

**AJATUKSIA BEETHOVENIN SONAATIN OP. 30 NRO 2  
MUODOSTA JA TULKINNASTA**

Kirjallinen työ  
Jouset  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Kevät 2014

Lea Tuuri

# SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Kirjallinen työ

<b>Työn nimi</b> Ajatuksia Beethovenin sonaatin op. 30 nro 2 muodosta ja tulkinnasta	<b>Sivumäärä</b> 31
<b>Tekijä(t)</b> Lea Tuuri	<b>Lukukausi</b> Kevät 2014
<b>Koulutusohjelma</b> Jouset	<b>Suuntautumisvaihtoehto</b>
<b>Osasto</b> Klassisen musiikin osasto	
<b>Tiivistelmä</b> Kirjallisen työn päämäärä on oman tulkinnan luominen Beethovenin sonaatista viululle ja pianolle nro 7, op. 30 nro 2 muotoanalyysin ja esittämisohjeiden avulla.  Kirjallisen työn keskeisen osan muodostaa Max Rostalin, Joseph Szigetin ja Carl Fleschin esittämisohjeiden vertaaminen keskenään sekä omiin ajatuksiin sonaatin tulkinnasta. Esittämisohjeissa keskitytään tempoon, dynamiikkaan, artikulaatioon, ornamentteihin, sormituksiin ja jousituksiin.  Lisäksi tehdään muotoanalyysi sonaatista, jonka käsittämistä helpottavat liitteenä olevat nuottiesimerkit.	
<b>Hakusanat</b> viulu, tulkinta, esittäminen, esityskäytäntö, agogiikka, dynamiikka, ornamenttiikka, artikulaatio, tempo, ornamenttiikka, sonaatit, sonaattimuoto	
<b>Muita tietoja</b>	

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 SÄVELTÄJÄN HENKILÖKUVA	5
3 SONAATTI NRO 7 C-MOLLI, OP. 30 NRO 2	6
3.1 Sonaatin muoto	7
4 AJATUKSIA TULKINNASTA	10
4.1 Tempo	11
4.2 Dynamiikka	12
4.3 Artikulaatio	16
4.4 Ornamentit	21
4.5 Jousitukset ja sormitukset	22
5 LOPUKSI	26

## LÄHTEET

## KIRJALLISUUSLUETTELO

## LIITTEET

## 1 JOHDANTO

Idea kirjalliseen työhön syntyi ryhtyessäni harjoittelemaan Beethovenin sonaattia op. 30 nro 2 A-tutkintoani ja muita esityksiä varten. Vakuuttava esitys edellyttää sonaatin muodon hallintaa – muotoanalyysin laatiminen auttaa oman tulkinnan rakentamisessa. Muotoanalyysiin tutustuin Lauri Suurpään Schenker-analyysikurssilla ja W. E. Caplinin artikkelista *Classical Form : a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Muotoanalyysiä tehdessä pitää muistaa, että sonaattimuoto on prosessi. Sonaatissa ei ole laatikkomaisia rajoja, vaan temaattiset ainekset nivoutuvat toisiinsa luoden tarinan.

Vakuuttavan esityksen syntyyn vaikuttaa myös tieto kappaleen esityskäytännöstä. Siksi tahdon verrata julkaistuja kirjoituksia kappaleesta ja verrata niitä omiin ajatuksiini sonaatin tulkinnasta. Arvostettujen viulisti-pedagogien Max Rostalin, Joseph Szigetin ja Carl Fleschin kirjoituksista koostuva aineisto luo monipuolisen lähtöasetelman kappaleen tulkintojen vertailussa. Lähdemateriaalina käytän Max Rostalin *Beethoven: the sonatas for piano and violin* (1985), Joseph Szigetin *The ten Beethoven sonatas for piano and violin* (1965) ja Carl Fleschin *The Art of Violin Playing...: Artistic realization and instruction (Vol. 2)* (1930). Kappaletta käsittelevistä kirjoituksista Rostalin on laajin, Szigetillä ohuemmassa teoksessa on muutama sivu sonaatista ja Fleschin julkaisusta löytyy muutama huomio.

Muotoanalyysiin ja nuottiesimerkkeihin olen käyttänyt pääasiassa Sieghard Brandenburgin editoimaa G. Henle Verlagin Urtext -kokoelmajulkaisua, jossa on mukana lisästemma viululle Max Rostalin jousituksilla ja sormituksilla. Kirjallinen työni on lähtökohtaisesti suunnattu teosta opiskeleville kollegoille, mutta myös sukulaisille, ystäville ja tutuille. Sukulaiset, ystävät ja tutut mielessä pitäen laadin Beethovenista lyhyen henkilökuvan.

## 2 SÄVELTÄJÄN HENKILÖKUVA

Ludvig van Beethoven syntyi 16. tai 17. joulukuuta 1770 Bonnissa ja kuoli 57-vuotiaana 26. maaliskuuta 1827 Wienissä. Hän oli yksi merkittävimmistä ja vaikutusvaltaisimmista saksalaisista 1800-luvun säveltäjistä. Hän sävelsi aktiivisesti kuolemaansa vaikka hänen kuulonsa heikentyi huomattavasti viimeisinä vuosina. Hänen sävellystuotantonsa sisältää lähes 220 teosta kaikissa lajeissa, joista 138 teoksella on oma opusnumerosa. (Kerman)

Merkittävimpiin teoksiin kuuluu yhdeksän sinfoniaa, 11 alkusoittoa, näytelmämusiikkia, viisi pianokonserttoa, viulukonsertto, 16 jousikvartettoa, 9 pianotrioa, 10 viulusonaattia, 32 pianosonaattia, pianoteos *Diabelli-muunnelmat*, ooppera *Fidelio* ja messu *Missa solemnis*.

Beethovenin sävellystyylillä on kauttaaltaan rytmisesti elävää, dynaamista ja tyylille ominaista voimakkaat kontrastit. Wieniläisklassikkona, klassisen ja romanttisen aikakauden siirtymävaiheessa, hän vaikutti edelläkävijänä seuraavan sukupolven säveltäjiin. Beethovenin tuotanto jaetaan usein kolmeen sävellyskauteen. Varhaisella kaudella vuoteen 1802 asti Beethoven käytti mallinaan esikuvia, kuten Haydnia ja Mozartia. Vuosina 1802–1816 hän muodosti omintakeisemmän tyylin. "Sankarilliselle" kaudelle tyypillistä on *Sturm und Drang* (suom. myrsky ja kiihko).

Myöhäisellä kaudella vuosina 1816–1827 Beethovenin musiikkia leimasi filosofisuus, mielikuvituksellisuus sekä fuuga- ja variaatiotekniikan käyttö. Hänen musiikkinsa antoi alkusysäyksen myös Schenker-analyysin syntyyn.

### 3 SONAATTI NRO 7 C-MOLLI, OP. 30 NRO 2

Vuonna 1802 julkaistu viulusonaatti op. 30 nro. 2 sijoittuu ensimmäisen kypsyyksikauden (1792–1802) Wienin periodin loppuun, jolloin Beethovenin sävellyskieli oli jo kehittynyt persoonallisemmaksi ja sävellyskeinovaransa runsaammiksi. Samoihin aikoihin hän viimeisteli myös toisen sinfonian, sävelsi *Bagatelleja* op. 33 ja luultavasti myös kaksi ensimmäistä pianosonaattia op. 32. Samoihin aikoihin sävelletty jousitrio op. 9 nro 3, Sonate Pathétique ja pianokonsertto nro 3 ovat kaikki c-mollissa. Synkkä sävellaji kuvastanee säveltäjän kuuroutumisen aiheuttamaa epätoivoa. Sonaatti op. 30 nro 2 on yksi Beethovenin *Kevät-* ja *Kreutzer* sonaattien ohella yksi Beethovenin tunnetuimmista. Ensimmäinen painos julkaistiin vuonna 1803 ja alkuperäiskäsikirjoitus löytyy H.C. Bodmerin kokoelmasta Zürichistä.

Venäjän keisari Aleksanteri I:lle omistettu seitsemäs sonaatti pianolle ja viululle op. 30 nro. 2 on laajin op. 30 sonaateista. Beethovenin kuulo oli jo pahasti vaurioitunut, kun hän sävelsi sonaatin kesällä 1802 maalla Heiligenstadtissa, koettaen samalla parantaa terveyttään siinä kuitenkin onnistumatta.

Sonaatista on saatavilla seuraavat painokset:

Beethovenin käsikirjoitus, 1. editio Bureau des Arts et d'Industrie (1803), Carli (1803), Breitkopf & Härtel (1863), C.F. Peters, ed. Joseph Joachim (1901), Anton J. Benjamin, ed. Arthur Seybold (1919) sekä G. Henle Verlag, ed. Sieghard Brandenburg (1974).

### 3.1 Sonaatin muoto

Sonaatti jakautuu neljään luonteeltaan erilaiseen osaan. Säveltäjän piano–viulusonaateista ainoastaan sonaatilla nro 10 op. 96 G-duuri on sama muoto. Harmonia vaihtelee tonaalisesta kromaattiseen. Soitinten yhteistyön kannalta sonaatti on toimivasti muotoiltu viulun ja pianon dialogin kuljettaessa teemoja läpi yhdessä, vaikka pianon roolin voisi väittää olevan merkittävämpi sen aloittaessa jokaisen osan pääteeman alussa.

Sonaatin ensimmäinen osa *Allegro con brio* on muodoltaan sonaattimuotoinen. Se alkaa pianon pääteemalla, joka päättyy kahdeksan tahdin jälkeen arvoitukselliseen puolilopukkeeseen. Lopuke luo odotuksen toisesta samanlaisesta kahdeksan tahdin kokolopukkeeseen päättyvästä vastauksesta, mutta samalla materiaalilla alkava viulun vastaus jatkuukin huomattavasti pidempään. Kahdeksan tahdin jälkeen tahdissa 16 on heikko kadenssaalinen ele, mutta parillisuus ei saa vastausta. Sen sijaan pääteema-materiaali jatkuu pianossa. Viulu ja piano sulkevat huomattavan pitkän pääteema-alueen ensimmäiseen vahvaan kadenssiin tahdissa 23. (Kts. nuottiesimerkki 18.)

Transitio sivuteemaan luo kromaattisuudella, äkillisellä dynaamisella vaihtelulla ja vahvoilla instrumenttien vuorottaisilla akordeilla odotuksen suurieleisestä sivuteemasta, mutta siihen ikään kuin lipsahdetaan jo tahdissa 28, viiden tahdin minimaalisen transition jälkeen. Parillisuus ei toteudu, kun pianon vastaus tahdista 36 moduloikin viidennen asteen jälkeen es-mollissa, eikä synny mielikuvaa kadenssista. Transitio johtaa tahdista 46 tahdin 52 siltaan, joka vie kehittelyjaksoon. Sonaattimuotoisen osan toinen erityispiirre on ritornello-muodon ja kertausmerkin puuttuminen, esittelyjaksoa ei toisteta. (Kts. nuottiesimerkki 18.)

Kehittelyjakso alkaa tahdista 75. Kehittelyjakso jakautuu neljään jaksoon: uuteen teemaan, sivuteeman kehittelyyn, sivuteeman variaatioon sekä

retransitionoon. Kehittelyjakson alussa esitellään uusi teema, mikä on Beethovenille tunnuksenomaista. Jakso alkaa eksposition pääteemalla bassossa Es-duurissa. Viululla on uusi teema, joka ikään kuin säestää pianoa, mutta toimii kuitenkin itsenäisenä ja luo jaksoon pitkän linjan tuntua. Harmonia on epävakaata. Teemaa moduloi neljän tahdin jälkeen tahdissa 82 Es-duurista H-duuriin ja tahdissa 86 G-duuriin. Tahdissa 92 pääteeman ja sivuteeman lyhyenä transitiona toimivan jakson pianon oikea käsi ja viulu soittavat yhdessä. Verrattuna eksposition viiden tahdin minitransitioon, kehittelyjakson kolmen tahdin transitio on lyhyempi. Odotusta uudesta dramaattisesta teemasta ei ehdi syntyään.

Kehittelyjakson toinen jakso, eksposition seesteistä sivuteemaa kehittävä jakso, alkaa tahdista 94 As-duurissa esittelyjakson Es-duurin sijaan. Kehittelyjakson sivuteema ei pysy As-duurissa pitkään, vaan sitä seuraa sekvenssaalinen kulku. Sama motiivi toistuu eri säveltasoilla, moduloiden f-mollin, Des-duurin, F-duurin, b-mollin ja Des-duurin kautta ges-molliin, eli sivuteeman varianttiin tahdissa 107. Jakso saavuttaa päätepisteen tahdin 113 epätäydellisessä kadenssissa (IAC) G-duurissa. Tahdista 113 alkaa retransitio ja kehittelyjakson kolmas motiivi, joka rakentuu 12 tahtia kestävän G-urkupisteen päälle. Urkupiste ja motiivi luovat jännitteen, joka purkautuu kertausjaksoa ehdottavassa temaattisessa materiaalissa fortissimossa tahdissa 125, alkuperäisessä sävellajissa c-mollissa. Kertausjakson alku on kuitenkin ongelmallinen – tahdista 125 alkava kahdeksan tahdin fraasi kuulostaa alussa kertausjakson alulta, mutta fraasin kokolopukkeen jälkeen pianolla tulee kuuden tahdin *dubitaatio* -tyyppinen jatkumo viulun pääteemaan sijaan. (Kts. nuottiesimerkki 19.)

Johann Adolf Scheibe kirjoitti retoriikasta vuonna 1745 ilmestyneessä teoksessaan *Critischer Musikus*. Scheiben (Scheibe 1745, 686–687) mukaan *dubitaatio* on retorinen kuvio, joka kuvaa "päättämättömyyttä" ja "epätietoisuutta" (Scheibe 1756, 686–687). *Dubitaatio*-jatkumo siirtää

kertausjakson alkua tahtiin 138. Näin ollen Beethoven käyttää tahdissa 125–138 haydnilaista tehokeinoa, valheellista kertausjaksoa.

Kertausjakson alku eroaa esittelyjaksosta instrumenttijaon lisäksi jatkamalla teemaa kehittelyjakson tahdista 132. Transitio-alueen silta moduloi eksposition Es-duuri-mediaanin sijaan toonikaan duurissa. Sivuteema on myös C-duurissa. Sivuteeman transitio moduloi G-duurista takaisin c-molliin eksposition lopetusteemaan. Sen funktio ei ole kertausjaksossa sama, sillä seuraavaksi kerrataan vielä kehittelyjaksossa esiintynyt uusi teema (P3). Näin Beethoven hämärtää ja rikkoo sonaattimuodon sääntöjä. Tahdissa 218 pääteema-motiivi moduloi f-mollin kautta des-molliin ja toimii johdantona sivuteeman toiselle esiintymiselle kertausjaksossa. Sivuteeman viimeinen esiintyminen des-mollissa johdattaa codaan, jossa osan pääteemamotiivi toimii myös lopetusteemana. (Kts. nuottiesimerkki 20.)

Sonaatin toisesta osasta *Adagio cantabile* löytyy hahmotelma G-duurissa (Sundram), mutta ensimmäinen painos julkaistiin sumuisemmassa As-duurissa. Osa on muotorakenteeltaan laulumuodossa *aba*. Kromaattinen välajakso C-duurissa järkyttää osan tasapainoa, mutta *a*-teema palaa lopulta takaisin seesteisessä As-duurissa.

Kolmas osa *Scherzo (Scherzo ja Trio)* on myös *da capo* -muodossa (*aba*) ja C-duurissa. Rytmisen motiivi ensimmäisen osan toisesta suloisesta teemasta on *Scherzossa* muuntunut sotilaallisen ryhdikkääksi. *Trio* lienee saanut vaikutteita saksalaisesta kansantanssista.

Neljäs osa *Finale* on pääasialliselta muodoltaan *sonattirondo*, sillä rondoteema toistuu pääsävellajissa c-mollissa ennen tahdista 134 alkavaa kehittelyjaksoa. Alun temaattisen materiaalin muoto on monitulkintainen (Cole 1970, 244–245). Malcolm S. Cole (Cole 1970, 244–245) esittää artikkelissaan *Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven*, että tahdit 1–29 voi tulkita *aba'*-rakenteeksi, mutta jos ottaa myöhemmät tapahtumat huomioon,

ensimmäiset 14 tahtia ( $a + a'$ ) muodostavat kokonaisen repriisin ja motiivit  $b$  (tahdeissa 15–22) sekä muunneltu  $a'$  (tahdeissa 23–29) voi tulkita osaksi transitioaluetta. Harmonisesti varioidun repriisin jälkeen sävellaji vaihtuu yllättäen kertausjaksossa tahdissa 166 b-molliin. Osa moduloi takaisin c-molliin vasta tahdissa 191. C-molli jatkuu transition jäänteistä loppuun. Coda on siis myös c-mollissa, eikä vaihdu duurisävellajiin. Ainoastaan tempomerkintä vaihtuu *allegrosta presto*on.

#### 4 AJATUKSIA TULKINNASTA

Beethovenin seitsemännen sonaatin läpileikkaus on sinfoninen ja komea. Beethovenin uudistamat instrumentaaliset sävellyskeinovarot tuovat viulusonaattiin uuden ulottuvuuden (Szigeti 1965, 49). Szigeti (Szigeti 1965, 31) puhuu myös sonaatin eppisestä draamasta sankarillisessa muotissa, jolle on vaikeaa tehdä oikeutta (Szigeti 1965, 31).

Esittäjien tulee ottaa huomioon Beethovenin modernistinen muotokäsittely, salamoivat asteikot, staccato–martelé-kulut ja päällekkäiset haikeat melodiat ja jylisevien bassoasteikot mahdollisimman loistokkaan esityksen aikaansaamiseksi.

#### 4.1 Tempo

Max Rostal ehdottaa teoksessaan *Beethoven: the sonatas for piano and violin* (1985) ensimmäisen osan tempomerkinnäksi ♩ = n. 138–152, toisen osan ♩ = n. 50–56, kolmannen osan ♩ = n. 60–69 ja trion ♩ = n. 58–66, viimeisen osan ♩ = n. 120–138 ja preston ♩ = n. 152–168 (Rostal 1985, 31–32).

Toinen osa soitetaan usein liian hitaasti, jolloin kuulija menettää juonen (Rostal 1985, 104). Viimeistä osaa ei kannata soittaa niin nopeasti kuin mahdollista, koska coda vaatii vielä kiihdyttämisen (Rostal 1985, 106). Toisaalta Beethovenilla itsellään oli alkuinnostuksen jälkeen vastenmielinen suhde metronomiin. Hänen mukaansa ne, jotka tuntevat musiikin oikein, eivät tarvitse sitä, ja ne jotka eivät pysty, siitä ei ole mitään hyötyä (Rostal 1985, 21). Soitan ensimmäisen osan suunnilleen Rostalin temposuosituksen mukaan. Toisen osan suositus tuntuu hieman liian hitaalta, vaikka tempon valitsisi Rostalin ehdotuksen mukaisesti tahdistaa 60 pianon kolmaskymmeneskahdesosajuoksutuksesta (Rostal 1985, 106). Laulavan ja virtaavan toisen osan esityksen suova temposuositukseni on ♩ = n. 60. Rostalin kolmannen osan suosituksesta kallistun nopeampiin ääripäihin ♩ = n. 69 ja triossa ♩ = n. 66 tai koko osa suunnilleen samassa tempossa. Finaalille metronomisuosituksen antaminen ei tunnu kovin mielekkäältä, jos pyrkii toteuttamaan elävää agogiikkaa. Rostalin temposuositukset neljännen osan ja codan alkuun ovat kuitenkin lähellä omiani.

## 4.2 Dynamiikka

Beethovenin musiikki tunnetaan muun muassa dramaattisista dynamiikan vaihdoksista. Dynamiikan toteutus oli tärkeää Beethovenille. Beethoven kertoi Friedrich Sebastian Mayerille 8.4.1806 kirjoittamassa kirjeessä tuohtuneena, kuinka kaikki *pianissimot* ja *crescendot* ja kaikki *fortet* ja *fortissimot* on vedetty yli *Fideliosta*, ja että halu säveltää mitään loppuu, jos hänen täytyy kuunnella teosta *niin* esitettyinä (Rostal 1985, 19).

Sonaatin ensimmäisessä osassa Rostal varoittaa pianistia soittamasta vasenta kättä liian kovaa tahdeissa 10,12, 46–51, 140, 142 ja 179-184. Hän myös ehdottaa pientä *diminuendoa* pianolle tahdissa 16. (Rostal 1985, 106). Kaksi peräkkäistä *crescendoa* tahdeissa 17–18 ja 147–148 kertausjaksossa aiheuttaa usein viulisteille hämmennystä, mutta on selitettävissä pianon sforzatoilla vastaavissa tahdeissa (Rostal 1985, 106). Itse soitan jyrkän *crescendon* vain kolmelle ensimmäiselle kahdeksasosanuotille, koska haluan säästää nousun ensimmäiselle päätepisteelle ja ensimmäiselle kadenssille kotisävellajissa tahdissa 23. Vaikka tahdin 32 *sf* ei löydy käsikirjoituksesta eikä ensimmäisestä painoksesta kuin vasta kertausjaksosta, se sopii mielestäni toisen teeman oikukkaaseen luonteeseen. Rostal toteaa, että pianistit eivät usein toteuta dynamiikkamerkintää tarkasti tahdissa 26 (Rostal 1985, 106). Pitää kuitenkin pitää mielessä, että Rostalin kirja julkaistiin vuonna 1985, 29 vuotta sitten. Rohkenen väittää, että tämän hetken pianistisukupolvi on yleisesti ottaen tullut tarkemmaksi dynamiikkamerkinnöistä nimenomaan Beethovenin osalta.

Esittäjän intuition mukaan nopea ensimmäisen osan lyhyt transitio tahdistä 28 pitää kompensoida myöhemmin. Leikkisässä es-molli -sivuteemassa voi korostaa tahdin 32 sforzatoa, teeman nousevat pisteelliset puolinuotit voi soittaa kujeilevasti sekä tahdin 36 kadenssaalisen eleen voi soittaa vahvempana kuin harmonia antaa ymmärtää.

*Crescendon* jyrkkyyden ja pituuden ennakoitiin on tärkeää – tahdeissa 51, 57, 184 ja 190 Rostal suosittelee pianistia ja viulista varomaan, ettei saavuteta *forte*a liian aikaisin (Rostal 1985, 107). Tahdeissa 75 ja 77 merkittyjä *crescendo–diminuendo*a voi soveltaa myös vastaaviin tahteihin 79, 81, 83, 85, 87, 91 sekä kertausjaksossa välille 208–214 (Rostal 1985, 107). Beethovenin aikana harvemmin käytettiin *simile* -merkintää, kun tahdottiin ilmaista esittämisohjeen jatkuvan alussa esitetyllä tavalla. Siksi alussa annettujen merkintöjen soveltaminen myöhemmin on mielestäni suositeltavaa. Samankaltaisten tahtien 82 ja 88 *p*-merkit ovat eri paikassa (Rostal 1985, 108). Viulun edellisestä tahdistä jatkuvan *terssin* ansiosta on selvää, että *p*-merkin voi siirtää iskun myöhemmäksi tahdissa 82. Transition tahdistä 92 alkava lyhyt *cresc.* kannattaa aloittaa *pianissimossa crescendo*n dramaattisuuden saavuttamiseksi. Myös tahtien 98 ja 100 *crescendo*a voi liioitella (Rostal 1985, 108). Tahdeissa 221–222 ei usein huomioida tarpeeksi eroa pianon ja pianissimon välillä, myös *codassa* esittäjien pitäisi seurata dynamiikkamerkintöjä mahdollisimman tarkasti ja huomioida ero *f*:n ja *ff*:n välillä (Rostal 1985, 108). Tahdin 229 *crescendo* on ongelmallinen – johtaako se pianissimosta pianoon, vai onko tahdissa 230 *subito piano*? Molemmat tavat ovat oikeutettuja, mutta Rostal pitää jälkimmäistä parempana ja Beethovenin tyylin mukaisena (Rostal 1985, 109). Tahdistä 230 alkavassa melodiassa kannattaa Szigetin mielestä tuoda esiin pianon ylä-ääntä enemmän (Szigeti 1965, 84).

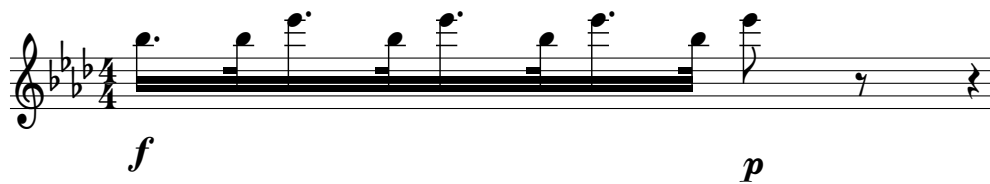
#### Nuottiesimerkki 1. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 1. osa, tahdit 230–232

(Beethoven Sonaten für Klavier und Violine, Band II. 1974. G. Henle Verlag.)

Balanssi on mahdollista toteuttaa myös päinvastoin, sillä piano soittaa alemmaa terssiä melodiassa ja on äänialaltaan valmiiksi korkeammalla ja kuuluu siksi paremmin. Ensimmäisen osan kahdessa viimeisessä tahdissa monet eivät toteuta dynamiikan hiljentymistä *fortissimosta forteksi* (Szigeti 1965, 86).

Toisen osan alussa tahdeissa 3 ja 11 *sf* ei pysäytä *crescendoa*. Tonaaliseen ja dynaamiseen yhtenäisyyteen pyrkien viulun kannattaa tehdä sisääntulo huomaamattomasta tahdissa 22. Viulu soittaa alemmaa terssiä melodiassa tahdissa 23, joten pianon pitäisi tuoda oikean käden melodiaa enemmän esiin (Rostal 1985, 110). Yhtäkkinen *f* tahdissa 57 on outo, ja monet pelkäävät toteuttaa sitä kunnolla:

Nuottiesimerkki 2. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 2 osa, tahti 57



Tämä motiivi on kuitenkin tärkeä ja se juonsi *Kreutzer*-sonaatin lempinimeen *Cockcrow* Sonata (Rostal 1985, 112).

Beethovenin dynamiikkamerkintöjen pedanttinen seuraaminen ei kuitenkaan aina tee oikeutta musiikilliselle linjalle. Jos tahdeissa 90–91 ja 99–100 seuraa tarkasti *p*-merkintää, viululta pianolle ja takaisin siirtyvä melodialinja ei erotu muusta tekstistä. (Rostal 1985, 112–113). Yhtäläillä pizzicaton soittaminen pehmeästi *pianossa* ei välttämättä erotu tarpeeksi. Sekä Rostal, että Szigeti suosittelevat kiinnittämään huomiota pizzicaton laatuun. Tahdissa 101–105 vibraton pitää edistää nuottiarvon pitenemistä, eikä pysäyttää resonointia (Rostal 1985, 113). Szigeti puolestaan neuvoo teoksessaan *The ten Beethoven sonatas for piano and violin* (1965) antamaan pizzicato-akordien soida pulleina toisen osan lopussa tahdeissa 111–113 (Szigeti 1965, 85).

Sekä Rostal että Flesch kommentoivat sonaatin kahden viimeisen tahdin dynamiikkaa. *Ped.*-merkinnän sijaan 1. editiossa on merkitty *senza sordino* (Rostal 1985, 113). Teoksessa *The Art of Violin Playing...: Artistic realization and instruction (Vol. 2)* (1930). Flesch (Flesch 1930, 43) taas ihmettelee, pyrkikö säveltäjä ironisesti laittamaan pianistin tietoisesti instrumenttinsa tonaalisesta riittämättömyydestä merkkäämällä *crescendon* yhden äänen alle (Flesch 1930, 43).

Nuottiesimerkki 3. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 2. osa, tahdit 113–114



(Beethoven Sonaten für Klavier und Violine, Band II. 1974. G. Henle Verlag.)

Mielestäni kyseinen ohje oli tarkoitettu pianistin elekielelliseksi ohjeeksi, jolloin hän voi puolinuotin aikana kehollaan ilmaista – vaikka eteenpäin nojautumalla – fraasin suuntaavan osan viimeiseen ääneen. Äänitteestä elettä ei luonnollisesti voi havaita, eikä niitä tehtykään säveltäjän aikakaudella.

Kolmannessa osassa sforzatoilla on tärkeä rooli, ne ilmentävät Beethovenin teoksista usein löytyvää karkeaa huumoria (Rostal 1985, 114). Rostal (Rostal 1985, 114) väittää, että joskus sforzatot tarkoittavat dynamiikkamerkintänä samaa kuin *f*:n (Rostal 1985, 114). Tämän osan yhteydessä ja nykyiseen Beethovenin esittämiskäytäntöön nojaten olen asiasta eri mieltä. Kolmannesta osasta en löydä ainoatakaan *subito fortea*, joka pitäisi yksinään tulkita *forteksi*. Jokainen dynamiikan nousu on merkitty *crescendolla* tai *fortella*. Rostal ei myöskään itse anna tässä osassa yhtään esimerkkiä väitettään tukemaan.

Sforzatojen erottelema toistuva *piano* löytyy vasta neljänneestä osasta tahdeissa 73–76, joka vaihtoehtoisesti oikeuttaa soittamaan fortessa tahdista 74 kunnes uusi *p*-merkki tahdissa 77 kumoaa fortin (Rostal 1985, 117). Itse pitäisin kuitenkin yleisdynamiikan pianossa, sillä ainoastaan tahtien 72–73 pianossa soittaminen tuntuu hullunkuriselta, varsinkin jos ottaa huomioon teeman laulavan sävyn.

### 4.3 Artikulaatio

Artikulaatioon vaikuttaa moni seikka esittäjän mausta, yleisesti hyväksytystä tyylistä, akustiikasta aina instrumentin sointiin. Varsinkin Fleschin ja myös Szigetin ja Rostalin aikana soitettiin Beethovenia romanttisemmalla tyyllillä kuin nykyään. Siitä huolimatta minusta on kiehtovaa tutustua kyseisten viulistien esittämisohjeisiin sonaatista, sillä suurta osaa heidän huomioistaan voi edelleen soveltaa ja silti soittaa hyvällä maulla.

Ensimmäisen osan päämotiivissa pisteet kannattaa tulkita äänen lyhentymisenä jokaisen motiivin lopussa tahdeissa 2, 4, 10 ja 12. Kaarellinen piste soitetaan non-legato ja soitetaan pidempänä, kuin pelkkä staccato ilman kaartaa (Rostal 1985, 106). Sama pätee pisteelliseen legaton loppuun tahdeissa 52–57 ja 185–190 ja viulussa tahdeissa 63–67 ja 196–200 (Rostal 1985, 107). Asteikot voidaan soittaa sautilléna tahdeissa 47, 49, 52, 54, 180 (Rostal 1985, 107), tosin ne muuttuvat nopeahkossa tempossa ja hyvällä jousitekniikalla sautilléksi automaattisesti.

Tahdissa 108 on pianolla jatkuva säestyskuvio, jossa aiemmin pisteelliset kahdeksasosanuotit muuttuvat pisteettömiksi kuudestoistaosanuoteiksi:

Nuottiesimerkki 4. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 1. osa, tahdit 107–108



(Beethoven Sonaten für Klavier und Violine, Band II. 1974. G. Henle Verlag.)

Säveltäjä on selvästi tarkoittanut nuottien jatkuvan samanarvoisina (Rostal 1985, 108), silti on mielenkiintoista, minkälaisia virheitä hetkellisen kiireen takia jää painoksiin sadoiksi vuosiksi eteenpäin. Tahdissa 112 martelé sopii pianon marcaton kanssa paremmin kuin spiccato (Rostal 1985, 108). Yleisesti ottaen Rostal suosii sonaatissa pidennettyä artikulaatiota pisteiden kanssa.

Kappaletta alkuvaiheessa harjoitellessa koin tahtien 114 ja 118 sisääntulon haastavaksi. Syy saattaa olla siinä, että kuulee kromaattisen linjan alkavan pianon toiselta kuudestoistaosanuotilta, varsinkin jos pianisti aksentoi väärin (Rostal 1985, 108–109). Pianistin kannattaa siis aksentoida g-urkupistettä tahdin 113 ensimmäisellä iskulla:

Nuottiesimerkki 5. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 1. osa, tahti 114



(Beethoven Sonaten für Klavier und Violine, Band II. 1974. G. Henle Verlag.)

Pisteet kaarien lopussa pitää huomioida täsmällisesti ensimmäisen osan tahdeissa 196 ja 197 (Szigeti 1965, 83). Myös Rostal (Rostal 1985, 110)

muistuttaa soittamaan kaaren lopussa olevat pisteet lyhyinä tahdeissa 25–26, 69–70 ja 77–78 (Rostal 1985, 110). Pisteet pianon kaarien sisällä herätti Rostalin huomion myös tahdissa 16; kaaren sisällä olevat pisteet kuuluu soittaa ehdottomasti pidempänä (Rostal 1985, 110).

Tahtien 33–46 staccatoista Rostalilla ja Szigetillä on vastakkaiset mielipiteet: Szigeti (Szigeti 1965, 84) ehdottaa viulistia kokeilemaan *à la corde*-staccatoa, eli legato-staccatoa ja pianistia soittamaan kuudestoistaosuanoitit mahdollisimman pitkäksi (Szigeti 1965, 84). Rostal (Rostal 1985, 111) puolestaan väittää, että tässä on kyse todellisesta staccatosta kontrastina non-legatolle, koska pisteiden päällä ei ole kaartaa, mutta nuotteja ei kuitenkaan tule soittaa liian lyhyenä, koska on kyse hitaasta laulavasta osasta (Rostal 1985, 111). Itse pyrin vaihtelevaan pisteellisten nuottien pituutta saadakseni elävyyttä säestykseen, esimerkiksi tahdista 43 alkavan *crescendon* myötä pidennän mielelläni kuudestoistaosuanoitien pituutta vähitellen.

Nuottiesimerkki 6. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 2. osa, tahti 43



(Beethoven Sonaten für Klavier und Violine, Band II. 1974. G. Henle Verlag.)

Toisessa osassa viulun *staccatoja* ei kannata soittaa liian lyhyinä dynamiikasta riippumatta tahdissa 54 ja 56 (Rostal 1985, 111). Jos laulavassa osassa soittaa kovin lyhyinä laulavan teeman säestystä, yleisvaikutelmasta saattaa tulla koominen. Samassa paikassa Szigeti (Szigeti 1965, 85) kehottaa pianistin huomioimaan siirtyneet vasemman ja oikean sforzatat tahdissa 55 (Szigeti 1965, 85). Tahdeissa 85–87 Rostal (Rostal 1985, 112) huomioi neljä erilaista artikulaatiotapaa trioleissa:

1. ilman pisteitä ja kaaria
2. pisteellinen staccato
3. kaarilla
4. pisteet kaarilla; non-legato

Hänen mukaansa tapaukset nro 2.–4. ovat vakuuttavia, mutta nro 1 ilman pisteitä ja kaaria kuvaa samaa artikuloititapaa kuin nro. 4, non-legato, eikä trioleja tule soittaa terävinä staccatoina (Rostal 1985, 112). Mielestäni kaari kuvaa artikulaation lisäksi myös fraasin suuntaa, joten triolit esimerkissä nro. 1 voi soittaa staattisempina sekä myös hieman pidempinä kuin kaaren sisällä soitettava pisteelliset nuotit.

Nuottiesimerkki 7. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 2 osa, tahdit 85–87

(Beethoven Sonaten für Klavier und Violine, Band II. 1974. G. Henle Verlag.)

Fraseeraus toteutetaan usein riittämättömällä tavalla huolimattomuuden tai puutteellisen tekniikan takia kolmannen osan alussa – kohotahdin kuudestoistaosanuottia ei soiteta pisteellisenä, vaan sidotaan seuraavan tahdin ensimmäiseen tahtiin (Rostal 1985, 114). Sama pätee myös myöhemmin viulun artikulaatiossa. Tahdissa 29–34 viulun triolit kannattaa soittaa spiccato ja tahdistä 76 viulun pisteelliset neljäsosanuotit martelena (Rostal 1985, 114-115). Rostalin ohjeet auttavat myös balanssissa, viulu kuuluu selkeämmin.

Neljännän osan alussa neljäsosanuottien alle merkityt pisteet eivät jatku yhtenäisenä osassa myöhemmin, mutta ne kuuluisi tulkita pisteellisinä aina kun aloitusmotiivi toistuu (Rostal 1985, 116). Aloitusmotiivin pisteet puuttuvat käsikirjoituksessa ja 1. editiossa mm. tahdeista 24, 26, 94, 167, 174, 177–179, 258, 312–314 ja 316–317. Tahdit 47–55 tulee artikuloida niin, että pianon ja viulun sforzato vuorottelevat. Sen johdosta viulun pitäisi välttää aksenttia pianon sforzato-tahdin ykkösiskulla (Rostal 1985, 116):

Nuottiesimerkki 8. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 4. osa, tahdit 47–49

(Beethoven Sonaten für Klavier und Violine, Band II. 1974. G. Henle Verlag.)

Rytmissen selvyden aikaansaamiseksi viulun kannattaa painottaa toistuvien äänten alkua ensimmäisen osan tahdeissa 123–124, viimeisen osan tahdistä 83 pianon oikean käden sisääntulojen kanssa sekä tahdissa 288 (Rostal 1985, 117). Pienet aksentit toistuvilla äänillä auttavat selvän artikulaation tuottamisessa varsinkin kaikuisissa tai isoissa konserttisaleissa. Esitysohjeen *Con espressione* vuoksi pianon ei tulisi soittaa neljäsosanuotteja kovin lyhyinä tahdistä 267 (Rostal 1985, 117). Puolipitkä neljäsosanuotti lienee esityskäytännön mukainen. Samaisessa paikassa viulistin esitysohje *espressivo* tarkoittanee samaa kuin pianistin *con espressione*. (Rostal 1985, 117). Viulistin kannattaa keskittyä järkevään jousenjakaan sekä käyttää vibratoa tavalla, joka tuo transition melankolisen ja levottoman luonteen esiin.

#### 4.4 Ornamentit

Fleschin (Flesch 1930, 31) *Breikopf & Härtelin* kokonaiseditioon perustuvan tutkimuksen mukaan sonaatti op. 30 nro 2 kuuluu kategoriaan, missä kaikissa trilleissä on jälkiheleet: esimerkiksi hän antaa tahdin 22 ensimmäisessä osassa, tahdin 31 toisessa osassa, tahdin 43 kolmannessa osassa sekä tahdit 65, 113, 119 ja 303 neljännessä osassa (Flesch 1930, 31).

*Henle Verlagin* kustantaman Urtext-kokonaiseditiota lähemmin tarkasteltua voi kuitenkin havaita monia muita samankaltaisia tapauksia (esim. 1. osa tahdit 68 ja 152) sekä poikkeuksia (esim. 2. osa, tahdit 23, 31, 75, 84 ja 92). Rostal on huomannut useassa kohdassa jälkiheleiden puutteen ja tekee omat ehdotuksensa. Trilleistä, joista puuttuu jälkihele, heleen voi soittaa ensimmäisessä osassa tahdeissa 61 ja 194 (Rostal 1985, 91) sekä toisessa osassa tahdeissa 23, 31, 75, 84 ja 92 (Rostal 1985, 111). Toisaalta toisen osan tahdeissa 70 ja 79 ei kannata soittaa jälkihelettä trilleille, sillä seuraavissa tahdeissa on säveltäjän itse kirjoittamat jälkiheleet.

Nuottiesimerkki 9. Trillit jälkiheleillä

Sonata, Op. 30, No. 2, 1st Mov't. 2nd Mov't.  
VII VIII

3rd Mov't.  
IX X

XI XII XIII

(Flesch 1930, 30)

Toisen osan mordentit viululla tahdeissa 15 ja 67 ja pianolla tahdeissa 7 ja 59 voi myös soittaa seuraavalla poikkeuksellisella tavalla:

Nuottiesimerkki 10. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 2. osa, tahti 15



(Rostal 1985, 95)

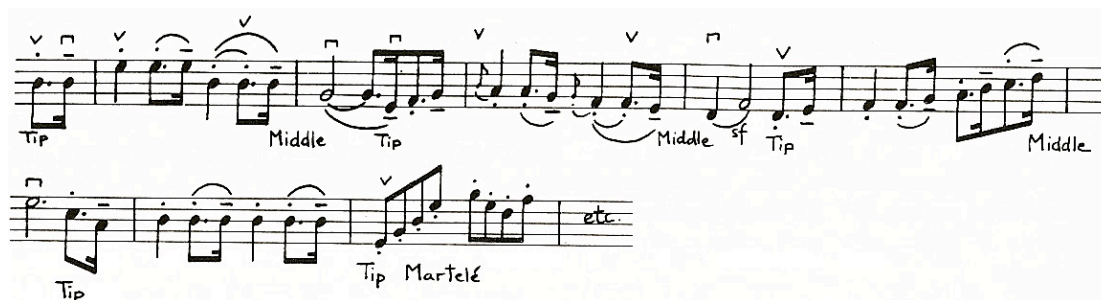
Neljännän osan tahdissa 63 trillin jälkihele on kirjoitettu ulos, mutta kaksi tahtia myöhemmin ei. Sama toistuu tahdissa 225. Rostal ehdottaakin, että soitetaan esimerkin mukaan aina toisella kerralla (Rostal 1985, 116).

#### 4.5 Jousitukset ja sormitukset

Toimiva sormitus ja jousitus on taiteilijakohtaista. Onnistunut sormitus ja jousitus riippuu siitä, mihin viulisti on tottunut, minkälaisella tekniikalla viulisti soittaa sekä minkälaiset esitystilanteen ympäristötekijät ovat. Sonaatissa on kuitenkin muutama vaativa paikka, missä näppärä sormitus tai jousitus saattaa nopeuttaa oppimista ja varmistaa esityksen onnistumisen.

Ensimmäisen osan toisen teeman jousitus herättää sekä Fleschin että Rostalin huomion. Suunnittelematon jousitus voi aiheuttaa vääriä ja tahattomia aksentteja (Rostal 1985, 106). Lisäksi toista teemaa uhkaa villiksi ja kevytmieliseksi muodostumisen riski, kun neljäsosanuotit yliaksentoidaan (Szigeti 1965, 82). Ratkaisuksi teeman jousitusongelmaan he esittävät seuraavaa:

## Nuottiesimerkki 11. Rostalin jousitus 1. osan toiseen teemaan



(Rostal 1985, 107)

## Nuottiesimerkki 12. Szigetin jousitus 1. osan toiseen teemaan



(Szigeti 1965, 82)

Szigeti (Szigeti 1965, 84) suosittelee käyttämään edestakaista juositusta myös ennen codaa tahdista 223 – pysyvä vetojousi sekä vahvalla että heikolla tahdinosalla on yhtä vähän suositeltavaa (Szigeti 1965, 84).

Itse pidän Rostalin jousitusta mielekkäämpänä, mutta teeman lopusta alkavan säestyskulun alun soitan mieluummin vetojousella:

## Nuottiesimerkki 13. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 1. osa, tahdit 35–36



Ensimmäisen osan vaikeassa c-molli-paikkassa Szigeti (Szigeti 1965, 83) suosittelee ankkuroimaan 1. sormen kvinteilla:

Nuottiesimerkki 14. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 1. osa, tahdit 188–189



(Szigeti 1965, 83)

Osan lopussa kannattaa soittaa kolmanneksi viimeisellä tahdilla ensin kolmannessa, sitten ensimmäisessä asemassa:

Nuottiesimerkki 15. Beethoven: Sonaatti op. 30 nro 2, 1. osa, tahti 252



(Szigeti 1965, 84.)

Asemanvaihto kirkastaa osan lopun, muuten viulu saattaa jäädä balanssissa alakynteen. Toisessa osassa tahdit 48–50 kannattaa soittaa A- ja D-kielellä *diminuendon* takia (Szigeti 1965, 85). Kolmannen osan loppuun Szigeti tarjoaa seuraavaa sormitusta:



## 5 LOPUKSI

Taiteellisen maisteritutkintoon liittyvässä kirjallisessa työssä olen pyrkinyt keskittymään asioihin, jotka koen tärkeiksi oman tulkinnan luomisprosessissa. Olen tarkastellut Beethovenin sonaattia viululle ja pianolle op. 30 nro 2 muotoanalyysin ja esittämisoheiden avulla. Olen laatinut muotoanalyysin sonaatin jokaisesta osasta, keskittyen tarkemmin ensimmäiseen osan analysointiin. Lisäksi olen tutustunut ja verrannut Rostalin, Szigetin ja Fleschin kirjoituksia sonaatista keskenään sekä kommentoinut omia huomioitani sonaatin tulkinnasta.

Esittämisoheista olen käynyt läpi sonaatin tempoan, dynamiikkaan, artikulaatioon, ornamentteihin, jousituksiin ja sormituksiin liittyviä huomioita. Vakuuttava esitys sonaatista syntyy, kun taiteellinen vapaus yhdistyy äärimmilleen hiottuun virtuositeettiin ja mahdollisimman syväälle paneutuvaan tietoon musiikin taustasta. Kirjallisesta työstäni on toivottavasti apua myöhemmin sonaattia opiskeleville kollegoilleni. Minulle aiheeseen paneutuminen on ollut antoisaa ja opettavaista.

## LÄHTEET

- Cole, Malcolm. S., 1970. *Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven*. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 12(1/4) 233–262.
- Flesch, Carl, 1930. *The Art of Violin Playing...: Artistic realization and instruction (Vol. 2)*. C. Fischer, Incorporated.
- Kerman, Joseph., et all. Beethoven, Ludvig van. *Grove Music Online*. Saatavana www-muodossa: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026#S40026>. 17.4.2014
- Rostal Max, 1985. *Beethoven: the sonatas for piano and violin*. (EH. ja A. Rosenberg. Käänt.) Munich: Toccata Press. Alkuperäisjulkaisu 1981.
- Scheibe, Johann Adolph, 1745. *Critischer Musikus: Neue, Vermehrte und verbesserte Auflage*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf. (Näköispainos: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970).
- Sundram, Jason. Program Notes. Saatavilla www-muodossa: [http://jsundram.freeshell.org/ProgramNotes/Beethoven\\_Sonata.html](http://jsundram.freeshell.org/ProgramNotes/Beethoven_Sonata.html). 28.4.2014
- Szigeti, Joseph, 1965. *Beethovens Violinwerke*. Zürich ja Freiburg: Atlantis Verlag.

## KIRJALLISUUSLUETTELO

- Caplin, William E., 1998. *Classical Form : a theory of formal functions for the intrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- St. Foix, Georges de, 1920. *Mozart and the Young Beethoven*. (King, Ottomar. Käänt.) *The Musical Times* 6(2), 276–296.
- Kroll, Mark ja Lockwood, Lewis, 2004. *The Beethoven violin sonatas : history, criticism and performance*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Oinas, Cecilia, 2007. Sonaattiekspositio odotusten ja jännitteiden leikkikenttänä. Muodon ja äänenkuljetuksen tarkastelua kolmesa Haydnin 1790-luvun sonaattiekspositiossa. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Suurpää, Lauri, 2006. Sonaattimuoto ja retoriikka Haydnin c-molli-pianosonaatin Hob XVI/20 ensimmäisessä osassa. *Sävellys ja musiikinteoria* 13(2006), 5–11 Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Winton, Dean, 1962. Beethoven in His Letters. Arvostelu teoksesta *The Letters of Beethoven by Beethoven*. *The Musical Times*, 103(1429) 156–159.

## LIITTEET

## Nuottiesimerkki 18. Beethoven, Sonaatti op. 70 nro 2, 1. osan esittelynjakson muoto ja "draama"

<b>Tahti:</b>	<b>1</b>	<b>24</b>	<b>28</b>	<b>46</b>	<b>52</b>	
<b>Muoto:</b>	Esittelyjakso Pääteema-alue	Transitioalue (silta)	Sivuteema-alue	Transitioalue	Eksposition sulkeva alue	
<b>Teemat:</b>	P1	TR1	S2	TR2	C	
<b>Sävellajit:</b>	c	c → Es	Es	Es	Es	
<b>Kadenssit:</b>	c: HC, PAC		Es: PL, MC	Es: IAC	Es: IAC, EEC	ES: IAC, HC
<b>Draama:</b>	traaginen	traaginen	ei traaginen	traaginen	ei traaginen → traaginen	

## Nuottiesimerkki 19. Beethoven, Sonaatti op. 70 nro 2, 1. osan kehittelyjakson muoto ja "draama"

<b>Tahti:</b>	<b>75</b>	<b>92</b>	<b>94</b>	<b>107</b>	<b>113</b>	<b>125</b>	
<b>Muoto:</b>	Kehittelyjakso	Transitioalue	Sivuteema-alue 2	Sivuteeman variaatio	Retransitioalue	Kertausjakso?	
<b>Teemat:</b>	P1 + P3	TR2	S2	S3	TR3	P1	
<b>Sävellajit:</b>	Es → H → G	G → As	As → f → Des → bges → g	g → c		c → G → As → G	
<b>Kadenssit:</b>	IAC, IAC	IAC	IAC	IAC	IAC	PAC	HC, PAC
<b>Draama:</b>	traaginen	traaginen	ei traaginen	traaginen	traaginen	traaginen	traaginen

**SANASTOA**

P = *primary theme*, pääteema

S = *secondary theme*, sivuteema

C = *closing theme*, lopetusteema

HC = *half-cadence*, puolilopuke

IAC = *imperfect authentic cadence*, epätäydellinen kokolopuke

PAC = *perfect authentic cadence*, täydellinen kokolopuke

MC = *medial caesura*, transitioalueen päätepiste

EEC = sivuteema-alueen ensimmäinen pohjamuotoinen V–I-kadenssi, jossa ylä-äänessä päädytty  $\hat{1}$ :lle

## Nuottiesimerkki 20. Beethoven, Sonaatti op. 70 nro 2, 1. osan kertausjakson muoto ja "draama"

<b>Tahti:</b>	<b>139</b>	<b>153</b>	<b>162</b>	<b>179</b>	<b>185</b>
<b>Muoto:</b>	Kertausjakso!	Transitioalue	Sivuteema	Transitioalue	Eksposition lopetusteema
<b>Teemat:</b>	P1	TR3	S1	TR4	C2
<b>Sävellajit:</b>	c	c → C	C	G → c	c
<b>Kadenssit:</b>	HC, PAC	PAC	IAC, IAC	IAC	IAC, HC
<b>Draama:</b>	traaginen	traaginen	ei traaginen	traaginen	traaginen
<b>Tahti:</b>	<b>208</b>	<b>218</b>	<b>222</b>	<b>236</b>	
<b>Muoto:</b>	Kehittelyjakson teema	Pääteema-motiivi	Sivuteema-alue	Coda	
<b>Teemat:</b>	P3	P1	S1	P1=C	
<b>Sävellajit:</b>	C	C → f →	des	c	
<b>Kadenssit:</b>	IAC	PAC	PAC	PAC	
<b>Draama:</b>	ei traaginen	traaginen	ei traaginen	traaginen	