

## François Couperini „La Flore“: motiiviline replikatsioon, III astme käsitus ja analüütiline metodoloogia

Stephen Slottow

Selles artiklis käsitletakse François Couperini klavessiiniminiatuuri „La Flore“ järgnevaid aspekte: (1) teost püsivalt läbiv motiiv ja selle suhe teose struktuuriga; (2) avataktide funktsioon nimetatud motiivi ülesehitamisel ja nende taktide suhe lõputaktidega; (3) ebatavaline „ringjas“ liikumine medianti; (4) kooda ning (5) laadi viiendalt kaheksandale astmele ja sealt tagasi liikuva motiivi problemaatiline ühendumine esimesele astmele laskuva *Urlinie*'ga. Lõpetuseks vaatlen ka Charles Burkharti avaldamata analüüsi, mis peegeldab David Neumeyeri käibeletoodud tõusva *Urlinie* ja kolmest häälest moodustuva fundamentaalse häältejuhtimisstruktuuri ideid.

Korduvalt miniatuuri „La Flore“ mängides sain ma teadlikuks kummalisest *déjà vu* tundest. Olen kindel, et see tunne on põhjustatud pidevalt korduvast motiivist, mille replikatsioonid avalduvad erinevatel struktuuritasanditel ja mille helid – *e-fis-g-(fis-gis)-a-g-f-e* – olen ma näites 1 muusika kohal sulgudes suurtähtedega ära toonud. See motiiv hõlmab a-moll helirea ülemist tetrahordi. See ilmneb küll erinevates harmoonilistes kontekstides, kuid helikõrguslik aspekt jääb muutumatuks – see kõlab alati esimeses oktavis ja paremas käes. Selles sisaldub ka väike kromatism: tõusvana väljendub see helijärgnevusena *fis-g-(gis-a)*, laskuvana aga *f-e*. Lisaks sellele võib leida motiivvariandi, mis sellisena artikuleerib kogu teost, vt. näide 2. Mainitud variandi puhul on laiendatud ainult motiivi esimene pool – tõus helilt *e* helile *a* hõlmab takte 3–25, samas kui laskumine tagasi helile *e* ainult takte 25–26. Nimetatud helilt *e*, mis on alates taktist 3 püsiva kvindiliini (*Urlinie*) katusheli (*Kopfton*), algab lühike laskumine toonikasse, hõlmates takte 26–27. Lühidalt öelduna käsitan ma ka struktuurilist bassiliini siin liikumisena I-III-V-I. Nõnda toimides vähendan ma mõnevõrra I<sub>6</sub> tähtsust taktides 21 ja 25, sest ei vaatle nimetatud harmooniaid mitte ainult lokaalsete toonikafunktsioonide esindajatena, vaid laiemalt ka kui 19. taktis III astmelt alguse saava 5-6 liikumise tulemusena tekkivaid harmooniaid.

Nagu näitest 3 ilmneb, on motiiv teatavas mõttes ette valmistatud esimeses kolmes taktis ilmneva parema käe lahti rulluvates (*unfolding*) figuurides: ülähääle figuurile *c-a, gis-h, a* vastab keskmises hääles figuur *e-c, h-e, c*. Selle algse figuuri struktuuriline ülähääle kujutab endast laskuvat tertsiiliini teise oktavi helist *c* esimese oktavi helile *a* (taktid 1–2) ja sellele vastava figuuri struktuuriline hääle laskuvat tertsiiliini esimese oktavi helilt *e* esimese oktavi helile *c* (taktid 2–3). Sellisena sisaldab see tühja, n.-ö. täitmata kvarti helide *a*<sup>1</sup> ja *e*<sup>1</sup> vahel. See tühik on järgnevates taktides sobivalt täidetud juba eespool mainitud motiiviga, mis üles liikudes hõlmab helisid *e-fis-gis-a* ja alla liikudes helisid *a-g-f-e*. Seega loovad kaks algustakti otsekui motiivi jaoks ruumi, mille motiiv siis omakorda täidab.

„La Flore“ esimeseks sihiks on jõudmine mediantharmoniale (III). Selleni jõutakse taktis 19, kuid teekond sinna pole just sirgjooneline. Kuigi esimene vormiosa lõpeb taktis 8 tugevalt artikuleeritud früügia kadentsiga (s.t. poolkadentsiga a-mollis, teose põhihelistikus), markeerib juba liikumine esimese osa lõpudominandini õrnalt III astme harmooniat taktides 4–6, kus loomuliku VII astme harmoonia (põhihelistikus vaadelduna) omandab kõrvaldominandi (V/III) värvingu ja seda nii tugevalt, et ma peaaegu et ootan selle lõigu jätkumist kadentsiga C-duuris, nagu demonstreerib näide 5. Selle asemel saabuv a-moll dominant (näide 4) mõjub seetõttu pisut ebalevana. Valmistatuna ette abikadentsi poolt, saabub III lõpuks, nagu öeldud, taktis 19.

Alates taktist 19 ja 23 kõlab motiiv veel kaks korda. Ma interpreteerin siin I<sub>6</sub>, millesse motiiv laheneb, kui lokaalselt tugevaimat harmooniat ja seetõttu kogu lõiku toonika prolongatsioonina. Seda lõiku (taktid 19–27) võib mõista omalaadse paralleelperioodina, mille eellause (taktid 19–23) lõpeb poolkadentsi ning järellause (taktid 23–27) täiskadentsiga. Laiemas kontekstis vaatlen ma I<sub>6</sub> aga mediandilt (III) alguse saava 5-6 liikumise tulemusel tekkiva harmooniana. Nagu juba mainitud, käsitlen ma *Urlinie* lõpliku laskumisena (*final descent*) järellause lõppu. Sellisena on see aga mõnevõrra ootamatu ja kiirustav ning vajab seetõttu järgnevat koodat, mis *Urlinie* laskumise kui vormilise sulgumise piisavalt ankurdaks.

Kooda moodustub nelja takti pikkusest materjalist, mis ilmub esmalt taktides 27–31 ja mida kohe korratakse taktides 31–35. Kooda on mõnevõrra nostalgiline ning selles viidatakse nii kolmetaktilisele sissejuhatusele kui ka teost läbivale motiivile (näited 6 ja 7).

Pala „La Flore” analüüsi põhiteemaks on schenkerlikult mõistetud struktuuri ja motiivi omavahelised suhted. Kuna motiiv liigub helide  $e^1$  ja  $a^1$  vahel, aga *Urlinie* laskub helilt  $e^1$  helile  $a$ , hõlmavad need a-moll helirea erinevaid regioone: motiiv justkui hõljuks *Urlinie* kohal. Heli  $e^1$  kaudu on *Urlinie* motiiviga küll seotud, kuid näib sellest hoolimata säilitavat oma staatilise loomuse kuni laskumiseni taktides 26–27.

Charles Burkharti analüüs palast „La Flore” (näide 8) proovib *Urlinie*'t ja motiivi omavahel tugevamalt seostada, asendades Schenkeri traditsioonilise laskuva *Urlinie* tõusva *Urlinie*'ga ( $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}-\hat{8}$ ), mille sellisena käis esmalt välja David Neumeyer (1987a). Samuti rakendab Burkhart oma analüüsis Neumeyeri ideed struktuuralsest keskmisest häälest, mille ta lisab Schenkeri kahehäälesele *Ursatz*'ile (Neumeyer 1987b). Nõnda tõlgendatuna hõlmavad nii „tõusev *Urlinie*” kui ka motiiv mõlemad a-moll helirea ülemise tetrahordi. Selle tulemusena interpreteerib Burkhart takte 20–27 toonika prolongatsioonina, samas kui mina käsitan neid dominandi prolongatsioonina.