

Heliklassimotiiv tonaalse muusika analüüsis: mõningaid ajaloolisi ja kriitilisi tähelepanekuid

Patrick McCreless

(tõlkinud Mart Humal)

Heliklassimotiivi mõistet on kasutatud tähistamaks sellist motiivi tonaalses muusikas, mis sisaldab erilisi, enamasti enharmoniliselt ümbermõtestatavaid kromaatilisi astmeid, nagu $b\hat{6}/\#5$, $\#4$ ja $b\hat{7}$ mažooris või $b\hat{2}$ minooris. Ameerika muusikateoreetik Steven Laitz on oma vätekirjas (1992) osutanud heliklassimotiivi idee (kuigi mitte mõiste enda) ennetamisele Schenkeri, Schönbergi ja Rudolf Réti teoreetilistes töodes ja kasutanud seda Schuberti laulude analüüsimisel. Käesolev artikkel tugineb Laitzi tööle, näidates, et paljud tonaalse muusika uurijad – nii muusikateoreetikud kui ka muusikaajaloolased – on kasutanud viimastel aastatel heliklassimotiivi mõistet, kusjuures selle tänapäevase kasutusviisi lähtekohaks on lisaks Schenkeri ja Schönbergi töödele mitte Réti, vaid Donald Francis Tovey omad.

Nagu on märkinud juba Laitz, on heliklassimotiivi kasutatud esmakordselt 18. sajandi lõpul ja 19. sajandi algul – mõningates Haydni ja Mozarti teostes, kuid samuti Beethoveni varase ja eriti keskmise perioodi teostes. Käesolevas artiklis on püütud detailselt jälgida eelmainitud kolme teoreetiku mõju tänapäeva uurijatele: Tovey traditsiooni jätkamist Joseph Kermani, Charles Roseni ja Edward T. Cone'i kaudu Richard Taruskini ja Scott Burnhami poolt, Schenkeri traditsiooni jätkamist Carl Schachteri ja Edward Lauferi kaudu Poundie Bursteini ja Mark Anson-Cartwrighti poolt ning Schönbergi traditsiooni jätkamist Milton Babbitti ja Patricia Carpenteri kaudu Ethan Haimo ja Severine Neffi poolt.

Lõpuks on vaadeldud kolme trükis ilmunud analüüsi (neist üks Joseph Kermani ja kaks Schenkeri sulest), võrdlemaks (koos hüpoteetilise Schönbergi analüüsiga) Schenkeri, Schönbergi ja Tovey tõlgendusi. Katkend Kermani Beethoveni keelpillikvarteti *op. 95* analüüsist (Kerman 1967) esindab Toveyle tüüpilist lähenemisviisi. Kerman nimetab osa algul kõlavat heli *ges* „valuliseks noodiks“ (*sore note*), mis omandab (koos oma enharmonilise teisendiga *fis*) tervet neljaosalist teost läbiva motiivi tähenduse. Kermani arvates moodustub kogu kvarteti dramaatiline narratiiv just selle heliga seotud sündmustest. Kahjuks ei leidu Schönbergil eelmainituga võrreldavat analüüsi kromaatilise heliklassi harmooniliste teisenduste kasutamise kohta kompositsioonilistel eesmärkidel. Kuid oma teoreetilistes töodes on ta Toveyle ja Kermanile lähedastel seisukohtadel: Kermani „valulise noodi“ asemel räägib ta sageli (formaalsemas, muusikateoreetilises kõnepruugis) „kompositsioonilisest probleemist“, mille lahendamine on terve teose eesmärgiks. Schönbergi tõlgendusviisi võiks illustreerida Chopini masurka *As-duur (op. 17/3)* näitel. Kohe teose algul ja kogu selle kolmeosalise liitvormi vältel on retooriliselt rõhutatud heli *fes/e*, *As-duuri* $b\hat{6}$, terve *B*-osa aluseks aga on tonikaliseerunud *e*. Kuigi seda teost ei ole analüüsinud ei Schönberg ega temale sarnase lähenemisviisiga Tovey ega Kerman, võib ette kujutada, milline see oleks võinud neil olla. Õnneks leidub selle teose analüüs Schenkeril (Schenker 1979), kelle tõlgendus näitab kujukalt kromaatika käsitlemise erinevust tema ning teisalt Schönbergi, Tovey ja Kermani poolt. Schenker isegi ei maini retooriliselt rõhutatud heli *fes/e*, vaid keskendub teose häältejuhtimisstruktuurile, kus domineerivad *Kopfton* (peaheli) *c* (mitte $\hat{5}$, vaid $\hat{3}$) ja selle väljaarendus terve teose vältel. Schenkeri arvates ei tulene *E-duuri* kasutamine pala keskmises osas mitte selle toonika enharmonilisest samasusest heliga *fes* (*As-duuri* $b\hat{6}$), vaid kõrge ja madala toonika tertsiiga samanimelisest vahelduvlaadist. Kõnealuse analüüsi järgi otsustades ei huvita Schenkerit palas hoopiski mitte „valuline noot“, vaid *Ursatz*'ist lähtuv häältejuhtimine ning laadivaheldusel rajanev muusikaline vorm.

Veelgi selgemini ilmneb Schenkeri lähenemisviisi antud probleemile Beethoveni „*Eroica*“ esimese osa analüüsist (Schenker 1997). Jällegi oleksid nii Schönbergi kui ka Tovey traditsiooni järgijad ilmselt keskendunud kuulsale helile *cis* taktis 7 ning selle kromaatilise heliklassi osatähtsusele esimese osa harmoonilises arengus. Schenker aga tõlgendab seda heli ainult *Ursatz*'ist tuleneva häältejuhtimise ja harmoonia seisukohalt kui üht 691 takti pikkuse hiigelosa lineaar-harmonilise struktuuri pisidetali, käsitlemata seda heliklassimotiivina *cis/des*.