

# **RES MUSICA**

—  
*nr 13 / 2021*

# **RES MUSICA**

---

nr 13 / 2021

Eesti Muusikateaduse Seltsi ja  
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia  
muusikateaduslik aastaraamat

## **TOIMETUS / EDITORIAL BOARD**

Toomas Siitan, peatoimetaja / editor in chief  
Kerri Kotta (muusikateooria / music theory)  
Kristel Pappel (muusikateater, muusikaajalugu / music theatre, music history)  
Žanna Pärtlas (etnomusikoloogia / ethnomusicology)  
Jaan Ross (muusikapsühholoogia / music psychology)  
Anu Schaper, toimetaja / editor

## **TOIMETUSKOLLEEGIUM / ADVISORY PANEL**

Mimi S. Daitz (New York City University, USA)  
Jeffers Engelhardt (Amherst College, USA)  
Mart Humal (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia / Estonian Academy of Music and Theatre, Eesti/Estonia)  
Timo Leisiö (Tampereen Yliopisto / University of Tampere, Soome/Finland)  
Margus Pärtlas (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia / Estonian Academy of Music and Theatre, Eesti/Estonia)  
Johan Sundberg (Kungliga Tekniska högskolan / Royal Institute of Technology, Roots/Sweden)  
Avo Sõmer (University of Connecticut, USA)  
Andreas Waczkat (Georg-August-Universität Göttingen / Göttingen University, Saksamaa/Germany)

Res Musicae avaldamiseks esitatud artiklid retsenseeritakse anonüümsest  
kahe vastava valdkonna asjatundja poolt.

All articles submitted are reviewed anonymously by two experts in the field.

**Keeletoimetajad / Language editors** Richard Carr, Triin Kaalep

**Küljendus ja numbri kujundus / Layout and design of the current issue** Maite-Margit Kotta



EESTI MUUSIKA-  
JA TEATRIAKADEEMIA

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Kirjastus  
Tatari 13  
10116 Tallinn, Eesti  
Tel./Phone +372 6675808

e-mail: [resmusica@ema.edu.ee](mailto:resmusica@ema.edu.ee)  
[www.resmusica.ee](http://www.resmusica.ee)

© EMITS, EMTA, autorid  
Trükitud AS Pakett trükikojas

ISSN 1736-8553

Res Musica artiklid on indekseeritud Scopus (Elsevier) ja RILMi andmebaasides (RILM abstracts of music literature).  
Selle kogu sisu on elektrooniliselt kättesaadav RILMi kaudu (RILM abstracts of music literature with full text).  
Res Musica is indexed in Scopus (Elsevier) and RILM abstracts of music literature. Its full-text content is available electronically through RILM abstracts of music literature with full text.

# Sisukord / Table of Contents

Saateks koostajalt .....	5
Editor's Preface.....	6
ARTIKLID / ARTICLES	
—	
Stephen Slottow	
<b>Francois Couperin's <i>La Flore</i> (5th Ordre): Motivic Replication, Approach to III, and Analytic Methodology</b> .....	9
François Couperini „La Flore”: motiiviline replikatsioon, III astme käsitlus ja analüütiline metodoloogia (resümee) .....	18
—	
L. Poundie Burstein	
<b>The Many Themes of Beethoven's Op. 2, No. 3, and Their Stylistic Context</b> .....	21
Beethoveni klaverisonaadi op. 2, nr. 3 I osa teemade paljusus ja vormiline kontekst (resümee).....	42
—	
Ildar D. Khannanov	
<b>Beethoven's Theme of the Slow Movement of Piano Sonata Op. 13: Phrasing, Functional Cycles, Metre and Dramaturgy</b> .....	43
Lauseehitus ja selle seos funktsionaalharmooniaga, meetriline struktuur ja dramaturgia Beethoveni klaverisonaadi op. 13 aeglase osa peateemas (resümee) .....	75
—	
Vadim Rakochi	
<b>Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven's Triple Concerto Op. 56</b> .....	77
Baroklikud elemendid ja orkestri spetsiifilised funktsioonid Beethoveni kolmikkontserdis op. 56 (resümee) .....	113
—	
Edward Jurkowski	
<b>The High-Classical German Instrumental Style as the Foundation of Anton Bruckner's Thematic Designs</b> .....	115
Klassikalise instrumentaalmuusika stiil Anton Bruckneri teemade vormilise alusena (resümee) .....	135
—	
Eerik Jöks	
<b>Eesti emakeel ja koraliviiside rütm</b> .....	137
Estonian Language and the Rhythm of Chorale Tunes (summary) .....	193

## ARVUSTUSED

Mikko Lagerspetz

### **Nõudlik sissevaade uue muusika esteetikasse**

Theodor W. Adorno. *Uue muusika filosoofia*. Tlk., järelsõna Jaan Ross;  
toim. Katrin Kern, Mart Jaanson, Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2020 ..... 200

Kaire Maimets

### **Heli kui mateeria kui tunnetuse aines**

Peter C. Bouteleff, Jeffers Engelhardt, Robert Saler (eds.). *Arvo Pärt. Sounding the Sacred*.  
New York: Fordham University Press, 2021 ..... 203

Maris Kirme

### **Ludvig Juht – kas vägilane vaid Eesti või ka maailma mõistes?**

Alo Pöldmäe. *Kalevipoeg kontrabassiga. Ludvig Juht ja tema elutee*.  
Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2020 ..... 207

Mart Tšernjuk

### **Muusika on rööm**

Margus Ott. *Muusika ja muundus. Valik klassikalisi tekste Hiina mõttepärimusest*.  
ACTA Universitatis Tallinnensis. Humaniora, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2021 ..... 210

KROONIKA

213

AUTORID / AUTHORS

215

## Saateks koostajalt

Käesoleva 13. numbriga tähistab Res Musica Ludwig van Beethoveni 250. sünniaastapäeva. Number sisaldb viit inglisi- ja ühte eestikeelset uurimust, mis keskenduvad helilooja teostele või nendega mõnel muul viisil seotud teemadele.

Beethoven ei ole selle numbri teemaks valitud mitte ainult ülaltoodud pöhjustel. Kompositsiooniöpetus ja muusikaanalüüs toetub paljuski Beethoveni teosteile, mis ei ole oma etalonistatust kaotanud ka tänapäeval. Ka on suur osa klassikalisele muusikale keskenduvatest analüütlistest teoriatest ja mõistestikust välja kujunenud just Beethoveni teoseid eritledes ja tõlgendades.

Kogumiku esimeseks artiklikks on analüütiline vinjett, mida võib mõista omalaadse prelüüdina. Selles käsitleb **Stephen Slottow** François Couperini klavessiiniteost „La Flore“. Esmapilgul võib barokkhelilooja miniatuuri analüüs näida Beethoveni teemast seisvat üsna kaugel, kuid just selles käsitluses seotakse schenkerlikult mõistetud motiiv ja häältejuhtimisstruktuur viisil, mis näitab nende kahe orgaanilist integreeritust ja vastasmöju. Need on aga teemad, mis on muusikaanalüüsiga praktikasse tulnud eelkõige meistriteoste kaanonisse, s.t. suuresti Beethovenist lähtuvasse traditsiooni kuuluvate teoste interpreteerimisel.

Sellele järgneb **Poundie Bursteini** analüütiline uurimus Beethoveni klaverisonaadi C-duur, op. 2, nr. 3 I osa ekspositsioonist. Burstein näitab, et eri autorite raskused teose vormilise ja häältejuhtimisstruktuuri tõlgendamisel võivad olla pöhjustatud vale analüütilise aparatuuri kasutamisest. Teatavasti lähtuvad tänapäevased klassikalised vormiteooriad suuresti 19. sajandi kompositsionipraktikast, mille osaks on loomulikult ka Beethoven. C-duur sonaat kuulub aga Beethoveni varase küpse loomingu hulka ning on ilmselt oluliselt enam mõjustatud 18. sajandi teise poole kompositsionipraktikatest, kui seotud helilooja hilisema loominguga.

**Ildar Khannanov** keskendub Beethoveni klaverisonaadi c-moll op. 13 II osa peateemale. Autor proovib näidata, et Beethoveni terviklikke kompositsionilisi struktuure tuleks eritleda viisil, mis ei ignoreeriks neis struktuurides ilmnevaid esmapilgul näiliselt vastuolulisi elemente.

Autor leiab, et tänapäevane muusikaanalüüs, mis prioriseerib mingi struktuurielemendi ja katsub allutada sellele kõik teised elemendid, mingis mõttes madaldab Beethoveni teoste suurust. Selles valguses peab autor vajalikuks vaadelda mainitud peateemat angloameerika analüütilises traditsioonis suuresti kõrvale jäetud Hugo Riemanni vormiteooriatest, aga samuti 20. sajandi vene ja Ida-Euroopa vormianalüütlistest praktikatest lähtuvalt.

Beethoveni teoste analüüside rea lõpetab **Vadim Rakochi** käsitlus Beethoveni „Kolmikkontserdi“ orkestrifunktsioonidest ja sellest, kuidas need mõjutavad teose vormi ja žanrilist kuuluvust. Seda klassikalist stiili esindavat, kuid baroki elemente kaasavat teost saab vaadelda omalaadse vormilise ja žanrilise hüibriidina, millel 19. sajandi repertuaaris otsene analoog puudub.

Analüütiliste uurimuste postluudiumiks on **Edward Jurkowski** käsitlus Anton Bruckneri peateemade seotusest Beethoveni vormilise mõtlemisega. Nimetatud seose avamiseks kasutab Jurkowski Bruckneri teemade analüüsimeks William Caplini loodud vormimudeleid. Jurkowski demonstreerib, et Bruckneri näiliselt pikade ja vormitute teemade taga peitub kompositsiooniline loogika, millel on suur ühisosa klassikalise ja eriti Beethoveni muusika struktuuridega.

Res Musica numbri ainus eestikeelne uurimus vastandub mõneti köikidele eespool kirjeldatud käsitlustele ja seda mitte ainult meetodi, vaid ka uuritava materjali poolest. Nimelt esindavad kõik viis ingliskeelset artiklit n.-ö. klassikalist ehk kunstmuisika analüüsiga traditsiooni. Sedalaadi analüütiline traditsioon pole ignoreerinud mitte ainult kunstmuisikast väljapoole jäävaid nähtusi, vaid ka suuremat osa kunstmuisikast. **Erik Jöksi** artikkel, mis keskendub eesti keele seotusele koraaliviiside rütmiga, on katse seda lünka täita. Autori unikaalsel meetodil läbi viidud uurimusest selgub, et eesti keelerütmiga sobitub eelkõige isomeetriliselt noodistatud koraaliviis, millega eesti keelerütm esitusel kõige orgaanilisemalt haakub.

Kerri Kotta

## Editor's Preface

With this 13th issue, Res Musica marks the 250th anniversary of Ludwig van Beethoven. The issue contains five studies in English and one in Estonian which focus on the composer's works or a range of topics related to them in some other way.

Beethoven is not the subject of this issue only for the reasons given above. Music analysis is based often on Beethoven's works, which have not lost their reference status even today. A large part of the analytical theories and terminology relating to classical music has also been developed by analysing and interpreting Beethoven's works.

The first article in the collection is an analytical vignette, which functions as a prelude for the whole issue. It features **Stephen Slottow's** analysis of François Couperin's keyboard work "La Flore". At first glance, the analysis of the Baroque composer's miniature may seem quite distant from the topic of Beethoven. However, in Slottow's approach, the Schenkerian motif and voice-leading structure are linked to show the organic integration and interaction of the two. These topics, however, have entered the practice of music analysis primarily in the canon of masterpieces, i.e., in the interpretation of works belonging to the Beethovenian tradition.

**Poundie Burstein's** analytical essay focuses on the exposition of Beethoven's Piano Sonata in C major, Op. 2, No. 3, first movement. Burstein shows that the difficulties in interpreting the formal and voice-leading structure of the work by different authors may be due to faulty analytical tools. Modern classical theories of form are based mainly on 19th-century composition practice, of which Beethoven is, of course, an important part. However, the sonata in C major belongs to Beethoven's early mature work and is probably much more influenced by the compositional practices of the second half of the 18th century than related to the composer's later work.

**Ildar Khannanov** focuses on the main theme of Beethoven's piano sonata in C minor, Op. 13, second movement. The author endeavours to show that Beethoven's complete compositional structures should be met in a way that does not

ignore the seemingly contradictory elements that appear in these structures. The author finds that modern musical analysis, which prioritizes a structural element and tries to subordinate all other elements to it, in a sense lowers the grandeur of Beethoven's works. The author considers it necessary to look at the main theme considering Hugo Riemann's theories of form and the analytical practices of 20th century Russia and Eastern Europe, largely ignored in the Anglo-American analytical tradition.

The series of analyses of Beethoven's works ends with **Vadim Rakochi's** discussion of the orchestral functions of Beethoven's Triple Concerto and how they affect the form and genre of the work. Representing the classical style but incorporating Baroque elements, the work is a hybrid of form and genre, with no direct analogue in the 19th-century repertoire.

The postlude to the analytical studies is **Edward Jurkowski's** essay on Anton Bruckner's main themes and their relations to Beethoven's formal thinking. To uncover their affinity, Jurkowski uses form models created by William Caplin to analyse classical themes. Jurkowski demonstrates that behind Bruckner's seemingly long and shapeless themes lies a compositional logic that has much in common with classical structures, and especially with Beethoven's music.

The only Estonian-language study somewhat contradicts the approaches described above, not only in method but also in terms of the research material. All five articles in English represent the so-called art music analysis tradition. This tradition has ignored phenomena outside art music as well as that part of art music which does not represent masterpieces, i.e., the majority of all art music. **Erik Jöks'** article, which focuses on the relation between the Estonian language and the rhythm of choral tunes, attempts to fill this gap. The research conducted by the author's unique method shows that it is the isometrically notated choral tune that connects to the Estonian language most organically.

Kerri Kotta

**ARTIKLID / ARTICLES**



# François Couperin's *La Flore* (5th Ordre): Motivic Replication, Approach to III, and Analytic Methodology

Stephen Slottow

## Abstract

When I first played François Couperin's keyboard miniature *La Flore*, it immediately struck me as beautiful, restrained, and austere. This article comments on the following aspects of the piece: (1) a persistent motive and its interaction with the piece's structure; (2) how the opening measures both set up this motive and are echoed in the closing measures; (3) the somewhat circuitous route to the mediant; (4) the coda; and (5) the potential awkwardness of integrating the motive, which moves from scale degrees  $\hat{5}$  up to  $\hat{8}$  and back again, within an Urlinie structure which descends to  $\hat{1}$ . To this end, I will also look at an unpublished 2016 reading by Charles Burkhart which incorporates David Neumeyer's ideas of the ascending Urlinie and the three-voice Ursatz (Neumeyer 1987a and b).

When I first played François Couperin's keyboard miniature *La Flore*, it immediately struck me, and still does, as beautiful, restrained, and austere, suffused by a subdued clarity, like that of an intricate but distant landscape. Channan Willner has suggested that, small as it is, its influence in particular (beyond that of Couperin in general) can be observed in works by such later 18th- and 19th-century composers as Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, and Johannes Brahms (Willner 2006). This article will comment on the following aspects of the piece: (1) a persistent motive and its interaction with the piece's structure; (2) how the opening measures both set up this motive and relate to the closing measures; (3) the somewhat circuitous route to the mediant; (4) the coda; and (5) the potential awkwardness of integrating the motive, which moves from scale degrees  $\hat{5}$  up to  $\hat{8}$  and back again, within an Urlinie structure which descends to  $\hat{1}$ . To that end, I will also look at an unpublished reading by Charles Burkhart which incorporates David Neumeyer's ideas of the ascending Urlinie and the three-voice Ursatz (Neumeyer 1987a and b).

## The Motive

Upon repeated playings of *La Flore* I became aware of a curious sense of monotony, perhaps of *déjà vu* – a sense of seeing the same signs flash by on the highway, even as the landscape of the piece kept changing. This sense, I am convinced, derives from a persistently repeated motive, replicated on multiple levels, shown in bracketed capital letters above the music in Example 1: E-F $\sharp$ -G-(F $\sharp$ -G $\sharp$ )-A-G-F $\natural$ -E. This motive inhabits the upper tetrachord

of the A minor scale. It appears in different harmonic contexts, but is pitch-specific – always in the 4-octave register, and always in the right hand. It also contains some built-in chromaticism: ascending, F $\sharp$  moves to G (and sometimes to G $\sharp$ ; thence to A); descending, F $\natural$  moves to E. As shown in the brackets above the staves, the motive occurs in mm. 3–5, on a somewhat larger level in 3–8, in 8–11, 19–22, and 23–26.

In addition, a case can be made for an overarching version of the motive that embraces the individual instances and covers almost the entire piece. Example 2, a middleground sketch, shows this macro version and how it interacts with the piece's structure. Here the expansion is one-sided – the ascent from E to A (mm. 3–25) is greatly enlarged, but the descent to E is not (mm. 25–26). From E, retained all the way from the initial E Kopfton in m. 3, I read a quick Urlinie descent in mm. 26–27. Briefly put, I also read the overall bass arpeggiation as I–III–V–I. To do so, however, I somewhat devalue the I6 chords in mm. 21 and 25, seeing them not only as local tonics but, in a larger sense, as the result of a 5–6 motion from III in m. 19.

In a sense, as shown in Example 3, the motive is prepared in the first three measures by a series of unfoldings in the right hand: in the top voice, C-A, G $\sharp$ -B, A; answered by E-C, B-E, C in the middle voice. The top line of this initial gesture descends a third between C5 and A4 (mm. 1–2), and the answering gesture descends a third between E4 and C4 (mm. 2–3), leaving a gap of a perfect fourth between A4 and E4. This gap is then neatly filled in by the motive, which moves up (E-F $\sharp$ -G $\sharp$ -A) and

**Example 1.** F. Couperin, *La Flore*: Motivic replications.

Gracieusement.

[E F# G A G F E] F

[E F# G A G F E]

*La Flore.*

The musical score consists of six staves of music for two voices. The top staff is in common time, treble clef, and has a tempo marking of "Gracieusement.". The lyrics are given in brackets above the staff: "[E F# G A G F E] F" and "[E F# G A G F E]". The bottom staff is in common time, bass clef, and has a tempo marking of "7". The lyrics are given in brackets below the staff: "E", "1.", "2. [E F# G (F#G#) A G F E]", "12 [E F# G (F#G#) A G F E]", "19 [E F# G (F#G#) A G F E]", "25 A G F E]", "31 1. 2.".

**Example 2.** Middleground sketch with large-scale motive.

**Example 3.** Mm. 1–3: Unfoldings and filled-in E4–A4 gap.

down (A-G $\natural$ -F $\sharp$ -E) between E4 and A5. Thus the initial two measures create a space for the motive, which is then plugged into it.

### Route to III

Please turn to Example 4, my foreground sketch of *La Flore*.

The first tonal goal of *La Flore* is the mediant. III is definitively reached in m. 19, but the route is not particularly straightforward. For one thing, although the first section ends at the double bar

(m. 8) with a firm Phrygian cadence, there is a slight motion or feint towards III before that. Much of the first appearance of the motive is taken up with the G major chord, prolonged from mm. 4 to 6, which functions as VII. But it seems to me that, initially, the VII chord increasingly takes on the color of V/III. G major starts in m. 4; C major 6 is introduced (in passing, as it were) at the beginning of m. 5, followed by VII6-I of C major in m. 5, suggesting a mini-tonicization of III. When the G major chord returns at the beginning of m. 6, it sounds to me

**Example 4.** Foreground sketch.

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows measures 4 through 13. Harmonic labels include VII, IV,  $\overset{5}{\underset{3}{6}}$ ,  $\overset{7}{\underset{3}{6}}$ ,  $\overset{6}{\underset{4}{5}}$ ,  $\overset{5}{\underset{3}{6}}$ , and V/III. A note below the staff reads "V/III? Maybe.....not.". The middle staff shows measures 13 through 25. Harmonic labels include V, III,  $\overset{5}{\underset{6}{5-6}}$ , (I), V, and (I). The bottom staff, labeled "Coda", shows measures 26 through 35. Harmonic labels include V, (II),  $\overset{6}{\underset{5}{V}}$ , I, IV $\sharp$ ,  $\overset{5-6}{\underset{3}{I}}$ , (II),  $\overset{6}{\underset{5}{V}}$ , and I.

rather like V of III, and I almost expect the passage to continue to a cadence in C major, as in Example 5. The A minor chord in m. 7 that actually follows (Example 4) comes as a bit of a jolt, wrenching the music from my hypothetical modulation into III back to an actual Phrygian cadence in the tonic key of A minor.

In m. 8 (second ending) the motive recurs, this time moving from the major V at the double bar to a minor V7 during which treble G $\sharp$ 4 is quickly raised back to G $\sharp$ 4 (m. 9), so that the chord appears to function as a dominant seventh of Am – and does, in a way, but the Am in m. 10 is merely a neighboring 6/4 that immediately descends to 5/3 over a dominant pedal. A slightly more stable A minor is reached (m. 11) only via a sort of plagal motion from a D minor 6 chord dissonated by right-hand embellishing tones G/C $\sharp$ , which then resolve inward to F/D as the bass of the D minor chord moves from F to D. The highly dissonated D minor 6 chord is one of the more dramatic moments in this otherwise rather elegantly restrained piece. I hear the stronger Am in m. 11 less as a real return to the structural tonic than as the upper fifth of D7 (m. 12), which then resolves to G major (over a long G pedal point), which in its turn functions as the dominant of III. III is approached via an auxiliary cadence, and finally and definitively arrives in m. 19. Thus the initial feint towards a cadence on III in mm. 4–6 is abandoned, followed by a second and far more assertive attempt in mm. 12–19, which successfully cadences on III in m. 19.

### Mm. 19–27

Beginning in m. 19, then again in m. 23, the motive is stated twice more. Although it begins (as previously in mm. 8–10) in V minor (G $\flat$  quickly moving to G $\sharp$ ), I read the I6 to which it resolves as the more prominent harmony, and thus the passage as basically local tonic prolongation. This section (mm. 19–27) is somewhat like a parallel period, the antecedent (mm. 19–23) ending in a half cadence and consequent (mm. 23–27) ending in a full cadence. However, in a still larger sense, I see the I6 as a result of a 5-6 motion from III, which is why I've put parentheses around it (see the foreground sketch, Example 4, mm. 19–21). After the motive descends to E4 in m. 22 and again (repeated) in m. 26, the line continues its descent, the first time to G $\sharp$ 3 (under a retained B3)

and the second time to A. As mentioned, I take the Urlinie descent at the end of the consequent phrase. As such, however, it is rather precipitous, and definitely needs the subsequent coda to afterwards confirm and anchor it in place.

### Coda (mm. 27–36)

The coda consists of four measures that first appear as mm. 27–31, and are immediately repeated as 31–35, with an overlap at the very beginning of m. 31.

The coda is somewhat nostalgic, referring back to both the three-measure introduction and to the motive itself. As shown in Example 6, it begins with the same unfolded thirds as the introduction (mm. 1–2), but unfolded backwards, so to speak (mm. 27–28, 31–32). That is, whereas the introduction (top line) begins with C/A G $\sharp$ /B A, the coda (bottom line) begins with A/C B/G $\sharp$  A. So the coda begins by recalling the gesture from the first measures of the piece, but in reverse.

At the same time, though (see Example 7), the coda is also reminiscent of the motive (especially as stated in mm. 19–23 and 23–26), but transposed down a perfect fifth from the range of the Am upper tetrachord (E4 up to A4) to the lower pentachord (A3 up to E4). Because the transformation of the motive in the coda (mm. 27–31, 31–34) now fills the space of a fifth rather than a fourth, it has been extended upwards by a whole step to E4. That is, just as the motive (m. 19 and following) begins by tracing the line E–F $\sharp$ –G–(G $\sharp$ )–A, the coda (middle line) begins with its transposition A–B–C–C $\sharp$ –D, but then proceeds up to E (and back down again to A). In a sense, because of their different ranges in the A minor scale, the usual version of the motive could be regarded as plagal, and its reminiscence in the coda as authentic.

In mm. 29 and 33 (see Example 4), IV is emphasized (supporting treble D2), both by duration and, more importantly, by its startling major quality, which is so much brighter and fresher than the expected D minor. So I feel that the D major chord should be lingered over a bit in performance. The major third, F $\sharp$ 3, clashes almost immediately afterwards with its cross-relation F $\natural$ 4, adding a nice dissonant *frisson*. I can't help but feel that the F $\sharp$  is somehow reminiscent of the F $\sharp$  from the original motive's ascent; and that the following F $\natural$  likewise is an echo from the original motive's descent.

**Example 5.** Mm. 4–8: Hypothetical ending on III.



**Example 6.** Coda, mm. 27–28, 31–32: Unfoldings, compared to mm. 1–2.

(1)

C-----A G $\sharp$ -B A

C-A G $\sharp$ -B unfoldings

(27)      A---C B-----G $\sharp$  A---C B  
 (31)      A---C B-----G $\sharp$  A---C B

4th extended to 5th (up and down)  
A-C B-G $\sharp$  unfoldings

**Example 7.** Coda, mm. 31–35: Motive, transposed and expanded from a 4th to a 5th.

(19)      E F $\sharp$  G      F $\sharp$  G $\sharp$  A      G F E  
 4th (E-A-E)

(27)      A---C B-----G $\sharp$  A---C B C $\sharp$  D      E D C B A  
 (31)      A---C B-----G $\sharp$  A---C B C $\sharp$  D      E D C B A

(up and down)

4th extended to 5th (A-E-A)

## Design and structure: Charles Burkhart's graph

A key issue in the analysis of *La Flore* is the interaction of structure (in the Schenkerian sense) and motive. This last is so insistent that it really can't be ignored. Because the motive moves between E and the A above (specifically, from E4 to A4), but the Urlinie (if read from 5) descends from E to the A below, the two inhabit different regions of the A minor scale. In a sense, it could be said that the Urlinie is authentic and the motive is plagal: the motive resides *above* the Urlinie. A corollary of this is that the 5 Kopfton isn't very involved in the motive aside from its first and last notes, but tends to remain fairly static until the Urlinie's descent in mm. 26–27. Reading the piece from 3 doesn't alleviate that situation; it just makes it worse. Of course, it isn't necessary that Kopfton be intimately involved in the details of the foreground; but it's nice if it is more involved in the action, so to speak.

Charles Burkhart's reading of *La Flore* (Example 8) addresses this problem by better integrating the Urlinie with the motive.<sup>1</sup> It does this by replacing Schenker's traditional descending Urlinie forms with the ascending Urlinie 5-6-7-8, most notably introduced by David Neumeyer (1987a). He also adopts Neumeyer's idea of adding a structural middle voice to Schenker's two-voice Ursatz models (Neumeyer 1987b).

As shown in Level A, the background, Burkhart's rising Urlinie – E-F#-G-G#-A – consists of the rising part of the motive, over bass A-C-E-A (I-III-V-I), with C-B-A in the middle voice. In the first three measures, as shown in Level B, C5 arpeggiates down to C4, but then moves into the inner voice – E4 takes over as the Kopfton (the initial and lowest tone of the rising treble Urlinie). Mm. 3–19 are taken up with the modulation to III, the Urlinie proceeding through F# to G as the harmony moves from V/III to III.

Perhaps the most consequential difference between Burkhart's and my readings lie in his view of mm. 20–27, which we both see as the end

of the structure (Burkhart's reading is shown in Example 8; mine in Example 4). The passage, in my view, is a modified parallel period: an antecedent followed by a consequent phrase, each four bars long, the first ending on a half-cadence and the second on a PAC. I read the first phrase (mm. 19–23) essentially as I6-V, with I6 as an outgrowth of III via 5-6. I6, although present in m. 19, arrives most strongly in m. 21. The consequent (mm. 23–27) is similar; the I6 in m. 23 is even weaker, and could be viewed as a passing harmony within V. Again, I6 arrives most strongly two measures later in m. 25, and the cadence is a PAC. Thus I read the passage essentially as tonic prolongation, but within a larger III-V-I motion (I6 as transformed III).

Burkhart's reading is very different. Although he too sees the larger structure as III-V-I, mm. 20–26 – which I read as tonic prolongation – he reads as dominant prolongation. He retains G#/E throughout, only resolving to A/A (the end of the structure) in m. 27, a reading which perfectly conforms to the last two notes of the "rising Urlinie" model.<sup>2</sup> Thus he doesn't see the passage as a parallel period, as I do, because for him the previous arrivals from G# to A (my I6 chords) in mm. 20–21 and 24–25 are only apparent – dissonant neighbor 6/4 chords over a retained dominant pedal. Treble G# doesn't resolve to A (except for m. 27). On the contrary, A is the upper neighbor of G#. Our readings of the passage are diametrically opposite, "through the looking glass" readings. Burkhart's reading, depending on Neumeyer's rising Urlinie model, does an excellent job of "saving the appearances." I find it quite convincing, except for one thing – I myself find it quite difficult to hear the passage in this way. I read the passage basically as *tonic* prolongation, with G-G# resolving to A in m. 21 and again in m. 25. That is, I hear A as a goal and resolution of G#, not as an accented neighbor.<sup>3</sup> But it is crucial to Burkhart's reading to hear this passage as dominant prolongation; otherwise, what is to prevent Urlinie G# from reaching the goal A prematurely in m. 21 or m. 25?

<sup>1</sup> Burkhart's graph, from an email correspondence on *La Flore* from Summer 2016, is used by permission.

<sup>2</sup> X/Y=X over Y, usually treble over bass.

<sup>3</sup> One reason I do so is because I place considerably more weight than Burkhart on the A minor 6 chord in m. 21, which I derive from the C major chord in m. 19 via a 5-6: the bass leap C4-C3 in m. 19 registrally and accentually connects to the opposite leap C3-C4 two bars later in m. 21.

**Example 8.** Charles Burkhart's sketch.

Couperin, *La Flore* (Ordre V)

c. Burkhart, 2010 ①

1 3 8 11 12 13 14 20 24 27

3 8 12 13 15 19

19 20 24 26 27

## Conclusion

This paper has been an investigation into some of the aspects of *La Flore* that contribute to making it such a beautiful, elegant, and yet (in some ways) strangely static piece: the pervasive motive, operative on different levels; the circuitous route to the mediant; and the reminiscent nature of the coda. In addition, it

has highlighted how an oft-discussed theoretical topic – the interaction of motive and structure – operates in this specific piece and how it engages somewhat different Schenkerian methodologies: my reading from § and Charles Burkhart's more unconventional reading incorporating David Neumeyer's "Ascending Urlinie" model.

---

## References

- Neumeyer**, David 1987a. The Ascending *Urlinie*. – *Journal of Music Theory* 31/2, pp. 275–303.
- Neumeyer**, David 1987b. The Three-Part *Ursatz*. – *In Theory Only* 10/1–2, pp. 3–29.
- Willner**, Channan 2006. Baroque Styles and the Analysis of Baroque Music. – *Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift in Honor of Carl Schachter*. Eds. L. Poundie Burstein and David Gagné, Harmonologia 12, Hillsdale, NY: Pendragon Press, pp. 145–169.

## François Couperini „La Flore”: motiiviline replikatsioon, III astme käsitlelus ja analüütiline metoodoloogia

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 seal tagasi likuva motiivi problemaatiline ühendumine esimesele astmele laskuva *Urlinie*'ga. Löpetuseks vaatlen ka Charles Burkharti avaldamata analüüsi, mis peegeldab David Neumeyeri käibeletoodud tōusva *Urlinie* ja kolmest häältest moodustuva fundamentaalse häältejuhtimisstruktuurit 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: tōusvana väljendub see helijärgnevusena *fis-g-(gis-a)*, laskuvana aga *f-e*. Lisaks sellele võib leida motiivivariandi, mis sellisena artikuleerib kogu teost, vt. näide 2. Mainitud variandi puhul on laiendatud ainult motiivi esimene pool – tōus 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 struktuuralset bassiliini siin liikumisenä I–III–V–I. Nõnda toimides vähendan ma mönevõrra  $I_6$  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 teatas mõttes ette valmistatud esimeses kolmes taktis ilmneva parema käe lahti rulluvates (*unfolding*) figuurides: ülahääle figuurile *c-a, gis-h, a* vastab keskmises hääles figuur *e-c, h-e, c*. Selle algse figuuri struktuuralne ülahäääl kujutab endast laskuvat tertsviliini teise oktavi helist *c* esimese oktavi helile *a* (taktid 1–2) ja sellele vastava figuuri struktuuralne häääl laskuvat tertsviliini 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 jöudmine mediantharmooniale (III). Selleni jötakse taktis 19, kuid teekond sinna pole just sirgojoneline. Kuigi esimene vormiosa lõpeb taktis 8 tugevalt artikuleeritud früügia kadentsiga (s.t. poolkadentsiga a-mollis, teose põhihelistikus), markeerib juba liikumine esimese osa lõpudominandini örnalt 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  $I_6$ , millesse motiiv laheneb, kui lokaalselt tugevaimat harmooniat ja seetõttu kogu lõiku toonika prolongatsioonina. Seda lõiku (taktid 19–27) võib mõista omalaadse paralleelperiodina, mille eellause (taktid 19–23) lõpeb poolkadentsi ning järelause (taktid 23–27) täiskadentsiga. Laiemas kontekstis vaatlen ma  $I_6$  aga mediandilt (III) alguse saava 5–6 liikumise tulemusel tekkiva harmooniana. Nagu juba mainitud, käsitlen ma *Urlinie* lõpliku laskumisenä (*final descent*) järelause lõppu. Sellisena on see aga mönevõrra ootamatu ja kiirustav ning vajab seetõttu järgnevast 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 mönevõrra nostalgiline ning selles viidatakse nii kolmetaktilisele sissejuhatusele kui ka teost läbivale motiivile ( näited 6 ja 7).

Pala „La Flore“ analüüs pöhiteemaks 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* töusva *Urlinie*'ga (§-6-7-8), mille sellisena käis esmalt välja David Neumeyer (1987a). Samuti rakendab Burkhart oma analüüs is Neumeyeri ideed strukturaalsest keskmisest häälest, mille ta lisab Schenkeri kahehäälesele *Ursatz*'ile (Neumeyer 1987b). Nönda tõlgendatuna hõlmavad nii „töusev *Urlinie*“ kui ka motiiv mölemad a-moll helirea ülemise tetrahordi. Selle tulemusena interpreteerib Burkhart takte 20–27 toonika prolongatsioonina, samas kui mina käsitan neid dominandi prolongatsioonina.



# The Many Themes of Beethoven's Op. 2, No. 3, and Their Stylistic Context

L. Poundie Burstein

## Abstract

Musicians have long disagreed about how to parse the exposition of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata in C, Op. 2/3/I, particularly as regards determining the formal function of the G minor theme of mm. 27–46. Many of these disagreements result from viewing the form of this exposition primarily through concepts that developed during the nineteenth century and formal models that are particularly well suited for Beethoven's later works. However, especially considering the relatively early date of its composition, it might be more fruitful to consider the form of the exposition of Op. 2/3/I in relation to layouts discussed by eighteenth-century theorists, layouts that may be witnessed in many works composed during this era. When viewed in relation to these earlier frameworks, the form of the exposition of Op. 2/3/I may be understood to be quite conventional. Furthermore, such a historically based vantage point can significantly impact the understanding of this exposition's voice-leading structure.

Where do the standard theme sections begin and end in the exposition from Ludwig van Beethoven's Piano Sonata in C, Op. 2, No. 3? This question has long been a source of contention among music analysts. Owing to disagreements regarding its parsing, some have proposed that Op. 2/3/I's exposition evinces a type of expressive ambiguity, one that derives from a collision of formal functions.<sup>1</sup>

Yet it may instead be that the difficulties in dealing with this exposition's layout result not so much from ambiguity in the work itself, but from its incompatibility with the formal models that are commonly used in modern analytic approaches to sonata form. These models are largely based on theoretic concepts that stem from the mid-nineteenth century and beyond. To a great extent, they have been influenced by the practices witnessed in Beethoven's compositions, including a number that were penned long after the publication of his Op. 2 sonatas. Naturally, when he composed his Op. 2 sonatas, neither Beethoven nor his audiences would have known of his later works or their conventions. As such, when compared to Beethoven's oeuvre as a whole, the procedures witnessed in these early sonatas understandably might seem somewhat unusual.

On the other hand, when matched with practices found in other compositions composed around the same time or before, as discussed in writings from the era, many of the seemingly odd formal features from Op. 2/3/I may be seen as quite typical of their style. This helps set in relief those stylistic features of the movement that are indeed truly special. And in a larger sense, examining this movement's exposition within its eighteenth-century stylistic context helps shed light on how one might approach form in Beethoven's early practice in general.

## Basic layout of exposition

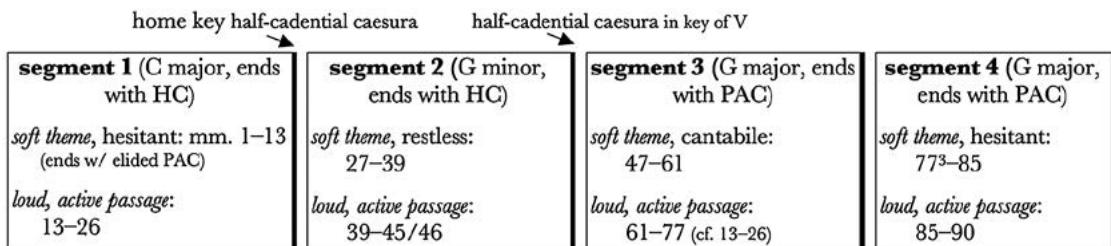
As depicted in Ex. 1, the exposition of Op. 2/3/I may be understood as governed by four, clearly articulated sections, each firmly marked by a cadential break (that is, by a cadence followed by a conspicuous, brief pause in the melody, accompaniment, or both). Each of these sections begins with a soft theme that is variously hesitant, restless, or lyrical and that eventually gives way to a passage that drives toward a cadence in a loud, active manner.<sup>2</sup>

The succession of these sections appears to convey a type of narrative, one whose tonal and cadential framework is quite clear and

<sup>1</sup> See, for instance, comments in Hunt 2014: 250; see also Dahlhaus 1987, Drabkin 2004, Kirillina 2009, and Caplin 2010, which are discussed below.

<sup>2</sup> A layout along these lines has been explicitly offered by Keym (2021).

**Example 1.** Ludwig van Beethoven, Sonata for Piano in C, Op. 2/3/I (1795–96): chart depicting basic design of the exposition, mm. 1–90 (HC = half cadence; PAC = perfect authentic cadence).



**Example 2.** Comparison of possible parsing of the exposition from Beethoven, Sonata for Piano in C, Op. 2/3/I, modeled after published analyses:

- (a) after Kamien and Wagner (1997), Cutler (2009), and Weiβ et al. (2020);
- (b) after Lebert and Faisst (1876), Wiens (2010), and Sanguinetti (2020);
- (c) after Marx (1857), Harding (1901), and Heine (2014); and
- (d) after Tovey (1931), Dahlhaus (1987), and Caplin (2010).

mm. 1–13	13–26	27–46	47–77	77³–90
(a) first theme		transition	second theme	closing theme
(b) first theme	transition, pt. 1	transition, pt. 2	second theme	closing theme
(c) first theme	transition	second theme, pt. 1	second theme, pt. 2	closing theme
(d) first theme	transition	transition/second theme	second theme	closing theme

logical. What is not so obvious, however, is how the sections should be labeled using the standard terminology that is common in modern discussions of musical form. Specifically, where should the beginning and ending of the transition be located? And which of the two half-cadential breaks should be understood as the medial caesura – that is, as the cadential break that divides the end of the transition from the start of the second theme group?

Ex. 2 offers some possible parsings for this exposition. All of these readings are plausible and conform to standard modern labeling practices. Furthermore, each of these is in line with one that

has been proposed in multiple published analyses over the course of more than a century and a half.<sup>3</sup>

#### G minor theme as the transition

For instance, consider the reading of Ex. 2a, which labels the G minor theme of mm. 27–46 as the transition. Among those who have suggested such a labeling are Roger Kamien and Naphtali Wagner (1997: 4, n. 7) and Timothy Cutler (2009: 207), who each refer to this passage a “bridge theme,” and Christof Weiβ et al. (2020: 203), who similarly declare that it is to be understood as a “transition.” In support of these readings, this passage does share much in common with what is usually labeled as a transition. After all, it is

<sup>3</sup> Following the most widely adopted modern convention, the passage of mm. 77–90 is labeled throughout Ex. 2 as the closing theme, as are analogous passages in subsequent examples that follow the perfect authentic cadence in the secondary key. However, for reasons articulated in Caplin 1998: 122, some people may prefer to label such sections as either an additional second theme, a codetta, or something similar.

**Example 3.** Chart of Joseph Haydn, Symphony No. 56 in C/I (1774), mm. 1–99.

		half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–14, 15–28	first theme	29–42	transition	53–83
Fanfare-like passage, repeated; begins and ends in key of C major, ends with HC in C.		Active energy gain, begins and ends in key of G, ends with HC in G.		Starts with lyrical contrasting theme; begins and ends in key of G, ends with PAC in G.
				83–99 closing theme Begins and ends in key of G, ends with PAC in G.

- Despite beginning in key of V (G), the passage of mm. 29–42 clearly should be understood to function as a transition, and has consistently been labeled as such in published analyses of this movement.

relatively unstable, and it leads to a half-cadential break that paves the way for the entrance of a *dolce* theme in the secondary key.

To be sure, that this passage begins in a dominant key does tend to weaken the case for regarding mm. 27–46 as a transition. On the other hand, it is certainly possible for a passage that tentatively begins in the dominant key to nonetheless modulate to and thus “transition” to the dominant key in a deeper sense. Although not often explicitly discussed, the possibility for a transition to begin in the secondary key has been implicitly acknowledged in numerous published analyses, and rightly so.<sup>4</sup> For instance, consider the passage of mm. 29–52 from Joseph Haydn’s Symphony No. 56/I (Ex. 3). Despite its literally starting in the key of G, surely this passage should be regarded as a transition that leads more assuredly to the key of G in a deeper sense as the passage unfolds, much as has been proposed in various published analyses of this movement.<sup>5</sup> Using the same logic, one could well maintain that its opening in the minor form of the secondary key notwithstanding, the passage that begins in m. 27 of Beethoven’s Op. 2/3/I likewise could be fairly regarded as a transition.

### G minor theme as second part of two-part transition

Ex. 2b above offers another possible parsing of Beethoven’s exposition. According to this reading, the transition begins a bit earlier than what is proposed in Ex. 2a, thereby forming a “two-part transition” that spans mm. 13–46. With this interpretation, the half-cadential break in m. 26 is understood as a rhetorical pause that appears in the middle of the transition. Such a reading is implied in the parsing published by Sigmund Lebert and Immanuel Faisst, who label mm. 13–26 and 27–46 as “modulation I” and “modulation II,” respectively (Lebert and Faisst 1876: 2–4). More recently, Carl Wiens likewise notes the plausibility of interpreting a two-part transition here (Wiens 2009: 49–57),<sup>6</sup> as does Giorgio Sanguinetti (2020: 163), who argues that the passage of mm. 13–46 is ultimately best understood as forming a transition in two parts (“transizione in due parti”).

According to this reading presented in Ex. 2b, the first part of the transition leads to a half cadence in the home key, followed by a second part that leads to a stronger half cadence in the key of V. Such a layout for a two-part transition

<sup>4</sup> In addition to Kamien and Wagner (1997), Cutler (2009), and Weiβ et al. (2020), among the many others who analyze passages that tentatively start in the secondary key as transitions include Webster (1991: 57–59) re: Joseph Haydn’s Symphony No. 45; Caplin (1998: 133–134) re: Wolfgang Amadeus Mozart’s K. 502; Hepokoski and Darcy (2006: 111) re: Mozart’s K. 183; Sanguinetti (2012: 290–291) re: a partimento by Giacomo Tritto; van Boer (2012: 724) re: Ignacio Jerusalem’s Overture in G; Suurpää (2014) re: Joseph Haydn’s Hob. XV:26/i; and Yust (2018: 74–75) re: Franz Xaver Richter’s Symphony 45. See also Martin (2015), who – contradicting an argument he put forth earlier when analyzing mm. 30–37 of “Zeffi retti lusinghieri” – reads mm. 20–32 of Mozart’s “Taurigkeit” as a transition (and appropriately so), despite this passage’s relatively close-knit sentential layout and its starting immediately in the secondary key. I discuss this issue at greater length in Burstein 2020: 113–115.

<sup>5</sup> See, for instance, Webster 1997, Brown 2002: 156–157, and Diergarten 2012: 224; see also Burstein 2016a: 10–11 and Burstein 2020: 114.

<sup>6</sup> On the basis of what happens in the recapitulation, Wiens in the end favors analyzing this exposition as involving a two-part subordinate theme (in the manner depicted in Ex. 2c), though he nonetheless insists that reading mm. 13–46 as a two-part transition remains a distinct possibility.

**Example 4.** Joseph Haydn, Symphony No. 43 in E-flat/I (1771), mm. 1–98.

		half-cadential caesura in home key		half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–31	31–41	42–58			
Main theme presented in home key of C major; ends with elided PAC.	Active theme starts in home key, ends with HC followed by break in the melody.	New active theme starts in key of V, ends with HC followed by far stronger break.			
first theme	transition				
			60–79	80–98	
			Following filled-in caesura in mm. 58–59, lyrical theme (var. of main theme) in the key of V enters in m. 60.	Following PAC in m. 79, another passage in the key of V wraps up exposition.	
			second theme	closing theme	

- In another context, the theme that enters in m. 42 could have been understood as a second theme that follows a medial caesura.
- Here, however, it becomes clear – at least in retrospect – that mm. 42–58 form part of the transition, with the second theme entering in m. 60, following a medial caesura in mm. 58–59.

**Example 5.** Wolfgang Amadeus Mozart's Quartet for Strings in E-flat, K. 171/IV (1773), mm. 1–71.

	half-cadential caesura in home key		half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–8	9–12	13–27/28		
Main theme presented in home key of E-flat major; ends with PAC.	Flourish leads to HC in E-flat; either an appendix to the main theme or start of transition.	Active passage in key of V (B-flat), leads to HC in this key: clearly part of the transition.		
first theme	end of first theme, or start of transition	transition		
			29–71	
			Lyrical theme in the key of V, ends with a PAC in this key (64–71 = codetta).	
			second theme	

- Although it begins in the key of V and follows a sharp half-cadential caesura, the theme of mm. 13–28 is clearly best labeled as part of the transition, not as a second theme.

is by no means unusual. For instance, in the exposition from Joseph Haydn's Symphony No. 43/I, a transitional passage in mm. 31–41 leads to a sturdy half-cadential break in the home key, followed by a theme in the dominant key (Ex. 4). In another context, the break in m. 41 could have been heard as marking the medial caesura that precedes the second theme. As the movement continues, however, it becomes clear in retrospect that the stronger half-cadential break in mm. 58–59 serves as the medial caesura, and thus

that the new-key theme that enters in m. 42 is to be understood as the second half of a two-part transition.<sup>7</sup>

A similar layout may be witnessed in the finale of Wolfgang Amadeus Mozart's Quartet for Strings in E-flat, K. 171 (Ex. 5). The half-cadential break following the home-key V (in m. 12) is much sharper here than the one in m. 41 of the Haydn movement charted in Ex. 4. Nevertheless, in the Mozart quartet, too, the first of the passages in the key of V (mm. 13–28) surely is best understood

<sup>7</sup> Incidentally, the notion that the second part of a two-part transition may begin "in" the secondary key has been widely accepted within the scholarly literature. In addition to those cited in reference to Ex. 2b above, see discussion in Caplin 1998: 134–137, whose primary example of a two-part transition (from W. A. Mozart's K. 502/III) involves such a layout, as does Caplin's reading of L. Beethoven's Op. 36/IV (Caplin 1998: 275 n. 38).

**Example 6.** Wolfgang Amadeus Mozart's Quartet for Strings in B-flat, K. 172/IV (1773), mm. 1–80.

		half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–16	17–23/26	27–41	42–57 (58–80 = closing th.)	
Main theme in home key of B-flat major; ends with PAC.	Active passage leads to HC in B-flat.	Lyrical theme in key of V (F), leads to HC in this key.	Active drive to PAC in m. 49 (and 57); clearly the end part of second theme.	
first theme	transition	second theme, p. 1	second theme, p. 2	

to form part of the transition, with the medial caesura coinciding with the second half-cadential break (in m. 28).<sup>8</sup>

Might the G minor passage from the exposition of Beethoven's Op. 2/3/I likewise be analyzed as the second half of a two-part transition, as suggested in Ex. 2b above? After all, like the passages labeled in these manners in Exx. 4–5, the G minor theme in Beethoven's movement involves an energetic, new-key theme that follows a half-cadential break on V and that concludes with a stronger half-cadential break on V of V. Also as in these other movements, the theme that follows the half-cadential break on V of V in Op. 2/3/I is lyrical, in a manner characteristic of what is more stereotypical for a second theme.

#### G minor theme as first part of two-part second theme

On the other hand, in Beethoven's exposition, the first new-key theme – that is, the passage in G minor – is more melodious and "theme-like" than what is usually labeled as either a transition or part of a transition. Owing to its tune-like character, one might be more tempted to label this G minor passage as the start of the second theme group. Such parsing would result in a two-part second theme, articulated by a rhetorical half-cadential break at its midpoint, as depicted in Ex. 2c. An analysis along these lines has been proposed by Adolf Bernhard Marx, who labels the G minor theme as the first *Seitensatz* and the G major theme as the second *Seitensatz* (Marx 1857: 291). Similar readings have likewise been offered by Henry Alfred Harding (1901: 6), who labels mm. 27–77 as the "2nd subject in G minor and G major,"

as well as by Erik Heine (2014: 10–13), who refers to this passage as a "two-part subordinate theme."

A two-part second theme group that features a sharp half-cadential caesura in its middle is common in music of the late eighteenth century. A clear example of such a layout may be found in the exposition of W. A. Mozart's Quartet for Strings in B-flat, K. 172/IV (Ex. 6). In this Mozart movement, a lyrical, new-key passage that ends with a half cadence (mm. 27–41) is followed by a more active passage that ends with a perfect authentic cadence (mm. 42–57). This promotes the impression of a type of expanded antecedent-plus-continuation that spans mm. 27–57. The sense of the presence of a two-part second theme is admittedly somewhat weaker in Beethoven's Op. 2/3/I, where an active new-key theme precedes the more lyrical one, and where the two new-key themes are too expansive to readily be understood as embraced by a single thematic unit such as an antecedent-plus-continuation. Even so, the G minor theme in Op. 2/3/I is arguably stable enough to mark what could be fairly understood as the onset of a large, multi-section second theme group, especially considering that second themes often do begin in a somewhat volatile manner (cf. first movements of Beethoven's Op. 2/1 and Op. 2/2).

#### G minor theme as the both transition and second theme

A fourth possibility for parsing the exposition of Beethoven's Op. 2/3/I is depicted in the chart of Ex. 1d, which resists placing the G minor theme into just one theme group or the other. Among those who seem to adopt this reading

<sup>8</sup> It is also possible to read mm. 9–12 here as the appendix to the main theme group. In such a case, mm. 13–28 would be understood as the start of the transition, in the manner of the exposition charted in Ex. 3.

is Donald Francis Tovey. In his celebrated book on Beethoven's piano sonatas, Tovey (1931: 24–25) hedges in his analysis of this movement's exposition by labeling mm. 27–76 as the "Second Group (or Transition and Second Group)."<sup>9</sup> That Tovey should seem to waffle on his labeling of the passage of mm. 27–46 makes much sense, since this passage does share many features with what is often labeled as a transition, as well many features with what is often labeled as a second theme.

Along similar lines, Carl Dahlhaus suggests that the passage of mm. 27–46 evinces a type of formal ambiguity (Dahlhaus 1987: 140 [1991: 104]). Dahlhaus labels this passage as a modulatory "lyrical episode" ("kantabile Episode") that appears between a transition (*Überleitung*, mm. 13–26) and a subordinate theme (*Seitensatz*). Dahlhaus does wonder aloud whether the lyrical episode of mm. 27–46 could be grouped either as part of the transition or as part of the subordinate theme group. Although he admits to finding the former classification slightly more appealing, however, ultimately he decides against determining the matter one way or the other and instead argues that the "paradox of the structure [...] represents its aesthetically decisive attribute."<sup>10</sup>

#### G minor theme as part of "trimodular block"

Another approach for dealing with this exposition is to revel in the expressive implications of its conflicting formal signals. Such a tactic is reflected in a series of analyses of this exposition offered by James Hepokoski and Warren Darcy (see Hepokoski and Darcy 1997: 148–149, Hepokoski and Darcy 2006: 172, and Darcy 2008: 103–105). Although their proposed parsing for this exposition is similar to what is seen in Ex. 2c above, Hepokoski and Darcy resist labeling mm. 27–77 simply as a second theme group, nor are they content (in the manner of Ex. 2d) merely to acknowledge the apparent ambiguity and then move on. Rather, they propose that this

exposition's apparent formal ambiguities give rise to a series of partly derailed expectations that have substantial hermeneutic ramifications. The scenario that results gives rise to what they portray as a type of three-staged drama, which they call the "trimodular block" (abbreviated as "TMB").<sup>11</sup> Citing the exposition of Op. 2/3/I as a classic example of the trimodular block (Ex. 7), Hepokoski and Darcy describe the unfolding of its three "modules" ("TM<sup>1</sup>," "TM<sup>2</sup>," and "TM<sup>3</sup>," respectively) in this manner:

**TM<sup>1</sup>:** The half-cadential break of m. 26 establishes a medial caesura that marks the end of "TR" (that is, the Transition Zone) and thereby opens up "S-space" (that is, "Secondary-Theme-Zone-space"). Despite its surprising appearance in the minor mode, the G minor theme that enters in m. 27 is expected to function as a standard second theme that leads directly to the "EEC" (that is, the perfect authentic cadence that demarcates the end of the "essential" part of the exposition). In an apparent reaction to its unusual minor mode, however, the unfolding of this theme is thrown off course. As Hepokoski and Darcy explain (2006: 172),

TM<sup>1</sup>, or the first S-idea, begins in m. 27 in an expressively "flawed" G minor [...] This "flaw," it seems, will have to be expunged through the TMB strategy. Beginning in the dominant minor, the troubled TM<sup>1</sup> either cannot or chooses not to sustain its G minor, the mark of its imperfection.

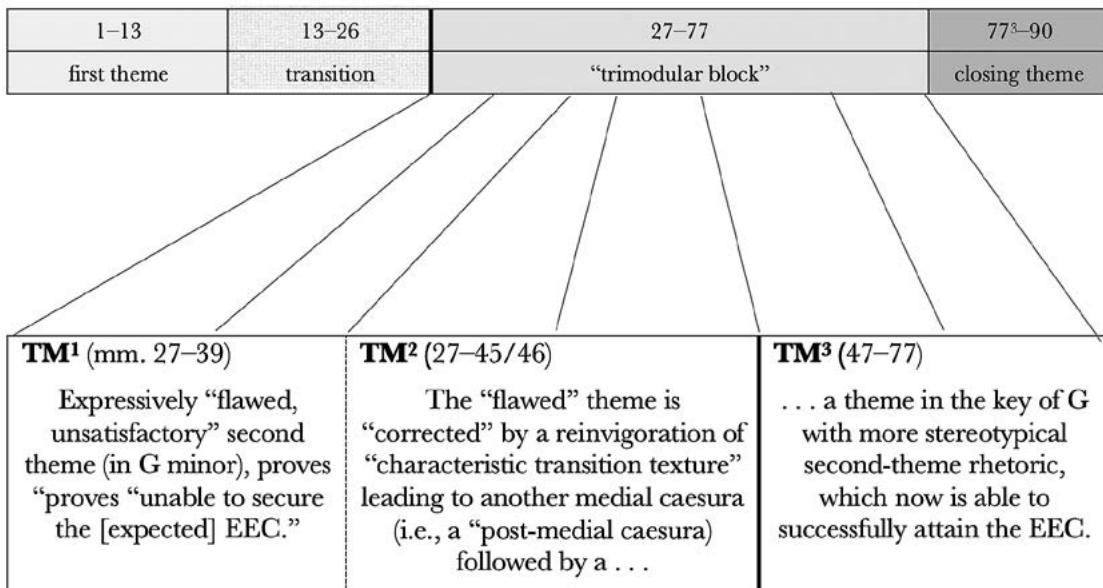
**TM<sup>2</sup>:** As though under the sway of the oddness of its mode, the purported second theme – the TM<sup>1</sup> – proves "unable to secure the EEC" as expected. Instead, it dissolves into a renewed transitional texture that leads to a second half-cadential break (mm. 45–46). Since the music has already entered into S-space, this additional caesura is to be understood as a "post-medial caesura."

<sup>9</sup> For similarly "hedged" parsing of this exposition, see Drabkin 2004: 422 n. 14.

<sup>10</sup> See also discussions by Larissa Kirillina (2009: 27–28) and by William Caplin (2010: 73–74), the latter of whom – regarding the G minor passage – comments that "we must sometimes be content to live with some formal ambiguities without necessarily insisting upon a final-state resolution of them."

<sup>11</sup> Their explanation of the trimodular block – from which the following paragraphs quote liberally – may be found in Hepokoski and Darcy 2006: 170–177; see also Hepokoski and Darcy 1997: 145–150. See also discussion in Long 2018: 68–78.

**Example 7.** Chart of exposition of Beethoven, Op. 2/3/I, mm. 1–90, in which mm. 27–77 are interpreted as a “trimodular block.”



**Example 8.** Chart of Beethoven, Quartet for Piano and Strings in C, WoO 36/3/I (1785), mm. 1–67.

mm. 1–23	24–36	37–60	60–67
half-cadential caesura in home key 1–10: Main theme in home key of C major; ends with elided PAC. 11–23: Active passage, leads to HC in home key; cf. 18–23 with 21–26 of Op. 2/3/I.	half-cadential caesura in key of V 24–36 Lyrical theme in G major (key of V), leads to HC in this key.	37–60 Restless theme in G minor (key of v), eventually leads to elided PAC in this key; cf. 27–46 of Op. 2/3/I!	Appendix (closing section) in key of G major.

**TM<sup>3</sup>:** The post-medial caesura is then followed by another second theme, one that bears the rhetoric more characteristic of a standard second theme and that “represents a ‘second chance’” for a successful motion to the EEC. This “more successful” second theme takes the guise of the G major passage that enters in m. 47 and drives without further interruption to the EEC in m. 77.

In recent years, this layout proposed by Hepokoski and Darcy has proven quite popular among music theorists. The narrative suggested by the concept of the trimodular block is certainly a thrilling one, which no doubt contributes to

its appeal. Yet this narrative depends largely on assumptions regarding sonata-form norms that developed during the nineteenth century, assumptions that do not necessarily match those that would have been in place at the time Beethoven composed his Op. 2 piano sonatas.

Consider the notion that the G minor passage is to be regarded as a somehow “flawed” second theme that seems unable to successfully lead directly to the EEC. It so happens that this theme matches nearly verbatim a G minor theme found in an earlier composition by Beethoven. The exposition of this earlier movement, from Beethoven’s Quartet for Piano and Strings in

C, WoO 36/3/I, is charted in Ex. 8. Significantly, in this piano quartet movement, the G minor theme leads directly to the formal cadence in the secondary key – and thus in this context it presumably is not to be understood as “flawed” or unable to achieve the EEC.

The G minor theme in the exposition of Beethoven's Op. 2/3/I – much as in this piano quartet – likewise could have moved directly to a perfect authentic cadence without a break. However, this is just one of the possibilities, and it certainly is not the only outcome that could have been reasonably expected within this style. As seen above in Exx. 3–6, and as is discussed in more detail below, it was by no means uncommon or unexpected at the time for an exposition to feature two half-cadential breaks, each followed by a passage in the secondary key. With this in mind, instead of viewing the G minor theme as being unsuccessful in securing an EEC, it could be understood to *successfully* secure a half cadence in the key of V – something that could have well been expected as one of the standard, generic options in place at the time. As is discussed in the next section of this essay, the resulting layout is not only extremely normal for the style, but it was recognized as such in commentaries that appeared during the late 1700s.<sup>12</sup>

## **Eighteenth-century concepts**

### **Punctuation form**

Music theoretic writings published during the eighteenth-century tended to discuss musical form as governed primarily not by thematic groups or key areas, but by what is now known as “punctuation form,” which involves a series of motions toward “resting points.” Although a number of theorists from the second half of the eighteenth century discussed this concept,

punctuation form was explored most extensively in the third volume of Heinrich Christoph Koch's *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, published in 1793. As Koch explains, a typical movement opens with a *Hauptperiode* (“main section”) that consists of a series of phrases that ultimately lead to a formal cadence (*förmliche Cadenz*) in the secondary key. The *Hauptperiode* in turn may be followed by an *Anhang* (appendix). A movement's opening *Hauptperiode*, plus an optional *Anhang*, matches what modern terminology calls the exposition.

In Koch's conception of the form, the progress along the path toward the formal cadence is articulated by a series of *Hauptruhepunkte* (“main resting points”). The *Hauptruhepunkte* that appear in the middle of the *Hauptperiode*, along with the passages that lead to these resting points, are each defined by the harmony that supports its final melodic note (Ex. 9a). Significantly, whether a passage modulates midstream or remains in the same key area throughout has no bearing on how it would be labeled by Koch or other eighteenth-century theorists. Thus, for instance, any passage that leads to a *Hauptruhepunkt* on V of V is labeled as a *Quintabsatz in der Tonart der Quinte*, whether it begins in the home key and modulates to the dominant in mid-passage, or whether it begins in the dominant key and then remains there throughout.

Ex. 9a depicts one of the most common arrangements of *Hauptruhepunkte* for a major key exposition. Any of the resting points might be elided and lightly touched upon, or strongly demarcated, or even emphasized by an ensuing caesura. In many expositions, only one of the resting points is delineated by a cadential break, thereby forming what modern terminology would label as a medial caesura.

<sup>12</sup> In an email communication from 6 October 2021, James Hepokoski offered a clarification (or a reframing?) of the trimodular block concept, noting that “because of the dissolution of the TM<sup>1</sup> style into transition-like TM<sup>2</sup> textures, one might imagine that this fact alone is capable of tempting us to ‘group’ TM<sup>1</sup>-TM<sup>2</sup> with the preceding TR (as if TM<sup>2</sup> wants to insist, in reverting back to TR-action [zone?] processes, that TR is not yet over). Thus any TM<sup>1</sup>-TM<sup>2</sup> complex will always harbor this (latent) ambiguity, which, when relevant, can be explicated in analytical commentary.” My own views are much more in line with this reframed explanation, though I would add: (1) I see the grouping of the first new-key theme with the transition usually not as merely a “latent” possibility, but as a strongly distinct possibility (as do other scholars in regard to Op. 2/3/I; see Ex. 2a, b, and d above). (2) Both types of grouping – not just the grouping with the transition that precedes, but also the grouping with the new-key theme that follows – should rightly be explicated in analytic commentary. In other words, one should not automatically assume that the presence of two half-cadential breaks, each followed by a new-key theme, indicates that the new-key themes must be understood to group together as a block.

**Example 9.** Depictions of standard punctuation form, as described by Heinrich Christoph Koch (1793).

(a) Basic layout of standard punctuation form and its *Hauptruhepuncte*.

<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b>	<b>Schlußsatz</b>	<b>Anhang</b>
Resting point on I and passage that leads to it.	Resting point on V and passage that leads to it.	Resting point on V/V and passage that leads to it.	Passage that leads to formal cadence (PAC in key of V).	Appendix (optional)

- N. B. *Quintabsatz in de Tonart der Quinte* can begin either in the home key or in the key of V.

(b) One of the standard possible variants of the layout shown in Ex. 9a, with measure numbers indicating the corresponding sections in Beethoven Op. 2/3/I: note the presence of the two half-cadential caesuras, each followed by a theme in the key of V.

half-cadential caesura in home key		half-cadential caesura in key of V		
mm. 1–13	13–26	27–46	47–77	77 <sup>3</sup> –90
<b>Grundabsatz</b> Starts and ends in home key.	<b>Quintabsatz</b> Starts and ends in home key	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b> Starts and ends in key of V.	<b>Schlußsatz</b> Starts and ends in key of V.	<b>Anhang</b> (appendix, optional) Starts and ends in key of V.

Within the late eighteenth-century style it is also quite possible, however, for two or three of the *Hauptruhepuncte* to be followed by cadential breaks. Furthermore, it was quite common within such a scenario for the *Quintabsatz in der Tonart der Quinte* to begin directly in the secondary key. The resulting layout is depicted in Ex. 9b. Far from being considered unusual, expositions demarcated by two half-cadential breaks, each followed a theme in the secondary key, were repeatedly presented in eighteenth-century treatises as exemplars of the form. This is true not only in Koch's treatise, but also by other writers from the latter part of the eighteenth century, such as Joseph Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg, Georg Joseph Vogler, Franz Christoph Neubauer, and Augustus Frederic Christopher Kollmann.<sup>13</sup>

That the layout depicted in Ex. 9b was normal for the era is reflected not only in the writings from the late 1700s, but also in the repertoire. Ex. 10 charts a small sampling of the vast number of eighteenth-century expositions that are framed in this manner. Just like the exposition from

Beethoven's Op. 2/3/I, these expositions each involve two half-cadential caesuras – the first marked by V and the next by V of V – that are each followed by a theme in the dominant key. Also much like Op. 2/3/I, in many of these expositions the first passage in the key of V appears in the dominant minor, is modulatory, and/or is somehow more restless and less lyrical than the second of the new-key passages.

The pieces cited in Ex. 10 are by no means anomalies: again, they represent but a small selection of the many expositions from around the second half of the eighteenth century that share such a layout.<sup>14</sup> Some people may react to such a list by thinking, "well, I guess a lot of composers creatively played with the generic conventions and expectations associated with the transition and second theme group within an exposition." Yet most of these works were composed long before there was any published indication that musicians recognized the presence – much less the importance – of transitions and second themes within sonata-form expositions. On the

<sup>13</sup> See discussion in Burstein 2020: 64–104.

<sup>14</sup> For another list of such pieces, see Burstein 2020: 187–188.

**Example 10.** Charts of a selection of the many expositions from the late eighteenth century that conform to layout of Ex. 9b.

(a) Joseph Bologne, Sonata Op. 1/2 for Keyboard with Violin obbligato in A/I (c. 1770).

		half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–10	10–12			
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>			

*Quintabsatz in der Tonart der Quinte*  
Starts and ends in key of V.

29–56/58			
<b>Schlußsatz</b>			
Another theme in key of V (no appendix).			

(b) Christian Gottlob Neefe, Sonata for Keyboard No. 7 in B-flat/III (1773).

		half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–15	15–33/34			
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>			

Hesitant yet bold theme in home key ...

... elides with active passage, which leads to huge HC.

*Quintabsatz in der Tonart der Quinte*  
Restless, modulatory passage, starts and ends in key of V, ends with huge HC.

51–77/78			
<b>Schlußsatz</b>			
Another theme in key of V (no appendix).			

(c) Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata for Keyboard in E-flat, K. 282/III (1774).

		half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–4	5–8			
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>			

Main theme.

Main theme, slightly more active.

*Quintabsatz in der Tonart der Quinte*  
Restless theme, starts and ends in key of V.

16–35/39			
<b>Schlußsatz</b>			
Another theme in key of V; starts gently, ends with big flourish.			

(d) Carolina von Brandenstein, Sonata for Clavier with Violin accompaniment in D/I (c. 1780).

		half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–6	6–10			
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>			

In key of V, starts lyrically and ends with energetic drive to HC.

23–37	37–41		
<b>Schlußsatz</b>	<b>Anhang</b>		
Another theme in key of V, starts lyrically, ends with a big flourish.	Short appendix.		

(e) Muzio Clementi, Sonata in E-flat, Op. 7/1/I (1781).

		half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V	
mm. 1–4	5–12			
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>			

*Quintabsatz in der Tonart der Quinte*  
Restless, modulatory passage, starts and ends in key of V, ends with huge HC.

21–32	32–42		
<b>Schlußsatz</b>	<b>Anhang</b>		
Another theme in key of V; starts gently, ends with a big flourish.	Appendix.		

(f) Wolfgang Amadeus Mozart, Concerto for Piano and Orchestra in C, K. 467/I (1785), piano exposition.

	half-caential caesura in home key	half-caential caesura in key of V	
mm. 80–91	91–103/107	109–122/127	128–178
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b>	<b>Schlußsatz</b>
Main theme, ending elides with ...	... active passage, leading to huge HC (followed by “filled-in” caesura).	Restless theme in G minor (key of v), leads to a HC in V.	A lyrical theme in key of the dominant (major), starts gently, ends with a huge flourish.

(g) Antonio Rosetti, Symphony in C (A9/K121)/I (<1786).

	half-caential caesura in home key	half-caential caesura in key of V	
mm. 1–8	8–16/18	19–33/38	39–63   63–73
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b>	<b>Schlußsatz</b>   <b>Anhang</b>
Main theme, ending elides with ...	... active passage that leads to huge HC.	Variant of main theme in key of V, with active countermelody, leads to bigger HC.	A new, gentle theme in key of V; ending flourish evokes main theme.   Appendix.

(h) Joseph Haydn, Trio for Piano and Strings in D/I, Hob. XV:16/I (1790).

	half-caential caesura in home key	half-caential caesura in key of V	
mm. 1–18	19–27/30	31–44/45	46–57   57 <sup>3</sup> –61
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b>	<b>Schlußsatz</b>   <b>Anhang</b>
Main theme.	Appendix to main theme; energy increases.	Variant of main theme in key of minor v, ends with active flourish leading to big HC.	A new, playful theme in key of V.   Short appendix.

(i) Ludwig van Beethoven, Trio for Two Oboes and English Horn in C, Op. 87/I (1794).

	half-caential caesura in home key	half-caential caesura in key of V	
mm. 1–17	17–28/31	32–42	43–70   70–102
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b>	<b>Schlußsatz</b>   <b>Anhang</b>
Main theme, elides with ...	... active passage that leads to big HC.	Restless passage; hints at key of III then quickly moves to V, ending with big HC.	Another theme in key of V; starts gently, ends with big drive to PAC.   Long appendix.

(j) Ludwig van Beethoven, Quartet for Strings in G, Op. 18/2/IV (1801).

	half-caential caesura in home key	half-caential caesura in key of V	
mm. 1–28	28–36/37	38–50/55	56–112   112–139
<b>Grundabsatz</b>	<b>Quintabsatz</b>	<b>Quintabsatz in der Tonart der Quinte</b>	<b>Schlußsatz</b>   <b>Anhang</b>
Main theme, elides with ...	... active passage that leads to big HC.	Variant of main theme in key of minor V, ends with active flourish leading to bigger HC.	A new theme in key of V, starts gently, ends dramatically.   Long appendix.

contrary, the writings of the time suggest that the layout depicted in Exx. 9b and 10 was understood as standard, and thus it need not be understood as an expressive deviation from an expositional model that includes just one half-cadential break.

As may be seen in Ex. 10, the many composers who wrote expositions with this layout include some who are very famous as well as those who are less so. Two of these composers, Christian Gottlob Neefe and Joseph Haydn, were among Beethoven's teachers. Furthermore, Beethoven singled out the piano sonatas of another of these composers, Muzio Clementi, as ones that he greatly admired for their crisply handled and accessible treatment of form (Schindler 1860: II/182). In all, at the time Beethoven composed Op. 2/3/I, it is quite likely that both he and his audiences would have recognized a two-caesuraed, two-new-key-themed exposition as a standard option.

Recognizing the *Satz* layout of these expositions does not prevent one from also noticing how the *Sätze* may combine together to form larger groups. With many of the expositions charted in Exx. 9 and 10, for instance, in certain ways the *Quintabsatz* and the *Quintabsatz in der Tonart der Quinte* could be fairly characterized as forming a transitional group that leads to a half cadence in the key of V, and other ways the *Quintabsatz in der Tonart der Quinte* and the *Schlüßsatz* could be fairly characterized as forming a group in the key of V that leads to the formal cadence. Since they are based on different criteria, neither of these possible groupings precludes the other. By avoiding pigeonholing the *Quintabsatz in der Tonart der Quinte* into just one of these groupings, the *Satz* model shown in Exx. 9 and 10 allows for an appropriate flexibility for dealing with the form of these expositions, a flexibility that is not so readily achieved with the more restricted palette offered by modern sonata-form terminology.

#### Galeazzi's description of a possible expositional form

The commonplace nature of this layout is further suggested by the discussion of form found in Francesco Galeazzi's celebrated treatise volume that appeared in 1796, the same year as the first publication of Beethoven's Op. 2. In one of the scenarios proposed by Galeazzi, an exposition

could be understood to divide into three sections, each of which concludes with a cadence, followed by an optional appendix (Ex. 11). The first of these sections comprises what Galeazzi labels as the *Motivo principale* ("first subject"), which starts in the home key and establishes a type of thematic launching pad for the ensuing music. The second section opens with what Galeazzi calls the *secondo Motivo* ("second subject"). As Galeazzi points out, the *secondo Motivo* contrasts with the preceding *Motivo principale* in the manner of a *controsoggetto* ("countersubject"), and it is linked to an *Uscita a' Toni più analoghi* ("departure to nearby key") that leads to a sharp half-cadential break. The third section begins in the secondary key with a *Passo caratteristico* ("characteristic passage") that is "sweet, expressive, and tender." The *Passo caratteristico* is connected to a *Periodo di cadenza* ("cadential passage") that drives with a virtuosic flourish to the final cadence, perhaps followed by a coda.

Galeazzi mentions that if the *Motivo principale* concludes with an authentic cadence in the home key, the *secondo Motivo* will start in the home key as well. But he notes that it is also possible for the *Motivo principale* to end with a half cadence, in which case the *secondo Motivo* enters in the key of the dominant, followed by the *Uscita a' Toni più analoghi* that itself leads to the key of V. The chart of Ex. 11 depicts this possibility, with the last two rows applying the resulting layout to the exposition of Beethoven's Op. 2/3/I.

Some people may find it strange that Galeazzi suggests that a passage that begins in the key of V can nonetheless be followed by a departure toward this same key. After all, how can a passage modulate to the key that it is already in? Yet as was noted above, this notion is very much in line with those expressed by other eighteenth-century writers, who discuss keys primarily in relation to motions toward goals, not in terms of key "areas." Thus, much in the manner described by Galeazzi (and as discussed above in relation to Ex. 3), a passage that starts in the key of V may nonetheless modulate toward a firmer sense of this key.

The second section of Galeazzi's layout depicted in Ex. 11 in certain ways matches what modern terminology calls a "second theme," inasmuch as it presents a contrasting theme in the secondary key. In other ways, however, it matches

**Example 11.** Chart depicting Francesco Galeazzi's description (1796) of a possible layout for an exposition (i.e., first part of movement, minus the optional slow introduction) in which the main theme (*Motivo principale*) ends with a half cadence (HC), as applied to the exposition of Beethoven's Op. 2/3/I.

	half-cadential caesura in home key	half-cadential caesura in key of V		
<b>Motivo Principale</b> Establishes home key, ends with HC.		<b>Secondo Motivo</b> Starts in key of V with “countersubject”... <b>+ Uscita a’ Toni più analoghi</b> ... links to (deeper-level) departure to V, ends with “conspicuously detached” HC in this key.	<b>Passo caratteristico</b> “Gentle and expressive” theme in V ... + <b>Periodo di cadenza</b> ... links to “brio and bravura” motion to PAC.	<b>Coda</b> Appendix: “prolongation” of the cadence.
mm. 1–26		27–46	47–77	77 <sup>3</sup> –90
C major theme, leads to HC in key of C.		G minor theme (countersubject in dominant key) followed by deeper level motion to a conspicuously detached HC in G.	G gentle G major theme (47– 61) links to “brio and bravura” passage that drives toward PAC.	G major passages reinforced formal cadence.

what modern terminology calls a “transition,” since it is attached to a deep-level motion to the secondary key, and it leads to a half-cadential break that precedes a contrasting, lyrical theme in the new key. In every way, however, this second section unambiguously conforms to the standard formal structure that Galeazzi refers to as a *secondo Motivo + Uscita a’ Toni più analoghi*.

The same may be said of the G minor theme in the exposition of Beethoven's Op. 2/3/I. Note how neatly the framework of this G minor theme lines up Galeazzi's description for a possible layout for the *secondo Motivo + Uscita a’ Toni più analoghi*: (1) it follows a half cadence; (2) it begins in the dominant key with a type of countersubject that connects to a (firmer) modulation to the dominant key; and (3) this passage ends with a “conspicuous” half cadence followed by a lyrical theme in the key of V. When viewed in this light, the design of the exposition of Beethoven's sonata does not entail conflicting formal functions. On the contrary, its layout may be understood to be very much by the book – providing that the book used is one published around the time Beethoven composed his Op. 2 sonatas. This is not to deny that the sudden turn to minor in m. 17 comes as an unsettling surprise, or that the subsequent move

to G major in m. 47 could be fairly regarded as a type of modal “corrective” within the narrative of this exposition.<sup>15</sup> Yet ultimately the various twists and turns in the exposition of Op. 2/3/I could well be understood as governed by what at the time was recognized as a fully conventional layout.

### Voice-leading structure

#### Schenker's reading

The difficulties in applying post-1800 sonata-form concepts to the exposition of this sonata can color the understanding of its voice-leading structure. This arguably is what happened with Heinrich Schenker's analysis of this exposition from *Der freie Satz* (1935: 114, Fig. 154<sup>2</sup>), which contains a curious contradiction.<sup>16</sup> Ex. 12a cites Schenker's voice-leading sketch; Exx. 12b and c compare two alternate readings, which are discussed below.

Notice how the dotted slur in the bass of Schenker's voice-leading sketch suggests that the prolongation of the dominant *Stufe* begins in mm. 27, coinciding with the arrival of the G minor theme. Yet this prolongation seems counteracted by other indications in the sketch that imply that this V is subordinated to the II<sup>4</sup> (=V of V) *Stufe* that arrives in m. 43: namely, the placement of the Roman numerals below the staff, along with

<sup>15</sup> As Marx (1857: 291) describes the entrance of this theme in m. 47, “only now, as if it were the truly proper one, does a new, calm and secure *Seitensatz* appear in G major (*nun erst erscheint, gleichsam als wär' er erst der rechte, ein neuer, ruhig und sicher in G Dur ausgeführter zweiter Seitensatz*).”

<sup>16</sup> This contradiction was first pointed out to me a number of years ago by Carl Schachter.

**Example 12.** Voice-leading sketches of exposition from Beethoven, Op. 10/3/I:

- (a) from Schenker (1935: appendix, 114: Fig. 154<sup>2</sup>);
- (b) another possible analysis, which interprets deep-level V as prolonged from start of G minor theme;
- (c) my preferred analysis, which interprets deep-level V as coinciding with arrival of G major theme.

(a)

This Schenkerian sketch shows the harmonic progression and melodic contours of the exposition. The top staff indicates structural levels: T (Tiefstufe), 1, 5, 15, 25, 27, 39, 41, 42, 43, and a final level with a circled 2. The bottom staff shows the bass line with Roman numerals I, II, and V. A bracket labeled '(Übergf)' spans measures 5-6, 6-6, 5-6, 6-6, 5. The bass line starts at I (T), goes to II (V), and then to V (I). Measure numbers 1, 21, 27, 43, 47 are marked above the staves. Dashed lines indicate implied harmonic connections between notes and chords.

(b)

not this: ...

This sketch shows a different harmonic interpretation. It starts at C: I (G: I) and moves to V (V-I). The bass line follows a similar path to sketch (a), but the harmonic analysis is different. Measures 1, 21, 27, 43, 47 are marked above the staves. The bass line starts at C: I and moves to V, then to I.

(c)

... but this:

This sketch represents the author's preferred analysis. It starts at C: I (V) and moves to II<sup>#</sup> (II<sup>#</sup> div.) and then to V. The bass line follows a similar path to sketch (a), but the harmonic analysis is different. Measures 1, 21, 27, 43, 47 are marked above the staves. The bass line starts at C: I (V) and moves to II<sup>#</sup> (II<sup>#</sup> div.) and then to V.

**Example 13.** Voice-leading sketch of exposition from Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata for Piano in C, K. 279/I (1774), from Schenker (1935: appendix, 113: Fig. 154<sup>1</sup>).

This Schenkerian sketch shows the harmonic progression and melodic contours of the exposition. The top staff indicates structural levels: T (Tiefstufe), 16, 17, 21, 25, 29, 30, 31. The bottom staff shows the bass line with Roman numerals I, VI<sup>#</sup>, II, V, I<sup>5</sup>, II, V, I. A bracket labeled '(T1)' is at measure 16. A bracket labeled '(5+Zug)' spans measures 21-25. A bracket labeled '(Brch)' spans measures 29-31. The bass line starts at I (T1), goes to VI<sup>#</sup>, then II, V, I<sup>5</sup>, then II, V, and finally I. Measure numbers 16, 17, 21, 25, 29, 30, 31 are marked above the staves. Dashed lines indicate implied harmonic connections between notes and chords.

the appearance of the first scale-degree  $\hat{2}$  that is attached to the top-voice beam (in m. 43). This contradiction might result from a careless oversight by Schenker, or from a misprint by the publisher. It is also possible, however, that this incongruity results from Schenker's difficulties in deciding whether the G minor is to be understood to function either as a transition or as a second theme.

To best understand it, Schenker's reading of this exposition should be considered in relation to the surrounding discussion within *Der freie Satz*. Schenker's analysis of Op. 2/3/I comes immediately after his examination of W. A. Mozart's Sonata for Piano in C, K. 279/I (Schenker 1935: 216–217). Schenker strongly suggests that the second theme of Mozart's sonata enters in m. 17 (Ex. 13). This second theme composes-out a deep-level V *Stufe* (whose bass is slightly delayed by an auxiliary cadence in mm. 17–20), which supports  $\hat{2}$  in the upper voice. This  $\hat{2}$  is anticipated on a lower level in m. 16, where it is supported by a divider (*Teiler*, abbreviated as *T*/).

Comparison with his discussion of the Mozart exposition suggests that Schenker does not read the G minor theme of Op. 2/3/I to serve simply as a transition. On the other hand, he also seems reluctant to regard the G minor theme merely as a second theme, noting that the analysis of this passage is more difficult (*schwieriger*) than the one that begins in m. 17 of the Mozart sonata. Thus, whereas in his reading of the Mozart sonata, Schenker reads the deep-level, upper-voice  $\hat{2}$  as coinciding with the entrance of the second theme, in Beethoven's Op. 2/3/I he does *not* read a deep-level  $\hat{2}$  as arriving in with the entrance of the G minor theme in m. 27. In other words, Schenker explicitly avoids a reading along the lines of what is shown in Ex. 12b above.<sup>17</sup> Rather, he specifies that the  $\hat{2}$  of m. 27 is to be understood as anticipating, in a lower register, the deep-level  $\hat{2}$  that arrives over the II $\sharp$  *Stufe* of m. 43.

Below I quote from Schenker's discussion of this passage, along with two translations. The first translation is a rather literal one of my own,

the next is a more embellished translation from Ernst Oster's celebrated English edition of *Der freie Satz*. Oster arguably departs slightly from Schenker's text, seeming to insert a subtle twist on Schenker's discussion.<sup>18</sup> Even so, since he is a distinguished musical scholar in his own right, Oster's ideas here deserve serious consideration:

[Schenker's text:] Hier darf, was sich in den T. 27–43 begibt, keineswegs schon für eine Fortsetzung von  $d^2$ , das über dem Teiler in T. 25 eingetroffen ist; der Inhalt besteht nur in der Höherlegung  $d^2-d^3$ , der obligaten Lage wegen [...] (Schenker 1935: 217).

[My translation:] Here, what happens in m. 27–43 may by no means already be taken for a continuation of  $d^2$ , which arrived above the divider in m. 25; the content consists only in the ascending register transfer  $d^2-d^3$ , on the account of the obligatory register [...]

[Oster's translation:] The events shown in measures 27–43 may under no circumstances be taken for a prolongation of the  $\hat{2}$ , but must be regarded as merely an extension of the  $d^2$  which appeared over the dividing dominant in measure 25. The contents of these measures serve only to effect the ascending register transfer  $d^2-d^3$  for the sake of the obligatory register [...] (Schenker 1979: 134)

I feel that one could stay true to the basic vision expressed by Schenker and Oster, while avoiding the contradiction between the Roman numerals and the bass prolongation, by applying a few small adjustments to Schenker's voice-leading sketch cited in Ex. 12a. Most notable of these adjustments involves removing the dotted slur between the bass G's, as shown in my proposed alternative sketch of Ex. 12c. Regarding this proposed reading of Ex. 12c, notice the following:

- (1) In accordance with Schenker's Roman numeral labeling, this exposition is framed by a large I–II $\sharp$ –V, with the arrival of the deep-level V *Stufe* delayed until m. 47.

<sup>17</sup> A reading that proposes a deep-level structure similar to Ex. 12b may be found in Song 2002: 163.

<sup>18</sup> For instance, notice how Oster mentions the prolongation of  $\hat{2}$ , something that Schenker does not explicate. To be sure, the differences between Oster's translation and Schenker's original are slight and perhaps even trivial; nevertheless, to err on the side of caution, I provide a more straightforward translation of Schenker's text in addition to Oster's more evocative version.

(2) The V of m. 21, which arrives at the conclusion of the *Quintabsatz*, is interpreted as a divider (div.), and V is then prolonged during the subsequent passage. It does not mark the arrival of V on the deepest levels, however, but instead articulates the middle of a large ascending fifths motion (I to V, then V to II $\sharp$ ).

(3) In the manner described by Schenker and Oster, the divider (and the prolongation of V that directly follows) supports a D in the upper voice that anticipates the deep-level  $\hat{2}$ . The arrival of  $\hat{2}$  on the deepest levels coincides with appearance of II $\sharp$ , at which point the  $\hat{2}$  appears in its "obligatory register." Before then, the top-voice D within the G minor section is to be understood as "merely an extension of the  $d^2$  which appeared over the dividing dominant."

(4) The sketch of Ex. 12c also underscores an inner-voice motion that is not highlighted in Schenker's reading of Ex. 12a: namely, the C–B–B-flat–A third progression (*Terzzug*) that spans mm. 1–43. The V divider that arrives in m. 21 thus is understood to serve as a "leaping passing tone" (*springender Durchgang*) that supports the passing motion within this third progression. The inner-voice passing motion helps underscore the deep connection between the I and the II $\sharp$ . This passing motion also promotes the sense in which the V divider – along with its extension within the G minor passage – is to be understood as relatively transient, reflecting the relatively unstable nature of the G minor theme and the more dramatic arrival on the half-cadential break of mm. 43–46.

(5) The reading of Ex. 12c also helps underline the crucial junctures recognized by eighteenth concepts of punctuation form, as well as the formal features discussed by Galeazzi, such as the onset of the *secondo Motivo*. In doing so, however, this reading nonetheless acknowledges that the passage of mm. 27–42 can be understood as lying in the middle of a larger motion toward a deeper-level harmony that arrives in mm. 43–46.

The four bass notes that support the deep-level *Stufen* highlighted in Ex. 12c – C, (G,) D, and G – are each prolonged for several measures. Furthermore, the prolongation of each begins almost immediately after the prolongation of the previous *Stufe* concludes. For instance, the middleground G that is prolonged until the downbeat of m. 42 is followed on the very next downbeat by the deep-level II $\sharp$  *Stufe*, separated by only a quickly inserted augmented sixth chord (Ex. 14). This metrically weak augmented sixth chord provides chromatic support for the embellishing tone C-sharp in the upper voice (as depicted in Exx. 12a and c above), thus helping to forcefully link the V that is prolonged until m. 42 to the ensuing II $\sharp$ .

#### Laufer's reading

Most published Schenkerian discussions of this exposition in recent years agree that the arrival of the dominant *Stufe* on the deepest levels is delayed until m. 47, much as is proposed in the reading of Ex. 12c. However, unlike what is shown in Ex. 12c, the interpretation of this exposition that is most popularly cited couches the dominant of mm. 21–42 within a large voice-exchange.

Such a reading was initially proposed by Edward Laufer (1981: 181), whose voice-leading sketch for the exposition of Beethoven's Op. 2/3/I is cited in Ex. 15. Since its initial publication, Laufer's analysis has been echoed by so many others that it has been described as the "standard Schenkerian reading" for the exposition – despite its departure from Schenker's own analysis of this passage.<sup>19</sup> Because of its high reputation among music theorists, as well as its implications for understanding this exposition's form, this standard Schenkerian reading bears close examination.

In justifying his analysis, Laufer explains that "the G chords (mm. 21ff. and 47ff.) belong to different prolongations and are not to be connected" (Laufer 1981: 181). Again, the notion that these G chords belong to different prolongations conforms to what was argued above in support of the reading shown in Ex. 12c.

<sup>19</sup> See, for instance, Hunt 2014: 250; see also Kamien and Wagner 1997: 4–5 n.7; Cutler 2009: 206; and Cadwallader 2008: 87–89.

**Example 14.** Quotation of Beethoven, Op. 2/3/I, mm. 41–43.

+6  
(brief, metrically  
weak)

**Example 15.** Voice-leading sketches of Op. 2/3/I, exposition, from Laufer 1981: 181.

N. B.: bass G of mm. 21–41 is subordinated to +6 of m. 42.

N. B.: alto E from m. 39 connects directly to E-flat of m. 42; thus the structurally implied harmony in m. 41 is a first-inversion E diminished triad.

Yet notice that Laufer reads V chord of mm. 21ff. as subordinated not only to the II<sup>#</sup> of mm. 43–46, but also as subordinated to the augmented sixth chord that appears in the middle of m. 42.

Despite its popularity among music theorists, there are features of Laufer's analysis that at very least should raise some eyebrows. For instance, notice how it downplays the presence of the G minor harmony in m. 41 (see especially the sketch in the middle system of Ex. 15). This harmony is highlighted by a V-i motion in G minor (mm. 40–41), as well as by its appearance at the end of a *fonte* (mm. 39–41). Yet Laufer's dotted line between E-natural and E-flat in mm. 39–42 suggests a direct motion between these two notes, part of a large, inner-voice, stepwise fourth-descent from G (m. 21) to D (m. 43). His reading thereby suggests that the inner-voice D of mm. 41–42 is only apparent, subservient to a deeper-level, implied inner-voice E-natural that is not supplanted until the second half of m. 41 (and in turn implying an underlying G–B-flat–E-natural harmony on the downbeat of m. 41, rather than a G minor triad).

Another problematic feature of Laufer's reading is its proposing a direct voice-leading connection between the opening tonic harmony of mm. 1(–19) and the augmented sixth chord of m. 42.<sup>20</sup> Not only do these harmonies share only one pitch class in common, but the augmented sixth chord of m. 42 is but weakly demarcated, appearing for only two beats in the middle of a measure (see Ex. 14 above). Particularly questionable is this way that this reading subordinates the strongly emphasized V *Stufe* of mm. 21ff. to this relatively weakly stated augmented sixth chord. After all, the bass G that enters in m. 21 is very sturdily pronounced, metrically emphasized, and prolonged for 21 bars (mm. 21–42) – forty-two times the length of the midphrase, mid-measure augmented sixth chord of m. 42.

That a voice-leading analysis should privilege a brief, metrically underplayed event that arrives midphrase does not necessarily prevent the

analysis from being accepted as a rewarding interpretation. Put differently, it is certainly possible for an analysis to reasonably propose a conflict between structure and design, so that a harmony which in certain ways is underemphasized on the surface of the music may nonetheless be fairly regarded to play a crucial role within the larger tonal structure. However, unless there is no other harmonically tenable reading within the given style, such a conflict always should ultimately be understood to result from a clash between two different elements of the design. For instance, a strongly asserted harmony that appears in midphrase might be reasonably analyzed as marking a crucial moment within the tonal structure, as might a weakly asserted harmony that appears at a significant juncture within the form. On the other hand, it will not do to simply proclaim the presence of a strong conflict between design and structure without further evidence or justification, as though there is some mysterious substance that somehow distinguishes the importance of a weakly emphasized event over a much more forcefully emphasized one.

What is curious regarding this reading proposed by Laufer, and accepted by so many others, is the extent to which it is so often presented as self-evident. Again, the brevity and relative weakness of the augmented sixth chord of m. 41 does not necessarily prevent it from being regarded as bearing greater structural weight than the far more strongly asserted G harmony that precedes it and that demarcates such a pivotal moment of the form. However, one at very least should expect some rationale to be given for the extremely drastic clash between structure and design that results from such a reading. Instead, this reading is almost always presented as a type of a "just-so story," in which the large-scale voice-exchange is offered as its own justification.

It must be emphasized that the issue here is not to question the notion that the V *Stufe* that enters in m. 21 functions on a different level than

<sup>20</sup> Incidentally, in some (later) editions, the augmented sixth chord of m. 42 is emphasized by a *szforzando* – but so are the G minor chords that appear on the downbeats of both mm. 41 and 42. In any event, these *szforzando* indications result from later editorial additions; they are not found in the first edition or any of the other of the earliest editions (the manuscript is lost).

the V *Stufe* that enters in m. 47, or to challenge the notion that the V *Stufe* m. 21–42 is subordinate to the II $\sharp$  of m. 43–46. Again, such notions – which are mentioned by Laufer and others who adopt readings similar to his – are also in line with the reading proposed in Ex. 12c above. However, that the V *Stufe* of mm. 21–42 should be understood as subordinate to the II $\sharp$  of m. 43–46, or that it functions on a different level than the V *Stufe* that enters in m. 47, does not necessarily indicate that it is also subordinate to the augmented sixth chord of m. 42.

Perhaps the reading suggested by Laufer was influenced by an understanding of the exposition's design in which the passage of mm. 27–46 is interpreted as a transition. Following this reasoning, one could argue that the function of this passage is to *transition* toward the half-cadential II $\sharp$  of m. 43–46 that sets the stage for the ensuing second theme. Accordingly, it might seem natural for the entire passage to be represented as embodied by the harmony that leads most forcefully to this half cadence – namely, the augmented sixth chord.

From the standpoint of punctuation form articulated by Koch and other eighteenth-century theorists, however, the resting point on V in mm. 21–26, which marks the end of the *Quintabsatz*, is not so easily set aside. The V that arrives at the end of *Quintabsatz* forms a crucial, generic juncture within the form, one whose significance was repeatedly emphasized by theorists who flourished at the time. Ironically, it has been commonplace in Schenkerian practice to subordinate the resting point on V marked by a *Quintabsatz* to a larger voice exchange, often without further comment.<sup>21</sup> Although there need not be a direct correspondence between design and voice-leading structure, that such subordination in voice-leading analyses arises so often – and without further explanation – suggests

a modern lack of sensitivity to the punctuation form that served as such a crucial framework for theorists of the eighteenth century. The situation is particularly extreme in Op. 2/3/I, where the resting point at the end of the *Quintabsatz* is so powerfully delineated by dynamics, texture, gesture, and length.

### **Interaction with Beethoven's larger style**

Although the basic layout of the Op. 2/3/I's exposition is quite conventional, the manner in which its form unfolds does bear the special imprint of Beethoven's personality. In particular, within the punctuation form of this exposition, the segments leading to each *Hauptrhepunct* tend to be far more expansive than was typical in works by other composers of the time, and the *Hauptrhepuncte* are far more strongly pronounced. The resulting presence of multiple, powerful cadential breaks in mid-exposition does carry the risk of stultifying the music's momentum. Perhaps for this reason, expositions that include two half-cadential caesuras, each followed by a new-key theme, are relatively uncommon in Beethoven's works. In addition to the one from Op. 2/3/I, instances of this strategy elsewhere in Beethoven's oeuvre may be found in the first movement of his Piano Quartet in C, WoO 36/3 (1785; see Ex. 8 above), his Trio for Two Oboes and English Horn in C, Op. 87/I (1794; see Ex. 10i above); and the finale of his Quartet for Strings in G, Op. 18/2 (1801; see Ex. 10j above).

More commonly, Beethoven's expositions feature just a single half-cadential caesura, one that follows the *Hauptrhepunct* on the dominant of the secondary key. In such expositions, the resting point on the dominant of the home key, if present at all, usually unambiguously appears within the middle of the transition. And in expositions of the more mature works by Beethoven, even the sole half-cadential break

---

<sup>21</sup> See discussion in Burstein 2016b and Burstein 2020: 170–175. For an example of my own that proposes a reading along these lines – but for which I do attempt to provide justification – see the analysis of W. A. Mozart's K. 238/ii in Burstein 2016: 57–58. This analysis interprets the strongly demarcated V *Stufe* that marks the end of a *Quintabsatz* as lying within a prolongation of C in the bass, a prolongation that extends until the penultimate harmony of the transition. In this case, however, the C is given extra emphasis by being pronounced at the onset of two *Sätze* in a row (in mm. 5 and 7), with these pitches further linked by a conspicuous stepwise descent in the bass leading from C<sup>4</sup> to C<sup>3</sup>. Whether one agrees with this reading or not, my rationale for it has been laid bare in the accompanying discussion, and thus the proposed conflict between structure and design was not simply presented as self-evident.

following the new-key V tends to be somewhat muted or obscured.<sup>22</sup> As a result, in contrast to the exposition of Op. 2/3/I, with its many caesuras, the form of Beethoven's later expositions tend to be more fluid, and the resting points more subtly asserted.

When judged according to the standards of these later works, the form of Op. 2/3/I – with its multiple breaks and multiple themes – might indeed seem rather puzzling. But again, it should

be remembered that neither Beethoven nor his audiences in 1795–96 would have yet been familiar with the works from his entire output. In coming to grips with the form of Op. 2/3, as well other works that he composed around the same time, much can be gained by trying to momentarily set aside our knowledge of Beethoven's style as a whole, thereby allowing us to more readily view these earlier works more firmly within their own stylistic context.

## References

- Brown**, A. Peter 2002. *The Symphonic Repertoire 2. The First Golden Age of the Viennese Symphony*. Bloomington: Indiana University Press.
- Burstein**, L. Poundie 2016a. Expositional Journeys and Resting Points. – *A Composition as a Problem VII*. Proceedings of the Seventh International Conference on Music Theory, Tallinn, Pärnu, January 8–11, 2014, ed. Mart Humal, Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre, pp. 5–16.
- Burstein**, L. Poundie 2016b. Voice-Leading Procedures in Galant Expositions. – *Explorations in Schenkerian Analysis: Essays in Honor of Edward Laufer*. Ed. David Beach and Su Yin Mak, Rochester: University of Rochester Press, pp. 42–60.
- Burstein**, L. Poundie 2020. *Journeys Through Galant Expositions*. New York: Oxford University Press.
- Burton**, Deborah, Gregory W. Harwood 2012. Edition and commentary on Francesco Galeazzi, *Theoretical-practical elements of music, parts III and IV: a translation of Elementi teorico-pratici di musica*. Urbana: University of Illinois Press.
- Cadwallader**, Allen 2008. Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Schenkerian Approach. – *Essays from the Fourth International Schenker Symposium I*. Ed. Allen Cadwallader, Hildesheim: Olms, pp. 85–102.
- Caplin**, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Caplin**, William 2010. William Caplin Responds. – *Intersections: Canadian Journal of Music* 31/1, pp. 67–76.
- Churgin**, Bathia 1968. Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form. – *Journal of the American Musicological Society* 21/2, pp. 181–199.
- Cutler**, Timothy 2009. On Voice Exchanges. – *Journal of Music Theory* 53/2, pp. 191–226, DOI: <https://doi.org/10.1215/00222909-2010-002>.
- Dahlhaus**, Carl 1987. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag. Translated by Mary Whitall as *Ludwig*

<sup>22</sup> See discussion in Richards 2013.

- van Beethoven: Approaches to His Music.** Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Darcy**, Warren 2008. Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Sonata Theory Approach. – *Essays from the Fourth International Schenker Symposium I*. Ed. Allen Cadwallader, Hildesheim: Olms, pp. 103–109.
- Diergarten**, Felix 2012. "Jedem Ohr klingend": *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*. Laaber: Laaber.
- Drabkin**, William 2004. Early Beethoven. – *Eighteenth-Century Keyboard Music*. 2nd ed., ed. Robert Marshall, Abingdon, Oxon: Taylor and Francis, pp. 394–424.
- Galeazzi**, Francesco 1796. *Elementi teorico-practici di musica* 2. Rome: Puccinelli. Translated in Burton and Harwood 2012 and in part in Churgin 1968.
- Harding**, H[enry] A[lfred] 1901. *Analysis of form in Beethoven's sonatas*. Borough Green, Kent: Novello.
- Heine**, Erik 2014. A Caplin-style Analysis of Beethoven's Piano Sonata in C major, op. 2, no. 3, movement I. – *Music Theory Pedagogy Online* 3, <https://jmtp.appstate.edu/caplin-style-analysis-beethovens-piano-sonata-c-major-op-2-no-3-movement-i> (accessed 10 October 2021).
- Hepokoski**, James, Warren Darcy 1997. The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition. – *Music Theory Spectrum* 19/2, pp. 115–154, DOI: <https://doi.org/10.2307/745751>.
- Hepokoski**, James, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory Norms, Types and Deformations in Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Hunt**, Graham G. 2014. When Structure and Design Collide: The Three-Key Exposition Revisited. – *Music Theory Spectrum* 36/2, pp. 247–269, DOI: <https://doi.org/10.1093/mts/mtu017>.
- Kamien**, Roger, Naphtali Wagner 1997. Bridge Themes within a Chromaticized Voice Exchange in Mozart Expositions. – *Music Theory Spectrum* 19/1, pp. 1–12, DOI: <https://doi.org/10.2307/745996>.
- Keym**, Stefan 2021. Dramaturgies of Dynamics in Sonata Form. Presentation from International Conference on Musical Form, Durham University.
- Kirillina**, Larissa 2009. Klaviersonaten op. 2. – *Ludwig van Beethoven: Interpretationen seiner Werke* 1. Ed. Carl Dahlhaus, Albrecht Riethmüller, and Alexander L. Ringer, 3rd ed., Laaber: Laaber Verlag, pp. 20–28.
- Koch**, Heinrich Christoph 1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition III*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme. Translated in part as *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4* by Nancy Kovaleff Baker (1983), New Haven: Yale University Press.
- Laufer**, Edward 1981. Review of Heinrich Schenker, *Free Composition (Der Freie Satz): Vol. III of New Musical Theories and Fantasies by Heinrich Schenker* [translated and edited by Ernst Oster]. – *Music Theory Spectrum* 3, pp. 158–184, DOI: <https://doi.org/10.2307/746142>.
- Lebert**, Sigmund, Immanuel Faisst (eds.) 1876. *Beethoven's Sonatas*. The notes translated by J. C. D. Parker, Boston: Oliver Ditson & Co.
- Long**, Rebecca 2018. *Extrinsic Phrases in Early-Classical Sonata Forms*. Ph.D. diss., University of Amherst, DOI: <https://doi.org/10.7275/12673332>.
- Martin**, Nathan John 2015. Mozart's Sonata-Form Arias. – *Formal Functions in Perspective, Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Eds. Steven Vande Moortele, Nathan John Martin, and Julie Pedneault-Deslauriers, Rochester: University of Rochester Press, pp. 37–73.
- Marx**, Adolf Bernhard 1857. *Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch theoretisch*. Part 3, 3rd edition, Leipzig/London: Breitkopf und Härtel.
- Richards**, Mark 2013. Beethoven and the Obscured Medial Caesura: A Study in the Transformation of Style. – *Music Theory Spectrum* 35/2, pp. 166–193, DOI: <https://doi.org/10.1525/mts.2013.35.2.166>.
- Sanguineti**, Giorgio 2012. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.
- Sanguineti**, Giorgio 2020. *Le Sonate per pianoforte di Beethoven: genere, forma, espressione*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Schenker**, Heinrich 1935. *Der freie Satz*. Wien: Universal-Edition. Translated as *Free Composition* by Ernst Oster (1979), New York: Longman.
- Schenker**, Heinrich 1979. *Free Composition*. Transl. by Ernst Oster, New York: Longman.
- Schindler**, Anton 1860. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. 2 Bde., 3., neu bearb. Aufl., Münster: Aschen-dorff'sche Buchhandlung.
- Song**, Moo Kyoung 2002. *The Evolution of Sonata-Form Design in Ludwig van Beethoven's Early Piano Sonatas, WoO 46 to Opus 22*. Ph.D., University of Texas at Austin.
- Suurpää**, Lauri 2014. Deferral of a Cadentially Confirmed Tonic and Play with Changing Conventions in the First Movement of Haydn's F# Minor Piano Trio (Hob. XV:26). – *Music Theory Spectrum* 36/2, pp. 228–246, DOI: <https://doi.org/10.1093/mts/mtu018>.
- Tovey**, Donald Francis 1931. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: complete analysis*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Van Boer**, Bertil 2012. The Symphony on the Periphery. – *The Symphonic Repertoire 1. The Eighteenth-Century Symphony*. Eds. Mary Sue Morrow and Bathia Churgin, Bloomington IN: Indiana University Press, pp. 687–734.
- Webster**, James 1991. *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Webster**, James 1997. Liner notes to the CD "The Symphonies of Joseph Haydn, Vol. 8." L'oiseau Lyre 443781, <https://www.yumpu.com/en/document/read/12142392/joseph-haydn-1732-1809> (accessed 10 October 2021).
- Weiß**, Christof, Stephanie Klauk, Mark Gotham, Meinard Müller, Rainer Kleinertz 2020. Discourse not Dualism: An Interdisciplinary Dialogue on Sonata Form in Beethoven's Early Piano Sonatas. – *Proceedings of the 21st Int. Society for Music Information Retrieval Conference*. Montréal, Canada, 11–16 October 2020, pp. 199–206.
- Wiens**, Carl 2010. Two-Part Transition or Two-Part Subordinate Theme? – *Intersections: Canadian Journal of Music* 31/1, pp. 46–65.
- Yust**, Jason 2018. *Organized Time: Rhythm, Tonality, and Form*. New York: Oxford University Press.

## Beethoveni klaverisonaadi op. 2, nr. 3 I osa teemade paljusus ja vormiline kontekst

—  
L. Poundie Burstein

Ludwig van Beethoveni klaverisonaadi C-duur, op. 2/3 I osa ekspositsiooni teemagruppide jagunemise suhtes valitseb üllatas erimeelsus. Põhiline probleem seisneb g-moll teema (taktid 27–46) vormilises määratlemises. Teatas mõttes funksioneerib see lõik sidepartiina (või kaheosalise sidepartii teise osana), sest see on harmooniliselt ebapüsiv ja löpeb poolkadentsiga, millele omakorda järgneb lüüriline teema kõrvalhelistikus. Teiselt poolt funksioneerib see ka kõrvalteemana, sest sellele eelneb tugeva tsesuuri artikuleeritud poolkadents ning teema ise algab kõrvalhelistikus. (Valides kahe eespool mainitud võimaluse vahel, tuleb mainida, et sidepartiina sildistatav lõik võib alata ka kõrvalhelistikus. Tegemist on võimalusega, mille olemasolu on möönnud sonaadivormi juhtivad asjatundjad.) Veel ühe võimaliku tölgenduse selle ekspositsiooni jaotamiseks on välja pakkunud Hepokoski ja Darcy (2006), kes vaatlevad takte 27–77 üksusena (*trimodular block*), mille tulemusena moodustub n.-ö. kolmeosaline ekspositsioon. Sellise arusaama põhjal „avab“ tugeva tsesuuri artikuleeritud poolkadents taktis 26 „ruumi“, milles kõrvalteema võiks manifesteeruda. Kuid selle asemel, et ootuspäraselt otsejoones liikuda G-duuri kui normatiivse kõrvalhelistikku tugeva artikuleerimise ehk ekspositsiooni olemusliku sulgemise (EEC = *essential expositional closure*) suunas, päädib rahutu, taktist 27 alguse saav g-moll teema uue tugevalt artikuleeritud poolkadentsiga, millele omakorda järgneb konventsionaalsemat tüipi G-duur teema, sulgedes lõpuks edukalt ka ekspositsiooni (EEC).

Mõlema lahenduse problemaatilisus seisneb 19. sajandil välja kujunenud sonaadivormi normide pealesurumises muusikale, mis on kirjutatud enne seda. Vastavalt neile normidele peaks ekspositsioon sisaldama ainult ühte poolkadentsiga artikuleeritud tsesuuri, mistõttu kahte poolkadentsiga artikuleeritud tsesuuri ja neile järgnevaid uues helistikus teemasid tuleks vaadelda vormilise deformatsioonina. Kui aga meenutada, et varase teosena komponeeris Beethoven sonaadi op. 2/3 juba 18. sajandi lõpus, võiks sonaat olla dialoogis hoopis teiste 18. sajandil sonaadivormis komponeeritud teoste ja mitte niivõrd Beethoveni enda hilisema loominguga.

18. sajandil olid ekspositsioonid, mis sisaldasid kahte vahetsesuuri (*medial caesura*) ja millele järgnesid teemad uues helistikus, ülimalt tavalised. Sellist vormilist ülesehitust vaadeldi standardsena paljudes selle aja traktaatides. Näiteks vastab mainitud g-moll teema kenasti vormi sellele osale, mida Heinrich Christoph Koch (1793) vaatab kui „kvinthelistiku kvindiga [s.t. poolkadentsiga] lõppevat lõiku“ (*Quintabsatz in der Tonart der Quinte*) ja millele Francesco Galeazzi (1796) viitab kui „teisele teemale“ (*secondo Motivo*). Sellest vaatepunktist ei ole op. 2/3/I vormiline ülesehitus anomaalne või ambivalentne, vaid järgib ajastu standardseid vormilisi konventsioone. Veelgi enam, vastavalt mainitud konventsioonidele võib sonaadi g-moll lõiku vaadelda nii sellele eelneva kui ka sellele järgneva vormilõigu alaosana, mis tähendab, et analüüs ei pea eelistama ühte vormilist jaotust teisele.

Op. 2/3/I ekspositsiooni ajalooliselt informeeritud vormiline tölgendus võib omakorda valgust heita teose häältejuhtimisstruktuurile. Raskused selle interpreetimisel on täheldatavad Heinrich Schenkeri (1935) tehtud analüüs. Schenkeri tölgendus sisaldab veidrat vastuolu: tema häältejuhtimisskeemi põhjal saabub süvatasandi V taktis 27, kuid analüüsile lisatud Rooma numbrid lasevad mainitud V-d vaadelda osana laiemast liikumisest, mille lõppharmoniaks on hoopis II $\sharp$ . Ka Edward Laufer (1981) ja paljud teised mõistavad V-d allutatuna mitte ainult harmooniale II $\sharp$ , vaid ka nõrgalt toetatud suurendatud sekstiga akordile taktis 42, jätkes käsitlemata sellega kaasneva strukturaalse vastuolu nn. sisemise ja välise vormi vahel. Ma väidan, et ajalootundlikum tölgendus võiks vähemalt arvestada võimalusega, et selle ekspositsiooni häältejuhtimisstruktuuri artikuleerib sügavamal tasandil liikumine I-V-II $\sharp$ .

# Beethoven's Theme of the Slow Movement of Piano Sonata Op. 13: Phrasing, Functional Cycles, Metre and Dramaturgy

Ildar D. Khannanov

## Abstract

In this article the author tackles the issues of phrasing, functional cycle, metric hierarchy, form and dramaturgy as related to the analysis of the second movement of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op. 13. These elements are heterogeneous and, perhaps, would be better discussed separately. However, the author goes back to nineteenth-century music scholarship as an example of dealing with heterogeneity despite the incompatible character of its elements. Phrasing is thus related to tonal-functional cycles of various designs; these are both linked to the metric hierarchy on the local level (iambic unit) and on the level of the metric period, as suggested by Hugo Riemann. The author points to some parallels with the poetic structure of the four-foot iamb. Beethoven mixes and matches diverse patterns in a contemplative and reflective flow of ideas, appropriate for such a noble Adagio. The author then compares several editions of the Adagio with regard to articulation of phrasing. Finally, Beethoven's slow movement is analyzed in terms of musical dramaturgy – a category well researched in the Russian tradition by Viktor Tsukkerman and Viktor Bobrovsky. The ultimate goal of the article is to bring to the attention of the readers the complexity and perfection of Beethoven's musical poetics on the 250th anniversary of his birth.

## Introduction

There are several very interesting and intellectually challenging concepts of Classical form in circulation today, mostly of North American origin. The clusters of new ideas are focused on the publications of two scholars, William E. Caplin and James Hepokoski. Somewhere down the road, there has been an intentional interruption of the tradition of nineteenth-century *Formenlehre*, which had a great influence on the teaching of Hugo Riemann. It has been widely discredited in the 1960s–80s; today however, the interest in this monumental figure is constantly growing, as may be seen in the references at the end of this article. Thus, recent collections such as *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edited by Edward Gollin and Alexander Rehding (2011), and *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen (2002), dedicate much time and effort to a thorough and informed investigation of the oeuvre of Riemann. Monographs by Alexander Rehding (*Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (2003)) and Daniel Harrison (*Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory*

*and an Account of its Precedents* (1994)) carefully approach and examine the extensive output of Riemann. William Caplin's discussion of metric accent in his "Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries" from the above-mentioned *The Cambridge History* of 2002, as well as his views on and applications of the category of the tonal-harmonic function present a steppingstone to understanding and restoring the status of nineteenth-century theory. The conceptual framework of this article is based upon several postulates that come from nineteenth-century theory and elaborations of its premises in the Soviet teaching of Classic-Romantic form.

## I. From motif to dramaturgy

Soviet *Formenlehre*, like that proposed by Adolf Bernhard Marx and maintained in the 20th century by Arnold Schoenberg, is based upon an ascending hierarchy of the emergence type, one that begins with the motif, rises to the level of smaller and then larger forms, and, in the case of Soviet scholarship of the 1970–80s, attains the level of instrumental dramaturgy, akin to works for the dramatic stage.

## **II. Tonal-harmonic function in interaction with poetic metre**

The idea of form in this tradition is based upon harmonic and tonal tension-relaxation patterns associated primarily with the tonal-harmonic functions of chords. While in the current North American tradition the chord is unanimously interpreted as a product of voice leading, nineteenth-century German and twentieth-century Russian scholarship maintains the constitutive role of the chord and harmony. One of the founding fathers of Soviet music theory, Boleslav Yavorski, expressed this attitude in his sketches for the seminal *Design of Musical Speech* (1908):

When they say that counterpoint preceded harmony, it is rubbish, since everything is preceded, followed by, and dominated by form, which is the rhythm of the *lad* [mode] in time, the latter being nothing but harmony.<sup>1</sup>

Russian theorists consider the chord to be at the top of the hierarchy of musical elements. Its function occupies an even higher place. As the consequence of such treatments of the chord, Russian theorists recognize the three embedded qualities of chords: functional, linear, and sonoric (see Kholopov 1988: 46). The abstract idea of functional logic, the inference of Dominant to Tonic, as well as Subdominant to Tonic, and the possibility of the complete circled cycle T – S – D – T as a model for a variety of harmonic progressions is in itself the greatest achievement of European music theory. However, it becomes less clear and more complicated when applied to real music, and the reference cycle falls into a great number of versions. The primary Soviet pedagogic tool in harmony, the so-called *Brigadnyi Uchebnik* (the "Brigade Textbook"), written by four conservatory

professors Iosif Dubovsky, Igor Sposobin, Sergey Yevseyev and Vladimir Sokoloff before the Second World War (Dubovsky et al. 1984),<sup>2</sup> offers a thorough description of tonal-functional theory in Chapter 2. The relationships of T and S are called *plagal*; of T and D – *authentic*; the cycles that include all three functions, T, S, and D, are termed *full functional cycles*. Sposobin, following Yavorski, distinguishes full *plagal* (S – T) from semi-*plagal* cycle (T – S) (Dubovsky et al. 1984: 23–24). Yavorski, in his sketches for *Design of Musical Speech* (fund 146, archival unit 245), offers an even more detailed system of tonal-functional cycles, in which the move D – S is labelled as *interrupted*. All this becomes further enhanced when the secondary triads as other chords are added. This condition Sposobin et al. call the *full functional system* (chapter 17 of the "Brigade Textbook", see Dubovsky et al. 1984).

There is a traditional view of chord function as a mere characteristic of verticality. Contrary to such a common misconception, European theorists of the 19th century maintained that tonal-harmonic function is not vertical; its action is horizontal and linear. The function of the dominant is directed, linearly, towards the tonic as the goal of the resolution. The tonal-harmonic function is not only not limited to verticality, but it is the only cause for longer linear projections to unfold in a larger form. There is also melodic linearity, contained in the concatenation of the non-chord tones of various types. However, these forces are weak and insufficient to create a larger form. The dissonant intervals exert a somewhat higher energy of resolution, but they are relatively weak for creating longer lines. Only the function of the chord, the product of the synthesis of many weaker forces, with the help of metric dissonance, is able to unleash the linear gravitation that spans

<sup>1</sup> Boleslav Yavorski, sketches for *Stroyeniye muzukal'noi rechi*, National Musical Museum, Moscow, fund 146, archival unit 4272, sheet 2.

<sup>2</sup> The most popular edition 8 of this textbook, published in 1984, is used here for the references. The first edition saw the light of day in 1937, as the development of the 1934 *Practical Course in Harmony*. The four authors form a rather unique combination of indigenous culture and cutting-edge Western knowledge. Iosif Dubovski published a multi-volume study of Russian folk songs, while his education at the Leipzig Conservatory included studies with Max Reger and, at the Moscow Conservatory, with Georgy Catoire. Sergey Yevseyev, a student of Sergey Taneyev and Catoire, created a course in harmony for the conservatories at the end of the 1920s. Vladimir Sokolov was a music theorist, a docent at the Moscow Conservatory. Igor Sposobin, the leader of the project, studied with Georgy Conjus. The "brigade" is the form of instruction at Russian conservatories: the leading professor gives one lecture each week; a group of colleagues takes over and teaches students in breakout rooms, in small groups and individually. The "Brigade Textbook" provided a refined model of harmonic style for the popular songs of various genres. The melodies for harmonization in Classical and Romantic styles from the "Brigade Textbook" present its most valuable component.

many measures. The musical line takes its root in and begins from the impetus generated by the specific aspects of a chord. Again, there are three such aspects: tonal-functional, linear and sonoric-coloristic.

The tonic function that often opens the progression is not the beginning of the line. The line would not have started if there was no first dominant (or first dissonant, first non-tonic function and the first light and unstable beat). Of course, there are cases in literature in which the initial tonic dwells endlessly in itself: for example, the Primary theme of the first movement of Beethoven's "Appassionata" or Richard Wagner's opening of the *Ring of the Nibelungen*. Then the question is, what forces the music to leave the comfort of the first tonic and to step into the unknown, to move into the first dominant? Why does music leave its *Ruhe* and trade it for the *Bewegung*? Perhaps there *has been* an anacrusis that is missing now. The trochée,<sup>3</sup> proposed by many, including Caplin, as a valid alternative to the iamb, is not conducive of motion. It stops the motion. Strong-to-weak beat connection does not presuppose further development; it does not create the *motif*. Riemann, in *System der musikalischen Rhythmis und Metrik*, supports his idea of iambism on the concept of *Motiv*:

But these distinctions in the different weights of the measures (1st level: 1st, 3rd, 5th, 7th measure; 2nd level: 2nd, 6th measure; 3rd level: 4th measure; 4th level: 8th measure) result not once and for all in the same way from the simple succession of measures, but depend, as the determination of the single bars themselves, on the concrete content, on the thematic motifs.<sup>4</sup>

Obviously, Riemann does not compare iamb and chorée *in abstractio*; he gives preference to

iamb considering its *motivic capacity*. The musical time does not unfold from the sigh motif. The *Seufzer* interrupts and slows down the musical time, just as poetic trochée does. Russian poetry emphasizes rhyme and mono-metre. The four-foot iamb is by far the most common structure of the stanza in 19th century:

\_ \_ | \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ |  
Moi dyadya samykh chestnykh pravil,  
\_ \_ | \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ |  
Kogda ne v shutku zanemog,  
\_ \_ | \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ |  
On uvazhat' sebya zastavil,  
\_ \_ | \_ \_ | \_ \_ | \_ \_ |  
I lutshe vydumat' ne mog.<sup>5</sup>

This is an example of flying, *volante*, verse, so characteristic of Pushkin. This style is also labelled by Russian literary scholars as *light poetry*. Here Riemann is absolutely right when he suggests that prosodic structures (light and heavy beats) are related to and, practically, constituted by the specific content. *Eugene Onegin* moves by the force of motif, generated by iambic cells. The first two lines map exactly onto classical 8-measure period form; there is a caesura at the end of the first line, marked by the foot, opposite in structure to the iamb (in the old terminology, the "feminine ending"). The amphibrach – a trisyllable foot with the accent on the second syllable – stops the movement of the iamb and leaves the rhythm in an unstable condition, balancing two weak beats around the strong one. It generates an unstable interruption of the time flow. This is, perhaps, the most probable analogy (and even a prototype) for the Half Cadence (HC) in harmonic progression in the form of a period. The second line ends with an iamb, an affirmative case of landing on the

<sup>3</sup> There are two terms that define the "strong-to-weak" (or long-to-short) foot: chorée and trochée. In the USA the latter is more common; in Russia, on the contrary, the chorée is more standard. In this article, both terms are used to refer to the same structure.

<sup>4</sup> "Aber diese Unterscheidungen verschiedenen Gewichts der Takte (1. Stufe: 1., 3., 5., 7. Takt; 2. Stufe: 2., 6. Takt; 3. Stufe: 4. Takt; 4. Stufe: 8. Takt) ergeben sich nicht ein für alle Mal in gleicher Weise aus der einfachen Aufeinanderfolge der Takte, sondern hängen, wie ja schon die Bestimmung der Einzeltakte selbs, vom konkreten Inhalte ab, von den thematischen Motiven." (Riemann 1903: 13).

<sup>5</sup> Alexander Pushkin, opening stanza of *Eugene Onegin* (1825–1833). Quoted from the first edition, *Works of Alexander Pushkin* (Pushkin 1838, vol. 1: 1).

tonic. The second pair of lines replicate the period form as well; the four-foot iamb stanza in poetry is, therefore, an analogue of the double period in music.

This analogy between a stanza in four-foot iamb and the period form is no coincidence. The period did appear, after all, before the grand reform of verbal syntax. The movement started with Antoine Arnauld and the school of Port Royal in Paris and, gradually, European languages became organized and received a tight-knit structure.<sup>6</sup> And if the *Klang* in Johann Mattheson's interpretation was modelled after *Rede*, the latter was already thoroughly organized in both aspects of syntax and metre.

German and Russian poetry is filled with four-foot iambs. There are, of course, poems written fully in chorée (trochée):

- ~ | - . | - . | - . |  
Burya mgloyu nebo kroyet  
- . | - . | - . | - |  
Vikhri snezhnuye krutya;  
- . | - . | - . | - |  
To kak zver' ona zavoet,  
- . | - . | - . | - |  
To zaplachet kak ditya.<sup>7</sup>

Again, just as Riemann suggested, in both music and poetry, the metric structure is not arbitrary; its choice reflects the *artistic creative content*. In this case, "the storm(...) covers(...) the heavens(...) in gloom, turns(...) around(...) the dust devils(...) of snow; whines(...) like a beast(...) and, suddenly(...), starts crying(...)<sup>8</sup> like a child." In stark contrast with the flying verse of *Eugene Onegin*, here the motion is burdened with obstacles; something gets in its way and slows it down. The *dynamic shading*<sup>9</sup> curvature is inverted here (Fig. 1).

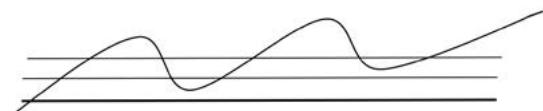
**Figure 1.** Trajectories of iamb and chorée.



Remarkably, the pattern of weak and strong cadences remains here as in a stanza in iambic metre. The foot, unlike – indeed, opposite to – the chorée, occurs here not at the ends of lines 1 and 3 but at the ends of lines 2 and 4. It is a single syllable with the accent – the pyrrhic. Thus the ends of lines 2 and 4 retain the decisive endings; they break the monotony of chorée and, surprisingly, add a little bit of forward motion.

The chorée syllable is single and isolated, it marks the end of movement and does not presuppose a continuation. It gains a high level of energy and then gradually dissolves it. The iamb, on the contrary, gains the energy gradually and then, as we discover, there is not enough time to dissolve it. As a result, the energy spills onto the next pattern using the residue of energy from the previous one.

**Figure 2.** Gaining the level of energy in iamb as the result of residue in each pattern.



The physical properties of these waves allow the creation of the residual impetus at the end of each wave, so that the second wave begins from a higher position than the first. This feature leads to a binary ascending hierarchy (Fig. 3).

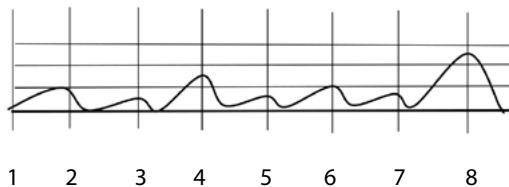
<sup>6</sup> This connection is discussed in Khannanov 2021. It originated in Johann Mattheson's *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

<sup>7</sup> Alexander Pushkin, "Winter evening" (1925). Pushkin 1838, vol. 1: 102.

<sup>8</sup> The three dots in parenthesis are used here to mark the slowing down of the metre after each unit of chorée. In a good Russian recitation of this poem one can feel how the movement dwindles after each foot, almost coming to a complete halt.

<sup>9</sup> Riemann's term, discussed in Caplin 2002: 686.

**Figure 3.** The double-waves that generate a binary hierarchy.



This intricate wave process involves accumulation of energy from beat 2 to beat 4 and, finally, to beat 8. The wave subsides after the first rise – it rests on beat 3 before gathering even more power for the climax on beat 4; this double expenditure of energy requires an even longer period of recuperation – beats 5 and 7 are similar (with a slight overall gain) to beats 1 and 3; beat 6 is similar in level to beat 2. All this is done in preparation for the last climb – the highest point at beat 8.

This physical process, together with the strong cognitive mechanism that allows its perception, ensures the universality of the structure of the metric period:

weak-strong-weak-stronger-weak-strong-  
weak-the strongest

Riemann, in contrast with preceding tradition, operated with a very specific, dynamic concept of metre and rhythm. While others were trying to understand the geometry of an abstract measure (4/4, 3/4) according to the simplest visual points (strong beat, weak beat, metric accent), in a general-scientific, quasi-mathematical, Pythagorean manner (with the purpose of measuring and calculating everything), Riemann seemed to have switched to a Heraclitan view of rhythm as something that proceeds in ebb and

flow (from Greek *πέω*, to flow). "For Riemann, the traditional measure, beginning with an accented event, is a fiction." (Caplin 2002: 687). Perhaps, however, it is not reasonable to compare the two as they are based on entirely different premises. "He never permitted an event located on a metrically strong position to function as the first of a group." (*Ibid.*). Here, perhaps, Caplin exaggerates the counterargument: neither Johann Philipp Kirnberger nor Mathis Lussy interpreted grouping in these terms; they were discussing different matters. As for the "events located on a metrically strong position," this is worth further consideration. The opening of Johann Sebastian Bach's Brandenburg Concerto No. 5 is quite clearly an event on a metrically strong position (Ex. 1).

Such a spectacular trochaic event should have led to a trochaic structure; in this case, the performers should have leaned on each first and third beat of the 4/4 measure. At least, that is what the hypermetric structure of these measures suggests. Yet, it does not happen. The first chord remains as such, isolated; by the end of the first measure, a different, contrary pattern is established:

4 ↗ 1, 4 ↗ 1, 4 ↗ 1; 4 ↗ 1, 2 ↗ 3, 4 ↗ 1, 2 ↗ 3, 4 ↗ 1, etc.

It is, clearly, the iamb. The bass line – in Example 1 it is reduced to *basso fondamentale* – clearly establishes the iamb. This may lead to an interesting hypothesis: the strong beginning can happen only at the beginning. And even in such a case, it is not impossible to imagine the absent but implied anacrusis. Why is the first note of a composition often accented? All teachers of

**Example 1.** Bach, Brandenburg Concerto No. 5, BWV 1050, opening movement.

music know just how difficult it is to organize the performance, both for the student and for the listener. The first note should be marked, focused on, clearly stated. This applies on a much more dramatic level to the art of singing. The apparatus should be set and ready from the first note; if it is missed, the rest is difficult to salvage. Therefore, even if a composition begins with an anacrusis, this first weak beat must sound more assertively than, say, weak beats in the body of music. The opening tone of Beethoven's Adagio cantabile can be interpreted exactly in such a context.

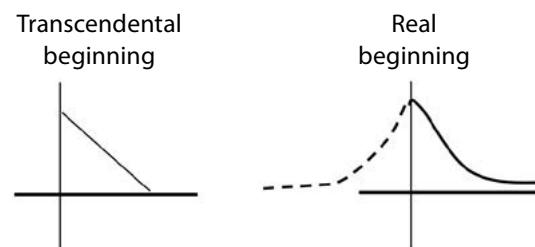
All this, however, cannot override the fact that there is no viable trochaic structure for large-scale designs. When music begins on the strong beat, it does not necessarily present the trochaic pattern. In fact, it is impossible to begin a composition right from the note on a strong beat. There is always an *Auftakt*: The wind instrument player has to take breath and get a good embouchure; a pianist must raise the hand before placing the fingers on the key; the conductor must know how to give the *Auftakt* in different ways for each group in the orchestra.

Perhaps, the critics of Riemann are mislead by the compound ontology of rhythm. As Fred Lerdahl and Ray Jackendoff suggested, there is a principal, ontological difference between metre (an abstract system of musical coordinates) and grouping (the musical material with its metric and rhythmic structure). A metric grid – an abstract, atemporal transcendental system – can be designed in both ways, with the hypermetric trunk either on the left or on the right (as shown by Lerdahl and Jackendoff). The musical body, the corporeal, temporal flow, submits to the rules of physics (musicians physically move fingers, blow

air through the pipes) and psycho-physiology – everything that deals with inertia, acceleration, deceleration, changing the direction of motion, expenditure of energy in time. Unlike the metric grid, musical material cannot be rearranged mentally at the speed of thought and effortlessly, and, as such, it needs a weak, ascending dynamic shade to begin the movement. This preparatory stage can be hidden, compressed, implied, but without it it is impossible to reach the first peak of energy.

This line of reasoning may lead to an interesting distinction. Metric structure can be understood in a kind of Platonic, abstract geometry and optics, which we can label as transcendental. For such a view, any process can begin at once, without any preparation. In contrast with that, the perception and acquisition of metre as something real, based on the physics of acoustic materials and the plasticity of perception, cannot allow for any abstract beginnings, movement and endings.

**Figure 4.** Opening event in metre.



In another example, clearly intended for a trochaic mono-structure, the opening accent is supposed to rule the field.

**Example 2.** J. S. Bach, Cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV 12.

Indeed, the strong-weak patterns are retained here; they are not reinterpreted throughout the complete bass line.<sup>10</sup> However, on the next hierarchical level, one may notice a different pattern building on the top of the surface:

Hypermetric level:  
WEAK – STRONG, WEAK – STRONGER  
  
Surface level:  
strong – weak, strong – weak,  
strong – weak, strong – weak

If we go back to Pushkin's trochaic poem, such hypermetric reorganization will become clear as well:

^ - ^ -  
- ^ - - ^ -  
Burya mgloyu nebo kroyet

If one decides to follow the opening-accented model at all costs in reading this line, or in performing the opening of Bach's Brandenburg Concerto from our Example 1, the effect will, without a doubt, be nothing but comic.

Thus, the seemingly obvious beginning on the strong beat proves to be not such at all. William Caplin takes every precaution to balance the opposing views on this:

Even in cases where there is an obvious beginning on a strong beat, Riemann groups that beat back to some imaginary prior event. His dogmatism on this score has been, needless to say, the source of continual derision from the later theorists. (Caplin 2002: 687).

Caplin leaves the names of "later theorists" who derided Riemann in the shadow; however, the last laugh in this situation belongs to Riemann.

The deceiving simplicity of the relationship of weak and strong beats, or accented and unaccented events, does not allow some theorists, less sophisticated and less immersed in the culture of tonal music than Riemann, to discern the finer shades of meaning. Thus, the weak element before the strong is phenomenologically different from the weak element that is placed after the strong. If, in the first case, there is the relationship of gravitation, directedness, teleology, strong forces and energies, in the second case, the unstable element cannot be related, conjugated (to use Yavorski's term), to the strong and stable that has already happened. The second case presents a kind of decay, the slow demise of the status of the strong element. It does not establish the relation of inference, let alone the relationships with other elements down the road. The iambic pattern does, in fact, generate inference, potential energy directed toward the resolution. Moreover, the inertia, established with the first pattern, spills over to the next, thus giving life to motoric process (automatic, self-propelled motion). And, ultimately and naturally, the iambic pattern carries the capacity to create the hierarchy. It is so powerful that even in the overall trochaic structure, the iambic tendency takes over on the higher levels. Notice how in a line in trochée the hypermetric structure is not trochaic.

From the above examples of poetry and music, it is not difficult – indeed, it is natural – to assume that opening-accented events are appropriate

### **Example 3.** J. S. Bach, Brandenburg Concerto No. 5, trochaic reading.

The musical score consists of two staves. The top staff is for Violins, which play a continuous eighth-note pattern. Accents are placed on the first note of each group of two. The bottom staff is for Double Basses, which provide harmonic support with sustained notes and occasional eighth-note patterns. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F# major).

<sup>10</sup> The upper voice adds the iamb, making the lower voice's chorée less substantial. The attention is split more or less evenly between the two.

for the beginnings and the endings of the form segments, in the pre-core and post-core stages. Boris Asafiev labelled these three stages as i-m-t (*initium – motus – terminus*) in his seminal *Musical Form as a Process* (vol. 1: 1930; vol. 2: 1947). When music or poetry gets into gear, into its *motus*, it is the domain of the iamb. Thus, in the stanza from *Eugene Onegin*, the cadences of contrasting feet are located at the end of the first and the third line (strong-weak patterns), while the strong cadences occur at the end of lines 2 and 4. In another example, from the "Winter evening," overall in chorée, the cadences of the iambic patterns are located at the ends of the same lines 2 and 4. The weak endings in both fragments are located at the ends of the same lines 1 and 3. As already mentioned, these are the equivalents of half cadences in music. Contrary to the "later theorists" mentioned by Caplin, the author of this article sides with Riemann with regard to the specificity of the introductory event and its reliance on the opening-accented pattern. One may notice that it is most often a *single chord*, i.e. as such it is neither iambic, nor trochaic. It dwells in itself and does not require a continuation – it is pyrrhic. The only hypothesis that can explain that there is a continuation is that this singularity implies the unstable, light event before it.<sup>11</sup> The energy gained by this pairing spills over to the next pattern and thus constitutes the second, the third, the fourth pair, as well as the hierarchy of pairs, of pairs of pairs, etc.

...

The first event after the initial pyrrhic chord is special; the first dominant stirs the system, forces it to exchange potential energy for kinetic energy and triggers the linear development. And the line cannot run endlessly; eventually, music runs out of energy and lands back onto the tonic. Hence, it makes sense to discuss not the *Urlinie*, but a number of tonal-functional cycles, expressed by curves and trajectories.

Since the tonal function presents a serious stumbling block for contemporary North American theory, it makes sense to digress at this juncture into the history of the question. The ressentiment towards function was very strong in the years 1970–80, so that even the word itself was banned from the professional vocabulary. In the last two decades, there has been a certain interest in function, though this did not go as far as the acceptance of Jean-Philippe Rameau and Riemann, but was reduced to specific goals (transformational theory's move toward some aspects of Riemann's late ideas on tone exchange). Daniel Harrison, in his *Harmonic Function in Chromatic Music*, seems to be puzzled by Riemann's interpretation of tonal-harmonic function. Alexander Rehding, perhaps the most informed expert on Riemann in the USA, dedicated most of the pages of his seminal *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* to the problem of harmonic dualism, as if this thought-provoking hypothesis<sup>12</sup> was his main achievement. On a side note, neither Sposobin nor any other practitioner of Riemann in Eastern Europe paid any attention to the dualism of major and minor. This tradition focused on tonal-functional syntax. Thus, the flaws of Riemann get exaggerated, while his main achievements are downplayed. Even when there is a chapter on Riemann or Rameau, such as Joel Lester's in *The Cambridge History of Western Music Theory*, the author normally retreats to an unnecessary apology:

Despite the belief that the chord is the essential unit of musical structure, Rameau was always aware of the voice leading that arises as the notes of one harmony move to the notes of the next. (Lester 2010: 761).

In other words, Joel Lester asks the community to forgive Rameau for his erroneous belief in the significance of chords: after all, he acknowledged the voice leading. North American theory is

<sup>11</sup> Or, as Yavorski puts it: "When the *tyagoteniye* is clear, a one-part *intonatsia* is possible, that which presents only one moment of sound *tyagoteniye*." Fund 146, archival unit 243, sheet 17. Russian National Museum of Music, Moscow.

<sup>12</sup> Needless to say, the triumphant victors over Riemann fail to mention that there is still no valid theory of the minor. As for the imaginary *undertones*, contemporary neo-Riemannian theory needs the downward direction (or the direction to the left side of the *Tonnetz*) as much as the upward one. Dmitri Tymoczko's geometry fits the dualism as an indispensable part, as does Rimski-Korsakov's inclusion of the minor subdominant into the diatonic major, all for the sake of the completion of the symmetry.

obsessed with voice leading and counterpoint. Evidently, in the absence of a tonal-functional harmonic syntax, these two remain parergonal. Yet, the tonal function haunts the theorists as if finding its deficiency leads to a better future for musical art. Brian Hyer seems to have found another speck in the eye of Riemann (who, by the way, introduced music theory as a university discipline). Hyer had to summon the witness of Gottlob Frege:

"Confusing the function with its value for an argument" – as we will see, this is the crux of the problem concerning the notion of a tonal function. [...] Kirsch read the functional equation as  $y$  is a function of  $x$  [...] expressing no discernable interest, in contrast, in the letter  $f$ . (Hyer 2011: 115).

This initial reference to Frege is a strange beginning. It would be more reasonable to start with Gottfried Leibniz, who introduced the notion of function into mathematics in *Acta Eruditorum* in 1694.<sup>13</sup> Rameau followed this discovery and introduced a system that is *virtual and sub-audible*, in the words of Jean-Pierre Bartoli:

But it is not so much a theory of the generation of the chords by physical laws; neither is it the principle of inversions in addition to the fundamental of the perfect chord [...] that were the most important contributions; rather, it was their resultant logic [...] the bass line, virtual and sub-audible, that constitutes the foundation for the chords.<sup>14</sup>

Unlike scale steps, contrapuntal lines, sets, schemata – all visible and tangible as objects – tonal-harmonic function is invisible. Only a special sensation of function can be developed in a specialized system of training (it is not given by birth). The function is "virtuelle et sous-entendue," as suggested by Bartoli. Émile Bréhier would label it as *incorporeal* (Bréhier 1928). Riemann's *Tonvorstellung*, literally, *tone pre-image*, the idea

misunderstood and generally rejected by current theory, refers to this pre-ontological status. So, contrary to Hyer's critique, Riemann's function is exactly that  $f$ , not the objects (scale step, Roman numeral, collision of several lines) but what is happening to them; not the body but the action upon the body.

It was not Riemann who misinterpreted function, but rather all his critics beginning with Heinrich Schenker (Schenker 1979 [1935]). It is in this myopic critique that the theory of harmonic function is accused of "looking only at the verticals." The notion of function, and the complete system of professional conservatory training before the Second World War, was based upon the fact that a chord carries the potentiality to start a line, to move forward. The lines take off from the chords, and not *vice versa*. The chord generates the energy of instability (*neystoi*, to use Yavorski's term) that allows for the chord progression to move forward. Lester's hope that Rameau noticed the "voice leading" that "arises" when the notes of one chord move into the notes of the other is, unfortunately, completely futile. Notes do not move by themselves; they manifest no intention to move unless they are placed in the larger context of chord and *lad* (tonality) formed by the systematic relationships of chords.

The fetishization of voice leading in intentional isolation from harmonic function reminds one of the discussion of the hole in a bagel in the absence of the bagel; the hole undoubtedly exists, but it cannot be separated from the bagel. Hence the Russian adage *poluchit' dirku ot bublika* (to get the hole from the bagel). Or else, imagine that sugar disappears from the planet earth, and that scientists passionately discuss what makes sugar sweet, whether it is sweet, and, finally, question the existence of sugar as such. In this sense, the  $f$  does not exist without the  $y$  and the  $x$ . It cannot be completely abstracted from these objects (from the argument and value), and voice leading in the absence of the chord is impossible. The difficulty

<sup>13</sup> For more information on the origins of the term function in mathematics and its gradual adoption into music theory, see Khannanov 2021.

<sup>14</sup> "Mais ce n'est pas tant la théorie de la génération de l'accord par la nature physique, ni même le principe de renversements à partir de la position fondamentale de l'accord parfait [...] qui sont les apports plus révolutionnaires, mais plutôt leur résultante logique [...] ligne de basse, virtuelle et sous-entendue, qui est constituée de la fondamentale des accords." (Bartoli 2001: 20).

of defining the tonal-harmonic function is the fact that it is not an abstract concept but rather a skill, a mode of perception, a kind of ablation (*Aufhebung* in Hegel's terms) that accompanies the existing musical objects.

Igor Sposobin and his colleagues – the brigade – suggest a tight-knit and eloquent definition of tonal-harmonic function:

Lad function, or simply, function, is the role of the sound or the chord in lad; in other words, it is the connection and mutual relationships of the sound or chord with other sounds and chords of a given lad. Such a connection is expressed not only in the consistency of the intervallic relationships among the sounds and chords, but also in the combination of tensions and resolutions, appropriate for the sequence of sounds and chords. (Dubovsky et al. 1984: 20).

Quite reasonably, Sposobin et al. put function in the context of tonality or mode (in Russian, *lad*). A separate sound can acquire a function only from the functional definition of the chord (this is thoroughly demonstrated in the "Brigade Textbook" in the subsequent chapters). There has been music "without chords", and melody can exist without a chordal accompaniment. However, the chords and functional logic underlie monodic presentation and make melodies harmonious. This explanation leads to the need for the complete mastering of the functional logic of the masterpieces of tonal music. Without such skills as hearing functions in chord progressions, improvising them at the keyboard, and harmonizing an unfigured melody of any length and complexity, the path to the profession, as least in Germany and Russia in the second half of the 19th century, was blocked.

The overall impression of a bystander is, therefore, that contemporary theory has lost the vital connection with the tradition of functional harmony and looks upon it as a strange foreign object. This vague object can be understood today only in terms of "counterpoint," "patterns," or "group theory," all in the style of highly advanced *Augentheorie*. In other words, this vital tool of composition (the cornerstone of the *Kompositionslehre*) and the path to understanding the musical process *by ear* has been lost. Students back then, in the functional period, did not

work on the "written realization of the figured bass": they harmonized advanced chromatic and modulating unfigured melodies. If today tonal music still exists in the areas of pop, film and media, any attempt to write, say, a symphony, will inevitably lead to piling up "very complex" chords that lack syntax and functional teleology. There is much music written in the 20th century that is labelled "neo-modal", for lack of a better definition. Fortunately, there is an interest in today's theory in the mechanisms that control, or rather, that generate the linear unfolding.

Unfolding is an act of explosive and urgent character: the chord has the urge to resolve; its potential energy is realized in the kinetic energy of a line. The energy of such an explosion is limited; it carries the line only so far, after which it fades and the line stops running (Schenker tries to stretch a line *ad infinitum*, but it works this way only on paper and in the graphic, visual domain). Music follows the laws of physics and cognition. Such is, in a nutshell, that famous connection between Nature and Music, praised by Gioseffo Zarlino, Rameau and Riemann. There are some arched connections, very long-range, that unite the large-scale form. However, the discovery of such connections is not the matter of connecting the dots on paper; they are intricate and more complex than the basic "voice leading." For the most part, musical functional cycles are limited to the size of a gesture, breath, thought, feeling – all these natural human time perceptions, within the normal length of approximately 7 to 8 units, in normal tempo. These are the limits for plastic, human, natural expression.

The fabric of linear unfolding is comprised of various types of functional cycles. Thus, there is a full functional cycle  $\overbrace{T - S - D - T}$ , which occurs less often than its shorter or longer versions. It is a prototype (a kind of *Ursatz*). The  $\overbrace{T - D - T}$  and  $\overbrace{T - S - D}$  are partial (authentic and plagal),  $\overbrace{T - D - T}$  and  $\overbrace{S - D}$  are unresolved cycles, and  $\overbrace{S - T}$  and  $\overbrace{D - T}$  are incomplete (semi-plagal and semi-authentic, in Yavorski's terms). As seen in the additional shapes, each function has its own trajectory in virtual aural space. The dominant is "hot and dry": it has the tendency to ascend to the

tonic in a steep upward curve. The subdominant, on the contrary, is “wet and heavy,” and draws down in shallow curve. These metaphors are translations from the non-verbal language of sensations and skills. They are paradoxically common and communicable among musicians with a similar training.

The cycle that includes all available chords, including the secondary triads, seventh chords and other substitutes for primary functions, say, T (I – vi) – S (IV – ii) D (V7 – viidim7) – T can be called “a complete tonal-functional cycle.” We will add all local S – D – T cycles in the secondary keys and the possibility of several hierarchical levels, in which several cycles are included as sub-cycles into larger ones. In addition to this variety, cycles do not exist in abstract space (in graphic reduction); they exist in real time – within the horizon of time, in terms of Edmund Husserl<sup>15</sup> – and they belong in a metric grid that depends on metric feet (iamb, chorée (aka trochée), dactyl, amphibrach and anapest). This unity of heterogeneous parameters is a discovery of Hugo Riemann, formulated as an ideal model of the metric period (*die achttaktige Periode*). Caplin (or, more precisely, some “later theorists in various quarters”) describes this achievement in the following way:

Though Riemann seemed to have established an abstract, *a priori* model, he actually took pains to justify his analyses in terms of specific harmonic criteria, such as harmonic rhythm and cadential action. His hypermetric interpretations, though roundly criticized in many quarters, were nonetheless highly influential, not only in German theory, but on some twentieth-century North American thinkers as well. (Caplin 2002: 688).

In the footnotes, Caplin discloses these “later theorists in their quarters” as “Viennese”; the ones who maintained the Riemannian idea of metric period (hypermetric structure), are marked as the “Princetonian tradition,” which includes the names of Roger Sessions, Edward T. Cone, Arthur

Komar, and many other distinguished musicians. Since William Caplin undoubtedly belongs to this Princetonian tradition, together with so many brilliant theorists, the author of this article subscribes to its premises without hesitation.

As for the “Viennese” tradition, it is not so Viennese as it presents itself. And as for the work with a hypermetric heterogeneous structure – that is, unique joining of parameters of very different origins, such as metre, grouping, harmonic progression, motivic-thematic structure and formal design – the Viennese group still has to offer something. The *Ursatz* is *homogeneous* and simply does not fit into this description.

Riemann’s invention stands on the shoulders of the giants. Thus, the idea of the reciprocal identification of elements of harmony and metre comes from Rameau’s idea of *l'accord parfait* as something that occurs only in special places in the form (primarily, at the cadences). François-Joseph Fétis underlines this specific marker of the perfect chord as the agency that generates the sense of tonality:

[...] by an ascending or descending progression on all the degrees of the scale, the mind, absorbed in the contemplation of the progressive series, momentarily loses the feeling of tonality, and does not find it again until the final cadence, where the normal order is re-established.<sup>16</sup>

In the examples related to this statement, Fétis insists that a continuous connection of chords does not generate tonality; only chords on scale steps one, four and five are called perfect chords, and they occur as such only at the cadences. This profound observation comes from Rameau, whom Fétis quotes as a good example of understanding of harmony and, consequently, tonality. Thus, the triad on scale step five does not necessarily generate tonality; in order to do so, it must be placed in the right position within the metric grid and formal design. Riemann’s metric period is one of the most important achievements

<sup>15</sup> Husserl offers a view on time as limited by human perception, time-consciousness, as a kind of horizon (limited in its beginning and end by the limits of human life). He discusses this at length in his lectures on time-consciousness (Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time* (1893–1917); *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Gesammelte Werke, vol. 10, Springer Verlag, 2012).

<sup>16</sup> “[...] par une progression ascendante ou descendante sur tous les degrés de l'échelle, l'esprit, absorbé dans la contemplation de la série progressive, perd momentanément le sentiment de la tonalité, et ne le retrouve qu'à la cadence finale, où se rétablit l'ordre normal.” (Fétis 1867: 26).

in music theory in general, and in the theory of tonality and Classical form in particular. In most cases, the D – T is represented by the iamb; S – D – T by the anapest; T – D, so favoured by Wagner and Pyotr Tchaikovsky – by the chorée. Riemann pointed directly at the causal relationship between poetry (prosody) and tonal-harmonic functions in his dissertation *Musikalische Syntaxis*, as seen in quotation below.

Although Hugo Riemann maintained the prevalence of the iamb in the music of Beethoven, analysis reveals the presence of both disyllabic and trisyllabic patterns and all the wealth of Greek prosodic patterns. One can add the idea of *metrotectonism*,<sup>17</sup> introduced by Russian theorist Georgy Conjus,<sup>18</sup> as an interpretation of Beethoven's large-scale metric ideas. Consequently, it makes all the difference if, say, the chord progression T – D – T begins on a weak beat, on a strong beat or on the second beat. The meaning of the phrase will change significantly if one places this functional cycle on different beats in a measure. As will be shown in the analysis below, functional cycles play a form-building role when they interact (become conjugated, in Yavorski's terms) with the metric system of beats, durations and accents.

### III. Metric period

German and Russian theories relied heavily on the idea of the interaction of tonal-harmonic function with the metric position in the temporal grid. Riemann pointed directly at the causal relationship between metre, poetry (prosody) and tonal-harmonic functions in his dissertation *Musikalische Syntaxis*:

It is therefore understandable that a thesis appears all the more easily understandable

when it brings the tonic to the good part of the measure; indirect theses will therefore like to begin with an upbeat and direct theses – full-time. Thus, for example, in Schumann's *Kreisleriana* No. 5, the third subject represents the anapaestic metre | . . . | and consistently makes indirect theses.<sup>19</sup>

In this profound reference to the music of Schumann, Riemann provides his view on the origins of tonal-harmonic function. In the theme from Piece No. 5 of *Kreisleriana*, Op. 16, one can hear three functions, S – D – T. These chords acquire (underline, emphasize) the functional syntax by virtue of being placed in the pattern of the anapest, on the pattern of the weak, heavier, and heaviest elements. The teleological power of the anapest, its strong rush toward the goal, results from the fact that it contains not one (as in iamb) but two leading elements. So, the difference between iamb and anapest is the same as the difference between the incomplete tonal functional cycle D – T and the complete one, S – D – T (Ex. 4).

Anapest and the metric grid prepare the topology of syntax; the chords fill this with the flesh and bones that participate in the functional rush towards the tonic.

The power of the anapest is clearly heard in a poem from the Russian Silver Age, written by Alexander Blok:

. . . - | . . . - | . . . | . . . . |  
Ya poslal tebe tchernuyu rozu v bokale  
. . . - | . . . - | . . . |  
Zolotogo kak nebo Aÿ[.]<sup>20</sup>

Moisey Harlap, a prominent music theorists and literary scholar from Leningrad, created the foundation for the Russian understanding

<sup>17</sup> Conjus 1933. This is an interesting precursor of many of the latest developments in North American theory (such as, for example, the excursions into metric block structures in Beethoven by Richard Cohn). Conjus has analysed a large corpus of Beethoven's compositions and has discovered a wealth of hypermetric uniform structures – architectonic "bricks," multiples of four, that form pyramidal structures, underlying the surface elements.

<sup>18</sup> Conjus was the teacher of Igor Vladimirovich Sposobin, the leading professor of harmony and form at Moscow Conservatory; this connection explains the unfading interest of Soviet music theorists in the idea of metric period and in the interaction of harmony with metre in musical form.

<sup>19</sup> "Es ist daher begreiflich, dass eine These desto leichter verständlich erscheint, wenn sie die Tonika auf dem guten Takttheil bringt; es werden also gern mittelbare Thesen auftaktig beginnen und direkte These volltaktig. So hat z. B. bei Schumann, *Kreisleriana* No. 5 das dritte Thema anapästisches Metrum | . . . | und macht durchweg mittelbare Thesen." (Riemann 1998 [1877]: 76).

<sup>20</sup> "I have sent you a black rose in a goblet of the heavenly golden Aÿ." From the verse "In a Restaurant", first published in the journal *Russian Thought* (1910), volume XI: 2.

**Example 4.** Robert Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, Piece No. 5.

Piano

of rhythm, based upon Greek *rhythmopoeia*, adjusted to the 19th-century types of syllabic, tonic, and syllabic-tonic poetry. It has been widely accepted also because of the strong link to German 19th-century tradition. The poetic foot and the complete corpus of prosodic structures became common in Russian research and musical pedagogy. Boleslav Yavorski and Georgy Conjus, as well as Georgy Catoire, established a system of interaction of metre with harmonic function that inherits the basic ideas of Riemann and, in many aspects, exceeds and develops them further. In particular, Yavorski's idea of *intonatsia-oborot* [Russian intonatsia-turnabout] – the focal point of *Design of Musical Speech* of 1908 and later works such as *Exercises in Lad Rhythm* (1915) – as being principally a two-part structure comprised of *predictus* and *ictus*, replicates the theory of *iambism* of Riemann. Riemann's chapter in *Musiklexikon*, translated into Russian and published by Nikolai Findeisen in 1901 (Riemann 1900–1904), presented the idea and it became ubiquitous at the Soviet conservatories in courses in analysis of musical work. Valentina Kholopova wrote a Candidate dissertation *Questions of Rhythm in Music of Composers of the 20th Century* (Kholopova 1968), in which the Greek *rhythmopoeia* is applied to the music of Igor Stravinsky, Sergey Prokofiev and Dmitri Shostakovich.

Yuri Kholopov was one of the avid supporters of the theories of function and rhythm of Rameau and Riemann, which he called "classical European music theory." He adhered to Riemann's iambism and interpreted it in the following terms:

The morphological law of music is revealed in that the logically light expresses the meaning of the unstable and forward directed, while the logically heavy is stable and conclusive. (Kholopov 2012: 65).

In his course in harmony at the Moscow Conservatory in 1982, Kholopov explained the iambic essence of classical music in a different way. Musical form as a process is perceived in real time, from left to right. While we hear the first measure, we are unable to conclude whether it is heavy or light. Kholopov referred here to Moritz Hauptmann. It is neutral and unmarked by default, and as such, cannot take the position of the heavy or marked until the second measure occurs. That makes the second measure heavy by logic of succession. William Caplin (2002: 688) describes these developments in Hauptmann and the "mature style of Riemann." Of course, from the point of view of descriptive, historiographic method, there have always been cases of chorée (trochée) as opposite of iamb. The question is, however, whether trochaic structure is conducive of movement. It is helpful to refer to dance culture – including Classical dance, epitomized by the minuet. Any dance pas begins with the preparatory step (the so-called "position" in ballet). Very often, when music in triple metre begins on the strong beat, that beat remains de-emphasized, while the second receives all the weight. Such is the rhythm and consequent phrasing principle for the waltz and the minuet, as well as a number of Renaissance dances, such as the pavane, bransle, and bass dance. There is much to be discussed, perhaps, in terms of the phenomenology of time perception. For this article, it is sufficient to suggest that the iamb functions as a constitutive pattern for the creation of movement in music.

#### IV. Heterogeneity

The fourth point, which comes from the previous one, is the further metric hierarchy of heterogeneous elements. Gravitation of unstable towards stable pitch (the key term of Yavorski

and of the whole Soviet tradition that followed) is immeasurable and abstract. It becomes real when it starts interacting with rhythm and an accented unfolding structure. The specificity of it is that accent is created not so much by the concatenation of beats with assigned patterns of heavy and weak, but by the interaction of functions of chords. It is the cognitive mechanism of implied resolution that dwells in the dominant (dominant seventh chord, more precisely) that, by virtue of its gravitational pull towards the tonic, generates temporal structure, durations, accents and, ultimately, metre. There is a *circulus in definiendo*: reciprocally, the dominant-ness of a chord is emphasized by its placement in the metric grid. In this sense, the discovery of the metric period by Riemann offers one of the most advanced tools for analysis and a method for the creation of music.

It is never too late to return to Riemann's metric period;<sup>21</sup> it can be used in analysis and compared with other currently available approaches. In addition, the author is keen on conveying some ideas of Soviet *Beethoveniana*, those with the same sad fate as Riemann's. Ultimately, after synthesizing the ideas of phrasing, functional cycles in harmonic progression, metric concatenation and formal divisions into one wholistic paradigm, the further task of this paper will be, quite naturally, the discussion of musical narration and dramaturgy. All this has been done in the past and deserves reintegration in the wake of 2020, the 250th anniversary of Beethoven's birth.

## V. Beethoven's unique forms

Beethoven's form is absolutely unique. It presents the ideas more clearly than, say, Joseph Haydn's

and Wolfgang Amadeus Mozart's masterpieces, which were still under the strong influence of Baroque styles and techniques. The watershed in the Classical period – the French revolution – streamlined harmonic progression and form. Just as architecture, painting and fashion became simpler in design, Beethoven's forms were cleared of Baroque obscurities. While Haydn's and Mozart's slow movements experienced the strong influence of Bach's sons, primarily that of Carl Phillip Emmanuel and Johann Christian Bach, and manifested adherence to Baroque binary forms and to the French rondo,<sup>22</sup> Beethoven's andante and adagio forms have become clearly tripartite – just as described in A. B. Marx as the "Ruhe – Bewegung – Ruhe" principle. And the three-part design is not just an old-fashioned view of form, overridden by Schenker's two-part model (an *Ursatz* with an interruption). The difference between Marx and Schenker on this point is fundamental. The form of Classical and Romantic works is based not simply on a statement (*Satz*) but on the opposition of the statements (*Urgegensatz*). Thus Schenker was not the first theorist to write about the proto-structure; his perception of protostructure contradicts all the achievements of music theory in understanding the inner forces of the music of the 18th and 19th centuries. In this music, there are no two elements that are placed next to each other without some kind of contrast, tension, and opposition. As Marx defines it:

[...] So here again we encounter the original opposition [*Urgegensatz* – I. Kh.] and the basic form of all musical formation, rest, – movement, – rest, which we first [did] (Vol. 1, p. 23) in the opposition of tonic and scale, then

<sup>21</sup> As already mentioned, the metric period became known to wider circles of Russian music teachers from the Russian translation of the *Musiklexikon* (Riemann 1900–1904). Conservatory professors were exposed to this idea by reading Riemann in the original, for example, the *System der Musikalischen Rhythmis und Metrik* (1903), his *Große Kompositionslehre* vol. 1 (Bd. 1), *Der homophone Satz* (1902) and his dissertation *Musikalische Syntax. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre* (1877; see Riemann 1998 [1877]).

<sup>22</sup> The term "French rondo" was common in German and Russian *Formenlehre* in the past two centuries. It refers, among others, to the 3rd *Rondoform* in A. B. Marx's classification of Five Rondo forms and presents the simplest structure of intermittent chain of refrain and couplet. Marx places it within the smaller forms (*kleine Formen*), which manifests a simple and non-hierarchical structure, which is perhaps not at all appropriate for the movement of a monumental symphonic cycle, except for the Finale.

<sup>23</sup> "[...] so tritt uns hier wieder der Urgegensatz und die Grundform aller musikalischen Gestaltung, Ruhe – Bewegung – Ruhe, entgegen, die wir zuerst (Th. 1, S. 23) im Gegensatze von Tonika und Tonleiter, dann von tonischer und dominatischer Harmonie, später im dreitheiligen Liede (so wie, unentwickelter, im zweitheiligen und jeder Period) gefunden hatten." (Marx 1857: 103).

of tonic and dominant Harmony, later found in the three-part song (just as, undeveloped, is found in the two-part and every Period).<sup>23</sup>

The lapidary motivic construction of Beethoven's primary themes, their inborn revolutionary and conflicting character, does not mesh with the idea of powdered wigs, and Robert Gjerdingen's description of the Classical style as "galant"<sup>24</sup> would have seemed ultimately inappropriate to the headstrong Northerner who was the first composer to break with a subservient role in society.

Looking through the primary themes of Beethoven's sonata allegri, one can notice significant preference given to sentence form. Unlike the slow and pedantic period, the sentence allows to create a powerful uninterrupted surge of harmonic tension. Quite regrettably, current theory ascribes the invention of sentence form to Schoenberg: pages 41 through 45 of the first volume of A. B. Marx's *Lehre* are dedicated to the detailed description of this form<sup>25</sup> and this great theorist, a younger contemporary of Beethoven, demonstrated the complete knowledge of its structure and application in composition. In the third volume Marx describes the forms of the themes of sonata allegri, and here one can find an exhaustive description of the sentence (*Satzform*) as the form of theme favoured by Beethoven. In general, Beethoven's sonata allegros work with unprecedented levels of *energy* (in Ernst Kurth's terms; Kurth 1968). This powerhouse uses the potential energy of the tonal-harmonic function – the term that has been repudiated by Schenker and his followers. The results of this tragic decision are seen, surprisingly, not in research but primarily in music theory pedagogy. Knowledge of harmony has become almost extinct. The goal of the author is to demonstrate the significance of the tonal-harmonic function for Beethoven's form building. The form-building role of harmony has been thoroughly and ubiquitously discussed in the German, Russian and, more generally, European musical-theoretical traditions of the 19th century.

Schenker (1979 [1935]) interpreted Classical form as a single tonal-harmonic cycle (uninterrupted or interrupted only once). He did not reject the ideas of initial tonic, terminal dominant and its resolution. In this, his theory did not depart from that of Rameau and Riemann, despite his claims. However, Schenker made two fundamental errors regarding the structure of the tonal-harmonic cycles in the body of the work. His first error was that he assumed that there is only one overarching cycle, while there are many cycles that form larger clusters, hierarchically related, yet irreducible to a single master cycle. His second error was the idea that the strong forces that move along Classical form are generated by separate tones by mere adjacency. Although stepwise motion is known to be a prominent characteristic of melody, adjacency alone cannot explain its structure in either static-crystalloid or dynamic-processual aspects. The tones are parts of the intervals; the intervals are parts of the chords; the chords emit stronger forces of tension and resolution, thus laying the ground for the interplay of tonal-harmonic functions. The functions are, in the end, the most powerful, and they are responsible for the linear unfolding of the Classical form. The tones do not predetermine or constitute the intervals; intervals cannot predetermine or constitute chords. This system does not work both ways: it is bottom-up oriented, and upper-level structures cannot be reduced to the function of the whole and to the lower-level components.

## **VI. Analysis of Adagio cantabile: tonal-functional cycles, metric period and phrasing**

Due to the limited space of the article, the author suggests focusing on the analysis of a single theme. The theme of the Adagio cantabile, the slow movement of Piano Sonata Op. 13, has been analysed by many great theorists of the past. There are many editions of the sonata as a whole and of this theme in particular. Placement of the slurs is telling; it rarely follows the tonal-functional cycles. Paradoxically enough, the first edition is already very unorthodox in this respect (Ex. 5).

<sup>24</sup> Such is the definition of Classical style in his book *Music in the Galant Style* (2007).

<sup>25</sup> Marx 1857, vol. 1: 41 (the description of *Satz* and *Periode* form as such) and Marx 1857, vol. 3: 256 (*Satz* and *Periode* as the forms of the Primary theme in sonata allegro form, with numerous examples from the music of Beethoven).

**Example 5.** Phrasing of the theme in the first edition, Vienna: Eder, n.d. [1800].

Adagio cantabile

The musical score consists of two staves. The top staff is in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. The bottom staff is also in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. The music begins with a dynamic of **p**. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with several melodic phrases separated by slurs. The first few measures show a descending line, followed by a more complex rhythmic pattern with sixteenth-note figures.

**Example 6.** Phrasing of the theme by Hans von Bülow, Sigmund Lebert and Immanuel Faisst.

Adagio cantabile

The musical score consists of two staves. The top staff is in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. The bottom staff is also in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. The music begins with a dynamic of **p**. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with several melodic phrases separated by slurs. The phrasing is similar to Example 5 but with slight variations in the placement of slurs and note heads.

**Example 7.** Phrasing by Alfredo Casella in *bel canto* style.

Adagio cantabile

The musical score consists of two staves. The top staff is in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. The bottom staff is also in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. The music begins with a dynamic of **p**. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with several melodic phrases separated by slurs. The phrasing is characterized by long, flowing melodic lines and sustained notes, typical of the bel canto style.

**Example 8.** The opening functional cycle of the theme.

The musical score consists of two staves. The top staff is in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. The bottom staff is also in bass clef, 2/4 time, and has a key signature of three flats. A brace groups the two staves together. The music begins with a series of quarter notes and eighth notes, separated by vertical bar lines. The first measure starts with a quarter note, followed by an eighth note, then another quarter note, and finally an eighth note. This pattern repeats across the two staves.

This is rather peculiar: the D flat in m. 2 is, obviously, an anacrusis to C (Fa to Mi), yet it is torn away from it. The first slur ends on an anacrusis. The B flat at the end of m. 3 is also an anacrusis to E flat. Both are separated from the tones to which they lead. The phrasing here does not follow the tonal-functional cycles according to Riemann; neither does it use the idea of the fundamental bass of Rameau. Perhaps it conforms to the *regola dell'ottava*<sup>26</sup> or *basso continuo*. One way or the other, the result is “chopping music into chords and disregard for linear unfolding.”

In the consequent, the phrasing becomes even more difficult. The run B flat – C – D flat that reaches the E flat is separated from the goal note. The E flat, A natural and D flat are connected by the slur. The D flat at the beginning of the penultimate measure is, in fact, a predominant (subdominant) function that is tied to the dominant (four sixteenth notes), but all three, predominant, dominant and tonic, are separated from each other. This strange phrasing has travelled, without any change, into Schenker’s edition (see Beethoven 1918–1921).

An interesting alternative is offered by the instructive edition of Hans von Bülow, Sigmund Lebert and Immanuel Faisst. In the antecedent, they played with the slurs by connecting two of them end to end. The consequent is phrased by a longer slur from E flat to D flat that houses two smaller slurs. This interpretation is more linear and less abrupt. However, the long slur ends, unexpectedly, at the predominant that prepares a Perfect Authentic Cadence (Ex. 6).

The most radical of all is the phrasing suggested by Alfredo Casella in Ricordi’s edition. He simply united all the notes of the theme under one long slur. This must have been the influence of the Italian tradition of singing, the *bel canto* at its best. Indeed, it makes sense not to divide the divine flow of Beethoven’s *cantabile* (Ex. 7).

All three versions have valid reasons to exist. The first comes from the tradition of performance

on the instruments of the time (*Hammerklavier*), quite different from the modern piano in respect of the length of decay of the sound, which, perhaps, explains the placements of the slurs. The second is an attempt to deal with the elusive articulation of the consequent. The third offers a radical solution which, nevertheless, is rooted in the most important source for all Viennese Classical music, in the Italian vocal style. Still, it remains absolutely unclear how to phrase the theme and what criterion to choose. None of these editions takes into account the tonal-functional cycles and the rules of harmonic progression. Most of them separate the dominant from the cadential six-four!

It is appropriate to remember here that Leonard B. Meyer suggested *metric hierarchy as the sole determinant* of phrasing in his famous correction of the Leipzig editions of Mozart’s Theme and variations from K. 331 (Meyer 1973). His contribution, however, did not make performances of Mozart’s music more flexible and more organic. The secret of phrasing can be revealed in the combination of harmonic and metric approaches. Hugo Riemann provided a very elegant solution: a synthesis of tonal-functional cycles of tension and resolution with metric functions of the light and heavy measures in the eight-measure-long metric period.

From this perspective, it is not difficult to hear that the theme of the Adagio cantabile from the *Pathétique* presents five tonal-functional cycles. They generate the breathing curves and natural phrasing. The first cycle is partial, T – D – T. It is necessary to consider its metric placement immediately: the first tonic is weaker than the last, which fits into Riemann’s idea of *iambism*. The first measure is weak in comparison with the second. Thus, this gesture may be represented as an anapest, weak-weak-strong, or in Riemann’s terms, light-light-heavy (Ex. 8).

I – I – h<sup>27</sup>

T – D – T

<sup>26</sup> The rule of the octave is used by the proponents of partimento, Robert Gjerdingen and Giorgio Sanguinetti as an opposite of Riemann’s tonal-functional harmony and tonality, as well as an alternative to Schenker’s graphic reductions. It remains to be seen how Beethoven’s own placement of phrasing slurs can be explained in the language of this theory.

<sup>27</sup> I will use letters I – for light and h – for heavy, for the convenience of notation. They correspond to Riemann’s *leicht und schwer*.

This cycle is rendered as a standard chord progression that was given the name “the leap of the fifth”<sup>28</sup> in the Russian “Brigade Textbook” in harmony, first published by Igor Sposobin and colleagues in 1937 (Dubovsky et al. 1984). The soprano of V4/2 has its fifth, and the soprano of I6 has the fifth. This resolution is not standard (the soprano could resolve down to A flat). Sposobin and the brigade placed special emphasis on leaps of fifths and leaps of thirds as means of artistic expression. The leap of the fifth is a standard harmonic progression, commonly known in Russia and studied at the early stages of musical training. Its voice leading advantages are well-known. This leap in Beethoven’s Adagio is also a manifestation of the rhetorical figure *exclamatio*, from the vocabulary of figures that was common in the 17th to the early 19th centuries in European music.

The opening T – D – T is self-sufficient. It is a *circular expositional progression* (according to William Caplin<sup>29</sup>) and *tonic prolongation* (according to Heinrich Schenker; Schenker 1979 [1935]). There is no necessity to add the fourth chord, especially because its soprano is shifted to the right and is given the melodic function of an eight-note anacrusis. There is a tradition of interpreting the initial statement in the theme of the Adagio as a “double neighbour” figure. In this case, the E flat and the tonic chord under it are reduced and eliminated. This is another clear example of how a pre-established idea does not fit into musical practice and square pegs are hammered into round holes. If this is a “double neighbour,” a figure that would satisfy graphic analysis, then the rugged edges of the leap of the fifth have to be “reduced” as well, in order to make the voice leading smooth. And if the prolongation dogma is accomplished – the first chord comes back as

the fifth chord – the question remains what to do next. If this is a prolongation, then landing on the tonic should be perceived as reaching the local goal. However, the fifth chord happens to be in the middle of an intensive development, unfolding, motion upward.

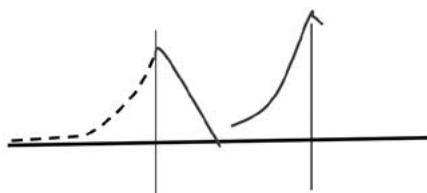
Here, perhaps, a pre-conceived and, virtually, dead-end doctrine of “voice-leading” that hovers above any analysis today, plays a foul joke on theorists. The “double-neighbour” may satisfy an office-based (Russian *kabinetnyi*) musical amateur, but musical practice can blow away all such artificial and shaky value judgments. It is impossible to imagine a singer who would not take a breath between the third and the fourth note in this magnificent melody. A true cinematographic gag will be created if a singer covers the first five notes in one breath and then, by quickly taking a damaging short gasp at the edge of the fifth note, continues with the second phrase. What would happen with the singer is not difficult to foresee: the third note, the high E flat, will be held as long as the appropriate agogic would allow. And each leap, in the upper voice and in the bass, will be savoured by singers far more than the boring succession of adjacencies.

Returning to first three chords of Adagio, one may notice that tradition has established this short yet eloquent chord progression as an isolated, self-sufficient musical phenomenon. In the *partimento* tradition such blocks or patterns form larger works; however, they exist as such; they are being learned and memorised and used as a *motto* (a kind of opening motivic gesture that initiates the development in the aria in Italian opera). Following this hermeneutic idea, without fear of becoming “less formal and scientific,” an analyst can gain a powerful understanding of the musical expression as a whole, of that finished

<sup>28</sup> Knowing that instruction in counterpoint and harmony suggests stepwise motion as the optimal way to lead voices, the authors of the “Brigade Textbook” anticipated the situations when the melodic voice leaps. These cases are not dismissed by them; chapters 7 (Leaps of the thirds) and 16 (Leaps from the dominant seventh chord) are dedicated to these special conditions. Such leaps happen to carry much weight in tonal compositions. When it is necessary to change the spacing from close to open, a leap in the upper voice can do the job. Leaps in melody are very expressive. “Dominant second chord (V4/2) at its resolution to tonic sixth chord allows for the leaps of the fifth of the V4/2 to the fifth of I6. Such a leap is used in the upper voice, contrary to the motion in the bass.” (Dubovsky 1984 [1937/38]: 105).

<sup>29</sup> In the opening chapter of his *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1998), William Caplin provides his view on harmonic progressions in three categories: circular (prolongational), appropriate for the beginnings, sequential (used for the middle and development sections) and cadential. The opening three chords fit well into Caplin’s first category.

**Example 9.** The events at the beginning; motif and two submotifs.



**Example 10.** Schenker's graph of the Adagio cantabile.

Beethoven, Sonata op. 13, 2nd mvt.

m. 1- 16 17- -28 29 37 41 43 44 48 50 51 (n.n.) (n.n.) A 2 A 1

1

A<sub>1</sub>- B<sub>1</sub>- A<sub>2</sub>- C- A<sub>3</sub>- Coda

I- ( =VI-II ) V — I ) 5-IV I — I (V) II V I

product that is the only concern for the user – the listener. The motto, the opening gesture of an aria, fits well with Beethoven's Adagio, since it is *cantabile* – able to sing. The first note can be detached, on a smaller scale, from two others. Remembering the references to Pushkin's poetry, we can make a prosodic profile of the first motif (Ex. 9).

There are two motifs (submotifs): one in pyrrhic (one-syllable, strong) and another in iamb. The opening, in compliance with Asafiev's idea of initium, consists of one beat, trochaic in nature. It must have a long ascending curve – a kind of hyperbole, the *Auftakt*, as discussed earlier. Yet, appropriate for the beginning, the first tone of

the melody has time to fade away. The second submotif, an iamb, is a rising gesture that does not yet put the music into gear, but it is more of a motion-kind, in comparison with the static first tone. The first gesture can be labelled as *suspiratio*, the second as *exclamatio*. After all, the genre of the Adagio is the equivalent of an elevated speech, a smorgasbord of rhetorical gestures and strategies. Our analysis of the first three chords may as well lead into the last segment of this paper – the discussion of dramaturgy. Three chords contain a universe.

Schenkerian analysis of the Adagio cantabile (Schenker, Supplement 1979: fig. 155) passes through this extremely important element of

musical speech as if it did not matter "for the unity of the whole."

It is, of course, the analysis of the whole movement, aiming at covering "how the whole thing is put together." However, the complete theme of the Adagio is reduced to three descending tones, obviously in complete disregard of its complex heterogeneous structure. There is no consideration of harmonic progression, nor is there any idea regarding metre and rhythm, let alone any traces of analysis of musical form. There had been counterpoint, a category in the history of European music theory. What is suggested in this graph is not related to any of the several manifestations of counterpoint in its real history from Mediaeval organum to the Baroque fugue. Voice-leading – a household term for composers and teachers of theory of the 19th century – is reinterpreted here beyond recognition. There are also some higher levels in the theme, those related to dramaturgy, semantics, and hermeneutics. None of these seem to matter to Schenker. The advantage of his system is obvious: it is wholesome, non-contradictory and clearly formulated as a theory. Any valid scientific theory must have one governing principle, to which all the elements are submitted by the power of logic. Schenker's system is non-eclectic. However, Schenker looks at music through the keyhole of his own amateur, fantastic gadget. All the most important aspects, Schoenberg's "favourite notes," are, indeed, reduced.

This may lead to a larger question: is reduction a valid universal tool in music analysis? There is traditional harmonic reduction. It has been used in examples 1 through 5. Yet, such reduction eliminates only the figuration and textural effects but leaves the harmonic progression intact. Is it plausible to reduce music any further than that, even for analytical convenience? Can we eliminate the chords from a harmonic progression (i.e. can we eliminate the words from a sentence) without violating its meaning? What if, for the sake of balance, an analyst uses not the reduction, but *induction* – a method of acquiring more and more information in addition to the already existent notation? The product of such analysis will have not fewer but more features; the graph will not get smaller and smaller with each step but will grow larger and larger, gaining all the elements that did not fit into the original notation.

The normal and natural phrasing should match the tonal-functional cycles. Since the first three notes in the melody form a motif – *motto* – there is no necessity to connect them by means of a longer slur with the following group of eighth notes. The second cycle begins with the anacrusis in the second measure. The D flat, the anacrusis, is the dominant that resolves into the tonic; the cycle runs through a digression and leads into a full secondary cycle (S-D-T) in the key of the dominant. The poetic metric pattern here – the foot – is compound. It has three syllables of the anapest, each of which is subdivided into iambs.

**Example 11.** The second tonal-functional cycle of the theme.

L      -      L      -      H  
 (D - T)    -    (D - Tp)  
**S - D - T in Dominant**  
 I - h      I - h      I - h

Therefore, its functional distribution is more complex (Ex. 11).

So, metrically, it is the anapest (weak-weak-strong) with three iambs inscribed into a lower hierarchical level, and functionally it is a set of mini-cycles. As mentioned earlier, the iamb is prone to the creation of hierarchy. Here, on the smallest level, it created one that is realized in anapest, which is a more complex version of the iamb. The first iambic gesture resolves the dominant to the tonic; next, the dominant resolves deceptively into the submediant. That chord is reinterpreted as the subdominant, followed by dominant and tonic, all in the key of the dominant. Thus, within six eighth notes, the functional ear distinguishes three mini-cycles overlaid on a large-scale cycle. Even on this lower level, the heterogeneous elements, such as harmony, melodic shapes, metric conditions and rhythmic grouping, generate a perfect musical form, complete and irreducible to its elements.

The next gesture is a digression (*Ausweichung*) into the key of the subdominant. It happens after the unresolved dominant. The subdominant after the dominant is allowed only between the sentences of a period. Therefore, there is a break in the train of thought.<sup>30</sup> We will return to this unexpected leap in logic later, in the discussion of hermeneutic and musical dramaturgy. These smaller details and finer events matter no less than the overall arch that returns to the tonic at the end of the theme. In fact, this digression to the subdominant via its dominant is self-sufficient. We can mark it as a very small event, with a slur that unites only these two notes, E natural and F.

The next motif also consists of two notes. It is the familiar “leap of the fifth” that involves the dominant 4/2 resolving in to the tonic 6th. We have to isolate it as the reminder of the first leap of the fifth at the very beginning of the theme – this is how *motivische Arbeit* manifests itself as

**Example 12.** The first of two elements of fragmentation/continuation.

D – T in S

**Example 13.** The second element of fragmentation/continuation.

D – T

Beethoven’s compositional strategy. He placed a return – a reminiscence – of the initial motif, the motto of the movement, into the middle of a local unfolding, hiding it in the flow of fragmented elements. This second pronouncement proves our point that the initial motif – a thematic unit – was of three chords, not five. Yet, it is the famous feedback in Classical form, the element of strategy that is dubbed by Viktor Tsukkerman as “derived contrast.”<sup>31</sup> If Schenker was looking for

<sup>30</sup> Another notable case of such a sudden break from dominant to subdominant between two phrases is found in Mozart’s slow movement of keyboard sonata K. 332. In contrast with the condition of full attention, controlled by short-term memory, here the composers (Mozart as well as Beethoven), lose the thread, become “spaced out,” completely immersed in meditation.

<sup>31</sup> Viktor Tsukkerman’s book *Analysis of Musical Works. General Principles of Development and Form-building in Music. Simple Forms* (Moscow: Muzyka, 1980) deserves a special study, especially its opening section on principles of development. “Among the various types of contrast in music, one plays the important role of connecting themes and uniting the elements into one coherent whole. It is the birth of the new by means of processing the old. It is taking place mostly in sonata allegro, in which the Subsidiary theme is produced by means of recycling the elements of the Primary. Such type is called ‘derived contrast.’” (Tsukkerman 1980: 13).

**Example 14.** Cadential function of the theme.

I - h  
 D - T in S  
 S - D - T  
 I - I - h

**Example 15.** Subdivisions within the terminal dominant and tonic.

I - I - h  
 D - T  
 (h - I) (h - I) (h - I)

unity (*Einheit*) he could have noticed this beautiful reminder of the head motif, this time without the initial tone (Ex. 13).

The two short gestures, both iambic resolutions of dominants in to tonics, move the form forward by means of fragmentation. If the initial motif was two measures long, and the following motif was of the same length, these two are twice as short. This idea has been known to German and Russian theorists for a long time. Igor

Sposobin in *Musical Form* (1984 [1947]), as well as Leo Mazel and Viktor Tsukkerman (1967), called it *droleniye* (fragmentation). This term was in use throughout the Soviet Union before the Second World War, several decades prior to the publication of Schoenberg's *Fundamentals of Musical Composition* (printed 1967). Two prominent Soviet theorists describe a great number of so-called "scale-structures within a theme"<sup>32</sup> (*masshtabnotematische struktury*), among which *drolenie* s

<sup>32</sup> "Musical work carries proportional segments, small and large. They form a rhythm in a general sense, the rhythm of a large plan. The regularities of elements of different scale are different in various cases [...]. In this chapter, we will discuss the relationships of segments of different scale within a single theme; scale-thematic structures." (Mazel', Tsukkerman 1967: 393).

**Example 16.** Complete theme: prosody, phrasing, functional cycles, figures, rhetorical disposition, dramaturgy and dynamic profile.

Exposition      Entanglement      Climax      Collision      Dénouement

INVENTIO      ELABORATIO      || DIGRESSIO      CONCLUSIO

Exposition      Entanglement      Climax      Collision      Dénouement

suspiratio      interrogatio      circulatio      pianto  
exclamatio      digressio      katabasis  
anabasis

*zamykaniyem* (fragmentation with circling) is the most common. The last tonal-functional cycle in the theme serves exactly such a formal function – circling, rounding up. It begins with the anacrusis A natural (the leading tone to the subdominant represented by the supertonic) and forms the last arch, a complete tonal functional cycle S-D-T, the cadence.

Since the last dominant is broken into 4 sixteenth notes and the last tonic is given with a suspension, the beat subdivisions form another metric segment, three subdivisions; the anapest consists of three groups of two, each rendered as the chorée that appeared for the first time in the theme. It mirrors the compound anapest in m. 3 with three iambs as subdivisions (Ex. 15).

The latter creates an additional pattern of symmetry with the similar anapest in segment 2. At the beginning of the theme of the Adagio there is an iamb, and at the end a chorée.

The complete theme thus receives an interpretation – phrasing and dynamic profile – that conforms with a number of heterogeneous parameters that interact and generate a synthetic structure (Ex. 16).

The dynamic profile reflects Riemann's interpretation of Beethoven's music as based primarily on iambic structures (either iamb or anapest). This is seen clearly in the complete phrasing model of the theme. With the exception of the first and the last gesture – the pyrrhic single-beat opening and the trochaic weak ending (the amphibrach), most of the motifs and phrases are built as movement towards the tonic, the resolution of the light function of the dominant in to the heavy function of the tonic. Again, in Asafiev's terms, *initium* – *motus* – *terminus*. The iamb here is not as monometric as in the allegro movements. It is rather irregular, following the turns of thought and meditation. The slurs and

forks mark real corporeal gestures and breathing curves. *The graphic induction* – that could be a working term for such all-out analysis – includes a multiplicity of heterogeneous parameters, diachronous and synchronous, paradigmatic and syntagmatic.<sup>33</sup>

Unfortunately, these traditional symbolic graphic means cannot represent in earnest the musical events of a continuous and dynamic nature. Beethoven's Adagio cantabile is written for the keyboard, but it implies singing – a full S.A.T.B. texture. As mentioned earlier, harmonic progression deals here with energy in Kurthian terms and its level is already quite high at the first note in the melody and the first chord in the progression. The current is already at full speed. This background voltage is produced by the figuration in sixteenth notes, shared by alto and tenor. Wave-like continuous movement is unstoppable. The tension is created by cyclic repetitions and the change of voice (alto-tenor-alto-tenor) that join, *contrapuntally*, the metric, tonal-functional, prosodic, rhetorical and dramaturgic functions.

These manipulations of a contrapuntal melody in the middle of the texture are responsible for the background flow of the arabesque that pre-exists the functional cycles and voice leading accelerations and decelerations. Thus the voice-leading and harmonic-functional cycles are placed, from the very beginning, into the energy field. The resolution of the unstable functions (dominant or both subdominant and dominant) into the stable function (tonic) follows the trajectory of gaining more energy and releasing it.

## **VII. Fragmentation and metric-harmonic hierarchy**

Of course, one can add to the model above some longer slurs, in compliance with Riemann's metric hierarchy. Thus, two longer slurs that end on the half cadence and on the last function of the perfect authentic cadence would mark larger sweeping gestures that rush toward their goal, fuelled by the higher-level functional cycles. And, on the third level of metric hierarchy, we can return to Casella's one uninterrupted slur.

The overall metric grid in this theme is a standard  $2 + 2 + 1 + 1 + 2$ . By the way, this large-scale fragmentation with summation is self-similar to the smaller one that happens within the first four measures: the quarter notes move into fragmentation into eighth notes and the music ends on a longer note.

Each cycle is not simply a line (a curve) of two or three functional markers. It is the all-inclusive and complete heterogeneous and continuous heap or braid that is comprised of many strands. It is not discrete but analogue; it is rendered not as a form-crystal but as a form-process (to use Boris Asafiev's terms). Many factors take part in the creation of this meaningful movement forward: harmonic function, optimal voice-leading gestures, breathing curves of phrasing, motivic work and motivic extraction, rhythmic grouping, and metric elements, akin to poetic feet. All these interact in a very complex system of relationships that unfolds in time. To reduce all this complexity to several discrete elements (scale steps) that mark a single harmonic cycle, as Schenker suggests, is simply unacceptable. This analysis also suggests logical and communicable phrasing and interpretation of accents, without which articulation would look and sound as foreign to musical meaning. In fact, no pianist plays this theme following the interruptions between the slurs proposed by the editors. Fragmentation occupies an important place in the teaching of Arnold Schoenberg. We begin slowly, then start moving faster at fragmentation segment, but then, rather logically, slow down towards the end. Schoenberg would interpret this theme as written in a hybrid form. The 19th-century *Formenlehre* is much more diverse and inclusive than has been presented so far. It suggests many more structures, beyond sentence, period, and hybrid, and many substructures. Valentina Kholopova, the leading professor of analysis at Moscow Conservatory, counted 45 types of period form in her course in Analysis of Musical Works in 1970–80.

## **VIII. Voice-leading vs. tonal-harmonic function**

The close kinship of melody to harmony (to tonal-functional harmonic progression) cannot

<sup>33</sup> For other examples of such hybrid analysis see Khannanov 2008.

be rejected. If Rameau suggested that "music is called melodious when each participating voice reflects the beauty of harmony" (Rameau 1722: xij), he wrote this in the Vocabulary of terms to his *Traité* not merely for intellectual amusement. Rather, it was – in the 18th century as today – the postulate, a maxim that explains the relationship of melody and harmony. We can add another metaphor: that harmony is frozen melody, and melody is melted harmony. And here, again, it is very difficult to agree with Schenker: he relied solely on an absolute preference for stepwise motion, on adjacency of tones in melody. This has been echoed in neo-Riemannian theory as the main criterion of voice-leading – its smooth, parsimonious character. Beethoven's melody completely overturns these strange and superficial judgements. It contains 16 intervals, eight of which are steps, the other eight leaps. Schenker rather carelessly reduced in his graph the first leap in the melody (from B flat up to E flat); it did not fit into his idea of *Urlinie* (in this case, descending C – B flat – A flat line). Nobody managed to ask Schenker during his life about the sources for such an imaginary line. They cannot be found in any previous theoretical traditions. Considering leaps as something anti-melodic is rather naïve. The upward leap of a fourth at the beginning of the Adagio cantabile is more melodious than any step. In fact, the steps of minor or major second are rather neutral with regard to melodic tension. As for the bass line, Beethoven would rarely satisfy the aficionados of *basso continuo*. Despite their complaints about the crude character of Rameau's invention, the bass does not always move stepwise. It is not in the character of the bass. Leaps of a fifth and a fourth are as aesthetically pleasing in the bass, more so than dragging it up and down in stepwise motion. The Baroque walking bass is a sign of mannerism; it hides in plain sight the fundamental nodes at the most important metric moments. Moreover, in the context of harmonic progression, bass motion is functionally distinct from the motion of soprano and alto and tenor; each voice must have its specific ways of unfolding. In Beethoven's bass line, again, there are 16 intervals, eight of which are leaps. With all that, nobody, not even Schenker himself, can accuse Beethoven of "bad voice leading." The term voice leading has been in use in many national traditions (*conduit de voix* in

France, *Stimmführung* in Germany, *golosovedeniye* in Russia, etc.). None of these traditions would maintain that voice leading is a generative agency that constitutes musical structure. Voice leading can be good or bad: it is the quality of the finished product, a polish, the icing on the cake and, from the standpoint of the musician, a sign of professionalism and talent. Each composer comes with his or her own specific voice leading strategies and each national and period tradition established its own predilections in this respect. Voice leading does not generate the structure; it completes it. Harmonic function in interaction with metric function generates the harmonic progression and a meaningful syntax.

Voice leading and tonal-functional cyclicity are heterogeneous with regard to each other. They represent different components that music synthesizes in harmonic progression. There is a dialectic relationship between the two. A progression may manifest ultimately smooth voice leading, but the tonal-functional syntaxes can be completely torn apart. Many linear descending chromatic progressions provide examples of this. Fryderyk Chopin's Prelude No. 4, Op. 28, as well as the descending chromatic progressions in Mazurkas Op. 6, No. 1 and Op. 68, No. 4, Alexander Scriabin's prelude No. 2, Op. 22 – all these examples are commonly interpreted as "non-functional." There is nothing further from the truth: tonal functional cycles that hide beneath chromatic slides produce a number of elliptical, torn-apart cycles of tension-resolution. The unresolved dominants do not cease to be dominants. They point to the potential tonics. Functional harmony here exists, but it is not smooth. And, on the contrary, the progression may look absolutely fragmented; chords displaced and distributed in different octaves and the rules of voice leading for the seventh chords completely violated. Such is, for example, the opening of Chopin's Scherzo No. 1, Op. 38. Not only is the predominant chord separated from the dominant by three octaves, but it is ii4/3 and the dominant is V6/5. They cannot connect properly; all the rules of voice leading are broken. Yet the tonal-functional syntax that underlies the chords is as smooth as it can get; it is, simply, the S – D – T. Levelling this magnificent dialectic and reducing all the angular and rugged aspects into one "smooth" geometric line would incur irreparable

damage to masterpieces in music, including Beethoven's Adagio.

If Beethoven started his melody with a step followed by a leap in the opposite direction, it means that such was his idea. It is not the subject for reduction. In the next segment, Beethoven introduced motion that is contrasting to the previous segment: it is an arpeggiation. Again, it is not the subject for the reduction. And it is not just an arpeggiation: it is accompanied with reharmonization; the arpeggio of the given triad ends up in a digression to the key of the dominant. Then Beethoven decided to give us an inverted sigh motif with a strong local leading tone. All these phenomena exist in the Classical style and cannot be reduced without damaging the idea of the composer. In general, analysis does not need reduction; rather, it requires induction – the acquisition and gathering of the elements that are not present in the score but implied by tradition and knowledge. For example, the tonal-harmonic functions are not present in notation; the analyst is obliged to apply them to notation as they became an important component of the training and thinking of composers and performers after 1722, and especially after beginning of the 19th century.

## XI. Dramaturgy

The analysis of the first 8 measures of the Adagio cantabile would be considered incomplete if we failed to delve into the paradigmatic dimension of this music, the one that deals with images, symbols, references, with the domain of musical meaning. The syntagmatic – technical and endlessly complex – is just one of two components. The very existence of the syntagmatic dimension (both as a crystal and as a process) is destined to express – in this case, to ex-press – some important references to the extramusical domain. It is this domain that is of interest to many listeners for whom the discussion of music in technical terms lies beyond the economy of their interests. Beethoven's melodic and harmonic talent, his sense of form, brings music closer to expression in a natural language. The term *Klangrede* essentially

describes Beethoven's musical thought. What does the Adagio want to tell us?

First of all, there are various types and channels of expression. One distinction that was established in the Italian Baroque divided music into that for singing and that for playing on instruments, i.e. *cantare* vs. *sonare*. Beethoven wrote a sonata in which the slow movement is *cantabile*. One of the leading 19th-century pianists, Anton Rubinstein, suggested "singing on the piano." This thesis has been rejected in current early-music circles; they seem to object to it out of a sense of contradiction alone. The fact is that Beethoven has left a masterpiece – a *cantabile* for piano. Alfredo Casella, in his edition, put one long slur over all the notes of the melody. This strongly suggests that Rubinstein's testament was true. However, how it is possible to sing on the piano? It is a percussive instrument. There are some suggestions on sound production and touchée that were promoted by the Soviet piano school of Konstantin Igumnov.<sup>34</sup> The hand has to be compact: the finger that plays should be in the centre of gravity of the palm. It should be lowered into the keyboard absolutely vertically. The descent on to the key should be smooth and in slow motion (comparable, say, to the lowering of the pickup arm on to the turntable). The finger should not hit the key; it has to immerse into the key as any extremely heavy object. The arms and shoulders should be absolutely relaxed (larger musculature) but the fingertip should be as hard as the diamond tip of a drill bit. The smaller musculature of the hand should be trained for that purpose. This unyielding yet free and flexible lowering of the finger into the key allows the pianist to achieve the most profound and resonant sound. The firm touch creates an effect similar to vocal resonance. Taken in such a way, the piano sound starts *singing*. It is easy to connect it to another sound – by dragging the hand on the keyboard without any attempt to lift it. Some motion of the finger that takes the next note, reminding one of an attempt to "get up," is also advised.

The first three songful notes of the Adagio are remarkable. There are three notes – it is a

<sup>34</sup> These postulates were given to the author in 1974–1982 by his professor in piano at the Specialized Music School of Ufa, Alexander Frank, a student of Konstantin Igumnov, Moscow Conservatory graduate of 1941. These are, however, rather standard requirements in the Soviet piano school.

number that symbolizes perfection. It is also a complex gesture. There are two types of gestures used in the theme: real gesture – a reflection of movements of the hand in the air, rhetorical in character; and metaphoric gesture, the one that is initiated by the images of the text (commonly – verbal; here – musical). The famous suggestion of the ancient teachers of rhetoric – to raise one's hand to attract the attention of the listeners – is clearly expressed at the beginning of the theme. The second motif provides a contrast with the first (as it should in a period form). It contains a short elaboration on the topic suggested in the first. Notably, the first motif is static (anchored in the tonic); the second is moving. It creates the image of standing up and walking around or rushing forward. However, both the first and the second motif end on the same note, the E flat (the dominant). The speaker touched upon the same subject but did it in two different ways. Both motifs have the ending reminiscent of the question, with the rising tone of the voice, characteristic of verbal questions in many natural languages (including German). There is a speech-like logic (*Klangrede*). To follow this analogy, after the contrasting element with elaboration, the period asks for the repetition of the head motif. It is normal, after a digression, to return to the topic.

The intricate inner logic of Beethoven's theme suggests a different path. As already mentioned, in William Caplin's terms the form of the theme is the hybrid (the beginning as in a period and the ending as in a sentence). It remains to be explained, however, why the hybrid is used here. In the middle of his musical speech Beethoven seems to abandon the topic that he brought up at the beginning. He has left two questions unanswered. Perhaps, it was impossible to provide such an answer. Two short motifs of fragmentation seem to come from a different discussion, together with its own conclusion. The break that we have mentioned above, the sudden digression after the dominant of the half cadence on to the subdominant, must have meant something for Beethoven. In addition to one suggested earlier – being suddenly spaced out – another possible explanation is being overwhelmed by emotion, soaring on the waves of wide breath. The flux overpowers the normal course of events. It can be called "the ecstatic digression." It is also the answer of a philosopher: if the direct answer is

impossible, the thinker provides a different one, with a pacifying idea, albeit unrelated to the question. Just as in a catechism, a student poses a difficult, tragic question (the follow-up of the *pathétique* character of the first movement); the teacher does not answer but leads the student away from it to the reconciliation by offering a general conclusion. The topic was local; the conclusion all-embracing and universal.

One aspect of the 19th-century tradition that had been inherited from earlier periods is the use of rhetoric in analysis. It is a great tool that helps to clarify the design of the musical work, just as it helps to understand the higher-level structure and meaning of a literary composition. In current theory, Warren Darcy and James Hepokoski have made a successful attempt to bring rhetoric back into the discussion of sonata form (Hepokoski, Darcy 2006). For the theme in question, the rhetorical disposition shows significant deviation from the common model:

Normative segments of rhetorical disposition:  
*expositio – elaboratio – confirmatio – conclusio*

Licentious disposition of the theme of Adagio:  
*expositio – elaboratio – (digressio – conclusio)*

Obviously, after the *elaboratio*, the theme does not come back but digresses, and the general conclusion does not seem to belong to that elaboration. This brings another possible interpretation: the theme as a narrative. Robert Hatten suggested that narrative occurs only in those places where composers take licenses.

The first concerns what I call *expressive genres* that coordinate larger scale organization of the expressive "plot" of a movement. Since expressive genres are negotiated with formal schemes such as sonata, they can help explain events and formal departures that might appear incompletely motivated from a purely formalist perspective. (Hatten 1991: 75).

He understands the narrative as an additional dramatic profile, ranging from abstract storytelling to the hidden programme.

Viktor Bobrovsky, in his *Functional Foundations of Musical Form*, introduced an interesting idea (Bobrovsky 1978). It was not accepted by many of his colleagues (Yuri Kholopov rejected it publicly in his lectures at the Moscow Conservatory in

the 1980s), but it opens a new perspective on musical form. According to Bobrovsky, form is not something set in stone; a composer may change the plan of the form in the process of its unfolding. There are famous examples, such as the Subsidiary of Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, the one that seems to begin as a small ternary but in the recapitulation suddenly expands into a large ternary form. Bobrovsky calls this "compositional modulation," by analogy with modulation in harmony. On a smaller scale, within the theme, we can suggest that after the HC, Beethoven decided to change the plan of the form and to lead it into something that granted it the status of an individual design.

Another innovation of Bobrovsky concerns the further development of the idea of formal function. Unlike the Schoenberg-Ratz-Caplin model presented in Caplin's book *Classical Form: A Theory of Formal Functions for Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, the Russian idea of formal function exceeds the limits of intra-thematic structure; most of the discussion of formal functions in Sposobin's *Musical Form* (1984 [1947]) and in Sergey Scrbkov, Yuri Tyulin and a number of other theorists concerns extra-thematic elements, the functions of the themes and larger form segments. However, within the theme of the Adagio, we have discovered the basic idea, contrasting idea, fragmentation-continuation and cadential function. This distribution agrees with Caplin's model of a hybrid. Bobrovsky went further. He introduced *compositional functions*<sup>35</sup> (those that generate compositional modulation, as discussed above) and *dramaturgic functions*<sup>36</sup>. Indeed, even within the first eight measures of Beethoven's theme, one can hear more than just a familiar concatenation of patterns. There

is a short yet powerful drama. The first segment introduces the characters. The second segment plays the role of entanglement in its turning motion with acceleration. The two sigh-motifs work as antinomy, collision. The last segment – the long-awaited dénouement – concludes the theme with catharsis.

The music of the Adagio beyond the theme offers much to consider. Due to the limits of this article, it seems unreasonable to delve into a detailed discussion of the Adagio cantabile as a whole. It will suffice here to mention the main controversy: the problem of overall form definition. Caplin (1998: 233, 284 n. 4) offers two interpretations, as presented in pedagogical practice: rondo and large ternary. The same approach is taken by Valentina Kholopova:

The features of rondo appear in large ternary form in various aspects. Some forms allow for different interpretations. For example, the Adagio cantabile from Beethoven's sonata Op. 13 can be interpreted either as large ternary with truncated recapitulation,<sup>37</sup> A B | C | A, or as five-part rondo, A | B | A | C | A. (Kholopova 2001: 92).

The five sections of the Adagio call for the idea of the French rondo. On the surface, the divisions make exactly such an impression. However, there is another interpretation, as a large ternary form with truncated recapitulation. The latter is less intuitive. However, it has merits based upon philosophical and cultural references appropriate for the time of the creation of the Sonata *Pathétique*.

In general, it is not uncommon to see the slow movement in the sonatas of Haydn, Mozart and Beethoven written in rondo form. However, closer

<sup>35</sup> "The functions of the first and all the following themes in a composition are different. [...] The function of a primary theme is general; it receives special values in different compositional designs. [...] The function of non-primary [themes] is dependent on the primary. This is often not the case. The introduction of the compositional function of a non-primary theme is associated with turning on or off the functions. The general logical function of the exposition of a theme is often combined with the general logical function of development." (Bobrovsky 1978: 139).

<sup>36</sup> "Every compositional function in a specific historic, stylistic and genre condition carries a certain expressive capacity. Their choice is provided by the artistic creative idea of the work. [...] If compositional functions answer the question of *how* the musical form is moving, the dramaturgical functions provide the answer to the question of *what* is moving." (Bobrovsky 1978: 56).

<sup>37</sup> Caplin follows the tradition when he admits that large ternary and rondo are interchangeable. The connection occurs when the recapitulation (the recapitulation of the A section in large ternary and the return of the last refrain in a five-part rondo) is truncated: "The final return of the refrain usually brings back the original structure of the main theme, although an abridged or incomplete version appears instead. [...] Here, as in the case of the third part of the large ternary, it is best perhaps to characterize the reappearance of the main theme as functional return rather than a full-fledged recapitulation." (Caplin 1998: 234).

to the second half of the Classical period, after the French revolution, the forms became more complex. The slow movements composed at this time and in later periods are normally written in large ternary form. The reason is the balance in size and hierarchical complexity with the first movement. The true counterpart of Classical and Romantic sonata allegro is large ternary. The French rondo is too light-weight. In the classification of form in the German style, with its division into *kleine und große Formen*, the French rondo is placed on the border line. In fact, the French rondo is too simple and too flat for a slow movement of a serious sonata-symphonic cycle. It is often used as a form of *Finale* with exactly this idea – simplification, resolution of all problems, dénouement.

The main difference between the 5-part French rondo and large ternary form is the quality and the character of the middle section. In large ternary we label it with an upper-case symbol (B) in order not to confuse it with the local small *b* section of the rounded binary or small ternary form. In the case of the Adagio, the second middle section, the one in G sharp minor, comes in great contrast with the first middle segment. If the first one, in F minor, sounds and looks like a traditional small *b* section, of the type "standing on the dominant," in a key closely related to the main key and without significantly contrasting elements (definitely, without its own motivic-thematic content), the second middle section, in G-sharp minor, appears as completely self-sufficient. If the first middle section enters with a weak degree of contrast, the G sharp minor middle section generates what Viktor Tsukkerman would label as a conflict.

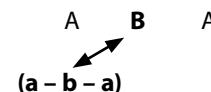
Conflictual opposition is the most powerful and deepest type of contrast; it bears serious consequences. The demonstration of the struggle of contradictory – even antagonistic – elements obviously requires a special sharpness, or even abruptness of contrast. (Tsukkerman 1980: 21).

A new key is introduced; a new theme based on a new motif is present; the texture changes from homophonic-harmonic to imitative polyphonic; the tempo and pulsation is entirely different from both *a* and the small *b* section in F minor. All these factors together lead the author to conclude

that the form of Adagio is not a French rondo, but is in fact large ternary. The main criterion is the relationship of the middle section to the expositional section. In the French rondo each episode is related by opposition to the adjacent refrain, the C is built in relation to A:

A – B – **C** – A

In large ternary, the small *b* section is related to the *a* section only, but the large B is opposed to the whole smaller form A, to both *a*, and small *b*:



The large ternary form has two hierarchical levels; it is the hierarchy of emergence type, the most valuable in arts and in nature. There is also a connection to philosophy: to Hegel in particular. The small *a* interacts with the small *b* as thesis and antithesis, and it results in negation. The product of negation – *Aufhebung* – rises to the next level as large A, which, in its turn, comes into antithetical relation with the large B. The result of this interaction spills into the higher level of interaction of the three movements of sonata.

As for the recapitulation to the whole form, in large ternary form it normally represents the exposition as a whole; the *a* and the small *b* and the small recapitulation. However, the special design of Beethoven's Adagio cantabile may very well interfere with this common distribution. Referring again to Bobrovsky's compositional modulations and specialized dramaturgic functions, it is possible to justify the truncated recapitulation as a part of large ternary outline, as the *returning compositional modulation* (by analogy of the returning modulation in harmony). In other words, compositional modulation normally makes form larger and more complex toward the end; the opposite direction of compositional modulation makes it smaller and simpler.

One overarching aspect of this Adagio that can be seen in many of Beethoven's works is the sphere of the *pathétique*. It has also the name *appassionata*. This type of expression, often coupled with the Italian *bel canto* style, raises the level of interpretation. This results in unusual forms, specialized plans and unorthodox segmentation.

## **Conclusion**

The model of the metric period explains how tonal music works. Exactly the same claim is made by the creator of graphic analysis Heinrich Schenker. So, what is the difference? Riemann does not prioritize a single parameter. He begins with harmonic progression, which in itself is the product of a synthesis of heterogeneous components. The functional design of harmonic progression is emphasized by the rhythmic progression of light and heavy elements, derived from Greek *rhythmopoeia*, the arsis-thesis principle. Metric-rhythmic and harmonic progressions interact and generate a hierarchy of at least three levels within the period form (akin to the three levels in Schenkerian theory). However, these harmonic and metric structures would have remained abstract geometric toys if they were not illuminated by considerations of musical content, expressed in the categories of motif and theme (as Riemann suggests in his *System of Musical Metric and Rhythmic*; Riemann 1903). Motivic work (*motivische Arbeit*) and derived contrast are some of the components that make the overall scheme very eclectic, yet they are absolutely necessary for the organic function of the coherent whole.

The philosophers of the 1980s, Gilles Deleuze and Félix Guattari in particular, came to the realization of the necessity of *heterogeneity* and *multiplicity*. These two terms have become keywords for postmodernism. It is very difficult to retain in one system the components of principally different origins. The major goal of the deconstruction of the previous tradition was its specific isolationism and exclusionism. French thinkers offered a different view of the world of

phenomena (objects, events and processes). It involves inclusivity, diversity, and equity. The purity of the system, its black-and-white quality, is sacrificed. Deleuze even suggested a more drastic step: to replace system with rhizome. It is a compromise, but a necessary one. Postmodernists have revised some aspects of Hegelian dialectic. In the triad thesis – antithesis – synthesis, the antithesis is not just the opposite of the thesis. It is a true Other. The real system – and music is the ultimate example of it – unites apples and oranges. This may bring back the mysterious definition of harmony in Heraclitus, but the musical meaning is coined not when black meets white, but when incompatible participants, such as harmony, metre, theme and form, interact. Tonal form and its epitome in the music of Beethoven, in this sense, stands alone, in contrast to some interesting intellectual affairs with music in the 20th century, based solely on a single isolated theoretical principle (12-tone, minimalist, spectralist etc.).

This brief analytical excursion into the theme of Beethoven's Adagio cantabile can serve as a demonstration of the capabilities of the traditional methods of analysis, established in the late 18th and in the 19th centuries, under the auspices of the conservatory movement. The purpose of this rather transient description is to bring the attention of the scholarly community to the beauty and effectiveness of this tradition. Today, when the name of Ludwig van Beethoven and his music experience new challenges, the analytical technology developed at his time and intended for use on his works, may present a viable solution.

## Sources

- Yavorski**, Boleslav [s.a.]. Sketches for *Stroyeniye muzukal'noi rechi*, Russian National Museum of Music, Moscow, fund 146, archival unit 4272.
- Yavorski**, Boleslav [s.a.]. Sketches for *Stroyeniye muzukal'noi rechi*, Russian National Museum of Music, fund 146, archival unit 245.
- Yavorski**, Boleslav [s.a.], Russian National Museum of Music, Moscow, fund 146, archival unit 243.

## References

- Asafiev**, Boris 1930, 1947. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Vols. I and II, Moscow: Muzyka State Edition.
- Bartoli**, Jean-Pierre 2001. *L'harmonie classique et romantique (1750–1900): éléments et évolution*. Paris: Minerve.
- Beethoven**, Ludwig van n.d. [1800]. *Sonata Pathétique*. First edition, Wien: Eder.
- Beethoven**, Ludwig van n.d. [ca. 1875]. *Sonate Pathétique op. 13 c-Moll für das Pianoforte*. Instructive edition, eds. Hans von Bülow, Sigmund Lebert and Immanuel Faisst, Stuttgart: J. G. Cotta.
- Beethoven**, Ludwig van 1920–1923. *Klaviersonaten*. Nach den Autographen und Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker, Wien: Universal Edition.
- Beethoven**, Ludwig van 1919. *Sonate per pianoforte in tre volume, 1: sonate 1 a 12*. Ed. Alfredo Casella, Milano: Edizione Ricordi.
- Bobrovsky**, Viktor Petrovich 1978. *Funktional'nyie Osnovy Muzykal'noi Formy* [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka.
- Bréhier**, Émile 1928. *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. 2. ed., Paris: J. Vrin.
- Caplin**, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Caplin**, William E. 2002. Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. – *The Cambridge History of Western Music Theory*. Edited by Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 657–694.
- Christensen**, Thomas 2002. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Conjus**, Georgy Eduardovich 1933. *Kak Issleduyet Formu Muzykal'nykh Organizmov Metrotektonicheskii Metod* [How the Metrotectonic Method is Applied to the Studies of the Forms of Musical Organisms]. Moscow: Muzyka State Edition.
- Dubovsky**, Iosif Ignat'yevich, Sergey Vasil'yevich Yevseyev, Igor Vladimirovich Sposobin, Vladimir Vasil'yevich Sokolov 1984. *Uchebnik Garmonii* [Textbook on Harmony]. Ninth Edition, Moscow: Muzyka, reprint 2007.
- Fétis**, François-Joseph 1867. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie*. Ed. 9, Paris: Brandus et Dufour.
- Gjerdingen**, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Gollin**, Edward, Alexander Rehding (eds.) 2011. *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Hatten**, Robert 1991. On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. – *Indiana Theory Review* 12, pp. 75–98.
- Harrison**, Daniel 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Hepokoski**, James, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York / Oxford: Oxford University Press.
- Husserl**, Edmund 2012. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Gesammelte Werke*. Vol. 10, reprint of 1966, Dordrecht: Springer.
- Hyer**, Brian 2011. What is a Function? – *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Ed. by Edward Gollin and Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press, pp. 92–139.
- Khannanov**, Ildar 2008. Syntagmatic and Paradigmatic Aspects of Emotional Truth in Piano Music of Rachmaninov. – *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*. Ed. by Dario Martinelli, Acta Semiotica Fennica XXII, Rome: International Semiotics Institute, pp. 85–92.
- Khannanov**, Ildar 2021. Rameau and the Sciences: The Impact of the Scientific Discoveries of the Lumières on Rameau's Theory of Harmony. – *Proceedings of Worldwide Music Conference 2021*. Vol. 1, ed. Ildar D. Khannanov and Roman Ruditsa, Cham: Springer Verlag, pp. 11–22.
- Kholopov**, Yuri 1988. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical Course]. Moscow: Muzyka.
- Kholopov**, Yuri 2012. *Muzykal'nyye formy klassicheskoy traditsii: stat'i, materialy* [Musical Forms of Classical Traditions. Articles and Papers]. Moscow: Moscow Conservatory Press.
- Kholopova**, Valentina Nikolayevna 1968. *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov XX veka* [The Questions of Rhythm in Music of Composers of the 20th Century]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Candidate dissertation.
- Kholopova**, Valentina Nikolayevna 2001. *Formy Muzykal'nykh Proizvedenii. Uchebnik* [Forms of Musical Works. A Textbook]. St. Peterburg: Lan'.
- Kurth**, Ernst 1968. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Nachdruck d. Ausg. Berlin 1923, Hildesheim: Georg Olms Verlagbuchhandlung.
- Lester**, Joel 2010. Rameau and the Eighteenth-Century Harmonic Theory. – *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. by Thomas Christensen, 7. printing, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 753–777.
- Marx**, Adolf Bernhard 1857. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch und theoretisch*. Th. III, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mazel'**, Leo Abramovich, Viktor Abramovich Tsukkerman 1967. *Analiz Muzykal'nykh Proizvedenii. Elementy Muszyki i Metodika Analiza Malykh Form* [Analysis of Musical Works. Elements of Music and Methodic of Analysis of Smaller Forms]. Moscow: Muzyka State Edition.

- Meyer**, Leonard B. 1973. Chapter II: Critical Analysis and Performance: The Theme of Mozarts A-Major Piano Sonata. – *Explaining Music. Essays and Explorations*. Los Angeles: University of California Press, pp. 26–43.
- Pushkin**, Alexander 1838. *Sochineniya Aleksandra Pushkina* [Works of Alexander Pushkin]. Vol. 1, St. Peterburg: publishing house Ekspeditsii zagotovleniya gosudarstvennykh bumag.
- Rameau**, Jean-Philippe 1722. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: J. B. C. Ballard.
- Rehding**, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Riemann**, Hugo 1901–1904. *Muzykal'nyi Slovar'* [Musical Dictionary]. Translated from German into Russia by Boris Petrovich Jurgenson, with an additional section of Russian materials by Nikolai Findeisen, V. Preobrazhensky, P. Veimarn and others, Moscow and Leipzig: Jurgenson.
- Riemann**, Hugo 1902–1913. *Große Kompositionslehre*. Bd. 1–3, Berlin/Stuttgart: Spemann.
- Riemann**, Hugo 1903. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Riemann**, Hugo 1998 [1877]. *Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre*. Reprint of Leipzig: Breitkopf und Härtel 1877, Vaduz/Liechtenstein: Sändig.
- Schenker**, Heinrich 1979 [1935]. *Free Composition (Der freie Satz)*. Volume III of *New Musical Theories and Fantasies*, Supplement, New York / London: Longman.
- Sposobin**, Igor Vladimirovich 1984 [1947]. *Muzykal'naya Forma. Uchebnik* [Musical Form. A Textbook]. Seventh Edition, Moscow: Muzyka State Edition.
- Tsukerman**, Viktor 1980. *Analiz muzykal'nykh proizvedenij: Obshchiye printsipy razvitiya i formoobrazovaniya v muzyke. Prostyye formy* [Analysis of Musical Works. General Principles of Development and Form-building in Music. Simple Forms]. Moscow: Muzyka.
- Yavorski**, Boleslav 1908. *Stroyeniye muzykal'noi rechi: Materialy i zamerki*. Moscow: G. Aralov.

## Lauseehitus ja selle seos funktsionaalharmooniaga, meetriline struktuur ja dramaturgia Beethoveni klaverisonaadi op. 13 aeglase osa peateemas

Ildar D. Khannanov

Ludwig van Beethoveni muusikaline pärand on olnud korduva ümbertölgendamise, muutuvate arusaamade ja ümberhindamise objektiks. See annab tunnistust tema muusika suurusest, mida saab ehk võrrelda J. S. Bachi ja vähemal määral teiste tänapäeval üldtunnustatud heliloojate saavutustega. Tema 250. sünniaastapäev on tunnistajaks veel ühele ümbertölgendusele, mille eesmärgiks on kahjuks tema muusika väärtsuse madaldamine. Siiski pole lõputud revolutsioonid ning täispöörded tema muusika retseptsioonis ja tölgendamises viimase 250 aasta jooksul suutnud eirata tuuma – selle muusika arvestatavat panust tonaaalsuse, harmoonia, meetrilise ja temaatilis-motiivilise struktuuri, vormi ning dramaturgia arengusse. Tema muusika tõuseb esile ka võrdluses kahe teise helilooja, Wolfgang Amadeus Mozarti ja Joseph Haydni loominguga, kellega koos temast tavaliselt räägitakse. Nende kahega võrreldes on Beethoveni muusikalised ideed kontsentreeritud ja orgaanilisemad, sobivamad uuele, galantsest stiili lähtunud komponeerimisviisile. Kõige hämmastavam on tema oskus ühendada funktsionaalharmoonilisi järgnevusi klassikalise peateema range vormilise raamistikuga, suure lause ja perioodiga. Seda oskust on märgatud. Hugo Riemanni jambilisuse ja meetrilise perioodi ideed on Beethoveni stiili peegeldused. Selle artikli autori arvates on meetriline periood üks väheseid õnnestunud muusikaanalüütisi tööriisti, mis võimaldab omavahel edukalt ühendada muus osas heterogeenseid elemente, nagu näiteks meetrum, rütmiline grupeerimine, funktsionaalharmoonia järgnevused, vormifunktsioonid ja lõpuks ka vormistruktuur ja dramaturgia.

Beethoveni muusikalise mõtlemise terviklikkus ning tema kaasaegsete ja järgijate teoreetilised arutlused selle üle on hämmastavad. Ühtki seda muusikat moodustavast elemendist pole käsitletud isoleerituna, üksköik kui erinevate või ühildamatutena need ka paista võivad. See sarnaneb poesia rütm- ja riimkäsitlusega. Neljajalaline jamb muutus luule üheks armastatumaks võtteks just umbkaudu Beethoveni eluajal. Võidakse muidugi väita, et analoogia põhjal prosoodiaga võib Beethoveni partituurides leida ka trohheilisi struktuure. Siiski ei taba need, kes Riemanni jambivalikut kritiseerivad, päriselt märki. Tema jamb ei peegelda otsest teoses sisalduvat rütm'i; pigem viitab ta mistahes temporaalses protsessis osaleva taju paramatatule loogikale. Mistahes muusikaline objekt, mistahes rütmivõi helikõrgusstruktuur peab olema mingil viisil ette valmistatud, umbes nii, nagu valmistatakse ette tantsusamm mõne tehnilise ja märkamatu sissejuhatava liigutusega. Tugev löök on sellisena identifitseeritav ainult võrdluses eelneva nõrga lõögiga. Sedalaadi arutelu ei olegi nii abstraktne ja spekulatiivne, kui esmapilgul võib paista. Võrreldes Beethoveni *Adagio cantabile* (klaverisonaadi op. 13 II osa) erinevaid väljaandeid võib märgata, kuivõrd mitmeplaaniline ja keerukas on fraseering ning kui erinevad, et mitte öelda konfliktsed on agoogilised lahendused, mida väljapaistvad toimetajad on pakkunud. See viib omakorda olulise küsimuseni: mis üldse on fraseerimiskunst ning milliste kriteeriumide põhjal tuleks otsustada artikuleerimist puudutavate küsimuste üle? Ilmselt ei ole tegemist teisejärgulise küsimusega ja selle vastus(t)el on reaalne möju analüüsile, kompositsioonile ja interpretatsioonile. Üks lihtsamaid ning samas ka veenvamaid lahendusi on fraseerimine lähtuvalt funktsionaalharmoonia järgnevustest. Kuna need muusikat pingestavad ja lahendavad järgnevused on seotud tugevate kognitiivsete mehhaniismidega, on nad üldiselt tajutavad erineva muusikalise ettevalmistusega kuulajale. On ülearune öelda, et neid järgnevusi on palju: väga harva moodustavad need tervikliku ja lõpetatud järgnevuse T-S-D-T. Kui neile lisada veel järgnevused lähisugulus- ja kaugematesse helistikesse, läheb pilt päris kirjuks. Teatas mõttes panevad need järgnevused muusika hingama ja žestikuleerima. Üht põhimõtet ei saa siiski ignoreerida: funktsionaalsus põhineb hästi arendatud akordistruktuuril ning akordijärgnevust ei saa taandada isoleeritud intervallijärgnevusteks, mille tekitavad liine moodustavad helid. Ilmselt tuleks Jean-Philippe Rameau'l ja Riemannil pidada Heinrich Schenkeriga maha veel üks tösine virtuaalne arutelu.

Laiemas plaanis peaks seesugune arutelu liikuma edasi muusikalise struktuuri vahetult tajutavatelt elementidelt muusikaga kaudsemalt piirnevatele aladele. 19. sajandi muusikaestetikas ning eriti

vene ja Ida-Euroopa 20. sajandi muusikaanalüüs is määratleti muusika kõrgemate tasandite poeetikat muusika dramaturgiana. Viktor Tsukkerman ja Viktor Bobrovski on selle uduse idee oma töödes ka mõistena defineerinud. Puhtale instrumentaalmuusikale omane dramaturgia on ilmne ka Beethoveni meistrítöödes, sealhulgas *Adagio cantabile*'s. On veel palju teisi olulisi aspekte, milles kajab vastu Immanuel Kanti ja Georg Wilhelm Friedrich Hegeli klassikaline filosoofia ning mida ei saa analüüs is ignoreerida, kui eesmärgiks on muuta kuulaja teadlikuks ühest ajaloo kõige enam arenenud, ideaalsest ja täiuslikust kompositsioonimudelist, s.o. Beethoveni kompositsioonist tema „Pateetilise“ klaverisonaadi näitel.

# Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven's Triple Concerto Op. 56

Vadim Rakochi

## Abstract

This paper discusses the uniqueness, in style and genre, of Beethoven's use of the orchestra in the Triple Concerto. The orchestration of the Triple Concerto is characterised by its reliance on tutti, the limited role of orchestral soloists (unlike in Beethoven's other concertos), and infrequent alternations between instrumental groups. This is closely linked to an element of the Baroque (indicated through the concept of the concerto, which derives from the Italian verb *concertare* "to agree", the triple concerto model, and the choice of soloists) in the Classical concerto (indicated through the use of sonata form, the manner of presenting the material, and the instrumentation). The orchestra acts as a genre-creating factor as a result of the undisclosed competition between the Baroque concerto grosso, the Classical solo concerto, and chamber trio models. The orchestra becomes a form-defining factor thanks to its use to mark the boundaries between the sections of sonata form, here smaller than is usual in the Classical sonata, a fact which occasionally makes the succession of episodes similar to ritornello form; furthermore, it is the orchestra that is significantly associated with a surprising synergy of Classical and Baroque elements to form a hybrid model of the concerto.

Historically, Ludwig van Beethoven's Triple Concerto for Piano, Violin and Cello with Orchestra Op. 56 lies beyond the mainstream of research and "remains Beethoven's least-known concerto" (Dean 1971: 323). Although these words were written 50 years ago, they are as relevant as ever. This is surprising, given that the Concerto was written during the years of Beethoven's particular creative activity around 1803–1804. The Concerto is thus a contemporary of such masterpieces as the "Eroica" symphony (it is worth mentioning Michael Thomas Roeder's statement that "Beethoven interrupted work on the most radical of that period's works, the 'Eroica' symphony, to concentrate on the Triple Concerto" (Roeder 1994: 195)), the Fourth Piano Concerto, the Razumovsky Quartets Op. 59, the Kreutzer Sonata for violin and piano, and the opera *Fidelio*. The exact dates of the Triple Concerto's composition are unknown. According to Levy Hammer, "[t]he first reference to a concerto for piano, violin, and cello is in the letter of 14th October 1803 from the composer's brother Carl, acting as a secretary, to the publisher Breitkopf & Härtel. It is not known whether Carl refers to a discarded concerto in D for the same instruments or to the surviving Opus 56" (Hammer 2006: 2). The same information is provided by Michael Steinberg (Steinberg 1998: 76). Hammer suggests that the famous performance by Archduke Rudolph (piano), Ferdinand Seidler (violin), and Anton Kraft (cello), which took place in 1808, was not the first performance of the

Concerto. He writes that the Concerto's première took place in the palace of Prince Lobkowitz in 1804, and that the composer was at the piano (Hammer 2006: 4).

The first obstacle to understanding the significance of the Concerto is its relatively few performances. Hammer emphasizes that in the 2005–2006 season, among 677 scheduled performances of works by Beethoven in the USA, only 7 of these were of the Triple Concerto (compared to 60 scheduled performances of the Fifth Piano Concerto and 55 of the Violin Concerto) (Hammer 2006: 5). It is clear that this is due not only to some of the work's musical qualities, but also to the difficulty of getting three first-class soloists on one stage.

There are probably two more reasons for the relatively scant attention paid to the Triple Concerto (which "remains the least popular and probably the most enigmatic of all Beethoven's concertos"; Kirillina 2007: 325) by researchers and listeners. It is very common to think about the artistic qualities of Concerto as mediocre compared to the composer's other works in the concerto genre. Leon Plantinga considers the Concerto "overly high minded" (Plantinga 1999: 161); it seems to him that the composer's "ideas never quite manage to come clear" (Plantinga 1999: 166). Antony Hopkins suggests that the Triple Concerto is "a lowering of his [Beethoven's] high standards" (Hopkins 1996: 87). Abraham Veinus states that the Triple Concerto is one of

Beethoven's least known works for two reasons: because it is difficult to get "three excellent soloists together on the same platform", and because "audiences seem to expect Beethoven always to be making grandly dramatic gestures" (Veinus 1964: 147). Roeder opines that, compared to other works of the same period, "unfortunately, the Triple Concerto does not [match] its contemporaries in stature" (Roeder 1994: 195).

At the same time it should be noted that some musicologists offer more positive opinions promoting the Concerto's attractiveness. For example, Donald Tovey writes very precisely that "if it were not by Beethoven, but by some mysterious composer who had written nothing else and who had the romantic good fortune to die before it came to performance, the very people who most blame Beethoven for writing below his full powers would be the first to acclaim it as the work of a still greater composer" (Tovey 1981: 79). Michael Steinberg calls the Triple Concerto "a wonderful work", "formal, at times reserved in manner, spacious, and rich in themes" (Steinberg 1998: 78). Marc Moskovitz and Larry Todd consider it "the most curious outlier that has befuddled audiences since its creation" (Moskovitz, Todd 2017: 94). Such conflicting and even controversial opinions, covering a wide range of interpretations from enthusiasm to rejection, emphasize a certain obscurity in the Concerto, and simultaneously its undoubted singularity among all Beethoven's concertos.

Possible reasons for the limited scholarly interest in the Concerto might be its aforementioned lesser popularity among performers due to its originality within the genre. The two obstacles are interrelated. Despite the title "Concerto", it is obvious that the work combines the features of an instrumental concerto and a piano trio (Roeder 1994: 195); Moskovitz and Todd add to this list "a Viennese rendition of a *symphonie concertante*" (Moskovitz, Todd 2017: 94). Kirillina writes about the piece's "counterpoint of genres", apparent through a combination of chamber and symphonic approaches (Kirillina 2009: 449). Karl Schönewolf points to the mysterious collision

of definitions in the title of the work, "Grand Concerto Concertant", used in the first edition of 1807 (Schönewolf 1961: 414–415). Kirillina believes that the term "Grand" is used in the sense of "significant in content", and "concertant" is a deviation towards "entertainment". Leon Plantinga connects Beethoven's interest in the *symphonie concertante* with "the composer's hopes for a sojourn in Paris" (Plantinga 1999: 184). Unlike Kirillina and similarly to Plantinga, Moskovitz and Todd interpret the term *konzertant* differently, convincingly tying it to "the French *symphonie concertante*, a hybrid genre from the eighteenth century" (Moskovitz, Todd 2017: 94). Kirillina sees ambiguity in the title "Grand Concerto Concertant", "an amazing dissonance between the epic scale of form and the complete absence of internal conflicts" (Kirillina 2009: 449).

Ultimately, such a categorical approach seems somewhat superfluous, though there really is not the slightest contrast between the themes of the exposition, in the first movement, in particular. All the themes of the exposition (except for a short "purple patch", to quote Tovey)<sup>1</sup> are in the major mode, in close keys, and employ dotted rhythms. Nevertheless, the first part of the development contains a very dramatic episode. Its reliance on more general forms of movement (endless figurations) only emphasizes the difference from the exposition, which is saturated with many very similar themes. Therefore, dramatic episodes in a minor mode are present in the Concerto, bringing, at least for a short time, disturbance, instability and, thus, contrast to the well-balanced tranquillity of the exposition.

This review of the existing literature allows us to draw two conclusions. First of all, it seems that of all Beethoven's concertos the Triple Concerto provokes the most far-reaching issues and questions related to the handling of the concerto genre in stylistic terms due to the uniqueness of its orchestration, style, genre mixtures, the coexistence of Baroque and Classical elements, and all the ins and the outs of its presentation. Secondly, although musicologists studying the Triple Concerto analyse different aspects of the

<sup>1</sup> Tovey used the expression "purple patch" in a number of his analyses of Classical music to describe a modulation to an unexpected key area quite distant from the tonic and dominant of the main tonality. Tovey describes the unexpected appearance of A flat major in the orchestral exposition of the Triple Concerto as "a beautiful purple patch" (Tovey 1936: 98).

work, including the particularities of its harmonic language and musical form (Simpson 1996; Hammer 2006), the peculiarities of the Concerto's musical themes and their interaction (Veinus 1964: 148), and its relationship to the Classical style (Rosen 1997), the functions of the orchestra in Beethoven's concertos (and the features of the orchestration of his concertos in general) and the role of the orchestra in the creation of this juxtaposition of styles and genres are still rarely analysed (Rakochi 2015).

This explains the relevance of the current study. The main purpose of this article is to investigate the functions of the orchestra in the Triple Concerto (particularly with regard to the genres to which it is related, a combination of the solo concerto, concerto grosso, and chamber trio) in order to determine the role of the orchestra in the manifestation of each of them, and to discuss its role in the creation of a hybrid concerto model in which Baroque and Classical stylistic elements overlap.

Despite the considerable amount of discussion and the number of radically opposing views, analyses of the distinctive features of the musical form and style of the Triple Concerto are, paradoxically, fewer than for any of Beethoven's other concertos. (One can see the same situation in research on the history of the concerto as a musical genre.) Attention is usually divided approximately equally between his six solo instrumental concertos, with a more detailed analysis of the Third, Fourth, and Fifth Piano Concertos and the Violin Concerto; much less attention is paid to the Triple Concerto. Sometimes the Triple Concerto is only briefly mentioned (for example, in Arnold Alschwang's monograph (Alschwang 1977), Carl Dahlhaus' approaches to Beethoven's music (Dalhaus 1991), Joseph Kerman's *Concerto Conversations* (Kerman 1999)) or even completely overlooked (Suchet 2013). Even William Kinderman, in his monograph on Beethoven, only mentions the Triple Concerto in a single phrase, stating that "a sense of deepened contrast or conflict", inherent to Beethoven's works of the time, was replaced "with its superficially brilliant yet rather conventional rhetoric" (Kinderman 1997: 97).

Let us begin with the Concerto's genre specificity. The above observation that the Triple Concerto combines features of an instrumental

concerto and a piano trio is quite fair in essence. However, there are still no criteria with which to assess the balance of symphonic and chamber origins. Clearly, the fact that the combination of an orchestra and a soloist (or soloists) throughout a work of a certain length, musical form, and appropriate approach to the solo and orchestral parts is sufficient to identify the genre features of the instrumental concerto. Exceptions are possible (such as, for example, Johann Sebastian Bach's Italian Concerto BWV 971 or Robert Schumann's *Concerto without orchestra* in F minor Op. 14 for piano). In order to understand the figurative meaning of the "concerto" in these cases, it is necessary to consider the meaning of the term and to reveal the genre-creation role of the orchestra. This will lead us to the role played by the orchestra in bringing a Baroque scrim to a Classical concerto.

The interpretation of the term "concerto" has not yet been unified. In general, approaches to the term can be divided into three main groups. (1) A concerto is the coexistence in complete harmony of a soloist (or soloists) and an orchestra (i.e. the term derives from the Italian verb *concertare* "to cooperate", "to agree") (Johann Quantz, Heinrich Christoph Koch); Michael Talbot notes that this meaning "survives in such cognate English phrases as 'in concert' or 'a concerted effort'" (Talbot 2005: 35). (2) The word "concerto" derives from the Latin verb *concertare* "to fight", "to contend" (Johann Mattheson, Johann Walther). (3) The third is a dualistic approach, in which both meanings are combined (Boris Asafiev, Arthur Hutchings). Whatever the interpretation of the term "concerto", it is quite obvious that the embodiment of the concerto principle requires two sides, because it is their interaction that becomes the main determinant of the concept of a certain concerto-like piece (harmony, conflict, or parity between them).

Indeed, any competition in music is impossible when there is a single performer because there is nothing to contend against. If there are two identical (for example, two violins) or similar instruments (trumpet and cornet), the competitive origin will hardly appear due to the well-balanced ensemble. Only in the case of a significant difference in strength, timbre, quantity and method of performance between the parties is a concerto manifested clearly (it is also worth

mentioning the completely different psychology of the soloist(s) and orchestral musicians (Merlin 2012: 163)). One can easily compare the appearance of the concerto principle in Arcangelo Corelli's *Concerti Grossi* Op. 6 (where the difference between the *concertino* and *grosso* groups is minimal), with that in the solo concertos of Antonio Vivaldi and, subsequently, Wolfgang Amadeus Mozart (the contrast arose, first of all, as a result of the reassessment of the role of the orchestra in the concerto). This leads us to the conclusion that the presence of an orchestra is a prerequisite for the appearance of a concerto. Thus, Bach's Italian Concerto or Schumann's *Concerto without orchestra* should be called concertos only metaphorically (to paraphrase Gino Roncaglia's statement about the concerto grosso in Alessandro Stradella's serenatas and oratorios; Roncaglia 1940) because the musical form and ways of presenting material is concerto-like but these works do not rely on the immanent opposition of sides. These "concertos" could be interpreted as "piece vs. orchestral model" as Federico Garcia considers Bach's Italian Concerto (Garcia 2005: 4–6). The comparison of the traits of a piece for a single instrument with a concerto-like composition (which has two or more unequal sides) reveals how much they differ. Therefore, the orchestra is the main genre determinant, regardless of the leading or subordinate role that it plays in relation to the soloist(s).

Taking these explanations as a starting point it is clear that the primary form in Beethoven's Triple Concerto (which relies on the contrast between the two unequal forces) is a concerto, and the secondary one is a trio, and not vice versa (because the trio presupposes the similarity of forces). The Concerto contains a sufficient number of orchestral tutti that it behaves similarly to the way an orchestra usually behaves in an instrumental concerto (to open the concerto and to mark the boundaries of the sections). At the same time, the short length of a number of the tutti (e.g. I, mm. 114–118, 132, 149–150, 165–166, etc.) makes them very similar to the tutti injections in a Baroque concerto (just a few examples: Vivaldi's Opus 3, Concerto 7, I, mm. 42–47; Christoph Graupner's Concerto for 2 Flutes in D major, GWV 316, I, m. 33; Quantz's Flute Concerto QV 5.174, III, mm. 44–45). The expressive function of the tutti in the Triple Concerto is among the

most effective, because the listener waits not for a specific soloist to enter after each manifestation of the thematic material in the orchestra, as in any other Beethoven concerto, but for any one or combination of three soloists. In this way, the expressive function of the tutti is combined with the genre-defining function because the sequence of exposition of the material by soloists and orchestra, despite their different duration, contributes to the embodiment of the concerto principle. The exclusion of the orchestra would radically transform the genre, whereas transformation of the trio of soloists into a duet or even a single soloist, while changing the concept of the composition, would leave the genre of the concerto intact.

The expectations of the soloists' entrance are especially noticeable after the orchestral exposition, with its sketchy presentation of the themes, and at the interruption of the development at its climax (which is stressed by the sudden pronounced shift from G major to C major and emphasised by an unexpected forte (Ex. 1)). The orchestra seems to proclaim: "Attention please! The soloists will enter in a moment!" Obviously, such an effect can occur only in the instrumental concerto genre.

The above considerations demonstrate that the balance between symphonic and chamber genres in the Concerto is in favour of the former, and it is the orchestra that becomes the fundamentally crucial factor in determining the relationship between the two origins.

This symphonic genre (the concerto) has a very particular treatment in Beethoven's Opus 56 thanks to the Baroque scrim, which makes this work one of the most unusual in early nineteenth-century music. The notion of this concerto's Baroque features, or rather its possible reflection of the traditions of the Baroque concerto, can be found in the works of numerous researchers. Hammer emphasizes that "Beethoven was surely familiar with the rich Baroque concerto tradition" (Hammer 2006: 6). However, there is some terminological confusion here, as the author further points to the flexibility of the Baroque concerto and recalls, as an example, Bach's Brandenburg Concertos (Hammer 2006: 6). Therefore, the thesis, which is fair in essence, is somewhat vague in content. It can be seen that, in relation to Beethoven's Triple Concerto, we

should talk about the manifestation of features of the concerto grosso, the traditions of the Baroque concerto, and the rethinking of the concerto principle. Kirillina points to the Baroque tradition of the group *concertant* in the concerto grosso, and even in the genre of the triple or quadruple instrumental concerto (Kirillina 2007: 449).<sup>2</sup> These scholars are correct in mentioning such Baroque traditions, but they have not paid much attention to their detailed analysis in the Triple Concerto, and neither have they emphasized the fact that the Concerto's scoring is a very important element in establishing its unique Baroque scrim. Therefore, we should consider the role of the orchestra in such a mixture to clarify its impact on the interpenetration of elements of the two styles to create a convincing artistic model by offering arguments in favour of a Baroque scrim in Beethoven's Triple Concerto.

The first and most important manifestation of the Baroque is the embodiment of the concerto principle by Beethoven in the Triple Concerto. During the seventeenth century a harmonious combination of all forces prevailed. In the eighteenth century, with the birth of the instrumental concerto, the competitive principle gained the upper hand, and dominated through the late eighteenth and nineteenth centuries. Simon Keef notes that "piano-orchestra competition – with its related notions of confrontation, conflict, and struggle – has often been recognized [...] as a central dramatic component of the late-eighteenth-century concerto" (Keefe 1999: 170). However, instead of the sharp antagonism inherent in the interaction between an individual and the orchestra, the Triple Concerto relies on a soft contrast of a group and the orchestra. This model requires conceptual

changes: in addition to altering the relationship between soloists and orchestra, and impacting the musical form, there seems to be a reliance on consensus and agreement as in early eighteenth-century concertos, rather than on competition, let alone conflict, as in those of the late eighteenth century. The approach to the orchestra plays a key role in bringing elements of this "retro" version of the content of the term "concerto" to this composition of the early nineteenth century. The orchestra does not contradict the soloists in the Triple Concerto, but acts as a consolidating factor for them thanks to its regular use in the background, with barely audible harmonic backdrops (sustained long notes that are almost too quiet to hear) or as a kind of sound amplifier.<sup>3</sup> This subordinate role of the orchestra (typical of double, triple, and quadruple concertos) brings a change in the balance of power which results in the transformation of the concerto model.

Such an effect occurs, for example, in the second episode of the finale, when four wind instruments join the piano, playing the characteristic rhythmic formula of the polonaise, but are then silenced when the violin and cello start playing (mm. 190, 194, 198, etc.; see Ex. 2). The woodwind's tone is weak, and these instruments act not as an independent element, but as a piano amplifier, although the piano and the woodwind have different musical material. Such an approach to the woodwind makes them the piano's co-players, to use Kerman's term (Kerman 1999: 44), and emphasizes the fact that, in this work, Beethoven interprets the concerto concept as one of permanent cooperation between dissimilar instrumental parts "in harmony". Such an approach does not exclude possible contrasts from time to time as a means of development.

<sup>2</sup> Moskovitz and Todd point to the revival of the *symphonie concertante* (Moskovitz, Todd 2017: 94–95). Although the *symphonie concertante* is not a baroque genre (it appears in the 1760s) its roots should be sought in the "pure" Baroque concerto grosso. The traits of the latter appear in *symphonies concertantes* at the level of the constitution (several soloists and not a big orchestra, unstable quantity of movements); conception (the soloists and the orchestra cooperate in harmony, they do not compete in rivalry); the treatment of the group of soloists (they compete with each other rather than with the orchestra). All these traits are combined with the Classical sonata form and a Classical structure of the orchestra to create a hybrid musical genre. Drawing on these observations it should be noted that Beethoven might not have been interested in the "pure" Baroque concerto grosso, but rather used the *symphonie concertante* as a modified "Classical" version of the concerto grosso.

<sup>3</sup> This is typical for the type 5 sonata form (according to James Hepokoski's and Warren Darcy's classification; Hepokoski, Darcy 2006: 344–345), which combines elements of ritornello, aria, and sonata forms. Donald Tovey also draws attention to the genetic affinity between ritornello and sonata forms by treating the first tutti in the Classical concerto as a true ritornello which "does not merge into pure symphonic writing" (Tovey 1981: 16).

**Example 1.I**, mm. 68–82.

Triple Concerto op. 56

Beethoven

Musical score for mm. 68–82 of Beethoven's Triple Concerto, Op. 56. The score is in 4/4 time and features parts for Flute, Oboe, Clarinetti in C, Fagotti, Corni in C, Trombe in C, Timpani, Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli e Bassi. The instrumentation is divided into two staves. The top staff includes Flute, Oboe, Clarinetti in C, Fagotti, Corni in C, Trombe in C, and Timpani. The bottom staff includes Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli e Bassi. Dynamics and performance instructions like 'fp' (fortissimo) and 'ff' (forsissimo) are indicated throughout the score.

## Example 1, continued

2

Musical score page 2. The score consists of ten staves. From top to bottom: Flute (G clef), Oboe (G clef), Clarinet (G clef), Bassoon (F clef), Cor (G clef), Trombone (G clef), Timpani (Bass clef), Violin I (G clef), Violin II (G clef), Cello/Bass (C clef), and Double Bass (C clef). Measure 1: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor play eighth-note chords. Trombone plays eighth-note chords. Timpani plays eighth-note chords. Violin I, Violin II, and Cello/Bass play eighth-note chords. Double Bass rests. Measure 2: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor play eighth-note chords. Trombone rests. Timpani plays eighth-note chords. Violin I, Violin II, and Cello/Bass play eighth-note chords. Double Bass rests. Measure 3: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor play eighth-note chords. Trombone rests. Timpani plays eighth-note chords. Violin I, Violin II, and Cello/Bass play eighth-note chords. Double Bass rests.

One can hear the opposition of the two groups, the piano-and-wind and the violin, cello and orchestral string ensembles. Beethoven creates these in-the-orchestra ensembles by involving the orchestra with the soloists and vice versa. The violin and cello are accompanied by accents on the orchestral string instruments in the same episode. Therefore, every soloist finds temporary allies in the orchestra, and the contrast appears not through a battle between the soloists and the orchestra but through the dynamic co-play of different solo-and-orchestra ensembles. This is an unusual approach for the Classical concerto in its persistence and regularity, but it is completely in step with the "retro" version of the concerto principle, as expressed in this unique work. Jane Stevens also points out that "the eighteenth-century concerto structure had traditionally been based on the textural contrast between solo and tutti" (Stevens 1971: 86).

Besides the reassessment of the concerto principle, the choice of the soloists should be listed as another argument in favour of the Baroque scrim in the Triple Concerto. The roots of the configuration of the soloists should be sought in the trio sonata for two violins and *basso continuo* (the harpsichord or organ and the violoncello or the violone) and even in an earlier group of four musicians (two violinists, a cellist and a keyboard player) who "were precisely the forces needed for a trio sonata" (Talbot 2005: 41). Roeder points out that "Corelli's concerti grossi grew out of his application of the concerto principle to the trio sonata" (Roeder 1994: 27). Elaine Sisman presumes that "the trio sonata *concertino*" was adopted by Handel for his Concerti Grossi Op. 6 (Sisman 1986: 294); and David Yearsley, too, notes the "prevailing trio-sonata texture of the concertino" in Handel's concerti (Yearsley 2005: 62). Thus, one can trace the transformations of the trio sonata structure up to Beethoven's Triple Concerto through the concertos of Corelli and Handel, in which the trio sonata had morphed into a constituent part of the concerto grosso genre. Taking into consideration the fact that the Viennese classics and, in particular, Beethoven were quite familiar with Handel's operas, oratorios and concertos (in contrast to the works of Bach) (Kirillina 2007: 217–218), it seems possible that the trio-like concept of the group of soloists (two string instruments and a chordal instrument) was

chosen by Beethoven as a model for his Triple Concerto, and this gives us the second element of the Baroque. Of course, one should note the consistent redistribution of the *basso continuo* line between the piano, cello, and orchestra. Furthermore, it is necessary to consider the quite different role of the cello as a *basso continuo* instrument to double the harpsichord with only a sporadic melodic function (for example, in the first movement of Vivaldi's Concerto Op. 3, No. 7, RV 567, or that of Op. 3, No. 1, RV 549) compared to that in the Triple Concerto, where the cello is a permanent soloist.

The third argument in favour of the Baroque scrim in the Triple Concerto is the genre of the triple concerto itself. Vivaldi and Bach (in particular in his transcriptions of Vivaldi's concertos), repeatedly featured three or even four soloists. However, in the Classical era, composers abandoned this format (Mozart's Triple Concerto K. 242 for three pianos is perhaps the only exception). The reason for this can be seen in the fundamental transformation of the concept of the genre. Despite a certain competitiveness, the Baroque concerto relied primarily on the harmony of coexistence. Even the solo concertos of Vivaldi, with all the contrast between their tutti and solo episodes, do not imply a collision of the two forces (the soloist and the orchestra) as contrasting outlines: they do not conflict, but complement each other. Such an approach appears very clearly in a double and especially in a triple or quadruple concerto, where the orchestra becomes a mere onlooker, a secondary player, or merely a background to make the soloists in the foreground more prominent (see Vivaldi's *L'estro armonico* Op. 3, No. 10 for 4 violins, RV 580). The two sides harmoniously coexist. Such an approach lies within the Baroque treatment of the genre. Mozart, by significantly strengthening the colourful role of the orchestra (thanks to the use of all the groups of instruments) and making the soloist's part more individualized, consolidated the concept of the concerto as a *dramatic composition*. This is the essence of the Mozartian and Beethovenian symphonic concerto model: The two unequal forces have the same significance. They cooperate as they are in permanent dialogue, but the passion of their communication can often lead them to conflict, collision and struggle because of different "world

outlooks". Such a concept of the genre (its roots should be sought in the Latin *concertare* "to contend") crucially contradicts the Baroque one (which was based on the Italian meaning of the same verb "to agree")<sup>4</sup> and helps explain why double, triple or quadruple concertos went out of fashion in the late eighteenth and early nineteenth centuries.<sup>5</sup>

The above considerations do not in any way call into question the stylistic affiliation of the Triple Concerto. It is very far indeed from being a Baroque concerto of any kind. After all, in terms of its musical form (sonata form), presentation of material (homophonic-harmonic texture), orchestration (double woodwind), instruments employed and other features, the Triple Concerto definitely belongs to Viennese classicism. However, the above analysis demonstrates the importance of the orchestra's role for the manifestation of the Baroque concerto elements in the Triple Concerto.

Let us turn now to other functions of the orchestra in the work. In addition to the genre-defining function mentioned above, the orchestra can also be said to possess a form-defining function. It is the orchestral tutti (orchestral ritornellos) that mark the boundary limits of the form's sections. This is especially evident in the first movement with its opening ritornello in the orchestral exposition, the subordinate-key ritornello that connects the exposition to the development, and the closing ritornello, after the end of the recapitulation. The composer gives the thematic material to the orchestra (orchestral exposition), which fully corresponds to the "Classical" construction of the first movement of an instrumental concerto. The next four-bar tutti (mm. 114–117) is quite interesting because it combines two functions: emotional (to slow down, sum up, and reassess) and thematic (to move forward, develop, and forge new paths). On the one hand, it is a local climax, a kind of exclamation to which the soloists' presentation of the first theme has led us step by step. Thus, the orchestral ritornello virtually sums up the presentation

of the first theme by the soloists. On the other hand, the orchestra performs a new theme (the fourth one in the first movement exposition, m. 114) which is so similar to the second theme (m. 33) that the former might be considered a variant of the latter. The inclusion of the orchestra on the borders of the sections is not the only manifestation of its form-defining function. It is also necessary to point out a specific technique, namely the "reproduction of orchestration": this is the use of the exact or almost exact repetition of the orchestration while the musical material may be different. Reorchestration was used at the beginning of the development, and this is an example of its form-defying function: "reproduction of the orchestration" announces a new section of the form.

The third function of the orchestra in the Concerto (after the genre- and form-defining functions) is to provide pedals. This function is closely related to the particular treatment of the concerto genre and, consequently, to the role of the orchestra in this article's reassessment of the Concerto. The orchestra in this work does not compete with the soloists, as is customary in a classical instrumental concerto, but rather collaborates with them. Thus, regular use of varied forms of orchestral pedals paves the way for the connection of the soloists and the orchestra thanks to its ability to smooth down the contrasts and to consolidate all the dissimilar instrumental parts in this highly unusual Concerto. The main purpose of the pedal in the Triple Concerto is to create more volume, but a harmonic function and an element of another timbre colour should also be considered as important. Paradoxically, even in cases of very dense textures, when it would seem that the presence or absence of the pedal might go unnoticed, it actually affects the volume more than adding duplicate parts. This impact of the orchestral pedal is related to the spatial effect. This is evident when a sustained sound is placed in the lower register, or doubled in the middle one, or on the border of the middle and low registers (the middle register is important

<sup>4</sup> See also Talbot 2005: 35.

<sup>5</sup> It is worth emphasising that the triple concerto genre was still extremely rare even in the twentieth century (there are triple concertos by Alfredo Casella, Bohuslav Martinů and Alfred Schnittke), probably for the same reasons. Infrequent *symphonies concertantes* (Joseph Haydn, Mozart, Rodolphe Kreutzer, Giovanni Battista Viotti, Jean-Baptiste Davaux) to a certain extent made up for the absence of triple or quadruple concertos.

**Example 2.** III, mm. 186–195.

Clar.

Fag.

V-no conc.

Vc. conc.

Pianoforte

V-ni I

V-ni II

V-le

Violoncello e Bassi

sempre ***pp***

***f***

arco

***f*** arco

arco

***f*** arco

***f***

## Example 2, continued

3

Clar.

Fag.

V-no conc.

f

Vc. conc.

f

Pno.

Vn I

pizz.

f 3

Vn II

pizz.

arco 3

f

V-le

pizz.

arco

f 3

Vc. e Bassi

pizz.

arco

f 3

Example 2, continued

Musical score for Beethoven's Triple Concerto Op. 56, Example 2, continued. The score includes parts for Clarinet, Bassoon, Horn, Violin no conc., Violin conc., Piano forte, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass.

The score consists of eight staves:

- Clar.**: Treble clef, 3/4 time, dynamic ***p***.
- Fag.**: Bass clef, 3/4 time, dynamic ***p***.
- Cor.**: Treble clef, 3/4 time, dynamic ***pp***.
- V-no conc.**: Treble clef, 3/4 time.
- Vc. conc.**: Bass clef, 3/4 time.
- Pianoforte**: Treble and bass staves, 3/4 time, dynamic ***f***.
- V-ni I**: Treble clef, 3/4 time, dynamic ***p***, pizz.
- V-ni II**: Treble clef, 3/4 time, dynamic ***p***, pizz.
- V-le**: Treble clef, 3/4 time, dynamic ***p***, pizz.
- Vc. e Bassi**: Bass clef, 3/4 time, dynamic ***p***.

## Example 2, continued

4

Clar.

Fag.

Cor.

V-no conc.

Vc. conc.

Pno.

V-ni I

V-ni II

V-le

Vc. e Bassi

*pp*

*f*

*arco* 3

*f*

*arco* 3

*f*

*arco* 3

*f*

*arco* 3

*f*

because it forms sequences of harmonics that seem to envelop the musical material). Despite the impossibility of clearly differentiating them, it is these harmonics that add extra volume to the presentation. Beethoven's use of pedal tones in the Triple Concerto differs markedly from his employment of the device in the work's closest "neighbours", the Violin Concerto and the Third Piano Concerto. Although he often uses pedal tones in these works (the violin and horn pedal in the second subject in the orchestral exposition of the first movement of the Violin Concerto, and the woodwind pedal in the first episode of the finale in the same work, or the horn pedal in the transition from the first to the second subject in the solo exposition in the Third Piano Concerto), the significance of the pedal is dissimilar in these concertos. The pedal in the Violin and in the Piano Concertos is accidental rather than a regular feature. The pedal is often placed in the middle voices (the Violin Concerto, I, mm. 47–48, 63–70, etc.; the Third Piano Concerto, I, mm. 70–72, 80–82, etc.). The use of the pedal in the Triple Concerto has no counterpart in the other concertos in terms of its frequency, variety of forms, impact on sound volume, or as a regulator of dynamics, or as a way to unite, amplify or transform the expressiveness of the three very different soloists. Therefore, careful consideration of Beethoven's orchestration of the pedal is obviously important, as it is one of the most distinctive features of the Triple Concerto's orchestration.

In no other Beethoven concerto does the orchestra sustain pedal notes so often or for so long. At the same time, the pedal is never so diverse in density, orchestration and timbre as in the Triple Concerto. Below are some examples. The oboe and bassoon pedal (exact octave duplication, mm. 126–129 of the first movement; Ex. 3) shades the new figuration in the solo violin part.

The cadenza-like development of the dramatic A minor theme (from m. 141 of the first movement) by the three soloists takes place against the background of two French horns (Ex. 4).

Beethoven transforms the pedal according to its purpose, the density of the musical material, and the dynamics; he thus adjusts the pedal very thoroughly. For example, the light pedal of the strings at m. 204 adds a touch of mystery to

the *piano*, but the pedal also acts as a *crescendo* amplifier in sudden dynamic waves between the *piano* and the *forte* (mm. 204–208), and is finally transformed into an active element of the episode (mm. 209–210) by stressing the *sforzando* (accent duplication of syncopations to break down steady metric pulsation) (Ex. 5). The spatial effect here is enhanced thanks to duplication of the in-the-orchestra (cellos and double basses) and out-of-orchestra (piano) soloists. The duplication of the piano's low notes by the string instruments creates strong accents, and the force of the reverberation of the low notes, despite their short duration, increases significantly. Stable pedals can accentuate the soloists' virtuosic figurative display.

The bassoon pedal in mm. 268–272 (Ex. 6) provides a different effect. It unites the solo and orchestral instruments to avoid the sound dispersion that might arise due to breaks and the use of notes of short duration.

The first section of the development, with its stunning cadenzas by the soloists, is the most dramatic episode of the first movement, as the soloists perform non-stop passages with sudden shifts of key and leaps in pitch. This takes place against a constant background of long pedal notes in all the string instruments (from m. 277). The pedal provides strong resistance to broken chords in the solo parts; the strings in the orchestra sound neat, not intrusive, but it is obvious that if one abandons them, the sonic volume of this most dramatic episode of the first movement would largely disappear, and the spatial effect would weaken. Such episodes probably confirm Steinberg's opinion that Beethoven "just wants to show the unexpected possibilities of material that many people might find unpromising" (Steinberg 1998: 78). The intensity of the diminished seventh chord, the unrestrained movement of continuous triplets, and the unexpectedness of remote key shifts are obviously examples of a masterful transfiguration of the emotionally restrained and seemingly ineffective themes of the exposition. The first section of the development qualitatively transforms the material in the presentation of the soloists. One should also pay attention to the oboe and the bassoon, with their half-measure motives performed at a middle pitch as a specific answer to the ensemble of soloists. This means that not only the soloists but also the orchestra are involved in

**Example 3.** I, mm. 124–130.

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Oboe (G clef), Bassoon (C clef), Violin no concerto (G clef), Violin concerto (G clef), Piano (C clef), Violin I (G clef), Violin II (G clef), and Double Bass (C clef). Measures 124-130 are shown. Dynamics include *p*, *pp*, and *p*. The piano part features sixteenth-note patterns with grace marks. The double bass part includes the instruction "uno Basso e Violinc."

the process of development. The woodwinds play *piano* constantly, their interjections are vague, and the instruments are not always audible. The wind timbre seems to be dissolved in the string timbres, but it adds relief to the presentation by creating a new layer with thematic intonation

and, as a result, by making the presentation more sophisticated and refined. The woodwinds bring a different colour to the performance as well. This is an example of masterful orchestration, a well-thought-out approach to each and every line in the orchestra, with a new variant of the pedal,

Example 3, continued

used according to the aesthetic purposes of the composer. See Ex. 7 for the beginning of the episode (orchestration remains unchanged up to m. 299).

One can also recall the double bass pedal in the passage before the development (orchestral tutti), or the horn and low strings pedal at

the beginning of the recapitulation (a pedal combined with an orchestral *crescendo*). Such diversity of form, density and timbre in pedals testifies to Beethoven's subtle sense of orchestral colour and to the careful thoughtfulness of orchestration. The latter aims not to separate the orchestra from the soloists or to place them

## Example 3, continued

The musical score consists of eight staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The instruments listed from top to bottom are: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Violin no conc. (V-no conc.), Violin conc. (Vc. conc.), Piano (Pno.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello/Bass (Vc.e Bassi). The score is divided into two main sections by a vertical bar line. In the first section, the Oboe and Bassoon play sustained notes with long grace notes above them. The Violin no concerto and Violin concerto provide harmonic support with eighth-note patterns. The Piano has a prominent role with sixteenth-note chords. The second section begins with the Violin I and Violin II playing eighth-note patterns. The Viola and Cello/Bass provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.

in opposition, but to unite all the participants harmoniously. Such an approach has been already discussed as an argument in favour of a features of a hybrid concerto: the style-defining function of the Classical (by structure, list of instruments and their use) orchestra in the Concerto appears through the Baroque-like concept of the genre.

The fourth (after genre-defying, form-defying, and pedal) function of the orchestra in the Concerto is as a background to the soloists (the pedal can be a background too, but the latter appears in the Concerto in more forms). The most common is the use of a repeated backdrop (one-note repetition). In this way, the composer

**Example 4.** I mvt., mm. 141–144.

dialectically combines the stasis of repetition and the dynamism of the developing musical material. The repeated background (eight notes repeated without a break) is, in most cases, played by the violins; for example, at the beginning of a solo exposition, when the violins “shade” the theme in the cello solo presentation due to the continuous

repetition of the same note (Ex. 8). An example of development can be observed when the first violins begin, and after three measures are joined in unison by the second violins, condensing the background, but without timbral transformation. Apparently, the composer did not want to distract the listener from the violoncello solo, and any new

## Example 4, continued

The musical score for Example 4, continued, is a multi-staff arrangement. The staves are: Cor. (Treble clef), V-no conc. (Treble clef), Vc. conc. (Bass clef), Pno. (Treble and Bass clefs), V-ni I (Treble clef), V-ni II (Treble clef), V-le (Bass clef), and Vc. e Bassi (Bass clef). The Cor. staff begins with a dynamic *fp* and two sustained notes. The V-no conc. and Vc. conc. staves have rests. The Pno. staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and dynamics *sf*. The V-ni I, V-ni II, V-le, and Vc. e Bassi staves all have sustained notes.

colour in the orchestra would indeed distract. The violas' light syncopated accents sound only during the soloist's pauses, and thus fill in the short breaks (although, of course, the violas do not compete with the soloist).

Beethoven used in the first movement from 8 to 10 themes (according to different scholars),

which are quite close to one another. Researchers have criticized the absence of "sufficient intrinsic interest" (Dean 1971: 323), their similarity (C or G major, dotted rhythm), and the absence of any bright or distinctive melodic motives, all of which create certain difficulties in their perception. To some extent, reorchestration simplifies the task of

**Example 5.1**, mm. 203–210.

The musical score consists of five staves, each with a clef (G, F, G, C, and F) and a key signature of one sharp. The first two staves are for the Violin no conc. and Violin conc. respectively. The next two staves are grouped under a brace and labeled 'Pianoforte' (Violin I and Violin II). The fifth staff is for the V-le (Viola) and Vc. e Bassi (Cello/Bass). The score shows a dynamic transition from **ff** to **p**. Various slurs and grace notes are present in the Violin I and Violin II parts, and a dynamic **p** is indicated above the Viola and Cello/Bass parts, with the instruction "uno Basse e Violonc."

coping with the unusual similarity of all the themes in the exposition. Beethoven repeated the same orchestration as if at a distance, strengthening not only its form-defining but also its expressive functions. Therefore, this is an example not only of repetition but also of slight transformation:

Beethoven does not employ the second violins, and a short viola counter-melody is performed, as if complicating the presentation of the solo cello with a polyphonic texture. However, the violas sound more distinctively in the recapitulation. Such changes may be due to Beethoven's desire

## Example 5, continued

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 1-2) features two staves: treble and bass. The treble staff starts with a forte dynamic (f) and a rest. The bass staff has a rest. The second system (measures 3-4) also features two staves: treble and bass. The treble staff shows a sixteenth-note pattern with a dynamic of  $p$ . The bass staff shows a eighth-note pattern. The third system (measures 5-6) features four staves: treble, bass, tenor, and bass. The treble staff starts with a forte dynamic (f) and a rest. The bass staff starts with a forte dynamic (f) and a rest. The tenor staff starts with a forte dynamic (f) and a rest. The bottom bass staff starts with a forte dynamic (f) and a rest. In all systems, there are dynamics with curved arrows indicating a crescendo or decrescendo.

to develop the thematic material slightly. One can compare the beginning of the solo exposition (Ex. 8) with its reorchestrated version (Ex. 9).

It is worth mentioning the light sustained background (oboes and clarinets) in the first episode of the finale (Ex. 10). The woodwinds are

barely audible against the piano passages (m. 80, finale), but with the introduction of the violin solo (m. 81) and a more transparent texture, the woodwinds are also made more prominent. This leads to the formation of subtle nuances, not only in the density of the presentation, but also in

Example 5, continued

The musical score for Beethoven's Triple Concerto Op. 56, Example 5, continued. The score consists of four staves: Treble, Bass, Alto, and Bassoon. The first two measures show rests. From measure 3 onwards, dynamic markings "cresc." appear above the staves. The Treble and Bass staves feature sixteenth-note patterns. The Alto and Bassoon staves show sustained notes with grace notes. Measures 11-12 show sustained notes with grace notes, followed by a dynamic "cresc." in measure 13.

shades of colour. This type of background could, in my opinion, best be described with the adjective "shimmering" – a "shimmering background". Such orchestration compensates to some extent for the lack of dramatic clashes in the Concerto, clashes often expected from Beethoven's works.

### Conclusions

The orchestration of the Triple Concerto has certain unique features when compared to Beethoven's other concertos. The first feature is that the orchestral tutti are shorter than usual. This occurs in the orchestral exposition, which

Example 5, continued

presents the material as concisely as possible and thus combines the function of presentation with the function of introduction (to the solo exposition). The solo exposition is much longer, more intense in development, and full of dramatic collisions. The explanation for the short

tutti is the presence of three soloists. Beethoven, trying to avoid the growth of the movement to an unreasonable length, was obliged to present the material in the orchestra in a more abstract manner. Robert Simpson points out that "[t]he *Eroica* sought the expansion of the symphonic

**Example 6.1**, mm. 268–271.

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Fagotto (bassoon), V-no conc. (Vienna Horn), Vc. conc. (Double Bassoon), Pianoforte (piano), V-no I (Vienna Horn I), V-no II (Vienna Horn II), Viola, and Vc. e Basso (Double Bass). Measure 1: Fagotto and V-no conc. play sustained notes at *p*. Vc. conc. and Pianoforte provide harmonic support. Measure 2: V-no I, V-no II, Viola, and Vc. e Basso play eighth-note patterns. The piano part is silent in both measures.

horizon; the expansive process in the Triple Concerto was a subject of another, more physical discipline, the accommodation of three soloists" (Simpson 1996: 112). Recall, for example, the second subject in the orchestral exposition performed by the woodwinds, when the second subject presentation seemingly breaks up unexpectedly at the climax. However, the sudden A flat major compensates for the break (Tovey's "purple patch"), the Neapolitan subdominant ( $\text{II}^{\text{b}}$ ) in relation to G major.

The second feature of the orchestra's presentation is the absence of internal orchestral soloists and the relative lack of attention given

to alternations of timbre in the orchestra. In his other concertos Beethoven repeatedly used in-the-orchestra soloists, thus emphasizing the presentation and giving it a noticeable timbral and textural contrast. The following could be pointed out as particularly striking examples: the clarinet solo in the second movement of the First Piano Concerto; the woodwind section solo in the finale of the Second Piano Concerto; the horn in the first movement and the timpani in the finale of the Fifth Piano Concerto; and the bassoon in the finale of the Violin Concerto. Such a trait is absent in the Triple Concerto. The likely reason is the risk of distracting the listener

## Example 6, continued

The musical score consists of six staves. The top staff is a bassoon (B♭) in bass clef, followed by two staves for woodwind instruments (likely oboe and flute) in treble clef, then two staves for strings (violin and cello) in treble clef, and finally a bassoon (B♭) in bass clef at the bottom. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note heads, stems, and bar lines, with some measures featuring grace notes and slurs.

from the timbral diversity in the trio of soloists. Therefore, unlike in Beethoven's other concertos, the exposition of the material in the orchestra is much more homogeneous in terms of timbre. This explains the frequent tutti. The contrasts in the orchestral parts consist of rare alternations between the string and woodwind instruments, as, for example, at the end of the exposition in the first movement.

The third feature of the orchestration in the Triple Concerto is the less frequent occurrence of dialogues between the orchestra and the soloists. It cannot be said that such dialogues are absent; one finds some examples in the coda of the first

movement or at the end of the first refrain in the finale. However, they are not heard often, and this proves the reliance on another, hybrid model of the concerto which combines a Baroque concerto grosso, a Classical solo concerto and a chamber trio. This explains the infrequency of dialogues, their short duration, and the uniqueness of the solo group to embody the non-conflictual coexistence of all the participants. The soloists, especially in the cadenza-like episodes, compete with each other against an orchestral pedal. The orchestra, of course, can and sometimes does get involved in these competitions. However, unlike a concerto with one soloist, the interaction

**Example 7.1**, mm. 277–281.

The musical score for Beethoven's Triple Concerto, Op. 56, Example 7.1, mm. 277–281, shows the following instrumentation:

- Oboe
- Fagotto
- Vno conc. (Violin I)
- Vc conc. (Violin II)
- Pianoforte
- Vno I (Violin I)
- Vno II (Violin II)
- Viola
- Vc e Basso (Cello and Double Bass)

The score displays a variety of musical elements across the staves, including dynamic markings (e.g., *p*, *f*, *fp*, *sfp*, *b8*) and articulations (e.g., slurs, grace notes). The strings (Vn, Vc, Pianoforte) play primarily in *pizzicato* (indicated by small dots on the stems), while woodwind instruments (Oboe, Fagotto) and brass (Vn conc., Vc conc.) play in *legato*. The piano part (Pianoforte) provides harmonic support with sustained notes and chords.

between the orchestra and the soloists takes a different path: the orchestra "co-plays" with the soloists rather than contradicting them, and thus it should be treated as an unseparated part of the "soloist's society".

The fourth feature of the Triple Concerto's orchestration is the use of *pizzicato* in the orchestral strings, far more common here than is the norm in Beethoven's other concertos. In the orchestral works of the late eighteenth

and early nineteenth centuries, this method of sound articulation was not widespread. Of course, it was not as exotic as *col legno* or the single-string playing used by Nicolò Paganini, Henry Vieuxtemps, or Henryk Wieniawski in solo works and later in orchestral literature. However, *pizzicato* was rare in Beethoven's works (recall the single use in the Violin Concerto). In the Triple Concerto, on the other hand, *pizzicato* is employed (exclusively in *piano*) in the first

## Example 7, continued

movement and in the finale. Presumably, this can be explained by two factors. The first, and more significant, concerns the soloists: diversifying the presentation with a special technique of sound articulation (for example, in the first episode of the finale).

The second reason, on the contrary, is more related to the orchestra: the use of a technique allowing the orchestra to be almost inaudible at times so as to spotlight the soloists, while

never excluding it entirely from the musical development. Recall, for example, the first exposition of the refrain in the finale, where the orchestral strings emphasize the weak beats, barely audibly, with *pizzicato* chords. *Pizzicato* is almost impossible to hear. One must listen very carefully, because the orchestra is not heard as much as it is perceived: currently quiet and inconspicuous, but potentially powerful and all-embracing. It is important that the orchestra

**Example 8.1**, mm. 77–84.

is not excluded from the presentation of the material, but constantly takes an active part either in the foreground (in the tutti episodes) or in the shadow of the soloists (as here, playing *pizzicato* and *pianissimo*).

The orchestra in the Triple Concerto is a crucial style-defining factor, contributing elements of the Baroque to a Classical concerto. Baroque origins are manifested, first of all, at the level of the

concerto concept ("to agree", "to act together", "to cooperate", "to coexist in harmony") which, in turn, explains the presence of three (and not a single) soloists, the choice of violin, cello and piano (as a harpsichord "substitute"), and the subordinate, secondary role of the "accompanying" orchestra. The features of a Classical concerto can be found in the sonata form, in the constitution of the orchestra and in the methods of presentation of

**Example 9.** I, mm. 246–255.

246

Violoncello concertanto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelli e Bassi

Musical score for mm. 246-255. The score includes parts for Violoncello concertanto, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelli e Bassi. The key signature changes from B-flat major to A major at the beginning of the section. Measure 246 starts with a melodic line in the cello part. Measures 247-250 show rhythmic patterns in the violins and viola. Measure 251 begins with a melodic line in the cello, followed by entries from the violins and viola.

250

Vc.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Musical score for mm. 250-253. The score includes parts for Vc., Vln I, Vln II, Vla, and Vc. The violins play eighth-note patterns, while the cello and bass provide harmonic support. Measure 250 features a melodic line in the cello. Measures 251-253 show rhythmic patterns in the violins and viola.

253

Vc.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Musical score for mm. 253-256. The score includes parts for Vc., Vln I, Vln II, Vla, and Vc. The violins play eighth-note patterns, while the cello and bass provide harmonic support. Measure 253 features a melodic line in the cello. Measures 254-256 show rhythmic patterns in the violins and viola, with dynamic markings like crescendo and trill.

**Example 10.** III, mm. 80–83.

80

Oboi

Clarinetti in C

Fagotti

Violino concertanto

Violoncello concertanto

Pianoforte

Example 10, continued

the musical material as a whole. The low-level contrast between the themes (Veinus emphasizes that "the melodies of the first movement are graciously co-operative rather than distractingly self-assertive" (Veinus 1964: 148)) proves that even the "Classical" sonata form, the brightest typological feature of the early nineteenth-century concerto, could be adapted to a Baroque concerto concept. This effect is completely new in Beethoven's approach to the concerto genre, and this is a unique example. Such an approach gives us a kind of a genre-related hybrid which is ambitious and very promising. One may recall Johannes Brahms's Second Piano Concerto, in which Classical and Romantic approaches at the

level of form and orchestration appear, or George Gershwin's Piano Concerto in F, in which a synergy of Classical music and jazz appears at the level of melody, rhythm, and orchestration. It is worth emphasizing that the orchestra plays a key role in all these cases.

The orchestra in the Triple Concerto acts as a genre-creating factor, which, in the unannounced competition between a symphonic concerto and a chamber trio, unequivocally sides with the former, and a form-defining factor due to its ability to mark the section boundaries of the form, to act as a kind of introduction or summation.

Research into the Concerto should, of course, be continued, because it is impossible to reveal

**Example 11.** III, mm. 68–75.

Musical score for Beethoven's Triple Concerto Op. 56, Movement III, mm. 68–75. The score is for Oboe, Bassoon, Violin concertante, Cello concertante, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. The score shows various Baroque elements like sustained notes, sixteenth-note patterns, and rhythmic patterns. The piano part includes a dynamic marking "dolce".

## Example 11, continued

2            70

pizz.

pizz.

*legato*

Example 11, continued

73

The musical score for Beethoven's Triple Concerto, Op. 56, page 110, shows a section starting at measure 73. The score is for four voices: Treble, Bass, Alto, and Tenor. The first two measures show the bassoon and double bass providing harmonic support. The third measure features a melodic line in the bassoon and double bass. The fourth measure shows a complex sixteenth-note pattern in the bassoon and double bass. The fifth measure is a repeat of the first two measures.

**Example 12.** III, mm. 76–79.

The musical score consists of six staves. From top to bottom: Vno (Violin I) has a single note followed by a rest; Vc (Violin II) has eighth-note pairs with 'tr' markings; Pianoforte (Piano) has sixteenth-note patterns with 'tr' markings and 'arco' above the staff; Violino I (Violin I) has eighth-note pairs with 'pizz.' markings; Violino II (Violin II) has eighth-note pairs with 'pizz.' markings; and Violoncello e Basso (Cello/Bass) has eighth-note pairs with 'pizz.' markings. Measure numbers 76, 77, 78, and 79 are indicated at the beginning of each staff.

the full range of issues related to the functions of the orchestra and the orchestration of the work in one paper. The Baroque scrim over Beethoven might be considered in a broader context as well. For example, the second movement of Beethoven's Piano Sonata in F major Op. 54, with its unusual two-voice texture is probably modelled on the two-voice fugue in E minor from Bach's WTC (in Bach, the melody descends, whereas in Beethoven it ascends). One might also think in this context of Beethoven's C minor Variations WoO 80, which have a "Baroque feel" as well.

This article offers, nonetheless, the beginning of the discussion, and hopes to have sparked interest in an oft-neglected but fascinating work, Beethoven's Triple Concerto. A number of features require further investigation, including the unusual orchestration of the beginning of the Concerto, the singular process of birth of the main subject in the orchestra, the unexpected combinations of orchestra and solo ensemble, and the various manifestation of these innovations in a number of concertos of the composers of the nineteenth and twentieth centuries.

## References

- Alschwang**, Arnold 1977. *Ludwig van Beethoven. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Ludwig van Beethoven. Outline of life and work]. Moscow: Muzyka.
- Dahlhaus**, Carl 1991. *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*. Oxford: Clarendon Press / New York: Oxford University Press.
- Dean**, Basil 1971. The Concertos. – *The Beethoven Companion*. Ed. by Denis Arnold and Nigel Fortune, London: Faber and Faber, pp. 318–330.
- Garcia**, Federico 2005. The Nature of Bach's "Italian Concerto" BWV 971. – *Bach* 36/1, pp. 1–24.
- Hammer**, Levi 2006. *Beethoven's Triple Concerto: A New Perspective on a Neglected Work*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree: Master of Music, Rice University, Houston, Texas.
- Hepokoski**, James, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York / Oxford: Oxford University Press.
- Hopkins**, Antony 1996. *The Seven Concertos of Beethoven*. Aldershot: Scolar Press.
- Keefe**, Simon P. (1999). Dramatic Dialogue in Mozart's Viennese Piano Concertos: A Study of Competition and Cooperation in Three First Movements. – *The Musical Quarterly* 83/2 (Summer), pp. 169–204, DOI: <https://doi.org/10.1093/mq/83.2.169>.
- Kerman**, Joseph 1999. *Concerto Conversations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kinderman**, William 1997. *Beethoven*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Kirillina**, Larisa 2009. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Work]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
- Kirillina**, Larisa 2007. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov* [Classical style in music in XVIIIth – early XIXth centuries]. Part 3 "Poetics and Stylistics", Moscow: Publishing house Composer.
- Merlin**, Christian 2012. *Au coeur de l'orchestre*. Paris: Fayard.
- Moskovitz**, Marc, R. Larry Todd 2017. *Interlude: The Triple Concerto as Outlier*. – *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Woodbridge, Suffolk, UK / Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer, pp. 94–99.
- Plantinga**, Leon 1999. *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*. Ney York / London: W. W. Norton & Company.
- Rakochi**, Vadim 2015. Les timbres solistes dans l'orchestre et leur impact sur l'évolution de l'orchestration dans les concertos de Beethoven. – *Musurgia* XXII/2, pp. 47–70.
- Roeder**, Michael Thomas 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Or.: Amadeus Press.
- Roncaglia**, Gino 1940. Le composizioni strumentali di Alessandro Stradella. – *Rivista musicale italiana* XLIV/2, pp. 81–105.
- Rosen**, Charles 1997. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York / London: W.W. Norton & Company.
- Schönewolf**, Karl 1961. *Konzertbuch. Orchestermusik*. Erster Teil, Berlin: Henschel.
- Simpson**, Robert 1996. Beethoven and the Concerto. – *A Guide to the Concerto*. Edited by Robert Layton, Oxford: Oxford University Press, pp. 102–130.
- Sisman**, Elaine R. 1986. The Main Forms of Orchestral Music. – *The Orchestra. Origins and Transformations*. Ed. Joan Peyser, New York: Scribner, pp. 283–308.
- Suchet**, John 2013. *Beethoven: The Man Revealed*. New York: Atlantic Monthly Press.
- Steinberg**, Michael 1998. *The Concerto: A Listener's Guide*. New York: Oxford University Press.
- Stevens**, Jane R. 1971. An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form. – *Journal of the American Musicological Society* 24/1 (Spring), pp. 85–95, DOI: <https://doi.org/10.2307/830894>.
- Talbot**, Michael 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. – *The Cambridge Companion to the Concerto*. Ed. by Simon P. Keefe, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 35–52, DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.005>.
- Tovey**, Donald Francis 1981 [1903]. *Essays in Musical Analysis*. 1. *Concertos and choral works*. London: Oxford University Press.
- Tovey**, Donald Francis 1936. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 3. *Concertos*. London: Oxford University Press.
- Veinus**, Abraham 1964. *The Concerto*. New York: Dover Publications.
- Yearsley**, David 2005. The concerto in northern Europe to c.1770. – *The Cambridge Companion to the Concerto*. Ed. by Simon P. Keefe, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 53–69, DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.006>.

## Baroklikud elemendid ja orkestri spetsiifilised funktsioonid Beethoveni kolmikkontserdis op. 56

---

Vadim Rakochi

Ludwig van Beethoveni kontsert klaverile, viiulile, tšellole ja orkestrile op. 56 (kolmikkontsert) jääb väljapoole uurimuse peavoolu tõenäoliselt seepärast, et võrreldes tema teiste teostega samas žanris on selle kontserdi kunstilisest kvaliteedist tavaks möelda kui keskpärasest. Vastandlikud ja isegi vasturääkivad arvamused kolmikkontserdi kohta, mis ulatuvad vaimustatud tölgendustest törjuvateni, rõhutavad teose teatavat ebamäärasust ja samas selle kaheldamatut ainukordsust kõigi Beethoveni kontsertide hulgas.

Selle artikli põhieesmärk on uurida orkestri funktsioone kolmikkontserdis – eriti silmas pidades sellega seostatavaid žanre, kombinatsiooni soolokontserdist, *concerto grosso*'st ja kammertriost –, et määratleda orkestri rolli nende žanride manifesteerumisel ja arutleda orkestri rolli üle hübriidse kontserdimudeli loomisel, milles on ühendatud baroki ja klassitsismi stililemmendid.

Tähelepanek, et kolmikkontsert ühendab endas instrumentaalkontserdi ja klaveritrio jooni (vt. nt. Roeder 1994: 195), on põhiosas üsna tõene. Levi Hammer (2006: 6) leiab selles teoses mõned baroklikud jooned, Moskovitz ja Todd (2017: 94) juhivad tähelepanu kontserdi ja *symphonie concertante* kombinatsioonile ning Larissa Kirillina (2007: 449) käsitab teost kui „žanrite kontrapunkti“. Kuid sümfoonilise ja kammerliku päritolu tasakaalu hindamiseks pole seni kriteeriume. Kuidas kontserti ka tölgendada, on üsna ilmne, et kontserdiprintsiibi rakendamine nõuab kahte poolt (mille vahel võib valitseda harmoonia, konflikt või tasakaal), sest just nende interaktsioon on üksköik millise kontserdižanris teose kontseptsioonis peamiselt määra. Igasugune või(s)tlus on muusikas võimatu, kui meil on vaid üks interperet, sest tal puudub diskussioonipartner. See viib järelduseni, et orkestri olemasolu on kontserdi tekke eelduseks. Orkester toimib solisti(de) oponendina ja ainult tänu sellele määravale jöudude ebavõrdsusele ükskinterpreedi ja esitajate kollektiivi vahel saab võimalikuks kontsert kui või(s)tlus ja võib-olla kui konflikt. Võttes need selgitused aluseks, on selge, et Beethoveni kolmikkontserdi primaarne žanr on kontsert ja sekundaarne on trio, mitte vastupidi.

Beethoven käsitab kontserti op. 54 väga eriliselt baroklike osutuste kaudu, mis teeb sellest teosest varase 19. sajandi ühe kõige ebatavalisema kompositsiooni. Seoses Beethoveni kolmikkontserdiga peaksime rääkima *concertogrosso*'like joonte ja barokk-kontserdi traditsioonide manifestatsioonist ning kontserdiprintsiibi ümbermõtestamisest. Esimene baroki manifestatsioon kolmikkontserdis seisneb kontserdiprintsiibi kehastumise viisis. 17. sajandi välitel oli kontserdižanri kontseptsioonis valdav kõigi joudude harmooniline ühendus. 18. sajandil tuli seoses instrumentaalkontserdi sünliga selgelt esile või(s)tluslik põhimõte, mis domineeris 18. sajandi lõpus ja kogu 19. sajandi. Kolmikkontsert pöhineb solistigrupi ja orkestri pehmel kontrastil nagu tavaks varase 18. sajandi kontserdis, ja mitte või(s)tlusel nagu hilisema 18. sajandi omas.

Beethoveni lähenemine orkestrile, mis ei vastandu solistidele ega võistle nendega tavaliselt, mängib võtmerolli baroklike joonte toomisel sellesse klassitsistlikku Beethoveni kontserti, varase 19. sajandi kompositsiooni. Kolmikkontserdis ei vastandu orkesteri solistidele, vaid toimib neid liitva faktorina tänu orkestri pidevale kasutusele taustal, vaevalt kuulda harmoonilise foonina või omalaadse heliõimendina. Selline orkestri allutatud roll tähendab nihet joudude tasakaalus, mille tulemusel kontserdimudel teisenes.

Kontserdiprintsiibi ümbermõtestamise körval tuleks välja tuua solistide valik kui teine argument kolmikkontserdi barokse mõjustatuse poolt. Solistide konfiguratsiooni juuri tuleks otsida triosonaadist kahele viiulile ja *basso continuo*'le. Arvestades töika, et Viini klassikud ja eriti Beethoven olid üsna tuttavad Georg Friedrich Händeli ooperite, oratooriumide ja kontsertidega, näib võimalik, et Beethoven võttis solistigrupi triosarnase kontseptsiooni oma kolmikkontserdi eeskujus.

Kolmas barokse osutuse poolargument kolmikkontserdis on kolmikkontserdi žanr ise. Antonio Vivaldi ja Johann Sebastian Bach kasutasid korduvalt kolme või isegi nelja solisti. Kuid klassitsismiajastu heliloojad loobusid formaadist, mis ei eeldanud tugevaid kontraste. Kontserdižanri klassitsistlik

kontseptsioon (selle juuri tuleks otsida ladinakeelsest mõistest *concertare* 'võistlema') vastandub baroklikule (see pöhineb sama verbi itaaliakeelsel tähindusel 'nõustum') ja võib selgitada, miks topelt-, kolmik- ja nelikkontserdid polnud hilisel 18. sajandil ja varasel 19. sajandil moes. Ülalmainitud seisukoht ei sea mingil moel küsimärgi alla kolmikkontserdi stiililist kuuluvust. Teos on barokk-kontserdist töepooltest väga kaugel. Löppude lõpuks kuulub kolmikkontsert muusikalise vormi (sonaadivorm), materjali esituse (homofoonilis-harmoniline faktuur), instrumentatsiooni (puhkpillide kahene koosseis) seisukohast selgelt Viini klassitsismi. Siiski näitab eelnev analüüs orkestri keskset rolli barokk-kontserdi elementide manifesteerumisel kolmikkontserdis.

Võib öelda, et lisaks stiili määravale funktsioonile on orkestril ka vormi määraav funktsioon tänu *tutti*'de rollile, mis markeerivad vormiosade piire. Orkestripedaali funktsioon on tihedalt seotud kontserdižanri erilise käsitusega. Selles teoses orkester ei või(s)tle solistidega, vaid pigem teeb nendega koostööd. Seega sillutab orkestripedaalide erinevate vormide pidev rakendamine teed solistide ja orkestri sidususele tänu nende pedaalide võimele pehmendada kontraste ja liita kõik erinevad instrumentaalpartiid. Veel üks orkestri funktsioon kolmikkontserdis on toimida taustana (ka eelnimetatud pedaal võib olla taust, kuid viimane esineb kolmikkontserdis enamates vormides). Kõige levinum taustana toimimise viis on repetitiivne foon (ühe noodi kordused). Sel viisil kombineerib helilooja dialektiliselt korduse staatika ja muusikalise materjali arengu dünaamika.

Nende faktorite analüüs viib meid järgmiste järeldusteni. Kolmikkontserdi orkestratsioonil on vörreledes teiste Beethoveni kontsertidega teatud unikaalsed jooned: (1) lühemad *tutti*'d, esitlemaks materjali nii kompakteks kui võimalik; (2) orkestrisiseste solistide puudumine ja väiksem rõhk orkestrisisel vaheldus(rikkus)el, et mitte juhtida kuulaja tähelepanu kõrvale solistide triolt, ning (3) harvemad dialoogid orkestri ja solistide vahel, kuna solistid võistlevad enamasti üksteisega. (4) Siiski on kõige ebatavalisem tunnus kolmikkontserdis orkester, mis on otsustav stiili määraav faktor, tuues baroki elemente klassitsistlikku kontserti ja seega luues hübridse kontserdimudeli.

# The High-Classical German Instrumental Style as the Foundation of Anton Bruckner's Thematic Designs

Edward Jurkowski

## Abstract

Anton Bruckner's symphonies have long been recognized as vital contributions to the canon of late-Romantic western art music. Yet this body of work has not been without controversy. One frequent criticism involves the vast length of his themes and the enormous size of each movement – features that have often been attributed to Bruckner's unremitting adulation of Wagner. Rather than situate Bruckner's art as a product of post-Wagnerian aesthetics, in this paper I argue that it is more profitable to examine Bruckner's melodic style as an expansion upon the instrumental themes of the high Classical German style, paradigms formalized in William Caplin's *Classical Form* (1998). By outlining the relationships between the thematic material from Bruckner's and Beethoven's works, I show that the foundation of Bruckner's melodic style is more reactionary than has been acknowledged. More specifically, I show that the themes from these works are enlarged – in Caplin's terms, loosened – versions of Caplinian theme types. Through the course of the discussion, I identify in Bruckner's symphonies comparable loosening techniques, suggesting stylistic conventions. I end with some remarks about further areas of inquiry with respect to the relationship between the thematic construction and formal designs in other symphonies by Bruckner.

Anton Bruckner's symphonies have long been recognized as vital contributions to the canon of late-Romantic western art music. Yet this body of work has not been without controversy. One frequent criticism involves the vast length of his themes and enormous size of each movement – features that have associated with Bruckner's unremitting adulation of Richard Wagner.<sup>1</sup> Concomitantly, a prevalent assessment found during Bruckner's day was that the composer's music was formless, judgments found in reviews by such varied critics as August Wilhelm Ambros, Eduard Hanslick, Max Kalbeck, and Gustav Dömke. The latter's 1886 Viennese review of the seventh symphony is not atypical: "Bruckner lacks the feel for the primary elements of musical formal shape, [but also] for the coherence of a series of melodic and harmonic components parts."<sup>2</sup>

Rather than situate Bruckner's music within the realm of post-Wagnerian aesthetics, in this study I argue it is more profitable to comprehend Bruckner's melodic style as an expansion upon the instrumental themes of the high Classical German style, paradigms formalized in Caplin 1998. At first, it would seem Bruckner's music

would be an incongruent body of literature to associate with William E. Caplin's theoretical model – one that the author has primarily used to comprehend late eighteenth-century instrumental music. Yet as I explore below, underlying the expansive length of Bruckner's thematic material is a refined logic that can be reliably illustrated using Caplin's model. I begin with some examples from Ludwig van Beethoven, a composer that features prominently in Caplin's theoretical treatise. While illustrative, the choice of Beethoven is not accidental. As a touchstone for nineteenth-century Viennese composers, it would be typical for a broadly learned composer as Bruckner to know Beethoven's music intimately. For instance, Derek Watson (1975) describes that Beethoven's works were part of Bruckner's musical studies during his early years at Linz and would have been very familiar with at least half of the symphonies by no later than 1839, i.e., by the age of seventeen.<sup>3</sup> Further, Beethoven, along with Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, and contemporaries such as Franz Liszt and Wagner remained close to Bruckner throughout his life. Given Bruckner's

<sup>1</sup> For a summary of Bruckner's relationship with Wagner and late 19th-century Wagnerian politics, see Notley 1997.

<sup>2</sup> Dömke, Gustav, *Wiener Abendpost*, 30 March 1886; citation appears in Korstvedt 2004: 170.

<sup>3</sup> For another perspective of Beethoven's influence on Bruckner, see chapter 5 from Horton 2004.

knowledge of and penchant for this repertoire, it does not seem unreasonable to assume that, on some level, he would employ elements from this music in his own compositional work. William Carragan (2017), for one, has studied Beethoven's influence on the three-themed exposition in Bruckner's sonata designs. I then turn to Bruckner's work and illustrate how Caplin's theoretical model can explicate the logic of their design. For comparison, I will examine the main themes from seven various movements of Bruckner's symphonies. I end with some remarks about further areas of inquiry with respect to the relationship between the thematic construction and formal designs in other symphonies by Bruckner.

•••

In essence, Caplin conceptualizes form as a recursive system of formal functions. For instance, a piece in sonata form design consists of three large-scale functions – exposition, development, and recapitulation. However, each of these functions itself contains a series of functions. Continuing with sonata form, an exposition contains a main theme, transition, subordinate theme, and codetta function. And as Caplin has written extensively, themes themselves are constructed from constituent functions – as an illustration, the main theme function of our imagined sonata movement might be a sentence, containing presentation, continuation, and cadential functions.<sup>4</sup>

At the basis of Caplin's theory is that Classical themes are generated by the systematic ordered compilation of component functions. Themes typically are paradigmatically eight measures in length. At the heart of any theme is the "basic idea" (hereafter, "BI") – in essence, a two-measure cell that contains a characteristic melodic, harmonic, rhythmic, and dynamic motive. An exhaustive survey of Caplin's various categories of

themes is beyond the scope of the present study; however, page 63 in Caplin 1998 contains a useful summary.<sup>5</sup> Before we begin to explore some examples, let me state the obvious – namely, that there are likely as many non-eight-measured as there are eight-measured Classical themes. However, these variants alter in some way our expectation of a functional component within a normative eight-measure archetype. Further, themes that are multiples of eight measures are prevalent: for instance, a sixteen-measure period may be designed with antecedent and consequent phrases that are either a sentence or hybrid-type of theme.<sup>6</sup>

As means of departure to this study, let us look at four examples of Caplinian theme types using the thematic material from Beethoven's symphonies.<sup>7</sup> **Example 1** contains the main theme from the first movement of the fifth symphony. It is a model sentence: a BI, with its characteristic rhythmic motive and harmony asserting the tonic, is immediately followed by a second BI, formulating a "presentation phrase." The repetition of the BI is on the dominant, a category of repetition Caplin refers as "statement/response."<sup>8</sup> The second half of the theme – Caplin's term for the latter half of a sentence is the "continuation phrase" – incorporates two functions: a continuation function – one might appropriately view this as the area for some type of development process – followed by a cadential function. Note that sixteen notated measures in the excerpt equal eight real measures. By contrast, an eight-measure theme placed within an extremely slow tempo can encompass only four notated measures. Simply put, tempo can affect the number of notated measures that constitute an eight-measure paradigmatic theme.

**Example 2** illustrates the opening theme of the third movement from the eighth symphony, displaying a traditional period theme type.

<sup>4</sup> Along with Caplin (1998), Caplin, Hepokoski, Webster (2009) and Caplin (2013) contain useful summaries of formal function theory.

<sup>5</sup> Chapters 3, 4, and 5 of Caplin 1998 contain extensive discussion about sentence, period, and hybrid theme types, respectively.

<sup>6</sup> Chapter five from Caplin 1998 contains a survey of such large-scale themes.

<sup>7</sup> For ease of reading all orchestral excerpts will appear in piano reductions: the Beethoven reductions are by Franz Liszt; all but one of the Bruckner reductions are by August Stradal, by many accounts Liszt's greatest pupil.

<sup>8</sup> Caplin identifies three categories of repetition for the presentation phrase of a sentence: exact repetition, repetition on the dominant (labeled "statement/response"), and a catch-all third category, sequential repetition, for repetition on any other scale degree. See Caplin 1998: 39.

**Example 1.** L. Beethoven/Liszt: Symphony No. 5, Mov. 1, mm. 5–21.

Distinctive here is the antecedent phrase's two-measure BI that is followed by a two-measure contrasting idea (hereafter, "CI"). By definition, a weak cadence, typically a Half Cadence (HC), must appear in m. 4; a repetition of both the BI and CI leads to a stronger Perfect Authentic Cadence (PAC), rounding off the consequent phrase.

A hybrid related to a period can be witnessed in the main theme of the first movement of the seventh symphony, shown in **Example 3.**<sup>9</sup> Caplin (1998) views these eight measures as the "A" section of a small ternary (mm. 67–96), the entirety of which constitutes the main theme.<sup>10</sup> Like the prior example, a BI is followed by a CI; the BI/CI complex repeats itself and ends with a

PAC. Caplin makes a distinction between a period and a hybrid such as the current example by the nature of the cadence found at the end of the CI of the first BI/CI complex. More specifically, the distinguishing feature between the BI/CI complex here and the antecedent phrase of a period is the absence of a cadence in m. 4, generating what Caplin terms a "Compound Basic Idea" (hereafter, CBI).<sup>11</sup>

As noted above, there are many themes that do not conform to the expectations of an eight-measure, in Caplin's terms, "tight-knit," theme – and are, instead, "loosened." Since these labels are essential to the ensuing discussion, let us pause for a moment and briefly characterize the descriptive

<sup>9</sup> Caplin refers to this category of hybrid theme as a Hybrid-4. Chapter 5 from Caplin 1998 explores these categories of hybrid theme types.

<sup>10</sup> See Example 6.9 from Caplin 1998.

<sup>11</sup> See Caplin 1998: 61 for a detailed explanation of a Compound Basic Idea.

**Example 2.** L. Beethoven/Liszt: Symphony No. 8, Mov. 3, mm. 3–10.

(Intro) **Main Theme = Period**  
 Tempo di menuetto ♩ = 126 Antecedent Phrase BI CI  

 I II<sup>6</sup> II<sup>6</sup> V<sup>1</sup> f  
 (PAC)

**Example 3.** L. Beethoven/Liszt: Symphony No. 7, Mov. 1, mm. 67–74.

(Intro) **Main Theme = Caplin Hybrid-4**  
 Vivace. [♩ = 104] Antecedent Phrase BI  

 I V  
 (No HCl!) (PAC)

terms tight-knit and loose-knit. Caplin's definition of tight-knit identifies "a formal organization characterized by the use of conventional theme-types, harmonic-tonal stability, a symmetrical grouping structure, form-functional efficiency, and a unity of melodic-motivic material." (Caplin 1998: 257). Conversely, loose-knit is a "formal organization characterized by the use of non-conventional thematic structures, harmonic-tonal instability (i.e., modulation, chromaticism), an asymmetrical grouping structure, phrase-structural extension and expansion, form-functional redundancy, and a diversity of melodic-motivic material." (*Ibid.*). There are three crucial points to make here. First, no one characteristic is less valuable than the other; said differently, a theme possessing one loosening attribute is not necessarily more or less tight-knit than a second theme possessing a different loosening characteristic. Second, these loosening features need not work in isolation; in fact, different characteristics frequently work in tandem. Third, it is important to recognize that looseness is not a pejorative term; rather, it describes deviations from the normative expectations of a given style.

As illustration of a loose-knit theme, consider the main theme from the first movement of the first symphony, shown in **Example 4**. Underlying this twenty-one-measure theme is a sixteen-measure enlarged sentence – that is, an eight-measure presentation phrase consisting of a four-measure CBI that is repeated, followed by an eight-measure continuation phrase containing both continuation and cadential functions. Here, Beethoven's theme is loosened in four ways. First, instead of a two-measure BI followed by a two-measure CI, the BI is itself expanded to four measures, generating a six-measure CBI. The six-measure CBI is repeated via sequential repetition with a focus on D-minor. In short, a normative eight-measure presentation phrase is loosened through expansion to twelve measures. Second, the four-measure expanded BI and two-measure CI generates an asymmetry to the CBI, which normatively is a two-plus-two design. Third, rather than the continuation and cadential functions appearing successively in the continuation phrase, here both functions appear at the same time in the

continuation phrase, forging what Caplin terms an "Expanded Cadential Progression" (ECP).<sup>12</sup> Finally, as the result of the loosening elements in the presentation and continuation phrases, the asymmetrical twelve- plus nine-measure design disrupts the archetypical symmetry of two eight-measure phrases.

With illustrations of four Caplinian theme types, let us now turn to a few examples of how Caplin's model can explicate the underlying design of a Brucknerian theme; we begin with the third movement from his seventh symphony.

**Example 5** is the initial "A" portion of the ternary designed scherzo (the movement itself is a ternary design – i.e., a scherzo-trio-scherzo). The eighty-nine measures are quintessential Bruckner: extensive motivic repetition, presented in an aggressive, motoric rhythmic style with many sequential passages. As my analysis suggests, these measures underscore a large compound sentence theme type. Here, the presentation is a compound basic idea (BI followed by a CI), which asserts the tonic A minor and repeats exactly. However, the presentation function is loosened by the sequential repetitions of the second CI. The continuation portion of the theme begins in m. 29, signaled by the change in dynamic level (the abrupt *piano* from the *forte* in the preceding measures) and return to the motivic material from the BI. Two model/sequences follow. The first, mm. 29–40, contains three, four-measure units connected by the rising chromatic sequential material. Interestingly, fragmentation, a compositional technique typically used to identify the outset of a continuation function is not associated with this first model/sequence, but only with the second beginning in m. 41, which introduces two-measure units that drive towards the cadential 6/4 harmony in m. 53 using one-measure fragments derived from this second model/sequence. Delaying fragmentation in the continuation phrase until after the statement of a model/sequence is one compositional technique Caplin (1998) identifies to loosen a continuation function.<sup>13</sup> It is a strategy we will observe in other Bruckner themes.

In short, the "A" section of the scherzo is closely modeled after a classical scherzo:

<sup>12</sup> For discussion about the Extended Cadential Progression, see Caplin 1998: 61 and 254.

<sup>13</sup> Caplin (1998: 99–101) discusses model/sequence preceding fragmentation as a particular loosening strategy in a continuation phrase.

**Example 4.** L. Beethoven/Liszt: Symphony No. 1, Mov. 1, mm. 13–33.

Main Theme = Compound Sentence  
Presentation Phrase

(Expansion of BI)

CBI  
BI

Continuation Phrase

CBI Repeated  
BI

Fragmentation

trillo

V

(Cadence)

sf

ff

1 IV

Transition

V

I

PAC

underlying these eighty-nine measures is a large sentence theme type, a design typically found in similar-styled High-Classical Viennese movements, albeit smaller in scope. However, here every aspect of this sentence theme is expanded and loosened, including the twenty-one measures that articulate the minor mediant harmony of the codetta function. Further, what upon first hearing may seem like a colorful series of sequential harmonies in fact plays a vital role as a developmental process within the theme's continuation function.

While an enlarged sentence is a frequently encountered foundation for the "A" section of Bruckner's various scherzi, occasionally other strategies are employed. Consider, for instance, how an asymmetrical period forges the design of the opening "A" section, mm. 1–48, from the second symphony's third movement scherzo (see **Example 6**). To begin, the underlying structure is a sixteen-measure period, where the constituent antecedent and consequent phrases are eight-measure sentences.<sup>14</sup> Here, the antecedent phrase is a twelve-measure sentence: following the four-measure presentation function (the presentation contains a statement/response design) is an enlarged continuation phrase loosened by the expanded cadential function. More significant, though, is the loosened consequent phrase, a thirty-six-measure expanded sentence. The phrase is loosened by a third statement of the BI in m. 17, which is itself expanded, and then subsequently followed by enlarged continuation and cadential functions. Note the PAC articulating the minor dominant in m. 48 that concludes this theme; this modulating period is altered in the recapitulation, where the PAC articulates the tonic C minor.

The two Bruckner examples illustrate how enlarged themes correspond with a high-level formal function – that is, the formal unit of a movement. Let us now turn to a lower-level formal function, one corresponding with a portion of a formal section – and, specifically, the main theme of a sonata design. As a first example, consider the main theme from the final movement of the first symphony, shown in **Example 7**. Here we find a relatively tight-knit eight-measure sentence: an initial two-measure BI is repeated exactly (albeit

with some minor surface variants), leading to a two-measure continuation function, followed with a two-measure cadential function that ends the theme on a half cadence. The cadential dominant harmony in m. 8 dramatically dissipates in dynamic level and rhythmic energy, and over the span of the following fourteen measures there is a gradual increase in these two parameters, segueing to the transition beginning in m. 23, which leads to the subordinate theme at m. 42. To sum, this is a relatively tight-knit theme, whose expanded length of twenty-two measures can be understood by the substantial loosening of the cadential function.

As a next illustration, consider the main theme from the final movement of the seventh symphony, shown in **Example 8**. In essence, the theme is an eight-measure sentence slightly enlarged into a nine-measure theme via a couple of interesting ways. The presentation phrase begins conventionally with a two-measure BI that asserts the tonic E Major. A sequential repetition of the BI shifts the harmonic focus to VI. Things become interesting in m. 4 – specifically, fragmentation and a model/sequence begin before the temporal conclusion of the second statement of the BI, generating a type of functional elision, explicating the expansion of the continuation function. Finally, the theme ends with a clearly articulated A-Flat Major via a PAC, appreciably loosening the theme's initial tonal focus of E Major. The choice of harmony is noteworthy: the transition begins in m. 10 with the dominant harmony of B Major, and over the course of the ensuing twenty-four measures, orients itself towards A-Flat harmony via a series of harmonies related chromatically, the harmonic focus of the subordinate theme beginning at m. 35.

**Example 9** presents the main theme from the first movement of the fifth symphony (the exposition follows the extensive introduction in mm. 1–50). Underlying this theme is a sixteen-measure enlarged sentence. Here, the scope of the presentation aligns with conventional classical design – i.e., a 4-measure CBI (a two-measure BI and CI) that is repeated sequentially in the relative major. By contrast, the continuation phrase is considerably loosened, primarily through two model/sequence elements, both of

<sup>14</sup> See Caplin 1998: 65–69 for a survey of compound period strategies.

**Example 5.** A. Bruckner/Hynais: Symphony No. 7, Mov. 3, mm. 1–89.

**Part A = Compound Sentence**

Presentation Phrase  
CBI  
BI

(Intro) Sehr schnell. (♩ = 80.)

pp CBI repeated

mf CI extended via sequential repetition

f Continuation phrase  
Model 1

Sequence

Sequence

Model 2

Fragmentation

cresc sempre

Example 5, continued

(Fragmentation continued in sequence)

Cadential Function  
(Dominant arrival) 8

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a forte dynamic and includes markings for 'cresc.' and 'ff'. The second staff starts with a dominant arrival (V) marked 'ff'. The third staff begins with a tonic arrival (I) marked 'ff'. The fourth staff continues the dominant arrival (V). The fifth staff begins with a dominant arrival (V) marked 'ff'. The sixth staff concludes with a dominant arrival (V) marked 'pp'.

**Example 6.** A. Bruckner/Stradal: Symphony No. 2, Mov. 3, mm. 1–48.

**Part A = Period**

**Antecedent Phrase = Sentence**

Mässig schnell.

BI BI repeated (on Dominant) (Continuation function)

I V (Cadential function)

Cresc.

Consequent Phrase III I I (V)

BI BI repeated (BI repeated again and expanded)

ff ff ff (I) V/V

(Continuation function)

p p p

### Example 6, continued

(Cadential function)

*mf*      *sempre cresc.*

*ff*      1 *ff*      *ff*      *martellato ed*

*impetuoso*      *sempre ff*

**Part B**

**Example 7.** A. Bruckner/Stradal: Symphony No. 1, Mov. 4, mm. 1–8.

Main Theme = Sentence

Presentation Phrase  
Bewegt und feurig. ( $\text{♩} = 126$ )

BI repeated

Continuation phrase

(Extension of dominant harmony)

(V)

**Example 8.** A. Bruckner/Hynais: Symphony No. 7, Mov. 4, mm. 1–9.

Main Theme = Sentence

Presentation Phrase  
BI

Continuation Phrase  
Model Sequence  
Frag.

BI repeated

I Sequence (Cadence)

cresc.

poco rit.

PAC

which contain extensive fragmentation, and an enlarged cadential function. Once again a model/sequence initiates the continuation phrase and appears distinct from fragmentation, which emerges later in the theme, generating a loose-knit quality to this portion of the phrase by this criterion. In short, the initial portion of the theme is tight-knit, but the continuation and cadential functions enlarge the theme from the expectation of sixteen to twenty-four measures. Finally, the asymmetry of a presentation/continuation phrase design of eight vs. sixteen measures generates an overall loose-knit quality to the theme.

Let us now turn to the main theme from the first movement of the sixth symphony, seen in **Example 10**. Like the prior example, an enlarged sixteen-measure sentence underlies the theme's design of the twenty-two measures (a two-measure introduction precedes the onset of the main theme). The presentation portion of the theme in this case, though, is slightly loosened: the two-measure CI of the CBI is repeated in each instance, expanding the presentation into a twelve-measure phrase rather than its normative eight measures. Analogous with the expansion of the BI from Beethoven's first symphony in Example 4, here the repetition of the CI generates an asymmetry in the CBI – a two-plus-four construct rather than the normative two-plus-two. As contrast, the remainder of the theme is enlarged from eight measures to ten: specifically, the continuation portion contains one model/sequence pattern leading to the cadential arrival on the dominant in m. 21, which extends this harmony for three measures until m. 24. Once again, the asymmetry of a twelve-measure presentation phrase placed against a ten-measure continuation phrase engenders a subtle looseness to the theme overall.

As a final illustration, **Example 11** displays the main theme from the first movement of the eighth symphony. Once again, an enlarged sixteen-measure sentence serves as the foundation for the twenty-measure theme (the opening two measures serve as introductory material). The presentation phrase is intriguing. The opening CBI consists of a BI articulating a iv harmony, which is responded by the CI confirming its dominant. In the sequential repetition of the CBI,

the III harmony of the BI is answered with a minor mode version of its iv harmony. Although the next eight measures contain the melodic and rhythmic material that maintain the rhetorical gestures of the preceding CBIs, I interpret the model/sequence in m. 9 initiating the continuation phrase. Further, the harmonic material is unstable and consists of a series of chromatic harmonies linked by common tones. The underlying strategy is found in the bass: the C-Flat of the A-Flat minor harmony in m. 8 is reinterpreted as B-natural and chromatically rises over the next eight measures to arrive as the third of the G-Major dominant harmony in m. 16, initiating the cadential function, leading to the implied PAC in m. 20.

I will have more to say about these first movement main themes shortly. For now, though, let us turn our attention to the transitions that follow the latter five themes we have examined. Returning to Examples 7 through 11, in four instances the transition to the subordinate theme repeats the opening material in similar format at a louder dynamic and thicker texture (the exception is the main theme from the final movement of the Symphony no. 7). In their writings, James Hepokoski and Warren Darcy refer to such a transitional strategy as a "Dissolving Consequent."<sup>15</sup> The repetition of the opening presentation initially suggests a large-scale antecedent/consequent structure. However, the continuation portion of this consequent veers from the design of the main theme, ultimately evoking the respective modulation to the subordinate key area.

**Figure 1** lists the theme type of the main themes and the transitional strategies from the first movements of Bruckner's nine numbered symphonies, plus the early "Null" D minor symphony. Clearly, interesting patterns emerge. In six of the ten symphonies, the main theme is an enlarged compound sentence. The remaining four symphonies are enlarged hybrid-3 themes – in Caplin's terms, a theme that begins with a CBI complex and is followed by a continuation phrase. In short, either a sentence, or some sentential-like design underlies the first-movement main themes in all Bruckner's symphonies. The transitions are also remarkable: all but two are of the dissolving consequent type. The fourth symphony contains new melodic material but utilizes a rhythmic

<sup>15</sup> The dissolving consequent transition is discussed in Hepokoski, Darcy 2006: 101–111.

**Example 9.** A. Bruckner/Stradal: Symphony No. 5, Mov. 1, mm. 55–78.

Main Theme = Compound Sentence  
Presentation Phrase

CBI  
BI

CBI repeated  
BI

Continuation Phrase  
Model 1

Sequence

Sequence

(Fragmentation)

Example 9, continued

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows a 'Model 2' section with a dynamic of *p (ausdrucks voll)*. The middle staff shows a 'Sequence' section with a dynamic of *cresc.*. The bottom staff shows a section labeled '(Cadential function)' with a dynamic of *f*. Below the middle staff, the text 'Transition = Dissolving Consequent' is written. The score concludes with a section featuring a dynamic of *ff tutti*, followed by *mf per cresc. molto* and *Corni*.

**Figure 1.** Design of Main Themes and Transitions in the First Movements of A. Bruckner's Symphonies.

Symphony	Main Theme Category	MT measure nos.	Transition Category	Tr measure nos.
"Null"	Sentence	1–16	Dissolving Consequent	17–32
1 (1885/86)	H3 (CBI + continuation)	1–27	Dissolving Consequent	28–45
2 (1877)	H3 (CBI + continuation)	1–25	Dissolving Consequent (abridged)	25–62
3 (1889)	H3 (CBI + continuation)	1–67	Dissolving Consequent (abridged)	68–100
4 (1874)	Sentence	1–51	Transition based upon final motivic idea from MT	52–70
5	Sentence	51–78	Dissolving Consequent	79–100
6	Sentence	1–24	Dissolving Consequent	25–48
7	Sentence	1–24	Dissolving Consequent	25–50
8 (1890)	Sentence	1–22	Dissolving Consequent	23–50
9	H3 (CBI + continuation)	1–75	Transition based upon new melodic material	76–96

**Example 10.** A. Bruckner/Stradal: Symphony No. 6, Mov. 1, mm. 1–24.

**Maestoso (Intro)**

**Main Theme = Compound Sentence**

CBI  
BI

CI

I

CI repeated

pp

pp (V)

CBI (sequential repetition)  
BI

CI

mf

dim.

CI repeated

dim.

Example 10, continued

Continuation Phrase  
Model

*mf poco a poco cresc.*

(V)

Sequence

(Cadential function)

*mf (doch bestimmt) cresc. sempre cresc.*

(Continued successive harmonic relationships by thirds)

*pp*

V →

Transition = Dissolving Consequent

*ff*

*sempre ff*

(I)

The musical score consists of four staves of music. The first two staves are labeled "Continuation Phrase Model" and "Sequence". The first staff has dynamics "mf poco a poco cresc." and a tempo marking "(V)". The second staff has dynamics "mf (doch bestimmt) cresc. sempre cresc." and a tempo marking "(Cadential function)". The third staff shows a transition with dynamics "pp" and a tempo marking "V →". The fourth staff is labeled "Transition = Dissolving Consequent" with dynamics "ff" and "sempre ff", and a tempo marking "(I)". The music features various chords, including dominant seventh chords, and includes performance instructions like "3" over notes and "y" over rests.

**Example 11.** A. Bruckner/Stradal: Symphony No. 8, Mov. 1, mm. 1–20.

**Main Theme = Compound Sentence**  
**Presentation Phrase**

CBI  
 BI

(Introduction)

**Allegro moderato.**

*m.d.*

*pp*

CI

CBI Repeated  
 BI

Continuation Phrase

Model

Oboe.  
 Clar.

*cresc.*

*m.g.*

*m.d.*

*m.g.*

*mf*

*cresc.*

Sequence

*m.g.* Oboe.  
 Clar.

*m.d.*

*marcato*

*m.g.*

*cresc.*

...Violin.  
 ...Cello.

## Example 11, continued

motive from the cadential portion of the main theme. In fact, it is only the ninth symphony that contains a truly different thematic/rhythmic character in the transition. It should be noted that not only does the ninth symphony contain the shortest of any of these transitions, but likely as compensation for this short transition, its main theme is also the longest of any of these ten symphonies – seventy-five measures in total.

...

A major premise of this paper has been to illustrate the foundation of Bruckner's melodic style is not an unending, formless series of melodies; rather, by using Caplinian theme types as the basis for the above analyses, the underlying design of Bruckner's melodies is highly rationalized, but more reactionary than has been acknowledged. More specifically, we have seen the themes from these works are loosened versions of Caplinian theme types that can be traced to paradigms found in the thematic strategies of High-Classical instrumental music. Further, through the course of this study, I have identified in Bruckner's symphonies comparable thematic designs and loosening techniques in the works we have explored, suggesting stylistic conventions. I end

this study with suggestions for further areas on inquiry.

First, as Darcy (1997) has discussed, one fascinating aspect of Bruckner's symphonies is their rotational organization. In addition, Caplin (1998) has observed the consistent use of modular model/sequence practice in various theme types, as well as the core areas of a development from a High-Classical sonata.<sup>16</sup> Since, model/sequence plays such a characteristic role in Bruckner's themes – for instance, we have observed how model/sequence appears as the initial compositional technique following a presentation phrase, regardless of whether it is accompanied with fragmentation – it would be pertinent to study the evolving role of model/sequence activity within the various themes from each rotation.

As we have seen in this study, the typical Brucknerian theme is a loosened version of some Classical theme type. Yet there can be various degrees of looseness. As a simple illustration, one theme may contain two different loosening strategies while another theme may contain five different strategies. Another area of inquiry, then, would be to compare the degrees of looseness between the typical three-themes

<sup>16</sup> See chapter 10 from Caplin 1998 for discussion about this topic.

from an exposition, in order to generate some hermeneutic narrative across both an exposition and any subsequent rotation within a movement. Further, such an interpretation might elicit interesting comparison with other scholars who have examined the dynamic qualities of Bruckner's music. Ernst Kurth is an obvious starting point here.<sup>17</sup>

Finally, there is the issue of multiple versions of these symphonies, one of the more challenging areas of Bruckner scholarship. To give some sense of the challenge at play, during Bruckner's lifetime alone there were twenty-one different versions of these ten symphonies; and by 1925 there were another ten performing editions, generated by

well-meaning musicians.<sup>18</sup> The modifications range from wholesale reconstruction of thematic material to the addition, deletion, or rearrangement of entire formal sections. Many of these versions were generated by Bruckner himself; some were undertaken by his students and sanctioned by the composer. Using Caplinian theme types as a modus operandi, it would be instructive to compare the various versions of which Bruckner himself had a role, to study how the thematic designs and their associations between each other may have changed, with respect to looseness of thematic construction, thus providing possible insight into the rationale for these alterations.

## References

- Caplin**, William E., James Hepokoski, James Webster 2009. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Ed. Pieter Bergé, Leuven: University of Leuven Press.
- Caplin**, William E. 2013. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Oxford: Oxford University Press.
- Caplin**, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Carragan**, William 2020. *Anton Bruckner: Eleven Symphonies*. Windsor, CT: Bruckner Society of America.
- Carragan**, William 2017. Bruckner's Library and the Three-Theme Exposition. Unpublished paper available on the author's personal website (<https://carragan.com/composer-anton-bruckner/bruckners-library/>) (accessed July 3, 2021).
- Darcy**, Warren 1997. Bruckner's sonata deformations. – *Bruckner Studies*. Ed. Timothy Jackson and Paul Hawkshaw, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 256–277.
- Hepokoski**, James, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
- Horton**, Julian 2004. *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Korstvedt**, Benjamin M. 2004. Between formlessness and formality: aspects of Bruckner's approach to symphonic form. – *The Cambridge Companion to Bruckner*. Ed. John Williamson, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 170–189.
- Notley**, Margaret 1997. Bruckner and Viennese Wagnerism. – *Bruckner Studies*. Ed. Timothy Jackson and Paul Hawkshaw, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 54–71.
- Rothfarb**, Lee A. (ed., transl.) 1991. *Ernst Kurth: Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Watson**, Derek 1975. *Bruckner*. London: J M Dent & Sons Ltd.

<sup>17</sup> Rothfarb 1991 contains valuable translations from Kurth's 1925 monograph on Bruckner.

<sup>18</sup> For a study of the various editions of Bruckner's symphonies, see Carragan 2020.

## Klassikalise instrumentaalmuusika stiil Anton Bruckneri teemade vormilise alusena

Edward Jurkowski

Anton Bruckneri sümfooniaid on pikka aega peetud hilisromantilise lääne kunstmuusika kaanoni oluliseks esindajaks. Samas ei ole need teosed vabad vastuoludest. Sageli kritiseeritakse helilooja teemade ning teoseosade ebatavalist pikkust, mida peetakse Bruckneri püsiva Wagneri-imetluse tagajärjeks. Bruckneri eluajal valitses arusaam tema teoste vormitusest ja sellist hinnangut kohtab paljude erinevate kriitikute, näiteks August Wilhelm Ambrise, Eduard Hanslicki, Max Kalbecki ja Gustav Dömke kirjutistes.

Selle asemel, et paigutada Bruckneri muusika postwagneriaanliku esteetika konteksti, on minu arvates palju tulemuslikum käsitleda helilooja kompositsioonistiili William Caplini 1998. aastal formaliseeritud körgklassikalisele instrumentaalmuusikale iseloomulike teematüüpide valgusel. Esmapilgul võib tunduda, et Bruckneri muusika ei peegelda Caplini teoreetilisi mudeliteid, mida ta kasutas eelkõige hilise 18. sajandi instrumentaalmuusika analüüsimeks. Samas peitub Bruckneri pikalt väljaarendatud teemade taga ka omalaadne rafineeritud loogika, mis võimaldab neid Caplini mudelitega usutavalt seostada. Ma alustan paari näitega Ludwig van Beethoveni loomingust, mida Caplin oma teoreetilises töös palju käsiteb. Kuigi vaid illustreerivad, ei ole Beethoveni näited juhuslikud. 19. sajandil Viinis tegutsenud ja seal hariduse saanud helilooja jaoks nagu Bruckner oli Beethoveni loomingu sügav tundmine enesestmōistetav. Arvestades Bruckneri teadmisi ja sümpaatiat sedalaadi repertuaari vastu, ei ole põhjendamatu oletada, et mingil tasandil kasutas ta beethovenilike elemente ka oma muusikas. Seejärel käsitlen Bruckneri teoseid ja näitan, kuidas Caplini mudelid võimaldavad esile tuua nende vormiloogika. Vördlemise eesmärgil analüüsini seitsme eri teoseosa peateemasid.

Käsitluse lähtekohana vaatlen ma Caplini nelja teematüpi Beethoveni sümfooniate temaatilise materjali põhjal. **Näide 1** on peateema helilooja 5. sümfoonia esimesest osast, mis vormiliselt esindab suurt lauset. **Näide 2** illustreerib 8. sümfoonia kolmanda osa avateemati ja esindab vormiliselt perioodi. Perioodiga lähedalt seotud hübridteema avaldub 7. sümfoonia esimeses osa peateemana ning on ära toodud **näites 3**. Löpetuseks on **näites 4** illustreerimise eesmärgil ära toodud arendatuma struktuuriga 21 takti hõlmav 1. sümfoonia esimese osa peateema, mis on 16-taktilise lause laiendatud variant.

Olles toonud näited Caplini nelja teematübü kohta, näitan, kuidas tema mudelid võivad olla abiks Bruckneri teemade vormilise struktuuri mōistmisel. **Näide 5** on 7. sümfoonia kolmanda osa kolmeosalises vormis komponeeritud Scherzo esimene (A) alaosa (kogu osa tervikuna on samuti kolmeosalise struktuuriga, Scherzo-Trio-Scherzo). Mittekvadraatne periood on ka 2. sümfoonia kolmanda osa Scherzo esimese alaosa (taktid 1–48) vormiks, vt. **nädet 6**.

Nimetatud kaks näidet demonstreerivad, kuidas laiendatud teemed vastavad vormistruktuuri süvatasandi funktsionidele, s.t. käsitletava teoseosa vastavatele vormiüksustele tervikuna. Edasi käsitlen ma aga vormifunktsionide avaldumist vormi madalamal tasandil, täpsemalt mingi vormiosa, antud juhul mõne sonaadivormi peateemati moodustava alaosa puhul. Esimese näitenäita vaatlen ma 1. sümfoonia finaali peateemati, mis on ära toodud **näites 7**. See on vördlemisi klassikaline kaheksataktiline suur lause. Järgmise juhtumina käsitlen ma 7. sümfoonia finaali peateemati, mis on ära toodud **näites 8**. Tegemist on kaheksatakt�ise suure lausega, mis on laiendatud üheksataktileks teemaks. **Näites 9** demonstreerin ma 5. sümfoonia esimese osa peateemati (ekspositioonile eelneb siin ulatuslik sissejuhatus taktides 1–50). Selle teema vormiliseks mudeliks on 16-taktiline laiendatud lause.

Sis vaatlen ma **näites 10** ära toodud 6. sümfoonia esimese osa peateemati, mille 22 takti on 16-taktilise lause laiendatud variant. Selle esitusosa (*presentation*) lahkineni siiski pisut konventsionaalsest esitusest. Viimase, **11. näitenäita** toon ma 8. sümfoonia esimese osa peateema. Analoogiliselt võib ka siin vaadelda 20-taktist teemat 16-taktise lause laiendatud variandina.

Näidetes 7–11 pöhineb sidepartii neljal korral peateema materjali kordusel, mis kõlab nüüd valjemalt ja täisorkestri esituses (erandiks on 7. sümfoonia finaali peateema). Tegemist on vormilise strateegiaga, millele James Hepokoski ja Warren Darcy viitavad kui „hajuvalle järellausele”.<sup>1</sup> Selle puhul näib peateema

<sup>1</sup> „Hajuvalle järellausele” komponeeritud sidepartiid on käsitlenud Hepokoski ja Darcy (2006: 101–111).

suures ulatuses kordamine sidepartii alguses viitavat perioodilisele, s.t. eel- ja järellausest moodustuvale struktuurile. Perioodiline struktuur aga ei realiseeru, sest oletatava liitperioodi järellause (*consequent*) teine pool (*continuation*) hälbib peateema struktuurist ning päädib lõpuks hoopis modulatsiooniga körvalhelistikku.

**Joonis 1** reastab Bruckneri üheksa sümfoonia (ja lisaks ka varase d-moll, nn. nullsümfoonia) esimeste osade peateema tüübide ja sidepartiis kasutatavad vormilised strateegiad. Siin ilmnevad selgelt huvitavad jooned. Kuues sümfoonias kümnest avaldub peateema liitlausena (*compound sentence, 16-measure sentence*). Ülejäänud sümfooniad esindavad laiendatud Caplini hüibriidi nr. 3. Kokkuvõtlikult saab öelda, et köigi Bruckneri teoste esimeste osade peateemasid esindavad kas laused või lausesarnased hüibriidteemad. Sidepartiid on samuti märkimisväärsed: kahe erandiga esindavad need kõik hajuva järellause tüüpi.

Selle artikli peamiseks eesmärgiks on näidata, et Bruckneri teemade stiil ei väljendu lõpmatute ja vormitute melodiate järgnevusena. Kasutades Caplini kirjeldatud teematüüpe, saab väita, et Bruckneri teemade vormiline alus on ratsionaalne, kuigi need eemalduvad mõnikord klassikalistest mudelitest suhteliselt kaugele. Täpsemalt võib Bruckneri teemasid käsitada Caplini körgklassikaliste teematüüpide vabamate variantidena. Selles käsitluses vaadeldakse Bruckneri teemade vormi ja seda, kuidas klassikalisi konventsioone vastustatakse ka stiililist konteksti silmas pidades.

# Eesti emakeel ja koraaliviisiide rütm<sup>1</sup>

Eerik Jöks

## Abstract

It seems to be believed that rhythmic chorales could bring more freshness and momentum to hymn singing in the Estonian language than isometric chorales. This study examines how the replacing of isometric chorales with rhythmic chorales fits with the rhythm of Estonian, and whether there could be alternative ways to sing more vigorously besides restoring the rhythm of the presumably original German tunes from the 16th–18th centuries. In order to consider prosodic idiosyncrasy, an analytical method is introduced to measure the compatibility of the rhythm of the Estonian text with that of the chorale melody. In the quest for more vigorous singing, an artistic research approach is used. This study shows that the isometric chorale is significantly better suited to the rhythm of the Estonian language than the rhythmic chorale. An unaccompanied monodic performance style emerges from this study (narrative style) by using isometric chorale scores, but without forcing equal rhythmical values on to each syllable. The rhythm of the chanting arises almost exclusively from the prosodic rhythm of Estonian. It reveals a new kind of chorale experience, which has a much more efficient flow of the musical/textual storyline as well as greater completeness, with no less vigour than that pursued by the so-called rhythmic chorale.

## 1. Sissejuhatus

### 1.1 Artikli eesmärk

Emakeelne koraalilaul tuli Eestisse koos luterlusega 16. sajandil. Poleemika eestikeelse koraalilaulmise üle on seda kirikulaulu žanrit saatnud kogu eksistentsi välitel (vt. nt. Siitan 2001, Raitmaa 2006). Lisaks vaimulikkonna ja muusikute üleskirjutustele on huvitav poleemiline märk ka rahvapärase koraaliviisiide repertuaari olemasolu, mis köneleb kirikus viljeldavale koraalilaulule alternatiivi otsimisest.<sup>2</sup> Seda võiks tinglikult nimetada rohujuuretasandi meloodiliseks poleemikaks. Koraalilaul, nagu me seda tänapäeval Eestis valdavalt tunneme, on oma kuju saanud 19. sajandil Punscheli reformi ajal.<sup>3</sup> Esimene Johann Leberecht Ehregott Punscheli (1778–1849) koraali raamat ilmus 1839. Punschellikule laulmisviisile

omistatakse ühetaolisust ja staatilisust, mille too-niandvaks elemendiks ei olegi niivõrd laulmine ise, vaid pigem silpide ebaloomeilikule võrdusele sundiv orelisaade, mille harmoonia vaheldub pea igal silbil. Oluliseks faktoriks on samuti tempo, mis arvestades saatefaktuuri on pigem aeglane või möödukas kui kiire ja võib teha koraali nii meloodilise kui sõnalise tervikliku narratiivi tajumise probleematailiseks.

Intensiivsemalt kerkib koraalilaulu-teema-line arutelu esile seoses suuremate kirikulaulukogumike ilmumise või nende ettevalmistamisega. Nüüd, mil Eesti Evangeelne Luterlik Kirik (EELK) on võtnud ette uue lauluraamatu koostamise ja publitseerimise aastaks 2025, on taas põhjust tõsisemalt arutleda emakeelset koraalilaulu puudutavate teemade üle. Üheks

<sup>1</sup> Artikkel on osa pikemaajalisest ettevõtmisest „Emakeelse kirikulaulu öpik”, mille valmimist toetatakse „Riigieelarve sihtotstarbelisest toetustest 2021”. Öpiku valmimistähtaajaks olen seadnud 2030. aasta septembri.

<sup>2</sup> Rahvakoraali kohta vt. nt. Lippus 2003. Vt. ka Helen Kömmus 2001. Helen Kömmuse artikli lõpus on ulatuslik bibliograafia (Kömmus 2001: 79–82). Suuremaid ja kompaktsemaid rahvakoralikogusid on nn. Kreegi fond ehk Cyrillus Kreegi kolmehäälseks seatud rahvakoralid, mis asuvad Teatri- ja Muusikamuuseumi kogus. Selle kogu mittetäielik koopia koos Kadri Hundi koostatud värsimõõdu registriga on leitav ilmavõrgus aadressil <http://psalmus.eu/kreek/>, vaadatud 28.07.2021.

<sup>3</sup> Selle kohta vt. Siitan 2000. Väga huvipakkuv materjal on Punscheli enda kirjutatud ringkiri aastatest 1825 ja 1826, mille käskiri leiti Viljandi Pauluse kiriku pööningult ja mille tekst on 1993. aastal publitseeritud saksa algkeeles koos eestikeelse töltega (tölkinud Martin Terasmaa ja Toomas Siitan). Selles kirjeldab Punschel „koguduselaulu olukorda Liivimaal ja kutsub üles seda reformima eelkõige viisikoolide asutamise abil ning asutama selleks kohalike kirikuõpetajate ühingut” (Siitan 1993: 3). Täisteksti vt. Punschel 1993 [1825–1826].

teemavaldkonnaks on kindlasti eesti eripärase keelerütmiga seotud problemaatika, mis aktualiseerub iseäranis seoses nn. koralide rütmiseerimisega.<sup>4</sup> Kuigi artikkel on saanud olulise töuke just EELK uue lauluraamatu koostamisest, ei tohiks seda käsitada püüdena lahendada ühe reformatsioonijärgse denominatsiooni<sup>5</sup> kirikulaulu probleeme. Artikli aines on märksa laiem – see on eestikeelne kirikulaul sõltumata denominatsioonist.<sup>6</sup>

Artikli eesmärgiks on vaadelda eesti keelerütmki kokkusobivust koraaliviisi rütmiga kolme laulu näitel ja pakkuda lahendusi nii üksikutele episoodidele kui ka terviklauludele, milles muusikarütm keelerütmist hälbib. Uurimisküsimusteks on: (1) kuidas mõöta eesti keelerütmki kooskõla koraaliviisi rütmiga (2) kas võrdsetes välustes noteeritud ehk isomeetrilise koraaliviisi ja mitmekesisema rütmipildiga ehk rütmiseeritud koraaliviisi eesti keelepärasuses on erinevusi (3) mis põhjustab hälbeid keelerütm ja koraaliviisi rütm vahel ning (4) mida saaks teha nende hälvetate kõrvaldamiseks. Artikli paralleleesmärgiks on tutvustada varasemaid käsitlusi eesti keelerütm ja viisirütm kooskõlast ning avada muusikateaduslikku mõtteruumi teoloogia ja keeleteaduse suunas. Artikli eesmärk ei ole pakkuda ajaloolist ülevaadet suhtumisest koraalilaulu alates selle žanri algusest Eesti- ja Liivimaal.

Selles uurimuses otsin ma tänapäevast olukorda arvestades praktilisi lahendusi, millel oleks eeldusi aidata kaasa emakeelse koraalilaulu

populariseerimisele. Muu hulgas tähendab see konkreetseid ettepanekuid koraaliviisse rütmile toimetamiseks ja tekstile mõningaseks korrigeerimiseks, et soodustada sujuvamat, hoogsamat ja keelepärasemat laulmist. Eesmärgiks ei ole niivõrd „teha korda“ mõned eestikeelsed kirikulaulud, kuivõrd **pakkuda toimivat meetodit kogu emakeelse koraalirepertuaari keelerütm-kriitiliseks vaatluseks.**

Kirikulaul nii nagu igasugune vokaalrepertuaar koosneb kahest komponendist: tekstist ja viisist. Selles artiklis on tähelepanu all koralide viisid ja eestikeelsed tekstit. Originaalkeeltes algtekstide uurimine ei ole selle artikli eesmärgiks, aga vajaduse korral pöörduv episoodiliselt ka nende poole.

Artikli sihtrühmaks on lisaks eesti muusikateaduslikule kogukonnale ka laiem ring kirikulaulu huvilisi, olgu siis keeleteaduslikust, teoloogilisest või praktilisest huvist lähtudes. Oluliseks sihtrühmaks on hümnoloogia üliopilased Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias ja teistes õpperasutustes. Kuna emakeelset hümnoloogilist kirjandust on võrdlemisi vähe, siis on autorite oluline eesõigus aidata igas sellelaadses uurimuses tutvustada kirikulauluhuvilistele hümnoloogia valdkonda laiemalt. Samuti võiks artikkel pakkuda huvi lauljatele ja koorijuhtidele, kes puutuvad kokku eestikeelse vokaalmuusika interpreteerimisega. Artiklis esitatud mõtted võiksid ehk rikastada eesti keele käsitelemist ka ilmalikus vokaalrepertuaaris.

<sup>4</sup> Teised poleemilisemad teemad uue lauluraamatu koostamisel on laulavate psalmide lisamine lauluraamatusse, vaimuliku tekstiga regilaul ja rahvapäraseid koraaliviisi. Selle kohta vt. Tiitus jt. 2019, <https://eelk.ee/wp-content/uploads/2020/03/EELK-uee-lauluraamatu-kontseptsioon.pdf>, vaadatud 8.04.2021.

<sup>5</sup> Ühiselt usku tunnistav kogukond.

<sup>6</sup> Artiklis käsitletavad kirikulaulud on kasutusel näiteks ka vabakoguduste kontekstis. Kogumikust „Vaimulikud laulud“ leiab viisi „Oh nuta oma häda“ sõnadega „Oh Jeesus, Sinu valu“ (nr. 113). Rahvapärase koraaliviisina on laul kogumikus sõnadega „Ma olen maa peal võõras“ (nr. 599, vt. ka noodinäide 8, lk. 172). Samas kogumikus leidub ka laul „Võta nüüd Issandat“ (nr. 30). Kogumik „Vaimulikud laulud“ koostati kasutamiseks kolmes denominatsioonis: Eesti Evangeeliumi Kristlaste ja Baptiste Liit, Eesti Metodisti Kirik ja Eesti Kristlik Nelipühi Kirik (vt. *Vaimulikud Laulud* 1997). Need laulud ei ole aga ainult reformatsioonijärgsete denominatsioonide pärisosa. „Katoliiklik lauluraamat“ sisaldab samuti laulu „Oh nuta oma häda“ (nr. 96) ja sama viisi sõnadega „Oh, Jeesus, Sinu valu“ (nr. 95) (vt. *Katoliiklik lauluraamat Laulgem Jumalale* 2020). Luterlikul koralil on olnud mõju ka eesti õigeusu vagaduspraktikale. Reformatsioonijärgsete koralide eeskujul on mõningaid õigeusu liturgiliste laulude tekste teisendatud koralilaadseteks stroofilise värsstekstiga lõppriimilisteks luuletusteks (riimlaulud ehk kantid). Sellelaastele püüdlustele vihjab tore raamatupealkiri „Eesti apostliku-õigeusu kiriku Lauluraamatu viisid: neljahäälega: katse sündsaid salmimõõdulisi viise koguda Lauluraamatu uue trüki teksti täiendamiseks ja viiside kogu liarendamiseks“ (vt. Laredei 1933). Luterlike koralidega nii viisi kui teksti osas täpselt kattuvad juhtumid on siiski väga üksikud. Nii on 1953. a. paguluses välja antud õigeusu lauluraamatus kategoorias „muid laule“ „Kalla, kallis Isa käsi“ (vt. *Eesti Apostliku-õigeusu Kiriku lauluraamat* 1953). Kuigi praeguse Eesti Apostliku Õigeusu Kiriku üldises liturgilises praktikas on kasutusel eeskätt õigeusule pikema traditsiooni kaudu omaseid lauluviiise ja kombeid, on siiski teada, et mõnes koguduses laulda kõik sian reformatioonijärgsete koralide eeskujul sündinud laule.

## 1.2 Artikli ülesehitus

Artiklil on viis alajaotust. (1) Sissejuhatuses juba sõnastasin eesmärgi, mida ma soovin artikliga saavutada. Järgnevalt kirjeldan uurimuse interdistsiplinaarsust ning sellega seotud probleematakit. Artikli interdistsiplinaarne iseloom nõuab sissejuhatusele üsnagi avarat pinda, mistõttu on tegu küllaltki mahuka konteksti loova hakatusega. Siinne artikkeli on esmakordne sellelaadne põhjalikum hümnoloogiline uurimus Eestis ja laialt avatud mõtteruumiga soovin ma luua eeldused võimalikult avara arutelusfääri tekkimiseks. Sissejuhatus läheb edasi mõistete seletamisega, sh. jätkan mulle nii südamelähedast kirikulaulu terminoloogia poleemikat. Samuti esitan oma vaate kirikulaulu žanrilisele määratlemisele ja selgitan eesti ning saksa keelemuusika erinevust (mõiste „keelemuusika“ seletust vt. lk. 141). Viimati nimetatust võrsub probleemi püstitus ja sissejuhatuse lõpetuseks annan ülevaate artiklis vaadeldud probleemataikaga sarnaste teemade käsitlemisest. (2) Alajaotuses „Materjal ja meetod“ tutvustan analüüsiks kasutatavat kolme kirikulaulu ja nende artiklisse valimise põhjusi ning selle uurimuse jaoks juurutatud meetodit, mis võimaldab statistiliselt mõõta koraliviisi rütm sobivust eesti keelerütmiga. (3) Alaosas „Analüüs“ on valitud laulude mõõtmistulemused. (4) Sellele järgneb „Arutelu“, mille käigus pakun lahendusi hälbelisel rütmiseeritud episoodidele ja ettepanekuid keelepärasmaks ning hoogsamaks esitus-praktikaks. (5) „Kokkuvõte“ sisaldb järeldisi, mõningaid ettepanekuid edasisteks sammudeks ja lõppssöna.

Olen sellesse artiklisse lisانud ühe pikema ja ühe lühema ekskursi käsitletavate kirikulaulude ajalukku. Need ekskursid on lisatud selleks, et demonstreerida koralide algupäraste variantide ennistamisega seotud rohkeid probleeme.

## 1.3 Interdistsiplinaarsusest ja liturgiateoloogiast

Selle interdistsiplinaarse artikli keskne diskursus on muusikateadus, mis külgneb lingvistika ja teoloogia kui toetavate distsipliinidega. Muusikateaduse harudest on esindatud muusikalugu (koraliviisiide kujunemislugu ja töö algallikatega)

ja muusikateooria (analüütiline lähenemine rütmija meetrumiküsimustele). Võib öelda, et teatud määral kasutan selles uurimuses ka kognitiivse muusikateaduse töövahendeid (muusika esitamisest tuleneva kogemusliku teadmuse käsitlemine ja sõnastamine). Keeleteadusest rakendub foneetika, täpsemalt öeldes auditivne foneetika. Teoloogia laiast distsipliinide lootelust kasutan liturgiateoloogilist lähenemist.

Selles uurimuses on väga oluline teha vahet kahel erineval keeleteaduslikul lähenemisel: (1) fonoloogilisel ja (2) foneetilisel. Kuigi „praktikas on **foneetika** ja häälkusüsteemide lingvistilise uurimise ehk **fonoloogia** vaheline piir hajus“ (Häkkinen 2007: 19) (paksendus on minu lisatud – E.J.), on teoreetilise, silpide pikkuste kategoriseerimise (fonoloogia) ja köne füüsikaliste, ajajoonel toimuvate omaduste (foneetika) käsitlemise selge eristamine siinses uurimuses oluline. Kuna minu uurimus on sügavalt seotud just kirikulaulu praktilise poolega, siis tuleb silbi pikkuse küsimustes lähtuda enneköike just lausumise realisatsioonist. See saab eriti selgelt ilmsiks eestikeelsetes sõnades **pikimana tunnetatud silbi** tuvastamisel (vt. seletust lk. 155).

Interdistsiplinaarsust käsitlevas alajaotuses sisaldb seletus liturgiateoloogia rolli kohta selles uurimuses. Arvestades valdavalt muusikateaduslikku lugejaskonda võib teoloogiline valdkond olla ehk köige võõram. Lugejate kokkupuude keeleteadusega on kindlasti oluliselt tugevam kui teoloogiaga, mistõttu lingvistikale ma siinkohal eritähelpanu ei pööra. Teoloogilise ja keeleteadusliku suunitlusega lugejatele on muusikateaduslikud küsimused artiklis üsnagi mahukalt avatud.

Artikkeli on interdistsiplinaarne mitmes mõötmes. Lisaks muusikateaduse eri distsipliinide rakendamisele ja nende piiride ületamisele lingvistika ja teoloogia suunal on oluline aspekt minu kui kutselise kirikulaulja ja aktiivselt tegutseva kantori ning kirikulaullooja, sh. ka tekstile kirjutaja kogemus artiklis püstitatud eesmärkide saavutamisel. Resultaadini jöudmisel oli määrv roll pea kümne aasta jooksul Tallinna Kaarli Kirikus Pühalaulu Kooli<sup>7</sup> iganädalastel kirikulaulukoolitustel jalauldavatel palvustel ning loomulikult nende jaoks komponeeritud kirikulaulul ning

<sup>7</sup> Pühalaulu Kooli kohta vt. Eerik Jöks 2014b. Samuti vt. Pühalaulu Kooli veebikodu [www.psalmus.eu](http://www.psalmus.eu) (vaadatud 14.09.2021).

kirikulaulu tekstidel. **Teisisõnu – liturgilisel praktikal (sh. kollektiivsel praktikal) ja kogemusel ning seda reflekteerival teoloogial on selles uurimuses vältimatult oluline roll.**<sup>8</sup>

### 1.3.1 Liturgiateoloogia rollist selles uurimuses

Liturgiateoloogilise panuse jaoks ammutan inspiratsiooni Aidan Kavanagh' (1929–2006) lähenemisest, tema raamatu „On Liturgical Theology“ viiendast peatükist „Liturgical Theology“. Kavanagh alustab oma käsitlust tödemusega, et nii liturgia kui ka teoloogia on tänapäeval väga ebamäärased mõisted<sup>9</sup> (Kavanagh 1984: 73). See tähendab, et piisavat selgust ei too rääkimine ainult „teoloogiast“ kui sellisest, vaid peab olema täpselt määratletud distsipliin ja kontekst, milles konkreetset teoloogilist teemat käsitletakse.

Tsiteerides Urban Holmesi (1930–1981), kirjutab Kavanagh: „Liturgia juhatab korrapäraselt kaose piirile ja sellest regulaarsest flirdist hukatusega sünnib teoloogia, mis on erinev mistahes teisest teoloogiast.“<sup>10</sup> Kavanagh jätkab, et „teoloogia“ ei ole mitte esimene tulemus, mis sünnib kokkutulnute<sup>11</sup> toomisest kaose piirile liturgilise kogemuse kaudu. Pigem tundub esmajärjekorras sündivaks tulemuseks olevat sügav muutus nende inimeste elus, kes liturgilises aktsioonis osalevad. Ja see sügav muutus, kuitahes väike see ka on, möjutab nende järgmist liturgilist aktsiooni ning toob kaasa korrektsooni järgnevasse liturgilisse toimingusse sisenemiseks. Just nimetatud korrektsoon on kogu selles protsessis teoloogiline. Nii sünnib teoloogia – esimese instantsi teoloogia. Traditsioon on sellele nimeks andnud *theologia prima*. Paljude jaoks loob see kummastava olukorra. Alates kõrg-keskajast, mil tekkisid ülikoolid ja teaduslik meetod, ollakse harjunud mõttega, et teoloogia on miski, mida tehakse akadeemiates raamatute abil, teaduskraadidega eliidi poolt, produtseerides

„sed ja toda“ teoloogiat.<sup>12</sup> Vöib väita, et teoloogia, mida me oleme köige enam valmis tunnustama ja praktiseerima, ei ole tegelikult ei primaarne ega eostav, vaid hoopis sekundaarne ja tuletatud ehk *theologia secunda*. (Kavanagh 1984: 73–75).

Kokkuvõtlikult püüab Kavanagh sedastada tösiasja, et **fundamentaalsel tasandil ei sünnita mitte teoloogia liturgiat, vaid liturgia teoloogiat**. Kavanagh' käsitlus väidab muu hulgas, et liturgilisest aktsioonist võib sündida esimese instantsi teoloogia (*theologia prima*). Siinses artiklis käsitletud teemade teoloogiline kaemus, nii nagu kogu minu kirikulaulu-alane teaduslik-loominguline-pedagoogiline tegevus, on ühemõtteliselt sündinud ja kasvanud pikaaegse individuaalse ning kollektiivse liturgilise praktika kontekstis, mida võiks Kavanagh' sõnul nimetada sügavate sisekaemuste ja nendest lähtuvate korrektsoonide jadaks. Seetõttu võib selles artiklis sisalduvat teoloogilist komponenti käsitleda kui *theologia prima*'t või täpsemalt öeldes, selle refleksiioni. Kuigi *theologia prima* refleksioon võib juba tunduda *theologia secunda*'na, pole see minu kavatsuses kindlasti nii. Kuna ilma *theologia prima* kirjelduseta ei ole minu meeles mõeldav selle töö olemuslikku tervikut edasi anda, siis tuleb refleksioonist sündiva võimaliku kahtlusemomendiga leppida. Niisiis võib öelda, et selles artiklis kirjeldan ma Pühalaulu Kooli liturgilises praktikas sündinud *theologia prima*'t.

Miks aga on teoloogilise aspekti tomine niigi toimivasse hümnoloogilisse uurimusse üldse oluline? See aitab mitmekülgsemal seletada emakeelses kirikulaulus toimuvaid protsesse ja vahendada liturgilises kogemuses toimunut kristliku traditsiooni, sh. selle vanimate kihistuste kontekstis. Sellisele järjepidevusele tähelepanu pööramine ja selle tunnetamine liturgilises protsessis on osutunud vägagi tõhusaks. Ilma

<sup>8</sup> Kirikulaulu saab edukalt käsitleda ja uurida ka teoloogiat välistades. Nii on sellegi artikli muusikateaduslikud osised paikapidavad ka ilma liturgiateoloogilise seletusetena. Ometi ei kujuta mina hümnoloogiat ehk kirikulaulu uurimist ilma teoloogilise panuseta kuidagi ette. Väljaspool liturgiateoloogia toetavat, aga asendamatut rolli ei ole minul uurijana selles artiklis pretensiooni panustada akadeemilise teoloogia diskursusesse nt. piibliteaduse, religioonifilosofia või süsteematiilise teoloogia vallas. Sama kehtib keelteaduse kohta – lingvistika on selles uurimuses muusikateadust toetav distsipliin ja mul ei ole kavatsust ega pädevust antud teemas uuriva teadlasena kaasa rääkida (vt. ka lk. 155).

<sup>9</sup> Inglise keeles „equivocal terms“ (Kavanagh 1984: 73).

<sup>10</sup> „He [Urban Holmes] also said that liturgy leads regularly to the edge of chaos, and that from this regular flirt with doom comes a theology different from any other.“ (Kavanagh 1984: 73).

<sup>11</sup> Inglise keeles „assembly“ (Kavanagh 1984: 73).

<sup>12</sup> Inglise keeles „producing theologies of this and that“ (Kavanagh 1984: 74).

selle komponendita ei oleks kümne aasta jooksul sündinud raamatut „Eesti laulupsalter” (Jöks 2020) ja mitmeid muid, küllaltki mahukaid emakeelseid kirikulaulu-alaseid käsitlusi, nii teaduslikke, loomingulisi kui ka pedagoogilisi (Jöks 2015, 2016, 2017a, 2018, 2019, 2020–2021; Jöks, Ōunapuu 2021). Just Pühalaulu Kooli liturgiline praktika on eostanud tõdemused, mida ma kirjeldan alaosas „1.5 Kirikulaulu žanrite määratlemine”. Nendeks tõdemusteks on (1) käsitlus Püha Pauluse (1. saj.) kirikulaulu taksonoomiast (vt. lk. 143) ja (2) arusaam Sõna rollist emakeelles kirikulaulus (vt. lk. 146, sh. seletus suurtähe kasutamise kohta). Kõik need komponendid on olnud olulised, et jõuda selle artikli tuumani – eesti keele ja koraliviiide rütmini. Seetõttu ongi oluline neid selles kirjutises puudutada.

### 1.3.2 Kokkuvõtteks interdistsiplinaarsuse teemal

Kokkuvõtteks võib öelda, et siinne artikkel on interdistsiplinaarne rakendusteadusliku hümnooloogilise suunaga uurimus, mis püüab leida kõrvalekaldeid tänases koralipraktikas ja selle uutmise protsessis ning soovib pakkuda teadmuspõhiseid lahendusi keelepärasemaks ja atraktiivsemaks emakeelseks koralilauluks. Uurimus väljub teoreetilise hümnoologia arealist, kaasates minu kui praktiseeriva kirikulaulja kogemusi, ja omandab osaliselt loomeuurimuse piirjoni.

#### 1.4 Möisted ja nendega seotud poleemika

**Pühalaul** on kirikulaulu žanr, milles kasutatakse proosateksi. Pühalaulu sünönüm on proosatekstiline kirikulaul. Proosatekstina käsitatakse köiki tekste, mis ei ole stroofilised värsstekstid, sh. mitmed poeetilised žanrid, nagu proosahümn, psalm, kantikum ja vabavärss.<sup>13</sup> **Koraal ehk hümn** on strofilise värsstekstiga kirikulaul. Möiste „koraal“ haarab endasse nii meloodia kui ka teksti. Rääkides kas ainult meloodiast või ainult tekstist on see vajaduse korral täpsustatud. Koraali ja hünni ning koraali- ja hümnilaulu on selles artiklis käsitatud sünönüümadena.

Oma artiklis vaatlen ma koraali ja koralilaulu ühehääлse ja ilma saateta vokaalmuusikana ehk siis selle miinimumina, mis on vajalik, et kirikulaul kuuldavaks saaks (Jöks 2017b: 137). See ei tähen da vastuseisu koraali instrumentaalsatele, vaid

veendumust, et emakeelles kirikulaulus uute, keelepäraste lahenduste leidmise esimene samm on leida üles ilma instrumentaalsaataeta laulusesitus. Kui „laul” on leitud, siis tuleb juba vastavalt sellele kujundada saatefaktuur, mis laulmist toetab.

**Prosoodia** on keeleteaduses koondmõiste, mis hõlmab könelöikude kestuse, häiale valjuse ja körgusega seotud nähtusi (Vääri jt. 2000: 806). Kaisa Häkkineni järgi on prosoodilised ehk suprasegmentaalsed tunnused kestus, rõhk ja körgus (Häkinen 2007: 83). Prosoodia kolme tunnuse ehk mõõtme ehk parameetri koosmõjul, nende tähelepanelikul vaatlemisel ja meloodikasse rakendamisel saab ilmsiks fenomen, mida võime nimetada „**keelemuusikaks**“. Eestikeelsetes koralilaulus, milles kasutatakse juba olemasolevat meloodiamaterjali, mis võib olla ja enamasti ongi pärit mõnest teisest keeleruumist, on ennekõike olulised kaks esimest parameetrit ehk kestus ja valjus. Pühalaulus on alati olulised kõik kolm parameetrit.

**Hälve ehk hälbeline episood** on juhtum, kus sõna rütm läheb vastuollu meloodias kasutatud rütmiga. **Narratiivne ehk jutustav koralilaul** on tekstirütmist ja könelähedasest tempost inspireeritud laulmisviis, mis püüab ennekõike jutustada koralis sisalduvat lugu.

### 1.4.1 Rütmiseeritud koraal ja koraali rütmiseerimine

Selle artikli kontekstis nõuab erilist tähelepanu mõistekimp „rütmiseeritud koraal“, „koraali rütmiseerimine“ ja „isomeetriline koraal“. Tänapäeva eesti kirikulaulu kogukonnas tegeletakse koraali rütmiseerimisega, kuna arvatakse, et mitmekesisema rütmiga hoogsamat koraliversioonid võiks tuua värskust ja hoogsust emakeelse kirikulaulu viljelemisse. „EELK uue lauluraamatu kontseptsioon“ sedastab, et „ühetaolise rütmiga laulmine võib olla monotoonne. Selleks et anda elurõõmu läbi vaimuliku laulu, peaksid need olema hoogsama rütmiga“ (Tiitus jt. 2019: 27). Miks „koraali rütmiseerimist“ kui protsessi tuleb mõtestada eraldi „rütmiseeritud koralist“ kui protsessi resultaatist, selgub allorevest arutlusest. Selles mõnevõrra keerukas – kohati võib tunduda, et koguni pöhjendamatus – terminoloogilises poleemikas sisaldub ontoloogiline probleem.

<sup>13</sup> Pühalaulu määratlemise kohta vt. täpsemalt Jöks 2017c: 55–56, 2017b: 135–136.

Rütmiseerimisprotsessi lähtepunktis on alati isomeetriline koral. Rütmiseerimisprotsessi tagajärjeks võib aga olla (1) lauluvii **kirjalikult muutunud rütmipilt** või (2) isomeetrisest kirjalikust rütmipildist sündiv ja keelerütmist tõukuv **ainult auditivne rütmiseering**. *Nota bene* – isomeetriline kirjalik rütmipilt teisel juhul ei muutu. Nende kahe resultaadi ontoloogia on fundamentaalselt erinev. Esimesel puhul on tegu märksa üksikasjalikumalt fikseeritud ja staatilisema olekuga ja teisel puhul on olek ettearvamatum ja dünaamilisem.

Et „koraali rütmiseerimist” täpsemalt seletada, tuleb esmalt definitsiooni tasandil meenutada, mida tähendab mõiste „rütm”. Muusika elemen- taarteooriast teame, et „rütm on helide organisatsioon ajas” (Kostabi ja Semlek 1976) või teisisõnu, „rütm on meetrumile projitseeritud ja selle kaudu korrastatud vältuste järgnevus” (Kotta 2019). Kerri Kotta määratleb rütmia meetrumi kaudu, aga rütm võib tekkida ka lahus meetrumist. See on eriti aktuaalne pühalaulus, kus laulu esitamise temporaalse struktuuri määratleb valdavalt sõna rütm, välja arvatud pikendatud noodid fraaside liigenduskohtades, enamasti fraaside lõppudes. Kogemus<sup>14</sup> näitab, et tulemus on pea eranditult mittemeetriline. Seni on vaid üksikutes palades tekkinud sõnarütmia eripära töttu proosatektis möningane meetriline tunnetus. Niisiis kuulub meetrumita ehk mittemeetrilise kirikulaulu alla kogu proosatekstiline kirikulaul nii ladina, eesti kui mistahes muus keeles. Nootidel on küll silpide pikkusest tulenevad vältused (rütm), aga need ei allu meetrumi korrapärasusele. See teadmine on oluline, sest võimalikult sobiva rütmikuju leidmiseks koraalile võib olla vajalik kujutada seda just meetrumivabas rütmipildis.<sup>15</sup> Olgu rütm meetrumile alluv või mitte, on ühemõtteliselt selge, et ilma rümita ei ole lauluviiisil võimalik kuulda vaks saada. Niipea kui anname nootidele vältused, ongi olemas rütm. Seepärast võib mõiste „rütmiseerimine” teemaga vähem kursis

olevatele inimestele olla mõnevõrra eksitav, sest tundub, nagu antaks koraalidele rütm, mida seal varem pole üldse olnud.

Teine selle valdkonna termin, mis on mõistega „rütm” üsnagi läbi pöimunud, on „meetrum”. Kui rütm on helide organisatsioon ajas, siis siinnes kontekstis võib öelda, et „meetrum on röhuliste ja rõhutute taktiosade korrapäane vaheldumine” (Kostabi ja Semlek 1976). Kerri Kotta määratluse järgi on meetrum „vördse vältusega ajaüksuste perioodiline kordumine” (Kotta 2019). Teadmine perioodilisest kordumisest võib meid koraaliteksti lugemisel aidata leida laulmiseks sellele tekstile kõige omasema meetrumi.<sup>16</sup>

Rütmiseeritud koraali mõiste võeti kasutusele 19. sajandi Saksamaal seoses saksakeelsete kirikulaulude meloodilise ja tekstilise restauratsiooniga. Rütmiseeritud koraali vastandiks oli valdavalt võrdsetes vältustes noteeritud isomeetriline koraaliviis. Noodinäide 2, lk. 158 kujutabki isomeetrialist koraali „Kiriku laulu- ja palveraamatust” (KLPR) ja noodinäide 3, lk. 160 rütmiseeritud koraali EELK lauluraamatukomisjoni prooviväljaandest (LKPV). Viimati nimetatud on publitseeritud seoses uue lauluraamatu koostamisega. Näitena toodud isomeetrialises koraalis on valdavalt võrdsed noodivältused ja pikemaid vältusi kasutatakse muusikaliste fraaside liigenduskohtades – keskel ja lõpus. Rütmiseeritud koraalis on märgatavalt mitmekesisem rütmipilt ja erinevaid noodivältusi kasutatakse läbivalt.

Eestis on rütmiseeritud koraali temaatikaga sügavuti tegelenud muusikateadlane Pille Raitmaa (snd. 1977), kes on seda teemat käsitlenud oma magistritöös „Arutlused koraalilaulu teemal Liivimaal 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi algusaastatel” (Raitmaa 2006). Eesti keelerütmia ja koraaliviiside rütmia teemat Raitmaa oma töös ei käsitle, sest tema muusikaloline väitekiri kajastas pealkirjas viidatud perioodil toimunud diskusiooni ja keelerütmia küsimused ei olnud selles arutelus aktuaalsed.

<sup>14</sup> Kirjutades kogemusest, viitan enam kui kolmesajale eestikeelsele proosatekstilisele kirikulaulule, mida ma olen komponeerinud ja mida kõiki on korduvalt läbi lauldud Tallinna Kaarli kirikus, aga ka mujal Eestis, pea kümne aasta jooksul toimunud tunnipalvustel. Repertuaari valdag osa on publitseeritud raamatus „Eesti laulupsalter” (Jöks 2020). Vt. ka alaosas „1.3.1 Liturgiateoloogia rollist selles uurimuses” lk. 140 toodud kirjandust. Tunnipalvused on osa kiriku traditsioonilisest liturgiakorpusest. Tunnipalvusi peeti ja peetakse ka praegu nii kloostrites kui ka kogudusekirikutes. Ööpäevas on kahekso tunnipalvust. Liturgiakorpuse teise poole moodustab armulauaga jumalateenistus ehk missa.

<sup>15</sup> Selle praktikas realiseerumise kohta vt. noodinäide 10, lk. 179 või noodinäide 15, lk. 186.

<sup>16</sup> Selle praktikas realiseerumise kohta vt. laulu „Jumal, mu süda igatseb Sind” teksti alternatiivset grupeerimist lk. 184.

Järgnevalt osundan rütmiseeritud koraali spetsialisti Raitmaa ettekandele EELK laulu-raamatu konverentsil 27. oktoobril 2018 Tartus, kuna see päineb otse kaasaegse diskussiooni diskursusest. Oma ettekandes tödes Raitmaa, et rütmiseeritud koraalil oli juba 19. sajandil **kaks põhilist tähendust** (paksendus on minu rõhuasetus – E.J.). Esimene neist ei hõlmanud mitte niivõrd spetsiifilise rütmikaga viisikuju, vaid pigem koraali esitusviisi, milles on tajutav meetrum ja elavam tempo ning milles ei oleks ebamäärase pikkusega fermaate. Sellega taotleti rahva tõhusamat kaasamist koralilaulmisesse. Teise tähenduse kohaselt mõisteti rütmiseeritud koraali all mitmekesise rütmiga viisikujusid, mis on taastatud ajalooliste meloodiate eeskujul. Ka selle eesmärk oli sama – õhutada rahvast hoogsamalt ja innukamalt kaasa laulma. (Raitmaa 2018).

Pille Raitmaa ütles oma ettekandes ka, et rütmiseeritud laulmisviisist, mis 19. sajandil kõneainet pakkus, ei ole praegu enam mõtet rääkida, sest see on aja jooksul juba saavutatud (Raitmaa 2018). Siinkohal ma ei nõustu täielikult Pille Raitmaa väitega. Kindlasti ei ole tänase isomeetrilise koraali aeglased tempod võrreldavad 19. sajandi aeglaste tempodega, milles üks noot võis väldata sekundeid (Siitan 2000: 92). Selle järgi võiks väita, et rütmiseeritud laulmisviis on töesti saavutatud. Siiski on ennatlik arvata, nagu oleks rütmiseeritud laulmisviisi meetod lõpuni ammendatud, mistõttu sellest justkui enam ei olekski mõtet rääkida. Ka siinne artikkel näitab, et selles vallas on veel kasvuruumi ja rütmiseeritud laulmisviisi võiks uuesti mõtestada kui **eesti keelerütmi järgi isomeetrilisest noodipildist laulud (rütmiseeritud) koraali**.

Koraalimaraton Haapsalus 20.–21. augustil 2017, mis mul õnnestus peaegu tervikuna läbida, andis vägagi hea läbilöike koralilaulu olukorrast Eestis. Koraalimaraton eesmärgiks on laulda katkematus jadas järjest läbi kogu lauluraamat.<sup>17</sup> KLPRI repertuaar oli EELK praostkondade vahel ära jaotatud ja nõnda tuli Eesti koralilaulu kultuur kogu oma kirevuses ca 36 tunni jooksul ühte kohta kokku. Kuigi oli üsna palju hoogsaid, rütmiseeritud laulmisviisist kantud näiteid, võis siiski kuulda ka röhutatult võrdsetes välustes

ja kohati küllaltki aeglast laulustiili. Sellist isomeetrilist laulustiili võib Eestimaal kohata isegi olukordades, kus orelisaade puudub, aga laulev rahvas justkui kuuleb vaimukörvas igal noodil vahelduvat oreliaordi ning sunnib olematut orelisaadet järgides kõik noodid võimalikult võrdsetesse välustesse. Selle laulustiiliga kaasneb enamasti ühine hingamine iga tekstirea lõpus, mida valmistatakse sageli ette aeglustusega.

Kui vaadelda nähtuse „rütmiseeritud koraal“ kahe 19. sajandi tähenduse ühisosa, siis tundub, et mõlemal puhul taotleti rahva aktiivsemat kaasa laulmist. Seepärast pakun välja uue üldistava definitsiooni, mille kohaselt **koraali rütmiseerimine on teravdatud tähelepanu pööramine koralivisi rütmikale eesmärgiga muuta laulmist kogudusele atraktiivsemaks ja saavutada selle läbi aktiivsem kaasalaulmine**. Edasised sammud hõlmavad juba erinevaid meetodeid selle eesmärgi saavutamiseks. Selleks võivad olla (1) rütmiseeritud esitusviis, sh. keelerütmi pöhine esitusviis isomeetrilisest noodipildist või (2) koralivisi rütmri muutmine kirjapildis, sh. algupäraseks peetavate viisikujude taastamine. Niisiis, rütmiseerimisprotsessi võib käsitada kui strateegilist lähenemist saavutamaks rahva aktiivsemat kaasalaulmist, aga tulemuseni jõudmiseks kasutatakse eri taktikaid, milleks võivad olla ontoloogiliselt erinevad entiteedid: (1) isomeetrilisest kirjapildist sündinud rütmiseeritud interpretatsioon või (2) kirjapildis muutunud viisirütm. Sellest võrsub üks tuumküsimustest: kui eeldada, et koralide rütmiseerimise strateegia on õige ja päädib aktiivsema kaasalaulmisenega, siis milline taktika viib tulemuseni, mis sobib kõige paremini meie eesti emakeelega?

## 1.5 Kirikulaulu žanrite määratlemine

Kirikulaulu žanrite määratlemisel toetun esimesest sajandist pärievatele Uue Testamendi raamatutele, milleks on Pauluse kiri koloslastele ja Pauluse kiri efeslastele. Artikli selle alaosaga soovin näidata, kuidas Pühalaulu Kooli liturgilises praktikas on apostel Pauluse kirjad esiletoodud taksonoomia „psalmid, hümnid ja vaimulikud laulud“ loogilises hierarhilises sekventsis ilmsiks

<sup>17</sup> „Tegemist on arvult juba kolmanda sellelaadse ettevõtmisega Eestis. 2002. aastal lauldi lauluraamat kaanest kaaneni Viljandi Kulttuuriakadeemia ja Viljandi Pauluse koguduse eestvedamisel ning teist korda Missio Läänemaa ajal 23.–25. augustil 2011 Haapsalu toomkirikus.“ (Salumäe 2017).

saanud. Sellise sekventsi olemasolu (vt. lk. 145) on vajalik, et taibata psalmilaulu (proosatekst) mõningate võtete ülekandmist hümnilaulule (stroofiline värsstekst) ehk siis selle kaudu selgub žanrimääratluse seos siinse artikli teemaga. Kuigi osa piibliteadlasi on tänapäeval seisukohal, et need kirjad ei pruugi olla Püha Pauluse kirjutatud, vaid võivad olla nn. deutero-pauluslikud kirjad, kasutan ma neid üsna julgelt kui apostli ütlusi nii, nagu neid liturgilises kontekstiski mõistetakse, või äärmisel juhul kui tema pärandit.

Kui piibliteaduse seisukohalt on nende kirjade õige autorsus oluline, siis selle artikli kontekstis mitte. Akadeemilises teoloogias (*theologia secunda*), mis võib liturgilisse praktikasse üle kanduda näiteks jutluses, mängib õige autoriteadmine ja esiletõstmine olulist rolli, aga üsna raske on ette kujutada vaimulikku, kes liturgia Pühakirja lugemiste ehk lektsioonide sektsioonis deutero-pauluslike kirjade ettelugemise eel ütleks: „Varakristlik autor, keda mõned meist ikka veel usuvad olevat apostel Pauluse, kirjutab: ...”. Öeldakse ikka, et „Püha Paulus ütleb” või „apostel Paulus kirjutab” või „lugemine Pauluse kirjast” vastavalt siis kas efeslastele või koloslastele. See näitab ilmekalt igapäeva praktika valguses, kuidas liturgiline kaemus erineb olemuslikult piibliteaduslikust käsitlevatest. See ei välista liturgiateoloogilist kaemust, mis toetub piibliteadusele, aga minu eelistuste hulka selline lähenemine ei kuulu.

Isegi kui nende kirjade autor ei ole püha Paulus, on ometi tegu väga varajaste ürikutega, mis on suure tõenäosusega seotud Pauluse autoriteediga ja milles sisaldub esimene teadaolev kirikulaulužanrite loetu: „psalmid, hünnid ja vaimulikud laulud”. Samuti tuleb silmas pidada, et kirikulaulu traditsioon on sündinud ja kujunenud teadmises, et just Püha Paulus **on** nende kirjade autor. Deutero-pauluslik lähenemine on tekkinud alles 19. sajandil ajaloolis-kriitilise meetodi kasutamisega uustestamentlikes uurimustes.<sup>18</sup>

Nagu eespool kirjutatust nähtub, tunti žanrilist eristust vähemalt nimetuse tasandil juba esimesel sajandil, mil võrsuvale kirikule visandati

kirikulaulu vokaalrepertuaari tegevusruum: psalmid, hünnid ja vaimulikud laulud. Kuigi määratlus ei lähe spetsiifilisemaks, ei ole see kindlasti ühekordne ja juhuslik episood, sest see ilmub samas sõnastuses kahes erivas kirjutises. Kiri koloslastele õpetab: „Kristuse sõna elagu rikkalikult teie seas, kõiges tarkuses õpetage ja manitsege üksteist psalmide, hünnide ja vaimulike lauludega, laulge kogu südamest tänulikult Jumalale!” (Kl 3:16) ja kiri efeslastele manitseb: „Ja ärge joovastuge veinist, millest tuleb liiderlikkus, vaid saage täis Vaimu, lauldes omavahel psalme, hümne ja vaimulikke laule, lauldes ja pilli mängides kogu oma südamega Issandale, tänades alati Jumalat ja Isa meie Issanda Jeesuse Kristuse nimel” (Ef 5:18–20). Selle kohta ütleb Aimé Georges Martimort (1911–2000), et „varakristluses ei olnud vaja teha muud, kui järgida apostel Pauluse, kes ise jätkas piibelikku traditsiooni, nõuannet, kui ta tegi laulmisest liturgilise palve normaalse väljenduse: „Laulge psalme, hümne ja vaimulikke laule [...]” (Kl 3:16, Ef 5:19)” (Martimort 1992: 143).

Žanrite loetlemise järjestus ei ole ilmselt juhuslik, sest Vana Testamendi psalmide raamat oli esimestele ristiinimestele üks vähesid koheseks kasutamiseks valmis terviklikke palveteksti korpusi, mille rakendamist innustas tösiasi, et Naatsareti Jeesus ise tarvitab psalmide sõnu oma pöördumistes Jumala poole. Evangeeliumides<sup>19</sup> on selle kohta mitmeid näiteid, millest üks tuntumaid on Jeesuse ahastus Kolgatal: „Ja kella kolme ajal kisendas Jeesus valju häälega: „Eloii, Eloii, lemaa sabahltani!” – see on tõlgitult: „Mu Jumal, mu Jumal, miks sa mu maha jätsid?”” (Mk 15:34). Need sõnad pärinevad Vana Testamendi Psalmist 22, täpsemalt öeldes on see teise salmi esimene pool (Ps 22:2a). Psalmide keskset positsiooni võime märgata keskaegse ladina kirikulaulu köikides dialektides<sup>20</sup> – valdag osa varaseimast lääne kirikulaulust on loodud just psalmitekstidele.

Martimort, kirjutades psalmide privileeritud rollist liturgias, sedastab, et esimestel sajanditel kasutati psalme liturgias pigem lugemismaterjalina, samal tasemel teiste Pühakirja lõikudega, aga juba kristlaste tagakiusamise periood

<sup>18</sup> Näitena võib tuua Ferdinand Christian Bauri (1792–1860), kes oli evangeelne teoloog, Tübingeni koolkonna asutaja.

<sup>19</sup> Evangeeliumid on Uue Testamendi neli esimest raamatut.

<sup>20</sup> Keskaegse ladina kirikulaulu dialektid on frangi-roma ehk gregooriuse laul, ambroosiuse laul, gallia laul, mosaraabia laul, vanarooma laul. Neist keskseks dialektiks kujunes ja kehtestati kogu keskaegses Euroopas frangi-roma ehk gregooriuse laul.

oli tunnistajaks psalmide laulmise liikumise algusele. Seda kanti edasi hilise neljanda sajandi kirikuisade ja monastiliste kogukondade poolt (Martimort 1992: 144).

Psalter pakkus peaasjaliku sisu tunnipalvustele, olgu siis koguduses või kloostris. Missa puhul nägid kõik kirikud ette, et diakon, psalmist või lugeja peab psalmi puldist lugema või laulma. See psalm oli osa [Pühakirja] lektsioonidest ja rahvas võttis psalmi lugemisest või laulmisest osa. [...] Enamikus ladina liturgiates pakkusid psalmid saadet missa protsessioonidele: [kirikusse] sisenemise laul [ehk *introitus* ehk algussalmid], ohvrilaul [ehk *offertorium* enne armulauda] ja armulaua laul [ehk *communio* armulaua jagamise ajal]. [...] **Psalmidele määratud oluline koht oli tunnistajaks kiriku veendumusele, et psalmidest kostab Kristuse ja tema Müstilise Ihu hääl** (Martimort 1992: 145; paksendus on minu rõhuasetus – E.J.).

Kuigi psalmid on heebrea poesia, on laulu-spetsifiliselt tegu proosatekstidega, sest tekst ei jagune kindlate silpide arvuga värsiridadeks, mis oleksid igas salmis samad ja seega hõlpsasti allutataavad salmiti korduvale viisile. Seepärast on üsnagi loogiline, et proosatekstilise žanri kõrval on algusest peale stroofilise värsstekstiga salmilaululine hümnianr, mida meie keeleruumis tuntakse eelkõige koraaližanrina. „Tundub, et juba perioodil, mis eelnes piiblitekstiliste laulude domineerimisele, laulsid kristlased uusi poeetilisi kompositsioone, mille fragmendid on meieni joudnud Pauluse kirjade kaudu“ (Martimort 1992: 147). Samas toimus ka võitlus niisuguste uute tekstile vastu, sest just sellise poesia kaudu oli kõige lihtsam levitada valeõpetusi (Martimort 1992: 147–148).

Nagu iga hea taksonoomia, nii lõpeb ka püha Pauluse liigitus nn. vaba žanriga – „vaimulikud laulud“. Vabažanrile iseloomulikult on selle piirid kõige hajusmad ja määratlemine seetõttu kõige ebakindlam.

Aastatepiikkune regulaarne emakeelse psalmide laulmine liturgilises keskkonnas viis mind kui kirikulaulu praktikut järk-järgult arusaamani,

et psalmilaulu all võib mõista puhest Pühakirja teksti just sellises tölkeversioonis, nagu see kirikulauljale oma ajas kasutada on antud; hümnid ehk koraalid on psalmide ja teiste Pühakirja tekstide ümersõnastused stroofilises värsstekstis; ja vaimulikud laulud on vabažanr, millesse mahub kõik muu, nt. poesiasse ning muusikasse kootud isiklikud vaimulikud läbielamised, aga ka mitme-sugused ühispalve funktsiooniga laulud, nagu nt. litaaniad. Omandatud kogemuses oli väga oluline just kirjeldatud sekventsi tajumine – psalmid on primaarsed, sest tegu on kirikulaulu algtekstiga; neist sünnivad hümnid ehk algteksti parafraasid stroofilistes värssides ja kahe žanri koosmõju sünnitab inimese isiklikust kogemusest ja liturgilisest vajadusest lähtuvad tekstdid – vaimulikud laulud. Selline kogemus lubabki mul seostada apostel Pauluse kirjades nimetatud žanrid tänases päevas kasutatavate samanime-liste žanritega.

Niisiis on kirikulaulu teine žanr – hümnid – lääne kirikulaulus alati seisnud pühalaulu kõrval. Ladinakeelne „hymnus“ ilmub regulaarsesse kasutusse alles 6. sajandil, vahetades välja mõiste „carmen“, mis sinnamaale tähistas uut poeetilises vormis teksti (Apel 1958: 421). Lääne kiriku varane hümnikorpus ehk Ladina hümnikorpus on aukartustäratav. Bruno Stäblein (1895–1978) loendab antoloogias „Monumenta Monodica Medii Aevi“ 550 erinevat meloodiat (Hiley 1993: 140). Kui aga vaadata käsikirju, mis on indekseeritud ladina kirikulaulu andmebaasis „Cantus“, siis hümnianri otsing annab 17 328 vastet,<sup>21</sup> mis ilmekalt kirjeldab selle žanri populaarsust ja levikut (Cantus 1987). Siinkohal on oluline silmas pidada, et tegu ei ole mitte 17 328 erineva hümniga, vaid selle hulga hümnide esinemisega, ka ainult tekstina, andmebaasis indekseeritud 202 käsikirjas. Sellest on näha hümnianri atraktiivsus ja selle realiseerumine liturgilises variantuses ja piirkondlike uusustes. See teave aitab meil meeles pidada olulist tösi-asja, et stroofilise värsstekstiga kirikulaul ei ole luterliku reformatsiooni tulem, nagu seda mõnikord ekslikult esitletakse.

Meie emakeele kontekstis sai koral keskse koha seoses sündmustega, mis hakkasid arenema

<sup>21</sup> Selle otsingu tulemus on muutumises, seoses pideva tööga andmebaasi täiustamisel. Kui artikli kirjutamise käigus (9.04.2021) oli tulemus 17 328, siis toimetamise lõppfaasis (14.09.2021) oli see juba 17 408.

1517. aastal Wittenbergis. Augustiinlastest munga Martinus Lutheruse (1483–1546) algatatud reformipüüdlus roomakatoliku kirikus plahvatas laialdaseks protestiliikumiseks, mille käigus paljudes Euroopa piirkondades hüljati roomakatoliiklus ja võeti kasutusele uus usu praktiseerimise vorm, mida on valdavalt hakatud kutsuma protestantluseks.<sup>22</sup> Reformiliikumise üks olulisemaid defineerivaid tunnuseid oli emakeele kasutuselevõtt kirikus ja koos sellega emakeelse koguduselaulu laialdane levimine. On üsna loogiline, et see uus fenomen ei sündinud kirikulaulu esimeses, proosatekstilises, vaid just teises, stroofilise värsstekstiga žanris. Kuigi ka proosatekstide kooslasmise praktika oli ilmselgelt olemas, soodustab lõppriimilise salmilaul suurema rahvahulga emakeelset ühislaulmist vaiddamatult tulemuslikumalt. Piirkondlikule mitmekesisusele lisandus nüüd erinevate kohalike keelte mõõde, mis pani hümnireportuaari supernoovana plahvatama.

### 1.5.1 Sõna ja muusika kirikulaulus

Vokaalmuusika „toitub” rohkem või vähem tekstist, mis koos muusikaga kõlama pannakse. Kirikulaulus tuleb see seos eriti aktuaalselt ilmsiks, sest Sõna (suure algustähega) on kristlikus diskursuses mitmel põhjusel eristaatuses. Laulutekst ei tähenda siinkohal mitte lihtsalt silpidest, sõnadest ja lausetest moodustuvat narratiivi, vaid peegeldab jumalikust inspiratsioonist sündinud õpetust, mis on Jumala Sõnana fundamentaalsel tasandil eristaatuses. See staatus kandub rohkem või vähem edasi ka Piibli-välistele tekstile, sh. kirikulauku tekstile. Õpetusliku alusteksti privileegile lisandub veel müstiline kaemus „lihaks saanud Sõnast” (Jh 1:14) ehk jumalinimesest Naatsareti Jeesusest. On üsna raske ratsionaalselt siduda omavahel Pühakirja teksti kui Sõna ja jumalinimest Jeesust, kes on lihaks saanud Sõna, aga samas ei saa eitada tugevat tunnetuslikku seost nende vahel. Minu arusaama kohaselt toimub kirikulaulus muusika allutamine Sõnale mitmes, teineteisega sümbiootiliselt seotud mõõtmes – teoloogilises ja prosoodilises. Seega võib, vähemalt minu nägemuse kohaselt, julgelt öelda, et kirikulaul on vörsunud Sõnast, sõltub esmajärjekorras Sõnast ja seetõttu elab Sõnast. Ilma Sõnata ei ole kirikulaulul elujõudu.

Aktiivne kirikulaulu komponeerimine ja koralitekstide kirjutamine ning uusloomingu innukas ja regulaarne praktiseerimine liturgias on võimaldanud näha seoseid, mis palgalt teoreetilises käsitluses oleks töenäoliselt jäänud märkamata. Palvustel kasutatav pühakirjakeskne muusika – valdag osa laulutekstidest on otsene, ümber sõnastamata eestikeelne piiblitekst – on loonud eriladse eestikeelse liturgilise keskkonna, milles viljeletud praktika on tekitanud uutmoodi sümbiootilise kaemuse emakeelset sõnast ja selle väärustest nii vaimses kui ka prosoodilises plaanis.

### 1.6 Saksa ja eesti keele erinevustest ning erinevuste tähendusest eestikeelsetes kirikulaulus

Eesti keeleruumi kandus emakeelse koraalilaulu komme saksa keeleruumist, tuues meie algriimilisse möttemaailma kaasa lõppriimilise luule ja saksa keelemuusikast inspireeritud lauluviiisid. Toomas Siitan (snd. 1958), kes on eesti kirikulaulu identiteeti lahates esitanud minu meelest kõige nutikama küsimuse tänapäevases eesti hümnoloogias: „Kas eesti kirikulaul või kirikulaul Eestis?” (Siitan 2001: 38), kirjutab oma saatesõnas raamatule „Eesti laulupsalter”: „Eestikeelne kirikulaul on olnud üleni laenuline. Oleme sellega niiväga harjunud ja pea loobunud siin eesti keelele olemusliku idioomi otsimisest” (Siitan 2020: 8). Sama raamatu saatesõnas tödeb Andres Pöder emakeelse psalmilaulu kontekstis: „Kuuludes kolme aastakümne eest „[EELK] Kiriku laulu- ja palveraamatut” koostavasse komisjoni, võisin kogeda raskusi eestikeelsete laulutekstide sobitamisel isegi koraaliviisidega” (Pöder 2020: 7).

Löhet, mis lahutab eesti keelerütmi saksa kultuuriruumist vörsunud muusikarütmiga, on olnud võimalus kogeda kõigil, kes on laulnud mitmekesisema rütmipildiga eestikeelseid koraale, nt. nagu KLPR 339A „Kalla, kallis Isa käsi”, mille teise salmi algus ütleb „Luba mind Su ligi tulla, armas taeva Kuningas, et su Poja risti alla, elukoorma panna saaks”. Sõnas „poja” on eesti keeles esimene silp röhuline ja teine, röhuta silp on tunnetatud pikemana kui esimene silp. Äärmisel juhul võib öelda, et silbid on omavahel välthuselt võrsed, aga mingil juhul ei

<sup>22</sup> Kriitikat selle mõiste kohta vt. Jöks 2017b: 148–149.

saa esimene silp olla pikem.<sup>23</sup> Noodikiri sunnib aga meid pikendama just seda silpi – esimesel silbil on veerandnoot punktiga ja teisel silbil on kaheksandik. Ja „pojast” saabki „pooja”. Selline ebameeldiv moonutus tuletab meile meelde, et eesti keel on kvantiteedikeel ehk vältekeel ja hääliku pikkuse ebaõige muutmine mitte ainult ei deformeeris sõna kõlakuju, vaid võib ka muuta selle tähendust. Kohati võib muutunud tähendus olla kahemötteline ja/või inetu, nt. KLPR 76 „Päästja risti juurde ma” refrääni. Sedalaadi ekstreemsed näited on pigem erandlikud, aga siiski könekad ja julgustavad otsima koralilaulu lahendust, mis sobiks paremini meie emakeelega ja väldiks moonutusi nii palju kui võimalik, olgu siis tähendust muutvaid või mitte.

Saksa ja teiste indogermaani keelte ja eesti keele erinevusi võib esile tuua vägagi mitmel tasandil. Üks tuntumatest erinevustest on grammatilise soo puudumine eesti keeles. Uku Masingu (1909–1985) keeletajust rääkides on Peep Audova selle erinevuse tabavalt sõnastanud:

Teatud asjad, mis indoeurooplaale on enesestmõistetavad, tunduvad meie jaoks absoluutsest mõttetud. [...] Indoeuroopa keeltes on reeglina grammatilised sood olemas. Soomeugrilane ei saa aru, miks see peab nii olema. See on meie jaoks absoluutne nonsenss. Milleks peab iga uus nimisõna selleks, et keelde minna, kõigepaalt endale saama soo? (Tootsen 2000).

Niivörd fundamentaalne keeleerinevus peab ju ometi olema kuidagi mõjutanud meie keele igapäevastest tarvitamisest kujunevat mõttemaailma. Et taibata eesti keele olemust kirikulaulu süvatasandil, on oluline olla teadlik vägagi mitmetahulistest erinevustest, mis seda indogermaani keeleruumist lahutavad.

Kui rääkida sõnast lingvistilises tähenduses, siis saab määrvaks keel, milles sõna elab. Igal keelel on olemas oma isikupärane prosoodia ja sellel põhinev keelemuusika (vt. ka lk. 141). Nii on kirikulaulu viisid lahutamatult seotud selle keelemuusikaga, mille embuses kirikulaulu viis sündis. Ladina keelemuusikast sünnib ladina kirikulaul, saksa keelemuusikast sünnib saksa kirikulaul ja eesti keelemuusikast eesti kirikulaul.

Meile on tuntud ütlemine „kuidas keel, nõnda meel”. Seda parafraseerides võime üsna kindlalt öelda, et „kuidas keel – nõnda laul”.

Euroopas on kaks tähtsamat keelkonda: indogermaani keeled ja uurali keeled (Häkkinen 2007: 33). Algupärase kirikulaulu seisukohalt on meie jaoks olulised kaks türikeelt: (1) ladina ja (2)saksa. Mölemad keeled kuuluvad indogermaani keelkonda. Maarjamaa kirikulaulu seisukohast on muidugi türikeeleks eesti keel, mis aga kuulub urali keelkonda. Täpsemalt öeldes on eesti keel koos soome, liivi, vadja, vepsa ja karjala-aunuse keeltega läänemere-soome keeled (Häkkinen 2007: 34). Arvo Laanesti (1931–2003) arvates kuulus läänemere-soome keelte hulka ka isuri keel (Laanest 1964). Tösiasi, et ladina ja saksa keel ning eesti keel kuuluvad erinevatesse keelkondadesse, ei ole pelgalt teoreetiline keeleteaduslik tödemus – nende kahe indogermaani keele ja meie emakeele keelemuusikalised erinevused on nii suured, et ilma lialdamata võib öelda, et need on nagu õli ja vesi – mõlema, nii ladina ja saksa kui ka eesti keelemuusika on kaunis ja inspireeriv, aga omavahel need looduslikult ei segune.

Ladina ja eesti keelel ning saksa ja eesti keelel on õige mitmeid grammatilisi ja prosoodilisi erinevusi. Siinkohal käsitlen vaid selle artikli seisukohast kõige olulisemat erinevust saksa ja eesti keele vahel, milleks on küsimus silbi rõhu ja pikendamise seostest. Oma varasemates kirjutistes ja loengutes olen seda probleemi kirjeldanud nõnda:

Saksa, nii nagu ka paljudes teistes indogermaani keeltes, on silbi rõhutamine ja pikendamine staatiliselt seotud. Lihtsamalt öeldes – silpi, mida rõhutad, seda ka pikendad. Eesti keeles sellist seaduspära ei ole – ka rõhuta silp võib olla sõna pikimana tunnetatud silp [vt. seletust lk. 155]. See definieribki kõige määrvamalt saksa ja eesti keelemuusikate erinevuse ja teeb küsitavaks saksa keelemuusikast võrsunud rõtmide loomuliku sobitamise eesti keelerütmiga. (Jöks 2021a).

Olles teemasse pikemalt süvenenud, tuleb enesekriitiliselt tunnistada, et selle kästluse kaks esimest lauset võivad olla liiga üldistavad

<sup>23</sup> Silpide võrdsuse problemaatika kohta vt. ka allmärkus 36, lk. 156.

ja pretensioonikad. Kuigi kirikulaulu esitamise ja õpetamise igapäevapraktikas on sellise üldistustasemega mõttteviisi kasutamine sobilik, nõub see teaduskirjanduse diskursuses vähemalt mõnevõrra üksikasjalikumat käsitlemist. On päris selge, et saksa keeles ja eesti keeles on silbi röhutamise ja pikendamise seos erinev (vt. lk. 149). Küsimus on vaid selle piiri defineerimises – mis astmeni on silbi röhutamine ja pikendamine saksa keeles seotud?

Stuttgarti ülikoolis (Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung) on saksa keele foneetikat uurides kindlaks tehtud, et vokaali pikkust nagu ka kogu silbi pikkust ja silbi teiste osiste pikkusi võib pidada sõnaröhu leidmise esmaseks vihjeks saksakeelsetes sõnades (Marasek 1997).<sup>24</sup> Grzegorz Dogil (1952–2017) kinnitas statistiliselt silbi pikkuse kui peamise korrelandi sõna röhuga (Dogil ja Williams 1999). Klassifitseerides sama andmestiku kinnitas Stefan Rapp seda tulemust, kasutades omaenda väljaarendatud masinöppé paradigmat (Rapp 1994). Michael Jessen ja tema kaasautorid väidavad, et saksakeelsetes sõnades on röhuliste silpide vokaalid röhuta silpide omadest oluliselt pikemad, nagu ka vokaalidele eelnevate plosiivide<sup>25</sup> sulu hoidmise ehk oklusiooni pikkused (Jessen jt. 1995; ka Jessen 1993).

Silvia Dahmen ja Constanze Weth sedastavad oma raamatu „Phonetik, Phonologie und Schrift“ alapeatükis „Pikendamine ja röhutamine“, et

kuuldat esiletöös saksa keeles tuleneb peamiselt asjaolust, et röhulised silbid lausutakse valjemini ja selgemalt ning on **pikemad** [paksendus minu lisatud – E.J.], samas kui redutseeritud silbid on tavaiselt lühikesed ja sisaldavad redutseeritud täishäälikuid nagu Švaad (nagu sõnas bitte /'bitə/) või on redutseeritud vokaal isegi täielikult eemaldatud nagu sõnas haben [ˈha:bm] (Dahmen, Weth 2018: 20).

Olles nüüd vaadelnud silbi röhu ja kestuse pikendamise küsimust saksakeelsetes sõnades,

võib öelda, et isegi kui ei saa väita, et silbi röhutamine ja pikendamine on staatiliselt seotud (vt. lk. 147), siis on väljaspool kahtlust, et selline seos on valdav. Seetõttu tuleb minu varasemas määratluses teha korrektsoon, ja kuigi tegu on mõningase kordamisega, lisan siia täpsustatud järelduse: „**Saksa keeles on silbi röhutamine ja pikendamine valdavalt seotud. Lihtsamalt öeldes on üldiseks printsibiks – silpi, mida röhutad, seda ka pikendad.** Eesti keeles sellist valdavat seaduspära ei ole – ka röhuta silp võib sageli olla sõna pikimana tunnetatud silp. See defineeribki kõige määrvamalt saksa ja eesti keelemuusika erinevuse ja teeb küsitavaks saksa keelemuusikast võrsunud rütmide loomuliku sobitamise eesti keelerütmiga.“

### 1.7 Probleemi püstitus

Tänane tuumküsimus eestikeelse koraalilaulu seisukohalt võrsubki saksa keele ja eesti keele prosoodilistest erinevustest. Kui nõustuda väitega, et keel möjutab koraaliviisi rütm, siis oleme olukorras, milles meil on viisid, mis pärinevad ühe keelkonna keelemuusikast, ja tekst, mis pärineb teisest keelkonnast. Kas selles ei sisaldu mitte olemuslik vastuolu? Lauldes koraale, saame tunnetuslikult sellest vastuolust aru, eriti kui viisi rütm sunnib meid moonutama mõnda sõna nõnda, et piinlik hakkab. Kas ja kuidas aga saaks metoodiliselt mõõta saksa keelerütmiga koraaliviisi kokkusobivust eestikeelse tekstiga?

### 1.8 Lühiülevaade uurimustest ja aruteludest artiklis käsitletud problemaatikale sarnastel teemadel

Eesti keelerütm ja koraaliviisi rütm kooskõla täpsemaks teaduslikuks mõistmiseks oleks hea meetod eestikeelse koraalilaulu temporaalne analüs, mille käigus segmenteeritakse silpide kaupa salvestise noodid ja tuvastatakse nende välтused. Eestikeelse koraalilaulu kontekstis ei ole sellist analüsi veel tehtud. Temporaalset analüsi on aga tehtud regilaulu salvestistega. Lääneremeresoome-keelsete tekstidega vokaal-

<sup>24</sup> „The duration of the vowel (as well as the overall syllable duration and the durations of other parts of the syllable) is regarded as the primary cue to the word stress in German.“ (Marasek 1997).

<sup>25</sup> Plosiivide all mõistetakse foneetikas konsonante, mille puhul häaletrakt blokeerub nõnda, et kogu õhuvool peatub. Meie keeleruumis nimetatakse plosiive klusiilideks ehk sulghäälikuteks (k, p, t). „Artikulatoorselt on klusiili hääldamisel eristatavad kolm faasi: sulu moodustamine (implosioon), sulu hoidmine (oklusioon), mille jooksul rõhk könetraktis suureneb, kuni see löpeb sulu vallandumisega (eksplasioon)“ (Ermus 2017: 28). Inglise keeles vastavalt „shutting“, „closure“ ja „release“ (Johnson 2003: 135).

muusika temporaalset ülesehitust uurides on Jaan Ross (snd. 1957) ja Ilse Lehiste (1922–2010) joudnud järeldusele, et näiteks Karjala itku esituses on valdag üks baasnoodivältus 450 millisekundit (ms), mida varieeritakse nii pikema kui lühema vältusega nootideks (Ross, Lehiste 2001: 125–126). Seevastu eesti rahvalaulu repertuaari kuuluva kiigelaulu „Kiik tahab kindaid” esituses on Jaan Ross tuvastanud kaks erinevat baasnoodivältust, vastavalt 300–350 ms ja 800–850 ms, mis mölemad agoogiliselt varieeruvad (Ross 1989: 68). Kiigelaulus tekib tänu kiige liikumist matkivatele impulssidele meetriline mötlemine, mis loob juurde teise, pikema baasnoodivältuse.

Möeldes (1) ilma instrumentaalsaateta laulduud isomeetrilise ja (2) rütmiseeritud koraaliviisi (noodikirjas läbivalt erinevaid noodivältusi sisaldaava koraaliviisi) kategoories, julgen siinkohal oletada, et esimesel puhul on esituse temporaalne ülesehitus nagu Karjala itkus ja teisel puhul nagu kiigelaulus „Kiik tahab kindaid”. Selle hüpoteesi kontrollimiseks vajalik nii isomeetrilise kui rütmiseeritud koraali esituste temporaalse ülesehituse akustiline mõõtmine jäab praeguse uurimuse teemast paraku välja.

Regilaulu kontekstis on teksti ja viisi seoseid uurinud veel Taive Särg (snd. 1962) oma doktori-väitekirjas „Eesti keele prosoodia ning teksti ja viisi seosed regilaulus” (Särg 2005). Tema töö eesmärgiks oli „analüüsida eesti keele prosoodiast lähtuvalt regilaulu poeetilise ja muusikalise struktuuri omavahelisi seoseid ning vastava küsimusteringu uurimist”, mille käigus vaatles ta muu hulgas aastatel 1908–1975 kogutud ja Eesti Rahvaluule Arhiivis säilitatavate salvestiste põhjal „silpide rõhutamist ja viiside varieerimist laulmisel” (Särg 2005: 198). Ulatustliku tajukatse alusel tegi Särg kindlaks, et „regilaulus kuul davate rõhkude tajumine on seotud nii viisi ehitusega kui lauliku esituslaadiga” (Särg 2005: 203). „Viiside varieerimise analüüs töi ilmsiks värsiehituse, sealhulgas silbipikkuse (ja sellega seostuva välte) mõju laulurea pikenemisele ja meloodiakontuuri muutustele” (Särg 2005: 206).

Lisaks köigele muule seisneb Taive Särje töö olulisus ka eesti keele prosoodia ja regilaulu vanema uurimisloo põhjalikus käsitlemises, milles tuleb selgelt esile ka saksa (indogermaani) ja eesti (läänemere-soome) keele prosoodiline pingeväli.

Esimesed eesti keeleteadlased (17.–18. saj.) olid võõramaalased, kes vaatlesid eesti keele prosoodilist süsteemi indoeuroopa keelte põhjal välja kujunenud malli järgi. [–] Vana prosoodiakäsitluse esindajad arvasid omaaegsete teoreetiliste teadmiste, kuid võib-olla ka saksa keelest lähtuva kuulamiskogemuse põhjal, et sõnarõhuga kaasneb pikendus, mistöttu kõiki eestikeelsete sõnade esisilpe peeti pikkadeks (Särg 2005: 200).

See on eesti keelerütmi ja koralide viisirütmi uurimisprosessis äärmiselt oluline teadmine, sest see seletab eesti keelele võõra, saksa keele prosoodia kinnistumist nii meie emakeelsesse koraalilaulu kui ka muu vokaalmuusika diskursusse. „Uue prosoodiakäsitluse ja kirjaväisi loojaks on Eduard Ahrens (1853), kes soome keele eeskujul **lahutas sõnarõhu ja kestuse** [–]” (Särg 2005: 201) (paksendus on minu rõhuasetus – E.J.).

Saksa ja eesti keelemuusikate pingeväli tuleb hästi esile ka Veljo Tormise (1930–2017) muusikalis esitustega ja märkmete järgi kirjutanud ning publitseerinud raamatu „Lauldu sõna”, milles tuleb hästi ilmsiks Tormise muusikaline mötlemine. Selle artikli kontekstis on kohane viidata arutelule, milles Tormis käitleb sõnarütmia viisirütmia küsimust. Ta kirjeldab luuletuse „Vaikne kena kohakene” kahte viisivarianti (vt. noodinäide 1):

Siin on laul „Vaikne kena kohakene ...”, Saaremaa pastori Martin Körberi [1817–1893] tekst või luuletus, ja märgitud on eesti rahvaviis. No seda ta vist tegelikult ei ole, aga nende sõnadega on tuntud ka üks teine viis. Mäletan jällegi vaidlus, et kumb viis on parem ja miks. Teine viis, kuigi eesti autori oma, on muidugi tüüpiline saksa ... Ma ei taha öelda halba sõna, aga däässmuusikud tarvitased kunagi mõistet „saksa mage”. See saksa mage on siin olemas ja jälle valed silbipikkused: „Vaikne kee-na koo-ha-kee-ne.” (Tormis, Lippus 2008: 54–55).

Võrreldes noodinäites 1 kujutatud kahte viisi, teeb Tormis väga ilmekalt selgeks, et eesti keele seisukohalt on sobivam võrdsetes vältustes ehk isomeetriline rütmipilt. Ferdinand Mühlhausen (1864–1944) viisikujus on endiselt tunda Ahrensielset pearõhulise esimese silbi põhjendamatut pikendamist.

**Noodinäide 1.** Näide 2.2. raamatust „Lauldud sõna” (Tormis, Lippus 2008: 55). Esimene viis, variant (a), on isomeetrilise rütmiga ja teist viisi, variant (b), võiks nimetada rütmiseeritud viisiks.

*Näide 2.2. (a) “Kodu”, eesti rahvaviis, Martin Körberi sõnad: Riho Päts, Lemmiklaulik I. lk. 34;*

Südamlikult

*mf* Vaik - ne, ke - na ko - ha - ke - ne kõi - ge kal - lim sur - ma - ni,  
ar - mas i - sa - ma - ja - ke - ne mee - les mi - nul a - la - ti.

(b) samad sõnad Ferdinand Mühlhauseni viisiga.

Vaik - ne, ke - na ko - ha - ke - ne kõi - ge kal - lim sur - ma -  
ar - mas i - sa - ma - ja - ke - ne mee - les mi - nul a - la -  
ni, Mi - nu i - sa - ma - ja - ke - ne lin - nu - pe - sa sar - na -  
ti.  
ne, siis ka na - gu lin - nu - ke - ne i - gat - sen ta jä - re - le!

Koraaliviisi rütm ja eesti keelerütm kooskõla küsimus ei ole eesti hümnoloogilises arutelus eriti esil olnud. Pigem on kahe maailmasõja vahelisel ajal ja ka enne seda eesti üsnagi konservatiivses kirikulauludiskursuses vaieldud koralide tempo ja viiside sobivuse üle. Eesti kirikumuusika uuendamise püüdeid Eestis on uurinud muusikaloolane Anu Kõlar (snd. 1961) (vt. Kõlar 2002). Oma artiklis „Kolm uuendust Eesti kirikumuusikas 20. sajandi esimesel poolel“ (Kõlar 2003) eristab Kõlar kolme tüüpi kirikumuusikat: (1) liturgiamuusika, (2) koguduselaul ja (3) kontsertlik kirikumuusika. Arutusel olevad

kolm uuenduspüüdlust hõlmavad Rudolf Tobiase (1873–1918) ja Cyrillus Kreegi (1889–1962) ning Kirikumuusika Sekretariaadi tööga seonduvat (Kõlar 2003: 49). Siinse artikli seisukohast on olulisim viimati nimetatud, sest see oli köige enam seotud just koguduselaulu küsimustega.

Kirikumuusika Sekretariaat (KMS) tegutses 1930. aastatel EELK keskvalitsuse juures. Tegu oli seega kirikumuusika institutsionaalse edendajaga luterlikus kirikus, kelle põhiteesiks oli liikumine kristlik-rahuslikus suunas. KMSil oli kümne tegevusaasta jooksul kaks juhti: August Topman (1882–1968), kes juhtis sekretariaati 1935.

aasta lõpuni, ja Johannes Hiob (1907–1942), kes töötas aastast 1936 kuni KMSi likvideerimiseni 1940. aastal. Kui Topman tegutses eelkõige organisatoorsel alal, siis Hiob tegeles tõsiselt just kirikumuusika ideoloogiaküsimustega. Hiobi arusaam rahvuslikkusest muusikas erines üldisest sellealasest kaemusest eesti ühiskonnas. Näiteks leidis Hiob, et

muusika rahvuslikkus ei saa olemuslikult rahvusvahelise ja üldinimliku kirikumuusika puuhul olla omaette värtuseks. Kuna kaasaeg peab siiski rahvusküsimusi väga tähtsaks, siis tuleb otsida võimalusi kirikumuusikat uuendada eesti rahvamuusika vanema kihistuse alusel. Et meil aga selline vaimulik rahvalaul puudub, siis võib tõsine usklik helilooja luua kirikumuusikat mõne vanema (ilmaliku) rahvalaulu viisikäänu alusel. (Kölar 2003: 59–61).

Minu jaoks on üsna huvitav püüda mõista, kuidas Hiobi mõttemaailmas seisis ühiskonna poolt talle kohustuslikuks tehtud rahvuslikkus kirikumuusikas ainult „helilooja usklikkuse“ ja „**mõne** vanema rahvalaualu **viisikäänu**“ (paksendus minu lisatud – E.J.) kaugusel. Nii ei olnud nt. Cyrilus Kreegi töö rahvapärase koraaliviisidega institutsionaalsele ideoloogiale põhimõtteliselt vastuvõetav ja tegelikult jäi rahvuslikkus kirikumuusikas selgelt tagaplaanile (Kölar 2003: 63). Rahvuslikkuse tagaplaanile lükkamise tagajärvel „ei sobinud [KMSi läbi viidud] uuendus ka oma ajastu konteksti ning sellest ei kujunenud üldist ja suurt eesti kirikumuusika reformi“ (Kölar 2003: 63).

Kirikumuusika Sekretariaati kritiseeriti ajakirjanduses teravalt (vt. ka Kasemets 1936). Alfred Karindi (1901–1969), kes tegutses ka kirikuorganistina,<sup>26</sup> tödeb 1937. aastal, et „kirikumuusika on oma esialgselt [juhivalt] positsioonilt – sihirajalt – pidanud taganema ja selle juba ammu loovutama nn. ilmalikule muusikale. Veel enam – eriti meie ev.-luteri<sup>27</sup> kirikus – ta on koguni **tardunud konservatiivsusesse**“ (Karindi 1937: 169; siin ja allpool: originaalis esiletöst sõrendatud kirjaga). Seega võib arvata, et isomeetriliselt laulduid koral, nii nagu seda Punscheli koraaliraamatus kujutatakse, ongi see konservatiivne ja väärkas koraalilaul, mille stiili, sh. rütmri muutmise küsimus ei väär üldse arutelu alustamistki. See seletab ka rütmiteemalise diskussiooni puudumist. Konservatiivset vaadet illustreerib hästi ühe maakoguduse alahoidliku organisti ütlus 1990ndatest, mille töi minuni Veiko Vihuri: „Taevas lauldkase ainult Punscheli järgi“ (Vihuri 2021).

Karindi jätkab: „Nii näiteks kõik kirikumuusika alad, mis on seotud koguduselauluga, nagu nn. liturgiline muusika ja koral, seisavad meil juba aastakümneid muutmata, isegi **vigade suhtes**, millistest kogudused kangekaelselt kinni peavad“ (Karindi 1937: 169–170). Mul on suur rõõm tödeda, et Karindi teeb vahet kirikulaulu esimesel ja teisel žanril – pühalaulul ja koralil. Esimest žanrit nimetab ta „liturgiliseks muusikaks“. Liturgilise muusika all ei mötle Karindi selles kontekstis muidugi mitte psalmilaulu, vaid luterliku jumalateenistuse üksikuid proosatekstilisi lauldauid osasid, nt. laulupalved. Karindi oli muusikaliselt väga tundlik koorijuht ja helilooja<sup>28</sup> ning oli

<sup>26</sup> Organistina tegutses Karindi Tartu Maarja kirikus (1925–1929), Tartu Ülikooli kirikus (1929–1933) ja Tallinna Kaarli kirikus (1933–1940 ja 1948).

<sup>27</sup> Siin mõeldakse Eesti Evangelset Luterlikku Kirikut.

<sup>28</sup> Mul ei olnud võimalust maestro Alfred Karindiga isiklikult kohtuda, sest ta suri juba enne minu sündimist. Küll aga tundsid teda mõlemad minu vanemad (Liina Jöks (1939–2018), pianist, ja Silver-Lello Jöks (1929–2017), baritonist harrastuslaulja, sh. sagedane solist), kes olid seotud 1957. aastal Karindi asutatud kooriga „Kõrgemate koolide lõpetanute segakoor“ (KKLS). Koori asutamise üheks ajendiks oli rohkete, koorilaulu kogemustega kõrgkoolivilistlaste koorilaust kõrvalejäämine peale üliõpilaselu lõppemist. KKLS tegutses tolleaegses Tallinna haridus- ja teadusala töötajate majas, mis praegu on Õpetajate maja. Samuti tundsin ma Alfred Karindi tütar Laine Karindit (1926–2002), kellega koos ma KKLSi juhatasin aastatel 1989–1993. Selle kaudu oppisin tundma Alfred Karindi loomingut ja minuni kandusid ka mõningad tema töökspidamised ja töömeetodid. Varsti peale KKLSis töö alustamist nimetasime koori ümber „Alfred Karindi nimeliseks segakooriks“ ehk lühendatult „Karindi kooriks“. Kahjuks ei olnud see koor jätkusuutlik ja lauljate vananedes lõpetas koor tegevuse 2007. Viimaseks peadirigendiks oli Marelle Siitas. Karindi nimi „pärandati“ EELK Tallinna Toompea Kaarli Koguduse segakoorile, mis on samuti tänaseks tegevuse lõpetanud. Karindiloodud koorimuusika parimaid palasid iseloomustab minu jaoks erakordne, põhjamaiselt kirgas impressionism, nt. laulus „Talvine öhtu“ (sõnad Villem Grünthal-Ridala). Samas ei ole prosoodilise rütm ja muusika rütm kokkulangevus selle koorilaulu tugevaim külg. Laulu algus kõlab: „Üle häämara vaarjudest tuume [---]“.

laulmise probleemikaga väga hästi kursis. Ta taipas, et „kõik, mis on seotud koguduse lauluga, [peab] olema lihtne meloodiliselt ja rütmiliselt, et **kogudus saaks kaasa laulda**”. Karindi oli ilmselt teadlik rütmiseeritud koraali olemasolust: „oma algupärases kujus võis [koraal] olla üsnagi **mitmekesiselt liikuv** ja on meie koguduse jaoks omal ajal **lihtsustatuna sisse toodud**”. Ta nuriseb, et valdavalt domineerivad eesti koraalilaulus saksa meloodiad ja „peaaegu täielikult puudub [...] **eesti oma rahvuslik koraal**” (Karindi 1937: 170). Ta soovitab Soome, Roots'i ja teiste põhjamaade eeskujul „hakata tõsiselt mõtlema ka meie kirikumuusika ajakohastamisele ja reformeerimisele”. Karindi arvates on olemas muusikute valmisolek, kes oleksid huvitatud „meie omapärase kirikumuusika loomisest ja rakendamisest” (Karindi 1937: 171). Ta teeb ka üsna tõsise torke vaimulikkonna pihta ja väidab, et pastorid on harjunud nägema „**kirikumuusikas mingit reliikviat**, millest ei taheta loobuda. Mõnel pool läheb asi koguni selleni, et tuntakse end häirituna, kui mõni organist „*Julgeb*” koraali mängida **vaba harmonisatsiooniga** ja mitte nii nagu see „*Punschel'is*” seisab.” Karindi hoiatab, et uuenduste läbi viimine on vältimatu, kui „kirik ei taha oma kontakti kunstihuviliste ja muusikalise arenenud ning rahvuslikult mötlevate kogudusliikmetega hoopiski kaotada.” Tema meeles oleks lahendus olukorra parandamiseks hariduses – Tartu Ülikooli usuteaduskonnas tuleks teha „**muusika ja eriti laulu õppimine sunduslikuks**. [...] Siis kaoks loodetavasti meie kirikutest ka õpetajate ebamusikaalne häälitsemine liturgia laulmisel”. Karindi ei anna armu ka liturgilisele komisjonile, keda ta muusikaliselt professionaalsete asjatundjate vähese kaasamise pärast süüdistab diletantluses (Karindi 1937: 172). Alfred Karindi loodab, et kui tema mõtteavaldustele järgneb diskussioon, „siis oleks sellest ajale enesele aina kasu” (Karindi 1937: 173) ja see võiks viia „olukorrani, kus meie kirikutes **väärtusliku** võõra kirkulaulu kõrval ka meie **omapärane koraal eluõiguse omandaks**” (Karindi 1937: 174). Alfred Karindi ei maini oma

kirjutises eesti keele partikulaarset rütm'i kui „meile omapärase koraali” osa. Siiski on tema arvamusest selgelt tunda igatsus just eesti kiriku-laulu järele.

Ei saa aga öelda, et eesti keele sõnarütm'i probleemidega muusikas ei oleks üldse tegeletud. Koorilaulu vaatevinklist küllaltki põhjaliku lähenemise võib leida Tuudur Vettiku (1898–1982) teosest „Koorijuhi käsiraamat”, milles on tekstiküsimustele pühendatud mahukas peatükk „Teksti häädamisest koorilaulus” (Vettik 1939: 167–218).<sup>29</sup> Kuigi see käsitlus on kirjutatud koorilaulu aspektist, mis autori sõnul on „samuti maksev soololaulu kohta” (Vettik 1939: 167), on see paljuski laiendatav ka koguduslaulule nii pühalaulu kui koraalilaulu žanrites. Vettik rõhutab teksti olulisust koorilaulus ja peab vajalikuks pöörata sellele tösist tähelepanu. Ta annab laulmissele huvitava määratluse: „Mis on laulmine? **Laulmine on venitatud, stiliseeritud heliline könelemine**” (Vettik 1939: 167; siin ja allpool: originaalis esiletöst sõrendatud kirjaga). Vettik kirjutab aga, et teksti venitamine nõub kindlat distsipliini. Järgnev tsitaat sobiks väga hästi koguduse poolt viljeldava kirkulaulu köikide žanrite konteksti: „**Laulmisel sõnu ja silpe venitades peame tegema seda nii, et sõnale jääks alles võimalikult sama rütm, mida see omab köneski, ja et see oma tähenduses ei moonduks. Seejuures tuleb kõigist eesti keele foneetilistest varjunditest ja omapärasustest kindlasti kinni pidada**” (Vettik 1939: 167). Et mõista, kui tähtsaks Vettik neid lauseid peab, tuleb siinkohal rõhutada, et raamatus on kogu eelnev tsitaat esile tõstetud sõrendatud kirjaga. Veel enam, autor kordab seda õpetust kohe uuesti, võttes selle lühidalt kokku nõnda: „Üks tähtsamaid juhiseid laulusõnade korralikuks häädamiseks on: **püüa lauldes sõnu häädada nii, nagu sa köneleksid**” (Vettik 1939: 168). Vettik kirjeldab minu meeles suurepäraselt olukorda, mis valitseb koguduse koraalilaulus kohati ka veel täna: „Sageli on laulusõnad vaid üksikute silpide mõttetuju rütmiga<sup>30</sup> rida” (Vettik 1939: 168). Vettiku laulutekste käsiteleva ideaali poole pürgimine on

<sup>29</sup> Sellest raamatust ilmus kordustrükk aastal 1965. Samuti on Vettik kirjutanud käsiraamatu diktsionist laulus (vt. Vettik 1948).

<sup>30</sup> Vettik mõtleb siin teksti, mitte muusika rütm'i.

nauditav, aga muutub raskeks, et mitte öelda võimatuks nendes olukordades, kus muusika rütm sunnib nii jõuliselts oma tahtmist peale, et teksti hääldamine „nii nagu sa köneleksid” ei ole lihtsalt võimalik. Siin ei jäää Vettikul muud üle kui tunnistada muusika ülimuslikkust: „Vokaal-muusika koosneb ju kahest elemendist. Neid kokku liita on ju helilooja kui ka laulu esitaja ülim ülesanne. **Kuid tähtsaimaks jäääb siiski alati muusika.** Ja kui muusikalisele küljele osutub vajalikumaks mõnes kohas rütmiliselt muusikalise sisu seisukohalt väljades iseseisvamalt minna, siis lubame seda kahtlematult” (Vettik 1939: 180). Vaadates selle teksti kahte esimest lauset, kumab, vähemalt mulle, autori teatav kahevahel olek. Vettiku muidu nii enesekindlas narratiivis esineb kahes järjestikuses lauses sõna „ju”, milles ta minu arvates püüab ennastki veenda, et tekstirütm ja muusikarütm vastuolus tuleb prioriteedina näha muusikat, kuigi süda on tekstirütm küljes kõvasti kinni. Mina nõustun siinkohal maestro Vettikuga, et koorilaulus tulebki kohati muusika arvelt tekstile lõivu maksta. Kui me aga hakkame rääkima kirikumuusikast ja kirikulaulust, eriti aga pühakirjatekstilisest kirikulaulust, milles Sõnal on eriline staatus (vt. „1.5.1 Sõna ja muusika kirikulaulus”, lk. 146), kas me tohime selle koorilaulust võrсуva põhimötte automaatselt koguduselaulule üle kanda? Kas võime Vettikut parafraseerides öelda, et kui muusika nõuab, siis võime koralilaulus eestikeelseid sõnu moonutada? Ja veel – kas pühalaulus ja koralilaulus peaks teksti käsitlema võrdselt või eristavalta?

Tuudur Vettik läheneb teemale väga süsteematiliselt, alustades sõnade väldete seletamisest, minnes sellega lingvistikiliselt üsna spetsiifiliseks. Ta eristab esimese ja teise välte sõnu selle kaudu, et „**esmavältilistes sõnades on kõik silbid võrdses pikkuses**, või mõnikord kahesilbilisis sõnus ka teine silp veidi pikem esimesest”, samas kui teise välte sõnade kohta ütleb ta, et nende sõnade „**kaks esimest silpi esinevad võrdses pikkuses**” (Vettik 1939: 172). Lauluspetsiifiliselt ei

ole minu arvates aga küsimus mitte niivörd silpide võrdsuses, kuivörd selles, millist silpi sõnas saab pikendada ilma, et sõna moonduks või muudaks tähendust (selle kohta vt. pikemalt lk. 155). Meeldiv on tödeda, et Vettik on keeletundliku heliloojana jõudhud järgmissele äratundmisele: „Üldiselt oleneb sõnade hääldamine könes väga suurel määral rääkija temperamendist [---]. Ütleme selle lause [Ära tule.] aga häästüdamlikult, siis kõlab see Ära tulee, mõni venivillem aga ütleb Äraaa tuleee” (Vettik 1939: 173). Täpselt samasugune olukord võib aga esimese välte „tule” asemel tekkida ka teise välte sõna „anna”<sup>31</sup> korral, kui seda „venivillemi” kombel lausuda „Äraaa annaaa”.

Üks mis kindel: Vettik otsib väsimatult kompromissi tekstirütm ja muusikarütm vahel ning pakub selleks mitmeid inspireerivaaid lahendusi, nt. „sõnakuju rütmiline peegeldumine ehk sisemine rütmitamine” (Vettik 1939: 192). Peatükk „Teksti hääldamisest koorilaulus” Tuudur Vettiku raamatus väärib igal juhul köigi tähelepanu, kes tegelevad eesti keelerütmiga muusikas. Maestro lõpetab selle peatüki nõnda: „Olen tundnud, et see [teksti hääldamine koorilaulus] on üks tähtsamaid laulu hingestamise võtteid, millega pääseb kuulaja südamele üsna, üsna lähedale” ning julgustab: „Koorijuhid, püüdkem väsimatult ideaalile lähemale!” (Vettik 1939: 218).

Tuudur Vettiku raamat u eel ilmus 1938. aastal Richard Ritsingu toimetatud „Koori- ja orkestrijuhi käsiraamat”.<sup>32</sup> Kui Vettiku raamat on ühe autori töö, siis Ritsingu õpik on mitme autori koostatud.<sup>33</sup> Raamatus on peatükk „Hääldamine” (Ritsing 1938: 85–106), mille autoriks on toimetaja ise, aga nagu saatesõnas öeldakse, oli autoril tundud abilisi: „Tösiselt tänatagu ka mag. P. Aristet [1905–1990], kelle näpunäiteid ja nõuandeid on arvestatud foneetilistes küsimustes, samuti H. Tamperet, kelle tähelepanekud ja teadmised kõne ja laulu vahekorrast on raamatule kasuks olnud” (Ritsing 1938: 5). Ritsing rõhutab samuti

<sup>31</sup> Vettik määrab samuti teise välte (Vettik 1939: 172).

<sup>32</sup> Vettiku raamat oli Eesti Lauljate Liidu väljaanne, Ritsingu oma väljaandjaks on Eesti Lauljate Liidu Tartumaa osakond.

<sup>33</sup> Autoriteks on Richard Ritsing, Eduard Oja (1905–1950), August Topman, Juhan Simm (1885–1959), Juhan Arike (1905–1984), Eduard Tubin (1905–1982), Johan Tamverk (1906–1988), Arno Niitof (1904–1989), Karl Leichter (1902–1987), Evert Mesiäinen (1886–1967), Adalbert Virkhaus (1880–1961), Jüri Kuru (1895–1942), August Kiiss (1882–1965).

teksti olulisust, esmalt enda kirjutatud peatükis „Koorilaulu analüüsist”: „Teksti analüüsimeisel tuleb esiteks põhjalikult tutvuda laulu sõnalis-silise küljega, et mõista sõnades peituvaid mõtteid ja tundmusi. [...] Tekstisse ja hääldamisse tuleb suhtuda esinemisnõuete kohase täpsuse, korrektuse ja põhjalikkusega” (Ritsing 1938: 40). Eespool nägime, et kuigi Vettiku lugupidamine teksti vastu on suur, valitseb muusika koorilaulus teksti üle. Ritsing tunnistab, et „[k]uigi laulu väärust hinnatakse rohkem muusika kui tema juurde kuuluva teksti järgi, ei tohi viimasesse suhtuda siiski kui ainult helitekitamise abinõusse [...]. Selle kahe kunstiala [muusika ja poesia] ühenduses valitsegu üksteist täiendav tasakaalu ja terviklikkuse nõue” (Ritsing 1938: 85).

Ritsingu käsitlus on valdavalt foneetiline ja rütmiküsimuste juurde tuleb ta alles peatüki viimastel lehekülgedel. Sellist põhjalikkust nagu Vettikul siin ei kohta. Ritsing kirjutab: „Kuna praegu on rütmiprobleem aktuaalne, siis lõpuks puudutan lühidalt ka rütmist olenevaid häädusküsimusi” (Ritsing 1938: 103). Teksti- ja muusikarütmikooskõlast rääkides on Ritsing konkreetne: „Ja pole mõtetki nõuda laulult täielikku rütmilist vastavust könekeelele. Laul ju on öieti harvendatud, pikendatud või teatud juhtumeil ka kiirendatud köne. Mida retsitatuvsemaks, könelähedasemaks muutub laul, seda enam kaotab ta oma põhilist ilu”<sup>34</sup> (Ritsing 1938: 103). Kirikulaulu interpreedina on mul küll raske maestro seisukohaga nõustuda, aga on oluline, et mõlema, põhjalikumalt tekstiküsimustega tegelenud koorilaulu suurkuju üsnagi erinevad arusaamat on siin artiklis ära toodud. Ka Ritsing pakub välja lahendusi hälbeliselt rütmiseeritud sõnade päästmiseks: „Sönu „pojad” (A. Läte laulus „Ärka üles isamaa”) ja „tobid” (G. Ernesaksa laulus „Hakkame, mehed, minema”) soovitatakse laulda katkestusega o järel, et saavutada lühikese hääliku muljet (poojad ja toobid asemel pojad ja tobid)” (Ritsing 1938: 105).

Peatüki lõpus tunnistab Ritsing, et „artikulatsiooni alal pole veel kõik küsimused küllaldase

põhjalikkusega ja mitmekülgusega läbi töötatud ja uuritud [...]. Käesolev kirjutis tahabki hoogu anda laulu häälusprobleemide teaduslikumale käsitlusele [...]” (Ritsing 1938: 106). Ehk ongi see põhjuseks, miks Vettiku järgmisel aastal ilmunud raamatus on sama teema märksa põhjalikumalt käsitletud.

### 1.8.1 Kokkuvõtteks artiklis vaadeldud probleemaatikale sarnaste teemade senisest käitlemisest

Kuigi koorilaulu diskursuses on eesti keelerütmi ja muusikarütmri teemal küllaltki üksikasjalikke ja heade spetsialistide koostatud käsitlusi, on sama teemat koguduse koraalilaulus vähe vaadeldud. Ehkki koorilaul ja koguduse koraalilaul on küllaltki erinevad meediumid, on nii Vettiku kui Ritsingu erinevatest käsitlustest võimalik teatavaid aspekte koguduse koraalilaulu tekstikäsitlusele üle kanda. Siiski on põhjust arvata, et koraalilaul nagu kogu kirikulaul vajab Söna erilaadse staatuse töttu teistsugust tekstikäsitust. Kumbki autoritest ei ole nimetanud muusikarütmri ja tekstirütmri vastuolu ühte süvapõhjust – eesti keele prosoodia eripära võrreldes indogermaani keelemuusikast võrsunud meloodilise keelepruugiga. Küll aga toob saksa ja eesti keele prosoodilise pingevälja esile Taive Särg oma põhjalikus eesti keele prosoodia uurimise ajaloolises ülevaates. Samuti on see hästi tuntav Veljo Tormise muusikalises mõtlemises. Eestikeelse tekstiga vokaalrepertuaari esituste temporaalset ülesehitust ja teisi prosoodia ning meloodia kokkupuutepunkte on uuritud regilaulu kontekstis, aga koraalilaulu areaalis sellised uurimused praegu veel puuduvad?

## 2. Materjal ja meetod

### 2.1 Materjal

Artiklis analüüsivaks materjaliks on kolm koraali: (1) „Oh nuta oma häda”,<sup>35</sup> (2) „Vöta nüüd Issandat” ja (3) „Jumal, mu süda igatseb Sind”. (1) Esimese koraaliga tutvustan põhjalikumalt analüüsiks kasutatavat meetodit ja võrdlen isomeetrilise koraaliviisi ja algupäraseks peetava

<sup>34</sup> Richard Ritsingu ilumeelest annab head tunnistust minu arvates tema ajastu üks kaunimaid naiskoorilaule „Sa oled mu südame suvi” (1979) Eduard Ludvig Wöhrmanni (1863–1934) tekstile. Tegu on võrdlemisi lühikese lauluga, mis vältab ainult poolteist minutit, aga on mitmekülgsest kaasakiskuv. Muu hulgas on selles kompositsioonis silmnähtavalalt püütud arvestada eesti keele prosoodilise rütmiga.

<sup>35</sup> Laulu „Oh nuta oma häda” kohta on lähiminevikus ilmunud kaks kirjutist; vt. Piir 2002; Salumäe 2011.

rütmiseeritud koraaliviisi rütmide eesti keele pärasust. Ma kasutan siinkohal väljendit „algupäraseks peetava”, mitte aga „algupärase”, sest analüüsita meloodia tegeliku algupäraga on seotud mitmed küsitavused – kas seda üldse võib nimetada selle koraali algupäraseks meloodiaks? Koraal „Oh nuta oma häda” sobib analüüsiks, sest see sisaldub nii praegu kasutusel olevas „Kiriku laulu- ja palveraamatus” (KLPR 75) kui EELK lauluraamatukomisjoni publitseeritud proovi-väljaandes nr. 2 „Paastuaja laululeht rütmiseeritud koralidega” (LKPV 3). Selle koraali teeb analüüsisi seisukohalt eriliselt atraktiivseks tema huvitav, ilmalik ajalugu ja meloodia kasutamine saksa-keelsete koralitekstidega, mis rütmilise rõhuse-asetuse seisukohast erinevad. Selle viisi juures väärib veel märkimist suur variantsuse eestikeelsete tekstide valikus, mida koraaliviisiga kasutatakse, ja viisi rohke kasutamine erinevate heliloojate, nt. Johann Sebastian Bach (1685–1750) teostes.

(2) Teise koraali olen valinud selleks, et näidata, kuidas isomeetrilise koraali viis KLPRis on pea ideaalselt kooskõlas eesti keelerütmiga ja mis on selliseks kooskõlaks eeldused loonud. (3) Kolmandaks analüüsivaks koraaliks on „Jumal, mu süda igatseb Sind” (KLPR 318), mida võib nimetada rütmiseeritud koraaliks ja mis on juba pikka aega EELKs kasutusel olnud. Ma vaatlen, millisel määral on selle koraaliviisi rütm kooskõlas eesti keelerütmiga ja mida võiks ette võtta olukorra parandamiseks hälbelistes episoodides.

## 2.2 Meetod

Koraaliviisi sobivust eesti keelerütmiga ja ühislaulmiseks oluliste omaduste kvaliteeti hinnatakse sageli üsna subjektiivselt. Kas meeldib või ei meeldi? Seagi on analüüs, aga selle tulemusi saab kas väga raskelt või üldse mitte mõõtmistega kontrollida. Samuti võivad emakeelse koraali laulukölblikkust mõjutada praktiliste võimaluste piirid – kuidas suudetakse laulev rahvas nii-öelda „käima tömmata” – millised on organisti sellealased võimed ja kas on olemas laulu juhtiv kantor või liturgiline koor; oluline on traditsiooni taak – lauldakse „nii nagu alati on olnud”; määrvavaks võivad saada harjumused ja mugavustsooni piirjooned. Ma nimetaksin sellist hinnangute tasandit argitasandiks, mis ei suuda ja sageli kahjuks ei tahagi minna sügavamale emakeelse koraalilaulu olemusse.

Teine analüüsitasand ei lähtu analüüsija isiklikust maitsest, vaid meetodist. Siin asendub intuitiivne ja pragmaatiline mõtlemine suurel määral diskursiivse mõtlemisega. Meetodi eeliseks on tõsiasi, et seda saab rakendada mitmel korral ja erinevate analüüsijate poolt, kusjuures tulemus ei tohi muutuda. Tulemuste tõlgendusvõimalusteks on rohkem ruumi, aga pädeva meetodi korral ei tohi mõõtmistulemused sama materjali puhul erineda. Selleks, et lahkuda subjektiivsuse argitasandilt, olen ma selle uurimuse jaoks juurutanud meetodi, millega mõõta koraaliviisi eesti keele pärasust. Selleks võetakse vaatluse alla kahe- ja enamasilbliste sõnade rütm *versus* koraaliviisis ettekirjutatud rütm. Teisisõnu, seda meetodit rakendades saame teada, millisel määral on kooskõlas sõnade rütm ja nende viisistamisel kasutatud rütm. Ühesilbilised sõnad jäavad sellest analüüsist välja, sest isoleeritud sõna õige vältusliku proportsiooni kindlakstegemiseks on vaja vähemalt kahte silpi. Ühesilbilise sõna vältuslikku proportsionaalsust tuleks hinnata eelnevate ja järgnevate sõnade kontekstis või siis juba kogu lause kontekstis. See on aga juba märksa subjektiivsem kui üksiku sõna analüüs.

Tavakõnes tundub meile paljude sõnade puul, et silpide vältused on võrdsed. Nt. „nu-ta”, „o-ma”, „hä-da” või „sur-ma-nud”. Tegelikus kõnes, eriti aga tugeva sisemise kavatsusega lausumises (Vettik ütleb selle kohta „hääsiudamlikult” lausudes, vt. lk. 153), veel enam aga laulmises, on enamasti alati üks silp kasvõi pisut pikema vältusega. **Minu meetodi tuum seisneb sõna pikimana tunnetatud silbi kindlakstegemises.** Miks ma räägin „pikimana tunnetatud silbist”, mitte aga „pikimast silbist”? Keeleteaduses, täpsemalt fonoloogias, on põhjalikult tegeletud häälkute ja silpide vältustega ning selles vallas on loodud taksonoomia. Ma ei hindata silpide vältust fonoloogilise kategoriseerimise alusel – **minu käsitluses on silpide pikkuse hindamine puhtalt lauluspetsiifiline.** Seepärast olen selles artiklis loobunud ka sõnade vältelisest määratlemisest ja selle sidumisest sõna rütmiga, nagu seda teeb Tuudur Vettik oma tekstirütmia käsitluses (vt. lk. 153). Siinne käsitlus on praktilistel põhjustel väga lihtne – **pikimana tunnetatud silp sõnas on selline silp, mida saab pikendada ilma, et sõna moonduks ja/või selle tähendus muutuks.** Siinkohal on oluline täpsustada, et kõik, mis sõltub tunnetusest, võib inimeseti

rohkem või vähem varieeruda. Kuna pikimana tunnetatud silbi leidmine on lauluspetsiifiline, on köige kindlam leida see mitte argiköne maneeris öeldes, vaid tugeva sisemise kavatsusega lausudes.<sup>36</sup> Enam kui kahesilbilistes sõnades võib tekkida tunne, nagu oleks pikimana tunnetatud silbile mitmeid konkurente. See on tösi, et lauluspetsiifiliselt saabki enam kui kahesilbiliste lihtsõnade viimast silpi alati mõnevõrra venitada (vt. nt. sõna „eksimused”, lk. 160), ilma et sõna loomulik kõlakuju oluliselt kannataks. Selle eeltingimuseks on muidugi, et nimetatud silp ei langeks rõhulisele taktiosale. Siiski tuleb minu meetodit järgides leida see üks silp, mis on sõnas tunnetatud pikimana. Enam kui kahesilbilistes lihtsõnades ei saa see kunagi olla sõna viimane silp. Edaspidi kasutan ma sünonüümadena mõisteid „pikimana tunnetatud silp” ja „pikim silp”.

Enamasti leiab pikimana tunnetatud silbi intuitiivselt kohe üles. Näiteks sõnas „**jumal**” on üsna reljeefselt selge, et teine silp on pikem kui esimene. Kontrollimiseks on hea rõimalus lausuda sõna argikönest intensiivsemalt, lausuda tugeva sisemise kavatsusega. See toob sõna pikimana tunnetatud silbi hästi esile. Teine kontrollimise rõimalus on pikendada järjekorras sõna kõiki silpe ja panna tähele, millise pikenduse juures sõna kõige vähem moondub ja oma tähendust kaotab või muudab. Proovime pikendada sõna „**jumal**” esimest silpi ja saame „**juumal**”. Sõna moondub oluliselt ja tähendusest ei ole enam rõimalik üheselt aru saada. Järelikult ei ole see õige pikimana tunnetatud silp. Pikendame teist – *nota bene* rõhuta – silpi ja saame „**jumaal**”. Kuigi vörreldes argikönega sõna mõnevõrra moondub, on selle tähendusest rõimalik üheselt

aru saada. Järelikult oleme leidnud sõna pikimana tunnetatud silbi. Ma olen tähele pannud, et eestlaste teadvuses, eriti muusikutel, seostub silbi pikendamine miskipärast selle rõhutamisega. Kui ma palun oma õpilastel pikendada rõhuta silpi, siis esimese hooga tuleb pikendusega automaatselt kaasa ka rõhk. Kas see on seotud saksa keelemuusikast võrsunud ja meie teadvuses juurdunud mötlemisega, ei oska ma praegu öelda, aga seda oleks huvitav uurida. Sellise probleemi vältimiseks olen töötanud välja nn. kellameetodi. Ma seletan lauljatele, et eestikeelse sõna lausumine sarnaneb kellalöögiga. Igal sõnal on ainult üks kellaöök – üks impuls – ja see on alati sõna esimesel silbil. Ülejäänud silbid on ainult kella kumin – rohkem ei ole kella vaja lüüa. Selliselt mõeldes saab sõna „**jumal**” teine silp endale õige dünaamilise proportsiooni ja võibki „kuminana” pikeneda.

Liitsõnade puhul on olukord mõnevõrra keerulisem, sest kui liitsõna koosneb kahest või mõnikord ka enamast sõnast, siis võib selles olla ka kaks või enam teistest pikemana tunnetatud silpi. Võtame näiteks sõna „ohvrianniks”. Kasutan meelega just seda käändevormi, milles könealune sõna analüüsitas kirikulaulus esineb. Liitsõna saab lausuda erineva hoiakuga. On üsna suur vahe, kas ma rõhutan esimest või kolmandat silpi. Ühel puhul rõhutan „**ohvrit**”, teisel puhul „**andi**”. Muidugi saab rõhutada ka mõlemat. Hoiakust liitsõna lausumisel sõltub aga ka silpide vältus. Kuna on üsna raske, et mitte öelda rõimatud kindlaks teha, mis on „õige” hoiak, siis on meetodi seisukohast kõige otstarbekam käsitada liitsõnades iga lihtsõna kui iseseisvat üksust. Erandiks on siin liitsõna, mille üks lihtsõnadest

<sup>36</sup> See probleem tuleb hästi välja koraalis „Oh nuta oma häda” kasutatud sõna „suured” lausumisel. Kuna tekkis kahtlus, kas teine silp on ikka pikimana tunnetatud silp, nagu mina arvan, viisin kiirkorras läbi tajukatse. Ma olen oma senises teadustöös teinud väga mahukaid noodivältuste mõõtmisi sisaldavaid tajukatseid, vt. nt. Jöks 2014a. See rõimaldas mul kiiresti sellelaadne eksperiment läbi viia. Siinne tajukatse on muidugi ainult joonealune illustratsioon ja ei pretendeeri mingile laiemale üldistusele. Selle põguna kõrvalpõikega sain enese jaoks kinnitust tõsiasjale, mida ma tunnetuslikult ammu olen kogenud – sellistes sõnades nagu „suured” on teine silp tunnetatud pikemana hoolimata sellest, et fonoloogilisest seisukohast on mõlemad silbid pikad ehk siis võrdsed. Ma laususin kolm korda sõna „suured” ja salvestasin selle. Esimesel korral laususin tavakõne maneeris, siis pisut intensiivsemalt ja kolmandaks tugeva sisemise kavatsusega, nii nagu ma laulaks seda teksti. Kasutasin silpide segmenteerimiseks foneetikatarkvara „Praat” ja rakendasin „heli algusest mõõtmist”, mitte „vokaali algusest mõõtmist”. Tavakõne maneeris oli esimene silp 420 milliseundit (ms) ja teine silp 353 ms. Seega oli esimene silp mõnevõrra (67 ms) pikem. Pisut intensiivsemalt lausudes olid silpide pikkused 762 ms ja 693 ms. Mõlemad silbid pikenesid ja esimene silp jäi endiselt pikemaks – vahe oli 69 ms. Lausudes tugeva sisemise kavatsusega olid silpide pikkused 790 ms ja 909 ms. Mõlemad silbid olid taas veninud pikemaks, aga nüüd on teine silp 119 ms pikem. See episoodiline tajukatse annab kinnitust, et silpide proportsioonid võivad erineda argikönes ja tugeva sisemise kavatsusega lausumisel ehk „hääsüdamlikult” lausudes, nagu kirjutab Tuudur Vettik (vt. lk. 153).

on ühesilbiline, nt. „patusüd”. Sellises liitsõnas ühesilbilist sõna eraldi üksusena ei arvestata.

Erandina tuleb käsitleda noote fraaside liigenduskohtades, mis muusikalisest fraasist lähtudes paramatatult pikenevad. Nt. KLPR 75 (vt. noodinäide 2, lk. 158) esimese rea kahes viimases taktis oleva sõna „hukkaminemist” viimane silp on noodikirjas ebaproportionaalselt pikk, sest see markeerib fraasi lõppu. Tuletan meelde, et meetodi eesmärgiks on saada teada, millisel määral on kooskõlas sõnade rütm ja nende viisistamisel kasutatud rütm. Liitsõna „hukkaminemist” teises lihtsõnas „minemist” on pikimana tunnetatud silp teine silp. Meloodias on aga pikim silp kolmas, millel on lausa kolmelöögiline noot. Kuna aga tegu on fraasi lõpunoodiga, siis seda me keelerütmiga vastuolus olevaks lugeda ei saa.

Nagu eespool öeldud, on eesti keele üheks imeliseks eripäraks vörreldes saksa keele ja ka teiste indogermaani keeltega tösi, et sõna röhuta silp võib olla pikema vältusega kui sõna röhuline silp. See erinevus teebsi saksa keelerütm ja eesti keelerütm omavahel pea lepitamatuks. Selliseid sõnu, milles röhuta silp on pikema vältusega kui röhuline silp, on eesti keeles igal sammul, näiteks „oma”. Ma seletan lühikeste ja pikkade silpide problemaatikat siinkohal veel kord üle seetõttu, et mul on meetodi jaoks vaja otsustada, mida teha vördsetes vältustes noteeritud sõnadega, kui sõna loomuliku rütm järgi peaks üks silp olema pikema vältusega. Kas siin on vastuolu või mitte? Kuna vördsete vältuste puhul on võimalik sõna laulmisel nõnda õgvendada, et just see õige silp saab paraja pikenduse ning sõna loomulik rütm säilib, siis ei ole põhjust sellist olukorda vastuoluliseks lugeda. Näiteks KLPR 75 (vt. noodinäide 2, lk. 158) esimeses reas on sõnades „nuta oma” köik silbid noteeritud vördsetes vältustes. Kui ma tahan laulda röhutatult vördsetes vältustes ja orelisaade seda veel stimuleerib, siis on võimalik sundida köik neli silpi enam-vähem vördseteks. Keelerütm järgi on aga mõlemas sõnas teine silp veidi pikem. Kui nüüd vördsed vältused hetkeks unustada ja laulda sõna rütm järgi, siis pikenevad mõlema sõna teised silbid automaatselt. Seeläbi kõlab eesti keel märksa loomulikumalt kui sunnitult vördsetes vältustes lauldes.

Kui hälbelised episoodid on kindlaks tehtud, siis loen koraali tekstis kokku sõnad, mis meetodi

järgi analüüsireaali kuuluvad. Nendeks on kaheja enamasilbilised sõnad, kusjuures liitsõnasid moodustavad lihtsõnad arvestatakse eraldi sõnadeks, välja arvatud siis, kui üks lihtsõna on ühesilbiline – sel juhul loetakse lihtsõna üheks sõnaks. Protsentarvutuse abil teen kindlaks hälbeliste episoodide osakaalu lauluteksti tervikus. Hälbe protsent ongi meetodi löppprodukt. Mida suurem on protsent, seda enam on viisi rütm vastuolus teksti rütmiga.

## 2.2.1 Meetodi kokkuvõte

- (1) Meetodi eesmärgiks on otsida vastuolusid tekstirütm ja koraaliviisis kasutatud muusikalise rütm vahel.
- (2) Vastuoluks loetakse olukord, milles kahe- või enamasilbilises sõnas sunnib koraaliviisi rütm pikendama silpi, mis keelerütmis pikendatud silp „olla ei taha”.
- (3) Vastuoluks ei loeta vördsetes vältustes noteeritud sõnu, sest vördsete vältuste puhul on lauldes võimalik keelerütm säilitada.
- (4) Vastuoluks ei loeta sõnarütmile mitte vastavaid noote fraaside liigenduskohtades.
- (5) Ühesilbilised sõnad jäävad analüüsist välja.
- (6) Meetodi rakendamise lõpptulemuseks on hälbeliste episoodide osakaalu arvutamine analüüsivatate sõnade koguarvus.

## 3. Analüs

### 3.1 Koraali „Oh nuta oma häda” analüs – KLPR 75 variant

Järgnevalt rakendan meetodit näitlikult koraali „Oh nuta oma häda” analüüsimeks. KLPR1 variandis tekib esimene probleem sõnaga „häda” (vt. noodinäide 2, esimene rida), sest selles sõnas on teine silp tunnetatud pikemana kui esimene, aga esimene silp on noteeritud poole pikema noodiga. Tulemuseks on „hääda”. Korduses seda probleemi ei ole, sest sõnas „kaeba” ongi esimene silp sõna pikim silp. Rea lõpus samuti vastuolu ei ole, sest tegu on fraasi lõpunoodiga. Teises reas on problemaatiline neljasilbiline sõna „eksimused”. Selles sõnas on pikim silp esimene silp „eksimused”, aga kolmas silp on noteeritud poole pikema vältusega kui ülejäänud silbid. Tulemuseks on „eksimuused”. Sõna „vaevanud” kolmanda silbi kolmelööglist nooti me vastuolus ei loe, sest tegu on fraasi lõpunoodiga. Küll aga tuleb vastuoluks märkida sõna „suured”, sest hoolimata pikast u-häälikust esimeses silbis on

**Noodinäide 2.** Isomeetriline koral „Oh nuta oma häda”, KLPR 75; varjutusega on märgitud hälbelised episoodid, milles eesti keelerütm läheb vastuollu koraaliviisi rütmiga; Rooma numbrid I-II, III ja IV on tabel 8 (vt. lk. 176) jaoks märgitud rütmikombinatsioonide positsioonid.

Kristuse kannatamine — Paastuaeg

75

OH NUTA OMA HÄDA

Viisil: *Oh Jeesus, Sinu valu*

I-II

1601

Oh nu - ta o - ma hä - da ja huk - ka - mi - ne - mist  
ning ä - ra üks - nes kae - ba me Pääst - ja su - re - mist,

III

sest mei - e ek - si - mu - sed on Te - da vae - va - nud ja

IV

mei - e pa - tud suu - red on Te - ma sur - ma - nud.

2. Seepärast, rahvas, vaata  
sa preestri peale nüüd,  
kes jõuab **lepitada**  
kõik meie patusüüd.  
Ta saadab meid ja **kannab**  
kui helde karjane,  
kord röömuriigi **annab** —  
kes on Ta sarnane!

3. Ta Isa nõu on tätnud,  
meid päästrnud viha käest.  
Ta pole ohvriks **toonud**  
verd ohvriloomadest.  
Ta oma kallis **veri**  
nii ohvrianniks sai;  
see on see püha **veri**  
mis lunastuse tõi.

4. Just Teda läks meil tarvis,  
Ta suudab aidata.  
Ta puhas, kui end andis,  
ja ilma patuta.  
Ta kiusustust on kandnud  
ja nõtrust, valu ka,  
kuid siiski võidu **saanud** —  
nüüd taevast kõrgem Ta!

Viis: „Oh Jeesus, Sinu valu”  
(*O Haupt, voll Blut und Wunden/*  
*Salve caput cruentatum*)  
Hans Leo Hassler, 1564–1612.

Sõnad: Bernhard Clairvaux, 1091–1153;  
Christian Knorr, vabahärra von  
Rosenroth, 1638–1689.

teine silp tunnetatud pikemana. Vastasel juhul saaksime sõna „suuured” (vt. ka allmärkus 36).

Nüüd rakendan meetodit ka teistele salmidele, aga samm-sammult iga sõna enam läbi ei käi. Nagu näha, on körvalekalded ainult ridade lõpus, kus on hingamist ettevalmistav poolnoot. Kõige „puhtam” salm on neljas salm, milles on ainult üks hälbeline episood.

**Tabel 1.** KLPR 75 kahe- ja enamasilbiliste sõnade rütmi hälbimine koraali viisi rütmist.

	sõnade arv	hälbeid	hälbe protsent
1. salm	19	3	16%
2. salm	17	3	18%
3. salm	18	3	17%
4. salm	17	1	6%
<b>KOKKU</b>	<b>71</b>	<b>10</b>	<b>14%</b>

Vaadelgem olukorda statistiliselt (vt. tabel 1). Laulu salmides on meetodi järgi analüüsitarvaid sõnu erineval hulgal: esimeses salmis on 19 sõna; teises salmis on 17 sõna; kolmandas 18 sõna ja neljandas taas 17 sõna. Kokku on tekstis analüüsitarvaid sõnu 71. Hälbivaid ehk siis varjutusega märgitud sõnu on salmides vastavalt 3, 3, 3 ja 1, ning kokku on neid laulus 10. Tabelis 1 on välja toodud hälbe protsent salmide kaupa ja summeeritult. Kõige madalam on hälbe protsent neljandas salmis – 6%. Kogu lauluteksti löikes on hälbe 14%.

Kuna meetodi järgi ei loeta hälbeks sõnarütmiga vastuolus olevalt pikendatud noote fraaside liigenduskohtades, siis on KLPR 75 kohta vaja teha alternatiivne analüüs, mis võib näidata veelgi väiksemat hälbeprotsentti. KLPR 75 noodis on ette kirjutatud hingamised iga tekstirea lõpus. Kuigi noodipilt seda otseselt ei sedasta, võib hingamisele eelnevat veerandnooti käsitada aeglustatud noodina või koguni fermaadiga varustatud noodina. Seda võiks nimetada „Punscheli päranduseks”, sest just Punscheli koraaliraamatus on tekstiridade lõpus fermaadid (fermaatide paigutumise kohta Punschelis vt. noodinäide 8, lk. 172). Sarnast mõtteviisi soodustab ka hingamispausist eelviimane poolnoot. Sellisel juhul võiksime hingamispausile eelnevat nootit käsitada vähemalt poolnoodina, kui mitte kolmelöögilise noodina. Vokaaltehniliselt on üsna raske

sooritada sellist hingamist ilma aeglustusetähta. Kui solistil on see veel võimalik, siis koguduselaulus nõubab ühishingamine kindlasti vähemalt teatavat aeglustust. Kui käsitada hingamispausile eelnevat nooti poolnoodina, siis muutub hälbeliste episoodide arv märgatavalalt. Hälbelised ei ole enam fraaside liigenduskohtades paiknevad kahesilbilised sõnad, sest nüüd on need võrdsete välustega – poolnoot ja aeglustusest kahelöögiliseks pikenenud veerandnoot. Seega jäavad ainsateks hälbelisteks episoodideks sõnad „eksimused” ja „lepitada” ning kokuvõtlikuks hälbeks on 3% (vt. tabel 2).

**Tabel 2.** KLPR 75 kahe- ja enamasilbiliste sõnade rütmi hälbimine koraali viisi rütmist, arvestades hingamispauside eelsetootud pikenemist seoses hingamise ettevalmistamisega.

	sõnu	hälbeid	hälbe protsent
1. salm	19	1	5%
2. salm	17	1	6%
3. salm	18	0	0%
4. salm	17	0	0%
<b>KOKKU</b>	<b>71</b>	<b>2</b>	<b>3%</b>

Kuigi hälbe protsent oluliselt vähenes, tuleb siiski silmas pidada, et sellised aeglustusega ettevalmistatud sagedased hingamispausid saavad suure töenäosusega tekkida ainult üsnagi aeglase tempo puhul. Nii aeglase tempo ja hingamispausidega sagedaselt katkestatud narratiivi puhul on sõnade mõjule pääsemine muudel põhjustel takistatud. Oma edasises töös lähtun siiski eeldusest, et hingamismärkide kohal hingatakse suhteliselt kiiresti, mis hingamismärgi eel olevat veerandnoodi välust ei pikenda või laulmine toimub piisavalt kiires tempaos ja hingamispausi fraasi keskel ei ole üldse vaja.

### 3.2 Koraali „Oh nuta oma häda“ analüüs – LKPV 3 variant

Nüüd vaatame sama koraali lauluraamatukomisjoni prooviväljaandest (vt. noodinäide 3). Esimene hälbiv sõna prooviväljaandes on „nuta”, sest selles sõnas on tegelikult pikemana tunnetatud teine silp, aga esimene silp on noteeritud poole pikema välusega, mille tulemuseks on moonutatud „nuuta”. Sama kehtib sõna „oma” kohta. Sõna „häda”, mis KLPRi versioonis oli hälbiv,

**Noodinäide 3.** Rütmiseeritud koral „Oh nuta oma häda”, LKPV 3; varjutusega on märgitud hälbelised episoodid, milles eesti keelerütm läheb vastuolu koraaliviisi rütmiga.

Mötelgem meie usutunnistuse apostoli ja ülempreestri Jeesuse peale. Hb 3:1

### 3 Oh nuta oma häda

1. Oh nu - ta o - ná hä - da ja huk - ka mi - ne -  
mist ning á - ra üks - nes kae - ba me  
Pääst - ja su - re - mist, sest mei - e ek - si -  
mu - sed on Te - da vae - va - nud ja  
mei - e pa - tud suu - red, on te - ma sur - ma - nud.

2. Seepärast rähvas, vaata sa preestri peale nüüd,  
kes lõubab lepitada kõik meie patusuud.  
Ta saadab meid ja kannab kui helde karjane,  
kord rõõmuringi annab – kes on Ta sarnane?

3. Ta isä nôu on täitnud, meid päästnud viha käest,  
kuid ohvriks Ta ei toonud verd ohvriloomadest.  
Ta oma kallis veri nii ohvrianniks sai –  
see on see pühha veri, mis lunastuse tõi.

4. Vaid Tema üks suutis meid hädast aidata,  
kui ohvriks ennast andis, küll ise patuta.  
Ta kiusatust on kandnud ja nôtrust, valga ka,  
kuid siiski vîidu saanud – nüüd taevast kõrgem Ta!

5. Oh vaata, Isa, taevast, kui Poeg on risti peal  
ja suda patuvaest Su poole hüüab seal!  
Su Vaim siis toeks meil olgu, kui himud kiusavad,  
me meeli kinnitagu et meist need lahkuvad.



Vii: „Oh Jeesus, Sinu valu“  
„O Haupt, voll Blut und Wunden“  
Originaal „Herzlich tut mich verlangen“,  
1613  
Hans Leo Hassler, 1564–1612

Sõnad: „Bewein o Christenmensch“  
Christian Knorr von Rosenroth,  
1636–1689

jääb siinkohal märgistuseta, sest see on noteeritud vördsete välustega. Liitsõnas „hukkaminemist“ on esimese lihtsõnaga korras, aga teine saab märgistatud, sest sõnas „minemist“ on pikimana tunnetatud teine silp, mitte aga esimene, nagu melodiarütmis ette kirjutatakse. Sarnaselt sõnadega „nuta“ ja „oma“ on hälbeliselt rütmiseeritud ka sõna „ära“, millest on saanud „äära“. Järgmine probleemsõna on kolmesilbiline „suremist“. See sõna pole märgistatud mitte kolmandal silbil oleva poolloodi pärast. Tegu on fraasi lõpunoodiga ja seda ei luba meetod hälbeksi lugeda. Küll aga on oluline vastuolu esimesel silbil, mis sunnitakse poolloodiga pikaks – „suuremist“, kuigi pikk silp

peaks olema hoopis teine silp „suremist“. Edasi – neljasilbilises sõnas „eksimused“ on pikimana tunnetatud silp esimene silp, aga koraaliviisi sunnib pikimaks kolmanda silbi. Tulemuseks on „eksimuused“. Taas tulevad kahesilbilised sõnad, milles viisi rütm läheb vastuolu sõna rütmiga: need on „meie“, „patud“ ja „Tema“ ning kolmesilbiline sõna „surmanud“. Kokku on esimeses salmis kümme vastuolu, (vt. tabel 3), mis teeb hälbeksi 44%.

Vaatame veel ka laulu teisi salme proovi-väljaandes esitatud variandis. Siinkohal on väga oluline tähele panna, et lauluraamatukomisjoni väljaandes on viis salmi, mitte neli nagu KLPRis

ja ainult esimesed kaks salmi on identsed. Kolmandas salmis on KLPRi ridades 3 ja 4, mis vastavad prooviväljaande reale 2, pisikesed muudatused. Salm neli on põhjalikumalt toimetatud ja juurde on lisatud viies salm, nii nagu „Uues lauluraamatus”<sup>37</sup> aga ka seda teksti on uuendatud. Vastuolude üldpilt on selline: hälbeid teisest kuni viienda salmini on vastavalt 10, 5, 8 ja 6. Kõige vähem vastuolusid on kolmandas salmis. Selles salmis on aga üks eriliselt tähelepanuvääärne vastuolu: neljasilbilises sõnas „lunastuse” on lausa kaks hälvet. Sõnas „lunastuse” on pikim silp teine silp. Prooviväljaandes sunnitakse poolnootidega pikaks esimene ja kolmas silp. Tulemuseks on „luunastuuse”. Kuna aga meetodi järgi on hälbeline episood üks sõna, siis loen ka selle sõna ainult üheks hälbeksi.

**Tabel 3.** LRPV 3 kahe- ja enamsilbliste sõnade rütmri hälbitmine koraali viisi rütmist.

	sõnu	hälbeid	hälbe protsent
1. salm	19	10	53%
2. salm	17	10	59%
3. salm	17	5	29%
4. salm	19	8	42%
5. salm	16	6	38%
<b>KOKKU</b>	<b>88</b>	<b>39</b>	<b>44%</b>

Statistikiliselt näeb prooviväljaande analüüs välja nii, nagu seda sedastab tabel 3. Kõikide salmide lõikes on rütmiseeritud variandis hälbelisi episooide 44% KLPRi isomeetrilise variandi 14% vastu. Erinevus on rohkem kui kolmekordne. Kindlasti tuleb kriitiliselt küsida, kas ja kuidas mõjutab tulemust salmide arv. Kuna hälvet arvutatakse suhtarvudes, siis ei tohiks salmide arv lugeda. Et asi oleks täiesti aus, siis teeme rehkenduse ka ainult kahe esimese salmi põhjal, mis on mõlemas allikas identsed. Nende salmide põhjal, nagu tabelid 4 ja 5 näitavad, on KLPRis hälve 17% ja lauluraamatukomisjoni prooviväljaandes 56%. Erinevus on endiselt enam kui kolmekordne ja isegi mõnevõrra suurem kui terviklaulude võrdluses.

**Tabel 4.** KLPR 75 kahe- ja enamsilbliste sõnade rütmri hälbitmine koraali viisi rütmist kahe esimese salmi lõikes.

	sõnu	hälbeid	hälbe protsent
1. salm	19	3	16%
2. salm	17	3	18%
<b>KOKKU</b>	<b>36</b>	<b>6</b>	<b>17%</b>

**Tabel 5.** LKPV 3 kahe- ja enamsilbliste sõnade rütmri hälbitmine koraali viisi rütmist kahe esimese salmi lõikes.

	sõnu	hälbeid	hälbe protsent
1. salm	19	10	53%
2. salm	17	10	59%
<b>KOKKU</b>	<b>36</b>	<b>20</b>	<b>56%</b>

### 3.3 Koraali „Võta nüüd Issandat” (KLPR 306) analüüs

Koraali „Võta nüüd Issandat” (vt. noodinäide 4) analüüs jääb üsnagi lühikeseks, sest kasutatava meetodi kohaselt on hälbe protsent null. See koraal ongi tööprotsessi kaasatud näitamaks, kuidas Joachim Neanderile (1650–1680) omistatud (vt. lk. 182) 17. sajandi koraaliviis on lauluraamatus esitatud meie emakeele rütmile üsnagi vastuvõetavas konfiguratsioonis. Koraal on 3/4 taktimöödus ja kasutatud on ainult kahte noodivältust: veerandnoot ja punktiga poolnoot. Kõikides episoodides, kus on järjestikused punktiga poolnoodid (teine ja kolmas takt teises reas ning kolmas ja neljas takt neljandas reas), on tekstis kahesilbilised sõnad: esimeses salmis „kiita”, „viida” ja „hüüdku”; teises salmis „seadnud”, „kandnud” ja „tundnud”; kolmandas salmis „loonud”, „toonud” ja „katnud”; neljandas salmis „nime”, „imet” ja „aamen”. Kuna võrdsete noodivältuste puhul on võimalik sõnarütmri vähemalt mingil määral õigeks õgvendada, siis üheski episoodis hälvet ei ole. Üksikutele punktiga poolnootidele (esimene ja neljas takt kolmandas reas) vastavad kõikjal ühesilbilised noodid.

<sup>37</sup> Selle raamatu esmatriükki vt. *Uus lauluraamat* 1899.

**Noodinäide 4.** Isorütmiline koraal „Võta nüüd Issandat”, KLPR 306.

306

VÔTA NÜÜD ISSANDAT,  
VÄGEVAT KUNINGAT, KIITA

Omal viisil

Tänu ja ülistus

1680

2. Kiida nüüd Issandat, kes on kõik targasti seadnud,  
kes kotka tiibadel vägevalt ikka sind kandnud,  
hoiab sind ka,  
nõnda kui igatsed sa.  
Eks ole seda sa tundnud?
3. Kiida nüüd Issandat, kes sind on kaunisti loonud,  
kes sulle tervist on andnud ja rahu sul toonud;  
häda sees ka  
on oma tiivaga Ta  
hoolsalt ja heldelt sind katnud.
4. Kiida nüüd Issandat, kiida, hing, Jumala nime,  
mis iial liigub, see kiitku, sest Tema teeb imet!  
Su valgus Ta:  
Oh seda mäleta sa!  
Sest ütle kiites nüüd: Aamen!

Sõnad ja viis: „Lobe den Herrn”  
Joachim Neander, 1650–1680.

**Noodinäide 5.** Rütmiseeritud koraal „Jumal, mu süda igatseb Sind”, KLPR 318; varjutusega on märgitud hälbelised episoodid, milles keelerütm läheb vastuollu koralivisi rütmiga.

*Usuvõitlus ja palve*

318

JUMAL, MU SÜDA IGATSEB SIND  
Viisil: Morris

1898

2. **Sinuta** surnud mulle on ilm,  
**Sinuta** pisaraid **nutab** mu silm.  
Kui Sa mul **oled** ei küsi ma  
maa ega taeavigi **järele** ka.  
Sind palun ma:  
Jumal, **kuule** mind Sa!

3. **Saada** mind ikka **tasasel** teel!  
**Hoia**, kui eksida **tahab** mu meel!  
Aita, et ikka **paremaks** saan,  
**Sinule** ustavaks **lapseks** siin jäan!  
Sind palun ma:  
Jumal, **kuule** mind Sa!

Viis: „Morris“  
(Nearer, Still nearer, Close to Thy heart)  
Leila Naylor Morris, 1862–1929.

Sõnad: Georg Kivisté, 1866–1941.

Esimeses salmis „meel” ja „keel”; teises salmis „ka” ja „sa”; kolmandas salmis „ka” ja „ta”; neljandas salmis „ta” ja „sa”. Selliseid laule on KLPRis veel, mis loovad võimaluse emakeelepäraseks rütmiseeritud esitusviisiks. Laulu 306 teeb eriliseks kolmeosaline taktimõõt, mis soodustab mõnevõrra hoogsamat ja ladusamat esituslaadi ja teeb teksti loomuliku esitamise lihtsamaks.

### 3.4 Koraali „Jumal, mu süda igatseb Sind” (KLPR 318) analüüs

Koraali „Jumal, mu süda igatseb Sind” (vt. noodinäide 5) võib nimetada rütmiseeritud koraaliks. Rütmipilt ei ole küll nii vaheldusrikas kui „Oh nuta oma häda” rütmiseeritud variandis (vt. noodinäide 3, lk. 160), aga tegu ei ole kindlasti isomeetrilise koraaliviisiga, sest läbi koraali vahelduvad kolm erinevat vältust: veerandnoot, poolnoot ja punktiga poolnoot ning kahes episoodis kasutatakse punktiga veerandist ja kaheksandikust tekkivat punkteeritud rütmii.

Erinevalt eelmisest, isomeetrilisest koraalist „Vöta nüüd Issandat” on praegu analüüsitasav laulus rohkelt viisirütmia ja keelerütmia vastuolusid (vt. noodinäide 5). Rohkelt korduv rütmikujund pikk-lühike-lühike (poolnoot, veerandnoot, veerandnoot) satub pidaval vastuollu eestikeelsete sõnadega, mille esimene, pearöhuline silp ei ole sõnas pikimana tunnetatud silp. Klassikalised näited on juba tuttav sõna „jumal”, milles saab „juumal”, ja ilmaütlev vorm isikulisest asesõnast „sina” ehk siis „sinuta”, milles rütmikonfiguratsioonis saab „siinuta”. Statistiklist vaadet hälbelistele episoodidele näitab tabel 6. Kõigi kolme salmi lõikes on hälbijad sõnu 57%, mis teeb rohkem kui keelerütmiga kooskõlas olevaid sõnu! Esimeses salmis küündib hälbe-protsent koguni kahe kolmandikuni analüüsivate sõnade kogurvust.

**Tabel 6.** KLPR 318 kahe- ja enamasilbliste sõnade rütmia hälbijate koraali viisi rütmist.

	sõnu	hälbeid	hälbe protsent
1. salm	15	10	67%
2. salm	14	7	50%
3. salm	15	8	53%
<b>KOKKU</b>	<b>44</b>	<b>25</b>	<b>57%</b>

## 4. Arutelu

### 4.1 Sissejuhatuseks

Rääkides keelerütmia ja muusikarütmia kattuvusest on kindlasti vajalik küsida selle artikli seisukohast üsnagi kriitiline küsimus: kas keelerütmia ja viisirütmia kooskõla koraalilaulus on üldse vajalik? Nagu kirjutasin artikli sissejuhatuses, soovitab koorilaulu teksti väga olulisest pidav ja igal võimalusel tekstirütmilisust otsiv helilooja ja koorijuht Tuudur Vettik teksti ja muusikarütmia vastuolu korral anda eelistus muusikale (vt. lk. 153). Tema ametivend Richard Ritsing on märksa radikaalsem ja kuigi ta tunnustab teksti rolli olulisust vokaalmuusikas, leiab ta, et liigne kõnerütmilähedus isegi kahjustab muusikat, sest selle tagajärvel kaotab muusika „oma põhilist ilu” (vt. lk. 154). Kas eriliselt sõnatundlikus kirikulaulus ei peaks aga olema pigem vastupidi: vastuolu korral tuleks eelistada teksti? Kirikulaulus on arvamusel selles vallas ilmselt seinast seina. (1) On neid, kelle jaoks viisi ja teksti rütmide kooskõla ei ole üldse oluline, sest köige tähtsam on kooslaulmine kui osaduslik ning rituaalne, ka meditatiivine tegevus ja sellest tekkiv eriline atmosfäär või siis muusikalisele huvitav eneseteostus, milles teksti loomulik rütm ei ole prioriteet; (2) on neid, kelle jaoks see on mõnevõrra oluline, aga keda häirivad hälbelisel rütmiseeritud sõnad vaid siis, kui selle tagajärvel tekkib kahemötteline või inetu tähendus; ja (3) on neid, kelle jaoks see on detailide ni oluline, sest just loomuliku keelerütmia järgi lauldes võiks inimesi töhusamalt laulmissee kaasata ja soodustada tekstides sisalduva narratiivi paremat ja mitmekülgsemat tajumist.

Küllap on põhjas, miks mina näen võimalusia keelerütmiliseks korrektsooniks koraalilaulus, tugevalt seotud just minu tegevusega proosatekstilise kirikulaulu vallas. Nii ladina- kui eesti-keelses proosatekstilises kirikulaulus ehk pühalulus on keelerütmia ja muusikarütmia kattuvus sügavalt olemuslik, hõlmates sageli prosoodia kõiki kolme möödet (vt. lk. 141). See on ilmselt üks põhjusi, mis on mul võimaldanud märgata hälbelisi episooide nii kirikulaulu teises kui kolmandas žanris – nii koraalides kui vaimulikes lauludes. Samas ma nõustun, et on õigustatud küsida, kas kirikulaulu esimese žanri keelemuusika-tundlikku loomust on ikka põhjust üle kanda teistele žanritele. Teisisõnu – kas koraalilaulus ikka peab kõik olema loomuliku keelerütmiga kooskõlas? Arvestades Püha Pauluse kirjadest esimesel

sajandil sõnastatud kirikulaulu kolmikjaotust ja emakeelse pühalaulu kogemust, tundub, et psalmilaul, mis on oma olemuselt proosatekstiline kirikulaul, võiks esimesena positsioneeritud kirikulaulu žanrina olla teatavaks teenäitajaks hümnini- ehk koraalilaulule. Seetõttu ei olegi ehk nii vale püüda pühalaulu põhimötteid üle kanda koraalilaulule (vt. seletust alaosas 1.5 Kirikulaulu žanrite määratlemine, lk. 143 ja lk. 145). Ma arvan, et järgnev arutelu koraali „Oh nuta oma häda“ teemadel näitab, kuidas saksakeelsetes laulus on tekstirütmiga arvestamine realselt tunda. Miks siis mitte püüda sama teha ka eesti keeles?

#### **4.2 Koral „Oh nuta oma häda“ – isomeetrilise ja rütmiseeritud versiooni võrdlus ja võimalikud lahendused keelerütmipärase koraali saavutamiseks**

##### **4.2.1 Interpretatsiooniline vaade**

Puhtmuusikalises möttes on üsna raske tuua põjhendusi mitmekesisema rütmipildiga rütmiseeritud koraali vastu. Mis tösi, see tösi – rütmiseeritud koral pakub töesti märgatavalalt atraktiivsemat muusikalist väljavaadet kui isomeetriline koral, eriti veel kui viimati nimetatut saadab üsnagi staatiline, igal silbil harmooniat vahetav orelifaktuur ja hingamine, mis on iga tekstirea lõpus, katkestab liigselt narratiivi kulgu ning teeb tekstis jutustatud loo tervikliku taipamise üsna raskeks. Ega rütmiseeritud variantki teksti narratiivi osas lahendust too. Kuigi laulmine on tänu huvitavatele rütmidele hoogsam, ei pruugi koraaliteksi narratiiv moondunud sõnarütmil töttu terviklikumalt esile tulla. Samuti tuleb arvestada, et rütmiseeritud koraali muusikaline mänglevus hakkab toimima alles teatavat tempokünnist ületades – kui tempo on väga aeglane, siis ei joonistu huvitavad rütmid piisava reljeefsusega välja. Siin võivad aga takistuseks saada täpselt samad pöhjused, mis isomeetrilise koraali nobedamalt laulmisel – kas kogudus suudab ja/või tahab sellega kaasa tulla ja/või kas organistile on jöukohane hoogsat laulmist sobiva saatefaktuuriga toetada. Rütmiseeritud koraali efektse laulmise positiivseks osaks on vähemalt

atraktiivne muusikaline lahendus, mis võib inimeste jaoks olla inspireeriv ja oluline.

Ma katsetasin praktiseeriva kirikulauljana läbi üsna mitmeid versioone isomeetrilisest koralist ja rütmiseeritud variandist ning saan siinkohal oma kogemust jagada.<sup>38</sup> Isomeetriliselt laulduud koral koos hingamisega iga tekstirea lõpus ei suutnud muusikaliselt atraktiivsuselt kuidagi konkureerida rütmiseeritud versiooniga, mis on märksa hoogsam ja muusikaliselt põnevam, aga see köik tuli ilmselgelt meie emakeele moonutamise hinnaga. Viimases reas on sõnad „meie patud suured on Tema surmanud“. Lauldes seda rida muusika rütm järgi kõlab tekst: „meeie paatud suured on teema suurmanud“. Kui enamik sõnu on lihtsalt moondunud, siis sõna „tema“ on ka tähendust muutnud. Selles sõnas on vaieldamatult pikimana tunnetatud silp teine silp, aga meloodia rütm sunnib pikaks just esimese. Nii võibki laulu kuulajale tunduda, et „meie patud suured on“ hakkama saanud sellise jubedusega, et „teema“ on surmatud. Muusikamaailma kontekstis kõlab partikulaarne moonutus isegi naljakalt – kui teema on surmatud, siis fuugat ei tule! Sellelaadne deformatsioon võib aga mõne muu sõna puuhul tekitada üsnagi inetut mitmetimõistmist, mis kirikulaulus kõlava kuulutuse väärlikusega kokku ei sobi (vt. ka lk. 147). See, kes laulab koraali lauluraamatust, saab kirjutatud tekstist aru, millise sõnaga on tegu – antud juhul isikulise asesõnaga „tema“, mitte aga nimisõnaga „teema“. Kirikulaulul on aga ka kuulajaid ja nendelegi peaks ju koraaliteksi narratiiv arusaadav olema. Siin võiks ehk loota inimeste kontekstitundmisse võimele – millest muu siin ikka juttu saab olla kui „Temast“ isikulise asesõnana, mis tähistab Naatsareti Jeesust. Siiski ei saa tänapäeval panna liigset lootust sedalaadi konteksti tundmissele. Selle illustreerimiseks sobib Ene Üleoja (snd. 1937) meenutus XXII Üldlaulupeost 1994. aastal. Selle laulupeo 2. juuli kontserdil laulsid ühendkoorid Urmas Sisaski (snd. 1960) suurvormi „Eesti missa“, mille kuuendas osas „Püha“ on sõnad „püha on Vägede<sup>39</sup> Jumal!“. Ene Üleoja rääkis, kuidas peale ettekannet kiitis üks lauluväljaku puhvetipidaja

<sup>38</sup> Erinevaid variante selle koraali esitusest saab kuulata videooengusarjast „Kirikululu kool“, Jöks 2021a.

<sup>39</sup> Vägede Jumal ehk Taevavägede Jumal viatab Jumalale kui taevaste sõjavägede ülemjuhatajale. Ladina missaosa „Sanctus“ tekst on „Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth“. Viimane sõna on heebreakeelne „tsebaoth“ (תְּבָאֹת), mis tähendabki (sõja)vägede Jumalat.

„Eesti missa” ülevust ja võimsust ning küsis, et kes on see „mägede jumal”, kellest lauldi. Arvestades üldist teadmiste taset ja tänapäevast kultuuriliiselt kirjut, paljusid tölgendusvõimalusi loovat maailmapilti, peab tekst olema võimalikult selge ja üheselt arusaadav ka kuulajale.

Seejärel proovisin laulda isomeetrilisest noodipildist, aga rütmiseeritud esitusviisi kasutades ehk püüdsin laulda võimalikult tekstirütmiga arvestades. Selle ettevõtmise önnestumiseks seadsin järgmised eesmärgid: (1) Orienteerumine tekstile ja selle sõnade, lauseosade, lausetete, salmide ning kogu teksti terviku sügavam tunnetamine. Selleks liitsin tekstiread salmides nõnda, nagu ka EELK lauluraamatukomisjon oma prooviväljaandades on juba tänuväärselt teinud. (2) Teksti korduv süvenenud lugemine, käsitades seda luuletusena ja unustades kogu hilisema muusikalise lisanduse. (3) Vaimukõrvast kujuteldava orelisaate kustutamine, mille harmoonia vaheldub igal silbil. (4) Võimalikult könelähedane tempo. Nõnda lauldes kaob vajadus nii sagedasteks hingamisteks, nagu KLPRis on märgitud. Sellist laulupüdülust võikski nimetada narratiivseks ehk jutustavaks koraalilauluks (vt. ka. lk. 141).

Minu laulukogemus ütles, et isomeetriliselt noteeritud, ent keelerütmiga järgi rütmiseeritud laulud koral ei jäää oma hoogsuselt alla rütmiseeritud koraali esitusele. Tänu hoogsamale tempole oli võimalik jätta ära hingamised fraaside keskel ning piirduda ainult hingamistega noodiridade lõpus. Könelähedane tempo aitas hästi välja tuua loomuliku keelerütmiga ning teksti narratiiv oli seetõttu loomulik ning oluliselt paremini tajutav.

#### 4.2.2 Statistiline vaade

Koraalist „Oh nuta oma häda” analüüsisin nii isomeetrilist kui rütmiseeritud versiooni. Kõrvalekalle keelerütmist oli rütmiseeritud versioonis enam kui kolm korda suurem: isomeetrilises variandis (KLPR 75) oli köikide salmide lõikes hälve 14% ja rütmiseeritud variandis (LKPV 3) 44%. Kuna kahes väljaandades on salmide arv erinev ja ainult kaks esimest salmi on identsed, siis tegin võrdluse ka ainult nende salmide lõikes (vt. tabel 4 ja tabel 5, lk. 161). Võrreldes kahte väljaannet esimese kahe

salmi lõikes, mis on mölemas publikatsioonis identsed, oli erinevus veelgi suurem – vastavalt 17% ja 56%. Hälbe vahe kahes väljaandades suurenem samuti märgatavalt, kui tegin KLPRI versioonist täiendava analüysi, milles arvestasin hingamispausi-eelse noodi pikene mist. Sellisel juhul oli KLPRI versiooni hälve ainult 3%. Igal juhul on KLPR 75 eesti keelerütmiga rohkem kooskõlas kui LKPV 3. Seepärast jätkan peale järgnevad ekskurssi teekonda keelerümpäruse koraalini just KLPRI variandi aluseks võttes.

#### 4.2.3 Hümnoloogiline ekskurss koraali „Oh nuta oma häda” rütmiseeritud versiooni algupärase viisikuju ajalukku

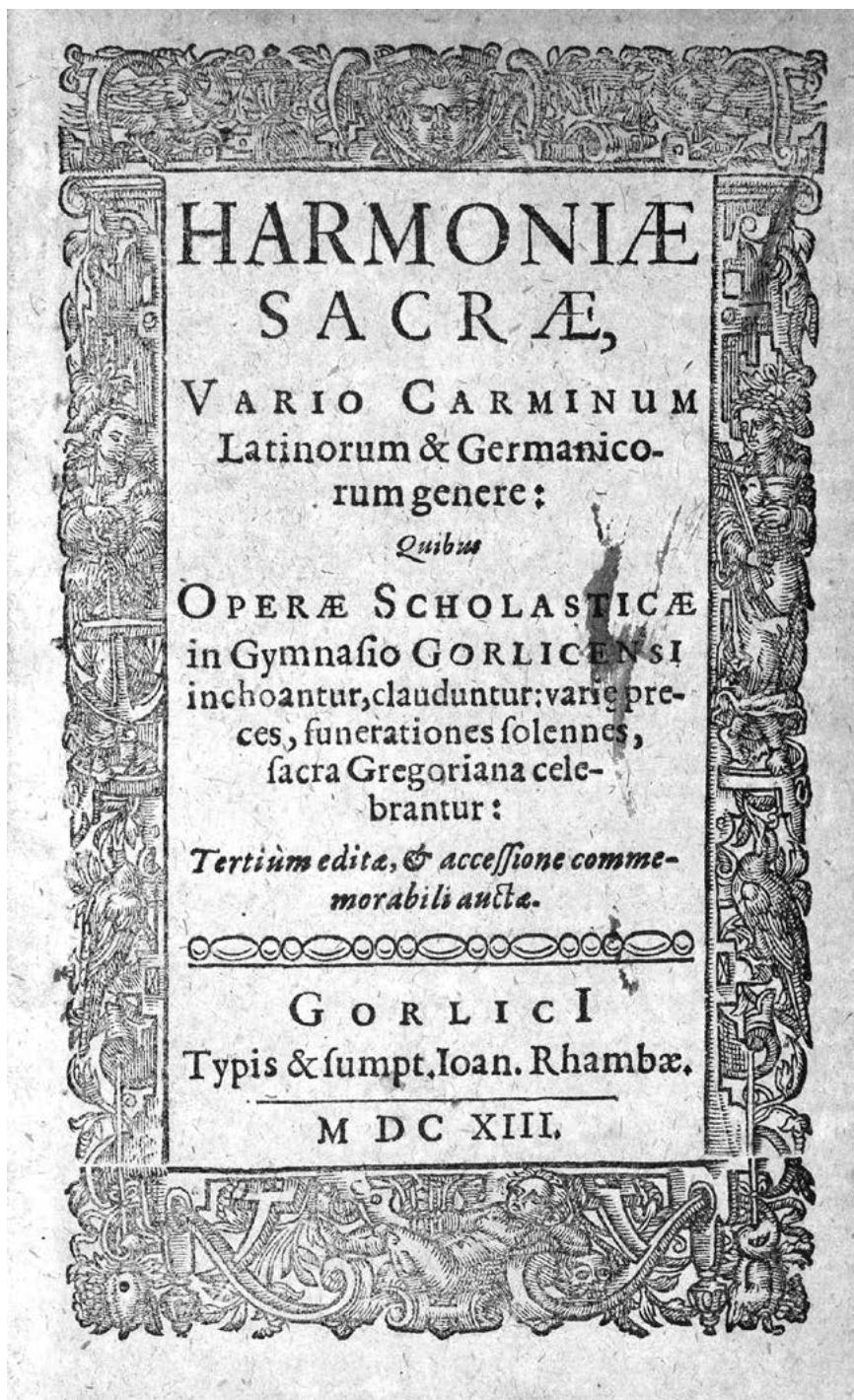
Vaadates lauluraamatukomisjoni prooviväljaande laulu nr. 3 tekib uudishimulikul kirikulauljal küsimus, miks on algupäraseks peetaval saksa koraaliviisil just selline rütm. Alustuseks tuleb tähelepanu juhtida prooviväljaandes lk. 7 esinevatele küsivustele (vt. noodinäide 3, lk. 160). Koraaliviisi kohta on kirjutatud: „Oh Jesus, Sinu valu”, „O Haupt, voll Blut und Wunden”, originaal „Herzlich tut mich verlangen” 1613. Järgnevad Hans Leo Hassleri eludaatumid 1564–1612 (LKPV: 7). Tösi sasi, et originaalviis on dateeritud aasta peale helilooja surma, lubab meil selle informatsiooni paikapidavuses kahelda. On õige, et viisi autoriks on Hans (Johann) Leo Hassler (Haslerus), aga selle viisi pealkiri on tegelikult „Mein Gmüth ist mir verwirret”. Originaalviisi tutvustamiseni jõuan õige pea, aga esmalt kirjutan laulust, mida lauluraamatukomisjon originaalviisina ära nimetab.

Ilmselt viidatakse kogumikule „Harmoniae Sacrae Vario Carminum Latinorum & Germanicorum genere”,<sup>40</sup> mis on töepooltest ilmunud aastal 1613, Görlitzis, praeguse Saksa aladel (vt. illustratsioon 1). Kogumik kannab ajastukohast pikka ja kaunist alapealkirja „Quibus Operae Scholasticae in Gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur: varie preces, funerationes solennes, sacra Gregoriana celebrantur”.<sup>41</sup> See on kogumik, milles Hassler viis esmakordsest vaimuliku tekstiga ilmub. Seda tõdemust toetab ka Johannes Zahn (1817–1895), kes oma koraaliviiside antoloogias ütleb laulu „Herzlich tut

<sup>40</sup> „Erinevas žanris ladina ja saksa laulude vaimulikud viisid [---].”

<sup>41</sup> „[---] millega algavad ja lõpevad Gorlice Gümnaasiumi koolisündmused: erinevad palvused, pühalikud matusetalitused, viisid, millega tähistatakse Gregoriuse [kalendri] tähtpäevi”.

Illustratsioon 1. „Harmoniae Sacrae“ (1613), tiitelleht.<sup>42</sup>



<sup>42</sup> Göttingeni ülikooli raamatukogu eksemplar, lk. 7, Göttinger Digitalisierungszentrum, <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798849037>, vaadatud 14.09.2021. Copyright © 2017–2020 Göttingen University / Göttingen State and University Library.

mich verlangen” kohta: „Ilmalik laul: Mu meel on segaduses J. L. Haßler. Lustgarten 1601. Nr. 24. Aluseks võetud vaimulikule tekstile: Görlitz, harmoniae sacrae 1613”<sup>43</sup> (Zahn 1890: III köide, 400). Zahn esitab ka pikaa loetelu väljaannetest, milles see laul järgnevalt on ilmunud.

„Harmoniae Sacrae” on huvitav väljaanne. Selles on 471 lehekülge, mis sisaldavad ladina ja saksakeelseid laule. Reformatsioon jöudis Görlitzisse, kus „Harmoniae Sacrae” ilmus, 16. sajandi esimesel veerandil.<sup>44</sup> Kuigi Martin Luther ei seadnud eesmärgiks ladina keele väljajuurimist, seostub luterlus tänapäeva inimesel ilmselt eelkõige emakeelse kirikuga. Seepärast ongi pönev otseallikast tödeda, et üle saja aasta on möödunud reformatsiooni algusest (1517), aga 1613. aasta protestantlikus publikatsioonis on ladinakeelsed laulud ja ladinakeelne vagadus endiselt tugevalt esil. Luther oskas teoloogiadoktorina ladina keelt täiesti vabalt. Seepärast hindas ta ladinakeelset haridust kõrgelt ja on üsna ootuspärane, et ühe kooli noodiraamatus kasutatakse 1613. aastal endiselt ladina keelt. Ladina keel oli üldine keskmise koollastme ja kõrghariduse keel suuremas osas Euroopast vähemalt kuni 19. sajandini. Põhjas, miks luterlus tänapäeval seostub ennekõike emakeelega, on lihtne – ladina keelest luterlikus vagaduses on nüüdseks saanud pigem erand kui reegel.

Tähelepanuvääärne on aga ladina keele kasutamine saksakeelese lauluteksti sees. „Herzlich tut mich verlangen” on kogumiku viimane laul ja on sellest ilmast lahkumise ehk suremise lauluna ilmselt meelega sellesse positsiooni asetatud. Saksakeelne laul löpeb ladinakeelse sõnadega – „Das ich mag fröhlich singen / Das Consummatum

est.” (Harmoniae Sacrae 1613: 463) – „Et voin ma rõömsalt laulda, see on lõpetatud”. Raamatul lõpetamine suremislauluga, mis omakorda päädib Jeesuse viimaste, surmaelsete sõnadega (Jh 19:30b1), kõneleb suurest tösidusest, millega neid raamatuid koostati. Laulude lõppedes järgneb tekst liobi raamatust, mis on taas ladinakeelne: „Sest ma tean, et mu Lunastaja elab, ja tema jäab viimseña põrnu peale seisma” (li 19:25).

Laulud selles kogumikus on viiehäälsete kooriseades: *I discantus, II discantus, altus, tenor ja bassus*. Laulud on enamasti partiidena välja kirjutatud. Siit kerkib vägagi huvitav küsimus: kas selliselt rütmiseeritud viisikuju ikka oli koguduselaulu jaoks möeldud või kasutati keerukamat rütmikonfiguratsiooni hoopis koorilaulus ja seltskondlikus musitserimises või siis, nagu praegu käsitletud väljaanne viitab, hoopis koolis, sh. kooli jumalateenistustel? Ühemõtteliselt selge on tösiasi, et kogumikus „Harmoniae Sacrae” ei ilmu „Herzlich tut mich verlangen” mitte koguduselauluks möeldud koraaliviisina, vaid viiehäälse koorilaulu ülemise häälena (vt. noodinäide 6). Selle valguses ei näe ma põhjust, miks ei võiks Hassleri samuti viiehäälsete seades originaalviisi pealkiri ja ilmumisaeg olla koostatavas eestikeelsetes lauluraamatus selle laulu juures mainitud.

Laulu „Mein Gmüth ist mir verwirret” näol on tegu suurepäraselt komponeeritud, meeoleluka hilisrenessansiaegse ilmaliku lauluga,<sup>45</sup> mis ilmus esmaträkis aastal 1601 kogumikus „Lustgarten neuer teutscher Gesang, Balletti, Gaillarden und Intraden” (vt. illustratsioon 2). Tegu on rütmiliselt väga rikka viisiga (vt. noodinäide 7), mille esimeses pooles kasutatakse hemiooli.<sup>46</sup> Veel

<sup>43</sup> Saksa keeles: „Weltlich zum Lied: Mein Gemüt ist mir verwirret v. J. L. Haßler. Lustgarten 1601. Nr. 24. Zum untergelegten geistlichen Text: Görlitz, harmoniae sacrae 1613.”

<sup>44</sup> „Die am 22. Juli ausbrechende Pest forderte zwischen 1 700 und 2 600 Opfer in Görlitz und markierte zugleich den Anfang der Reformation. Der Rat hatte wiederum die Stadt wegen der Seuche verlassen. Der seit 1520 als Pfarrer tätige Franz Rotbart predigte in jener Zeit im Sinne Luthers und der Reformation auf der Kanzel der Peterskirche. Als der Rat ihn 1522 ermahnte und verbieten wollte, im lutherischen Sinne zu predigen, ließ er sich nicht beirren. Speziell die Handwerkszünfte, aber auch einige Ratsherren, zählten zu seinen Anhängern. Auch seine Vertreibung aus der Stadt änderte nichts am Verlauf der Geschichte. 1525 kehrte Rotbart nach Görlitz zurück und Ende März 1525 wurde die Reformation per Ratsdekret anerkannt. Kennzeichnend war, dass sie in Görlitz wie in der ganzen Oberlausitz nicht durch den Landesherren, sondern durch die Landstände (Städte, Adel) eingeführt wurde.” (FindCity, vaadatud 9.09.2021).

<sup>45</sup> Selles ei ole iseenesest midagi ebatalalist, et populaarseid ilmalike laulude viise viidi kokku vaimulike tekstidega. Seda nähtust tähistatakse hümnoloogias möistega „contrafactum”. Ladina keeles „contrafacere” võiks selles kontekstis tõlkida „järele tegema” või „võltsima” ja „contrafactus” tähendaks „võlts”.

<sup>46</sup> Hemiool seisneb kolmeosalises taktimööodus meetrumiga „mängimises”, mille käigus järjestikustes taktides luuakse kord 2x3 ja siis 3x2 taktisisene meetriline jaotus. Hästi tundud hemiooli sisaldav laul on Leonard Bernsteini (1918–1990) „I want to be in America” muusikalist „West Side Story” (1957).

**Noodinäide 6.** „Harmoniae Sacrae“ (1613), lk. 455, laulu „Herzlich tut mich verlangen“ ülemine hääl ehk *discantus*. Göttingeni ülikooli raamatukogu eksemplarist, Göttinger Digitalisierungszentrum, <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798849037>, vaadatud 14.09.2021. Copyright © 2017–2020 Göttingen University / Göttingen State and University Library.



üheks rütmiliseks viguriks on laulu teises pooles ilmuv madrigalism,<sup>47</sup> millest tuleb täpsemalt juttu allpool. Tekst on varases ülemsaksa keeles (*Frühneuhochdeutsch*) ja kaebab ühe önnetu meesolevuse armavalu. Arvestades meloodia riuklikku rütni, võib arvata, et tegu ei ole mitte tõsist südamevalu kajastava lauluga, vaid pigem eneseiroonilise naljalauluga. Tore on veel teada, et laulu salmide esitähtedest moodustub ka neidise nimi, kes kogu selle armavalu on põhjustanud –

selleks on keegi Maria. Esimese salmi vabatõlkest on näha, et tekstis sisalduvad tugevad liialdused, mis möjuvad peaaegu et groteskselt. See kinnitab veelgi humoorikat žanrimääratlust. „Mu meel on segaduses / Seda teeb õrn neitsi; / Ma olen täiesti eksinud, / Mu süda on väga haige. / Mul ei ole ei ööl ega päeval rahu, / Kogu aeg ma halan suurelt, [otsetõlkes: ma pean suurt kaeblemist] / ma pidevalt öhkan ja nutan, / olen kurb ja täiesti julguseta.“<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Madrigalism on võte vokaalmuusikas, mis tähendab püütet imiteerida muusikaliste kujunditega tekstis kujutatud episooide.

<sup>48</sup> Artikli autori palvel tegi vabatõlke Mari Tarvas.

**Illustratsioon 2.** „Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intradens“ (1601), tiitelleht.



Kui aga vaadelda Hassleri rütmikalt hoogsat viisi koos saksakeelse algtekstiga, siis on ilmekalt näha, miks on viisi rütm just selline. Tegu ei ole lihtsalt ühe hoogsarütmilise meloodiaga, millele on tekst alla sobitatud, vaid meloodia rütm on saksakeelse teksti ning loo narratiiviga olemuslikult seotud. Saksa keele poesia rütm on selles laulus viisirütm põimitud. Taktides, milles vahelduvad pikem ja lühem vältus, on pikem vältus alati sellisel silbil, mida ka prosoodiline rütm pikendaks. Lisaks sõnaröhkude ja silpide pikkuste osavale kasutamisele mõjub efektse madrigalismina järestikuste veerandnootide kasutamine viiendas ja kuuendas värsireas, milles räägitakse vaese mehe uneprobleemist – ta ei leia rahu ei päeval ega ööl. Peale hemiooli sisaldava rütmikujundi kasutamist mõjub veerandnootides kaheosalise meetrumiga meloodiakujund pingestatult ja rahutult, justkui unetu visklemine voodis.

Kui tekst naaseb taas ohkamise ja nutmisse „rutiini“, pöördub ka viisi rütm tagasi laulu alguses kasutatud kolmeosalise meetrumiga rütmikujundite juurde. Kui laulda körvuti esimest salmi originalist ja siis eestikeelsest rütmiseeritud variandist, saab selgelt aru, kui tihedalt on atraktiivne Hassleri rütm saksakeelse armastuslaulu tekstiga seotud ja kui vähe see sobib kokku eestikeelse koralitekstiga.

#### 4.2.3.1 Muusikalistest erinevustest 1601., 1613. ja 2021. aasta väljaannetes

Esmaväljaanne ja 1613. aasta väljaanne on pea-aegu identsed. Ainus erinevus on tekstis: viienda värsirea lõpus, mille originalis on kuus silpi „Hab Tag und Nacht kein Ruh“, aga 1613. aasta väljaandes on lisatud üks silp juurde: „Ich hab Lust abzuscheyden“. Erinevused 2021. aasta proovi-väljaandes on mõnevõrra suuremad. Eespool

**Noodinäide 7.** „Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intradens“ (1601), laulu „Mein Gmüth ist mir verwirret“ viisihääl ehk *cantus*.

S. VOCUM. XXIII. CANTVS.

Ein gmüth ist mir verwirret/das macht ein Jungfrau  
zart/Bin ganz vnd gär verfret/ mein Herz das kränkt sich hart/ hab  
tag vnd nacht kein ruh/führl allzeit grosse klag / thu stets seuffzen vnd  
weinen/in trauren schier verzag / thu stets seuffzen vnd weinen/inn traue  
ren schier verzag.

nimetatud erinevus on ka siin – värsireas „sest meie eksimused“ on seitse silpi nagu ka 1613. aasta väljaandes. Väike meloodiline erinevus on kuuendas värsireas – 1601. aastal ja 1613. aastal on meloodia *c-d-c-d-b-a*, aga 2021. väljaandes (kvart üles transponeeritult) *c-d-c-b-b-a*. See meloodiline erinevus tekkis 1679. aastal, mil Leipzigis avaldati Hassleri viis Johann Quirsfeldi (1642–1686) kogumikus „Geistlicher Harfenklang auf zehn Saiten u. s. w. in einem vollständigen Gesangbuche, darinnen über 1000 Lieder zu finden, nebst ihren gewöhnlichen Melodeien und Kirchen-Collecten u. s. w.“ (Zahn 1893: VI köide, 244–245). Zahni antoloogia abil ei ole võimalik kindlaks teha, millise tekstiga viis ilmus. Sisu kirjelduses on öeldud, et „Aus Seite 1–1303 sind 1003 lieder mit 263 Melodien. [--] 1 von Hassler“ (Zahn 1893: VI köide, 245). Meloodias on ka üks suurem vormiline erinevus. Nii 1601. kui ka 1613.

aasta väljaanded kordavad viimast muusikalist lauset, aga 2021. aasta väljaandes on see ära jäänud.

#### 4.2.3.2 Taktimöödust ja laadilisusest mölemas algupärases väljaandes

Mõlemas algupärases väljaandes on meetrumi tähistamiseks kasutatud märki „C“, mida me täna tunneme taktimööduna 2/2 ehk *alla breve*. Seitsmeteistikümnenda sajandi noodikirjas tuleb seda aga osaliselt käsitada kui 14. sajandi mensuraalnotatsiooni kaja.

Mensuraalnotatsioonis tähistas sümbol poolkaar punktiga selle keskel meetrumit *tempus imperfectum, prolation major*. Selles meetrumis jagunes *brevis* kaheks *semibrevis*'eks, mis oma-korda jagunesid **kolmeksi** *minima*'ks. Tänapäevase meetrumi ekvivalent oleks 6/8. Sellest erines meetrum *tempus imperfectum, prolation*

**Noodinäide 8.** Sünoptiline tabel koraali „Ma olen maa peal võõras” viisist (Jöks 2001: 14), mis on täpselt sama kui koraali „Oh nuta oma häda” meloodia. Esimesel real on rütmiseeritud viisikuju aastast 1854, teisel real on isomeetriline versioon 1873. ja 1887. aasta Punscheli koraaliraamatutest ja kolmandal real on Cyrilus Kreegi poolt 1937. aastal üles kirjutatud rahvapärane koraaliviis (tekstiga „Oh Jeesus, Sinu valu”).<sup>49</sup> Sünoptilises tabelis on laul sõnadega „Ma olen maa peal võõras”, sest just selle tekstiga sain ma selle lauluga Kadri Hundi esituses tuttavaks. Sünoptilises tabelis on valesti märgitud „ca 1900”, sest 2001. aastal lirimaal õppides ei olnud mul täpsemat teavet. Jooned teise ja kolmanda rea vahel näitavad kattuvaid noote Punscheli ja rahvakoraali viisides.

The musical score consists of four staves of music, each representing a different version of the melody. The first staff (1854, lk. 40) shows a simple, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff (1873, lk. 84; 1887, lk. 83) shows a more complex pattern with sixteenth-note figures and grace notes. The third staff (ca 1900) shows a rhythmic pattern similar to the second staff but with different note heads. The fourth staff (1854, lk. 40) shows a rhythmic pattern similar to the first staff but with different note heads. The lyrics are written below the staves, corresponding to the rhythm of each staff. The lyrics include: Ma o - len maa peal võõ - ras ja pal - jalt rän - da - ; ja, mu e - lu - a - se tae - vas, seal on mu i - sa - ; maa. Siin rän - dan ris - ti - ra - da, seal vai - mu vä - si - ; nud arm vō - tab ko - su - ta - da: kõik vaen on lõ - pe - tud.

<sup>49</sup> Selle viisi on Kreigile laulnud Maria Kornblom (snd. 1887) Borby külas Vormsi saarel.

*minor*, mida tähistati lihtsalt poolkaarega ja milles *semibrevis* jagunes **kaheks** *minima*'ks ning selle tänapäevane ekvivalent on 2/4 (Taruskin, Gibbs 2013: 94). Niisiis ei tähenda „C“ 17. sajandi väljaannetes mitte 2/2 taktimõõtu, vaid N/2 taktimõõtu, mida vajaduse järgi varieeritakse kas 2/2 või 3/2. „Harmoniae Sacrae“ lauludel esineb ka läbivalt kolmeosalise meetrumiga laule, nt. ladinatekeelne „A solis ortus cardine“ (Harmoniae Sacrae 1613: 66). Kolmeosaline meetrum on tähistatud „C3“ või lihtsalt „3“, nagu ladinatekelses „Parvulus nobis nacitur“ (Harmoniae Sacrae 1613: 80). Esimesel puhul on üks taktiosa poolnoot ja teisel puhul täisnoot.

Kui vaadata „Herzlich tut mich verlangen“ esimest salmi, siis võib esmapilgul jääda mulje, nagu oleks tegu siiski 2/2 taktimõõduga, sest sōnas „herzlich“ on vaieldamatult esimene silp röhuline ja ühtlasi pikk silp. Samas, kui vaadata sama laulu salme 2–10, siis on esimene silp pigem röhutu ja viitab eeltaktile. Salmide algused on vastavalt: (2) „Du hast“, (3) „Wenn gleich“, (4) „Der Leib“, (5) „Ob mich“, (6) „Wenn ich“, (7) „Ob ich“, (8) „Was thut“, (9) „Gesegrn“, (10) „Nu wil“. Prosoodilise rütmipoolest sarnaneb esimese salmiga viimane, üheteistkümnnes salm: (11) „Hilff das“.

Olen Hassleri originaalmeloodiast kohanud ka 2/2 taktimõõdus transkriptsiooni.<sup>50</sup> Esmapilgul ei tundunudki see nii vale, sest laul on läbivalt ide-aalselt mahutatav ka 2/2 meetrumisse. Siiski võib üsna kindel olla, et laul algab 3/2 taktimõõdus, sest Hassler kasutab ilmselget hemiooli, mis saab ilmneda ainult kolmeosalises meetrumis. Laulu keskmise osa on 2/2 taktimõõdus ja pöördub lõpuks taas tagasi 3/2 taktimõõtu. Sümbol „C“ on ühest küljest võtnud kaasa *prolatio major*'i tunnused ja teistest küljest juba omandamas kaheosalise meetrumi – kas siis *alla breve* või *prolatio minor*'i tunnused. Tulemuseks on 17. sajandi väljaandes rütmikujude kombinatsioon, mida saab tölgendada vahelduva taktimõõduna.

Üks huvitav aspekt, millele esimeste väljaannete noodipilt tähelepanu juhib, on laulu modaalsus. Sellest meloodiast võib möelda früögia laadis. Täpsemalt oleks tegu kolmada laadiga. Autentse laadivariandi (*deuterus authenticus*) kasuks köneleb siin nii ulatus kui

ka mõnevõrra domineerivam ülemine c, mis on kolmandalaaditenoriks. Sellistaaditunnetust võib eestlaste hulgas olla süvendanud rahvapärane koraaliviis sōnadega „Ma olen maa peal võõras“, mis on eestimaine rahvalik adaptsoon Hassleri meloodiast (vt. noodinäide 8). Just rahvakoralis on kolmada laadi tunnetus tugevalt esil laadi lõpunoodi e ja teise astme f intensiivsest vastandamisest tekkiva pooltooni erksuse töttu, mis ongi kolmada laadi iseloomulik tunnus. Hassleri originaalharmoonia küll kolmandat laadi ei rõhuta. 1613. aasta väljaande harmoniseering on peaaegu täpselt sama. Seega võib öelda, et kuigi meloodial on kolmada laadi tunnused, on nii Hassleri kui 1613. aasta koorilauludel kolmköladel põhinev renessanssharmoonia, mis lõpeb selgelt tertsi seisis täiskadentsiga duuris. Mõlemad koorilaulud on pea läbivalt homofoonilise akordilise faktuuriga.

Küsimust früögia laadi teisenemisest ajaloos on oma hiljutises väitekirjas „How the Phrygian Final Lost Its Finality“ kajastanud Liam Patrick Hynes-Tawa (Hynes-Tawa 2020). Ulatuslikus disseratsioonis (470 lk.) uurib autor, kuidas früögia laadi e-noot, mis oli keskaja ning renessansi laaditeooria järgi sōnaselgelt laadi lõpunoot, suutis muutuda millekski, mis selgesti ei ole enam laadi lõpunoot. Selleni viis autori arvates 18. sajandi „früögia poolkadents“. Samas säilitas früögia täpselt samasuguse helilise koostise (Hynes-Tawa 2020: 1). Oma töös käitleb autor ka Hassleri viisi „Mein Gmüth ist mir verwirret“, sedastades, et kui Hassleri originaal lõpeb paralleelmažooris, siis ühes J. S. Bachi „Matteuse passiooni“ sama viisiga koraali harmoonias (sōnadega „Herzlich tut mich verlangen“) lõpeb lugu früögia esimese astme kolmkölagu (Hynes-Tawa 2020: 95–96).

Selle meloodia rohket kasutamist J. S. Bach loomingus on Eestis vaadelnud Mart Humal (snd. 1947). Uurides, kuidas Bach on viisi harmoniseerinud, on ta leidnud, et osas teostes on harmoniseerimisel arvestatud früögia tunnustega ja osas mitte (erakirjavahetus, vt. Humal 2021).

#### 4.2.3.3 Ekskursi kokkuvõte

Kirikulaulus on traditsioon väga oluline. Traditsiooni saab mõtestada kas (1) autentse traditsioonina (*traditio authenticata*) või (2) legitime

<sup>50</sup> Vt. nt. Lieder Archiv. – *Mein Gmüth ist mir verwirret* <[https://www.lieder-archiv.de/mein\\_gmuet\\_ist\\_mir\\_verwirret-notenblatt\\_300234.html](https://www.lieder-archiv.de/mein_gmuet_ist_mir_verwirret-notenblatt_300234.html)>, vaadatud 4.04.2021.

traditsioonina (*traditio legitima*). Autentne traditsioonikäsitlus püüab taastada algupärase ja „õige”. Legitiimne traditsioon tunnistab, et kirikulaul muutub aja jooksul, kusjuures tal on legitiimne õigus muutuda vastavalt kultuuri-, sh. keelekontekstile, milles ta elab. Selle tulemuseks ongi legitiimsest traditsiooniline kirikulaul.<sup>51</sup>

Eelnud ekskurss näitas, et laulu „Oh nuta oma häda” näitel kerkib terve kimp tösiseid hümnoloogilisi ja üldisi muusikaloolisi küsimusi, mille foonil võib tösimeelselt kahelda ajalooliste koraalikujude taastamispüüde (LKPV 2021: 19) adekvaatsuses. Koraaliviis, mida meile esitatakse kui algupäras, ilmneb esmaallikates tegelikult teistsugusena. Meile on 19. ja 20. sajandi muusikaloost hästi teada, et ajaloolise autentsuse saavutamine muusikas on üsnagi küsitarv.<sup>52</sup> *Traditio authenticā* järgimine ei ole koguduselaulu seisukohast, eriti juba juurdunud laulude puhul, võimalik ega ka mitte vajalik. Kirikulaulule, eriti aga koguduselaulule sobib märgatavalalt paremini *traditio legitima*, mis ongi kirikulaulu elujöulisena meieni kandnud. Ka legitiimset traditsiooni järgides on võimalik kirikulaulu uuendada ja atraktiivsemaks ning isuäratavamaks muuta.

#### 4.2.4 „Oh nuta oma häda” – teekond keelerütmipärase koraalini

Esimese sammu keelerütmipärasema koraali suunas olen selles artiklis juba teinud alajaotuses „4.2.1 Interpretatsiooniline vaade” seoses keelerütmil pöhineva rütmiseeritud esitusviisiga isomeetrilisest noodipildist (vt. lk. 165). Sellises laulmises on olemas emakeekest lähtuv atraktiivne rütmiline mitmekesisus, mis samas austab meie emakeele väärikust, nii palju kui noodipilti vähegi võimaldab. Nende üksikute vastuoludega, mis on veel alles jäänud, nt. esimese salmi „hääda” võiks isegi leppida. Nendest vabanemiseks oleks vaja täiendavat analüütelist lähenemist. See ei pruugi tingimata vajalik olla, sest pöhiosas on sõna-truudus säilinud. Ärgem unustagem, et hälve oli ikkagi ainult 14%, mis on üle kolme korra madalam kui lauluraamatukomisjoni prooviväljaandes, milles see oli 44%.

Milles aga võiks seisneda täiendav analüütiline lähenemine ja kui mahukas oleks redigeerimine, mille tulemusel hälvet vähendada või see koguni täielikult kaotada? Võtan selle katsetuse aluseks KLPRis sisalduvad salmid (vt. noodinäide 2, lk. 158). Lauluraamatukomisjoni prooviväljaandes on kolmandas ja neljandas salmis sõnastust veidi muudetud ja viies salm on 1899. aasta väljaande „Uus lauluraamat” eeskujul lisatud (vt. noodinäide 3, lk. 160). Ma jään siinkohal KLPRi salmide juurde, sest lauluraamatukomisjoni väljaanne on esialgu ainult prooviväljaanne ja selle viienda salmi kaks esimest rida vajaksid kindlasti pisut täpsemat sõnastamist. Prooviväljaandes algab viies salm nõnda: „Oh vaata, Isa taevast, kui Poeg on risti peal ja süda patu vaevast Su poole hüüab seal!” See tekst on üsna mitmeti mööstetav. Ilmselt on teksti autor siin möelnud, et Jeesuse süda hüüab Isa poole sellest maailmast, mis on „patu vaevas” ehk siis „patu vae~~vast~~”. Samuti võib see tähendada inimese mööttelist seismist Kolgata risti all ja tema (ehk siis inimese) süda, mis ongi patu vaevast koormatud, hüüab selle pärrast Isa poole. Aga võib jäädä ka mulje, nagu oleks Jeesuse süda tema enda patu vaeva pärrast Isa poole hüüdmas, mis aga ei saa õige olla, sest vastavalt laialtlevinud, võiks isegi öelda konsensuslikule teoloogilisele arusaamale on Jeesus patuta. Samuti peab olema tähelepanelik sõna „seal” kasutamisega, sest see loob võimaluse kahemõtteliseks tõlgenduseks: lisaks koha-asemäärsönale on tegu alalütleva käändeformiga nimisõnast „siga”. „Oh vaata, Isa taevast, kui Poeg on risti peal ja süda patu vaevast Su poole hüüab seal!”

Asun seega taas tööl KLPRi variandiga sellest laulust, millel on varjutusega markeeritud hälbelise rütmiga sõnad (vt. noodinäide 2, lk. 158). Paranduste tarbeks tegin transkriptsiooni KLPRist, kuhu ma jätk-järgult muutusid sisse viisin ja mille ma töö lõppedes artikliga liitsin (vt. noodinäide 9, lk. 178). Et paranduste ajalugu saaks dünaamiliselt jälgida, olen koostanud koondabeli, milles saab ühtlasi jälgida hälbe protsendi muutumist koos korrektiivide edenemisega (vt. tabel 7). Enne paranduste tegemist on hälve 14% ja kaks

<sup>51</sup> Autentse ja legitiimse traditsiooni möisted tulid minu teadvusesse frangi-rooma laulu 19. sajandi restauratsiooni kontekstis ja professor Godehard Joppichi kaudu. Selle kohta vt. Jöks 2009: II köide, lk. 396.

<sup>52</sup> Selle kohta vt. nt. Daniel Leech-Wilkinson 2002.

**Tabel 7.** Paranduste tegemise järjekord ja sisu keelerütmipärase koraali saavutamiseks laulus „Oh nuta oma häda” (KLPR 75). Tabelis nimetatud „positsioonide I–IV” kohta vt. noodinäide 2, lk. 158 ja tabel 8, lk. 176.

Paranduse nr.	Paranduse sisu	Tegevus	Tulemus	Hälve peale parandust
1. parandus	Tekstiridade liitmine	Liitsin kokku tekstilead 1 ja 2, 3 ja 4, 5 ja 6, 7 ja 8.	Igas salmis on nüüd neli tekstirida, mille tagajärvel teksti narratiivi segmenteerimine vähenes ja terviku tajumine paranes.	14%
2. parandus	Hingamispauside vähendamine	Kaotasin hingamispausid fraaside keskelt.	Alles jäavat ainult hingamispausid ridade lõpus, mille tagajärvel muutub tekstuaalne narratiiv sujuvamaks.	14%
3. parandus	Viisirütm muutmine kolmanda rea teises taktis	Vahetasin rütmikombinatsiooni pikk-lühike (poolnoot-veerandnoot) kombinatsiooniga lühike-pikk (veerandnoot-poolnoot)	Viisirütm on selles positsioonis kõikides salmides kooskõlas sõna rütmiga.	9%
4. parandus	Teksti korriceerimine esimese salmi positsioonis I	Asendasin sõna „häda” sõnaga „vaeva”.	Esimese salmi positsioonis I on nüüd viisirütm ja sõnarütm kooskõlas.	7%
5. parandus	Teksti korriceerimine teise salmi positsioonis II	Vahetasin sõnade „jõuab lepitada” järjekorra ning asendasin „jõuab” sõnaga „jaksab”.	Teise salmi positsioonis II on nüüd viisirütm ja sõnarütm kooskõlas.	6%
6. parandus	Teksti korriceerimine kolmanda salmi positsioonis II	Vahetasin sõnade „ohvriks toonud” järjekorda ja sain „toonud ohvriks”.	Kolmanda salmi positsioonis II on nüüd viisirütm ja sõnarütm kooskõlas.	4%
7. parandus	Viisirütm muutmine teise rea kolmandas taktis	Vahetasin rütmikombinatsiooni pikk-lühike (poolnoot-veerandnoot) kombinatsiooniga lühike-pikk (veerandnoot-poolnoot).	Viisirütm selles positsioonis läks salmides 1–3 kooskõlla sõnarütmiga, aga salmis 4 tekkis uus vastuolu sõnas „kandnud”.	1%
8. parandus	Teksti korriceerimine neljanda salmi positsioonis IV	Asendasin sõna „kandnud” sõnaga „kogend”.	Neljanda salmi positsioonis IV ja kogu laulus on nüüd viisirütm ja sõnarütm kooskõlas.	0%

**Tabel 8.** KLPR 75 keelerütmiga sobivad vältused positsioonis I–IV koos vastavate sõnadega. Enam kui kahesilbliste sõnade puhul vastavad kahenoodilisele rütmifiguurile sõna kaks viimast silpi. Positsioonide asetumise kohta koraalis vt. noodinäide 2, lk. 158.

	I	II	III	IV
1. salm	häda	kaeba	(eksi)mused	suured
2. salm	vaata	(lepi)tada	kannab	annab
3. salm	täitnud	toonud	veri	veri
4. salm	tarvis	andis	kandnud	saanud

esimest parandust, mis on juba eespool tehtud, on samuti tabelisse lisatud. Need parandused – (1) tekstiridade liitmine ja (2) hingamispauside vähendamine – hälbe protsendti ei muutnud.

Noodinäide 2, lk. 158 näitab, et koraalis on neli positsiooni, kus hälve esineb. Neist kaks on esimeses reas ja kolmas ning neljas vastavalt teises ja kolmandas reas. Koraaliviisis on kõigis neis positsioonides poolnoot ja veerandnoot ehk rütmikombinatsioon pikk-lühike, aga mõnes kohas soovib eestikeelne tekst, et oleks veerandnoot ja poolnoot ehk rütmikombinatsioon lühike-pikk. Ma koostasin tabeli (tabel 8), milles on salmides kaupa välja kirjutatud vältused keelerütmide järgi kõigis neljas probleemses positsioonis. Siin on taas oluline juhtida tähelepanu, et keelerütm on tuvastatud selle järgi, mis on „pikimana tunnetatud” silp sõnas (vt. lk. 155). Kui vaatame esimest salmi ehk esimest rida tabelis 8, siis näeme, et koraaliviisis läbivalt kasutatud rütmikombinatsioon pikk-lühike sobib ainult ühel puhul keelerütmiga kokku. See on tabelis teises veerus ja tegu on sõnaga „kaeba”. Ülejäänuud positsioonid vajavad korrigeerimist, sest seal on sõnad „häda”, „eksimused” ja „suured” (sõna „suured” kohta vt. allmärkus 36, lk. 156).

Vaadates tabel 8 neljandat veergu, võime märgata, et kõikides salmides on selle koha peal keelerütmis rütmikombinatsioon lühike-pikk.

Kõikides salmides on kahesilbised sõnad, mille teine silp on tunnetatud pikemana: „suured”, „annab”, „veri”, „saanud”. Saangi kohe teha kolmanda paranduse, muutes koraaliviisi rütmia kolmanda rea teises taktis. Kolmada paranduse tagajärvel on neljas salm nüüd vastuoludest vaba ja hälve on vähenedud 14 protsendilt 9 protsendile.

Esimese rea kolmandas taktis ehk siis positsioonis, mida tähistavad Rooma numbrid I–II, on enamikus salmides rütmikombinatsioon pikk-lühike: „kaeba”, „vaata”, „täitnud”, „tarvis”, „andis”. Kolmel puhul kaheksast tekib rütmiline vastuolu: esimene salmi „häda”, teise salmi „lepitada” ja kolmada salmi „toonud”. Kui nüüd tahta hälvet veel vähendada, siis ei ole muud võimalust kui kohendada teksti vastavalt enamikus salmides domineerivale rütmikombinatsioonile pikk-lühike. Esimene probleem on sõnaga „häda”. Selle aga saame asendada sobiva sõnaga „vaeva”, mille esimene silp on tunnetatud pikemana ja vastab seega rütmikombinatsioonile pikk-lühike. See on neljas parandus ja vähendab hälvet 7 protsendile. Sõna „häda” asendamine sõnaga „vaeva” toob kaasa ühe probleemi – asendatud sõna sisaldub laulu pealkirjas ning koos selle muutmisega muutub oluliselt laulu „embleem”. Laulude pealkirju ei tohiks kergekäeliselt muuta, aga siinkohal ma jään sellele parandusele kindlaks,

sest peale sõna rütmilise sobivuse klapib sõna „vaeva” ka tänases keelekontekstis paremini kui sõna „häda”.

Teise salmi sõna „lepitada” problemaatilisus on erinev. Selles sõnas on pikimana tunnetatud silp tegelikult teine silp „lepitada”. Sõna esimesed kaks silpi on noteeritud võrdsetes vältustes ja teise silbi pikendamine on lauldes võimalik spontaanselt. Ma ei saa aga kuidagi jäätta alles poole pikemat vältust kolmandale silbile, sest tulemuseks oleks „lepitaada”. Olukorda kompli-seerib seogi, et kolmas silp langeb röhulisele taktiosale ja moonutab sõna veelgi enam – paigast on peale pikenduse nihkunud ka röhk, mis oma pikendatuse töttu pakub konkurentsi pearöhulisele silbile. Siin oleks vaja esmalt muuta sõnade järjekorda „kes lepitada jõuab” ning seejärel leida sõna „jõuab” asemele kahesilbilise sünonüüm, mille esimene silp oleks pikem kui teine, nt. „jaksab”. Viienda paranduse tegemise järel on hälve 6%.

Kolmanda salmi positsioonis II olev sõna „toonud” on kõlaliselts sarnase problemaatikaga nagu sõna „häda”. Hoolimata pikast o-häälikust on selles sõnas teine silp tunnetatud pikemana. Siin on lahendus lihtne – piisab sõnade ümber-tõstmisest. Praegu on „Ta pole ohvriks toonud”, aga olla võiks „Ta pole toonud ohvriks”. Peale parandusi 4, 5 ja 6 (vt. tabel 7, lk. 175), mis korrigeerisid hälbelisi episooide positsionides I ja II, olen keelerütmi arvestades saanud veel ühe rütmikujundi kogu koraalis universaalseks ja hälve on rõõmustavalt kahanenud vaid neljale protsendile.

Nüüd, kui oleme esimese ja teise positsiooni „hädast” lahti saanud, siis saame asuda viimase probleemse positsiooni juurde, mida tähistab Rooma number III. Esimeses kolmes salmis on keelekõaline üksmeel, et paremini sobiks rütmikombinatsioon lühike-pikk. Teises salmis on sõna „kannab” ja kolmandas „veri”. Mõlemas kahesilbilises sõnas on teine silp tunnetatud pikemana kui esimene. Esimeses salmis on probleem pisut erinev. Selle koha peal on neljasilbilise sõna „eksimused” kaks viimast silpi. Sõnas „eksimused” on pikim esimene silp.

Sarnaselt teises salmis käsitletud probleem-sõnaga „lepitada” langeb siangi koraaliviisis kolmandale röhutule silbile nii poolloodist tingitud pikendus kui röhulised taktiosast tingitud röhk. Tulemuseks on „eksimused”. Kuna selles olukorras sõnade järjekorra muutmine ei aita ja ühte kahest viimasesilbist tuleb vältimatult pikendada, siis igal juhul on õigem pikendada viimast silpi: „eksimused”. See tundub loomulikum kui kolmanda silbi pikendamine („eksimused”). Seega asendan seitsmenda parandusena koraaliviisi teise rea kolmandas taktis rütmikombinatsiooni pikk-lühike kombinatsiooniga lühike-pikk, nagu on sobivam enamikule salmidele. Nüüd aga tekib neljandas salmis uus vastuolu. Neljandas positsioonis on sõna „kandnud”, mis päris kindlasti vastab rütmikombinatsioonile pikk-lühike. See sõna oleks vaja asendada. Variantidena kerkisid esile näiteks „vedand” või „tarind”. Viimati nimetatud viitab eriti raskele tassimisele. Siis aga süvenesin sellesse sõnasse ja mulle tundub, et eestikeelse teksti autor on siin pigem pidanud silmas tähendust „kannatanud”, sest kuigi Jeesus pandi kiusatusse mitmel korral, ei „kandnud” Ta kiusatust, vaid võitis selle ära. Siia tundub hoopis sobivat sõna „kogenud”, millest saab kasutada kahesilbilist lühinenud vormi „kogend”. See on viimane, kaheksas parandus ja saabki rõõmsalt tõdeda, et hälbelised episoodid on olnud võimalik kõrvaldada üsnagi väikeste muudatuste abil ja viisirütmi ning tekstirütmi vastuolu on kaotatud.

Kui ma selle koraali analüüsि löpetasin, siis kirjutasin hümnile juurde viienda salmi – Kolmainu Jumala doksoloogia<sup>53</sup> (edaspidi lihtsalt „doksoloogia”), mis täidab sama rolli nagu psalmide lõpus kasutatav doksoloogia ja on vägagi kohane mistahes kirikulaulu löpetuseks. See on ühtlasi meenutus kirikulaulu esimese žanri pühalaulu ja teise žanri ehk koraalilaulu seotusest. Ladina hümnides on see üsna tavalline, et viimane salm on sobivas värsimööodus doksoloogia ehk riimitud doksoloogia. Minu soovitus oleks varustada kõik EELK uue lauluraamatu koralid sobivas värsimööodus võimalusega löpetada laul doksoloojiaga. Värsimöötusid on piiratud arv

<sup>53</sup> Doksoloogia on ülistusvormeli tekst kristlikus liturgias. Eristatakse kolme doksoloogiat: (1) suur doksoloogia on tuntud kui missa ordinaariumi teine osa, proosahümn „Gloria in Excelsis Deo” (Au olgu Jumalale kõrges); (2) väike doksoloogia on psalmide ja ka lühikeste responsooriumide lõpus kõlav „Gloria Patri” (Au olgu Isale); (3) riimitud doksoloogia, mida kasutatakse hümnide ehk koralide viimase salmina.

**Noodinäide 9.** Koraali „Oh nuta oma vaeva“ lõppversioon, milles on kaotatud kõik hälbelised episoodid ning millele on lisatud viienda salmina Kolmainu Jumala dokсолoogia.

## Oh nuta oma vaeva

(8) 1. Oh nu-ta o - ma vae - va ja huk-ka-mi-ne - mist  
ning ä - ra üks - nes kae - ba me Pääst - ja su - re - mist,  
(8) sest mei - e ek - si - mu - sed on Te - da vae - va - nud ja  
(8) mei - e pa - tud suu - red on Te - ma sur - ma - nud.  
2. Seepärast, rahvas, vaata sa preestri peale nüüd,  
kes lepitada jaksab kõik meie patusüüt.  
Ta saadab meid ja kannab kui helde karjane,  
kord rõõmuriigi annab – kes on Ta sarnane!  
3. Ta Isa nõu on täitnud, meid päästnud viha käest.  
Ta pole toonud ohvriks verd ohvriloomadest.  
Ta oma kallis veri nii ohvrianniks sai;  
see on see püha veri, mis lunastuse tõi.  
4. Just Teda läks meil tarvis, Ta suudab aidata.  
Ta puhas, kui end andis, ja ilma patuta.  
Ta kiusatust on kogend ja nõtrust, valu ka,  
kuid siiski võidu saanud – nüüd taevast kõrgem Ta!  
5. Au olgu Isal kõrges, au Loojal Jumalal!  
Au Tema Pojal ainsal, au Päästjal Kuningal!  
Au olgu Pühal Vaimul, au kallil trööstijal!  
Kolmainus Jumal, Sinul, au taas ja aamen!

Vii

Original: "Mein Gmuth ist mir verwirret"  
(1601); Hans Johann Leo Hassler (1564–1612).  
Kirikulauluna esmakordselt: "Herzlich tut  
mich verlangen" kogumikus "Harmoniae  
Sacrae" (1613).

Tekst

"Bewein o Christenmensch"  
Christian Knorr von Rosenroth (1636–1689)  
Tölke autor teadamata. Viies salm EJ (2021).  
Värsimõõt: 13 (7.6.); 13 (7.6.); 13 (7.6.); 13 (7.6.)

**Noodinäide 10.** Koral „Oh nuta oma vaeva“ meetrumivabas kirjapildis.

**Oh nuta oma vaeva**

(8)1. Oh nu-ta o-ma vae-va ja huk-ka-mi-ne - mist  
ning ä-ra üks-nes kae - ba me Pääst-ja su - re - mist,  
(8) sest mei-e ek - si - mu - sed on Te-da vae - va - nud  
(8) ja mei-e pa-tud suu-red on Te-ma sur-ma-nud.

2. Seepärast, rahvas, vaata sa preestri peale nüüd,  
kes lepitada jaksab köik meie patusüid.  
Ta saadab meid ja kannab kui helde karjane,  
kord rõõmuriigi annab – kes on Ta sarnane!

3. Ta Isa nõu on tätnud, meid päästnud viha käest.  
Ta pole toonud ohvriks verd ohvriloomadest.  
Ta oma kallis veri nii ohvrianniks sai;  
see on see püha veri, mis lunastuse tõi.

4. Just Teda läks meil tarvis, Ta suudab aidata.  
Ta puhas, kui end andis, ja ilma patuta.  
Ta kiusatust on kogend ja nõtrust, valu ka,  
kuid siiski võidu saanud – nüüd taevast kõrgem Ta!

5. Au olgu Isal kõrges, au Loojal Jumalal!  
Au Tema Pojal ainsal, au Päästjal Kuningal!  
Au olgu Pühal Vaimul, au kallil trööstijal!  
Kolmainus Jumal, Sinul, au taas ja taas, aamen!

Viis

Originaal: "Mein Gmüth ist mir verwirret"  
(1601); Hans Johann Leo Hassler (1564–1612).  
Kirikulauluna esmakordselt: "Herzlich tut  
mich verlangen" kogumikus "Harmoniae  
Sacrae" (1613). Seade: EJ (2021)

Tekst

"Bewein o Christenmensch"  
Christian Knorr von Rosenroth (1636–1689).  
Tõlge autor teadamata. Viies salm EJ (2021).  
Värsimõõt: 13 (7.6.); 13 (7.6.); 13 (7.6.); 13 (7.6.)

ja varem või hiljem hakkavad need korduma ning valida saab just soovitud koraalile sobivas värsimöödus doksooloogia. Teen omalt poolt algust ja varustan selles artiklis käsitletavad kolm koraali kirjeldatud doksooloogiaga, mis liituvad juba varem minu kirjutatud käputäiele riimitud doksooloogiatele.<sup>54</sup> Noodinäide 9 demonstreerib koraali korrastamise lõpptulemust.

Olen veendunud, et koraali keelepäraseks rütmiseerimiseks on võimalusi veelgi ja neid tasuks kannatlikult edasi otsida. Selle alajaotuse lõpetuseks teen koraali „Oh nuta oma vaeva“ kontekstis lahti veel ühe ukse, mis võiks emakelepöhish rütmiseerimist inspireerida. Peale seda, kui analüüs ja sellest lähtuva toimetamise käigus önnestus vabaneda köökidel hälbelistest episoodidest, mis olid seotud poolnoodi kasutamisega, tekkis mul huvi, kas ka võrdsetes välustes noteeritud sõnade puhul saaks kuidagi keelepärasust stimuleerida, et keelerütm järgi rütmiseeritud esitusviisile veel hoogu anda. See nõuab põhjalikumat analüüsiga, aga esmasel vaatlemisel tundus, et variantsus salmide lõikes on nii suur, et köökjal ei ole tekstirütmist lähtuvat konsensust koraaliviisi rütmipildis võimalik saavutada. Muidugi jäeks ka võimalus tuua salmiti välja alternatiivsed rütmid, aga see muudaks noodipildi põhjendamatult kirjuks. Kuidas aga veelgi stimuleerida tekstirütm kohast laulmist? Siin tuleb meile appi vana hea keskaegne kirikulaul oma iidsete meetoditega – koraal tuleb silme ette manada meetrumivabas kirjapildis (vt. noodinäide 10)! Nüüd ei ole võrdsed veerandnoodid meid enam kuidagi eksitamas ja emakeel võib täies ilus ilmsiks saada, koos köökide punkteerimiste ja sünkoopidega, mis salmiti alati ei kattu. Te vaid vaadake, kui kaunilt ja plastiliselt joonistub välja meloodia kuju, kui noodivarte „vösa“ enam vaatevälja ei takista. Kuna tekstirütm ja muusikarütm vahekord on põhjalikult läbi töötatud, siis me teame, et seest tühi noot on teksti rütmiga köökides salmides kooskõlas ning seda võib julgelt pikendada. Samuti teame, et seest tühi noot punktiga tähistab fraasi lõppu. Nüüd on ainult tarvis lugeda luuletust muusikaliselt ja reguleerida seest täis nootide rütm vastavalt teksti loomulikule rütmile.

#### 4.2.5 Kokkuvõtteks koraali „Oh nuta oma vaeva“ keelerütmipärase lahenduse leidmisest

Ma ei osanud seda protsessi alustades nii head tulemust loota. Kirikulauljana sain ma sellest koralist täiesti uue ja värske pildi ning hakkasin uutmoodi tajuma koraliteksti narratiivi, kusjuures enamik koraali olemuslikust materjalist jäi ju samaks. Minu meekest on sellelaadne korrektsioon osa legitiimsest traditsionist (vt. lk. 173), mis ajakohastab kirikulaulu väikeste, aga süvatasandilt lähtuvate muudatustega. Need muudatused ei võrsu mitte niivörd välise muusikalise efekti taotlusest, kuivörd sisemisest vajadusest olla oma emakeele kaudu süvatasandil osa sellest loost, mida kirikulaulu tekst räägib.

#### 4.3 Koraal „Võta nüüd Issandat“

See koraal on KLPRis noteeritud isomeetriliselt. Uurimuses kasutatud meetodi kohaselt koraaliviisi rütni ja eesti keelerütni vaheline hälve puudub. Laulu taktimööt 3/4 annab sobiva tempo korral koraalile hoogsa ning entusiastliku muusikalise hoiaku ning soodustab keelepäraselt rütmiseeritud esitusviisi. Köökjal, kus meloodia on noteeritud veerandnootides, on lauldes võimalik viisi rütni tekstirütmile vastavalt korrigeraida.

Kuigi selle artikli jaoks juurutatud meetodi järgi hälbelisi episooide ei ole, on siiski mõned probleemsed aspektid, millele tähelepanu juhtida ja kus saaks keelepäraselt rütmiseeritud esitusviisi stimuleerida. Meetod ei luba lugeda hälbeks võrdsetes välustes noteeritud sõnu, sest eeldatavasti saab laulmise käigus just õiget silpi pisut pikendada ja loomuliku keelerütm esile tuua. Samas tuleb tähele panna, et mida pikemad on nimetatud võrdsed vältsed, seda raskem on sõna loomulikku rütni esile tuua. Olukord on oluliselt kergem, kui võrdsed pikad noodid on muusikalise lause lõpus, nagu selles koraalis ongi. Selles laulus on palju kahesilbilisi sõnu, mis on noteeritud punktiga poolhoodiga mölemal silbil. Kui tegu on kahesilbilise sõnaga, mille esimene silp on tunnetatud pikemana, siis mingeid probleeme ei teki, sest teisele silbile vastava noodi saab lühendamise abil hõlpsasti sõnale omasesse prosoodilisse rolli taandada:

<sup>54</sup> Seni minu poolt kirjutatud riimitud doksooloogiad võib leida raamatu „Maarjamaa öhtupalvused“ propriumiosast, mis on raamatus tähistatud kollase värvusega (Jöks 2016). Leia ilmavõrgust: <http://psalmus.eu/kirikulaulu%20kool/Mitmesugused%20kirikulauluga%20seotud%20v%C3%A4rved%20ja%20artiklid/Maarjamaa%20%C3%B5htupalvused%20seisuga%2008072021.pdf>, vaadatud 31.07.2021.

**Noodinäide 11.** Viisi „Lobe den Herren“ anonüümne algkuju tekstiga „Hast du denn, Liebster“ (Zahn 1889: I köide, 511).

Däfthyliſd 14.14. 4.7. 8.

**1912 a.**

GB. Stralsund II. Teil. 1665. S. 653.

**Noodinäide 12.** Joachim Neanderi teisendus anonüümsest viisist „Hast du denn, Liebster“ tekstiga „Lobe den Herren“ (Zahn 1889: I köide, 512).

**1912 c. Wie 1912 a.**

Joachim Neander 1680. S. 46.

1. salm: „**kiita**“, „**hüüdku**“; 2. salm: „**seadnud**“, „**kandnud**“, „**tundnud**“; 3. salm: „**katnud**“; 4. salm: „**aamen**“. Pisut probleemsed on sõnad, mille teine silp on sõna pikimana tunnetatud silp: 1. salm: „**viida**“; 3. salm: „**loonud**“, „**toonud**“<sup>55</sup>; 4. salm: „**nime**“, „**imet**“. Näiteks sõnades „**nime**“ ja „**imet**“ võib küll proovida teist silpi lauldes pikendada, aga võrdlemisi pikkade vältuste töttu on selgelt tajutava õige proportsiooni saavutamine keerukas. Eeslaulja, kelleks võib olla kantor ja/või liturgiline koor, saab siin keelepärast rütmiseerimist stimuleerida, võttes lisaks rütmile appi artikulatsiooni ja dünaamika. Selliste sõnade

puhul, eriti nt. „**nime**“ ja „**imet**“ tuleb esimese silbi rõhku mönevõrra tugevamalt markeerida. Sellele peab järgnema kohene *diminuendo* esimese silbi voakaalil ja teise silbi alustamisega ei tohiks kuidagi viivitada ehk siis esimesel silbil ei tohiks mingil juhul olla aeglustust. Kui laulu juhtiv kantor või liturgiline koor praktiliselt sellist eeskuju näitab, siis on lootust, et ka kogudus sellest nakatub ning toob tekstirütmi nii palju esile kui võimalik. Mida kõnelähedasem on tempo, seda lihtsam on teha korrektsoone ja laulda võimalikult palju teksti rütmi arvestades.

<sup>55</sup> Sõnad „**viida**“, „**loonud**“ ja „**toonud**“ on oma problemaatikalt sarnased sõnele „**suured**“. Tavakõnes lausudes on silbid võrdsed ja esimene tundub isegi olevat pikem. Vt. selle probleemi kohta pikemat kirjeldust allmärkuses 36, lk. 156.

#### 4.3.1 Hümnnoloogiline ekskurss koraali „Vöta nüüd Issandat” viisikuju ajalukku

Selle koraali ekskurss saab olema oluliselt lühem kui laulu „Oh nuta oma häda” puhul. Siiski on mõned aspektid, mida võiks lühidalt mainida. Koraali „Vöta nüüd Issandat” viisi ja sõnade autoriks on KLPRis märgitud Joachim Neander. Eestikeelsete sõnade autor on teadmatu. Neanderi autorsus on aga küsitud. Walter Blankenburg (1903–1986) juhib tähelepanu asjaolule, et Neanderi meloodia pöhineb ühel varasemal viisil (Blankenburg, Schröder 2001). Alusviis on aga anonüümne ja Zahni antoloogia järgi on see publitseeritud aastal 1665 Saksa linnas Stralsundis tekstiga „Hast du denn, Liebster” (Zahn 1889: I köide, 511). Seda viisi on keerukas Neanderile omistada, sest selle ilmumise ajal oli helilooja 15-aastane ja elas ning õppis oma sünnilinnas Bremenis, mis asub Stralsundist üle neljasaja kilomeetri kaugusele. Tegelikult on KLPRis sisalduv viis (noodinäide 4, lk. 162) väga erinev nii anonüümsest algviisist kui Neanderi, väidetavalt tema surma-aastal publitseeritud viisist. Ekskurssi selle laulu ajalukku tasub illustreerida kahe noodinäitega, milles üks kujutab anonüümset algupärandid (noodinäide 11) ja teine Neanderi teisendust (noodinäide 12). Eriliselt värib Neanderi teisenduses tähelepanu üleminek eelviimasesse takti, mis on meloodias nooni hüpe(!), ja vormiline erisus, et kahte viimast takti tuleb korrrata. KLPRis sisalduv viis on justkui lihtsamaks töödeldud kombinatsioon kahest esmaallikast. Kas nendel algupärastel viisikujudel võiks praeguses Eesti kirikulaulus veel rolli olla? Vaevalt nad koguduselaulu viisina esineda võiksid, küll aga mõne koori repertuaaris või siis koralieelmängu meloodilise materjalina.

Vaadates nüüd ilmselget viga KLPRis, kusjuures teave selle korrigeerimiseks on olemas, oleks soovitatav, et EELK uue lauluraamatu koostamise käigus vaadataks tähelepanelikult üle koralide kohta antav informatsioon.<sup>56</sup> Ei ole arukas lasta vigadel end kopeerida aina enamate ja enamate kasutajateni. Üks koguduse lauluraamat ei peagi hümnnoloogilise teabe poolest liiga üle koormatud olema, aga kui me, vähemalt jutu järgi, soosime teadmistepõhisust, siis sobiks nt. kirje „Joachim

Neander (1680) tundmatu autori viisi „Hast du denn, Liebster” (1665) järgi”. Lisada võiks ka informatsiooni, kust pärieneb see konkreetne viisikuju, mida Eestis lauldakse.

#### 4.3.2 Kokkuvõtteks koraali „Vöta nüüd Issandat” keelerütmiपरासे laulmise kohta

Eespool nimetatud korrektsioonid kuuluvad keelepäraselt rütmiseeritud koraalilaulu peenähälestuse areaali ja ei ole tingimata vajalikud, aga on soovi korral võimalikud. Kuna pikad noodid, mis tingivad mõningat moonutust, on fraasi lõpunoodid, siis võib siinkohal endale lubada teatavaid mööndusi. Ilmselt oleks ka selles koralis võimalik probleemsemaid aspekte kas koraaliviisi rütmia ja/või teksti muutes korrigeerida, aga arvestades, kui hästi see laul tervikuna toimib, ei ole mõtet minna ei teksti ega viisi kallale. *Traditio legitima* (vt. lk. 173) on meile kujundanud koraali, mis on hoogsa meetrilise tunnetusega ja mille tekst on hästi kooskõlas eesti keele rütmiga. Kuna sellest koralist ei olnud vaja teha uut noodipilti, siis pole head paika, kus demonstreerida minu kirjutatud viiendat salmi – doksoloolgijat. Sestap lisan selle siia: Au olgu Isal ja Pojal ja Pühimal Vaimul! / Au suurel Jumalal lõpmatult võimsal Kolmainul! / Talle, kes loob ja meile lunastust toob, / au nüüd ja alati! Aamen.

#### 4.4 Koraal „Jumal, mu süda igatseb Sind”

Selles koralis oli analüüsitud lauludest kõige rohkem hälbelisi episooide – kokku 57% kõikidest analüüsitudest sõnatest, kusjuures esimeses salmis on hälve lausa 67% (vt. tabel 6, lk. 164). See aga tähendab, et tekstirütm seisukohalt on analüüsitudate sõnade hulgas rohkem hälbeliselt rütmiseeritud sõnu kui tekstirütm järgivaid sõnu!

#### 4.4.1 Teekond koraali „Jumal, mu süda igatseb Sind” keelerütmiपरासे käsitluseni

Selle laulu puhul ei ole otstarbekas hakata vaatlema igat hälbelist episoodi eraldi. Kuna neid on niivõrd palju, siis jäab mulje, et teksti prosoodiline rütm ja viisi rütm on olemuslikult vastuolus. Laulu teksti autoriks on märgitud Georg Kiviste (1866–1941). Kiviste tekst koos Leila Morrise (1862–1929)

<sup>56</sup> Kriitikat KLPRi erinevate puuduste kohta, sh. „ebajärjekindla ning muusikateaduslikult-hümnnoloogiliselt vähe läbi töötatud info laulude päritolu ja autorite kohta” on esitanud nt. ka Mart Jaanson. Vt. Jaanson 2011.

**Noodinäide 13.** Laulu „Jumal, mu süda igatseb Sind” (KLPR 318) variant, milles on algse rütmikombinatsiooniga pikk-lühike hälbelistes episoodides kasutatud rütmikombinatsiooni lühike-pikk. Hälbelised episoodid on tähistatud varjutusega.

1. Ju - mal, mu sü - da i - gat - seb Sind!  
 2. Si - nu - ta sur - nud mulle on ilm,  
 3. Saa - da mind ik - ka ta - sa - sel teel!

Si - nu - ta ra-hu ei lei - a mu rind.  
 Si - nu - ta pi-sa - raid nu-tab mu silm.  
 Hoi - a, kui ek-si - da ta-hab mu meel!

Päe - val ja öö - sel ot - sin Sind ma,  
 Kui Sa mul o - led ei kü - si ma  
 Ai - ta et ik - ka pa - re - maks saan,

ö - ha - tes pal - ju - de pal - ve - te - ga.  
 maa e - ga tae - va - gi jä - re - le ka.  
 Si - nu - le us - ta - vaks lap - sek - siinjää!

1.-3. Sind pa - lun ma: Ju - mal, kuu - le mind Sa!

viisiga on paljudele armsaksaanud.<sup>57</sup> Kivisteei ole ilmselt püüdnudki väga kindlalt kinni pidada Leila Morrise algupärastest tekstist, vaid on soovinud seda mönevõrra parafraseerides luua oma tunnetusele kohane ja Morrise viisist inspireeritud vagatekst. Näiteks on Leila Morrise algupärandis salmi viies rida neljanda salmirea täpne kordus, aga Kiviste tekstis on viiendaks ja kuuendaks reaks köikides salmides korduv refräänielement „Sind palun ma: Jumal, kuule mind Sa!”. Morrise tekstis on neli salmi, aga Kiviste tekstis ainult kolm. Samas on Kiviste kinni pidanud riimirutiinist

– Morrise luuletuses riimuvad esimene ja teine värsirida ning kolmas ja neljas värsirida, Kivistel niisamuti. Selle koraali puhul on algupärase viisi ja sõnade autor sama, mistöttuoleks sobiv EELK uues lauluraamatus see selgemalt välja tuua. Praegu on Morrist mainitud ainult viisi autorina. Kuigi Kiviste ei ole Morrise teksti tölkinud, on ta selle siiski suure töenäosusega vähemalt mingis mahus aluseks võtnud. Sobiv kirje teksti kohtaoleks „Leila Morrise järgi Georg Kiviste”.

Esimesest salmist (vt. noodinäide 5, lk. 163) on hästi näha, et köik hälbelised episoodid on

<sup>57</sup> Seoses EELK uue lauluraamatu koostamisega viis lauluraamatukomisjon läbi kaks ilmavõrgupõhist küsitud. (1) EELK vaimulikele ja organistele (N=137). Vahemikus 3.05.2018–27.06.2018 vastas küsimustikule kokku 161 respondenti, kusjuures vaimulikke ja kirikumuusikuid oli kokku 137, mis teeb 34,5% EELK köökidest vaimulikest ja kirikumuusikutest. (2) EELK koguduste liikmetele (N=200). Vahemikus 25.06.2018–12.10.2018 vastas küsimustikule kokku 200 respondenti, enamik neist koguduste lihtliikmed. Mõlemas küsimustikus uuriti respondentide KLPRis sisalduvaid lemmiklaule. Küsimus: „22. Esmalt märkige palun alloelevatesse lahtritesse tähtsuse järjekorras kuni 20 laulu numbrid, mis on Teie jaoks KLPRi lemmiklaulud ehk mida Te sagedasti kasutate ja mida Te soovite kindlasti näha ka uues, koostatavas lauluraamatus.” Vaimulike ja organistide küsitleuses oli KLPR 318 kolmandal ja koguduste liikmete uuringus kümnendal kohal.

**Tabel 9.** KLPR 318 kahe- ja enamasilbliste sõnade rütmia häälimine koraali viisi rütmist, peale rütmia korrigeerimist, nii nagu seda näitab noodinäide 13.

	sõnu	hälbeid	hälbe protsent
1. salm	15	0	0%
2. salm	14	3	21%
3. salm	15	2	13%
<b>KOKKU</b>	<b>44</b>	<b>5</b>	<b>11%</b>

tingitud viisirütmis sageli esineva kombinatsiooni pikk-lühike vastuolust eesti keeles palju esineva sõnarütmia kombinatsiooniga lühike-pikk. Kui soovida jäädä truuks olemasolevale meetriile ülesehitusele, siis tuleks domineeriv rütmikombinatsioon pikk-lühike (poolnoot-veerandnoot või poolnoot-veerandnoot punktiga) kõikides hääbelistes episoodides asendada kombinatsiooniga lühike-pikk. Selleks tegin laulust uue noodipildi, milles jäid samaks meloodiajoonis, meetrum ja tekst (vt. noodinäide 13). Selle tegevuse tagajärjel õnnestus esimeses salmis kõik hääbelised episoodid kaotada. Ma ei muutnud rütme nende sõnade puhul, milles meetodi järgi hälvet ei esine. Kui aga tahta peenhäälestust teha, siis võiks veel tundlikumalt asendada neid kahe poolnoodiga noteeritud sõnu, mille teine silp on tunnetatud pikemana kui esimene silp. Näiteks sõna „süda” võiks noteerida veerandnoodi ja punktiga poolnoodiga. Samuti võiks ära kaotada punkteeritud rütmid, mis enam oma efekti ei anna. Kaheksandikud võiks asendada veeranditega ja vastavalt sellele lühendada taktide keskmised, pidega ühendatud noodid poolnoodiks. Proovisin koraali esimest salmi laulda muudatustega, nagu kujutab noodinäide 13, ja äsja kirjeldatud peenhäälestuslike parandustega ja tajusin, et tulemus oli märgatavalt sujuvam. Kuigi Morrise algupärase viisi sugereeriv rütm on kadunud, on koraali narratiiv lauldes märgatavalt ladusam ja selgemini tajutav.

Kui vaadata hääbelisi episooide peale rütmia korrigeerimist (vt. noodinäide 13), siis neid on jäänud oluliselt vähemaks. Kogu laulus moodustavad need nüüd vaid 11% analüüsivatest sõnadest (vt. tabel 9). Kuigi hääbelisi episooide ei ole nii palju nagu KLPRi versioonis, on neid siiski häiriv hulk. Siin saab aidata ainult sõnastuse korrigeerimine. Teise salmi esimene

**Illustratsioon 3.** Laulu „Jumal, mu süda igatseb Sind” esimese salmi tekst kolmeosalisse meetrumisse grupeerituna. Paksendatud kirjas silbid tähistavad tugevamalt aktsenteeritud silpe ehk kolmeste gruppide esimesi lööke. „X” ja „X” tähistavalt lisatud, vastavalt ühte või kahte lööki. Ilma lööke lisamata moodustunud kolmese gruppid on tähistatud varjutusega, löökide lisamise tagajärjel tekkinud silbid aga raamistusega.

Jumal, mu **süda**X igatseb **Sind**X X!

**Sinuta** rahu ei **leia** mu **rind**X X.

**Päeval** ja **öö**Xsel **otsin** Sind **ma**X X,

**öhates** **paljude** **palvetega**X X.

**Sind** palun **ma:** Jumal, **kuule** mind **Sa**X X!

hääbeline episood on korrigeeritav väga lihtsaté vahenditega – tuleb muuta sõnade järjekorda. Praeguse „mulle on ilm” asemel peaks olema „on mulle ilm”. Teise salmi teises hääbelises episoodis ei aita sõnade järjekorra muutmine. Sõna „küsi” asemel tuleks leida kahesilbilise sõna, mille esimene silp oleks tunnetatud pikemana. Variandid oleks „õhka” või „nälg”, aga need ei tundu poeetiliselt sobivat. Paremini sobiks hoopis „torma” või „haara” või „püüdle”. Nagu näha, on võimalike sõnade valik küllaltki suur ja ei piirdu kindlasti ainult nimetatud võimalustega. Kui on otsustatud teksti muuta, siis on valiku tegemine suuresti maitse küsimus. Kuna ma ei pea valmistama lõplikku varianti lauluraamatus publitseerimiseks, valin siinkohal lihtsalt ühe sõna ja selleks on „püüdle”. Kolmandas episoodis sobiks asendada „maa ega” sõnadega „ei maa ei”. Kolmanda salmi kahest hääbelisest episoodist esimene on sõna „eksida”. Siia ei ole lihtne leida kolmesilbilist sõna, mille teine silp oleks tunnetatud pikemana. Pakuksin siia asendussõnaks „köverust”, mis ei ole küll tegusõna nagu „eksida”, aga annab edasi lause mõtte. Samas stiilis sobiks aga ka „eksitust”. Viimase hälbe vältimiseks tuleks sõna „aita” asendada sobiva kahesilbilise sünönüümiga, mille teine silp oleks tunnetatud pikemana, nt. „luba”. Nende ümbersõnastuste abil võiks probleemi lugeda lahendatuks, sest tekstirütm on viidud viisirütmiga kooskõlla.

Kas oleks aga võimalik, et saaksime jäätta sõnad muutmata, aga sellest hoolimata pakkuda

**Noodinäide 14.** Laulu „Jumal, mu süda igatseb Sind” (KLPR 318) valdavalt isomeetriline variant 3/4 taktimõodus; KLPRi algupärase tekstiga. Varjutusega on märgitud hälbelised episoodid, milles keelerütm läheb vastuollu koraaliviisi rütmiga.

keelerütmipärist esitusviisi? Arvestades tōsiasja, et laul on EELKs palju kasutatud ja palavalt armastatud (vt. allmärkus 57, lk. 183) ning tekst on ilmselt paljudel peas, oleks otstarbekas seda mitte muuta. Selles laulus kordub sama probleem, mis laulus „Oh nuta oma vaeva”, mille tekstirütm variatiivsus salmiti oli nii suur, et koraaliviisi rütm korrigeerimine oleks olnud võimalik ainult erinevate salmide rütmivariantide lisamisega (vt. lk. 177). See oleks aga koguduselaulu jaoks möeldud noodipildile liiga koormav. Laulus „Oh nuta oma vaeva” sai probleem lahenduse meetrumivaba noodipildi kasutusele võtmisega. Seda sai teha tänu isomeetrilisele noodipildile – enamik koraaliviisi on noteeritud võrdsetes vältustes. Praegune koraal on aga rütmiseeritud noodipildiga, milles vahelduvad veerand- ja poolnoodid, mistöttu mittemeetrilise noodipildi kasutamine tulemust ei annaks. Seest tühi

noot, olgugi et ilma noodivarretat, tähendaks endiselt pikendamist, mis aga osas salmides looks hälbelise episoodi. Aga mis saaks siis, kui püüaksime viisirütm hetkeks täiesti unustada ja läheneda esimese salmi tekstile kui luuletusele?

Vaadates teksti esimest salmi lihtsalt kui eestikeelset luuletust (illustratsioon 3), milles on lugemisel tugevamalt aktsentteerituna tunnetatavad silbid märgitud paksendatud kirjas, moodustub terve hulk kolmeseid gruppe (märgitud varjutusega). See vihjab kolmeosalisele taktimõodule. Kui täiendada ühesilbilised grupid kahe täiendava löögiga (märgitud „X X“) ja kahesilbilised grupid ühe täiendava löögiga (märgitud „X“), siis moodustub täiendav hulk kolmeseid gruppe (märgitud raamiga) ja saame tervikliku kolmeosalises taktimõodus koraaliteksti (meetrumi rollist selles protsessis vt. ka lk. 142). Tähelepanuväärsne on see, et valdavas

**Noodinäide 15.** Koraali „Jumal, mu süda igatseb sind” kolmeosalisel meetrilisel mötlemisel pöhinev redigeeritud meetrumivaba lõppversioon, millest on kaotatud kõik hälbelised episoodid ning millele on lisatud viienda salmina doksooloogia.

### Jumal, mu süda igatseb Sind

2., 3. o o

(s) 1. Ju - mal, mu sü - da i - gat-seb Sind! Si - nu-ta  
ra-hu ei lei - a mu rind. Pää - val ja öö - sel  
ot-sin Sind ma, õ-ha - tes pal-ju-de pal-ve-te-ga.

(s) 1.-3. Sind pa - lun ma: Ju - mal, kuu - le mind Sa!

2. Sinuta sūrnud mulle on ilm,  
Sinuta pisaraid nutab mu silm.  
Kui Sa mul õléd, ei küsi ma  
maa ega taevagi järele ka.  
Sind palun ma: Jumal, kuule mind Sa!

3. Saada mind ikka tasasel teel!  
Hoia, kui eksida tahab mu meel!  
Aita, et ikka paremaks saan,  
Sinule ustavaks lapseks siin jään!  
Sind palun ma: Jumal, kuule mind Sa!

4. Au olgu Isal, kes kõike loob,  
au Tema Pojal, kes lunastust toob,  
au Pühal Väimul, lohutajal,  
võimsal Kolmainul, nii heal Jumalal!  
Nõnda kui nüüd, olgu aina. Aamen.

Viis

Leila Naylor Morris (1862–1929)  
“Nearer, still nearer, close to thy heart”  
“Pentecostal Praises” (1898)  
Seade EJ

Tekst

Leila Naylor Morrise järgi  
Georg Kivisté (1866–1941)  
Neljas salm EJ (2021)  
Värsimoot: 9.10.9.10.10 (4.6.)

enamuses X-iga tähistatud kohtades esimeses salmis on täiendus keelerütmiga hästi kooskõlas. Sõnas „süda”, mille teine silp täienes ühe X-iga, ongi just teine silp sõna pikim; sõnas „öösel” sattus täiendav „X” pikendama esimest silpi, mis klapib sõna rütmiga suurepäraselt; neljal puhul on kahest X-ist koosnev täiendus ühesilbiliste sõnade „sind”, „rind”, „Sa” ja „ma” lõpus, mis samuti sobib hästi prosoodiasse. Ainus episood, milles kahest X-ist koosnev täiendus sattus silbile, mis pikendust ei taha, on neljasilbilise „palvetega” viimane silp. Kuna siinkohal on aga tegemist fraasi lõpunoodiga, siis ei valmista see ülemäära suurt probleemi. Probleemiks võib hoopis osutuda selle rõhuta ja kunstlikult pikendatud silbi sattumine rõhulisele taktiosale. Eelnevast lähtudes tegin uue noodipildi (vt. noodinäide 14).

Lauldes esimest salmi selles meetrumis, avanes tekst **lähesti uuest** vaatevinklist. Narratiiv on veelgi sujuvam ja tänu suures osas isomeetriliselt noteeritud materjalile saab keelerütm pea kogu laulu ulatuses spontaanselt ja nüansirohkelt esile tulla. Eespool nägime, kuidas kolmeosaline taktimööt laulus „Vöta nüüd Issandat” haakus eesti keelerütmiga hästi. Ka siin võib seda tösiasia tunnistada. Nüüd on kogu laulu kohta ainult kolm hälbelist episoodi. Kõik seostuvad poolloodi kasutamisega.

Mul oli tugev kiusatus lahendada probleem ümersönastamisega, asendades sõnad hälbelistes episoodides: „surnud” asemel „tühi”; „ikka” asemel „aina” ja „Kui Sa mul oled” asemel „Kui oled mul, siis”. Siiski ei saa seda teha, sest ülesandepüstitus nägi ette Kivisteksti säilitamist algsel kujul. Kuna hälbeliselt rütmiseeritud sõnu on vaid kolm, siis võib siinkohal lubada viitamist tekstirütmile varieerumisele salmiti. Tulemus ei saanudki häirivalt kirju ja on üsna hõlpsasti loetav (vt. noodinäide 15). Pealegi tuleneb koraali rütm nüüd ennekõike teksti lausumisest ja luuletuse prosoodiline rütm ögvendab õigeks ka viisi rütmile. Selle hõlbustamiseks lisasin rütmivariatsioonid lisaks noodireale ka vastavatesse kohtadesse tekstis.

Meetrumi muutmisega kaasnenuud isomeetrisline noodipilt võimaldab siangi laulu „Oh nuta oma vaeva” eeskujul loobuda noodivartest ja pöörduda mittemeetrilise noodipildi juurde. Siin julgesin sujuvama narratiivi nimel ka taktijooneid kaotada, jätkes alles vaid fraaside lõppu tähistavad kriipsukedes. Samuti on üks fraasisisene hingamis-

paus, mis on märgitud komaga noodirea kohal. Hingamine on ette valmistatud fermaadiga. Ka selles laulus olen lisanud juurde täiendava salmi, mis on sobiva värsimööduga stroofilisse värssteksti teisendatud „Gloria Patri” ehk riimitud doksoloojia (vt. allmärkus 53, lk. 177).

Selle koraali terviklik laulmine tekstirütmil arvestavast uusversioonist (noodinäide 15) oli väga huvitav, võiks koguni öelda, et silmi avav kogemus. Minu suureks üllatuseks aitas kolmeosaline meetriline mötlemine väga ruttu „unustada” viisi senise rütmilise ja meetrilise ülesehituse, sest „teksti sisse minek” toimus loomulikult ja kaasakiskuvalt. Nii muusikaline kui tekstiline narratiiv hakkasid uutmoodi „vooluma” ja laulu lugu kui tervik sai selgema ja terviklikuma kuju.

#### 4.4.1.1 Kokkuvõte koraali „Jumal, mu süda igatseb Sind” teekonnast keelerümpärase koraalini

Koraali „Jumal, mu süda igatseb Sind” korrigeerimine tekstipärasmaks rütmiseeritud esitusviisiks näitas, et lisaks viisirütmile muutmisele ja sõnastuse korrigeerimisele on võimalik ka „vaade kõrgemalt”. Selleks tuleb püüda tabada teksti prosoodilist rütmia ja küsida, kas eestikeelse tekstiga laulmiseks on ikka kasutatud kõige sobivamat meetrumit. Edukad olid mölemad redaktsioonid, nii algupärasest meetrumit arvestav kui ka kolmeosalise meetrumiga variant. Minu eelistus kuulub viimati nimetatule, sest laulmiskogemus oli selle variandiga eriti sujuv ja terviklik.

Selles redaktsioniprotsessis kerkib eetiline küsimus, kas helilooja viisi on ikka õige sellises mahus muuta. Juridilist dilemmat siin ei ole, sest Morrise autoriõigused on täänaseks aegunud. Ma arvan, et selline muutmine on osa legitiumest traditsioonist, mille kaudu kirikulaul otsib oma ajastus ja kultuurikontekstis kõige paremini sobivat väljundit. Seega ei ole minu arvates selline toimetamine ebaeetiline, seda enam, et see on tehtud heast tahest ega halvusta kuidagi autori algupärandit. Kui me vaatame selles artiklis käsitletud Hassleri ja Neanderi viiside kujunemise lugu läbi sajandite, siis peaksime suutma ka Morrise viisiga tehtud muutused asetada sarnasse konteksti. See on *traditio legitima*, mis kirikulaulu selliselt kujundab. Arvestades artikli sisjejuhatuses lahti rullunud poleemikat mõistete „rütmiseerimine” ja „rütmiseeritud koraal” üle

(vt. lk. 141–142), võiks analoogiat kasutades nimetada koraali „Jumal, mu süda igatseb Sind” teekonda keelerütmipärase tulemuseni „koraali derütmiseerimiseks” ja resultati „derütmiseeritud (isomeetriliseks) koraaliks”.

## 5. Kokkuvõte

### 5.1 Järeldused

Artikli kõik uurimisküsimused (vt. lk. 138) õnnestus tulemuslikult lahendada. Juurutatud meetod toimis ja tööprotsess, mille käigus hindasid koraaliviisi rütmia eesti keelepärasust, oli edukas. Rütmiseeritud koraalides oli oluliselt rohkem vastuolusid eesti keelerütmia ja koraali viisirütmia vahel kui isomeetrilistes koraalides. Erinevus oli enam kui kolmekordne. Seepärast võib järel-dada, et isomeetrilist koraali on lihtsam eesti keelerütmiga kooskõlastada kui rütmiseeritud koraali. Hälbelisi episooide põhjustavad koraalis läbivalt kasutatud erinevad noodivältused, millest moodustuvad rütmikombinatsioonid ei ole alati kooskõlas eesti keelerütmiga. Niipea kui lauluvisis kasutatakse läbivalt erinevaid noodivältusi, on väga suur töenäosus viisirütmia ja tekstirütmia vastuoluks. Tihedaks probleemiks on koraaliviisides sagedasti kasutatav rütmikombinatsioon pikk-lühike, mis ei klapi eesti keeles palju esineva kombinatsiooniga lühike-pikk. Isomeetrilist koraali on aga võimalik laulda hoogsalt ja rütmikalt, kui kasutada keelerütmist lähtuvat esitusviisi ja könelähedast tempot. Keele-rütmipärase koraalilaulu saavutamiseks ongi vaja õige rütmia, sobiva meetrumi ja könelähedase tempo ühist panust. Selline koraalilaul, mis sai artiklis endale nimeks narratiivne ehk jutustav koraalilaul, ei jääd atraktiivsuselt alla rütmiseeritud noodipildiga koraali esitusele. Tulemuse saavutamisele aitas oluliselt kaasa meetrumivaba noodipildi kasutamine, mis soodustas nii muusikalise kui tekstilise narratiivi paremat ja terviklikumat tunnetamist.

Hälbelisi episooide õnnestus keelerütmile vastavalt korrigerida. Paranduste tulemusena muutus koralide „Oh nuta oma vaeva” ja „Jumal, mu süda igatseb Sind” tekstilis-muusikaline narratiiv oluliselt sujuvamaks ja keelepärasemaks. Seetõttu võib sellist lähenemist julgelt soovitada ka teiste koralide korrigerimiseks. Selleks tuli läbiviidud analüüs põhjal korrigerida koraaliviisi rütmia ja kohati muuta teksti. Muutused olid siiski üsnagi väikesed. Kõige radikaalsem muudatus oli

koraali „Jumal, mu Süda igatseb Sind” meetrumi muutmine neljalt neljandikult kolmele neljandikule. Sellise korrektsooni korral õnnestus täielikult säilitada kasutusel olev tekst. Vaid kolme sõna puhul tuli kasutada tekstirütmist lähtuvaid rütmivariatsioone.

Koraal „Võta nüüd Issandat”, mis oli kasutatud meetodi järgi eesti keelerütmiga täiesti kooskõlas, on kolmeosalises taktimõodus. Olles kogenud laulu „Jumal, mu süda igatseb Sind” (algsest 4/4 meetrumis) kolmeosalisse meetrumisse teisendatud versiooni esitust, võib oletada, et eestikeelse koraali keelepärasemat esitust otsides tuleks ühe võimalusena vaagida kolmeosalise meetrumi rakendamist algsest kaheosalise meetrumiga lauludes. Kolmeosalise meetrumi sobivus olukorras, milles värsimõõt seda toetab, võib olla tingitud asjaolust, et selline meetrum võimaldab sõnaröhutundlikult ja väga paindlikult ning voolavalt vaheldada rütmikombinatsiooni lühike-pikk ja pikk-lühike, interpoleerides neid isomeetriliste jadadega. Viimati nimetatud jadasid saab tänu isomeetrilisele kirjapildile lauldes keelepöhisele rütmiseerida. Koraaliga „Jumal, mu süda igatseb Sind” toimunud protsessi võib nimetada koraali derütmiseerimiseks.

Selline töö, nagu sai ette võetud koraalidega „Oh nuta oma vaeva” ja „Jumal, mu süda igatseb Sind”, nõub muidugi ajamahukat süvenemist. Siiski arvan, et meie emakeelne kirikulaul väärib seda vaava. Korrektsoonid näitasid ilmekalt, et on mitmeid lahendusi koralide atraktiivsemaks ja hoogsamaks laulmiseks, millest kõik on meie emakeele vastu lahjemad kui saksakeelse laulu rütmika pealesurumine eestikeelsele luulele.

Nagu selgus, on eesti keeles sobivam kasutada isomeetrilist rütmipilti ja saavutada mitmekesisema rütmiga tulemus keelerütmist lähtuva rütmiseeritud esitusviisi abil. Üks „tösine probleem”, mis kaasneb tekstirütmil põhineva esitusviisiga, on tösiasi, et teksti narratiivi paremini esile tulles hakkavad tekstis ilmnevad poeetilised puudused rohkem häirima.

Minu jaoks üsna oluline järelitus, mille siinse artikli põhjal võib teha, puudutab Püha Pauluse kirjadest sisalduva kirikulaulu kolmikjaotuse esimest kahte žanrit. Hüpotees, et kirikulaulu esimesel žanril ehk psalmilaulul võiks „vanema vennana” olla midagi panustada teise žanri ehk koraalilaulu paremaks laulmiseks ja sügavamaks mõistmiseks, leidis minu arvates kinnitust. Raken-

dades proosatekstilise kirikulaulu ehk pühalaulu kogemusi stroofilise värsstekstiga kirikulaulule ehk koralalile, avanes koralalidele täiesti uutmoodi vaade. Seda iseloomustab nii muusikalise kui tekstilise narratiivi voolavus ja terviklikkus, mis teeb koralalis jutustatava loo tajumise oluliselt sujuvamaks ja loomulikumaks.

## 5.2 Edasised sammud

Selle uurimuse jätkuks võiks olla eestikeelse koraali esituse temporaalne analüüs. Oleks huvitav teostada digitaalseid akustilisi möötmisi nii isomeetrilise kui rütmiseeritud koraali salvestatud esitusest ja võrrelda neid nii omavahel kui ka samalaadsete regilaulu-uurimuste möötmistulemustega. Tuleks uurida põhjalikumalt ja kirjeldada metoodiliselt koraaliviisiidet meetrumi muutmise võimalusi keelepärasema koraalilaulu saavutamiseks. Oleks pönev teada saada, kuivõrd on saksa keelemuusika mõjutanud meie meloodilist süvateadvust.

## 5.3 Löppsõna ja tänuavalduused

Selle artikli eesmärk oli „leida kõrvalekaldeid tänases koralipraktikas ja selle uutmisprotsessis ning [--] pakkuda teadmuspõhiseid lahendusi keelepärasemaks ja atraktiivsemaks emakeelseks koraalilauluks“ (lk. 138). Eesmärk õnnestus täita.

Üsnagi mahuka artikli valmimisel sain abi mitmelt kolleegilt, keda on igati kohane südamest tänada: Mari Tarvas – abi saksa keelega, Ave Teesalu – abi ladina keelega, Mart Humal – konsultatsioon J. S. Bachi harmoniseeringute kohta, Mart Siimer – kestev kaasamõlemine ja inspireerivad vestlused erinevatel teemadel, Tauno Teder – mõttevahetused liturgiateoloogilistes küsimustes, Pärtel Lippus – hea nõu keeleteaduslikes küsimustes, Anu Kõlar – seletused

20. saj. eesti kirikumuusika ajaloo kohta, Jaan Ross – mitmekülgsed ja alati head ettepanekud kõige erinevamatel teemadel. Samuti tuleb tänada Pühalaulu Kooli õpilasi ja minu hümnoloogia üliõpilasi Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias läbi kõikide aastate, sest just kirikulaulu õpetamine nii liturgiliseks praktikaks kui akadeemilises vormis on „sundinud“ mind emakeelse kirikulaulu erinevatesse teemadesse süvenema. Samuti on kohane selle artikli valmimise eest tänada seekordseid retsensente, kelle panuse kaudu sai artikkel märkimisväärselt kvaliteetsem. Samuti oli retsenseerimisprotsess seekord mitmes mõttes silmiavav. Mitte kuidagi ei saa tänamisel mööda minna Res Musica toimetajast Anu Schaperist, kelle toimetamisoskust ei saa kirjeldada nõrgema omadussõnaga kui virtuoosne.

Viimselt taandub selles artiklis arutatu kahele diskussiooniteemale: (1) Kas kirikulaulu esimeses ja teises žanris on tekstil (Sõnal) teistlaadne staatus kui muus vokaalmuusikas, ja kui see on nii, siis kas see avaldub ainult mõttelises erisuses või ka tuntavas prosoodia muusikas väljendumises ning (2) kas eesti keele erilaadne prosoodia nõuab spetsiifilist, teineteisest erinevat lähenemist kirikulaulu kahes esimeses žanris, pühalaulus ja koraalilaulus. Seda artiklit jätan lõpetama Alfred Karindi sõnad 1937. aastast, mis sobivad Eesti hümnoloogilisse diskursusesse nüüdki suurepäraselt: „Kui siin mõningad mõtteavalduused peaksid vastuväiteid esile kutsuma või poleemikat tekitama, siis oleks sellest ajale enesele aina kasu, kuna kõik kirikumuusika harrastajad ootavad, et hakataks kirikumuusikaga seosesolevaid mõtteid hoogsamalt liigutama [...]“ (Karindi 1937: 173–174). Alfred Karindil ei õnnestunud vististi laialdast diskussooni käivitada. Eks näis, kas minul on rohkem edu.

## Kirjandus

- Apel**, Willi 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.
- Blankenburg**, Walter, Dorothea Schröder 2001. Neander, Joachim. – *Grove Music Online*. Oxford University Press, <<http://www.poxfordmusiconline.com>>, vaadatud 3.04.2021.
- Cantus 1987** = Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant – Inventories of Chant Sources, <<http://cantus.uwaterloo.ca/>>, vaadatud 9.04.2021.
- Dahmen**, Silvia, Constanze Weth 2018. *Phonetik, Phonologie und Schrift*. [Paderborn]: Uni-Taschenbücher GmbH / Verlag Ferdinand Schöningh.
- Die Melodieen des Deutschen Evangelischen Kirchen-Gesangbuchs**. Stuttgart: Verlag der J. B. Metzlerschen Buchhandlung, 1854.
- Dogil**, Grzegorz, Briony Williams 1999. The phonetic manifestation of word stress. – *Word Prosodic Systems in the Languages of Europe*. Ed. Harry van der Hulst, Eurotyp 4 / Empirical approaches to language typology, Berlin: De Gruyter, pp. 273–334.
- Eesti Apostliku-õigeusu Kiriku lauluraamat 1953** = *Eesti Apostliku-õigeusu Kiriku lauluraamat*. Stockholm: Eesti Apostliku-õigeusu ajutine sinod, 1953.
- Ermus**, Liis 2017. Eesti keele lühikeste klusiilide hääduse variatsioon ja seda mõjutavad tegurid. – *Mäetagused* 68, lk. 27–52, doi:10.7592/MT2017.68.ermus.
- FindCity** = FindCiti.de, veebiaadressi <https://archive.is/20070520015435/> <http://www.findcity.de/02826ca/?p=00000002> kaudu, vaadatud 9.09.2021.
- Harmoniae Sacrae 1613** = *Harmoniae Sacrae Vario Carminum Latinorum & Germanicorum genere Quibus Operae Scholasticae in Gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur: varie preces, funerationes solennes, sacra Gregoriana celebrantur*. Tertium editae, Gorlice: Rhambau, 1613. Tiitellehe illustratsioon Göttingeni ülikooli raamatukogu eksemplarist, Göttinger Digitalisierungszentrum = Göttinger Digitalisierungszentrum. Ein Service der SUB, <<https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798849037>>, vaadatud 14.09.2021.
- Hassler**, Hans Leo 1601. *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intradien*. Nürnberg: Paul Kauffmann.
- Hiley**, David 1993. *Western plainchant: a handbook*. Oxford: Clarendon Press.
- Humal**, Mart 2021. Mart Humala e-kiri Eerik Jöksile 16.03.2021.
- Häkkinen**, Kaisa 2007. *Keeleteaduse alused*. Tölk. Kullo Vende, Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Hynes-Tawa**, Liam Patrick 2020. *How the Phrygian Final Lost Its Finality*. PhD dissertation, Yale University.
- Jaanson**, Mart 2011. KLPRist ja koralimaratonist. – *Sirp*, 2.09.2011.
- Jessen**, Michael 1993. Stress conditions on vowel quality and quantity in German. – *Working Papers of the Cornell Phonetics Laboratory* 8, pp. 1–27, doi:10.5281/zenodo.3735137.
- Jessen**, Michael, Krzysztof Marasek, Katrin Schneider, Kathrin Clahßen 1995. Acoustic correlates of word stress and the tense/lax opposition in the vowel system of German. – *Proceedings of the XIIith International Congress of Phonetic Sciences*. Vol. 4, ed. Kjell Elenius, Stockholm: Royal Institute of Techn., pp. 428–432.
- Johnson**, Keith 2003. *Acoustic and auditory phonetics*. 2nd ed., Malden, Mass. / Oxford: Blackwell.
- Jöks**, Eerik (toim.) 2015. *Päevalöpu palvus ehk kompletoorium ja päevalöpu palvus ehk kompletoorium lahkunute mälestuseks*. Tallinn: Superare Signum, <http://psalmus.eu/laulupsalter/palvuste%20tervikkorrad%20ja%20muu/kompletooriumid.pdf>, vaadatud 6.09.2021.
- Jöks**, Eerik 2001. Spirituality and Liturgical Music – an Estonian Perspective. A Paper for a Presentation on Irish World Music Centre Seminar Series, Limerick, Irish World Music Centre, University of Limerick.
- Jöks**, Eerik 2009. *Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice*. PhD thesis in Musicology, University of York, York, White Rose e Thesis online <http://etheses.whiterose.ac.uk/949/>.
- Jöks**, Eerik 2014a. Keskaegne sakralne ladina monoodia ja selle tänapäevane kõlapilt – normaalne tervik või Siami kaksikud? – *Res Musica* 6, lk. 144–185.
- Jöks**, Eerik 2014b. Pühalaul, Eesti Laulupsalter ja Pühalaulu Kool – sissejuhatus teemasse. – *Sulane* 2/63, lk. 19–24.
- Jöks**, Eerik (toim.) 2016. *Maarjamaa Öhtupalvused. Prooviväljaanne*. Tallinn: Superare Signum, <http://psalmus.eu/kirikulaulu%20kool/Mitmesugused%20kirikulauluga%20seotud%20v%C3%A4rblained%20ja%20artiklid/Maarjamaa%20c3%b5htupalvused%20seisuga%2008072021.pdf>, vaadatud 31.07.2021.
- Jöks**, Eerik (toim.) 2017a. *Keskpäeva palvus ehk sext. Prooviväljaanne*. Tallinn: Superare Signum, [http://psalmus.eu/laulupsalter/palvuste%20tervikkorrad%20ja%20muu/Keskp%C3%A4evapalvus%20ehk%20sext\\_seisuga%2010072017.pdf](http://psalmus.eu/laulupsalter/palvuste%20tervikkorrad%20ja%20muu/Keskp%C3%A4evapalvus%20ehk%20sext_seisuga%2010072017.pdf), vaadatud 6.09.2021.
- Jöks**, Eerik 2017b. Proosast värsini ja tagasi – pühalaulu apoloogia. – *Eesti Evangeelne Luterlik Kirik 100*. Toim. Priit Rohtmets ja Atko-Sulhan Remmel, Tallinn/Tartu: EELK Usuteaduse Instituut / Tartu Ülikool, lk. 134–157.
- Jöks**, Eerik 2017c. Prosoodiast meloodiani – eestikeelse Piibli proosatektsil põhineva ühehäälse *a cappella* kirikulaulu ehk eesti pühalaulu metodoloogia. – *Mäetagused* 68, lk. 53–82, doi:10.7592/MT2017.68.joks.
- Jöks**, Eerik (toim.) 2018. *Pühakirja lugu jutustavad ja seletavad uued koraalid. EELK Lauluraamatukonverentsi Kirikulauluturu jaoks 26. oktoobril 2018*. Tallinn: Superare signum.
- Jöks**, Eerik 2019. *Neli esimest sammu emakeelses pühalaulus ehk lühike pühalaulu õpetus, mille abil saab igaüks ühe tunniga teha tulemuslikult algust Pühakirja tekstide süvenenud ja palvemeelse muusikalise lausumisega*. Tallinn: Superare signum.
- Jöks**, Eerik (koostaja) 2020. *Eesti laulupsalter*. Toim. Tiina Karin, Tallinn: Eesti Kirikute Nõukogu.
- Jöks**, Eerik 2020–2021. *Videoloengusari Kirikulaulu kool*, Nr. 1–10, avaldatud 11.11.2020–18.03.2021, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLchu3mmP3WVd2k89LYEe0KzNqgTAQAMPJ>, vaadatud 30.07.2021.
- Jöks**, Eerik 2021a. *Videoloengusari Kirikulaulu kool*, Nr. 10, Eerik Jöks. *Eesti emakeel ja koraalide rütm – koraalide*

- rütmiseerimisest, avaldatud 18.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=hpzN11eyZyc>, vaadatud 30.07.2021.
- Jöks**, Eerik 2021b. Eesti emakeel ja koralalide rütm EELK uues lauluraamatust. – *Eesti Kirik* 11, 17.03.2021.
- Jöks**, Eerik, Rein Öunapuu 2021. *Jeesuse Pühima Nime litaania*. Tallinn: Superare signum, [http://psalmus.eu/kirikulaulu%20kool/Mitmesugused%20kirikulauluga%20seotud%20v%C3%A4rjaanded%20ja%20artiklid/Eerik%20J%C3%B5ks%202021\\_Jeesuse%20p%C3%BCChima%20nime%20litaania.pdf](http://psalmus.eu/kirikulaulu%20kool/Mitmesugused%20kirikulauluga%20seotud%20v%C3%A4rjaanded%20ja%20artiklid/Eerik%20J%C3%B5ks%202021_Jeesuse%20p%C3%BCChima%20nime%20litaania.pdf), vaadatud 6.09.2021.
- Karindi**, Al[fred] 1937. Meie kirikumuusika olukord ja väljavaateid selle arendamiseks. – *Muusikaleht* 9, lk. 169–173.
- Kasemets**, Anton 1936. Algupäraste koralalide soetamisest ja levitamisest. – *Muusikaleht* 4, lk. 87–89.
- Katoliiklik lauluraamat Laulgem Jumalale 2020** = *Katoliitklik lauluraamat Laulgem Jumalale*. Teine, täiendatud ja parandatud väljaanne, koost. Philippe Jourdan, Tallinn: Eesti Apostellik Administratuur ja Tartu Pühima Neitsi Maarja Pärisputatu Saamise kogudus, 2020.
- Kavanagh**, Aidan 1984. Liturgical Theology. – *On liturgical theology. The Hale memorial lectures of Seabury-Western Theological Seminary 1981*. New York: Pueblo Pub. Co., pp. 73–95.
- KLPR** = *Kiriku laulu- ja palveraamat*. Tallinn: EELK Konsistooriumi kirjastus- ja infoosakond, 1991.
- Kostabi**, Heino, Leo Semlek 1976. *Muusika elementaarteooria*. Tallinn: Eesti NSV Kõrgema ja Kesk-erihariduse Ministeerium.
- Kotta**, Kerri 2019. *Muusikateooria õpik*. [Online tekst], Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia <<http://mt.ema.edu.ee/>>, vaadatud 6.09.2021.
- Kölar**, Anu 2002. Eesti luterlik kirikumuusika 1930. aastatel: institutsioonidest, ideoloogiast ja repertuaarist. – *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Koost. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 6, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 173–269.
- Kölar**, Anu 2003. Kolm uuendust Eesti kirikumuusikas 20. sajandi esimesel poolel. – *Artikleid ja arutusi eesti kirikumuusikast*. Koost. Anu Kölar, Tallinn: EELK Kirikumuusika Liit, lk. 49–64.
- Kõmmus**, Helen 2001. Vaimuliku rahvalaulu piiritlemisest. – *Kelle laule me laulame? Hümnoogiline kogumik*. Toim. Toomas Siitan jt., Tallinn: EELK Konsistorium, lk. 74–82.
- Laanest**, Arvo 1964. *Isurid ja isuri keel – meie lähemaid sugulaskeeli*. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia.
- Lared ei**, Peeter (toim.) 1933. *Eesti apostliku-õigeusu kiriku Lauluraamatu viisid: neljahäälega: katse sündsaid salmimõõdulisi viise koguda Lauluraamatu uue trüki teksti täiendamiseks ja viiside kogu laiendamiseks*. Häädemeeste: [P. Lared ei].
- Leech-Wilkinson**, Daniel 2002. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Musical performance and reception, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lieder Archiv**. – *Mein Gmüüt ist mir verwirret* <[https://www.lieder-archiv.de/mein\\_gmuet\\_ist\\_mir\\_verwirret-notenblatt\\_300234.html](https://www.lieder-archiv.de/mein_gmuet_ist_mir_verwirret-notenblatt_300234.html)>, vaadatud 4.04.2021.
- Lippus**, Urve 2003. Rahvapärased koralivariandid Eestis. – *Artikleid ja arutlusi eesti kirikumuusikast*. Koost. Anu Kölar, Tallinn: EELK Kirikumuusika Liit, lk. 16–38.
- LKPV** = *Paastuaja laululeht rütmiseeritud koraalidega. EELK lauluraamatukomisjoni prooviväljaanne number 2*. Tallinn: EELK lauluraamatukomisjon, 2021.
- Marasek**, Krzysztof 1997. 15.1. Word stress in German. – *EGG & voice quality*, <<https://www2.ims.uni-stuttgart.de/EGG/frmstt.htm>>, vaadatud 18.07.2021.
- Martimort**, Aimé Georges 1992. *The Dialogue Between God and His People. – The Church at Prayer. An Introduction to the Liturgy. Volume 1: Principles of the Liturgy*. Ed. Aimé Georges Martimort, Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, pp. 131–172.
- Piir**, Gustav 2002. *Laulu Lugu – Kallis veri ohvrianniks* saanud. – *Eesti Kirik* 10, 13.03.2002.
- Punschel**, Johann Leberecht Ehregott 1887. *Punscheli nelja healega Laulu-viisi-raamat*. Dorpat: H. Laamann's Buch- und Steindruckerei.
- Punschel**, Johann Leberecht Ehregott 1993 [1825–1826]. *Entwurf zu einer Vereinigung besonders zwischen Predigern Lieflands für Verbesserung und Belebung des Gesanges und Orgelspiels in unsren Land-Kirchen und Land-Gemeinden / Liivimaa õpetajate ühingu kavand laulu ja orelimängu parandamiseks ja elavadamiseks meie maakirikutes ja maakogudustes*. Toim. Siitan Toomas, tõlk. Martin Terasmaa ja Toomas Siitan, Tallinn: [s.ed.]
- [**Punschel**, Johann Leberecht Ehregott] 1873. *Punsli nelja healega Laulo-wisi-ramat*. Tallinn: Raamatomüja Kluge.
- Pöder**, Andres 2020. Saatesõna raamatule „Eesti laulupsalter“. – *Eesti laulupsalter*. Toim. Eerik Jöks, Tallinn: Eesti Kirikute Nõukogu, lk. 7–8.
- Pühalaulu Kool** = Pühalaulu veebikodu, Koht eestikeelse liturgilise laulu huvilistele, <<http://psalmus.eu/>>, vaadatud 14.09.2021.
- Quirksfeld**, Johann 1679. *Geistlicher Harfenklang auf zehn Seyten u. s. w. in einem vollständigen Gesang-Buche, darinn über 1000 Lieder zu finden, nebenst ihren gewöhnlichen Melodeyen und Kirchen-Collecten u. s. w.* Leipzig: Klinger.
- Raitmaa**, Pille 2006. *Arutlused koralilaulu teemal Liivimaal 19. sajandi teisel pool ja 20. sajandi algusaastatel*. Muusikateaduse magistrityöö, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Raitmaa**, Pille 2018. Koralalide rütmiseerimine – poolt ja vastu. Ettekanne EELK Lauluraamatu Konverentsil Tartus 27. oktoobril 2018.
- Rapp**, Stefan 1994. *Machinelles Lernen von einigen Aspekten des deutschen Wortakzents*. Diplomarbeit, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung, Universität Stuttgart.
- Ritsing**, Richard (toim.) 1938. *Koori- ja orkestrijuhi käsiraamat*. Tartu: Eesti Lauljate Liidu Tartumaa osakonna kirjastus, Väljaanne nr 18.
- Ross**, Jaan 1989. A study of timing in an Estonian runic song. – *The Journal of the Acoustical Society of America* 86/5, pp. 63–69, <https://doi.org/10.1121/1.398597>.
- Ross**, Jaan, Ilse Lehiste 2001. *The temporal structure of Estonian runic songs. Phonology and phonetics 1*, Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Salumäe**, Ene 2011. Päeva laul – 10.04 Oh nuta oma häda – KLPR 75. – *EELK Tallinna Piiskopliku Toomkoguduse blogi*, <<http://tallinnatoomkirik.blogspot.com/2011/04/paeva-laul-1004.html>>, vaadatud 25.03.2021.

**Salumäe**, Tiit 2017. Haapsalus toimub 20.–21. augustini koraalimaraton. – *Eesti Kirik*, 2.08.2017.

**Siitan**, Toomas 1993. Sissejuhatus raamatule Liivimaa öpetajate ühingu kavand [--]. – Punschel, Johann Leberecht Ehregott. Entwurf zu einer Vereinigung besonders zwischen Predigern Lieflands für Verbesserung und Belebung des Gesanges und Orgelspiels in unsern Land-Kirchen und Land-Gemeinden / Liivimaa öpetajate ühingu kavand laulu ja orelimängu parandamiseks ja elavdamiseks meie maakirikutes ja maakogudustes. Toim. Siitan Toomas, tölk. Martin Terasmaa ja Toomas Siitan, Tallinn: [s.ed.], lk. 3.

**Siitan**, Toomas 2000. Koraliraamatud Eesti- ja Liivimaal enne 1850. aastat. – *Valgeid laike eesti muusikalood*. Koost. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 5, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 57–96.

**Siitan**, Toomas 2001. Eesti kirikulaul või kirikulaul Eestis? – identiteedist meie kirikulaulus. – *Kelle laule me laulame? Hümnoogiline kogumik*. Toim. Toomas Siitan jt., Tallinn: EELK Konsistorium, lk. 38–45.

**Siitan**, Toomas 2020. Saatesõna raamatule „Eesti laulupsalter”. – *Eesti laulupsalter*. Toim. Eerik Jöks, Tallinn: Eesti Kirikute Nõukogu, lk. 8.

**Särg**, Taive 2005. *Eesti keele prosoodia ning teksti ja viisi seosed regilaulus*. Dissertationes folkloristicae Universitatis Tartuensis 6, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

**Zahn**, Johannes 1889, 1890, 1893. *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*. Bd. I, III, VI, Gütersloh: C. Bertelsmann.

**Taruskin**, Richard, Christopher H[oward] Gibbs 2013. *The Oxford history of Western music*. College ed., New York: Oxford University Press.

**Tiitus**, Marko, Eerik Jöks, Gustav Piir, Kristel Aer, Kristjan Luhamets, Maris Oidekivi-Kaufmann, Mart Jaanson, Siret Rutiku, Sigrid Pöld, Tiit Salumäe ja Tuuliki Jürjo 2019. *EELK uue lauluraamatu kontseptsioon*. Toim. Siret Rutiku, Tallinn: EELK Lauluraamatukomisjon, <https://eelk.ee/wp-content/uploads/2020/03/EELK-uue-lauluraamatu-kontseptsioon.pdf>, vaadatud 8.04.2021.

**Tootsen**, Jaan 2000. *Uku Masingu elusamus. Jaan Tootseni bakalaureusetöö aastal 2000*, Eesti Rahvusringhääling, Vikerraadio, Raadio Öölikool, 10.08.2019, Jaan Tootsen <<https://vikerraadio.err.ee/965453/ouulikool-evald-saagvello-salum-ja-peep-audova-uku-masingu-elusamus>>, vaadatud 6.09.2021.

**Tormis**, Veljo, Urve Lippus 2008. *Lauldud sõna*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

**Uus lauluraamat**. Kirikus, koolis ja kodus tarvitada. Tallinn: [s.ed.], 1899.

**Vaimulikud Laulud 1997** = *Vaimulikud Laulud*. Tallinn: Eesti Evangeeliumi Kristlaste ja Baptiste Koguduste Liit, 1997.

**Vettik**, Tuudur 1939. *Koorijuhi käsiraamat*. Nr. 115, Eesti Lauljate Liit.

**Vettik**, Tuudur 1948. *Diktsioon laulus: käsiraamat laulu-koorijuhtidele, lauljaile-solistidele, koolide laulu-muusika-öpetajaile ja konservatooriumi laulukatedri üliopilastele*. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.

**Vihuri**, Veiko 2021. Messengeri sõnum Eerik Jöksile 31.03.2021.

**Vääri**, Eduard, Richard Kleis, Johannes Silvet 2000. *Võõrsõnade leksikon*. 6., uuendatud trükk. Tallinn: Valgus.

## Estonian language and the rhythm of chorale tunes

—  
Eerik Jöks

### 1. Introduction

#### The purpose of this article and its interdisciplinary nature

The purpose of this article is to analyse, using the example of three chorales, the compatibility of Estonian language rhythm with the rhythm of the hymn tunes and to propose solutions for episodes as well as whole hymns where the language rhythm deviates from the rhythm of the hymn tune. The terms "hymn" and "chorale" as well as "hymn singing" and "chorale singing" are used in this article synonymously. The study questions are: (1) how to measure the compatibility of Estonian language rhythm and the rhythm of a hymn tune; (2) whether there is a difference in the deviation of language rhythm and melodic rhythm between chorales that are notated using equal rhythmical values (isometric chorales) and chorales with a more versatile rhythm (rhythmic chorales); (3) what causes deviations between the rhythm of the language and that of the melody; (4) what can be done to eliminate these deviations in favour of the language rhythm. In this article I seek practical solutions that might provide the preconditions for the successful popularization of Estonian hymn singing. The purpose is not so much to "fix" one or two chorales, but rather to propose a working method for a language rhythm-critical revision of the whole Estonian chorale repertoire. This interdisciplinary applied science hymnological study goes beyond a theoretical humanities-based discourse (musicology, linguistics and theology) as it includes my experience as a practising ecclesiastical singer, and therefore qualifies as artistic research.

#### Regarding some of the terminology used

In the context of this study there are three terms that deserve special attention: "rhythmic chorale", "rhythmicising of chorales", and "isometric chorale". An "isometric chorale" is notated mainly with equal note values (Example 2), whereas a rhythmic chorale is notated using several note values (Example 3). We need to consider separately "rhythmicising of chorales" as a process and "rhythmic chorale" as a result because of an ontological problem. The starting point of a process of rhythmicising is always an isometric chorale. The result of the process of rhythmicising however, may be either (1) a new rhythmical score in written form or (2) the auditory rhythmisation from an isometric chorale score of a so-called rhythmic performance. The ontology of these results is fundamentally different.

Another term that inevitably needs explanation is "language music" (*keelemuusika*). This newly instituted hymnological term has to be defined through prosody. The three parameters of prosody are: duration, loudness, and pitch. Language music becomes apparent through observing one, two or three prosodic parameters and implementing them into music. The Estonian hymn repertoire consists mainly of Estonian language settings of hymn tunes originating from different foreign language music spheres. As the melodic contour already exists, the third parameter (pitch) becomes irrelevant and we can scrutinise only the first and second parameters (duration and loudness).

#### Specification of the genres of ecclesiastical song

In the specification of the genres of ecclesiastical song I rely on the Letters of St Paul to the Colossians and to the Ephesians. I intend to demonstrate how the taxonomy "psalms, hymns, and spiritual songs" (Col 3:16, Eph 5:18–20) becomes logically and hierarchically evident in the practice of Estonian ecclesiastical song. The hierarchy in the taxonomy of genres is important in terms of the transmission of some of the techniques of psalmody (with prose text) to the process of improving Estonian hymnody (with text in strophic verses). Through this hierarchical sequence the connection between the taxonomy in the Letters of St Paul and this study becomes relevant.

#### The word and music in ecclesiastical singing

In Christian discourse the text of a song is not only a narrative that consists of the syllables, idioms, and sentences, but reflects a divinely inspired doctrine that is the Word of God and therefore has a

fundamentally special status. This status transfers more or less also to selected non-Biblical texts, including the texts of hymns. In addition there is also the mystical understanding of "the Word became flesh" (John 1:14) or the God-man Jesus of Nazareth. It is rationally very complicated to make a connection between the Scriptural text as the Word and the God-man Jesus, who is the Word that became flesh. However, one cannot deny a strong cognitive connection between them. According to my understanding there is a subjugation of music to the Word in ecclesiastical chant at least in two symbiotically involved dimensions – theological and prosodic.

### The difference between German and Estonian languages

Vernacular hymn singing spread to Estonia from Germany. Music historian and renowned scholar of hymnology Toomas Siitan has discussed the identity of Estonian ecclesiastical song and asked the most penetrating question in modern Estonian hymnology: "Are we talking about Estonian ecclesiastical song or ecclesiastical song in Estonia?" (Siitan 2001: 38). Siitan has also stated that "Ecclesiastical song in the Estonian language is entirely borrowed. We are so used to this fact that we have almost given up the search for original idiomatic thinking that is essential to the Estonian language" (Siitan 2020: 8).

One of the most important special features of the Estonian language is that it is a durational language: the duration of a phoneme may determine the meaning of a word. From a musical viewpoint the relation of the word accent and the prolongation of the accented syllable is most important. In German, the accentuation and prolongation of a syllable are largely linked (Marasek 1997; Dogil and Williams 1999; Rapp 1994; Jessen *et al* 1995; also Jessen 1993; Dahmen and Weth 2018: 20). In other words the main principle is that a syllable that is accentuated is also prolonged. In Estonian there is no such regularity – an unaccented syllable can also be perceived as the longest syllable in the word.

### The problem

The core problem from the position of Estonian hymn singing is based on the prosodic differences between German (an Indo-German or Indo-European language) and Estonian (a Uralic language). If we agree with the proposition that language influences the rhythm of a chorale tune we find ourselves in an awkward situation: we have hymn tunes that originate from one language music and texts that are from another language sphere. Whilst singing we cognitively understand this contradiction, especially if the musical rhythm forces us to deviate an Estonian word so that the meaning of the word changes. The question that arises is whether and how it would be possible to measure methodically the appropriateness of Estonian language rhythm for a chorale tune rhythm that originates from German language rhythm.

### An overview of earlier treatments

There are no specific studies about the rhythm of the Estonian language and the rhythm of melody in the context of Estonian hymn singing. However, a temporal structure analysis has been carried out with Estonian runic song. Jaan Ross and Ilse Lehiste came to the conclusion that in a performance of a Karjala Lament there is one basic note value of 450 milliseconds (ms) (Ross and Lehiste 2001: 125–126). Additionally, Jaan Ross has demonstrated that in Estonian swing song recordings there are two basic note values of 300–350 ms and 800–850 ms (Ross 1989: 68).

In the context of runic song the connection between text and melody has been researched by Taive Särg, who concluded that "the perception of audible stress in runic song depends on the structure of the melody as well as on the individual manner of singing of the performer" (Särg 2005: 203). "Analysis of the melodic variation demonstrates the impact of the verse structure, including the duration of a syllable (and its related quantity degree [in Estonian *välde*]) on the lengthening of a verse and on changes in the melodic contour." (Särg 2005: 206). The work of Taive Särg is also very important because it highlights the field of prosodic tension between the German and Estonian languages. The earliest Estonian linguists erroneously believed, following the example of German prosody, that stress on a syllable automatically means lengthening. Only in 1853 did Eduard Ahrens clarify the separation of accent and prolongation. (Särg 2005: 225–226).

This kind of field of tension is also apparent in the musical thinking of Veljo Tormis. Example 1 shows clearly how the isometric version of the tune *Vaikne kena kohakene* (an Estonian folk tune) is better suited to the text than a “German language music-specific” composition by Ferdinand Mühlhausen. Tormis labels the latter as “German slosh” (Tormis, Lippus 2008: 54–55) because the rhythm of the melody badly distorts the quantity degrees of the Estonian words.

Although the problem of singing in Estonian has not been treated in the context of ecclesiastical singing, there are two thorough texts by Tuudur Vettik (Vettik 1939) and Richard Ritsing (Ritsing 1938). Both authors were highly esteemed choir conductors as well as composers. They approach the topic from a practical point of view and give instructions to choir conductors as to how to implement text-related qualities in choral performance.

## 2. Material and method

### The Material

For this article I use three chorales: (1) *Oh nuta oma häda*,<sup>1</sup> (2) *Võta nüüd Issandat*<sup>2</sup> and (3) *Jumal, mu süda igatseb Sind*.<sup>3</sup> (1) The first chorale is ideal for analysis as it is included in the hymnal of the Estonian Evangelical Lutheran Church (KLPR 75) as well as in the experimental edition number 2 of the Hymnal Commission of the EELC (LKPV 3). This hymn is especially attractive for analysis because of its very interesting secular origin. (2) The second chorale (KLPR 306) was chosen to demonstrate how an isometric hymn tune is nearly perfectly consistent with the rhythm of the Estonian text. (3) The third chorale (KLPR 318) can be classified as a rhythmic chorale. This hymn is very popular in the EELC. I investigate the deviations of the rhythm of the text and that of the melody in this chorale and look for solutions to improve the singing of this popular hymn in terms of language rhythm, which I call “language-rhythm-wise singing”.

### The method

For this research I devised a method that allows the statistical measurement of the compatibility of the rhythm of a hymn tune and the rhythm of the Estonian text. To implement the method I compare the rhythm of the words that have two or more syllables to the rhythm of a chorale tune. One-syllable words are not included in the analysis because in the case of an isolated word we need at least two syllables to evaluate the durational proportion of the syllables.

In everyday Estonian speech many words seem to have syllables of equal duration. However, if we pronounce words with a strong inner intention, especially whilst singing, there is always one syllable that is longer than the other(s). **The core of my method is to identify the syllable that is perceived to have the longest duration.** Why do I talk about “the syllable that is perceived to have the longest duration” and not about “the longest syllable”? In linguistics (phonology) there is a thorough classification of the durations of phonemes. I do not evaluate syllables on phonological grounds – **my treatment is purely singing-specific.** As a result, in this study I do not identify the quantity degrees and connect them with the rhythm of a hymn tune. For practical reasons the procedure adopted is very simple – **the longest syllable in the word is the syllable that can be extended so that the word will neither be distorted nor its meaning changed.** In words with more than two syllables it might seem that there is more than one competitor for the longest syllable. It is true that in music you can always prolong the last syllable of a word with more than two syllables without considerably distorting the word. To follow my method it is crucial to find **the one syllable** that is the longest in the word. **In words with more than two syllables – according to my method – it can never be the last syllable.** I then determine the number of deviating episodes. The higher the percentage of deviation, the more the rhythm of the chorale tune is in contradiction with the rhythm of the text.

<sup>1</sup> Tune *O Sacred Head now Wounded*, original tune Hans Leo Hassler *Mein Gmüth ist mir verwirret*; text *Weep o Christians (Bewein o Christenmensch)*.

<sup>2</sup> Tune and text *Praise to the Lord (Lobe den Herren)*, attributed to Joachim Neander.

<sup>3</sup> Tune and text *Nearer, still nearer, close to my heart*, Leila Naylor Morris.

### 3. Analysis

The deviations in the isometric version of *Oh nuta oma häda* are shown as shaded in Example 2. The results in Table 1 reveal that the deviation is 14%. This percentage is highest in the second verse (18%) and lowest in the fourth verse (6%). The deviations in the rhythmic version of *Oh nuta oma häda* are also shaded in Example 3. The results are presented in Table 3 and show a deviation of 44%.

The analysis of the hymn *Võta nüüd Issandat* shows that the deviation in this chorale is zero. I have added this hymn to my research to show how an isometric chorale can be compatible with the rhythm of an Estonian text.

The chorale *Jumal, mu süda igatseb Sind* can be treated as a rhythmic chorale. Example 5 shows a considerable deviation of 57%, which means that in the whole hymn there are more rhythmically distorted words than words concordant with the rhythm of the melody. In the first verse the deviation reaches two thirds of all words (67%).

### 4. Discussion

#### Chorale *Oh nuta oma häda* – comparison of isometric and rhythmic versions

To get an interpretational view I sang this chorale with various rhythmic blueprints.<sup>4</sup> Musically, a rigorously isometric version with breaths at the end of every line was not able to compete with a rhythmic version. The latter was indeed much more vivid and musically interesting. However, this “musical success” came at the price of distorted Estonian language. Then I tried to sing from the isometric score but using rhythmic performance, in other words I tried to sing according to the rhythm of the text as much as possible. **This kind of singing aspiration can be called narrative or story-telling chorale singing.** My experience demonstrated that rhythmic performance from an isometric score is no less vivid than performance from a rhythmic chorale score. Thanks to the more vigorous tempo there is no need for breaths in the middle of a line (see Example 2), and it is quite enough to breathe at the end of a line. The speech-like tempo helped considerably to bring out the correct language rhythm, and as a result the narrative of the text was more natural and more easily perceived.

A statistical view shows that the deviation between the rhythm of the Estonian language and that of the melody was more than three times higher in the rhythmic chorale score than in the isometric chorale score: in the former the deviation was 44% and in the latter 14%. There can be no doubt that the isometric version is more compatible with the rhythm of the Estonian language than the rhythmic version. Therefore I continue the journey towards language-rhythm-wise hymn singing with the isometric version.

#### Chorale *Oh nuta oma häda* – a journey towards language-rhythm-wise hymn singing

To increase the rhythmical compatibility of melody and text I analysed every episode of deviation and proposed an alternative rhythm or an alternative wording. To achieve this I had to make only slight changes (see the result in Example 9). For some further fine tuning in language-rhythm-wise singing I used a non-metrical method of melodic writing as was practised during the Middle Ages (see Example 10).

When I started work with this chorale I did not dare to expect such a good result. As a singer I began to understand this chorale from a totally new point of view and perceived the story of the chorale in a fresh and far more comprehensive way. It is noteworthy that the material did not essentially change that much.

#### Chorale *Võta nüüd Issandat*

This hymn is notated as an isometric chorale. According to the method there is no deviation in this chorale. The 3/4 metre brisk tempo gives this chorale an enthusiastic and vigorous attitude and favours language-rhythm-wise rhythmic performance.

4 It is possible to hear these different versions on the 10th video lecture of the “School of Ecclesiastical Song”, Jöks 2021a (36'42” onwards).

### **Chorale *Jumal mu süda, igatseb Sind***

In this chorale the deviation percentage is the highest among the three chorales of this study (57% overall, and in the first verse as high as 67%). The prosodic rhythm of the text and the rhythm of the melody are essentially in conflict. In the first verse (see Example 5) all the deviations are due to the frequently occurring rhythmic combination long-short. To solve this problem I replaced this combination at each occurrence with a short-long combination (see the result in Example 13) with the result that the deviation decreased from 57% to 11% (see Table 9). To decrease the deviation further we would have to consider changing the wording. However, if we recall that this is a very popular hymn in the EELC, this would be inadvisable.

An interesting question follows: would it be possible to provide a language-rhythm-wise version without changing the text at all? What if we forget the melody completely and look at the text as a poem? By doing so we realize that in the first verse of this poem there is a distinct division into groups of three (see Illustration 3). This means that the deviations in this hymn might simply be the result of the fact that the text is in 3/4 metre whilst the tune is in 4/4 metre. When I applied the text to the melody in triple metre the result was astounding: there are only three episodes of deviation (see Example 14). As there were only three deviations I supplied rhythmic variations in these episodes. I also presented the material in a non-metric blueprint. For the final result see Example 15.

Singing this hymn from a new score in which there is a full compatibility of the rhythm of the text and that of the melody, the experience was very interesting, not to say eye-opening. To my great surprise the triple metre helped to “forget” the former rhythmical and metrical blueprint very quickly. “Going into the text” happened very naturally and, dare I say, even seductively. The textual and musical narrative had a totally new quality of “flow” and the story of the hymn as an entity obtained a clearer and more comprehensive shape.

### **5. Conclusions**

The analysis demonstrated beyond any doubt that in the rhythmic versions of chorales there is much more deviation between the rhythm of the melody and the rhythm of the text than in isometric chorales. The difference in the deviation was more than triple in the case of the rhythmic versions. Therefore the isometric chorale is more easily adjusted to the rhythm of the Estonian language. It is possible to sing a chorale from an isometric score and use a rhythmic performance that is based on the language rhythm and uses speech-like tempo. This kind of performance was labelled as narrative or story-telling hymn singing and its vigour as well as its attractiveness was at least on the same level as that of the rhythmic chorale. It was possible to adjust deviations by changing the rhythm and the wording. The corrections, however, were not extensive. As a result of these adjustments in the performance of the chorales *Oh nuta oma vaea* and *Jumal, mu süda igatseb Sind* the textual and musical narrative became markedly smoother and more language-wise. Thus it is suggested that this approach can be used to correct other Estonian chorales. The most radical change was adjusting the metre of the chorale *Jumal, mu süda igatseb sind* by replacing 4/4 metre with 3/4 metre. With this adjustment it was possible to keep the text unchanged and there was a need for only three rhythmic variations in verses one and two.

After the extraordinary experience of singing the chorale *Jumal, mu süda* (originally in 4/4 metre) in triple metre and realizing that an isometric triple metre *Vöta nüüd Issandat* is fully compatible with the rhythm of the Estonian text, it is possibly to suppose that the use of triple metre may considerably help to improve language-rhythm-wise singing in Estonian. The suitability of triple metre may be due to the fact that this metre allows a sensitive and very flexible word stress and the flowing application of rhythmic combinations of short-long and long-short with the necessary interpolation of isometric sequences. These sequences can easily be sung according to the language rhythm. The procedure undertaken with the chorale *Jumal, mu süda* may be defined as the de-rhythmicizing of a chorale, in as much as a rhythmic chorale was changed to a predominantly isometric chorale.

The work that was undertaken with the chorales *Oh nuta oma vaea* and *Jumal, mu süda* is time consuming and involves considerable effort. However, I believe that Estonian hymns deserve such effort. This study has shown vividly that there are many solutions for more vigorous and attractive hymn

singing, all of which are kinder to the Estonian language than forcing the melodies of German songs on to an Estonian text.

It is therefore preferable to use an isometric chorale score and achieve a rhythmically more versatile result by applying a rhythmic performance that is based on the rhythm of the text. There is, however, a "serious problem" that emerges with rhythmic performance, as this kind of singing allows the narrative of the text to be heard more clearly so that any shortcomings in the poetry itself will become considerably more irritating.

For me personally there was one especially important conclusion that can be drawn from this study. It concerns two genres of the trichotomy of ecclesiastical song in the Letters of St Paul. The hypothesis that the first genre of ecclesiastical song (psalms) as "the elder brother" might have something unique to contribute to the better performance and deeper understanding of the second genre (hymn singing) was in my opinion confirmed. The application of the methods of prose text ecclesiastical song to the hymns opened a completely new vista on the chorales. This can be characterised by the flow and completeness of the textual and musical narrative, which makes the perception of the chorale story considerably smoother and more natural.

***Tabula gratulatoria***

Mari Tarvas, Ave Teesalu, Mart Humal, Mart Siimer, Tauno Teder, Pärtel Lippus, Anu Kõlar, Jaan Ross, Anu Schaper, the School of Sacred Chant, the students of hymnology in EAMT.

**ARVUSTUSED / REVIEWS**

## Nõudlik sissevaade uue muusika esteetikasse

Theodor W. Adorno. *Uue muusika filosoofia*. Tlk., järelsõna Jaan Rossi; toim. Katrin Kern, Mart Jaanson, Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2020, 230 lk.

Mikko Lagerspetz

Mida tähendab „autentsus” muusikas? Kuidas mõjutab funktsionaalse tonaalsuse kadumine võimalust luua muusikalisi suurvorme? Kas tõsine helilooja saab järgida omaenda loodud muusikalisi põhimõtteid või peab ta eelkõige suhestuma varem looduga, kirjutama „muusikat muusikast”? Millest tulevad uue muusika raskused publikuni jõudmisel? Kas liigsest intellektualsusest? Kuidas sellesse väljakutsesse suhtuda? Kas on heliloomingu tehnikaid võimalik seostada ühiskondliku arengu üldisemate suundadega? – Iga muusikateadlane ja iga praktiseeriv helilooja on vist pidanud juurdlema nende ja teiste samalaadsete küsimuste üle, sealjuures lõplikke vastuseid leidmata. Nõnda tegi ka Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969), sotsioloog ja nn. Frankfurdi koolkonna üks juhte, kes oli ühtlasi Alban Bergi kompositsiooniöpilane ja üks 20. sajandi silmapaistvamaid esteetikuid. Tema muusikateaduslik peateos „Uue muusika filosoofia” (1949) ilmus hiljuti eesti keeles, Jaan Rossi suurepärases tölkies.

Adorno loomingus põimuvad empiiriline sotsioloogia ja esteetiline analüüs ühe läbiva teemaga, mis puudutab valgustusliku projekti vastuolulisust. Vabastades inimese looduse poolt ette antu lummusest, aga arendades eelkõige tehnilik ratsionaalsust, on valgustus kehtestanud omaenda etteantused, mis inimese uesti endale allutavad. „Uue muusika filosoofia” eessõnas mainib autor (lk. 9), et raamatut võib pidada Max Horkheimeri ja Adorno 1947. aastal ilmunud raamatu „Valgustuse dialektika” „edasi arendatud lisaks”.<sup>1</sup> See märkus on lugeja jaoks oluline, kuna Adorno ka muusikat analüüsides ikka ja jälle viitab tolles üldisemas ajaloofilosoofilises käsitluses

esitatud mõttækäkudele, aga möödaminnes, konspektiivselt, otsekui kõnetades lugejat, kes on nendega juba tuttav. Mõttækäkude tuum seisnebki mainitud vastuolulisuses, mis ei luba näidata mingit helget teed edasi ning mis teeb nii progressist kui reaktsioonilisusest midagi suhtelist: mõlemad on „kaotanud ühemõttelise tähinduse” (lk. 113).

„Uue muusika filosoofia” on välja kasvanud Adorno uurimistööst Arnold Schönbergi kohta, millele ta hiljem lisas uurimuse Igor Stravinskist, sissejuhatuse ning mõneleheküljelise arutelu, kus ta neid kaht heliloojat kõrvutab. Kahe põhiosa pealkirjad annavad aimu ta suhtumisest mõlemasse: „Schönberg ja progress”, „Stravinski ja restauratsioon”. Samas suunavad peakirjad lugeja mõtteid ehk liigagi palju. Nõnda mainib raamatut Sirbis tutvustanud Valner Valme,<sup>2</sup> et seda saab (ka tema arvates ekslikult) pidada „Stravinski sopaga üle valavaks teoseks”. Ta viitab ka Adorno raamatule arvustuse kirjutanud Walter Harthile; repliik on eestikeelsesse väljaandesse kaasatud (lk. 213–216). Seogi kummutab just sellist väärarusaama. Tösi, Adorno kõrvutab Schönbergi (nagu mina ta suhtumisest aru sain, eeldatavalta siirast) järjekindlust ja objektiivsusetaolust Stravinski (nagu mulle näib, eeldatavalta küünilise, heitliku ja manipuleeriva) püüdlusega „naasta” iseenda poolt sobivaks töödeldud, aga autentsena esitletud „müüdi” juurde (lk. 203–208). Samas tuleb meeles pidada Adorno ja kogu Frankfurdi koolkonna juba mainitud kahetist suhtumist progressi ning sedagi, kuidas autor üksikute muusikateoste analüüsил jagab nii tunnustust kriitikat mõlemale. Ta austab seda, kuidas Schönberg – Beethoveniga sarnaselt –

<sup>1</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno 1947/2006. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. Internetis kättesaadav: [https://docplayer.org/22481675-Dialektik-der-aufklaerung.html#download\\_tab\\_content](https://docplayer.org/22481675-Dialektik-der-aufklaerung.html#download_tab_content). Raamatu esimene peatükk on soome keeles ilmunud raamus Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse 1991. *Järgen kritikki*. Tlk. ja toim Jussi Kotkavirta, Tampere: Vastapaino, lk. 81–121. Adorno samal ajal kirjutatud filosoofiliste fragmentide kogumikust *Minima moralia* on ajakirjas Akadeemia ilmunud Mari Tarvase tõlgitud ja koostatud valimik: Theodor Adorno 1993. *Minima moralia*. Valimik. – Akadeemia 6, lk. 1178–1188.

<sup>2</sup> Valner Valme 2020. Mees, kes teadis Stravinski kohta ussisõnu. – *Sirp*, 13. november 2020, lk. 7–8.

järjekindlalt jäi võitlema probleemidega, mille ta dodekafooniatehnikale pühendudes ise oli loonud, aga ei näe, et ta neid oleks lahendanud (lk. 97, märkus 48). Stravinski önnestub siis, kui ta suudab vältida nii infantilset paroodiat kui neoklassitsistlikku ülistamist (lk. 198). Mölemad on jäänud oma vastuolulise ajastu vangiks või selle jöuetuks kajastajaks; aga erinevalt neoklassitsismist varjupaika otsinud Stravinskist Schönberg ei varja seda ja on seetõttu ikkagi temast üle.

Need kaks suurkuju esindavad kaht vastandlikku tendentsi uue muusika ajaloos. Adorno illustreerib oma mõttækäike viidetega ka teistele heliloojatele; köige halastamatuma kriitika osaliseks saavad aga emma-kumma epigoonid, „kah-heliloojad“. Sotsioloogina on Adorno jaoks loomulik ka vastata küsimusele „valimi esinduslikkusest“ (nagu teine sotsioloog seda võiks formuleerida). Miks on analüüs põhiliseks objektiks valitud just need kaks heliloojat, ja isegi mitte nende kogu loomingut? Adorno lähtub põhimöttest (lk. 33, märkus 17), et analüüs keskendub teosteile, mis köige paremini väljendavad vaatluse all olevaid ideesid. Selline lähenemisviis on iseloomulik Adorno metodoloogiale üleüldse: on illusoorne püüda totaalsust haarata, võimalik on analüüsida ainult selle kilde.<sup>3</sup> Vöib-olla sellest tuleneski tema armastus essee kui piiratud ainestiku eripärist lähtuva tölgenduse esitamise vormi vastu.<sup>4</sup> Mõnes mõttes on selline ainestiku piiramine ka elitistlik; samamoodi on seda analüüs, mis tihti apelleerib „treenitud“ (lk. 46, märkus 23) või „kultuuriliselt vastutustundlikule“ (lk. 200) kuulmissele. Nagu ka Valner Valme oma retsensioonis osutab, on Adorno üleolev ka levimuusika suhtes. Viimati mainitud tendents on hästi teada nendele, kes on tuttavad tema 1941. aastal koos George

Simpsoniga avaldatud esseega levimuusikast.<sup>5</sup> Ta nägi selles eelkõige kapitalistliku massiühiskonna ilmingut. Samas näitab üks raamatus viidatud põhjalik raamatuarvustus (lk. 63, märkus 34),<sup>6</sup> et Adorno oskas oma tōsist ja kunstiteose enda analüüsist lähtuvat hoiakut säilitada ka nt. džässist kirjutades. Kui paljud muusikateadlased olid selleks tollal võimelised? – Vöib-olla tuleks siiski ümber hinnata üldlevinud arusaam Adornost kui veendunud džässivaenlastest.

Adorno oli sotsioloog, aga ka esteetik ja professionaalne muusikateoreetik. Aja möödudes keskendus ta huvi üha rohkem kunsti analüüsile. Raamatus „Uue muusika filosoofia“ jäab ühiskonna üle arutlemine tahaplaanile ja esikohale tõusevad esteetilised küsimused. „Praeguses faasis [–] hakkab küsimus baasi ja pealisehituse vahelisest suhest vananema, nagu see toimub ka köigi teiste ühiskondlike vahendussuhetega“ (lk. 129).<sup>7</sup> Raamatu nauditavamateks osadeks ongi mitmed vormi, muusikalise sidususe, töötluise võimaluste jne. analüüsides viidetega konkreetsetele heliteosteile. Raamatus sisaldub viidatud teoste nimikiri, mis võimaldab lugejal nendega tutvuda ja oma kogemust autori omaga võrrelda.

Kuhu siis edasi? Nagu „Valgustuse dialektikast“, ei leia ka siit ühest vastust. Tardumine neoklassismi ja motiivikordustesse, mis „nii-öelda kuhugi ei vii“ (lk. 171), pole lahendus; aga seda ei paku ka dodekafoonia. Muusika peab „emantsipeeru[ma] ka dodekafoonilisest tehnikast“ selle absorbeerimisega „vabasse komponeerimisse“ (lk. 114). Adorno poolhoid näib kuuluvat vabale atonaalsusele, eriti kuna see võimaldab organiliselt luua ka muusikalisi suurvorme (lk. 98).

Raamatusse on lisatud tõlkija, professor Jaan Rossi järelsõna. See on enam-vähem samal kujul ilmunud juba 1993. aastal.<sup>8</sup> See, mille üle Ross toona arutles, kehtib ka praegu.

<sup>3</sup> Jussi Kotkavirta 1991. Jälkisanat. – Adorno, Horkheimer, Marcuse 1991 (vt. ülal joonealune märkus 1), lk. 169–204, siin lk. 184.

<sup>4</sup> Kotkavirta 1991: 188.

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, with the assistance of George Simpson 1941. On Popular Music. – *Studies in Philosophy and Social Science* 9/1, lk. 17–48. Internetis kättesaadav: <https://archive.org/details/ZeitschriftFrSozialforschung9.Jg/page/n27/> mode/2up.

<sup>6</sup> Ilmunud Adorno levimuusika-käsitlusega samas ajakirjanumbris: Theodor W. Adorno, with the assistance of Eunice Cooper 1941. Wilder Hobson: American Jazz Music; Winthrop Sargeant: Jazz Hot and Hybrid [Arvustus]. – *Studies in Philosophy and Social Science* 9/1, lk. 167–178. Internetis kättesaadav: <https://archive.org/details/ZeitschriftFrSozialforschung9.Jg/page/n189/> mode/2up.

<sup>7</sup> Vt. ka Adorno 1993: 1179 (fragment 22).

<sup>8</sup> Jaan Ross 1993. Theodor Adornost ja tema *Moodsa muusika filosoofast*. – *Akadeemia* 6, lk. 1166–1177.

Palju jäi ta arutlusest siiski välja, eelkõige see, mis puudutab Frankfurdi koolkonna arengut kogu ta pika tegevusaja jooksul. Koolkonna pärand on praeguseks teatavat uut aktuaalsust saavutanud (isegi kui aktuaalsus Eestis pahatihti tuleneb USAst imporditud kultuurisõjast, mille sõdurid visandavad Adornost, Horkheimerist ja Herbert Marcusest kehva karikatuuri ja mille jaoks pelk sõdimise imperatiiv näib kultuurist võrratult tähtsam). Järelsõnas avatakse Frankfurdi koolkonda peamiselt Jürgen Habermasi mõtete abil; Habermas siiski liitus sellega alles aastakümneid hiljem ja tema keskendumine keelele, kommunikatsioonile ja teaduse sotsioloogiale on tunnistuseks ühest koolkonna mitmest metamorfoosist. Frankfurdi koolkonnas, mis polnud kunagi ühtne, libises Teise maailmasõja ajal ja järel juhtpositsioon Horkheimerilt Adorno kätte ja fookus samas empiirilisest sotsioloogiast detailsesse kultuurianalüüsii.<sup>9</sup>

Tölge on uskumatult hea. Kordagi ei teki lugejal kiusatust haarata originaali järele, et mõnest sõnastusest või terminist aru saada või et tölke õigsust kontrollida (nagu „kultuuriliselt vastutustundlikul” lugejal pahatihti tõlgetega juhtub). Järelsõna hoiatab, et Adorno tekste lugeda on „legendaarselt raske”, aga arvustaja nõuanne oleks: raskest kohast sujuvalt üle libiseda, ja kui kunagi hiljem uuesti lugeda, on kõik juba palju selgem. Vähemalt ei lisa tölge seda raskust. – Märgin siiski järgmise väljaande tarbeks mõned ebaolulised vead: lk. 9 on raamatut „Valgustuse dialektikat” nimetatud kui „Valgustusajastu dialektikat”; märkus 34 lk. 63 on osaliselt tõlkimata.

Arvan, et tegemist on viimase kümne aasta jooksul ilmunud eestikeelsete filosoofiaalaste tõlkeraamatute hulgas ühe kõige paremaga. Tõlkija ja toimetajad väärivad suurt tunnustust.

<sup>9</sup> Kotkavirta 1991: 187.

## Heli kui mateeria kui tunnetuse aines

**Peter C. Bouteneff, Jeffers Engelhardt, Robert Saler (eds.). Arvo Pärt. Sounding the Sacred.** New York: Fordham University Press, 2021, 259 lk.

Kaire Maimets

Kogemustega Pärdi-uurijate Peter Bouteneffi, Jeffers Engelhardt ja Robert Saleri koostatud artiklikogumik „Arvo Pärt: Sounding the Sacred” sisaldab põhiliselt valikut ettekannetest 2017. aastal Püha Vladimiri Seminari ellukutsutud Arvo Pärdi Projekti (Arvo Pärt Project) ja Fordhami Ülikooli ortodokssse kristluse uurimiskeskuse korraldusel New Yorgis toimunud Arvo Pärdile pühendatud konverentsilt „Sounding the Sacred” (varem eesti keelde tõlgitud kui „Pühaduse kõla”<sup>1</sup>). Konverents lähtus vajadusest liita senistesse Pärdi-uuringutesse uued vaatenurgad sellistest valdkondadest nagu teoloogia, arhitektuur, (psühho)akustika, psühholoogia, keskaja uuringuud, fenomenoloogia ja kultuurialugu ning võtta vaatluse alla eelkõige heli kui (kõla)mateeria, s.t. heli vibreeriv materiaalsus kui tunnetuse aines.

„Heliline pööre” (sonic turn) Pärdi-uuringutes on niisiis üks kogumiku lähtekohti. Raamatusse koondatud artiklites astutakse samm edasi helilooja biograafial ja/või meediauringutel põhinevast käsitlustest ja *tintinnabuli*-teoste noodeteksti põhisest analüüsist ning võetakse vaatluse alla Pärdi muusikale ainuomase kõla (sealhulgas vaikusena materialiseeruva vibratsiooni) mõju inimkehale ja -vaimule. See tähendab, et muusika mõtestamise lähtekohaks ei ole mitte niivõrd noot, vaid pigem esitus- ja kuulamisprotsess – musitseeriva inimkeha ja vaimu mõju kõlaks materialiseeruvale helile ning kõlava helimateeria mõju kuulaja kehale ja vaimule. Samas reflekteerivad kõik autorid, mida nad ise kuulevad, kuulates Arvo Pärdi muusikat kui helilist materiaalsust. Ja tahtmatult kerkib mõte, et igaüks kuuleb seda, millest ta aru saab.

Eks see käib ka mu enda kohta seda arvustust kirjutades. Tervikuna võttes avanes raamat mulle, muusikateaduse taustaga lugejale, aeglaseralt, kuna teoloogia, fenomenoloogia või keskaja

uuringute diskursus jäääb ikkagi kaugeks ning autorite mõttekäikude ja toodud paralleelide (põjhendatuse) mõistmine nõub lisapingutust. Kuid pole ka vale öelda, et see ongi aeglane raamat, sündinud märkimisväärse hoole, lugupidamise ja kannatlikkusega, otsides „köige õigemat” ka kujunduses (Joonas Sildre kaanepilt – tuttav neile, kes hoidnud käes graafilist romaanit „Kahe heli vahel”<sup>2</sup>) ning lugemist toetavate registrite ülesehituses. (Cizmici artiklis lk. 189 parandasin oma koopias küll siiski kõik F-id F#-ideks.) On rõõmustav, et Pärdi looming on toonud ingliskeelseid autoreid ka eesti-, vene- ja isegi läti keelsete materjalide juurde. Seetõttu võimaldab kogumik ingliskeelsele lugejale juurdepääsu ka seni vähetuntud või tundmata allikatele ja käsitsletele (eestikeelsetest nt. Immo Mihkelsoni raadiosarjale „Arvo Pärt 70”, Teatri- ja Muusikamuuseumi varadele jms.).

Artiklid kogumikus on jagatud viie alapealkirja alla, avades Pärdi-fenomeni erinevatest tahkudest eritaustsüsteemides. „Sissejuhatusele” (koostajate eessõna, Peter C. Bouteneff artikkel) järgnevad „Ajalugu ja kontekst” (Toomas Siitani, Christopher J. May, Kevin C. Karnesi artiklid), „Esitus” (Bouteneff intervjuu Paul Hillieriga, Andrew Shenton), „Materiaalsus ja fenomenoloogia” (Jeffers Engelhardt, Andrew Albin, Maria Cizmic ja Adriana Helbig) ning viimaks „Teoloogia” (Robert Saler, Ivan Moody, Alexander Lingas, Sevin Huriye Yaraman).

Kogumiku eessõna kannab pealkirja „Arvo Pärt and the Art of Embodiment” (Peter Bouteneff, Jeffers Engelhardt ja Robert Saler). Minu lugemiskogemuses viitavad inglise terminid *embodiment* ja *embodied*, mille eesti vasteteks on pakutud ‘kehastatus’, ‘kehastunud’, ‘kehapõhine’, ideele, et meietaju-jatunnetusstruktuurid – seega: kogemused – on olulisel määral motiveeritud

<sup>1</sup> Karin Kopra 2017. Alguses oli heli. – *Sirp*, 19. mai. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/alguses-oli-heli/> (vaadatud 13.07.2021).

<sup>2</sup> Joonas Sildre 2018. *Kahe heli vahel. Graafiline romaan Arvo Pärist*. Laulasmaa: Arvo Pärdi Keskus.

kehapõhiselt; et kogemus on loomult kehaline (sensomotoorne) nagu ka sellel põhinevad kognitiivsed üldistused (mõtted, tunded). Nii nagu keelestruktuurid pärinevad paljuski kehalisest kogemusest,<sup>3</sup> on kehaline kogemus ja selle põhjal omandatud eelmõisteline teadmine olemuslikult oluline ka muusika kui helilise materiaalsuse tajumisel mõttékana. Antud kogumikus näib mulle mõiste *embodiment* sisuks olevat aga kas lihtsalt kuuldavaks saanud heli, mis konkreetses ruumiakustikas jõub esitajani-kuulajani vistse-raalselt – mitte ainult kõrvade, vaid terve keha kaudu (vrd. Paul Hillier: „Teatud mõttes esitab muusikat ka kontserdiipaik ise ning lauljad peavad seda mõistma”,<sup>4</sup> lk. 94); või sõna otsetes mõttes „inkarnatsioon” – Sõna (*logos*) „lihakssaaamine” helis kui materiaalses objektis ning muusikas kui intentsionaalses nähtuses. Näiteks Ivan Moody alustabki oma artiklit „The Materiality of Sound and the Theology of the Incarnation in the Music of Arvo Pärt” otselubadusega uurida mõningaid viise, kuidas Pärt edastab helides ideed Kristuse lihakssamisest. Metafoorina on see paljulubav, aga artiklis jäab justnagu väljendamata, et tegemist on just nimelt tunnetusmetafooriga või „kontseptuaalse metafooriga” (Lawrence M. Zbikowski mõiste), s.t. eri tunnetusvaldkondi siduva kognitiivse kaardistusega. Vöndluseks: kui Evi Aružärv<sup>5</sup> küsis 20 aastat tagasi, mis on sakraalse tunnused ja toimemehhanismid muusikas ning kuidas sünnib „püha” muusikas, mõistsin selgesti ta mõttereandust kehakujundi ilmumisest vaimus (2001: 111–112) – ideed, et see, mida me muusikas tajume või mõtestame sakraalsete seisunditena või kujunditena, on meeletekogemusest võrsuva seosteahela tulem, põhinedes inimese võimel mõtestada muusikat kõla-, ruumi- ja ajakogemuse alusel; ning et „sakralne” ei ole muusika „omadus”, vaid väärtseline ja mõistmisega seotud aspekt.

Sellegi kogumiku keskmeks võib pidada küsimust: kuidas tekib helide koosmõjul pühaduse tunnetus inimese vaimus ja kehas? Teisisõnu: kuidas kehastub helilises materiaalsuses „püha”

(*the sacred*) ja kuidas on helilooja seadnud selle kuulajas resoneerima? (Et tekib ja kehastub, on kogumikus kirjutavate autorite jaoks ette kindel.) Olen Pärdi muusika retseptsiooni uurides ise nende küsimuste üle palju mõelnud ning semiootika keeles kirjeldanud ülekandemehhanisme, mille alusel me taju „tõlgib” muusikasesed akustilised muljed teatud tüüpi metafoorseteks muusikavälisteks muljeteks.<sup>6</sup> Seetõttu lugesin suure huviga, kuidas näiteks Engelhardt oma artiklis „Vibrating, and Silent: Listening to the Material Acoustics of Tintinnabulation”, eriti aga Maria Cizmic artiklis „The Piano and the Performing Body in the Music of Arvo Pärt: Phenomenological Perspectives” detailiselt kirjeldavad ja analüüsivad omaenda subjektiivset Pärdi kõla taju, nagu ka järeldusi-üldistusi sellest, mida nende isiklikud kogemused nende jaoks kehastavad. Engelhardt püüab kuulata pala „Für Alina” kui „puhast heli”, akustilist fenomeoni; kogeda mitte seda, mida helid tähendavad, edasi annavad või signaliseerivad, vaid kuidas helivibratsioon toimib materiaalsel tasandil, resoneerides instrumentide, esitajate ja kuulajate kehas, kuidas reageerib ruum, milles muusikat esitatakse, jms. Ma ei kujuta tegelikult ette, et kellegi oleks „Für Alinat” võimalik kuulda „puhta helina” – kõlastruktuuridena küll, aga juba vaid kõlastruktuuride(na) kuulamine tähendab helidele ju ikkagi tähenduse omistamist. Teoreetilise ettevõtmisena on see siiski huvitav. Ja Pärdi vaikuse (s.t. helidevahelise ala erilise artikuleerituse) kõla avaneb seesuguse „mikrokoobikõrvaga” kuulamisel küll täies olemuses. (Engelhardti teksti rikastavad ka kuulamisnäited YouTube’ist.) Cizmicil kui klassikaliselt koolitatud pianistil võimaldab sellesama klaveripala esitamine enda jaoks teadvustada oma senise interpreteerimiskäitumise harjumuslikud jooned ning need „Für Alina” tarbeks uuesti üle vaadata. Sarnaselt Cizmici lähenemisele kannab fenomenoloogiline perspektiiv ka Andrew Shentoni artiklit „The Rest Is Silence” ja Paul Hillieri vestlust Peter Bouteineffiga („The Pärt Sound”). Mölemas on köne all Pärdi

<sup>3</sup> Vt. nt. Ene Vainik ja Heili Orav 2009. *Edasipüüdlik, aga tagasihoidlik*. Emotsionid ja liikumine eesti keele kehapõhiselt motiveeritud isikuomaduste sõnavaras. – *Keel ja Kirjandus* 11, lk. 830–846, <https://keelkirjandus.eki.ee/830-846.pdf> (vaadatud 13.07.2021).

<sup>4</sup> „In a sense the building is also performing the music, and this is something the singers need to understand.”

<sup>5</sup> Evi Aružärv 2001. Muusika väärtsiteljel: „püha” allikad ja mänguväljad. – *Vikerkaar* 5–6, lk. 109–115.

<sup>6</sup> Vt. nt. Maimets, Kaire 2020. Arvo Pärdi tintinnabuli möju ja tähdus. – *Aplaus. Eesti Kontserdi muusikaajakiri*, nr. 29, sügis, lk. 10–13, [https://issuu.com/eestikontsert/docs/aplaus\\_2020\\_sygis](https://issuu.com/eestikontsert/docs/aplaus_2020_sygis) (vaadatud 13.07.2021).

muusika esitamine, *tintinnabuli* akustika, kui see materialiseerub heli(k)s ja vaikuse(k)s, ning konkreetsed esitustehnikad ja kehaasendid-hoiakud, mida on vaja körgetasemeliseks esituseks.

Teoloog Robert Saler läheneb artiklis „Presence, Absence, and the Ambiguities of Ambiance: Theological Discourse and the Move to Sound in Pärt Studies” *tintinnabuli* kõlamateriaalsusele kauaaegse pühendumud kuulajana, mitte niivörd Pärdi-uurijana. Tema jaoks resoneerib Pärdi muusikale iseloomulik helide ja vaikuse koosmäng akadeemilises teoloogias levinud dialektiliste vätlustega Jumala juuresoleku/äraoleku (*presence/absence*), ilmutuse/varjatuse (*revelation/concealment*), *apophasis/kataphasis*’e teemadel. Süvenedes Pärti on võimalik olemuslikult paremini mötestada neid konkreetseid teoloogilisi küsimusi, näib olevat Saleri seisukoht. Samamoodi on Pärdi muusika pigem inspiratsiooniallikaks või võrdlus-materjaliks kui otseeks uurimisobjektiks ka Sevin Huriye Yaramani artiklis „In the Beginning There Was Sound: Hearing, Tintinnabuli, and Musical Meaning in Sufism”.

Mitmed artiklid väljendavad mõtet, et *tintinnabuli* ei sündinud 1976. aastal „tühjalt kohalt”, nn. jumaliku antusena. Raske on ette kujutada, et nii üldse arvata võiks, aga ehk siis on müütiline kuvand Pärdist kui muusikalisest munk-müstikust ingliskeelses maailmas visa püsima? Nagu näitavad Toomas Siitan, Christopher J. May ja Kevin Karnes, on *tintinnabuli*-stiilile omased elemendid – nii mõttelis-ideoloogilised kui ka muusikaliskompositsioonitehnilised – (tagantjärele) tuvastatavad juba Pärdi varasemas, modernistlikus loomingus (sh. filmimuusikas); ning kuidagi ei saa mööda vaadata sellest, et *tintinnabuli* sundis siiski konkreetses ajas, kultuuriruumis, ühis-konnas. Ka raamatu koostajad toonitavad ees-sõnas (lk. 5), et Pärdi lahtiütlemine muusikalise modernismi ja nöukogude eksperimentaalskeene mängureeglitest oli osa üldisemast muutusest selles skeenes endas – muutus, mille käigus hinnati ümber arusaamat sellest, mis on „töeline”

kunst, ning kerkisid üles uued teemad, sealhulgas tekkis huvi vanamuusika ja vaimsete otsingute vastu: „Käesoleva raamatu argument on, et Pärdi geenius ei seisne mitte *ex nihilo* innovatsioonis, vaid pigem tervet omaaegset muusikute generatsiooni vorminud uutena tärganud ideede loomingulises kohandamises ja arendamises – mis muidugi kuidagi ei vähenda Pärdi loometöö ja loodu möju unikaalsust.”<sup>7</sup>

Minevikust „töelise” ammutamisest ja kohandamisest räägivad lähemalt kaks artiklit. Alexander Lingas kaardistab artiklis „Christian Liturgical Chant and the Musical Reorientation of Arvo Pärt” protsessi, kuidas gregooriuse laul (või laiemalt: ühehääline kirikulaul) aitas Pärdil jõuda oma *tintinnabuli*’ni kui muusikalise süsteemini. Nagu mõnelgi teisel autoril siin kogumikus on ka Lingasel olnud võimalus kohtuda-vestelda helilooja endaga ja uurida Arvo Pärdi Keskuse arhiivis tema loomepäevikuid. Pärdi 1976. aasta päevikute monoodiad on tunnistuseks otsingutest gregooriuse laulule sarnase organisaatorse printsibi ja protseduuri ning möju järele, kuid need ei kõla nagu gregooriuse laul, täheldab Lingas. Mötteainet pakub aga tähelepanek, et näiteks 1991. aastal – s.t. pärast *tintinnabuli* põhimõtete väljakujundamist – loomepäevikuisse üleskirjutatud monoodiad on gregooriuse laulule *kõlaliselt* märksa lähemal kui 1976. aasta omad. Andrew Albini artikkel „Medieval Pärt” pakub värskendavat vaatenurka Aja Loole, mida ta käsitab pigem polymorfse kui ühesuunalisena. Artikli keskmes on keskaja kultuuripraktikad ning pühade tekstile ja spirituaalsuse vahelised lõikepunktid; ning küsimus pole mitte keskaja muusika jälgede tuvastamises Pärdi muusikas, vaid selles, kuidas teadmine keskajast („keskaegne kõrv”, lk. 171) aitab kuulata-kogeda-mõista seda muusikat ka tänapäeval.

Helilooja „vaikuseperioodi” ehk tegelikult eksperimentaalse loomeperioodi ajaloolist konteksti avavad põnevalt Karnesi ja May artiklid, vastavalt „Arvo Pärt’s Tintinnabuli and the 1970s Soviet Underground”<sup>8</sup> ning „Colorful Dreams: Exploring Pärt’s Soviet Film Music”. Karnesi

<sup>7</sup> „This book stands, among other things, as an argument that Pärt’s genius lies not in an ex nihilo innovation but rather in the creative adaptation and evolution of nascent themes that shaped an entire generation of musicians in his context – something that by no means undermines the uniqueness of his oeuvre and its impact.”

<sup>8</sup> Karnesi artikkel on varem avaldatud 2019. aastal ajakirjas Res Musica (nr. 11) pealkirja all „Arvo Pärt, Hardijs Lediņš and the Ritual Moment in Riga, October 1977”.

muusikalooline detektiivitöö on lihtsalt oivaline, avades Pärdi seost 1970ndate tudengikultuuriga Lätis ja Eestis ning küllap lisades ingliskeelse lugeja Pärdi-teadmisse nii mõnegi uue detaili (Riia Polütehniline Instituudi üliõpilasklubi kui helilooja „laboratoorium”, salapärase *tintinabuli*-teose „Test” lugu ja identiteet jm.). Samavörd uudne on May pöhjalik sissevaade senini süvaanalütilise tähelepanuta jäanud (et mitte öelda: mahavaikitud) materjali – Pärdi nõukogudeaegsetesse originaalfilmimuusika partituuridesse. Selgub, et ka filmimuusika oli heliloojale omalaadseks loomelaboratooriumiks, „eneseväljendusvabaduse võimaluseks” (lk. 43) ja seda 1960ndate algusest kuni 1970ndate lõpuni! Artiklis toodud analüüsünäited töendavad, et Pärdi filmimuusika ja kontsertmuusika on kunstiväärtuslikult, kompositsioonitehniliselt

ja intertekstuaalselt omavahel märksa sügavamalt seotud, kui seni tunnistatud. Miks originaalfilmimuusika on Pärdi-uuringutest seni välja jäänud või jäetud, on mitmetahuline küsimus, mida May veenvalt ka käsiteb.

Nii nagu pea kõikidel autoritel, on ka Boute-neffi üks põhiküsimusi artiklis „The Sound – and Hearing – of Arvo Pärt”: mida me kuuleme, kui kuuleme Arvo Pärdi muusikat? Autorite üldvastus sisaldub muidugi kogumiku pealkirjas. Siiski, kui vaadata kõiki artikleid koos, tuleb järeldused ja üldistus, kuidas tekib helide koosmõjul pühaduse tunnetus inimese vaimus ja kehas, teha lugejal endal. Uskudes, et juurdepääs püha(duse)le, püha(likkuse) tundele on seotud pühendumisega, pakuisin, et üks võtmeid on valmisolek pühendunult kuulata.

## Ludvig Juht – kas vägilane vaid Eesti või ka maailma mõistes?

**Alo Pöldmäe.** *Kalevipoeg kontrabassiga. Ludvig Juht ja tema elutee.* Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2020, 266 lk.

---

Maris Kirme

Eesti kultuur on rikastunud ühe olulise väljaande vörra: Sihtasutuse Eesti Ajaloomuuseum egiidi all ilmus möödunud aastal helilooja ning produktiivse kultuuri- ja muusikaloolase Alo Pöldmäe sulest biograafiline uurimus ühest meie silmapaistvamast 20. sajandi esimese poole interpreedist, juba oma eluajal legendiks muutunud kontrabassimängijast Ludvig Juhist.

Kuigi Ludvig Juht (1894–1957) on paljude vanema generatsiooni esindajate mällu sõöbinud erakordse muusikuna, teab tänapäeva avalikkus temast siiski vähe – ilmselt eelkõige seepärast, et tema karjäär möödus valdavalt väljaspool Eestit ning Nõukogude okupatsiooni tingimustes muudeti ta *persona non grata*'ks. Alles pärast Eesti taasiseseisvumist avanes võimalus tema pärandit tösisemalt uurida. Alo Pöldmäe, kellesse nägemus Juhist kui omamoodi legendist oli samuti juurdunud juba noorukieas, haaras sellest innukalt kinni. Koos Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumiga hoolitsetas esiteks selle eest, et Juhti vaimne pärand jõuaks siinsetesse arhiividesse, ning teiseks asus ta ise kohe seda pärandit uurima ning vähehaaval avalikkusele tutvustama. Nüüd, pärast rohkem kui 25 aastat väldanud uurimistööd, on ta Juhist meieni toonud koondportree, milles portreteeritav ei avane mitte ainult silmapaistva muusikuna, vaid ka kui jõulise naturiga ühiskonnategelane ning poliitik. (Raamatut lugedes meenub tänapäevast tahes-tahtmata kadunud Vardo Rumessen.)

Päris akadeemiliseks uurimuseks raamatut pidada ei saa, see pole autoril ilmselt ka eesmärgiks olnud. Pigem sarnaneb see heas mõttes dokumentaalromaaniga, mõneti isegi kriminaalromaaniga. Juhti elu ja tegevust peegeldavate allikate põhjal (esmajoones kaks Juhti enda kokkupandud kontserdikavade, ajalehelõigete, fotode jne. albumit ehk *scrapbook*'i vastavalt aastate 1918–1933 ja 1934–1946 kohta, kirjavahetus, tema helilooming, memuaarkirjandus) on autor haarava „romaani“ pununud, kasutades osavalt ära ka alusmaterjali kohatise vasturääkivuse

või isegi puudumise, tekitamaks ning ülal hoidmaks tekstis vajalikku pinget. Samas öelda, et fantaasial üleliia lennata oleks lastud, nagu romaanžanr võimaldaks, pole ka põhjust. Nagu heas romaanis on Pöldmäegi raamatus lisaks värvikale peategelasele Juhtile veel rida säravaid kõrvaltegeliisi (Sergei Koussevitzky, Jean Sibelius, Ernst Jaakson, Vladimir Padva), kelle abil avaneb suurepärane võimalus konfliktseid situatsioone ja pingeid tekitada. Vürtsi ja romaanilikku põnevust lisavad mõned pikantsed vahepalad (Helmi Üpruse päevik, poksimatš, muusika pärast kohtus), ka rohked ja ilmekad tsitaadid, kõige enam aga ehk raamatu lõpp, mis jätab küsimuse õhku (lähemalt allpool).

Kriitilisema pilguga hinnates tuleb tödeda, et selle kaunist kujundatud (kujundaja Aime Andresson) ja paljude haruldaste fotodega illustreeritud raamatu näol on tegemist arvestatava ja väga vajaliku uurimusega, mis ei ava esmakordselt mitte ainult Juhti kirevat ja seni vähe tuntud elukäiku, vaid avardab meie teadmisi ning arusaamu ka Teise maailmasõja eelsetest ja järgsetest, nii Eesti kui väliseesti kultuuripoliitilistest oludest, kultuuripropagandast, kultuuridevahelisest suhtlusest, väliseestlusest ja loomulikult eestlusest kui nähtusest tervikuna.

Ludvig Juhti on autor nänitud üksjagu imena: äärmiselt sihi- ja tahtekindla inimesena, kelle teadmised ja oskused olid valdavalt iseöppimise teel omandatud. Kellele kontrabass oli suur armastus. Selle pilli senist positsiooni muusikainstrumentide seas (vaid saatepill orkestris) aitas Juht oluliselt muuta, tehes temast (enneköike tšello eeskujule ja mängutehnilistele võtetele tuginedes) soolopilli. Kui palju oli Juhti elus ja karjääris osa fanaatilisel teotahtel, kui palju andel, kui palju önnelike juhuste kokkusattumisel ja kui palju ettemääratusel sõna otseses mõttes, on raske ka selle raamatut põhjal otsustada. Igal juhul suutis ta, nagu lugeda võime, juba 22-aastasena 1916. aastal endale kätte võidelda kontrabassimängija koha

Helsingi Linnaorkestris, 1920-ndatel astuda siinseal üles juba sooloesinemistega, mis olid toona üsna haruldased veel kogu Euroopas, samal ajal seitsmeks aastaks (1921–1928) kanda kinnitada Saksamaal, teha kaks aastat (1930–1932) edukat karjääri Londoni kuulsas Savoy orkestris, oma isikuomaduste ja kontsertidega lätlaste suureks soosikuks saada ning köige lõpuks 1934. aastal maanduda Ameerika ühes kuulsamas orkestris – oma suure iidoli, toona ühe silmapaistvama kontrabassisolisti Sergei Koussevitzky (1874–1951) juhatatas Bostoni sümfooniaorkestris, mille (soolo)kontrabassimängijaks sai Juht eluaegse lepinguga. Ühtlasi suutis ta aastal 1936 osta endale – olgugi et suuresti laenurahade eest – maailma ühe rariteetsema, Itaalia meistri Francesco Ruggeri 1679. aastal valmistatud kontrabassi. (Muu hulgas olgu öeldud, et juhul, kui Eesti Vabariik oleks seda ostu rahaliselt toetanud, nagu Juht soovis, oleks too pill võinud ehk praegugi olla mõne meie silmapaistva kontrabassimängija käsutuses.) Arvestades Juhti pölvnemist võrdlemisi kitsastest oludest (väikesest Oja talust Väägvere lächedal), oli see omamoodi ime. Veel enam: raamatust kipub jäätma mulje, et tōus aina kõrgemale kulges suuremate tagasilöökidega. Kohati näidatakse seda tōusu ehk liigagi roosilisena. Mötlen siinkohal näiteks Helsingi Linnaorkestri aastaid – 1916–1918. Helsingit on autor Juhtiga seoses näinud kui „esimese kindlustunde“ andjat. Tookordsete Eesti oludega vörreldes võis see küll nii olla. Hoopis teistsugusena paistab pilt aga Soome poolt vaadatuna. Orkestrandid töötasid siis teatavasti vaid lühiajaliste lepingute alusel, mis sõlmiti ainult kontserdihooajaks. Suvekuudel (neli kuud aastast) tuli tööd leida aga mujalt.<sup>1</sup> Ka Helsingist lahkumine linnaorkestri sulgemise töttu 1918. aastal (lk. 39) oli Juhtile ju omamoodi sundkäik.

Otseselt küll sõnastamata, kuid (selgeimalt peatükis „Ludvig Juht teatmeteostes“) siiski esile tulevaks hüpoteesiks on, et Juht kuulus/kuulub maailma(soolo)kontrabassimängijate kõrgemasse klassi, kõrvuti näiteks Sergei Koussevitzkyga. Selle arvamuse juurde jäädakse raamatu lõpuni, olgugi et viimati mainitud peatükk selle suuresti põrmustab, tuues ilmsiks karmi tegelikkuse: Juhti

tuntakse maailmas väga vähe. See teadasaamine on autorit – omast kohast õigustatult – omakorda ajandanud otsima põhjusi, et mitte öelda süüdlasi, kelle-mille töttu Juhti tähelend katkes ja miks ta unustusse on vajunud. Antud juhul tundub põhjuse otsimise tee valimine aga siiski pisut ennatlik. Pigem tulnuks ehk kasuks püüd Juhti renomeed ja selle konteksti mõneti veelgi kindlustada, välimaks ilmnenuud mõrade tekkimist ja tema suuruse kõigutatavust. Nendest mõradest järgnevalt veidi lähemalt.

Kõigepealt on Sergei Koussevitzkyt raamatus nähtud ühest küljest Juhti suure eeskujuna, teisest küljest aga ühe ta suurema vaenlasena. Juhti on omakorda vaadeldud Koussevitzky vaat et suurima rivaalina. Autor on kirjutanud: „Juhti järgnevate aastate [ilmselt on möeldud 1934. aastat ja sellele järgnevat aega] tegevus ja edukus seostus ja sõltus otseselt selle mehe tahest ja soosingust“ (lk. 107). Kas pole Juhti elu ja karjääri siin siiski Koussevitzkyt liiga sõltuma pandud? Vaevalt et Juht isegi sellise väitega päriselt nõustunud oleks. Pealegi on selle töestamiseks antud sõna üksnes Juhtile, toomata kordagi sisse vastaspoole autentseid argumente. Vahendatud kujul ja eesti keelde panduna, nagu mõne neist raamatust leida võib, ei tohiks neid lõpuni siiski usaldada. Kahju on ka sellest, et vaatluse alla pole võetud Juhti helisalvestisi, seda enam, et neid peaks piisavalt olema, iseäranis silmas pidades tema arvukaid raadioesinemisi, nagu raamatust meelete on jäänud. Alles salvestiste analüüsimal ja näiteks nende võrdlemisel Koussevitzky omadega jõuaksime ehk objektivisemate hinnanguteni, söändamaks öelda – kui siiski –, kelle kunst on rohkem väär. Saati sobinuks too analüüs hästi peatüki „Ludvig Juht mängulaad ja repertuaar“ juurde, täiendades selle juba olemasolevat tuumakust veelgi. Aga mõrasid töestuse veenvuses on tunda mujalgi.

Kui näiteks Juhti tōus n.-ö. parnassile – s.t. umbkaudu 1946. aastani, mil toimus tema esimene soolokontsert New Yorgi kuulsas Town Hallis – tundub olevat piisavalt selgitatud (eriti hästi on valgustatud tema esinemisi ja retseptsiooni laiemaltki Lätis), siis kättevõidetud positsiooni hoidmise töestamisel ilmnevad

<sup>1</sup> Einari Marvia, Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo/Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, lk. 352.

siiski nähtavad vajakajäämised. Enneköike näib nappivat kasutatud allikaid ja nad kipuvad jäätma sageli, eriti II maailmasõja järgsel perioodil, ka liiga ühekülgseks, töestamaks Juhti suurust. Domineerima kipub (imetlemisele kalduv) väliseesti vaatenurk. Kujukaim näide sellest on ehk Juhti turnee Rootsis (koos pianist Olav Rootsiga) 1947. aasta septembris sealse Eesti Rahvusfondi kutsel, mil tal oli üle maa kokku 21 esinemist, neist 16 soolokontserdid (lk. 194). Autor kirjutab: „Vastukaja Juhti kontserdireisile oli väga elav mitte ainult eestlaskonna hulgas, vaid terves Roots'i ühiskonnas. Talle sai kõikjal osaks vaimustatud vastuvött, ligi 40 ajalehte erinevates Roots'i paikades avaldasid artikleid ja retsensioone“ (lk. 204). Paraku piirdub autor neid tutvustades enamjaolt vaid Madis Ürikese (Rahvusfondi-poolne peakorraldaja) kajastustega, mis ilmusid Eesti Teatajas. Tösi küll, nendes on ära toodud üksikuid noppeid ka teistes keeltes ilmunud kriitikast, millest aga ei piisa laiema ja objektiivsema pildi andmiseks sellest turneest. Peale selle jäääb (võib-olla ekslik) mulje, et valdag osa Juhti edasistest esinemistest toimuski eeskätt väliseesti kogukondade toel, sealsete organisatsioonide korraldatuna ning peamiselt heategevuslikul eesmärgil. Rahvusvahelised kontserdiorganisatsioonid olid – kui üldse – nendesse vähe kaasatud. Ainuke erand sõjajärgsest ajast, mille suutsin leida, oli kontserdfirma Columbia Concert Management, mis korraldas Juhti esimese soolokontserdi New Yorgi Town Hallis (28.09.1946). Kuid kaks aastat hiljem (2.10.1948) samas kohas toimunud teise kontserdi puhul näib side selle firmaga olevat juba kaudne, seotud vaid piletite levitamisega,

ning edaspidi näib see hoopis kaduvat. Samal ajal kirjutab raamatut autor: „[a]ktiivselt asus kontserdi õnnestumisele kaasa töötama New Yorgi Eesti konsulaat“ (lk. 168). Siit mõte: kas pole rahvusvaheliste kontserdiorganisatsioonide vähene toetus, mis sellest uurimusest silma torkab, siiski teatud märk Juhti kui (soolo-) kontrabassimängija arrestatavuse määras läias maailmas? Või teistpäri möeldes: milline olnuks tema karjäär, kui ta selja tagant puudunuks tugev väliseesti kogukond? Ei saa muidugi unustada, kui palju Juht ise oma energiat tolle kogukonna tugevuse ja ühtsuse kindlustamisele andis, mis raamatust hästi välja tuleb. Loomulikult tuli tal selle eest siis ka lõivu maksta: aeg, mis kulus poliitikale, „eesti asja“ eest võitlusele, võinuks olla suunatud ju üksnes kontrabassile ning kunstiliste eesmärkide täitmisele. Aga lõppude lõpuks oli aktiivne poliitilis-kultuuriline tegevus Juhti enda valik, niisamuti nagu pedagoogilinegi. Viimase kohta saame teada, et õpilasi on tal olnud kokku saja ringis. Kas nende hulgas oli edaspidi ka mõni tundud kontrabassimängija, raamatust kahjuks ei selgu – jällegi asi, mis vääriks selgitamist.

Lõpetuseks: toodud märkusi ei tohiks võtta siinkirjutaja tahtliku soovina pisendada Ludvig Juhti suurust (veelgi vähem Alo Pöldmäe austust-vääritat tööd), vaid üksnes soovina seda veelgi kindlamatele alustele paigutada. Pealegi, nagu juba eespool öeldud, jäääb sellest uurimusest öhku küsimus: miiks rahvusvaheline teatmekirjandus Juhti suuresti unustanud on? On see teenimatu või mingil moel teenitud? Kas Juht jäääb Kalevipoja mõõtu vägilaseks vaid meie jaoks või on tal siiski tähendus laiemas mastaabis?

## Muusika on rõõm

**Margus Ott.** *Muusika ja muundus. Valik klassikalisi tekste Hiina mõttsepärimusest.* ACTA Universitatis Tallinnensis. Humaniora, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2021, 418 lk.

Mart Tšernjuk

Kuna sinoloogia-alaseid uurimusi ja tõlkeid ilmub eesti keeles väga harva, oli suur rõõm kuulda, et tuntud filosoofil ja sinoloogil Margus Otil on ilmunud uus üllitus, hiina muusikat ja ennustamiskunsti käsitlev kogumik „Muusika ja muundus. Valik klassikalisi tekste hiina mõttsepärimusest”. Siinkohal saab sellest anda ainult põgusa ülevaate, sest sellise teksti põhjalikum analüüs nõuaks hoopis rohkem mahtu ja teistugust formaati.

„Muusika ja muundus” ilmus 2021. aastal Tallinna Ülikooli kirjastuse sarjas „Acta Universitatis Tallinnensis”. Toimetaja on Tauno Kelder, konsultandid Lilian Langsepp ja Raho Langsepp. Kaanetekstid on kirjutanud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse professor Toomas Siitan ja sinoloog Märt Läänemets, kes oli ühtlasi raamatu käsikirja retsensent.

Kui avada raamatu sisukord, siis torkab esimese ajana silma sisukorra liigendus. Siinkirjutaja arvates on alajaotustega mindud natuke liiale. Kui jõuame alajaotuseni 1.2.3.2.1.1.4, siis tekib paramatult mõte, et ehkoleks toimetajal olnud mõistlik aidata teksti kuidagi teistmoodi struktureerida ja seeläbi lugejasöbralikumaks muuta.

Eessõnas sõnastatakse raamatu kirjutamise taustalugu ja eesmärk. Raamatu kirjutamise idee alguseks võib pidada kahte teksti, „Muusika ülestähendused” ja „Lisatud ütlused”, mida autor hakkas uurima juba kümme aastat tagasi (täpsemalt on neist juttu allpool). Ajapikku kasvas aga nende ümber laiem selgitav tekstide võrgustik, mis 2021. aastaks vormus kõnealuseks raamatuks. Autor on Neil teemadel pidanud loengud nii Tallinna Ülikoolis kui Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias.

Raamatu eessõnas on muu hulgas öeldud, et kogumikus on kasutatud lihtsustatud *pīnyīn*'i transliteratsiooni, s.t. toonimärgid on ära jäetud. Samas märkame raamatut sirvides kohe, et kõik *pīnyīn*'is olevad sõnad on kirjutatud koos diakriitiliste toonimärkidega. Ja see on iseenesest väga hea, sest nagu autor ise möönabki, ei saa

tegelikult hiina sõnu ja nimesid ilma toonita õigesti välja häädada. Hiina keel on teatavasti toonikeel. Trükkivagisid raamatus põhimõtteliselt ei ole, ainult mõned üksikud *pīnyīn*'i näpuvead, nt. lk. 13 on Qīngi dünastia kirjutatud vale tooniga või lk. 113 on kirjutatud *lüè* asemel *luè*. See tähendab, et nii toimetaja kui autor ise on pööranud hiinakeelse teksti täpsusele suurt tähelepanu. On tänuväärne, et kõik tõlked on varustatud ka traditsiooniliste hiina kirjamärkidega.

Sisuliselt koosneb raamat kolmest suuremast teemaplokist: sissejuhatusest, muusika osast ja muunduse osast. Köikide osade juurde kuulub hulganisti tõlkekatkendeid, selgitusi ja esseistlike filosoofilisi arutlusi. Sissejuhatuses, mis on lehekülgede arvult kõige mahukam, käsitletakse hiina muusikaga seonduvat (arheoloogilist) materiaalset kultuuri. Siia kuuluvad mitmesugused pillid jms. Antakse põhjalik ülevaade Hiinas leiduvate muusikariistade ajaloost alatest varaseimatest leidudest ca 9000 a. eest kuni esimese keisiriigi ajani 221 e.m.a. Üks laiemale publikule ebaoluline, kuid siinkirjutajale silmehakkav detail on seotud muusikat tähistava kirjamärgi 樂 *yuè* etümolooagiaga (lk. 27), mida enamasti arvatakse algupäraselt kujutavat trummi, ent nagu välja tuleb, viitab see hoopis keelpillidele. Siit Oti järeltus, et just keelpillidel pidi olema hiina muusikas eriline roll. Lisaks tutvustatakse meile põhjalikult 1978. aastal avatud markii Yǐ hauda koos tema suursuguse kellamänguga ja palju muud. Tekstile on lisatud rohkelt illustreerivat pildimaterjali, nii arheoloogilistest leidudest kui ka muusikariistu täpsustavalts kujutavate jooniste näol. Samuti on juttu muusikateooriast ja selle osast hiina korrelatiivses kosmoloogias. Hiinlastele meeldib nimelt luua suuri terviklikke süsteeme (seda on tehtud filosoofias, meditsiinis, kunstis jm.) ja otsida seoseid eri nähtuste vahel. Nende seoste näitlikustamiseks on autor lisانud raamatusse mitmeid selgitavaid tableeid, nt. lk. 50–53 leiduvad „Zēng'i riigi helirida”, „viie faasi korrelatsioonid”

ja „kaksteist helikõrguste etaloni”. Võhikuna muusikateaduses ei süvene ma siinkohal nende tabelite analüüs. Küll aga tooksin välja number viie, mida võib pidada üheks kõige sagedasemaks numbris, millele erinevad jaotused taanduvad – nii on hiina mõttsepärimuses sageli juttu viiest värvist, viiest helist, viiest noodist, viiest maitsest, viiest elemendist jms. Samas oli Hiinas sellisele lähenemisele ka vastureaktsioon, nt. leidsid taoistid, et selliste rangete liigendustega on oht üle pingutada. Nagu on öeldud taoismi klassikalise teose „Lǎozǐ“ 12. peatükis: „viis nooti kurdistavad kõrva“.

Ühtlasi on sissejuhatavas osas veel juttu muusika iseloomust ning sealt leiame huvitavaid võrdlusi tänapäevaga ning isegi Eestiga. Autor leiab peenestrüuaalsest muusikasträökides (*yāyuè 雅樂*), et ehk oleks ka Arvo Pärdil Vana-Hiinas minekut olnud. Muusika sotsioloogiast lugedes saame teada, et muusikud olid sageli pimedad ja et siidipill (keelpill) *qín 琴* oli meessoost öpetlaste pill. Lisaks on juttu muusika rollist nii kosmose, ühiskonna kui ka indiviidi tasandil. Muusika on seotudlooduse ja eelkõige tuule jälgendamisega. Selle kohta on toodud tekstinäited taoismi klassikalisest tekstist „Zhuāngzǐ“.

Uus huvitav teave siinkirjutaja jaoks oli seos kahe sôna vahel: önnis (*shèng 聖*) ja heli (*shēng 聲*). Lk. 72 leiame tsitaadi Ida-Hàn'i dünastia aegse öpetlase Ying Shào 應劭 (140–206 m.a.j.) teosest: „Önnis heliseb. Ta läbistab. See tähendab, et ta kuuleb helisid ja möistab tundetuma – läbistades taivasmaa, sobitades ja laabutades mustuhandet asja.“ Paramatult tekkis mul seos hiina budismis kaastundekehastuse Guānyīn'iga 觀音, kelle nimi sôna-sônal tähendab samuti 'helide vaatlejat/jälgijat'. Teine asi, mis väljatoodud tekstilöigust võiks silma ja kõrva hakata, on Oti sônakasutus. Sônad „läbistama“ ja „laabutama“ on raamatus tavapärased. Otile meeldib sônadega mängida ja veiderdada, mis võib ühest küljest küll väga huvitav ja poeetiliselt nauditav olla, aga pikapeale ka väsitada. See oleneb loomulikult lugejast ja sellest, mis nurga alt tekstile läheneda.

Teise osa sissejuhatusest moodustab ennustuspärimus ja siin käsitletakse ülima põhjalikkusega kahte Vana-Hiina ennustamisviisi: kilbiluu (loomaluudest või kilpkonnakilbist valmistatud ennustusluu) ja raudrohuvarte abil ennustamist. Ott on läinud süvitsi ja nimetas kilbiluude pragundamise ja tõlgendamise protsessi

hoopis vaimulugemiseks. Kuna tegemist on mittespetsialistile arvatavasti üsna keerulise ainesega, siis on tänuvärne, et autor on lisanud detailsele analüüsile ka tuntud kilbiluu asjatundja David Keightley tehtud ilukirjandusliku rekonstruktsiooni (lk. 91–93). Samuti on autor pannud kirja omaenda kokkuvõtliku kirjelduse sellest, mida raudrohu abil ennustamine põhimõtteliselt võiks tähendada (lk. 115–116).

Eelnev ülevaade puudutas ainult raamatu sissejuhatavat osa. Raamatu põhisisu, s.t. ülejaanud neli peatükki, jagunevad kaheks: 2. ja 3. peatükk on seotud muusikaga ning 4. ja 5. peatükk muundusega. Mõlema teema puhul on esiteks teemat avatud läbi rohkete hiina klassikast pärinevate tekstikatkendite ning kommentaaride ja alles siis on esitatud põhiteksti tõlge. Muusika puhul on selleks põhitekstiks „Muusika ülestähendused“ (*yuèjì 樂記*) ja muunduse puhul „Lisatud ütlused“ (*xīcí 繫辭*). Mõlemale tõlklele järgneb teemakohane täpsustav essee, vastavalt „Muusika on rõõm“ ja „Muundus on kulg“. Mõlemad tõlked on varustatud põhjalike selgitavate kommentaaridega, milleta oleks nende tekstide mõistmine kindlasti veelgi keerulised.

„Muusika ülestähendused“ on hiina klassikalise teksti „Kommete ülestähendused“ (*lǐjì 禮記*) 19. peatükk, mis koosneb omakorda 11 osast. Tõlklele järgnevas essees avab Ott ülima põhjalikkusega selle teksti erinevaid tahke, luues sisulisi seoseid ka teiste Vana-Hiina tekstidega. Paeluvad on ka mõttearendused ja sarnasuste otsimised tänapäeva ühiskondadega. Nii on essees juttu muusika (või laiemalt heli) rollist ühiskonnast, näiteks helireostusest ja vaikuse tähtsusest.

„Lisatud ütlused“ on üks osa „Muutuste lõimeteksti“ (*yǐjīng 易經*) kommentaarist nimega „Kümme tiiba“ (*shíyì 十翼*). Ka sealt leiab seoseid teiste hiina öpetustele, sh. taoismi ja konfutsianismiga. Muutumine, muundus, teisenemine – kõik need mõisted on filosoofi täpsusega määratletud ja ära seletatud. Tõlget sissejuhatavas peatükis „Endetaust“ leiame valiku muundumist käsitlevaid tõlkekatkendeid teistest klassikalistest tekstidest, sh. Konfutsiuse „Vestetest ja vestlus-test“, „Zhuāngzǐ'st“, „Xúnzǐ'st“ ja „Hán Fēizǐ'st“.

Kogu raamat on varustatud rikkaliku kirjanduse loeteluga, kust leiab nii inglise-, prantsuse-, vene, saksa-, eesti- kui hiinakeelseid publikatsioone. Üks artikkel on küll arvatavasti kogemata

välja jäänud: lk. 338 viidatud Märt Läänemetsa 2013. aastal ilmunud artiklit kirjanduse loetelust ei leia.

Raamatu lõpus on kolm olulist registrit: hiina isikunimede, tekstide ja terminite register. Autoril on välja kujunenud oma isikupärane terminoloogia, kuid paljud eestikeelsed tõlkekavasted on siiski samad, mis Linnart Mälli, Märt Läänemetsa ja Teet Toome väljaantud „Ida mõtteloo leksikonis“!<sup>1</sup> Nagu juba öeldud, meeldib Otile ilmselgelt tegeleda sõnaloomega ja tänu sellele leiame raamatust vanade tuttavamate terminite kõrval ka palju uusi. Eesti sinoloogidele juba tuttavateks terminiteks julgen pidada selliseid sõnu nagu hingus (*qì* 氣), inimlikkus (*rén* 仁), kohasus (*yì* 義), kulg (*dào* 道), loomus (*xìng* 性) jt. Oti enda väljatöötatud terminoloogiasse kuuluvad sellised sõnad nagu soonestik (理), löimima (*tóng* 同), läbistuma (*tōng* 通), peenendama (*jīng* 精) või õgev (*zhēng* 正). Kuna enamasti on püütud ikka lähtuda eesti keelest ja meie oma sõnadega hakkama saada, siis seda enam hakkavad silma sellised sõnad nagu „praktika“, „budaembrüo“ või ingliskeelne *less is more*.

Sisu poolest on tegemist eesti sinoloogias täiesti unikaalse teosega. Nii mahukat ja mitmetahulist hiina klassika tõlkekogumikku pole meil varem ilmunud. Paljud tölgitud tekstidest ilmuvald eesti keeles esimest korda. Omaette küsimus on selle raamatu kui terviku loetavus. Ma julgen arvata, et mitte-erialainimestele võib see käia üle jõu. Põhjas on lihtne – informatsiooni hulk on lihtsalt liiga suur ja auväärts autori omapärane sõnakasutus ei tee selle omadamist eriti lihtsamaks. Mulle tundub, et Otil on kalduvus minna oma lakkamatu keelemänguga natuke liiale. Samas on see siinkirjutaja tagasihoidlik isiklik arvamus ja kindlasti leidub lugejaid, keda selline sõnaloome just eriliselt paelub. Igal juhul on Margus Oti näol tegemist teaduslikult täpsé ja usaldusväärse sinoloogiga, kes meie kõigi õnnekts on võtnud südameasjaks hiina klassikalist kultuuri meie inimestele avada ja tutvustada. Soovin talle sellel teel palju jõudu ja ootan huviga järgimisi monumentaalseid sinoloogia-alaseid teoseid. Olgu nende lugemine kuitahes keeruline!

<sup>1</sup> Linnart Mäll, Märt Läänemets, Teet Toome 2011. *Ida mõtteloo leksikon: Lõuna-, Ida- ja Sise-Aasia*. Tartu: [Tartu Ülikool].

KROONIKA

## Muusikateadusliku elu kroonikat 2020/2021

Koostanud Äli-Ann Klooren, Eesti Muusikateaduse Seltsi sekretär

### Eesti Muusikateaduse Selts

Hooaeg 2020/2021 oli EMTSile 29. tegevusaasta. Seisuga 30. september 2021, mil lõpeb seltsi majandusaasta, kuulub seltsi 94 liiget.

EMTSi juhatuse esimehena jätkab Kerri Kotta, aseesimehena Anu Kõlar ning liikmetena Saale Konsap, Kristina Körver ja Anu Schaper; revisjonikomisjoni esimees on Eerik Jöks, liikmed Raili Sule ja Heidi Heinmaa.

Sel hooajal toimusid taas EMTSi tavapärased muusikateaduslikud üritused, Leichteri päev ja Tartu päev, mida aga pandeemia tingimustes oldi sunnitud läbi viima virtuaalselt. 23. novembril toimunud *Leichteri päeva* kavas oli Kerri Kotta ettekanne Beethoveni teoste analüüsimiseks arenendatud vormiteooriast, samuti tutvustati EMTSi aastaraamatu Res Musica kaheteistkümnendat numbrit. Virtuaalne *Tartu päev* leidis aset 17. aprillil ning ühendavaks teemaks oli Tartu ülikoolis töötanud Arthur von Oettingeni (1836–1920) pärand ning mõju kaasaegsele muusikaanalüüsile. Ettekannetega esinesid: Mart Humal – „Oettingen ja harmooniline dualism”, Aare Tool – „Harmoonia analüüs teisendusteoreetilised (uusriemanlikud) meetodid” ning Hans Gunter Lock – „Oettingeni dualistik süsteem ja kaasaegne mikrotonaalne kompositsiooniteooria”. Toomas Siitan tegi vahekokkuvõtte koostamisel oleva „Eesti muusikaloo” seisust.

Septembris 2021 alustasid Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia õppejõud Brigitta Davidjants ja Eerik Jöks *arutlusringi* muusikateaduse tutvustamiseks ja populariseerimiseks. Igakuiselt EMTAs toimuv arutlusring on suunatud eelkõige abiturientidele (kuid avatud köigile huvilistele), kellega Davidjants ja Jöks räägivad ja kirjutavad

koos muusikast, vaadeldes seda võimalikult erinevatest tahkudest.

### Uued väljaanded

Leichteri päeval esitletud aastaraamatu Res Musica kaheteistkümnnes number sisaldab ingliskeelseid etnomusikoloogia ja inglisi- ning saksakeelseid muusikaloo-alaseid artikleid, koostajateks Žanna Pärtlas ja Anu Schaper. Etnomusikoloogia osa kaks artiklit käsitlevad polümuusika nähtust, üks aga „kehastuse” rolli vokaalse traditsiooni ülekandmisse kontekstis. Muusikaloolises osas keskenduvad kaks artiklit Hamburgi muusikaelule ning kolm Johann Valentin Mederile. Lisaks on Res Musica kaheteistkümnendas numbris raamatute ja doktoritööde arvustusi. Vt. lähemalt <https://resmusica.ee/res-musica-12/>.

Artiklite täistekstid võib leida Res Musica kodulehelt [www.resmusica.ee](http://www.resmusica.ee), kuhu need riputatakse aasta pärast numbri ilmumist. Artiklite kokkuvõtted ning kogu mitteteaduslik osa, sh. arvustused, on üleval kohe pärast ilmumist. Res Musica numbreid saab tellida nii kodulehelt kui ka saates meili aadressil [resmusica@eamt.com](mailto:resmusica@eamt.com). Muusikateaduslikud väljaanded on müügil EMTA välissuhete osakonnas.

Loetelu EMTA muusikateaduse osakonna varasematest publikatsioonidest on koos tutvustustega üleval kooli kodulehel rubriigis „Teadus > Publikatsioonid” (<https://eamt.ee/teadus/publikatsioonid/>). Nende muusikateadlaste publikatsioonid, kes osalevad Eesti ametlikes teadusprojektides ja/või töötavad õppejõudu-dena körgkoolides, saab internetist kergesti käte kas ETISest või vastavate körgkoolide aastaaruannetest.

**AUTORID / AUTHORS**

**L. POUNDIE BURSTEIN** (1958) on muusikateooria professor CUNY's (City University of New York, Hunter College ja Graduate Center). Bursteini peamised uurimisvaldkonnad on Schenkeri analüüs, 18. sajandi muusika analüüs, muusikateooria pedagoogika ja vormianalüüs. Lisaks teadustööl on ta tegutsenud aktiivselt pianistina improkomöödia truppides New Yorgi piirkonnas. Ta on õpetanud ka Mannes College'is, Columbia Ülikoolis ning Queens College'is ja oli 2010. aastal professor Alabama Ülikoolis. 1995 anti talle New School University väljapaistva õpetamise preemia ja 2008 Muusikateooria Seltsi (Society for Music Theory, SMT) silmapaistva publikatsiooni preemia. Burstein on olnud SMT president.

**L. POUNDIE BURSTEIN** (1958) is Professor of Music Theory in the Hunter College and the Graduate Center of the City University of New York (USA). Burstein's primary areas of interest include Schenkerian analysis, analysis of eighteenth-century music, music theory pedagogy, and form studies. In addition to his scholarly work, he has performed extensively as a pianist for comedy improvisation groups in the NYC area. He has also taught at Mannes College, Columbia University, Queens College, and held an endowed chair at the University of Alabama in 2010. In 1995 he received the Distinguished Teaching Award from the New School University, and in 2008 he received the Outstanding Publication Award of the Society for Music Theory (SMT). He is a former President of the SMT.

E-mail: [poundieburstein@gmail.com](mailto:poundieburstein@gmail.com)

**EDWARD JURKOWSKI** (1956) on Kanadas asuva Manitoba Ülikooli Desautels'i-nimelise muusikateaduskonna dekaan. Teda huvitab peamiselt vormianalüüs ning Skandinaavia ja eriti Soome muusika uurimine. Ta on kirjutanud Neil teemadel mitmeid raamatuid ja artikleid ning esitlenud oma uurimistulemusi paljudel konverentsidel Kanadas, Ameerika Ühendriikides ja Euroopas.

**EDWARD JURKOWSKI** (1956) is currently Dean of the Desautels Faculty of Music at the University of Manitoba, Canada. His primary research interests include the study of form and the music of Scandinavia (in particular, Finland). He is the author of several books and articles on these topics and has presented his research at many venues throughout Canada, the United States, and Europe.  
E-mail: [Edward.Jurkowski@umanitoba.ca](mailto:Edward.Jurkowski@umanitoba.ca)

**EERIK JÖKS** (1970), MA 2001 (Limericki Ülikool, MA kiriku- ja rituaalses laulus), PhD 2010 (Yorki Ülikool, muusikateadus), järeldoktorantuur 2011–2014 (Marie Curie stipendiaat, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia), on interdistsiplinaarne muusikateadlane, laulja, helilooja, dirigent ja laulusõnade autor. Teda huvitab tänapäevane arusaam keskaegsest sakraalsest ladina monoodiast ning oma huvi on ta möödunud kümnendil kanaliseerinud valdavalt emakeelse kirikulaulu edendamisse teaduslikul, loomin-gulisel ja pedagoogilisel tasandil. Ta on publitserinud mahukaid töid kirikulaulu alal. Eerik Jöks oli nomineeritud Eesti Vabariigi teaduspreemia 2020. aasta konkursil humanitaarteaduste aastapreemia valdkonnas kursiivse kadentsi kasutusvõimaluste avastamise ja rakendamise eest eestikeelsete proosatекstilises kirikulaulus. Praegu on Jöks EMTA muusikaloo ja hümnoloogia õppejööd.

**EERIK JÖKS** (1970), M.A. 2001 (University of Limerick, *Chant and Ritual Song*), Ph.D. 2010 (University of York, musicology), postdoctoral studies 2011–2014 (Marie Curie Fellow, Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT)), is an interdisciplinary musicologist, singer, composer, conductor, and song text author. His interest is contemporary understanding of sacred Latin monody of the Middle Ages; during the last decade he has channelled this interest primarily to the promotion of native ecclesiastical chant at a scholarly, creative and pedagogical level. He has published extensive research on ecclesiastical chant. In 2020, Jöks was nominated for the National Research Awards in the humanities for the discovery and application of the usage possibilities of the cursive cadence in Estonian plainchant based on prose text. Currently Jöks is a lecturer in musicology and hymnology at EAMT.  
E-mail: [eerik.joks@eamt.ee](mailto:eerik.joks@eamt.ee)

**ILDAR D. KHANNANOV** (1963) on Johns Hopkinsi Ülikooli Peabody instituudi muusikateooria õppejõud. Ta on Vene Muusikateooria Seltsi (OTM) teadusnõukogu aseesimees, EUROMACi teaduskomitee liige. Doktorikraadi omandas ta California Ülikoolis Santa Barbaras muusikateooria alal väitekirjaga „Russian Methodology of Musical Form and Analysis“ (2003, juh. Pieter C. van den Toorn). Khannanov on õppinud muusikateooriat Moskva Konservatoriumis (1982–1988) ja seoses aspirantuuris (1990–1993) Juri Holopovi ja Valentina Holopova juures ning filosoofiat California Ülikoolis Irvine'is (1997–2000) Jacques Derrida juures. Tema uurimisvaldkondade hulka kuuluvad muusikaline vorm ja analüüs, harmoonia, muusikateooria ajalugu, vene muusikateoria, semiotika ja postmoderne muusikateoria.

**ILDAR D. KHANNANOV** (1963) is Assistant Professor of Music Theory at Peabody Conservatory, Johns Hopkins University. Khannanov is Vice-Chair of the Scientific Council of the Russian Society for Theory of Music (OTM) and a member of Scientific Committee of EUROMAC. He earned his Ph.D. in music theory from the University of California, Santa Barbara (2003) with the dissertation *Russian Methodology of Musical Form and Analysis* (under the supervision of Pieter C. van den Toorn). Khannanov studied music theory at the Moscow Conservatory (1982–1988) and then for his aspirantura (1990–1993) at the same institution with Yuri Kholopov and Valentina Kholopova, and philosophy at UC Irvine (1997–2000) with Jacques Derrida. The scope of Dr. Khannanov's interests covers musical form and analysis, harmony, history of music theory, Russian theory, semiotics, and post-modern music theory.

E-mail: [solfeggio7@yahoo.com](mailto:solfeggio7@yahoo.com), [ikhanna1@jhmi.edu](mailto:ikhanna1@jhmi.edu)

**VADIM RAKOCHI** (1970) on ukraina muusikateadlane. Ta kaitses väitekirja instrumentaalosoost kui sümfooniaorkestri arengu peegeldajast 2016. aastal Kiievis Ukraina Rahvuslikus Tšaikovski-nimelises Muusikaakadeemias. Rakochi on postdoktorantuuris Lvivi Lössenko-nimelises Rahvuslikus Muusikaakadeemias, kus ta töötab monograafi „The History of the Instrumental Concerto through the Prism of the Evolution of the Orchestra“ I osa (17.–18. saj.) kallal. See uurimistöö seostab kontserdi ja orkestri arengu ning osutab nende vastastikmõjule erinevates ajaloolistes, poliitilistes ja sotsiaalsetes aspektides. Rakochi arvukad publikatsioonid hõlmavad teemasid nagu orkestri ajalugu, instrumentaalkontsert ja orkestristiilid.

**VADIM RAKOCHI** (1970) is a Ukrainian musicologist. He defended his Ph.D. thesis on the instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra in 2016 at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music in Kiev. Rakochi is a post-doctoral fellow at the Lysenko Lviv National Music Academy where he is working on the first volume (17th–18th centuries) of his forthcoming monograph *The History of the Instrumental Concerto through the Prism of the Evolution of the Orchestra*. This research links the development of the concerto and the orchestra and reveals their mutual influence in different historical, political and social circumstances. Rakochi's numerous publications range over the history of the orchestra, instrumental concerto, and orchestral styles.

E-mail: [vadim.rakochi@gmail.com](mailto:vadim.rakochi@gmail.com)

**STEPHEN SLOTTOW** (1952) on Põhja-Texase Ülikooli muusikateooria professor. Ta omandas bakalaureusekraadi Cleveland State University's, magistrikraadi Queens College'is ja doktorikraadi CUNY's (City University of New York, Graduate Center), kus ta kirjutas dissertatsiooni Carl Ruggersi muusika helikõrguslikust struktuurist. Endise viiuldaja ja bandžomängijana kuuluvad tema teaduslike huvide hulka Ameerika traditsiooniline muusika, Ameerika ultramodernistid, zen-budistliku laulu mugandused Põhja-Ameerikas ja Schenkeri analüüs.

**STEPHEN SLOTTOW** (1952) is a Professor of Music Theory at the University of North Texas. He received a Bachelor's degree from Cleveland State University, a Master's from Queens College, and a Ph.D. from the Graduate Center of the City University of New York, where he wrote a dissertation on pitch organization in the music of Carl Ruggles. A former professional fiddler and banjo player, his interests include American traditional music, the American ultramodernists, adaptations of Zen Buddhist chanting in North America, and Schenkerian analytic process.

E-mail: [Stephen.Slottow@unt.edu](mailto:Stephen.Slottow@unt.edu)

