

9178
ANTON KASEMETS

**Kontrapunkti, fuuga,
kaanoni ja
muusikaliste vormide
õpetus**

KIRJASTUSÜHING „KOOPERATIIV“

ANTON KASEMETS

Kontrapunkti, fuuga,
kaanoni ja
muusikaliste vormide
õpetus

3439

Kirjastusühing „Kooperatiiv“

Keeleline korrektor Karl Vainula.



6173

A-9178

Sissejuhatuseks.

Iga kunstiteos, kui suur ta ka ei oleks, koosneb üksikuist vähe-
maist elementidest. Need elemendid, olles ühendatud teatud kindlas
korras ja suhetes, sünnitavadki kunstiliselt tervikulise kunstiteose,
nende elementide ühendamise kord ja kuju aga — kunstiteose
vormi.

Vormi kui sellise, järelikult ka muusikalise vormi põhi-
tingimusi on ühtlus, sümmeetria ja proportsionaalsus.

Muusikalises teoses avalduvad need põhitingimused konsoneeri-
vate kooskõlade sobivuses, helistiku tervikulisuses ja alluvuses tooni-
kale, sama takti- ja rütmikuju püsivuses, samade motiivide kordu-
vuses, meloodiate proportsionaalsuses, teose üksikute osade süm-
meetrilisuses jne., lühidalt — ühesuguste või sarnaste elementide süm-
meetriliselt kordumas esinemises.

Ent sellise elementide ühtluse kunstiline ilu pääseb täiele mõjule
vaid vastuoluliste, kontrastsete elementide kaudu, nendega võrdlevasse
asendisse seatuna.

Sellisteks vastuolulisteks elementideks on muusikas: konsonantside
pehmusele dissonantside teravus, helistiku kõlaühtlusele helistikule
võõrad harmooniad ja modulatsioonid, takti ja rütmi ühtlusele muu-
tuvad taktikujud ja vahelduv rütm, ühtlasele meloodilisele elemendile
kontrastsete meloodiate vastamisi seadmine jne.

Selline vastuoluline, kontrastne ei tohi aga kaotada sidet tervi-
kuga, rikkuda selle sisulist ühtlust, vaid peab jääma sellega orgaa-
niliselt ühtekuuluvaks ja sisuliselt kokkusulavaks elemendiks. Ta
peab olema korralikult ette valmistatud ja sisuliselt motiveeritud ning
samuti motiveeritud ka lahenema, nii et harmoonia põhialuseks
jääks ikkagi teatud kindel tonaalsus, et modulatsioonid sünniks põhi-
helistiku ümber, väljudes sellest ja pöördudes sinna tagasi, et disso-
nantsid laheneksid konsonantsidesse, et kontrapunktilise väljatöötuse
kude kasvaks välja põhimotiivide elementidest ja et sellest välja-
töötuse rägastikust juhtivad teemad kerkiks uuesti esile, jne.

Lükkides selliseid kontrasteerivaid, kuid orgaaniliselt kokkukuu-
luvaid elemente kindlateks sümmeetrilisteks üksusteks kokku ja
ühendades neid proportsionaalseteks tervikuteks, saamegi vormi-
kindla ja tervikulise muusikalise kunstiteose.

Arusaamised üksikuist muusikalistest elementidest ja nende omavahelistest suhtumistest, samuti ka nende elementide ühendamise protportsionaalseteks üksusteks, lühidalt — arusaamised muusikalise vormist on olnud eriaegadel väga erinevad ja muutunud ning arenenud koos ajaga mitmeti. Õieti muusika ajalooline arenemine polegi midagi muud, kui muusikaliste vormide ja neid sünnitavate elementide arenemine primitiivsest rahvaviisist tänapäeva komplitseeritud kunstmuusikani.

Muidugi on nii muusikalises vormis eneses kui ka teda sünnitavates elementides küllalt palju sellist, mida aeg on muutnud, seletanud, parandanud või hoopis kõrvale heitnud. Samuti rohkesti on aga ka sellist, mida aeg pole suutnud muuta või kaotada, vaid mis on kandunud läbi aastasade ja mis seesugusena on jäänud ka tänapäeva muusikale kindlaks põhialusteks.

Muusika ja selle arenemise täielikuks mõistmiseks peame tundma nii ühte kui teist.

* * *

Muusikaliste vormide tundmaõppimiseks on meil seni puudunud tarviline käsiraamat, kuigi selle järele on vajadus suur. Eriti tundub on sellekohase raamatu puudumine meie konservatooriumis ja muusikakoolides, kus muusikaliste vormide õpetus on kohustusliku õppeainena õppekavas. Aga ka muusikaga asjaarmastuslikult tegelevad muusikahuvilised pole seda puudust vähem tundnud. Muusika põhiolemusele lähemale tungimiseks ja selle paremaks mõistmiseks tuleb ka neil tunda muusikalisi vorme ja nende aluseid ning kujunemist. See on aga võimalik vaid sellekohase käsiraamatu abil, mille senist puudumist tahab käesolev raamat kõrvaldada.

Raamatu koostamisel on autor väljunud Tallinna Konservatooriumi obligatoor-entsüklopeedia klassi nõuetest ja ainet käsitanud nimetatud klassi kava piires ning ulatuses, kasutades sealjuures eeskujuks sama aine tuntuimaid võrkeelseid õppe-raamatuid. Sellele vastavalt on aine käsitlemisel tõstetud esikohale kõik oluline ja iseloomulik, kuna puhtspetsiaalseid detaile on puudutatud vaid sedavõrd, kuivõrd see osutub vajalikuks olulise osa paremaks mõistmiseks.

Muusikaliste vormide õppimine ei saa sündida vaid teoreetiliste põhialuste pähetuupimise teel, vaid seda tuleb teostada käsikäes põhjaliku ja süsteemilise analüüsiga. Igasse üksikusse vormikujusse süvenemiseks tuleb läbi analüüsida võimalikult palju vastavas vormis kirjutatud helindeid ja niiviisi praktiliselt tungida nende põhiolemusse ja iseäraldustesse, kasutades sealjuures käesoleva raamatu teoreetilisi seletusi vaid juhisteks.

Aine täielikuks selgitamiseks oleks iga vormikuju kohta tulnud raamatus anda rida vastavaid noodinäiteid. See aga oleks teinud raamatu hinna liiga kalliks, mispärast raamatusse on paigutatud vaid sellised noodinäited, mille algallikad on paljudele muusikaõppijatele raskesti kättesaadavad, kuna kõigi selliste vormikujude juures,

mille kohta leidub näiteid paljutarvitavas muusikaliteratuuris, on vastavad allikad ja näited vaid kätte juhutatud. Sealjuures on püütud võimalikult kõiki näiteid leida kahe suurmeistri — J. S. Bachi ja L. v. Beethoveni — fundamentaalseist teostest: Bachi „Das wohltemperierte Klavier'ist“ ja Beethoveni sonaatidest, eesti kooriloomingu kohta koorilaulu antoloogiast „Eesti Lauluvara“, mujalt vaid vähesel määral.

Paralleelselt nende näidetega on võrdluseks nimetatud ka rida näiteid eesti algupärasest instrumentaal- ja sümfoonilisest loominguist, kuigi need on enamikus vaid käsikirjades ja seega laiematele hulkadele kättesaamatud.*)

See algallikate ühtlus tohiks teha tarviliste selgitavate näidete leidmise ja nende analüüsimise kõigile muusikaõppijaile täiesti kergeks ja kättesaadavaks ning soodustada nii viisi põhjalikku süvenemist igasse üksikusse vormikujusse eraldi.

Üksikasjalikuks tutvunemiseks vanemate muusikaliste vormidega mitmehääle muusika algusest kuni 18. sajandi lõpuni leidub rikkalikult näiteid Hugo Riemanni raamatus „Musikgeschichte in Beispielen“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig), mida võimaluse korral soovitatakse kasutada.

Tallinna Konservatooriumi direktorile prof. J. Aavikule ja heliloojale prof. A. Lembale, kes käesoleva teose lõplikule redigeerimisele oma väärtuslike nõuannetega kaasa aitasid, avaldan siinkohal oma tõsist tänu.

A. Kasemets.

Tallinn,
märts 1934.

*) Näidetena eesti heliloominguist on nimetatud peamiselt helitööd, mis omandatud kultuurkapitali poolt ja kohapealseks tutvunemiseks kättesaadavad Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse büroos, Tallinna Konservatooriumis.

Arusaamised üksikuist muusikalistest elementidest ja nende omavahelistest suhtumistest, samuti ka nende elementide ühendamisest proportsionaalseteks üksusteks, lühidalt — arusaamised muusikalise vormist on olnud eriaegadel väga erinevad ja muutunud ning arenenud koos ajaga mitmeti. Õieti muusika ajalooline arenemine polegi midagi muud, kui muusikaliste vormide ja neid sünnitavate elementide arenemine primitiivsest rahvaviisist tänapäeva komplitseeritud kunstmuusikani.

Muidugi on nii muusikalises vormis eneses kui ka teda sünnitavates elementides küllalt palju sellist, mida aeg on muutnud, seletanud, parandanud või hoopis kõrvale heitnud. Samuti rohkesti on aga ka sellist, mida aeg pole suutnud muuta või kaotada, vaid mis on kandunud läbi aastasadade ja mis seesugusena on jäänud ka tänapäeva muusikale kindlaiks põhialusteks.

Muusika ja selle arenemise täielikuks mõistmiseks peame tundma nii ühte kui teist.

* * *

*

Muusikaliste vormide tundmaõppimiseks on meil seni puudunud tarviline käsiraamat, kuigi selle järele on vajadus suur. Eriti tunduv on sellekohase raamatu puudumine meie konservatooriumis ja muusikakoolides, kus muusikaliste vormide õpetus on kohustusliku õppeainena õppekavas. Aga ka muusikaga asjaarmastuslikult tegelevad muusikahuvilised pole seda puudust vähem tundnud. Muusika põhiolemusele lähemale tungimiseks ja selle paremaks mõistmiseks tuleb ka neil tunda muusikalisi vorme ja nende aluseid ning kujunemist. See on aga võimalik vaid sellekohase käsiraamatu abil, mille senist puudumist tahab käesolev raamat kõrvaldada.

Raamatu koostamisel on autor väljunud Tallinna Konservatooriumi obligatoor-entsüklopeedia klassi nõuetest ja ainet käsitanud nimetatud klassi kava piirides ning ulatuses, kasutades sealjuures eeskujuks sama aine tuntuimaid võõrkeelseid õppe-raamatuid. Sellele vastavalt on aine käsitlemisel tõstetud esikohale kõik oluline ja iseloomulik, kuna puhtspetsiaalseid detaile on puudutatud vaid sedavõrd, kui võrd see osutub vajalikuks olulise osa paremaks mõistmiseks.

Muusikaliste vormide õppimine ei saa sündida vaid teoreetilise põhialuste pähetuupimise teel, vaid seda tuleb teostada käsikäes põhjaliku ja süsteemilise analüüsiga. Igasse üksikusse vormikujusse süvenemiseks tuleb läbi analüüsida võimalikult palju vastavas vormis kirjutatud helindeid ja niiviisi praktiliselt tungida nende põhiolemusse ja iseäraldustesse, kasutades sealjuures käesoleva raamatu teoreetilisi seletusi vaid juhisteks.

Aine täielikuks selgitamiseks oleks iga vormikuju kohta tulnud raamatus anda rida vastavaid noodinäiteid. See aga oleks teinud raamatu hinna liiga kalliks, mispärast raamatusse on paigutatud vaid sellised noodinäited, mille algallikad on paljudele muusikaõppijatele raskesti kättesaadavad, kuna kõigi selliste vormikujude juures,

mille kohta leidub näiteid paljutarvitatavas muusikaliteratuuris, on vastavad allikad ja näited vaid kätte juhatatud. Sealjuures on püütud võimalikult kõiki näiteid leida kahe suurmeistri — J. S. Bachi ja L. v. Beethoveni — fundamentaalseist teostest: Bachi „Das wohltemperierte Klavier'ist“ ja Beethoveni sonaatidest, eesti kooriloomingu kohta koorilaulu antoloogiast „Eesti Lauluvara“, mujalt vaid vähesel määral.

Paralleelselt nende näidetega on võrdluseks nimetatud ka rida näiteid eesti algupärasest instrumentaal- ja sümfoonilisest loominguist, kuigi need on enamikus vaid käsikirjades ja seega laiematele hulkadele kättesaamatud.*)

See algallikate ühtlus tohiks teha tarviliste selgitavate näidete leidmise ja nende analüüsimise kõigile muusikaõppijaile täiesti kergeks ja kättesaadavaks ning soodustada niiviisi põhjalikku süvenemist igasse üksikusse vormikujusse eraldi.

Üksikasjalikuks tutvumiseks vanemate muusikaliste vormidega mitmehäälse muusika algusest kuni 18. sajandi lõpuni leidub rikkalikult näiteid Hugo Riemanni raamatus „Musikgeschichte in Beispielen“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig), mida võimaluse korral soovitatakse kasutada.

Tallinna Konservatooriumi direktorile prof. J. Aavikule ja heliloojale prof. A. Lembale, kes käesoleva teose lõplikule redigeerimisele oma väärtuslike kude nõuannetega kaasa aitasid, avaldan siinkohal oma tõsist tänu.

A. Kasemets.

Tallinn,
märts 1934.

*) Näidetena eesti heliloominguist on nimetatud peamiselt helitööd, mis omandatud kultuurkapitali poolt ja kohapealseks tutvumiseks kättesaadavad Helikunsti Sihtkapitali Valitsuse büroos, Tallinna Konservatooriumis.

I. Polüfooniline stiil.

A. Kontrapunkt.

Mitmehäälsus. Muusikaline looming, nagu seda tänapäev tarvitatakse, on eranditult mitmehäälnene (paljuhäälnene). Millal muusika muutus mitmehäälseks, pole kindlasti teada. Vanimad kirjalikud andmed selle kohta ulatuvad 9. sajandisse, millal juba tarvitati primitiivset mitmehäälsust oktaavide, kvintide ja kvartide järjestusena. Selle vanima teadaoleva mitmehäälsuse, nn. organumi teoreetiliste aluste rajajaks peetakse Flandria Püha Amanduse kloostri munka Hucbaldi (sünd. 840. a., surn. 930. või 932. a.). Sealte peale on mitmehäälsus teinud läbi pika arenemiskäigu ja hulga arenemisastmeid, enne kui jõudis tänapäeva kõrgele tasemele. Üldiselt jaguneb aga mitmehäälnene muusikaline looming kahte suurde erigrupi: polüfooniaks ja homofooniaks.

Polüfoonia ja homofoonia. Polüfooniliseks muusikaks või polüfooniaks (kreeka k. *polyphon* — paljuhäälnene) nimetatakse sellist mitmehäälsust muusikat, kus igal häälel on iseseisva meloodia tähendus, homofooniliseks muusikaks või homofooniaks aga muusikat, kus ainult üks hääle esineb viisina, meloodiana, kuna kõik teised on sellele vaid saatehäälteks, harmooniliseks akompanimendiks.

Piltlikult võiks nimetada polüfoonilist mitmehäälsust horisontaalseks mitmehäälsuseks, sest et mitmehäälnene kooskõla sünnib siin horisontaalselt liikuvate meloodiate ühiskõlast, homofoonilist mitmehäälsust aga vertikaalseks mitmehäälsuseks, sest et mitmehäälsus saavutatakse siin harmooniliste häälte (akordide) asetamisega peahääle (meloodia) alla vertikaalses suunas, akordidena.

Tänapäeva muusikalises loomingu esinevad mõlemad nimetatud stiilid (polüfoonia ja homofoonia) tavaliselt segatult, sünnitades nn. segastiili.

Kontrapunkt. Polüfooniline mitmehäälsus algas oma arenemist nn. kontrapunkti tekkimisega 14. s. alul Firenzes, kust see uue kunstina (*ars nova*) tungis peagi ka teistesse maadesse. Eriti suurt tõusu näitas see arenemine 15. ja 16. s. nn. Madalmaas

kooli kuuluvate heliloojate viljelusel, kes viisid kontrapunkti tehnika kiiresti suurele kõrgusele.

Kontrapunktilise muusika arenemise peabaasiks oli katoliku kirik. See määras loomulikult ka suurel määral uue muusika põhi- alused ja esialgse suuna.

Katoliku kiriku kontrapunktiliste koorilaulude põhjaks jäi lihtne vaimulik viis (koraal), millele kui põhimeloodiale (*cantus firmus*'ele) kirjutati juurde teised meloodiad (kontrapunktid). Alul tarvitati kontrapunkteerivas hääles iga *cantus firmus*'e noodi vastu ainult ühte nooti (*nota contra notam* = noot noodi vastu, ehk *punctus contra punctum* = punkt punkti vastu, millest ka kontrapunkti nimetus tul- letatud), hiljem muutusid aga kontrapunkteerivad hääled rütmilt üha liikuvamaks ja vahelduvamaks ja sõna „kontrapunkt“ sai kon- trapunkteeriva hääle üldise tähenduse.

Kuna katoliku kiriku koorilaul toimus peamiselt ilma instru- mentaal-saateta, s. o. *à cappella*, siis tuli heliloojail paratamatult hoolitseda selle eest, et nende loodud laulude (motettide, messide jne.) kontrapunkteerivad meloodiad oleksid voolavad ja hästi lauldavad ning kooskõlaliselt hästi sobivad. Seepärast nad hoidusid oma loo- mingus kõigest sellisest, mis oleks võinud rikkuda intonatsiooni puh- tust või raskendada selle saavutamist, näit. raskelt tabatavatest intervallidest, kromaatilistest häälekäikudest, dissoneerivatest koos- kõladest jne., ja tarvitasid meloodiates ainult diatoonilisi häälekäike ning kooskõlades peajasjalikult konsoneerivaid intervale, sallides dissoneerivaid kooskõlasid vaid siis, kui neid tekitas kas konsonant- side vaheline voolav läbikäigunoot või korralikult lahenev pide. Vas- tavalt nendele *à cappella*-stiili nõuetele kujunesid välja kindlad ja valjud seadused kontrapunkti kirjutamiseks, millest peeti kaua aega valjult kinni. Nende valjude seaduste kohaselt nimetatakse tervet seda kontrapunkti valju stiili kontrapunktiks.

Valju stiili kontrapunkti kitsendavaisse ja piiravaisse seadustesse tõi tunduvaid vabadusi ja uuendusi alles 16. ja 17. sajand, millal hakkas hoogsalt arenema instrumentaalne ja vokaal-instrumentaalne muusika. Viimases toetas lauluhääli instrumentide saade, mispärast siin võidi loobuda mõnestki valju stiili kitsendusest ja anda nii üksi- kuile häälele kui ka nende kooskõlalistele suhetele hoopis enam va- badust, s. o. julgemini tarvitada kromaatilisi käike, dissonantse, mo- dulatsioonid jne., lühidalt — kõiki neid võtteid, mida harmoonias nimetatakse vabaks meloodiliseks figuratsiooniks. Vas- tavalt sellele nimetatakse ka seda kontrapunkti vaba stiili kon- trapunktiks.

Vaba stiili kontrapunkt on seega nagu vaheastmeks valju stiili kontrapunkti ja harmooniale põhjeneva homofoonilise stiili vahel ja koos viimasega sünnitabki ta tänapäeva segastiili.

Valju stiili kontrapunkt. Nagu eespool öeldud, on valju stiili kontrapunktilise helitöö aluseks lihtne või selleks eriti lihtsustatud kirikuviis või ka rahvalaul, millele kirjutatakse juurde üks, kaks või enam kontrapunkteerivat meloodiat või kontrapunkti. Seda põhi-

meloodiat nimetatakse antud hääleks või *cantus firmus*'eks. *Cantus firmus* on seega tervele kontrapunktilisele helitööle nagu südameks või selgrooks, mille ümber põimub teiste häälte kontrapunktiline kude.

Cantus firmus. *Cantus firmus* on nii rütmilt kui meloodialt äärmiselt lihtne. Ta esineb ühepikkustes tervet takti täitvates nootides, näit. $\frac{4}{4}$ -taktis täisnootides, $\frac{3}{2}$ -taktis punkteeritud täisnootides jne., kusjuures *cantus firmus*'e pikkus on alati ebapaaris arv takte (11, 13, 15 jne. takti). *Cantus firmus* algab kas helistiku toonikast või kvindist, lõpeb aga alati toonikal. Ta ulatus ei ületa oktaavi, mille piirides hääl liigub kas astmeliselt või hüpetega ainult konsoneerivatele intervallidele, kusjuures hüpe allapoole ei tohi olla suurem puhtast kvindist ja ülespoole — väikesest sekstist. Ainult erandina on lubatud oktaavi hüpe ülespoole. Seega on *cantus firmus*'es keelatud igasugune kromatism, hüpped suurendatud ja vähendatud intervallidele, seal hulgas ka diatoonilises heliredelis olevale suurendatud kvardile ja vähendatud kvindile, samuti ka käigud, mis sünnitavad nn. tritoni^{*}), s. o. summas suurendatud kvardi.

Kontrapunkteerivad hääled. Sellisele lihtsale *cantus firmus*'ele kirjutatakse juurde teised hääled valju stiili kontrapunkti seaduste järgi, mille juures peatume allpool pikemalt. Need kontrapunkteerivad hääled peavad olema: a) kui omaette meloodiad küllalt huvitavad, voolavad ja ladusasti lauldavad — ja b) omavahel ja *cantus firmus*'ega kooskõlalisel hästi sobima.

Meloodilise voolavuse ja ladususe saavutamiseks on kontrapunkteerivates hääldes, nagu *cantus firmus*'eski, keelatud häälehüpped suurele sekstile, septiimile ja kõigile suurendatud ja vähendatud intervallidele, samuti igasugune kromatism ning käigud, mis sünnitavad tritoni.

Rütmiliselt võivad kontrapunkteerivad hääled ühtida *cantus firmus*'ega (*punctus contra punctum*), tavaliselt on aga nende rütm elavam ja vahelduvam viimase omast: neis esineb igas taktis kas kaks, kolm, neli või enam nooti, nn. õitsvas kontrapunktis isegi vahelduv arv noote *cantus firmus*'e ühe noodi vastu.

Kontrapunkti kooskõlalised suhted. Nagu *cantus firmus*'es ja kontrapunkteerivates hääldes enestes, nii ka nende omavahelistes suhetes vali stiil tunnistab hästi-kõlavaiks vaid konsoneerivad intervallid. Ja kuna kooskõlalised suhted kujundatakse kontrapunktis mitte harmoonia (akordide) põhimõtetel (akordi mõiste oli kontrapunkti õitseajal tundmata!), vaid intervallide järgi, mis tekivad *cantus firmus*'e ja kontrapunkteerivate häälte vahel, siis kirjutatakse kontrapunkteerivad hääled nii, et nad sünnitaksid nii *cantus firmus*'e nootidega kui ka omavahel peamiselt konsoneerivad kooskõlad.

^{*}) Triton = kolmest täistoonist koosnev tetrahord, näit. *fa, sol, la, si*. Lähemalt vt. A. Kasemets, „Muusika algõpetus“ lk. 75.

Dissoneerivad kooskõlad on lubatud vaid erandina ja tingimusel, et nad oleksid korralikult ette valmistatud ja laheneksid reeglipäraselt. Nii lubatakse dissonantse tarvitada: rõhulisel taktiosal vaid ettevalmistatud pidemena, mis laheneb vajuva sammuga allapoole, nõrgal taktiosal konsonantside-vahelise läbikäigu- või abinoodina. Ettevalmistamata dissonantse ei tarvitata valju stiili kontrapunkti üldse.

Valju stiili kontrapunktilised helendid kirjutati nn. kiriku-heliliikides (jonia, dooria, früügia, lüüdia, miksolüüdia ja eoolia heliliigis) ning vanades *Do*-võtmetes.

Lihne ja asendiline kontrapunkt. Kontrapunkt võib olla kahe-, kolme-, nelja- või rohkema-häälnene, vastavalt sellele, kui mitu kontrapunkteerivat häält on *cantus firmus*'ele juurde kirjutatud. Kontrapunkti õitseaial (15. ja 16. s.) kirjutati isegi kuni 48-häälseid kontrapunkte.

Kontrapunkteerivad hääled võivad asetseda nii all- kui ülalpool *cantus firmus*'t ehk ka mõlemas ühel ajal. Esinevad kontrapunkteerivad hääled ainult kord neile määratud kohas (kas all- või ülalpool *cantus firmus*'t), siis nimetatakse kontrapunkti lihtseks kontrapunktiks, on aga kontrapunkteerivad hääled kirjutatud nii, et neid on võimalik nii üksteise kui *cantus firmus*'e suhtes ümber asetada (alumine hääl muuta ülemiseks, keskmine alumiseks jne.), ilma et valju stiili nõudeid seejuures rikutaks, siis on see nn. asendiline kontrapunkt. Allpool tutvume kummagagi neist üksikasjalikumalt.

Kontrapunkti viis järku. Kontrapunktiga ja kontrapunkteerivate häälte kujundamisega lähemalt tutvunemiseks jagatakse kontrapunkt tavaliselt viide järku järgmiselt:

1-ne järk: *cantus firmus*'e igale noodile vastab kontrapunkteerivas hääles üks samavärteline noot (*nota contra notam*):

2-ne järk: *cantus firmus*'e iga noodi kohta tuleb kontrapunkteerivas hääles kaheosalises taktis kaks ja kolmeosalises taktis kolm nooti;

3-as järk: *cantus firmus*'e iga noodi kohta tuleb neljaosalises taktis neli ja kuueosalises — kuus nooti;

4-as järk: sünkobiline kontrapunkt, s. o. kontrapunkt, kus kontrapunkteerivad hääled liiguvad sünkopidena;

5-es järk: õitsev või segakontrapunkt (*contrapunctus floridus*), s. o. kontrapunkt, kus eelmised neli kuju esinevad läbiseigi, ühendatult.

Asume nende vaatlemisele üksikult.

Kahehäälnene kontrapunkt. Kontrapunkti lihtseim kuju on kahehäälnene kontrapunkt, s. o. selline kontrapunktiline helind, milles *cantus firmus*'ele on kirjutatud juurde vaid üks kontrapunkteeriv hääl. Nagu eespool öeldud, peab see hääl sünnitama *cantus firmus*'e vastavate nootidega peamiselt konsoneerivaid intervale,

kuna dissonantsid on lubatud vaid siis, kui neid sünnitab: a) rõhulisel taktiosal ettevalmistatud ja vajuva sammuga lahenev pide; b) nõrgal taktiosal konsonantside vaheline läbikäigu- või abinoot.

Sellekohaselt kujundatakse kahehääline kontrapunkt üksikutes järkudes järgmiselt:

Kontrapunkti esimene järk. Kuna 1-se järgu kontrapunktis on kontrapunkteerival häälel, nagu *cantus firmus*'elgi, ainult üks noot igas taktis, mis langeb rõhulisele taktiosale, siis ei saa siin dissonantse, ka puhast kvarti^{*}), üldse tarvitada, vaid ainult konsonantse (unissooni, tertsi, kvinti, seksti, oktaavi ja deetsimit).

Algab selline kontrapunkt unissooniga, kvindiga või oktaaviga ja lõpeb unissooniga või oktaaviga. Viimasele eelnõu ühes hääles II ja teises hääles VII aste, millised koos neile järgneva toonikaga sünnitavad helindile täiskadentsi. Oktaavi, eriti aga unissooni tarvitamist kesk helitööd ei peeta soovitavaks, vaid eelistatakse teiste konsoneerivate intervallide vahelduvat tarvitamist. Samuti eelistatakse häälele vastupidist liikumist paralleelsele liikumisele. Täiesti keelatuks loetakse suurte tertside ja väikeste sekstide paralleelid, kuna nad sisaldavad tritoni, samuti ka unissoonide, kvintide ja oktaavide paralleelid nii puhtal kui varjatud kujul.

Näide nr. 1 (Joonia heliliik):

VII

II

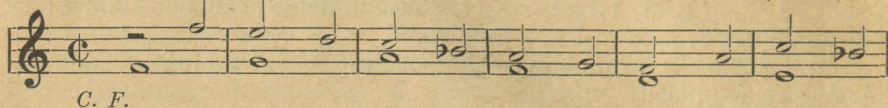
Kontrapunkti teine järk. Kontrapunkti teises järgus on *cantus firmus*'e iga noodi vastas — kaheosalises taktis kaks ja kolmeosalises taktis kolm vastavalt lühemat nooti, näit. $\frac{2}{2}$ -taktis kaks poolnooti, $\frac{3}{2}$ -taktis kolm poolnooti jne. Neist peab esimene, s. o. rõhulisele taktiosale tulev noot sünnitama *cantus firmus*'e vastava noodiga tingimata konsoneeriva intervalli, nõrkadele taktiosadele tulevad noodid, kui nad esinevad voolavate läbikäigu- või abinootidena, võivad olla ka dissoneerivad. Kontrapunkteerivat häälet võib alustada ka pausiga. Muus osas on maksvad samad reeglid, mis loetletud esimese järgu juures, kusjuures tuleb tähele panna, et kontrapunkteerivates hääletes nõrkadele taktiosadele tulevad noodid ei varja neid piiravate rõhuliste taktiosade vahelisi keelatud paralleele (paralleelseid unissoone, kvinte ja oktaave), mispärast neist tuleb hoiduda samuti kui kõrvuseisvaistki paralleelidest.

^{*}) Puhast kvarti, mille alus asub alumises hääles, käsitletakse valjus stiilis dissonantsina.

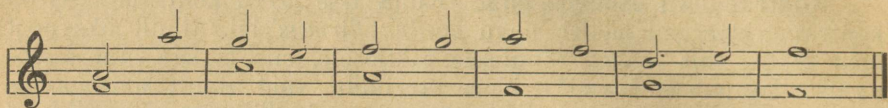
Näide nr. 2.

(Lüüdia heliliik.)

(Fuchs.)

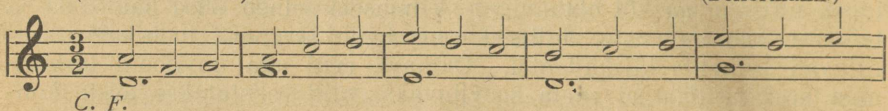


C. F.

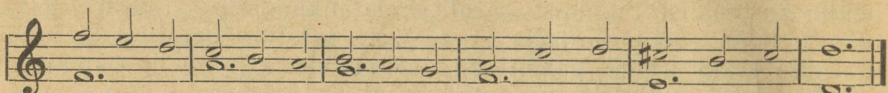


(Dooria heliliik.)

(Bellermann.)



C. F.

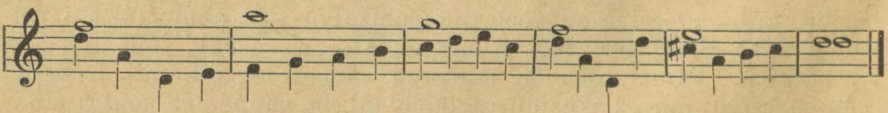
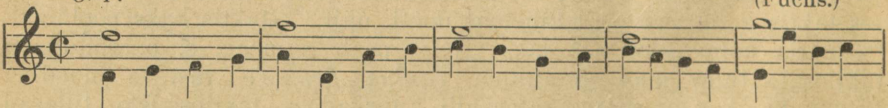


Kontrapunkti kolmas järk. Kolmandasse järku kuuluvad liit-taktilised kontrapunktid, milles *cantus firmus*'e igale noodile tuleb neli või enam vastavalt lühemat nooti kontrapunkteerivas hääles, näit. $\frac{4}{4}$ -taktis neli veerandnooti, $\frac{6}{4}$ -taktis kuus veerandnooti jne. See kontrapunkt kirjutatakse samuti nagu eelminegi, s. o. rõhulistel taktiosadel tarvitatakse ainult konsonantse, nõrkadel aga ka dissonantse, kui nad on tekitatud korrapärastest läbikäigu- või abinooti-dest. Ka siin võib kontrapunkteerivat häält alata pausiga.

Näide nr. 3 (Dooria heliliik):

C. F.

(Fuchs.)



Kontrapunkti neljas järk. Siia kuulub nn. sünkoobiline kontrapunkt, s. o. kontrapunkt, milles kontrapunkteeriv hääl liigub *cantus firmus*'e suhtes sünkoopidena, kusjuures sünkoobid võivad olla nii dissoneerivad kui konsoneerivad. Dissoneerivad sünkoobid esinevad ainult rõhulistel taktiosadel korrapäraselt ettevalmis-

tatud ja vajuva sammuga lahenevate pidemetena. Sellisteks dissoneerivateks pidemeteks võivad olla: a) juhul, kui kontrapunkteeriv hääl asub ülalpool *cantus firmus*'t, septiim lahendusega seksti, puhas kvart lahendusega tertsi ja noon lahendusega oktaavi; b) juhul, kui kontrapunkteeriv hääl on alumiseks hääleks: sekund lahendusega tertsi, puhas kvart lahendusega puhtasse kvinti ja vähendatud kvint lahendusega väikesesse seksti. Lähikäigu-noote kinni ei peeta.

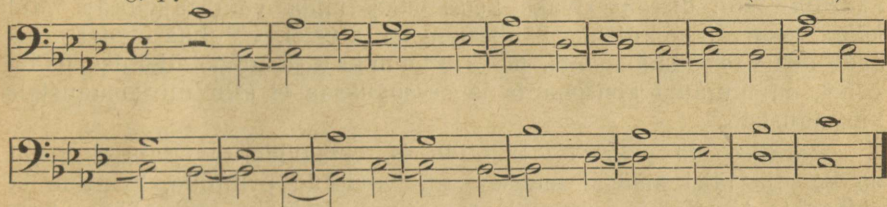
Kontrapunkteerivat häält alatakse sageli pausiga, mille pikkus on võrdne takti poolele pikkusele.

Olgu veel tähendatud, et pide ei varja keelatud paralleele.

Näide nr. 4 (Früügia heliliik):

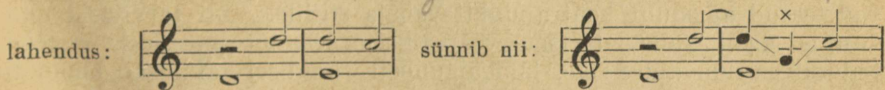
C. F.

(Bussler.)

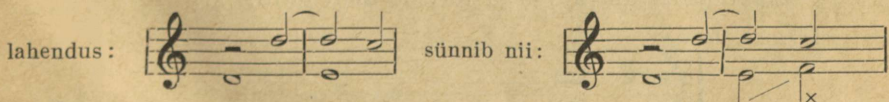


Kontrapunkti viies järk. Selle järgu moodustab nn. õitsev või segakontrapunkt, s. o. kontrapunkt, milles tarvitatakse kõiki celmisteh järkude võtteid läbisegi, segatult. Peale nende kasutatakse siin veel järgmisi uusi võtteid:

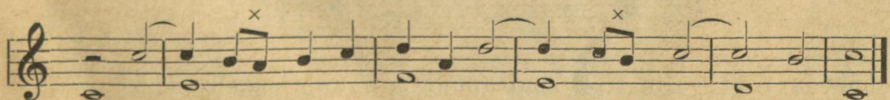
a) dissoneeriv pide ei lahene otse, voolavalt vajuva sammuga, nagu see tavaline, vaid mõne *cantus firmus*'ega konsoneeriva noodi kaudu, näit.:



b) dissoneeriva pideme lahenemismomendil teine hääl ei jää paigale, nagu tavaliselt, vaid liikudes lahendusele vastupidises suunas läheb uuele konsoneerivale noodile, näit.:



c) nõrgad taktiosad jagunevad abinootide abil kaheksandikkudeks, näit.:



On seletusetagi selge, et viienda järgu kontrapunkt kui kõige mitmekesisem ja vaheldusrikkam, moodustab kontrapunkti kõrgeima ja tarvitataavaima kuju, millele eelmised on vaid elementideks.

Kolme- ja rohkemahäälne kontrapunkt. Kolme- ja rohkemahäälne kontrapunkt kirjutatakse samuti kui kahehäälnel, s. o. nii, et kontrapunkteerivad hääled sünnitaksid nii *cantus firmus*'ega kui ka omavahel konsoneerivad intervallid ja järelikult ühel ajal kõlades konsoneerivad kooskõlad (harmonia mõiste järgi kolmkõlad ja sekstakordid), mis võivad muutuda dissoneerivateks vaid korrapäraselt ettevalmistatud ja lahenevate pidemete, läbikäigunootide ja abinootide läbi. Kuna puhast kvarti, mille aluseks on alumise hääle noot, käsitletakse valjus stiilis dissonantsina (vt. märkus 11. lk.), siis loetakse ka kooskõla, mida harmonias nimetatakse kvart-sekstakordiks, siin dissoneerivaks kooskõlaks, mida võib tarvitada vaid kõigi teiste dissonantsidega ühesugustel alustel. Puhas kvart, mis asub mõne teise häälepaari, mitte alu mis e' ja mõne ülemise hääle vahel, on muidugi konsonants ja seesugusena ei allu mingisugustele kitsendustele.

Paralleelsete priimide, kvintide ja oktaavide tarvitamise keeld on ka siin täiel määral maksev; nn. varjatud priimide, kvintide ja oktaavide tarvitamine muutub aga üha vabamaks sedamööda, kuis suureneb kontrapunkteerivate häälte arv. Nii on need kolmehäälses kontrapunktis veel täiesti keelatud, neljahäälses tulevad need ette vaid sisemiste häälte vahel, viie- ja kuuehäälses ka sisemise ja ühe välimise ning rohkemahäälses mõlema välimise hääle vahel.

Eespool loetletud seadused on valjule stiilile põhiseadusteks, millest peeti tavaliselt valjult kinni. Suured kontrapunkti meistrid nagu Palestrina, Orlando di Lasso jt. kaldusid aga neist kunstilise vabaduse huvides mõnigi kord kõrvale, tarvitades võtteid, mis lähenevad teatud mõõduni kontrapunkti vabale stiilile. Nii tarvitasid nad kaunis sageli suurte tertside või väikeste sekstide paralleele ja teisi tritonit sisaldavaid käike, läbikäigunooti rõhulisel taktiosal, abinooti pideme ja lahenduse vahel, puhaste priimide, kvintide või oktaavide varjatud paralleele jne.

Erilise võtena tuleks siin veel nimetada nn. *cambiata*'t, s. o. läbikäigunooti, mis ei suubu järgnevasse nooti voolava sammuga (sekundi sammuga), vaid hüppega tertsile alla, näit.:



mida tarvitati valju stiili kontrapunktis kaunis sageli

Asendiline kontrapunkt. Asendiliseks kontrapunktiks nimetakse kontrapunkti, mille hääled on kirjutatud nii, et neid saab vastamisi ümber asetada, näit. alumine hääl viia ülemiseks, ülemine hääl tuua alumiseks jne., ilma et sellest tekiks valju stiili kontrapunktis keelatud olukordi vaid et helitöö ka pärast häälte igasugust võimalikku ümberasetamist jääks ikka täiesti reeglipäraseks valju stiili kontrapunktiks.

Teoreetilisel võib kontrapunkti hääli ükskõik millise intervalli võrra ümber asetada. Praktiliselt, nagu see allpool lähemalt selgub, on selline häälte ümberasetamine võimalik kahehäälses kontrapunktis oktaavile, deetsimile ja duodeetsimile, kolme- ja neljahäälses kontrapunktiks aga ainult oktaavile. Vastavalt sellele eritletakse praktiliselt vaid viis asendilise kontrapunkti erikuju, mida nimetakse järgmiselt:

a) kahehäälnene või kahekordne kontrapunkt oktaavis,

b) kahehäälnene või kahekordne kontrapunkt deetsimis,

c) kahehäälnene või kahekordne kontrapunkt duodeetsimis.

d) 3-häälnene või kolmekordne kontrapunkt oktaavis ja

e) 4-häälnene või neljakordne kontrapunkt oktaavis.

Kontrapunkt võimaldab häälte reeglipäraselt ümberasetamist ainult siis, kui ta on kirjutatud nii, et häälte ümberasetamisel konsooneerivad intervallid pöörduvad taas konsonantsideks ja dissoneerivad intervallid taas dissonantsideks, sünnitamata ümberasetatult priimide, kvintide ja oktaavide paralleele või teisi keelatud käike. Järelikult, asendiline kontrapunkt baseerub täielikult intervallide pööramise seadustele, mis pärast ümberasetamiseks sobivate häälte leidmiseks on praktiline kasutada intervallide pööramise tabeleid, millest on kerge näha, milline algintervall annab pöördes samalaadilise intervalli (konsonants konsonantsi ja dissonants dissonantsi) ja milline mitte, ja tarvitada siis häälte moodustamiseks vaid esimesi.

Asendiline kontrapunkt oktaavis. Kõige kergem on moodustada asendilist kontrapunkti oktaavis, sest et siin, nagu alljärgnevalt tabelist nähtub, pöörduvad kõik konsooneerivad intervallid taas konsonantsideks peale puhta kvindi, mis annab pöördes puhta kvardi, s. o. intervalli, mida vali stiil käsitab mõnikord (kahehäälses kontrapunktis alati) dissonantsina.*)

See pöördetabel on järgmine:

algintervallid: →	1	2	3	4	5	6	7	8	**)
annavad pöördes: →	8	7	6	5	4	3	2	1	

*) Vaata märkus lk. 11.

**) 1 = priim, 2 = sekund, 3 = tert, 4 = kvart, 5 = kvint, 6 = sekst, 7 = septiim, 8 = oktaav jne.

Sellest nähtub, et:

priim (1)	pöörduv	oktaaviks (8),
terts (3)	„	sektiks (6),
sekst (6)	„	tertsiks (3) ja
oktaav (8)	„	priimiks (1).

Tarvitades kontrapunkti moodustamisel konsonantsidena ainult tabelis raamiga eraldatud konsonantse ja kõiki teisi intervale, seal hulgas, ka puhast kvarti ja kvinti dissonantsidena, muus osas aga jälgides lihtse kontrapunkti seadusi, saabubki korrapärane asendiline kontrapunkt oktaavis.

Olgu tähendatud, et intervalli nooni, mis teatavasti laheneb oktaavi, ei tarvitata asendilises kontrapunktis hoopiski, sest pöördes annaks see sekundi ebaõige lahendusega priimi.

Kahekordne kontrapunkt oktaavis. Eelmiste seaduste järgi kirjutatud kahehäälnel või kahekordne kontrapunkt oktaavis võimaldab kahesugust hääle ümberasetamist:

a) alumine hääl asetatakse oktaavi võrra kõrgemale, kuna ülemine jäetakse paika ning

b) ülemine hääl asetatakse oktaavi võrra madalamale, kuna alumine jäetakse paika.

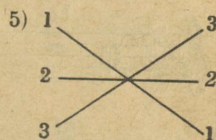
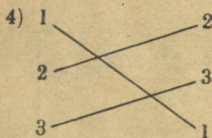
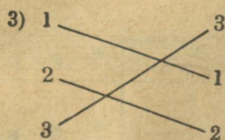
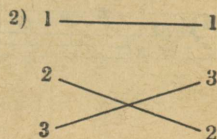
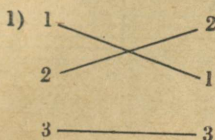
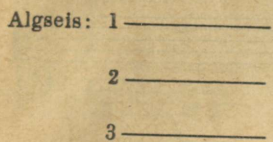
Näide nr. 5.

a) Alkjuju.

(Taneieff)

b) Ümberasetus (ülemine hääl on asetatud oktaavi võrra madalamale).

Kolmekordne kontrapunkt oktaavis. Eespool toodud seaduste järgi kirjutatud kolmehäälne kontrapunkt moodustab nn. kolmekordse kontrapunkti oktaavis, mis võimaldab hääle ümberpaigutamist järgmises viies variandis:



Näide nr. 6.

Algseis:

(Tanejev.)

1. ümberasetus:

A musical score for a single system. The treble clef staff contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C).

2. ümberasetus:

A musical score for a single system. The treble clef staff contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated: 'I' above the first measure, 'III' above the second measure, and 'II' below the third measure.

A musical score for a single system. The treble clef staff contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C).

3. ümberasetus:

A musical score for a single system. The treble clef staff contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated: 'III' above the first measure, 'I' above the second measure, and 'II' below the third measure.

A musical score for a single system. The treble clef staff contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The bass clef staff contains a sequence of notes: a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a half note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C).

4. ümberasetus:

5. ümberasetus:

Neljakordne kontrapunkt oktaavis. Eelmiste seaduste järgi kirjutatud neljahäälne kontrapunkt moodustab nn. neljakordse kontrapunkti oktaavis, mis võimaldab teoreetiliselt tervelt 23 erisugust hääle ümberasetamist, nagu see nähtub järgmisest tabelist:

Hääle algseis	Võimalikud hääle ümberasetused																						
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.
1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4
2	2	3	3	4	4	1	1	3	3	4	4	1	1	2	2	4	4	1	1	2	2	3	3
3	4	2	4	2	3	3	4	1	4	1	3	2	4	1	4	1	2	2	3	1	3	1	2
4	3	4	2	3	2	4	3	4	1	3	1	4	2	4	1	2	1	3	2	3	1	2	1

Praktiliselt kõigi 24 võimaluse kasutamine samas helindis on seotud sageli ebamugavustega ja raskustega, mispärast siin on lubatavad mõningad vabadused (hääle ristlemine, mõnede dissonantside ebakorrapärane lahenemine jne.).

Näide nr. 7.

Algkuju:

1. ümberasetus: *)

*) Meie tabeli järgi 5. ümberasetus.

2. ümberasetus: *)

3. ümberasetus: **)

*) Meie tabeli järgi 17. ümberasetus.

***) Meie tabeli järgi 7. ümberasetus.

4. ümberasetus: *)

jne.

Kahekordne kontrapunkt duodeetsimis. Asendiline kontrapunkt duodeetsimis on tarvitav vaid kahehäälsena, sest et intervallide pööramisel duodeetsimile intervall sekst, mis on kolme- ja neljahäälses kontrapunktis olulisemaid ja tarvitatavamaid intervale, pöördub septiimiks, seega dissonantsiks.

Kahekordne kontrapunkt duodeetsimis kirjutatakse järgmise tabeli alusel:

Intervallide pööramisel duodeetsimile

algintervallid:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	**)
annavad pöördes:	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	

Sellest tabelist nähtub, et intervallide pööramisel duodeetsimile kõik konsoneerivad intervallid pöörduvad taas konsonantsideks, nimelt: priim (1) duodeetsimiks (12), terts (3) deetsimiks (10), kvint (5) oktaaviks (8) ja vastupidi, peale seksti (6), mis pöörduvad septiimiks (7).

Tarvitades kahehäälses kontrapunktis konsonantsidena vaid loetud (tabelis raamiga ümbritsetud) konsonantse, kõiki teisi intervale, seal hulgas ka seksti, dissonantsidena, saabubki kontrapunkt, mille hääli on võimalik duodeetsimile ümber asetada, ilma et seejuures tekiks kontrapunktis keelatud olukordi, s. o. saabubki korrapärane kahekordne kontrapunkt duodeetsimis.

*) Meie tabeli järgi 19. ümberasetus.

***) Vt. märkus lk. 15.

*Vaid läbimõelduna
Saab seksti sin votta,
pidena ei saa, arvas
sl. Jauk.*

Kahekordne kontrapunkt duodeetsimis võimaldab kahesugust hääle ümberasetamist, ja nimelt:

a) ülemine hääl asetatakse duodeetsimi võrra madalamale, kuna alumine jäetakse paigale, ja

b) alumine hääl asetatakse duodeetsimi võrra kõrgemale, kuna ülemine jäetakse paigale.

Näide nr. 8.

Algseis:

(Tanejev.)

Sama duodeetsimis (ülemine hääl on asetatud duodeetsimi võrra madalamale):

Kahekordne kontrapunkt deetsimis. Ka asendiline kontrapunkt deetsimis on tarvitatav vaid kahehäälsena.

Intervallide pöördetabel deetsimile, mille järgi see kontrapunkt kirjutatakse, on järgmine:

algintervallid:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 ^{*)}
annavad pöördes:	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Nagu sellest tabelist nähtub, intervallide pööramisel deetsimile pöörduvad kõik konsoneerivad intervallid taas konsonantsideks, ja nimelt: priim (1) deetsimiks (10), terts (3) oktaaviks (8), kvint (5) sekstiks (6) ja vastupidi. Seega on asendilise kontrapunkti kirjutata-

*) Vt. märkus lk. 15.

mine deetsimis näiliselt kõige lihtsem ja kergem. Tegelikult pole see aga mitte nii. Nimelt selle kontrapunkti juures saab tarvitada ainult häälte vastupidist liikumist, sest igasugune paralleelne liikumine tertside, sekstides ja deetsimites, mis kontrapunktis tavaliselt ju lubatud (peale suurte tertside ja väikeste sekstide paralleelide), annab pööratuna deetsimile priimide, kvintide ja oktaavide keelatud paralleelid, nimelt deetsimid priimide paralleelid, tertsid oktaavide paralleelid ja sekstid kvintide paralleelid. Peale selle ei tarvitata selles kontrapunktis kvarti pidemena ülemises hääles, sest see annaks pöördes septiimi ebaõige lahenemisega oktaavi.

Kuna kolme- ja neljahäälses kontrapunktis on võimatu hoiduda tertside, sekstide ja deetsimite paralleelsest liikumisest, mis, nagu nägime, pöördes annaksid priimide, kvintide ja oktaavide keelatud paralleelid, siis kolme- ja neljakordset kontrapunkti deetsimis pole võimalik kirjutada.

Kahekordne kontrapunkt deetsimis võimaldab kahesugust häälte ümberasetamist, ja nimelt:

a) ülemine hääl asetatakse deetsimi võrra madalamale, kuna alumine jäetakse paigale, ja

b) alumine hääl asetatakse deetsimi võrra kõrgemale, kuna ülemine jäetakse paigale.

Näide nr. 9.

Algkuju:

(Tanejev.)

Sama deetsimis (ülemine hääl on asetatud deetsimi võrra madalamale):

Polümorfiline kontrapunkt. Nii nimetatakse kontrapunkti, mis on kirjutatud nii, et ta hääli on võimalik ümber asetada mitte ainult ühele eelnimetatud intervallidest, näit. oktaavile (kontrapunkt oktaavis), vaid kahele või koguni kõigele kolmele. See on arusaadavalt võimalik ainult siis, kui algseisus tarvitatakse konsonantsidena vaid neid konsoneerivaid intervale, mis pööratuna kõigile vastavatele intervallidele (oktaavile, deetsimile ja duodeetsimile) annavad taas konsonantsid, kõiki teisi intervale aga dissonantsidena.

Järgmisest pöördetabelist nähtub, et:

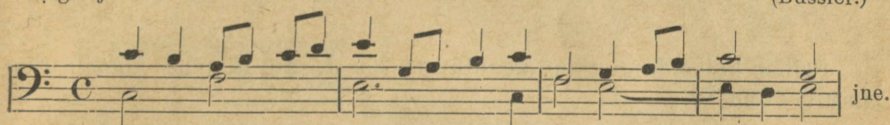
algintervallid:	1	2	3	4	5	6	7	8	annavad:
pööratuna oktaaviks:	8	7	6	5	4	3	2	1	
„ duodeetsimiks:	10	9	8	7	6	5	4	3	
„ deetsimiks:	12	11	10	9	8	7	6	5	

s. o., et sellisteks intervallideks on priim, terts ja oktaav.

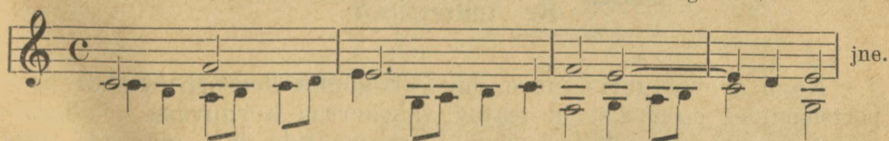
Näide nr. 10.

Algkuju:

(Bussler.)



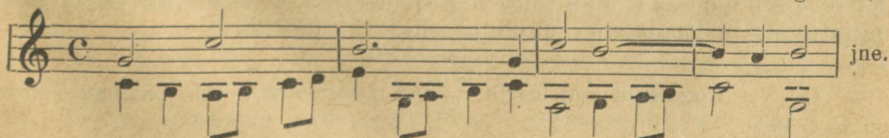
Sama oktaavis (alumine hääli on asetatud oktaavi võrra kõrgemale):



Sama deetsimis (alumine hääli on asetatud deetsimi võrra kõrgemale):



Sama duodeetsimis (alumine hääli on asetatud duodeetsimi võrra kõrgemale):



Polümorfilise (mitmekujulise) kontrapunkti kaunimaid näiteid on kuulus kahekordne fuuga „Kyrie eleison“ Mozarti „Requiemist“, kus fuuga mõlemad teemad asetatakse oktaavi ja deetsimisse. Muide, see fuuga ei ole kirjutatud mitte valjus, vaid vabas stiilis.

Olgu tähendatud, et kahekordset polümorfilist kontrapunkti on võimalik muuta kolme- või neljahäälseks, kahendades kas ühte või mõlemat häält tertsidega.

Näide nr. 11.

Elmine näide neljahäälsena:

Sellist kahendamist on kasutanud ka J. Aavik oma koorilaulus „Laulu võim“^{*)}.

B. Imitatsioon.

Nagu arhitektuuris suure ehitise kogumik koosneb kindlais proportsioonides esinevaist ja teatud vahekorras korduvaist põhimotiividest (sammaste, soklite, võlvide, ornamentide jne. motiivid), mis üheskoos annavad tervele suurele ehitisele harmooniliselt tervikulise joone ja stiililise ühtluse, nii muusikaliste mõtete ja motiivide proportsionaalselt korduv ornamentika toob ka muusikalise teose kogumikku mõttelist tihedust ja stiililist ühtlust ning teeb ta kunstiliselt huvitavamaks ja sädelevamaks.

Sellise muusikaliste mõtete kordumise elemendiga tutvunesime juba asendilise kontrapunkti juures, kus ümberasetamise teel samad meloodiad esinevad kord ühes, kord teises hääles. Lihtses kontrapunktis, kus kõik häälid arenevad iseseisvalt ja järjest muutuvate meloodiatena, puudub selline ühtlus täiesti.

*) Vt. Koorilaulu antoloogia „Eesti Lauluvara“. E. Lauljate Liidu kirjast. 1926.

Imitatsioon. Kõige mitmekesisemat kasutamist leiab samade muusikaliste mõtete korduv esiletoomine kord ühes, kord teises hääles, nn. imitatsioonisehk jäljendamises ja selle erikujudes kaanonis ja fuugas.

Imitatsioon seisneb selles, et ühes hääles esitatud motiivi või teemat korratakse (jäljendatakse) vaheldamisi ka teistes hääldes, kusjuures imiteerimine võib alata ka enne peamotiivi (peatema) lõppemist. Nii Bachi 2-häälses inventsioonis nr. 1 (C-duur) imiteeriv hääle astub sisse alles peateema lõppedes, R. Tobiase koorilaulus „Varas“*) aga juba esimeses taktis, kõigest üks taktilöök pärast peateema algust.

Imitatsioon unissoonis, sekundis jne. Peateema imiteerimine võib alata kas samast toonist või ükskõik millise intervalli võrra madalamalt või kõrgemalt. Esimesel juhul nimetatakse seda imitatsiooniks unissoonis, teistel — imitatsiooniks sekundis, tertsis, kvardis, kvindis jne., vastavalt sellele, millises intervallis võrreldes algteemaga sünnib imitatsioon.

Nii Bachi 3-häälses inventsioonis nr. 7 (e-moll) esimene imitatsioon toimub alumises kvardis, teine ülemises sekundis, kolmas alumises oktaavis jne.

Näide nr. 12.

a) Imitatsioon unissoonis:

Teema. (Richter.)

Imitatsioon unissoonis.

b) Imitatsioon tertsis ja kvindis:

Imitatsioon tertsis. Imitatsioon kvindis.

Teema.

Täpne ja ebatäpne imitatsioon. Imitatsioon unissoonis ja imitatsioon oktaavis jäljendavad algmotiivi alati täpselt, s. o. nii, et iga intervall jääb imitatsioonis ka kõlaliliselt samaks, kui ta oli algmotiivis, näit. väike terts väikeseks tertsiks, suur sekst suureks sekstiks jne. Sellist imitatsiooni nimetatakse täpselt

*) Vt. Koorilaulu antologia „Eesti Lauluvara“, lk. 68.

imitatsiooniks. Imitatsioonid kõigis teistes intervallides on aga peagu alati ühe või teise intervalli suhtes ebatäpsed, muutes niiviisi terve imitatsiooni ebatäpseks imitatsiooniks. Nii on näites nr. 12-a (imitatsioon unissoonis) imitatsioon nii astmeliselt kui kõlaliselt täpne, järgmises näites nr. 13 (imitatsioon sekstis) aga kõlaliselt ebatäpne, kuna seal teema väikest sekundi *fa-mi-fa* (a) imiteeritakse suure sekundiga *re-do-re* (c) ja suurt sekundi *sol-la* (b) väikese sekundiga *mi-fa* (d):

Näide nr. 13.

Imitatsioon sekstis. (Bellermann.)

Teema.

Rütmiline imitatsioon. Ebatäpsete imitatsioonide hulka kuulub ka nn. rütmiline imitatsioon, s. o. selline imitatsioon, mis jäljendab täpselt vaid algmotiivi rütmi, hoolimata selle intervallide täpsusest.

Näide nr. 14.

Teema. (Bach.)

Rütmil. imitats.

Imitatsioon pikenduses ja lühenduses. Tavaliselt imiteeritakse algmotiivi (algteemat) sellega väärtuselt võrdsetes nootides. Kuid algmotiivi võib imiteerida ka väärtuselt kaks korda pikemates või kaks korda lühemates nootides. Selliseid imitatsioone nimetatakse vastavalt — imitatsiooniks pikenduses ja imitatsiooniks lühenduses.

Näide nr. 15.

a) Imitatsioon pikenduses:

Imitatsioon pikenduses.

Teema.

b) Imitatsioon lühenduses :

The musical notation is on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The theme, labeled "Teema.", consists of a sequence of notes: a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. The abbreviated imitation, labeled "Imitatsioon lühenduses.", starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. A bracket above the imitation indicates its length.

Imitatsiooni pikenduses ja lühenduses kasutab näit. C. Kreek oma koorilaulus „Meie err oli elde, rikas“^{*)}.

Näiteid: J. S. Bachi es-moll fuuga „Wohltemper. Kl.“ I ja e-moll fuuga „Wohltemper. Kl.“ II jaos jt.

Astmeliselt vastupidine imitatsioon. Nii nimetatakse imitatsiooni, milles algteema häälekäike jäljendatakse vastupidises suunas, s. o. tõusvaid häälekäike vajuvatena ja vajuvaid käike tõusvatena, näit. teema tõusvat tertsi *do-mi* imiteeritakse vajuva tertsiga *do-la*, vajuvat motiivi *do-la-sol* tõusva motiiviga *do-mi-fa* jne. *peegel*

Näide nr. 16.

(Bellermann.)

The musical notation is on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The theme, labeled "Teema.", consists of a sequence of notes: a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. The chromatic opposite imitation, labeled "Astmeliselt vastupidine imitatsioon.", consists of a sequence of notes: a whole rest, followed by quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and a dotted quarter note F3. A bracket above the imitation indicates its length.

Astmeliselt vastupidise imitatsiooni näiteid: J. S. Bachi fuugad nr. 6 (d-moll), 8 (es-moll), 20 (a-moll) jt. „Wohltemper. Kl.“ I jaos.

Tagurpidine imitatsioon. Tagurpidine imitatsioon või imitatsioon vähjakäigus on selline, milles algteemat imiteeritakse tagurpidi, tagant ettepoole, näit. algteema *mi-sol-fa-mi-re-do* imiteeritakse tagurpidi — *do-re-mi-fa-sol-mi*.

Näide nr. 17.

The musical notation is on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It shows two motifs and their retrograde imitations. Motif a, labeled "Motiiv a.", consists of a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by quarter notes C5, B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. Motif b, labeled "Motiiv b.", consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a dotted quarter note F4. The retrograde imitations, labeled "Tagurpidine imitatsioon.", are shown below the motifs. The first retrograde imitation is a triplet of eighth notes F4, G4, A4, followed by quarter notes B4, C5, B4, A4, and a dotted quarter note G4. The second retrograde imitation is a triplet of eighth notes F4, G4, A4, followed by quarter notes B4, C5, B4, A4, and a dotted quarter note G4. Brackets above and below indicate the lengths of the motifs and imitations.

*) E. Lauljate Liidu väljaanne. 1922.

Mõlemad nimetatud imitatsiooni kujud võivad esineda ka pikenduses või lühenduses. Näiteid selle kohta leidub paljude suurmeisterite, eriti J. S. Bachi teostes. Nii on J. S. Bachi es-moll fuugas („Wohlt. Kl.“ nr. 8) meisterlikult ühendatud astmeliselt vastupidine imitatsioon ja imitatsioon pikenduses, c-moll fuugas („Wohlt. Kl.“ II j.) — astmeliselt vastupidine imitatsioon ja imitatsioonid pikenduses ja lühenduses. Beethoveni As-duur sonaadi (op. 110) fuugas samuti jne.

Astmeliselt vastupidises ja tagurpidises imitatsioonis, eriti kui nad esinevad pikenduses või lühenduses, muutub algteema kõlaline sarnasus sageli tundmatuseeni, mispärast selliseid ülikomplitseeritud imitatsioone tuleb võtta rohkem mõistusliku kunstitemisena kui tõsist kunstilist ilu taotleva kunstiloominguna.

Selline kunstitemine igasuguste komplitseeritud imitatsioonide tarvitamise näol heliloomingus õitses eriti lõpsakalt 15. sajandil, millal kontrapunkti tehnika arendati kõrgeimale tasemele. Kuna selle tõttu muusika kaotas lõpuks igasuguse sideme laulusõnadega, millele ta oli loodud, ja muutus mingiks mõistuslikuks kombinatsioonide taotlemiseks, siis pidi see varem-hiljem esile kutsuma reaktsiooni sellise kunstitemise vastu kirikumuusikas ja sünnitama selles sügava murrangu. See sündiski 16. sajandi keskel (Tridenti kontsiilium), millal Palestrina ja Orlando di Lasso rajasid uue reformeeritud kirikustiili, millega katoliku kiriku laul alustas õieti uut ajajärku oma arenemises.

Hilisemas heliloomingus võib leida imitatsiooni suuremal või vähemal määral peagu igast helindist, mis kirjutatud kas polüfoonilises või segastiilis. Spetsiaalsete imitatsioonile põhjenevate helitöödena märgime J. S. Bachi kahe- ja kolmehäälsed inventsioonid.

Eesti heliloomingus, peale suurteoste, kus imitatsioon esineb enesestmõistetavalt väga sageli, leidub imitatsiooni mitmesugusel kujul ja määral ka paljudes koorilauludes. Algallika ühtluse pärast nimetame näidetena vaid raamatus „Eesti Lauluvara“*) ilmunud laule: K. Tüرنpu „Ei mul ole isamaja“, R. Tobiase „Varas“, A. Kapi „Vägisi“, J. Simmi „Kodu viis“, J. Aaviku „Õhtul“ ja „Laulu võim“, M. Saare „Karjase kaebus“ ja „Valuvõtmise laul“, P. Süda „Linakatkuja“, A. Kasemetsa „Kiigelaul“, varem nimetatud C. Kreegi „Meie err oli elde, rikas“ (eriväljaanne) ja palju teisi. Neist P. Süda „Linakatkujas“ esineb ka imitatsioon pikenduses ja C. Kreegi „Meie err'is“ imitatsioon pikenduses ja lühenduses.

*) Eesti Koorilaulu antoloogia „Eesti Lauluvara“, E. Lauljate Liidu väljaanne 1926.

C. Kaanon.

Tutvunedes eelnimetatud näidetega ja muude imitatsioone sisaldavate helinditega, on näha, et imitatsioon kui selline esineb neis väga mitmesugusel kujul: kord imiteeriv hääl astub sisse varsti pärast algteema algust (R. Tchiase „Varas“), teisal alles algteema lõppedes (J. Aaviku „Laulu võim“), kord jälgendab imiteeriv hääl algteemat tervelt (mõlemad eelmised näited), teisal vaid selle algust või üksikut motiivi (J. Aaviku „Õhtul“ rõhkudga „*♪*“ märgitud kohad), kord on imitatsioon välteliselt võrdne algteemaga (enamik loetletud näiteid), teisal esineb ta pikenduses või lühenduses (C. Kreegi „Meie err“, P. Süda „Linakatkuja“), kord on imitatsioon täpne (enamik loetletud näiteid), teisal vaid rütmiline (osaliselt J. Simmi „Kodu viis“), lühidalt — ühes helindis esineb imitatsioon vaid osalise nähtena (R. Tobiase „Varas“), teises on ta läbi viidud süsteemiliselt ja plaanikindlalt (P. Süda „Linakatkuja“).

Kõiki selliseid jälgendusi, mis helindis esinevad osalise, ebajärjekindla nähtena, nimetatakse vabaks imitatsiooniks, süsteemiliselt ja plaanikindlalt läbiviidud imitatsioone aga valjuks imitatsiooniks.

Kaanon. Valju imitatsiooni tähtsamaid eri kujusid on nn. kaanon. (Kreeka k. *canon* = „määrus“, „juhtnõr“ = kindlate seaduste, juhtnõrude järgi kirjutatud imitatsioon.) Kaanonis imiteerivad hääled astuvad üksteise järele sisse varsti pärast peateema algust ja jälgendavad seda samm-sammult algusest lõpuni. Seega omavad kõik kaanoni hääled ühe ja sellesama sisu, mille aga toovad esile üksteise järele hanereas liikudes. Kaanon on polüfoonilise stiili raskemaid ja konstruktiivsemaid kujusid, mis eriti 15. ja 16. sajandil, polüfoonilise stiili õitseajal, arenes kõrgele tehnilisele tasemele.

Kaanoniks nimetatakse vahest ka kaanoni vormis kirjutatud iseseisvat helindit.

Kaanoni eri kujud. Kuna kaanon on tegelikult imitatsiooni kõrgemaid kujusid, siis on ka kaanonis tarvitavad kõik need eri võtted, millega tutvunesime imitatsiooni juures. Sellekohaselt eritletakse järgmisi kaanoni eri kujusid:

a) Otsene kaanon, milles peateemat jälgendatakse otseses suunas ja rütmiliselt samavälteliselt. See kaanon on muusikaliselt loomulikem, kunstiliselt puhtaim ning õigeim ja seepärast kõige sagedamini tarvitatav.

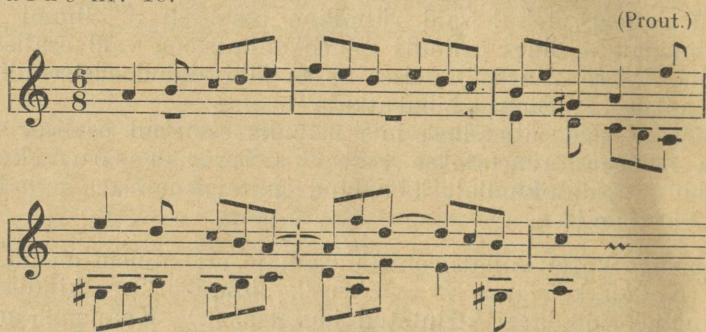
Näide nr. 18.





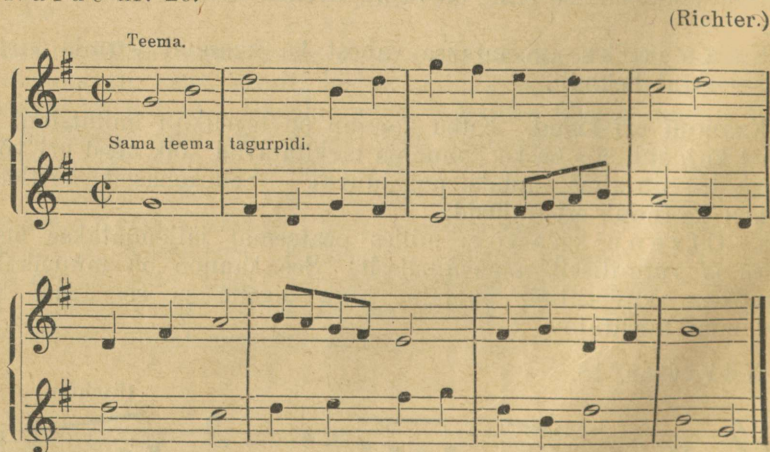
b) Astmeliselt vastupidine kaanon (*canon all' inverso, canon per motum contrarium*), milles kõik algteema tõusvad intervallid asetatakse samanimeliste vajuvatega ja kõik vajuvad intervallid samanimeliste tõusvatega, kuid algrütm jäetakse muutmata.

Näide nr. 19.



c) Tagurpidine või vähjakaanon (*canon cancricans*), milles algteemat imiteeritakse vähjakäigus, s. o. tagurpidi, lõpust algusesse.

Näide nr. 20.



d) Kaanon pikenduses (*canon per augmentationem*), milles algteemat imiteeritakse poole pikemates nootides.

Näide nr. 21.



e) Kaanon lühenduses (*canon per diminutionem*), milles algeemat imiteeritakse poole lühemates nootides.

Näide nr. 22.



f) Eelmiste kujude ühendusi, näit. vähjakaanon pikenduses, astmeliselt vastupidine kaanon lühenduses jne.

Näide nr. 23. (Astmeliselt vastupidine kaanon lühenduses):



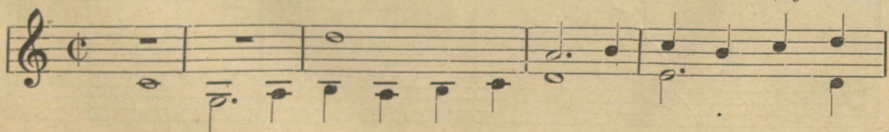
Kõik loetletud kaanonid võivad olla kirjutatud ükskõik millises intervallis ja neid nimetatakse siis vastavalt: kaanon unissoonis, kaanon sekundis, kaanon tertsis jne. Neist tarvitatakse sagedamini kaanonit unissoonis ja oktaavis, sest siin annavad kõik astmed ka kõlalise täpse jäljenduse, selle järele kaanonit kvindis (ja kvardis), mil ainult üks erinev aste jne.

Näide nr. 24.

a) Kaanon oktaavis vt. näide nr. 18 ja 20.

b) Kaanon sekundis:

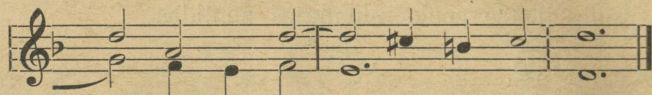
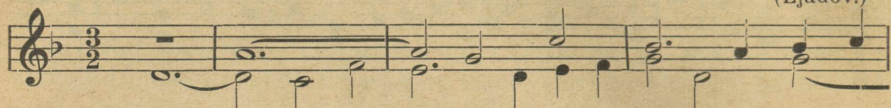
(Ljadov.)





c) Kaanon kvindis:

(Ljadov.)



d) Kaanon lühenduses ja kvindis vt. näide nr. 22.

e) Kaanon pikenduses ja alumises sekstis vt. näide nr. 21, jne.

Kaanon võib olla kahe-, kolme-, nelja- ja rohkemahääline. On ju selge, et ühes häälte arvu suurenemisega suureneb ka kaanoni kirjutamise raskus. Seepärast kirjutatakse mitmehäälsed kaanonid sageli nii, et algteemat imiteeritakse täpselt, s. o. kaanonina ainult ühes hääles, kuna ülejäänud hääled moodustavad neile vaid lihtse vaba kontrapunkti, milles vahest (peamiselt hääle sisseastumisel) esinevad osalised imitatsioonid. Neid vabalt kontrapunkteerivaid hääli nimetatakse lisa- ehk täitehäälteks.

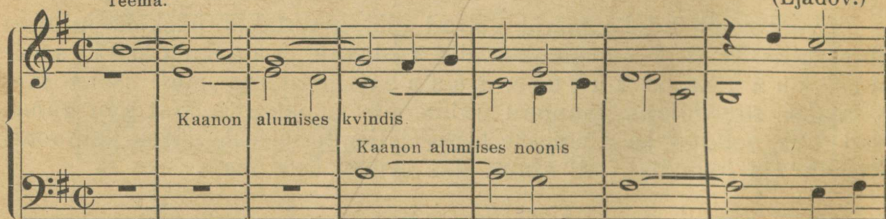
Näide nr. 25.

CACCIA

a) Kolmehääline kaanon:

Teema.

(Ljadov.)



b) Täitehäältega kahehäälse kaanoni tüüpiliseks näiteks on J. Aaviku segakoorilaul „Kõla õhtulaulu mõnu“^{*)}, milles tenor jälgendab sopraani kaanonina, alt ja bass on aga neile lihtseiks täitehäälteks.

Tavaliselt on kaanonis vaid üks algteema, mida teised hääled imiteerivad kaanoniliselt. Sellist kaanonit nimetatakse lihtseks kaanoniks. On aga kaanonis kaks või kolm omavahel kontrapunkteerivat teemat, mida teised hääled imiteerivad kaanoniliselt, siis nimetatakse kaanonit vastavalt — kahekordseks (*canon duplex*) või kolmekordseks (*canon triplex*) kaanoniks. Kahe- ja kolmekordne kaanon kirjutatakse enamasti asendilises kontrapunktis.

Näide nr. 26.

Kahekordne lõpmatu kaanon:

1-se teema kaanon kvardis.

(Mozart.)

2-se teema kaanon alumises kvindis.

1-se teema kaanon.

*) J. Aavik, „Kodu rajalt“, Postimehe kirjast. 1919.

Peale loetletud kaanonikujude nimetame veel mõne kaanoni eri kuju, mis iseenesest on küll „teravamõttelised“, kuid mis ei sisalda alati kuigi palju kunstilist väärtust. Need on: lõpmatu kaanon, sirkel- ehk ringkaanon ja mõistatuskaanon.

Lõpmatu kaanon kirjutatakse nii, et iga hääl, jõudnud lõpuni, võib alata oma partiid vahetult algusest uuesti ja teha seda ükskõik kui palju kordi.

Sellise kaanoni näitena nimetame tuntud lastelaulu „Kaugelt kostab kella helin“^{*)}. Lõpmatu kaanonina on kirjutatud ka näited nr. 26 ja 27.

Sirkel- ehk ringkaanon (*canon circularis per tonus*) on moduleeruv kaanon, mis liigub kvardi-kvindi ringi kaudu läbi kõigi helistikkude kuni jõuab alghelistikku tagasi.

Lihtsed kaanonid on kasutatavad sageli laste- või seltskondlikkude lauludena. Sellised kaanonid kirjutatakse tavaliselt vaid ühehäälselt (kirjutatakse välja vaid teema) ja märgitakse sellele siis 2., 3., 4. jne. hääle juurdeastumise momendid kas numbritega (1., 2., 3., 4.) või märgiga §.

Näide nr. 27. (Neljahääline lõpmatu kaanon):

See tähendab, et 2. hääl algab teemat siis, kui 1. hääl on jõudnud numbrini 2, 3. hääl siis, kui 1. hääl on jõudnud numbrini 3 jne.

Mõistatuskaanonis (*canon aenigmaticus*) kirjutatakse ka välja vaid algmeloodia, kuid kõik muu, s. o. imiteerivate hääle arv, nende sisseastumise momendid, kaanoni kujud jne. jäetakse märkimata ja neid peab ettekandja katsuma ise mõistatada ja kätte leida.

Häid näiteid mitmekujuliste kaanonite kohta pakub A. Ljadovi raamat „Kaanonid“^{**)}. Ka J. S. Bachi ja teiste klassikute loomingu leidub rohkesti mitmekujulisi kaanoneid. Eesti kooriloomingust võiks kaanoni näidetena nimetada peale J. Aaviku segakoorilaulu „Kõla õhtulaulu mõnu“, mida märkisime juba eespool, veel C. Kreegi laule „Meie err oli elde, rikas“ (eriväljaanne), „Sirisege, sirisege, sirbikesed“ (X üldlaulupeo erisegakoorid), „Meil aiaäärne tänavas“ jt.

*) V. Tamman, „Kooli laulmise raamat“, lk. 44.

**) A. Liadow, „Kanonis“, M. Belaieff, Leipzig.

D. Fuuga.

Fuuga. Imitatsioonile põhjendavalt muusikalistest vormidest on täiuslikem ja kunstikõrgem — fuuga (*fuga, fugue* = „jooks“, „põgenemine“), mis jõudis oma arenemistipule 18. sajandil J. S. Bach'i (instrumentaal-fuuga) ja G. F. Händeli (vokaal-fuuga) viljelusel. Ta sisaldab endas kõiki kontrapunktilise stiili eri kujusid ning tas on ühendatud valju stiili kindlaimad nõuded suurima kunstilise vabadusega. Selles mõttes omab fuuga polüfoonilises stiilis sama tähtsa koha, kui sonaativorm klassikalise instrumentaal-muusika stiilis.

Fuugal on alati kindel arv hääli, millele vastavalt fuuga nimetatakse kahe-, kolme-, nelja- jne. -hääleks fuugaks.

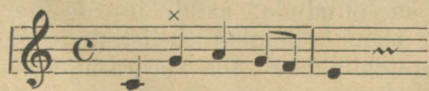
Dux ja comes. Fuuga aluseks on mingisugune teema, mis peab olema ilmekas ning parajalt pikk, et ta kuulajale jääks kergesti meelde. Seda teemat imiteerivad kordamööda kõik hääled, kusjuures selline imiteerimine sünnib vaheldamisi põhihelistikus ja dominanthelistikus. Põhihelistikus esinevat teemat (millega ka fuuga algab) nimetatakse lihtselt teemaks või juhiks (*dux, proposta, guida*), dominanthelistikus jäljendatud teemat aga (teema) vastuseks või (juhi) kaaslasteks (*comes, risposta, consequente*).

Reaalne ja tonaalne fuuga. Fuuga teema (*dux*) algab kas põhihelistiku toonikast või dominantist, millele vastavalt vastus (*comes*) peab algama dominanthelistikus toonikast või dominantist ja jäljendama kõiki teema astmeid transponeerituna täpselt dominanthelistiku samadeks astmeteks, s. o. transponeerituna puhta kvindi võrra kõrgemale või puhta kvardi võrra madalamale. Niiviisi täpselt dominanthelistikku transponeeritud vastust nimetatakse reaalseks vastuseks ja fuugat, mille vastus reaalne, — reaalseks fuugaks (*fuga reale*). Reaalses vastuses avalduvad uue (dominant-) helistiku tunnused kohe vastuse alguses.

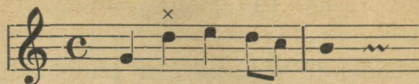
Näide: „Wohltemper. Kl.“ fuuga nr. 9 (E-duur).

Lõpeb tertsi (hoo-
nõuaga)
Algab kvindi v.
põhihoo-
nõuga

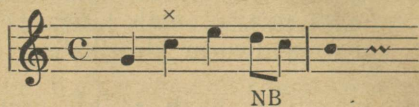
Ent suuremas osas fuugadest ei katkestata vastuses sidet põhihelistikuga mitte kohe, vaid teema tonaalne side vastusega säilitatakse vastuse alguses nn. tonaalse imitatsiooni põhimõtetel ja alles hiljem minnakse lõplikult dominanthelistikku üle. Tonaalne imitatsioon ja järelkult ka tonaalne vastus fuugas seisneb selles, et teema alguses esinevat dominantit ei vastata imitatsioonis (fuuga vastuses) mitte uue helistiku dominantiga, mis oleks põhihelistikule teiseks, seega kõrvaliseks astmeks, vaid subdominantiga, mis on põhihelistikule toonikaks. Näiteks *Do*-mažoorset teemat



ei imiteerita *Sol*-mažooris mitte nii:



kus teemas esinev dominant *sol* oleks vastatud põhihelistikule kõrvalise teise astmega *re*, nagu see teema täpse transponeerimise puhul *Sol*-mažoori oleks loomulik, vaid nii:



s. o. nii, et dominandile *sol* vastab imitatsioonis (vastuses) *do*, mis on põhihelistikule toonikaks. Vastates niiviisi teema dominant põhihelistiku toonikaga, kõvendatakse vastuse tonaalset sidet teemaga ja alles siis (meie näites NB kohal) minnakse lõplikult dominanthelistikku üle.

Sellist tonaalse vastusega fuugat nimetatakse tonaalseks fuugaks (*fuga di tono*).

Nagu juba tähendatud, on enamik fuugasid tonaalse vastusega ja seega tonaalsed.

Näiteid: J. S. Bach, „Wohltemper. Kl.“, fuugad nr. 5.9 ja mitmed teised.

Väga väheste eranditena tarvitavad J. S. Bach ja mõned teised suurmeistrid vastuseks subdominanthelistikku.

Fuuga ülesehitus. Teema (juhi) ja vastuse (kaaslase) vahelduv esinemine fuugas sünnib järgmiselt:

a) esimesena algav hääl tutvustab teemat põhihelistikus, viies selle ühehäälselt läbi;

b) kohe teema lõppedes alustab teisena sisseastuv hääl vastust, s. o. teema imiteerimist dominanthelistikus, kuna eelmine hääl (milles teema äsja lõppes) saadab teda vabalt kontrapunkteerides; seda vabalt kontrapunkteerivat häält nimetatakse saatehääleks (*contrasubjekt*); *Codetta*

c) vastuse lõppedes ja pärast lühikest vahemängu, mida nimetatakse interluudiumiks (*divertimenti, andamenti*), lisandub neile kolmas hääl, mis kordab teemat põhihelistikus, kuna mõlemad eelmised hääled saavad teda vabalt kontrapunkteerides;

d) teema lõppedes kolmandas hääles ja pärast lühikest interluudiumi, mis võib ka puududa, astub juurde neljas hääl, korrates vastust (s. o. teemat dominanthelistikus), kuna kõik eelmised hääled jätkavad saatehäältena vaba kontrapunkteerimist jne., — ikka vaheldamisi: *dux*, siis *comes*, siis uuesti *dux*, siis jälle *comes* jne., kuni teema on läbistanud kõik hääled.

Teema läbiviimine. Teema ja vastus esinevad seega vaheldamisi nii mitu korda, kui mitme häälna on fuuga. Sellist teema esinemist vaheldamisi kõigis fuuga hääldes, nimetatakse teema täielikuks läbiviimiseks.

Teema on täielikult läbi viidud, kui ta on esinenud:

kahehäälses fuugas kaks korda, nimelt esimeses hääles*) juhina ja teises*) — kaaslasena (näide: J. Bach, „Wohlt. Kl.“ fuuga nr. 10 e-moll);

kolmehäälses fuugas kolm korda, nimelt esimeses hääles juhina, teises kaaslasena ja kolmandas jälle juhina (näide: sealsamas fuuga nr. 2 c-moll);

neljahäälses fuugas neli korda, nimelt esimeses hääles juhina, teises kaaslasena, kolmandas juhina ja neljandas kaaslasena (näide: sealsamas fuuga nr. 17 As-duur);

viiehäälses fuugas viis korda, nimelt esimeses hääles juhina, teises kaaslasena, kolmandas juhina, neljandas kaaslasena ja viiendas juhina (näide: sealsamas fuuga nr. 4 cis-moll).

Muide pole haruldased juhud, kus sellest vahelduvast korrast ei peeta täpselt kinni, vaid kus juht või kaaslane esineb kaks korda järgemööda.

Näide: J. S. Bachi „Wohlt. Kl.“ fuugas nr. 1 (C-duur) saatja esineb kaks korda järgemööda.

Ekspositsioon. Täielikus fuugas on selliseid teema läbiviimise perioode kolm, millest igaüks moodustab fuuga ühe jaot. Seega on fuuga vormilt kolmejaoline (A+B+A). Esimest jagu, milles teema viiakse enamasti alati täielikult läbi, nimetatakse ekspositsiooniks, teisi jagusid aga lihtsalt fuuga teiseks ja kolmandaks jaoks.

Teema viimasele läbiviimisele ekspositsioonis järgneb tavaliselt pikem interluudium, mis, imiteerides tavaliselt mõnd teema või kontrapunkteeriva saatehääle iseloomulisemat motiivi sekventsiliselt, mitmekesistab fuugat (et eelmised kui ka järgnevad teema kordumised ei muutuks tüütavaks) ning on ühendavaks vahelüliks ekspositsiooni ja fuuga teise jaot vahel.

Interluudiumi näide teemast võetud motiiviga: fuuga nr. 2 (e-moll), saatehäälest võetud motiiviga: fuuga nr. 12 (f-moll), mõlemad J. S. Bachi „Wohlt. Klavier'ist“.

Tihti, eriti lühema teemaga fuugades, interluudium sisaldab veel mõne ülemäärase teema kordumise, kuid teises järjekorras kui ekspositsioonis (enne vastust, siis teema jne.), või ka uues helistikus, millele alles järgneb lõplik üleminek fuuga teisele jaot.

Näide: fuuga nr. 16 (g-moll) sealsamas.

*) Esimene, teine jne. hääld tähendavad siin hääldte sisseastumise järjekorda, mitte aga hääldte kõrgust, nagu koorilaulus.

Fuuga teine jagu. Fuuga teise jao ülesehitamiseks kasutatakse sama teemat, mis ekspositsiooniski. Seepärast, et vältida mono- toonsust ja üksluisust, mida võiks sünnitada ekspositsioonis juba kuulnud teema uued kordumised, moduleeritakse fuuga teine jagu mõnesse uude ekspositsiooni põhihelistikuga esimese järgu suguluses olevasse helistikku, teema läbiviimisele üksikutest häältest antakse teine järjekord ja kontrapunkteerivatesse saatehäältesse ning inter- luudiumidesse tuuakse uut motiivilist ja rütmilist elementi.

Fuuga kolmas jagu. Fuuga teisele jaole, milles teema läbib nagu ekspositsiooniski tavaliselt kõik hääled (teema teine läbiviimine!), järgneb jälle pikem interluudium üleminekuks fuuga kolmandale jaole, mis on samas helistikus, kui ekspositsioon.

Et teema või vastuse iga uut sisseastumist fuuga teises ja kolmandas jaos teha hästi markantseks ja selgesti märgatavaks, vaiki- b (pauseerib) vastav hääle enne seda lühemat aega, et vastaval momendil alustada teemat nagu uue häälena.

Streto. Teema teine, eriti aga kolmas läbiviimine (fuuga teine ja kolmas jagu) on sageli ebatäielikud, s. o. teemat ei viida neis alati kõigist häältest täielikult läbi, vaid näiteks viiehäälses fuugas ainult kolmest või neljast häälest. Teinekord viiakse teema küll kõigist häältest läbi, kuid kokkusurutult, nn. *stretona*. *Stretoks* nimetatakse teema läbiviimist kaanonina, s. o. nii, et uus hääle alustab vastust enne, kui eelmine on jõudnud teemaga lõpule, neile seltsib peagi kolmas hääle teema kordamisega, siis neljas vastusega jne., viies niiviisi teema ja vastuse kaanonina kõigist häältest läbi.

Stretot tarvitatakse vahest ka intermeediumis teema ülemäära- seks läbiviimiseks.

Streto-fuuga. Fuugat, milles kõik kolm jagu on kirjutatud kok- kusurutult, s. o. *stretodena*, nimetatakse *streto-fuugaks*. *Streto* ja *streto-fuuga* tüüpiliseks näiteks on fuuga nr. 1 (C-duur) J. S. Bachi „Wohltemp. Klavier“ I jaos.

Coda ja orelipunkt. Fuuga lõpeb sageli laiendatud lõpuga, milles võivad tulla ette teema ülemäärased läbiviimised, tihti *stretona*. Sellist laiendatud lõppu nimetatakse *coda*'ks. *Coda*'s tarvitatakse sageli ka orelipunkti, s. o. püsivalt väljapeetud dominanti või toonikat basshääles. *Codas* *veelkord teema (duur)*.

Näiteid: *Coda* orelipunktiga toonikal: J. S. Bach, „Wohltemp. Klavier“ fuuga nr. 20 (a-moll), *coda* orelipunktiga dominandil ja toonikal: fuuga nr. 4 (cis-moll) sealsamas. *codett*

Lihtne fuuga. Enamik fuugadest on kirjutatud ühele tee- male, mis viiakse eespool kirjeldatud korras läbi terve fuuga. Ühe teemaga fuugat nimetatakse *lihtseks fuugaks*.

Eespool tähendasime juba, et iga teemaga või vastusega sisse- astunud hääle ei vaiki teema (või vastuse lõppedes, vaid muutub

järgnevalt sisseastuvalle vastusele (või teemale) kontrapunkteerivaks saatehääleks ja jätkab sellena liikumist kuni fuuga lõpuni, katkestades selle lühemaks ajaks vaid enne seda, kui tal on vaja teemaga (või vastusega) uuesti sisse astuda. *kontrasubjekt =*

Sellised kontrapunkteerivad saatehääled kirjutatakse tavaliselt lihtses kontrapunktis, mil nad on teema iga kordumise juures erisugused. Kuid pole haruldased ka juhud, kus saatehääled kirjutatakse asendilises kontrapunktis, s. o. nii, et neid saab ümber asetada ja tarvitada niiviisi saatehäälteks läbi terve fuuga, mis toob fuugasse veelgi enam sisulist ühtlust. Nii fuuga nr. 10 (e-moll) „Wohltemper. Klavier'is“ on kirjutatud täielikult kahekordses kontrapunktis ja fuuga nr. 2 (c-moll) — kolmekordses kontrapunktis. *peagu 2. telma*

Asendilises kontrapunktis kirjutatud saatehääled kordub fuugas küll mitu korda nagu teemagi, kuid sisult ei oma ta siiski teise teema tähtsust, vaid jääb tavaliseks kontrapunkteerivaks saatehääleks ja selliselt kirjutatud fuuga ise — lihtseks fuugaks.

Mitme teemaga fuuga. Peale lihtsete fuugade, mille aluseks on ainult üks teema, kirjutatakse fuugasid ka kahe, kolme jne. teemaga ja neid nimetatakse teemade arvule vastavalt kahekordseks, kolmekordseks jne. fuugaks. Mitme teemaga fuuga esimest teemat nimetatakse peateemaks, teisi kontrateemadeks. Mitmeteemalise fuuga teemad kirjutatakse üksteise suhtes asendilises kontrapunktis, nii et neid saab häälest häälede ümber asetada, nagu teemade läbiviimine kõigist häälest seda nõuab. Iseloomult peavad need olema küllaldaselt erinevad, et kuulajal oleks kerge neid üksteisest eraldada.

Kahekordne fuuga. Kahekordse fuuga pea- ja kontrateema kirjutatakse teineteise suhtes kahekordse kontrapunktina. Teemade läbiviimisel võib kasutada mitut varianti, millest tähtsamad on järgmised:

a) pea- ja kontrateema esinevad mõlemad juba ekspositsioonis ja läbistavad niiviisi kõrvuti kõik kolm fuuga jagu;

b) ekspositsioonis viiakse läbi peateema üksinda, teises jaos kontrateema üksinda ja kolmandas jaos mõlemad teemad koos;

c) ekspositsioonis viiakse läbi vaid peateema, teises ja kolmandas jaos aga mõlemad koos, jne.

Esimese variandi näitena nimetame koorifuugat „Kyrie eleison“ Mozarti „Requiemist“, teise variandi näitena fuugat nr. 18 (gis-moll) J. S. Bachi „Wohltemper. Klavier'ist“.

Kolmekordne fuuga. Kolmekordisel fuugal on kolm teemat: peateema ja kaks kontrateemat, mis on üksteisega kolmekordse kontrapunkti vahekorras, nii et neid saab häälest häälede vabalt ümber asetada. Teemade läbiviimine kolmekordses fuugas võimaldab rohkesti mitmesuguseid erinevaid variante, kusjuures tee-

made läbiviimiste arvu sageli suurendatakse. Nimetame näitena mõned neist:

a) fuuga esimeses jaos viiakse läbi peateema üksinda, teises jaos peateema koos esimese kontrateemaga ja kolmandas jaos kõik kolm teemat;

b) esimeses jaos viiakse läbi peateema koos esimese kontrateemaga, teises jaos esimene kontrateema koos teise kontrateemaga ja kolmandas jaos kõik kolm teemat koos;

c) esimeses jaos viiakse läbi peateema üksinda, teises jaos esimene kontrateema üksinda, kolmandas jaos peateema koos esimese kontrateemaga, neljandas jaos teine kontrateema üksinda ja viiendas jaos kõik kolm teemat koos, jne.

Kolmekordse fuuga meisterliku näitena nimetame fuugat nr. 4 (cis-moll) „Wohltemper. Klavier'ist“.

Neljakordne fuuga. Neljakordsele fuugale on neli teemat: peateema ja kolm kontrateemat, mis on omavahel neljakordse kontrapunkti vahekorras. Teoreetiliselt võimaldab neljakordne fuuga teemade läbiviimises veelgi enam erinevaid variante, kui eelmised. Praktiliselt on aga hea nelja- ja enamakordse fuuga kirjutamine sedavõrd raske, et sellised fuugad kuuluvad harulduste hulka, mispärast me ei hakka nende juures pikemalt peatuma.

Mitmesuguste imitatsiooni võtete kasutamine fuugas. Fuugas kui imitatsioonile rajatud muusikalises vormis kasutatakse vahest ka imitatsiooni eri võtteid: teema imiteerimist pikenduses, lühenduses, astmeliselt vastupidiselt jne., kuigi sellised võtted kuuluvad rohkem mõistusliku kunstitemise kui puhta kunsti valdkonda. Selliseid võtteid leiame näiteks J. Bachi „Wohltemper. Kl.“: fuugades nr. 6 (d-moll), nr. 15 (G-duur) ja nr. 20 (a-moll) teema imiteerimist astmeliselt vastupidiselt, fuugas nr. 8 (es-moll) teema imiteerimist astmeliselt vastupidiselt ja pikenduses, II jao fuugas nr. 2 (c-moll) ja Beethoveni fuugas sonaadist op. 110 (As-duur) teema imiteerimist astmeliselt vastupidiselt, pikenduses ja lühenduses ühtlasi, jne.

Kaanoniline fuuga. Peale streto, milles teemad viiakse läbi kiirendatud korras kaanonitena, tarvitatakse kaanonit vahest plaanikindlalt fuuga ülesehitamiseks. Selliseid kaanonile rajatud fuugasid nimetatakse kaanonilisteks fuugadeks. Sellise fuuga näitena nimetame J. S. Bachi fuugat „*Fuga canonica in epidiapente*“ (J. S. Bach „Das Musikalische Opfer“).

Koraalifuuga. Erilise fuugakuju moodustab nn. koraalifuuga. See on koraal, mille kui *cantus firmus*'e ümber on põimitud kas tervikuline kolmejaoline fuuga või koraali iga stroofi kohta omaette ekspositsioon. Teema sellisele fuugale ammutatakse tavaliselt koraaliviisist või üksikute ekspositsioonide jaoks vastavatest koraalistroofidest.

Koraalifuuga näideteks on J. S. Bachi fugeeritud koraalid.

Fugett. Väikest, kokkusurutud vormis kirjutatud fuugat nimetatakse fugetiks. Fugeti ekspositsioon on tavaliselt täielik, teine jagu aga kas puudub hoopis või on märgitud vaid teema ühekordse läbiviimisega, kuna kolmas jagu on kokku surutud tihedaks stretoks.

Fugeti näideteks võivad olla R. Schumanni fugetid klaverile ja J. S. Bachi „Choralvorspiele“ orelele.

Fugato. Fuuga ja fugett moodustavad kontrapunktilises muusikas omaette tervikulised muusikalised vormid. Sageli tarvitatakse aga ka mõnes vabas vormis kirjutatud helitöös teema fuugataolist läbiviimist, ilma et seejuures valjult kinni peetaks klassikalise fuuga tavalisest korrast ja nõuetest. Sellist fuugataolist kohta mõnes suuremas helitöös nimetatakse fugatoks.

Näiteid: Beethoveni c-moll klaverikontserdi finaali, Fr. Liszti sümfoonilise poemi „Prometeus“ keskmine jagu.

Fuugade analüüs. Eespool tähendasime juba, et fuuga on polifoonilise stiili kõrgeim ja täiuslikem vorm, milles nii klassikalise kui ka hilisema aja suurmeistrid on loonud suuri ja surematuid helindeid. Seepärast, et tungida kontrapunktilise muusika põhiolmusse ja seda täielikult mõista, tuleb püüda tutvuneda fuuga vormiga võimalikult põhjalikult ja selleks analüüsida võimalikult palju selles vormis kirjutatud helindeid, eriti J. S. Bachi fuugasid. Heaks käsiraamatuks sealjuures võib olla Hugo Riemanni raamat „Handbuch der Fugen-Komposition“ (Max Hesses Verlag, Berlin).

E. Vanaaegne süit ja vanade tantsude vormid.

Rahvatantsud. Eespool kirjeldatud kontrapunktilise muusika vormid arenesid ja leidsid peamist tarvitamist kiriklikus vokaalmuusikas (messid, motetid jne.), vähem ilmlikes lauludes (madrigalid jne.) ning veel vähem puht-instrumentaalmuusikas (oreli- ja klaverifuugad jne.). Selle niioelda valju kirikliku stiili kõrval hakkas kaunis varakult arenema ka iseseisev ilmlik instrumentaalmuusika, mis võttis oma alguse ja ammutas hiljem oma toormaterjali peamiselt vanadest rahvatantsudest.

Rahvatantsud oma mitmekesise rütmiga, taktiga, tempoga ja vahelduva meeleoluga on pakkunud kõikide aegade heliloojaile rikkalikku ja mitmekesist materjali kunstipärase instrumentaalmuusika loomiseks. Juba 15. ja 16. sajandi heliloojad töötasid rahvatantse iseseisvateks instrumentaalhelinditeks ümber, 17. sajandil sai see aga laialt praktiliseeritavaks kombeks. Siis ei kasutatud rahvatantsu motiive mitte üksi vähemate iseseisvate helindite loomiseks, vaid hakati ühendama üksikuid tantse ka suuremateks tsüklilisteks helitöödeks kokku.

Vanaaegne süit. Sellisest üksikute tantsude ühteliitmisest arenes välja nn. tsüklusvorm, mis on jäänud tänapäevani instrumentaalmuusika suurvormile prototüübiks. 17. sajandil koostati selline tsükliline suurteos tavaliselt neljast kunstiliselt läbitöötatud rahvatantsust, kusjuures vahelduse saavutamiseks valiti võimalikult kontrastse iseloomuga tantsud, näit. esimene aeglase ja tõsise iseloomuga, teine kiire ja elavaloomuline, kolmas jälle pikaldane jne. Kõlalise ühtluse huvides nad kirjutati aga kõik ühises helistikus.

Sellist tantsudest koostatud tsüklilist helindit nimetati süidiks ehk partitaks. Partita eraldamiseks uuema aja süidist nimetatakse seda tavaliselt vanaks tantsusüidiks ehk lihtselt vanaks süidiks.

Kuni 17. sajandi teise pooleni tarvitati süidi koostamiseks sagedamini järgmist nelja tantsu: pavana, gaillarde, allemande ja courante. 17. sajandi teisel poolel läksid aga kaks esimest moest, nagu see tantsudega tavaliselt juhtub, ning uuteks moetantsudeks tõusid sarabande ja gigue. Moega sammu pidades aetas ka süit vanad tantsud uutega, nii et sealt peale süiti kuulusid järgmised tantsud: allemande, courante, sarabande ja gigue. Kahe viimasena nimetatud tantsu vahele hakati peagi paigutama intermezzona (vahepalana) veel teisi tantse, mis läbi süit pikenes tunduvalt. Ühtlasi alustati süiti sageli erilise sissejuhatava eelmänguga, mida nimetati mitmeti: canzone, prelude, preambule, sonate, ouverture, symphonie jne. Mitmed neist arenesid hiljem iseseisvateks muusikalisteks vormideks (sonaat, uvertüür, sümfoonia!). Ka süidi lõppu täiendati sageli erilise finaaliga, mis kirjutati bravuurses chaconne'i või passacaglia vormis.

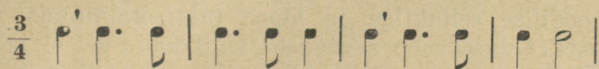
Nii arenes tantsusüit 18. sajandiks päris suureks ja tusedaks instrumentaalvormiks, milles on loodud rohkesti silmapaistvaid teoseid (Bach ja teised).

Vana tantsusüidi osadena tarvitatud rahvatantsud olid vormilt, laadilt ja päritolult järgmised:

Allemande. Allemande on 16. sajandist päritolev saksa ringtants, nagu seda ka ta nimi ütleb (*Allemande* = prants. k. „saksa tants“). Ta algab tavaliselt ühe, kahe või kolme lühikese eeltakti noodiga ja liigub $\frac{4}{4}$ -taktis ühtlastes, $\frac{1}{16}$ -nootides. Tempolt on ta mõõdukas ja üldiselt tõsise iseloomuga. Oli umbes 1620. a. peale süidi kolmandaks osaks, kuid 17. sajandi keskaastail paigutati ta moest läinud pavana asemele süidi esimeseks osaks.

Courante. Courante (*Corrente*) on 16. sajandist päritolev sädeleva iseloomuga prantsuse tants $\frac{3}{2}$ -, harva $\frac{3}{4}$ -taktis. Algab lühikese eeltaktiga ja liigub tavaliselt $\frac{3}{2}$ -taktis mõõduka, $\frac{3}{4}$ -taktis aga elava tempoga. Süidi neljanda osana oli ta tarvitav juba umbes 1620. a., kuid 1650. a. ümber hakati teda tarvitama moest läinud gaillarde'i asemel süidi teise osana.

Sarabande. Sarabande on aeglase ja pidulikult-tõsise iseloomuga hispaania rahvatants kolmeosalises taktis. Algab täistaktiga ja sisaldab vaid kaks 8-taktulist repriisi. Ta rütmiliseks iseäralduseks on teise taktiosa pikendamise kolmanda arvel (teisel taktiosal punkteeritud noot!), mille tõttu rõhk kandub süngoobiliselt esimeselt taktiosalt teisele, umbes nii:



17. sajandi keskel võeti süüdi kolmandaks osaks.

Gigue. Gigue (Giga) on inglise päritoluga kiiretempoline tants kolmeosalises, sagedamini $\frac{6}{8}$ -taktis. Ta algab eeltaktiga ja sisaldab algkujus kaks 8-taktulist repriisi. Süüdi neljenda osana laienes aga peagi, kuni 18. sajandil, näit. J. S. Bachi süitides, on arendatud sageli suurejoonelisteks fuugadeks. Ta rütmiliseks iseäralduseks on rõhulisele taktiosale tuleva noodi punkteerimine:



mis teeb gigue'i rütmi teravaks ja erksaks.

Loetletud neli tantsu moodustasid tavaliselt süüdi neli peaosa. Üks või teine neist asendati vahest mõne teise üdiselt laadilt lähedase tantsuga või täendati süüti nn. *intermezzoga*, mis paigutati tavaliselt kolmanda ja neljanda peaosa, s. o. sarabande ja gigue'i vahele. Selleks kasutati järgmisi tantse:

Menuett. Menuett. (Minuetto) on prantsuse päritoluga aristokraatlik tants kolmeosalises taktis, mis leidis 17. ja 18. sajandi heliloojate poolt väga laialdast kasutamist mitmesugustes helitöodes. Esialgsel kujul ta algas täistaktiga ja oli rahuliku, suursuguse iseloomuga. Hiljem (pärast Haydni) sai viisiks alustada menuetti eeltaktiga, ta tempo muutus kiiremaks ja endine suursugune iseloom kergemaks ja graatsilisemaks. Süüdist siirdus menuett sonaati ja sümfooniasse, kus hiljem asendati *scherzo*'ga (Beethoven!).

Näiteid: Menuetid Haydni sonaatidest. Menuett Beethoveni sonaadist op. 2 nr. 1 jt.

Gavott. Gavott on elavtempoline prantsuse tants *alla breve* taktis. Ta algab tavaliselt takti teise osaga (eeltaktiga) ja omab tugevad lõpud. Tihti järgneb esimesele gavotile teine, kontrastse iseloomuga gavott, mida nimetatakse *alternativo*'ks või, kui ta on kirjutatud püsivale bassinoodile (orelipunktile), *müsetiks*. Alternativo (või müseti) lõppedes kordub esimene gavott algusest peale, nii et saabub kolmejaoline vorm A+B+A, milles alternativo (või müseti) täidab *trio* aset.

Gavott oli 18. sajandil süüdi tähtsamaid vaheosi kolmanda ja neljanda tantsu vahel (intermezzos) ja sellisena järgnes tavaliselt vahenditult sarabandele.

Ka iseseisva helindina on gavott leidnud rohket kasutamist.

Bourrée. Bourrée on gavotiga sarnanev elavatempoline prantsuse ringtants $\frac{3}{4}$ või *alla breve* taktis, kuid erinevalt sellele algab ta veerandnoodilise eeltaktiga ja lõpeb takti kolmanda osaga. Ta rütmiliseks isäralduseks on sagedased süngoobid teisel ja kolmandal taktiosal. Ka bourrée on sageli kolmejaoline (A + B + A), kusjuures kontrastne teine jagu on tihti kirjutatud püsivale bassinoodile, s. o. müsetina. Tarvitati süüdi intermezzos gavoti asemel.

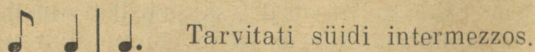
Rigaudon. Rigaudon sarnaneb üldjoontes bourrée'ga, omab aga esimese repriisi lõpul tingimata lahtise kadentsi.

Pavana. Pavana (Padovana, Paduana) on itaalia päritoluga ringtants, mis 16. sajandil oli levinumaid ja tantsitavamaid tantse kogu Euroopas, mida kasutati iga tantsupeo piduliku avatantsuna. Rütmilt ja ülesehituselt sarnaneb ta gavotiga, kuid on aeglasema ja suursugusema iseloomuga, *alla breve* taktis ja algusega täistaktilt.

16. sajandi heliloojad kasutasid teda instrumentaalmuusikas mittemeti ja 17. sajandil ta moodustas süüdi esimese osa, kuid sajandi keskel loovutas oma tähtsa koha allemande'ile.

Gaillarde. Gaillarde (Gagliarda, Galliarde) on röömsaloomuline itaalia päritoluga tants kolmeosalises taktis; seda tantsiti peamiselt pikaloomulise ringtantsu pavana järeltantsuna. Koos viimasega hakati teda 17. sajandi alul tarvitama ka süüdis pavanale järgneva osana ja koos sellega langes sajandi keskel sealt ka välja.

Loure. Loure on sarabande taoline aeglane tants kolmeosalises, sagedamini küll $\frac{3}{4}$ -taktis eeltaktiga ja järgmise põhiritmiga:



Passepied. Passepied on elavatempoline prantsuse päritoluga ringtants kolmeosalises ($\frac{3}{8}$) taktis ja eeltaktiga takti kolmandalt osalt, seega lähedane kiirele valsile. Tarvitati vahest süüdi intermezzos.

Canarie. Canarie on loomult lähedane gigue'ile, kuid erinevalt sellele algab alati täistaktist. Tarvitati vahest gigue'i asemel süüdi neljanda osana.

Chaconne ja Passacaglia. Süüdi finaalsiks tarvitatud Chaconne (Ciacona) ja Passacaglia ei ole iseenesest tantsud, vaid tantsutaolised originaalhelendid aeglasel kolmeosalises taktis, milliseid kirjutati basshääles püsivalt korduvale teemale, nn. *basso*

ostinato’le. Chaconne’i *ostinato*-teema on tavaliselt 8 takti pikk, passacaglia teema aga pikem. Selle basshääles püsivalt korduva teema kui *cantus firmus*’e peal areneb ülemistes häältes mitmesugune kontrapunktiline variatsioonide kude laiaks ja tihti jõuliseks lõpuks süidile.

Chaconne’i ja passacaglia vormis kirjutati ka rohkesti iseseisvaid helindeid (Frescobaldi, Bach jt.). Tuntuimad neist on Bachi Chaconne soolo-viulile d-moll viiulisonaadist ja c-moll Passacaglia orelile.

Vana süidi parimateks näideteks on J. S. Bachi süidid ehk partitad.

II. Homofooniline stiil.

A. Lauluvorm.

a) Lihtsed lauluvormid.

Kontrapunktiline või polüfoooniline stiil, millega tutvunesime eelmises osas, tekkis ja arenes katoliku kiriku hõlma all ja jäi ka peasjalikult selle teenistusse kas puhtvokaalse või vokaal-instrumentaalse kirikulauluna (motetid, messid jne.). Ilmlikus laulus (madrigalid) ja puhtinstrumentaal-muusikas (oreli- ja klaverifuugad jne.) leidis see stiil kasutamist võrdlemisi vähem ja sedagi enam hilisemal ajal. Konstruksioonilt ja põhilaadilt on ta puhtakujuline ansambli stiil täielikult tasakaalustatud häältega, sest kontrapunktilises stiilis kõik hääled arendavad iseseisvaid ja väärtuselt võrdseid meloodiaid, ilma et ükski neist tõuseks ainuvalitsevalt või juhtivalt esile. Isegi *cantus firmus*, see valju kontrapunkti selgroog, asetseb tavaliselt tenoris, s. o. vahepealses hääles ja pole seega määratud teistest eraldamiseks või esikohale tõstmiseks. Alles imitatiivses kontrapunktis ja selle eri kujudes — kaanonis ja fuugas — kerkib üksik meloodia teiste meloodiate (kontrapunktide) koost enam esile ja omab juhtiva meloodia (teema) tähenduse, kuid ka siin ta jääb vaid üheks meloodiaiks teiste samasuguste seas.

Üksiku juhtiva meloodia täielik valitsemise aeg algab alles uue mitmehäälsuse mõiste — harmoonia — „leiutamisega“ ja sellele uue muusikalise stiili, nn. homofoonilise stiili rajamisega. See uus stiil avas muusikale uued avarad võimalused mitmekülgseks arenemiseks ja liitudes hiljem kontrapunktilise stiili elementidega ühiseks segastiiliks, sai moodsa muusika aluseks.

Homofooniline stiil. Milles esineb siis vahe polüfooonilise ja homofoonilise stiili vahel?

Nagu eespool juba selgitatud, kujundatakse polüfooonilises stiilis kahe, kolme või rohkema horisontaalselt liikuva meloodia (kontrapunkti) kooskõlalised suhted konsonantsi ja dissonantsi, s. o. intervalli mõiste alusel. Homofoonilises stiilis on selleks aluseks aga akordi mõiste. Selle mõiste järele, mille „leiutajaks“ ja esimeseks teoreetiliseks põhjendajaks peetakse Gioseffo Zarlinot (1517—1590), põhjeneb helide kooskõla minoorsele ja mažoorsele

kolmkõlale, s. o. suure ja väikese tertsi, näit. *do-mi* ja *mi-sol* (mažoorne kolmkõla) või *la-do* ja *do-mi* (minoorne kolmkõla) ühiskõlale, millest siis tuletatakse teised kooskõlad (sekst-akordid, kvartsekst-akordid jne.). Polüfoonilises muusikas *cantus firmus*'e iga heli on täitsa iseseisev, omaette heli, millega kontrapunkteeriva hääle samuti iseseisev heli sünnitab vaid kas konsoneeriva või dissoneeriva intervalli, — homfooonias on aga iga heli mingisuguse akordi elemendiks, liikmeks või vähemalt vahenditus seoses helide harmoonilise suhtumisega. Sellekohaselt kujundatakse siin antud meloodiale teised hääled juurde, mitte horisontaalsete meloodiatena, nagu polüfoonias kontrapunkteerivad hääled, vaid vertikaalsete akordidena — kolmkõladena, nelikõladena jne. Nii jääb homfooonilises stiilis antud meloodia valitsevaks hääleks, kuna kõik teised hääled on sellele vaid lihtseks harmooniliseks saateks, akompanimendiks. Helindi aluseks võetava muusikalise mõtte kvint-essentsi koondatakse siin seega peamiselt ühte hääle — meloodiasse —, millele antakse võimalikult suur meloodiline ja rütmiline ilmekus ja kumerus. Meloodiat saavad harmoonilised hääled ei sünnita horisontaalselt mingisuguseid kindlaid meloodiaid, vaid loovad juhtivale häälele — meloodiale — ainult harmoonilise baasi ja kõlalise illustratsiooni.

Muusikalise mõtte koondamisega juhtivasse meloodiasse tõusis viimase tähtsus homfooonilises muusikas erilisele kohale ja selle tähtsuse kohaselt kujunesid välja eri reeglid meloodia kujundamiseks ning rida uusi muusikalisi vorme juhtiva meloodia sümmeetriliseks läbitöötamiseks lühema või pikema helindi raamides. Nende juhtiva meloodia kujundamise reeglitega kui ka homfooonilisele stiilile põhjendavate muusikaliste vormidega asumeegi järgnevalt tutvunema.

Muusikaline lause. Iga muusikalise teose aluseks on mingisugune juhtiv muusikaline mõte, mille helilooja vormib ühte või mitmesse lausesse või teemasse ja töötab need siis ühe või teise muusikalise vormi raamides põhjalikult välja. Muusikalise mõtte — teema, meloodia — algelemendiks on motiiv. Motiiv sisaldab kaks, kolm või enam nooti, mis langevad ühele rõhule. Seega võrdub motiivi pikkuselt tavaliselt ühe taktiga. Kaks meloodiliselt erinevat motiivi sünnitavad fraasi ja kaks fraasi — lause. Seega on normaalne lause tavaliselt nelja takti pikkune ja sellist lauset nimetatakse lihtlauseks.*) Iga lõpetatud muusikaline mõte (teema) sisaldab tavaliselt kaks sellist lihtlause, millest esimene moodustab nagu küsimuse ja teine vastuse. Esimest neist nimetatakse eellauseks ja ta lõpeb tavaliselt poolkadentsiga, teist nimetatakse järellauseks ja ta lõpeb täiskadentsiga. Eellause ja järellause kokku sünnitavad liitlause, mida nimetatakse ka perioodiks.

Perioodilõpus, sümmeetrilise,

*) Mõnikord on motiivid ka kahetaktilised ja vastavalt sellele on siis nii fraasid kui laused kaks korda pikemad.

The image shows three staves of musical notation in treble clef, 3/4 time. The first staff is labeled 'Eellause poolkadentsiga.' and contains four motifs: 'motiiv a', 'motiiv b', 'motiiv c', and 'motiiv d'. The second staff is labeled 'Järellause täiskadentsiga.' and contains two motifs: 'motiiv a' and 'motiiv b'. The third staff contains two motifs: 'motiiv e' and 'motiiv f'. Brackets above the notes indicate the boundaries of phrases 'fraas A' and 'fraas B' in the first staff, and 'fraas C' in the third staff.

Järellause on eellausega alati sisulises ühenduses ja sageli korduvad seal eellause motiivid või terve fraas kas täpselt või muudetult, teisendatult, nagu see nähtub ka eelmisest näitest (motiivid *a* ja *b*). Võrdle ka Beethoveni sonaadi op. 2 nr. 2 *Scherzo*.

Periood (lihtlause) säilitab tavaliselt alghelistiku lõpuni (mitte-moduleeriv teema), nagu see nähtub ka eelmisest näitest. Tavaliselt lõpeb siis eellause poolkadentsiga või (harvem) lahtise täiskadentsiga, järellause aga ikka kinnise täiskadentsiga. Vahest toimub aga järellausel modulatsioon (moduleeriv teema) mõnesse esimese järgu suguluses olevasse, peamiselt dominant- või paralleelhelistikku (harva ka mõnesse kaugemasse helistikku) ja periood lõpeb siis uue helistiku täiskadentsiga.

Näide: *Andante* Beethoveni sonaadist op. 28 (esimesed 8 takti).

Nagu eespool juba nimetatud, on perioodi eel- ja järellause normaalselt ühepikkused, 4 või 8 takti. (Vt. eelmised näited Beethoveni sonaadidest op. 2 ja 28.) Sellist võrdsetest lausetest koosnevat perioodi nimetatakse lihtseks perioodiks. Sageli laiendatakse aga järellauset kas lause lihtse kordamise või uute elementide juurdelisamise teel, nii et järellause muutub eellausest märksa pikemaks. Sellist pikendatud järellausega perioodi nimetatakse laiendatud perioodiks.

Näiteid: Beethoveni sonaadi op. 7 *Allegros* ($\frac{3}{4}$ -taktis) on eellause 8-taktiline, järellause aga laiendatud lisandite läbi 16-taktiliseks. Sonaadi op. 13 *Rondos* (*Allegro*) on järellause iseenesest küll

Sisijooksu kadents
Periood

Laiendusvõte — katkestet kadents.

4-taktiline nagu eellausegi, kuid ta on läbi viidud kaks korda ja lõpus täiendatud veel kuuetaktilise lisandiga, ning on niiviisi paisutatud 13-taktiliseks lauseks ja terve periood — 17-taktiliseks laiendatud perioodiks.

Olgu siinjuures tähendatud, et sellised üksikute motiivide, fraaside, lausete jne. lihtsed ja vahenditud kordumised ei sünnita kunagi uut vormi, vaid neid tuleb käsitleda ikka kui lihtseid kordamisi antud vormi piires.

Lihtne lauluvorm. Väikesed helindid, näiteks väikesed laulukesed võivad koosneda vaid ühestainsast lihtsest või laiendatud perioodist. Selliseid miniatuurseid laulukesti võib käsitleda kui ühejaolises vormis või ühejaolises lauluvormis esinevaid helindeid. Näideteks võiksid olla lihtsed rahvalaulud nagu „Kus sa käisid, sokukene“, „Ehi, veli, opi, veli“ ja paljud lastelaulukesed, näit. R. Schumanni lastelaul „Du lieblicher Stern“ (op. 79-st) ja p. t.

Tavaliselt on aga heliloojal rohkem öelda, kui seda võimalik teha ühe perioodi piires. Seepärast sisaldavad pea kõik helindid tavaliselt ikka kas kaks või kolm perioodi, suuremad helindid veelgi rohkem.

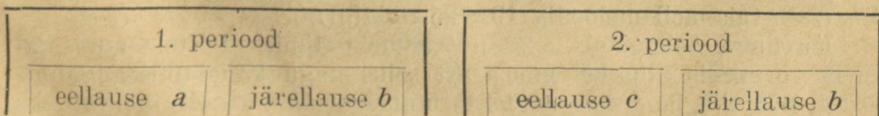
Muusikalist vormi, milles ühendatud kaks sisuliselt lähedast perioodi, nimetatakse kahejaoliseks lauluvormiks ja vormi, milles ühendatud kolm perioodi — kolmejaoliseks lauluvormiks.

Kahejaoline lauluvorm. Kahejaoline lauluvorm kujundatakse kas kahest lihtsest perioodist, näit. Beethoveni sonaadi op. 26 *Andante con variazione*, või nii, et esimene periood on lihtne ja teine laiendatud, näit. Beethoveni sonaadi op. 14 nr. 2 *Andante* või ka kahest laiendatud perioodist, kuid mitte kunagi nii, et esimene periood oleks laiendatud ja teine lihtne.

On ka juhtumeid, kus kahejaoline vorm on kujundatud kahest lihtlausest, näit. trio *Scherzo*'le Beethoveni sonaadis op. 26. Need juhtumid on aga erandlikud.

Kahejaolise vormi esimene periood moduleerub tavaliselt kas dominant-, paralleel- või (harvemini) mõnesse teise esimese järgu suguluses olevasse helistikku ja lõpeb vastava kadentsiga, teine periood toob aga helindi tingimata põhihelistikku tagasi ja lõpeb selle täiskadentsiga.

Sisuliselt on mõlemad perioodid väga lähedased ja omavad sageli isegi ühise järellause, umbes nii:



Näide: Beethoveni sonaadi op. 26 I jagu, kus variatsioonide teema mõlema 16-taktilise perioodi järellaused on ühised.

Ex. 111. 111. 111. 111.

Kahejaolises lauluvormis kirjutatakse tavaliselt variatsioonid teemale, sageli ka preluudid, menuetid, marsid jne. Ühtlasi on ka kahejaoline lauluvorm mitme liitvormi üksikute jagude vormiks.

Kolmejaoline lauluvorm. Kolmejaoline lauluvorm koosneb harva kolmest erisugusest perioodist; rõhuvas enamuses on kolmas periood vaid esimese kordumine kas täpselt või mõningate muudatustega, nii et kolmejaolise lauluvormi tavaline skeem on järgmine:

Esimene jagu	+	Teine jagu	+	Kolmas jagu
period A	+	period B	+	period A

Esimese jao sünnitab korrapärane periood, nagu kahejaoliseski vormis. Teine jagu esineb iseseisva korrapärase perioodina võrdlemisi harva, peamiselt kolmejaolises lauluvormis kirjutatud valssides (Schubert, Chopin, Strauss jt). Sagedamini kujundatakse ta mõne esimesest perioodist võetud motiivi lihtsest või sekventsilisest kordumisest, nn. käikudest, millised, moduleerudes peamiselt esimese järgu suguluses olevate helistikkude kaudu, lõpevad poolkadentsina põhihelistiku V või III astmel. Sellele kadentsile järgneb vahenditult kolmas jagu, s. o. esimese perioodi kordumine, tihti mõningate muudatuste ja laiendustega. Teine jagu valmistab seega nagu kolmandat ette ja on sellega tihedas seoses, mispärast kordamise puhul korraldatakse kolmandat jagu ikka koos teisega.

Tüüpiliseks näiteks kolmejaolisele lauluvormile, mille teine jagu on kujundatud nn. käikudest, on *Allegretto* I osa Beethoveni sonaadist op. 10 nr. 2. Selles on esimeseks jaoks täielikult korduv 8-taktiline lause, mis moduleerub paralleelsesse mažoori. Sellele järgneb teine jagu koosneb käikudest (lühikese motiivi kordumistest) 8 takti ulatuses ja lõpeb poolkadentsiga põhihelistiku dominandil. Kolmandas jaos kordub esimese jao lause, kuid pikendatult 10-taktiliseks, millele siis järgneb 12-taktiline lisand, nii et kolmas jagu on laiendatud üldse 22-taktiliseks.

Samasugusena esineb kolmejaoline lauluvorm ka Beethoveni sonaadi op. 28 *Scherzo*'s.

Teise jao käikude (motiivi kordumiste) vahel esineb mõnikord periooditaoline iseseisev meloodia, mille lõppedes käigud jätkuvad harilikus korras. Sellist uut meloodiat teise jao käikude vahel nimetatakse episoodiks.

Selline episood esineb näiteks Beethoveni sonaadi op. 2 nr. 2 *Scherzo*'s (gis-moll meloodia 19.—25. taktini).

Ka lihtne kolmejaoline lauluvorm on paljudele teistele muusikalistele vormidele aluseks, mispärast selle, nagu kahejaolisegi lauluvormi, põhjalik tundmine on teiste muusikaliste vormide mõistmiseks olulise tähtsusega. Seepärast soovitame tutvuneda lauluvormiga võimalikult põhjalikult ja selleks analüüsida võimalikult palju selles vormis kirjutatud helindeid.

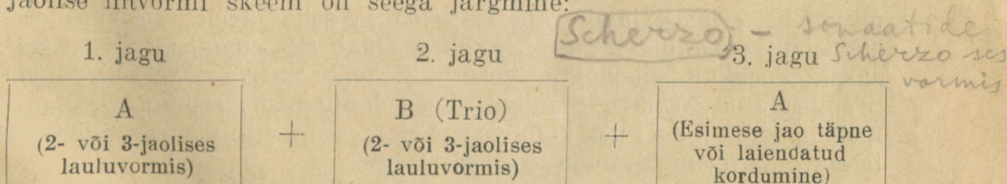
Eksituste vältimiseks analüüsimisel tuletame veeli kord meelde, et lause, perioodi jne. lihtne kordumine ei sünnita kunagi uut vormi. Kahe- ja kolmejaolises lauluvormis on sellised kordumised sagedased, mispärast selle silmaspidamine on väga oluline. Ühtlasi märgime veel kord, et kolmejaolise lauluvormi kolmas periood ei kordu kunagi üksinda, vaid ikka koos teise jaoga.

Lõpuks juhime tähelepanu veel järgmisele asjaolule. Lühendatud teise jaoga kolmejaoline lauluvorm ühest küljest ja kahejaoline lauluvorm, mille teine periood koosneb laiendatud lausetest, teisest küljest sarnanevad üksteisega sedavõrd, et esimese pilguga on raske jõuda otsusele, kas antud juhul on tegemist kahe- või kolmejaolise vormiga. Sellistel kordadel tuleb vaadata, kas helindi lõpposas kordub esimene periood tervelt või ainult selle järellause. Esimesel juhul on tegemist kolmejaolise, teisel — kahejaolise lauluvormiga.

b) Liitvormid.

Kolmejaoline liitvorm. Lihtses kahe- ja kolmejaolises lauluvormis kirjutatakse vaid vähemaid helindeid, sest kahejaolise vormi kahte ja kolmejaolise vormi kolme perioodi ei saa ju lõppude lõpuks kesteab kui pikaks arendada. Seepärast tarvitatakse suuremate helindite loomiseks liitvorme, mis kujundatakse liitvormidest mitmesugusel eri viisil.

Lihtseim liitvormidest on lauluvormi kolmejaoline liitvorm. See kujundatakse nii, et lihtses kahe- või kolmejaolises lauluvormis kirjutatud esimesele jaole lisatakse juurde samasuguses vormis kirjutatud teine jagu ja korratakse siis veel kord esimest jagu kas muutmata või laiendatud kujul. Skeemilt sarnaneb see vorm üldjoontes lihtse kolmejaolise lauluvormiga (A+B+A), kuid lihtses lauluvormis sisaldab iga üksik jagu vaid ühe perioodi, liitvormis aga kaks (kui teda moodustab kahejaoline liitvorm) või kolm (kui teda moodustab kolmejaoline liitvorm) perioodi. Kolmejaolise liitvormi skeem on seega järgmine:



Üksikud jaod lõpevad tavaliselt täiskadentsiga.

Kolmejaolise liitvormi teist jagu (B) nimetatakse sageli *trioks*. See nimetus on pärit ajast, millal kolmejaolise helindi keskmine jagu kirjutati kolmehäälsena vastandiks esimesele ja kolmandale jaole, mis olid tavaliselt nelja- või enamahäälsed.

Keskmine jagu (*trio*) omab tavaliselt kontrastse, sageli rahulikumaa iseloomu ja on laiemaa, voolavamaa melodilise joonega, kui esimene ja kolmas jagu. Ka kirjutatakse ta tavaliselt mõnes teises, põ-

hiihelistikule lähedases helistikus, peale dominanthelistikuga, milles esineb äärmiselt harva. On näit. esimene jagu C-duuris, siis võib *trio* olla: samanimelises c-mollis, subdominantilises F-duuris, või f-mollis, paralleelses a-mollis, ka As- ja A-duuris ja harva põhihelistikus (C-duuris), kuid peagu mitte kunagi dominantilises G-duuris. On esimene jagu a-mollis, siis võib *trio* olla: paralleelses C-duuris, subdominantilises d-mollis ja sellele paralleelses F-duuris; samanimelises A-duuris ja harva ka põhihelistikus (a-mollis), kuid peagu mitte kunagi dominantilises c-mollis.

Triole järgnev kolmas jagu on, nagu öeldud, esimese jao täpne või laiendatud kordumine. Esimesel juhul ei kirjutata kolmandat jagu sageli sugugi välja, vaid selle asemele märgitakse *trio* lõppu *Da Capo* (D.C.) või *Da Capo al Fine*, mis tähendab, et helindit tuleb korrata algusest peale kuni sõnani *Fine* esimese jao lõpul. Teisel juhul kirjutatakse kolmas jagu täielikult välja, sest seal laieneb esimese jao muusika tavaliselt vabade lisandite läbi eriliseks laiendatud lõpuks, mida nimetatakse *coda*'ks. *Coda*'s võivad korduda ka mõned eelmiste jagude tähtsamad motiivid ja ette tulla kaldumised teistesse, vahest isegi kaugeisse helistikesse. Sel viisil areneb *coda* tihti õige pikaks ja laialdaseks lisandiks kolmandale jaole.

Esimese juhu näiteid: Beethoven, *Menuett* sonaadist op. 2 nr. 1 ja *Scherzo* sonaadist op. 28.

Teise juhu näiteid: Beethoven, *Menuett* sonaadist op. 31 nr. 3 ja *Scherzo* sonaadist op. 2 nr. 3.

Lühendatud ja laiendatud liitvorm. Sellest kolmejaolise liitvormi kujundamise tavalisest korrast kaldutakse vahest ka kõrvale. Nii kordab A. Glazunov oma 1. sümfoonia *Scherzo* kolmandas jaos mitte tervet esimest jagu, vaid ainult selle kolmandat perioodi, mille arendab siis laiaks *coda*'ks. See on lühendatud liitvorm.

Beethoven oma 4. ja 7. sümfoonia *Scherzo*'des ei korda jälle mitte üksi esimest jagu, vaid ka *trio*'t ja selle järele veel kord esimese jao kolmandat perioodi, mille arendab siis *coda*'ks. Seega saadakse tegelikult viiejaoline vorm: *Scherzo + trio + Scherzo + trio + lühendatud Scherzo coda*'ga. Seda lauluvormi erikuju võiks nimetada laiendatud liitvormiks. Ülesehituselt sarnaneb see teise rondovormiga, nagu eespool näeme.

Schumann oma 1. sümfoonia *Scherzo*'s tarvitab sama *trio* kordamise asemel kahte erisugust *trio*'t, nii et saadakse kahe *trio*'ga liitvorm: *Scherzo + 1. trio + Scherzo + 2. trio + Scherzo*. Ülesehituselt sarnaneb see kolmanda rondovormiga. Sama skeemi tarvitab ka Mendelssohn oma „Suviöö unenäo“ Pulmamarsis.

Olgu veel tähendatud, et kolmejaolise liitvormi esimesele jaole võib vahest eelneda nn. sissejuhatus, s. o. mõni takt muusikat, mis ei moodusta iseseisvat perioodi, vaid on määratud nagu kuulaja ettevalmistamiseks järgnevale.

Helindid kahe- ja kolmejaolises lauluvormis. Eespool kirjeldatud kahe- ja kolmejaolises lauluvormis, peasjalikult aga kolmejaolises liitvormis kirjutatakse peagu kõik vähemad instrumentaal- ja vokaalhelindid ja mitmed tsükliliste helitööde (sonaatide, sümfooniade jne.) osad. Vastavalt nende ülesandele, põhilaadile, iseloomule, päritolule jne. kannavad need helindid väga mitmesuguseid nimetusi. Siia kuuluvad peagu kõik tantsud (valss, masurka, polonees jne.), marsid, preluudid, etüüdid, ballaadid, nokturnid, scherzod, capricciod, elegiad, impromptud, variatsioonid jne.

Tantsud. Mitmesuguste rahvaste tantsuviisid neile omase hooga põhilaadiga ja elava rütmikaga on pakkunud heliloojaile alati tänuväärset materjali instrumentaalmuusika loomiseks. Nagu eespool nägime (vt. vana tantsusüiti!), koostati juba 16. sajandil rahvatantsudest terved orkestrisüüdid, milles lihtsed tantsuviisid said sageli põhjaliku kunstilise väljatöötuse osalisteks.

Vana süüdi eeskujul kasutati tantsuviise ka hilisemais tsüklilises helindeis, näit. menuetti sonaadi ja sümfoonia keskmiseks jaoks.

Ka uuema aja heliloojad on olnud küllalt tähelepanelikud tantsumuusika vastu ja seda ala õige elavalt viljelnud.

Uuema aja tantsudest, mis leidnud eriti sagedast kasutamist kunstmuusikas, oleks nimetada: valss, masurka, polonees jne. Enamal jaol on nad kirjutatud kolmejaolises liitvormis, harvem lihtses kahe- või kolmejaolises lauluvormis.

Valss. Valss (saksa k. Walzer) on saksa päritoluga, kuid peamiselt Viini kaudu kõikjale levinud tants $\frac{3}{4}$ -taktis (harva ka $\frac{3}{8}$ või $\frac{6}{8}$ -taktis), mis leidnud rohket kasutamist ka kontsertmuusikas. Schuberti valsid (neid on üle 200) on kirjutatud enamikus lihtsas kahejaolises lauluvormis, s. o. ilma *trio*'ta. Mozarti valsid (neid on umbes 50), samuti ka Beethoveni omad on aga peagu alati *trio*'ga, mille järele kordub esimene jagu.

Vanemais valssides leidub vähe modulatsioone ja needki vaid lähedaisse helistikesse. Schubert tarvitas aga juba, rohkesti kaugeid modulatsioone ja laiendas ka muidu valsi vormi mitmeti, samuti ka Schumann. Chopin tõstis aga valsi nii vormilt kui sisult puhta kontsertmuusika kõrgele tasemele. Suuremad ta valssidest on kirjutatud kolmejaolises liitvormis, vähemad lihtses lauluvormis.

Chopini eeskujul on kontsertvalsse kirjutatud ka paljud teised heliloojad nagu Brahms, Tšaikovski, Sibelius jt.

Vastavalt neis väljendatud meeleolule kannavad kontsertvalsid sageli mitmesuguseid erinimetusi nagu: *Valse noble*, *Valse triste*, *Valse mélancolique*, *Valse caractéristique* jne.

Tantsimiseks määratud valsside loojaid on olnud väga palju ja vastav literatuur on ääretult suur. Sellised valsid on kirjutatud

tis ja käigumarsid *alla breve* taktimõõdus. Vormilt ei erine nad millegagi eespool kirjeldatud tantsudest, s. o. nad kirjutatakse samuti lauluvormis, peajasjalikult selle kolmejaolises liitkujus (marss + trio + marss), lühikese sissejuhatusega ja tihti kaunis laialdase *coda*'ga. Peale tavaliste käigumarsside (militaarmarsside) kirjutatakse marsse ka eriülesanneteks; siia kuuluvad mitmesugused pidulikud marsid, leinamarsid jne.

Marsi näiteid leidub muusikaliteratuuris, ka kõigi suurte heliloojate loominguks palju. Nimetame siin vaid mõned tuntuimad: Schuberti marsid, Preestrite marss Mozarti oop. „Völflööt“, Leinamarss Beethoveni sonaadist op. 26, Leinamarss Beethoveni sümfooniast *Eroica*, Chopini Leinamarss, J. A. A. viku Pidulik marss jt.

Lauluvormis, peajasjalikult selle liitkujus on kirjutatud ka peagu kõik teised uuema aja tantsud nagu polka, galopp, reinlender ja teised, mis nimelised nad ka ei oleks.

Prelaud. Prelaud (lad. k. *Praeludium*) tähendab täpses mõistes eelmängu, sissejuhatust mõnele suuremale helindile, näit. 17. sajandi lõpul vana tantsusüidile, Bachi, Regeri jt. juures orelivõi klaverifuugadele jne. Prelaud esineb aga ka tihti iseseisva helindina ja sisaldab sageli õige palju virtuooslikku elementi.

Bachi ja ta järglaste prelaudid on kirjutatud polüfoonilises stiilis, uuema aja prelaudis valitseb aga sega- ja homofooniline stiil.

Prelaudid kirjutatakse enamasti kahe- ja kolmejaolises lauluvormis, tihti aga ka mitmesugustes teistes vormides. Nii on enamik Bachi preluude ta „Wohltemper. Kl.“ kirjutatud kahejaolises lauluvormis, preluudi nr. 5/II (D-duur) aga täielikus sonaadivormis. Chopini 24 preluudi (op. 28) on nii karakterilt kui vormilt väga mitmesugused ja sellistena pakuvad analüüsimiseks head materjali.

Peale Bachi ja Chopini leidub preluude peagu kõigi, ka eesti heliloojate loominguks.

Näiteid: M. Saar, H. Elleri jt. klaveriprelaudid, H. Elleri ja A. Kapi prelaudid tšellole orkestriga jne.

Toccata. Toccata nimetus on tuletatud itaaliakeelsest sõnast *toccare* = „puudutama“, s. o. klaveri või orelil avameid „puudutades“ mängima, ja sellisena avastikuga instrumentidele (klaverile, orelile) kirjutatud helindite vanimaid nimetusi. 17. sajandil tähendas *toccata* üldiselt sedasama, mis prelaud, s. o. eelmängu suuremale helindile. Ka Bachi ja ta eelkäijate (Buxtehude, Pachelbeli jt.) juures on *toccata* tihti fuugale eelmänguks.

Nii neis kui ka hilisemais *toccata*'des domineerib kiire liikumine, s. o. lühinoodiline figuratsioon, milles leidub sageli ka fugeerivat elementi.

Sagedamini kirjutatakse *toccata*'d kahe- või kolmejaolises lauluvormis, kuid haruldased pole ka mitmesugused teised vormid. Nii on Schumanni klaveritoccata op. 7 kirjutatud korrapärases sonaadivormis.

Näiteid: Eelnimetatud Schumanni Toccata op. 7, Bachi oreli-toccata'd, A. Lemba Toccata ja fuuga d-moll klaverile, A. Kapi Toccata orelile jne.

Etüüd. Etüüd on otseses mõistes helind, mille ülesandeks on teatud tehnilise võtte arendamine vastaval instrumendil. Sellekohaselt käib etüüdist tavaliselt läbi mingisugune üks tehniline motiiv (helireedel, arpedžio, staccato, oktaavid, akordid, triller, eriline sõrmede järjestus jne.), mis annab tervele etüüdile teatud määral harjutuse ilme. Suurte heliloojate kätes on aga ka see näiliselt kuiv vorm omandanud sageli tüseda ja sügava kunstilise sisu, mis õigustab nende kasutamist kontsertpaladena. Tuntuimad sellistest kontsertetüüdidest on Chopini etüüdid op. 10 ja 25.

Nagu preluudid ja toccata'd, kirjutatakse ka etüüdid mitmesugustes vormides, kuid ka siindomineerib tugevasti lihtne ja liitluluvorm.

Näiteid: Lütschi, Czerni, Helli, Črameri jt. etüüdid.

Scherzo. Scherzo (= it. k. „nali“) on lõbusa, maljatleva iseloomuga, elava rütmikaga ja värvika harmooniaga kiiretempoline helind, tavaliselt kolmejaolisel liitvormis (Scherzo+trio+Scherzo); neid on kirjutatud kõik suured heliloojad. Scherzo'sid kirjutatakse iseseisvate helinditena, — veel sagedamini tarvitatakse teda aga sonaadi, sümfoonia, trio jne. teise või kolmanda osana (enne või pärast aeglast osa), kuhu Beethoven ta aetas menueti asemele.

Näiteid: Scherzo'd Beethoveni sonaatidest, H. Elleri Scherzo orkestrile, A. Vedro Scherzo orkestrile, A. Lemba Scherzo f-moll sümfooniast jne.

Capriccio. Capriccio (pr. k. *Caprice*) on temperamentse ja tulise iseloomuga helind, milles kasutatakse sageli mitmesuguseid „tujukaid“ ootamatusi ja omapäraseid võtteid väljatöötuses. Ka vormis esinevad siin tihti mitmesugused vabadused.

Põhilaadilt sarnaneb capriccio õige tugevasti scherzo'ga, nii et näit. Chopini b-moll Scherzo't võiks sama hästi ka capriccio'ks nimetada.

Näiteid: R. Tobiase Capriccio orkestrile, J. Aaviku Capriccio jt.

Teema variatsioonidega. Teema variatsioonidega (*Thema con variazioni*) on helind, milles mingi lihtne, tavaliselt kahejaolisel lauluvormis kirjutatud teema esineb mitmes erinevas väljatöötuses (teisendis, variatsioonis). Näiteks lihtne $\frac{4}{4}$ -taktis kirjutatud mažoorne teema võib olla välja töötatud: ühes variatsioonis minoor-sena ja suurte akordidega, teises $\frac{3}{4}$ -taktis ja punkteeritud või sükooppeeritud rütmiga, kolmandas imitatiivse või kontrapunktilise koega, neljandas sädelevate passaažidega jne., — nii et algteema esineb igas variatsioonis nagu uues kuues: uue harmooniaga, tempoga, rüt-

miga, helistikuga, figuratsiooniga jne., ja sünnitab sellisena nagu uue iseseisva pala. Komponistil on täieline vabadus kasutada variatsioonides kõiki võimalikke komponeerimis-tehnilisi võtteid, et aga anda teemale uut nägu ja ilmet.

Variatsioonide lihtsamaid ja vanemaid algkujusid on nn. *basso ostinato*, milles basshäääl kordab püsivalt sama teemat, ülemised hääled esinevad aga iga kord uue väljatöötusega, variatsiooniga. Selliste *basso ostinato* dena on kirjutatud *passacaglia* d ja *chaconne* id, millega tutvunesime juba vana tantsusüüdi juures.

Näiteid: Bachi e-moll *Passacaglia* orelile ja *Chaconne* viiulile.

Variatsioonidena võib käsitleda ka mõne tantsu, sagedamini *sarabande* teisendatud kordamist Bachi ja Händeli süitides, mida seal nimetatakse *double* 'ks.

Variatsioone on kirjutanud kõik suured heliloojad (alates juba 16. sajandist) kas iseseisvate helinditena või suurte tsükklus-helitööde, näit. sonaadi, sümfoonia jne. osadena.

Näiteid: Beethoven, sonaadi op. 26 I osa (*Andante con Variazioni*), Schumann, *Etudes symphoniques*, Brahms, Variatsioonid Händeli teemale, A. Kapp, f-moll sümfoonia III jagu ja Koraalivariatsioonid orelile, R. Tobias, Klaverivariatsioonid eesti viisile jne.

Ballaad. Ballaad on eepilise, jutustava iseloomuga ja teatud mõöduni müstilise, igatseva või pessimistliku põhilaadiga helind, mis kirjutatud samanimelise luuletise sõnadele soolohäälele või koorile klaveri või orkestri saatel, näit. Schumanni ballaadid, R. Tobias ballaad „Sest ilmaneitsist“ jne., või ka puht-instrumentaalhelinditena, näit Chopini ja Brahmsi klaveriballaadid.

Nokturn. Nokturn (it. k. *Notturmo* = „ööpala“) on õrna, unistava iseloomuga helind, nagu seda märgib ka ta nimetus. Kirjutatakse, nagu eelmisedki, peamiselt kahe- või kolmejaolisel lauluvormis.

Näiteid: Chopini nokturnid, R. Tobiasi „Ööpala“ keelpillide orkestrile jne.

Eleegia. Eleegia (= kr. k. „kaebe“) on kurva, kaebliku iseloomuga helind lauluvormis.

Näide: Griegi „Elegia“.

Kahe- ja kolmejaolisel lauluvormis ja viimase liitvormis kirjutatakse tavaliselt ka igasugused teised vähemad instrumentaalhelindid mitmesuguste erinimetuste all, nagu: *impromptu*, *berceuse*, *barkarol*, *pastoraal*, *intermezzo*, sõnadeta laul jne., samuti ka vähemad vokaal- ja vokaal-instrumentaalhelindid nagu mitmesugused koori- ja soololaulud, aariad, romansid jne.

Näiteid: J. Simm, „Chanson triste“ ja „Karjaselaul“ orkestrile, A. Vedro, „Hällilaul“ ja „Lüüriline pala“ orkestrile jne.

Kõigi loetletud helindite analüüsimine lauluvormiga põhjalikult tutvunemiseks olgu siinkohal veel kord tõsiselt soovitatud.

B. Rondovorm.

Rondo. Lauluvormi järele on sagedamini tarvitataavaks vormiks rondo, mille juured ulatuvad tagasi keskaega. Sellal oli rondo (pr. k. *Rondeau*, lad. k. *Rondellus*, it. k. *Rotundello* = „ring-laul“) väga levinud ringtants, mida tantsiti laulu saatel, ja nimelt nii, et laulsid vaheldamisi eeslaulja (solist) ja koor, — esimene muutuvaid värsse (kupleid) ja teine korduvat refrääni. Selle vormi võttis üle ka instrumentaalmuusika helindite näol, milles peateemat korratakse vaheldamisi uute kõrvalteemadega mitu korda, nagu refrääni vahelduvate kupleede järele. Ja rondo on jäänud tänapäevani sellise vormi nimetuseks.

Kolmejaolises liitvormis esineb peateema teatavasti kaks korda, esimeses ja kolmandas jaos, mille vahel asub erineva laadiga teine jagu — *trio*. Rondovormis kordub peateema aga enam kui kaks korda, näit. vanemates rondodes neli ja enam korda, vaheldudes iga kord uue kõrvalteemaga: $A+B+A+C+A+D+A^*$.

Näiteid: Couperini Rondod (*Pièces de Clavecin, Ordre 18*), Bach'i Rondo teisest *Partitast* (c-moll) jne.

Hiljem rondo vorm on kujunenud õige mitmekujuliseks, nii et tänapäev eraldatakse viis rondo vormi eri kuju. Kõigil neil eri kujudel on ühesuguselt üks peapartii (peateema), mis kordub vaheldamisi ühe või kahe kõrvalpartiiga (kõrvalteemaga) rohkem kui kaks korda. Nii pea- kui kõrvalpartiid kirjutatakse lihtses kahe- või kolmejaolises lauluvormis, harva ka laiendatud perioodina.

Peapartii esineb alati põhihelistikus, kõrvalpartiid aga mõnes teises lähedases helistikus peale dominanthelistiku (erandiks on rondo neljas kuju, nagu allpool selgub!). Kordumistel esineb peapartii (aga ka kõrvalpartii, kui see kordub) tavaliselt uues, enamasti rikkalikumas väljatöötuses.

Harva, ja nimelt siis, kui rondo vormi kasutatakse menuetis või scherzo's, võivad rondo üksikud partiid omada kaunis lõpetatud ilme, tavaliselt aga ühendatakse üksikud partiid üksteisega moduleerivate üleminekutega, nn. sidepartiidega, mis on sageli kaunis ulatuslikud.

Esimesele kõrvalpartiile järgneb vahest ka nn. vahepartii, s. o. lühem või pikem lisand uue, iseseisva teemaga, mis põhineb orelipunktil või mõnel liitkadentsil ja areneb näiliselt täielikuks lõpuks, kuid tegelikult läheb sidepartii kaudu üle peateemale.

Esimene rondo vorm. Rondovormi esimene eri kuju või esimene rondo vorm on tegelikult rondo vormi ebatäielik kuju. Selles järgneb tavalise korra järgi kirjutatud peapartiile vaid lühike käigutoline kõrvalpartii, mis lõpeb poolkadentsiga põhihelistiku V või III astmel. Selle järele kordub peapartii kas täieli-

*) Siin ja järgnevalt: A = peapartii, B = esimene kõrvalpartii, C = teine kõrvalpartii jne.

kult või lühendatult ja areneb siis lühemaks või pikemaks *coda*'ks. Esimese rondovormi skeem oleks seega järgmine: A+B+A *coda*'ga.

Sellel lihtsel, ebatäielikul kujul esineb rondovorm väga harva. Tavaliselt järgneb peapartii kordumisele veel kord käigutaoline kõrvalpartii, mille järgi korratakse peapartiid uuesti ja arendatakse see siis *coda*'ks, nii et saadakse rondovormi õige skeem kolm korda läbiviidud peapartiiga: $A^1+B^1+A^2+B^2+A^3$ ja *coda*.

Esimest rondovormi kasutatakse peamiselt sonaadi, sümfoonia, trio jne. pikaldastes osades, vahest ka preluudides, etüüvides jne.

Näiteid: Beethoven, *Largo appassionato* sonaadist op. 2 nr. 2 ja *Andante* viiendast sümfooniast, Schumann, *Largo* esimesest sümfooniast.

Teine rondovorm. Teine rondovorm erineb eelmisest seega, et siin kirjutatakse ka kõrvalpartii korrapärases kahe- või kolmejaolises lauluvormis (harva ka laiendatud perioodina). Seega on teises rondovormis kaks korrapärasat teemat — peateema ja kõrvalteema, millised korduvad vaheldamisi tavalise rondo skeemi järele: $A^1+B^1+A^2+B^2+A^3$ ja *coda*.

Üleminekud ühelt partiilt teisele sünnivad tavaliselt sidepartii kaudu, mis on tihti kaunis ulatuslikud.

Olgu tähendatud, et kõrvalpartiisid ei kirjutata reeglipäraselt kunagi dominantelistikus. (Leiduvad siiski mõned väga vähesed erandid!)

Ka teist rondovormi kasutatakse peamiselt sonaadi, sümfoonia, trio jne. pikaldastes osades.

Näiteid: Beethoven, *Adagio grazioso* sonaadist op. 31 nr. 1, Glazunov, *Adagio* esimesest sümfooniast, J. Aavik, *Andante* klaverisonaadist jne.

Esimene ja teine rondovorm, omades vaid kaks teemat — peateema ja ühe kõrvalteema, — sarnanevad tugevasti laiendatud kolmejaolise liitvormiga ja kuuluvad koos sellega ning lihtse lauluvormiga lihtsete muusikaliste vormide hulka.

Kolmas rondovorm. Kolmas rondovorm erineb eelmisest seega, et tal on kolm teemat või partiid, nimelt peapartii, esimene kõrvalpartii ja teine kõrvalpartii. Kõik kolm partiid kirjutatakse kas kahe- või kolmejaolises lauluvormis või (harvemini) laiendatud perioodina, kusjuures esimene kõrvalpartii on tavaliselt lühem teisest.

Peapartii esineb ka kordumistel ikka põhielistikus, esimene kõrvalpartii peamiselt parallelelistikus ja teine kõrvalpartii kas põhielistikule samanimelises või subdominantelistikus, harvemini ka teistes põhielistikule lähedastes helistikkudes peale dominantelistiku, milles kõrvalpartii ei esine reeglipäraselt kunagi.

Harva ettetuleva erandina võiksime nimetada *Rondo*'t Weberi sonaadist op. 24 (*Perpetuum mobile*), mille esimene kõrvalpartii on kirjutatud dominantelistikus.

Nagu rondovormis ikka, vaheldub peapartii perioodiliselt mõlema kõrvalpartiiga skeemi järele: $A^1+B+A^2+C+A^3$ ja üksikuid partiisid ühendavad tavaliselt lühemad või pikemad sidepartiid, mis sisaldavad vajalikke modulatsioone üleminekuks järgnevale partiile. Peapartii viimasele läbiviimisele järgneb tavaliselt *coda*. Peapartii esimene kordumine (A^2) sünnib sageli lühendatult, teine (A^3) aga enamasti ikka täielikult. Peateema iga läbiviimine sünnib uues väljatöötuses. Mõnikord paigutatakse kõrvalpartii ja peapartii kordumise vahele veel nn. vahepartii, milles võib kerkida esile isegi mõni uus teema.

Kolmas rondovorm omab seega üldjoontes järgmise kuju:

A^1 + sidepartii + B + vahepartii sidepartiiga või sidepartii üksi + A^2 (tihti lühendatult) + sidepartii + C + sidepartii + A^3 (enamasti täielikult) + *coda*.

Nii läheneb see rondovorm oma ehituselt täielikemale kõigist muusikalistest vormidest — sonaadivormilõ, ta üksikute partiide tonaalsed suhted on aga sarnased lihtsete vormidega. Seepärast võib seda rondovormi käsitleda kui vahepealset lihtsete ja suurvormide vahel.

Kolmanda rondovormi näiteid: Beethoven, sonaat op. 53 (C-duur), *Rondo* (Finaal); Schubert, sonaat op. 53 (D-duur), *Rondo*; Schubert, sonaat op. 78 (G-duur), *Allegretto*.

Neljäs rondovorm. Neljäs rondovorm on täielikumaid ja sagedamini tarvitatavoid rondovormi eri kujusid. Konstruktioonilt ja üksikute partiide tonaalsetelt suhetelt läheneb ta juba õige tublisti sonaadivormile, mispärast seda rondovormi arvatakse suurvormide hulka.

Ka sellel rondovormil on kolm teemat või partiid — peapartii, esimene kõrvalpartii ja teine kõrvalpartii, kuid esimene kõrvalpartii on tingimata lühike ja esineb kaks korda järgmise skeemi kohaselt: $A^1+B^1+A^2+C+A^3+B^2+A^4$. Ka on esimese kõrvalpartii tonaalne suhe peapartiiga teissugune, kui kolmandas rondovormis, ja nimelt:

a) on peapartii (A) mažoorne, siis esimene kõrvalpartii (B) on esimesel läbiviimisel (B^1) tingimata dominantelistikus ja teisel läbiviimisel (B^2) põhielistikus;

b) on peapartii (A) minoorne, siis esimene kõrvalpartii (B) on esimesel läbiviimisel (B^1) paralleelses mažooris või (harvemini) minoorises dominantelistikus ja teisel läbiviimisel (B^2) põhielistikus või samanimelises mažooris. Teine kõrvalpartii (C) võib olla ükskõik millises peapartiiga esimese järgu suguluses olevas helistikus, kuid mitte samas, milles on kirjutatud esimene kõrvalpartii (B^1). Ta on tavaliselt kaunis pikk, igal juhtumil pikem kui esimene kõrvalpartii.

Esimesele kõrvalpartiile järgneb vahest (kuid kaugeltki mitte alati) orelipunktile või liitkadentsile rajatud vahepartii. Üksikuid partiisid ühendatakse üksteisega sidepartiidega, mis sisal-

davad vajalikke modulatsioone voolavaks üleminekuks järgnevale partiile ja on vahest õige ulatuslikud. Teise kõrvalpartii ees puudub tihti selline sidepartii. Peapartii viimasele läbiviimisele järgneb tavaliselt lühem või pikem *coda*.

Neljanda rondovormi ehitus oleks seega üldjoontes järgmine:
 $A^1 + \text{sidepartii} + B^1 + \text{vahepartii (mitte alati)} + \text{sidepartii} + A^2 + \text{sidepartii (mitte alati)} + C + \text{sidepartii} + A^3 + \text{sidepartii} + B^2 + \text{vahepartii (mitte alati)} + \text{sidepartii} + A^4 + \text{coda}$.

Neljandat rondovormi tarvitatakse peamiselt sonaadi, sümfoonia, trio, kontserdi finaalides.

Näiteid: Beethoven, Finaalid sonaatidest op. 2 nr. 3 ja op. 28; J. Aavik, Klaverisonaadi finaal, jne.

Viies rondovorm. Viies rondovorm läheneb juba sedavõrd sonaadivormile, et on otstarbekohasem vaadelda teda koos viimasega.

Instrumentaal-rondo (esinedes täielikuna, s. o. kolme partiiga suurvormina) omab tavaliselt elava ja rõõmsaloomulise, sageli isegi kapriisse iseloomu järskude dünaamiliste muudatustega, vahelduva, puanteeritud rütmiga jne. Eriti peab peateema olema iseloomuline ja huvitav, et ta mitmekordne kordumine ei muutuks väsitavaks ja igavaks ning et ta küllalt ilmekalt erineks kõrvalteemadest.

C. Sonaadivorm.

Nagu seniöeldustki juba küllalt selgesti ilmneb, ei ole muusikalised vormid iseenesest midagi absoluutselt kindlat ja vääramatut, — midagi sellist, mis helilooja fantaasiat seoks, selle arenemist pidurdaks. Muusikalised vormid on helindile vaid väliseks raamiks, mille piirides helilooja muusikalistel mõtetel ja fantaasial on küllalt vabadust ja avarust arenemiseks, kui aga heliloojal on, mida öelda. Vormi raamistik loob vaid helilooja muusikaliste mõtete arenemisele kindla ja sümmeetrilise korra, mis iga kunstiteose tähtsamaid algnõudeid, ja hoiab ta fantaasia sihitust laiavalgumise.

Senivaadeldud vormides — lihtses kahe- ja kolmejaolisises lauluvormis, kolmejaolisises liitvormis ja rondovormides — sünnib muusikaliste mõtete sümmeetriline arenemine ühe, kahe või kolme teema vahelduva kordumise näol, ilma et see teemaline materjal saaks suurema, põhjalikuma ja vabama väljatöötuse osaliseks. Kuid helilooja fantaasia vabaks lennuks väljaspool teemade raamistikku ei puudu ka siin omad võimalused. Episoodides, vahepartiides, sidepartiides, *coda*'des ja perioodide mõnesugustes laiendustes astub helilooja fantaasia ikka ja ikka jälle teemade raamistikust välja ja arendab muusikalisi mõtteid vabalt edasi, kuigi peamiselt vaid selleks, et järgnevat teemat voolavamalt ette valmistada.

Kui suurel määral helilooja ühel või teisel juhtumil seda kasutab, on tema maitse ja kavatsuste asi. — vormi raamistikud ei määra seda sugugi ära, nagu nad jätavad ka küllalt vabadust teemade perioodilises kasutamises (lauluvormi mitu kuju, rondovormi eri kujud jne.), seades ka siin üles vaid üldised põhimõtted ja põhijooned.

Sonaadivorm. Kui senikäsitletud vormides helindi aluseks võetud teemad kordusid enam-vähem muutmatul ja tervikulisel kujul, siis sonaadivormis teemade perioodilisele ja sümmeetrilisele kordumisele lisandub veel teemalise materjali põhjalik läbitöötus, s. o. helindi aluseks võetud muusikaliste mõtete esiletoomine kõige mitmekesisemal kujul ja viisil. See annab helilooja muusikalisele mõttelennule piiramatut vabadust leidlikuks teotsemiseks. Sonaadivorm moodustab seega suurima ja täiuslikema muusikalise vormi, mida kasutatakse suurhelindite loomiseks, kus vähese teemalise materjali põhjalik ja mitmekülgne läbitöötamine on olulise tähtsusega.

Sonaadivormi arenemine. Sonaadituleb itaaliakeelsest sõnast *sonare*, mis tähendab otseses mõistes „helisema“. 1600. a. ümber, millal vokaalmuusika kõrval hakkas arenema ka iseseisev instrumentaalmuusika, nimetati viimast üldiselt sonaadiks (it. k. *Sonata*, *Suonata*) vastandina vokaalmuusikale, mida kutsuti *Cantata*’ks. 17. sajandi teisel poolel nimetati ka vana tantsuüüdi sissejuhatavat osa tihti sonaadiks — *Sonata da camera* —, fuugataolist vaimulikkuna sonaati aga *Sonata da chiesa*.

Joh. Kuhnau (1660—1722) esimesena hakkas tarvitama sonaadi nimetust mitmest osast koosnevate, s. o. tsükliliste klaveripalade nimetusena. Esimesed viiulisonaadid põhjalikult väljatöötatud klaverisaatega kirjutas J. S. Bach.

Koos sonaadiga kui instrumentaalhelindite teatud liigiga arenes välja ka omaette sonaadivorm, mis jäänud tänapäevani instrumentaalmuusika tähtsaimaks suurvormiks.

Nn. sonaadivorm on tegelikult välja kasvanud kahejaolisest lauluvormist sel teel, et selle esimeses jaos hakati tarvitama peateema kõrval ka kontrastse iseloomuga kõrvalteemat ja et teema lihtse kordamise asemel hakati selle motiivilisi elemente mitmekülgelt läbi töötama.

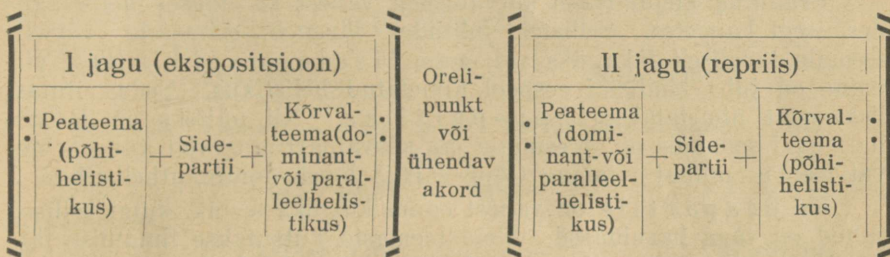
Vana sonaadivorm. Esialgne sonaadivorm oli vaid kahejaoline, kusjuures esimese jao moodustamiseks tarvitasid isegi veel Scarlatti, Haydn ja osalt ka Mozart vaid ühtainsat teemat, mis esines peateemana põhihelistikus ja kõrvalteemana dominanthelistikus. Selliselt on kirjutatud peagu kõikide Haydni sümfooniade esimesed osad. Kuid õige pea hakati tarvitama sonaadivormi esimeses jaos, mida nimetatakse ka ekspositsiooniks, nagu fuugagi esimest jagu, kahte erinevat teemat — peateemat ja kõrvalteemat, mis ühendati moduleeruva sidepartiiga. Nii pea- kui kõrvalteema sisaldavad tavaliselt

vaid ühe perioodi ja esinevad — peateema põhihelistikus ja kõrvalteema dominant- või paralleelhelistikus. Seega on ekspositsioon siin hoopis mitmekesisem ja huvitavam kui vanemais ühe teemaga sonaartides. Harilikult korratakse ekspositsiooni kaks korda.

Teine jagu, mida kutsutakse repriisiks (kordumiseks), on tegelikult ekspositsiooni kordumine, nagu seda ta nimigi ütleb, kuid nii, et peateema esineb nüüd dominant- või paralleelhelistikus ja kõrvalteema põhihelistikus. Sidepartii, mis viib nüüd dominant- või paralleelhelistikust põhihelistikku, on siin loomulikult teissugune, kui esimese jao sidepartii, milles helistiku vahetus sünnib vastupidiselt. Ka teine jagu kordub harilikult kaks korda.

Selles sonaadivormis, mida nimetatakse vanaks sonaadivormiks, puudub hilisema sonaadivormi iseloomulise jagu — väljatöötus — veel täiesti. Sidelülks ekspositsiooni ja repriisi vahel on vaid kas lühike orelipunkt või lihtne ühendav akord, — vahest puudub seegi.

Vana sonaadivormi skeem on seega üldjoontes järgmine:



Vana sonaadivormi näiteid leidub rohkesti J. S. Bachi partitades ja preluudides.

Näiteid: J. S. Bach, „Wohltemper. Kl.“ II j. preluudid nr. 8, 9, 10, 15 ja 18 (kõrvalteema dominant- või paralleelhelistikus) ja nr. 2 ja 12 (kõrvalteema paralleelhelistikus); Beethoven, sonaat op. 10 nr. 1 II osa (*Adagio molto*).

Uuem sonaadivorm. Kirjeldatud kahejaolise sonaadivormi arendasid F. E. Bach, Haydn jt. kolmejaoliseks, asetades ekspositsiooni ja repriisi vahele täiesti uue jao — teemade väljatöötuse, nii et sealt peale sonaadivorm on kolmejaoline, koosnedes järgmisest kolmest jaost: 1) ekspositsioon, 2) väljatöötus ja 3) repriis. Ühtlasi paisus ekspositsioon ja ühenduses sellega ka repriis ajajooksul suuremaks ja ulatuslikumaks, kui olid samad jaod vanas sonaadivormis.

Selle uema sonaadivormi esimene jagu või ekspositsioon sisaldab kaks teemat või partiid: peapartii ja kõrvalpartii.

Peapartii kirjutatakse tavaliselt lihtse või laiendatud perioodina, harvemini korrapärasel kahejaolisel lauluvormis. Ta lõpeb tavaliselt põhihelistikus korrapärase kadentsiga, kuid võib ka moduleeruda kõrvalpartii helistikku. Esimesel juhul järgneb peapar-

tiile tavaliselt lühem või pikem sidepartii modulatsiooniga kõrvalpartii helistikku, teisel juhul järgneb peapartiile otsekohe kõrvalpartii. Moduleeruvad sidepartiid ei tohi ära vahetada moduleeruva peapartiiga, sest esimene on vaid vaba käigutaoline lisand peapartiile, teine aga osa peapartiist enesest.

Ekspositsiooni kõrvalpartii kirjutatakse samuti peamiselt laiendatud perioodina, harvemini ka kahejaolises lauluvormis. Iseloomult peab ta kontrasteerima peapartiiga, et suurendada vaheldust muusikaliste mõtete arengus. Tavaliselt saavutatakse see kontrast niiviisi, et kõrvalpartiile antakse märksa rahulikum ja voolavam iseloom kui peapartiile; harva on asi ka vastupidine.

Ekspositsiooni kõrvalpartii ja peapartii tonaalne suhe on tavaliselt järgmine:

a) kui peapartii on mažoorne, siis kõrvalpartii on dominantelistikus, ja

b) kui peapartii on minoorne, siis kõrvalpartii on kas minoorses dominantelistikus või paralleelses mažooris.

Erandina kirjutatakse kõrvalteema vahest ka teistes helistikudes, isegi kaugetes. Sellistel juhtudel järgneb esimesele kõrvalteemale tavaliselt ikka üks või enam lisateemasid, millest viimane on juba kindlasti eespool nimetatud helistikus. Seda viimast lisateemat nimetatakse lõpp-partiiks. Nii näiteks on Beethoveni sonaadis op. 7 esimese ja kõrvalpartiis tervelt kuus erinevat teemat, millest viimane (lõpp-partii) lõpeb dominantelistikus.

Ka peapartiis on vahest enam kui üks teema, kuigi sellised juhud on väga haruldased. Neid teemasid kutsutakse ilmumise järjekorras: peapartii esimene teema, peapartii teine teema jne.

Mõningail juhtudel ekspositsioonile eelneb nn. sissejuhatatus, mis kirjutatakse tavaliselt aeglasemas tempos ja teises taktimõodus kui ekspositsioon ise.

Näiteid: Beethoven, sonaat op. 13 (Pathétique) I osa — (*Grave*) ja sonaat op. 2 nr. 2 I osa (*Allegro vivace*).

Vanemate heliloojate juures kordub terve ekspositsioon tavaliselt kaks korda, uuemal ajal jäetakse kordamine sageli ära.

Sonaadivormi teine jagu või väljatöötus ei sisalda tavaliselt uusi teemalisi elemente, vaid ta kujutab endast laialdast käiku, milles ekspositsiooni teemadest võetud motiivid saavad mitmekülgse väljatöötuse osaliseks, nagu seda ütleb ka selle jaos nimetus. Väljatöötuse lõpp kirjutatakse sageli orelipunktile dominandil ja ta lõpeb tavaliselt peatusega dominandi või mediandi kolmkõlal, erandina ka teistel astmetel, näit. Beethoveni IV sümfoonia I osas toonikal ja VI sümfoonia I osas subdominandil.

Erandina väljatöötuses kerkib vahest esile mõni uus episoodiline teema, tuues sinna uut motiivilist elementi.

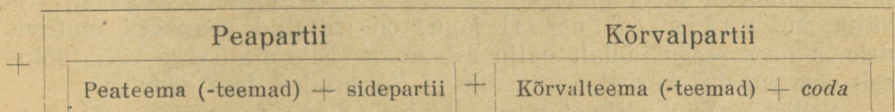
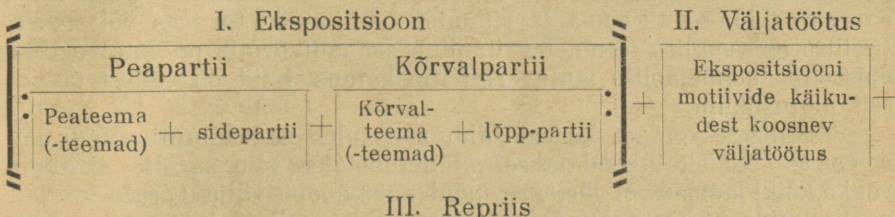
Näide: Beethoven, III sümfoonia esimene *Allegro*.

Väljatöötusele järgneb vahenditult kolmas jagu — repriis. Repriis on tegelikult ekspositsiooni kordumine, kuid selle vahega, et

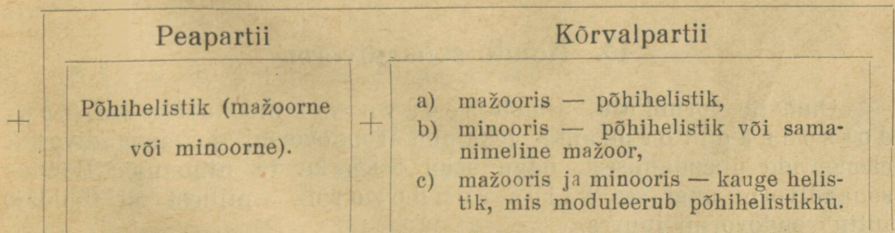
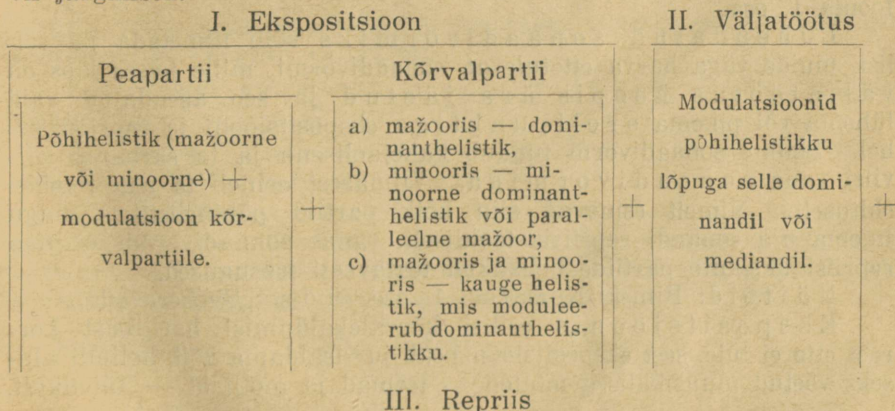
kõrvalpartiid, mis ekspositsioonis kirjutatud dominanthelistikus, korratakse siin põhihelistikus ja kõrvalpartiid, mis minoorises ekspositsioonis kirjutatud paralleelses mažooris, korratakse siin põhihelistikuga samanimelises mažooris.

Repriisile järgneb sageli *coda*, mis on mõnikord õige ulatuslik. *Coda*'s kasutatakse tavaliselt olemasolevat teemalist materjali laialdase lõpu arendamiseks. Erandina kerkib *coda*'s vahest esile mõni uus episoodiline teema, mis toob helindisse uut teemalist elementi. Sellise erandi näiteks võiks olla Schumanni I sümfoonia I osa *coda*.

Sonaadivormi skeem oleks seega üldjoontes järgmine:



Sonaadivormi üksikute jagude tonaalsed suhted on järgmised:



Sonaadivormis kirjutatakse peamiselt tsükliliste helindite — sonaadi, sümfoonia, trio, kvarteti jne. — esimene osa (*Allegro*), aga ka samade helindite teised osad, eriti finaalid võivad olla kirjutatud sonaadivormis.

Näiteid: Beethoven, sonaat op. 2 nr. 3 esimene osa, sonaat op. 22 *Adagio con molto espressione*, sonaat op. 27 nr. 2 *Finaal (Presto agitato)*.

Lühendatud sonaadivorm. Sonaadivormis, nagu kõigis teisteski vormides, tulevad ette mitmesugused kõrvalekaldumised tavalisest põhikorrast. Sellistest kõrvalekaldumistest nimetasime juba uue, episoodilise teema tarvitamist väljatöötuses või *coda's*. (Sellise episoodilise teema tarvitamine sonaadivormis on analoogiline episoodile kolmejaolise lauluvormi nn. käigus, kuid on sellest tavaliselt ulatuslikum.)

Tavalisest korrast kõrvalekaldumisi tuleb sagedamini ette repriiis. Nimelt lühendatakse või muudetakse siin sageli üksikuid või ka kõiki jagusid või jäetakse mõni neist hoopis välja (peale kõrvalpartii, mida ei jäeta kunagi välja!). Peapartii jäetakse sageli siis välja, kui väljatöötus (II jagu) on ehitatud peapartii motiividele ja need seega küllalt palju esinenud. Siis minnakse väljatöötusele otse repriisi kõrvalpartiile üle ja lõpetatakse teos *coda'ga*.

Sellist vormi nimetatakse lühendatud sonaadivormiks.

Näiteid: Chopin, 1. ja 2. sonaadi 1. osad; Schumann, I sümfoonia 1. osa.

Lühendatud sonaadivormiks võib nimetada ka sellist, muide väga harva ettetulevat, sonaadivormi, mille teises jaos on väljatöötus hoopis ära jäetud ja see asendatud vaid lühema või pikema orelipunktiga ekspositsiooni ja repriisi vahel. Selline sonaadivorm tundub kahejaolisena ja ta sarnaneb niiviisi vana sonaadivormiga. Viimasest erineb ta aga repriisi ehituselt. Nimelt esinevad siin kõik partiid põhihelistikus, nagu uuema aja sonaadi repriisis tavaliselt, vanas sonaadivormis on aga repriisi üksikute partiide helistikud teatavasti isesugused.

Näiteid: Rimski-Korsakov, 1. osa süidist „Shéhérazade“.

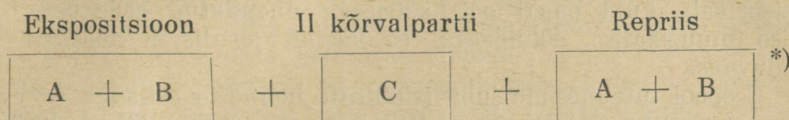
Ekspositsioonis erilisi kõrvalekaldumisi harilikust korrast ette ei tule, sest ekspositsioon peab ju sisaldama kõik helindi aluseks võetud muusikalised mõtted — teemad ja motiivid — täielikult.

D. Rondo-sonaadivorm.

Omaette vormikuju, nimelt segavormi moodustab nn. rondo-sonaadivorm, mis tekkinud rondovormi ja sonaadivormi elementide ühendamisest, nagu seda ütleb ka ta nimetus. Rondo-sonaadivorm ongi see viies rondovorm, millest oli lühidalt juttu rondovormi juures.

Rondo-sonaadi vormi tunnusteks on järgmised erinevused harilikust sonaadi vormist:

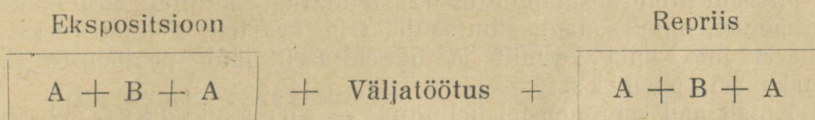
A) muidu reeglipärases sonaadi vormis asendatakse väljatöötusteise kõrvalpartiiiga, nagu see on tavaline rondovormis. Seega saab sonaadi vormi eriline kuju skeemiga:



mida võiks ka vaadelda kui neljandat rondovormi, milles peapartii esimene kordumine on jäetud välja.

Näiteid: Beethoven, *Finaal* sonaadist op. 2 nr. 1; Tšaikovski, *Finaal* III sümfooniast.

B) muidu reeglipärases sonaadi vormis korratakse ekspositsiooni peapartiid väljatöötuse ees veel kord põhihelistikus, nii et ekspositsioon muutub kolmejaoliseks: peapartii + kõrvalpartii + peapartii, nagu see on tavaline rondovormis. Seega omab see vorm järgmise kuju:

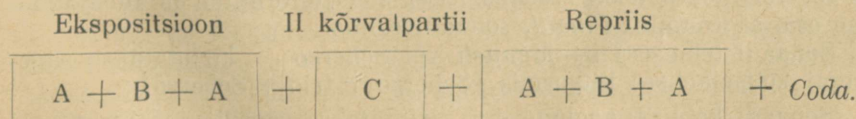


ja teda võiks seega vaadelda kui neljandat rondovormi, milles teist kõrvalpartiid asendab väljatöötus.

Seda vormi kutsutakse ka sonaadikujuliseks rondo-vormiks.

Näiteid: Beethoven, *Finaal* sonaadist op. 31 nr. 1, Beethoveni II ja VIII sümfoonia *Finaalid*.

C) kui mõlemad eelmised juhud on ühendatud, s. o. kui muidu reeglipärases sonaadi vormis väljatöötuse asemele astub teine kõrvalpartii ja selle ees korratakse ekspositsiooni peapartiid, nii et sonaadi vorm omandab järgmise segakuju:



Näiteid: Beethoven, *Finaal* sonaadist op. 2 nr. 2.

Nagu juhatatud näidetest juba nähtub, tarvitatakse rondo-sonaadi vormi, nagu neljandat rondovormigi, peamiselt sonaatide, sümfooniade, triode jne. finaalideks.

*) A = peapartii, B = esimene kõrvalpartii ja C = teine kõrvalpartii.

E. Sonaat.

Tsüklilised helindid. Tsüklilisteks helinditeks nimetatakse helindeid, mis koosnevad mitmest iseseisvast, vormilt lõpetatud osast, mis erinevad üksteisest tunduvalt, sageli isegi kontrasteerivalt, kuid ometi on üksteisega ühendatud sedavõrd tugeva ühise muusikalise põhiideega, et jäävad sisuliselt tihedasti ühtekuuluvaks.

Eespool tutvunesime juba tsükliliste helindite esiisaga — vanaaegse tantsusüüdiiga. Selles, nagu eespool lähemalt öeldud, oli tavaliselt neli osa: *allemande, courante, sarabande* ja *gigue*. Need neli osa said hilisemate tsükliliste helindite — sonaadi, sümfoonia, trio jne. — nelja osa aluseks, kusjuures *allemande*le vastab sonaadi esimene osa — *Allegro, courante*'ile — *Menuett* (hiljem *Scherzo*), *sarabande*le — aeglane osa ja *gigue*'ile — *Finaal*.

Sonaat. Osalt vana tantsusüüdi, osalt itaalia uvertüüri kaudu kujunes 18. sajandil välja eriline tsükliliste instrumentaalhelindite vorm — sonaat, mis vastavalt sellele, missugusele instrumendile või instrumentide ansamblile ta on kirjutatud, kannab küll igakord erinimetust, nagu sonaat, sümfoonia, trio, kvartett, kvintett, sekstett, kontsert jne., kuid vormilt ja ülesehituselt jääb peajoontes ikka samaks sonaadiks.

Kõigil neil erinimelistel helinditel — sonaatidel — on ühesuguselt neli osa, mis klassikalises literatuuris on tavaliselt järgmised:

esimene osa — elavaloomuline *Allegro*,

teine osa — kerge, vallatlev *Menuett* või *Scherzo*,

kolmas osa — aeglane *Adagio, Largo, Andante* jne.

neljas osa — kiiretempoline *Finaal*.

Neist neljast osast on vähemalt üks kirjutatud korralikus sonaadivormis (peale väga väheste erandite). Suures enamuses kirjutatakse sonaadivormis sonaadi esimene jagu, millest ka sonaadi nimetus pärit. Kuid on ka juhtumeid, et sonaadi esimene osa on kirjutatud teema variatsioonidena, näit. Beethoveni sonaat op. 26, või mõnes teises vormis. Sellistel juhtumitel on juba mõni teine osa, sagedamini *Finaal*, sonaadivormis.

Sonaadi teine osa — *Menuett* või *Scherzo* — kirjutatakse sagedamini kolmejaolises liitvormis (*Scherzo + trio + Scherzo*).

Sonaadi kolmas, aeglane osa kirjutatakse sagedamini lihtses või liit-lauluvormis, harva ka sonaadivormis, kuid siis juba enamasti ikka lühendatult, s. o. ilma väljatöötuseta II jaos.

Sonaadi neljas osa — *Finaal* — on tavaliselt rondo-sonaadivormis või neljandas rondovormis, aga ka sonaadivormis (kui esimene osa ei ole sonaadivormis), ja väga harva mõnes teises vormis.

Sonaadi üksikute osade tonaalsed suhted on üldjoontes samad, kui pea- ja kõrvalpartiide tonaalsed suhted rondovormis, nimelt:

kui esimese osa helistikku käsitleda põhihelistikuna, siis teine osa kirjutatakse tavaliselt sellele paralleelses helistikus, kolmas osa põhihelistikule samanimelises või subdominant-helistikus ja neljas osa jälle põhihelistikus.

Eespool kirjeldatud sonaadi ülesehitus on niiöelda klassikaline. Ent nagu kõigis vormides, tuleb ka siin ette rohkeid ja sageli õige kaugeleulatavaid kõrvalekaldumisi üldisest põhikorrast nii klassikute eneste kui ka hilisemate heliloojate juures.

Nagu eespool öeldud, on eriansamblitele kirjutatud sonaatidel vastavad erinimetused, — peale sonaatide, mis kirjutatud soolo-klaverile või mõnele teisele sooloinstrumendile — viiulile, tšellole jne. klaveri saatel. Viimaseid nimetatakse lihtsalt **sonaatideks**.

Näiteid leidub nii klassikute kui uuemate heliloojate loominguks rohkesti. Analüüsimiseks kasutada eeskätt Beethoveni sonaate. Eesti heliloomingust nimetame: J. Aaviku klaverisonaati, A. Kapi orelisonaati, H. Elleri ja A. Lemba viiulisonaati klaveri saatel, R. Pätsu klaverisonaati jne.

Sonatiin. Sonatiiniks (väikeseks sonaadiks) nimetatakse sonaati, mille üksikud partiid ja järelikult ka terved osad on kirjutatud lühendatult, kokkusurutult.

Näiteid: Kuhlau, Klementi jt. sonatiinid. Ka enamik Haydni sonaatidest on tõelikult vaid sonatiinid.

Trio, kvartett, kvintett jne. Kammeransamblike (kolmele, neljale, viiele jne. instrumendile) kirjutatud sonaati nimetatakse vastavalt ansambelis ettenähtud instrumentide arvule — trioks, kvartetiks, kvintetiks, sekstetiks, septetiks, oktetiks jne.

Näiteid leidub rohkesti nii klassikute kui uuemate heliloojate loominguks. Eesti loominguks nimetame: A. Lemba trio viiulile, tšellole ja klaverile, A. Läte, H. Elleri, E. Võrgu jt. keelpillidekvartetid, A. Kapi keelpillidekvintett jne.

Sümfoonia. Sümfooniaorkestrile kirjutatud sonaati nimetatakse **sümfooniaks**.

Kuna instrumentaal-ansamblid, eriti suur orkester, võimaldavad palju enam vaheldust ja mitmekesisust, kui üksik sooloinstrument, siis on kammeransamblikele, eriti aga suurele orkestrile kirjutatud sonaadid, s. o. triod, kvartetid, kvintetid ja eriti sümfooniad tavaliselt hoopis suuremad ja ulatuslikumad sooloinstrumendile kirjutatud sonaatidest.

Ka sümfoonia näiteid leidub rohkuses nii klassikute kui uuemate heliloojate loominguks, milliseid soovitame analüüsida võimalikult palju. Eesti heliloojaist on seni loonud sümfooniaid: A. Lemba, sümfooniad cis-moll ja f-moll ja A. Kapp, sümfoonia f-moll.

Kontsert. Sonaatide hulka kuulub ka nn. kontsert. **Kontsertiks** nimetatakse sonaati mõnele sooloinstrumendile orkestri saatel.

Vastavalt sellele, millisele sooloinstrumentidile on kontsert kirjutatud, nimetatakse ka kontserti — klaveri-, viiuli-, tšello-, orel- jne. kontserdiks.

Sõna „kontsert“ tähendab otseses mõistes „võistlust“ soolohääle ja saateansambli vahel. 16. sajandil nimetati kontserdiks kiriku soololaule orel- või orkestri saatel. Nende nn. kirikukontsertide (*concerti ecclesiastica*) kõrgeimaks saavutiseks võib pidada J. S. Bachi kantaate, mida ta tihti nimetab *Concerti*.

Samasugust ilmlikku vokaalkontserti nimetati kammerkontserdik (*concerto da camera*).

Esimesed instrumentaalkontserdid, milles on tehtud selget vahet sooloinstrumenti (*solì*) ja saateansambli (*tutti*) vahel, on pärit 17. sajandi lõppveerandist. Need jagunevad samuti kirikukontsertideks (*concerto da chiesa*) ja kammerkontsertideks (*concerto da camera*). 18. sajandi esimestest aastatest on pärit nn. *concerto grosso*, s. o. kontsert kahele või kolmele sooloinstrumentidile (*di concertino*) suurema ansambli (*concerto grosso*) saatel.

Esimesed klaverikontserdid orkestri saatel kirjutab J. S. Bach, tšellokontserdid Jacchini, viiulikontserdid Vivaldi jne.

Need ja teised toleaegsed kontserdid (Torelli, Albinoni, J. S. Bachi pojad, Haydn jt.) ei ole veel kirjutatud sonaadivormis, vaid teemade vahelduv esinemine *solo's ja tutti's* lähendab neid ennemini rondovormile.

Sonaadivormis hakkas kontserte kirjutama alles Mozart ja sealt peale ongi see vorm jäänud kontsertides valitsema. Ent sonaadivorm ei esine kontsertides tavaliselt täielikuna, vaid sonaadi nelja osa asemel on kontserdis harilikult ainult kolm osa: *Allegro*, aeglane osa ja *Finaal*, kuna *Scherzo* jäetakse ära.

Vanemates kontsertides (Mozart, Beethoven jt.) on kontserdi esimene osa (*Allegro*) tavaliselt sonaadivormis, kuid kahe ekspositsiooniga, nimelt nii, et esimest, tavaliselt lühendatud ekspositsiooni mängib orkester üksinda, nagu sissejuhatust, mille järele sooloinstrument kordab orkestri saatel ekspositsiooni täielikult. Teised osad ei erine vastavatest sonaadiosadest millegagi.

Esimese, vahest ka viimase osa *coda* ees on kontserdis tavaliselt pikem peatus (*fermaat*) kvart-sekstakordil, mille järgi saateansambli vaikides sooloinstrument sooritab nn. kadentsi, s. o. tehniliselt bravuurse fantaasia peateema motiividele. Vanemates kontsertides kadentsi välja ei kirjutatud, vaid selle improviseeris solist ise oma maitse ja võimete kohaselt, hilisemates kontsertides on aga kadentsid juba helilooja poolt välja kirjutatud.

Alates Fr. Lisztiga kirjutatakse kontserdid sageli nii, et üksikuid osi ei lõpetata täielikult *coda*'de või kadentsidega, nagu see viisiks vanemates kontsertides, samuti ka sonaatides, sümfooniates jne., vaid need ühendatakse sidepartiide abil üksteisega kokku, nii et terve kontsert mängitakse algusest lõpuni ilma vahepeatusteta, nagu üheosaline teos. Mõnikord kujutab selline „üheosaline“ kontsert endast

tõesti vaid tavalist sonaadivormi, mis on tugevasti laiendatud ja mitmesuguse episoodilise materjaliga rikkalikult täiendatud.

Kontsertide näiteid: Liszti, Griegi, Tšaikovski jt. kontserdid. Eesti loominguist: R. Tobiase klaverikontsert ja A. Lemba kaks klaverikontserti, esimene 3-osaline, teine kokkuliidetud osadega.

Uvertüür. Uvertüür (it. k. *Overtura*, pr. k. *Ouverture*) on otseses mõistes mõne suurema helindi, näit. ooperi, orkestri-avamäng. 17. sajandi alul kirjutati sellised uvertüürid veel lühikesed (*Canzona da sonar*'i või *pavana* stiilis). Sama sajandi teisel poolel hakati aga uvertüüris tarvitama kolmejaolist liitvormi, ja nimelt kahte viisi: nn. prantsuse uvertüüris, mille isaks on Lully, algas uvertüür laia, pateetilise *Largo*-osaga, sellele järgnes fugeeritud *Allegro*-osa ja viimasele *Largo* kordumine. sageli lühendatult. Nn. itaalia uvertüüris või itaalia sümfoonia, nagu seda ka sageli nimetati, oli osade järjekord vastupidine: esimene ja viimane osa olid kiireloomulised *Allegro*-osad ning keskmine — pikaldane.

Neist kahest uvertüürikujust võitis esimene, s. o. prantsuse uvertüür, peagi endale valitseva koha, eriti nn. prantsuse uvertüüri-ga süitide kaudu, millist vormi harrastati 17. sajandi lõpul ja eriti 18.s. esimesel poolel väga laialdaselt. 18.s. keskel hakkas aga itaalia uvertüür esikohale tõusma ja kiiresti levima ka iseseisva orkestrimuusika vormina (lahus ooperist või süüdist). Ühtlasi täienes ja muutus ta ajajooksul tunduvalt. Nii muutus fugeeritud *Allegro*-osa lihtseks kahejaoliseks lauluvormiks repriisiga, kolmas osa laienes *coda* läbi jne. (Händel, Gluck, Galuppi jt.) See täienemine kestis ka hiljem edasi, kuni itaalia uvertüür või sümfoonia, nagu teda ka nüüdki veel sageli nimetati*), arenes ka vormilt tõelikuks sümfooniaks: esimest osa hakati kirjutama sonaadivormis ja vana tantsusüüdi eeskujul muudeti ta neljaosaliseks, lisandades talle keskmise osana *Menueti* (*Joh. Stamitz*), mille Beethoven hiljem asendas *Scherzo*'ga.

Ka ooperiuvertüüre hakati kirjutama täielikus sonaadivormis (Gluck jt.), nii et itaalia uvertüür tõrjus ka siit prantsuse oma aja jooksul täielikult välja.

Uuema aja uvertüüre võib jagada kolme gruppi:

1) **Kontsertuvertüürid.** Esimesse gruppi kuuluvad uvertüürid, mis kirjutatud iseseisvale teemalisele materjalile ja enam-vähem kindlas sonaadi- või (harvemini) rondo-sonaadivormis. Sellised uvertüürid algavad tavaliselt pikaldase pateetilise sissejuhatusega, mis areneb siis sädelevaks ja tehniliselt efektseks *Allegro*'ks. Nii on kirjutatud peagu kõik nn. kontsertuvertüürid, aga ka paljud ooperiuvertüürid, mis pole kirjutatud otsekohe ooperist võetud teemadele.

*) Inglaased segasid uvertüüri ja sümfoonia mõisteid ka hiljemgi veel, nimetades näit. Haydni sümfooniaid süsteemiliselt uvertüürideks.

Näiteid: Enamik Mendelssohni uvertüüre, Glazunovi „Pidulik uvertüür“; eesti loomingust: A. Läte uvertüür „Kalevala“, A. Kapi dramaatiline uvertüür „Don Carlos“, A. Lemba „Pidulik avamäng“ jne.

2) **Ooperiuvertüürid.** Teise gruppi kuuluvad ooperiuvertüürid, mille teemad on võetud ooperist ja enam-vähem ümmarikus, kuigi alati mitte kindlas sonaadivormis üles ehitatud.

Näiteid: Weber — uvertüürid oop. „Nõidkütt“ ja „Oberon“, Beethoven — uvertüür oop. „Fidelio“, Dargomõžski — uvertüür oop. „Näkingeid“, Wagner — uvertüür oop. „Tannhäuser“ jne.

Popurrii-taolised ooperiuvertüürid. Kolmandasse gruppi kuuluvad nn. popurrii-taolised ooperiuvertüürid, milles tähtsamad ja mõjuvamad ooperiteemad on ühendatud ilma kindlama vormita, niiõelda vaba segavormina tervikuliseks helindiks kokku, kusjuures vajaline efekt saavutatakse kontrastsete teemade vaheldavusega, tõusude ja mõõnadega.

Näiteid: Borodin — uvertüür oop. „Vürst Igor“, Rimski-Korsakov — uvertüür oop. „Mai öö“ jne.

F. Vabad segavormid.

Eespool nägime juba mitmel puhul, et heliloojad ei pea kinni alati kindlatest vormireeglitest, vaid lubavad endile riitmesuguseid vabadusi ja kõrvalekaldumisi ühe või teise vormi kujunenud normidest (lühendatud ja laiendatud liitvorm, lühendatud sonaadivorm, rondo-sonaadivorme jne.), et anda oma muusikalistele mõtetele vabamat lendu vastavalt momendikohasele meeolule.

Selles mõttelennu vabaduse taotlemises on mindud aja jooksul veelgi kaugemale ja hakatud segama üksikute vormide elemente vabalt, oma äranägemise järgi või väljutud kindlate vormide raamistikust täielikult. Nii on tekkinud mitmed vabad sega- ja fantaasiavormid, millel pole ei kindlat skeemi ega ülesehituse kava, vaid mis on igas helindis isesugune vastavalt helilooja fantaasiale ja maitsele.

Popurriid. Vabas segavormis, s. o. vormis, kus eespool kirjeldatud vormide elemendid esinevad segatult ja vabalt, kirjutatakse peale popurrii-taolise uvertüüri veel iseseisvad popurriid, kus mõne ooperi armastatuimad meloodiad või populaarsed lauluviisid töötatakse läbi ja ühendatakse tervikuliseks helindiks vabas segavormis, ilma suuremate kunstiliste pretensioonideta.

Näiteid: R. Kulli „Popurrii Eesti rahvaviisidest“, mitmesugused ooperite popurriid jne.

Parafraasid. Vabas segavormis kirjutatakse ka nn. parafraasid. Parafraasideks nimetatakse popurriisid, mille väljatöötus on kunstiliselt põhjalikum ja tehniliselt keerulisem ning komplitseeritum kui tavalisel popurriil.

Näiteid: J. Aavik, Parafraasid rahvalauludele: „Istuta, poeg, isa iluks“, „Muru Antsu ainus ingel“, „Oh seda elu ja õnne“, „Mõista, mõista, õekene“ jne.

Rapsoodia. Popurriidega ühte segavormi rühma tuleb arvata ka rapsoodiad. Nii nimetatakse rahvaviiside motiividele rajatud ja enam-vähem keeruliselt väljatöötatud popurriisid või instrumentaal-fantaasiad.

Näiteid: Liszt, „Ungari rapsoodiad“, Dvorák, „Slaavi rapsoodiad“, J. Aavik, „Eesti rapsoodia“ orkestrile, A. Lemba, „Eesti rapsoodia“ klaverile, A. Vedro, „Rapsoodia“ klaverile, V. Padva, „Eesti rapsoodia“ klaverile jne.

Süit. Süit on ka uuemal ajal rohkesti tarvitav muusikaline vorm. Uuema aja süidil ei ole aga vana tantsusüidiga peagu midagi ühist peale nimetuse. Kuna vana tantsusüit omas neli kindlat peaosat, nagu hilisem sonaatki, kirjutatakse uuema aja süit vabas segavormis, kasutades kas iseseisvaid teemasid (sümfoonia süit), rahvaviise (süit rahvaviisidele), teemasid mõnest ooperist (ooperisüit) või balletist (balletisüit) jne.

Näiteid: Grieg — süit „Peer Gynti“ muusika teemadele, Glazunovi balletisüidid, Rimski-Korsakov — süidid „Snegurotška“, „Mlada“, „Tsaar Saltani“ jt. teemadele, Tšaikovski — süidid nr. 1 ja 2 jne. Eesti loomingust: J. Aavik — süit „Laste sõbrad“, H. Eller — süit „Ajaviide“, A. Kapp — süidid nr. 1 ja 2 jne.

Fantaasia. Vabade fantaasiavormide hulka kuulub ka nn. fantaasia. Nii nimetatakse helindit, mis nagu vaba improvisatsiooni kujutab vahelduvaid meeleolusid vabalt, kindla vormi piiridesse jäämata. Mõnikord asendab fantaasia preluudi fuuga ees, näit. J. S. Bachi Fantaasia ja fuuga a-moll, või on sonaadi esimeseks jaoks, näit. Beethoveni sonaadis op. 27 (*Sonata quasi una Fantasia*). Sagedamini esineb ta aga iseseisva helindina.

Orkestrifantaasia. Fantaasiad üldse, eriti tihti aga orkestrifantaasiad kujutavad mõnda programmina märgitud meeleolu vabas segavormis ja kalduvad seega nn. programm-muusika valdkonda.

Näiteid: Glinka — fantaasia „Madridi öö“, Tšaikovski — fantaasia „Francesca da Rimini“ jt.

Sageli kasutatakse fantaasias teemadeks rahvaviise või mõne teise helindi, näit. ooperi, balleti jne. teemalist materjali, mis töötatakse vabalt läbi nagu popurriideski, kuid kunstiliselt põhjalikumalt ja sisukamalt.

Näiteid: R. Tobias — Fantaasia eesti viisidest, A. Lemba — Fantaasia eesti viisidest, A. Vedro — Tants-fantaasia viiulile orkestriga jt.

Samasugustes fantaasiates mõnele sooloinstrumendile, näit. klaverile domineerib kunstilise väljatöötuse kõrval efektned virtuooslikud elementid.

Näiteid: Fr. Liszti klaverifantaasiad oop. „Rigoletto“, „Don Juan“ jt.

Sümfoonilised pildid ja sümfooniline poeem. Puhtakujulise programm-muusika liiki kuuluvad nn. sümfoonilised pildid ja sümfooniline poeem, mis illustreerivad (kujutavad helidega) teatud kindlat elamust või meeleolu, nagu seda väljendab ka nende nimetus.

Tavaliselt on selliste helindite aluseks mõni lühem, sageli poeetiline tekst, mis on inspireerinud heliloojat vastava helindi loomisele. Vahest kirjutatakse sümfoonilised pildid või poemid ka mõnes kindlas vormis, suuremalt jaolt kasutatakse aga siin vaba segavormi, mis võimaldab vabamat meeleolude muutumist ja sagedasemaid üleminekuid ühelt elamuselt teisele.

Näiteid: Liszti sümfoonilised poemid, Tšaikovski „Fatum“, Glazunovi „Stenka Rasin“, Borodini „Kesk-Aasiast“ jt. Eesti loominguks: H. Eller — sümfoonilised pildid „Koit“, „Videvik“, „Õo hüüded“, „Varjus ja päikese paistel“, M. Lüdigi — sümf. pilt „Jaani õo“, R. Kulli — sümf. pilt „Kriiša lahing“, E. Känd — sümf. poeem „Hüljatu“ jt.

G. Vokaal- ja vokaal-instrumentaalvormid.

Meil jääb veel tutvuneda vokaal- ja vokaal-instrumentaalmuusika vormidega.

Vokaalmuusika. Vokaalmuusikaks nimetatakse muusikat, mis on määratud inimese häälega laulmiseks. Vokaalmuusika luuakse seega teatud tekstile, milles väljendatud tundeid ja elamusi peab muusika helide kaudu kujutama ja edasi andma.

Eraldatakse kaks liiki vokaalmuusikat: puhtvokaalmuusika, mis määratud ainult inimese häälele poolt ettekandmiseks, ja vokaal-instrumentaalmuusika, s. o. vokaalmuusika, mis kantakse ette instrumentide (klaveri, orel, orkestri jne.) saatel.

Esimesse liiki kuuluvad nn. *a cappella* koorilaulud, viimaste seas ka madrigalid ja motetid, millest oli juttu kontrapunktilise muusika juures, teise liiki kõik muu vokaalmuusika nagu soololaulud, kantadid, oratooriumid, ooperid jne.

Koorilaulud. *A cappella* koorilaulud kirjutatakse tavaliselt mõne lüürilise luuletise sõnadele lihtses kahe- või kolmejaolisises tak-

tis, vahest ka vaid laiendatud perioodina. Paljudes vähemates koorilauludes lauldakse sama muusikaga mitme salmi erinevad sõnad, mis lähendab need nn. kupleevormile.

A'cappella stiil, nagu vokaalstiil üldse, nõuab suuremat tähelepanu häälte voolavuse suhtes, kui instrumentaalmuusika, mispärast siin hoidutakse võimalust mööda raskesti lauldavatest intervallidest, järskudest modulatsioonidest, teravatest kooskõladest ja üldse kõigest sellisest, mis võiks raskendada laulu korralikku ettekandmist.

A cappella stiili näiteid leidub meie kooriloomingus nii rohkesti, et siin neid eriti loetleda oleks üleliigne.

Soololaul. Soololaul või romanss on soolohäälele kirjutatud laul klaveri, harvemini ka orkestri saatel. Soololaulud kirjutatakse samuti peamiselt mõne lüürilise luuletise tekstile kahe- või kolmejaolises lauluvormis, harvemini ka teistes vormides. Saatepartii, mis illustreerib laulusõnade sisu muusikaliselt, on tihti õige raske ja laialdase väljatöötusega.

Eepilisele tekstile kirjutatud soololaule nimetatakse tihti ballaadeks. Ballaadid kirjutatakse sagedamini kolmejaolises liitvormis ja neis domineerib dramaatiline element.

Näiteid: R. Tobias — Ballaad „Sest ilmaneitsist“, A. Vedro — „Ballaad Kalevipojast“ jt.

Kahele soolohäälele kirjutatud laulu nimetatakse duetiks, kolmele — tertsetiks jne. Vormilt ei erine need millegagi harilikust soololaulust.

Soololaulude ja duettide näiteid leidub külluses nii rahvusvahelises kui ka eesti muusikaliteratuuris.

Ooper. Suurimaid vokaal-instrumentaalmuusikalisi vorme on ooper. Ooperiks nimetatakse muusikale seatud lavateost, n. o. muusikalist draamat.

Ooper kui muusikalis-dramaatiline lavateos on õieti vanimaid muusikalisi suurvorme: juba vanad kreeklased lavastasid Äschylose, Euripidese, Sophoklese jt. tragöödiad läbipõimitult muusikaga. Tänapäeva ooperi sünni võib märkida 16. ja 17. sajandi vahetusega, millal vastukaaluks ikka keerulisemaks muutuvale kontrapunktilisele stiilile (polüfooniale) hakati Firenzes uuesti elustama antiikset monoodilist stiili (homofooniat). Alul primitiivsele põhibassile rajatuna, hakkas uus stiil ja sellega ühenduses ka ooper sealt peale kiiresti arenema, jõudes tänapäevaks kõrgele kunstilisele tasemele.

Itaalia ooper. Esimese ooperi katsena võiks nimetada Jacopo Peri väikest ooperit „Dafne“ Renuccini tekstile, mis 1594. a. esmakordselt ette kant. Sellele järgnes mõne aasta pärast (1600. a.) uus — „Euridice“, ja sealt peale hakkas juba asi kiiresti liikuma. Terve rida andekaid heliloojaid (Monteverdi, Gagliano, Rossi, Cesti, Cavalli jt.) andus ooperiloomisele, mis läks erilisel hoogu siis, kui 1637. a. avati Veneetsias esimene avalik ooperiteater, mis sai ooperi kultiveerimise keskuseks.

Esimestes ooperites domineeris deklamatiivne retsitatiiv, mis vaheldus koorinumbritega, millele varsti lisandus ka ariosotaoline meloodiline kantileen. 17. sajandi lõpul, millal ooperi kultiveerimise keskus kandus Napolis, kus andekas helilooja Alessandro Scarlatti ja tema poolt rajatud nn. napoli kooli kuuluvad heliloojad jätkasid ooperimuusika jõudsat arendamist, langes koor ooperis aeg-ajalt ikka enam tagaplaanile ja esikohale tõusis solisti laul. Algas nn. *bel canto*. — „ilusa laulu“ õitseage ooperis, kus peatähelepanu oli sihitud sellele, et anda solistidele võimalust hiilata oma laulutehniliste võimetega, raskete koloratuuride ja keeruliste fioratuuride meisterliku sooritamise, passaažide bravuurse esiletoomisega jne., hoolimata sellest kas see sobis ooperi sisuga või mitte.

Prantsuse ooper. Selle nn. itaalia ooperi kõrvale tekkis 17. s. viimasel veerandil Prantsusmaal nn. prantsuse ooper, mille tähtsamateks edustajateks olid Jean Lully ja Jean Rameau. Viimased püüdsid itaallaste välist efekti taotleva hiilgelaulu kultiveerimisele vastu astuda ooperi tekstiga enam kooskõlas oleva muusikalise deklamatsiooniga ja selleks uuesti elustada deklamatiivset retsitatiivi. Kuid enne, kui need õilsad püüded lõplikult läbi löid, astus tõsise ooperi kõrvale tugeva võistlejana koomiline ooper.

Koomiline ooper. Efektse *bel canto*-ooperi kõrvale kerkis 18. sajandi alul Itaalias uus ooperitüüp — koomiline ooper, *opera buffa* —, kus bravuurne aaria ja efektised koloratuurid jäid kõrvalisteks asjadeks ja pearõhk pöörati koomilisele elemendile — kiirkõnelisele retsitatiivile ja ka proosale. Uus ooperitüüp alustas kiiresti kõikivallutavat võidukäiku terves Euroopas ja leidis peagi head pinda järeleaimamiseks ka Prantsusmaal, kus *opéra comique*'i nime all astus tugevasse võistlusse Lully ja Rameau reformi katsetega tõsise ooperi alal, surudes need peagi teisele kohale.

Saksa ooper. Saksamaal algas ooperi arenemine juba 17. sajandi lõpul, millal Hamburgis avati esimene Saksa ooperiteater. Tõeliseks saksa ooperi loojaks on aga Carl Maria v. Weber, kes tõi ooperisse puht-raahvuslikke elemente ja pani seega aluse nn. rahvuslikule ooperile. Ühtlasi elustas ta seega uuesti tõsist ooperit (*opera seria*), mis oli koomilise ooperi varju surutud. Veel andis koomiline ooper selliste andekate suurmeistrite kaudu nagu Rossini, Cimarosa, Mozart jt. rea tüsedaid meisterteoseid, kuid vaatamata sellele hakkas tõsine ooper, millesse 18. s. teisel poolel Gluck ja pisut hiljem Beethoven tõid uusi tähtsaid reforme ja tugevaid dramaatilisi elemente, ikka enam ja enam võimule pääsema, kuni 19. s. alul võttis juba valitsemise täiesti enda kätte. Juba Gluckist peale hakkas ooperi muusika ikka enam lähenema tekstile, muutudes viimaks ooperi dramaatilise tegevustiku otseseks illustreerijaks. Muusikalised retsitatiivid, ariosod, aariad, ansamblid, koor ja orkester kasvasid ikka tihedamini tekstiga ühte ja muutusid lõpuks selle alandlikuks sulaseks (Wagner).

Ooper 19. sajandil. Ooperi kiire ja jõuline arenemine 19. sajandil sünnib juba mitmes erinevas suunas paralleelselt. Koomilise ooperi kõrval (Auber, Lortzing, Nicolai) õitseb kõrge paatosega heroiline ooper (Halévy, Meyerbeer, Spontini); romantilise ooperi kõrvale, mis ammutab oma ainetiku peamiselt rahvaste muinasvaradest (eepostest, saagadest jne.) ja toob niiviisi ooperisse uusi rahvuslikke elemente (Spohr, Weber, Marschner, Wagner, Glinka, Rimski-Korsakov jt.), astub üksikinimese tundeilmale baseeruv lüüriline ooper (Gounod, A. Thomas, Tšaikovski jt.), siis veel uuemad otsingud — uus-naturalism itaalia verismi näol (Mascagni, Leoncavallo, Puccini jt.), impressionism (Debussy), sensuaalne müstika (Schrecker), fantastika (Braunfels) jne.

See ooperi mitmesuunaline arenemine ei avaldanud üksnes libreto mõttelistes, sisulistes lahkuminekutes, vaid samal määral või veel enamgi muusikalise struktuuri, väljendusviisi ja vormi erinevuses.

Ooperi vorm. Jättes kõrvale Wagneri viimase perioodi kardinaalset reformi — nn. igavese meloodia tarvitamist, mis on leidnud hiljem palju järeleaimamist, on ooperi vormi üldine raamistik ja selle üksikud osad püsinud põhiolemuselt samad ooperi algusest kuni tänapäevani, muutudes vaid üksikasjades ja sisu sügavuses. Need ooperi vormi üksikosad on retsitatiiv, aaria, ariett, ariooso, kavatiin, duett ja teised ansamblid, koor ja ballett, millele lisandub veel uvertüür.

Uvertüür. Libreto kohaselt ooper jaguneb tavaliselt vaatusteks (aktideks), viimased vahest ka veel piltideks. Ooper algab lühema või pikema orkestri eelmänguga, mis kirjutatakse enamasti ooperist võetud teemadele, harvemini iseseisvatele motiividele. Lühemad sissejuhatavad eelmängu kirjutatakse tavaliselt vabas segavormis, pike-mad aga, mida nimetatakse uvertüürideks, kas sonaadi- või mõnes teises kõrgemas vormis, nagu see „uvertüüri“ juures lähemalt seletatud.

Vähemate eelmängude näiteid: Gounod — oop. „Fausti“ eelmäng, Verdi — oop. „Aida“ eelmäng jt.

Uvertüüride näiteid: Wagner — oop. „Tannhäuseri“ uvertüür, Glinka — oop. „Elu tsaari eest“ uvertüür jt.

Mõnedel ooperitel puudub aga nii suurem uvertüür kui ka lühem sissejuhatavad eelmäng täiesti ja ooper algab otse esimese vaatusega.

Näide: Wagner — oop. „Rheini kuld“.

Üksikutele vaatustele eelnevaid orkestri sissejuhatusi nimetatakse antraktideks. Antraktid võivad olla mõnikord õige ulatuslikud.

Retsitatiiv. Ooperi vormi üksikosadest on tekstiga kõige tihedamas sisulises ühenduses deklamatiivne kõnelaul või retsitatiiv (it. k. *recitare* — jutustama).

Retsitatiiv oma algkujus on erisugune kõnelaul, milles peaarõhk on pööratud teksti puanteeritud häälendamisele, laululisele deklamceri-

misele, kuna laulu puhtmuusikalised elemendid (meloodika ja rütm) jäävad tagaplaanile.

Sellel retsitatiiv etendas olulist osa juba esimeste ooperite juures nn. *stile rappresentativo* põhialusena. Sellal ja ka kaua hiljem koosnes selliste retsitatiivide saade vaid üksikuist lütnil, klavitršembalol või orkestri keelpillidel mängitud akordidest, mis olid määratud vaid intonatsiooni toetamiseks. Sellist retsitatiivi nimetati *recitativo secco* (kuiv retsitatiiv).

Recitativo secco kõrval arenes peagi välja nn. *recitativo accompagnato* ja *recitativo continuo*, milles juba enam meloodilisemat vokaalpartiit (retsitatiivi) saatis orkester kas seotud akordidena, enamasti *tremolando*, või, hiljemini, liikuvama saatenä.

Sellest lauluhääle toetaja osast arenes orkestrisaade aja jooksul ikka enam ja enam iseseisvaks muusikaliseks teguriks, muutudes lõpuks (näit. Wagneri juures) ooperi dramaatilise sündmustiku peamiseks kujutajaks helides, kuna retsitatiivi ülesandeks jäi vaid teksti esitamine meelolukohase muusikalise deklamatsioonina. Sellist retsitatiivi nimetatakse *recitativo à tempo* või *recitativo stromentato*.

Retsitatiivides *secco* ja *accompagnato* (*continuo*), kus saade koosneb vaid pikkadest akordidest, võis solist muuta retsitatiivi takti ja rütmi vabalt oma äranägemise järgi. Retsitatiivis *à tempo*, kus saade on põhjaliku, sageli väga keerulise väljatöötusega, on ka retsitatiiv taktilt ja rütmilt kindel, alludes selles täiesti saatele. (Sellest ka retsitatiivi nimetus *à tempo!*)

Vormilt on ooperi retsitatiiv (nii vanema- kui uuemaaegne) täiesti vaba: retsitatiivides ei peeta ühestki vormist kinni, vaid jälgitakse ainult teksti arenemist.

Arioso. Püüd anda teksti olulisemaile ja draamatilisemaile kohtadele ka muusikalises retsitatiivis jumeamat ja mõjuvat väljendust arendas ajajooksul retsitatiivi meloodilise külje paiguti tunduvalt kumeramaks ja ilmekamaks, kui see on tavalises jutustavas retsitatiivis. Neist meloodiliselt kumeramaist ja ilmekamalt esiletõstetud kohtadest arenes välja nn. ooperi arioso, s. o. aaria- taolised osad retsitatiivis, mis aga siiski pole arendatud täielikuks aariaks. Aaria omab tavaliselt kindla vormi, arioso on aga enamasti ikka ilma kindla vormita, nagu retsitatiivigi, mille lahutamatuks osaks ta tõelikult on. Uuemates ooperites antakse aga talle siiski vahet kindel vorm, sagedamini lihtne lauluvorm, mistõttu sellised arioso-kohad retsitatiivis sarnanevad juba aariatega.

Aaria. Ooperi dramaatilise või lüürilise elemendi muusikaliseks kulminatsioonipunktideks on aariad, milles vokaalpartiile antakse eriti tundejõuline, bravuurne või efektne ilme. Juba 17. sajandi teisel poolel arenes aaria vormilt kindlakujuliseks kolmejao- liseks liitvormiks: esimene jagu aeglane, teine — kiiretempoline ja kolmas (esimese jao kordumine) aeglane (Rossi, Stefani, Scarlatti jt.).

Sellist aariat nimetati *aria da capo* (sest teise jao lõppedes kordus esimene jagu *da capo!*).

Aaria, mis alul püsis õige lähedases sisulises ühenduses tekstiga, nagu retsitatiivgi, muutus nn. napoli koolis *bel canto* õitseajal ikka enam ja enam virtuoosseks ja välist efekti taotlevaks muusikaliseks numbriks, kaotades niiviisi aja jooksul igasuguse sideme tekstiga. Alles 18. sajandi keskpaigas, alates Gluckiga, hakatakse aariat uuesti tekstile lähendama. kuni Wagneri juures aaria ja retsitatiiv sulavad kokku ühiseks „igaveseks meloodiaks“. Koos selle sisulise reformiga vabanes aaria ka trafareetsest *da capo*-vormist ja muutus vormilt õige vahelduvaks ja kõikuvaks, olenevalt teksti ilmest ja ulatusest. Kindlat vormiskeemi uuema aja aarial seepärast ei olegi, vaid aarias kasutatakse kõiki vormikujusid alates laiendatud perioodiga ja lõpetades sonaadivormiga.

Sagedamini koosneb uuema aja aaria kahest jaost — esimene aeglasema ja teine kiirema tempoga. Esimene, aeglasem jagu kirjutatakse laiendatud perioodina või kahejaolises, harvemini kolmejao- lises lauluvormis, teine, elavam jagu esimeses või teises rondovormis ja mõnikord isegi vanas sonaadivormis. Neid kahte jagu ühendab retsitatiiv või harvemini lühem kooripartii.

Näiteid: Weber — Agate aaria oop. „Nõidkütt“, Tšaikovski — Lenski aaria oop. „Eugen Onegin“ jt.

Kavatiin. Lühemat, ühejaolist aariat nimetatakse sageli kavatiiniks. Vormilt sarnaneb kavatiin aaria teise jaoga, s. o. ta kirjutatakse esimeses või teises rondovormis, kuid õige sageli ka kolmejaolises lauluvormis. Kavatiini tempo on sagedamini aeglane ja ta üldine struktuur lihtsem kui aarial, näit. puuduvad kavatiinil koloratuurid.

Näiteid: Gounod — Fausti kavatiin oop. „Faust“, Borodin — Vladimir Igorevitši kavatiin oop. „Vürst Igor“ jt.

Ariett. Väikest aariat, mis sarnaneb aaria esimese jaoga, nime- tatakse arietiks. Ariett kirjutatakse kas laiendatud perioodina või kahejaolises lauluvormis.

Näiteid: Rimski-Korsakov — Lumimemmekese ariett sama- nimelise ooperi esimeses vaatuses jt.

Nii aaria, kavatiin kui ariett algavad tihti sissejuhatava retsi- tatiiviga.

Näiteid: Puccini — Cavaradossi aaria oop. „Tosca“ viimases vaatuses jt.

Aaria, kavatiini, arieti ja ariooso vormiskeemid, nagu nad siin kirjeldatud, on niiõelda keskmised. Tegelikult tuleb neis ette suuri kõikumisi vormis ühele või teisele poole, nii et mõnikord heliloojad ise segavad vastavad mõisted ära ja nimetavad arioosot aariaiks, arietti kavatiiniks jne. Nii on kavatiin „Kurb mu meel...“ Glinka oop. „Ruslan ja Ludmilla“ vormilt tüüpiline aaria, kuid autor on ta nimetanud kavatiiniks.

Ooperites ettetulevad ballaadid, romansid, elegeiad, intermeediumid ja teised vähemad sooloonumbrid kirjutatakse tavaliselt ikka vastavas vormis, nagu need eespool kirjeldatud.

Näiteid: Mascagni — intermeedium oop. „Cavalleria rusticana“, Tšaikovski — intermezzo oop. „Padaemand“ jt.

Duett. Kahe solisti kooslaulu nimetatakse duetiks. Kui ooperi aariat võrrelda monoloogiga draamas, siis duett on — muusikaline dialoog, kahe solisti muusikaline kahekõne.

Nagu uuema aja aarial, pole ka duetil kindlat, trafareetset vormi, ja need kirjutatakse, olenevalt teksti ulatusest ja ilmeist, ükskõik millises eespool kirjeldatud vormis. Sagedamini teistest kasutatakse duetis siiski kolmejaolist lauluvormi või esimest ja teist rondovormi.

Ansambl. Sedasama võib öelda ka teiste ansamblite, s. o. tertsettide, kvartettide, kvintettide, sekstettide jne. kohta.

Suuremad ansamblid tulevad sagedamini ette ooperi või aktide finaalides, kuid pole haruldased ka ooperi keskel. Tihti liitub solistide ansambliga ka koor ja siis pole haruldane kaanoni või fuuga (fugeti) vormi tarvitamine ansamblis.

Näiteid: a) kaanoni vormis ansambl: Glinka — oop. „Ruslan ja Ludmilla“, b) fugeti vormis ansambl: Rimski-Korsakov — oop. „Mai öö“ jt.

Ballett. Meil jääb veel peatuda ooperi balleti juures, millele eriti vanemates ooperites on antud tähtis koht.

Balletinumber ooperis võib olla kirjutatud teatud kindlas tantsuvormis (menuett, valss, polonees, masurka jne.), võib aga ka koosneda reast fantaasia-tantsudest muutuvate teemadega, taktiga, tempoga jne., mis võtavad mõnikord õige ulatusliku kuju, näit. „Valpurgi öö“ pilt oop. „Faust“, „Polovetsi tantsud“ oop. „Vürst Igor“ jt. Vormilt kirjutatakse sellised pikema balletistseeni üksikud tantsunumbrid enamasti kahe- või kolmejaolises lauluvormis. Balletti saadab vahest ka koorilaul, näit. valsis Tšaikovski ooperist „Eugen Onegin“, valsis Gounod' oop. „Faust“ jne.

Iseseisev ballett. Ballett iseseisva lavateosena on õieti pantomiimiline tantsuoper, s. o. muusikaline lavateos, mille tegevlaste elamusi ja tegevustiku arenemist ei väljendata sõnadega, nagu sõnadraamas, ega lauluga, nagu ooperis, vaid pantomiimiliselt, s. o. miimikaga, žestidega ja tantsuliigutustega.

Ballett-lavateos koosneb sellekohaselt üksikuist enam-vähem kindlais vormides kirjutatud tantsunumbritest, mis vastavad aariale ja ansamblitele ooperis, ning miimilistest stseenidest vastavalt retsitatiividele ooperis, mis kõik on ühendatud ühise ideega tervikliseks dramaatiliseks lavateoseks.

Näiteid: Tšaikovski, Glazunovi jt. balletid.

Vanemates ooperites kujutavad aariad, ansamblid, ballettstseenid jne. iseseisvate stseenidena vormikindlaid ja korralikult lõpetatud numbreid. Wagneri ja ta järelkäijate juures puudub aga selline ooperi jagunemine lõpetatud „numbriteks“ peagu täiesti ja need sulavad seal „igavese meloodiana“ täiesti ühte.

Ooperi ja ta üksikute osade vormiga tutvunemiseks tuleb analüüsida võimalikult palju mitmesuguseid eri ajajärkudesse kuuluvaid oopereid, milliste valik on väga suur. Eesti heliloojaist on seni oopereid loonud: A. Lemba — ooperid „Kalmuneid“, „Armastus ja surm“ ja „Elga“, E. Aav — „Vikerlased“ ja A. Vedro — „Kaupo“.

Oratoorium. Oratooriumiks nimetatakse piibli ainetele kirjutatud muusikalis-dramaatilist suurteost. Peajoontes sarnaneb oratooriumi vorm ooperi vormiga, kuid ta on määratud ettekandmiseks mitte teatri-, vaid kontsertlaval.

Oratooriumi vormi rajajaks, sellisena nagu meie seda praegu tunneme, on Händel. Oma esimesed oratooriumid kirjutas Händel kavatsusega neid nagu oopereidki ette kanda teatris, kuid kirikuvõimud ei andnud talle selleks luba. Sealt peale jäi oratoorium puhtakujuliseks kontserthelitööks, mis määras ka ta edaspidise ilme ja võrdlemisi lõdvema sideme oratooriumi sisustiku arenemises võrreldes ooperiga, mis nõuab erilist tihedust ja loogilist järjekindlust tegevustiku arenemises.

Muusikaliselt struktuurilt ja vormilt on aga oratoorium jäänud siiski õige lähedaseks ooperile ja ta koosneb samust üksikosadest nagu viimane, s. o. uvertüürist, retsitatiividest, aariatest, ansamblistest ja koorinumbritest. Puuduvad vaid balletinumbrid.

Vormilt on need üksikosad peajoontes samasugused kui vastavad osad ooperis, kuid üldine stiil on tõsisem ja valjem, nagu see on kohane piibliainelisele tekstile. (Kirikustiil!)

Muusikaline raskuspunkt oratooriumis koondub tavaliselt koorinumbritele, mis eriti vanemais oratooriumides on arendatud suurteks vokaalfuugadeks.

Näiteid: Händeli oratooriumid „Messias“, „Simson“ jt., Haydni „Loomine“, „Aastajad“, Mendelssohni „Paulus“, Liszti „Kristus“, Tobiase „Joonase saatmine“ ja „Sealpool Jordanit“, Kapi „Hiob“ jt.

Passioon. Oratooriumi, mis käsitab Kristuse kannatamislugu, nimetatakse passiooniks. Vormilt on passioon lähedane oratooriumile.

Näiteid: J. S. Bachi Passioonid.

Kantaat. Vokaal-instrumentaalsete suurvormide hulka kuulub veel kantaat. Kantaadiks nimetatakse soolohäältele, koorile ja orkestrile kirjutatud helitööd, mille aluseks on võetud tavaliselt lüürilise põhilaadiga tekst.

Vormilt on kantaadid, eriti ilmlikud, väga kõikuvad. Enam vormikindlad on siiski vaimulikud või nn. kirikukantaadid. Neis domineerib samuti nagu oratooriumiski koor, kuid siin on koorinumbriteks peamiselt figureeritud koraalid. Soolosad koosnevad retsitatiividest, aariatest ja ansamblitest nagu oratooriumiski.

Klassikalise kirikukantaadi kauneimaid näiteid pakuvad J. S. Bachi kantaadid.

Ilmlikud kantaadid on nii sisult kui vormilt väga mitmesugused. Põhilaadilt on ilmlik kantaat lüürilise iseloomuga helind. Kuid leidub ka küllalt kantaate, milles dramaatiline element on väga tugev, aga ka selliseid, mille põhilaad on eepiline. Väga erinev on ka üksikutes kantaatides erinumbrite (aariate, kooride jne.) arv ja nende vorm ning väljatöötus. Üldiselt on aga kantaadid tunduvat lühemad kui oratooriumid.

Kantaatide hulgas omavad erilise kohta mitmesugusteks pidulikeks sündmusteks (juubeliteks, aastapäevadeks jne.) loodud kantaadid, nn. pidulikud kantaadid, milles domineerib juubeldav, pidulik meeleolu.

Näiteid: Schumanni kantaadid „Paradiis ja Peri“ ja „Õiekesse rändamine“, Tšaikovski jt. kantaadid; eesti loomingust: Tobiase („Johannes Damaskenus“), Aaviku („Kodumaa“), A. Lemba („Merikuninganna,“), Kapi („Päikesele“), Jürgensoni („Pärast õhtu sööma-aga“), Hiobi („Jesaja kuulutamine“) jt. kantaadid.

Mess. Mess (lad. k. *missa*) on katoliku jumalateenistuse tähtsaimad osi, mille kestel jagatakse ka armulauda. Ta koosneb muusikalisest liturgiast, millest võtavad vaheldamisi osa ühest küljest preester ja ta abilised ning teisest küljest koor orel ja sageli ka veel orkestri saatel.

Enne 13. sajandit koosnes mess ühehääleist koraalidest, mida laulis koor pühapäeva-hommikustel jumalateenistustel. Mitmehäälsuse tekkimisel muutus ka mess mitmehääleseks ja arenes kunstiliselt kõrgele tasemele (Palestrina messid.). Hiljem, instrumentaalmuusika arenedes, omandas mess juba praeguse vokaal-instrumentaalvormi täieliku kuju, milles esinevad vaheldamisi ja koos soolod, ansamblid, koorid, orel ja orkester. Sealt peale on kõik suured heliloojad olnud huvitatud sellest suurvormist ja loonud sel alal silmapaistvaid teoseid.

Kõik messid on kirjutatud samale ladinakeelsele tekstile ja koosnevad viiest osast: 1) palvelaul „*Kyrie eleison, Christi eleison*“ (Issand halasta, Kristus halasta), 2) inglite kiidulaul „*Gloria in excelsis*“ (Kiidetud olgu kõrges), 3) usutunnistus „*Credo in unum Deum*“ (Usun ainujumalasse), 4) kiituslaul „*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*“ (Püha on Issand Seebaot) ja õnnistuslaul „*Benedictus*“ ning 5) palvelaul „*Agnus Dei*“ ([Vaata, see on] Jumala Tall).

Näiteid: Bachi, Beethoveni jt. messid.

Reekviem. Reekviemiks (lad. k. *Requiem*) nimetatakse surnute mälestuse messi (*Missa pro defunctis*). Hariliku messi juubeldavad osad — *Gloria* ja *Credo* — asetatakse siin minoorsematega ja ka teistes osades tuleb meeolule vastavamaid muudatusi ette.

Sellekohaselt on reekviemi viis osa tavaliselt järgmised: 1) *Introitus*: „*Requiem aeternam dona eis*“ (Igavest rahu anna meile), 2) „*Dies irae*“ (Viimse kohtupäeva viha), 3) „*Domine Jesu Christi*“ (Issand Jeesus Kristus), 4) „*Sanctus*“ ja „*Benedictus*“ ning 5) „*Agnus Dei*“ ja „*Lux aeterna*“ (Igavene valgus).

Näiteid: Cherubini, Mozarti, Berliози, Verdi jt. reekviemid, Brahmsi saksa reekviem ja eesti loomingust C. Kreegi reekviem.

Kokkuvõtteid. Pilku muusikalistele vormidel tagasi heites võime lühikese kokkuvõtena märkida järgmist:

1) muusikas on tarvitusel vaid kolm põhivormi: lauluvorm, rondoform ja sonaadivorm, millel on vaid mitu eri kuju;

2) need põhivormid ühes oma eri kujudega, samuti ka vabad segavormid on nii või teisiti välja kasvanud lihtselt kahe- ja kolmejaoalisest lauluvormist ja kasutavad viimase elemente liidetud ja edasiarendatud kujul;

3) muusikalistes vormides domineerib kordamise eeskätt peamõtete (peateemade, peapartiide) kordamise printsip ($A^1 + B + A^2$) sihiga neid kontrastsete kõrvalteemade kõrval enam esile tõsta;

4) pea- ja kõrvalpartiide kontrastsed mõtted ühendatakse vabade sidepartiide abil ühiseks tervikuks;

5) teemadega fikseeritud juhtivaid muusikalisi mõtteid täiendatakse sageli uute, täiendavate mõtetega episoodiliste lisateemade ja vahepartiide näol või arendatakse neid vabalt edasi nn. käikudes, *coda*'des, väljatöötuses jne.

III. Muusikaliste vormide kujunemise skeem.

Ülevaatliku pildi muusikaliste vormide kujunemisest annab järgmine võrdlev tabel:

A. Muusikaline lause.

4 motiivi moodustavad lause.

2 lauset — pealause ja kõrvallause — moodustavad liitlause või perioodi:

Periood

pealause + kõrvallause.

B. Lihtvormid.

Kaks perioodi moodustavad kahejaolise lihtvormi:

Kahejaoline lihtvorm.		
periood a	+	periood b

Kolm perioodi, millest kolmas on esimese kordumine, moodustavad kolmejaolise lihtvormi:

Kolmejaoline lihtvorm.				
periood a	+	periood b	+	periood a

C. Liitvormid.

Liitvormid moodustuvad kahe või kolme lihtvormi (või perioodi) kokkuliitumise ja kordumise teel järgmiselt:

Kolmejaoline liitvorm:

A	+	B	+	A
Scherzo		Trio		Scherzo kordumine

1. rondovorm (lühendatud kuju):

A	+	B	+	C
Peapartii lihtvormis		Käigutaoline kõrvalpartii		Peapartii kordumine

1. rondovorm (täielik kuju):

A	+	B	+	A	+	B	+	A
Peapartii lihtvormis		Käigutaoline kõrvalpartii		Peapartii kordumine		Kõrvalpartii kordumine		Peapartii 2. kordumine

2. rondovorm:

A	+	B	+	A	+	B	+	A
Peapartii lihtvormis		Kõrvalpartii lihtvormis		Peapartii kordumine		Kõrvalpartii kordumine		Peapartii 2. kordumine

Laendatud liitvorm (Lauluvorm kahe *trio*'ga):

A	+	B	+	A	+	C	+	A
Scherzo		1. trio		Scherzo kordumine		2. trio		Scherzo 2. kordumine

3. rondovorm:

A	+	B	+	A	+	C	+	A
Peapartii lihtvormis		1. kõrvalp. lihtvormis		Peapartii kordumine (lühendatult)		2. kõrvalp. lihtvormis		Peapartii 2. kordumine (täielikult)

4. rondovorm:

A	+	B	+	A	+	C	+	A	+	B	+	A
Peapartii lihtvormis		1. kõrvalpartii perioodina		Peapartii kordum. (lühendatult)		2. kõrvalpartii lihtvormis		Peapartii 2. kordumine		1. kõrvalpartii kordumine		Peapartii 3. kordumine

Vana sonaadi vorm:

I. Ekspositsioon

II. Repriis

A	+	B	+	A	+	B
Peapartii perioodina		Kõrvalpartii perioodina		Ekspositsiooni kordumine		

Sonaadi vorm:

I. Ekspositsioon

II. Väljatöötus

III. Repriis

A	+	B	+	C	+	A	+	B
Peapartii perioodina		Kõrvalpartii perioodina		Käigutaoline väljatöötus		Ekspositsiooni kordumine		

1. rondo-sonaadi vorm (5. rondovorm):

I. Ekspositsioon

II.

III. Repriis

A	+	B	+	C	+	A	+	B
Peapartii perioodina		Kõrvalpartii perioodina		2. kõrvalpartii		Ekspositsiooni kordumine		

2. rondo-sonaadi vorm: *antike*

I. Ekspositsioon

II. Väljatöötus

III. Repriis

A	+	B	+	A	+	C	+	A + B + A
Peapartii		Kõrvalpartii		Peapartii kordumine		Käigutaoline väljatöötus		Ekspositsiooni kordumine

3. rondo-sonaadi vorm:

I. Ekspositsioon

II.

III. Repriis

A	+	B	+	A	+	C	+	A + B + A
Peapartii		Kõrvalpartii		Peapartii kordumine		2. kõrvalpartii		Ekspositsiooni kordumine

Kasutatud allikad:

- L. Bussler, „Der strenge Satz“
„ „Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz“
„ „Musikalische Formenlehre“
- B. Бѣляевъ, „Контрапунктъ и музыкальныя формы“
- S. Jadassohn, „Kontrapunkt“
„ „Kanon und Fuge“
„ „Die Formen“
- J. Lobe, „Katechismus der Musik“
- R. Noatzsch, „Formenlehre der Klaviermusik“
- A. Петровъ, „Энциклопедія“
- E. F. Richter, „Die praktischen Studien zur Theorie der Musik“
- H. Riemann, „Lehrbuch des Kontrapunkts“
„ „Katechismus der Fuge“
„ „Handbuch der Fugen-Komposition“
„ „Musikalische Formenlehre“ I, II
„ „Grundriss der Kompositionslehre“
„ „Grosse Kompositionslehre“
„ „Musikgeschichte in Beispielen“
„ „Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten“ I, II, III
- O. Танѣевъ, „Подвижной контрапунктъ строгаго письма“

ja teised.

Sisu.

	Lk.
Sissejuhatuseks	3— 5
I. Polüfooniline stiil	7—47
A. Kontrapunkt	7—26
B. Imitatsioon	26—30
C. Kaanon	31—36
D. Fuuga	37—43
E. Vanaaegne süit ja vanade tantsude vormid	43—47
II. Homofooniline stiil	48—85
A. Lauluvorm	48—59
a) Lihtsed lauluvormid	48—53
b) Liitvormid	53—59
B. Rondovorm	60—63
C. Sonaadivorm	63—68
D. Rondo-sonaadivorm	68—69
E. Sonaat	70—74
F. Vabad segavormid	74—76
G. Vokaal- ja vokaal-instrumentaalvormid	76—85
III. Muusikaliste vormide kujunemise skeem	86—89
Kasutatud allikad	90

Hind kr. 1,50