



Töid muusikateooria alalt IV

Kerri Kotta

Tonaalstruktuurid

Harmoniaõpik edasijõudnutele

Tallinn 2012



Euroopa Liit
Euroopa Sotsiaalfond



Eesti tuleviku heaks

Väljaanne ilmub Eesti Teadusfondi poolt finantseeritud projekti
„Muusika funktsionaalsed aspektid“ (ETF8497) raames.

Väljaande trükkimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Sotsiaalfondist (programm „Primus“).

Retsensent: Margus Pärtlas

Noodigraafika: Kerri Kotta

Kujundus ja küljendus: Maite-Margit Kotta

© Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ning Kerri Kotta, 2012

ISBN 978-9949-9034-9-8

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Rävala pst 16

Tallinn 10143

Eesti

Sisukord

Saateks	4
1. Harmoonia ja kontrapunkt I.	
Renessanssharmoniaast.	7
2. Harmoonia ja kontrapunkt II.	
Barokkharmoniaast.	19
3. Harmoonia ja kontrapunkt III.	
Akordide kontrapunktilisest funktsioonist.	38
4. Harmoonia ja vorm I.	
Muusikalise lause harmoonilisest struktuurist.	
Klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.	60
5. Harmoonia ja vorm II.	
Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana,	
selle harmoonilis-kontrapunktilisest struktuurist.	83
6. Harmoonia ja vorm III.	
Klassikalise muusika tüüpvormide harmoonilisest struktuurist.	121
7. Harmoonia, kontrapunkt ja vorm.	
Postklassikaliste teoste tonaalstruktuurist Chopini, Skrjabini ja Šostakovitši näitel.	149
Kirjandus.....	169
Aineregister	170

Saateks

Käesolev raamat ilmub sarja „Töid muusikateooria alalt“ neljanda väljaandena. Oma vormilt erineb see olulisel määral sarja eelmistest köidetest, millest kaks on olnud artiklikogumikud¹ ja üks täiemahuline monograafia.² Kuigi ka käesolev raamat sisaldab algupäraseid uurimusi, on selle näol tegemist eelkõige kõrgkooliõpikuga, mille peamiseks adressaadiks on kõrgemat muusikalist haridust omandav tudeng või end täiendada sooviv muusikaõpetaja. See omakorda piiritleb nii raamatu formaadi – iga uue teema käsitleluse järgneb rida teemat kinnistavaid ülesandeid – kui ka teksti spetsiifilisuse määra.

Raamatu pealkiri „Tonaalstruktuurid“ viitab tonaalse heliteose harmoonilis-kontrapunktilisele struktuurile, mille sügavamaid tasandeid mõjutab olulisel määral ka vorm. Täpsemalt öeldes ei keskendu väljaanne spetsiifiliselt funktsionaalharmooniale, vaid on pigem katse vaadelda selle avaldumist seoses kontrapunkti ja vormiga. Seega eeldab raamatuga töötamine eelteadmisi nii muusika elementaarteoorias kui ka klassikalises harmoonias, mille põhialustel siin enam eraldi ei peatuta. Kindlasti tuleb raamatu lugemisele kasuks ka tonaalse muusika interpreteerimise ja kuulamise kogemus, mille käigus on tehtud esmane tutvus muusikateose vormiga. Kuna raamatus käsitletavat teemat on omavahel tihedalt seotud ning üldreeglina valmistab iga teema otseselt ette järgnevat, tuleks peatükke lugeda nii, nagu need raamatus on järjestatud.

Metodoloogiliselt põhineb raamat esmajoones Heinrich Schenkeri ideedel muusikateose struktuurist ja vormist.³ Schenkerilt on laenatud arusaam tonaalse helitöö struktuuri rangelt hierarhilisest ja teleoloogilisest loomusest ning samuti graafiline analüüs tehnikate struktuuri eri tasandite väljatoomiseks. Raamatu teiseks oluliseks lähtepunktiks on William Caplini käsitus klassikalisest vormist ja selle seosest harmooniaga.⁴ Caplinist lähtuvalt eristatakse käesolevas raamatus kadentsiharmooniat kadentsieelsest harmooniast, mille moodustumist erinevalt kadentsiharmooniast mõjutab suurel määral kontrapunkt. Sama autori ideedest lähtuvalt on käesolevas raamatus välja arendatud ka kadentsieelsete harmooniajärgnevuste klassifikatsioon. Lisaks eelpool nimetatud autoritele võlgneb väljaanne palju ka Mart Humala käsitlele tonaalse teose struktuurist kui kolmeastmelisest püramiidist.⁵ Samuti on antud raamatu kirjutamisele avaldanud mõju Mart Humala harmoonilise kontrapunkti teooria⁶, mida siin küll otseselt ja järjekindlalt rakendatud ei ole.

¹ Vt Humal 2000 ja Humal 2007.

² Vt Humal 2005.

³ Vt Schenker 1979.

⁴ Vt Caplin 1998.

⁵ „Klassikalise muusika struktuuri võib kujutada kolmeastmelise püramiidina. Selle alguse moodustab kontrapunkt, keskel on harmoonia ja tipus vorm. Selles püramiidis tuginevad kõrgemad astmed madalamaile ja tulenevad neist. Samal ajal on madalamad astmed funktsionaalselt allutatud kõrgemaile ja juhitud neist.“ Vt Humal 2007: 12.

⁶ Vt Humal 2011.

Raamatu temaatika seab käsitletavate heliloojate ja teoste valikule ka teatavad ajaloolised piirid. Suurem osa raamatu teoreetilisi põhiteemasid on avatud eelkõige Mozarti ja Beethoveni loomingu põhjal. Kahes sissejuhatavas peatükis on põgusalt käsitletud ka renessanss- ja barokkharmooniat ning viimases peatükis postklassikalist harmooniat. Lisaks üldteadmiste andmisele renessanss- ja barokkharmooniast on sissejuhatavate peatükkide eesmärgiks lugeja kurssiviimine raamatu põhipeatükkide teoreetilise mõtteviisi ning seal kasutatavate analüütiliste „tööriistadega“. Viimase peatüki eesmärgiks on asetada aga raamatu peamine uurimisobjekt – klassikalise helitöö tonaalstruktuur – laiemasse konteksti ning demonstreerida klassikalises muusikas kirjeldatud printsiipide avaldumist ka 19. ja 20. sajandi teostes.

Tallinn, 2012
Kerri Kotta

1.

Harmonia ja kontrapunkt I.

Renessanssharmoniaast.

Konsoneerivatest harmooniatest.¹ Muusikalooliselt varaseima praktikana tekivad harmooniad mitmehäälses muusikas üksikhäälte kontrapunktilisel ühendamisel. Konsoneerivad harmooniad tekivad omakorda siis, kui üheaegselt kõlavate häälte vahel moodustuvad ainult konsoneerivad intervallid. Üldreeglina põhinesid varasemad mitmehäälsed teosed juba olemasoleval melodial (Gregooriuse koraal), millest tavaliselt moodustus teose tenorihääl (*vox principalis, cantus firmus*). Viimasele lisati omakorda teised hääled. Konsoneerivate harmooniate moodustumist ülalkirjeldatud viisil demonstreerib näide 1.1.

Näites 1.1a on toodud katkend Gregooriuse koraalist. Näites 1.1b moodustub sellest tenorihääl, millele on omakorda lisatud sopran, alt ja bass. Hääled on lisatud nii, et nende vahel moodustuksid ainult konsoneerivad intervallid – priimid, oktavid, kvindid, kvardid², tertsid ja sekstid. Nagu näitest 1.1b ilmneb, tekivad tenorihääle seesugusel harmoniseerimisel ainult kahte tüüpi harmooniad – kolmkõlad ja sekstakordid. Nimeetatud harmooniad ongi teatavasti ainsad võimalikud konsoneerivad harmooniad, kõik ülejäänud harmooniad on dissoneerivad.³

Näide 1.1

The image displays two musical examples. Example a) is a single melodic line on a staff, representing the tenor voice of a Gregorian chant. It consists of a sequence of notes with the lyrics 'Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o' written below. Example b) shows the same melody harmonized into a four-part setting. The original melody is in the tenor position, and three new voices (soprano, alto, and bass) are added. The harmony is constructed using only consonant intervals (primas, oktav, kvint, kvart, tert, sekst), resulting in triads and dyads. The notation for the four parts is shown on a grand staff.

¹ Muusikaanalüüsis kasutatakse mõistet „harmonia“ kahes tähenduses. Esimeses tähenduses viitab see teoreetilisele õpetusele akordidest (kui spetsiifilistest kooskõladest) ja nende järgnevusest. Teises tähenduses viitab see kooskõlale või akordile. Näiteks mõistes „renessanssharmonia“ viitab „harmonia“ teoreetilisele distsipliinile, mis selgitab kooskõlade tekkimist renessanssmuusikas, mõistes „dominant-harmonia“ aga dominantfunktsiooni esindava(te)le akordi(de)le. Kui mõistet „harmonia“ kasutatakse mitmuses (harmooniad), viitab see peaaegu alati akordidele või kooskõladele.

² Kvart ei tohi aga moodustuda seoses bassiga.

³ Üksikasjalikuma ülevaate sellest, kuidas nelja- või enamahäälsel harmooniajärgnevuse komponeerimist renessanssmuusikas mõisteti vt Schubert 2002: 525–527.

Modaalsest harmooniast. Näites 1.1b toodud harmooniajärgnevust nimetatakse modaalseks. Modaalne harmoonia on laadidel põhinev harmoonia. Renessanssharmoonia kui modaalse harmoonia üks liike põhineb vanadel kirikulaadidel. Kuna modaalne harmoonia tekib pigem häälte kui harmooniate ühendamise tulemusena, on see olemuselt resultatiivne. See tähendab, et erinevalt funktsionaalharmooniast pole modaalne harmoonia helitöö tonaalstruktuuri kujundamisel aktiivne ning sisaldab võrreldes funktsionaalharmooniaga oluliselt suuremal määral funktsionaalselt n.ö neutraalseid harmooniajärgnevusi.

Neutraalsete järgnevuste all peetakse üldreeglina silmas järgnevusi, mis ei tungle selgelt harmoonilise dominandi ja selle lahenduse – toonika – suunas. Konkreetselt avaldub see näiteks minoorkolmkõla ja sellest kvint madalamal kõlava kolmkõla ühendamisel (vt näide 1.2a). Selline järgnevus jätab mulje tonaalsele harmooniale omase harmoonilise dominandi vältimisest ja mõjub seetõttu modaalsena. Analoogilise efekti põhjustab ka mažoorse kolmkõla ühendamine sellest kvint kõrgemal või kvart madalamal kõlava minoorse kolmkõlaga (vt näide 1.2b). Lisaks sellele annavad muusikale sageli modaalse värvingu laskuvad sekundisuhtelised ja tõusvad tertsisuhtelised⁴ harmooniajärgnevused, mis tonaalses harmoonias esinevad suhteliselt harva (vt näide 1.2c ja 1.2d).

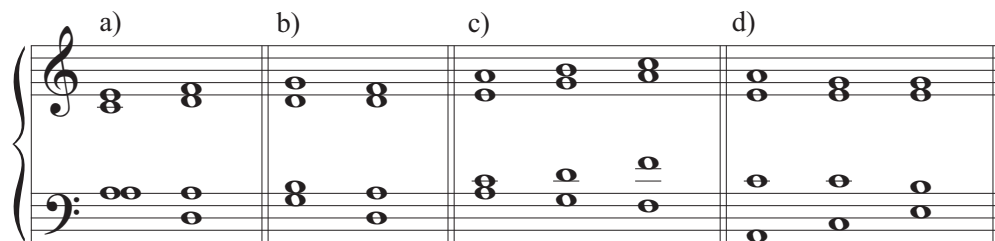
Sekundisuhtelisteks nimetatakse harmooniaid, mille priimide vahel tekib sekund, tertsisuhtelisteks harmooniaid, mille priimide vahel tekib terts ja kvindisuhtelisteks harmooniaid, mille priimide vahel tekib kvint. Seda demonstreerib näide 1.3, kus akordide priimid on tähistatud mustade noodipeadega. Kui sekund on tõusvasuunaline, on tegemist tõusva sekundisuhtelise harmooniajärgnevusega (vt näide 1.3a ja 1.3b), kui sekund on laskvasuunaline, on tegemist laskuva sekundisuhtelise harmooniajärgnevusega (vt näide 1.3c ja 1.3d). Tõusev sekund võib mõnikord väljenduda ka laskuva septimina (vt näide 1.3e) ning laskuv sekund tõusva septimina (vt näide 1.3f). Eelpool öeldu kehtib analoogiliselt ka tertsi- ja kvindisuhteliste järgnevuste kohta.

Kirjeldatud harmooniajärgnevusi renessanssmuusikas demonstreerib näide 1.4. Näite ülemises süsteemis (a) on toodud Johannes Ockeghemi missa „L’homme armé“ *Kyrie* algus, alumises süsteemis (b) aga vastavas kohtades kõlavate harmooniate priimid. Nagu näitest ilmneb, kõlavad Ockeghemi teose alguses peaaegu eranditult ainult laskuvad sekundi- ja tõusvad tertsisuhtelised järgnevused – need on tähistatud alumises süsteemis (b) noote ühendavate noolte kohale kirjutatud numbritega –, mis suuresti annavadki teose harmooniale iseloomuliku modaalse värvingu.

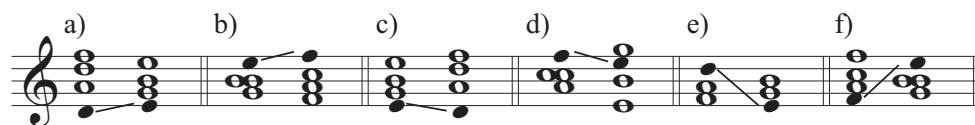
Dissoneeriv heli harmooniasse mittekuuluva helina. Dissoneerivaks nimetatakse heli, mis moodustab mõne teise samaaegselt kõlava heliga dissonantsi. Dissoneeriv heli võib moodustuda neljal erineval moel – abihelina, läbimineva helina, pidehelina või ennakhelina. **Abiheli** tekib mingi suhteliselt püsiva heli kaunistamisel sellest sekundi ehk astme kaugusel oleva heliga. Abiheli võib esineda nii kahe- kui ka ühepoolseks, millest viimasel on omakorda palju erinevaid avaldumisvorme. Kahepoolne abiheli külgneb kaunistatava heliga mõlemalt poolt (vt näide 1.5a ja 1.5b; ülemine süsteem x), ühepoolne abiheli aga ainult ühelt poolt (vt näide 1.5c ja 1.5d; ülemine süsteem x). Nagu näha, kaasneb abiheli kasutamisega alati kaunistatava hääle suunamuutus (antud näites viitavad liikumisele noote ühendavad jooned). **Läbiminev heli** ühendab astmeliselt kahte

⁴ Antud mõisteid selgitatakse järgmises lõigus.

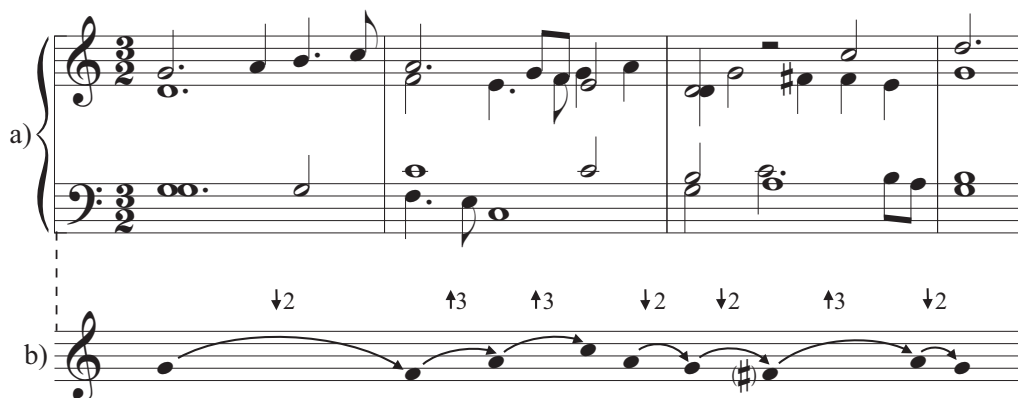
Näide 1.2



Näide 1.3



Näide 1.4



akordiheli. Ühendamine võib toimuda nii tõusvalt kui ka laskuvalt (vt näide 1.5e ja 1.5f; ülemine süsteem x). **Pideheli** tekib harmooniasse kuuluva konsoneeriva heli üleviimisel järgnevasse harmooniasse, kus see muutub dissoneerivaks (vt näide 1.5g; ülemine süsteem x). **Ennakheli** tekib aga järgneva harmoonia heli ennetamisel (vt näide 1.5h; ülemine süsteem x).

Analüütilisest notatsioonist (II). Eelpool mainitud näites on tavanotatsiooni kõrval läbivalt kasutatud ka nn analüütilist notatsiooni (vt näide 1.5; alumine süsteem y). Analüütilises notatsioonis kasutatavad sümbolid – noodid ja neid ühendavad kaared – viitavad nootide vahel tekkivale struktuursele hierarhiale. Nootide vahel tekkivate hierarhiliste seoste kõige täpsemateks määratlejateks on noote ühendavad kaared. Noodid, millelt kaar algab ja millele see lõpeb, esindavad kõrgemat struktuuritasandit kui noodid, mis

Näide 1.5

Example 1.5 consists of two systems of counterpoint exercises, labeled a) through h). Each system is presented on two staves, x) and y).

- a)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.
- b)** Staff x) contains a whole note G4. Staff y) contains a whole note G3. Both staves have a common time signature.
- c)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.
- d)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.
- e)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.
- f)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.
- g)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.
- h)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.

Näide 1.6

Example 1.6 consists of two systems of counterpoint exercises, labeled a) and b). Each system is presented on two staves, x) and y).

- a)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.
- b)** Staff x) starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4. Staff y) starts with a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3. Both staves have a common time signature.

jäävad kaare alla. Kui kaari on mitu, esindavad kõrgemad ja ühtlasi ka pikemad kaared kõrgemaid tasandeid ning nende alla jäävad ja lühemad kaared madalamaid tasandeid. Tavakaar viitab liikumisele, samas kui punktiirkaar viitab paigalseisule. Lisaks kaartele kasutatakse nootide struktuuralse kuuluvuse tähistamiseks ka erinevaid noodisümboleid. Näiteks pool- või veerandnoodiga tähistatud heli esindab üldreeglina kõrgemat struktuuritasandit kui noodipeaga tähistatud heli.

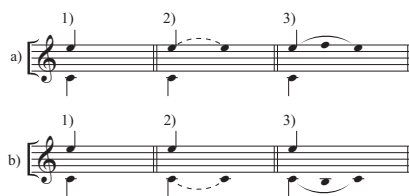
Vastavalt eelpool öeldule moodustub näite 1.5a ülähääl heli *e* kaunistamisel abihelikäiguga *e-f-e*, kusjuures kõige kõrgemale tasandile kuulub seda abihelikäiku alustav *e* (mainitud heli tähistavalt noodilt algab kaar ning heli on tähistatud veerandnoodiga), kesktasandile seda lõpetav *e* (mainitud heli tähistaval noodil lõpeb kaar, kuid heli ise on tähistatud vaid noodipeaga) ning madalaimale tasandile abiheli *f* (mainitud heli jääb kaare alla ning on tähistatud vaid noodipeaga; vt näite 1.5 a, alumine süsteem y). Analoogiliselt näite 1.5a ülähäälele moodustub ka näite 1.5b alahääl, kus heli *c* on kaunistatud abihelikäiguga *c-h-c*.⁵

Näite 1.5c ülähääle sügavama struktuuritasandi moodustab liikumine helilt *e* helile *d* (veerandnoodiga tähistatud helid, mida ühendab kõrgem kaar). Madalamal struktuuritasandil on heli *e* aga enne liikumist helile *d* kaunistatud ühepoolse abihelikäiguga *e-f* (sellele viitab helisid *e* ja *f* ühendav madalam kaar). Näite 1.5d puhul on olukord aga vastupidine: siin pole ühepoolse abiheliga (*f*) kaunistatud mitte esimene veerandnoodiga tähistatud heli *c*, vaid teine heli *e* (taas viitab sellele kaar, mis seob helisid *f* ja *e*).

Näidetes 1.5e ja 1.5f kuulub kõige kõrgemale struktuuritasandile kaart alustav veerandnoodiga tähistatud heli, järgmisele struktuuritasandile kaart lõpetav noodipeaga tähistatud heli ning madalaimale tasandile kaare alla jääv läbiminev heli. Sellest tulevalt tuleks näidet 1.5e mõista järgnevalt: selle kõige sügavamal tasandil valitseb heli *c*, mida järgmisel tasandil kaunistab arpedžokäik *c-e* ning kõige madalamal tasandil arpedžokäigu astmelisel täitmisel moodustuv *d*. Analoogiliselt tuleks tõlgendada ka näidet 1.5f. Näited 1.5g ja 1.5h sisaldavad kahte tasandit: kõrgemale tasandile kuuluvad kõrgemate kaartega ühendatud veerandnootidega tähistatud helid ja madalamale tasandile madalamate kaartega ühendatud noodipeadega tähistatud helid.

Kontrapunktilisest analüüsist. Näite 1.6 ülemine süsteem (a) kordab täpselt näites 1.4 esmakordselt ära toodud Ockeghemi missa „L’homme armé“ *Kyrie* avatakte. Näite 1.6 alumine süsteem (b) on nimetatud taktide dissoneerivate helide moodustumist selgitav kontrapunktiline analüüs. Kõik konsoneerivad helid – tinglikult võiks neid nimetada ka n.ö harmooniasse kuuluvateks helideks – on tähistatud antud näites veerandnootide ning dissoneerivad helid noodipeadega. Analoogiliselt näite 1.5 alumise süsteemiga (y),

⁵ Seega võib näidete 1.5a ja 1.5b puhul rääkida kolmest struktuuritasandist, mida analüütilises notatsioonis illustreerib kõrval toodud näide. Vastavalt sellele esindavad mõlema näite sügavamat tasandit helid *e* ja *c*. (vt kõrval toodud näiteid a1 ja b1). Järgmisel tasandil on näites a pikendatud ülähääle heli *e* ja näites b alahääle heli *c*; sellele viitavad punktiirkaared vastavate helide vahel. Kuna aga esimene ja teine tasand (näited a1 ja a2 ning b1 ja b2) on sisuliselt samatähenduslikud, s.t sisaldavad samu helisid, siis pole tasandite 1 ja 2 eristamine praktilises mõttes tavaliselt vajalik.



kasutatakse ka siin noote ühendavaid kaari demonstreerimaks dissoneerivate helide seost konsoneerivate helidega.

Nagu näite 1.6 alumisest süsteemist ilmneb, moodustub suur osa selle näite dissonantse läbiminevate helidena. Sellisteks helideks on sopranihääles kõlav *a* (takt 1, teine löök), nii soprani- kui ka aldihääles kõlav *f* (takt 2, teise löögi viimane kaheksandik) ja tenorist kõrgemal asetsevas bassihääles kõlav *h* (takt 3, kolmanda löögi teine veerand; vrd siin mainitud näiteid näidetega 1.5e ja 1.5f pöörates tähelepanu mõlema näite analüütilisele notatsioonile). Sopraniheli *a* ning soprani- ja aldiheli *f* muudab dissoneerivaks nende seos bassiga (esimesel puhul tekib sekund, teisel kvart) ja bassiheli *h* selle seos nii temast hetkel madalamal kõlava tenori kui ka sopraniga (noon). Samuti tekib sopranis esimese takti kolmanda löögi viimasel kaheksandikul dissoneeriv ühepoolne abiheli *c* (vrd seda näitega 1.5c) ja aldis kolmanda takti teisel löögil pideheli *g* (vrd seda näitega 1.5g).

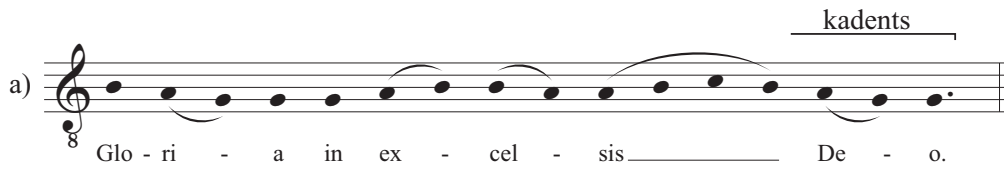
Mõnevõrra raskemini tõlgendatav on dissoneeriv heli *e*, mis tekib bassis teise takti esimese löögi viimasel kaheksandikul. Ühelt poolt võiks heli *e* vaadelda heli *f* ühepoolse abihelina. Sellise tõlgenduse vastu räägib aga bassihääle jätkuvalt laskuv liikumine, sest ootuspäraselt peaks abihelikäik tooma kaasa hääle suunamuutuse, nagu see juhtub näiteks juba mainitud soprani ühepoolse abiheli *c* puhul. Teiselt poolt võib heli *e* tõlgendada ennakhelina, kuid heli, mida see ennetab, ei kõla mitte samas hääles, s.o bassis, vaid aldis (vt punktiirjoont kahe erineva oktaavi heli *e* vahel). Selline tõlgendus eeldab aga hääle kui puhtteoreetilise konstruktsiooni lahutamist häälest kui partiist. Teiste sõnadega, tõlgendades heli *e* ennakhelina väidetakse sisuliselt ka seda, et bassihääles alguse saanud liikumine jätkub alates teise takti teisest löögist mõtteliselt juba aldis. Renessanssmuusikas kasutatakse ühesuunalisel liikumisel dissoneerivalt helilt tekkiva hüppe tähistamiseks ka mõistet *nota cambiata*.

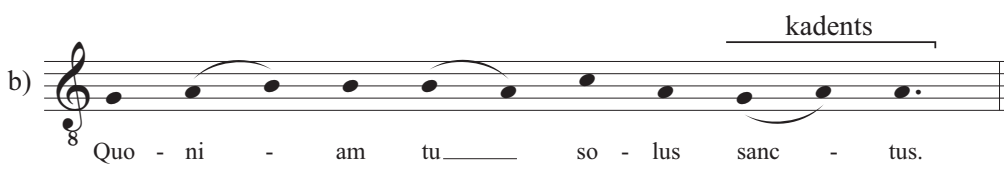
Modaalse harmoonia kadentsidest. Kadentsiks nimetatakse kas tervikteose või arendatuma vormiosa lõpus kõlavat meloodilist või harmoonilist üksust, mis loob mulje ajutisest või täielikust lõpetatusest.⁶ Ajalooliselt varaseim on **meloodiline kadents**, mis väljendub tavaliselt meloodia või mõne selle fraasi lõpus laadi püsivale astmele liikuva iseloomuliku helijärgnevusena. Üldreeglina liigutakse meloodilises kadentsis laadi püsivale astmele astmeliselt laskuvalt (vt näide 1.7a) või tõusvalt (vt näide 1.7b) ning mõnikord – see sõltub kasutatavast laadist – ka laskuva tertsikäigu abil (vt näide 1.7c).

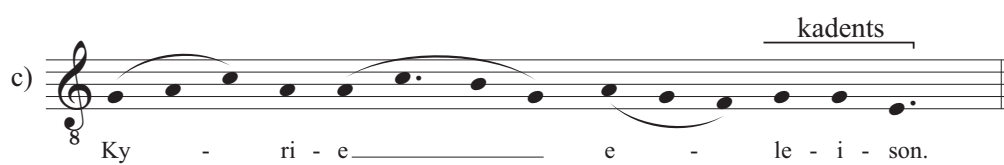
Meloodilistele kadentsidele omase astmelise liikumise samaaegse kõlamise tagajärjel erinevates hääldes moodustub ajalooliselt esimene mitmehäälnene ehk **polüfooniline kadents**. Häälte ühendamisel laheneb ebapüsiv harmoonia püsivasse harmooniasse. Polüfoonilise kadentsi varaseimaks näiteks on Guido Arrezost kirjeldatud kahest harmoonilisest intervallist koosnev üksus, milles äärmiste häälte vahel kõlav sekst – keskaegse muusikateooria arusaamade järgi dissoneeriv intervall – laheneb oktaavi (vt näide 1.8a). Selle kadentsi kolmehäälset varianti on nimetatud ka kahekordse juhtheliga kadentsiks

⁶ Näiteks Grove Music Online toob järgmise definitsiooni: *The conclusion to a phrase, movement or piece based on a recognizable melodic formula, harmonic progression or dissonance resolution; the formula on which such a conclusion is based. The cadence is the most effective way of establishing or affirming the tonality – or, in its broadest sense, modality – of an entire work or the smallest section thereof; it may be said to contain the essence of the melodic (including rhythmic) and harmonic movement, hence of the musical language, that characterizes the style to which it belongs* (Vt Rockstro, et al. 2012).

Näide 1.7

a) 
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

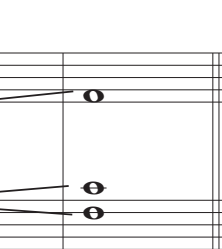
b) 
Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus.

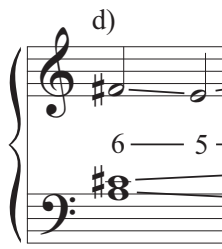
c) 
Ky - ri - e e - le - i - son.

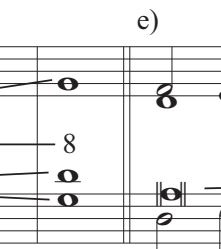
Näide 1.8

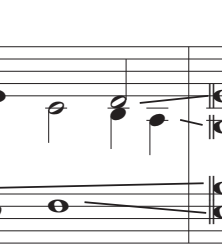
a) 
6 — 8

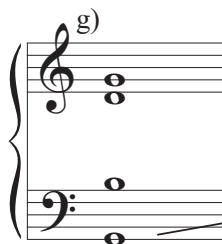
b) 
6 — 8

c) 
6 — 8

d) 
6 — 5 — 8

e) 
6 — 8

f) 
6 — 8

g) 
6 — 8

h) 
6 — 8

(*double leading tone*), 14. sajandi või Ars Nova kadentsiks (vt näide 1.8b). Kui toonikahe-
liks oli *e*, kasutati sama kadentsivormeli altereerimata varianti, mida nimetatakse **früü-
gia kadentsiks** (vt näide 1.8c). Mõnikord liigub kadentsis sekst enne oktavisse lahene-
mist kvinti: sellist kadentsi on nimetatud ka nn Landini kadentsiks (vt näide 1.8d).

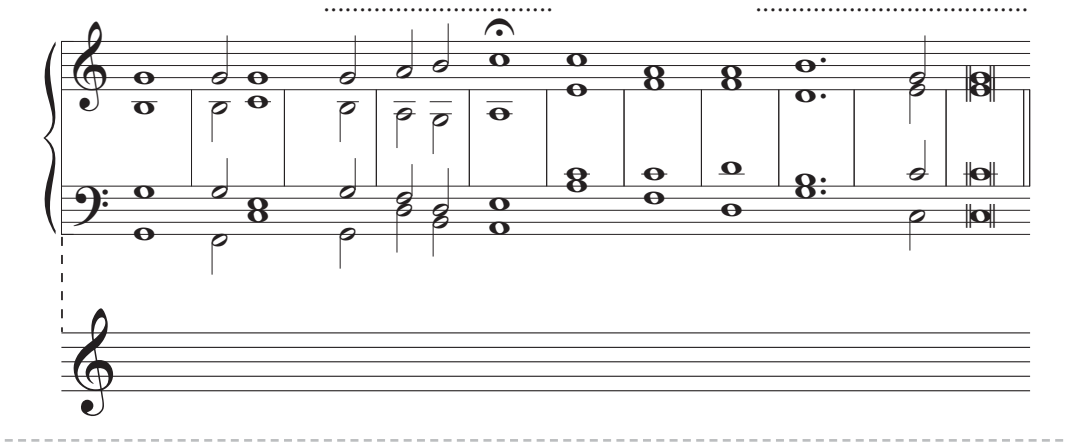
Alates 15. sajandist võib früügia kadentsi erinevaid vorme leida nelja- ja enamahäl-
setes seadetes (üks võimalik variant on toodud näites 1.8e). Samuti leiab selle aja muu-
sikas aina enam kasutamist **harmooniline kadents**, mille erinevuseks polüfoonilisest
kadentsist on laskuv või tõusev kvindi- või kvardikäik bassis. Kvindisuhteliste har-
mooniate laskuval ühendamisel moodustub **autentne kadents** (vt näide 1.8f), tõusval
ühendamisel aga **plagaalne kadents** (vt näide 1.8g). Polüfoonilise kadentsi järk-järgulist
asendamist harmoonilise kadentsiga markeerib selle aja muusikas ka nn üleminekuva-
riant, milles autentse kadentsi efekt on saavutatud bassihääle registrilise ümberpaiguta-
misega, mis aitab vältida ka paralleelseid kvinte bassi ja tenori vahel (vt näide 1.8h).

Ülesanne I-1.

Määrata allpool tootud näidetes kadentsid ja nende tüübid – polüfooniline kadents (14. sajan-
di kadents, früügia kadents), harmooniline kadents (autentne kadents, plagaalne kadents; har-
mooniline kadents, mis tekib kahe alumise hääle ristumisel) – ja kirjutada need süsteemi kohal
punktirjoontele. Tuua välja modaalsele harmooniale omased harmooniajärgnevused tähistä-
des need näite 1.4 eeskujul.

Dufay – „Flos florum“

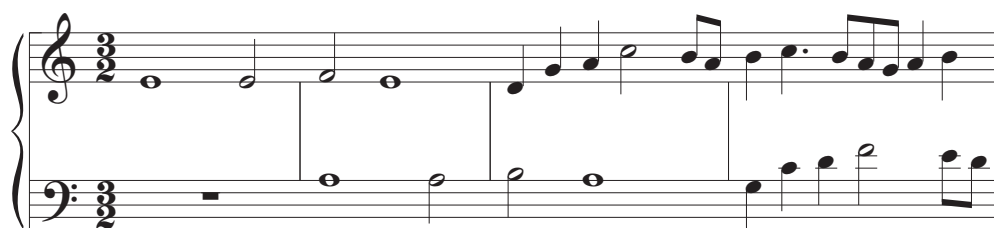


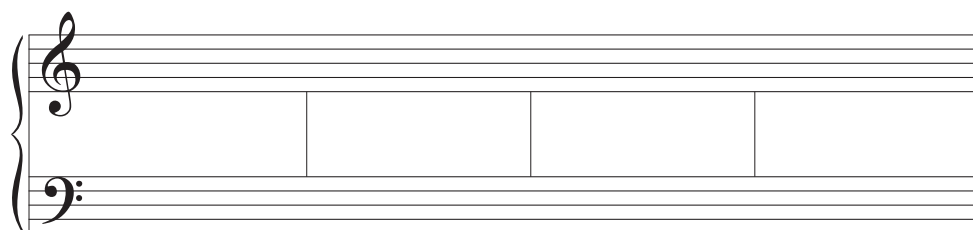
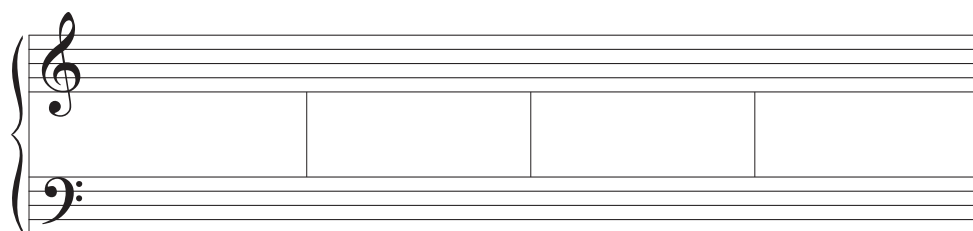
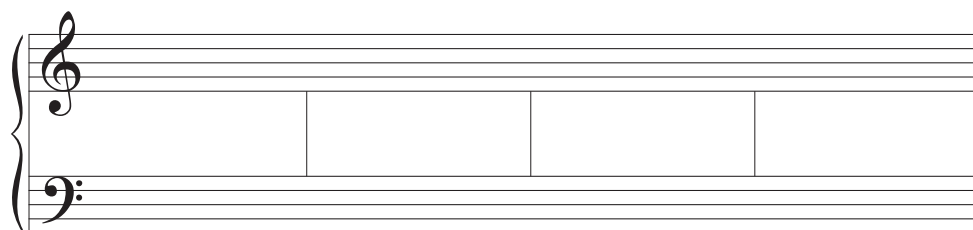
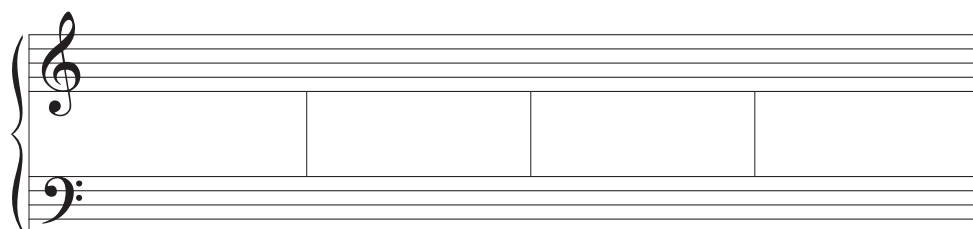
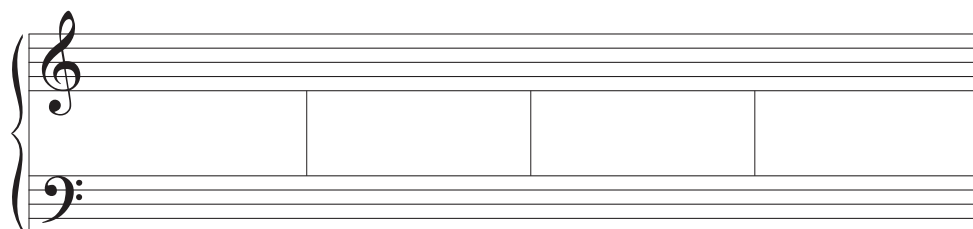
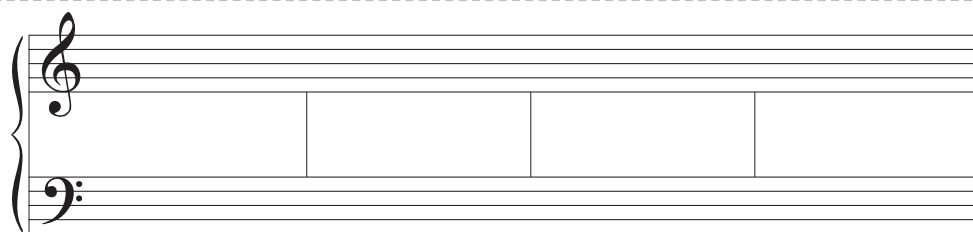


Ülesanne I-2.

Analüüsida järgnevas näites dissoneerivaid helisid kirjutades näite 1.6 eeskujul alumisele süsteemile näite kõik helid ning tähistades konsoneerivad helid veerandnootide ja dissoneerivad helid noodipeadega. Lisada näidete 1.5 ja 1.6 eeskujul noote ühendavad kaared. Tähistada dissoneerivad helid ülemises süsteemis tähtedega A (abiheli), L (läbiminev heli), P (pideheli) ja E (ennakheli).

Josquin – Missa „Pange lingua“ (*Sanctus*)





2.

Harmonia ja kontrapunkt II.

Barokkharmooniast.

Barokkharmooniast. Erinevalt renessanssharmooniast moodustuvad harmooniad barokkmuusikas juba kindlas helistikus. Seega on tegemist tonaalse harmooniaga. Kui modaalse harmoonia aluseks olevad laadid põhinevad astmete meloodilistel seostel, siis tonaalse harmoonia aluseks olev helistik esmajoones akordide harmoonilistel suhetel, kusjuures keskse tähtsuse omandavad laadi põhiasimetelt I, IV ja V üles ehitatavad harmooniad. Barokkharmoonia moodustumise mõningaid põhimõtteid selgitab näide 2.1.

Näites 2.1a on toodud koraali „O Welt, ich muß dich lassen“ kolm viimast fraasi. Analoogiliselt renessanssharmoonia näitega 1.1 kasutatakse ka siin koraalimeloodiat *cantus firmusena*, kuid erinevalt viimatimainitud näitest moodustab see näidete 2.1b–d sopranipartii. Kuna 17. ja 18. sajandi generaalbassiõpetusest¹ tulenevalt moodustatakse harmoonia lähtuvalt bassist, siis algab meloodia harmoniseerimine barokkmuusikas bassipartii komponeerimisest. Võimalik bassipartii on toodud näites 2.1b. Mõistmaks printsiipe, millelt lähtudes bassipartii kujundati, tuleb aga esmalt peatuda teisel 18. sajandi olulisel kompositsiooniõpetusel – järgukontrapunktil.

Järgukontrapunktiõpetusest. Järgukontrapunktiõpetuse² üks tuntumaid esindajaid on Johann Joseph Fux, kelle 1725. aastal ilmunud „Gradus ad Parnassum“ muutis selle meetodi kontrapunktiõpetuses üldlevinuks. Fuxi õpetuses jagatakse range häältejuhtimise reeglistik viide iseseisvalt käsitletavasse ossa ehk järku. Esimeses järgus lisatakse *cantus firmusele*, milleks sageli on Gregooriuse koraal (vt näide 2.2a), samarütmiline hääل või hääled nii, et vertikaalis tekivad ainult konsoneerivad intervallid või harmooniad (vt näide 2.2b; vrd seda ka konsoneerivate harmooniate moodustumisega näites 1.1). Sellist kontrapunkti nimetatakse ka noot-noodi-vastu ehk elementaarkontrapunktiks. Nagu näitest 2.2b ilmneb, alustatakse ja lõpetatakse täieliku konsonantsiga (puhta intervalliga), millele liigutakse alati vastussuunaliselt või kaudselt, st üks hääл liigub, samas kui teine hääл jääb paigale. Liikumine täielikele konsonantsidele on antud näites tähistatud noote ühendavate joontega. Keskosas tuleks eelistada aga mittetäielikke konsonantse – tertse (deetsimeid) ja sekste –, mille kasutamisele on oluliselt vähem piiranguid.

Teises järgus lisatakse *cantus firmusele* poole kiiremates vältustes liikuv hääл (vt näide 2.2c). Selles järgus võivad meetrumi rõhutul osal kõlada ka läbiminevate helide (vt näide 1.5e ja 1.5f) tulemusel moodustuvad dissoneerivad intervallid. Läbiminevad helid (L) ja nendega kaasnevad dissoneerivad intervallid (7, 9) on antud näites ka tähistatud. Kolmandas järgus lisatakse *cantus firmusele* neli korda kiiremates vältustes liikuv hääл (vt näide 2.2d). Selles järgus võivad dissoneerivad intervallid tekkida nii abiheli (vt näide 1.5a ja 1.5b) kui ka läbimineva heli kasutamise tagajärjel, kusjuures abihelid võivad tekkida teisel ja neljandal meetrumiosal ning läbiminevad helid nii teisel, kolmandal kui ka neljandal meetrumiosal (analoogiliselt eelmise näitega on abihelid ja läbiminevad helid ning nendega kaasnevad dissoneerivad intervallid siin tähistatud). Nagu näi-

¹ Generaalbassiõpetusel peatutakse allpool.

² Järgukontrapunktiõpetust kui spetsiifiliselt ajaloolist nähtust on põhjalikult käsitlenud näiteks Bent (2002). Kui kompositsiooniõpetust on seda käsitlenud Lester (1994). Hea praktilise ülevaate sellest annavad Salzer ja Schachter (1989), vt raamatu esimest osa „The techniques of elementary counterpoint“.

Näide 2.1

a)

b)

c)

d)

Näide 2.2 (a–b)

a)

b)

Näide 2.2 (c–f)

c)

d)

e)

f)

g)

The examples show various harmonic and contrapuntal exercises. Each example consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes and accidentals. The bass staff contains a figured bass line with numbers indicating the harmonic structure. Some examples include letters (L, A, P) above the notes, possibly indicating fingerings or articulations. Example g) includes asterisks above some notes in the treble staff.

test 2.2d ilmneb, on kõik abihelid kahepoolsed abihelid (vt näide 1.5a), v.a eelviimane takt, mille puhul on kasutatud topeltabihelikäiku – juhtheli *fis* on kaunistatud nii ülemise kui ka alumise abiheliga. See toob endaga kaasa hüppe dissoneerivalt intervallilt (7), mis ranges kontrapunktis on kasutatav vaid erandjuhtudel.³

Neljandas järgus lisatakse *cantus firmuse*le analoogiliselt teise järguga poole kiiremates vältustes liikuv hääl (vt näide 2.2e), kuid erinevalt teisest järgust võib dissoneeriv intervall tekkida nii meetrumi rõhulisel kui ka rõhutul osal. Kui dissonants tekib rõhulisel osal, peab see olema pide, kui rõhutul osal, siis – analoogiliselt teise järguga – läbiminev heli (vt näites 2.2e tähistatud pidesid ja läbiminevaid helisid). Viiendas järgus lisatakse *cantus firmuse*le vabarütmiline hääl, milles rakendatakse kõiki varasemates järkudes käsitletud kontrapunktitehnikaid (vt näide 2.2f). Uue võimalusena võib pideheli enne selle lahenemist kaunistada ka nn konsoneeriva heliga, s.t heliga, mis moodustab *cantus firmuse*ga konsonantsi (vt tärniga tähistatud helisid näite 2.2f taktides 7, 8 ja 10).

Järgukontrapunktiõpetuse reeglistik, mille mõningatel aspektidel eespool põgusalt peatuti, on võrdlemisi range ja võimaldab hääle üsna piiratud kujundamist. Hariduse osana mõjutas see aga 18. sajandi kompositsioonipraktikat olulisel määral.

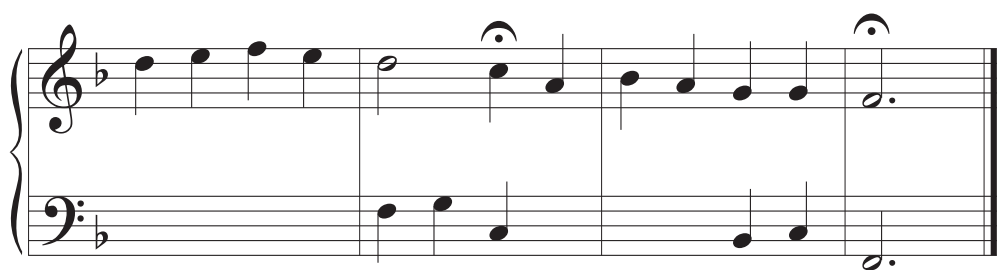
Järgukontrapunktiõpetuse mõningaid printsiipe on järgitud ka näite 2.1 kontrapunkteriva bassipartii kujundamisel (vt näide 2.1b; numbrid viitavad analoogiliselt näitega 2.2 bassi ja soprani vahel tekkivatele intervallidele). Näiteks avalduvad need puhaste intervallide käsitletuses, millele antud näites liigutakse alati vastassuunaliselt või kaudselt, s.t üks hääl liigub, samas kui teine jääb paigale (vrd liikumist puhastele intervallidele näites 2.1b ja 2.2b; hääle liikumine puhastele intervallidele on mõlemas näites tähistatud noote ühendavate joontega). Samuti võib mainida lõpetamist unisoonis (oktavis) (vrd näite 2.1b lõputakti näite 2.2 erinevate järkude lõputaktidega). Näites 2.1b domineerivad harmooniliste intervallidena tertsid ja sekstid ehk mittetäielikud konsonantsid, mille eelistamine puhastele intervallidele n.ö arendusosas on soovitatav ka järgukontrapunktiõpetuses (vrd näidet 2.1b näitega 2.2b). Ka üksikute dissoneerivate intervallide käsitus seostub järgukontrapunktireeglitega: mõlemad näite 2.1b dissoneerivad intervallid – vähendatud kvint taktis 2 ja sekund taktis 4 – moodustuvad läbimineva heli kasutamise tulemusena (vrd dissoneerivate intervallide moodustumist näites 2.1b ja näites 2.2c).

³ Teise võimalusena võib dissoneerivalt helilt hüppega ära liikuda n.ö *nota cambiata* puhul.

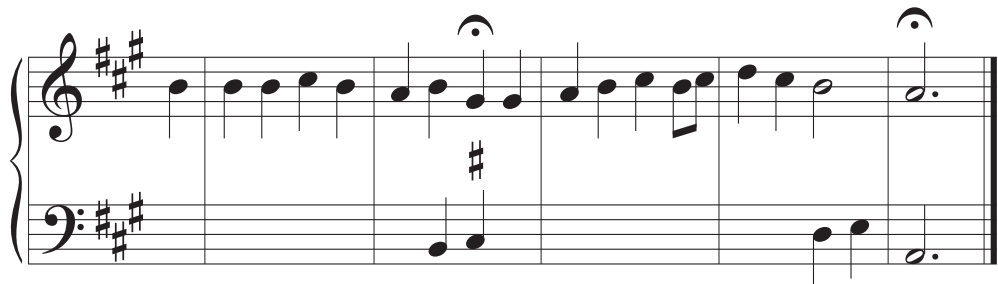
Ülesanne II-1.

Lisa koraalimeloodiale bassihääl. Koraalifraase lõpetavates kadentsides on bass juba lisatud.

Christus, der ist mein Leben 



Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ 



Generaalbassiõpetusest. Harmoonia ehk ülejäänud vabade häälte lisamisel (vt näide 2.1c ja 2.1d) tuleb aga lähtuda juba eespool mainitud generaalbassiõpetusest.⁴ Peatumata selle õpetuse spetsiifilistel aspektidel võib üldistatult öelda, et barokkharmoonias ehitatakse kolmkõlad eelistatult üles laadi põhiastmetelt (I, IV, V), samas kui sekstakordid ehitatakse üles laadi kõrvalastmetelt (II, III, VI, VII).⁵ Bassiheli harmoniseerimisel dissoneeriva akordiga, s.t septakordi, selle pöörde⁶ või kvartsektakordiga, peab see edasi liikuma kindlal viisil. Näiteks bassiheli harmoniseerimisel septakordiga peab bassiheli liikuma üldreeglina kvindi võrra alla või kvardi võrra üles (näide 2.3a), kvintsektakordi puhul sekundi võrra üles (näide 2.3b), sekundakordi puhul sekundi võrra alla (näide 2.3c) ning kvartsektakordi puhul jääma paigale (näide 2.3d). Sulgudes on antud ka dissoneerivate harmooniate kõige tüüpilisemad lahendusharmooniad.⁷

Omaette grupi moodustavad **sekventsharmooniad**⁸, mille puhul ülalkirjeldatud bassi harmoniseerimise printsiibid ei kehti ning neid asendab iga sekventsilüli sarnase harmoniseerimise nõue. Sekventsi aluseks on üldreeglina mingi kontrapunktiline mudel, mis võib väljenduda näiteks liikumisena paralleelsetes deetsimides (mudel 10–10–10) või kvindi ja seksti vaheldumises (mudel 5–6–5–6). Mainitud kontrapunktiliste mudelite rakendamisel moodustuvad bassihääles üksteisele järgnevate helide vahel tavaliselt sarnased meloodilised intervallid või intervallijärgnevused. Mõningaid barokkharmoonia tüüpsekventse tutvustab näide 2.4.

Näites 2.4a⁹ liigub bass astmeliselt tõusvalt, mille tulemusena moodustub **tõusev sekundisuhteline sekvents**, s.t sekvents, mille iga järgnev lüli, mida siin esindab vaid üks harmoonia, kõlab võrreldes eelneva lüliga sekund kõrgemalt. Näites 2.4b on toodud aga **laskuv sekundisuhteline sekvents**. Sekundisuhtelised sekventsid elementaarsel kujul – s.o nii, nagu need on toodud näidetes 2.4a ja 2.4b – väljenduvadki tavaliselt sekstakordide paralleelliikumistena, sest liikumine paralleelsetes kolmkõlades ei ole lubatud. Näites 2.4c on toodud sekundisuhteline sekvents mõnevõrra keerukamal kujul: sekventsilüli moodustub kahest harmooniast, kolmkõlast ja samalt astmelt üles ehitatud sekstakordist.

Tõusvate tertsisuhteliste sekventside kasutamine on diatoonilisel kujul suhteliselt harvaesinev. Näidetes 2.4d ja 2.4e on ära toodud kaks **laskuva tertsisuhtelise sekventsi** võimalikku varianti, kusjuures mõlema sekventsi puhul moodustub lüli kahest akordist. Näited 2.4f ja 2.4g toovad ära kaks võimalikku varianti **laskuvast kvindisuhteli-**

⁴ Üks olulisemaid on Heinicheni traktaat (1728). Sellest õpetusest annab ülevaate ka Lesteri uurimuse (1994) kolmas peatükk „Thoroughbass Methods“.

⁵ Gregory Barnett seostab selle reegli esmakordse sõnastamisega Antonio Bruschi traktaati „Regole per il Contrapunto e per l'accompagnatura“ aastast 1711. Sellise reegli järgimine oli Bruschi sõnul vajalik helistiku (*tuono*) selgeks väljatoomiseks. Vt Barnett 2002.

Samas tuleb rõhutada, et siin ei räägita mitte niivõrd rangest reeglist, kuivõrd bassi harmoniseerimise üldisemast tendentsist selle aja muusikas.

⁶ Mõnevõrra ebaselge on sellel ajal septakordi teise pöörde – tertskvartakordi – staatus. Mõnikord nähti selles analoogilist harmooniat sekstakordiga ja esimest võidi käsitleda koos teisega. C.P.E.Bach käsitleb tertskvartakordi aga hoopis koos kvartsektakordiga (vt Lester 1994: 56–58).

⁷ Näites 2.3 on harmooniad tähistatud numbritega. Nummerdatud bassil peatutakse allpool; vt alapeatükk „Nummerdatud bassist“.

⁸ Sekventsharmooniate süstemaatilisem ülevaade antakse peatükis 3.

⁹ Näites 2.4 on harmooniad tähistatud numbritega. Nummerdatud bassil peatutakse allpool; vt alapeatükk „Nummerdatud bassist“.

Näide 2.3

a) b) c) d)

7 (5/3) 6 (5/3) 4 (6/3) 6 (5/3)

Näide 2.4

a) b)

5 6 6 6 6 6 5 5 5 6 6 6 6 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

c)

5 6 5 6 5 6

3 3 3 3 3 3 ...

d) e)

5 5 5 5 5 5 5 6 5 6 5 6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 ...

f) g)

5 5 5 5 5 5 5 7 7 7 7 7

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 ...

sest sekventsist.¹⁰ Esimesena nimetatud näite puhul moodustub sekvents kolmkõladest, teisel puhul aga septakordidest.

Nummerdatud bassist. Nagu näidetest 2.1c, 2.3 ja 2.4 ilmneb, tähistatakse barokkharmooniat sageli bassihääle alla või kohale asetatud numbritega. On oluline mõista, et

¹⁰ Antud puhul käsitletakse sekventsilülina ühte harmooniat, sest korduv intervall – laskuv kvint või selle ekvivalent tõusev kvart – tekib liikumisel igale järgnevale harmooniale. Muidugi saab lüli antud sekventsist puhul moodustada ka näiteks kahest harmooniast, kuid siis peetakse silmas korduvust meloodilises mõttes. Sekventsist analüüsimist harmoonilis-kontrapunktilise struktuuri eri tasanditel käsitletakse lähemalt järgmises peatükis.

Näide 2.5

1 2 3 4 5 6 7 8

3 5 5 8 5 — 6 6 6

3 3 5

9 10 11 12 13 14 15 16

3 — 4 4 6 5 — 6 7 7 7 7

3 3 4 3 — 4 5 5 3 5 3

17 18 19 20 21 22 23 24

4 6 9 — 8 ♭ ♭ # #6 x

2 4 2

numbrid ei tähista mitte akorde, vaid bassihelilt üles ehitatavaid intervale. Intervallitähistustena kasutatakse üldjuhul intervalli astmelist suurust tähistavaid ühekohalisi numbreid kahest üheksani. Number 2 viitab sekundile, 3 tertsile, 4 kvardile jne. Tähistusena võib mistahes number – erandiks on loomulikult nooni tähistav 9 – viidata nii liht- kui ka liitintervallile. Näiteks 3 võib viidata nii tertsile kui ka deetsimile (või kahele oktavile ja tertsile), 4 nii kvardile kui ka undeetsimile jne, kusjuures valiku konkreetse intervalli kasuks teeb interpret lähtuvalt konkreetsest vajadusest. Number 9 tähistab nooni (oktav + sekund) või sellest suuremat ekvivalentset intervalli (kaks oktavat + sekund).

Nummerdatud bassi sümboolite tähendust demonstreerib näide 2.5. Selle alumise noodirea moodustavad numbritega bassihelid, mille kohal on toodud nende võimalik realiseerimine. Enamikes partituurides on nummerdatud bass tähistatud lühendatult, s.t et märkimata jäetakse kolmkõla kui tüüpbarokkharmoni moodustavad intervallid terts (3) ja kvint (5). Seega viitab nummerdamata bassiheli sellelt üles ehitatud kolmkõlale (vt näide 2.5, takt 1). Nimetatud numbreid võidakse kasutada juhul, kui kolmkõla mõni heli ei ole teose helistiku aluseks oleva diatoonilise helirea heli või juhul, kui kaks järjestikust akordi ehitatakse üles samalt bassilt.¹¹ Sellisel puhul võib kolmkõla olla tähistatud ka tertsi (vt näide 2.5, takt 2), kvindi (vt näide 2.5, takt 3) või mõlemaga (vt näide 2.5, takt 4). Eriti siis, kui rõhutatakse kolmkõla priimi dubleerimist, võib kolmkõla olla tähistatud ka numbriga 8 (vt näide 2.5, takt 5).

Numbrit 6 võib mõista kui kolmkõla kvindi asendamist sekstiga, mille tulemusena moodustub sekstakord (vt näide 2.5, takt 6). Juba eelmises lõigus väljatoodud põhjustest lähtuvalt võidakse sellele lisada terts (vt näide 2.5, takt 7). Kui seksti lisamisel säilib ka kvint, on ka see märgitud (vt näide 2.5, takt 8).¹² Numbrit 4 võib omakorda mõista kui tertsi asendamist kvardiga (vt näide 2.5, takt 9). Juhul kui koos kvardiga kõlab ka terts, sisaldub tähistuses ka viimane (vt näide 2.5, takt 10).¹³ Kuna sellisel juhul moodustub sisuliselt tertskvartakord, mille puhul bassilt kvinti (kui kolmkõla moodustavat tüüpintervalli) samuti enam üles ehitada ei saa, lisatakse tähistusele tavaliselt ka sekst (vt näide 2.5, takt 11). Eelpoolöeldust tulenevalt võib kolmkõla teist pööret, kvartsekstakordi, mõista kui kolmkõla, mille kvint on välja vahetatud sekstiga ja terts kvardiga (vt näide 2.5, takt 12).

Number 7 tähistab kolmkõlaintervallidele lisatud septimit, mille tulemusena moodustub septakord (vt näide 2.5, takt 13). Mõnikord võib septimile – jällegi häältejuhtimisest tulenevatest põhjustest lähtuvalt – olla lisatud kvint (vt näide 2.5, takt 14), terts (vt näide 2.5, takt 15) või mõlemad (vt näide 2.5, takt 16). Number 2, mis tavaliselt esineb koos numbriga 4, tähistab sekundakordi (vt näide 2.5, takt 17). Mõnikord lisatakse sellele harmoonia täieliku kuju üles märkimiseks ka 6 (vt näide 2.5, takt 18). Number 2 üldreeglina barokkmuusikale iseloomulikke sekundipidete ei tähista, selleks kasutatakse numbrit 9 (vt näide 2.5, takt 19).

Lisaks numbritele kasutatakse nummerdatud bassis sümboolitena ka alteratsioonimärke. Alteratsioonimärk ilma sellele järgneva numbriga viitab bassilt üles ehitatud

¹¹ Lester 1994: 53.

¹² Mõningates generaalbassitraktaatides võib 6 tähistada siiski nii sekstakordi kui ka kvintsekstakordi (vt Lester 1994, ptk 3).

¹³ Sellisel juhul harmoonia kvinti enam „vaikimisi“ ei sisalda. S.t, et 4/3 võib mõista kui 6/4/3, aga mitte kunagi kui 5/4/3.

Näide 2.6

a) $\hat{2}$ $\hat{1}$ b) $\hat{7}$ $\hat{8}$ c) $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$

C: V_7 I V_7 I V_{-7} I

d) $\hat{3}$ $\hat{2}$ e) $\hat{8}$ $\hat{7}$

C: I — V I — V

f) $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{2}$ g) $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$

C: I IV V c: I — IV_6 V

h) $\hat{2}$ $\hat{1}$

C: V_{-7} VI

tersi või deetsimi alteratsioonile (vt näide 2.5, taktid 20–22). Ülejäänud intervallide altereerimisel märgitakse vastav intervall koos alteratsioonitähisega (vt näide 2.5, takt 23). Heli kõrgendamisel kasutatakse ka alternatiivset tähistust, numbrit osaliselt või täielikult läbistavat kriipsu (vt näide 2.5, takt 24).

Barokkharmoonia kadentsidest. Teatavasti lõpeb tonaalse muusika suhteliselt terviklikum vormiüksus harmoonilise kadentsiga. Näites 2.1 on sellisteks vormiüksusteks koraali fraasid, mille mille lõppe tähistavad fermaadid. Erinevalt modaalharmooniast sisaldab barokkharmoonias laiemat vormiüksust lõpetav kadents aga alati harmoonilist dominanti, mis tähendab, et kõik barokkmuusikas kasutatavad kadentsid on autentsed. Barokkmuusika kadentsideks on täiskadents, poolkadents ja katkestatud kadents. **Täiskadents** moodustub üldreeglina põhikujus dominandi lahenemisel põhikujus toonikasse (näide 2.6a–c), **poolkadents** predominantse harmoonia lahenemisel põhikujus dominanti (näide 2.6d–g) ning **katkestatud kadents** põhikujus dominandi lahenemisel minigisse toonika põhikuju asendavasse harmooniasse, tavaliselt VI-sse (näite 2.6h). Täiskadentside puhul võib eristada kinnist ja lahtist kadentsi, millest esimene moodustub meloodia- ehk ülahääle lahenemisel laadi esimesse astmesse (toonika priimi) (näide 2.6a ja 2.6b) ja teine selle lahenemisel kolmandasse astmesse ehk toonika tertsi (näide 2.6c). Tervikteost lõpetav kadents on alati kinnine täiskadents. Poolkadentsi erikujuna võib välja tuua ka nn **früügia kadentsi** (kasutatav peamiselt mollis), mis moodustub bassi astmelisel laskumisel toonikast dominanti (näide 2.6g; vrd seda früügia kadentsi näidetega 1.8c ja 1.8e renessanssmuusikas). Barokkmuusika kadentsides on oluline pöörata tähelepanu ka ülahääle iseloomulikule liikumisele, mis on näites 2.6 tähistatud ülahääle kohal asetsevate katusega numbritega.

Ka peatüki alguses ära toodud koraalimeloodia „O Welt, ich muß dich lassen“ kolme fraasi (vt näide 2.1a) harmoniseerimisel on arvestatud generaalbassiõpetuse printsiipe (vt näiteid 2.1c ja 2.1d: näites 2.1c on harmoonia tähistatud nummerdatud bassina, näites 2.1d on sellest lähtuvalt lisatud keskmised hääled).

Koraalimeloodia põhihelistik on B-duur. Konsoneerivate harmooniate puhul on kõik bassis kõlavad põhiastmed (I, IV, V) harmoniseeritud generaalbassiõpetusele vastavalt kolmkõladega ja kõrvalastmed (II, III, VI, VII) sekstakordidega (vt näide 2.1c ja 2.1d). Dissoneerivate harmooniate kasutamise puhul on arvestatud bassi edasise liikumise nõuetega (vrd näiteid 2.1c ja 2.3): nii on näite 2.1d teise takti teisel löögil kasutatud kvintsektakordi, sest seda võimaldab bassi astmeline tõus ning viimase takti teisel löögil septakordi, sest seda võimaldab bassis kõlav tõusev kvardikäik. Samuti on arvestatud sellega, et iga suhteliselt pikemat vormiüksust – antud juhul on selleks koraali fraas, mille lõppu tähistavad fermaadid – peab lõpetama autentne kadents või vähemalt autentne järgnevus, kusjuures kogu teost lõpetav kadents peab olema kinnine täiskadents: näite 2.1d esimene fraas lõpeb autentse järgnevusega (järgnevuseks muudab selle dominant, mis pole põhikujus), teine poolkadentsiga ja kolmas kinnise täiskadentsiga.

Ülesanne II-2.

Nummerdada bass lähtudes generaalbassiõpetusest. Fermaadiga on tähistatud koraalifraase lõpetavad bassihelid. NB! Enne bassi nummerdamist tuleb määratleda helistiku muutumise kohad, sest alates moduleerivad / kalduvat akordi toetavast bassihelist tuleb sellele järgnevaid helisid harmoniseerides lähtuda juba uuest helistikust.

Ach Gott und Herr

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Wer nur den lieben Gott läßt walten

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Ülesanne II-3.

Harmoniseerida koraalimeloodia. Selleks kirjutada kõigepealt näite 2.1 eeskujul koraalimeloodiale bass (vt näide 2.1b), seejärel lisada harmoonia (vt näide 2.1c) ja puuduvad hääled (vt näide 2.1d). Kaunistada lisatud hääli abihelide, läbiminevate helide, pidede ja ennakhelidega.

Wer nur den lieben Gott läßt walten

Dissoneriv heli akordihelina (akordidissonants). Nagu juba öeldud, võib dissoneriv heli tekkida neljal erineval viisil: abihelina, läbimineva helina, pidehelina või ennakhelina (vt ptk 1 alalõik „Dissoneriv heli harmooniasse mittekuuluva helina“). Analoogiliselt viisil moodustub ka akordidissonants – s.o konsoneerivasse harmooniasse kuuluvate helide figureerimise tulemusena.

Näites 2.7a on toodud viiehäälses seades C-duur kolmkõla. Näites 2.7b on selle ülemine heli *e* kaunistatud abihelikäiguga *e-f-e*. Heli *f* on mitteakordiheli, mis moodustab dissonantsi bassiheliga *c* (kvart) ja keskmise hääle heliga *g* (septim). Näites 2.7c on C-duur kolmkõla enamik helisid kaunistatud abihelikäikudega, kusjuures keelatud paralleelsuste vältimiseks on kaks alumist häält kaunistatud alumist abiheli sisaldavate käikudega. Kuigi näited 2.7b ja 2.7c pole väga erinevad – näites 2.7b on kaunistatud üks hääli ja näites 2.7c enamik hääli –, on mainitud näidetes kirjeldatud helistruktuure tavaks analüüsida erinevalt: kui näites 2.7b kõlab ainult üks harmoonia (I), siis näites 2.7c juba harmooniline järgnevus I-V⁶-I. Seega moodustub dissoneriv akord V⁶ analoogiliselt harmooniasse mittekuuluva dissoneriva heliga, s.o mingisse harmooniasse kuuluvate helide kaunistamise tulemusena.

Mõningaid näites 2.7c kõlavaid abihelikäike on omakorda kaunistatud näites 2.7d. Näiteks on nii bassihääle algusheli *c* kui ka soprani abiheli *f* kaunistatud pidega: esimesel juhul moodustub sekundi- (vt näite 2.7d teisel veerandil „bassi“ ja „tenori“ vahel tekkivat sekundit) ja teisel juhul septimipide (vt näite 2.7d kolmandal veerandil „aldi“ ja „soprani“ vahel tekkivat septimit). Kirjeldatud kaunistamise tulemusena muutub järgnevus I-V⁶-I järgnevuseks I-II₂-V⁶-I.¹⁴ Nimetatud järgnevus alustab ka J.S.Bachi HTK I C-duur prelüüdi (vt näide 2.7e).

Analüütilisest notatsioonist (II). Näite 2.7 alumine süsteem (y) on ülemise süsteemi (x) kontrapunktiline analüüs. Näites 2.7d on kasutatud uut sümbolit – kaheksandiknooti. Antud sümbol viitab analüütilises notatsioonis struktuuri sügavamale tasandile kuuluvale abihelile, s.t abihelile, mis on üldreeglinas omakorda kaunistatud. Näites 2.7d kasutatakse kaheksandiknoote selleks, et eristada kõrgemale tasandile kuuluvaid abihelikäike, s.t neid, mis kaunistamata kujul kõlavad näites 2.7c, madalamale tasandile kuuluvast figuratsioonist, s.o pide- ja ennakhelidest, s.t helidest, mis lisanduvad näites 2.7d.

Struktuuritasanditest. Nagu eelpool toodud näide demonstreerib, võivad dissonerivad helid ja neist moodustuvad dissonerivad harmooniad tekkida erinevatel struktuuritasanditel. Renessanssharmoonia peatükis juba käsitleti kõige madalamal tasandil tekkivaid dissonerivaid helisid, s.o mitteakordihelisid. Näitest 2.7 ilmnes aga, et dissonerivad helid võivad moodustuda ka kõrgemal tasandil, s.t akordidissonantsidena. Veelgi enam, mõned akordidissonantsid võivad kuuluda kõrgemale tasandile kui teised akordidissonantsid: näites 2.7d esindavad kaheksandiknoodiga tähistatud helid kõrgeimat struktuuritasandit kui noodipeadega tähistatud helid; seega kuuluvad näiteks kahe kaheksandiknoodiga tähistatud helide vahel moodustuvad dissonantsid kõrgemale ta-

¹⁴ Samal viisil jätkates – s.o C-duur kolmkõla helide figureerimisel saadud abihelikäikude jätkuval kaunistamisel – on võimalik jõuda aina pikemate harmooniajärgnevusteni. Oluline on aga mõista, et ükski sellisel viisil saadud harmooniatest pole absoluutselt iseseisev, vaid tekib C-duur kolmkõla kaunistamise kontekstis. Nii edasi mõeldes võib öelda, et kogu tonaalse teose akordika moodustub teose aluseks oleva toonikakolmkõla helide figureerimise tulemusena. Selle juurde pöörduakse tagasi peatükis 6.

Näide 2.7

a) b) c) d)

x)

y)

C: I C: I C: I V₆₅ I C: I II₂ V₆₅ I

e)

sandile kui kaheksandiknoodi ja noodipeaga tähistatud helide vahel moodustuvad dissonantsid (vt näite 2.7 alumist süsteemi y). See omakorda viitab tonaalse harmoonia hierarhilesele loomusele, mida demonstreerib näide 2.8.

Näites 2.8a on toodud J.S.Bachi poolt harmoneeritud koraali „Freuet euch, ihr Christen alle“ algusfraas. Näites 2.8b on analüüsitud selle fraasi harmoneerimisel tekkinuid mitteakordiheliseid, mis siin on tähistatud noodipeadega. Kui aldipartiis kõlavaid heliseid *e* ja *g* võib mõista abihelidena (teist abiheli *g*, mis tegelikult valitseva harmooniaga ei dissoneri, tuleks mõista ühepoolse abihelina), siis sopranis kõlavat heli *f* (teine takt, teine löök) ennakhelina (vrd näidet 2.8b näidetega 1.5b, 1.5c ja 1.5h).

Näites 2.8c on analüüsitud esimeses taktis moodustuvaid dissoneerivaid harmooniaid. Dissoneerivate harmooniate helid on selles näites tähistatud noodipeadega, mis antud struktuuritasandil viitab nende kaunistavale funktsioonile. Antud näitest ilmneb, et nii teisel löögil kõlav kõrvaldominant (V_2/IV) kui ka neljandal löögil kõlav kvartseks-takord (I_4^6) moodustuvad erinevates hääldes kõlavate läbiminevate liikumiste tulemusena: V_2/IV moodustub eelkõige bassis läbimineva heli *es* ning I_4^6 bassis läbimineva heli *c* tulemusena, sest just nimetatud helid muudavad mainitud harmooniad dissoneerivaks (vrd näidet 2.8c näidetega 1.5e ja 1.5f).

Näide 2.8d selgitab teise takti alguses kõlava II_5^6 moodustumist. Antud akordi septim ehk selle dissoneeriv heli on *f*, mis kõlab aldihääles. Kuna nimetatud heli on aldihääles püsinud kogu esimese takti jooksul ja see laheneb teise takti teisel löögil konsoneerivasse helisse *e*, siis võib heli *f* käsitleda pidena (vrd aldihäält näites 2.8d ja 2.8e ülahäälega näites 1.5g). Näide 2.8e on näite 2.8d pisut muudetud variant, milles soprani ja tenori esimesed helid *c* ja *as* on häältejuhtimise paremaks esiletoomiseks omavahel ära vahetatud. Selle tagajärjel on võimalik kõiki näites 2.8e toodud akorde ühendada elementaarselt ehk harmooniliselt.

Kokkuvõtvalt võib näidete 2.7 ja 2.8 põhjal öelda, et barokkharmoonias moodustuvad dissoneerivad helid analoogiliselt renessanssharmooniale (vt näide 1.6), s.t abihelide, läbiminevate helide, pide- või ennakhelidena. Erinevalt renessanssharmooniast moodustuvad need aga enamatel struktuuritasanditel. Kui näites 1.6 toodi välja kaks struktuuritasandit – konsoneerivate helide kõrgem ja kaunistavate helide madalam tasand –, siis näites 2.8 juba vähemalt neli tasandit. Kõige madalamale tasandile kuuluvad selles näites mitteakordihelid, mida käsitleti näites 2.8b. Järgmisele tasandile kuuluvad akordidissonantsid ja nende põhjustatud harmooniad V_2/IV ja I_4^6 näites 2.8c. Veelgi kõrgemat tasandit esindab kadentsi dominandile eelnev II_5^6 ja kõige kõrgemat tasandit põhiliikumine toonikalt dominanti ja tagasi toonikasse (nimetatud harmooniate helid on tähistatud veerandnootidega näidetes 2.8d ja 2.8e).

Näide 2.8

a)

b)

c)

f: V_2/IV I_{64}

d)

f: II_{65}

e)

Ülesanne II-4.

Analüüsida akordidissonantside teket tärniga tähistatud harmooniates. Kaks esimest tähistatud harmooniat on näitlikult ära analüüsitud: koraali algusakordis, kvintsektakordis, tekib akordi septim ühepoolse abiheli ning teises akordis läbimineva heli kasutamise tagajärjel.

J.S.Bach – „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ (lihtsustatud variant)

The image shows a musical score for a Baroque-style exercise. The first system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The melody in the treble staff is: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (half). The bass line is: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (half), D3 (half). Three asterisks are placed above the melody: the first over the first measure, the second over the second measure, and the third over the eighth measure. The second system is empty, with both treble and bass staves available for practice.

3.

Harmonia ja kontrapunkt III.

Akordide kontrapunktilisest funktsioonist.¹

Akordi kontrapunktiline funktsioon. Akordi kontrapunktiline funktsioon on otstarve, mida akord täidab mingi harmonia kaunistamisel või liikumisel ühelt harmoonialt teisele. Kui akordide harmooniline funktsioon on tavaliselt teatavast harmooniast võõrandamatu – näiteks V kolmkõla, kui selle harmoonilisest funktsioonist on põhjust rääkida, esindab alati dominantfunktsiooni –, siis ühel ja samal akordil võib vastavalt kontekstile olla erinev kontrapunktiline funktsioon. Kui akordi harmooniline funktsioon sõltub peamiselt laadi astmest, millelt akordi põhikuju üles ehitatakse, siis selle kontrapunktiline funktsioon pigem harmoonilisest kontekstist, s.t kõnealusele akordile eelneva(te)st ja järgneva(te)st akordi(de)st. Seetõttu tuleb akordi kontrapunktilise funktsiooni määratlemisel lähtuda alati taustsüsteemist, st akordijärgnevuse tüübist, mille osaks kõnealune akord on. Kontrapunktilisest perspektiivist võib akordijärgnevusi jagada kahte suuremasse rühma: **prolongeerivateks** ehk mingit harmooniat kaunistavateks ning **sekventsjärgnevusteks**. Nii prolongeerivad kui ka sekventsjärgnevused võivad olla omakorda rütmiliselt figureeritud.

Prolongeerivad harmooniajärgnevused tekivad harmoonias sisalduvate helide või ühelt harmoonialt teisele liikuva hääle melodilisel², harmoonilisel³ või rütmilisel⁴ figureerimisel. Prolongeerivat järgnevust moodustavate harmooniate ülesandeks on kaunistatavat harmooniat mõtteliselt alal hoida, mis on võimalik kaunistava akordi ja kaunistatava harmonia tiheda kontrapunktilise seotuse tõttu.

Prolongeerivad järgnevused jagunevad omakorda neljaks peamiseks alagrupiks, milleks on harmonia prolongeerimine orelipunkti, abiakordi, asendusakordi või läbiminevat akordi sisaldava akordikäigu abil. **Orelipunktiks** nimetatakse harmooniajärgnevust, milles kaunistatava harmonia priim on iga järgnevust moodustava harmonia osa. Orelipunktiga kaunistatakse tavaliselt kas toonika- või dominantharmoniat. Mõned orelipunkti võimalikud variandid on toodud näites 3.1: taktides 1–3 on toodud kaks näidet toonika- ning taktides 4–5 üks näide dominandirelipunkti kohta. Ülemise süsteemi (a) moodustavad harmooniatähistustega akordijärgnevused neljahäälses segakoori seades. Osa akorditähistusi on asetatud sulgudesse. Sulgudes olevad akorditähistused viitavad põhiharmoniat prolongeerivatele ehk kaunistavatele harmooniatele. Nimeetatud harmooniad kuuluvad harmoonilise struktuuri madalamale ning sulgudest väljaspoole jäävad harmooniad struktuuri kõrgemale tasandile. Orelipunkti puhul tähistatakse kõiki kaunistavaid harmooniaid põhikujus. Alumise süsteemi (b) moodustavad ülemises süsteemis toodud harmooniajärgnevuste kontrapunktilised analüüsid. Nagu

¹ Käesolevas peatükis kirjeldatav akordide kontrapunktiliste funktsioonide klassifikatsioon lähtub suuresti Caplini (1998) klassifikatsioonist (vt teist peatükki „Fundamental Progressions of Harmony“), kuigi on mitmes punktis edasi arendatud.

² Meloodilise figuratsiooni all mõistetakse mingi heli kaunistamist abihelikäigu või läbiminevat heli sisaldava tõusva või laskuva tertsikäiguga.

³ Harmoonilise figuratsiooni all mõistetakse heli kaunistamist viimasega samasse harmooniasse kuuluva(te) heli(de)ga ehk arpedžot.

⁴ Rütmilise figuratsiooni all mõistetakse mingi hääle rütmilist muutmist viisil, mille tulemusena moodustub kas pide- või ennakheli.

Näide 3.1

System a) shows a 4/4 piece with chords and bass lines. The harmonic analysis below is: C: I (II V₇) I I (V₇/IV IV V₇) I c: V (I V₇ I > VII₇/V) V

System b) shows the same piece with melodic lines and dashed arcs indicating voice leading.

esimese järgnevuse analüüsis (süsteem b, takt 1) ilmneb, tekivad subdominant- ja dominantharmoonia (teine ja kolmas harmoonia) toonika bassil ülahääles toonika kolmkõla priimi kaunistamisel topeltabihelikäiguga (s.t nii ülemise kui ka alumise abiheliga, *c-d-h-c*) ning aldis ja tenoris vastavalt toonika kolmkõla kvindi ja tertsi kaunistamisel abihelikäikudega (*g-a-g* ja *e-f-e*). Heli *g* aldi kolmandal löögil võib tõlgendada ennakhelina, mis kaunistab omakorda juba mainitud aldiheli *g* prolungeerivat abihelikäiku *g-a-g*.

Võrreldes kirjeldatud näitega, tekib orelipunkt taktides 2–3 toonikakolmkõla helide oluliselt keerukamal figureerimisel. Selle kirjeldamiseks on oluline eristada teineteisest mõisted „partii” ja „häääl” (vt ka näite 1.6 heli *e* analüüsi taktis 2). Partii moodustub kõikidest konkreetsetes häälerühmas kõlavatest helidest. Näiteks tenoripartii taktides 2–3 moodustub helidest *g-b-a-h-c* (vt näide 3.1a). Häääl on aga pigem teoreetiline konstrukt, mis moodustub üksteisele järgnevatest ja meloodilises plaanis üksteisele lähimatest helidest. Seega „tenorihääle” põhiliikumise taktides 2–3 (mida võib nimetada ka struktuuralseks tenorihääleks) moodustavad hoopis helid *g-a-g* (vt näide 3.1b). Antud taktide kontrapunktilisest analüüsist ilmneb samuti, et „aldihäääl” (mida peamiselt esindab heli *c*) ja „tenorihäääl” on ühendatud astmeliselt laskuva ja tõusva tertsikäiguga (vastavalt *c-b-a* ja *a-h-c*; vt näide 3.1b, taktid 2–3). Seega, kui „tenorihääle” põhiliikumise moodustab toonikakolmkõla kvindi *g* prolungeerimine abihelikäiguga *g-a-g*, siis tegelik tenoripartii tekib omamoodi pendeldamisest nimetatud „tenori-” ja helil *c* põhineva „aldihääle” vahel. Täpsemalt öeldes moodustavad tenoripartii „tenorihääle” keskne heli *g*, „aldihäält” „tenorihäälega” ühendava laskuva tertsikäigu keskmine heli *b*, „tenorihääle” heli *g* ülemine abiheli *a*, „tenorihäält” „aldihäälega” ühendava astmelise tertsikäigu keskmine heli *h* ja lõpuks „aldihäälede” kuuluv heli *c* (vt näide 3.1a ja 3.1b, taktid 2–3).

Erinevalt tenoripartiist moodustuvad antud näite soprani- ja aldiipartii suhteliselt lihtsalt: esimene tekib toonika kolmkõla tertsi prolungeerimisel abihelikäiguga *e-f-e*, mis

kuulub samale struktuuritasandile juba mainitud ja viimasega paralleelselt liikuva ja „tenorihäält“ esindava abihelikäiguga $g-a-g$, ning teine toonika kolmköla priimi prolungeerimisel abihelikäiguga $c-d-c$, mis sekundeerib tenoripartii tõusvale tertsikäigule $a-h-c$.

Nagu öeldud, moodustavad näite 3.1 kaks viimast takti dominandiorelipunkti. Antud taktides moodustub sopranipartii taas n.ö pendeldamisel „soprani-“ ja „tenorihääle“ vahel. Tenoripartii, mis siin langeb kokku „tenorihäälega“, moodustub selle keske heli g prolungeerimisel abihelikäiguga $g-f-g$. Sopranipartii moodustub aga kahest – tõusvast ja laskuvast – astmelisest tertsikäigust $d-es-f$ ja $f-es-d$, mis ühendavad „sopranihääle“ (või struktuuraalse ülahääle) heli d „tenorihäälede“ kuuluva heli g alumise abihelega f (vt näide 3.1b, taktid 4–5). Seega moodustub sopranipartii mõttelisest liikumisest „sopranihäälest“ „tenorihäälede“ ja tagasi.

Teiseks võib mingi harmoonia olla prolungeeritud **abiakordikäigu** kaudu. Möiste „abiakordikäik“ viitab kahest või kolmest akordist koosnevale harmooniajärgnevusele. Esimesel puhul on tegemist dissoneeriva või ebapüsiva harmoonia lahenemisega konsoneerivasse või püsivasse harmooniasse (näiteks VII₇–I). Sellisel puhul moodustub nn ühepoolset abiakordi sisaldav käik, kus suhteliselt ebapüsivam abiakord laheneb suhteliselt püsivasse akordi. Teisel puhul on tegemist liikumisega suhteliselt püsivalt harmoonialt ebapüsivale harmooniale, millele järgneb tagasitulek algele püsivale harmooniale (näiteks I–V₅⁶–I). Sellisel puhul moodustub kahepoolset abiakordi sisaldav käik.⁵ Esmalt peatutakse kahepoolset abiakordi sisaldaval käigul kui elementaarsemal, sest ühepoolset abiakordi sisaldavat käiku võib vaadelda mittetäielikuna, s.o käiguna, millest algus- või lõpuharmoonia on välja jäetud.

Kahepoolne abiakord tekib kahe samasuguse akordi ja harvematel juhtudel kahe samalt bassilt ja samasse funktsiooni kuuluva akordi (näiteks IV ja II₅⁶) vahel. Abiakord esindab võrreldes kaunistatava harmooniaga alati erinevat harmoonilist funktsiooni. Tüüpiliseks näiteks on toonika prolungeerimine dominandiga (vt näide 3.2a, taktid 1–2). Tavaliselt moodustub abiakord alusharmoonia helide kaunistamisel abihelikäikudega (vt näide 3.2b, takt 2), millele võib sekundeerida ka bassi arpedžo (vt näide 3.2b, takt 1).

Toonika võib olla prolungeeritud ka subdominantfunktsiooni esindava harmooniaga (vt näide 3.2a, taktid 3 ja 4). Kui toonika prolungeerimisel dominantfunktsiooni kuuluva akordiga moodustub bassipartii üldreeglina ainult „bassihäälede“ kuuluvatest helidest (vt näide 3.2b, takt 2; bassipartii moodustub „bassihääle“ abihelikäigust $c-h-c$), siis toonika prolungeerimisel subdominantharmooniaga moodustub bassipartii liikumisest „bassihäälest“ „tenorihäälede“ ja tagasi (vt näide 3.2, taktid 3 ja 4). See tähendab, et bassipartiide teisena kõlavad helid taktides 3 ja 4 (vastavalt f ja a) kuuluvad mõtteliselt „tenorihäälede“ olles tekkinud viimase keske heli g kaunistamisel alumise (takt 3) või ülemise (takt 4) abiheliga.

Abiakord ei pea tingimata prolungeerima kolmköla, selleks võib olla ka kolmköla pööre või mõni keerukam harmoonia (vt näide 3.3, takt 1). Erinevalt toonikast, mida saab kaunistada nii subdominant- kui ka dominantfunktsiooni kuuluva harmooniaga, prolungeeritakse nii subdominant- kui ka dominantharmooniat üldreeglina toonika-harmooniasse kuuluva akordi abil (vt näide 3.3, taktid 2–4).

⁵ Vrd mõisteid „abiakord“, „abiakordikäik“ ning „ühe- ja kahepoolne abiakord“ mõistetega „abiheli“, „abihelikäik“ ning „ühe- ja kahepoolne abiheli“ (näide 1.5a–d).

Näide 3.2

a)

C: I (V) I I (V₆) I I (IV) I I (IV₆) I

b)

Näide 3.3

a)

C: I₆ (IV) I₆ IV (I₆) IV V (I) V V (I₆) V

b)

Näide 3.4

a)

C: (V₇) I (>VII₇) I

b)

Näide 3.5

a)

C: I (I₆) I (VI) IV (II₆) V₄₃ (V₆₅)

b)

Ühepoolne abiakord tekib tavaliselt juhul, kui mingi dissoneeriv või suhteliselt ebapüsiv harmoonia laheneb konsoneerivasse või suhteliselt püsivamasse harmooniasse. Sageli on sellise harmooniajärgnevuse näol tegemist ka veel vormilises plaanis võrdlemisi isoleeritud ja omaette tervikut moodustava muusikalise üksusega, mis ei lase selles sisalduvaid akorde harmoonilise struktuuri pinnatasandil seostada mainitud üksusele eelnevate ja järgnevate akordidega. Ühepoolse abiakordi puhul on tüüpiline kaunistava akordi eelnemine kaunistatavale akordile (vt näide 3.4, süsteem a; nooled akorditahistuste kohal ei viita kaldumisele, vaid sulgudes olevate akordide kontrapunktilisele seotusele ainult neile järgnevate akordidega). Mingi harmoonia prolongeerimisel ühepoolse abiakordiga kaunistatakse selles sisalduvaid helisid tavaliselt ühepoolsete abihelidega, bassis on võimalik ka hüppeline liikumine ehk arpedžo (vt näide 3.4, süsteem b).

Asendusakord moodustub juhul, kui mingit harmooniat prolongeeritakse teise samasse funktsiooni kuuluva akordi või harmooniaga. Asendusakordideks võivad olla nii kaunistatava akordi erinevad pöörded kui ka sellega tertsisuhtelised akordid. Toonika-kolmkõla asendusharmooniateks võivad olla näiteks I_6 , VI (vt näide 3.5, taktid 1 ja 2) ning III , subdominantkolmkõla asendusharmooniateks IV_6 , II_6 (vt näide 3.5 takt 3), II , II_7 koos pööretega ja dominantkolmkõla asendusharmooniateks V_6 , V_7 koos pööretega, VII_7 koos pööretega, dominant sekstiga jne. Kui abiharmoonia kasutamisega kaasneb bassis sageli abihelikäik ja läbimineva harmooniaga läbiminev heli, siis asendusharmooniaga sageli arpedžo (vt näide 3.5).

Ülesanne III-1.

Kirjutada noodisüsteemi all olevatesse kastikesse puuduvate akordide tähised ja määrata nende kontrapunktiline funktsioon.

Haydn – Klaverisonaat A-duur, Hoboken XVI:12, III osa

Finale

A: I I I

Haydn – Klaverisonaat C-duur, Hoboken XVI:3, III osa

Menuet

C: I —

Haydn – Klaverisonaat C-duur, Hoboken XVI:3, III osa

d: I₆

Haydn – Klaverisonaat e-moll, Hoboken XVI:47, I osa

Adagio

e: I IV I₆

Haydn – Klaverisonaat D-duur, Hoboken XVI:19, I osa

D: V V V V V

Kahte samasse funktsiooni kuuluvat akordi ühendav läbiminev akord (tüüp 1) tekib mingi harmoonia ühendamisel selle asendusharmoniaaga. Seega ühendab läbiminev akord kas akordi erinevaid pöördeid (näiteks I ja I₆) või samasse funktsiooni kuuluvaid erinevaid (s.t tavaliselt kas priimi- või tertsisuhtelisi) ja sealjuures ka erinevalt bassilt üles ehitatud akorde (näiteks II ja II₅ või IV ja II).

Kontrapunktilises plaanis on läbiminevat akordi sisaldav järgnevus abiakordi sisaldavast järgnevusest lisanduva struktuuritasandi tõttu keerukam. Kui harmoonia prolungeerimisel abiakordiga oli praktiliselt põhjust rääkida vaid kahest struktuuritasandist, s.o järgnevuse aluseks olevast põhiharmooniast ja seda kaunistava(te)st akordi(de)st, siis nüüd juba kolmest struktuuritasandist: (1) järgnevuse aluseks olevast põhiharmooniast (vt näide 3.6 kõikide taktide esimene harmoonia), (2) viimasega samasse funktsiooni kuuluvast ja seda kesktasandil kaunistavast asendusakordist (vt näide 3.6 kõikide taktide kolmas harmoonia) ning (3) kahte nimetatud harmooniat ühendavast läbiminevast akordist (vt näide 3.6 kõikide taktide teine harmoonia).⁶ Harmoonia erinevaid struktuuritasandeid kajastavad süsteemi a all toodud kolm horisontaalrida. Ülemine rida viitab harmoonilise struktuuri kõige madalamale tasandile ning see kajastab kõiki järgnevuses sisalduvaid harmooniaid. Kõikide selle tasandi järgnevuste keskmine harmoonia (läbiminev akord või kooskõla) on pandud sulgudesse, mis viitab sellele kui struktuuraalselt madalaima tasandi harmooniale. Keskmine rida kajastab struktuuri järgmist tasandit, millel toimub järgnevuse aluseks oleva harmoonia prolungeerimine asendusharmoniaaga. Kõige alumine rida tähistab aga järgnevuste harmoonilise struktuuri süvatasandit, milles kajastub vaid kaunistatav alusharmonia.

Lisaks täiendavale struktuuritasandile on ülalkirjeldatud järgnevustele omane ka n.ö häältevahetus. Tegemist on kontrapunktilise võttega, mille puhul üks hääl liigub teise hääle ja teine hääl esimese hääle helile, mille tulemusel hääled justkui vahetak-

⁶ Vrd seda näite 1.5e ja 1.5f selgitusega ptk 1 alalõigus „Analüütilisest notatsioonist“, mis keskendub struktuuritasanditele läbiminevat heli sisaldavate tertsikäikude puhul.

Näide 3.6

a)

C: I (VII₆) I₆ I₆ (V₄₃) I IV (I₆₄) II₄₃

C: I — (I₆) I₆ — (I) IV — (II₄₃)

C: I — I₆ — IV —

b)

a)

C: V₄₃ (I₆) V₂ V₇ (I) V₆₅ I (V₂) I₆

C: V₄₃ — (V₂) V₇ — (V₆₅) I — (I₆)

C: V₄₃ — V₇ — I —

b)

Näide 3.7

a)

C: I₆ (II₆) V II₆ (I) V IV (V₂) I₆

b)

sid omavahel kohad (täielik häältevahetus) või üks hääli liigub teise hääle helile ilma, et teine hääli liiguks esimese hääle helile (osaline häältevahetus). Esimest häältevahetuse tüüpi esindavad näite 3.7 taktid 1, 3, 4 ja 6 ning teist tüüpi taktid 2 ja 5 (vt sirgjoontega ühendatud noote näite 3.6 süsteemis b).

Läbiminev akord, mis ühendab kahte erinevasse funktsiooni kuuluvat akordi (tüüp 2), moodustub kolme erinevat harmoonilist funktsiooni esindava akordi järjestikuse ühendamisel.⁷ Läbiminevateks akordideks võivad olla nii toonika, subdominantkui ka dominantfunktsiooni kuuluvad akordid. Toonikafunktsiooni esindav läbiminev akord moodustub tavaliselt järgnevuses S-(T)-D, subdominantfunktsiooni esindav läbiminev akord järgnevuses T-(S)-D ning dominantfunktsiooni esindav läbiminev akord järgnevuses S-(D)-T. Mõned näited läbiminevaid akorde sisaldavatest järgnevustest on toodud näites 3.7.

⁷ Kuna selline läbiminev akord seob kahte erinevasse funktsiooni kuuluvat akordi, siis ei saa sellist akordi sisaldavat järgnevust pidada pinnatasandil enam otseselt prolongeerivaks, s.o mingit harmooniat kaunistavaks järgnevuseks. Seetõttu võib sellist tüüpi läbiminevat akordi vaadelda üleminekuvariandina prolongeerivatelt sekventsjärgnevustele, millest seda eristab vaid konstantsete intervallide puudumine üksteisele järgnevate akordide priimide vahel.

Ülesanne III-2.

Kirjutada noodisüsteemi all olevatesse kastikesse puuduvate akordide tähised ja määrata läbimineva akordi tüüp.

Haydn - Klaverisonaat A-duur, Hoboken XVI:12, I osa

A: I V₆₅ I

Haydn - Klaverisonaat D-duur, Hoboken XVI:14, I osa

D: I I₆ IV I₆ I

Haydn - Klaverisonaat G-duur, Hoboken XVI:8, II osa

D: I₆ K₆₄ V I

Haydn – Klaverisonaat C-duur, Hoboken XVI:1, III osa

The musical score is for a piano sonata in C major, 3/4 time. It consists of four measures. The first measure is labeled 'c: I' and the fourth measure is labeled 'I6'. A square box is placed under the second measure, indicating a missing or to-be-determined chord.

Harmooniline sekvents tekib siis, kui üksteisele järgnevate akordide priimide vahel tekib kaks või enam korda ühesugune meloodiline intervall või intervallijärgnevus. Harmoonilised sekventsidsid jagunevad omakorda kvindi-, tertsi- ja sekundisuhtelisteks sekventsideks (vt ka näidet 2.4 ja selle kommentaari).

Kvindisuhtelise sekventsi puhul moodustuvad üksteisele järgnevate akordide priimide või akordide priimide moodustuvate ühesuguste intervallijärgnevuste algushelide vahel kvindid. Kui nimetatud kvindid tekivad laskuval liikumisel on tulemuseks laskuv kvindisuhteline sekvents (vt näide 3.8). Nagu öeldud, võivad akordid, mille priimide vahel tekivad konstantsed intervallid olla harmoonilis-kontrapunktilise struktuuri madalamal tasandil omakorda kaunistatud. Laskuva kvindisuhtelise sekventsiga iga lüli alusharmonia kaunistamisel asendusharmoniaga – näites 3.9 kaunistatava harmoonia esimese pöördega – moodustuvad kahest akordist koosnevad sekventsilülid, sekvents tüüp aga selle tagajärjel ei muutu (vt näide 3.9, vrd seda näitega 3.8). Suhteliselt vähemal määral leiab tonaalses muusikas kasutamist ka tõusev kvindisuhteline sekvents, millega üldreeglina ühendatakse I ja VI; viimane liigub seejärel tavaliselt edasi IV-sse (vt näide 3.10).

Laskuva **tertsisuhtelise sekvents**i puhul kõlab iga järgneva sekventsilüli aluseks oleva harmoonia priim tertsi võrra madalamalt. Laskuv tertsisuhteline sekvents ühendab tavaliselt toonikat ja subdominanti (vt näide 3.11; sekvents avaldub elementaarkujul I-VI-IV harmoonilise analüüsi teisel real). Tõusva tertsisuhtelise sekvents puhul on tüüpiline iga lüli esindava põhiharmonia kaunistamine sellele eelneva kõrvaldominandiga. Nimetatud kõrvaldominante saab interpreteerida ühepoolsete abiakordidena⁸ (vt näide 3.12; sekvents avaldub elementaarkujul I-III-V harmoonilise analüüsi alumisel real).

⁸ Kuna mainitud kõrvaldominandid asetsevad tertsisuhteliste harmooniate vahel, võib neid esmapilgul mõista ka läbiminevate harmooniatena. Kuid pidades silmas kõrvaldominantide tugevat funktsionaalset seotust eelkõige neile järgnevate harmooniatega, on nende analüüsimine ühepoolsete abiakordidena siiski enam õigustatud.

Näide 3.8

a)

C: I (IV VII III VI II V) I

b)

Näide 3.9

a)

C: I (I₆) IV (IV₆) VII (VII₆) III (III₆) VI (VI₆) II (II₆) V (V₇) I

C: I (IV VII III VI II V) I

b)

Näide 3.10

a)

C: I (V II) VI IV

C: I (VI) IV

b)

Näide 3.11

a)

C: I (V₆) VI (III₆) IV I₆ (VII₆) I

C: I (VI) IV I₆ I

C: I (IV) I₆ I

C: I (I₆) I

b)

Näide 3.12

a)

C: I (V₇/III) III (V₇/V) V

C: I (III) V

b)

Näide 3.13

a)

C: I (V₆) IV₆ (III₆) II₆ (I₆) VII₆ I

C: I IV₆ (II₆) VII₆ I

C: I (IV₆) VII₆ I

C: I (VII₆) I

b)

Näide 3.15

a)

C: I (VII₆) I₆ (II₆) III₆ (IV₆) V₆ I

C: I I₆ (III₆) V₆ I

C: I (I₆) V₆ I

C: I (V₆) I

b)

Näide 3.16

a)

C: I (VI₆) II (VII₆) III I₆

C: I (II) III I₆

C: I (III) I₆

b)

Näide 3.17

a)

C: I (II₂) V₆ (I₂) IV₆ (VII₂) V₇ I
 C: I (V₆) IV₆ V₇ I
 C: I (IV₆) V₇ I

b)

Ülesanne III-3.

Kirjutada noodisüsteemi all olevatesse kastikesse puuduvate akordide tähised ja määrata sekvents tüüp, milles akordid moodustuvad.

Haydn, Klaverisonaat E-duur, Hoboken XVI:13, II osa

E: IV₆ I₆

3. Harmoonia ja kontrapunkt III. Akordide kontrapunktilisest funktsioonist.

Haydn, Klaverisonaat D-duur, Hoboken XVI:14, II osa

d: III >VII₇/IV >VII₇/V

Haydn, Klaverisonaat G-duur, Hoboken XVI:6, II osa

g: I V₂/V

g: III₆

Beethoven, Klaverisonaat E-duur, op. 109, I osa

Vivace, ma non troppo. Sempre legato.

p dolce

E: I V₆ III₆ I₆ V₇ I

Beethoven, Klaverisonaat C-duur, op. 53, Rondo

cresc. *sf* *p*

Des: I

cresc. *sf* *p*

Des:

Rütmilise figuratsiooni all peetakse üldjuhul silmas mingi hääle kaunistamist pide- või ennakheliga. Pide- või ennakheli samaaegse kasutamise tulemuseks kõigis hääldes on **harmoonia rütmiline figuratsioon**, mis avaldub **pide- või ennakakordina** (vt näide 3.18: pideakord kõlab takti 2 esimesel ja ennakakord takti 3 viimasel löögil). Harmoonia rütmilise figureerimise tulemuseks on tavaliselt sama harmoonia viimine üle taktijoon- ne. Erinevalt teistest akorditüüpidest avalduvad pide- ja ennakakordid peamiselt har- moonilis-kontrapunktilise struktuuri pinnatasandil.

Näide 3.18

Example 3.18 illustrates harmonic rhythm in C major. The notation is divided into two parts, a) and b).

Part a) shows the harmonic structure in C major. The chords are: C: I, (I), V, C: V₇, (I), I. The notation shows the chords in C major, with the first measure containing a whole note chord, the second measure containing a half note chord, and the third measure containing a whole note chord. The fourth measure contains a half note chord, and the fifth measure contains a whole note chord. The notation is in C major, with the key signature having one sharp (F#).

Part b) shows the same harmonic structure with melodic lines and ties. The notation shows the chords in C major, with the first measure containing a whole note chord, the second measure containing a half note chord, and the third measure containing a whole note chord. The fourth measure contains a half note chord, and the fifth measure contains a whole note chord. The notation is in C major, with the key signature having one sharp (F#).

Ülesanded. III-4.

Kirjutada noodisüsteemi all olevatesse kastikesse puuduvate akordide tähised ja määrata akordi tüübid.

Beethoven, Klaverikontsert nr. 4, G-duur, op. 58, I osa

Allegro moderato

G: I II II₆ V

Beethoven, Sümfoonia nr. 9, d-moll, op. 125, III osa (määrata akord ja selle tüüp akordide X ja Y vahel)

B: X Y X Y

B: K₆₄ X Y

B: V₆₅/V K₆₄ V₇ I

4.

Harmonia ja vorm I.

Muusikalise lause harmoonilisest struktuurist.

Klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.

Rothsteini sõnul võib tonaalsele muusikale iseloomulikku lauset (*phrase*) mõista liikumisenähtena ühelt tonaalselt üksuselt (*tonal entity*)¹ teisele nii, et see moodustab terviku.² Terviku garanteerib aga vormilõigu viimase tonaalse üksuse tajumine eelneva liikumise eesmärgina (*goal*), mistõttu selle saabumine tühistab vajaduse täiendavate üksuste järel.³ Harmoonilises plaanis võib muusikalist lauset⁴ kirjeldada ka kui lühimat kadentsiga lõppevat vormiüksust. Kuna klassikalised kadentsid ei erine põhimõtteliselt barokkmuusikas kasutatavatest kadentsidest (vt näidet 2.6 ja selle kommentaari), siis neil siin eraldi ei peatuta. Piisab, kui rõhutada, et klassikalises muusikas kasutatakse kadentsid on samuti kõik autentsed ning ka nende puhul eristatakse kolme tüüpi – täiskadentsi, poolkadentsi ja katkestatud kadentsi, kusjuures erinevalt kahest eelpool mainitud kadentsist katkestatud kadents muusikalist lauset ei lõpetata.

Muusikalise lause harmoonilisest tagaplaanist. Lause kui terviklik vormiüksus põhineb süvatasandil kadentsisarnasel harmooniajärgnevusel. Sellist lause harmoonilist alust moodustavat harmooniajärgnevust nimetatakse lause **harmooniliseks tagaplaaniks**. Lause harmoonilised tagaplaanid saadakse tavaliselt lause alguses valitseva harmoonia⁵ ühendamisel lauset lõpetava täis- või poolkadentsi põhiharmooniatega. Kadentsi põhiharmooniate all mõeldakse kadentsi alustavat põhikujus toonikat, sellele järgnevat põhikujus dominantit ning täiskadentsi puhul ka sellele järgnevat põhikujus toonikat. Näiteks tüüpiline püsitonaalne lause algab sageli toonikaga (I) ja lõpeb kas pool- või täiskadentsiga (st kas järgnevusega (I)-V või (I)-V-I)⁶. Ühendades nimetatud harmooniad saadakse võimalike harmooniakorduste⁷ väljajätmisel vastavalt kaks harmoonilist tagaplaani: I-V ja I-V-I (vt näide 4.1).

¹ Tonaalsete üksuste all võib Rothsteini sõnul mõista nii harmooniaid kui ka meloodilise tähendusega helisid mistahes hääles. Tonaalne üksus võib olla ka kahe eelpool nimetatud muusikalise aspekti teatav ühendus.

² Vt Rothstein 1989.

³ Rothstein tsiteerib siin Peter Westergaard'i (vt Peter Westergaard, „*An Introduction to Tonal Theory*,” New York: Norton, 1975): „...once they [the harmonies or pitches of a cadence, minu märkus] have occurred we know the phrase has gotten where it's going and that no further pitches are needed to complete that phrase”. Vt Rothstein 1989: 4.

⁴ Muusikalise lause all mõistetakse siin lihtsalt kahe kadentsi vahele jäävat vormilõiku, s.t vormiüksust, mida Rothstein (1989) tähistab üldiselt sõnaga *phrase*. Selles mõttes ei tohiks seda segamini ajada suure lausega (*sentence*, vt Caplin 1998: 35–48), mis on klassikalise peateema üks vorme ja sellisena juba spetsiifilise ülesehitusega muusikaline lause.

⁵ Lause alguses valitsev harmoonia ei pruugi tingimata olla selles esimesena kõlav harmoonia. Eriti tõenäoline on see juhul, kui esimesena kõlab mingi dissoneeriv harmoonia. Siis on lause alguses valitseva harmoonia potentsiaalseks kandidaadiks hoopis mainitud dissoneeriva harmoonia lahendusharmoonia. Muidugi ei saa välistada veelgi keerukamaid juhuseid, kus valitsev harmoonia laseb end reaalselt kõlava harmooniana oodata üsna kaua (vt näiteks Beethoveni 1. sümfoonia I osa sissejuhatust). Kuna eelpool kirjeldatu on üldiselt omane pigem vormi arendusosadele, siis käsitletakse seda lähemalt peatükis 5.

⁶ Kadentside algusharmooniad on pandud sulgudesse, sest need ei pruugi tingimata osaleda lauset lõpetavas kadentsis.

⁷ Siin peetakse silmas seda, et nii lause kui ka kadentsi algusharmoonia esindavad toonikat. Sellisel juhul toonikat kaks korda välja ei kirjutata, sest sisuliselt prolungeerib ka kadentsi algustoonika ikka veel tagaplaani algusharmooniat.

Näide 4.1



C: I V I V I

Näide 4.2



c: I (VII^l) C: I (VI) C: I (V)
B: II V I a: III V I G: IV V I



C: I (IV) C: I (III) C: I (II)
F: V₍₋₇₎ I e: VI V I d: VII^l V^h I

Näide 4.3



c: I C: I C: I
B: II V a: III V G: IV V



C: I C: I C: I
F: V --- V e: VI V d: VII^l V^h

Näide 4.4



C: II V I C: V I

Moduleeriva lause harmooniliseks tagaplaaniks on abikadentsile sarnanev järgnevus, s.t kadentsijärgnevus, mis ei sisalda algustoonikat.⁸ Näiteks dominantelistikku moduleeriv ja täiskadentsiga lõppev lause põhineb sihthelistiku seisukohalt võetuna järgnevel IV-V-I (alghelistiku I on võrrutatav sihthelistiku IV-ga). Teoreetiliselt võib täiskadentsiga lõppev moduleeriv lause põhineda järgnevatel tagaplaanidel: II-V-I, III-V-I, IV-V-I, V₍₋₇₎-I, VI-V-I ja VII^l-V^h-I (vt näide 4.2). Poolkadentsiga lõppevate moduleerivate lausete võimalikud harmoonilised tagaplaanid oleksid aga II-V, III-V, IV-V, V-V, VI-V ja VII^l-V^h (vt näide 4.3). Abikadentsisarnane harmooniline tagaplaan on omane ka sellistele klassikalises muusikas suhteliselt harvem esinevatele püsitonaalsetele lausetele, milles kadentsieelne toonika puudub. Sedatüüpi lauseid kasutatakse mõnikord perioodi⁹ järel-lausetena ning sellistena algavad need tavaliselt II astmelt või dominandilt ning põhinevad seega vastavalt tagaplaanidel II-V-I ja V-I (vt näide 4.4).

Nagu eelöeldust juba osaliselt ilmnes, kõlab enamik lause aluseks olevatest tagaplaani harmooniatest lauset lõpetavas harmoonilises kadentsis. Täiskadentsi puhul on nendeks harmooniateks tavaliselt V ja I, poolkadentsi puhul V. Tagaplaani algusharmoonia, milleks tavaliselt on I (abikadentsile sarnase tagaplaani puhul ka mõni teine harmoonia), kõlab aga tavaliselt juba muusikalise lause alguses ja olles kontrapunktiliselt kaunistatud (vt ptk 3) valitseb sellest suuremat osa. Tagaplaani algusharmoonia kontrapunktilise kaunistamise tulemusel tekkivat harmooniajärgnevust nimetatakse **kadentsieelseks harmooniaks**.

Kui lause sisaldab katkestatud kadentsi, kuulub ka see kadentsieelse harmoonia koosseisu. Selle põhjuseks on katkestatud kadentsi lõppharmoonia, mis muusikalise vormi liigendamiseks lausetasandil pole oma funktsiooni piisavalt tugev esindaja. Seetõttu ei saa ka mistahes terviklik lause põhineda katkestatud kadentsile omasele harmooniajärgnevusele – katkestatud kadentsile peab üldreeglina alati järgnema lauset lõpetav täiskadents. Samas ei tohi alahinnata katkestatud kadentsi struktuurilist tähtsust: kui lauset lõpetava täiskadentsi harmooniad esindavad lause tagaplaani, siis katkestatud kadentsi harmooniad kadentsieelse harmoonia süvakeskplaani. Teisisõnu: katkestatud kadentsi olemasolul kuuluvad kõik ülejäänud kadentsieelsed harmooniad (v.a kadentsi dominandile eelnev võimalik subdominant) sellega võrrelduna üldreeglina madalamale tasandile. Üks võimalus analüüsida katkestatud kadentsi on toodud näites 4.5. Vastavalt sellele tõlgendatakse katkestatud kadentsi dominanti (teine harmoonia) läbimineva harmooniana toonika (esimene harmoonia) ja selle asendusharmoonia VI (kolmas harmoonia) vahel.

Kadentsis osalevad harmooniad võivad olla kaunistatud aga järgnevalt: toonikalt võib dominanti liikuda järgnevuste I-IV-V või I-II₆-V abil, mille tulemusena lisandub kadentsijärgnevusse läbiminev subdominantiharmoonia (vt näide 4.6, taktid 1–2); V võib olla asendatud V₇-ga: viimane tekib tavaliselt mõne ülemise hääle läbimineval liikumisel $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ (vt näide 4.6, takt 3) ning kadentsis võib osaleda K₄⁶: viimast võib enamikel juhtudel mõista dominanti kaunistava pideakordina (vt näide 4.6, takt 4).

⁸ Tuleb muidugi rõhutada, et abikadentsisarnane struktuur, mis redutseerib lauset alustava toonikaharmoonia abikadentsi predominantiks, illustreerib lause harmoonilist tagaplaani ainuüksi vaadeldava lause tasandil. Sügavamal tasandil võib lauset alustav toonikaharmoonia osutuda lauset lõpetavatest kadentsiharmooniatest olulisemaks. Seetõttu tuleks moduleeriva lause harmooniline tagaplaan kirjutada välja alati nii alg- kui ka lõpphelistikust lähtuvalt (vt näide 4.2).

⁹ Perioodi harmoonilist struktuuri käsitletakse allpool.

Näide 4.5



C: I (V₇) VI II₆ (K₆₄) V₇ I

C: I (VI) II₆ V I

C: I (II₆) V I

Näide 4.6



C: I (IV) V I I (II₆) V I I V₍₇₎ I I (K₆₄) V I

C: I — V I I — V I I V I I V — I

Ülesanded. IV-1.

Määrata järgnevate teosekatkendite harmoonilised tagaplaanid ja kirjutada need noodijoonestikule. Esimese katkendi tagaplaan on juba määratud.

Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 279, II osa, taktid 1–6 (peapartii)

Takti nr: 1 5 6

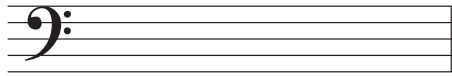


F: I V I

4. Harmonia ja vorm I. Muusikalise lause ja klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.

Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 279, III osa, taktid 1–4 (perioodivormis peapartii eellause)

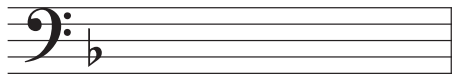
Takti nr:



C:

Mozart, Klaverisonaat F-duur, KV 280, I osa, taktid 1–13 (peapartii)

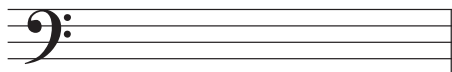
Takti nr:



F:

Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 279, III osa, taktid 11–18 (sidepartii)

Takti nr:

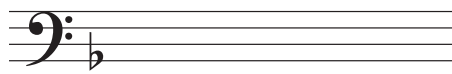


C:

G:

Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 279, II osa, taktid 29–41 (töötlus)

Takti nr:



C:

F:

Näide 4.7

C: I V C: I V I C: I [V] c: I [III]
G: IV V I Es: VI V I

Näide 4.8

C: I V I V I C: I V I [V] c: I V I [III]
G: IV V I Es: VI V I

Klassikalise teema harmooniline struktuur. Klassikalise teema vormideks võivad olla kas suur lause (*sentence*)¹⁰, periood (*period*)¹¹ või hübriid (*hybrid theme*)¹²: viimane moodustub nii suurele lausele kui ka perioodile omaste ülesehitusprintsipiide samaaegsel rakendamisel. Harmoonilises üldplaanis seisneb mainitud vormide peamine erinevus selles, et suur lause sisaldab ühte, periood aga kahte kadentsi. Hübriidvormis teema võib sisaldada – olenevalt sellest, kas seal domineerivad suurele lausele või perioodile omased harmoonilised tunnused – ühte või kahte kadentsi.

Suur lause võib lõppeda nii pool- kui ka täiskadentsiga ja olla nii püsitonaalne kui ka moduleeriv. Püsitonaalne ning poolkadentsiga lõppev suur lause põhineb üldreeglina¹³ harmoonilisel tagaplaanil I-V, täiskadentsiga lõppev lause aga tagaplaanil I-V-I. Teema vormina moduleerib suur lause tavaliselt kas dominant- või paralleelhelistikku (minooris). Dominanthelistikku moduleeriv suur lause põhineb sihthelistiku seisukohalt võetuna tagaplaanil IV-V-I ning paralleelhelistikku moduleeriv lause tagaplaanil VI-V-I.¹⁴ Seega võib tüüpiline suur lause põhineda neljal erineval tagaplaanil (vt näide 4.7). Kõik eelpool öeldu kehtib harmoonilises plaanis ka ühte kadentsi sisaldava hübriidvormis teema kohta.

Erinevalt suurest lausest sisaldab **periood** kahte kadentsi. Tüüpilise klassikalise perioodi puhul on esimene pool- ja teine täiskadents. Kuna kadents artikuleerib alati muusikalise lause lõppu, siis moodustub periood kahest lausest: esimest lauset nimetatakse

¹⁰ Vt Caplin 1998: 35–48.

¹¹ Vt Caplin 1998: 49–58.

¹² Vt Caplin 1998: 59–69.

¹³ Nagu eelpool mainitud, võib kadentsieelses harmoonias toonika ka mõnikord üldse puududa.

¹⁴ Nagu eelpool öeldud, illustreerib abikadents, milles algustoonikat vaadeldakse predominandina, lause harmoonilist tagaplaani ainuüksi vaadeldava lause tasandil. Sügavamal tasandil võib lauset alustav toonikaharmonia osutuda lauset lõpetavatest kadentsiharmoniaatest olulisemaks. See on eriti iseloomulik teemat esindavatele lausetele, mille alguses valitseb üldreeglina teose aluseks oleva helistiku toonikaharmonia. Seda illustreerivad mitmed peatüki 6 näited.

Näide 4.9

C: I (V) I V I C: I (V) I [V] c: I (V) I [III]
 G: IV V I Es: VI V I

C: I V I C: I [V] c: I [III]
 G: IV V I Es: VI V I

eellauseks (*antecedent phrase*)¹⁵ ja teist **järellauseks** (*consequent phrase*)¹⁶. Kui tegemist on püsitonaalse perioodiga, siis põhineb eellause tagaplaanil I-V ja järellause tagaplaanil I-V-I. Analoogiliselt suure lausega võib periood klassikalise teema vormina moduleerida kas dominant- või paralleelhelistikku (minooris). Moduleerivaks on tavaliselt järellause, mille võimalikud harmoonilised tagaplaanid langevad sellisel juhul kokku moduleeriva suure lause tagaplaanidega IV-V-I ja VI-V-I (vt näide 4.8). Kõik eelpool öeldu kehtib harmoonilises plaanis ka kahte kadentsi sisaldava hübriidvormis teema kohta.

Kuigi periood moodustub kahest lausest, saab nimetatud lausete tagaplaane taandada ka üheks tagaplaaniks, väljendamiseks perioodi harmoonilist ühtsust kõige kõrgemal tasandil, s.t näidates seda, kuidas kaks harmoonilist tervikut – eel- ja järellause – moodustavad omakorda kõrgema tasandi harmoonilise terviku – perioodi. Kahe erinevat lauset esindava tagaplaani taandamisel üheks tuleb toimida analoogiliselt lause aluseks oleva harmooniajärgnevuse taandamisel harmooniliseks tagaplaaniks: esimese lause tagaplaani alguses valitsev harmoonia ühendatakse teise lause tagaplaani kadentsiharmooniaga ja kõiki nende vahele jäävaid harmooniaid käsitletakse kadentsieelsete, s.t perioodi kui terviku tagaplaani enam mittekuuluvate harmooniatena. Näiteks perioodis, mis põhineb tagaplaanidel I-V (eellause) ja I-V-I (järellause), taandub esimese lause tagaplaani lõppharmoonia (V) toonikat prolongeerivaks abiharmooniaks I-V, I-V-I → I-(V, I)-V-I ning periood tervikuna põhineb tagaplaanil I-V-I. Kahe lause harmoonilise tagaplaani taandamist perioodi kui terviku harmooniliseks tagaplaaniks demonstreerib näide 4.9, milles harmoonilise analüüsi kaks tasandit on eraldatud horisontaaljoonega.

¹⁵ Vt Caplin 1998: 49–53.

¹⁶ Vt Caplin 1998: 53–55.

Ülesanded. IV-2.

Määrata klassikaliste teemade harmoonilised tagaplaanid. Juhul, kui teema on perioodivormis – s.t moodustub kahest lausest ja sisaldab kahte kadentsi –, tuleb mõlema lause tagaplaanid taandada omakorda ühele tagaplaanile nii, nagu seda demonstreerib näide 4.9. Esimese teema tagaplaan on juba näitlikult määratud.

Mozart, Klaverisonaat F-duur, KV 280, II osa, taktid 1–8

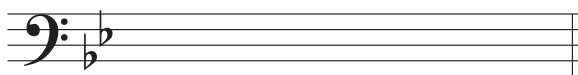
Takti nr: 1 7 8



f: I V I

Mozart, Klaverisonaat B-duur, KV 281, I osa, taktid 1–8

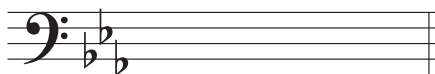
Takti nr:



B:

Mozart, Klaverisonaat Es-duur, KV 282, I osa, taktid 1–4

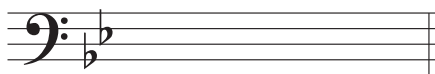
Takti nr:



Es:

Mozart, Klaverisonaat Es-duur, KV 282, II osa (Menuetto), taktid 1–12

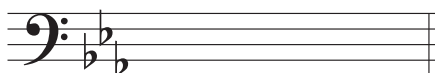
Takti nr:



B:

Mozart, Klaverisonaat Es-duur, KV 282, III osa, taktid 1–8

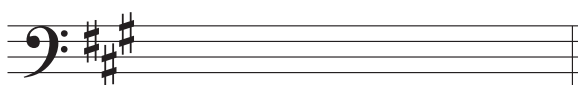
Takti nr:



Es:

Mozart, Klaverisonaat D-duur, KV 284, II osa (Rondeau en Polonaise), taktid 1–16

Takti nr:



A:

Klassikaliste teemade näidisanalüüsid. Järgnevatelt analüüsitakse klassikalisi teemasid määratledes esmalt nende aluseks olevad harmoonilised tagaplaanid. Seejärel tuuakse ära teemade **harmooniline esiplaan**, s.t kõik selles kõlavad harmooniad, ning seostatakse saadud harmooniajärgnevused neid raamistavate harmooniliste tagaplaanidega. Seda tehes määratletakse iga kadentsieelsesse harmooniasse kuuluva akordi kontrapunktiline funktsioon ning struktuuritasand, kus vastava akordi kontrapunktiline funktsioon avaldub (vt ptk 3). Kõik analüüsinäited on üles ehitatud analoogiliselt: ülemistes süsteemides on toodud teemad, alumistes süsteemides aga nende kontrapunktilised analüüsid. Viimaste all on omakorda toodud teemade harmoonilised analüüsid, mis vastavalt näitele võivad asuda kolmel kuni viiel horisontaalreal. Iga horisontaalrida tähistab konkreetset struktuuritasandit, kusjuures kõrgeim horisontaalrida tähistab harmoonilist esiplaani ja madalaim harmoonilist tagaplaani. Keskmised read esindavad **harmoonilist keskpilaani**, mis erinevalt esi- ja tagaplaanist võib moodustada mitmeid tasandeid.

Näites 4.10 on ära toodud Mozart Klaverisonaadi F-duur, KV 332, II osa suure lause vormis teema (vt ülemine süsteem). Helistik on B-duur. Teema pikkus on neli takti ja see on püsitonaalne. Kuna teema algusharmooniaks on toonika ning teema lõpeb poolkadentsiga (takt 4), siis põhineb see harmoonilisel tagaplaanil I-V. Tagaplaani harmooniad moodustavad antud näites harmoonilise analüüsi madalaima horisontaalrea; kontrapunktilises analüüsis vastavad neile ülahääle laadi kolmandalt astmelt teisele liikuv telgliin $\hat{3}-\hat{2}$ ja seda toetav bassikäik $b-f$ (vt näite 4.10 nii üla- kui ka alahääles talaga¹⁷ ühendatud noote).

¹⁷ Tala tähendus analüütilises notatsioonis on analoogne kaarega. Tala kasutatakse kaare asemel tavaliselt sügavama(te) struktuuritasandi(te) selgemaks esiletoomiseks ja seda eriti siis, kui struktuuritasandite arvukus on võrdlemisi suur.

Antud ja ka järgnevates näidetes on talaga väljendatud kõige sügavama tasandi liikumine. Numbrid ülemise tala kohal viitavad laadi astmetele.

Näide 4.10

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a melodic line with various ornaments and a 'sfp' (sforzando piano) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. A 'simile' marking is placed above the lower staff. Below the score, a detailed harmonic analysis is provided, showing the progression of chords in the bass line and their functional relationships.

Harmonic analysis of the bass line:

- Chord progression: $B: I$ V_6 $IV_6 (IV)$ I_6 $IV_6 (III)$ I_6 $V_{65} I (K_{64}) V$
- Functional relationships: $B: I \rightarrow (V_6) \rightarrow I_6$, $IV_6 (IV) \rightarrow (IV_6) \rightarrow I_6$, $IV_6 (III) \rightarrow I_6$, $V_{65} I (K_{64}) \rightarrow V$
- Other markings: $B: I$, $B: I$, $B: I$, I , V , V

Harmoonilise struktuuri pinnatasandil liigutakse taktis 1 toonikalt dominandile ($I-V_6$) ja taktis 2 subdominandi kaudu tagasi toonikasse (IV_6-IV-I_6 ; vt harmoonilise analüüsi esiplaani). Kui taktis 1 kõlab kaks harmooniat, siis taktis 2 bassi aktiivsema liikumise tõttu kolm harmooniat. Samas ei too bassi liikumine takti 2 esimeselt löögilt teisele kaasa funktsioonimuutust, mistõttu harmoonilise rütmi kiirenemisest otsesõnu rääkida ei saa. Seetõttu võib takti 2 teisel löögil kõlavat IV vaadelda sellele eelnenud harmoonia (IV_6) asendusharmooniana, mis aitab valitsevat harmoonilist funktsiooni säilitada. Selliselt vaadelduna on IV taktide 1–2 kontekstis kõige madalamale tasandile kuuluv harmoonia ja sellisena ainus harmoonia, mis vaadeldaval tasandil on asetatud sulgudesse (vt harmoonilist esiplaani taktis 2). Harmoonia prolungeerimisel asendusharmooniaga saadakse tavaliselt järgnevus, mida bassis toetab arpedžo (s.t heli kaunistamine mingi teise samasse harmooniasse kuuluva heliga; vt ptk 3). Analoogiline nähtus tekib ka siin: järgnevuses IV_6-IV on bassiheli *g* kaunistatud heliga *es*; nimetatud bassikäiguga on seotud ka häältevahetus äärmiste häälte vahel (vt kontrapunktilist analüüsi taktis 2).

IV väljataandamise tulemusena tekib taktides 1–2 harmoonilis-kontrapunktilise struktuuri järgmisel tasandil järgnevus $I-V_6-IV_6-I_6$. Antud järgnevuse saab nii harmooniast kui ka temaatilisest materjalist lähtuvalt jagada kaheks pooleks: järgnevusteks $I-V_6$ (takt 1) ja IV_6-I_6 (takt 2). Harmooniast lähtuvalt saab teises taktis kõlavat järgnevust vaadelda esimeses taktis kõlanud järgnevuse transponeeritud ja varieeritud kordusena, sest mõlemas järgnevuses ühendatakse kaks kvart-kvintsuhtelist akordi. Teisisõnu oleks takt 2 harmoonilises plaanis justkui takti 1 sekventsiline kordus. Kuna esimeses taktis kõlavat järgnevust korratakse teises taktis kvint madalamalt, oleks põhjust rääkida laskuvasuunalisest kvintsuhtelisest sekventsist. Tegelikult pole siin tegemist mitte tavapärase sekventsiga, vaid teemat alustava sekventsilaadse järgnevusega, mis prolungeerib tagaplaani algustoonikat. Seda selgitatakse järgnevas lõigus.

Harmoonilis-kontrapunktilises plaanis on mainitud sekventsilaadse järgnevuse lülid taktides 1 ja 2 analüüsitud erinevalt: kui esimese lüli struktuuralselt kõige tugevama harmooniana käsitletakse selle esimest harmooniat (*I*), siis teises lüli hoopis teist harmooniat (I_6). Põhjus on selles, et tonaalses muusikas on harmoonia struktuuriline kaalukus seotud laadilise püsivusega. Sellest lähtuvalt liigutakse esimeses taktis suhteliselt püsivalt harmoonialt (toonika) suhteliselt ebapüsivale harmooniale (dominant), teises taktis aga suhteliselt ebapüsivalt harmoonialt (subdominant) suhteliselt püsivale harmooniale (toonika). Seega võib öelda, et hoolimata harmooniajärgnevuse sekventsilisest ülesehitusest prolungeerib see kolmkõlalt sekstakordile liikudes toonikat. Teisel horisontaalreal sulgudesse asetatud harmooniaid võib aga käsitleda ühepoolsete abiakordidena põhiharmooniatele *I* ja I_6 (vt harmoonia lähemat keskplaani, s.o teist rida, taktides 1–2).¹⁸

Kolmandas taktis kõlavat harmooniajärgnevust võib pidada juba sekventsiks selle sõna tavatähenduses. Sellest annavad tunnistust kaks sarnast tertsisuhtelist harmooniajärgnevust, millest teine on esimese kordus transponeerituna sekund madalamale (vt harmoonilist esiplaani); seega on tegemist laskuvasuunalise sekundisuhtelise sekventsiga. Analoogiliselt eelnevalt käsitletud sekventsilaadse järgnevusega on ka siin vaadeldud sekvents esimese lüli esimest ja teise lüli teist harmooniat struktuuralselt kaalu-

¹⁸ Siinkohal on kohane meelde tuletada, et nooli kasutatakse siis, kui mingi akord on seotud kas talle eelneva või järgneva akordiga. Seega ei tähistata need kaldumisi, vaid kaunistatavate akordide harmoonilis-kontrapunktilist suhet neile eelnevate või järgnevate akordidega.

kamatena, mille tulemusena tekib harmoonilis-kontrapunktilise struktuuri järgmisel tasandil järgnevus $IV-I_6$.

Neljandas taktis liigutakse I_6 -lt V_5^6 kaudu tagasi toonika kolmkõlale, kusjuures harmooniat V_5^6 võib vaadelda nii läbimineva harmooniana I_6 ja I vahel kui ka (võttes arvesse järsku registrivahetust vasakus käes) ühepoolse abiakordina järgneva toonikakolmkõla suhtes (vt harmoonia lähemat keskplaani taktis 4). K_4^6 tähistab aga pide tulemusel tekki-va akordina juba kadentsi dominandi, s.t harmoonilise tagaplaani teise harmoonia saabumist.

Seega võib öelda, et harmoonilise tagaplaani esimene harmoonia (I), mille prolungeerimise tulemusena tekib kadentsieelne harmoonia, valitseb kuni neljanda takti teise lõögini. Vastavalt harmoonilis-kontrapunktilisele analüüsile, on see kõige sügavamal tasandil prolungeeritud I_6 -ga, mida võib vaadelda I asendusharmooniana (vt harmoonia kaugemat keskplaani, s.o kolmandat rida taktis 2). Asendusharmooniat sisaldava harmooniajärgnevusega tavaliselt kaasnevat bassi arpedžot (bassiheli kaunistamist teise samasse harmooniasse kuuluva heliga) võib leida ka antud näites: heli *b* (takt 1) on enne liikumist dominanti kaunistatud kõige sügavamal tasandil heliga *d* (vt kontrapunktilise analüüsi takte 2 ja 3).

Beethoveni Klaverisonaadi op. 2 nr 1 IV osa töötlust asendavat episoodi alustav teema on kirjutatud hübriidvormis¹⁹ (vt näite 4.11 ülemist süsteemi). Nagu Mozart F-duur sonaadi II osa teema, on ka see püsitonaalne. Teema helistik on As-duur ja see lõpeb täiskadentsiga. Viimane määratleb ka teema harmoonilise süvastruktuuri, milleks on I-V-I. Antud näites artikuleerivad seda kontrapunktilise struktuuri süvatasandil taas ülahääle laskuv telgliin, mis moodustub nüüd kolmest helist *c-b-as* ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$), ja bassikäik *as-es-as* (vt alumise süsteemi talaga ühendatud helisid). Harmoonilises analüüsis on tagaplaan ära toodud alumisel horisontaalreal, kusjuures sulgudes asuv II_6 tagaplaani harmooniate hulka ei kuulu.

Teema alguses kõlavat järgnevust $I-V_6-IV_6$, mida bassis toetab astmeliselt laskuv tertsikäik *as-g-f* (vt taktid 1–5), võib käsitleda laskuva sekudisuhtelise sekventsina.²⁰ Sekventsiliseks muudab järgnevuse nii bassi ühetaoline liikumine kuid veelgi enam mittefunktsionaalse akordijärgnevuse V_6-IV_6 olemasolu. Nagu juba eelpool öeldud, on sekvents siiski puhul struktuuriliselt olulisemad selle algus- ja lõppharmoonia. Sellest lähtuvalt taandub antud näites esmalt välja sekvents keskmise harmoonia V_6 (vt harmoonilist esiplaani taktis 3).

Harmoonilise rütmi kiirenemine alates taktist 5 tähistab bassis järgmise laskuva tertsikäigu *f-es-des* algust. Nimetatud tertsikäik toetab harmooniajärgnevust $IV_6-I_4^6-II_6$, mis analoogiliselt esimesena mainitud järgnevusega tekib üla- ja alahääle paralleelsetes sekstides liikumise tagajärjel. Antud järgnevuse keskmise harmoonia (I_4^6) tõttu ei saa seda aga harmoonilises plaanis enam otseselt sekventsiliseks nimetada, sest üksteisele järgnevate akordide priimide (vastavalt *des*, *as* ja *b*) vahel ei teki ühesugust intervalli. I_4^6 saab mõista läbimineva akordina IV_6 ja II_6 vahel (vt harmoonilist esiplaani taktis 6). I_4^6

¹⁹ Tuginedes Caplinile (1998) võib antud teemat analüüsida suurele lausele sarnase hübriidina, mille puhul tuumikut (*basic idea*) ja selle kordust lause eksponeerivas fraasis asendab liittuumik (*compound basic idea*).

²⁰ Ka eelpool analüüsitud Mozarti sonaadiosa alguskäiku võib - ühe võimaliku alternatiivina ülaloodud analüüsile - tõlgendada sellisel viisil.

4. Harmoonia ja vorm I. Muusikalise lause ja klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.

sempre piano e dolce

2

As: I

As: I

As: I

(V₆)

IV₆

(I₆₄)

II₆

(K₆₄)

V₇ I

V₇ I

V₇ I

(IV₆)

II₆

(II₆)

kui dissoneeriv harmoonia võlgneb oma olemasolu aga bassi läbiminevale helile *es*, mis ülahääle heliga *as* moodustab kvardi (vt näide 4.11, alumine süsteem, takt 6). Nii nagu eelmises näites, artikuleerib ka siin struktuuralse dominandi – s.t tagaplaanile kuuluva dominantharmonia – saabumist K_4^6 (vt harmoonilist esiplaani taktis 8).

Harmoonilis-kontrapunktilise struktuuri järgmisel tasandil (vt harmoonilist keskplaani) võib IV_6 vaadelda II_6 ennetava asendusharmoniana (vt taktid 5–7). Ennetavaks muudab IV_6 see, et erinevalt tavapärasest käsitletakse subdominantala olulisima harmooniana siin selle lõppharmoniat, dominandile vahetult eelnevat II_6 . II_6 saab aga omakorda käsitleda läbimineva harmooniana I ja V vahel või – teise võimalusena – dominandile eelneva ühepoolse abiharmoniana (vt harmoonilise analüüsi kaugemat keskplaani, s.o alumise rea kõiki, k.a sulgudes harmooniaid taktides 1–8; antud analüüsis on II_6 käsitletud läbimineva harmooniana).

Järgmises näites toodud teema (Mozart, Klaverisonaat D-duur, KV 311, II osa) on kirjutatud perioodivormis (vt näide 4.12, ülemine süsteem). Perioodivormis teema on püsitonaalne, selle eellause põhineb tagaplaanil I-V ning järellause I-V-I (vt vastavalt takte 1–4 ja 5–8). Nagu juba eelpool öeldud, moodustub perioodi kõige sügavam tasand esimese tagaplaani algusharmoniast ja teise tagaplaani kadentsiharmoniast; nimetatud harmooniate vahele jäävat esimese lause tagaplaani kadentsiharmoniat vaadeldakse sellel tasandil aga juba n.ö kontrapunktilise nähtusena, algustoonikat prolungeeriva harmooniana. Seetõttu on antud näite analüüsis (vt alumist süsteemi) bassihääle tagaplaani harmooniatega seotud helid *g-d*, *g-d-g* (vt taktid 1 ja 4 ning 5 ja 8) seotud eri kõrgustes taladega. Eellause heli *g* (vt takt 1) on ühendatud nii madalama kui ka kõrgema talaga, sest nimetatud heli on tagaplaani harmoonia bassiheli nii eellause kui ka kogu perioodi aluseks oleva tagaplaani puhul, heli *d* (vt takt 4) aga ainult kõrgema talaga, sest see funktsioneerib tagaplaani harmoonia bassihelina vaid eellause tasandil. Järellause tagaplaani harmoonia bassihelid *g-d-g* on aga seotud kõik madalama talaga, sest need esindavad tagaplaani harmoonia bassihelid nii järellause kui ka kogu perioodi tasandil. Täpsustuseks tuleb küll öelda, et järellause alustava tagaplaani harmoonia bassiheli *g* (takt 5) pole struktuuralselt iseseisev heli, vaid algusheli *g* (vt takt 1) kordus.

Antud teema harmoonilist tagaplaani demonstreerib harmooniatähiste madalaim horisontaalrida. Lähtuvalt eelpool toodud põhjustest on eellause lõpetav dominantharmonia (takt 4) asetatud sulgudesse. Nagu harmoonilis-kontrapunktilisest analüüsist ilmneb, lisandub järgmisel tasandil subdominantharmonia (vt harmoonia kaugemat keskplaani ehk eelviimast horisontaalrida taktides 3 ja 7), mida nii eel- kui ka järellause puhul võib käsitleda toonikat ja dominanti ühendava läbimineva harmooniana. Veelgi madalamal tasandil on toonika enne liikumist subdominantile kaunistatud nii eel- kui ka järellauses abiakordikäiguga I- V_6 -I (vt kolmandat horisontaalrida taktides 1–2 ja 5–6). Eellauses liigutakse enne kadentsidominandile jõudmist ka veel toonikale (vt takt 4), mida võib käsitleda subdominanti (IV , takt 3) ja dominanti (V , takt 4) ühendava läbimineva harmooniana. Lähem keskplaani ehk teine horisontaalrida demonstreerib aga seda, kuidas kolmanda rea abiharmonia V_6 on omakorda prolungeeritud asendusharmoniaga V_3^4 (vt taktid 1–2 ja 5–6) ning subdominantharmonia IV seda ennetava asendusharmoniaga IV_6 (vt takte 3 ja 7). Eellauses on asendusharmoniaga kaunistatud ka juba eelpool mainitud subdominanti ja kadentsidominanti ühendav läbiminev toonikaharmonia (vt lähema keskplaani järgnevust (I_6)-I taktides 3–4). Harmoonilisel esiplaanil tuleks veel mainida V_6 ja V_3^4 ühendavat läbiminevat I (vt taktid 1 ja 5), IV_6 ja IV

4. Harmoonia ja vorm I. Muusikalise lause ja klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.

Harmonic analysis of the musical score:

G: I	V ₆ (I)	V ₄₃	I	IV ₆ (I ₆₄)	IV	I ₆ (V ₆₅)	I	(K ₆₄)	V	I	IV ₆ (I ₆₄)	IV	(IV ₆) (K ₆₄)	V	I
G: I	V ₆	(V ₄₃)	I	(IV ₆)	IV	(I ₆)	I	V	I	(IV ₆)	IV	IV	IV	V	I
G: I	(V ₆)	I	I	IV	I	(I)	V	I	(V ₆)	I	IV	IV	V	I	I
G: I				(IV)			V	I			(IV)		V	I	I
G: I							(V)	I					V	I	I

Näide 4.13

Harmonic analysis of the musical score in Example 4.13:

Chord Progression:

a: I (V₆₄) I₆ V_{9/2} (I₆) V₄₃ I (V₆₄) I₆ V_{9/2} (I₆) V₄₃ I
e: IV (I₆) VII₆ I (VII₆) I₆ IV (K₆₄) V₇ I

Functional Analysis:

a: I (I₆) (V_{9/2}) V₄₃ I (I₆) (V_{9/2}) V₄₃ I
e: IV (V_{9/2}) I (I₆) (V_{9/2}) V₄₃ I
e: IV (V₄₃) I (V₄₃) I (IV) V I

Summary:

a: I
e: IV

(I) V I

ühendavat läbiminevat I_4^6 (vt taktid 3 ja 7), I_6 ja I ühendavat läbiminevat V_5^6 (vt takt 4), IV asendavat IV_6 (vt takt 7) ja kadentsidominanti kaunistavat K_4^6 (vt takt 8).

Järgmine näide – Beethoveni Klaverisonaadi A-duur op. 2, nr. 2, III osa *Trio* algusosa – esindab dominant moduleerivat suurt lauset (vt näide 4.13). Sellest tulenevalt põhineb see abikadentsisarnasel tagaplaani harmoonial (I=)IV-V-I (vt näide 4.7, takt 3). Nimetatud tagaplaan on ära toodud näite 4.13 harmooniatähistel alumisel horisontaalreal (v.a sulgudesse asetatud I, mis tagaplaanis ei osale). Analoogiliselt eelmise näitega sisaldab ka antud näite teine süsteem erineva kõrgusega talasid. Süvatasandi ehk tagaplaani harmooniatega on ülahääles seotud helid, mis on ühendatud kõrgema talaga ja alahääles helid, mis on ühendatud madalama talaga. Sellest tulenevalt esindavad tagaplaani algusharmoniat (a-moll toonika) ülahääles heli *c* (vt takt 1) ja alahääles heli *a*, tagaplaani teist harmooniat (e-molli dominant) nii üla- kui ka alahääles heli *h* (ülahääles on nimetatud heli ära toodud takti 6 analüütilise näite alumisel noodireal ning see on asetatud sulgudesse, sest takti alguses see reaalselt veel ei kõla; alahääles kõlab nimetatud heli taktis 7) ning tagaplaani lõppharmooniat ülahääles veelkord heli *h* (takt 6) ning alahääles heli *e* (takt 8). Seega kuulub ülahääle heli *h* süvatasandil kokku nii bassiheliga *h* kui ka *e*. Kuigi heli *h* meloodia taktides 6-8 peaaegu ei kõlgi, on selle valimine struktuurilist ülahäält (s.t ülahäält selle kõige sügavamal tasandil) esindavaks heliks põhjendatav mitmeti: esiteks on tegemist ainsa e-moll kolmkõla heliga, mida struktuurilise ülahääle algusheliga *c* saab seostada astmeliselt, teiseks kuulub heli *h* ka e-moll dominantiharmonia koosseisu (s.t moodustab ka e-moll dominantiharmonia bassiheliga *h* konsoneeriva intervalli). Taktides 6-8 üla- ja keskhääles madalama talaga ühendatud tertsikäigud *h-a-g* ja *g-fis-e* kuuluvad aga juba n.ö sisehääletesse ja esindavad sellistena madalamaid struktuuritasandeid.

Kuna antud näite harmoonilise struktuuri erinevad tasandid hõlmavad kaht erinevat helistikku, on struktuuritasandite parema eristamise huvides eraldatud need horisontaaljoontega (horisontaaljoonte vahele jäävat ala, mis konkreetset struktuuritasandit esindab, nimetatakse siin edaspidi lühiduse mõttes ikka reaks). Nagu juba öeldud, moodustab antud näite harmoonilise tagaplaani e-molli seisukohalt harmooniajärgnevus IV-V-I (vt kõige alumist rida). IV ja V ühendamisel tekib järgmisel tasandil läbiminev I (takt 6, alumise rea sulgudesse asetatud harmoonia). Kaugemal keskplaani (eelviimane rida) on tagaplaani algusharmonia (a-moll I = e-moll IV) prolongeeritud kaks korda abiharmoniaga V_3^4 (vt taktid 2 ja 4); mainitud läbimineva e-molli I (takt 6) ühendamisel kadentsi dominantiga (takt 7) tekib aga läbiminev IV (vt takt 7). Veelgi madalamal tasandil on nii tagaplaani algusharmonia a-moll toonika kui ka seda eelmisel tasandil kaunistav abiharmonia V_3^4 prolongeeritud asendusharmoniatega (vastavalt I_6 ja V_2^9 ; vt taktid 1 ja 2 ning 3 ja 4). Sellele tasandile kuulub ka e-moll IV ja I ühendamisel tekkinud läbiminev VII_6 (vt takt 5) ja I asendusharmonia I_6 (vt takt 6). Harmoonilise struktuuri pinnatasandil (vt ülemine rida) tekib aga rida läbiminevaid harmooniaid: I ja I_6 ühendav V_4^6 (vt taktid 1 ja 3), V_2^9 ja V_3^4 ühendav I_6 (vt taktid 2 ja 4), IV ja VII_6 ühendav I_6 (vt takt 5) ja I ja I_6 ühendav VII_6 (vt takt 6). Sellele tasandile kuulub ka kadentsi dominant alustav K_4^6 .

Antud peatüki viimane näide – Mozarti Klaverisonaadi D-duur, KV 284; III osa variatsioonide aluseks oleva teema algusosa – esindab aga dominant moduleerivat perioodi (vt näide 4.14). Seega tuleb selle süvastruktuuri käsitlemisel arvesse võtta nii näidete 4.12 kui ka 4.13 analüüsimisel kirjeldatud aspekte. Analoogiliselt näitega 4.12

Näide 4.14

Andante

Harmonic analysis:

D: I (VI) II₆ V₇ I II₆ (K₆₄) V I₆ (V₆₅) (V₇) II₆ (K₆₄) V₇ I

A: IV₆ I₆ A: IV₆ I₆ (I) V I

D: I (II₆) V₇ I (II₆) V I₆ A: IV₆ I₆ A: IV₆ I₆ (V₆₅) (V₇) I

D: I (V₇) I V I₆ A: IV₆ I₆ (I) V I

D: I (V) I₆ A: IV₆ I₆ (V) V I

D: I A: IV

(I₆) (IV₆)

(V)

on struktuuralsed bassihelid ühendatud erineval kõrgusel asuvate taladega, kusjuures madalama talaga ühendatud helid esindavad kõige sügavamat tasandit, kõrgemate taladega helid aga perioodi eellauset. Näites 4.14 toodud perioodi moduleeriva järellause struktuur on aga analoogiline näites 4.13 toodud suure lause struktuuriga: ka siin on struktuuralse ülahääle käik $\hat{3}-\hat{2}$ (*fis-e*; taktid 1 ja 7) toetatud struktuuralses alahääles kolmest helist koosneva käiguga (*d-e-a*; vt taktid 1, 7 ja 8); meloodia takte 7-8 kokku võttev kadentsiharmoniatega toetatud laskuv tertsikäik *cis-h-a* prolungeerib aga A-duur harmooniat (ja kaudselt seda esindavat struktuuralse ülahääle $\hat{2}$) ning kuulub seega juba madalamale struktuuritasandile.

Analoogiliselt eelnevate näidetega demonstreerivad ka siin harmoonilise struktuuri erinevaid tasandeid näite all toodud joontega eraldatud horisontaalread. Harmoonilise tagaplaani moodustab siin – nagu enamike dominanti moduleerivate vormiüksuste puhul tavaks – liikumine IV-V-I. Järellause alguses valitsevat harmooniat (II_6 , takt 5) võib pidada juba tagaplaani algusharmonia IV asendusharmoniaiks. Kaugemal keskplaani (vt harmoonilise analüüsi eelviimast rida) tekkivat eellause kadentsiharmoniat (D-duur V, vt takt 4) võib käsitleda tagaplaani algusharmonia (D-duur I, takt 1) abiharmoniana. Abiharmoniana on käsitletav ka V_7 , mis eelnevaga võrreldes veelgi madalamal tasandil ühendab kahte toonikaharmoniat (vt kolmas horisontaalrida, taktid 1-3). Samal tasandil tekkivat A-duur I (takt 7) tuleks mõista aga II_6 ja V ühendava läbimineva harmooniana. Läbiminevad harmooniad artikuleerivad ka harmoonia lähemat keskplaani (vt harmoonilise analüüsi teist horisontaalrida): II_6 (vt taktid 2 ja 3) ühendab I ja V, A-duur V_5^6 (takt 6) aga IV_6 ja I ning II_6 (takt 7) I ja $V_{(7)}$. Esiplaani harmooniatest (vt harmoonilise analüüsi ülemist horisontaalrida) tuleks eellauses mainida D-duur I asendusharmoniat VI (vt takt 1) ning järellauses A-duur IV_6 asendusharmoniat II_6 (takt 5) ja V_5^6 asendusharmoniat V_7 (takt 6). Nii eel- kui ka järellause kadentsi dominant on kaunistatud K_4^6 -ga (vt taktid 4 ja 7).

Ülesanded IV-3.

Analüüsida allpool toodud klassikaliste teemade harmoonilist struktuuri. Esmalt määratleda teema harmooniline tagaplaan kirjutades selle noodinäite all asuva kõige alumise horisontaaljoone alla. Seejärel analüüsida harmoonilist esiplaani kirjutades kõik harmooniad noodinäite all asuva ülemise horisontaaljoone kohale. Seejärel ühendada esiplaan tagaplaaniga harmooniaid järk-järgult määratledes ja neid n.ö välja taandades (mingil horisontaalreal sulgudesse asetatud harmoonia enam järgmisel real ei ilmu). Esimese teema puhul on analüüs juba näitlikult tehtud.

Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 309, III osa, taktid 1-8

C: I (IV₆₄)

C: I

C: I

C: I (V₆) I I₆(VII₆)I (K₆₄) V

C:[I]

(I₆)

I

V

C:[I]

V

4. Harmoonia ja vorm I. Muusikalise lause ja klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.

Mozart, Klaverisonaat a-moll, KV 310, II osa, taktid 1-4



F: I

F: I

F: I

F: I



Mozart, Klaverisonaat D-duur, KV 311, I osa, taktid 1-7



D: I

D: I

D: I



4. Harmoonia ja vorm I. Muusikalise lause ja klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.

Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 330, II osa, taktid 1-8

F:	I	
F:	I	
F:	I	
F:	I	
C:	IV	(I)

5.

Harmonia ja vorm II.

Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana, selle harmoonilis-kontrapunktilisest struktuurist.

Peamisteks vormilisteks arendus- ja sideosadeks on kaheosalise vormi teine pool (*the second part of the small binary*)¹, kolmeosalise vormi kontrastne keskosa (*contrasting middle*)², sonaativormi sidepartii (*transition*)³ ja kõrvalpartii (*subordinate theme*)⁴ ning töötlus (*development*)⁵. Harmoonilises ja vormilises plaanis on siin tegemist vähemalt kolme eri tüüpi vormilõiguga: esimesel puhul esindab vaadeldav lõik n.ö puhtalt arendust (kolmeosalise vormi kontrastne keskosa ja sonaativormi töötlus), teisel puhul aga nii arendust kui ka sellele järgnevat lõpetust (kaheosalise vormi teine pool ja sonaativormi kõrvalpartii). Täiesti eraldi – kolmanda – grupi moodustavad vaadeldavate vormiosade seas sidepartii ja mitmesugused sideosad, milles arenduslik aspekt on seotud vormilise lisafunktsiooniga – vormisosade ühendamiseks.

Arendus- ja sideosa vormilist ülesannet (arendamine, arendamine ja lõpetamine, eri vormiosade sidumine) peegeldab ka selle iseloomulik tonaalne struktuur. Kõik nimetatud vormiosad võivad moodustuda ühest muusikalisest lausest. Puhtarendusliku osa (esimene tüüp) algust iseloomustab harmooniline ebapüsivus, mis võib väljenduda nii sekventsjärgnevuste kui ka dominandirelipunkti kasutamises. Sageli lõpeb selline vormiosa poolkadentsiga või **saabumisega dominandile**⁶, mis valmistab ette järgnevat lõpetavat vormiosa. Ka arendava ja lõpetava funktsiooniga vormiosa (teine tüüp) algust iseloomustab harmooniline ebapüsivus, kuid erinevalt eelmainitust lõpeb see tavaliselt (kinnise) täiskadentsiga. Samas iseloomustab mõlemat arendusosa tüüpi sarnane, s.o ebapüsivalt harmoonialt püsivale harmooniale liikumise loogika. Sonaativormi sidepartii ja sideosade (kolmas tüüp) struktuur on aga erinev. Nende algust iseloomustab tavaliselt selgelt artikuleeritud püsiv harmonia, mis aga järgnevas arengus muudetakse ebapüsivaks. Mainitud areng peadib üldreeglina poolkadentsiga, mis jätab vormiosa tonaalselt lahtiseks.

Ka vormilist arendusosa esindava lause harmooniline tagaplaan on mõjutatud eelpool mainitud ebapüsivalt-püsivale või püsivalt-ebapüsivale kulgevast liikumisloogikast. Esimesel puhul moodustub lause harmooniline tagaplaan üldreeglina vaid lauset lõpetava kadentsi harmooniatest (valitseva harmonia puudumine lause alguses on põhjustatud harmonia ebapüsivusest), teisel puhul aga lause alguses valitseva harmonia ühendamise lauset lõpetava (pool)kadentsi harmooniaga, s.t analoogiliselt lause harmoonilise tagaplaani moodustumiseks klassikalises teemas.

¹ Vt Caplin 1998: 89–93.

² Vt Caplin 1998: 75–81.

³ Vt Caplin 1998: 125–138.

⁴ Vt Caplin 1998: 97–123.

⁵ Vt Caplin 1998: 139–159.

⁶ Mõnikord võib muusikalist lauset lõpetav dominantharmonia olla artikuleeritud poolkadentsi asemel n.ö saabumisega dominandile (*dominant arrival*). Harmoonilises plaanis avaldub see V asendamises V_6 , V_7 või mõne selle pöördega.

Kaheosalise lihtvormi teise poole harmoonilisest struktuurist. Nagu öeldud, sisaldab kaheosalise vormi teine pool nii arendavat kui ka lõpetavat osa. Arendav ja lõpetav osa võivad sisalduda nii ühes lauses (selliselt moodustub repriisita kaheosalise vormi teine pool) kui ka moodustada kaks iseseisvat lauset (selliselt moodustub repriisiga kaheosalise vormi teine pool). Esimest juhtu illustreerib näide 5.1, teist näide 5.2. Näidete ülemistes süsteemides on toodud kõne all olevate teoste vastavad taktid ning alumises süsteemis nende taktide harmooniline ja kontrapunktiline analüüs.

Nagu näitest 5.1 ilmneb, prolungeerib kaheosalise vormi teist poolt esindava lause esimene pool (taktid 9–14) süvatasandi toonikat, mis aga vastavates taktides on tonaalstruktuuri esiplaanil suhteliselt nõrgalt artikuleeritud: toonika kõlab siin meetriliselt „nõrkades“ taktides 10, 12 ja 14, samas kui eelmises peatükis kirjeldatud klassikaliste teemade puhul kõlas see pigem „tugevates“ taktides⁷ (vt näiteid 4.10–4.14). Seega näib, nagu lähtutaks siin klassikaliste peateemade analüüsiga võrreldes harmooniate kontrapunktilise funktsiooni määratlemisel hoopis teistsugustest põhimõtetest. Vastuolu on siiski vaid näiline. Peateema üldreeglina alustab teost, mistõttu harmoonia (tavaliselt toonika), mida see süvatasandil prolungeerib, tuleb kõigepealt esitada. See põhjendab ka seda, miks toonika on peateemat alustava harmooniana üldreeglina tugevalt esiplaanil. Kaheosalise vormi teise poole alguses on aga situatsioon erinev, sest hetkel valitsev harmoonia on juba tugevalt artikuleeritud hiljemalt teisele poolele eelneva vormiosa lõpuks ning selle tugev artikuleerimine teise poole alguses enam üldreeglina põhjendatud ei ole. Samas on kaheosalise vormi teist poolt alustavad harmooniad ka piisavalt ebapüsivad kehtestamiseks uut süvatasandi harmooniat.

Näite 5.1 puhul lõppes kaheosalise vormi teisele poolele eelnev vormiosa (taktid 1–8) toonikaga, mis annab teise poole alguses kõlavatele dominantharmooniatele ka vajaliku konteksti. Näites 5.2 moduleerib kaheosalise vormi teisele poolele eelnev vormilõik aga dominanthelistikku, mis valitseb ühtlasi kogu kaheosalise vormi teise poole esimest poolt, s.o takte 9–12, mis seda lõpetava poolkadentsi tõttu moodustab siin iseseisva lause. Et sellele järgneb veel üks, lõpetav lause (taktid 13–16), siis esindab lause taktides 9–12 puhtalt arendust ja sarnaneb sellisena oma struktuurilt juba kolmeosalise vormi kontrastset keskosa esindavale lausele (vt näide 5.3)⁸. Kuna harmooniad, mida mõlema kaheosalise vormi teiste poolte alguses süvatasandil prolungeeritakse, tugevalt artikuleerituna – s.t põhikujus, toetatuna sobivas registris bassiga ning meetriliselt tugevates taktides – teiste poolte alguses ei kõla, siis need jätku- või arendusosad esindavate lausete harmoonilistes tagaplaanides ei kajastu. Mõlemas näites moodustavad lause harmoonilise tagaplaani seetõttu ainult seda lõpetava kadentsi harmooniad: näites 5.1 dominant ja toonika (V-I) ja näites 5.2 dominant (V).

Lisaks eelpool öeldule võib repriisiga kaheosalise vormi teise poole esimene lause lõppeda poolkadentsi asemel ka juba eelpool mainitud saabumisega dominandile, mis väljendub põhikujus V kolmkõla (poolkadentsi dominandi) asendamises V_7 -ga või mõne selle pöördega ($V^6_{\frac{5}{4}}$, V^4_3) ja mis on sellisena sageli ka ainus sedatüüpi lause harmoonilist

⁷ Analooiliselt takte moodustavate löökidega võib ka terviktakte käsitleda rõhuliste või rõhututena ehk „tugevate“ või „nõrkade“ taktidena. Kvadraatse ülesehitusega lauses esindavad paarituurvulised taktid „tugevaid“ ja paarisarvulised taktid „nõrku“ takte.

⁸ Sellest tulenevalt käsitleb Caplin repriisiga kaheosalist vormi kolmeosalise vormina (vt Caplin 1998: 71–86).

Näide 5.1 Beethoven, Klaverisonaat op. 57, II osa (reprints kaheosalise lihtvormi teine pool)

Andante con moto

Harmonic analysis of the musical score:

Measure	Chord	Functional Relationship
9	I	
10	I ₆ (I) V ₄₃ I	
11	V ₂ (V ₄₃) I	
12	I ₆ (I) V ₆₅ I	
13	V ₂ (V ₄₃) I	
14	I ₆ I V ₄₃ I ₆	
15	II ₆ V I	
16	I	

Des: I | V₂ (V₄₃) I₆ (I) V₄₃ I V₂ (V₄₃) I₆ I V₄₃ I₆ II₆ V I

Des: I | (V₂) I₆ (V₄₃) I (V₂) I₆ (V₆₅) I (V₂) I₆ I (V₄₃) I₆ (II₆) V I

Des: I | (I₆) I I (I₆) I (I₆) I (I₆) V I

Des: I | V I

5. Harmoonia ja vorm II. Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana.

Andante

Harmonic analysis of the musical score:

C: I	V	I ₆ (V ₄₃)I F: V (V ₂) I ₆ (V ₄₃)I d: III	II ₆ (V ₆₅ /V)V	I ₆ (V ₄₃) I	(V ₆) I (II ₆) V (V ₂) I ₆	II ₆	(K ₆₄) V ₇ I
C: I	V	I ₆ (V ₄₃) I F: V (V ₂) I ₆ (V ₄₃) I d: III	II ₆	V	(I ₆) I	(V)	I ₆ (II ₆) V I
C: I	V	I	IV	(II ₆)	V	I	(I ₆) V I
C: I	V	I	(IV)		V	I	V I
C: I	V	(I)			V	I	V I

Näide 5.3 Mozart, Klaverisonaat Es-duur KV 282, II osa (kolmeosalise lihtvormi keskosa)

The musical score shows measures 12-18. The key signature is E major (one sharp). The time signature is 4/4. The dynamics are *f* (measures 12-13), *p* (measures 14-15), and *p* (measures 16-18). The analysis below the score shows the harmonic progression with Roman numerals and figured bass notation.

B:	I	V	:(VII ₄₃ /II)	II ₆ (VII ₄₃)	I ₆ (VII ₆ /V VII ₇)	I	II ₆	(VII ₇ /V)	V	(V ₂)	I ₆	(V ₆₅)	I	(v.VII ₇ /V)	V	I	V	I	:
B:	I	V	:	:	I ₆	(II ₆)	I	II ₆	(V)	I ₆	(I)	V	I	V	I	:	:	:	:
B:	I	V	:	:	I	(II ₆)	I	II ₆	(V)	I ₆	(I)	V	I	V	I	:	:	:	:
B:	I	V	:	:	I	(II ₆)	I	II ₆	(V)	I ₆	(I)	V	I	V	I	:	:	:	:
B:	I	V	:	:	I	(II ₆)	I	II ₆	(V)	I ₆	(I)	V	I	V	I	:	:	:	:

5. Harmoonia ja vorm II. Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana.

Allegretto

ff

p *sf pp* *p*

1 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

IN

IV

($>VII_{43}$)

$>VII_7/V$ V I VI: ||

f: I III: ||
As: I ($>VII_7$) I

b: ($>VII_7$) I (K₆₄)V₇ I

f: I III: ||
IV
b: I (V) I

f: I III: ||
(IV)

V I VI: ||

V I VI: ||

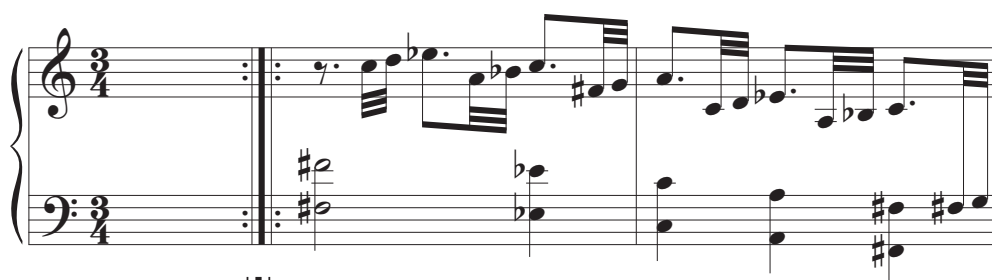
tagaplaani esindav harmoonia; vt näiteks Beethoveni Klaverisonaadi g-moll op. 49, nr. 1 II osa takte 9–12.

Kolmeosalise lihtvormi kontrastse keskosa harmoonilisest struktuurist. Erinevalt kaheosalise vormi teisest poolest esindab kontrastne keskosa vormilises mõttes puhtakujulist arendust. Kolmeosalise vormi kontrastset keskosa esindava lause harmooniline tagaplaan moodustub samuti üldreeglina vaid kadentsiharmooniatest. Kuna aga kontrastne keskosa lõpeb üldreeglina alati poolkadentsiga, siis esindab seda süvatasandil ainult dominant (V). Madalamal tasandil võib nimetatud dominant olla prolongeeritud mitmel viisil. Mažoorse teose puhul muudetakse keskosale eelneva esimese osa lõpetava dominanthelistiku toonika järk-järgult tagasi põhihelistiku dominandiks, mis süvakesktasandil väljendub dominandi püsimisena (vt näide 5.3). Minoorse teose kontrastse keskosa harmoonia moodustab tavaliselt aga tõus laadi kolmandalt astmelt viiendale (vt näide 5.4). Kuna mainitud III aste artikuleeritakse tugevalt juba keskosale eelneva osa lõpus (minoorse kolmeosalise lihtvormi esimene osa lõpeb üldreeglina kinnise täiskadentsiga paralleelhelistikus) ning keskosa algusharmonias leiab tegelikult aset juba sellelt lahkumine, ei kajastu III aste kontrastset keskosa esindava laadi harmoonilises tagaplaanis. Lisaks eelpool öeldule võib ka kolmeosalise vormi keskosa lõppeda poolkadentsi asemel n.ö saabumisega dominandile.

Ülesanne V-1.

Analüüsida allpool toodud vormilise arendusosa harmoonilist struktuuri. Esmalt määratleda arendusosa harmooniline tagaplaan kirjutades selle noodinäite all asuva kõige alumise horisontaaljoone alla. Seejärel analüüsida harmoonilist esiplaani kirjutades kõik harmooniad noodinäite all asuva ülemise horisontaaljoone kohale. Seejärel ühendada esiplaan tagaplaaniga harmooniaid järk-järgult määratledes ja neid n.ö välja taandades. NB! Horisontaalsete punktiirjoontega on eristatud erinevate helistike read, pidevjoonega aga erinevad struktuuritasandid – esiplaan, keskplaan ja tagaplaan.

Haydn, Klaverisonaat D-duur, Hoboken XIV: 5, II osa (trio keskosa)



d: I III :||:

g:

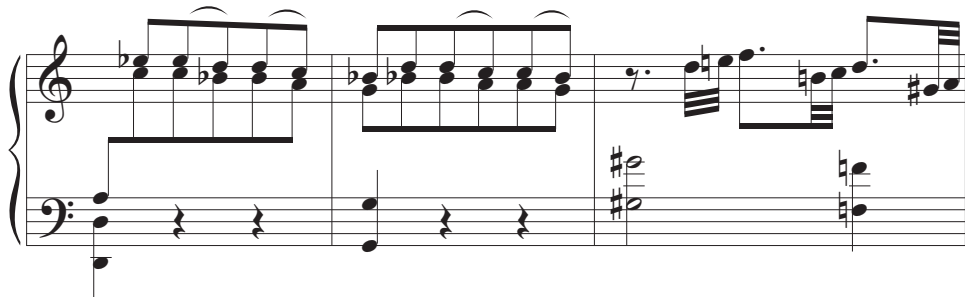
A:

d: I III :||:

g:

A:

d: I III :||:



(d:)

(g:)

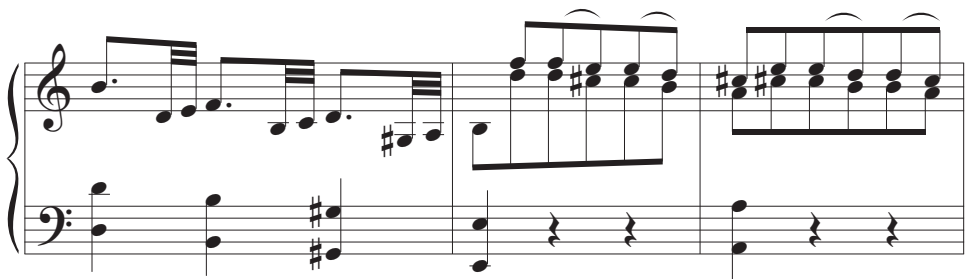
(A:)

(d:)

(g:)

(A:)

(d:)



(d:)

(g:)

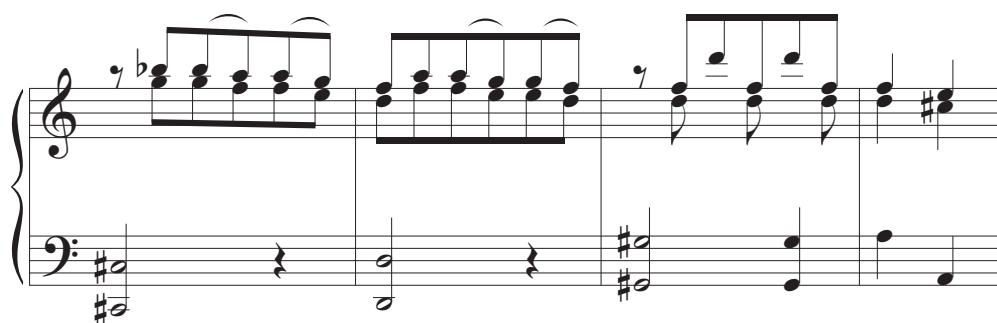
(A:)

(d:)

(g:)

(A:)

(d:)



(d:)

(g:)

(A:)

(d:)

(g:)

(A:)

(d:)

Sonaadivormi sidepartii harmoonilisest struktuurist (ekspositsioon). Nagu eelpool öeldud, erineb sidepartii harmoonilis-kontrapunktiline struktuur olulisel määral kaheosalise vormi teise poole ja kontrastse keskosa struktuurist. Üldreeglina algab tüüpiline sidepartii peahelistiku toonikalt või mõnelt muult hästi artikuleeritud harmoonialt⁹, mis muudetakse järgneva harmoonilise arengu tulemusena ebapüsivaks. Tavaliselt kulmineerub sidepartii poolkadentsiga kõrvalhelistikus: vana helistik on „hüljatud“ ja „avatud uks“ uude helistikku, mis aga pole veel kaugeltki piisavalt artikuleeritud moodustamaks uut harmoonilist keset.

Analoogiliselt kolmeosalise vormi kontrastse keskosaga sõltub ka sidepartii harmooniline struktuur sellest, kas tegemist on mažoorse või minoorse helistikus kirjutatud teosega. Kui mažoorse teoses moduleerib sidepartii üldreeglina dominanthelistikku (vt näide 5.5), siis minoorse teoses paralleelhelistikku (vt näide 5.6). Sellest tulenevalt on mažoorse teose sidepartiid esindava lause harmooniline tagaplaan I=IV-V (vt näide 5.5) ja minoorse lause tagaplaan I=VI-V (vt näide 5.6). Võimalik on ka mittemoduleeriv sidepartii, mille harmooniline tagaplaan on I-V (vt näide 5.7).

⁹ Vt Caplin 1998: 127

Näide 5.5 Mozart, Klaverisonaat C-duur KV 279, III osa (sidepartii lõpeb poolkadentsiga dominanthelistikku)

Allegro

11 12 13 14 15 16 17 18 23

C: I	I	V ₆ G: I ₆	VII ₆	(V ₇)	VI	(III ₆) II ₆	II ₆	(>VII ₇ /V) V	[I]
C: I	I G: IV	(I ₆)	VII ₆	(VI)	(V)	II ₆	II ₆	V	[I]
C: I	I G: IV		(V ₇ II ₆)			II ₆	II ₆	V	[I]
	G: IV					(II ₆)	(II ₆)	V	

Näide 5.7 Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 279, I osa (püsitonaalne sidepartii)

Allegro

12 13 14 15 16

Harmonic analysis:

C: I	(V ₇ /IV)	IV	(V ₇) I	(V ₇ /IV)	IV	(V ₇) I ₆	I	(V ₄₃)	I ₆	II ₆	V
C: I	(IV)	I	(IV)	I ₆	(IV)	I ₆	(I)	I ₆	II ₆	V	(II ₆) V
C: I				(I ₆)							
C: I											

Ülesanne V-2.

Analüüsida allpool toodud sidepartii harmoonilist struktuuri. Esmalt määratleda katkendi harmooniline tagaplaan kirjutades selle noodinäite all asuva kõige alumise horisontaaljoone alla. Seejärel analüüsida harmoonilist esiplaani kirjutades kõik harmooniad noodinäite all asuva ülemise horisontaaljoone kohale. Seejärel ühendada esiplaan tagaplaaniga harmooniaid järkjärgult määratledes ja neid n.ö välja taandades. NB! Horisontaalsete punktiirjoontega on eristatud erinevate helistike read, pidevjoonega aga erinevad struktuuritasandid – esiplaan, keskplaan ja tagaplaan.

Mozart, Klaverisonaat c-moll, KV 457, I osa (ekspositsiooni sidepartii)



c: I

Es:

B:

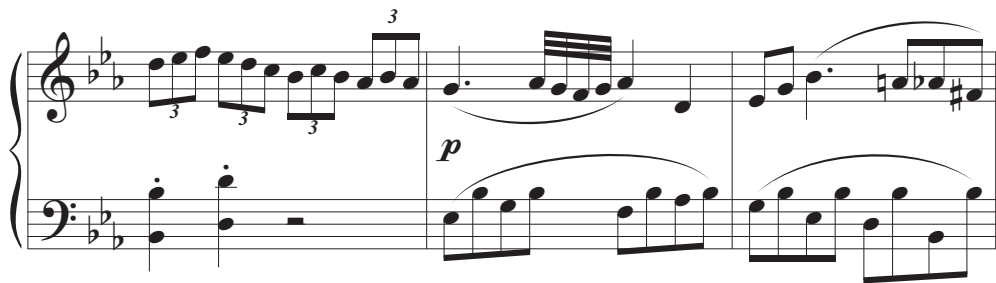
c: I

Es:

B:

c: I

Es:



(Es:)

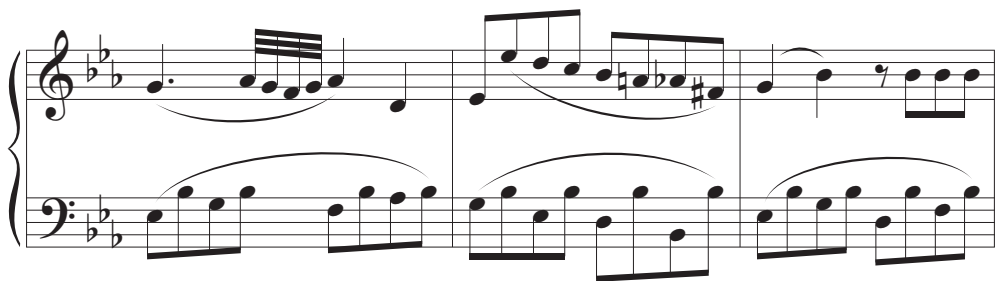
(B:)

(Es:)

(B:)

(c:)

(Es:)



(Es:)

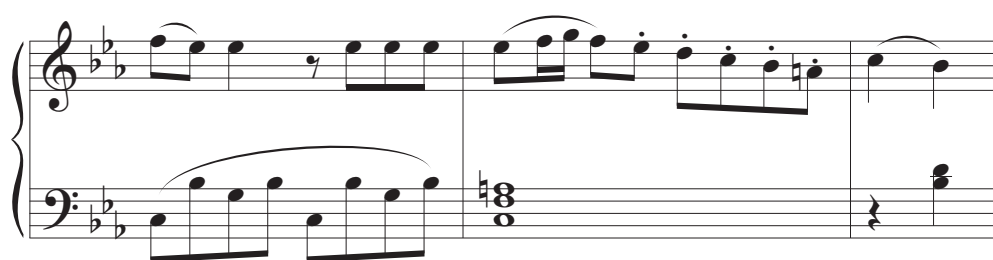
(B:)

(Es:)

(B:)

(c:)

(Es:)



(Es:)

(B:)

(Es:)

(B:)

(c:)

(Es:)

Sonaadivormi kõrvalpartii harmoonilisest struktuurist (ekspositsioon). Üldises plaanis sarnaneb kõrvalpartiid esindava lause harmooniline struktuur kaheosalise vormi teist poolt esindava lause struktuurile. Peamine erinevus avaldub pigem laiemas taustsüsteemis: kui kaheosalise vormi teise poole lõpuosa stabiliseerib peahelistiku, siis (ekspositsiooni) kõrvalpartii uue helistiku, mistõttu kõrvalpartiit esindav lause on sageli oluliselt arendatum ja dramaatilisem¹⁰. Sarnane kaheosalise vormi teist poolt esindava lausega on ka kõrvalpartiit esindava lause harmooniline tagaplaan, mis moodustub üldreeglina vaid vormiosa lõpetava kadentsi harmooniatest (s.o vastavas helistikus V-I; vt näide 5.8). Teise võimalusena on kõrvalpartiis valitsev helistik artikuleeritud võrdlemisi selgelt juba kõrvalpartii alguses ning sellisel juhul ei erine kõrvalpartiit esindava lause harmooniline tagaplaan tavapärasest täiskadentsiga lõppeva püsitonaalse lause tagaplaanist.

¹⁰ Arendatumad kõrvalpartiit koosnevad sageli mitmest muusikalisest lausest (Caplin nimetab sellist kõrvalpartiit *subordinate theme group*), mille harmoonilis-kontrapunktiline ülesehitus sõltub tavaliselt vormilisest funktsioonist (esitav, arendav, lõpetav, sissejuhatav jne), mida need kõrvalpartiit kui terviku kontekstis esindavad.

Näide 5.8 (jätk)

5. Harmoonia ja vorm II. Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana.

1 16 17 18 19 20 21 22

f *p* *f* *p*

G: [I] (III) $\downarrow_2$ I

G: [I] II₆₅ (IV₆) II₆₅ (IV₆) II₆ (IV₆) II₆₅ (I₆₄) IV₆ (I₆₄) II₆₅ (I₆₄) IV₆ (I₆₄) II₆

G: [I] II₆₅ (II₆₅) V (V₇) I

G: [I] II₆₅ (II₆₅) V (V₇) I

G: [I] (II₆₅) V (V₇) I

Ülesanne V-3.

Analüüsida allpool toodud kõrvalpartii harmoonilist struktuuri. Esmalt määratleda katkendi harmooniline tagaplaan kirjutades selle noodinäite all asuva kõige alumise horisontaaljoone alla. Seejärel analüüsida harmoonilist esiplaani kirjutades kõik harmooniad noodinäite all asuva ülemise horisontaaljoone kohale. Seejärel ühendada esiplaan tagaplaaniga harmooniaid järk-järgult määratledes ja neid n.ö välja taandades.

Mozart, Klaverisonaat B-duur, KV 333, III osa

B: I
F: IV V

F:

F:

F:

(F:)

(F:)

(F:)

(F:)

5. Harmoonia ja vorm II. Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana.

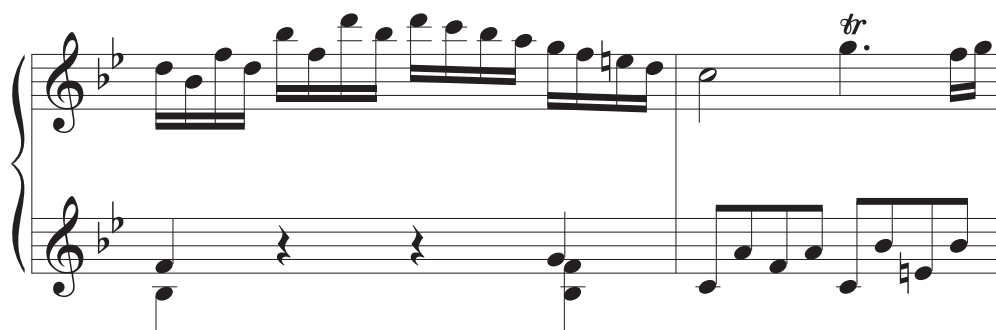


(F:)

(F:)

(F:)

(F:)



(F:)

(F:)

(F:)

(F:)

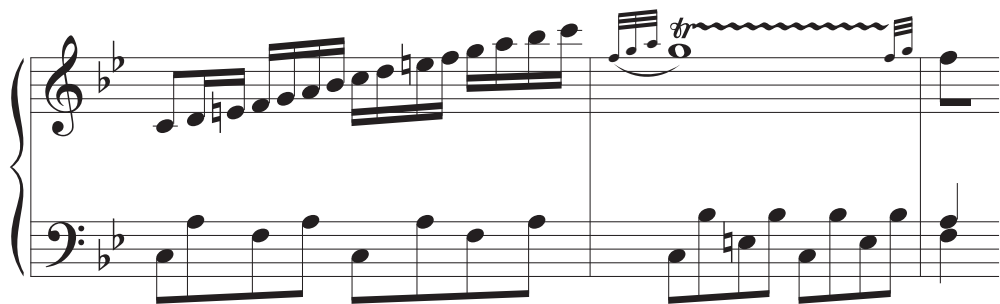


(F:)

(F:)

(F:)

(F:)



(F:)

(F:)

(F:)

(F:)

Sonaadivormi töötluse harmoonilisest struktuurist. Nagu öeldud, sarnaneb sonaadivormi töötluse aluseks oleva lause harmooniline struktuur kolmeosalise vormi kontrastse keskosa aluseks oleva lause struktuuriga. Sellest tulenevalt artikuleerib ka töötluse harmoonilist tagaplaani ainult seda lõpetava poolkadentsi dominant. Mažoorse teose puhul tähistab mainitud poolkadentsi dominant protsessi lõppu, milles dominanthelistiku toonika (ekspositsiooni lõpp) muudetakse järk-järgult tagasi põhihelistikku dominandiks, minoorse teoses aga protsessi lõppu, milles paralleelhelistik (III astme helistik) ühendatakse põhihelistikku dominandiga (vt näiteid 5.9 ja 5.10). Lisaks sellele võib mažoorsetes teostes töötlust esindava lause tagakeskplaanis moodustuda V-III. Viimane on eriti omane mõningatele Mozarti sonaadivormis teoste töötlustele (vt näide 5.11). Analoomiliselt repriisiga kaheosalise vormi teise poole esimesele lausele või kolmeosalise vormi kontrastset keskosa esindavale lausele võib ka töötlust esindav lause lõppeda kadentsi asemel n.ö saabumisega dominandile, vt näiteks Mozarti Klaverisonaadi C-duur, KV 279; II osa takte 29–41 või Mozarti Klaverisonaadi c-moll, KV 457, I osa takte 75–99.

Näide 5.9 Mozart, Klaverisonaat D-duur, KV 284, I osa (töötlus)

Allegro

D: [I, V]	a: I	(>VII ₄₃)	V ————— 2	I ₆	(>VII ₂)	V ————— 7	I
D: [I, V]: IV	a: I			h: IV ₆			
	e: IV		(V ————— 2)	I ₆		(V ————— 7)	I
				h: IV ₆			
D: [I, V]: IV				II ₆			(IV)
				e: I ₆			
D: [I, V]: IV				(II ₆) [I ₆], saabub taktis 66			
				↑ ²			

Näide 5.9 (jätk)

5. Harmoonia ja vorm II. Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana.

h: I
fis:IV

($>VII_{43}$) I_6 $e: (>VII_{43})$ I_6 $d: (>VII_{43})$ I_6 (VI_6) $(\flat II_6) \sharp I_6 \flat II_6$ V

h:I (IV_6) III_6 $d: I_6$ $(\flat II_6) \sharp I_6 \flat II_6$ V

$e: [I_6] (IV)$ $d: I_6$ $(\sharp I_6) \flat II_6$ V

$d: I_6$ $(\flat II_6)$ V

D/d:[IV], takt 52 (I_6) V

[illegible]

56 57 58 59 60 61

fp *p* *sf* *sf* *sf* *sf*

b:V(⁵₃) — 6 — 4 — 5 — 3 — 6 — 4 — 5 — 3 —

b:(V) — 6 — 4 — 5 — 3 — 6 — 4 — 5 — 3 —

*I*₆ *I*₆

Näide 5.10 (jätk)

61 62 63 64 65 66 67

fp *sf* *sf*

b: I₆ (VII₆) I c:_♭ VII (it₆) V⁵₃ 6 4 5 3 6 4 5 3

b: I₆ (I) c:_♭ (VII) (V) [I], saabub taktis 69

Näide 5.10 (jätk)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 67 to 74, and the second system covers measures 75 to 78. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The piano part includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The violin part includes slurs and ties. The harmonic analysis below the score shows the progression of chords and their functional relationships.

Harmonic analysis:

- Measure 67: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 68: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 69: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 70: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 71: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 72: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 73: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 74: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 75: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 76: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 77: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$
- Measure 78: $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3})$

Functional relationships:

- $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3}) \rightarrow I \text{ b: } (V_7)$
- $I \text{ b: } (V_7) \rightarrow I \text{ As: } (V_7)$
- $I \text{ As: } (V_7) \rightarrow I_6$
- $c: V(\overset{6}{4} \text{---} \overset{5}{3}) \rightarrow I \text{ f: } \flat V$
- $I \text{ f: } \flat V \rightarrow I \text{ (IV)}$
- $I \text{ (IV)} \rightarrow \text{III}_6 \text{ (III}_6 \text{)} [I_6]$
- $\text{III}_6 \text{ (III}_6 \text{)} [I_6] \rightarrow \text{t.76 t.78}$

Näide 5.10 (jätk)

74 *sf* 75 *sf* 76 *sf* 77 *sf* 78 *sf* 79 *sf* 80 *sf* 81

As: I₆ (IV) VII₆ f: II₆ (V) I₆ IV (>VII₇/V) V

f: [V] (IV) III₆ ↓₂ II₆ I₆ (IV) V

Näide 5.10b Beethoven, Klaverisonaat f-moll, op.2, nr. 1, I osa (ekspositsioon ja töötlus)

1 41 55 61 63 69 71 74 76 78 79 81

f: I III :||: (IV₆) V (III₆) I₆ V

f: I III :||: (V) I₆ V

f: I III :||: (I₆) V

Näide 5.11 Mozart, Klaverisonaat F-duur, KV 280, I osa (töötlus)

Assai Allegro

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67

p *f* *p* *f*

F: [I V] C: [I] I (V₇) I (VI) II₆ V₂ I₆ (V₄₃) d: V₆₅ I

F: [I V] C: [II] I (II₆) V₂ I₆ d: (V₆₅) I

F: [I V] C: [I] I (V₂) I₆ d: I

Näide 5.11 (jätk)

The musical score consists of two staves. The upper staff is a piano part with measures 67 through 78. It features a melodic line with various ornaments and dynamics: *f* (measures 67, 70, 72, 74, 76, 78), *fp* (measures 71, 73, 75, 77), and *p* (measure 74). The lower staff is a harmonic analysis of the piano part, showing the underlying harmonic structure. It includes Roman numerals and figured bass notation:

- Measure 67: d: I
- Measure 68: d: I
- Measure 69: d: I
- Measure 70: (IV)
- Measure 71: VII $\downarrow^s$
- Measure 72: III)
- Measure 73: Ger₆ (I₆₄) > VII₇/V V
- Measure 74: Ger₆ (>VII₇/V) V
- Measure 75: (Ger₆) V
- Measure 76: V
- Measure 77: V
- Measure 78: V

The lower staff also includes a series of numbers (10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10) indicating intervals or fingerings. The analysis shows a progression from a simple I-V sequence to more complex harmonic structures involving Ger₆ and VII₇/V.

Näide 5.11b Mozart, Klaverisonaat F-duur, KV 280, I osa (ekspositsioon ja töötlus)

1 27-43 57 64 67 69 71 73 75 78 82 83

5 — 6 — 5
10 — 10 — (10) — (10)

IN

F: I V
C: I

I
d: VII (V₆₅) I (IV VII III) Ger₆ V

F: I V
C: I

(II)
d: (I)

Ger₆ V

F: I V
C: I
d: VII

(Ger₆) V

F: I V

(#III) [I]

Ülesanne V-4.

Analüüsida allpool toodud töötluse harmoonilist struktuuri. Esmalt määratlada katkendi harmooniline tagaplaan kirjutades selle noodinäite all asuva kõige alumise horisontaaljoone alla. Seejärel analüüsida harmoonilist esiplaani kirjutades kõik harmooniad noodinäite all asuva ülemise horisontaaljoone kohale. Seejärel ühendada esiplaan tagaplaaniga harmooniaid järk-järgult määratledes ja neid n.ö välja taandades. NB! Lause lõpeb saabumisega dominandile. Horisontaalsete punktiirjoontega on eristatud erinevate helistike read, pidevjoonega aga erinevad struktuuritasandid – esiplaan, lähem ja kaugem keskplaan ning tagaplaan.

Mozart, Klaverisonaat c-moll, KV 457, I osa (töötlus)



C/c:

f:

C/c:

f:

C/c:

f:

C/c:

78

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

81

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

84

(C/c:)

(f:)

(g:)

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

(f:)

(C/c:)

87

(C/c:)

(g:)

(C/c:)

(g:)

(C/c:)

(g:)

(C/c:)



(C/c:)

(C/c:)

(C/c:)

(C/c:)



(C/c:)

(C/c:)

(C/c:)

(C/c:)

5. Harmoonia ja vorm II. Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana.

96

pp

(C/c:)

(C/c:)

(C/c:)

(C/c:)

6.

Harmonia ja vorm III.

Klassikalise muusika tüüpvormide harmoonilisest struktuurist.¹

Antud peatükis käsitletakse järgnevate klassikalise muusika tüüpvormide tonaalstruktuure: kaheosaline (liht)vorm², kolmeosaline (liht)vorm³, kolmeosaline liitvorm sonaaditsükli aeglastes osades⁴, tantsuvorm (menuett, *scherzo*)⁵, rondo (s.h rondo-sonaat)⁶ ning sonaadivorm⁷. Eraldi jääb käsitlemata klassikalise variatsioonivormi (teema ja variatsioonid) tonaalstruktuur, sest selle aluseks oleva teema ja sellele järgnevate variatsioonide vorm üldreeglina kattub⁸, variatsioonide teema aluseks olev vorm on aga juba käsitletud kas kahe- või kolmeosalise vormi näol.

Klassikaliste vormide üheks keskseks liigendusüksuseks on muusikaline lause, s.t väikseim kadentsiga lõppev vormiüksus. Seetõttu omandavad kadentsid teose vormi määratlemisel olulise tähtsuse. Antud peatüki eesmärgiks on näidata, kuidas laused kui suhteliselt autonoomsed üksused ühinevad teoses üheks tervikuks. See on aga otseselt seotud kadentside omavahelise hierarhiaga⁹. Kadentsidevahelise hierarhia mõistmiseks on aga esmalt vaja peatuda tonaalse teose tonaalstruktuuri moodustumise aluspõhimõtetel.

Klassikalise tervikteose tagaplaanist. Tonaalne teos põhineb harmoonilisel helistikul, mille keskseks harmooniaks on toonika kolmkõla. Eelnevates peatükkides kirjeldati, kuidas toonika kolmkõla kaunistamise ehk prolongeerimise tulemusena tekivad teised harmooniad, mis oma kontrapunktilise funktsiooni omandavad just prolungeeritava harmoonia kontekstis (vt näidet 2.7 ja selle kommentaari). Seda mõtteviisi laiendades saab väita, et ka teos tervikuna tekib toonika kolmkõla ajas lahtikomponeerimise ehk prolongeerimise tulemusena.

Vastavalt Schenkeri teooriale¹⁰ moodustub toonikakolmkõla esmasel prolongeerimisel järgnevus I-V-I, mida võibki mõista tonaalse teose harmoonilise tagaplaanina. Schenker väidab, et tonaalse teose aluseks olev toonika kolmkõla (näide 6.1a) komponeeritakse ajas lahti primaarselt kahe hääle – meloodia- ja bassihääle – abil. Meloodia- ehk ülahääles võib see väljenduda näiteks toonikakolmkõla tertsi laskuval ühendamisel toonikakolmkõla priimiga, bassihääles aga tõusuga toonika priimilt kvindile ja tagasi

¹ Antud peatüki lugemiseks on hädavajalik võrrelda siin toodud analüütilisi näiteid teoste partituuridega.

² Vt Caplin 1998: 87–96.

³ Vt Caplin 1998: 71–86.

⁴ Vt Caplin 1998: 209–218.

⁵ Vt Caplin 1998: 219–230.

⁶ Vt Caplin 1998: 231–242.

⁷ Vt Caplin 1998: 195–208.

⁸ Erandiks võivad loomulikult olla mažoorsetes teostes nn *minore* variatsioon ja minoorsetes teostes *maggiore* variatsioon, samuti kogu variatsioonitükli lõpetav nn *finale* variatsioon.

⁹ Kadentside vahel tekkivat hierarhiat käsitleti põgusalt juba perioodi puhul (vt näidet 4.9), kus demonstreeriti kuidas perioodi eellauset lõpetav kadents moodustab perioodi harmoonilise tagaplaani seisukohalt algusharmoniat prolungeeriva abiharmonia.

¹⁰ Schenker 1979

(vt näide 6.1b). Teisisõnu moodustuvad mõlemad hääled toonikakolmkõla arpedžeerimisel, s.o selle ajas laiali laotamisel.

Ülahääl kui meloodiahääl peab moodustuma astmelisest liikumisest. Seetõttu tuleb ülahäälde lisada veel toonikakolmkõla tertsi ja priimi ühendav läbiminev heli (vt näide 6.1c). Lõppkokkuvõttena moodustub tagaplaan (Schenkeri järgi *Ursatz*), milles ülahäälde laskuv tertsikäik $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (*Urlinie*) on toetatud bassis I-V-I (*Bassbrechung*) (vt näide 6.1d). See ongi omakorda aluseks toonikakolmkõla esmasel prolongeerimisel moodustuvale teose harmoonilisele tagaplaanile I-V-I.

Ursatzi ja seega kogu tonaalse teose liikumapanevaks jõuks on aga algustoonika (bassi ja ülahäälde vahel moodustub deetsim) suhteliselt suurem dissoneerivus võrreldes lõputoonikaga (bassi ja ülehäälde vahel moodustub oktav), mille suunas algustoonika tungleb. Nagu ilmneb *Ursatzist*, on algustoonika lahendamiseks lõputoonikasse vaja vaid kolmest akordist koosnevat järgnevust. Helilooja rolliks – kui nii võib öelda – on avaldada pidevat vastupanu harmoonia n.ö loomulike tendentsile laheneda mainitud lõputoonikasse võimalikult otse. *Ursatzi* algustoonikat prolongeerides (kasvõi näiteks nii, nagu demonstreeriti näites 2.7) ühtlasi „takistatakse“ ka selle kohest lahenemist. Kui see aga lõpuks toimub, on üldreeglina tegemist teose või vähemalt selle vormilist põhiosa¹¹ lõpetava kadentsiga.

Klassikaliste tüüpvormide klassifitseerimisest tonaalstruktuuri põhjal. Mõnikord võib toonika esmasel prolongeerimisel moodustuv I-V-I olla järgmisel tasandil täiendavalt prolongeeritud n.ö **katkestusstruktuuri**¹² kaudu: peale liikumist dominandile ei lahendata viimast lõputoonikasse, vaid pöördutakse tagasi algsele toonikale ja käiakse taas läbi kogu protsess. Selle tulemusena moodustub järgnevus I-V, I-V-I (vt näide 6.2).

Klassikaliste tüüpvormide klassifitseerimisel nende tonaalstruktuuri põhjal saabki põhimõtteliselt eristada kahte tüüpi vorme – neid, mille süvakesktasandil katkestusstruktuur tekib ja neid, milles see ei teki. Katkestusstruktuur on alati seotud algse materjali tagasipöördumisega (repriis) ning see on üldiselt omane sellistele vormitüüpidele nagu periood¹³, kaheosaline lihtvorm repriisiga, kolmeosaline lihtvorm, kolmeosaline lihtvorm sonaaditsükli aeglastes osades ja sonaadivorm. Katkestusstruktuur ei ole üldiselt omane kaheosalisele (ilma repriisita) lihtvormile ning tantsuvormile (mõeldud on menuetti või *scherzot* tervikuna, s.t koos *trioga*). Mõneti eraldiseisvana võib selles kontekstis käsitleda rondot, milles korduvad refräänile tagasipöördumised toovad üldreeglina esile enam kui ühe katkestuse. Samas ei omanda selles vormis ükski katkestus teisest n.ö struktuuraalselt kõrgemat staatust.

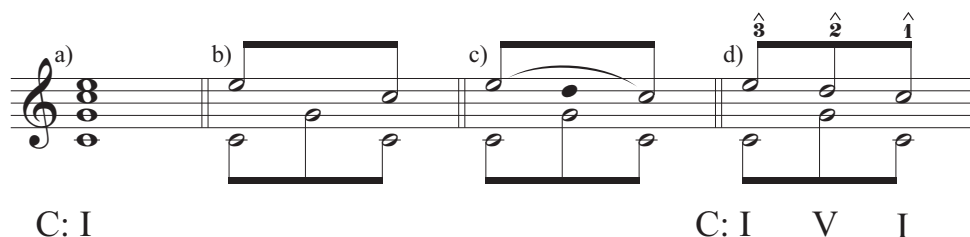
Näidete selgitus. Allpool toodud näidete madalaima struktuuritasandi moodustavad lausete harmoonilised tagaplaanid. Kõikide lausete puhul on harmoonilisse tagaplaani kuuluvad helid (harmooniad) lausete paremaks esiletoomiseks talaga ühendatud. Üksikud harmooniad või helid, mille ülesmärkimiseks on kasutatud vaid noodipäid, tähistavad kas lausesiseseid vällditud või katkestatud kadentse, olulisemaid läbiminevaid harmooniaid või lauseid ühendavaid üleminekuosi, millest iseseisvaid lauseid ei moodustu. Erandlikult on noodipäid kasutatud näites 6.12 struktuuraalse üla-

¹¹ Vormilisele põhiosale võib järgneda veel kooda.

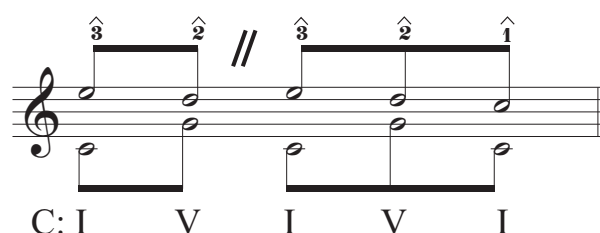
¹² Vt Schenker 1979: 36–40.

¹³ Perioodi kohta vt näiteid 4.12 ja 4.14.

Näide 6.1



Näide 6.2



hääle paremaks väljatoomiseks. Teose alusstruktuuriga (*Ursatz*) ja selle esmase proloneerimise tulemusena moodustuva katkestusstruktuuriga seonduvad helid on kõik tähistatud seest tühjade noodipeadega ja ülahääle puhul nende kohal asuvate katusega numbritega. Katkestusele viitavad näidetes ka topeltkriipsud (//). Pikemad kaared, mis ühendavad üheks tervikuks mitu lauset, viitavad kesktasandi olulisematele muusikalistele protsessidele. Noodisüsteemide kohal on ära toodud taktinumbrid ja vormiosad ning nende all harmooniatähistused.

...

Vastavalt nimetusele moodustub **kaheosaline vorm** kahest poolest: suure lause või perioodi vormis (vt ptk 4) esimeset osast (A) ja teisest poolest (B) (vt ptk 5). Vormi esimene osa võib lõppeda toonikasse või dominant, minoorsete teoste puhul ka paralleelduuri. Esimesel ja kolmandal juhul valitseb harmoonilise tagaplaani algustoonika kuni lõpukadentsi dominandi saabumiseni (vt näide 6.3), teisel juhul aga esimese osa lõpukadentsini, kus selle vahetab välja süvatasandi dominant (vt näide 6.4). Viimane on mõnikord üsnagi keerukal viisil proloneeritud kuni lõpukadentsi dominandini (vt näide 6.5).

Erinevalt kaheosalisest vormist, põhineb kaheosaline repriisiga vorm katkestusstruktuuril. See moodustub üldreeglina kas kolmest või neljast lausest. Kolmest lausest moodustuva vormi puhul esindab esimest poolt tavaliselt suur lause ($A=a+b$; a tähistab siin suure lause eksponeerivat fraasi¹⁴ ning b jätkufraasi¹⁵) ning teist poolt kontrastse-

¹⁴ Vt Caplin 1998: 35–40.

¹⁵ Vt Caplin 1998: 40–48.

Näide 6.3 Beethoven, Klaverisonaat cis-moll op. 27, nr. 2, II osa, (Menuetto, Trio) (kaheosaline lihtvorm)

37 43 44 45 59 60

A B

Des: I (V) I [I] V I

Des: I V I

Näide 6.4 Beethoven, Klaverisonaat Es-duur op. 31, nr 3, III osa, Menuetto (kaheosaline lihtvorm)

1 8 9 15 16

A B

Es: I V V I

Näide 6.5 Beethoven, Klaverisonaat E-duur op. 109, III osa, peateema (kaheosaline lihtvorm)

1 4 5 7 8 9 12 13 15 16

A a a¹ B b c N

E: I V I₆ V V III II V₇ I
 H: IV (V₇) I gis: III (V₇) I

E: I (V) I₆ V V (III) II V₇ I

E: I (I₆) V (II) V₇ I

E: I (V) V₇ I

E: I V₇ I

le keskosale iseloomuliku struktuuriga lause (c) ja sellele järgnev repriisi esindav lause (b¹). Viimane põhineb üldreeglina mainitud suure lause jätkufraasi (b) temaatilisel materjal.¹⁶ Neljal lausel põhineva vormi puhul esindab esimest poolt kahest sarnasest lausest moodustuv periood (a ja a¹) ning teist poolt taas kontrastsele keskosale iseloomuliku struktuuriga lause (b) ja sellele järgnev repriisi esindav lause (a²). Viimane põhineb üldreeglina mainitud perioodi järellausel. Katkestus leiab kaheosalises repriisiga vormis aset peale kontrastsele keskosale iseloomulikku lauset (vt näited 6.6 ja 6.7), s.t teises pooles, ja seda isegi siis, kui varasemad laused lõppevad samuti dominant (vt näide 6.6).

Kolmeosaline vorm moodustub suure lause või perioodivormis esimesest osast (A), sellele järgnevast kontrastsest keskosast (B) ja repriisist (A₁). Ka kolmeosaline vorm põhineb katkestusel, mis asub teise osa (B) lõpus. Vastavalt sellele, kas teos on kirjutatud

¹⁶ Vt näiteks Mozarti Keelpillikvarteti A-duur, KV 464, III osa variatsioonide aluseks olevat teemat.

Näide 6.8 Beethoven, Klaverisonaat f-moll, op. 2, nr. 1, III osa, (Menuetto, Trio) (kolmeosaline lihtvorm mažoorses helistikus)

41 49 50 51 65 66 72 73

A B A₁

F: I C: IV (V₇) I V(——— 7) // I V(7) I

F: I V ——— // I V I

Näide 6.9 Beethoven, Klaverisonaat f-moll, op. 2, nr. 1, III osa, Menuetto (kolmeosaline lihtvorm minoorses helistikus)

1 11 12 15 28 29 35 36

13 14 37 38

39 40

A B A₁

f: I As: VI (V₇) III I V // I V₇ I

f: I (III) V // I V₇ I

duuris või mollis, on võimalikud kaks erinevat katkestusdominandile liikumise viisi: duuri puhul moduleerib esimene osa tavaliselt dominanti juba esimese osa lõpus ning keskosa ülesandeks on dominant alal hoida (vt näide 6.8). Molli puhul moduleeritakse esimeses osas tavaliselt paralleelduuri (põhihelistiku III aste), millele keskosas järgneb liikumine dominandile (vt näide 6.9).

Ülesanne VI-1.

Analüüsida kahe- ja kolmeosalises vormis kirjutatud teosteosade harmooniat tuues välja neid moodustavate lausete harmoonilised tagaplaanid ja neid omakorda sügavamal tasandil organiseerivad plaanid: I-V-I või katkestusstruktuuri olemasolu korral I-V, I-V-I. Kirjutada lausete tagaplaanid ja kogu teoseosa organiseerivad plaanid noodijoonestikule lähtudes näidete 6.3–6.9 alumisest bassivõtmes noodireast: madalamale tasandile kuuluvad bassihelid tuleb tähistada mustade ja sügavamale tasandile kuuluvad helid valgete noodipeadega, samuti tuleb madalamale tasandile kuuluvad helid ühendada ülemiste ja sügavamale tasandile kuuluvad helid alumiste taladega. Lisada noodijoonestiku kohale taktinumbrid ja nootide alla kahel tasandil harmooniatähised. Esimese teose harmoonia on juba näitlikult analüüsitud.

Beethoven, Klaverisonaat A-duur, op. 2, nr. 2, II osa, taktid 1–19

Takti nr: 1 4 5 8 9 12 13 18 19

D: I V I V I V V₇ I V I

A:I

D: I V I V I

Beethoven, Klaverisonaat C-duur, op. 2, nr. 3, III osa (*Scherzo, Trio*), taktid 65–88

Takti nr:

Bass clef staff with a double bar line.

a:

e:

C:

a:

Beethoven, Klaverisonaat Es-duur, op 7, II osa, taktid 1–24

Takti nr:

Bass clef staff with a double bar line.

C:

G:

C:

Beethoven, Klaverisonaat c-moll, op. 111, II osa (*Arietta*), taktid 1–16

Takti nr:

Bass clef staff with a double bar line.

C:

a:

C:

Näide 6.10 Beethoven, Klaverisonaat Es-duur, op. 7, II osa (kolmeosaline liitvorm)

6. Harmoonia ja vorm III. Klassikalise muusika tüüpvormide harmoonilisest struktuurist.

1 7 8 9 14 15 23 24 25 27 28 29 32 33 37 41 42 50 51 57 58 59 64 65 73 74

A a a₁ + kooda

B b b a₁

C: I (V) I (V₇) I (bVI) C: I V V// (V) I V₍₇₎I V I

Näide 6.11 Beethoven, Klaverisonaat Es-duur, op. 7, III osa (Scherzo) (tantsuvorm)

Scherzo

a b a₁ + kooda

1 8 9 20 21 22 23 25 41 43 50 51 85 86

Trio

a b a a₁

96 110 112 123 124 136 138

Scherzo da Capo

b a a₁ + k

1 8 9 20 21 22 23 25 41 43 50 51 85 86

The musical score consists of two systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system is labeled 'Scherzo' and the second 'Trio'. Each section has three measures labeled 'a', 'b', and 'a₁ + kooda'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings like 'Es: I' and '(V) I'. There are also some unusual symbols like 'kg' and 'kg' above certain measures.

Näide 6.12 (järg)

Menuetto da Capo

A: I (V) I V I

A: I V I

Kolmeosaline liitvorm sonaaditsükli aeglastes osades moodustub tavaliselt kahe- või kolmeosalises vormis esimesest osast (A), suhteliselt vabas vormis keskosast (B) ja võrdlemisi staatilisest¹⁷ repriisist (A). Viimatimainitus seisneb ka kolmeosalise liht- ja kolmeosalise liitvormi peamine erinevus. Teiseks erinevuseks on esimese osa kohustuslik lõppemine toonikasse. Keskmine osa (B) lõpeb aga kolmeosalise lihtvormiga analoogiliselt dominanti. Üldmainitud aspektid määratlevad ka suure kolmeosalise vormi tonaalstruktuuri iseloomulikud jooned. Üldreeglina põhineb sonaaditsükli aeglastes osades kasutatav kolmeosaline vorm katkestusstruktuuril, kusjuures katkestus asub – nagu kolmeosalise lihtvormi puhul – keskosa (B) lõpus (vt näide 6.10).

Hoopis erinev struktuur moodustub kolmeosalises liitvormis, mis on tüüpiline sonaaditsükli tantsulisele osale. Sellist suurt kolmeosalist vormi võib nimetada ka **tantsuvormiks**. Nii selle esimene (*Menuetto*, *Scherzo*) kui ka teine osa (*Trio*) on kirjutatud kas kahe- või kolmeosalises lihtvormis, kolmas osa (*Menuetto*, *Scherzo da Capo*) on üldreeglina esimese osa täpne, sageli eraldi väljakirjutamata kordus. Kuna sellises vormis lõpeb keskosa täiskadentsiga, siis siin katkestust ei teki. Sellise vormi harmoonilise tagakeskplaani struktuur sõltub peamiselt sellest, missuguses helistikus on kirjutatud keskmine osa (*Trio*). Samanimelise helistiku puhul püsib süvatasandi toonika kaunistamata (kui mitte arvestada duurkolmkõla ajutist asendamist mollkolmkõlaga) kuni teost lõpetava strukturealse kadentsini (vt näide 6.11), subdominant- või dominanthelistiku puhul moodustub aga süvakesktasandil abiharmoniat sisaldav järgnevus (näiteks I-IV-I; vt näide 6.12).

¹⁷ S.t, et erinevalt kolmeosalisest lihtvormist on kolmeosalise liitvormi viimane osa (repriis) sageli esimese osa võrdlemisi täpne kordus. Kordus võib olla oluliselt figureeritum, kuid taktide arv ja harmooniline struktuur võrreldes algsosaga üldreeglina ei muutu.

Ülesanne VI-2.

Määrata kolmeosalises vormis kirjutatud teoste harmoonilised süvakeskplaanid ja kirjutada süvakeskplaanid harmooniaid esindavad bassihelid noodijoonestikule. NB! Süvakeskplaan moodustub (1) algusharmoniast, (2) keskosa toonikaharmoniast (kui teose harmooniline struktuur ei sisalda katkestust) või keskosa lõpetavast dominantharmoniast (kui teos põhineb katkestusstruktuuril), (3) repriisi algusharmoniast ja (4) teost lõpetavast kadentsiharmoniast (näidetes 6.10–6.12 esindab süvakeskplaanid süsteemide all toodud harmooniatähiste alumine rida). Eristada saadud helijärgnevuses tagaplaanile kuuluvaid helisid – algustoonikat ja teost lõpetava kadentsi harmooniaid – ainult süvakeskplaanile kuuluvatest helidest noteerides esimesena mainitud helid talaga ühendatud poolnootide ning teised mustade noodipeadena. Bassinootidele lisada noodijoonestiku ja vormiosade tähiste kohale taktinumbrid ja noodijoonestiku alla harmooniatähised. Näidata algustoonika prolongeerimist süvakeskplaanil ühendades algustoonika pidev- või punktiirkaartega ainult süvakeskplaanile kuuluva toonikaga ning pannes ainult süvakeskplaanid põhihelistiku toonikasse mittekuuluva harmoonia sulgudesse. Esimese teose süvakeskplaan on juba määratud.

Beethoven, Klaverisonaat F-duur, op. 10, nr. 2, II osa

Takti nr: 1 39 125 162

A B A

f: I (VI) I V I

Des: (I)

Beethoven, Klaverisonaat D-duur, op. 10, nr. 3, III osa

Takti nr:



D:

G:

Mozart, Klaverisonaat D-duur, KV 576, II osa

Takti nr:



A:

Beethoven, Klaverisonaat Es-duur, op. 27, nr. 1, II osa

Takti nr:



c:

As:

Rondo moodustub korduvatest refräänidest ja nende vahele jäävatest erineval temaatilisel materjalil põhinevatest episoodidest. Kui refräänid kõlavad toonikahelistikus, siis episoodid üldreeglina mõnes muus helistikus. Refraän võib olla kirjutatud suure lause või perioodivormis (vt näide 6.13 ja 6.14). Viimases näites järgneb perioodivormis peateemale veel üks täiendav kadentsiga lõppev lause, millel aga puudub kaheosalise vormi teisele poolele iseloomulik ülesehitus. Seetõttu siin kaheosalisest vormist rääkida ei saa. Keerukamate ja arendatumate rondode puhul võib refrään olla kirjutatud ka kaheosalises repriisiga vormis (vt näide 6.15). Kuna viimatimainitud näite näol on tegemist rondo-sonaadiga, siis on vormitähistused süsteemi kohal toodud kahel horisontaalreal: ülemisel horisontaalreal sonaadivormiga seonduvad tähised¹⁸ ja alumisel rondovormiga seonduvad tähised. Episoodid võivad põhineda nii kahe- kui ka kolmeosalisel vormil või vabavormil. Juhul kui episood põhineb mingil kindlal vormil, mis lõpeb kinnise täiskadentsiga, võib sellele järgneda sideosa (või lihtsalt sideakord), mis seob episoodi sellele järgneva refrääniga (vt näide 6.13, taktid 16–21 ja 48–53 ja näide 6.14, taktid 67–71).

Nagu juba öeldud, on rondo tonaalstruktuurile sageli omane rida katkestusi, mis aga kõik asetsevad samal struktuuritasandil – seetõttu ei oma ükski katkestustest tervikvormi seisukohast kesket tähtsust. Katkestused asetsevad tavaliselt episoodi üleminekul refräänile. Erandlikult võib katkestus olla ka episoodi sees. See juhtub eelkõige n.ö Mozarti tüüpi rondos¹⁹, millele analoogiliselt rondo-sonaadiga on omane esimese episoodi materjali peahelistikus tagasitulek. Kuna peahelistiku naasmine ei lange kokku refrääni materjali tagasitulekuga, siis tekib teose vormilise ja harmoonilise struktuuri vahel konflikt (vt näide 6.14, takt 123). Mõnikord võib katkestus enne refrääni algust ka puududa: tavaliselt on see põhjustatud episoodi lõpetava põhikujus dominandi puudumisest (vt näide 6.14, takt 70, kus katkestusdominanti asendab abiakord $V\frac{3}{4}$). Enam arendatud rondodele on vormi lõpuosas iseloomulik vormiosade funktsioonide (esitav, arendav, lõpetav) ähmastumine. Eespool juba mainiti n.ö Mozarti rondot, milles saabuvat toonikahelistiku artikuleerib hoopis episoodi, s.o arendava vormiosa materjal. Näites 6.15 pole alates taktist 135 kõlava (s.t rondo-sonaadi tüüpskeemi põhjal ootuspäraselt viimase) refrääni algus eriti tugevalt ette valmistatud: refräänile ei eelne katkestust, samuti valitseb toonika juba alates repriisi algusest, s.o alates taktist 100. Seetõttu ei mõju see refrään tervikvormi kontekstis piisavalt lõpetavana. Viimane on ka põhjus, miks oletatav kooda, mis algab alates taktist 148, lõpeb ootamatult poolkadentsiga ja sellele järgneb veel üks – n.ö kompenseeriv – refrään (takt 173).

¹⁸ Sonaadivormi alaosasid ja nende tähistusi käsitletakse allpool.

¹⁹ See vastab skeemile ABACB₁A, milles A viitab refräänile, B esimesele episoodile, C teisele episoodile, ja B₁ esimese episoodi repriisile. Erinevalt esimesest episoodist B kõlab selle repriis B₁ toonikahelistikus. Selline rondo sarnaneb rondo-sonaadile, mille skeem on ABACAB₁A ja milles B₁ viitab samuti B materjali tagasitulekule toonikahelistikus. Seetõttu võib n.ö Mozarti rondot vaadelda vahevormina tavapärase viieosalise rondo (ABACA) ja rondo-sonaadi vahel.

Näide 6.13 Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 545, III osa (rondo)

1 4 5 7 8 (8) 12 13 16 18 21 24 25 27 28 29 35 36 41 47 48 51 53 56 57 59 60

Refrään 1. episood Refrään 2. episood Refrään + kooda (tt. 60-73)

C: I (V) I (V) I (V) I V I V I

Näide 6.14 Mozart, Klaverisonaat B-duur, KV 281, III osa (rondo)

6. Harmoonia ja vorm III. Klassikalise muusika tüüpvormide harmoonilisest struktuurist.

1 4 5 7 8 (8) 15 16 18 27 28 38 39 44 47 48 50 51 52 59 60 63 64 66 67 69 70 71-72

Refrään (PP) 1. episood (SP) (KP) Refrään 2. episood Refrään

B: I (V) I (V₄₃) I

B: I

Näide 6.14 (Järg)

71-72 75 76 78 79 (79) 86 87 89 90 100 101 (101) 109 114 118 119 123 124 135 136 142 146 147 149 150 (150) 157 158

Refrään

3. episood

Refrään?

Ei!

Refrään!

(KP peahelistikus) (PP)

B: I

B: I

(V)?

(V)?

(V)?

V I

V I

Näide 6.15 Beethoven, Klaverisonaat A-duur, op. 2, nr. 2, IV osa (rondo-sonaat)

6. Harmoonia ja vorm III. Klassikalise muusika tüüpvormide harmoonilisest struktuurist.

1 4 5 8 9 12 13 15 16 (16) 20 (20) 24 26 37 41

Ekspositsioon

pp Refraän SP KP Refr.

1. episood

A: I (V) I

Näide 6.15 (järg)

The musical score is written for piano (right hand) and bass (left hand). It features a complex harmonic structure with various sections and repetitions. The score is divided into several measures, with measure numbers 41, 44, 45, 48, 49, 52, 53, 56, 57, 61, 66, 67, 74, 75, 79, 80, 87, 88, 94, and 100 marked. The sections are labeled as follows:

- Refrään** (Refrain) at measures 41-45, marked *pp*.
- (Ekspositioon)** (Exposition) at measures 48-53.
- Töötlus** (Development) at measures 57-61.
- 2. episood** (2nd episode) at measures 66-74.
- Refr.** (Refrain) at measures 79-80, marked *pp*.
- Repriis** (Repeat) at measures 87-94, marked *pp*.

The score includes various musical notations, including treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (3/8), and dynamic markings (*pp*). It also features repeat signs, first and second endings, and a double bar line. The structure is analyzed with harmonic diagrams, showing the progression of chords and the relationship between different sections. The analysis includes labels such as *A: I*, *(a: I)*, *(V)*, and *A: I*, indicating the harmonic structure and the relationship between different sections.

Näide 6.15 (järg)

6. Harmoonia ja vorm III. Klassikalise muusika tüüpvormide harmoonilisest struktuurist.

100 103 104 107 108 111 112 115 (115) 119 (119) 123 124 134 135 138 139 148 156 165 173 176 177 180-187

Repriis

PP

Refrään

SP

3. episood

KP

PP

Refrään

(Refrään)

Kooda?

Kooda!

(V) I

V I

V I

Ülesanne VI-3.

Määrata rondovormis teoste harmoonilised süvakeskplaanid ja kirjutada süvakeskplaani harmooniaid esindavad bassihelid noodijoonestikule. NB! Süvakeskplaan moodustub (1) refräänides valitsevast toonikaharmoniast, (2) episoodide helistike toonikaharmoniast ning (3) teost lõpetavast kadentsiharmoniast. Eristada saadud helijärgnevuses tagaplaanile kuuluvaid helisid – algustoonikat ja teost lõpetava kadentsi harmooniaid – ainult süvakeskplaani kuuluvatest helidest noteerides esimesena mainitud helid talaga ühendatud poolnootide ning teised mustade noodipeadena. Bassinootidele lisada noodijoonestiku ja vormiosade tähistuste kohale taktinumbrid ja noodijoonestiku alla harmooniatähised. Näidata algustoonika prolungeerimist süvakeskplaanil ühendades algustoonika pidev- või punktiirkaartega ainult süvakeskplaanile kuuluvate toonikatega ning pannes ainult süvakeskplaanile kuuluvad mitte-toonika harmooniad sulgudesse. Esimese teose süvakeskplaan on juba määratud (ülesannetes viitab R noodijoonestiku kohal refräänile ja E episoodile).

Mozart, Klaverisonaat B-duur, KV 570, II osa

Takti nr: 1 13 29 33 45 48

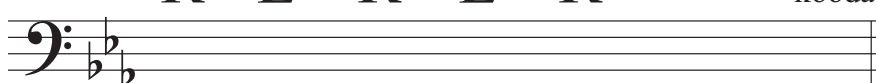
 R E R E R + kooda



Es: I (VI) I (IV) I V I

Mozart, Klaverisonaat c-moll, KV 457, II osa

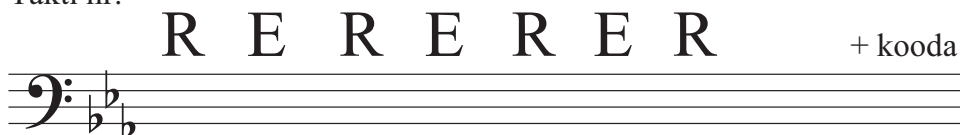
Takti nr: R E R E R + kooda



Es:

Beethoven, Klaverisonaat c-moll, op. 13, III osa

Takti nr:



c:

Sonaadivormi aluseks on selle esimeses suuremas alaosas ehk ekspositsioonis loodav helistikuline konflikt, mis lahendatakse selle viimases osas ehk repriisis. Lisaks ekspositsioonile ja repriisile võib sonaadivorm sisaldada ka nimetatud vormiosade vahele jäävat töötlust. Ekspositsioon jaguneb omakorda kaheks suuremaks lõiguks – peahelistiku- ja kõrvalhelistikualaks. Peahelistikuala moodustub peapartiist (PP) ja sellele järgnevast sidepartiist (SP; vt lähemalt ptk 5), kõrvalhelistikuala aga kõrvalpartiist (KP; vt lähemalt ptk 5) ja lõpupartiist (LP). Sonaadivormi töötlus (vt lähemalt ptk 5) läbib tavaliselt kolm arengufaasi – sissejuhatava, arendava (töötluse põhiosa) ning lõpetava –, millest esimene võib ka puududa. Mainitud arengufaasid võivad sisaldada nii ühes, võrdlemisi arendatud lauses kui ka olla esindatud eraldi lausetena (erandiks on lõpuosa, mis tavaliselt iseseisvat lauset ei moodusta). Repriisi vormiline struktuur on võrdlemisi sarnane ekspositsiooni struktuuriga. Peamiseks erinevuseks on aga helistikulise suhte muutumine repriisi esimese poole (pea- ja sidepartii) ning teise poole (kõrval- ja lõpupartii) vahel: erinevalt ekspositsioonist kõlavad mõlemad pooled üldreeglina toonikahelistikus, milles seisnebki eelpool mainitud helistikulise konflikti lahendus.

Oma tonaalstruktuurilt on sonaadivorm sarnane kolmeosalise lihtvormi struktuuriga. Analoogiliselt viimasega põhineb ka sonaadivorm katkestusstruktuuril, kusjuures katkestust artikuleerib siin üleminek töötluselt repriisile. Samuti sõltub siin liikumine katkestusdominandile sellest, kas teos on kirjutatud duuris või mollis. Esimesel puhul artikuleeritakse mainitud dominantharmoonia tugevalt juba ekspositsiooni lõpus (kõrvalpartiit dominanthelistikus lõpetav täiskadents ja sellele järgnevad lõpupartii analoogilised kadentsid) ning see hoitakse mõtteliselt alal kuni töötluse lõpuni (vt näide 6.16, taktid 31–51). Teisel puhul moduleeritakse ekspositsiooni teises pooles III astme helistikku (paralleelduuri) ning töötluse ülesandeks on ühendada see dominandiga (vt näide 6.17, taktid 41–81).

Näide 6.16 Mozart, Klaverisonaat C-duur, KV 279, I osa (sonaadivorm mažoorse helistikus)

1 12 16 17- 31 35 37- 39 51 58 67 71- 86 (86) 91 92 96 98- 101

18 38

Ekspositsioon

PP SP KP LP

Töötlus

Repriis

PP+SP KP LP

V // V // V I

C: I

Näide 6.17 Beethoven, Klaverisonaat f-moll, op. 2, nr. 1, I osa (sonaadivorm minoorses helistikus)

1 8 9 16 21 41 46 47 49 81 101 108 109 117-119 120 140 151 152

Ekspositsioon
PP SP KP LP

Töötlus
PP SP KP LP

Repriis
PP SP KP LP

f: I (III)

Ülesanne VI-4.

Määrata sonaativormis teoste harmoonilised süvakeskplaanid ja kirjutada süvakeskplaanid harmooniaid esindavad bassihelid noodijoonestikule. NB! Sonaativormi süvakeskplaan moodustub (1) ekspositsiooni peapartiis valitseva põhihelistiku toonikaharmoniast, (2) ekspositsiooni kõrvalpartii kõrvalhelistiku toonikaharmoniast, (3) töötlust lõpetavast dominantharmoniast, (4) repriisi peapartiis valitsevast põhihelistiku toonikaharmoniast ning (5) repriisi kõrvalpartii (s.o ühtlasi kogu teost) lõpetavast kadentsiharmoniast. Eristada saadud helijärgnevuses tagaplaanile kuuluvaid helisid – algustoonikat ja teost lõpetava kadentsi harmooniaid – ainult süvakeskplaanile kuuluvatest helidest noteerides esimesena mainitud helid talaga ühendatud poolnootide ning teised mustade noodipeadena. Bassinootidele lisada noodijoonestiku ja vormiosade tähistuste kohale taktinumbrid. Tuua välja katkestusstruktuur ühendades kaarega algustoonika bassiheli töötlust lõpetava dominandi bassiheliga ja repriisi alustava toonikaheli teost lõpetava kadentsi lõputoonikaga ning lisades bassihelide alla vastavates kohtades harmooniatähised I-V, I-V-I. Esimese teose süvakeskplaan on juba määratud (näites viitab E ekspositsioonile, T töötlusele, R repriisile, PP peapartiile ja KP kõrvalpartiile).

Mozart, Klaverisonaat B-duur, KV 333, I osa

Takti nr: 1 23 64 92 94 119 160 161

 E T R + kooda

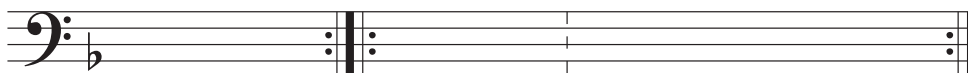
 PP KP PP KP

B: I V I V I

Mozart, Klaverisonaat F-duur, KV 547, I osa

Takti nr:

E T R
PP KP PP KP

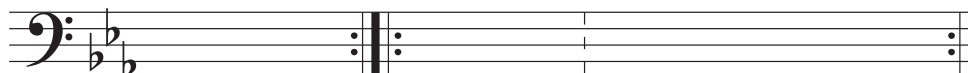


F:

Mozart, Klaverisonaat c-moll, KV 457, I osa

Takti nr:

E T R
PP KP PP KP



c:

7.

Harmoonia, kontrapunkt ja vorm.

Postklassikaliste teoste tonaalstruktuurist Chopini, Skrjabini ja Šostakovitši näitel.

Kuigi 19. sajandi ja ka mõningate 20. sajandi teoste¹ harmoonilis-kontrapunktilist struktuuri võib vaadelda toonika kolmkõla ajas lahtikomponeerimise tulemina, on sellel klassikaliste teoste tonaalstruktuuriga võrreldes mitmeid erijooni. Nimetatud erijooned avalduvad nii struktuuri esi- kui ka tagaplaanil. Antud peatükis käsitletavate teoste esiplaane iseloomustab oluliselt keerukam akordika, mis ühelt poolt on seotud harmoonia kasvava kromaatilise ja elliptilise² teiselt poolt aga häälte või faktuurikihistuste suureneva iseseisvumisega. Viimasega kaasneb ka faktuuri suurem polüfoniseeritus. Dissonantsi järk-järgulist emantsipeerumist väljendab ka selle tungimine aina sügavamatele struktuuritasanditele: kui klassikaliste teoste tonaalstruktuuris oli dissonants suurel määral esiplaaniga seonduv nähtus, siis 19.-20. sajandi muusikas võib lahenemist ootav dissonants valitseda pea kogu teost: sobivaks näiteks on allpool toodud Skrjabini gis-moll prelüüd, mille süvakeskplaani valitseb suuresti ebapüsiv K_4^6 , vt näide 7.2b.

19. ja 20. sajandi muusikas ei pruugi jääda muutumata ka teoste harmooniline tagaplaan. Kui klassikalise teose harmoonilist tagaplaani artikuleerib reeglina järgnevus I-V-I, siis näiteks antud peatükis käsitletava kahe esimese teose – Chopini ja Skrjabini prelüüdide – tagaplaane hoopis V-I ja V. Nimetatud tagaplaane võib vaadelda klassikalise tagaplaani I-V-I elliptiliste variantidena: esimene on saadud algustoonika ning teine nii algus- kui ka lõputoonika väljajätmise tulemusel, s.o vastavalt (I)-V-I ja (I)-V-(I). Tagaplaani selline muutus avaldab tugevat mõju teose tervikdramaturgiale. Harmoonilises plaanis ei väljendu see enam mitte niivõrd toonikalt lahkumises ja sellele tagasipöördumises, kuivõrd toonika kui harmoonilise stabiliseeriva keskuse omalaadses „otsimises“. Veelgi enam – algustoonika puudumine muudab sellele järgneva struktuuralse dominiandi funktsionaalselt ambivalentseks: konteksti (toonika) puudumise tõttu ei ole vähemalt teose alguses veel üheselt määratletavad ka teose ülejäänud harmooniad. Näiteks võib harmoonia dominantfunktsioon kristalliseeruda alles teose lõputaktides (nagu Chopini prelüüdis, vt näide 7.1) või jääda teatavas mõttes lõpuni lahtiseks (nagu Skrjabini prelüüdis, vt näide 7.2).

Chopin, Prelüüd a-moll, op 28, nr 2. Chopini prelüüdi vormi võib vaadelda omalaadse suure liitlausena³. Selle esimese poole – eksponeeriva fraasi (*presentation phrase*)⁴ – moodustavad taktid 1–13. Takte 1–2 saab vaadelda lühikese sissejuhatuseks, millele järgneb

¹ Antud peatükis peatutakse 20. sajandi muusikal ainult niivõrd, kuivõrd see on seotud tonaalse harmooniaga. Seetõttu esindab antud peatükis 20. sajandi harmooniat Šostakovitš, kes ühena vähestest 20. sajandi olulistest heliloojatest on oma muusikas teataval määral säilitanud harmoonilise dominiandi, mis teatavasti on harmoonilise tonaalsuse olemasolu eeltingimus.

² Ellipsiks nimetatakse harmoonias mingi akordi väljajätmist. Elliptiline järgnevus on näiteks $V_3^3-V_7/IV$, sest kahe nimetatud akordi vahel sisaldub mõtteliselt ka V_3^4 lahendusharmoonia – I.

³ Liitlause all peetakse silmas tavapärasest kaks korda pikemat suurt lauset (*compound themes: sixteen-measure sentence*, vt Caplin 1998: 69–70).

⁴ Vt Caplin 1998: 35–40.

taktides 3–7 liittuumik (*compound basic idea*)⁵ ja taktides 8–12 selle kordus (vt näide 7.1, ülemine süsteem). Taktid 13–23 moodustavad jätkufraasi (*continuation*)⁶, mis jaguneb omakorda arenduseks (taktid 13–21; arendus moodustub liittuumiku veel ühest muudetud kordusest taktides 14–19 ja lühikesest killustamisest (*fragmentation*)⁷, s.o liittuumiku teise poole transponeeritud kordusest taktides 20–21) ja kogu teost lõpetavaks kadentsiks (taktid 22–23).

Teose helistik on a-moll. Teose ainus a-moll kolmkõla kõlab teose viimases taktis, esindades teose harmoonilise tagaplaani V-I teist harmooniat. Kogu ülejäänud teose harmoonia põhineb toonikale eelneval dominandil. Kõige sügavamal tasandil on see kaunistatud abiharmooniaga $IV_5^{6\sharp 1.3}$ (takt 14), mis moodustub struktuuralse ülahääle algusheli *h* ja bassiheli *e* kaunistamisel vastavalt alumise ja ülemise abiheliga (vt näide 7.1b, milles on toodud kogu prelüüdi tagakeskpiaan; antud struktuuritasandit illustreerib harmoonilise analüüsi keskmine tasand). Järgmisel tasandil on teost alustav e-moll kolmkõla (a-molli loomulik dominant) prolongeeritud taktis 8 ühepoolse abiakordi – h-moll kolmkõlaga. Hoolimata sellest, et viimane on mollkolmkõla, võib seda vaadelda omalaadse tagasisuhestuva dominandina (*back-relating dominant*)⁸, vt näide 7.1b, harmoonilise analüüsi ülemine tasand, ning näide 7.1a, taktid 1–8, harmoonilise analüüsi alumine tasand).

Mainitud e-moll (takt 1) ja h-moll (takt 8) on juba nimetatud liittuumikute algusharmooniad, eraldi võetuna on liittuumikud aga moduleerivad. Esimene liittuumik moduleerib e-mollist G-duuri. Kuna e-moll ja G-duur kolmkõla on tertsisuhtelised harmooniad, saab G-duur kolmkõla vaadelda e-moll kolmkõla asendusharmooniana (vt näide 7.1a, taktid 1–6, harmoonilise analüüsi keskmine tasand). Samamoodi on ka teise liittuumiku algus- (h:I=D:VI, takt 8) ja lõpuharmoonia ($D:I_3^{4\sharp 1.3}$, takt 11) tertsisuhtelised, mistõttu ka siin võib $D:I_3^{4\sharp 1.3}$ (mis sisuliselt esindab siin puuduvat D:I) käsitleda D:VI asendusharmooniana, kuigi muusika kromaatilisuus muudab nimetatud suhte esmapilgul varjatuks (vt näide 7.1a, taktid 8–11, harmoonilise analüüsi keskmine tasand). Harmooniaid $G:V_4^{6-5}$ (vt näide 7.1a, taktid 4–5, harmoonilise analüüsi ülemine tasand) ja $D:V_4^{6-5}$ (vt näide 7.1a, taktid 9–10, harmoonilise analüüsi ülemine tasand) tuleks aga vaadelda juba mainitud tertsisuhtelisi harmooniaid ühendavate läbiminevate harmooniatena.

Laiemas plaanis moodustab taktides 11–14 kõlav elliptiline harmoonijärgnevus ühtse kompleksi (kõik selles osalevad harmooniad on üksteisega asendussuhetes, s.t et need kõik on priimi- või tertsisuhtelised harmooniad, vt näide 7.1a, taktid 11–14, harmoonilise analüüsi ülemine tasand), mis valmistab ette a-molli harmoonilise dominandi saabumist (valitseb harmooniat taktides 15–22). Harmooniline dominant on omakorda kaunistatud sellele eelneva kadentsi kvartsektakordiga (taktid 15–21), mille lahenemine

⁵ Vt Caplin 1998: 69–70.

⁶ Vt Caplin 1998: 40–48.

⁷ Vt Caplin 1998: 41. Killustamine on muusika vormilise arenduse üks võtteid, mille puhul mingile vormilisele liigendusüksusele pannakse järgnema sellest (poole) lühemad vormilised liigendusüksused. Tulemuseks on muusikalise intensiivsuse kasv.

⁸ S.o dominantakord, mis prolongeerib vaid sellele eelnevat toonikat. Tagasisuhestuva dominandi mõiste on oluline selgitamaks dominandile järgnevat subdominantiharmooniat näiteks sellises perioodis, mille eellause lõpeb poolkadentsiga dominanti ning järellauset alustab subdominantiharmoonia. Sellises perioodis seostatakse poolkadentsi lõpetav dominantiharmoonia vaid perioodi alguse toonikaharmooniaga. Antud näites on situatsioon muidugi erinev, mistõttu tagasisuhestuvast dominandist räägitakse siin pigem kujundlikult.

Näide 7.1a Chopin, Prelüüd a-moll, op. 28, nr. 2

8 9 10 11 12 13 14 *dim.*

h: I

D: VI $(V_4^6 \text{ — } \frac{5}{3})$ $I_{43}^{\sharp 1,3}$ $E: VII_{43}$ ($> VII_{43}$) $> VII_{65}$ (Fr $_{43}$)
a: $IV_{65}^{\sharp 1,3}$

h: I

D: VI $(I_{43}^{\sharp 1,3})$

a: $IV_{65}^{\sharp 1,3}$

e: [I] (V)

a: [V]

[V]

Näide 7.1a (jätk)

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

din. *slentando* *sostenuto*

a: $IV_{65}^{\sharp 1,3}$ (Fr43) $V_{64}^{(6)}$ $V_{53}^{(5)}$ $V_{(-7)}$ I
E: I (V) I

a: [V] ($IV_{65}^{\sharp 1,3}$) V I

Näide 7.1b

1 6 8 11 14 15 21 23

a: V e: I (V) IV₆₅^{#1,3} V I

a: V (IV₆₅^{#1,3}) V I

a: V I

dominantkolmkõlasse toimub justkui aegluubis: K_4^6 helidelt liigutakse eri häältel järkjärgult ära V-sse: *e-f* ülähääle taktides 15–16 (heli *f* näitab end ka vasaku käe partiis taktides 18–19), *c-d* taktides 17–18 ja *a-h* taktides 20–21.

K_4^6 (näites 7.2a tähistatud topeltpidena dominandil V_4^6) lahenemist dominantkolmkõlasse (V_3^5) artikuleerib järsk faktuurimuutus (iseloolumuliku „tühja“ kõlaga homoofoonilise faktuuri vahetab välja rangelt akordiline faktuur) ja esmapilgul mõneti ootamatu harmooniajärgnevus V-V/V-V (vt näide 7.1a, taktid 21–22). Nimetatud akordilist faktuuri võib seostada koraalilikusega ja selle kaudu omakorda surma temaatikaga (viimasega seostub ka hiliskeskaegne sekvents *Dies irae*, mis on varjatult vasaku käe partii konstruktiivseks aluseks, vt näiteks helijärgnevust *h-ais-h-g* vasaku käe partii ülemises hääles, taktis 1), kuid mainitud akordijärgnevuse faktuurilisel esiletõstmisel on ka puhtstruktuuriline eesmärk – prelüüdi harmoonilise „teekonna“ artikuleerimine esiplaanil (meeldetuletuseks: teose tuumikfraas algas e-moll kolmkõlaga (=a:V) ning selle kordus h-moll kolmkõlaga (=a:V/V), misjärel liiguti läbi predominandi tagasi dominanti (a:V)).

Muidugi on ka klassikalisele teosele sageli omane tagaplaani peegeldamine esiplaanil, kuid seda tehakse erinevalt. Tavaliselt toimub see nii, et teose alguses artikuleeritakse struktuur I-V-I esiplaanil (näiteks peateema) ning see realiseeritakse hiljem tagaplaanil (teos tervikuna). Chopini puhul on järjekord vastupidine – prelüüdi harmooniline „teekond“ artikuleeritakse vahetult esiplaanil alles teekonna lõpul. Seetõttu ei põhine teose dramaturgia mitte klassikalisel esitusel, mida üldplaanis väljendab peateema aluseks olev I-V-I, ja sellele järgneval arendusel, mida üldplaanis väljendab kogu teose aluseks olev I-V-I, vaid pigem juba helistiku mainitud „otsimisel“ ja „leidmisel“.

Skrjabin, Prelüüd gis-moll, op 22, nr 1. Analoogiliselt Chopini a-moll prelüüdiga võib Skrjabini teose vormi käsitleda omalaadse suure lausena, mille teist poolt – jätkufraasi – on laiendatult korratud. Nimetatud lause eksponeeriva fraasi moodustaksid sellise tõlgenduse korral taktid 1–9 (tuumik kõlab taktides 1–5 ja selle kordus 5–9; vt näide 7.2a),

Näide 7.2a Skrijabin, Preliüd gis-moll, op. 22, nr. 1

Andante M.M. $\text{♩} = 72$

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 9, and the second system contains measures 10 through 13. The notation is in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 72 quarter notes per minute. The score features a complex harmonic structure with multiple layers of chords and melodic lines. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Articulation marks such as slurs and accents are used throughout. The score is divided into two systems, with the first system showing measures 1 through 9 and the second system showing measures 10 through 13. The key signature is G minor (three flats).

Näide 7.2a (jätk 1)

The image displays a musical score for piano, spanning measures 9 to 17. The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation is highly complex, featuring numerous accidentals, ties, and dynamic markings. The dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 9 to 13, and the second system covers measures 14 to 17. The notation includes many accidentals, particularly sharps and naturals, and features complex rhythmic patterns and ties. The overall structure is highly contrapuntal and harmonic, typical of post-classical music.

Näide 7.2a (jätk 2)

The image displays a musical score for piano, spanning measures 17 to 25. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 17 to 21, and the second system covers measures 22 to 25. The score is annotated with measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, and 25. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 17, *mf* (mezzo-forte) at measure 21, and *f* (forte) at measure 25. Crescendo markings (*cresc.*) are present at measures 18, 22, and 24. The notation features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff contains a prominent melodic line, while the treble staff provides harmonic support. The score is a continuation of a previous example, as indicated by the caption 'Näide 7.2a (jätk 2)'. The overall structure is characterized by a clear harmonic progression and a complex contrapuntal texture.

Näide 7.2a (jätk 3)

The image displays a musical score for piano, spanning measures 24 to 32. The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Lento' at the beginning of measure 32. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure 24 starts with a forte (f) dynamic. Measure 25 features a crescendo (cresc.) marking. Measure 26 has a forte (f) dynamic. Measure 27 includes a crescendo (cresc.) marking. Measure 28 has a forte (ff) dynamic. Measure 29 has a forte (ff) dynamic. Measure 30 has a forte (ff) dynamic. Measure 31 has a forte (ff) dynamic. Measure 32 is marked 'Lento' and includes a ritardando (ritard.) marking. The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Näide 7.2b

1 9 14 17 25 28 29 31 32

gis: $V^4 (IV_6)$

gis: V^4

jätkufraasi taktid 9–16 ning jätkufraasi tugevalt laiendatud korduse taktid 17–32. Sellise tõlgendusega ei saa minna siiski väga kaugele. Taktides 16–17, milles kõlab selle teose esimene kadentsilaadne järgnevus (antud järgnevust võib vaadelda välditud kadentsina, mis tegelikult põhjendabki suure lause teise poole kordamise vajadust) näib eelpool toodud vormi tõlgendus veel kehtivat. Seda interpretatsiooni toetavad osaliselt ka välditud kadentsile vahetult järgnevad taktid, milles naaseb taas – ja vähemalt esmapilgul mitte väga muudetud kujul – jätkufraasi alguses kõlanud materjal. Kuid ühtlasi tähistab see vormilõik ala, kus eelpool visandatud tõlgendus hakkab järk-järgult kaotama oma veenvust. Kuigi ka taktist 17 alguse saav vormilõik on sekventsilise ülesehitusega, on sekventsi lüli võrreldes jätkufraasi algusega (alates taktist 9) muutunud poole pikemaks (kahe takti asemel neli takti) ning sellisena on see oma mahult sisuliselt võrdne tuumikfraasiga. Seetõttu toob see endaga kaasa mulje ka uue pikema protsessi algusest. Seda muljet süvandab sekventsilise arenduse suhteline pikkus (taktid 17–28) ja eelkõige sellele järgnev tuumikfraasi kordumine, repriis (taktid 29–32). Lõppkokkuvõttes näivad taktid 17–32 esindavat hoopis kaheosalise vormi teist poolt, mida aga sellisena kohe mõtestamast takistas taktides 16–17 kõlanud välditud kadents, mis on klassikalises muusikas lause lõpukadentsina teatavasti ebapiisav. Seega võib antud teose puhul rääkida hoopis moduleerivast vormist, milles suure lause jätkufraasi laiendatud kordus mõtestatakse ümber repriisiga kaheosalise vormi teiseks pooleks.

Analoogiliselt vormiga on ebatavaline ka teose harmoonilis-kontrapunktiline struktuur, mis süvatasandil põhineb püsival dominandil. Esmatasandil on nimetatud dominant kaunistatud sellele eelneva kadentsi kvartsektakordiga (tähistatud V_4^6), mis sisuliselt valitsebki kogu teost, lahenedes sügavamal kesktasandil alles viimases taktis (vt

näide 7.2b, harmoonilise analüüsi alumine tasand). Mainitud kvartsekstakord on järgmisel tasandil kaunistatud abiharmoniaga (IV₆), mis valitseb takte 9–28 (vt näide 7.2b, harmoonilise analüüsi ülemine tasand).

Šostakovitš, Keelpillikvartett nr. 1, C-duur, op. 49, I osa. Kuigi Šostakovitši 1. keelpillikvarteti I osa harmooniline tagaplaan põhineb traditsioonilisel I-V-I järgnevusel (vt näide 7.3a), ei moodusta teose harmooniline struktuur järgneval tasandil sonaadivormile omast katkestusstruktuuri I-V, I-V-I (vrd näiteid 6.16 ja 6.17 näitega 7.3a). Näites 7.3a kõlab repriisi alguses (takt 89) küll taas toonikaharmonia, kuid see pole eelneva dominandiga ette valmistatud, vaid pigem häälte individuaalse kontrapunktilise liikumise tulemus.

N.ö helistikutaju küsitavaks muutvaid aspekte on teoses lisaks eelpool mainitule veelgi ning harmoonilise struktuuri süvakeskplaani avalduvad need esmajooned muusikalisi lauseid lõpetavates kadentsides või neid asendavates harmooniajärgnevustes. Vastavalt näitele 7.3a moodustub ekspositsiooni peapartii kolmest lausest vastavalt taktides 1–9, 9–15 ja 15–29. Teatavas mõttes on kõik peapartii lauseid lõpetavad kadentsid „problemaatilised“. Taktis 9 kõlavas kadentsis on üla- ja alahääli nihkes: kui bassis laheleb dominant toonikasse juba takti 8 viimasel löögil, siis ülahääles alles takti 9 esimesel löögil, samuti on bassipartii siin võrdlemisi kõrges registris, mis vähendab selle n.ö tõsiseltvõetavust (vt ka näite 7.3b kahte ülemist süsteemi taktides 8 ja 9 pöörates tähelepanu üla- ja alahääle omavahelisele nihkele). Taktis 15 on bassis dominant toonikasse lahenemisel astmeliselt täidetud (ei avaldu näites 7.3a), taktis 29 käitub „valesti“ aga ülahääli – dominandi lahenemisel toonikasse ei liigu ülahääli ootuspäraselt $\hat{2}-\hat{1}$, vaid hoopis $\hat{7}-\hat{6}$. Ka kadentsides osalevad harmooniad on häälte lineaarsest liikumisest üsna tugevalt mõjutatud. Näiteks peapartii teist lauset lõpetava kadentsi dominant moodustub ülemistes hääldes paralleelselt liikuvate abihelikäikude *c-h-c*, *g-fis-g* ja *e-dis-e* tulemusena (vt näite 7.3a takte 9–15). Ka kogu peapartiid lõpetava kadentsi dominant- ja toonikaharmoniale annavad iseloomuliku värvingu faktuuri ülemises kihistuses liikuvad paralleelsed sekstakordid (vt näite 7.3a takte 15–29; mainitud paralleelsete sekstakordide järgnevus jätkub ka sidepartii, vt takte 29–33). Samuti on iseloomulik n.ö kromaatilisel asendatud (*chromatic displacement*) dominant repriisi kõrvalpartii helistiku As-duur sisesejuhatamisel (vt näite 7.3a takte 97 ja 98): Es-duur kolmkõla kui As-duuri ootuspärane dominant on siin asendatud e-moll kolmkõlaga. N.ö tavapärasest kadentsist saaks rääkida alles I osa lõpus, taktis 110–112, kuid isegi siin varjutavad struktuuralse ülahääle liikumist kadentsi dominandil ülahääles kõlav sekst (*e*) ja samal ajal keskmises hääles kõlav madal teine aste (*des*): mõlemat heli võib vaadelda struktuuralse ülahääle heli *d* asendajatena kontrapunktilise struktuuri pinnatasandil.

Lisaks eelpool nimetatud aspektidele muudab ühese helistikutaju küsitavaks ka mažoorse ja minoorse laadi tunnuste läbiv samaaegne avaldumine (*modal mixture*). Näiteks viitaks Šostakovitši teose ekspositsiooni süvakeskplaani harmooniline struktuur justkui minoorsele teosele, kuigi keelpillikvarteti I osa põhihelistikuks on C-duur. Kui võrrelda kvarteti keskplaani näiteks Beethoveni Klaverisonaadi f-moll, op. 2, nr 1, I osa keskplaaniga (vt näide 6.17), siis ilmneb, et mõlemas teoses valitseb ekspositsiooni kõrvalhelistikualana III (vt näite 7.3a takte 37–68 ja näite 6.17 takte 21–41), tunnus, mis klassikalises muusikas on omane eelkõige minoorse helistikus teoste sonaadivormile. Minoori tunnuseid leiab Šostakovitši teosest aga veelgi: ekspositsiooni kõrvalhelistikuala ei esinda

Näide 7.3a Šostakovič, Keelpillikvartett nr. 1, C-duur, op. 49, I osa

Näide 7.3b Šostakovič, Keelpillikvartett nr. 1, C-duur, op. 49, I osa, peateema

Moderato $\text{♩} = 80$

V-no 1
V-no 2,
V-la
Vc.

a)

b)

c)

C: I V I

mitte lihtsalt kolmanda astme, vaid madaldatud kolmanda astme helistikku (Es-duur), s.o helistikku, mis oleks paralleelhelistikuks c-mollile, samuti algab repriisi kõrvalpartii (taktid 98–112) As-duuris, s.o madala kuuenda astme helistikus.

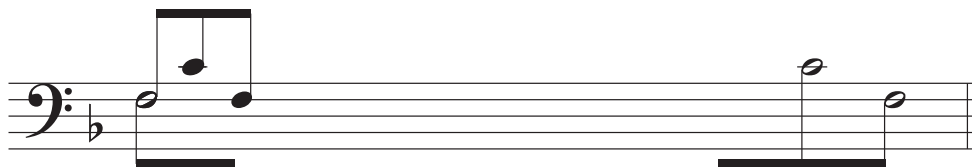
Häälte individuaalsus, mis üsna suurel määral avaldub juba teose harmoonilisel keskplaani, on veelgi tugevam esiplaanil (vt näide 7.3b, kus on ära toodud käsitletava teose peateema ja selle kontrapunktiline analüüs). Kui peateema keskplaani ka artikulierib klassikalises mõttes võrdlemisi selge harmooniajärgnevus I-IV₆-III₆-III-(IV)-V-I (vt näite 7.4 süsteemi c), siis liikumisel ühelt harmoonialt teisele lähtutakse üldreeglina juba puhtlineaarsest loogikast. Peateemas moodustub faktuur kolmest suhteliselt iseseisvast kihistusest: üla- ehk meloodiahäälest (1. viiul), peamiselt paralleelsetes tertsidest liikuvatest n.ö täitehäälest (2. viiul ja alt) ning bassihäälest. Vertikaalis võrdlemisi sageli kõlavad teosele iseloomulikud ebatraditsioonilised harmooniad tekivad peamiselt kahel põhjusel: juba eespool põgusat käsitlemist leidnud bassi ja ülahääle nihke ning täitehääle üsna range paralleelse (tersilise) seotuse tõttu (vt näiteks harmooniaid taktides 2 ja 3, mis tekivad liikumisel I-st IV₆-le; pööra tähelepanu ka häältevahetusele, mis taktides 5–7 seob III₆-t III-ga).

Ülesanne VII-1.

Visandada Chopini Ballaadi nr. 2, F-duur, op. 38 esimese F-duuris vormiosa (taktid 1–45, taktide lugemisel pole eeltakti arvestatud) tonaalne plaan, milles sisalduksid seda moodustavate lausete tagaplaanid. Esimese lause ja kogu vormiüksuse tagaplaan on juba visandatud.

Chopin, Ballaad nr. 2, F-duur, op. 38, taktid 1–45

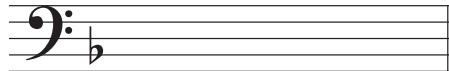
Takti nr: 1 5 40 41-44



F:

Visandada Chopini Ballaadi nr. 2 teise vormiosa (taktid 46–82) tagaplaan. NB! Vormiosa on moduleeriv ning lõppeb haakekadentsiga: teise vormiosa lõpuharmoonia on ühtlasi kolmanda vormiosa algusharmoonia!

Takti nr:

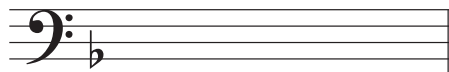


a:

F:

Visandada Chopini Ballaadi nr. 2 kolmanda vormiosa (taktid 82–140) tagaplaan. NB! Vormiosa on moduleeriv ning lõppeb haakekadentsiga: teise vormiosa lõpuharmoonia on ühtlasi kolmanda vormiosa algusharmoonia!

Takti nr:

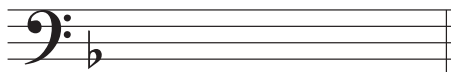


F:

a:

Visandada Chopini Ballaadi nr. 2 neljanda vormiosa (taktid 140–168) tagaplaan. NB! Vormiosa haakub järgmise vormiosa – koodaga: takti 168 algusharmonia on nii neljanda vormiosa lõpuharmonia kui ka kooda algusharmonia!

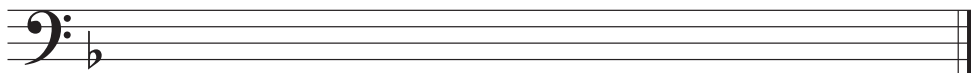
Takti nr:



a:

Visandada Chopini Ballaadi nr. 2 süvakeskpiaan, milles sisalduksid kõigi nelja vormiosa tagaplaanid. Kirjutada süvakeskpiaani harmooniaid esindavad bassihelid noodijoonestikule vältides üksteisele järgnevate ühesuguste harmooniate korduvat väljakirjutamist. Eristada saadud helijärgnevuses tagaplaanile kuuluvaid helisid – teost lõpetava kadentsi harmooniaid – ainult süvakeskpiaanile kuuluvatest helidest noteerides esimesena mainitud helid talaga ühendatud poolnootide ning vormiosade tagaplaanid talaga ühendatud kaheksandiknootidega. Kuidas tõlgendada kontrapunktiliselt esimest heli *f* (ja sellele toetuvat a:VI), mis süvakeskpiaanil on teost lõpetava kadentsi dominandi (a:V) ettevalmistus?

Takti nr:



F:

a:

Ülesanne VII-2.

Kirjeldada Šostakovitši Keelpillikvarteti nr. 3, F-duur, op. 73, I osa tonaalstruktuuri peatudes lähemalt muusikalisi lauseid lõpetavatel üksustel: vt takte 10–11, 23–24, 43–44, 60–61, 68–69, 87–88, 180–181, 185–187, 205–206, 213–214, 257–258 ja 271–272. Määratleda missugused mainitud üksustest vastavad tavapärasele täis- või poolkadentsidele ja missugused on pigem täis- või poolkadentse asendavad üksused tehes allpool toodud tabelis risti vastavasse ruudukesse. Esimene üksus on juba määratletud.

Takti nr / Kadentsi tüüp	Täiskadents	Poolkadents	Täiskadentsile sarnanev üksus	Poolkadentsile sarnanev üksus
10–11	x			
23–24				
43–44				
60–61				
68–69				
87–88				
180–181				
185–187				
205–206				
213–214				
257–258				
271–272				

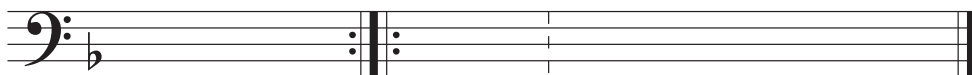
Kirjeldada laadide segunemist (*modal mixture*) Šostakovitši Keelpillikvarteti nr. 3 I osas. Kvarteti helistik on F-duur. Missuguseid f-molli tunnuseid sisaldab antud teose peateema (taktid 1–11)?

Missuguse nn vana kirikulaadi tunnuseid sisaldab e-mollis kõrvalteema (taktid 54–69)?

Visandada teose süvakeskplaani, milles kajastuksid ekspositsiooni (E) peapartii (PP, taktid 1–11) helistiku toonikaharmoonia, ekspositsiooni sidepartiid lõpetava kadentsi lõpuharmoonia (SP, takt 44), ekspositsiooni kõrvalpartii (KP, taktid 54–88) helistiku toonikaharmoonia, töötluse (T, taktid 103–177) algus- ja lõpuharmoonia, repriisi (R) kokku sulandunud pea- ja sidepartii (PP+SP, taktid 178–189) algus- ja lõpuharmoonia, repriisi kõrvalteema (KT, taktid 199–214) helistiku toonikaharmoonia ning I osa lõpetava kadentsi harmooniad (taktid 271–272). Kirjutada süvakeskplaani harmooniaid esindavad bassihelid noodijoonestikule. Eristada saadud helijärgnevuses tagaplaanile kuuluvaid helisid – algustoonikat ja teost lõpetava kadentsi harmooniaid – ainult süvakeskplaanile kuuluvatest helidest noteerides esimesena mainitud helid talaga ühendatud poolnootide ning teised mustade noodipeadena. Ühendada algustoonika süvakeskplaanile kuuluvate toonikahelidega nii, et toonikasse mittekuuluvad helid jääksid kaare alla. Kuidas võiks kontrapunktiliselt tõlgendada ekspositsiooni kõrvalpartiid esindavat bassi heli *e*? Kuidas võiks tõlgendada repriisi kõrvalteemat esindavat heli *h*?

Šostakovič, Keelpillikvartett nr. 3, op. 73, I osa

E	T	R	taktid
PP SP KP		PP+SP KT	271–
			272



F:

Kirjandus

- Barnett, Gregory (2002) Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge University Press.
- Bent, Ian (2002) *Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors*. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge University Press.
- Caplin, William (1998) *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.
- Heinichen, Johann David (1728) *Der General-Bass in der Composition*. Dresden. Facs. Hildesheim: Olms, 1969.
- Humal, Mart (toim.) (2000) *Töid muusikateooria alalt I. Koostanud ja toimetanud Mart Humal*. Tallinn: Scripta Musicalia.
- Humal, Mart (2005) *Kõigi intervallidega dodekafoonilised seeriad ja nende teisendused*. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Humal, Mart (2007) *Uuringuid tonaalstruktuuridest. Sissejuhatus ja neliteist analüütilist etüüdi*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Humal, Mart (2011) Counterpoint of lines or voices. In: *Res Musica 3*.
- Kotta, Kerri (2009) Muusikanalüüs kui kuulamine. In: *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Koostanud ja toimetanud Airi Liimets. Tallinna Ülikool.
- Lester, Joel (1994) *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press, Second printing.
- Rockstro, William S., et al. (2012) Cadence. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 4 Dec. 2012. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04523>>
- Rothstein, William (1989) *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Schirmer Books.
- Salzer, Felix; Schachter, Carl (1989) *Counterpoint in Composition. The Study of Voice Leading*. Columbia University Press.
- Schenker, Heinrich (1979) *Free Composition (Der freie Satz)*. Translated and edited by Ernst Oster. Longman.
- Schubert, Peter (2002) Counterpoint pedagogy in the Renaissance. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge University Press.

Aineregister

abiakord 38, 40, 43, 45, 49, 70, 71, 73, 136, 150

abiakordikäik 40

abiharmonia 43, 66, 73, 76, 78, 121, 133, 150, 60

abiheli 8, 11, 12, 16, 19, 22, 31, 32, 34, 36, 38, 39, 40, 43, 150

abihelikäik 11, 12, 22, 32, 39, 40, 43, 160

abikadents 62, 65, 76

akordi harmooniline funktsioon 38

akordi kontrapunktiline funktsioon 38, 68

akordidissonants 32, 34, 36

analüütiline notatsioon 9, 32, 45

arendusosa 22, 60, 83, 84, 90

Ars Nova kadents 14

asendusakord 38, 43, 45

asendusharmonia 43, 45, 49, 53, 62, 70, 71, 73, 76, 78, 150

autentne kadents 14, 29

barokkharmonia 19, 24, 25, 29, 34

Bassbrechung 122

cantus firmus 7, 17, 19, 22

dissonants 22, 32, 34, 36, 149

dissonantsi emantsipeerumine 149

dissoneeriv heli 8, 12, 32, 34

dissoneerivad harmooniad 32, 60, 73

dissoneerivad intervallid 12, 19, 22

eksponeeriv fraas 71, 123, 149, 154

ekspositsioon 92, 96, 98, 99, 104, 112, 115, 144, 147, 160, 167

eellause 64, 66, 73, 78, 121, 150

elementaarkontrapunkt 19

ennakakord 58

ennakheli 8, 9, 12, 16, 17, 31, 32, 34, 38, 39, 58

episood 71, 136, 143

esimene järk 19

esiplaan 68, 70, 71, 73, 76, 78, 79, 84, 90, 96, 101, 116, 149, 154, 163

figuratsiooniheli 17

früügia kadents 14, 29

funktsionaalharmonia 8, 17

funktsionaalselt neutraalsed harmoonia-järgnevused 8

generaalbass 19, 24, 27, 29, 30

generaalbassiõpetus 19, 24, 29, 30

Gregooriuse koraal 7, 17, 19

harmooniline dominant 150

harmooniline esiplaan 68

harmooniline funktsioon 38

harmooniline kadents 14, 29

harmooniline keskplaan 62, 68, 70, 71, 73, 76, 78, 90, 96, 104, 116, 133, 134, 143, 147, 149, 150, 160, 163, 165, 167

harmooniline sekvents 24, 25, 38, 47, 49, 53, 55, 70, 71, 83, 154, 159

harmooniline tagaplaan 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 76, 78, 79, 83, 84, 89, 90, 92, 96, 98, 101, 104, 116, 121, 122, 123, 128, 134, 143, 147, 149, 150, 154, 160, 163, 164, 165, 167

harmooniline süvakeskplaan 62, 134, 143, 147, 149, 160, 165, 167

harmoonilis-kontrapunktiline struktuur
25, 49, 58, 70, 71, 73, 83, 92, 98, 149, 159

hääli vs partii 39

häältevahetus 45, 47, 70, 163

hübriid 65, 66, 71

järellause 62, 66, 73, 78, 125, 150

järgukontrapunkt 19, 22

järgukontrapunktiõpetus 19, 22

jätkufraas 123, 125, 150, 154, 159

kadents 12, 14, 17, 23, 29, 34, 60, 62, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 76, 78, 83, 84, 89, 92, 93, 98, 104, 121, 122, 123, 133, 134, 136, 143, 144, 147, 150, 159, 160, 164, 165, 166, 167

kadentsieelne harmoonia 62, 65, 66, 68, 71
kadentsiharmoonia 62, 65, 66, 73, 78, 89, 134, 143, 147
kaheosaline (liht)vorm 121, 122, 123, 124, 125, 126
kahepoolne abiakord 40
kahepoolne abiheli 8, 22
katkestatud kadents 29, 60, 62, 122
katkestus(struktuur) 122, 123, 125, 128, 133, 134, 136, 144, 147, 160
keskosa 19, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 104, 125, 128, 133, 134
keskplaan 62, 68, 70, 71, 73, 76, 78, 90, 96, 104, 116, 133, 134, 143, 147, 149, 150, 160, 163, 165, 167
killustamine 150
kinnine täiskadents 29, 83, 89, 136
klassikaline teema 60, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 76, 79, 83, 84, 121, 125, 126, 136, 154, 162, 163, 166, 167
kolmas järk 19
kolmeosaline (liht)vorm 83, 84, 87, 88, 89, 92, 104, 121, 122, 125, 127, 128, 130, 133, 134, 136, 144
kolmeosaline liitvorm 121, 122, 133
konsoneeriv heli 9, 11, 12, 16, 22, 34
konsoneerivad harmooniad 7, 17, 19, 29, 32, 40, 43
konsoneerivad intervallid 7, 19, 76
kontrapunkt 7, 11, 19, 22, 24, 25, 32, 38, 39, 43, 45, 49, 58, 62, 68, 70, 71, 73, 83, 84, 92, 98, 121, 149, 159, 160, 163, 165, 167
kontrapunktiline analüüs 11, 38, 39, 68, 70, 71, 73
kontrapunktiline funktsioon 38, 43, 68, 84, 121
kontrastne keskosa 83, 84, 89, 92, 104, 123, 125
kromaatileine asendamine (*chromatic displacement*) 160
kvindisuhteline sekvents 24, 49, 53

kvindisuhtelised harmooniad 8, 14
kõrvalhelistik 92, 144, 147, 160
kõrvalhelistikuala 144, 160
kõrvalpartii 83, 98, 99, 101, 144, 147, 160, 163, 167
kõrvalteema 167
Landini kadents 14
lause 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 76, 78, 83, 84, 89, 92, 98, 104, 116, 121, 122, 123, 125, 128, 136, 144, 149, 150, 154, 159, 160, 163, 166
laskuv kvindisuhteline sekvents 24, 25, 49, 53, 70
laskuv sekundisuhteline sekvents 24, 53, 70, 71
laskuv tertsisuhteline sekvents 24, 49, 53
liitlause 149
liittuumik 71, 150
lõpupartii 144
läbiminev akord 38, 45, 47, 48, 73, 122
läbiminev harmoonia 43, 49, 62, 71, 76, 78, 122, 150
läbiminev heli 8, 11, 12, 16, 17, 19, 22, 31, 32, 34, 36, 38, 43, 45, 73, 122
meloodiline kadents 12
menuett 67, 121, 122, 124, 127, 132, 133,
mitteakordiheli 32, 34
modaalne harmoonia 8, 12, 14, 19, 29
modal mixture 160, 166
muusikaline lause 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 76, 78, 83, 84, 89, 92, 98, 104, 116, 121, 122, 123, 125, 128, 136, 144, 149, 150, 154, 159, 160, 163, 166
neljas järk 22
noot-noodi-vastu kontrapunkt 19
nummerdatud bass 24, 25, 27, 29
orelipunkt 38, 39, 40, 83
osaline häältevahetus 47
partii vs hää 39
peapartii 63, 64, 144, 147, 160, 167

peateema 60, 84, 125, 126, 136, 154, 162, 163, 166

peahelistikuala 144

periood 62, 64, 65, 66, 67, 73, 76, 78, 121, 122, 123, 125, 136, 150

pide(heli) 8, 9, 12, 16, 17, 22, 31, 32, 34, 38, 58, 71, 154

pideakord 62

plagaalne kadents 14

polüfooniline kadents 12, 14

poolkadents 29, 60, 62, 65, 68, 83, 84, 89, 92, 93, 104, 136, 150, 166

prolongeerimine 38, 39, 40, 43, 45, 47, 60, 66, 70, 71, 73, 76, 78, 84, 89, 121, 122, 123, 134, 143, 150

põhihelistik (peahelistik) 29, 89, 92, 98, 104, 128, 134, 136, 144, 147, 160

refraän 122, 136, 143

renessanssharmonia 7, 8, 19, 32, 34

repriis 84, 85, 86, 104, 122, 123, 125, 126, 133, 134, 136, 144, 147, 159, 160, 163, 167

repriisiga kaheosaline vorm 84, 86, 104, 123, 125, 126, 136, 159

rondo-sonaat 121, 140

rondo(vorm) 57, 121, 122, 136, 137, 138, 140, 143

saabumine dominandile 83, 84, 89, 104, 116

scherzo 121, 122, 129, 131, 133

sekundisuhtelised harmooniad 8

sekundisuhteline sekvents 24, 49, 53, 70

sekvents 24, 25, 38, 47, 49, 53, 55, 70, 71, 83, 154, 159

sekventscharmonia 24

sekventsjärgnevus 38, 47, 83

sideosa 83, 136

sidepartii 64, 83, 92, 93, 94, 95, 96, 144, 160, 167

sonaadivorm 83, 92, 94, 98, 104, 121, 122, 136, 144, 145, 146, 147, 160

struktuuriline hierarhia 9

struktuuritasand 9, 11, 32, 34, 40, 45, 53, 68, 76, 78, 90, 96, 116, 122, 136, 149, 150

suur lause 60, 65, 66, 68, 71, 76, 78, 123, 125, 136, 149, 154, 159

süvakeskplaan 62, 134, 143, 147, 149, 160, 165, 167

tagasisuhestuv dominant 150

tantsuvorm 121, 122, 131, 132, 133

teine järk 19, 22

telgliin 68, 71

tertsisuhteline sekvents 24, 49, 53

tertsisuhtelised harmooniad 8, 43, 45, 49, 70, 150

tonaalne harmonia 8, 19, 34, 149

tonaalstruktuur 8, 83, 84, 121, 122, 136, 144, 149, 166

topeltabihelikäik 22, 39

tuumik(fraas) 71, 150, 154, 159

tõusev kvindisuhteline sekvents 49,

tõusev sekundisuhteline sekvents 24, 53

tõusev tertsisuhteline sekvents 24, 49

täielik häältevahetus 47

täiskadents 29, 60, 62, 65, 71, 83, 89, 98, 133, 136, 144, 166

töötlus 64, 71, 83, 104, 105, 107, 112, 113, 115, 116, 144, 147, 167

Urlinie 122

Ursatz 122, 123

variatsioonivorm (teema ja variatsioonid) 76, 121, 125

viies järk 22

vormiline arendusosa 60, 83, 84, 90

vormiline sideosa 83, 136

vox principalis 7

ühepoolne abiakord (abiharmonia) 40, 43, 49, 70, 71, 73, 150

ühepoolne abiheli 8, 11, 12, 34, 43