

Liinide või häälte kontrapunkt

Mart Humal

Juba päris kontrapunkti arengu algusest peale kuulub selle mõiste olemusse struktuuritasandite hierarhia. Kontrapunktiõpetuses ilmneb see üleminekul lihtsast „noot noodi vastu” kontrapunktist nn. diminueeritud kontrapunktile. Viimases kõlavad ühe hääle ühe noodi ajal teises hääles mitu erinevat nooti, millest ainult osa konsoneerivad esimese häälega. Just need konsoneerivad helid esindavad struktuuri kõrgemaid tasandeid, neile allutatud dissoneerivad helid – läbiminevad, abi- ja pidehelid – aga selle madalamaid tasandeid. Kontrapunktiline analüüs asetab struktuuritasandite hierarhiasse kõik teose struktuuri elemendid, alates madalamast, detaili tasandist kuni kõrgeima, tervikteose tasandini.

Kuigi Schenkeri analüüsimeetod sarnaneb tehniliselt kontrapunktilise analüüsiga, püüab see olla midagi enam – (tonaalse) muusika kõikehõlmav teooria. Kuid nn. harmoonilise kontrapunkti – akordijärgnevuste üksikute häälte liikumisest moodustuva kontrapunkti – analüüsi meetodina ei ole see täiesti rahuldav. Näiteks on küsitav kahehäälneline *Ursatz* süvatasandi (tagaplaani) struktuurina. Tundub võimatuna analüüsida adekvaatselt tonaalset kontrapunkti (erinevalt varasemate ajastute kontrapunktist), ilma et selle kõigile häälele oleks omistatud võrdne tähtsus.

Teatavasti jõudis Schenker meloodiastruktuuride uurimise tulemusena algul *Urlinie* (telgliini – süvatasandi meloodiahääle) ja alles hiljem bassihäält (Schenkeri järgi *Baßbrechung* – „bassimurd”) sisaldava *Ursatz*’i mõisteni. Tema kolm telgliini vormi (näide 1) laskuvad astmeliselt kas ülatoonikalt, dominantilt või toonika tertsilalatoonikale, moodustades vastavalt oktaavi-, kvindi- ja tertsililiini. Kuna nende kõigi saatehääleks on kolmeheliline bassiliikumine I–V–I, tekib oktaavi- ja kvindiliini puhul „tühijooks” (*Leerlauf*) – bassihääle poolt toetamata läbiminevad helid, mis loogiliselt võttes ei saa kuuluda süvatasandisse. Nähtavasti hindas Schenker *Urlinie* mõistet nii kõrgelt, et kas ignoreeris „tühijooksust” tingitud struktuuritasandite segiminekut, või siis tõlgendas kontrapunkti mõistet erinevalt klassikalisest teooriast, mis lähtub intervallidest, nende ühendamisest ja selle tulemusena tekkivaist kontrapunktihäältest.

Kuivõrd *Ursatz*’i puhul ei ole vastuoluline mitte selle ala-, vaid ülähääli – *Urlinie* kui teatud liiki liin –, võib oletada, et Schenker ei analüüsi mitte häälte, vaid liinide kontrapunkti. Tegelikult funktsioneerib *Ursatz*’i alahääli ja paljudel juhtudel ka tertsi ulatusega ülähääli ühtlasi kui kontrapunktihääli, mistõttu tema süvatasandid moodustavad sageli hääle ja liini ühenduse.

Schenkeri idee, et kõik klassikalised meistriteosed tuginevad mingile *Urlinie* või *Ursatz*’i kujule, ei lähe vastuollu mitte ainult ajaloo faktidega (mis tahes viidete puudumine neile teoreetilises kirjanduses ja „liini” mõiste kasutamine Schenkeri tähenduses alles alates 20. sajandi algusest), vaid ka elementaarse loogikaga: on raske kujutleda, et „suured meistrid” oleksid rajanud oma tonaalstruktuurid nii ebatäiuslikule kontrapunktilisele alusele, nagu seda on kvindiliiniga *Ursatz*.

Mõningaid Schenkeri põhimõisteid on sageli reastatud järgmiselt: *Naturklang* – *Stufe* – *Linie* – *Ursatz*. Sellest võiks järeldada, et samaaegselt „astme” (*Stufe*) ehk sisuliselt funktsionaalharmoonia tekkimisega asendus traditsiooniline häälte kontrapunkt liinide omaga. Kuid kui kujutada klassikalise muusika parameetrite subordinatsiooni kolmeastmelise püramiidina, mille aluseks on kontrapunkt, keskel harmoonia ja tipus vorm, osutub see mõttekäik vääraks. Ühelt poolt sõnastati kontrapunkti põhireeglid juba hiljemalt 15. sajandi keskel, teiselt poolt aga ei avaldanud 1600. aasta paiku, üleminekul renessansiaja modaalharmoonialt barokiajastu funktsionaalharmooniale toimunud otsustavad muutused harmoonia valdkonnas olulist mõju kontrapunktiireeglitele. (Samuti toimus üleminek barokkvormidelt klassikalistele 1750. aasta paiku ilma oluliste muutusteta funktsionaalharmoonias.)

Seega näib, et liikumisel eelmainitud püramiidi madalamatelt „korrustelt” kõrgematele kaasneb pigem madalamate „korruste” elementide uudne rakendamine kui nende radikaalne ümberkujundamine.

Traditsioonilise Schenkeri analüüsi asemel tutvustab käesolev artikkel alternatiivset kontrapunktilise analüüsi meetodit – harmoonilise kontrapunkti analüütilist teooriat, kus tagaplaani ei moodusta mitte kahehäälneline *Ursatz*, vaid viiehäälneline häältejuhtimismatriks.

Enamasti sisaldab kontrapunktiehituse kõrgeim tasand üksnes kogu vormi vältel prolongeeritud algustoonikat ja lõpukadentsi. Lihtsaima, nn. prolongeerimata kadentsi häältejuhtimismatriks koosneb

kolmest akordist – algustoonikast ning lõpukadentsi *penultima* ja *ultima* akordidest (autentses kadentsis vastavalt dominant ja toonika, vt. näited 5a ja 6a, plagaalses kadentsis vastavalt subdominant ja toonika, vt. näited 5b ja 6b). Prolongeeritud kadentsides lisandub toonika ja dominandi vahel mingi subdominant- või dominandi dominantfunktsiooni akord. Näidetes 7–16 on kujutatud mitmesuguste harmooniliste struktuuride tüüpilist häältejuhtimist. Näited 7, 8 ja 9 kujutavad prolongeeritud autentses kadentsi kolme erinevat tüüpi. Kadentsid, kus nimetatud lisaakordi ajal püsib toonika tertsi paigal, esindavad nn. null-tüüpi (näide 7). Ülejäänud prolongeeritud kadentsid esindavad *a*- ja *b*-tüüpi (vastavalt näited 8 ja 9).¹ Näites 10 on kujutatud kolme laiendatud kadentsi – nn. välditud kadentsi (*evaded cadence*, näide 10a), katkestuskadentsi (näide 10b) ja viimasega sarnanevat tõusva kvindiringiga (I–V–II–VI) algavat kadentsi (näide 10c).² Näidetes 11–12 on kujutatud moduleerivaid kadentse tonaalse plaaniga I–V (näide 11), I–III (näide 12a) ja I–VI (näide 12b). Näidetes 13–16 on kujutatud erineva tonaalse plaaniga nn. abikadentsi:³ V–I (näide 13), VI–I (näide 14a), III–I (näide 14b), IV–I (näide 14c), II–I (näide 15a) ja VII–I (näide 15b). Näide 16 kujutab kahte nn. liitabikadentsi, mis ühendavad kas välditud (näide 16a) või katkestuskadentsi (näide 16b) näites 13 kujutatud abikadentsiga V–I.

Näites 17 on analüüsitud Mozarti klaverisonaadi *D*-duur (KV 576) teise osa (*Adagio A*-duur) kontrapunktilist struktuuri seitsmel eri tasandil. Osa on kirjutatud episoodiga kolmeosalises liitvormis (*ABA* + kooda), selle esimene lõik (*A*-duur) omakorda reprintsiga kaheosalises liitvormis aa_1ba_2 , teine lõik (*fis*-moll) aga kolmeosalises liitvormis cc_1dacc_2 . 1. tasand (näide 17a) moodustab osa häältejuhtimismaatriksi. 2. tasand (näide 17b) kajastab osa üldstruktuuri selle kahe põhilise helistikualaga (*A*-duur ja *fis*-moll). 3. tasandil (näide 17c) on lisatud *A*- ja *B*-osa lõpukadentsid prolongeerimata häältejuhtimismaatriksite kujul. 4. tasand (näide 17d) kujutab kummagi põhiosa alalõikude (aa_1ba_2 ja cc_1dacc_2) tonaalset plaani. 5. tasandil (näide 17e) on lisatud kõikide lausete kadentsid prolongeerimata häältejuhtimismaatriksite, 6. tasandil (näide 17f) aga subdominant- või dominandi dominantakordide abil prolongeeritud kadentside kujul. 7. tasand (näide 17g) kujutab struktuuri esiplaani, kus kadentsidele on lisatud lausete algustoonikate prolongatsiooni tähistavad rohkearvulised häältejuhtimisdetailid.

Artikli viimases osas („Lähivaldkonnad”) on lühidalt käsitletud mõningaid kontrapunktilise analüüsi probleeme, mida harmoonilise kontrapunkti teooria käsitleb erinevalt traditsioonilisest Schenkeri analüüsist: poolkadents ehk nn. „katkestus”,⁴ Schenkeri järgi nn. „näivtoonikat” sisaldav järgnevus IV–I–V (näide 19 – Beethoveni klaverisonaadi *op.* 26 esimese osa algus) ja sonaaditöötuse süvakeskplaani struktuur (näide 20 – Beethoveni klaverisonaadi *op.* 87 esimese osa töötlus).

¹ Vt. Humal 2007: 14.

² Laiendatud kadentsidest vt. Humal 2007: 21–24.

³ Abikadentsist vt. Humal 2007: 32.

⁴ Vt. Humal 2001.