

**ORKESTROINNIN JA
ÄÄNENKULJETUSRAKENTEEN
VUOROVAIKUTUS
MOZARTIN PIANOKONSERTTOJEN
KV 482 JA KV 491 HITAISSA OSISSA**

Tutkielma

Kevät 2008

Sibelius-Akatemia

Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

Ville Komppa

SIBELIUS – AKATEMIA

Tiivistelmä

Tutkielma

Työn nimi	Sivumäärä
Orkestroinnin ja äänenkuljetusrakenteen vuorovaikutus Mozartin pianokonserttojen KV 482 ja KV 491 hitaissa osissa	97
Laatijan nimi	Lukukausi
Ville Komppa	Kevät 2008
Koulutusohjelma	Suuntautumisvaihtoehto
Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma	Teoria
Osasto	
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto	
Tiivistelmä	
Tutkielmassa tarkastellaan orkestroinnin suhdetta muotoon sekä äänenkuljetusrakenteeseen Mozartin pianokonserttojen Es-duuri, KV 482 ja c-molli, KV 491 hitaissa osissa. Osien äänenkuljetusrakennetta tutkitaan Schenker-analyysin avulla, ja orkestrointia pääasiassa professori Ertugrul Sevsayn terminologiaa käyttäen. Analyysi etenee lyhyen muotokuvauksen jälkeen äänenkuljetusrakenteeseen ja sitten orkestroinnista tehtyihin havaintoihin, joita tarkastellaan rinnakkain äänenkuljetusrakenteen kanssa. Tutkimuskysymys on, missä määrin soitinnuksen ja tekstuurin muutokset artikuloivat rakennetta. Kysymykseen vastataan 1) tutkimalla millä tavalla orkestrointi värittää sointulevityksiä ja äänenkuljetustapahtumia; 2) selvittämällä onko orkestroinnissa itsessään hierarkkista rakennetta; 3) pohtimalla voisiko orkestrointi yksin vaikuttaa äänenkuljetusanalyttisiin valintoihin. Tutkielman johtopäätöksenä on, että kyseisissä osissa orkestrointi artikuloi äänenkuljetusrakennetta värittämällä sointuprolongaatioita ja lineaarisia kulkua sointivärikontrastein. Johtopäätös on odotettu, sillä kyseisissä osissa vierekkäiset musiikilliset jaksot ovat yleensä eri tavalla soitinnettuja. Pelkän pintatason värittämisen lisäksi orkestroinnissa on myös rakenteellisia piirteitä, jotka liittyvät äänenkuljetusrakenteen väli- ja syvän tason tapahtumiin; orkestrointi vahvistaa lavean tason tapahtumien yhteyttä sointiväriillisin yhteyksin sekä alleviivaa äänenkuljetusrakenteen artikuloitumisen kannalta merkittäviä tilanteita voimakkaain sointivärikontrastein. Orkestrointi ei kuitenkaan näytä yksinään perustelevan äänenkuljetusanalyttisiä valintoja – pikemminkin äänenkuljetusrakenteen analysoiminen auttaa hahmottamaan orkestroinnin rakenteellista merkitystä.	
Hakusanat	
musiikinteoria orkestrointi äänenkuljetus Schenker-analyysi sointiväri rakenne mozart pianokonsertto	
Muita tietoja	

1 Johdanto.....	3
1.1 Kysymyksenasettelu	3
1.2 Tutkittavien teosten taustaa	5
1.3 Tutkimuksen rakenne	6
2 Orkestroinnin analysoiminen suhteessa äänenkuljetusrakenteeseen.....	8
2.1 Yleistä.....	8
2.2 Orkestrointianalyysin metodit ja termistö	10
2.3 Orkestroinnin ja äänenkuljetusrakenteen vuorovaikutuksesta	18
3 <i>Andante</i> ; KV 482, toinen osa.....	22
3.1 Alustavaa pohdintaa makroväreistä, muodosta ja äänenkuljetuksesta	22
3.2 Muodon, syvän- ja välitason äänenkuljetuksen sekä orkestroinnin yhteyksistä	25
3.3 A-taitteiden äänenkuljetuksen ja orkestroinnin lähempää tarkastelua	32
3.4 Johtopäätöksiä äänenkuljetuksen ja makro- sekä mikrovärien vuorovaikutuksesta	51
4 <i>Larghetto</i> ; KV 491, toinen osa	57
4.1 Muoto ja yleisiä huomioita	57
4.2 Huomioita välitason äänenkuljetusrakenteesta.....	60
4.3 Orkestraatio makrotasolla suhteessa muotoon	63
4.4 Orkestraation ja äänenkuljetuksen lähempää tarkastelua	65
4.5 Yhteenveto.....	82
5 Johtopäätökset	84
5.1 Äänenkuljetusrakenteen ja orkestroinnin vuorovaikutuksesta	84
5.2 Kontrasteista ja jatkuvuudesta	87
5.3 Erityistapauksia ja kokonaisdramaturgiaa	88
5.4 Yhteenveto.....	91
5.5 Joitakin ajatuksia jatkotutkimuksesta	92
LIITE: sanasto orkestrointianalyysin terminologiasta.....	94
LÄHTEET	96

1 Johdanto

Mutta tarkastelkaamme konserttoa, jossa [- -] on intohimoista kanssakäymistä konserton soittajan [solistin] ja orkesterin välillä; siinä hän [solisti] tuo tunteitaan esille, ja se [orkesteri] osoittaa lyhyissä väliin kudotuissa fraaseissaan [- -] hyväksyntää hänen ilmaisulleen; vuoroin allegrossa se yrittää kiihdyttää hänen ylväitä tuntemuksiaan vielä lisää; adagiossa se osoittaa vuoroin myötätuntoa, vuoroin uhmaa häntä; lyhyesti, olen näkevinäni konsertossa jotain samankaltaista muinaisen tragedian kanssa, jossa näyttelijä ei ilmaise tunteitaan yleisölle, vaan kuorolle. [- -] Siten kuulija, menettämättä silti mitään, on vain kolmas osapuoli, joka voi ottaa osaa konserton soittajan ja säestävän orkesterin intohimoiseen esitykseen.¹

H.C. Koch, 1793

1.1 Kysymyksenasettelu

Tarkastelen tässä tutkielmassa orkestroinnin suhdetta muotoon sekä äänenkuljetusrakenteeseen Mozartin pianokonserttojen Es-duuri, KV 482 ja c-molli, KV 491 hitaissa osissa. Aiheen valintaan on vaikuttanut lähinnä kaksi seikkaa: ensinnäkin olen aina ollut kiinnostunut orkesterista ja erityisesti orkestroinnista; toisekseen, sen lisäksi, että Sibelius-Akatemiasta saamani tukevan Schenker-analyttisen koulutuksen myötä orkestroinnin ja äänenkuljetusanalyysin vuorovaikutus vaikutti kiinnostavalta aiheelta, se osoittautui myös vähän tutkituksi alueeksi. Säveltäjän valintaan vaikutti ennen kaikkea professori Ertugrul Sevsay, jonka johdolla opiskelin Wienissä orkestrointia vaihto-opiskelijana lukuvuonna 2002–2003. Keskustellessani hänen kanssaan mahdollisista *Magisterarbeitin*, maisterin tutkielman aiheista keväällä 2003 hän heti ehdotti Mozartia, jota pitää modernin orkestroinnin isänä.

Orkestroinnin tutkiminen – sen selvittäminen, mihin tietynlaisella orkestroinnilla on pyritty – on Timothy Cutlerin mukaan mielekäästä ja analyttisesti merkittävää vain suhteessa muihin musiikillisiin parametreihin.² Varsinkin Haydnin ja Mozartin orkestrointitekniikat ovat Cutlerin mukaan aina sidoksissa muihin sävellyksellisiin aspekteihin: ”Klassilliseen ideaaliin sopivasti heidän soitinuksensa yleensä selkiyttää [*clarifies*] muita musiikillisia

¹ Koch 1969, 331–332.

² Cutler 2000, vi.

parametrejä”.³ Lisäksi Haydnin ja Mozartin musiikissa soitinnus ei pääosin muutu yksittäisten jaksojen tai taitteiden sisällä, mutta vierekkäiset jaksot saattavat sen sijaan olla selvästikin erotettu toisistaan soitinnuksen keinoin.⁴

1700-luvun loppuun mennessä jousten ja puhaltimeiden yhdistely ja vuorottelu oli kohonnut yhdeksi orkestroinnin kulmakivistä.⁵ Mozartin pianokonsertoissa mukaan liittyy vielä solisti. Leonard Ratner kutsuukin Mozartin myöhäisiä pianokonserttoja *sinfonia concertanteiksi* pianolle, jousille ja puhaltimeille – perinteisen *solo-ritornello*-konsertoinnin lisäksi niissä on keskeisellä sijalla siis myös konsertointi solistin ja kahden erilaisen yhtyeen, jousi- ja puhallinyhtyeen välillä.⁶ Lähtöoletukseni on, että Mozart käyttää kolmea ryhmää paitsi luomaan kontrasteja musiikin eri jaksojen välille, myös värittämään tiettyjä temaattisia, harmonisia ja äänenkuljetuksellisia tapahtumia.

Tutkimuskysymykseni on, missä määrin soitinnuksen ja tekstuurin muutokset artikuloivat rakennetta käsillä olevissa osissa. Tarkastelen tätä kolmella eri tasolla:

- 1) Vertailemalla äänenkuljetusrakenteen analyyseni orkestroinnista tekemiini havaintoihin kuvailen, millä tavalla soitinnukselliset ja toissijaisesti myös teksturaaliset tapahtumat värittävät lineaarisia kulkuja ja sointulevityksiä.
- 2) Näiden havaintojen pohjalta tarkastelen sitä, korostaako tai hämärtääkö orkestraatio itsessään rakennetta; toisin sanoen, löytyykö eri jaksojen välisistä soitinnuksen muutoksista sellaisia rakenteellisia piirteitä (samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia), jotka tukevat muodosta ja äänenkuljetusrakenteesta tekemiäni havaintoja – tai ovat ristiriidassa niiden kanssa. Tähän tarkoitukseen tarvitsen analyttisiä työkaluja, joiden avulla orkestroinnista voidaan löytää samankaltaisia hierarkisia tasoja kuin äänenkuljetuksesta Schenker-analyysissa.
- 3) Mikäli orkestroinnista löytyy rakenteellisia piirteitä, pyrin selvittämään voisivatko nämä piirteet vaikuttaa Schenker-analyttisiin valintoihin äänenkuljetusrakenteen tulkinnassa.

³ Cutler 2000, 139.

⁴ Cutler 2000, 139.

⁵ Cutler 2000, 139.

⁶ Ratner 1980, 297.

Lopulta on syytä muistaa, ettei orkestroinnin ja rakenteen välille tietenkään välttämättä löydy yhteyttä; kuten Cutler muistuttaa, analyysoijan ei tulisi olettaa, että säveltäjät tietoisesti tai alitajuisesti aina käyttäisivät orkestrointia äänenkuljetusrakenteen artikulointiin.⁷ Pyrin tämän vuoksi pitämään kiinni myös siitä lähtöoletuksesta, ettei jokainen muutos orkestroinnissa aina liity äänenkuljetusrakenteen tapahtumiin – pyrin olemaan kriittinen omia havaintojani kohtaan.

1.2 Tutkittavien teosten taustaa

Mozart sävelsi tutkittavat pianokonsertot vuosina 1785 (KV 482) ja 1786 (KV 491). Vuoden 1784 helmikuun ja vuoden 1786 maaliskuun välisenä aikana Mozart sävelsi omiin konsertteihinsa peräti yksitoista pianokonserttoa, joiden viimeisiin kyseiset konsertot kuuluvat. Konsertot on valittu tästä joukosta paitsi kiinnostavan orkestraation, myös rondomuotoisten hitaiden osien samankaltaisuuden perusteella; Es-duuri- ja c-mollikonserttojen välissä olevan A-duurikonserton KV 488 hidas osa on soitinnuksellisista samankaltaisuuksista huolimatta muotonsa puolesta siinä määrin erilainen, että se jäi tästä tutkielmasta pois. Konsertot lukeutuvat säveltäjän tunnetuimpaan myöhäistuotantoon; hieman niiden jälkeen, vuosina 1786–1787 valmistuivat muun muassa Da Ponte -oopperat *Figaron häät* ja *Don Giovanni*. (Figaron häiden sävellystyö alkoi käytännössä pian KV 482:n valmistuttua.)⁸ Samoihin aikoihin valmistui myös sinfonia nro 38, D-duuri, KV 504, lisänimeltään *Prahalainen*, jota käsitellessään Neal Zaslaw mainitsee myös orkestroinnin:⁹

Idomeneota sekä *Haffner*- ja *Linziläistä* sinfoniaa seuranneina vuosina Mozart tottui Wienissä puhallinsoittajien erityisen korkeaan tasoon, ja noiden vuosien oopperoissaan ja pianokonsertoissaan hän ylitti vuosien 1780–3 sinänsä jo kehittyneet tekniikat luoden aivan uusia tapoja orkestroida. (Hänen briljantti tapansa käyttää puhallinsoittimia, jota aikanaan niin kovasti kritisoitiin, muodosti pohjan niin Haydnin myöhäisten orkesteriteosten orkestroinnille kuin Beethovenin, Schubertin ja monien vähäisempien säveltäjien orkesteriteoksille). Orkestroinnin muutos ei tapahtunut eristyksissä, sillä Mozartin tyyli syveni kaikissa tärkeissä sävellyslajeissa 1780-luvun puolivälin tienoilla tullen kontrapunktisemmaksi, kromaattisemmaksi ja ilmaisussaan voimakkaammaksi.

⁷ Cutler 2000, 299.

⁸ Hutchings 1998, 143.

⁹ Zaslaw 1989, 413.

Pianokonsertot, jotka muodostavat Mozartin vuosien 1784–1786 välisen sävellystuotannon rungon, olivat hyvin suosittuja jo aikanaan, ja mm. Arthur Hutchings pitää c-mollipianokonserttoa KV 491 säveltäjän hienoimpana konserttona.¹⁰ Huonosti ei myöskään menestynyt Es-duurikonsertto KV 482: Leopold Mozart kirjoitti 13. tammikuuta 1786 tyttärelleen, että Andre (s.o. W.A. Mozart) oli edelliskuussa pitänyt kolme menestyksekkästä konserttia. Niiden ohjelmassa oli mm. ollut uusi Es-duuri-pianokonsertto, jonka hitaan osaan, *Andanten*, säveltäjä oli joutunut – hieman poikkeuksellisesti – esittämään yleisön pyynnöstä uudestaan.¹¹

Soitinnuksellisesti KV 491:n kiinnostavuutta lisää luonnollisesti sekin, että vain siinä kaikista pianokonsertoistaan Mozart käyttää sekä klarinetteja, että oboeita – muissa on käytössä vain jommat kummat (yleensä oboet).

1.3 Tutkimuksen rakenne

Luvussa kaksi esittelen ensin kirjallisuutta sekä tärkeimmät tämän tutkielman kirjoittamisessa käytetyt lähteet. Tämän jälkeen käsittelen käyttämiäni metodeja alkaen orkestroinnin analyysistä, jossa käytän pääasiassa Ertugrul Sevsayn soitinnusoppaan *Handbuch der Instrumentationpraxis* (2005) termistöä. Orkestroinnin analyysiin liittyvien käsitteiden selvittyä siirryn tarkemmin orkestroinnin ja äänenkuljetusrakenteen vuorovaikutukseen sekä sen tutkimiseen liittyviin käsitteisiin ja kysymyksiin.

Kolmannessa ja neljännessä luvussa ovat vuorossa itse analyysit. Käsittelen ensin Es-duurikonserton KV 482 hidasta osaa, josta siirryn c-mollikonserton KV 491 hitaaseen osaan (osien sävellajit menevät mainiosti ristiin: Es-duurikonserton toinen osa on c-mollissa ja c-mollikonserton Es-duurissa). Lukujen rakenne on pääosin samanlainen: muodon yleissilmäyksestä siirrytään ensin äänenkuljetusrakenteen syvän välitason tapahtumiin ja niihin liittyviin orkestroinnista tekemiini havaintoihin, sitten on vuorossa

¹⁰ Hutchings 1998, 174. Hutchings mainitsee käsitellessään KV 491:ä myös orkestroinnin: ”Jo pelkästään teoksen orkestroinnin vuoksi (tosin, Mozartin tapauksessa mitään sävellyksen elementtiä ei voi tutkia irrallisena) teoksen pianoispartituurin pitäisi löytyä jokaisen vähävaraisenkin opiskelijan kirjahyllystä” (Hutchings 1997, 163).

¹¹ Bauer & Deutsch 1963, 484.

äänenkuljetusrakenteen pintatason tarkastelu suhteessa soitinnukseen. Kummankin luvun lopussa on yhteenveto tekemistäni havainnoista ja näin muodostuneesta osan rakenteen kokonaisdramaturgiasta. Viidennessä luvussa ovat vuorossa johtopäätökset.

2 Orkestroinnin analysoiminen suhteessa äänenkuljetusrakenteeseen

2.1 Yleistä

Orkestrointiin keskittyviä analyttisiä tutkimuksia, jotka tarkastelevat orkestrointia muiden musiikillisten parametrien rinnalla, on toistaiseksi verraten vähän.¹ Cutlerin mukaan orkestrointia käsittelevät kirjat ovat yleensä käytännöllisiä soitinoppaita – orkestroinnin opettajat ovat samaten yleensä säveltäjiä, ja tavallisimmin orkestrointiin suhtaudutaan juuri käytännön, soitinten teknisten mahdollisuuksien ja rajoitteiden kautta.² Sointiväriä on toisaalta tutkittu erikseen akustisena ilmiönä, mutta harvoin rinnan muotoa, harmoniaa, äänenkuljetusrakennetta tai metriä tutkivan musiikkianalyysin kanssa.³

Soitinoppaista voi olla kuitenkin hyötyä orkestroinnin analyysistä; useat oppaat sisältävät analyysia orkesterimusiikin katkelmista. Sinänsä ansiokkaatkin vanhat soitinoppaat – kuten Richard Straussin editoima Hector Berlioz’n *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes* (joka julkaistiin vuonna 1948 englanninkielisenä laitoksena nimellä *Treatise on instrumentation*) – kiinnittävät huomiota pääasiassa tiettyihin teknisiin soitinuksellisiin yksityiskohtiin.⁴ Varsin hiljattain painettu Ertugrul Sevsayn *Handbuch der Instrumentationpraxis* käsittelee orkestrointia kuitenkin varsin systemaattisesti – vaikkakin toki edelleen käytännönläheisesti. Sevsay paitsi määrittelee työkaluja orkestroinnin analyysiin, myös analysoi kirjassaan suuren määrän klassisesta, romanttisesta sekä 1900-luvun modernista perusohjelmistosta poimimiaan katkelmia. Käytän orkestroinnin analyysiin pääasiassa Sevsayn soitinoppaan termistöä; Sevsayn käyttämät johdonmukaiset analyysimetodit toimivat tämän tutkielman orkestrointianalyysien esikuvina.⁵

Kahden viime vuosikymmenen aikana on julkaistu joitakin orkestroinnin rakenteellista ulottuvuutta käsitelleitä tai sivunneita tutkimuksia. Suorimmin aihetta käsittelevät kaksi

¹ Moore 1991, 1.

² Cutler 2000, 2–3.

³ Cutler 2000, 4–5.

⁴ Berlioz 1991.

⁵ Sevsay 2005.

Yalessa kirjoitettua väitöskirjaa, Hilarie Clark Mooren *The Structural Role of Orchestration in Brahms's Music: A Study of the Third Symphony* ja Timothy Cutlerin *Orchestration and the Analysis of Tonal Music: Interaction between Orchestration and Other Musical Parameters in Selected Symphonic Compositions*.⁶ Mooren tutkimus keskittyy nimen omaan äänenkuljetusrakenteen yksittäisten linjojen soitinnukseen Cutlerin kirjoittaessa yleisemmällä tasolla eri parametrien vuorovaikutuksesta. Mooren metodit eivät tarjonneet työkaluja omaan työhöni; tämä johtuu todennäköisesti siitä, että keskityn äänenkuljetusrakenteen yksittäisten linjojen soitinnuksen sijaan enemmänkin alääneen ja sointulevityksien aikana sekä välillä tapahtuviin muutoksiin. Cutler on taas tehnyt kattavaa taustatutkimusta ja käsittelee hyvinkin seikkaperäisesti sitä, mitä orkestroinnin tutkimuksen kentällä on tähän mennessä saatu aikaan.

Cutlerin ja Mooren väitöskirjojen lisäksi täytyy mainita kaksi artikkelia, joista minulle oli huomattavaa apua työssäni. Jonathan Stockin artikkeli "Orchestration as Structural Determinant: Mozart's Deployment of Woodwind Timbre in the Slow Movement of the C Minor Piano Concerto K. 491" liittyy hyvin luonnollisesti läheisesti käsillä olevaan tutkimuskysymykseen.⁷ Vaikkei se sisälläkään Schenker-analyttista näkökulmaa, sitä oli kuitenkin mielenkiintoista verrata Carl Schachterin artikkeliin "Either/Or", joka käsitellessään samaisen *Larghetto*n äänenkuljetusrakennetta nostaa juuri orkestroinnin yhdeksi perusteeksi omalle tulkinnalleen.⁸

Lisäksi kiintoisaa oli tutustua siihen, mitä Schenker itse on kirjoittanut orkestroinnista. Vaikka Schenker ei omissa kirjoituksissaan käsittele orkestrointia yleisesti ottaen kovin laajasti eikä kattavasti, se ei näytä olleen hänelle myöskään yhdentekevää. Cutler nostaa esiin artikkelissaan "Heinrich Schenker's Analytical Conception of Orchestration" joitakin esimerkkejä tapauksista, joissa Schenker käsittelee orkestraatiota.⁹ Yksi näistä Schenkerin vuonna 1912 kirjoittama Beethovenin yhdeksännen sinfonian analyysi, jossa Schenker ottaa orkestroinnin useammassakin yhteydessä esille; yksi Schenkerin motiiveista on ollut osoittaa vääräksi Wagnerin Beethovenin yhdeksännen sinfonian orkestroinnista tekemät huomiot.¹⁰

⁶ Moore 1991, Cutler 2000.

⁷ Stock 1997.

⁸ Schachter 1999, 121–133.

⁹ Cutler 2005.

¹⁰ Cutler 2005, 6.

Osoituksena Schenkerin herkkyydestä orkestrointia kohtaan Cutler lainaa muun muassa seuraavan katkelman Schenkerin tekstistä:¹¹

Koska pääsemme eroon siitä taiteellisesti niin epäaidosta harhaluulosta, että soitintamisen taito nojaa poikkeuksetta ja vain yksittäisen soittimen täydelliseen hyväksikäyttöön, kulloisestakin tilanteesta [kontekstista] piittaamatta, ja rekisterien korkeimpien äärialueiden valloittamiseen vain siksi, että ne ovat saatavilla?!

Toinen, Mooren lainaama katkelma Schenkerin *Freie Satzista* on vielä selvempi osoitus Schenkerin suhteesta orkestrointiin sekä sen tärkeydestä sävellyksen yhtenä osana: ”Orkestraaliset värit eivät ole mestariteoksissa sekoitettu hetken mielihohteiden mukaan satunnaisesti; ne ovat kokonaisuuden lainalaisuuksille alistettuja”.¹²

Schenker-analyysiin kuuluu kiinteästi ajatus siitä, että samanlainen syvän tason lineaarinen kulku voi artikuloitua pinnalla eri tavoin riippuen esimerkiksi metrisistä ja rytmisistä aspekteista.¹³ Käsiteltäessä rakenteen väli- tai syvätasoa puhutaan ”erilaisten rakenteellisten tasojen monensuuntaisista vuorovaikutuksista; monimutkaisten moduloivien jaksojen lähestyminen kontrapunktisesta näkökulmasta tekee tonaalisen rakenteen ymmärtämisestä helpompaa”.¹⁴ Kun pyritään hahmottamaan laajojen jaksojen tonaalista liikettä kaksiaänisen kontrapunktisen kehikon näkökulmasta, tulkitaan samalla, kuinka tuo kehikko kulloinkin artikuloituu. Herää kysymys, mikä rooli tekstuurilla ja soitinnuksella on metristen ja rytmisten aspektien lisäksi tässä artikuloitumisessa, sillä, kuten Cutler toteaa, ”yksikään linja ei koskaan ole väritön”.¹⁵

2.2 Orkestrointianalyysin metodit ja termistö

Jotta orkestrointia pystyttäisiin analysoimaan muiden musiikillisten parametrien rinnalla, tarvitaan luonnollisesti metodi. Kuten Cutler toteaa, orkestroinnin ”analyysi” jää turhan usein luetteloksi tapahtumia, jotka kuka tahansa musiikkia tunteva voisi yhtälailla lukea suoraan

¹¹ Siteerattu teoksesta Cutler 2005, 8

¹² Moore 1991, 2; Schenker 1979, 7–8.

¹³ Schachter 1999, 122

¹⁴ Cutler 2005, 3.

¹⁵ Cutler 2005, 2.

partituurista; tällainen luettelomainen analyysi ei edistä ymmärrystä musiikista.¹⁶ Cutlerin argumentti on, että orkestroinnin analysointi on mahdollista vain, jos se tapahtuu suhteessa muihin parametreihin, kuten muotoon, tonaaliseen rakenteeseen, rekisteriin ja motiiviseen kehittelyyn.¹⁷ Toisin sanoen orkestrointia ei kannata tutkia erillisenä oliona, vaan sidoksissa nuotteihin, äänenkorkeuksiin ja -pituuksiin ja niiden muodostamaan muoto- ja äänenkuljetusrakenteeseen.

Pyrin siis pureutumaan soitinnuksellisten ja äänenkuljetusrakenteellisten ilmiöiden vuorovaikutukseen analyttisesti ja vieläpä löytämään osien orkestroinnista samankaltaista hierarkista järjestäytymistä kuin Schenker-analyysin keinon on löydettävissä äänenkuljetusrakenteesta. Käsittelen seuraavaksi tässä tehtävässä tarvittavaa termistöä.

2.2.1 Soitinnus ja orkestrointi

Alan kirjallisuuden perusteella termit soitinnus ja orkestrointi voidaan suhteellisen yleispätevästi erotella toisistaan. Sevsayn mukaan soitinnus (*Instrumentation*) on oppi siitä, miten eri soittimia yhdistetään toisiinsa; soitinnus siis muuttuu muuttuu teoksen aikana jatkuvasti ja pysyy yleensä korkeintaan muutaman tahdin samanlaisena. Orkestrointi (*Orchestration*) tarkoittaa puolestaan sitä, miten eri tavoin soitinnettuja jaksoja on yhdistetty, miten niiden välisiä kontrasteja suurennettu tai pienennetty, ja miten teoksen tunnelmaa ja karakteria on soitinnuksen keinoin tuotu esille.¹⁸ Cutler käyttää samoja termejä: hän korostaa soitinnuksen liittyvän yksittäisten soitinten teknisiin ja sointiväriillisiin ominaisuuksiin, orkestroinnin taasen orkesterille säveltämisen taitoon ja taiteeseen.¹⁹ Tämä käy yksiin Sevsayn määritelmän kanssa, kuten seuraavasta lainauksesta voi päätellä: ”Niinpä värejä (soitinnusta) yhdistellään tietyn estetiikan (orkestroinnin) mukaan selventämään teoksen muotoa”.²⁰ Moorelle orkestrointi sisältää soitinnuksen, rekisterin, kaksinnukset ja tekstuurin.²¹

¹⁶ Cutler 2000, v.

¹⁷ Cutler 2000, vi.

¹⁸ Sevsay 2005, 17.

¹⁹ Cutler 2000, 2.

²⁰ Sevsay 2005, 17.

²¹ Moore 1991, 5.

Soitinnus ja orkestrointi vaikuttavat siis sopivalta lähtökohdalta hierarkiseen orkestrointianalyysiin. Käytän tässä tutkielmassa termiä soitinnus tarkoittamaan sitä, miten satsi on yksittäisissä tilanteissa soitinnettu – toisin sanoen, miten melodia, mahdolliset väliäännet, harmoniaäännet, basso ja polyfonisissa tilanteissa eri äännet tai tekstuurin elementit ovat lyhyissä jaksoissa tarkastellen (tai peräti yksittäisissä pystysuorissa tilanteissa) jaettu eri soittimien kesken. Orkestroinnilla tarkoitan taasen sitä, millaisen kokonaisuuden nämä lyhyet jaksot tai yksittäiset tilanteet luovat: millaisia ja minkäkokoisia ovat erot jaksojen välillä; millaisia pidemmän aikavälin muutoksia on havaittavissa; ja lopulta millaisia yhteyksiä toisistaan etäällä olevien tilanteiden välille soitinnuksella luodaan.

2.2.2 Soitinnuksen perusparametrit

Jotta soitinnusta päästään johdonmukaisesti analysoimaan, tarvitaan tietyt peruslähtökohdat sen määrittämiseksi, millaista soitinnus missäkin tilanteessa on. Näitä peruslähtökohtia täytyy olla sekä sen määrittämiseksi, miten yksittäiset elementit tietyn tekstuurin sisällä on soitinnettu, että sen, miten erilaiset tekstuurit eroavat toisistaan. Ensinnäkin soitinnus riippuu luonnollisesti siitä, mitkä soittimet kulloinkin soittavat, toisekseen siitä, mitä ne soittavat, eli mitä erilaisia funktioita eri soittimilla on. Moniäänisessä musiikissa yksittäisillä linjoilla on erilaisia funktioita, jotka vaihtelevat lisäksi satsityypin mukaan: satsi voi olla homofonista tai polyfonista – tai koostua erilaisista tekstuurielementeistä, jotka edelleen yhdessä muodostavat toisistaan eroavia tekstuuureja.

Soittimen lisäksi on olemassa koko joukko tekijöitä, parametrejä, jotka on otettava huomioon määriteltäessä soitinnusta ja sitä kautta orkestraatiota. Nämä tekijät (soitin mukaanlukien) ovat Sevsayn mukaan niin sanotut soitinnuksen elementit tai perusparametrit (*Elemente der Instrumentierung*):²²

1. soitin
2. soittimen rekisteri (*Register*)
3. rekisteri yleensä (*Lage*)
4. dynamiikka
5. artikulaatio
6. soittotekniikka

²² Sevsay 2005, 607–609.

Sevsay jakaa rekistraalisen kysymyksen soitinnuksen näkökulmasta kahteen eri kategoriaan: 1) yhtäällä on *Register*, jolla kuvataan yksittäisen äänen tai linjan sijaintia jonkin tietyn soittimen äänialassa; 2) toisaalla on *Lage*, jolla kuvataan yksittäisen äänen tai linjan sijaintia koko orkesterin äänialassa. Esimerkiksi sävel c^1 on orkesterin keski- tai altto-*Lage*ssa, mutta ”huilulle se on alarekisterin, käyrätorvelle keskirekisterin ja kontrabassotuuballe ylimmän rekisterin sävel”.²³

Soittotekniikka-termikin kaivannee tässä yhteydessä lisäselvitystä: Sevsay käyttää termiä käsitellessään erilaisia normaalista soittotavasta poikkeavia erikoistekniikoita, jotka säveltäjä on merkinnyt partituuriin; se ei siis tarkoita soittotekniikkaa yleisessä mielessä (sormituksia, kyynerpään asentoa tms.). Mozartin tapauksessa kyseiseen kategoriaan kuuluu käytännössä vain jousten *arcon* ja *pizzicaton* välinen kontrasti.²⁴

2.2.3 Tekstuuri ja satsityypit

Soitinnuksen perusparametrien avulla pystytään määrittelemään, millainen tietyn jakson tai moniäänisessä satsissa tietyn äänen soitinnus on, ja miten se eroaa ympäristöstään.

Dynamiikan ja etenkin artikulaation kautta soitinnuksen perusparametrit ovat vahvasti sidoksissa tekstuuriin. Tekstuuri on muutenkin käyttökelpoinen käsite orkestrointia tutkittaessa, sillä sen muutokset luovat lähes väkisin, äänenkorkeuksien ja rytmien lisäksi soitinnuksen perusparametrien kautta muutoksia myös sointiväriin.

Erilaisia tekstuureja voidaan määritellä myös satsityypin mukaan: muutokset satsityypissä tuovat yleensä muutoksia tekstuuriin, ja toisaalta erilaiset satsityypit soitinnetaan eri tavoin. Tämän vuoksi on tärkeää määritellä, millaista jokin tietty satsi on. Helpottaakseen kysymystä Sevsay yksinkertaistaa erilaiset satsityypit kolmeen eri pääkategoriaan: homofoninen, polyfoninen ja sekoitettu (*gemischter*) satsi.²⁵

²³ Sevsay 2005, 284.

²⁴ Sevsay 2005, 609.

²⁵ Sevsay 2005, 283.

Homofoninen satsi: yksi, hallitseva melodinen linja jonkinlaisella säestyksellä (ilman selvästi esiinnousevaa melodista aktiviteettia) tai sointusatsi, jossa kaikilla elementeillä (melodia, harmonia, basso) on sama rytmisen rakenne.

Polyfoninen satsi: Kaksi tai useampia yhtäaikaista melodisia linjoja, joilla ei välttämättä tarvitse olla pää-äänen/johtavan äänen karakteria (*Charakter von führenden Stimmen*). Kaiken tyyppiset myötäilevät äänet, vastaaänet, heterofoniset elementit, imitaatiot jne. kuuluvat tähän kategoriaan.

Sekoittunut satsi: sisältää sekä homofonisia, että polyfonisia elementtejä, joista mitkään eivät ole suoranaisesti hallitsevia.

Tässä tutkielmassa käsiteltävien kappaleiden satsi on käytännössä harvoin homofonista. Sevsayn homofoninen kategoria tuntuu viittaavaan lähinnä koraalitekstuuriin (kaikilla elementeillä sama rytmisen rakenne). Koraalitekstuuri kuitenkin harvoin on homofonista, vaan nimenomaan kontrapunktista. Oletan, että homofonisuudella Sevsay tarkoittaa äänen rytmisen itsenäisyyden vähäisyyttä. Määritelmän semanttisesta puutteellisuudesta huolimatta käytän sitä hyväkseni tarkastellessani tekstuurissa tapahtuvia muutoksia: satsissa, joka on Sevsayn mukaan lähinnä ”sekoittunutta” (jossa voidaan nähdä sekä homofonisia, että polyfonisia piirteitä), voi tapahtua muutos homofonisempaan tai polyfonisempaan suuntaan. Soitinnuksen muuttuminen saattaa hyvinkin olla sidoksissa tällaiseen muutokseen, ja sen vuorovaikutus muoto- tai äänenkuljetusrakenteen artikuloitumiseen voi olla mielenkiintoista, jopa merkittävää.

Tarkastellessaan tietyn tekstuurin osasia Sevsay käyttää termiä elementti; tarkastellessaan tiettyjen soitinten tai soitinryhmien rooleja hän kirjoittaa vuorostaan funktioista. Tämä voi olla harhaanjohtavaa, sillä näin esimerkiksi melodia voi olla sekä elementti, että funktio.²⁶ Pyrin tässä tutkielmassa pitämään erillään funktion ja elementin käsitteet: funktion kautta määrittelen yksittäisen soittimen tai soitinryhmän tehtävän satsissa, elementillä tarkoitan taasen sitä, minkälaisista rakennuspalikoista jokin tekstuuri koostuu. Näihin rakennuspalikoihin osallistuvilla soittimilla voi olla erilaisia funktioita: melodiaan saattavat osallistua sekä 1. viulut, että huilu, jolloin 1. viulut ovat todennäköisesti pääasiallisessa melodisessa funktiossa huilun värittäessä melodiaa.

²⁶ Sevsay käyttää elementti-termiä lisäksi määritellessään ”soitinnuksen elementtejä” (*Elemente der Instrumentierung*; kts. yllä), joita itse kutsun mielummin – sekaannuksen välttämiseksi – soitinnuksen perusparametreiksi.

Tämän vuoksi tarkennan yllä olevaa lainausta voidakseni puhua soitinten erilaisista funktioista. Eri funktiot voidaan erottaa toisistaan siten, että 1) homofonisesti painottuneessa satsissa erilaisia funktioita ovat äänenkuljetuksellisesti aktiivinen melodiaääni, ja äänenkuljetuksellisesti passiiviset (”ei-itsenäiset”) säestysäänet ja basso; 2) polyfonisemmassa satsissa funktioita ovat melodian vastaäänet (ja homofoniseen satsiin verrattuna itsenäisemmät säestysäänet) sekä useampia itsenäisiä ääniä sisältävässä kontrapunktisessa satsissa eri äänet yleensä; 3) sekoittuneessa satsissa, jossa homofoniset ja polyfoniset piirteet ovat tasapainossa, näitä funktioita voidaan käyttää joustavasti kuvattaessa satsin eri soitinten tehtäviä satsissa – kuvattaessa, millä tavalla väritetyistä elementeistä (eli rakennuspalikoista) kyseinen satsi lopulta koostuu.²⁷

Sen perusteella, onko eri elementit satsin sisällä soitinnettu samalla tavalla vai onko ne erotettu toisistaan erilaisin soitinnoiksi, kuulostaa myös kokonaisuus homogeeniseltä tai heterogeeniseltä – satsin kokonaisuus on siis joko homogeeninen tai heterogeeninen. Jotta saavutetaan homogeeninen kokonaisuus, kaikissa satsin elementeissä on mukana kaikkia soitinryhmiä; toisin sanottuna jokaisessa soitinryhmässä on edustettuina kaikki funktiot. Homogeeninen, urkumainen puhallinsointi saavutetaan esimerkiksi siten, että sekä melodiassa, harmoniassa että bassossa, tai polyfonisessa musiikissa kaikissa äänissä yleensä, on mahdollisimman tasapuolisesti kaikkia vaski- ja kaikkia puupuhallinperheen soittimia. Jotta soinnista saadaan toisaalta heterogeeninen, täytyy elementit soitintaa eri tavoin, jolloin ne erottuvat toisistaan erilaisin värein (esimerkiksi melodia keskittyy puupuhalltimille ja harmonia käyrätorville).²⁸

Yksi satsityyppiin liittyvä erikoistapaus on *tutti*, tilanne, jossa koko orkesteri, tai ainakin selvästi suurin osa orkesterista on äänessä yhtäaikaan. Sevsay määrittelee erilaiset tutit ensinnäkin erilaisten satsityyppien mukaan; tämän tutkielman puitteissa erilaisten *tutti*-tilanteiden satsityyppien määrittelyyn ei ole kuitenkaan tarpeen mennä. Mainittakoon

²⁷ Sevsay käyttää analyyseissaan joskus termiä sekoittunut satsi kuvaamaan tilannetta, jossa kumpikaan määritelmä, homofoninen tai polyfoninen, ei täysin määrittele satsia; tässä tutkielmassa puhun kuitenkin aina sekoittuneesta satsista joko homofonisesti tai polyfonisesti painottuneena.

²⁸ Sevsay 2005, 503.

kuitenkin, että Sevsay erottaa *tutit* toisistaan myös soinnin perusteella, samaisella akselilla homogeeninen–heterogeeninen (kts. yllä).²⁹

2.2.4 Makro- ja mikrovärit

Jotta sointivärien muutoksia pystytään luokittelemaan, tarvitaan yllä mainittujen soitinnuksen perusparametrien ja satsityyppien lisäksi värimuutoksiin liittyviä hierarkkisia käsitteitä.

Sevsay määrittelee ns. makro- ja mikrovärit (farben) seuraavasti:³⁰

Tietynlaisen soitinnuksen pysyminen samana pitää myös vallitsevan äänenvärin (makrovärin) samana. Tänä aikana tapahtuvat satsiin osallistuvien soitinten funktionvaihdot luovat pieniä kontrasteja (mikrovärejä) vallitsevaa äänenväriä muuttamatta.

Satsiin osallistuvien soitinten pysyessä samana satsin makroväri pysyy siis samana. Soitinten funktioiden vaihtuessa soitinnuksen sisällä vaihtuu satsin mikroväri. Sevsay käsittelee aihetta mm. analysoidessaan Richard Wagnerin *Tristan und Isolde* -alkusoiton tahteja 1–33 ja Debussyn *La Mer*in ensimmäisen osan tahteja 59–63.³¹ Kertaan seuraavaksi omin sanoin, miten Sevsay näiden teosten katkelmista puhuessaan käsittelee mikro- ja makrovärejä.

Tristan und Isolde -alkusoiton 11 ensimmäistä tahtia sisältävät kolme samankaltaista katkelmaa (tahdit 1–3, 5–7, 8–11), joista jokaisen aloittavat sellot yhdellä johtoihteella puupuhaltimien jatkaessa toisella – johtoihteet yhtyvät katkelman keskellä muodostaen hyvin tunnetun Tristan-soinnun. Katkelmiin osallistuvat soittimet pysyvät samoina, joten makroväri ei muutu. Soitinnuksen sisällä tapahtuu kuitenkin pieniä muutoksia. Sellojen, fagottien, englannintorven ja toisen klarinetin funktio pysyy samana, mutta oboeiden ja ensimmäisen klarinetin ei.

Ensimmäisessä katkelmassa ensimmäinen oboe on melodisessa funktiossa, toisessa se tukee harmonian ylintä ääntä (melodiaääntä³²), ja kolmannessa katkelmassa se on jälleen

²⁹ Sevsay 2005, 563–564.

³⁰ Sevsay 2005, 409. ”Vallitseva äänenväri” on suomenokseni sanasta *Hauptklangfarbe*.

³¹ Sevsay 2005, 451 ja 464–465.

³² Sevsay kutsuu tätä funktiota nimellä *motivische Unterstützung* ilmeisesti sen vuoksi, että kysymys on leitmotivin ensimmäisen äänen (Tristan-soinnun ylimmän äänen) kaksintamisesta.

melodisessa funktiossa. Ensimmäinen klarinetti on sen sijaan ensimmäisessä katkelmassa harmonisessa, toisessa melodisessa ja kolmannessa jälleen harmonisessa funktiossa (tukee melodiaääntä kuten ensimmäinen oboe tahdissa 6). Toisen oboen kohdalla funktio pysyy lähes samana, muutos tapahtuu melodiaa tukevasta harmoniaäänestä (tahdissa 2) muuksi harmoniaääneksi (tahdeissa 6 ja 10). Näin melodisen funktion vaihtuminen oboelta (tahdeissa 2–3) klarinetille (tahdeissa 6–7) ja takaisin (tahdeissa 10–11) on Sevsayn määritelmän mukaan mikrovärin muutos.

Sevsay jättää mainitsematta kolmannen katkelman (tahdeissa 8–11) sellojen motiivin pidentymisen, tahdin 10 sforzaton ja toisen käyrätorven mukaantulon vahvistamaan soinnun pohjasäveltä – seikkoja jotka luonnollisesti tekevät kolmannesta Tristan-soinnusta kaikkein vahvimman ja selvästi tahtien 1–11 määränpään (tähän vaikuttavat epäilemättä, jopa etupäässä muut seikat, kuten harmonia ja äänenkuljetus).

Analysoidessaan Claude Debussyn teoksen *La Mer* ensimmäisen osan tahteja 59–63 Sevsay vertaa Debussyn orkestrointia Monet'n impressionistisiin maalauksiin, joissa pääosassa ovat nimenomaan erilaiset värisävyt. Jokaisella maalauksen objektilla on oma värimaailmansa, ja jos jokin objekti on kauempaa näyttänyt siniseltä, sinisen pinnan saattaa lähemmäksi astuessaan huomata koostuvan useista mikroväreistä.³³

--keltaisista ja vihreistä viivoista, harmaista pisteistä, punaisista läiskistä, kuten myös sinisen värin erilaisista sävyistä – kaikkien kuuluessa kyseiseen objektiin. Samankaltaisia asioita voi löytää impressionistisesta musiikista: säveltäjä voi osaamisensa ja estetiikkansa mukaan värittää [orkesterikudoksen kokonaisuuteen kuuluvan] pienen motiivin tai figuurin, pitkän äänen, ylös-alas heiluvan melodisen katkelman ”vailla alkua tai loppua” tai tietyn orkestraalisen efektin kokonaan tai osittain omalla tavallaan.

Sevsay muistuttaa, ettei mikrovärejä käytetä vain melodian värittämiseen, vaan myös väliäänten ja basson nyansointiin. Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, että mikroväreissä on ennenkaikkea kysymys soitinten funktioista, eli mikä soitin kulloinkin on missäkin tehtävässä: melodisessa, melodian tiettyä osaa tukevassa tai sitä myötäilevässä (*Nebenstimmen*), harmonisessa, vastaaänen (*Gegenstimme*) tai bassofunktiossa. Mikäli

³³ Sevsay 2005, 464.

soittimet vaihtavat funktioita keskenään, tapahtuu muutos mikrovärissä; mikäli taas mukaan tulee uusia soittimia, tapahtuu muutos makrovärissä.

Tämän tulkinnan mukaan makrovärissä tapahtuvat muutokset voivat olla hyvin erisuuruisia siitä riippuen, vaihtuuko soitin samana soitinryhmän sisällä samankaltaiseen soittimeen (esimerkiksi trumpetista pasuunaan tai oboesta englannintorveen), erilaiseen soittimeen (trumpetista käyrätorveen tai oboesta bassoklarinettiin) vai vaihtuuko soitinryhmä kokonaan toiseen (trumpetista viuluihin); säilyvätkö rekisteri, dynamiikka, artikulaatio ja soittotekniikka samoina vai vaihtuvatko nekin ja lopuksi, kuinka moni näistä tekijöistä vaihtuu kerrallaan – mitä useampi, sitä suurempi muutos makrovärissä kuitenkin havaitaan.

Tämän vuoksi olisin taipuvainen luokittelemaan makrovärin muutokset hieman laajemmin: Suuri muutos – kontrasti – makrovärissä vaatii yhden soitinryhmän vaihtumisen kokonaan toiseen (Mozartin pianokonsertoissa tämä tarkoittaa muutosta pianon, jousien ja puhaltimien välillä). Pienestä muutoksesta on taasen kysymys silloin, kun muutos tapahtuu tietyn soitinryhmän sisällä (käsillä olevissa kappaleissa esimerkissä muutos oboesta klarinettiin).

2.3 Orkestroinnin ja äänenkuljetusrakenteen vuorovaikutuksesta

2.3.1 Rakenteellinen orkestrointi

Cutlerin mukaan 1700- ja 1800-lukujen orkestrointitekniikat voidaan jakaa kahteen eri kategoriaan: rakenteelliseen (structural) ja koloristiseen (coloristic) orkestrointiin.

Rakenteellinen lähestymistapa orkestrointiin painottaa tasapainoa ja tuo esiin pitkän aikavälin (välitason tai syvän tason) musiikillisia ideoita; koloristinen taas keskittyy värittämään lyhyen aikavälin (pintatason) tapahtumia.³⁴ Kategorioina rakenteellinen ja koloristinen vaikuttavat hierarkkisilta käsiteparin orkestrointi–soitinnus tapaan.

Rakenteellisen orkestroinnin kulta-aika osui Cutlerin mukaan vuosiin 1775–1830; hänen mukaansa Haydnin ja Mozartin klassilliseen ideaalin sopii hyvin se, että soitinnus liittyy kiinteästi muihin sävellyksellisiin aspekteihin. Mozartin ja Haydnin klassisessa tyyli-

³⁴ Cutler 2000, 138–140.

muodon rajakohdat, yksittäisistä alafraaseista pidempiin jaksoihin, ja tekstuurin muutokset ovat yleensä yhtäaikaaisia; kesken fraasin tapahtuvat tekstuurin muutokset ovat sen sijaan harvinaisia.³⁵

Rakenteellisen orkestroinnin edellytyksenä on siis soitinnuksen ja muiden parametrien, kuten muodon ja äänenkuljetuksen lavean tason vuorovaikutus. Koloristinen orkestrointi sitä vastoin värittää vain pintatason tapahtumia, eikä siihen näin ollen liity rakenteellista ulottuvuutta.³⁶ Toisaalta koloristinen orkestrointi on usein yksityiskohdissaan rikkaampaa – sananmukaisesti värikkäämpää – ja siksi ainakin teknisesti usein kiinnostavamapaa. Rakenteellinen orkestrointi sitä vastoin sisältää yleensä vähemmän tapahtumia, minkä vuoksi jokainen pienikin muutos soitinnuksessa saa enemmän painoarvoa. Cutleria lainatakseni:³⁷

Rakenteellisesta orkestroinnille on vaikeampi löytää merkityksiä [kuin koloristiselle], sillä säveltäjä tarjoaa niin vähän tietoa, minkä varassa työskennellä. Rakenteellisesta orkestroinnista tehty alustavat havainnot tuntuvat yleensä itsestäänselviltä; useimmiten analysoijan tuleekin sukeltaa syvemmälle sävellykseen saadakseen merkityksellisiä tuloksia. Koska rakenteellinen orkestrointi antaa lavean tason musiikillisille aspekteille painoa (...*stresses long-term musical aspects*), orkestroinnin merkitys ei selviä kuin vasta sävellyksen välitason hahmottamisen myötä (...*middleground understanding of the composition*) [- - -] Koska rakenteellinen orkestrointi on niin riippuvainen muista parametreista, näitä muita aspekteja tulee tutkia yhtä tarmokkaasti.

2.3.2 Satsin ”äänet” ja orkesterin ”soitinstemmat”

1700- ja 1800-lukujen musiikin pääasialliset äänet ovat melodia ja basso. Orkesterimusiikissa tärkein melodinen rooli on yleensä 1. viululla, jota varsinkin puupuhaltimet silloin tällöin kaksintavat; nämä kaksintavat soittimet tuovat viulun linjaan sointiväriä vaihtelua, mutta eivät yleensä vie viululta sen johtavaa melodista funktiota.³⁸ Tähän liittyy myös rekisteri; Schenkerin mukaan ylä-äänellä ja aläänenellä on tietyt pääasialliset rekisterit, *Obligate Lage*, jotka ovat lähtökohtaisesti *Urlinien* aloittavan sävelen ja sitä tukevan aläänen rekisterit.³⁹ Esimerkiksi 1. viuluja kaksintava, oktaavia pääasiallisessa rekisterissä korkeammaksi

³⁵ Cutler 2000, 138–139.

³⁶ Cutler 2000, 143.

³⁷ Cutler 2000, 142–143.

³⁸ Cutler 2000, 149–150.

³⁹ Schenker 1979, 107.

kirjoitettu huilu ei vaikuta melodian rekisteriin äänenkuljetusrakenteessa – päin vastoin huilun ääni tuntuu kuuluvan viulujen kanssa samaan pääasialliseen rekisteriin. Sama ilmiö toistuu muussakin pintatason kuvioituksessa; nousevilla ja laskevilla lineaarisilla kuluilla, sointumurroilla ja kaksinnuksilla on taipumus tuntea vetoa pääasiallista rekisteriä kohti.⁴⁰ Kaksinnusten puolesta tyypillisin tilanne löytyy aläänestä, jossa sellot ja kontrabassot soittavat oktaaveissa – näistä sellon rekisteri on yleensä pääasiallinen, sillä sellon ja kontrabasson stemmojen väliin kirjoitetaan klassisessa tyyliässä harvoin muita stemmoja.⁴¹ Kontrabassot tuntuvat soivan sellojen kanssa samassa pääasiallisessa rekisterissä vaikka soivatkin todellisuudessa oktaavia alemmaa.

Neliäänisen satsin yksittäisten äänien oktaavikaksinnukset tuovat usein mukanaan äänenkuljetussääntöjen vastaisia kulkuja, kuten rinnakkaisia kvinttejä ja oktaaveja; näillä ei ole kuitenkaan merkitystä, sillä pääasia on, että lopullinen vaikutelma on oikea ja satsi on selkeää.⁴² Tämän vuoksi orkesterimusiikin äänenkuljetusta tutkittaessa on hyvä erottaa toisistaan käsitteet ”ääni” ja ”soitinstemma” [”voice” and ”instrumental line”].⁴³ Termiä ääni käytetään puhuttaessa tyypillisesti neliäänisen satsin yksittäisistä linjoista, sopraanosta, altosta, tenorista ja bassosta. Soitinstemma toisaalta viittaa orkesteripartituurin tiettyyn soitinlinjaan.⁴⁴

Moniäänisen satsin yksittäiset äänet ovat siis usein eri tavoin soitinnettuja: yksittäiseen ääneen liittyy useampia soitinstemmoja, ja matkan varrella tuohon soitinnukseen saattaa tulla muutoksia. Äänenkuljetuksen näkökulmasta nämä muutokset muuttavat yksittäisen äänen väritystä; soitinnuksen näkökulmasta muutokset ovat taasen makro- tai mikrovärimuutoksia riippuen siitä, liittyykö satsiin uusia soittimia (tai poistuuko vanhoja), vai säilyykö soitinnus samana soitinstemmojen funktioiden muutoksista huolimatta.⁴⁵

⁴⁰ Schenker 1979, 107.

⁴¹ Cutler 2000, 178.

⁴² Cutler 2000, 155.

⁴³ Cutler 2000, 148; Moore 1991, 16.

⁴⁴ Moore 1991, 16.

⁴⁵ Sevsay puhuu yksittäisten soitinstemmojen funktioiden muutoksista (melodia, aktiiviset vastaäännet, passiiviset säestysäännet, basso), Sevsay 2005, 409.

2.3.3 Kontrastit ja jatkuvuus rakenteen rajakohdissa

Muutokset soitinnuksessa voivat joko korostaa tai hämärtää rakenteellisia rajakohtia.⁴⁶

Soitinnus luo tällöin joko soinnillisia kontrasteja tai soinnillista jatkuvuutta kahden peräkkäisen jakson tai prolongaation välille. Tehokkain kontrasti syntyy luonnollisesti äänen ja hiljaisuuden välille, ja säveltäjät käyttävätkin isoissa rakenteen rajakohdissa hiljaisuutta hyväkseen.⁴⁷ Hiljaisuuden sinänsä synnyttävälle taukomerkille on kuitenkin runsaasti muutakin käyttöä kuin täydellisen hiljaisuuden synnyttäminen.

Yksi säveltäjän tai orkestroijan hienoimpia taitoja on käyttää vain osaa soitinvalikoimastaan kerrallaan; se, että osa paletista, mahdollisista väreistä, on poissa näyttämöltä, tuo mukanaan mahdollisuuden makrovärimuutoksiin. Kuten luvussa 2.2 jo totesin, orkestroinnista puhuttaessa täytyy ottaa satsiin osallistuvien soitinten vaihtumisen lisäksi esiin muutkin Sevsayn soitinnuksen perusparametrit, eli rekisteri, dynamiikka, artikulaatio ja erilaiset soittotekniikat, sekä erilaiset tekstuurit, eli erilaiset satsityypit, säestyskuviot jne.

⁴⁶ Cutler 2000, 255.

⁴⁷ Cutler 2000, 259.

3 *Andante*; KV 482, toinen osa

Analysoin aluksi *Andanten* muotorakennetta ja etenkin syvän tason ja syvän välitason äänenkuljetusrakennetta suhteessa makroväreihin. Luvun 3.1 alustavien huomioiden jälkeen pureudun luvussa 3.2 rondomuotoisen *Andanten* A-taitteiden sisäisen äänenkuljetusrakenteen ja orkestroinnin – erityisesti mikrovärien – vuorovaikutukseen. Luvussa 3.3 vertailen A-taitteita toisiinsa ja käsittelen niiden asemaa teoksen kokonaisdramaturgiassa. Lopuksi, luvussa 3.4 pyrin tekemään johtopäätöksiä muodon, äänenkuljetuksen ja orkestraation vuorovaikutuksesta koko osan mittakaavassa, sekä käsittelen niiden pohjalta osan kokonaisdramaturgiaa.

3.1 Alustavaa pohdintaa makroväreistä, muodosta ja äänenkuljetuksesta

3.1.1 Muodosta ja syvän tason äänenkuljetuksesta

Es-duuripianokonsertton KV 482 toinen osa, *Andante*, on viisitaitteinen rondo (ABACA). Ensimmäisen A-taite on kerrattu heti kokonaisuudessaan, mikä on varsin epätavallista rondomuodossa, mutta sopii konsertto-genreen: A-taitteen esittelevät ensin jouset (A_{1.Tutti}), minkä jälkeen piano esittää siitä oman variaationsa (A_{1.Solo}). Täten A-taite esiintyy itse asiassa neljään kertaan (A_{1.T}, A_{1.S}, B, A₂, C, A₃). Lopussa on vielä laaja *coda*. Taulukossa 1 esitellään osan taitteet tahtinumeroineen ja sävellajeineen.

TAULUKKO 3.1. *Andanten* muoto.

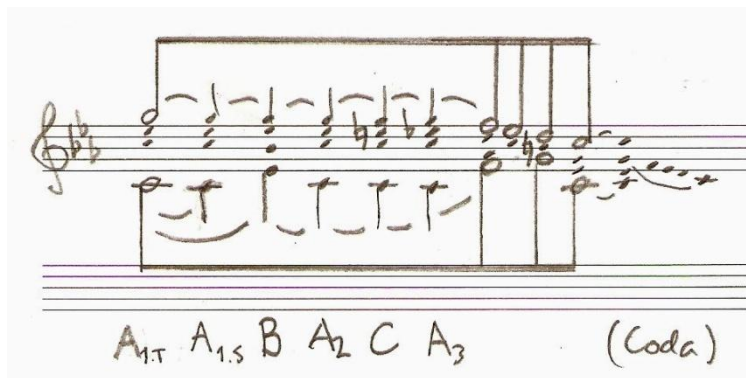
tahdit	taite	sävel-laji	<i>lisähuomioita</i>
1-32	A _{1.T}	c	ensimmäinen <i>tutti</i> -taite ja teeman esittely
33-64	A _{1.S}	c	ensimmäinen <i>solo</i> -taite (samalla A-teeman ensimmäinen variaatio)
65-92	B	Es	toinen <i>tutti</i> -taite ja samalla ensimmäinen puhallinepisodi
93-124	A ₂	c	toinen <i>solo</i> -taite ja toinen variaatio
125-144	C	C	kolmas <i>tutti</i> -taite ja toinen puhallinepisodi (jousisäestyksin)
145-185	A ₃	c	kolmas <i>solo</i> -taite ja kolmas variaatio, joka tällä kertaa sisältää pianon ja <i>tutti</i> -orkesterin vuorottelua
186-209	<i>coda</i>	c	pianon ja puhallinten vuoropuhelua sisältävä <i>coda</i> jakaantuu edelleen kahteen osaan: tahteihin 186–201 ja 201–209

Myöhempien A-taitteiden voidaan sanoa olevan variaatioita ensimmäisestä, 32-tahtisesta jousille kirjoitetusta c-mollitaitteesta (A_{1.T}). Ensimmäiset kaksi variaatiota, pianon

ensimmäinen ja toinen *solo*-taite ($A_{1,s}$ ja A_2), ovat muodoltaan identtisiä ensimmäisen A-taitteen kanssa, mutta eroavat tästä soitinnukseltaan ja tekstuuriltaan. Kolmas variaatio (A_3) on kirjoitettu pianon ja orkesterin vuoropuheluksi (varsinkin aluksi vuorottelevat *solo* ja *tutti*) ja se on myös muodoltaan hieman laajempi, 41 tahtia.

A-taitteiden väliin jäävät episodit (B- ja C-taitteet) vastaavat kestoaltaan A-taitteita, mutta eroavat niistä muuten selvästi: ne ovat duurissa (Es- ja C-duurissa), puhaltimille kirjoitettuja ja tekstuurinsa ja temaattisen aineksensa puolesta selvästi A-taitteista erottuvia.¹ Tahdista 186 alkava coda yhdistelee A-taitteiden sekä episodien erilaisia elementtejä, tehden eräänlaista synteesiä aikaisemmin kuullusta.

Esimerkki 3.1: *Andanten* syvä välitaso ja taitteet



Esimerkki 3.1 näyttää taitteet ja äänenkuljetusrakenteen syvän välitason. Ensimmäiset kaksi A-taitetta prolongoivat c-mollisointua, joten niiden aikana syvän tason äänenkuljetus ei vielä etene toonikalta pois. Sointivärinsä ja tekstuurinsa puolesta ne erottuvat kuitenkin omiksi taitteikseen.

3.1.2 Makrovärit muoto- ja äänenkuljetusrakenteissa

Makrovärien muutokset artikuloivat rondo-muotoa ja sen sisältämää A-taitteen variointia hyvinkin selvästi, kuten taulukosta 2 voi nähdä.

¹ B- ja C-taitteen temaattinen materiaali ja motiivit ovat tosin monelta osin sukua A-taitteiden materiaalille. En tässä työssä kuitenkaan juuri puutu teoksissa esiintyviin temaattisiin tai motiivisiin ilmiöihin.

TAULUKKO 3.2. *Andanten* muoto ja makrovärit.

<i>tahdit</i>	<i>taite</i>	<i>makroväri</i>	<i>dyn.</i>	<i>lisähuomioita</i>
1-32	A _{1.T}	jousisoittimet; legato	<i>p</i>	1. <i>tutti</i> -taite (A-taite)
33-64	A _{1.S}	piano (paikoin jousten säestämänä)	<i>p</i>	1. <i>solo</i> -taite; A:n 1. variaatio
65-92	B	puhaltimet (etenkin Cl)	<i>p</i>	2. <i>tutti</i> -taite; 1. episodi
93-124	A ₂	piano (usein jousten säestämänä)	<i>p</i>	2. <i>solo</i> -taite; A:n 2. variaatio
125-144	C	puut jousten säestämänä (Fl&Fg)	<i>p</i>	3. <i>tutti</i> -taite; 2. episodi
145-185	A ₃	orkesterin ja pianon vuorottelua, jossa jousilla on lisäksi paikoin melodinen asema pianon rinnalla	<i>f&p</i> !	3. <i>solo</i> -taite; A:n 3. variaatio; vaihteluita makrovärissä myös <i>tutti</i> - ja <i>solo</i> -jaksojen sisällä
186-213	coda	orkesterin ja pianon vuorottelu jatkuu; nyt puhaltimet korostuneet jousiin nähden	<i>p</i>	

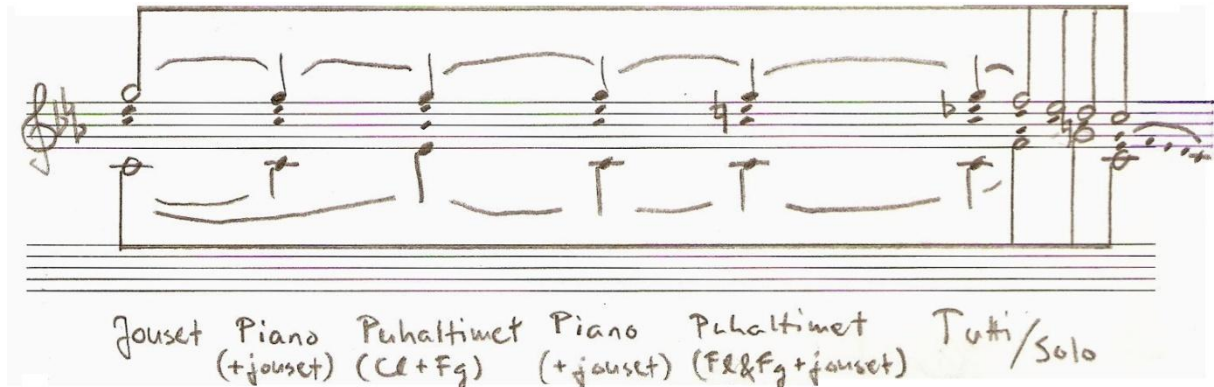
Vertailtaessa taitteita toisiinsa huomataan, että lähes jokaisen makroväri on omanlaisensa. Ainoastaan A_{1.S}- ja A₂-taitteiden makroväri on samankaltainen (jousten rooli toki voimistuu A₂:ssa), samoin kuin codan verrattuna A₃:een. *Andanten* orkestraatiossa on siis erotettavissa viisi omiksi makroväreikseen erottuvaa soitinyhdistelmää:

- 1) koko osan aloittava jousiorkesteri
- 2) pianon variaatiot jousten esittelemästä teemasta (jousten paikoin säestäessä; A_{1.S} ja A₂)
- 3) pelkät puhaltimet (ensimmäinen puhallinepisodei)
- 4) huilu ja fagotti jousten säestäessä (toinen puhallinepisodei)
- 5) orkesterin ja pianon vuorottelu, jossa kuullaan ensimmäistä kertaa paitsi *tutti*-orkesteria, myös *forte*-dynamiikkaa (A₃ ja coda)

Olen yksinkertaistanut makrovärin A₃:ssa ja codassa orkesterin ja pianon vuorotteluksi: se sisältää vuoroin *tutti*-orkesterin makroväriä (jouset ja puhaltimet), vuoroin pianoa yksin, vuoroin jousten kanssa. Codassa puhaltimet saavat lisäksi melodisia funktioita vuorotellen pianon kanssa. Jokainen yllä kuvatus tilanteesta on Sevsayn makroväri-määritelmää seuraillen oma makrovärinsä. Näin voidaankin sanoa, että A₃:ssa ja codassa tapahtuu jatkuvaa vaihtelua makrovärissä. Nämä taitteet erottuvat makrovärin osalta aikaisemmasta materiaalista juuri makrovärin vaihtelun, orkesterin ja pianon vuorottelun vuoksi;

aikaisemmin jokainen taite sai oman, muuttumattoman makrovärinsä ja ne olivat selvästi joko *tutti*- tai *solo*-taitteita.

Esimerkki 3.2: *Andanten* syvä välitaso ja makrovärit taitteiden tasolla



Esimerkissä 3.2 syvän välitason äänenkuljetus on nyt esitetty suhteessa makroväreihin kokonaisten taitteiden tasolla. Esimerkistä ilmenee jousten, pianon ja puhalltimien vuorottelu eri taitteissa, sekä äänenkuljetusrakenteen sulkevan kvinttilaskun sisältävän kolmannen A-taitteen makrovärin, orkesterin ja pianon vuorottelun, ainutlaatuisuus muiden taitteiden makroväreihin verrattuna.

.

3.2 Muodon, syvän- ja välitason äänenkuljetuksen sekä orkestroinnin yhteyksistä

Esittelen tässä luvussa rondomuotoisen *Andanten* A-taitteet ja puhallinepisodit (B- ja C-taitteet) sekä codan, kunkin erikseen omassa alaluvussaan. Käyn läpi ensin A-taitteiden äänenkuljetusta lavealla tasolla, ja teen huomioita orkestroinnin makrovärien suhteesta äänenkuljetusrakenteeseen. Sen jälkeen tarkastelen hieman lähemmin puhallinepisodeja – nostan esiin myös mikrovärien ja äänenkuljetuksen vuorovaikutuksen. A-taitteiden lähempi tarkastelu vaatii episodeja huomattavasti enemmän tilaa, joten säästän sen omaan lukuunsa (3.3).

3.2.1 A-taitteet

Esimerkki 3.3: $A_{1.T:n}$, $A_{1.S:n}$ ja $A_2:n$ välitaso ja makrovärit

Esimerkissä 3.3 on kuvattuna tahtien 1–32, 33–64 ja 93–125 ($A_{1.T}$, $A_{1.S}$ ja A_2) välitason äänenkuljetusrakenne sekä makrovärien tapahtumat suhteessa äänenkuljetusrakenteen tapahtumiin. Esimerkin suluissa olevat tahtinumerot viittaavat ensimmäiseen A-taitteeseen.

A-taite on rakenteeltaan neljättä esiintymistään (A_3) lukuunottamatta aina samanlainen.² Ensimmäisissä 12 tahdissa moduloidaan c-mollista Es-duuriin, tämän jälkeen ensin g-molliin (tahdit 13–20), sitten takaisin c-molliin (tahdit 21–32). Tahdin 22 paluu c-mollisoinnulle jää kuitenkin pintatason tapahtumaksi, kun välitasolla tonaalinen liike vie tahdin 12 Es-duurisoinnulta tahdin 25 f-mollille. Alaäänen F levittyy tahteihin 25–29 muuttuen tahdissa 28 II asteen kvinttisekstisoinnuksi. Tämä purkautuu pintatasolla tahdissa 30 Γ^6 -soinnulle, mutta osoittautuu laveammassa tarkastelussa vievän lopulta taitteen sulkevalle c-mollikadenssille tahteihin 31–32. Ylääänen kvinttilasku g^2 :lta tapahtuu basson F:n ja Es:n kautta tahdeissa 28–30.³

² Tahtien 93–125 (A_2) äänenkuljetusrakenne tosin eroaa vähäisessä määrin joiltain yksityiskohdiltaan esimerkin 3.3 näyttämästä rakenteesta; palaan niihin alaluvussa 3.3.3.

³ Käsittelen ylä-äänen siirtymistä bassoon tarkemmin alaluvussa 3.3.2, sivulla 42.

Jouset ovat *Andanten* alussa merkittävässä roolissa: osa alkaa jousiorkesterilla, joka samalla esittelee myöhemmin varioitavan A-taitteen. Muutoin *piano*-dynamiikassa liikkuvaa taitetta värittävät *sforzatot* tahdeissa 8 ja 28–30. Tahdin 8 *sforzato* sijoittuu kohtaan, jossa sävellaji on kääntymässä c-mollilta Es-duurille, ja jota seuraa Es-duurikadenssi (tahdit 9–12). Vastaavasti tahtien 28–30 *sforzatot* valmistavat lopullista c-mollikadenssia.

Toisessa taitteessa ($A_{1.S}$; tahdista 33) piano tekee ensimmäisen variaation c-molliteemasta (A), ja kertaa samalla edellisen taitteen rakenteen. Vaikka muodon ja äänenkuljetusrakenteen puolesta $A_{1.T}$ ja $A_{1.S}$ -taitteet ovat identtiset, ne eroavat makroväreiltään ja tekstuuriltaan toisistaan selvästi: jousiorkesteri korvautuu pianolla, joka muuntelee saman rakenteen puitteissa edellistä jousiorkesteritaitetta.

Jouset palaavat säestämään pianoa koko taitteen äänenkuljetusrakenteen kannalta tärkeimmillä kadensseilla. Ne saattavat pianon Es-duurikadenssille tahtiin 44 (vastaa tahtia 12). Es-duuri puolestaan osoittautuu jälleen välitasolla osaksi alääänen c:ltä F:lle vievää liikettä; rakenteellisesti painokkaalle F:lle saavuttaessa tahdissa 60 (vastaa tahtia 28) jouset liittyvätkin jälleen mukaan (jälkimmäisessä tapauksessa yllä mainitut *sforzatot* ja jousten mukaantulo ajoittuvat samaan hetkeen alleviivaten hyvin selvästi tahdista 60 alkavaa lopullista kohdistusta c-molliin).

Toisessa pianovariaatiossa (A_2 ; tahdista 93) jouset ovat sekä tahtimäärällisesti että suhteessa äänenkuljetustapahtumiin enemmän aikaa äänessä. Ainoa välitason merkittävä tapahtuma, johon jouset eivät osallistu, on g-mollikadenssi tahdeissa 110–112 (kts. huutomerkki esimerkissä 3.3).

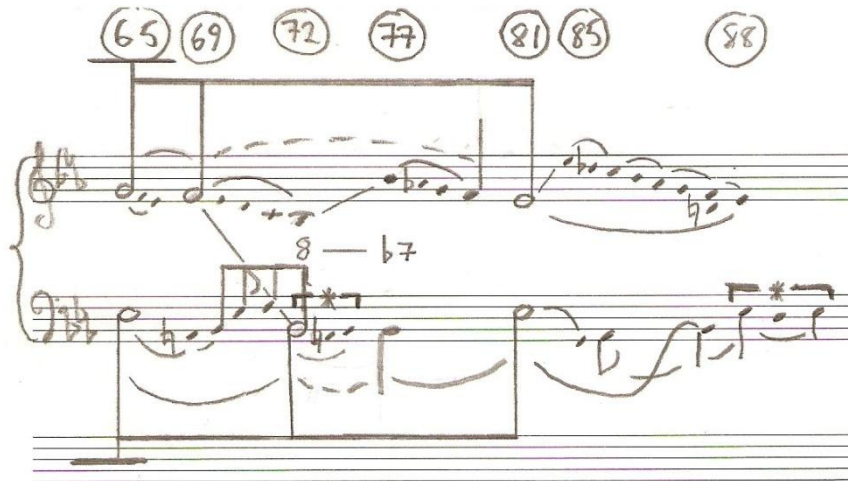
Neljäs c-mollitaite (A_3 , tahdit 145–185) vastaa äänenkuljetusrakenteeltaan yllä olevaa kuvausta pienin lisäyksin; eleytykseltään ja soitinnukseltaan se on kuitenkin hyvin poikkeava aikaisempiin taitteisiin nähden. Palaan A_3 -taitteeseen ja erityisesti sen orkestrointiin tarkemmin luvussa 3.3.

3.2.2 Puhallinepisodit

Andanten puhallinepisodit (B- ja C-taitteet; tahdit 65–92 ja 125–143) ovat duurimuotoisina kuin valon pilkahduksia keskellä tummaa c-mollimaailmaa. Käsittelen seuraavaksi lyhyesti

niiden äänenkuljetusrakennetta sekä orkestroinnin suhdetta siihen; soitinnuksen muutokset keskittyvät puhallinepisodeissa pääsääntöisesti mikrovärimuutoksiin, joiden lisäksi käsittelen jonkin verran eri jaksojen tekstuureja.

Esimerkki 3.4: tahtien 65–92 välitaso



Esimerkissä 3.4 on kuvattuna ensimmäisen, Es-duuri-puhallinepisodin äänenkuljetusrakenne. Tahdeissa 65–72 edetään B-duuriin, jota tämän jälkeen levitetään tahdeissa 72–80. Tahdissa 72 tonikalisoitu B-duurisointu muuttuu tahdissa 77 jälleen dominanttiseksi, ja siltä edetään tahdissa 81 takaisin toonikalle. Tahtiin 81 tultaessa episodin äänenkuljetusrakenne sulkeutuu. Tämän jälkeen kuullaan vielä sulkeutumisen vahvistavat kadenssit ensin Es-duuriurkupisteen päällä tahdeissa 81–84, pienellä IV sointuasteen kohdistuksella höyrytettyinä tahdeissa 85–88. Tahdit 88–92 ovat pieni *codetta*, joka toistaa tahtien 72–76 B-duurilevityksen nyt Es-duurissa (tähdet esimerkissä 3.4).

Ensimmäisessä puhallinepisodissa kuullaan vain puhaltimeja (erotukseksi toisesta puhallinepisodista, jossa ovat mukana huilun ja fagotin duettoja säestävät jouset). 1. klarinetti on melodisessa funktiossa läpi taitteen, ja 2. klarinetti, fagotit sekä käyrätorvet säestävät ja myötäilevät sitä. Huilu sekä käyrätorvet liittyvät välillä mukaan kaksintamaan klarinetin soittamaa melodiaa, jolloin melodian värityksen kannalta klarinetti jää enemmän taka-alalle. Tämä tuo sekä makro- että mikrovärimuutoksia episodin soitinnukseen; tarkastelen ensin makrovärimuutoksia suhteessa esimerkin 3.4 kuvaamaan äänenkuljetusrakenteeseen, sitten mikrovärimuutoksia ja tekstuuria.

Makrovärimuutoksia aiheuttaa huilu, joka liittyy satsiin mukaan tahdeissa 67–68, 74–76 ja 81–88 sekä fagottien tauot tahdeissa 77 ja 81–82. Huilu kaksintaa ensin mainituissa tahdeissa aina 1. klarinettia ja on näin jonkinlainen vahvistus klarinetin esittämään melodiaan (poikkeuksina koristeleva ylöspäinen asteikkokulku tahdeissa 83–84). Tahdeissa 67–68 huilun mukaantulolla ei vaikuta olevan äänenkuljetusrakenteeseen liittyvää funktiota. Tahdeissa 74–76 huilu liittyy taitteen muotorakenteeseen, päättyhän tahdissa 76 B-duurisoinnulle saapumista alleviivaava postkadenssiaalinen jakso (merkitty tähdellä esimerkkiin 3.4). Huilun mukaantulon ansiosta makrovärin muutos tahtiin 77 tultaessa on suhteellisen suuri, kun fagotit pitävät tahdin alkuosassa vielä taukoa: soitinnus muuttuu septetosta hetkellisesti klarinetti-käyrätorvi-kvartetiksi, mikä on uusi makroväri episodissa. Näin kaksi tahtien 76–77 fraasirajan molemmin puolin levittyvää B-duurisointua – ensimmäinen tonikalisoitu, toinen jälleen dominanttinen – on myös maalattu erilaisin makrovärein. Mozart luo tahteihin 72–80 näin sointiväriä kontrastia elävöittämään B-duurisoinnun levitystä ja alleviivaamaan sen funktion vaihtumista.

Huilun liittyessä mukaan koholle tahdissa 81 fagotit jäävät jälleen pois, mikä tuo äänenkuljetusrakenteen sulkeviin tahteihin 81–82 taas uuden makrovärin, kvintettivariantin tahdin 77 kvartettiväristä. Makrovärimuutokset näyttäisivät siis mitä suurimmassa määrin tukevan esimerkin 3.4 lavean tason äänenkuljetustulkintaa.

Makrovärimuutosten lisäksi myös muutokset mikroväreissä osuvat äänenkuljetusrakenteen ja muodon kannalta mielenkiintoisin kohtiin. Bassofunktiossa olleet käyrätorvet liittyvät ensinnäkin klarinettien melodiaan tahdeissa 69–71, joissa sävellaji muuttuu ja kuullaan kadenssi B-duurissa; B-duurikohdistuksen jälkeiseen levitykseen tahteihin 72–76 käyrätorvet jäävät väliään ensin 1. fagotin ja myöhemmin huilun kaksintaessa klarinetin melodian.

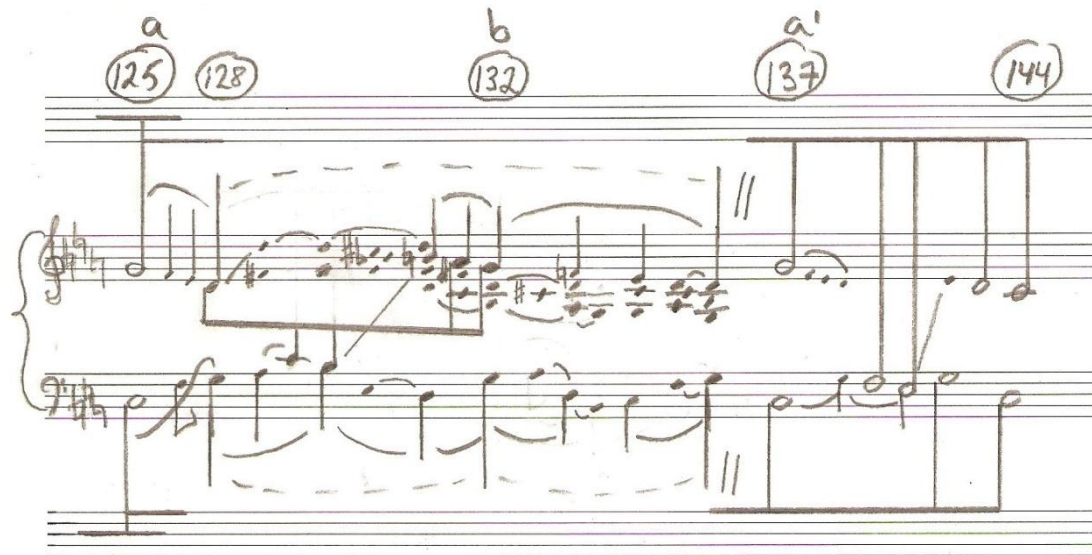
Erityisen selvästi mikrovärit ja tekstuuri ovat luomassa yhteyttä episodin alun ja tahdissa 77 dominanttiseksi muuttuvan B-duurisoinnun välille: klarinettien ja käyrätorvien funktiot ovat kummassakin tapauksessa samoja ja tekstuuri samanlaista. Soitinnus näyttäisi siis korostavan tahtien 77–80 B-duurilevityksen suhdetta rakenteelliseen toonikaan, kun sama tekstuuri ja funktiot vielä jatkuvat rakenteellisen toonikan paluuta levittävissä tahdeissa 81–84. Tämä on lievästi ristiriidassa esimerkin 3.4 äänenkuljetustulkinnan kanssa, jossa tahdin 72 B-duurisointu on nostettu ensisijaiseksi rakenteelliseksi dominantiksi. Toisaalta se on

sopusoinnussa B-duurisoinnun funktion kanssa liittäessään dominanttiseksi muuttuvan B-duurisoinnun sointiväriillisesti toonikaan.

Tahdeissa 81–84 huilu liittyy klarinettien, fagottien ja käyrätorvien mukaan koristelemaan väliääntä. Huilu jatkaa melodisessa funktiossa tahtien 85–88 Es-duuria edelleen levittävään kadenssiin korvaten tahtien 69–72 käyrätorvet. Näin episodin päättäviin tahteihin 88–92 saadaan vielä uusi ja tuore mikroväri, kun 1. käyrätorvi liittyy 1. klarinetin seuraan melodiassa erotukseksi tahdeista 72–76, joissa samassa tekstuurissa tuossa roolissa oli ensin 1. fagotti, sitten huilu.

Toinen puhallinepisodi (C-taite) jakaantuu kolmeen jaksoon: ensimmäinen (tahdit 125–132) moduloi C-duurilta G-duurille, toinen (tahdit 132–136) palauttaa sävellajin C-duurille päättyen sen puolilopukkeelle, ja kolmas (136–144) kerta ensimmäisessä jaksossa kuullun materiaalin, kuitenkin siten, että sävellaji pysyttelee tällä kertaa C-duurissa. Muodoltaan toinen puhallinepisodi on siis a–b–a₁.

Esimerkki 3.5: tahtien 125–144 välitaso



Ylä-ääni laskee tahtien 125–128 aikana toiselle sävelasteelle, d¹:lle, ja alääni nousee samalla g:lle. G:n tonikalisoituessa tahdeissa 128–132 ylä-äänessä kuullaan G-duurin kvinttilasku g¹:lle aläänen c¹:n ja h:n kautta. G-duurin muuttuessa takaisin dominantiksi keskeytykseen päättyvissä tahdeissa 132–136 ylä-ääni jatkaa edelleen kvartin alas d¹:lle. Laveammassa tarkastelussa tahdit 128–136 levittävät G-duurisointua ja ylä-äänien toista sävelastetta, d¹:ä.

Keskeytyksen jälkeen tahdeissa 137–144 kuullaan tahtien 125–132 kertausta jossa jälkimmäiset neljä tahtia (kohon kera) on transponoitu kvinttiä alemmas; ylä-ääni tekee nyt kvinttilaskun vastaavasti aläänen f:n ja e:n kautta.

Puhaltimista äänessä on huilun ja fagotin muodostama duo, jota jouset säestävät. Huilu ja fagotti vuorottelevat kunkin jakson (a, b, a₁) alussa, ja yhdistyvät dialogissaan aina lopukkeelle tultaessa. Toinen puhallinepisodi ei näyttäisi kaipaavaan muita soitinnukseen liittyviä rakenteellisia huomioita.

3.2.3 Coda

Andantessa on laaja ja musiikillisesti selvästi erottuva *coda*. Rakenteeltaan coda on kolmiosainen: omiksi jaksoikseen erottuvat tahdit 185–201, 201–209 ja 209–213; viimeksi mainittu jakso on hieman kuin *codan codetta*.

Ensimmäinen jakso, tahdit 185–201, jakaantuu kahteen puoliskoon. Ensin (t. 185–193) episodien puhallinväri yhdistyy A₃:n temaattiseen materiaaliin (vrt. tahtiin 149); jousten säestystekstuuri on taasen peräisin B-taitteesta käyrätorvilta. Sama materiaali toistuu tämän jälkeen pianolla (t. 193–201). Tahdeissa 185–201 jatkuu siis A₃:ssa alkanut orkesterin ja pianon vuorottelu (fagotin säestyskuviota tahdissa 193 on uusi variantti eri taitteissa esiintyneistä erilaisista murtosointutekstuureista ja jousten säestystekstuurin hyppy muistuttavat A-taitteen melodian ”rakennuspalikoita”).

Esim. 3.6: tahtien 200–205 äänenkuljetusrakenne



Toisessa jaksossa, tahdeissa 201–209 vuorot vaihtuvat: ensin piano aloittaa yksin C-duurisoinnilla. C-duurisoinnun terssi, e¹ osoittautuu toonikasoinnun elisioksi (esim. 3.4); syntyvä välidominantti vie IV asteelle, joka jatkaa dominantille ja toonikalle samalla, kun puhaltimet vastaavat pianolle. Pianon ja puhaltimien temaattinen materiaali sekä pianon vasemman käden säestyskuviot ovat tällä kertaa peräisin B-taitteesta. Tahdeissa 201–209 kuultava pianon ja puhaltimien dialogi on paitsi jonkinlainen yhdistelmä A-taitteiden pianoväriä ja episodien puhallinväriä, muistuttaa myös C-episodin huilun ja fagotin dialogista.

Viimeisessä viidessä tahdissa jokaisella ryhmällä (piano, puhaltimet, jouset) on oma, kadenssaalinen materiaalinsa. Jouset saavat taas myös näkyvän roolin c-mollikolmisoinnuillaan, jotka toimivat kadenssaaliset kuviot liikkeelle panevana voimana.

3.3 A-taitteiden äänenkuljetuksen ja orkestroinnin lähempää tarkastelua

Palataan hetkeksi mikrovärin määrittelyyn (tarkemmat määrittelyt löytyvät luvusta 2). Mikroväriässä tapahtuvat muutokset ovat sävymuutoksia makrovärin sisällä: Sevsay nostaa esiin varsinkin sen, miten satsiin osallistuvien soitinten pysyessä samoina yksittäisten soitinten tai useita soittimia sisältävien linjojen funktiot muuttuvat.⁴

Lasken seuraavissa analyysissä mikrovärin muutoksiksi myös muutokset Sevsayn määrittelemissä soitinnuksen perusparametreissa, joita hän käyttää varsinkin analysoidessaan sitä, miten säveltäjät erottelevat eri ääniä polyfonisessa musiikissa tai tekstuurin eri kerroksia tekstuurimusiikissa (esim. Debussy).⁵ Näin itse soittimen ja sen mukanaan tuoman värin lisäksi mikrovärin muutoksiksi täytyy laskea myös muutokset dynamiikassa, rekisterissä (sekä soittimen äänialan suhteen, että koko orkesterin rekisten suhteen), artikulaatiossa ja soittotekniikoissa (viimeksi mainitun rooli on Mozartin tapauksessa lähinnä erottaa toisistaan jousten *arco* ja *pizzicato*).

⁴ Sevsay 2005, 409.

⁵ Sevsay 2005, 607–609.

Lopulta, koska tekstuurikin on voimakkaasti yhteydessä väriin, ei mikroväreistä puhuttaessa voi unohtaa muutoksia tekstuurissa ja niin muodoin myös satsityypissä; yleensä homofonisen satsin muuttuminen polyfoniseksi (tai toisin päin) vaikuttaa myös tekstuuriin.

Käsittelen seuraavaksi A-taitteita mikrovärien tasolla ja vertaan tekemiäni havaintoja muotoon sekä äänenkuljetusrakenteeseen. Pyrin selvittämään, missä määrin orkestrointi tukee äänenkuljetuksellisia ilmiöitä tai on ristiriidassa niiden kanssa. A-taitteet ovat viimeistä lukuunottamatta rakenteeltaan täysin identtisiä, ja viimeistäkin (A₃; tahdit 145–185) on vain hieman pidennetty edeltävistä; niiden välillä tapahtuvat muutokset ovat pääasiassa soitinnuksellisia ja teksturaalisia. Aloitan ensimmäisestä A-taitteesta (A_{1,T}; tahdit 1–32), jonka rakenteen ja orkestraation suhdetta käsittelen tarkemmin. Kaikki ensimmäisen A-taitteen äänenkuljetusrakenteesta tehdyt havainnot pätevät myös käsitellessäni myöhempiä A-taitteita.

3.3.1 *Andanten* alku; ensimmäiset 12 tahtia

Esimerkki 3.7: luonnos tahtien 1–12 äänenkuljetusrakenteesta

Esimerkissä on luonnostelma tahtien 1–12 äänenkuljetusrakenteesta. Sen analysoiminen yksiselitteisesti on vaikeaa ja mahdollisia tulkintoja on useita: 1) bassolinjan voisi tulkita kromaattisena, validominanttiselle V/V-harmonialle valuvana liikkeenä c–H–B–A (esimerkin 3.7 alapuoliselle apuviivastolle hahmoteltu linja); 2) alun c voidaan myös yhdistää tahdin 8 c:hen (toisin kuin esimerkissä 3.7, jossa tahdin 8 Es-duurin V–VI-liike on tulkittu pintatason

tapahtumaksi); 3) tahtien 8 ja 11 B-sävelet voitaisiin liittää toisiinsa (kysymysmerkillä varustettu kaari tahdeissa 8–11). Olen kuitenkin päätenyt näistä hieman eriävään tulkintaan.

Tahtien 4–7 aläänessä oleva H-sävel ja tahdin 8 B-sävel tuntuvat katsovan eri suuntiin (H taakse-, B eteenpäin), mikä ei kannustaisi yhtenäisen kromaattisen linjan tulkintaan. Lisäksi tahdin 8 ylä-äänien g^1 :ltä näyttää selvästi alkavan terssilasku tahdin 12 es^1 :lle, ja g^1 :tä edeltävä as^1 tuntuu siihen nähden sivusäveliseltä. Siten tahdin 8 aläänen ensisijainen sävel saattaa sittenkin olla B:n sijaan c. Nämä seikat tuntuisivat rohkaisevan esimerkin 3.8 kaltaiseen tulkintaan tahtien 1–12 äänenkuljetusrakenteesta.

Esimerkki 3.8: tahtien 1–12 äänenkuljetusrakenne

The image shows a handwritten musical score for measures 1 through 12. At the top, there are circled measure numbers: 1, 4, 8, and 12. Below these, a series of numbers (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) are written, likely indicating fingerings or breath marks. The score itself is written on a grand staff (treble and bass clefs). The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various notes and rests, including a prominent g^1 note. The lower staff (bass clef) contains a bass line with notes and rests, including a c note. There are several annotations: a circled 'sf' (sfz) marking, a '(Vc)' marking, and a '(Cb)' marking. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-12. The notation is in a c-minor key signature (three flats).

Esimerkin 3.8 mukaan osan aloittava c-mollialue päättyy keskeytystilanteeseen (c–h ||).

Tällöin seuraava Es-duurikohdistus tapahtuu *Hilfskadenzin* kautta. L. Poundie Burstein esittää artikkelissaan ”Unraveling Schenker’s Concept of the Auxiliary Cadence” *Hilfskadenzista* että se on epätäydellinen (*unvollständig* tai *incomplete*) ”kulku, joka alkaa ei-toonika *Stufelta* ja on irrallaan [*abgeriegt* tai *closed off*] aikaisemmista harmonioista”.⁶ Burstein jatkaa, että ”useimmissa tapauksissa vain *Hilfskadenzin* viimeinen sointu toimii syvempien tasojen rakenteessa, joten kyseinen kulku tuo mukanaan odotusta ja eteenpäin [kohti viimeistä

⁶ Burstein 2005, 159.

sointua] katsovaa liikettä”.⁷ Tahdistä 8 alkava Es-duurin tonaalinen alue on keskeytyksen vuoksi ensinnäkin selvästi irrallaan edeltävästä c-mollin alueesta. Se ei myöskään ala Es-duurin toonikalta vaan VI asteen soinnulta ja on näin epätäydellinen rakenne.

Näin Es-duurin terssilasku $g^1-f^1-es^1$ on myös itsenäinen pintatason tapahtumansa, jota tukee basson c–B–Es-kulku. Ilman keskeytystä ja tahdin 8 painavaa B-duurisointua sitä seuraava c-mollisointu olisi voinut kuulua vielä c-mollilevityksen piiriin. B-duurisointu on kuitenkin *sforzaton* avulla jo riuhtaissut musiikin pois c-mollin vaikutuspiiristä ja tahti 8 katsookin kohti seuraavaa Es-duurin toonikasointua. Tahdin 8 c-mollisointu osoittautuu kuitenkin edeltävään B-duurisointuun nähden ensisijaiseksi, sillä se tukee ylä-äänien g^1 :tä, Es-duurin kolmatta sävelastetta.

Tahtien 1–12 mikroväritapahtumat ovat hyvin hienovaraisia. Koko jaksoa (kuten koko $A_{1.T}$ -taitetta) hallitsee katkeamaton jousisointi. Koska jousisoittimet ovat sointiväritään homogeeninen soitinryhmä, myös erot mikroväreissä ovat varsin pieniä. Tällöin korostuvat erityisesti rekisterilliset seikat, kuten äänen korkeus orkesterin rekisterissä ja soittimen äänialaan nähden: esimerkiksi c^1 on orkesterin keskirekisterissä, mutta viululla alarekisterissä tummana g-kielen äänenä ja toisaalta sellolla ylärekisterissä kirkkaana a-kielen äänenä. Myös artikulaation, satsityypin ja tekstuurin roolit korostuvat äänenvärien pysyessä samankaltaisena.

Tahtien 1–12 selvin yksittäinen mikroväritapahtuma lienee tahdin 8 *sforzato*. Lisäksi alussa käytetty, sellon ja kontrabasson tavallinen oktaavikaksinnus laajenee kahdeksi oktaaviksi b-sävelellä tahdissa 8, mikä tuo bassoon tässä kohdin uuden äänenvärin. Nämä mikroväritapahtumat alleviivaavat käännettä Es-duurille; edellisten tahtien basson c–h-kulku muuttuu tahdissa 8 c–b:ksi. Kaksinnuksen ja basson soinnin muuttumista korostaa se, että tahdissa 7 olevasta, aikaisemmin aläänen c–h-kulkua koristelleesta d–c-kulusta on jätetty kontrabasso pois, samalla kun sello on kaksinnuksen muuttumista ennakoiden varsin korkeassa rekisterissä; kun kontrabasson matala b-sävel (soiva B_1) on lisäksi *sforzatolla* vahvistettu, basson äänenvärien muutos tahdistä 7 tahtiin 8 on varsin suuri.

C-molli- ja Es-duurialueiden eroa korostaa myös satsityyppi ja tekstuuri: tahdistä 8 lähtien alun varsin polyfoninen satsi muuttuu – kadenssia lähestyttäessä – homofonisemmaksi

⁷ Burstein 2005, 159.

samalla, kun tekstuuri muuttuu (rytmisesti) yhtenäisemmäksi. Tahdin 9 1/8-tauko tuo hengähdyksen jousisointiin, rytmittäen kadenssille tuloa; retorisesti voimakkaan eleenä tauko todennäköisesti sekä vahvistaa edeltävän *sforzato*-tahdin V–VI-kulkua, että korostaa seuraavan välidominanttisen harmonian (V/V) väriä. Kaiken kaikkiaan tahteja 8–12 leimaa säästystekstuurin yksinkertaistuminen aikaisempaan nähden samalla, kun ylä-ääni aktivoituu sekä rytmisesti 1/32-nuottien myötä, että melodisesti päästessään irti edeltävien tahtien g–as–g-toistoista.

Huomattakoon myös, että *Andanten* alussa aläänen c-sävel – rakenteellisesti vahva sävel – jää heikolle tahdinosalle. Tahtien 3–4 c–h-liikkeessä c osuu vahvalle tahdinosalle, mutta se ei enää tue c-mollisointua, minkä lisäksi se on korkeammassa ja siten basson kannalta heikommassa rekisterissä. Vasta c–h-liikkeen kertautuessa seuraavissa tahdeissa oktaavia alemmaa aläänessä yhdistyvät vahva rekisteri ja h:n osalta myös vahva tahdinosaa. Kuten esimerkistä 3.8 nähdään, hypermetrisesti h jää kuitenkin heikolle tahdille, aluksi hypermetrin neljännelle tahdille ja tahdissa kuusi hypermetrin toiselle tahdille.

Tahdin 8 metrinen asema on tätä taustaa vasten sitäkin kiinnostavampi: onko se hypermetrisesti neljäs tahti (esimerkin 3.8 ylempi numerorivi), vai alkaako tahdistä 8 uusi hypertahti, joka olisi viiden tahdin mittainen siten, että tahdit 9 ja 10 muodostavat hypertahdin toisen tahdin (alempi numerorivi)?⁸ Osuuko *sforzato* ja aläänen b-sävel hypertahdin vahvalle vai heikolle osalle? Mikäli se tulkitaan vahvaksi, se korostaa entisestään h:n muuttumista b:ksi aläänessä.

Tulkitsisin esimerkin 3.8 alemman numerorivin mukaisesti, että tahdin 6 h:n ja tahdin 8 b:n metrinen asema eroaa toisistaan. *Sforzato*-ele, basson soitinnus ja tekstuurin muuttuminen, eli mikroväritapahtumat vahvistavat kaikki b:tä ja Es-duurille kääntymistä, mikä vaikuttaa paitsi hypermetrin, myös äänenkuljetusrakenteen tulkintaan.

Tämän tutkielman aineiston perusteella Mozart tuntuu pehmentävän voimakkaita muutoksia tai kontrasteja aina jollain tavalla. Tällä kertaa basson matala rekisteri tahdeissa 5–6 valmistaa tahdin 8 sointiväriä (vaikka tahtien 7 ja 8 rajapinnassa kontrasti onkin voimakas);

⁸ Tahdit 9 ja 10 voitaisiin samaa harmoniaa prolangoivina pelkistää yhteen tahtiin, esimerkiksi poistamalla tahti 10.

kuvitellaanpa miten paljon suurempi vaikutus tahdin 8 sointivärillä olisi, eli kuinka paljon se kontrastoiisi aikaisemmin kuultuun verrattuna, mikäli tahtien 5–6 basso oli kirjoitettu oktaavia ylemmäs tahtien 3–4 tapaan? Tämän voisi sinänsä sanoa olevan ristiriidassa esimerkin 3.8 äänenkuljetusrakenteen tulkinnan kanssa: jos kyseessä on keskeytys, jolloin c–h-liike ja seuraava b ikään kuin katsovat eri suuntiin, miksei tätä ole rekistraalisesti korostettu tahtien 6 ja 8 välillä?

Vastaukseksi omiin epäilyihini c–h-liike tapahtuu rakenteellisesti jo tahdeissa 3–4, joissa alääni on nimenomaisesti kirjoitettu oktaavia ylemmäs siten, että tahdin 8 sointiväri poikkeaa tästä varsin selvästi (mitä sellon kirjoittaminen yhä ylempään rekisteriin tahdissa seitsemän ja tästä jatkossa seuraava erikoinen kahden oktaavin tuplaus vain vahvistavat). C–h-liikkeen kertautuessa oktaavia alemmaa tahdeissa 5–6 kyseessä on jo kuullun tapahtuman kertaaminen ja vahvistaminen – ja samalla tulevan uuden soinnin valmistaminen.

3.3.2 Ensimmäisen A-taitteen jatko

Tarkasteltaessa ensimmäistä A-taitetta (t. 1–32) kokonaisuutena sen voidaan todeta jakautuvan kolmeen eri fraasiin. Ensimmäinen fraasi, tahdit 1–12 vie pois c-mollilta Es-duurille, toinen, tahdit 13–20 Es-duurilta g-mollille ja kolmas, tahdit 21–32 kääntyy heti c-mollille ja subdominanttisten painotusten (t. 23–25 ja 28–29) kautta edelleen taitteen päättävälle kadenssille.

Kuten tahtien 1–12 kohdalla yllä totesin, basso on kirjoitettu tahdista 8 lähtien siten, että sellon ja kontrabasson väliin jää normaalista yhdestä oktaavista poiketen kaksi oktaavia. Basso on kirjoitettu tällä tavoin paitsi tahdeissa 8–16, myös muissa A-taitteissa (A_{1,S}:ää lukuunottamatta) eli tahdeissa 41–43 ja 153–156. Tämä kirjoitustapa on, kuten Horst Heussner ja Hans Engel Mozartin teosten uudistetun kokonaislaitoksen alkupuheessa toteavat, varsin poikkeuksellinen⁹. Alkupuheessa todetaan kirjoitusasun olevan käsikirjoituksen mukainen, mutta todetaan myös, että käsikirjoituksesta päätellen alempi oktaavi (lopullisessa versiossa kontrabasso) on kirjoitettu ensin ja ylempi (sello) lisätty myöhemmin.

⁹ Heussner & Engel 1961, XVI.

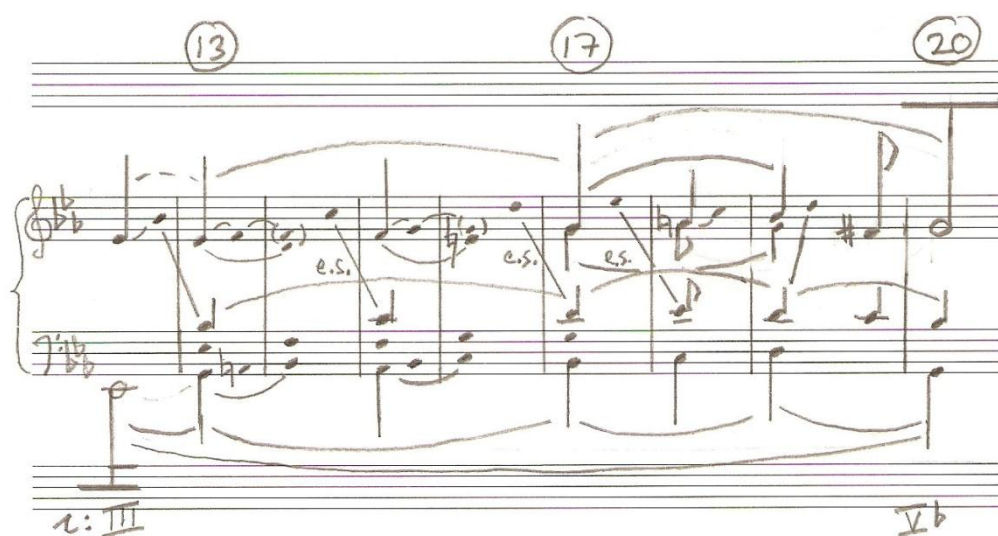
Jännittävä on myös tahtien 27–32 kirjoitusasu, joka toistuu vastaavassa kohdassa tahdeissa 181–183: nyt sello ja kontrabasso on kirjoitettu siten, että lopputuloksena on unisono, sello kontrabassoa oktaavin korkeammalle. Syinä tähän Heussner ja Engel pitävät toisaalta kontrabasson ambitusta ja toisaalta alttoviulun stemmaa, joka jäisi sellon alapuolelle, mikäli sello olisi kirjoitettu kontrabasson kanssa samalle korkeudelle.

Äänenvärin puolesta normaalista poikkeaa enemmän tahdeissa 8–16 (ja myöhemmin 41–43 ja 153–156) käytetty kirjoitustapa, jossa sello ja kontrabasso ovat kahden oktaavin päässä toisistaan. Sello on jousella soitettaessa huomattavasti kontrabassoa voimakkaampi soitin, jolloin tilanne, jossa sello nostetaan oktaavilla ylös ja kontrabasso saa soida yksin alimpana ohentaa bassoa ja tuo kontrabasson matalien kielten ominaisvärin paremmin esille¹⁰. Tilanne, jossa kontrabasso on nostettu unisonoon sellon kanssa, kuten tahdeissa 27–32 (ja 181–183), ei lopulta juurikaan poikkea normaalista (on korkeintaan hieman heikompi), ja Heussnerin ja Engelin selitys tähän kirjoitustapaan lienee riittävä.

Näin lieneekin perusteltua olettaa, että yllä mainituista kahdesta poikkeavasta basson kirjoitustavasta kahden oktaavin ratkaisu (t. 8–16, 41–43 ja 153–156) voi vaikuttaa välitason äänenkuljetuksen tulkintaan. Mitä tahteihin 27–32 ja 181–183 tulee, niissä johtopäätökset on vedettävä muilla perusteilla.

¹⁰ Sevsay 2005, 29. Nykyorkesterissa selloja on myös enemmän kuin kontrabassoja. Näin ei tosin ollut aina laita Mozartin aikaan, italialaisissa orkestereissa suhde saattoi olla aivan päinvastainen, kts. esimerkiksi Zaslaw 1989, 197.

Esimerkki 3.9: tahtien 12–20 äänenkuljetusrakenne



Esimerkissä 3.9 on kuvattuna tahtien 12–20 äänenkuljetusrakenne. Tahdissa 13 alääni nousee ensin terssin G:lle, harmonia Es-duurin sekstisoinnulle. Tämän jälkeen liike jatkuu lineaarisena: ylä- ja alääni nousevat rinnakkain seksteissä g-mollin sekstisoinnulle tahtiin 17, seuraavan kahden tahdin aikana edelleen g-mollin kadenssikvarttisekstisoinnulle, joka purkautuu, ja vie tahtiin 20 toonikalle ja oktaaviasemaan. Syvemmällä tasolla ylä-ääni on näin palannut takaisin alun g^1 :lle, ja alääni sekä harmonia ovat nousseet III:lta mollimuotoiselle V asteelle.

Tahdista 8 alkava, normaalista poikkeavasti tapa kirjoittaa sello ja kontrabasso oktaavin päähän toisistaan jatkuu tahtiin 16 asti, mikä sitoo tahteja 8–16 toisiinsa ja luo jatkuvuutta fraasirajan yli: alääni jatkuu äänenvärisä ja eleytyksensä puolesta näin juohevasti tahdin 12 Es:ltä tahdin 13 G:lle ja siitä eteenpäin As:lle. Kontrastin fraasirajalla aiheuttaa paitsi ylä-äänien laskun jälkeen jälleen ylöspäin lähtevät linjat, myös tekstuuri, joka tahdeissa 13–16 muistuttaa monella tapaa tahtien 1–2 tekstuuria: 1. viulujen melodiaa säestävät rytmisesti yhteneväiset väliäänit ja basso, joiden rooli on suhteellisen itsenäinen – ne muodostavat pintatasolla melodialle vastaäänien tahdeissa 13–14 ja 15–16.¹¹

Basson kirjoitustapa muuttuu takaisin normaaliksi tahdissa 17. Basson ja väliäänien melodinen itsenäisyys vähenee ja tekstuuri harvenee kadenssille tultaessa tahdeissa 17–20

¹¹ Tarkalleen ottaen 1. viulu jää tahdeissa 14 ja 16 2. viulun 4–3-liikkeen alapuolelle, joka on itse asiassa jatkoa 1. viulun linjalle (1. viulu es^1-f^1 tahdissa 13, 2. viulu es^1-d^1 tahdissa 14).

melodian samalla muuttuessa ekspressiivisemmäksi ylä-äänien liikkeen ja laajojen hyppyjen kiihtyessä (tekstuurin harveneminen yhdessä melodian ja harmonian liikkeen kiihtymisen kanssa tekee tahdeista 17–20 ja niin muodoin myös g-mollikadenssista jollain tapaa rauhattomia). Kuten tahdeissa 8-12, tässäkin tekstuuri muuttuu siis kadenssille tultaessa homofonisemmaksi ja ylä-äänien rytminen aktiivisuus kiihtyy.

Vaikka tahdin 20 g-molli- ja tahdin 12 Es-duurikadenssit ovat melodiselta eleytykseltään varsin erilaiset, niissä on siis tekstuurin ja satsityypin muuttumiseen liittyviä yhteisiä piirteitä. Tämä epäilemättä tukee esimerkin 3.9 tulkintaa, jossa aläänen Es-säveleltä nousta tahdissa 20 G:lle. Myös basson soitinnus muuttuu tahdissa 17, tosin päinvastaisesti kuin tahdissa 8: Es-duurikadenssia lähestyttäessä siirryttiin kahden oktaavin tuplaukseen bassolinjassa, g-mollikadenssille tultaessa siirrytään takaisin normaalituplaukseen. Tämä ei kuitenkaan onnistu tukemaan aläänen G:n ja Es-duuria edeltävän c:n mahdollista yhteyttä, sillä tahdin 20 G ei saavuta vielä syvemmän rakennetason dominantin asemaa, kuten seuraavaksi nähdään.

Tahdissa 21 palataan c-molliin ja tahdit 21–22 muistuttavatkin *Andanten* ensitahdeista sekä temaattisesti että polyfonisen tekstuuriinsa puolesta. Muistuma jää kuitenkin väliaikaiseksi, kun tahtien 21–22 materiaali kerrataan seuraavissa tahdeissa kvarttia korkeampaa ja sävellaji siirtyy samalla f-molliin. Tahdeissa 23–27 polyfonisuus saavuttaa tähänastisen huippunsa imitoivan basson ja aktiivisten väliäänten myötä. Myös tekstuuri tihenee 1/16-kuvioiden myötä. Näiden, sekä vähennettyjen sointujen (c-mollin VII⁷ tahdeissa 21–22 ja VII⁷/IV tahdissa 23) ja melodisesti ekspressiivisen des-sävelen ansiosta voidaan sanoa A-taitteen jännitteisimmän kohdan osuvan tahteihin 23–24. Tahdissa 25 edellisten tahtien jännite osittain laukeaa harmonian purkautuessa f-mollisoinnulle.

Esimerkki 3.10: tahtien 20–32 äänenkuljetusrakenne

Olen valinnut tahdin 25 f-mollisoinnun ensisijaiseksi harmoniseksi maaliksi tahdin 12 Es-duurin jälkeen, jolloin väliin jäävät kohdistukset g-mollille ja c-mollille (tahdit 20 ja 22) jäävät pintatason tapahtumiksi. Tahdin 25 f-mollisointua edeltää tahdin 12 aläänen, Es:n kromaattinen muutos tahdin 24 e:ksi; Es–e-levityksen päällä tapahtuva 5–6-liike tekee jälkimmäiselle rakentuvasta soinnusta samalla f-mollin V_5^6 -soinnun.

Tämä on toistaiseksi selvin yksittäinen ratkaisuni $A_{1,T}$ -taitteen äänenkuljetusrakenteen tulkinnassa, johon tekstuurin ja eleytyksen voi sanoa vaikuttaneen: ratkaisevia ovat siis tahtien 23–25 energisyys ja ekspressiivisyys, jotka alleviivat kohdistusta f-mollisoinnulle eli c-mollin IV asteelle, sekä aläänen IV asteen pitkä, lopulta tahtiin 30 kantava prolongaatio, jota alleviivaavat toistuvat *sforzatos* ja itsepintaisesti junnaava luonne. IV asteen levityksen aikana f-mollisointu muuttuu pintatason melodian laskeutuessa d:lle tahdissa 28 II_5^6 -soinnuksi, joka tahdissa 30 purkautuu I^6 -soinnulle. Aläänen laveampi liike vie IV asteen kuitenkin tämän pintatason purkauksen yli tahdin 31 dominantille ja $A_{1,T}$ -taitteen sulkevalle kadenssille.

Ylä-äänien syvemmän tason tapahtuvat kaipaavat myös lisävalaistusta. Kvinttilasku on toki pinnalla näkyvissä tahdeissa 30–32, mikä on taitteen dramaturgian kannalta kuitenkin varsin myöhään: tärkein tuntuu tällöin jo tapahtuneen, ja tahdeille 30–32 jää ikään kuin toteava,

kirjan kannet sulkeva rooli. Rakenteellinen kvinttilasku alkaakin aikaisemmin, jo *sforzato*-tahdistä 28. Ylä-äänien rakenteelliset f- ja es-sävelet ($\hat{4}$ ja $\hat{3}$) löytyvät itse asiassa bassolinjasta: tahdin 30 I^6 -sointu purkaa F:n levityksen pintatasolla Es:lle, vieden samalla syvemmällä tasolla ylä-äänien $\hat{4}$:lta $\hat{3}$:lle. Ylä-äänien rakenteellinen linja siirtyy siis hetkeksi 1. viulusta eli sopraanosta bassoon. I^6 -soinnun basso, Es, osoittautuu välitasolla subdominantilta dominantille kulkevan ylä-äänien $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ -kulun lomasäveleksi (eli dissonanssiksi), $\hat{3}$:ksi ylä-äänien 5-Zugissa. Se, että äänet satsin pintatasolla (*Aussensatz*) ja *Urliniessa* voivat olla erotettuja toisistaan, on yksi Schenker-analyysin olennaisista havainnoista.¹²

Tekstuuri ja dynamiikka tukevat tätä tulkintaa: Tahtien 23–27 melodinen ja rytminen aktiivisuus vähenevät sekä tekstuuri ja polyfonia yksinkertaistuvat tahdeissa 28–32. Samalla melodia jää ikään kuin jumiin d-sävelelle tahdeissa 28–29, ja melodinen aktiivisuus siirtyy noissa tahdeissa bassoon, jossa neljättä sävelastetta koristeleva F–G–As-kulku toistuu kahteen kertaan. Ylä-äänien siirtymistä bassoon tukevat paitsi tekstuurin yhtäkkinen muuttuminen tahtiin 28 tullessa ja pintatason melodisen liikkeen passivoituminen, luonnollisesti myös *sforzatos*. Samoin kuin tahdissa 8 ne ovat tässäkin artikuloimassa rakenteellisesti tärkeän kulun alkamista. Tämä tukisi tulkintaani ylä-äänien linjan siirtymisestä pintatasolla basson puolelle.

Tahdin 30 aläänen Es ei tosin saa *sforzatoa*, vaan edeltävä D, jonka myötä II_5^6 -sointu muuttuu pintatasolla I^6 -soinnulle vieväksi vähennetyksi VII_5^6 -soinnuksi. Tämä on kuitenkin sekä metrisesti loogista, että linjassa seuraavien tahtien tapahtumien kanssa: Tahdin 30 vahvalle tahdinosalle iskevä *sforzato* ensinnäkin jatkaa edellisten tahtien metristä linjaa. Se myös korostaa seuraavan tahdin dominantin ja ylä-äänien $\hat{2}$:n heikkoa metristä asemaa jättäen tahdeille 31–32 hiljentyvän, toteavan luonteen.

3.3.3 Myöhempien A-taitteiden tarkastelua jo tehtyjen huomioiden valossa

Tarkastelen seuraavaksi myöhempiä A-taitteita ($A_{1,S}$, A_2 ja A_3) ensimmäisestä A-taitteesta ($A_{1,T}$) tekemieni huomioiden valossa. Erityistä huomiota kiinnitän viimeisessä A-taitteessa (A_3) oleviin muutoksiin, mutta käsittelen myös sitä, miten yllä tekemäni orkestraatioon ja

¹² Wen 1999, 279.

äänenkuljetusrakenteeseen liittyvät seikat näyttäytyvät keskimmaisissa A-taitteissa ($A_{1.S}$, A_2) lähtien niiden soitinnuksesta ja tekstuurista tekemistäni havainnoista.

$A_{1.S}$; tahdit 33–64

Jousiorkesterin esittelemä, ensimmäinen A-taite toistuu rakenteellisesti sellaisenaan pianolla tahdeissa 33–64 ($A_{1.S}$). Tekstuuriltaan taite on varioitu: pianon oikea käsi käytännössä koristelee ja muuntelee tiheämmin aika-arvoin 1. viulujen edellisen taitteen melodiaa; vasen käsi toistaa varsin uskollisesti alempien jousien stemmat lukuunottamatta tahteja 56–58, joissa se osallistuu oikean käden tavoin muunteluun. Jouset liittyvät säestämään pianoa tärkeimmillä kadensseilla: Es-duurikadenssilla tahdeissa 41–44 ja taitteen päättävällä c-mollikadenssilla tahdeissa 60–64.

Tahdeissa 41–44 jouset paitsi korostavat Es-duurikadenssille tuloa, myös luovat jonkinlaisen soinnillisen yhteyden tahtien 32 ja 41 välille. Tahdistä 33 alkavasta taitteesta puuttuu tahtien 1–12 tapaan bassossa vahvalle tahdinosalle osuva (c-mollisointua tukeva) c-sävel. Edellinen sellainen löytyy tahdistä 32, ja tämä omalta osaltaan korostaa soinnillisesti, jousten mukaantulon myötä, tahtien 32 ja 41–44 välistä yhteyttä: siinä missä tahdissa 32 päättyi edellinen c-mollitaite, tahdit 41–44 kohdistavat pohjamuotoiseen Es-duurisointuun.

Yksi mainitsemisen arvoinen seikka yksin pianolle kirjoitetuissa tahdeissa 45–59 on rekisterin pudottamisen oktaavilla alas tahdeissa 51–52 ja tahdistä 56 eteenpäin. Tämä tuo basson rekisterin ympäristöä alemmaksi g-mollikadenssille d–G ja f-mollikohdistukselle e–f, mikä epäilemättä edelleen tukee esimerkkien 3.9 ja 3.10 mukaista alääänen lavean liikkeen artikuloitumista (f-mollikohdistuksessa basso myös aktivoituu imitoimaan melodian asteikkokuviointeja).

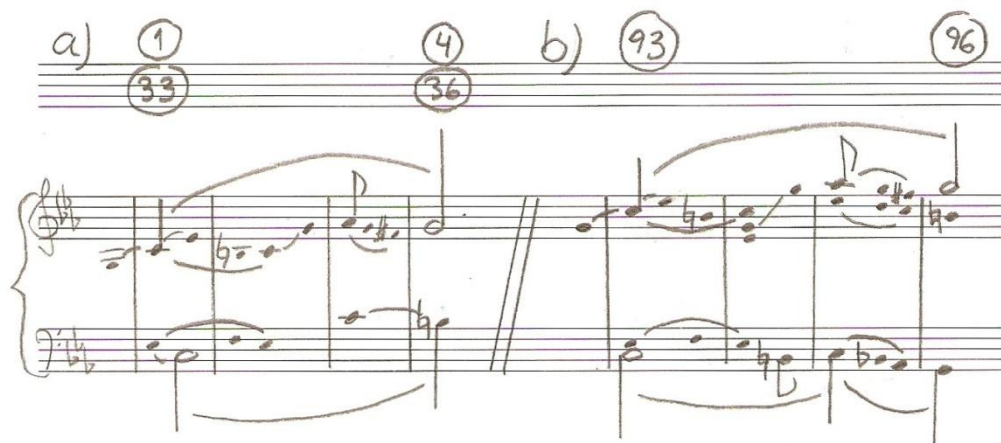
Oltuaan Es-duurikohdistuksen jälkeen 15 tahtia tauolla jouset palaavat näyttämölle c-mollisoinnulle vievässä kohdistuksessa (tahdit 60–64). Tämä jatkaa tärkeimpien ensimmäisessä *solo*-taitteessa ($A_{1.S}$) tapahtuvien harmonisten liikkeiden sitomista soinnillisesti toisiinsa: kun edellisen jousten *tutti*-taitteen päättävältä ja *solo*-taitteen aloittavalta c-mollilta siirryttiin Es-duurille, jouset palasivat mukaan (*Hilfskadenzille* tahteihin 41–44), ja sama tapahtuu nyt paluussa takaisin c-mollille (jouset palaavat nyt kvinttilaskulle ja lopulliselle kadenssille tahdeissa 60–64).

Toisaalta piano näyttää tarvitsevan jousten apua ”päästäkseen” Es-duurikadenssille. Sen jälkeen piano onkin viemässä musiikkia saman tien g-mollille ja sitten pienen f-mollikohdistuksen jälkeen takaisin c-mollille. C-mollille kohdistettaessa jouset paitsi omaksuvat tutun roolinsa kadenssin säestäjinä, myös ikään kuin muistuttavat siitä, että piano ei omassa taitteessaan irtautunut c-mollilta yksin.

A₂; tahdit 93–124

Ensimmäisessä *solo*-taitteessa (A_{1,S}) pianon oikea käsi muunteli edellisen jousitaitteen (A_{1,T}) 1. viulujen melodiaa vasemman käden seuraillessa lähes sellaisenaan alempien jousien stemmoja. Toisessa *solo*-taitteessa (A₂) melodia on taas säilytetty muutamaa poikkeusta (kuten murtosointukoristeluja ja oktaavituplauksia) lukuunottamatta sellaisenaan oikeassa kädessä vasemman käden ottaessa nyt päävastuun muuntelusta. Edellisen *solo*-taitteen tapaan oikea käsi on oktaavia alkuperäistä jousistemmaa ylempänä; basson rekisteri koskettelee tällä kertaa kuitenkin kontrabasson suurta rekisteriä, joten vasemman käden 1/32-murtosointujen, laajenneen rekisterin ja yleisesti *forteen* päin viittaavaan dynaamisuuden myötä (huomaa myös paikoin oktaavikaksinnettu melodia) toinen *solo*-taite poikkeaa *Sturm und Drang* -karakterissaan selvästi ensimmäisen *solo*-taitteen lyyrisyydestä.

Esimerkki 3.11: tahtien a) 1–4 ja 33–36 ja b) 93–96 äänenkuljetusrakenne



Tahdeista 1–4 sekä 33–36 puuttuivat vahvalle tahdinosalle osuvat pohjamuotoiset soinnut. Erityisen merkille pantavaa oli pohjamuotoisen toonikasoinnun heikko metrinen asema ensimmäisessä kahdessa tahdissa – pintatasolla voitaisiin jopa esimerkissä 3.11 a) näkyvää

rakenteellisen alemman väliäänien es–f–es-liikettä pitää ensimmäisen tahdin kolmannella tahdinosalle osuvaa rakenteellisen alääänen c:tä vahvempana. Tahdeissa 93–96 tilanne on muuttunut, sillä nyt kuullaan peräti kaksi pohjamuotoista, vahvalle tahdinosalle osuvaa pohjamuotoista sointua: tahdin 93 toonika- ja tahdin 96 dominanttisoinnut. Nämä muuttavat omalta osaltaan toisen *solo*-taitteen karakteria, sillä ne tuovat tahteihin 93–96 aiemmista vastaavista kohdista puuttuneen harmonisen päättäväisyyden. Tästäkin muutoksesta Mozart on tosin hionut karkeat kulmat pois sijoittamalla vasempaan käteen tahtiin 93 1/32-tauon pyöristäen näin sen soinnillisen kiilan, jonka matala C-sävel, erityisesti oktaaviasemassa melodiaan nähden tähän tuo.

Jouset tulevat tällä kertaa mukaan jo koholle taitteen viidenteen tahtiin (tahtiin 97) ja myötäilevät pianoa jakson loppuun asti, Es-duurisoinnulle tahtiin 104. Äänenkuljetusrakenne tahdeissa 97–104 vastaa tällä kertaa pitkälti tahteja 5–12, ja jousten stemmat vastaavat pienin poikkeamin alkuperäisiä.

Edellisen *solo*-taitteen tapaan (tahti 45) jouset jäävät Es-duurisoinnun jälkeen tahdissa 105 jälleen pois ja jättävät pianon yksin. Ne palaavat kuitenkin saman tien tahdeissa 106–109 alleviivaamaan kohdistuksia f-mollin ja g-mollin sekstisoinnuille. Syy jousten palaamiseen saattaa piillä Mozartin tavassa aloittaa bassokuviointi 1/32-tauolla. Mikäli tahti 105 olisi kirjoitettu vastaavasti kuin tahdit 107 ja 109, olisi tahdin 105 alkuun saatu bassoon vahva g-sävel, jolta nousta tahdin 107 as:lle ja edelleen tahdin 109 b:lle (esimerkki 3.12).

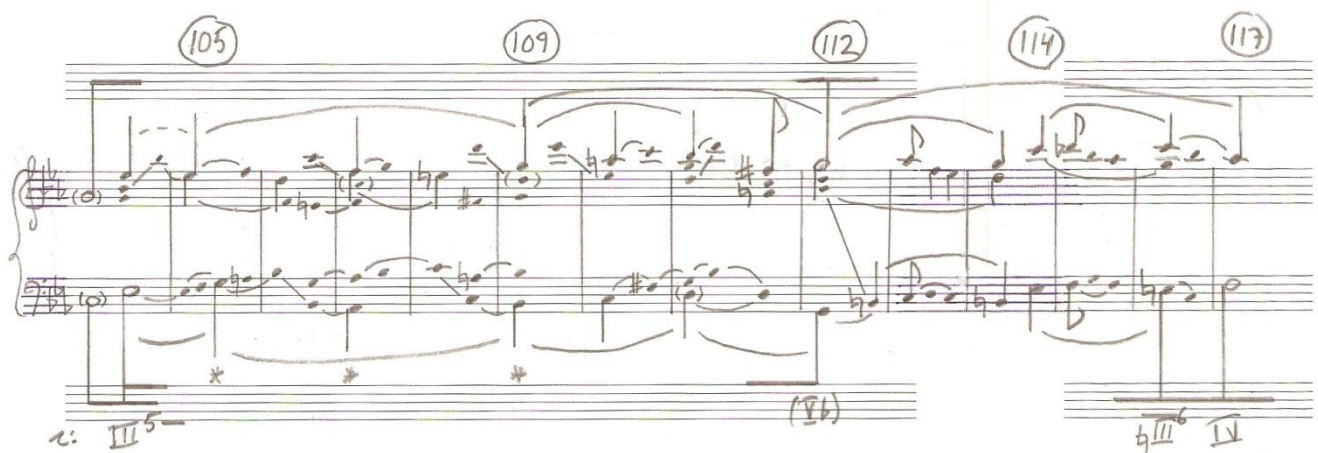
Esimerkki 3.12: tahti 105 kirjoitettuna tahtien 107 ja 109 tapaan



Tällöin olisi kuitenkin menetetty tahdissa 105 oleva, vasemman käden tauon myötä syntyvä hienovarainen eleilyksellinen yhteys tahteihin 93 ja 101 (vertaa myös tahtia 45 tahteihin 41 ja 33). Tuo yhteys saa merkityksensä, kun muistetaan pianon suhde edeltävään Es-

duurikadenssiin: pianohan tarvitsi jouset avukseen tähän mennessä tärkeimpään harmoniseen liikkeeseen c-mollilta Es-duurille. Siinä missä tahdin 93 c-mollisointu oli ollut aikaisempaan verrattuna päättäväinen ja jopa julistava, tahdin 105 Es-duurisointu – osittain samoin keinoin – onkin epävarma ja pikemminkin ylös, B-duurisoinnulle pyrkivä. Itse asiassa tahdissa 105 voisi melkein nähdä pohjamuotoisen Es-duurisoinnun poikkeuksena tahtien 13 ja 45 Es-duurin sekstisoinnulle; ikään kuin piano tahdissa 105 ujosti yrittäisi saada yksin aikaan pohjamuotoisen Es-duurisoinnun, siinä kuitenkin epäonnistuen.

Esimerkki 3.13: tahtien 104–117 äänenkuljetusrakenne



Niin tai näin, Es-duurin sekstisoinnun basso, g-sävel on tahdissa 105 varsin heikosti ja ohimenevästi esillä. Jousten kohdistukset f-mollin sekstisoinnulle ja edelleen g-mollin sekstisoinnulle auttavat kuitenkin luomaan mielikuvan Es-duurin sekstisoinnun g:ltä tahdilta 105 alkavasta liikkeestä g-as-b (merkitty esimerkkiin 3.13 tähdin) ja sen myötä tahtien 104–109 Es-duurisointumurrosta es–g–B. Jouset ovat tämän jälkeen jälleen tauolla; ne tulevat takaisin g-mollikadenssin (tahdin 112) jälkeen dominanttiseksi muuttuvalle G-duurin sekstisoinnulle ja pysyvät sitten mukana taitteen loppuun asti. Toisella tapaa ajateltuna jouset ovat poissa näyttämöltä nimenomaan g-mollikadenssin aikana tahdeissa 110–112. Solisti ottaa siis edelleenkin yksin ensiaskeleen pois Es-duurin vaikutuspiiristä – samoin kuin ensimmäisessä *solo*-taitteessa. Seuraavaksi tarkastelen viimeistä A-taitetta sekä sen *tutti*- ja *solo*-vuorottelun dynamiikkaa.

[illegible]

Esimerkki 3.14: tahtien 145–185
äänenkuljetusrakenne

Handwritten musical score for "The Song of the Lark" by Charles Ives. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "Coda", "kertasaus", "Vrt. t. 25-27", "Tutti", "Jouset Piano", and "Jouset". The score is divided into sections labeled with Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X. The score is numbered 170, 173, 177, 181, and 185. The score is written in ink on a piece of paper with a vertical crease.

A₃; tahdit 145–185

Siitä huolimatta, että A₃-taitteen tekstuuri ja soitinnus poikkeaa hyvin huomattavasti aikaisemmista A-taitteista, sen äänenkuljetusrakenne kulkee varsin uskollisesti samoilla urilla. Toisaalta vaikka suurin osa musiikista on rakenteellisesti samaa kuin aikaisemminkin, kolmannessa A-taitteen variaatiossa on paljon uutta materiaalia. Vain tärkeimmät tonaaliset kohdistukset, Es- ja c-mollikadenssit tahdeissa 153–156 ja 177–185 ovat säilyneet lähes ennallaan (vertaa tahteihin 9–12 ja 28–32; tällä kertaa jälkimmäinen jakso kerrataan, tahtien 181–184 toistaessa tahdit 177–180).

A₃-taite on myös tahtimäärällisesti hieman edeltäviä A-taitteita pidempi. Pidennykset löytyvät äänenkuljetusgraafista esimerkiksi 3.14 tahdeista 167–170, 173–176 ja 181–184; olen merkinnyt ne esimerkkiin 3.14 hakaviivoin. Näistä kaksi ensin mainittua jaksoa sisältävät myös rakenteellisesti uutta, aikaisempiin A-taitteisiin nähden ennen kuulumatonta musiikkia. Tarkastelen seuraavaksi lisäyksiä aloittamalla äänenkuljetusrakenteen käsittelyn tahdeista 148–150.

Tahtien 4–6 alääänen d–c–h-kulku on tahdeissa 148–150 siirtynyt väliääneen samalla kun melodian g–as–g-kulku on siirtynyt bassoon. Samankaltainen jakso kuullaan uudestaan tahdeissa 164–166 ja 170–172; vertaa tahteihin 20–22 ja 23–25. Erona aikaisempiin A-taitteisiin tahdit 164–166 ja 170–172 eivät purkaudu heti c- ja f-mollisoinnuille, vaan levittävät dominanttisiksi muuttuneita g- ja c-sointuja. Tahtien 167–170 lisäys tulee näiden kahden levityksen väliin siten, että se vie tahdissa 166 G-duuriksi ja dominanttiseksi muuttuneen soinnun c-molliin, joka puolestaan muuttuu siis näennäisesti dominanttiseksi tahdeissa 170–172. Tahtien 167–170 uusi materiaali on lisäksi peräisin niitä ympäröivistä tahdeista; tahdeissa 167–170 tuota materiaalia muunnellaan matkalla c-mollin kadenssille.

Tahtien 170–172 c-mollilevitystä seuraavat tahdit 173–176 ovat A₃:n ehkä erikoisimmat. Ne tuovat rakenteeseen ensinnäkin yhden lisätahdin korvatessaan tahtien 25–27 f-mollilevityksen. Toiseksi niiden materiaali – joka on peräisin lähinnä tahdeista 151–152 (tai äänenkuljetuksellisesti tahdeista 13–16; muunteluineen 45–48 ja 105–108) – ei vie f-mollisoinnulle vaan päättyy oktaaviasemaisesta c:stä kromaattisesti kohoten tahdin 176 loppuun As-duurisoinnulle. Olen tulkinnut jakson alääneen c:n levityksen: c muuttuu levityksen aikana tahdin 172 C-duurin pohjasävelestä tahdin 176 As-duurin sekstisoinnun

pohjasäveleksi. Tahdit 173–176 toimivat sikäli samoin kuin tahdit 25–27, että kummatkin jaksot tonikalisoivat sävellajin c-mollin, jonka rakenteellinen, ja A₃:n tapauksessa osan äänenkuljetusrakenteen sulkeva kadenssi kvinttilaskuineen kuullaan seuraavissa tahdeissa.

Erilaiset *tutti*- ja *solo*-jaksot ovat tärkeässä roolissa taitteen soitinnuksessa. Tuttijaksoja on kahdenlaisia: *heterogeenisiä* ja *homogeenisiä*.¹³ Olen merkinnyt tuttijaksot graafin alle laatikoituina: homogeeninen tutti valkoisena laatikkona ja heterogeeninen raidoitettuna. Lisäksi graafin alta löytyvät muutkin soitinnuksen muutokset: kolmen eri soitinryhmän, pianon, jousten ja puhaltimien esiintymät on merkitty allekkain, alimmaksi piano, keskimmäiseksi jouset ja ylimmäksi puhaltimet. Tietyn soitinryhmän tai soittimen äänenväriin jatkuminen seuraavassa tutissa on merkitty nuolella, esimerkiksi huilu ja klarinetit jatkavat tahtien 153–156 jälkeisessä tutissa edelleen. Soitinnuksen alle olen merkinnyt myös partituuriin painetut dynamiikkamerkinnot sekä sulkuihin pianon oletetut *piano*-nyanssit.¹⁴

Soitinnus on tekstuurin ja eleytyksen rinnalla taitteen alussa hyvin vahvaa *forte*-dynamiikkoineen, tuttisoitinnuksineen ja *staccato*- (tai *non legato*-) tekstuureineen. *Forte* ja tuttisoitinnus alleviivaavat rakenteellisesti tärkeitä paikkoja taitteen aikana: 1) Alun homogeeninen tuttitekstuuri (tahdeissa 145–146) palaa Es-duurikadenssin jälkeen (tahdeissa 157–158) sekä g-mollille saavuttaessa (kohdistus g-mollille tahdeissa 161–164); kuten yllä jo totesin, Es-duuri- ja g-mollikadenssien materiaali toistaa lisäksi varsin uskollisesti aikaisempien A-taitteiden materiaalia, mikä kuulijalle tutuna entisestään artikuloi näitä kadensseja. 2) Ensimmäistä homogeenistä tuttijaksoa seuraava heterogeeninen tuttijakso (tahdit 148–149) taasen palaa g-molli- ja c-mollikadenssien jälkeen (tahdeissa 164–165 ja 170–171).

Vahvat, rakenteen artikuloitumista hyvin alleviivaavat tuttitekstuurit kuitenkin katoavat kuvasta tahdin 171 jälkeen, aivan kuin orkestraalinen energia hiipuisi loppua kohden. Eleytyksellisesti *Andanten* draama tuntuu ”resignoituva” c-mollikohtaloonsa. Jollain tavalla tahtien 173–176 upea jakso tuntuu olevan solistin viimeinen yritys väistää vääjäämätöntä c-mollikohtaloa; jakso ei edeltäjiensä, tahtien 25–27, 57–59 ja 117–119 lailla viekään lopullista c-mollikadenssia valmistelevalle f-mollisoinnulle, vaan tahdin 176 pintatason harhalopukkeen

¹³ Määrittelyt löytyvät luvusta 2; alkuperäiset Sevsay 2005, 563–564.

¹⁴ Mozart ei merkitse pianokonsertoissaan läheskään aina solistille erillisiä dynamiikkamerkintöjä.

myötä As-duurisoinnulle. Yritys ei johda mihinkään, sillä sitä seuraa romahdus tahtiin 177, kun As-duurisointu liudentuu II_5^6 -soinnun väliääniksi.

Tarkastelen vielä hetken *tutti*- ja *solo*-jaksoja ja A_3 -taitteen orkestraalista dramatiikkaa. Heterogeeniset tuttipaikat (raidoitettut laatikot) ovat mielenkiintoisia: mikä on niiden harmoninen asema ympäristöönsä nähden? Ne ovat ensinnäkin aina dominanttisia (tai muuntavat mollisoinnun dominanttiseksi). Toiseksi viimeinen niistä, tahdit 170–171 muuntaa jo saavutetun c-mollisoinnun f-mollin dominanttisoinnuksi, joka ei kuitenkaan koskaan purkaudu f-mollille; viimeinen heterogeeninen tutti sysää pianon edellisessä kappaleessa kuvatululle kromaattiselle matkalleen, joka ei lopulta johda mihinkään harmonian palatessa ruotuunsa tahdistä 177 eteenpäin.

Heterogeeniset tutit näyttävätkin liittyvän aina draaman liikkeelle sysäämiseen kohti seuraavaa tärkeää kadenssia. Tämän ne tekevät sekä harmonisesti (dominanttisina), että temaattisesti, kun seuraava viulu-piano-satsi sisältää aina saman alaspäin sekstin verran liukuvan asteikkokulun (katso esimerkki 3.14, johon olen merkinnyt kulut hakasilla: sekstikulku jakaantuu paikoin kahdelle eri rakennetasolle kahteen eri ääneen; tahdeissa 173–176 kulku on supistunut sekstistä ensin kvartiksi, sitten terssiksi, se on koristeltu ja toistuu kolme kertaa osana sekvenssiä).

Tutit tuntuvat muutenkin hallitsevan tekstuuria, sillä ensimmäinen heterogeeninen tutti tahdeissa 148–149 vahvana ja pohjamuotoisena vie pianolta kunnian tahtien 147–148 dominanttikohdistukselta (katso esimerkki 3.14, tahdit 147–150). Soitinnuksellisesti tahtien 147–148 soolopiano-pätkä on kuitenkin koko taitteessa ainutlaatuinen: seuraavan kerran piano saa yksin tehdä mitään näinkään rakenteellisesti merkittävää vasta tahdissa 201 (piano on yksin myös tahtien 147–148 soitinnuksellisessa toisinnossa tahdeissa 159–160, tällöin kuitenkin rakenteellisesti lomasävelisenä keskellä lineaarista liikettä es:ltä g:lle, kuten seuraavasta käy ilmi).

Tahdistä 157 alkavan jakson aikana piano omaksuu aikaisemmista soolotaitteista tutun roolinsa, kun se vie musiikkia pois Es-duurilta, ensin paikallisella f-mollin dominantilla tahdeissa 159–160. Tahdeissa 167–170 piano tekee jousten kanssa paikallisen c-mollikohdistuksen, jota seuraa jälleen *tutti*. Sen jälkeen piano päättyy tahtien 173–176

harhailun jälkeen jousten saattelmana tahdist 177 alkavalle lopulliselle, rakenteen sulkevalle c-mollikohdistukselle.

Viimeiselle kadenssille tuloa ei poikkeuksellisesti alleviivata soitinnuksellisesti eikä dynamiikalla, sillä aiemmissa A-taitteissa kuullut *sforzato* loistavat poissaolollaan tahdeissa 177–180. Soitinnuksellisen alleviivauksen puute tahdeissa 177–180 tarkoittaa puhallinten puuttumista; näin puhallimet myös A₃-taitteessa liittyvät pääasiallisesti muihin kuin c-mollikohdistuksiin. Tämän vuoksi onkin luontevaa, että tahtien 177–180 II₅⁶–V-kulku kerrataan *sfp*:llä, pianon dramaattisilla hyppyillä ja ylinousevalla sekstisoinnulla terästettynä tahdeissa 181–184. Pienenä sovinnon eleenä myös huilu palaa tahteihin 181–184, luoden samalla puupuhallinvärillään sointivärillisen sillan *codaan*.

A-taitteen tekstuuri on jokaisella kerralla aktivoitunut, ensimmäisen A-taitteen pääosin hitaasta jousitekstuurista pianovariaatioihin. Toisessa *solo*-taitteessa eli kolmannessa A-taitteessa pianon tekstuuri ja rekisteri viittaisivat myös aiempaa vahvempaan dynamiikkaan; tästä jopa *Sturm und Drang* -sävytteisestä taitteesta siirrytäänkin puhallinepisodin jälkeen viimeiseen A-taitteeseen, joka on samalla koko *Andanten* voimakkainta musiikkia, ensimmäistä kertaa paitsi selvästi *forte*-dynamiikassa, myös koko orkesterin voimin. Samalla kuullaan ensimmäistä kertaa myös *tutti*-orkesterin ja solistin vuorottelua, ja muutenkin tekstuuri muuttuu levottomaksi vaihtuen ensimmäisen kahdeksan tahdin aikana peräti neljä kertaa. Kohti lopullista kadenssia tekstuuri kuitenkin rauhoittuu ja kadenssin, tahtien 177–185 tekstuuri ja soitinnus muistuttaa aikaisempien A-taitteiden vastaavia kohtia. Näin c-mollin lopullinen kvinttilasku yhdistyy soinnillisesti aikaisempiin c-mollitaitteisiin.

3.4 Johtopäätöksiä äänenkuljetuksen ja makro- sekä mikrovärien vuorovaikutuksesta

Seuraavaksi teen havaintoja muodon, äänenkuljetuksen ja orkestraation välisistä, osin *Andanten* kokonaisdramaturgiaankin liittyvistä seikoista. Luvun lopussa käytän esittämiäni havaintoja muodostaessani kokonaiskuvan teoksen dramaturgiasta äänenkuljetusrakenteen ja orkestroinnin pohjalta.

3.4.1 Yhteenvetoa

1. Piano ja c-molli

Jo taulukosta 3.1, huomataan, että piano välttelee duurisävellajeja. Tämä duurimoodin välttely ulottuu äänenkuljetuksen syvältä tasolta (esim. 3.2) pintatasoon asti; välitasoltakin on löydettävissä vain yksi hetkellinen duuritilanne, johon piano osallistuu. Tämä on A-taitteista yllä esiin poimittu Es-duurikadenssi.

Klassisessa konserttotyylissä ei ole epätavallista, että orkesteri liittyy säestämään solistia kadensseille saavuttaessa. *Andanten* kohdalla mielenkiinto kohdistuu kuitenkin kyseiseen Es-duurikadenssiin. Kuten esimerkki 3.3 havainnollistaa, Es-duurin kadenssiaalisen kulun alku (tahdit 8–9, 40–41, 100–101 ja 152–153) tuntuu keskeyttävän c-mollia vakiinnuttavan kulun. On siis kuin musiikki pyrkisi konkreettisesti eroon c-mollin vaikutuspiiristä. $A_{1,s:n}$, $A_{2:n}$ ja $A_{3:n}$ soitinnuksesta voidaankin vetää seuraava koko osan tasolla pätevä johtopäätös: piano ei koskaan yksin osallistu duuritilanteisiin tai edes duurisoinnulle kohdistamiseen, vaan se tarvitsee siihen mukaan jouset.¹⁵ Pienenä yksityiskohtana tahdin 40 *sforzatossa* piano on tosin vielä yksin; jälkikäteen sen huomataankin olevan pianolta hyvin urhea ele, kuin rohkea Es-duuria kohti kurottava hyppy, jonka jouset ottavat seuraavassa tahdissa tukeville harteilleen.

Piano ja mollimoodi, tarkemmin c-molli, liittyvät *Andantessa* toisiinsa siis hyvin selvästi. Yllä mainitun Es-duurikadenssin jälkeenkin juuri piano on viemässä musiikkia takaisin c-molliin (kolmella ensimmäisellä kerralla g-mollin kautta takaisin c-molliin, neljännellä kerralla ensin kohti f-mollia ja g-mollille vievän tuttijakson jälkeen vasta takaisin c-molliin).

2. Duuri ja puhaltimet

Duuriepisodeissa B ja C ovat äänessä puhaltimet, voimakkaana kontrastina mollitaitteiden piano- ja jousimakroväreille. Kontrastia lisää se, ettei puhallinepisodiin makroväriä ole mitenkään valmistettu; lisäksi ne eroavat myös karakterinsa ja duuriluonteensa puolesta A-taitteista. Suurimmillaan kontrasti on tahdeissa 64–65, taitteiden $A_{1,s}$ ja B välillä¹⁶. Taitteiden

¹⁵ Poikkeuksena yksi tilanne codassa; käsittelen sitä myöhemmin.

¹⁶ Ainoa kontrastia lieventävä seikka lienee se, että klarinettien ja fagottien äänet kohotahdissa ovat juuri g ja es,

A₂ ja C välillä kontrasti on jonkin verran pienentynyt, sillä puhaltimien duuriepisodi on jo odotettu ilmiö. Jatkuvuutta lisäävät jousivärien säilyminen taiterajan yli ja sävellajin pysyminen samalla perussävelellä siirryttäessä c-mollista C-duuriin.

C-episodissa alkaa siis makrovärien asteittainen sekoittuminen jousi- ja puhallinvärien yhdistyessä: jouset säestävät huilun ja fagotin duettoja. Pianon ja orkesterin lopullinen kohtaaminen tapahtuu kuitenkin vasta neljännessä c-mollitaitteessa, tahdistä 145 lähtien (A₃). Piano ja puhaltimet kohtaavat siis ensimmäisen kerran vasta, kun 2/3 *Andantesta* on jo kuultu. Sitä ennen puhallinväri on liittynyt aina duurisävellajiin – ja vielä A₃-taitteessakin se liittyy pianoa huomattavasti enemmän muihin kuin c-mollille vieviin tapahtumiin.

3. Jousten pääasiassa säestävä rooli

Solistin lisäksi juuri puhaltimet saavat *Andantessa* usein melodisia rooleja – ei vain omista episodeissaan (B ja C) vaan myös neljännessä c-mollitaitteessa (A₃) osana tuttiorkesteria ja erityisesti codassa (codasta lisää seuraavassa kohdassa). Sen sijaan jousten tehtäväksi jää ensimmäisen taitteen (A_{1,T}) jälkeen lähinnä säestää vuorollaan pianoa (A_{1,S}, A₂), vuorollaan puhaltimia (C); tosin A₃ ne saavat paikoin tasa-arvoisen aseman pianon rinnalla.

Jouset ovat kuin kuoro oopperakohtauksessa: Ne pääsevät etunäyttämölle esitellessään tilanteen osan alussa. Sen jälkeen ne säestävät c-mollisankaria (pianoa; A_{1,S} ja A₂) sekä mollista autuaan tietämättömiä puhaltimia (C), kunnes pääsevät jälleen osallistumaan draaman kuljetukseen neljännessä c-mollitaitteessa, välillä osana tuttia (jossa ovat nyt mukana myös puhaltimet), välillä vastaparina pianolle.

Jouset pääsevät jollain tavalla tasa-arvoiseen asemaan lisäksi aivan kappaleen lopussa, kuten seuraavassa kohdassa käy ilmi.

4. Värien vähittäinen sekoittuminen täydellistyy codassa

Codassa yhdistellään alaluvun 3.2.3 lopussa kuvaamallani tavalla aikaisemmin kuultua temaattista materiaalia ja värejä toisiinsa. Taite taitteelta Mozart on esitellyt uusia

sävelet jotka ovat yhteisiä tahdin 64 c-molli- ja tahdin 65 Es-duurisoinnuille.

makrovärejä (jouset A_{1,T}:ssä, piano A_{1,S}:ssä, puhaltimek B:ssä) ja yhdisteltyt niitä toisiinsa (piano ja jouset A_{1,S}:ssä ja A₂:ssa, puhaltimek ja jouset C:ssä, kaikki kolme A₃:ssa). Codassa eri makrovärit kuitenkin vasta sekoittuvat lopullisesti toisiinsa.

Ensi alkuun tämä tapahtuu suhteessa sävellajiin: vasta codassa kuullaan puupuhallinmelodiaa solistisesti c-mollissa. Siinä missä A₃-taitteessa puhaltimek melodiset jaksot (tahdeissa 149–150, 165–166 ja 171–172) olivat selkeämmin osa tuttia jousten kanssa, tahdistä 185 alkavassa jaksossa jouset jäävät säestävään asemaan klarinetin, fagotin ja kadenssille tullessa myös huilun päästessä etualalle. Tämä muistuttaa C-taitteen makroväriä, musiikin ollessa nyt kuitenkin mollissa (temaattisesti ollaan tekemisissä saman materiaalin kanssa kuin A₃-taitteessa).

Tahtien 185–192 jakson toistuessa eri soitinnuksella tahdistä 193 yhdistyvät vuorostaan ensi kertaa kolme soitinryhmää – solisti, puhaltimek ja jouset – siten, että jokaisella on selvästi omaa materiaaliaan: solisti toistaa edellisessä jaksossa puupuhallimilla olleen melodian, jota jouset edelleen säestävät, kuitenkin niin, että fagotilla on samalla oma, itsenäinen bassoarpeggionsa. Eri soitinryhmät olivat olleet äänessä yhtä aikaa aikaisemmin vain Es-duurikadenssilla tahdeissa 153–156 sekä äänenkuljetusrakenteen sulkevalla c-mollikadenssilla tahdeissa 181–185. Tällöin puhaltimek materiaali ei kuitenkaan ollut ollut fagotin bassoarpeggion lailla itsenäistä, vaan yksinkertaisesti jousten kaksintamista; lisäksi jälkimmäisellä kadenssilla oli mukana vain huilu.

Codassa koetaan ensimmäistä kertaa myös solististen puhaltimek ja pianosolistin vuorottelu, ensin yllä kuvatuissa tahdeissa 185–201, ja seuraavissa tiheämmin, dialoginomaisesti (vertaa huilu ja fagotti C-taitteessa, materiaalin ollessa kotoisin B-taitteen postkadenssaalisista jaksoista).

Lopulta viimeisessä viidessä tahdissa kullakin soitinryhmällä on täysin oma materiaalinsa, kun jousilla on jokaisen tahdin aloittava c-molli-sointumurto, puhaltimeilla näihin vastaava kadenssiaalinen, sulkeva kulku ja pianolla nämä kaksi soinnillisesti ja elelyksellisesti toisiinsa sulauttava kromaattinen nousu.

3.4.2 Kokonaisdramaturgia

Kolme makroväriä, eli kolme soitinryhmää – piano, puhaltimet ja jouset – erotetaan aluksi toisistaan, sillä ne saavat kukin omat taitteensa, niillä on omaa materiaalia, ja ne värittävät sointuprolongaatioita kukin omalla tavallaan (piano taitaa tosin olla riippuvaisin jousista ja puhaltimista, tai ainakin ne esittelevät ensin pianolle myöhemmin annettavan materiaalin, A_3 -taitetta lukuunottamatta).

Vertauskuvallisesti pukien: Ensimmäiset kolme c-mollitaitetta ($A_{1,T}$, $A_{1,S}$, A_2) jousi- ja pianoväreineen ovat siis teesi, B- ja C-taitteet puhallinväreineen prolongoivat Es- ja C-duuria ja ovat antiteesi, ja neljäs c-mollitaitte (A_3) sekä sitä seuraava coda ovat synteesi (soitinnuksen ja tekstuurin tasolla).

Makrovärit siis tukevat c-molli-, Es-duuri- ja C-duuritaitteiden jäsentymistä omiksi yksiköikseen. Vieläpä niin, ettei Es-duuritaitteen makrovärillä ole aluksi mitään yhteistä c-mollitaitteiden kanssa. Mikä on sitten C-duurin suhde c-molliin? Syvimmällä tasolla C-duurin asema on Es-duurin lailla ohimenevä (kumpikaan ei osallistu laveampaan liikkeeseen) – C-duuritaittehan on vain väliäänessä tapahtuva paikallinen kromaattinen muunnos. Makroväreissä C-duuritaitte saa kuitenkin oman värinsä huilun ja fagotin dueton muodossa, mikä lisää C-duurin erottumista c-mollitaitteista selvästi. Tosin C-duuritaitte sekoittuu c-molliin jousisäestyksensä osalta ja Es-duuriin puhallinvärinsä osalta, joten makroväreiltään C-duuritaitte erottuu ympäröivästä materiaalista vähemmän kuin Es-duuritaitte.

Voisi myös ajatella, että alussa esitelty väri (jouset-piano-puhaltimet) ja harmonian (molli-duuri) vastakkainasettelut (tai se, että ne on erotettu toisistaan niinkin selvästi, varsinkin puhaltimet jousista ja pianosta, mikä muodostaa entistä suuremman kontrastin c-mollin ja Es-duurin välille) liudentuvat jatkossa, askel askeleelta, ensin C-duuri-taitteessa (jouset&puhaltimet), sitten selvemmin neljännessä c-mollitaitteessa (A_3), ja lopullisesti codassa.

Neljännessä c-mollitaitteessa (A_3) tapahtunut värien lopullinen kohtaaminen täydellistyy mikrovärien tasolla vasta codan viimeisessä viidessä tahdissa, jossa jokaisella ryhmällä on yhtäaikaan oma materiaalinsa ja tasa-arvoinen asema – viulut, jotka ovat olleet codan aikana muutoin säestävässä roolissa, saavat kunnian aloittaa kadenssaaliset kuviot c-mollia murtaen.

Värien – ja codassa myös temaattisen materiaalin – yhdistymisen lisäksi konserttomuodon dramaturgian kannalta on oleellista pianon kieltäytyminen duuritilanteista ja pianovärin lukittuminen c-molliin, mitä seikkaa duurimuotoiset puhallitaitteet oleellisesti korostavat. C-mollissa olevien A-taitteiden Es-duurikadenssille tulemiseenkin piano tarvitsee avuksi jouset, ja siirtymisen Es-duurista takaisin molliin tekee aina piano, joko kadenssoimalla g-mollisoinnulle (esimerkiksi tahdeissa 45–52), tai neljännessä c-mollitaitteessa kohdistamalla ensin f-mollin dominantille tahdissa 160, jonka jälkeen orkesteri vie musiikin g-mollille (t. 161–166) – piano seikkailee tämän jälkeen c-mollikohdistuksille.

Lopulta on todettava yksi c-mollisointuihin liittyvä erikoisuus: Basso tuntuu välttelevän pohjamuotoisen c-mollisoinnun ja painokkaalle tahdinosalle osuvan basson c:n kohtaamista, taitteiden viimeisiä c-mollisointuja lukuunottamatta. Tämä tuo tiettyä herkkyyttä, lyyrisyyttä c-mollin sointiin. Vielä toisen pianovariaation, *Sturm und Drang* –henkisen A₂:n bassoa (tahti 93) on 1/16-tauolla kevennetty; näin matalan rekisterin C:n tuoma kontrasti ei ole niin voimakas. A₃-taitteesta löytyvä paikallinen c-mollikadenssi (tahdit 169–170) tuntuu tämän vuoksi niin erikoiselta; vahvalle tahdinosalle lankeavia c-mollisoinnun pohjasäveliä kun on tähän asti kuultu vain taitteen sulkevissa kadensseissa. Mozart onkin lieventänyt kadenssin sointia, kun basso on kirjoitettu korkeampaan rekisteriin ja siitä on jätetty sellot ja kontrabassot kokonaan pois – vain alttoviulut ja pianon vasen käsin toimivat bassofunktiossa. Vielä jännittävämpää on kuitenkin se, että taitteen sulkevissa kadensseissakin kuullut, vahvalle tahdinosalle osuneet basson c:t ovat olleet hypermetrisesti heikolla tahdinosalla, neljännellä hypertahdinosalla. Ensimmäinen pohjamuotoista c-sointua tukeva, edellisen jakson kadenssaalisen kulun sulkeva, hypertahdin aloittava ja vahvalle tahdinosalle osuva c löytyy *codasta*, pianosta tahdista 201 soinnun ollessa tällöin C-duuri! Piano on tällä hetkellä vieläpä yksin ensimmäistä kertaa 40 tahtiin, seuranaan vain matalat jouset bassostemmana. C-duurisoinnun osoittautuessa riipaisevasti subdominanttisen f-mollin välidominantiksi tahdeissa 202–203 c-mollin ja pianovärin yhteys saa ikäänkuin sinettinsä ja osa on viimeisiä kadenssaalisia kuvioita vaille valmis.¹⁷

¹⁷ Appoggiaturamaiset h–c-kuviot tahdissa 205 ovat retorisesti hyvin puhuttelevia; viimeinen, ja epäonnistuvaksi jo todettu yritys pitää kiinni C-duurista.

4 *Larghetto*; KV 491, toinen osa

Käsittelen seuraavaksi Mozartin c-mollikonserton, KV 491 hidasta osaa, *Larghettoa*. Käyn ensin sen muodon pääpiirteissään läpi. Otan samalla esiin jo ensivaikutelmassa esiin pistäviä erityispiirteitä sekä kaksi artikkelia, joissa näitä piirteitä on käsitelty. Alaluvussa 4.2 siirryn käsittelemään osan äänenkuljetusta keskittyen erityisesti syvään välitasoon, äänenkuljetusrakenteeseen taitteiden tasolla.

Luvussa 4.3 käsittelen orkestraatiota makrotasolla ja suhteessa teoksen muotorakenteeseen, minkä jälkeen siirryn luvussa 4.4 tarkastelemaan lähemmin orkestraation ja äänenkuljetuksen välisiä yhteyksiä. Lopuksi teen *Larghetosta* ja havainnoistani lyhyen yhteenvedon.

4.1 Muoto ja yleisiä huomioita

TAULUKKO 4.1. *Largheton* muoto.

tahdit	taite/ episodi	tahdit	jakso	sävel- laji	<i>lisähuomioita</i>
1–19	A ₁			Es	ensimmäinen A-taite
		1–4	a _{1,S}		piano <i>solo</i>
		5–8	a _{1,T}		<i>tutti</i>
		9–15	b		piano ja jouset, puhaltimet liittyvät mukaan
		16–19	a ₂		piano ja puhaltimet (vuorottelu)
20–38	B			c	ensimmäinen episodi ; puhaltimien soolopaksojen ja jousten säestämän pianon vuorottelu
		36–38	retr. ₁		retransitio A ₂ :een (piano <i>solo</i> -> piano ja puh.)
39–42	A ₂	39–42	a ₂ ^{var}	Es	toinen A-taite (piano ja puhaltimet)
43–62	C			As	toinen episodi ; puhaltimien soolopaksojen ja jousten säestämän pianon vuorottelu
		59–62	retr. ₁		retransitio A ₃ :een (<i>tutti</i>)
63–77	A ₃			Es	kolmas A-taite
		63–66	a _{1,S}		piano <i>solo</i>
		67–73	b		piano ja jouset, puhaltimet liittyvät mukaan
		74–77	a ₃		piano ja puhaltimet (yhdessä)
78–89	coda			Es	coda jakaantuu edelleen kahteen puoliskoon: t. 78–85 ja 85–89

Larghetto on muodoltaan viisitaitteinen rondo, ABACA. Puhaltimet ovat osassa erityisen aktiivisessa roolissa ja antavat B- ja C-taitteille, rondon episodeille selvän, pianon

hallitsemista A-taitteista erottuvan oman värinsä. Kumpikin episodi päättyy retransitioon, joka vie takaisin A-taitteeseen ja pääsävellajiin. Ensimmäinen retransitio (tahdit 36–38) on samalla solistin kadenssi, toisessa (tahdit 59–62) siirtymän takaisin hoitavat jouset ja puhaltimekset.

Ensimmäinen ja kolmas A-taite (A₁ ja A₃) ovat kolmitaitteisia, muodoltaan aba. Olen taulukkoon 4.1 merkinnyt myös nämä jaksot, pienin kirjaimin erotukseksi rondon viidestä päätaitteesta. A₁-taitteessa nelitahtinen a-jakso kuullaan kolme kertaa, joka kerran eri soitinnuksella, minkä vuoksi olen merkinnyt A₁-taitteen jaksot a_{1,S}, a_{1,T}, b, a₂. A-taitteen palatessa kolmannen kerran (A₃) ensimmäistä a-jaksoa ei enää kerrata. A₃-taitteen a-jaksot toistavat ensimmäisen A-taitteen ensimmäisen ja kolmannen a-jakson sillä erotuksella, että kolmannen jakson makroväri on muuntunut: puhaltimekset soittavat tällä kertaa läpi koko nelitahtisen jakson. Näin A₃-taitteen muodoksi saadaan a_{1,S}, b, a₃; syy a₃:n erilaiseen merkintätapaan verrattuna a₂:een on siis nimenomaan soitinnuksellinen.

Jonathan Stock kiinnittää huomiota episodien samankaltaisuuteen. Hän tuo ABACA:n rinnalle orkestroinnin muutoksiin perustuvan ABABAB-mallin, jossa A:t vastaavat taulukon 4.1 A-taitteita ja B:t episodeja ja *coda*.¹ Stockin mukaan soivaan kokemukseen ja rakenteen hahmottamiseen vaikuttaa paitsi harmonia, melodinen materiaali ja rytmi, myös se, kuinka sointiväri jaksottaa musiikkia. Hän argumentoi, että vaikka episodien välillä on selviä soinnillisia eroja (varsinkin oboeiden ja klarinettien välinen kontrasti), niiden välillä on myös ”hyvin merkityksellisiä samankaltaisuuksia, jotka voivat johdatella meitä hahmottamaan nämä taitteet kahdeksi saman materiaalin muunnelmaksi kahden kontrastoivan episodin sijaan”. Episodien yhteisiksi piirteiksi hän laskee paitsi soitinnuksen, myös soitinten funktiot: episodeissa puhaltimekset esittävät laajoja melodisia fraaseja toisin kuin A-taitteissa, joissa ne soittavat yksittäisissä tahdeissa, ovat osana sointuja tai kuviointia. Yhteistä niille on myös parillisiksi fraaseiksi jaksottuva muoto, joka päättyy takaisin A-taitteihin vieviin jaksoihin, sekä A-taitteita tiheämpi rytmisyys (A-taitteiden 1/8-tekstuurin sijaan kuullaan 1/16-tekstuuria).²

¹ Stock, 1997, 213.

² Stock, 1997, 215–216.

Merkillepantavaa *Largheton* viisitaitteisessa rondomuodossa on se, että keskimäinen A-taite (A_2) on poikkeuksellisen lyhyt, kestoltaan vain neljä tahtia. Lukuunottamatta hyvin pieniä eroja soitinnuksessa se vastaa ensimmäisen A-taitteen (A_1) lopettavaa a-jaksoa (a_2), joten olen nimennyt sen a_2 :n muunnelmaksi, a_2^{var} . A_2 -taitteen lyhyys tulee erityisen selvästi esille verrattaessa sitä ympäröiviin B- ja C-episodeihin, joiden pituudet ovat vastaavasti 19 ja 20 tahtia. Tähän on kiinnittänyt huomiota myös Carl Schachter.

Schachter nostaa artikkelissaan Either/Or esille orkestroinnin pohtiessaan episodien yhteyttä toisiinsa ja niiden välisen A-taitteen lyhyyttä:³

Miksi kuulen, että nämä kaksi episodia yhdistyvät toisiinsa niin selvästi? Ensinnäkin, toisen A-taitteen lyhyys vaikuttaa kuuntelukokemukseeni. [- - -] Toiseksi, orkestraatio – kummassakin episodissa puhallinnetin hallitsema – synnyttää episodien välille väriyhteyden, yhteyden, jonka piano vahvistaa kummassakin episodissa puhallinjaksojen muuntelevalla kertauksella.

Sekä Stock että Schachter tekevät orkestraation kannalta saman havainnon: puhallinepisodit ovat orkestraationsa puolesta niin samankaltaisia, että niiden välille syntyy selvä yhteys. Schachter nostaa esille myös motiivisia seikkoja, jotka yhdistävät episodeja toisiinsa: B-episodin lopun es–d–c-kulku (tahti 35) ja C-taitteen avaava es–des–c-kulku (koho tahtiin 43) muistuttavat toisiaan ja luovat yhteyttä episodien välille (esimerkki 4.1; huomattakoon myös klarinetit tahdissa 78).

Esimerkki 4.1: motiivisia yhteyksiä tahtien 35, 43 ja 78 välillä⁴



³ Schachter 1999, 129.

⁴ Schachter 1999, 129.

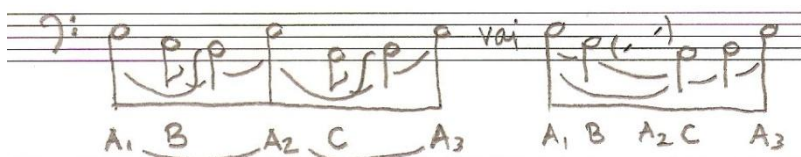
4.2 Huomioita välitason äänenkuljetusrakenteesta

4.2.1 Äänenkuljetus ja muoto: joko/tai?

Schachter käsittelee artikkelissaan ”Either/Or” Schenker-analyysissä vastaantulevia valintatilanteita. Näissä tilanteissa analysoijan täytyy valita kahdesta tai useammasta mahdollisesta tulkinnasta eniten todellisuutta vastaava tulkinta – siis sellainen tulkinta, joka parhaiten vastaa analysoijan omasta kuuntelukokemuksesta syntyvää vaikutelmaa.⁵

Largheton keskimäinen A-taite (A_2) on selvästi lyhennetty, leikattu versio kahdesta muusta A-taitteesta (A_1 ja A_3). Schachterin mukaan tämä vaikuttaa – yhdessä muun muassa Stockinkin esiin nostaman soitinnuksen kanssa – siihen, että B- ja C-episodit tuntuvat liittyvän toisiinsa.⁶ Schachter esittääkin kaksi tapaa tulkita *Largheton* alääntä; nämä löytyvät esimerkistä 4.2.⁷

Esimerkki 4.2: kaksi mahdollista tulkintaa *Largheton* syvän tason alääneksi sekä taitteet



Kirjassaan *Der freie Satz* Heinrich Schenker mainitsee viisiosaisen rondon muodostuvan kahdesta kolmiosaisesta muodosta: ABACA syntyy ABA:n ja ACA:n yhdistelmästä. Sekä B, että C johtavat dominantin kautta takaisin toonikalle, esimerkin 4.2 ensimmäisen vaihtoehdon tapaan. ABA:n ja ACA:n yhdistämisen ehdoksi hän esittää, että väliin jäävän A-taitteen tulee pystyä vastaamaan ja tasapainottamaan kontrastoivat B- ja C-episodit.⁸ Toisaalta Schenker toteaa, kuten Schachterkin *Largheton* analyysissään, ettei A-taitteen muunteleminen tai lyhentäminen poista rondorakennetta.⁹ Myös William Caplin toteaa, että A-taitteen

⁵ Schachter 1999, 128.

⁶ Stock ei sivunmennen sanoen kiinnitä huomiota keskimäisen A-taitteen lyhytyteen, vaan pitää *Largheton* tonaalista rakenneta ”rutiininomaisena” (Stock 1997, 215).

⁷ Schachter 1999, 129

⁸ Schenker 1979, 141

⁹ Schachter 1999, 128; Schenker 1979, 142.

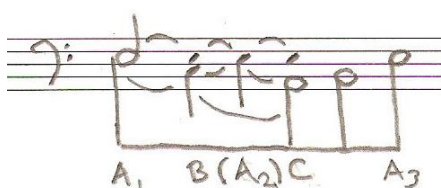
ensimmäinen paluu on usein lyhennetty ja tuo takaisin esimerkiksi vain alkuperäisen kolmijaksoisen aba:n ensimmäisen jakson – aivan kuten *Larghetossa*.¹⁰ Sekä Schenkerin, että Caplinin mukaan osa on siis rondomuotoinen, vaikka jotkin A:n esiintymät olisivat alkuperäisestä selvästikin lyhennettyjä tai muunneltuja.

Schachter valitsee esimerkin 4.2 kahdesta mahdollisesta tulkinnasta jälkimmäisen, keskimmäisen A-taitteen (A₂) lyhyteen, B- ja C-episodit yhdistävään orkestraatioon ja omaan kuuntelukokemukseensa nojaten:¹¹

Kun repriisi [A₂] alkaa, Es-duuri kuullaan täysin vakaana toonikana, joka on samalla edeltävän episodin ja retransition muodostaman lavean harmonisen liikkeen määränpää. Mutta kun se katkeaa vain neljän tahdin jälkeen, ja kun alkaa uusi episodi, joka niin tonaalisen liikkeen, orkestraalisen värin kuin motiivisen suunnittelunsa puolesta yhdistyy ensimmäiseen episodiin, muokkautuu tuo ensivaikutelma vakaasta toonikasta herkän, retrospektiivisen kuuntelukokemuksen myötä.

Schachterin ajatus siis lienee, että vaikka *Larghetto* muodollisesti ilmenee viisitaitteisena rondona (ABACA), äänenkuljetuksellisesti se osoittautuu ennemminkin jatkuvaksi liikkeeksi, sointumurroksi I–(VI–)IV–V–I. Schachterin mukaan keskimmäisen A-taitteen (A₂) paluu toonikaan osoittautuu retrospektiivisesti parenteesiksi, joka ”tuo hetkeksi tietoisuuteemme tonaalisen liikkeen lähtötilanteen ennen kuin se jatkaa kohti seuraavaa tärkeää määränpäättään”.¹²

Esimerkki 4.3: *Largheton* syvän tason alääni sekä taitteet¹³



Esimerkissä 4.3 on esitettyä A₂-taitteen nelitahtinen Es-prolongaatio ja sitä edeltävä B-episodin c-molliprologaatio osana C-episodiin tähtäävää As-duurisointumurtoa. Siitä käy

¹⁰ Caplin 1998, 233.

¹¹ Schachter 1999, 130.

¹² Schachter 1999, 130.

¹³ Schachter 1999, 129.

selvästi ilmi B- ja A₂-taitteiden äänenkuljetuksellinen asema: A₂:n Es-duuri on yksinkertaisesti paluu väliäänessä levittyvään es-säveleen.

Orkestroinnin puolesta *Largheton* muodon voisi tulkita siten, että ensimmäisen ja viimeisen A-taitteen väliin jää orkestroinniltaan yhtenäinen, puhaltimien ja jousten säestämän pianon vuorottelua sisältävä keskijakso. Tämä jakso sisältää edelleen kaksi taitetta ja niiden väliin jäävän A-taitteen muistuman, tai siitä leikatun fragmentin, eli b-(a^{frag.})-c. Yhteenvetona *Largheton* rakenne on siis monitulkintainen: muodon tasolla, formaalisti ABACA, äänenkuljetuksen syvällä välitasolla ja orkestroinniltaan kolmijaksoiseksi hahmottuva, eli esimerkin 4.3 tapaan Es – (c-[Es-])–As–B⁷–Es. Juuri tämä monitulkintaisuus selittää sen vaikutelman, joka keskimmäisestä A-taitteesta (A₂) tulee teosta kuunnellessa: A₂ on aluksi A-taitteen paluu, mutta jälkivaikutelmaltaan vain B- ja C-episodien väliin jäävä muistuma kappaleen alusta.

4.2.2 Äänenkuljetuksen välitaso

Esimerkki 4.4: *Largheton* syvä välitaso¹⁴

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 1 through 77, with measure numbers circled at the top. The bottom staff is a lower voice part with a bass clef and a key signature of one flat. It contains measures 1 through 77, with measure numbers circled at the top. The score is divided into sections labeled A₁, B, A₂, C, A₃, and Coda. Below the staves, there are annotations: (a₁ - b-a₂) under A₁, B under B, (a₂^{var}) under A₂, C under C, (a₁ - b-a₃) under A₃, and Coda under Coda. There are also vertical lines and arrows indicating relationships between measures and sections. The word 'retrans.1' is written below the A₂ section, and 'retrans.2' is written below the C section.

Larghetto muodostuu siis laveassa mittakaavassa kahdesta Es-duuriprolongaatiosta (tahdit 1–19 ja 63–89), jotka ympäröivät C-episoodiin tähtäävää As-duurisointumurtoa (c-es-As, tahdit 20–60). Alaäänien sointumurron keskellä oleva es-sävel (tahdit 39–42) jää kahdesta

¹⁴ Schachteria 1999, 129 mukailleen.

pidemmästä Es-duuriprolongaatiosta poikkeavasti aläänen laveassa liikkeessä alisteiseksi, aläänen liikettä c–As koristelevaksi ilmiöksi. Ylä-ääni, joka on lähtenyt g^2 :ltä, laskee tahdistä 39 alkavan Es-duuriprolongaation aikana ensin terssin es^2 :lle. Sen jälkeen se jatkaa edelleen As-duuriprolongaatioon siirryttäessä des^2 :än kautta c^2 :lle. Tahdistä 43 alkavan As-duuriprolongaation aikana ylä-ääni laskee edelleen terssin as^1 :lle. Ylä-äänien as osoittautuu syvemmällä tasolla g:n yläpuoliseksi sivusäveleksi; se nousee takaisin kaksiviivaiseen oktaavialaan tahdissa 61, toisen retransition aikana ja laskeutuu g^2 :lle tahdissa 63.

Lähempänä pintaa ensimmäisen ja viimeisen Es-duuriprolongaation väliin jää B-duurisoinnun prolongaatiot, jotka saavat ylä-äänekseen ympäröiviin jaksoihin nähden niinikään sivusäveliset as-sävelet (b-jaksot; as-sävelet fermaateilla tahdeissa 15 ja 73). G-as–g-sivusävelmotiivilla näyttää siis olevan edellisessä luvussa mainitun terssimotiivin lisäksi tärkeä asema *Largheton* välitason äänenkuljetusrakenteessa.

4.3 Orkestraatio makrotasolla suhteessa muotoon

TAULUKKO 4.2. *Largheton* muoto ja soitinnus

tahdit	taite/ episodi	tahdit	jakso	harmo- nia	soitinnus
1–19	A ₁			Es:	piano aloittaa; piano puhaltimien kanssa lopettaa
		1–4	a _{1,S}	I	piano solo
		5–8	a _{1,T}	I	tutti; jouset ja puhaltimet vuorottelevat
		9–15	b	V	piano jousten säestämänä, puhaltimet mukaan
		16–19	a ₂	I	piano ja puhaltimet (vuorottelu)
20–38	B			c: I	Ob&Fg (+Fl) – kertaukset: piano jousten säestämänä
		36–38	retr. ₁	Es: V ⁷	piano solo, puhaltimet mukaan
39–42	A ₂	39–42	a ₂ ^{var}	I	piano ja puhaltimet (vuorottelu)
43–62	C			As: I	Cl&Fg (+Fl&Co) – kertaukset: piano jousten säestämänä
		59–62	retr. ₂	..Es: V ⁷	ensin jouset yksin (!), sitten tutti
63–77	A ₃			I	piano aloittaa; piano puhaltimien kanssa lopettaa
		63–66	a _{1,S}	I	piano solo
		67–73	b	V	piano jousten säestämänä, puhaltimet mukaan
		74–77	a ₃	I	piano ja puhaltimet (yhdessä)
78–89	coda	78–85	coda 1	I	Puhaltimet ja piano hallitsevat erikseen ja yhdessä jousten säestäessä
		85–89	coda 2	I	Koko osan täyteläisin tutti

Taulukkoon 4.2 on lisätty taulukkoon 4.1 nähden kunkin taitteen tai jakson aikana prolongoitava sointu sekä tarkennettu taitteen tai jakson soitinnusta (sointuprolongaatioiden rajat ja taitteiden/jaksojen rajat eivät aina kohtaa, palaan sointuprolongaatioiden ja soitinnuksen yhteyksiin tarkemmin luvussa 4.4).

Tarkastelen seuraavaksi orkestrointia jaksojen tasolla, toisin sanoen hyvin lavealla makrotasolla, katsoen sitä Sevsayn maalausvertauksen mukaan hieman kauempaa.¹⁵ Soitinnuksessa erottuu kaksi hallitsevaa pianon taitetta, A_1 ja A_3 , sekä näiden väliin jäävät jaksot, joissa piano vuorottelee puhaltimien kanssa. Olen lihavoinut nämä makrovärit taulukkoon 4.2. A_2 :n lyhyiden huomioiden ottaen vaikutelma vastaa esimerkeissä 4.2–4.4 *Largheton* äänenkuljetusrakenteen välitasosta esitettyä tulkintaa, jossa keskimäinen A-taite jää kahden episodin väliin ikäänkuin piiloon.

Lähestyttäessä kuulokuvaa niin, että kaikki taitteet ja jaksot ovat varmasti havaittavissa, huomataan, että *Largheton* orkestraation makrotasolla taitteet ja jaksot – ja näin myös sointuprolongaatiot – näyttävät erottuvan toisistaan aina omalla, erityisellä soitinnuksellaan. Taitteista lähimpänä toisiaan ovat toisaalta A_1 ja A_3 (sekä fragmentaarisen A_2), toisaalta B ja C. A_3 on lyhyempi ja loppuu hieman eri tavalla kuin A_1 (vertaa a_2 ja a_3). Myös B ja C loppuvat eri tavalla, edellinen soolopianon retransitioon, jälkimmäinen orkesterin retransitioon. Selvän eron kahden episodin välille tekee tietenkin se, että Mozart käyttää B:ssä melodisena puupuhaltimena oboeta, jonka väri näin yhdistyy c-molliin, C:ssa puolestaan klarinettia, jonka väri taas yhdistyy As-duuriin.

B- ja C-taitteet, eli episodit, sekä *codan* ensimmäinen puolisko jakaantuvat nelitahtisiin jaksoihin, josta kukin kuullaan aina kahteen kertaan eri tavoin soitinnettuna. Episodeissa ne kuullaan ensin puhaltimilla, sitten pianolla joustien säestämänä; *codassa* puhaltimien ja pianon vuorottelu on sijoitettu nelitahtisen yksikön sisään, ja sen kertautuessa puhaltimet ja piano ovat äänessä yhtä aikaa. Episodeissa ja *codassa* ei siis kuulla samaa musiikkia kahta kertaa samoin soitinnettuna.

Koko osasta löytyy vain kaksi jaksoa, jotka toistuvat makroväreiltään täsmälleen samanlaisina. Ne ovat A_1 - ja A_3 -taitteet aloittava $a_{1,s}$ -jakso ja taitteiden keskellä oleva b-

¹⁵ Sevsay 2005, 464.

jakso; tämä myös omalta osaltaan yhdistää A_1 :a ja A_3 :a toisiinsa. A_2 on puolestaan käytännössä sama kuin A_1 :n neljä viimeistä tahtia, lukuunottamatta pieniä eroja puupuhallinväreissä. A_2 :een liittyy myös ainoa tilanne, jossa kuullaan kaksi makroväreiltään samanlaista jaksoa peräkkäin: siirryttäessä ensimmäisestä retransitiosta A_2 -taitteeseen soitinnus pysyy makrotasolla samanlaisena, sillä kummassakin kuullaan pianon lisäksi puhallinväriä.

Aivan omaksi makrovärikseen erottuu toinen retransitio. Se on koko osassa ainoa jakso, jossa jouset soittavat yksin. Tämä myös tukee tulkintaa, jonka mukaan toinen retransitio on ensimmäistä painavampi – onhan sille annettu täysin oma, ainutlaatuinen värinsä. Toinen paikka, jossa makroväri on koko osan tasolla ainutlaatuinen, on *codan* jälkipuoli eli tahdit 85–89. Vain siinä, tai ainakin sen kahdessa viimeisessä tahdissa kuullaan kaikkia soittimia tasapainosesti yhtäaikaan. Tahdeissa 85–87 puhaltimet ja jouset ovat keskenään tasa-arvoisina säestämässä pianon melodiaa (huomattakoon myös, että pianon vasen käsi osallistuu säestyskuviin). Viimeisessä kahdessa tahdissa kaikki soitinryhmät (myös solisti) ovat funktionaalisesti keskenään tasa-arvoisia, joten sitä voisi Sevsayn määritelmän mukaan kutsua homogeeniseksi tutiksi – joka on siis ainoa laatuaan koko osassa.¹⁶

4.4 Orkestraation ja äänenkuljetuksen lähempää tarkastelua

Olen yllä käsitellyt *Largheton* muotoa, äänenkuljetusta ja orkestraatiota laveassa mittakaavassa: muotoa taitteiden ja niiden sisäisten jaksojen tasolla, äänenkuljetusrakenteen välitasoa ja orkestraation makrovärejä suhteessa muotorakenteeseen. Siirryn seuraavaksi lähemmin tarkastelemaan äänenkuljetuksen ja orkestraation välisiä yhteyksiä. Tutkin myös pintatason äänenkuljetusta sekä siihen liittyviä, orkestroinnista tekemiäni havaintoja.

¹⁶ Sevsay 2005, 508

The image displays two systems of handwritten musical notation, likely for a string ensemble or orchestra. The notation includes notes, rests, and various performance markings.

System 1 (Left):

- Staff 1:** Starts with a key signature of one flat (B-flat). It includes measures 5, 9, 12, 16, 20, 24, 28, 32, and 36. Dynamics include *piano* and *piu mosso*. A section is marked "Retrans. 1" starting at measure 36.
- Staff 2:** Continues the melody, with measures 38 and 40. It includes a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 3:** Features a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 4:** Includes a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 5:** Includes a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 6:** Includes a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.

System 2 (Right):

- Staff 1:** Starts with a key signature of one flat (B-flat). It includes measures 43, 47, 51, 55, 59, and 63. Dynamics include *piano* and *piu mosso*. A section is marked "Retrans. 1" starting at measure 36.
- Staff 2:** Continues the melody, with measures 65 and 69. It includes a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 3:** Features a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 4:** Includes a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 5:** Includes a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.
- Staff 6:** Includes a section marked "Retrans. 1" starting at measure 36, followed by a section marked "Retrans. 2" starting at measure 59.

The score is written in a clear, legible hand, with various musical symbols and performance instructions clearly visible.

Esimerkki 4.5: *Largheton* välitaso sekä makrovärit

4.4.1 Yleistä

Olen kuvannut esimerkkiin 4.5 *Largheton* äänenkuljetusrakenteen välitason esimerkkiin 4.4 verrattuna lähempänä pintaa. Graafissa on katkoviivoitetuin hakasulkein esitetty myös sellaiset jaksot, jotka kertaavat edeltävän musiikin (aina neljä tahtia) sellaisenaan, esimerkkinä tahdit 5–8, jotka kertaavat ensimmäiset neljä tahtia: $a_{1,S}=a_{1,T}$. Nämä äänenkuljetusrakenteen kannalta merkityksettömät kertaukset ovat kuitenkin orkestroinnin kannalta mielenkiintoisia, minkä vuoksi ne näkyvät graafissa.

Lisäksi olen merkinnyt graafin alalaitaan kulloisellakin hetkellä äänessä olevat soittimet (soitinnus) kolmen soitinryhmän mukaisesti eriteltynä: piano on merkitty alimmaksi, jouset keskelle ja puhaltimekset ylimmäksi. Olen merkinnyt viivalla, kuinka pitkään soitin tai soitinryhmä on äänessä.

Melodisen tai muuten aktiivisen funktion (esim. useampia suhteellisen tasa-arvoisia ääniä yhtäaikaan) omaavat soittimet tai soitinryhmät on kirjoitettu isolla – säestävän ja ennenmainituille alisteisen funktion omaavat soittimet tai soitinryhmät pienellä ja lisäksi sulkeisiin. Esimerkiksi tahdeissa 9–12 pianolla on melodinen funktio, jousilla säestävä, joten olen merkinnyt PIANO ja (jouset). Mikäli kaksi soitinryhmää vuorottelevat, olen merkinnyt tilanteen kauttaviivalla, esimerkiksi tahdeissa 16–19 PIANO/PUHALTIMET. Muutos tilanteesta, jossa toinen soitinryhmä aktiivinen, toinen alisteinen, tilanteeseen, jossa samat soitinryhmät ovat – soitinnuksen siis muuten muuttumatta – tasa-arvoisempia, on myös merkitty. Tällainen tilanne löytyy episodeista pianon ja jousten kerratessa puhaltimekset esittelemät jaksot; katso tahdit 24–27, 32–35 ja 47–50. Näissä tahdeissa jouset ovat aina kaksi tahtia pianolle alisteisia, kunnes aktivoituvat, pääasiallisen melodisen funktion tuki säilyessä pianossa.

Soitinten vaihtuessa muutos eli kontrasti on joko täydellinen (kuten tahtien 1–4 ja 5–8 välillä), tai jokin soitin tai soitinryhmä jatkaa muutoksen yli, jatkuvuutta luoden (kuten käy jatkuvasti tahtien 5–23 välillä); olen merkinnyt nämä soitinnuksen jatkuvuudet nuolella. Lopulta *tutti*, joko pelkän orkesterin *tutti*, tai sellainen, johon piano osallistuu, on merkitty suorakulmiolla.

Totesin edellisessä alaluvussa *Largheton* jokaisen taitteen ja jakson olevan ympäristöönsä nähden eri tavalla soitinnettua; yksikään taite tai jakso ei myöskään toistu samanlaisena kahta

kertaa, poikkeuksena A_1 - ja A_3 -taitteiden sisäiset $a_{1,S}$ - ja b-jaksot. Esimerkki 4.5 havainnollistaa, että myös sointuprolongaatioihin ja välitason sointuprogressioihin liittyy aina muutoksia soitinnuksessa. Ainoan huomattavan poikkeuksen tähän tekevät tahdit 30–31, joissa sijaitsee B-taitteen äänenkuljetusrakenteen sulkeva kadenssi ja kvinttilasku: näiden aikana soitinnus pysyy samana.

Tarkastelenkin nyt näitä äänenkuljetusrakenteeseen ja soitinnukseen liittyviä havaintoja sekä niiden keskinäistä suhdetta tarkemmin. Seuraavissa alaluvuissa käyn osan alusta loppuun, aloittaen ensin äänenkuljetuksesta, tarvittaessa pintatason graafiesimerkein, jatkaen sitten siihen liittyvistä soitinnuksellisista tapahtumista. Käsittelen lopuksi myös *coda*a, joka jäi esimerkistä 4.5 vielä puuttumaan.

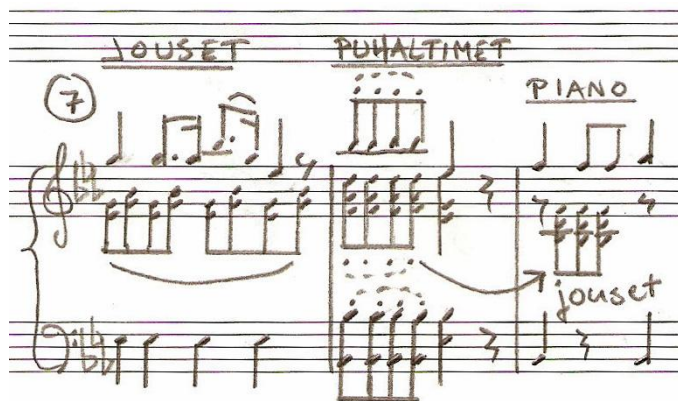
4.4.2 Ensimmäinen A-taite, A_1

Ensimmäiset 8 tahtia sisältävät kaksi äänenkuljetusrakenteeltaan identtistä, Es-duuria prolongoivaa jaksoa ($a_{1,S}$ ja $a_{1,T}$). Tahdeissa 9–15 (b-jakso) alääni ankkuroituu B:lle ja yläääni laskeutuu 2. sävelasteelle. Tämän B-duuriprolongaation aikana B-duurisointu muuttuu funktioltaan dominantista toonikaksi ja lopulta takaisin; tonikalisoituminen tapahtuu tahdissa 12 ylä-äänien noustua pintatasolla f^2 :lta b^2 :lle, jolta se sitten laskeutuu as :lle tahdin 15 fermaatilla muuttaen soinnun takaisin dominanttiseksi.

Laajasti ottaen tahdeissa 1–15 on kysymys keskeytystilanteesta I–V||. Keskeytyksen jälkeen alkuperäinen Es-prolongaatio palaa tahdeissa 16–19, joissa kuullaan myös A-taitteen sulkeva terssilasku ja kadenssi.

Tahdeissa 5–9 oleva a-jakson kertaus ($a_{1,T}$) on kirjoitettu jousten ja puhaltimien, *forten* ja *pianon* vuorotteluksi. Näin tahdistä 9 alkava väri, piano jousten säestämänä on selvä kontrasti edeltäviin tahteihin nähden: puhaltimet poistuvat, niiden tilalle tulee piano, ja jouset ovat tahdin 8 tauon jälkeen selvästi tahtia 7 alisteisemmassa funktiossa. Makrotasolla jatkuvuutta luo toki jousten säilyminen satsissa mukana. Mikrotasolla jatkuvuutta ylimenopaikassa (tahdeissa 8–9) luo tahdistä 4 tuttu säveltoisto, joka siirtyy tahdissa 9 jousten säestykseen (esimerkki 4.6).

Esimerkki 4.6: tahdit 7–9



Tahdissa 8 (kuten tahdissa 4 edellä) luovutaan muutoin vallalla olleesta *legato*-tekstuurista, ja vaikka solisti voi tahdista 9 eteenpäin soittaa oikean kätensä *legato*, jatkuu tuo tahdista 8 alkanut *non legato*-teksturi luontevasti jousten säestyksessä.¹⁷ Lopulta, hieman laveammin ottaen tahtien 5–8 tuttijakso jää – ei vain äänenkuljetuksen, vaan soitinnuksenkin kannalta – eräänlaiseksi parenteesijaksoksi; väriyhteys tahtien 1–4 *solon* ja tahdista 9 alkavan *solon* välillä on ilmeinen, kiitos solistin.

Tahdin 12 puolivälistä kuullaan ensimmäistä kertaa kaikkia kolmea soitinryhmää yhdessä – väri on *Larghetossa* ylipäättään harvinainen ja palaa vasta A_3 :ssa vastaavassa kohdassa (tahdit 70–73) ja lopulta myös *codassa*. Tämä kaikki kolme soitinryhmää sisältävä tuttiteksturi värittää B-duurisoinnun funktion muutoksen, yhdessä muutenkin aktivoituvan polyfonian kanssa. Huomattakoon, että samalla teksturi muuttuu takaisin *legatoksi*.

Tahtien 16–19 välisessä a_2 -jaksossa piano vuorottelee puhaltimien kanssa; jakso on eräänlainen yhdistelmä kahdesta aiemmin kuullusta a-jaksostaa, sillä solistin väri on peräisin

¹⁷ Kaaren alla olevat pisteet voivat tosin tarkoittaa myös *portatoa*, jolloin nuotit soitetaan täyteen arvoonsa vain hieman toisistaan erottaen. Näin merkintää tulkitsevat perinteisesti ainakin puhaltimet ja piano. Jousissa kaari voidaan tulkita kuitenkin jousituskaareksi, jolloin nuotit soitetaan *staccato*, mutta samalla jousella. Mikäli kysymyksessä on *portato*, tahdin 8 ja tahdin 9 välille syntyykin kontrasti, sillä tahdista 9 alkavan jousisäestyksen säveltoiston sävelet ovat joka tapauksessa lyhyitä (artikulaatiomerkitöjen puuttuessa). NMA:ssa kaari on merkitty katkoviivalla (kuten myös esimerkissä 4.6), eli kaarta ei ole käsikirjoituksessa. Tämän vuoksi olen olettanut tahdin *staccatoksi* (kuten levytyksissäkin yleensä).

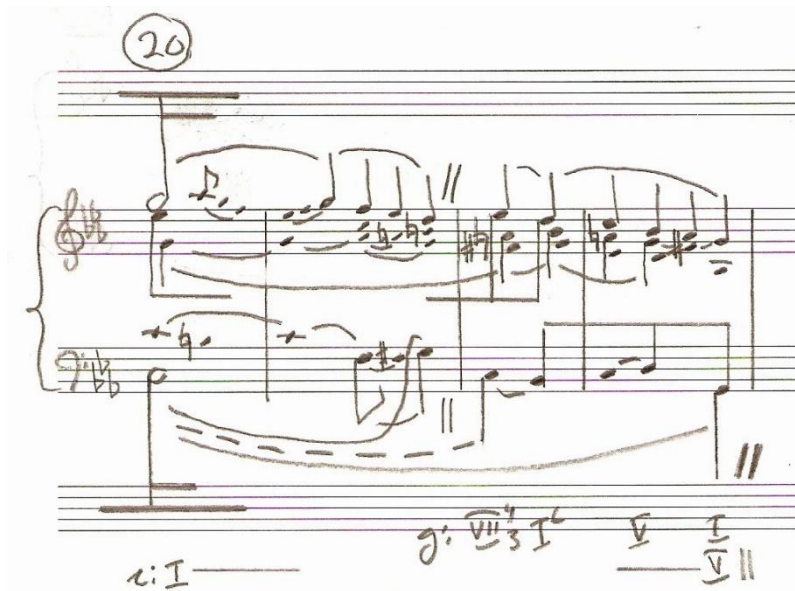
a_{1,S}:sta, puhaltimien taasen a_{1,T}:sta. Näin ensimmäisessä A-taitteessa (tahdit 1–19) on kuultu kaikkia jatkossa vastaantulevia soitinryhmäkombinaatioita: pianoa yksin; puhaltimia ja jousia yhdessä ilman pianoa ja samalla puhaltimia erikseen; pianoa joustien kanssa; kaikkia kolmea yhtäaikaan; ja pianoa erikseen puhaltimien kanssa. Ainoa, mikä jää jatkossa vastaantulevista mahdollisuuksista puuttumaan, on jouset yksin (ilman pianoa tai puhaltimia).

4.4.3 Ensimmäinen episodi sekä toinen A-taite

Taiterajalla, tahtiin 20 tultaessa sävellaji vaihtuu c-molliksi. Uuden teeman, sävellajin ja tihtyneen rytmiiikan lisäksi kontrastia luo myös uusi soitinnus. Kahden oboen ja yhden fagotin luoma trio on uusi soitinyhdistelmä ja tuore sointiväri: Mozart on edellisessä jaksossa käyttänyt klarinetteja oboiden sijaan (tahtien 17 ja 19 klarinettipaikat olisi hyvin voitu kirjoittaa oboille) ja fagotitkin, jotka ovat klarinettien kanssa tahdissa 17 vielä äänessä, jäävät tahdin 19 kadenssilta pois – käyrätorvet korvaavat ne.

Esimerkissä 4.7 on kuvattuna B-taitteen ensimmäisen puupuhallinjakson, tahtien 20–23 äänenkuljetusrakenne.

Esimerkki 4.7: tahtien 20–23 äänenkuljetusrakenne



Tahdista 20 alkavan c-molli-episodin ensimmäiset neljä tahtia muodostuvat kahdesta puoliskosta, joista edellinen vie musiikin c-mollin toonikalta paikalliselle keskeytysdominantille, jälkimmäinen kohdistaa tahdissa 23 tonikalisoitavalle g-

mollisoinnulle. Kaksi puoliskoa ovat tahdin 21 keskeytyksestä ja tekstuurin muutoksesta huolimatta tiiviisti yhdistetyt. Harmonisesti yhdistävä tekijä on aläänen c-sävel, jonka päällä tahtien 20–21 c-mollisoitu muuttuu tahdissa 22 g-mollin VII_3^4 -soinnuksi; tämä pintatason keskeytyksen jälkeinen sointu on kuin appoggiatura, joka purkautuu g-mollin sekstisoinnulle ja edelleen *Hilfskadenzin* ja sen päällä tapahtuvan kvinttilaskun kautta g-mollin toonikalle.

Jakson kaksi puoliskoa erottuvat toisistaan myös soitinnuksen puolesta: tekstuurin muuttumisen lisäksi tahtiin 22 tultaessa kontrastia luo oboeiden ja fagotin seuraksi ilmaantuva huilu, joka esittelee koholla tahtiin 22 uuden 1/32-nuotein virtaavan *non legato* -sointumurtotekstuurin. Kun piano ja jouset kertaavat tahtien 20–23 materiaalin tahdeissa 24–27, puolivälin muutos on hieman erilainen, sillä soittimet pysyvät samoina. Tekstuurin muuttuminen tahdissa 26 muuttaa sointiväriä kuitenkin yhtä paljon kuin tahdissa 22, sillä tahtien 24–25 pianoa myötäillen *legato*-tekstuurin muuttuminen jousissa *staccato*-säveltoistoksi tuo jousille aktiivisemmän roolin ja nostaa niiden väriä esiin.

Esimerkki 4.8: tahtien 28–31 äänenkuljetusrakenne

Tahtien 20–23 ja 24–27 g-molli-kohdistuksen jälkeen tahdista 28 alkaa nelitahtinen jakso Es-duurissa (esimerkki 4.8). Paluu Es-duuriin näyttää kuitenkin jäävän lyhytaikaiseksi pintatason tapahtumaksi, sillä harmonian liike vie heti seuraavassa tahdissa takaisin c-molliin ja sen dominantille. Tahdista 28 alkaa myös ylä-äänien lasku g^2 :ltä d^2 :een tahtiin 29. Lasku ei kuitenkaan vie c^2 :lle asti, mikä toteutuessaan saattaisi olla paluu B-taitteen rakenteelliselle toonikalle g-mollin ja Es-duurin jälkeen. C-mollin rakenteelliselle toonikalle ei siis päästä

aivan vielä, vaan huilu vie tahtien 21–22 tapaan koholla tahtiin 30 harmonian jälleen yllättävälle vähennetylle nelisoinnulle, tällä kertaa c-mollin VII₃⁴:lle. Samalla alääni koukkaisee f:lle, josta se, tahtien 30–31 aikana tekee nousun fis:n kautta rakenteelliselle dominantille, g:lle ja sitä kautta toonikalle. Samalla kuullaan myös kvinttilasku, jonka kolme viimeistä säveltä es²–d²–c² löytyvät 1. oboen stemmasta.

Tahdeissa 28–31 päästään siis takaisin c-molliin ja tehdään rakenteellisesti tärkeä kadenssi. Mikä on tällöin tahdin 28 Es-duurisoinnun asema? Tarkasteltaessa tahteja 20–31 hieman laveammin voidaan Es-duurille löytää selvä asema tahdin 20 c:ltä tahdin 30 f:n kautta tahdin 31 kadenssille g–c johtavan liikkeen osana. Näin itse asiassa sävellajina ohimenevä Es-duuri on sointuna varsin painokas – mikä on lopulta luonteva tulkinta ottaen huomioon sen metrisesti painokkaan aseman ja soitinnukselliset seikat, joista lisää alla.

Tahdin 29 G-duurisointu kaipaa vielä lisävalaistusta: Esimerkin 4.8 mukainen elisioon nojaava tulkinta selittää tahdin 29 G-duurisoinnun saman tahdin c-mollisoinnulle alisteiseksi paikalliseksi dominanttisoinnuksi, jolla ei voi olla mitään tekemistä tahdin 27 g-mollisoinnun, tahdin 30 VII₃⁴-soinnun tai tahdin 31 rakenteellisen dominantin kanssa. Mikäli tahdin 29 dominanttisointu yhdistettäisiin tahdin 31 dominanttiin, se yhdistyisi samalla tahdin 28 Es-duurisointua syvempään rakennetasoon, mikä olisi kaikilta katsantokannoilta epätyydyttävä tulkinta – siinä määrin painokkaalta tahdin 28 Es-duurisointu mielestäni kuitenkin vaikuttaa.

Sointiväri ei tahdeista 20–23 poiketen tällä kertaa muutu juurikaan siirryttäessä tahdeista 28–29 tahteihin 30–31. Huilu on ensinnäkin läsnä jo tahdeissa 28–29. Toisekseen tahdin 30 *non legato* -murtosointukuviot eivät juuri tuo soinnillista muutosta, sillä niitä edeltää kahden edellisen tahdin huilun kohotahtiset 1/32-kuviot ja fagotin *non legato* -säveltoistosta. Näin tätä koko B-jakson sulkevaa kadenssia ei väritetä muutoksin orkestraatiossa hienoista tekstuurin vilkastumista lukuunottamatta.

Tahtien 28–31 sointivärillinen yhtenäisyys luo jatkuvuutta jakson sisälle. Tämä jatkuvuus epäilemättä tukee esimerkin 4.8 mukaista äänenkuljetusrakenteen tulkintaa lavealla tasolla, sillä se yhdistää sointivärillisesti tahdin 28 tahtien 30–31 kadenssiin, eli tukee alääneen nousua es:ltä predominanttiselle f:lle ja edelleen dominantille g:lle ja samanaikaista ylä-äänien kvinttilaskua g²:ltä c²:lle. Se ei tosin pintatasolla näyttäisi äkkiseltään tukevan esimerkin 4.8

elisiotulkintaa, siis vaikutelmaa c-mollisoinnulle ja c^2 :lle jo tahdin 30 alkuun kohdistavasta liikkeestä, jossa c-mollisoinnun tilalla kuullaankin yllättävä vähennetty nelisointu.

Jättääkö soitinnus siis tavallaan käyttämättä mahdollisuuden värittää nämä kaksi c-mollille tähtäävää liikettä, tahtien 28–29 paikallisen liikkeen ja koko jakson laveamman liikkeen erilaisiksi? Väittäisin asian olevan päinvastoin, sillä luodessaan tahteihin 28–31 jatkuvuutta soitinnus nimenomaisesti alistaa tahtien 28–29 paikallisen c-mollikohdistuksen laveamman liikkeen sisälle. Samalla orkestrointi myös tukee tahdin 28 Es-duurisoinnun kytkeytymistä taitteen alkuun ja c-molliin, ohi edeltävän g-mollikohdistuksen: väliin jäävän pianon ja jousten jakson ansiosta oboeiden ja fagotin muodostaman trion paluu palauttaa mieleen tahdin 20.

Tahtien 32–35 jälkeen, joissa piano ja jouset jälleen kertaavat edeltävän neljän tahdin materiaalin, seuraa ensimmäinen retransitio, paluu takaisin A-taitteeseen (A_2 :een) ja Es-duurille. Ensimmäinen retransitio, tahdit 36–38 prolongoivat Es-duurin dominanttiseptimisointua; oikeastaan kysymys on V^7 -sointua koristelevasta pianon kadenssista, johon puhaltimet liittyvät soinnullaan mukaan tahdissa 38. Harmoniansa lisäksi ensimmäinen retransitio valmistelee tahdistä 39 alkavan A-taitteen kertauksen myös sointiväriällään, sillä seuraava nelitahtinen, lyhennetty A-taite on niin ikään pianolle ja puhaltimille kirjoitettu.

Käsittelin luvussa 4.2 tähän lyhennettyyn A-taitteeseen (A_2) liittyvää problematiikkaa. Schachter nostaa orkestraation yhdeksi argumentiksi tulkintaansa, jonka mukaan A_2 -taitteen paluu Es-duurisoinnulle jää välitasolla laveamman, B-episodin c-mollilta kohti C-episodin As-duuria vievän liikkeen sisään. Hänen argumenttinsa liittyy episodien sointivärin samankaltaisuuteen, joka yhdistää näitä lyhyttä A_2 -taitetta reunustavia taitteita toisiinsa.¹⁸ Nostaisin esille vielä toisenkin soitinnukseen liittyvän seikan, joka mielestäni tukee hänen tulkintaansa.

Schachter nimeää A_1 -taitteen keskijaksoa (b:tä) edeltävän a-jakson (tahdit 1–4 ja 5–8) a_1 :ksi ja sitä seuraavan (tahdit 16–19) a_2 :ksi. Edelleen hän esittää, että toisen A-taitteen tahdit 39–42

¹⁸ Schachter 1999, 129.

toistaisivat nimenomaan a_1 -jakson eli tahdit 1–4.¹⁹ Orkestraation näkökulmasta tahdit 39–42 kuitenkin toistavat tahdit 16–19: kummassakin puhaltimet vuorottelevat pianon kanssa. Olen tästä syystä nimennyt, poiketen Schachterista, tahdit 39–42 a_2^{var} -jaksoksi eli tahteja 16–19 muuntelevaksi jaksoksi. Muuntelu on tässä siis puhtaasti soitinnuksellista, sillä tahteihin 16–19 verrattuna tahdeissa 39–42 oboe vie klarinetilta ylä-äänien roolin klarinettien jäädessä ensin tahdissa 40 väliääneen ja seuraavalta kadenssilta (tahti 42) kokonaan pois.

Tämä sinänsä triviaalilta vaikuttava muotoseikka saa painavuutta, jos pohditaan hieman tahtien 16–19 ja 39–42 soitinnuksellista funktiota. Kummassakin tapauksessa soitinnus valmistelee seuraavien episodien puupuhallinväriä. Valmistelu tapahtuu kuitenkin hienovaraisesti jättäen episodin aloittavat puhaltimet edeltävältä kadenssilta pois: B-episodin aloittavat oboet ja fagotti, jotka tahdin 19 kadenssilla korvaavat huilu, klarinetit ja käyrätorvet; C-episodin aloittavat vuorostaan klarinetit ja fagotti ja niinpä tahdin 42 kadenssilla kuullaan huilua, oboeita ja käyrätorvia.

Tahtien 16–19 ja 39–42 samanlainen soitinnuksellinen, jatkoa valmisteleva (ja värit tuoreena pitävä) funktio auttaa tulkitsemaan A_2 -taitteen asemaa osan rakenteessa. Se ei siis toista A -taitteen aloittavaa jaksoa a_1 , vaan sen lopettavan jakson a_2 , jolta siirrytään episodeihin. A_2 -taitteelta puuttuu myös kaikille muille *Largheton* jaksoille tyypillinen kontrastoivuus edeltävään musiikkiin nähden, sillä A_2 :sta edeltävä ja sille johtava ensimmäinen retransitio on makroväreiltään samanlainen kuin A_2 itse. Toinen A -taite ei siis saa omanlaistaan, edeltävään musiikkiin nähden kontrastoivaa makroväriään. Mikroväreissä kontrastia toki löytyy, sillä ensimmäisessä retransitiossa puhaltimet tulevat vain mukaan säestämään pianoa tahdissa 38, kun ne tahdeissa 39–42 taasen ottavat aktiivisen, pianon kanssa vuorottelevan roolin.

Jatkuvuus A_2 -taitteen ja sitä edeltävän musiikin välillä alkaa itse asiassa jopa kauempaa kuin ensimmäisestä retransitiosta, sillä pianohan on äänessä, tosin ensin joustien säestämänä, jo tahdista 32; tämän voi havaita myös esimerkistä 4.6. Kysymyksessä on solistin – tai sen puoleen minkään muunkaan soittimen tai soitinryhmän – pisin yhtäjaksoinen rupeama koko *Larghetossa*, yksitoistatahtinen tahdeista 9–11 ja 67–77 löytyvien peräkkäisten b- ja a-jaksojen tapaan.

¹⁹ Schachter 1999, 129.

4.4.4 Toinen episodi ja paluu kolmanteen A-taitteeseen

C-episodi etenee varsin samaan tapaan kuin B-episodi. Se on paitsi muotonsa ja soitinuksensa puolesta, myös äänenkuljetusrakenteensa yleisilmeeltä samankaltainen. Käsittelenkin seuraavassa C-episodia paljolti verrattuna B:hen.

Toisen episodin aloittavat tahdit 43–46 seuraavat jokseenkin silmiinpistävästi tahtien 20–23 viitoittamalla tiellä. Klarinetit ovat korvanneet oboet, As-duuri c-mollin ja metri on muuttunut kohotahtiseksi, mutta muuten edetään samoin: jaksot etenee dominanttisoinnulle, jonka päällä kuullaan kvinttilasku, ja päättyy keskeytykseen.

Esimerkki 4.9: tahtien 43–46 äänenkuljetusrakenne

Kuten esimerkistä 4.9 voi todeta, harmonia etenee dominantille kuitenkin eri tavalla, sillä tahdit 43–44 eivät tahtien 20–21 tapaan pääty pintatasolla keskeytykseen. Puolilopukkeen sijaan tahdissa 44 on kokolopuke, jolta edetään suoraan V/V:lle. Tämä tekee musiikin etenemisestä tahdeissa 43–46 suoraviivaisempaa ja mutkattomampaa tahteihin 20–23 verrattuna. Appoggiaturamaisen vähennetyn nelisoinnun sijaan kuullaan hieman vähemmän hätkähdyttävä dominantin dominantti, toki metrisesti hauska kohotahtilta alkavana.

Bassona on 2. fagotin säveltoisto, joka värittää duuri-ilmeen ja klarinettien lisäksi C-episodia kepeämmäksi verrattuna B:n alun lyyriseen *legato*-tekstuuriin. Fagotteja on nyt myös kaksi, ja

1. fagotin soittama väliäänä tekee C-episodin alun satsista hieman B:n alkua runsaamman. Tämä runsaus vain lisääntyy kahdessa jälkimmäisessä tahdissa: Huilu tulee ensinnäkin tahtiin 45 mukaan kuten aiemminkin, tällä kertaa tahtiin 22 johtanutta murtosointua tosin huomattavasti leppoisammalla b^1 – b^2 -oktaavihypyllä, ja värittää jälleen omalta osaltaan V/V-soinnulle saapumista. Huilun lisäksi tahtiin 45 tultaessa kuullaan myös käyrätorvia, joita ei B-episodissa kuultu lainkaan. Ne paitsi korvaavat fagottien edeltävien tahtien roolit, myös vapauttavat fagotit rikastamaan entisestään tahtien 45–46 tekstuuria.

Seuraavaksi esitän vielä pienen, mutta ehkä merkityksellisen huomion: tahdista 43 eteenpäin bassossa kuultava säveltoisto on diminuutio A_2 -taitteen päättävästä, tahdin 42 säveltoistosta. Niinpä se luo jatkuvuutta A_2 -taitteesta C-episodiin siirryttäessä. Muistettakoon, että kontrasti B-episodista A_2 -taitteeseen siirtymisessä oli vähennetty hyvin pieneksi. Tulkitsin tämän puhuvan A_2 -taitteen ympäröivilleen episodeille alisteisen aseman puolesta. Tämä pieni, säveltoiston avulla aikaansaatu jatkuvuus A_2 -taitteesta C-episodiin siirryttäessä puhunee saman asian puolesta.

Esimerkki 4.10: tahtien 51–54 äänenkuljetusrakenne sekä välitason yhteys tahtiin 43

Tahdissa 28 alääni nousi alun C:ltä terssin Es:lle, osana aläänen laveampaa, kadenssia kohti vievää liikettä. Tahdissa 51 tilanne on samankaltainen: tahdin 43 aläänen As muuttuu A:ksi ja väliäänien 5–6-liike tuo soinnuksi II asteelle ja B:lle kohdistavan välidominantin. Tahdin 51 II asteelta edetään asteliikkeellä seuraavassa tahdissa V asteelle samalla kun väliäänessä

kuullaan kulku $des^2-(c^2)-b^1$. Tahdissa 52 saavutettava b^1 on samalla ylä-äänien rakenteellinen toinen aste. Seuraa tahdeista 44–46 tuttu dominanttijakso, joka nyt, tahdeissa 52–54 hakee vauhtia vielä kahdella eri rakenteellisella tasolla kuultavasta sivusävellikkeestä: väliäänien $b^1-a^1-b^1$ - ja aläänen $es-des-es$ -liikkeestä. Tämän jälkeen, tahdissa 54 kuullaan episodin äänenkuljetusrakenteen sulkeva kadenssi.

Tahtien 28–31 sisällä ei tapahtunut mainittavia muutoksia soitinnuksessa. Tahtien 51–54 puolivälissä muutos jälleen tapahtuu, kuten tapahtui tahdeissa 20–23 ja 43–46 sekä tekstuurin tasolla myös näiden pianokertauksissa. Muutos on täsmälleen sama kuin tahdeissa 43–46 pienin mikrovärieroin: huilu on nyt aktiivisempi ja käyrätorvista kummatkin osallistuvat bassofunktion tuplaten urkupiste-es:n. Kuten aiemmissakin tapauksissa, tämä muutos alleviivaa hyvin selvästi saapumisen sointuprolongaatiolle, tällä kertaa vielä rakenteellisesti hyvin syvän tason tapahtumalle – toisin kuin tahdeissa 28–31. Hieman lähempänä pintaa kyseistä soitinnuksen muutoksesta voidaan löytää vielä harmonian liikkeiden pintatasolla symmetriaa: siinä missä huilun ja käyrätorven mukaantulo tahdeissa 43–46 vei harmonian As-duurilta Es-duurille, tahdeissa 51–54 se vie Es-duurin kautta takaisin As-duurille.

Verrattaessa B- ja C-episodien äänenkuljetusrakennetta ja orkestrointia toisiinsa huomataan ensimmäisenä niiden ilmeinen samankaltaisuus. Äänenkuljetuksen tasolla erot ovat lähinnä harmonian etenemistavoissa – metrisesti taitteet ovat hyvin samanlaisia ja sointuprogressiot tapahtuvat metrisesti yhteneväisesti (C-episodin kohotahtisuus tietysti huomioonottaen). Tämä pitää paikkansa myös orkestroinnissa lukuunottamatta B-episodin tahteja 28–31, joissa ei poikkeuksellisesti kuullakaan muutosta soitinnuksessa. Näin C-episodi on puhallinjaksojensa osalta selvemmin symmetrinen. Puhallinjaksojen soitinnus muuttuu lisäksi runsaammaksi C:ssä, sillä siinä ovat mukana käyrätorvet ja 2. fagotti.

Jälkimmäisen episodin orkestrointi on runsaampaa myös toisella, hienovaraisemmalla tavalla, minkä huomaa tarkastelemalla pianon ja josten jaksojen tekstuuria. Kun verrataan episodien pianon ja josten nelitahtisia, puhallinjaksot kertaavia jaksoja toisiinsa, huomataan, että ne muuttuvat jakso jaksolta täyteläisemmiksi. Tämä täyteläisyys on lähinnä seurausta josten yhä kasvavasta aktiivisuudesta.

Tahdeissa 24–27 josten rooli on hyvin säestävä: ensin ne myötäilevät pianotekstuuria luoden sille ikään kuin akustisen, äänenkuljetusta tukevan taustamaiseman; sitten ne hieman nousevat

esiin säveltoistoilla säestyskuvioillaan. Tahdeissa 32–35, tai paremmin 32–33 jouset jo esittävät pienet vastakommentit pianon edellisten tahtien oboemelodiaa muuntelevalle kertaukselle, muunnellen itse huilun roolia noissa tahdeissa. Tahdeissa 47–50 jouset ovat taas ensi alkuun vain myötäilemässä, kunnes tahdissa 49 pääsevät jo melko itsenäisesti toistamaan tahdin 45 puhallinkuvioita pianon täytellessä lähinnä huilun oktaavihyppyjä (mikä on toki samalla koristeellinen versio 1. viulun stemmasta). Aktiivisimpia ovat kuitenkin tahdit 55–58, joissa jousten on tähän asti polyfonisimman ja liikkuvimman tekstuurin takia vaikea enää pysytellä pianon taustalla osallistuessaan tekstuuriin tällä kertaa täysipainoisesti.²⁰ Vaikka piano sitten tahdissa 57 nousee korkeamman rekisterinsä puolesta päällimmäiseksi satsissa, seuraavassa tahdissa, viimeiselle kadenssille saavuttaessa, viulut vievät siltä viimein melodisen johtoaseman.

Jousten hiljattainen nouseminen esille huipentuu toiseen retransitioon. Ensimmäisessä retransitiossa B-episodista toiseen A-taitteeseen, tahdeissa 36–38 kuultiin pianon kadensiaalisia kuvioita V^7 -soinnulla. Toinen retransitio C:ltä kolmanteen A-taitteeseen, As-duurista takaisin Es-duuriin, tahdeissa 59–62 on hieman monisyisempi. Tahdeissa 59–62 kuultava toinen retransitio on myös kirjoitettu muusta *Larghetosta* poikkeavalla tavalla aluksi yksin jousille, sitten puhaltimien tullessa mukaan tuttiorkesterille. Tälläkin kertaa, tahdeissa 60–62 kuullaan kuviointia V^7 -soinnun päällä, mutta tätä dominanttisointua valmistellaan varsin dramaattisesti.

²⁰ Mikäli jousia on riittävästi, ne nousevat nykypianonkin rinnalle tasaväkisinä tahdeissa 55–56, fortepianosta puhumattakaan.

Esimerkki 4.11: tahtien 58–63 äänenkuljetusrakenne

Esimerkissä 4.11 on kuvattuna tahtien 58–63 pintatason äänenkuljetusrakenne. Tahdin 58 As-duurisointu muuttuu ensin tahdissa 59 5–6-liikkeellä f-mollin sekstisoinnuksi sekä edelleen es-mollin VII_3^4 -soinnnuksi. Se purkautuu es-mollin sekstisoinnulle, joka laskeutuu seuraavassa tahdissa pohjamuotoiselle; basson ges–es-murto jatkaa tämän jälkeen saksalaiselle sekstisoinnulle, kun basso laskee edelleen ces:lle ja väliäänässä as nousee kromaattiseksi a:ksi. Ylinouseva sekstisointu purkautuu dominantille, minkä jälkeen alkaa kahden ja puolen tahdin dominanttijakso.²¹

Toisen retransition orkestroinnin ainutlaatuisuus osuu *Largheton* äänenkuljetusrakenteessa hyvin tärkeälle hetkelle: jousten yksin soittama puolitoistatahtinen valmistaa osan äänenkuljetusrakenteen syvän tason dominantin. Tahtien 59–60 kromaattisesti kompleksi, voimakasta harmonian liikettä ja imitoivaa polyfoniaa sisältävä satsi on kirjoitettu homogeenisesti vain jousille. Soitinnuksen muutos tapahtuu vasta tahdin 60 puolessa välissä rakenteelliselle dominantille saavuttaessa.

²¹ Ges–es-terssi kuullaan kolmen iskun aikana tahtien 59–60 taitteessa kaikkiaan kolme kertaa: ensin täytettynä bassossa ja seuraavalla iskulla 1. viulussa, sitten S^6 -soinnulla alttoviulussa, jossa se tällä kertaa poistaa S^6 :n ja V asteen väliltä rinnakkaiset kvintit.

Kyseessä on samanlainen tilanne kuin tahdeissa 9–12: soitinnuksen muuttumattomuus – harmonisesta liikkeestä huolimatta – luo odotuksen tunteen. Odotus lunastetaan harmoniselle määränpäälle saavuttaessa, ja sen uusi soitinnus on samalla tuore ja kontrasti voimakas. Yhteys toisen retransition, tahtien 60–63 ja A-taitteen b-jakson lopun, tahtien 12–16 välillä on siis tekstuurillinen ja soitinnuksellinen (vain piano puuttuu toisesta retransitiosta käymästä dialogia puhallinten kanssa; pianoväri on tällä kertaa säästetty vasta seuraavaan A-taitteeseen). Yhteys on myös äänenkuljetuksellinen, sillä kummatkin jaksot sisältävät ylä-äänessä laskun b^2 :ltä as^2 :lle ja edelleen seuraavan jakson g^2 :lle (toinen retransitio ei toki pääty keskeytykseen, kuten A-taitteen b-jakso).

Tahtien 59–60 jousiväri ei ole ainoa erikoisuus toisen retransition orkestroinnissa. Myös tahdin 62 soitinnus on koko osassa erityinen, sillä vain tässä tahdissa puhaltimet ja jouset soivat *tutti* tasa-arvoisesti (ja ilman pianoa). Sama ilmiö toistuu periaatteessa tahdeissa 5–8; kuitenkin erilaisena, sillä siellä nämä kaksi soitinryhmää vuorottelevat.

Soinnillinen kontrasti siirryttäessä viimeiselle A-taitteelle ja toonikalle tahdissa 63 on varsin suuri: tahtien 62–63 taiterajalla jousten ja puhaltimien täyden *tutti*-orkesterin hallitsema jakso (tahdit 60–62) vaihtuu pianon yksin esittämään *solo*-jaksoon (tahdit 63–66). Kyseiset makrovärit ovat Mozartin orkestroinnissa mahdollisimman kaukana toisistaan – ja vaikka ne ovatkin sangen tavanomainen väripari Mozartin pianokonsertoissa, *Larghetossa* niitä kuullaan ensimmäisen kahdeksan tahdin jälkeen vain tässä rinnakkain. *Tutti-solo*-vuorottelu siis muistuttaa myös soinnillisesti osan alkua, ja on näin myös sointiväriillisesti palauttamassa harmonian Es-duurille (vertaa esimerkki 4.3).

4.4.5 Kolmas A-taite ja *coda*

Kolmas A-taite on äänenkuljetusrakenteeltaan A_1 :een nähden identtinen. Myös sen orkestrointi seurailee käytännössä ensimmäistä A-taitetta viimeistä a-jaksoa (tahteja 74–77) lukuunottamatta. Äänenkuljetusrakenteen ja orkestraation välinen yhteys on tässä ilmeisimmillään: koko osan äänenkuljetusrakenteen sulkeva jakso saa koko osan mittakaavassa ainutlaatuisen sointivärin, kun piano ja puhaltimet muodostavat yhtenäisen, homogeenisen yhtyeen. Tavallaan kyseistä väriä on kuultu jo tahdeissa 16–19 ja 39–42; näissä tahdeissa kysymys on kuitenkin pianon ja puhaltimien vuorottelusta ja täten

heterogeenisestä, dialogisesta tilanteesta. Tahdeissa 74–77 Mozart yhdistää draaman tärkeimmällä hetkellä sen pääosan esittäjät yhteiseen, homogeeniseen ensembleen.

Esimerkki 4.12: tahtien 78–88 äänenkuljetusrakenne



Codassa (taudit 78–89) ylä-ääni tekee vielä muutaman nousun es^2 :lta g^2 :lle ja takaisin. Tahdeissa 78–81 ja 82–85 nousut jäävät lyhykäisiksi; g^2 :lle päästyään ylä-ääni putoaa aina samantien takaisin es^2 :lle. Tahdeissa 85–89 ylä-ääni kuitenkin pysyy g^2 :lla puolitoista tahtia. Näiden tahtien aikana nousu toistuu lisäksi väliäänessä (tahdeissa 86–87) ja näin *codan* jälkipuolisko on melodisesti kantavampi. Painavuutta jälkipuoliskolle antaa kuitenkin ennen kaikkea alääni, jossa toistuu kahteen kertaan pienessä mittakaavassa koko osan rakennettava kannatteleva harmoninen liike: I–VI–IV–V–I. *Codassa* on lisäksi selvästi esillä kummatkin aikaisemmin esiin nostetut motiivit: terssimotiivi sekä ylä-äänessä asteliikkeenä, että alääänessä murtona, ja sivusävelmotiivi, joka löytyy selvimmin väliäänestä tahdeista 78 ja 82.

Viimeinen A-taite loppui jonkinlaiseen soitinnukselliseen synteisiin, kun osan tärkeimmät makrovärit, piano ja puhallimet yhtyivät homogeeniseksi kuoroksi. *Codassa* synteesinteko jatkuu:

- 1) Toisesta retransitiosta tuttu jousten säestämä ”puupuhallinseurustelu” yhdistyy episodien puhallinmateriaalia muistuttaviin toonikasointua koristeleviin kuviointeihin tahdeissa 78–79 ja 82–83; jälkimmäisissä tahdeissa puhalltimien ”seurusteluun” yhtyy myös piano, ja näin draaman tärkeimmät näyttelijät ovat jälleen yhdessä.²²

²² Stock 1997, 218

- 2) Tahdeissa 80–81 ja 84–85 piano tarttuu satsiin uudella melodisella aineksellaan, vie musiikin kadenssille nostaen samalla ylä-ääneen hetkeksi g:n, kolmannen sävelasteen – tähän on varsin sopivaa, sillä pianohan on tähänkin saakka A-taitteissa huolehtinut ylä-äänen $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -kulusta.²³
- 3) Lopullinen synteesi tapahtuu viidessä viimeisessä tahdissa, täydessä *tutti*-tekstuurissa, jossa kaikilla soitinsektioilla on oma, itsenäinen tehtävänsä, kaiken kruununa solisti melodiallaan.

4.5 Yhteenveto

Teen seuraavaksi lyhyen yhteenvedon *Larghetosta* tekemistäni äänenkuljetuksen ja orkestroinnin vuorovaikutukseen liittyvistä havainnoista. Käyn aluksi havaintojani läpi taitteiden ja sen jälkeen koko osan tasolla.

Yhteenvetona äänenkuljetusrakenteen ja orkestraation välisestä suhteesta A_1 -taitteesta todettakoon ensinnäkin, että harmonian ja aläänen liikkeet ovat välitöntä pintatason kuvioitusta syvemmällä tasolla soitinnuksen muutoksin korostettuja tai väritettyjä. Ainoa poikkeus tästä on tahdeissa 11–12 tapahtuva aläänen nousu B:n yläpuoliselle kvintille f:lle ja siihen liittyvä ylä-äänen nousu b^2 :lle. Soitinnuksen pysyminen samana edeltävissä tahdeissa – niiden harmonisesta liikkeestä huolimatta – tekee tahdin 12 puolivälissä tapahtuvasta soitinnuksen muutoksesta voimakkaamman ja tuoreemman ilmiön, mikä korostaa B-duurisoinnun funktiossa tapahtuvaa muutosta ja ylä-äänen saapumista b^2 :lle.

Toisekseen ensimmäinen A-taite on pääasiassa pianon hallitsema taite, ja näin A-taitteen aloittava temaattinen materiaali ja Es-duurisointu yhdistyvät selvästi solistiin ja pianon väriin. B-episodi puolestaan eroaa harmoniansa ja tekstuurinsa lisäksi myös sointiväriillisesti ensimmäisestä ja niin muodoin myös toisesta A-taitteesta. Sen loppuosan ja A_2 -taitteeseen vievän retransition soitinnus kuitenkin lähestyvät A_2 -taitteen soitinnusta, mikä liudentaa keskimmäisen A-taitteen kontrastoivuutta ja tuoreutta aikaisempaan nähden. Tämä tukee omalta osaltaan esimerkeissä 4.2–4.3 esitettyä tulkintaa *Largheton* syvän välitason äänenkuljetusrakenteesta. Tarkasteltaessa B-episodia yksinään huomataan, että sen

²³ Pianon “uusi melodinen aines” on itse asiassa peräisin b-jaksosta, vertaa tahtia 80 tahtiin 13; katso myös Stock 1997, 218.

sointuprolongaatiot ja progressiot on hyvin johdonmukaisesti väritetty soitinnuksen muutoksin.

Toinen episodi jatkaa äänenkuljetuksen ja orkestraation puolesta pitkälti samoilla linjoilla kuin ensimmäinen. Huomattavimmat erot löytyvät toisaalta C-episodin täyteläisemmästä soitinnuksesta ja tekstuureista (lisääntyneen polyfonian myötä), toisaalta paikoin suoraviivaisemmasta harmonisesta etenemisestä, mutta ennen kaikkea retransitioista: toinen retransitio on ensimmäistä huomattavasti kompleksimpi ja dramaattisempi, sekä koko *Largheton* tasolla poikkeuksellisesti orkestroitu. Huomattakoon lisäksi toisaalta koko osan tasolla poikkeuksellisen suuri makrovärikontrasti toisen retransition ja kolmannen A-taitteen välillä, toisaalta se, että *tutti-solo*-sointi muistuttaa koko osan alkua (ja se, että toisen retransition äänenkuljetusrakenteessa ja soitinnuksessa on muitakin A-taitetta muistuttavia piirteitä).

Orkestrointi tukee hyvin monella tavalla Schachterin esittämää välitason äänenkuljetustulkintaa (esimerkit 4.2 ja 4.3). Schachterin itsensä toteaman episodien samankaltaisuuden lisäksi myös toisen retransition sointiväriallinen ainutlaatuisuus tukee sen harmonian, dominantin painavaa asemaa osan äänenkuljetusrakenteessa; puhaltimien ja pianon vuorotteluna edenneiden episodien jälkeen ensin yksin jousille, sitten jousten ja puhaltimien yhdistelmälle kirjoitettu toinen retransitio on ainoa tällä tavoin kirjoitettu jakso koko osassa. Ensimmäistä retransitiota ei sitä vastoin nosteta sointiväriillisesti paljoakaan esille koko osan mittakaavassa, eikä sen soitinnus, piano ja puhaltimet, poikkea juuri ollenkaan seuraavan A₂-taitteen soitinnuksesta. Tämä on puolestaan omiaan tukemaan A₂-taitteen alisteisuutta ympäröiviin episodeihin nähden.

5 Johtopäätökset

Motivaationi tämän tutkielman kirjoittamisessa oli selvittää, onko käsillä olevien Mozartin teosten orkestroinnin ja äänenkuljetusrakenteen väliltä löydettävissä sellaista vuorovaikutusta, joka olisi rakenteellisesti merkittävää. Määrittelin tutkimuskysymykseni kolmitasoiseksi: 1) Millä tavalla orkestrointi värittää sointulevityksiä ja äänenkuljetustapahtumia? 2) Näyttääkö orkestroinnissa itsessään olevan hierarkkista rakennetta? 3) Ja viimein, voisivatko orkestroinnista tehtävät havainnot peräti vaikuttaa äänenkuljetusanalyttisiin havaintoihin?

5.1 Äänenkuljetusrakenteen ja orkestroinnin vuorovaikutuksesta

Tutkimustulokseni äänenkuljetusrakenteen ja orkestroinnin vuorovaikutuksesta painottuvat lukumäärällisesti eniten havaintoihin siitä, miten soitinnus artikuloi äänenkuljetusrakenteen tulkinnan kannalta tärkeitä kadensseja ja sointulevitysten rajakohtia. Vähäisemmässä määrin löysin myös tapauksia, joissa soitinnus muulla tavoin perustelee äänenkuljetuslinjojen rakenteellisia tulkintoja.

Kuten Cutler toteaa, Mozartin musiikissa vierekkäiset jaksot on yleensä erotettu toisistaan soitinnuksen keinoin.¹ Tämän sinänsä itsestäänselvän havainnon pohjalta ei olekaan yllättävää, että käsiteltävissä osissa vierekkäiset sointulevitykset on soitinnettu yleensä eri tavoin – formaalien jaksojen ja äänenkuljetusrakenteen sointulevitysten rajakohdathan ovat Mozartin musiikissa useimmiten päällekkäisiä. Kovin tavatonta ei liene sekään, että kadenssille tultaessa soitinnus muuttuu; toisin sanoen soitinnus muuttuu silloin, kun äänenkuljetusrakenteen välitasolla tapahtuu jotain. Tämä ilmiö on havaittavissa hyvin johdonmukaisesti läpi tässä tutkielmassa analysoidun aineiston.

Hieman tarkennettuna voi todeta, että pääsääntöisesti soitinnuksen muutokset vahvistavat äänenkuljetusrakenteen artikuloitumista luomalla kontrastia eri prolongaatioiden välille. Kontrasti on selvä paitsi KV 482:n ja KV 491:n rondomuotoisten hitaiden osien A-taitteiden ja episodien välillä, myös taitteiden ja episodien sisällä: esimerkeiksi voi ottaa

¹ Cutler 2000, 139.

- 1) puhallinmakrovärien vaihtelut KV 482:n hitaan osan B-episodissa (tahdeissa 65–92);
- 2) *tutti*- ja *solo*-jaksojen vuorottelu saman osan A₃-taitteessa (tahdeissa 145–185); sekä
- 3) selvästi erilaiset soitinnukset KV 491:n hitaan osan A-taitteiden sisäisten jaksojen välillä.

Sointuprolongaatioiden ja muiden äänenkuljetusrakenteellisten tapahtumien väritys on usein hyvin johdonmukaista; johdonmukaiset soitinnukselliset ratkaisut luovat soinnillista yhtenäisyyttä välitason kulkuihin artikuloimalla niihin osallistuvia, kaukanakin toisistaan sijaitsevia musiikillisia tapahtumia samoin värein. Esimerkkinä KV 482:n hitaan osan A-taitteet: *Andanten* ensimmäisessä, A_{1,T}-taitteessa (tahdeissa 1–32) jousten mikrovärimuutokset liittyvät varsin selvästi äänenkuljetusrakenteen tapahtumiin. Vastaavasti myöhemmissä A_{1,S}- ja A₂-taitteissa (tahdeissa 33–64 ja 93–124) samat ilmiöt toistuvat myös makrovärien tasolla, kun jouset liittyvät mukaan paitsi tärkeimmille kadensseille, myös värittävät siten äänenkuljetusrakenteen tärkeimpiä rajakohtia. Jousten liittyminen mukaan tärkeimmille kadensseille luo soinnillisen jatkuvuuden tärkeimpien muotoa ja rakennetta artikuloivien tilanteiden välille. Sama ilmiö on esillä myös A₃-taitteessa (tahdeissa 145–185), jossa etenkin on huomattava *tutti*-jaksojen jääminen pois taitteen ja sitä myöten koko osan sulkevalta c-mollikadenssilta (tahdeista 177–185). Sen makroväri, piano ja jouset, muistuttaa aikaisemmista A-taitteista ja liittää lopullisen c-mollikadenssin soinnillisesti aikaisempiin c-mollitaitteisiin.

Andantessa sointivärien johdonmukainen yhteys äänenkuljetusrakenteeseen syntyy myös sen kautta, että puhaltimet liittyvät duurimateriaaliin, piano mollimateriaaliin ja erityisesti c-molliin. A-taitteiden sisällä jouset liittyvät lisäksi c-mollilta pois vieviin kulkuihin, piano taas c-mollille palauttaviin kulkuihin. Lopulta A₃-taitteessa ja erityisesti *codassa*, kun duurin ja mollin välinen vastakkainasettelu on kääntynyt mollin voitoksi, myös puhaltimet osallistuvat mollimuotoiseen materiaaliin.

Erityisesti orkestroinnista tehtyjen havaintojen ja äänenkuljetusrakenteen tulkintojen välinen yhteys näkyy KV 491:n hitaan osan kokonaisrakenteen jäsentymisessä. Schachterhan käyttää orkestrointia yhtenä argumenttina näkemykselleen keskimmäisen A-taitteen (A₂:n, tahtien 39–42) alisteisesta asemasta äänenkuljetusrakenteessa. Schachterin mukaan B- ja C-episodien

soinnillinen samankaltaisuus ajaa keskimmäisen A-taitteen yli.² Näin A₂-taitteen paluu Es-duurille jää pintatason tapahtumaksi, kun syvällä tasolla liikutaan B-episodin c-mollilta C-episodin As-duurille. C-episodin jälkeen, toisen retransition myötä A₃-taitteeseen siirryttäessä, on vasta vuorossa paluu Es-duuriin ja rakenteelliselle toonikalle.

Löysin useampiakin tätä argumenttia tukevia havaintoja osan orkestroinnista: A₃-taitteelle vievä toinen retransitio (tahdit 59–62) on soitinnettu koko osan tasolla ainutlaatuisesti, minkä lisäksi sen ja A₃-taitteen alun välille muodostuu selvä kontrasti; ensimmäinen retransitio (tahdit 36–38) ei sitä vastoin juuri erotu soitinnukseltaan sitä edeltävästä eikä seuraavasta materiaalista. Näin voidaan sanoa, että erottuessaan selvästi toinen retransitio saa sen soinnillisen itsenäisyyden, joka tarvitaan palauttaamaan episodien c-mollin ja As-duurin jälkeen harmonia takaisin Es-duuriin; ensimmäisen retransition paluu Es-duuriin (c-mollin jälkeen) jää sitä vastoin kontrastien puutteessa sointiväriillisesti laimeaksi (ensimmäiseen retransitioniin liittyy pisin yhtämittainen pianon soittama jakso koko osassa, mikä myös luo jatkuvuutta B-episodista yli retransition A₂-taitteeseen).

Toiseksi alisteiseksi jäävä A₂-taite toistaa sointiväriillisesti A₁-taitteen päättävän a₂-jakson (tahdit 16–19), eikä sen aloittavaa a₁-jaksoa (tahteja 1–4); a₂-jaksot ovat sointiväriillisesti episodien puhallinväriä valmistavia, eli niiden sointiväriellinen funktio on samankaltainen. A₃-taitteen aloittava jakso (tahdit 63–66) onkin taas a₁, eli sama kuin koko osan aloittava nelitahtinen (eli kirjoitettu soolopianolle). Sointiväritapahtumat siis yhdistävät paitsi episodeja, myös niitä reunustavia A₁- ja A₃-jaksoja toisiinsa.

Lisäksi yksittäiset äänenkuljetusrakenteen tulkinnat saavat usein vahvistusta paitsi eleytyksestä ja tekstuurimuutoksista, myös soitinnuksesta. Esimerkkinä eleytyksen ja tekstuurin vaikutuksesta äänenkuljetusrakenteen tulkintaan voidaan ottaa KV 482:n hitaan osan A-taitteiden loppuvaiheessa sijaitseva ylä-äänien kvinttilasku (tahdit 28–32, 60–64, 120–124 ja 177–185). Se tapahtuu osin aläänen kautta: siirtymistä alääneen korostavat paitsi eleytys, eli melodian jääminen jumiin d¹-sävelelle ja melodisen aktiivisuuden siirtyminen bassoon, myös selvästi rauhoittuva tekstuuri ja *sforzato*. Esimerkiksi soitinnuksen vaikutuksesta käy toisaalta saman osan tahdit 105–109, joissa jouset auttavat hahmottamaan

² Schachter 1999, 129–130.

aläänen g-as-b-linjaa, joka, kiitos pianon vasemman käden muuntelun voisi muuten jäädä epäselväksi (tähdillä merkityt paikat esimerkissä 3.13).

KV 491:n hitaassa osassa on niin ikään lukuisia lähempänä pintaa olevia esimerkkejä äänenkuljetusrakenteen tapahtumien soitinnuksellisista yhteyksistä. Esimerkiksi B-episodin lavean tason äänenkuljetuksen rakennetta artikuloi yllättävästi soitinnuksen muuttumattomuus tahdeissa 28–31. Kun muissa nelitahtisissa puhallinjaksoissa B- ja C-episodeissa soitinnus aina muuttuu jälkimmäiselle kahdelle tahdille, B-episodin tahdeissa 28–31 tätä muutosta ei tapahdu, mikä omalta osaltaan artikuloi aläänen es:ltä f:lle ja g:lle vievää liikettä; myös tahdin 28 es yhdistyy tahdin 20 c:hen saman soitinnuksen ja samankaltaisen tekstuurin ansiosta. C-episodin puhallinjaksoista voi taasen yhtenä sointivärillisenä yksityiskohtana mainita käyrätorven ja huilun mukaantulon tahdeissa 44–46 As-duurilta Es-duurille siirryttäessä ja niiden palaamisen tahdeissa 52–54 As-duuriin palattaessa.

5.2 Kontrasteista ja jatkuvuudesta

Jatkuvuus on kontrastin ohella merkittävä käsite jaksojen välisten soitinnuksellisten erojen tutkimisessa. Hieman yksinkertaistettuna kontrastia ja jatkuvuutta voidaan pitää käsiteparina. Ne eivät kuitenkaan ole aina toistensa vastakohtia. Mozart pehmentää taitteiden välistä kontrastia usein erilaisilla jatkuvuutta luovilla keinoilla: esimerkiksi soitinnus muuttuu kokonaisuudessaan lähinnä vain silloin, kun sama materiaali kerrataan eri soitinnuksella (poikkeuksena tästä mainittakoon jo edellisessä alaluvussa käsitelty KV 491:n hitaan osan toisen retransition ja A₃:n välinen täydellinen soitinnuksellinen kontrasti); jos materiaali muuttuu ja musiikillinen rakenne etenee toisenlaiseen tilanteeseen, Mozart yleensä sekä korostaa tästä muodostuvaa kontrastia soitinnuksella, että jättää jotain piirteitä luomaan jatkuvuutta tilanteiden välille. Otan seuraavaksi esille joitakin esimerkkitapauksia tutkielman aineistosta.

Basson kirjoitustapa KV 482:n hitaan osan ensimmäisessä 12 tahdissa on hyvä esimerkki. Mozart luo erilaisella basson soitinnuksella kontrastin tahtien 1–7 ja 8–12 välille; hän kuitenkin samalla rekistraalisesti valmistaa tahdin 8 basson sointivärin kertaamalla tahtien 3–4 c-h-kulun oktaavia alemmaa tahdeissa 5–6. Basson soitinnuksessa on yhtäaikaan siis sekä kontrastia että jatkuvuutta luovia piirteitä.

Koko osan tasolla taitteiden välinen sointiväriäinen kontrasti, joka on suurimmillaan taitteiden A_{1.5} ja B välillä, pienenee loppua kohti. Taitteiden A₂ ja C välillä kontrasti on jo pienentynyt jousten luodessa jatkuvuutta sointiväriin; C:n ja A₃:n välillä on toki iso soitinnuksellinen kontrasti johtuen jälkimmäisen taitteen alun *tutti*-tekstuurista ja *forte*-dynamiikasta – taiterajalla, tahdeissa 143–145 muutos on kuitenkin makroväreissä mitattuna rajallinen, sillä edellisen taitteen jouset, huilu ja fagotti jatkavat edelleen. Lopulta A₃:n lopun ja *codan* välillä jatkuvuutta korostavia elementtejä on vielä enemmän.

KV 491:n hitaassa osassa on vastaavanlaisia paikkoja, joissa taiterajalla vaihtuvat niin sävellaji, temaattinen materiaali kuin soitinnuskin, ja jossa tätä kontrastia kuitenkin samalla pehmennetään soitinnuksen keinoin. Esimerkiksi A₁-taitteen ja B-episodin rajakohdassa, tahdeissa 19–20, kummallakin puolen rajaa oleva puupuhallinväri luo episodiin siirryttäessä jatkuvuutta vaikka soitinnus muuttuukin täysin.

Paras esimerkki jatkuvuuden ja kontrastin käytöstä rakenteen artikuloinnissa on edellisessä alaluvussa jo käsitelty KV 491:n hitaan osan kahden retransition erilainen suhde seuraavaan A-taitteeseen. Ensimmäisen retransition ja A₂:n välillä on selvä jatkuvuuden tunne, toisen retransition ja A₃:n välillä taas voimakas kontrasti, mikä siis korostaa toisen retransition painavampaa asemaa osan äänenkuljetusrakenteessa.

5.3 Erityistapauksia ja kokonaisdramaturgiaa

Kummassakin tarkasteltavassa osassa tiettyihin tapahtumiin näyttää liittyvän tiettyjä sointivärejä – nämä tapahtuvat voivat olla paitsi temaattisia, myös harmonisia, eli tiettyjä sointuja tai sointukulkuja. Toisaalta kummassakin osassa Mozart yhdistelee matkan varrella eri värejä toisiinsa ja luo viimeistään *codassa* synteisiä aikaisemmin kuullusta yhdistelemällä paitsi temaattista ainesta, myös värejä toisiinsa. Näin sointivärit liittyvät elimellisesti osien dramaturgiaan.

Otan ensin esille muutamia tapauksia, joissa tiettyihin tapahtumiin liittyy tiettyjä värejä. Aikaisemmin on jo todettu, miten KV 482:n hitaassa osassa piano liittyy c-molliin ja puhaltimet (Es- ja C-)duuriin. *Solo*-pianon sointiväri on muutenkin erikoinen, sillä omien

variaatioidensa ($A_{1.S}$ ja A_2) jälkeen piano soittaa yksin vain parissa kohdassa A_3 -taitteessa ja *codan* tahdissa 201–203 (joissa on toki mukana bassot alääntä vahvistamassa).

Taite taitteelta pianon *solo*-jaksot paitsi lyhenevät, myös menettävät rakenteellista painokkuuttaan: sen jälkeen, kun piano tahdissa 93 palauttaa c-mollin, sen *solo*-jaksot eivät enää ole äänenkuljetusrakenteen välitöntä pintatasoa syvemmällä tasolla merkittäviä. A_3 -taitteessa piano toki on jousten kanssa merkittävässä roolissa (sulkevathan ne koko osan äänenkuljetusrakenteen). Jouset eivät näissä polyfonisissa tilanteissa ole kuitenkaan säestävässä, vaan suhteellisen tasa-arvoisessa asemassa pianoon nähden. Tämänkin vuoksi tahdin 201 *solo*-pianon C-duurisointu on niin erikoinen tapahtuma.

KV 491:n hitaassa osassa Mozart käyttää hyväkseen sitä, että puupuhallinsektiossa on epätavallisesti sekä oboet että klarinetit. Hän käyttää B-episodissa oboeita ja C-episodissa klarinetteja, mikä tietysti määrin sitoo oboeväriin c-molliin ja klarinettiväriin As-duuriin. Hauskaa onkin huomata, että *codan* aloittavat fagottien kanssa juuri klarinetit; Es-duurisoinnun päällä tapahtuvan $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$ -liikkeen myötä sointukin on hetkellisesti As-duuri. Klarinetit ovat myös mukana tahdien 85–86 As-duurisoinnulle vievässä liikkeessä ja oboet tulevat mukaan tahdissa 86 vasta paluussa Es-duuriin (ja soivat näin myös tahdin lopulla c-mollisoinnilla). Huilun rooli, varsinkin episodeissa, näyttää olevan lähinnä värityksellinen – rakenteellisia piirteitä voidaan kuitenkin havaita siinä, miten huilu liittyy episodeissa satsiin mukaan aina silloin, kun äänenkuljetuksessa tapahtuu jotain rakenteellisesti merkittävää.

Kuten mainittua, sointivärien yhdisteleminen on selvintä kummankin osan *codissa*, joissa kuullaan uusia sointiyhdistelmiä. Jossain määrin yhdistelemistä on havaittavissa muuallakin – myös rakenteellisesti painavissa kohdissa. Edellisessä alaluvussa mainittu kontrastien väheneminen KV 482:n hitaan osan taitteiden välillä johtuu osittain juuri värien sekoittumisesta; alussa värit ovat selvästi toisistaan erillään, kun $A_{1.T}$ on jousten, $A_{1.S}$ pianon ja B puhaltimien hallitsema. Pianon (ja säestävässä asemassa olevien jousten) hallitseman A_2 -taitteen jälkeen C-episodissa on yhdistetty puhallin- ja jousiväriä, kun jouset säestävät nyt pianon sijaan huilun ja fagotin duettoja. A_3 -taitteessa eri värit asetetaan sitten hyvin dramaattisesti yhteen ja vastakkain – tähän liittyy myös funktiot, sillä A_3 :ssa jouset saavat ensi kertaa $A_{1.T}$ -taitteen jälkeen aktiivisen roolin toimiessaan – varsinkin loppua kohden – pianolle tärkeänä vastäänänä.

KV491:n hitaan osan koko ensimmäinen A-taite (tahdit 1–19) perustuu eri väriyhdistelmien esittelemiseen. Tämän jälkeen tärkeimmässä roolissa osan dramaturgiassa ovat joko piano tai puhaltimet ja niinpä onkin luontevaa, että nämä kaksi pääsointiväriä yhdistetään osan äänenkuljetusrakenteen sulkevaan jaksoon (tahteihin 74–77) uudennlaiseksi, homofoniseksi ensembleksi.

Osien kokonaisdramaturgiassa pianon, puhaltimien ja jousten vuorottelulla ja yhdistelyllä on kaiken kaikkiaan iso rooli. KV 482:n hitaassa osassa piano vie c-mollissa olevissa soolotaitteissaan osaa elelytyksellisesti *Sturm und Drangin* suuntaan, kun taas puhaltimet kylpevät aurinkoisissa duuriepisodeissaan. Viimeisessä A-taitteessa (tahdeissa 145–185) puhaltimetkin tarttuvat molliin, ja samalla piano näyttää jäävän *tutti*-orkesterin riepotehtavaksi. Solisti kuitenkin pitää pintansa ja vie yhdessä jousten kanssa tonaliteettia takaisin molliin tahdin 156 Es-duurikadenssin jälkeen; huolimatta *tutti*-orkesterin ristiriitaisista kohdistuksista g-mollille ja f-mollille pianon ja jousten taival vie pian c-mollille. Tämä matka on tosin mutkainen – etenkin toiseksi viimeinen c-mollikohdistuksen yritys, tahdit 173–176, päättyy pintatasolla epätydyttävästi As-duurisoinnulle. Tämän jälkeisen lopullisen kadenssin jälkeen eri sointivärit elävät lopulta *codassa* sopuisasti rinnakkain. Mainittakoon vielä, että jouset ovat olleet lähestulkoon koko osan ajan ensimmäisen taitteensa jälkeen enemmän tai vähemmän alisteisia pianolle tai puhaltimille. Vertasinkin niitä analyysissani kuoroon oopperassa (tai ehkä pikemminkin antiikin tragediassa): ne alustavat draaman, säestävät ja myötäilevät sen päähenkilöitä ja yhtyvät *codassa* (varsinkin viimeisessä viidessä tahdissa) niiden kanssa loppukuoroon.

KV 491:n hitaassa osassa jousten rooli on hyvin samantapainen sillä erotuksella, että niillä on aivan oma tehtävänsä draaman huipennuksessa osan keskivaiheilla. Niiden rooli B- ja C-episodien aikana on koko ajan hieman kasvanut, ja tämä kehitys huipentuu toiseen retransitioon, jossa jouset ottavat vallan näyttämötahtumista ja vievät harmonian rakenteellisesti tärkeälle dominantille. Sen jälkeen ne osana *tutti*-orkesteria (puhaltimien liittyttyä mukaan) vievät paitsi harmonian takaisin Es-duuriin, myös päähenkilön (pianon) takaisin pääteemansa pariin – tällä kertaa pysyvästi.

Vertaus oopperaan on Mozartin myöhäisten pianokonserttojen kohdalla osuva; nehän syntyivät samoihin aikoihin mestarillisten oopperoiden, *Figaron häiden* ja *Don Giovannin* kanssa. Ratnerin sanoin: ”Mozart saavutti kaksi mahtavaa synteisiä elämänsä viimeisen

vuosikymmenen aikana oopperoissaan ja pianokonsertoissaan. Kummatkin kumpuavat samasta lähteestä – hänen teatterimiehen vainustaan”.³

5.4 Yhteenveto

Tutkituissa kappaleissa orkestrointi näyttäisi olevan varsin vahvasti kytköksissä äänenkuljetusrakenteen tapahtumiin. Äänenkuljetusrakenteen artikuloitumisen kannalta tärkeisiin paikkoihin liittyy käytännössä aina muutoksia myös soitinnuksessa, ja näiden muutosten kuvaamisen myötä olen vastannut tutkimuskysymykseni ensimmäiseen tasoon. Toinen taso käsitteli orkestroinnin itsensä rakenteellisuutta; ovatko nämä muutokset jotenkin suhteessa toisiinsa, löytyykö niiden väliltä johdonmukaisia piirteitä?

Olen pyrkinyt orkestrointianalyyseissani vastaamaan tuohon kysymykseen; toisin sanoen, olen pyrkinyt analysoimaan orkestroinnin rakenteellisuutta. Tuloksena olen saanut melko huomattavan määrän havaintoja orkestroinnin rakenteellisuudesta, eli siitä, miten orkestrointi artikuloi – omalla rakenteellaan – muoto- ja äänenkuljetusrakennetta. Tavallaan koko tutkielman lähtökohtahan oli Cutlerin havainnossa, että Mozartin orkestrointi on yleensä rakenteellista.⁴ Ainakin tässä tutkielmassa analysoitujen osien kohdalla tuo rakenteellisuus on johdonmukaista ja äänenkuljetusrakennetta artikuloivaa. Orkestrointi on osissa dramaattinen keino, joka tekee enemmän kuin vain värittää teoksen rakennetta. Orkestrointi alleviivaa, syventää ja sananmukaisesti karakterisoi osien draamaa antamalla ensinnäkin erilaisille rakenteen kannalta merkittävillä tapahtumilla (tämän tutkielman ulkopuolelle jääneistä temaattisista tapahtumista puhumattakaan) omanlaisiaan sointivärejä, toiseksi liittämällä näitä värejä toisiinsa välitason rakenteessa ja lopulta, tuomalla värejä yhteen draaman kannalta tärkeillä hetkillä.

Tutkimuskysymyksen kolmas taso liittyi siihen, voisiko osien orkestrointi vaikuttaa äänenkuljetusrakenteen analyysiin. Lopputulos on, että orkestrointi, yhtenä parametrina, antaa monissa kohdin osviittaa äänenkuljetusrakenteen luontevasta tulkinnasta, mutta ei sinällään itsessään ohjaa kohti mitään erillistä tulkintaa. Yhtenä esimerkkinä orkestroinnin tärkeästä roolissa äänenkuljetusrakenteen tulkinnan muodostumisessa mainitsin Schachterin analyysin

³ Ratner 1980, 297.

⁴ Cutler 2000, 138–139.

KV 491:n hitaasta osasta artikkelissaan ”Either/Or”.⁵ Alaluvussa 5.1 on mainittu muutama muukin havainto, joissa orkestroinnilla on huomattava rooli rakenteen artikuloijana.

Orkestroinnin analyttiset havainnot eivät siis käytännössä tee enempää kuin vihjaa kohti hyvää äänenkuljetusrakenteen tulkintaa – mikä onkin luonnollista silloin kun orkestroinnin analyysin yksi tärkeimmistä lähtökohdista on liittää orkestrointi osaksi muita analyttisiä havaintoja. Tutkimuskysymys orkestroinnin roolista äänenkuljetusrakenteen tulkitsijana osoittautui tässä tutkielmassa nurinkuriseksi, sillä pikemmin äänenkuljetusrakenne auttoi tulkitsemaan erilaisten soitinnuksellisten valintojen merkitystä. Äänenkuljetusrakenteen ja orkestroinnin vuorovaikutus ei ole kuitenkaan yksisuuntaista, sillä mitäpä äänet ja niistä muodostuva rakenne olisivat ilman sointiväriä!

5.5 Joitakin ajatuksia jatkotutkimuksesta

Tutkielman jäljiltä jäi mieleeni joitakin ajatuksia tutkimuksen jatkomahdollisuuksista. Ensinnäkin orkestroinnin analyysimetodit kaipaisivat sekä vahvistusta kirjallisuudesta, että hiomista sinänsä. Orkestroinnin hierarkkisuus, joka on läsnä sellaisissa käsittepareissa kuin soitinnus ja orkestrointi tai mikro- ja makrovärit, jäi tässä tutkielmassa vielä käsittelemättä kovinkaan johdonmukaisesti. Makrovärien erilaisia hierarkkisia tasoja ja mikrovärien sekä soitinnuksen perusparametrien yhteyksiä voisi tutkia lisää laajentamalla analysoitavaa repertoaaria romantiikkaan, myöhäisromantiikkaan, impressionismiin ja muihin moderneihin suuntauksiin – edelleen yhteydessä muihin analyttisiin havaintoihin.

Toiseksi tekstuurin ja soitinnuksen sointivärilliset yhteydet ja eroavaisuudet – sekä samankaltaiset tai eriävät funktiot – kaipaisivat lisävalaistusta. Tätä tarkoitusta varten tulisi tekstuuri- ja sointiväritutkimusten tuloksista pyrkiä luomaan sellaista kokonaiskuvaa, jonka avulla niiden keskinäinen suhde, sekä vuorovaikutus muuhun musiikkianalyysiin selkiytyisi.

Lopulta Mozartin musiikin orkestroinnin, äänenkuljetusrakenteen ja kokonaisdramaturgian vuorovaikutuksen tutkimusta voisi ulottaa sinfoniaan ja oopperaan. Mozart oli monella tapaa romanttisen, jopa modernin musiikin edelläkävijä, jonka tapa orkestroida – soitinnuksella värittää ja jäsentää musiikillista rakennetta – on leimallisen dramaattista. Päätän tutkielman toistamalla alussa siteeraamastani Kochin tekstistä lauseen: ”Olen näkevinäni konsertossa

⁵ Schachter 1999.

jotain samankaltaista muinaisen tragedian kanssa, jossa näyttelijä ei ilmaise tunteitaan yleisölle, vaan kuorolle”.⁶

⁶ Koch 1969, 332.

LIITE: sanasto orkestrointianalyysin terminologiasta

elementti	Sana elementti kuvaa satsin rakennuspalikoita (melodia, basso, vastaaäni, melodiaa tai bassoa myötäilevä ääni, säestystekstuuri jne.); elementti eroaa funktiosta siinä, että funktiota käytetään puhuttaessa yksittäisten soitinten tehtävistä.
funktio	Yksittäisen soittimen tai soitinryhmän tehtävä satsissa (esimerkiksi melodia, basso, vastaaäni jne.).
heterogeeninen satsi	Funktiot ovat eriytyneitä: satsin elementit on soitinnettu eri tavoin, jolloin ne erottuvat toisistaan erilaisin värein.
homogeeninen satsi	Kaikissa satsin elementeissä on mukana kaikkia soitinryhmiä; toisin sanottuna jokaisessa soitinryhmässä on edustettuina kaikki funktiot.
kaksinnus	Yksittäinen ääni voi olla kaksinnettu useammalle kuin yhdelle soitinstemmalle, jotka ovat joko <i>unisonossa</i> samassa oktaavissa tai yhden tai useamman oktaavin etäisyydellä toisistaan.
<i>Lage</i>	kts. rekisteri
makroväri	Hallitseva sointiväri tietyssä tilanteessa. Makroväri muuttuu kun satsiin osallistuvat soittimet vaihtuvat.
mikroväri	Muutokset makrovärin, hallitsevan sointivärin sisällä, ovat mikrovärimuutoksia; tällaisia muutoksia ovat pääasiassa yksittäisten soittimien funktioiden muuttuminen. Myös muutokset soitinnuksen perusparametreissa voidaan rinnastaa mikrovärimuutoksiin.
orkestrointi	Miten eri tavoin soitinnettuja jaksoja on yhdistetty, miten niiden välisiä kontrasteja suurennettu tai pienennetty, ja miten teoksen tunnelmaa ja karakteria on soitinnuksen keinoin tuotu esille. Orkestrointi sisältää soitinnuksen, rekisterin, kaksinnukset ja tekstuurin.
rekisteri	Yksittäisen sävelen korkeus joko soittimen äänialassa, jolloin sillä on tietty soittimeen liittyvä sointiväri, tai koko orkesterin äänialassa (<i>Lage</i>).
satsityypit	Erilaisia satsityyppejä ovat homofoninen, polyfoninen ja sekoittunut satsi. Sekoittunut satsi voi olla edelleen joko homofonisesti tai polyfonisesti painottunutta siitä riippuen, onko satsista selvästi erotettavissa melodiaääni, jota muut äänet vain säestävät vai onko siinä kaksi tai useampia keskenään tasa-arvoisia ääniä.

soitinnuksen perusparametrit	Joukko tekijöitä, parametreja, jotka määrittelevät soitinnusta ja sitä kautta orkestraatiota: soitin, soittimen rekisteri, rekisteri yleensä (<i>Lage</i>), dynamiikka, artikulaatio, soittotekniikka (esimerkiksi <i>pizzicato</i>).
soitinnus	Oppi siitä, miten eri soittimia yhdistetään toisiinsa lyhyellä aikavälillä, jopa yksittäisissä pystysuorissa tilanteissa.
soitinstemma ääni	Orkesteripartituurin tietty soitinlinja. Tyypillisesti neliäänisen satsin yksittäiset linjat, sopraano (ylä-ääni), altto, tenori (väliäänit) ja basso (alääni).

LÄHTEET

- Bauer W.A. & Deutsch O.E. 1963. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, vol. III.* Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum
- Berlioz, Hector & Strauss Richard. 1991. *Treatise on instrumentation.* Käännös Theodore Front. Mineola: Dover Publications. Alkuperäinen painos Edwin F. Kalmus, New York 1948.
- Burstein, L. Poundie. 2005. "Unraveling Schenker's Concept of the Auxiliary Cadence". *Music Theory Spectrum* vol. 27 nro 2: 159–185.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form.* New York: Oxford University Press.
- Cutler, Timothy. 2000. *Orchestration and the Analysis of Tonal Music: Interaction Between Orchestration and Other Musical Parametres in Selected Symphonic Compositions, c. 1785–1835.* Väitöskirjatyö (Ph.D. diss.), Yale University. Ann Arbor: UMI.
- . 2005. "Heinrich Schenker's Analytical Conception of Orchestration". *Journal of Schenkerian Studies* 2005: 1–31.
- Heussner, Horst & Engel, Hans. 1961. "Vorwort zum vorliegenden Band" nuottijulkaisusta W.A. Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Konzerte.* Kassel: Bärenreiter: V/15.
- Hutchings, Arthur. 1998. *A Companion to Mozart's Piano Concertos.* Oxford: Oxford University Press.
- Koch, Heinrich Christoph. 1969. *Versuch einer Anleitung zur Composition III.* Hildesheim: Georg Olms Verlag. Alkuperäinen painos: *Versuch einer Anleitung zur Composition III.* Leipzig, 1793.
- Moore, Hilarie Clark. 1991. *The Structural Role of Orchestration in Brahms's Music: a Study of the Third Symphony.* Väitöskirjatyö (Ph.D. diss.), Yale University.

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

Schachter, Carl. 1999. *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. New York: Oxford University Press.

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

Sevsay, Ertugrul. 2005. *Handbuch der Instrumentationspraxis*. Kassel: Bärenreiter.

Stock, Jonathan. 1997. "Orchestration as structural determinant: Mozart's deployment of woodwind timbre in the slow movement of the C minor piano concerto K. 491". *Music & letters* vol, 78 nro 2: 210–219.

Wen, Eric. 1999. "Bass-line articulations of the *Urlinie*". *Schenker Studies* 2: 276–297. Cambridge: Cambridge University Press.

Zaslaw, Neal. 1989. *Mozart's Symphonies*. New York: Oxford University Press.