



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

AVEC JEAN-PHILIPPE

Jean-Philippe Rameaun D-duuri -sarja kokoelmasta
Pièces de clavesin modernilla pianolla soitetuna

Hanna Jokinen

Opinnäytetyö
Joulukuu 2016
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi

JOKINEN, HANNA

Avec Jean-Philippe

Jean-Philippe Rameaun D-duuri -sarja kokoelmasta Pièces de clavesin modernilla pianolla soitettuna

Opinnäytetyö 56 sivua, joista liitteitä 8 sivua
Joulukuu 2016

Opinnäytetyön tarkoituksena oli valmistaa konsertti, jossa soitin ranskalaisen barokkisäveltäjä Jean-Philippe Rameaun D-duuri -cembalosarjan kokoelmasta Pièces de clavesin modernilla pianolla. Koska ranskalainen barokki ei kuulu modernien pianistien tyypilliseen ohjelmistoon, keskityin kirjallisessa osiossani modernille pianistille siinä esiintyviin vieraisiin asioihin: rytmiseen vapauteen (inégalite) sekä runsaisiin korukuvioihin, joista osan merkintätavat poikkeavat nykypianistien tuntemista merkintätavoista.

Työssäni esittelin nämä musiikilliset ilmiöt ja poimin esimerkkejä niistä soittamastani sarjasta. Omaa musiikillista näkemystä muodostaessani luin kirjallisuutta aiheesta sekä vertailin kahta levytystä sarjasta. Ilmiöiden esittelyn ohessa kuvasin myös konserttiin tähtäävää työskentelyprosessiani sarjan parissa.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of Music Pedagogy

JOKINEN, HANNA

Avec Jean-Philippe

The D Major Suite of Jean-Philippe Rameau played with a modern piano

Bachelor's thesis 56 pages, appendices 8 pages
December 2016

The purpose of this thesis was to prepare a concert that would consist of the D Major Suite from the harpsichord collection *Pièces de clavecin* by the French baroque composer Jean-Philippe Rameau. Since French baroque is not a typical part of the repertory of modern pianists, I focused on the musical phenomena unknown to modern pianists in it: rhythmic freedom (*inégalité*) and the generous amount of ornamentation and the partly different kind of notation of it compared to the notation of ornaments modern pianists know.

I presented these musical phenomena in my work and provided examples of them found in the D Major Suite. As I was searching for my own musical opinion, I read a selection of literature on the topic and compared two recordings of the suite. I also depicted my process aiming at performing the suite along with presenting the phenomena.

Key words: rameau, piano, baroque

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	TAUSTAA	7
	2.1 Historiaa	7
	2.2 Kappaleiden nimet.....	8
3	RYTMINEN IMPROVISAATIO	9
	3.1 Inégálite	9
	3.1.1 Määritelmä	9
	3.1.2 Milloin inégale, milloin ei?.....	10
	3.1.3 Oma prosessini inégálite-ilmioon tutustumisessa.....	11
	3.2 Muu rytmisen improvisaatio	20
4	ARTIKULAATIO.....	25
5	KORISTELU	29
	5.1 Korukuviot D-duuri -sarjassa	29
	5.2 Korujen tekninen toteuttaminen	40
6	MUUTA TÄMÄN SARJAN ESITTÄMISEEN LIITTYVÄÄ	42
	6.1 Double	42
	6.2 Kertaukset.....	42
7	LOPUKSI.....	44
	LÄHTEET	48
	LIITTEET	49
	Liite 1. Kaksi kuvakaappausta konsertin Facebook-tapahtumasta	49
	Liite 2. Käsiohjelma	51
	Liite 3. Kuva konserttiasusta.....	55
	Liite 4. Konserttitaltiointi.....	56

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee ranskalaisen barokkisäveltäjän Jean-Philippe Rameaun D-duuri -sarjaa kokoelmasta *Pièces de clavecin* modernilla pianolla modernin pianistin soittamana. Rameaun cembalokappaleet edustavat ranskalaisen cembalomusiikin korkeinta taiteellista tasoa, ja monet niistä kuulostavat vaikuttavilta modernilla pianolla (Gillespie 1965, 96). Ne eivät kuitenkaan kuulu modernin pianistin tyypilliseen repertuaariin, vaan niitä soitetaan lähes yksinomaan cembalolla. Oma kiinnostukseni ranskalaista barokkia kohtaan syttyi jo ennen opintojani Tampereen ammattikorkeakoulussa, ja jo opintojeni alusta saakka opinnäytetyöni aihevalinta ja sen tekeminen taideteko-tyyppisenä ovat olleet itsestäänselviä asioita.

Modernille pianistille vierainta tässä musiikissa on sen rytmisen vapaus (*inégalement*), josta puhun opinnäytetyössäni rytmisenä improvisaationa, sekä runsas korukuviointi. Improvisointi ei kuulu enää olennaisena osana moderniin pianismiin. Siksi rytmisen improvisaatio saattaa tuntua pianistista vaikeasti lähestyttävältä, vaikka kaikki sävelet onkin merkitty nuottiin. Korukuvioiden runsaus on tekninen ongelma, ja lisäksi korukuvioiden merkintätavat poikkeavat osin pianisteille tutuista merkintätavoista. Opinnäytetyössäni keskityn näihin kahteen aiheeseen, mutta kirjoitan myös yleisesti tämän kappaleen esittämiseen liittyvistä asioista. Prosessin aikana tärkeäksi aiheeksi nousi myös artikulaatio.

Opinnäytetyöni kuvaa konserttiin johtavaa työskentelyprosessia sarjan parissa sekä sitä kautta tekee toivottavasti ranskalaisen barokin maailmaa helpommin lähestyttäväksi muille moderneille pianisteille. Kirjallisen osan tekeminen toimi myös motivaattorina tämän itselleni vieraan musiikin esityskäytäntöjen tutkimiselle, joka oli konsertin onnistumisen ja tyylinmukaisen soiton kannalta välttämätöntä. Oma tavoitteeni oli saada D-duuri -sarja osaksi ohjelmistoani ja mahdollisesti hyödyntää oppimiani taitoja myös pianopedagogina toimiessani. Yhtenä lähteenäni onkin ollut Päivi Ruskon YAMK-opinnäytetyö ”Vapautta ja poljentoa – ranskalainen barokkimusiikki pianonsoitonopetuksessa” vuodelta 2010, joka sisältää muun muassa luettelon pianolle sopivista ranskalaisista barokkikappaleista musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasolle.

Minulla on hiukan taustaa ranskalaisen barokin soittamisessa: olen käynyt vuoden cembalotunneilla sekä soittanut continuoa muutamissa kokoonpanoissa vuosina 2010–

2013. Vuonna 2012 valmistin soolopianokonserttiani varten kolme osaa Pièces de clavesin -kokoelman ensimmäisestä sarjasta asiantuntevassa ohjauksessa.

Tällä kertaa lähdin prosessiin kuitenkin yksin ilman opettajaa, jolla olisin voinut hyväksyttää musiikillisia valintojani ja jolta kysyä neuvoa, sillä Tampereen ammattikorkeakoulussa ei ole tarjolla historiallisten soittimien opetusta tai sivuainemahdollisuutta. Olen perustanut musiikilliset valintani sekä opinnäytetyöni kirjallisen osion kirjallisuudesta löytämäni tietoon, soittajan intuitiooni sekä kahden levytyksen (toinen cembalolla ja toinen pianolla soitettu) vertailevaan kuunteluun. Olen kuunnellut D-duuri -sarjaa cembalisti Scott Rossin sekä pianisti Grigory Sokolovin soittamana, ja tulen viittaamaan näihin levytyksiin tekstissäni. En kuitenkaan erikseen vertaile levytyksiä opinnäytetyössäni, vaan tarkoituksena on ollut saada niistä neuvoja ja ideoita soittamiseni tueksi. Opinnäytetyöni nuottiesimerkit ovat Bärenreiterin editiosta vuodelta 1959.

2 TAUSTAA

2.1 Historiaa

Jean-Philippe Rameau (1683–1764) oli urkuri, cembalisti, säveltäjä ja teoreetikko, joka François Couperinin (1668–1733) ohella edustaa ranskalaisen cembalismen huippua. Couperin ja Rameau olivat yhtä lahjakkaita, mutta heidän musiikkinsa viehättää eriyistä. Couperin sävelsi cembalolle 27 sarjaa, joita hän itse kutsui nimellä *Ordre* ja jotka sisältävät kukin 4–23 osaa. Hän pyrki kuvaamaan objektiivisesti esimerkiksi luonnossa näkemiään asioita ja onnistui siinä käyttämällä mestarillisesti muun muassa murrettuja harmonioita, pisteellisiä rytmejä ja herkkiä melodioita korukuvioineen. Teoreetikkona Rameaun tyyli on ehkä vähemmän spontaania kuin Couperinin, sillä hän kirjoittaa tyyllillä, josta näkyy harmonian teorian syvällinen ymmärtäminen. Hänen pyrkimyksensä täydellisyyteen on johtanut kuitenkin erityiseen ilmaisuun, joka on taiteelliselta tasoltaan korkein ranskalaisten cembalosäveltäjien keskuudessa. (Gillespie 1965, 93–96.)

Rameau sävelsi kolme cembalokokoelmaa. Ensimmäinen, *Premier livre de pièces de clavesin* julkaistiin vuonna 1706 ja se sisältää 10 soolokappaletta perustuen ranskalaiseen tanssisarjaan. Toinen ja kolmas kokoelma (*Pièces de clavesin 1724* ja *Nouvelles suites de pièces de clavesin n. 1792*) sisältävät kumpikin kaksi toisilleen vastakohtaista sarjaa: ensimmäinen on konservatiivinen ja virtuoottinen tanssisarja, ja toinen koostuu kuvailevilla otsikoilla varustetuista kappaleista, kuten Couperinin *ordret*. (Anderson 1996, 219–220.) D-duuri -sarja on toisen kokoelman toinen, eli vapaamuotoisempi ja kuvailevampi sarja.

Rameaun oma tyyli ja persoona näkyy kaikissa kolmessa cembalokokoelmassa, mutta niistä ensimmäisessä näkyy myös vaikutteita Rameaun ihaileman muusikon Louis Marchandin tyylistä. Kolmas kokoelma *Nouvelles suites de pièces de clavesin* on cembalomusiikin historian merkkiteos, jossa hän kehittää edelleen toisen *Pièces de clavesin* -kokoelman ideoita. *Pièces de clavesin* vahvisti Rameaun oman tyylin, mutta siinä on myös viitteitä Couperinin tyyliin, kuten murretun harmonian käyttöä. Tyyli on kuitenkin enimmäkseen Rameaun omaa. Hän herkuttelee kromaattisilla dissonansseilla ja käyttää epätyypillisiä modulaatioita. (Gillespie 1965, 97.) Opinnäytetyöni alkuperäisessä suunnitelmassa minun olikin tarkoitus soittaa myös Couperinin neljäs *ordre*, ja soittamalla

näitä kumpaakin säveltäjää olisin varmasti saanut kattavan käsityksen ranskalaisesta cembalomusiikista, mutta ajanpuutteen takia jouduin valitsemaan pelkän Rameaun sarjan. Couperin kirjoitti myös cembalonsoiton oppikirjan, jonka käännös sisältyy lähteenä käyttämäni Kati Hämäläisen kirjaan *L'art de toucher le clavecin – Cembalon soittamisen taito* (1994).

2.2 Kappaleiden nimet

Kiinnostukseni ranskalaiseen barokkiin ja Rameaun kappaleisiin johtuu erityisesti niiden kuvailevasta luonteesta. Mielestäni ranskalaisessa musiikissa yleensäkin on voimakas pyrkimys asioiden kuvaamiseen ja kuvan maalaamiseen musiikin avulla. 1900-luvulla tämä pyrkimys tulee erityisesti esille impressionistisen tyylin sävellyksissä. Itse näen ranskalaisen impressionismin alkuidun jo näissä barokkikappaleissa. Siksi sarjan osien nimet ovat tärkeitä: ne ovat johdatelleet tulkintaani ja uskon, että ne vaikuttavat myös kuulijan konserttielämykseen sitä rikastaen. Siksi olen kääntänyt kappaleiden nimet ja liittänyt käännökset myös konserttiohjelmaan seuraavanlaisina:

Les Tendres Plaintes – Herkät valitukset

Les Niais de Sologne – Solognen tomppelit

Les Soupirs – Huokaukset

La Joyeuse – Iloinen

La Follette – Kujeileva

L'Entretien des Muses – Muusat keskustelevat

Les Tourbillons – Pyörteet

Les Cyclopes – Kykloopit

Le Lardon – Lapsonen

La Boiteuse – Rampa

Osa kappaleiden nimistä on vanhaa ranskaa ja siksi varsinkin osien *La Follette* ja *Le Lardon* käännökset ovat hyvin vapaita ja pohjaavat omaan tulkintaani.

3 RYTMINEN IMPROVISAATIO

3.1 Inégálite

3.1.1 Määritelmä

Notes inégales tarkoittaa nuottiparin (ei koskaan kolmen nuotin) aika-arvojen muokkaamista niiden sulokkuuden tai viehättävyyden, tai toisaalta rytmisen tarmon korostamiseksi. Tämän tyyppinen rytmisen vapaus liitetään yleensä eksklusiivisesti 1600- ja 1700-luvun Ranskaan, mutta ilmiö tunnettiin ennen klassista tyylikautta myös muissa maissa. (Ferguson 1975, 98–99.)

Nuottien epätasa-arvon tulisi olla niin hienovaraista, että sitä ei voi nuotintaa tavallisilla nuottien aika-arvoilla (Ferguson 1975, 99). Ilmiö on nykyäänkin tuttu jazzissa, viihdemusiikissa ja osassa kansanmusiikkia (Hämäläinen 1994, 221).

Perusperiaate on, että tasaiseksi kirjoitetut asteittaiset sävelet soitetaan kolmimuunteisina keinuen tai toisinaan jopa selkeästi pisteellisinä. Kolmimuunteisina soitetaan vain tahtilajin perusyksikköä pienemmät aika-arvot, esimerkiksi 2/4 tahtilajissa kolmimuunteisuutta voi käyttää 1/8 ja 1/16 –nuoteissa. (Rusko 2010, 35–36.)

Inegalisaatiosta puhutaan lukemissani lähteissä rytmisenä vapautena tai rytmisenä ilmiönä. Omasta mielestäni on kahdenlaista inégálitea. Sitä voi käyttää nopeissa osissa, joissa se antaa tietynlaista ”draivia” (Rusko 2010, 36). Itsellenikin on kokemusta nopeista kappaleista continuo-soittajan roolissa, jossa kamarimusiikin onnistumisen takia soittajat soittavat kaikki tietyn aika-arvon nuotit inégálisoiden. Esitystapaan on todennäköisesti ollut syynä tanssin vaikutus, sillä inégálen avulla voitiin pitää yllä selkeää peruspoljentoa, johon tanssijan oli helppo reagoida (Hämäläinen 1994, 221–222). Tällöin ei mielestäni ole kyse rytmisestä improvisaatiosta, vaan enemmänkin tietyn poljennon, karakterin tai tunnelman korostamisesta rytmisesti. Hitaisissa soolo-osissa taas olen itse esimerkiksi kertauksissa vaihdellut inegalisoimiani rytmejä, niiden määrää ja inégálen terävyyttä siten, että improvisaation määritelmä mielestäni täyttyy.

Ferguson esittelee kirjassaan *Keyboard Interpretation* (1975) kolme erilaista *inégalen* tyyppiä. Ensimmäinen, **lourer**, on yleisimmin käytetty pitkä-lyhyt. **Couler**, lyhyt-pitkä, on käytössä jos nuottipari on merkitty kaarella ja jälkimmäisessä on piste, tai joskus myös kun on merkitty pelkkä kaari. Kolmas tapa, **pointer tai piquer**, on käytössä pisteellisten nuottien yhteydessä. Ne tulisi soittaa tuplapisteellisinä silloin, kun saman aika-arvon ei-pisteelliset nuotit soitetaan *inégale*. (Ferguson 1975, 101–102.)

Kaari ja piste -merkintätapaa sarjani *inégalisista* osista ei löydy, mutta olen silti käyttänyt *couler*-tapaa yksittäisissä tahdeissa osassa *L'Entretien des Muses*. Myöskään *pointer*-soittotapaan ei löydy sarjani nuottikuvasta mitään, mikä ohjaisi sitä erityisesti käyttämään. Ainakin oman kokemukseni perusteella tämän sarjan *inégalisia* osia voi ajatella soittavansa vain koko ajan *lourer*. Muita tapoja olen käyttänyt yksittäistapauksissa, joissa tunne, ilmaisu, musiikillisen muodon selkeyttäminen tai toteuttamisen helpottaminen ovat sitä vaatineet. Kerron tarkemmin sarjani *inégalisista* osista ja niissä tekemistäni valinnoista luvussa 3.1.3. Oma prosessini *inégalite*-ilmiöön tutustumisessa.

3.1.2 Milloin *inégale*, milloin ei?

Inégalitea ei käytetä (Ferguson, 1975, 102):

- a) kuluissa, jotka ovat enemmän harmoniaa kuin melodiaa
- b) kun kappaleeseen on merkitty sanat *Notes égales*, *martelés*, *détachées*, *mouvement décidé* tai *marqué*
- c) kun nuotit ovat synkopoituja tai esiintyvät taukojen kanssa
- d) kun nuotit ovat vain saman sävelen toistoa
- e) kun nuottien päälle on merkitty piste tai viiva (*staccato* tai *portato*)
- f) kun enemmän kuin kaksi nuottia on kaaritettu yhteen
- g) kun kaksi nuottia on yhdistetty kaarella ja jälkimmäisessä on piste (tällöin soitetaan lyhyt-pitkä eli *couler*). Joskus myös vain kaaritettu pari saattaa tarkoittaa tätä.
- h) todella nopeissa kappaleissa
- i) pönteissä ja tarkoituksellisen vankoissa kappaleissa, joihin sulokkuus ja *charm*i ei sovi

Käytän inégalitea D-duurisarjan kolmessa osassa. Oli helppoa ymmärtää jättää inégalite pois osista Les Niais de Sologne (siihen on merkitty sanat notes égales) ja La Follette sekä La Boiteuse (kolmijakoiset tahtiosoitukset). Osista La Joyeuse ja Les Tourbillons jätin sen pois koska ne ovat nopeita osia, sekä karaktäärillisistä syistä. Les Cyclopes – osassa on muuta rytmistä tapahtumaa, taukoa ja vaihtelua niin paljon, että sen takia inégalite ei sopinut siihenkään. Le Lardon -osassa jätin sen pois taukojen ja vähäisen inégalisoitavien 1/8-nuottien määrän takia. Tässä osassa inégalisointi ei olisi vahvistanut tanssikaraktääriä (tästä tarkemmin luvussa 4. Artikulaatio). Levytyksiin vertaamisen perusteella olen ilmeisesti päätenyt tulkinnassani oikeisiin ratkaisuihin. Sokolov tosin inégalisoi La follette sekä La Boiteuse -osien kolmen ryhmistä kahta ensimmäistä, mutta kolmen ryhmään kajoaminen on mielestäni yksinkertaisesti niin vastoin inégaliten periaatteita, että en ymmärrä yhtään hänen valintaansa. Se on ainoa asia näissä levytyksissä, mitä pidän suorastaan vääränä tulkintana.

3.1.3 Oma prosessini inégalite-ilmiöön tutustumisessa

Sarjassa on siis kolme inégalista osaa: Les Tendres Plaintes, Les Soupirs ja L'Entretien des Muses. Itse lähdin työstämään sarjan inégalisia osia soittamalla niitä melko paljon vain tavallisesti égale saadakseni yleisen käsityksen musiikista: sen harmonioista, melodioista ja fraaseista. Sen jälkeen tein kokeiluja soittamalla kaiken mahdollisen inégale. Nämä kaksi soittotapaa ikään kuin esittelivät minulle mahdollisuuksia ja antoivat karkean kuvan siitä, mitkä asiat eivät ainakaan toimi. Tämän jälkeen lähdin vain kokeilemaan ja improvisoimaan, ja hyvän vaihtoehdon löytäessäni merkitsin sen nuottiin. Tärkeä osa prosessia oli myös soittaa luokkatunnilla opiskelijakavereille osia niin, etten ollut vielä päättänyt, miten aion käsitellä rytmejä. Nämä olivat turvallisia tilanteita kokeilla intuitiotani. Päätettyäni, missä soittaa inégale ja missä ei, voisi inégalen laatuja hioa varmaankin loputtomiin, missä soittaa pehmeitä pareja, joiden sävelet ovat vain hiukan eri mittaiset, milloin taas lähestyä pisteellistä rytmiä.

Les Soupirs oli ehdottomasti suosikkini tästä sarjasta ja yksi niistä osista, jotka saivat minut valitsemaan juuri tämän sarjan. Se onkin säilynyt hyvin samanlaisena prosessini alusta loppuun, eli ehkä olen ymmärtänyt sen musiikkia alusta saakka tai sitten haluton päästämään irti omista musiikillisista mielipiteistäni sen suhteen. Inégalisoin tässä enemmän ja terävämmin kuin Sokolov ja Ross, mutta pitäydyn omassa tulkinnassani.

Repriisin kahdeksannen tahdin lopulla alkavan jakson oikean käden isot hyppyt olen soittanut täysin égale. Siitä seuraa hauskaa rytmistä vaihtelua, kun asteittaiset ja inegalisoituneet nuotit ikään kuin johtavat uudelle bassolle ja harmonialle, jolla sitten levähdetään tasaisesti soitetujen nuottien avulla. Myös nuottien palkitus vahvistaa tulkintaani (kuva 3). Repriisi tarkoittaa tässä sarjassa rondo-muotoisten osien B- ja C-osia, ja kahteen jakautuvien osien jälkimmäistä puolta. Viittaan nuottiesimerkeissä repriiseihin, jotta kohdat olisi helpompi löytää alkuperäisestä nuotista.

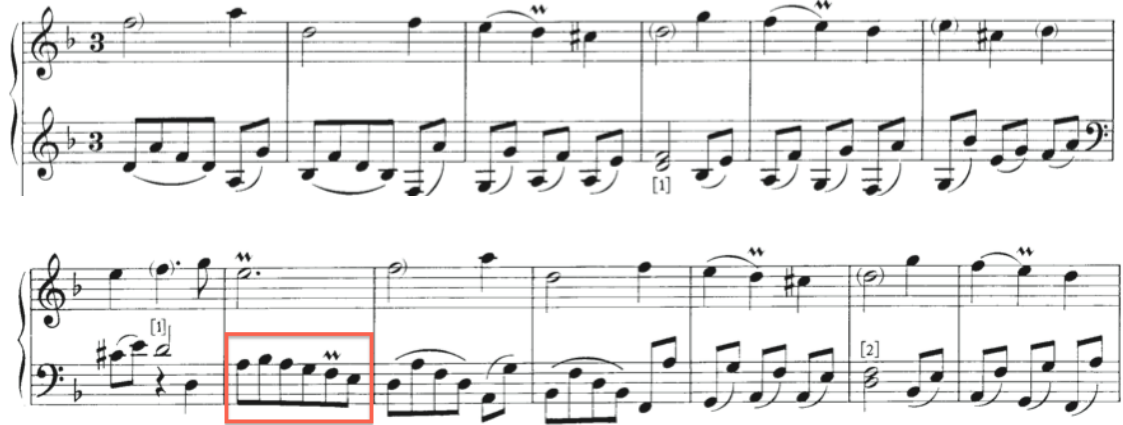


KUVA 3. Les Soupîrs -osan repriisin tahdit 9-14

Osat Les Tendres Plaintes ja L'Entretien des Muses ovat muuttuneet radikaalisti prosessin aikana. Saattaa olla, että takerruin liiaksi omaan mielikuvaani huokauksista ja muusain keskusteluista, eikä nuottikuva siksi lähtenyt johdattamaan minua heti aluksi oikeaan suuntaan.

Ennen tutustumistani mihinkään kirjallisuuteen tai levytyksiin lähdin Les Tendres Plaintes -osassa inégalisoimaan kaikkia kahdeksanosanuotteja vasemmassa kädessä. Tällöin soitin taitekohdissa olevat asteittaiset kulut suoraan, jotta ne tulisivat esiin vasemman käden ottaessa hetkeksi solistista roolia. Nyt ihmettelen suuresti ensimmäistä valintaani inégalisoida säestäviä harmonisia kuvioita ja soitan tämän osan suurimmaksi osaksi täysin égale. Siinä olin kuitenkin oikeilla jäljillä, että taitekohtien asteittaiset liikkeet pitää saada esille, joten nyt inégalisoin ne. Lopputulos on siis aivan

päinvastainen kuin aluksi ajattelin. Kuvassa 4 on osan tahdit 1–13. Inégalisoitava bassomelodia pomppaa nuottikuvasta selkeästi esiin ja se on merkitty punaisella.



KUVA 4. Les Tendres Plaintes -osan tahdit 1–13

Tämän osan repriiseissä soitan jonkin verran inégale. Olen luottanut intuitiooni, ja jos lähden sitä analysoimaan, niin näyttäisi siltä, että haluan soittaa inégale silloin ja siten, että se korostaa melodisuutta ja moniäänisyyttä. Esimerkiksi 1. repriisin 5. ja 6. tahdissa vasen käsi tulee enemmän esille inegalisoimalla (kuva 5).



KUVA 5. Les Tendres Plaintes -osan 1. repriisi tahdit 5–6

Ensimmäisen repriisin 12. ja 13. tahdissa taas haluan muotoilla asteittaista kulkua kiinnostavasti (kuva 6).



KUVA 6. Les Tendres Plaintes -osan toinen repriisi tahtit 12–13

Kadenssaalisissa kohdissa, joissa on pisteellisiä neljäsosia, niiden pidentäminen entisestään korostaa lopettavuutta. Esimerkkinä ensimmäisen ja toisen repriisin kaksi viimeistä tahtia (kuva 7).



KUVA 7. Les Tendres Plaintes -osan ensimmäisen repriisin loppu



KUVA 8. Les Tendres Plaintes -osan toisen repriisin loppu

Toisen repriisin viimeisessä tahdissa (yllä) käytän vasemman käden kahdella ensimmäisellä nuotilla todella terävää inégalea (pointer tai piquer). Tämä valinta johtuu ennen kaikkea siitä, että näin saan lisää aikaa oikean käden arpeggion soittamiseen (nuotissa oleva numero 7 on alaviite, jossa ohjeistetaan tekemään arpeggio) ja vasemman käden oktaavilta pois siirtymiseen. Kun rytmien käsittely on erilaista kuin neljällä viimeisellä vasemman käden nuotilla, ne liittyvät ja johtavat selkeämmin takaisin kappaleen alkuun, kun taas kaksi ensimmäistä ovat toisen repriisin lopettamisen puolella.

L'Entretien des Muses -osassa taas halusin aluksi lähteä soittamaan pääasiassa égale, koska halusin saada aikaan virtailevan ja sopuisan keskustelun tunnelmaa. Jos olisin jättänyt osan näin, virhe ei olisi ollut niin suuri kuin Les Tendres Plaintes -osan égalisointi, jossa annoin aluksi aivan liian suurta painoarvoa säestävälle äänelle. Onneksi kuitenkin muutin levytysten kuuntelemisen jälkeen näkemystäni myös tästä osasta, sillä se on paljon polyfonisempi kuin Les Tendres Plaintes, ja tarjoaa siksi kertauksineen paljon mahdollisuuksia improvisaatiolle. Siitä onkin tullut sarjani improvisoiduin osa. Soitan tätä osaa myös eniten hetken mielihoitajien varassa, joten on vaikeaa nuottiesimerkein esitellä kaikkia valintojani.

Ensimmäisessä kahdessa tahdissa (kuva 9) ja niitä vastaavissa paikoissa olen välillä hiukan päivästä ja tunnetilastani riippuen käyttänyt lurer-tavan (pitkä-lyhyt) lisäksi

couler-tapaa inégalisoida (lyhyt-pitkä). Se mielestäni joskus selkeyttää vasenta kättä ja tuo sen melodisemmin esiin.



KUVA 9. L'Entretien des Muses -osan alku

Monissa kuvioissa inégalisoin vain tahdin viimeistä kahta nuottia, esimerkiksi tahdeissa 5 ja 6 (kuva 10).



KUVA 10. L'Entretien des Muses -osan tahdit 5–6

Sekvensoivissa tahdeissa 13–15 siirrän inégalen paikkaa asteittain eteenpäin tahdissa. Inegalisoitujen sävelet on merkitty esimerkkiin punaisella (kuva 11). Kertauksessa soitan tämän asteittaisen väliään sotkuna pedaaliin. Uskalsin turvautua tähän hyvin pianistiseen ja jopa 1900-lukulaiseen keinoon, sillä sen avulla sain korostettua tällä kertaa ylä-ääntä ja bassoa.



KUVA 11. L'Entretien des Muses -osan tahdit 13–15

Neljän tahdin jakso, jossa on sekä ensimmäisellä puoliskolla että repriisissä oikealla kädellä pitkä nuotti, soitan siten, että ensimmäisellä kerralla tahdin kaksi viimeistä nuottia ovat todella inégale, mutta liudentuvat tahti tahdilta (kuva 12). Kertauksissa teen päinvastoin eli aloitan égale ja inegalisoin yhä terävämmin ja terävämmin. Näin kertauksessa jakson jälkeisestä uudesta bassosta tulee isompi numero, joka johdattaa luontevammin kohti loppua.



KUVA 12. L'Entretien des Muses -osan tahdit 26–30

Repriisin tahdit 9–12 ovat erityiset: koko satsi on kirjoitettu helisemään korkealle (kuva 13). Soitan sen égale, sillä 1/8-nuotit ovat säestystä ja näin sen saa esiin ihmeellisenä rauhan hetkenä.



KUVA 13. L'Entretien des Muses -osan repriisin tahdit 9–12

3.2 Muu rytmisen improvisaatio

Sarjassa oli kaksi osaa, joiden nuottikuva houkutteli myös muunlaiseen rytmiseen vapauteen. Ensimmäinen niistä on Les Tourbillons. Sen alun säestyskuvio on nuottikuvassa hyvin parillinen. Kappaleen pirteään pyörteilevyyteen en kuitenkaan halunnut laittaa inégalea, sillä olisi tuntunut että siitä olisi tullut pysäyttävä ja hidastava elementti. Nuottiin ei ole merkitty myöskään kaaria, mutta kohotahdissa olevan parin ensimmäinen nuotti on merkitty neljäsosaksi muiden nuottien ollessa kahdeksasosia. Tämä saattaisi viitata siihen, että ensimmäinen nuotti soitetaan voimakkaammin, siis kuten siinä olisi kaari. Ehkä tämä merkintätapa on jätetty ensimmäisen nuottiparin jälkeen pois painoteknisistä syistä, sillä en näe syytä muotoilla säestävän äänen ensimmäistä nuottiparia eri tavalla kuin sitä seuraavia. Ross soittaa mielestäni kuin nuotissa olisi kaaret, aina jälkimmäisen nuotin hyvin lyhyenä. Sokolov on tulkinnut nuottia kirjaimellisemmin ja soittaa vasemman käden säestystä hyvin non legato. Itse päädyin rossmaisempaan tulkintaan, mutta en katkaise jälkimmäistä ääntä oikeastaan ollenkaan, vaan soitan aikalailla legato korostaen dynamiikalla parin ensimmäistä ääntä.

Tavoittelemani tunnelma tässä osassa on ilmiselvästi tietenkin pyörteilevä ja svengaava. Näitä asioita ajattelen kun soitan, eikä sitä ole ehkä sen tarkemmin mahdollista selittää tai varsinkaan notatoida.

Toinen kiinnostava asia tässä osassa on 16-osien käyttö. Ensimmäisessä repriisissä toistuva pisteellisellä kahdeksasosalla alkava ylöspäinen juoksutus pomppaa esiin ympäröivästä 1/8- ja sitä pidempien nuottien tekstuurista. Tätä ryöpsähdystä olen halunnut erityisesti korostaa, ja pisteellisen alun olen tulkinnut tarkoittavan sitä, että kuvio on ajallisesti tihenevä. Se siis ryöpsähtää ylöspäin, jonka jälkeen rauhallinen neljäsosamelodia johdattaa takaisin alas (kuvat 14 ja 15).



KUVA 14. Les Tourbillons -osan ensimmäisen repriisin tahdit 8–9



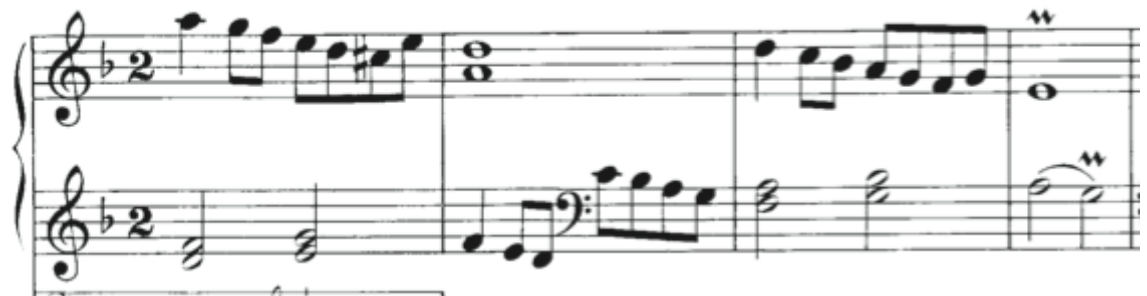
KUVA 15. Les Tourbillons -osan ensimmäisen repriisin tahdit 10–12

Toisessa repriisissä pyörteet riistäytyvät kontrollista ihmeellisessä ympäri koskettimistoa pyörivässä 16-osa sekamitelissä (kuva 16). Sen artikulaatiossa ja rytmin käsittelyssä tärkeitä ovat mielestäni kolme asiaa: aina uuden kuvion aloittava osuus missä on myös 32-osia viittaa mielestäni rauhoittumiseen ja melodisuuteen, jotta lyhyetkin nuotit ehtivät soimaan. Tässä kohtaa tullaan myös aina uuteen harmoniaan. Sitä edeltää aina kvarttihyppy ja dominanttiharmonia, joille pitää myös antaa aikaa. Kolmantena tärkeää on suunta: koska merkittävät ja hitaammat asiat on sijoitettu ylös, pitää nopeiden ryöpsähdysten tapahtua alhaalla. Kyseiseen jaksoon on tarkasti merkitty kummalla kädellä mitäkin soitetaan (g.=gauche=vasen, d.=droite=oikea). Luulen, että käsien vaihtumista ei ole tarkoitus esimerkiksi artikulaatiolla korostaa, vaan että kyseessä vain soittamista helpottava ohje.



KUVA 16. Les Tourbillons -osan toisen repriisin tahdit 6–11

Toinen omanlaistaan rytmistä improvisaatiota sisältävä osa on Les Cyclopes. Se on sävellyksenä kollaasimainen. Se on rondo mutta ei tyypillisin sellainen. Kappale on muotoa A-B-A, mutta en tulkitse A:ta rondon toistettavaksi jaksoksi, sillä se itsessään sisältää niin monenlaisia aiheita ja tekstuureita. Itse ajattelen, että osan toistettava jakso on tämä alun tunnistettava melodia (kuva 17) ja sen myöhemmin esiintyvät variaatiot.



KUVA 17. Les Cyclopes -osan tahdit 1–4

Nämä tahdit ovat selkeästi melodisia, mutta niiden ja vastaavien lisäksi erityisesti kappaleen alku koostuu pienistä palasista, jotka ovat yksittäisiä eleitä suuren pitkälinjaisen kokonaisuuden sijaan. Alun soinnun septimille päätyvät ylöspäiset kuviot olen halunnut soittaa ensin nopeutuen mutta ennen viimeistä ääntä hidastaen, kuin kuvailen kömpelöä kyklooppia. Sen jälkeinen alaspäinen ryöpsähdys on jotenkin

hallitsematon, ehkä sykloopin kaatuminen. Kaatuminen johtaa vankkaan asteittaiseen kävelyyn. Tämän olen halunnut soittaa ”ylitunnollisesti” rytmissä (kuva 18).



KUVA 18. Les Cyclopes -osan tahdit 5–9

Les Cyclopes on karakteriltään mielestäni surkuhupaisa. Siinä vuorottelevat melodiset ja laulavat koskettavat osuudet ja toisaalta omituiset oikean ja vasemman käden 1/8-nuottien vuorottelujaksot. Mieleen piirtyy kuva omituisesta toikkaroivasta hahmosta, joka on oman fysiikkansa vanki. Kuva 19 on esimerkki käsien vuorottelusta toiseen repriisiin tultaessa.

The image displays a musical score for a piece titled 'Käsien vuorottelua Les Cyclopes -osassa'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of two systems of music. The first system features a piano accompaniment in the left hand and a vocal line in the right hand. The piano part begins with a half note chord (B-flat, D, F) and continues with a series of chords and moving lines. The vocal line starts with a half note (B-flat) and is followed by a series of eighth notes. A double bar line is present after the first four measures. The second system is a vocal line consisting of five measures of eighth notes. The text '2^e Reprise' is written above the first measure of this system.

KUVA 19. Käsien vuorottelua Les Cyclopes -osassa

4 ARTIKULAATIO

Barokin ajan teoreetikot korostivat musiikin yhteyttä kielen kanssa. Yksittäinen sävel artikuloidaan samalla tavalla kuin yksittäinen tavu puheessa. (Hanoncourt 1986, 53, 58.)

Artikulaatio on erottamaton, jopa olennaisin osa cembalonsoittoa. Sen avulla voi jäsenellä musiikkia, muutella kosketusta sekä sointia ja luoda dynaamisia efektejä. Paitsi fraasit, myös painot, synkoopit, pienet kaaret, retoriset kuviot, aksentit, pidätykset ja purkaukset jne. tehdään artikulaation avulla. (Mäkinen 2004, 123.)

Koska piano on dynamiikan suhteen laajemman ilmaisuskaalan soitin, pianisti ei joudu miettimään artikulaatioita samalla tavalla ja yhtä paljon kuin cembalisti. Itselläni on ymmärtääkseni taipumus soittaa liian usein kaikki legatossa, ja liikaa legatosoittoa sainkin karsia pois pitkin prosessia. Tämä saattaa olla yleinen pianistinen ongelma. Kyseessä ei ainakaan omalla kohdallani ollut kykenemättömyys toteuttaa erilaisia artikulaatioita, vaan enemmänkin epätietoisuus siitä, miten niitä voisi käyttää musikaalisesti ja tyylinmukaisesti. Mielestäni ei ole hyvä ratkaisu ottaa mallia suoraan cembalisteilta, sillä jos olisin toteuttanut Rossin valintoja täysin samalla tavalla, olisi lopputulos ollut liian kuiva, koska pianon sammuttajat leikkaavat äänen poikki tiukemmin kuin cembalon. Tyylinmukainen lopputulos saavutetaan siis eri tavoin riippuen instrumentista.

Itse olen artikulaatiota miettiessäni ajatellut sävelen kestoa ja soittotapaa: legato, staccato vai jotain siltä väliltä. Kati Mäkinen selittää kirjassaan Cembalon soittamisen taito (1994, 214) termin artikulaatiotauko. Se tarkoittaa kahden sävelen välillä olevaa kirjoittamatonta taukoa, siis sävelen kirjoitetun pidemmän keston ja soivan lyhyemmän keston erotusta. Tämä ajatus on ehkä selkiyttänyt minulle eniten Les Soupirs -osan soittamista. Sen pidemmät fraasit koostuvat useista pienistä huokauksista, jotka soitan legato. Tärkeää on niiden viimeisten sävelten muotoilu tavalla, joka samalla erottaa niitä sopivasti toisistaan, mutta myös pitää ne yhden kokonaisuuden alla.

Osassa Niais de Sologne olen tavoitellut tomppelimaista tunnelmaa soittamalla 1/8-nuottisäveltoistot melko staccato. Fraasien loppuja olen käsitellyt kuin niissä olisi kaaret, vaikka mitään artikulaatiomerkinä nuotissa ei ole. Toinen double on samaa

maata simplen kanssa, sillä oikean käden melodia on täsmälleen sama: vain vasemman käden tuplasti nopeampi säestyskuvio hiukan kiivastuttaa tunnelmaa. Double on alkuperäisen kappaleen (simple) koristeltu variaatio. Tästä tarkemmin luvussa 6.1. Double. Ensimmäinen double trioleineen on siis lepoetki näiden välillä, ja olen ajatellut sitä hiukan legatommaksi. En välttämättä kuitenkaan ole muuttanut artikulaatiota paljoa, vaan vain lisännyt pedaalinkäyttöä saavuttaakseni pehmeämmän lopputuloksen.

Iloisen osan La Joyeuse soitan todella staccato, paitsi repriiseissä olevan neljäsosamelodian alla tapahtuvan säestyskuvion legato (kuva 20).



KUVA 20. La Joyeuse -osan ensimmäisen repriisin tahdit 4–6

Tulkintani on lähempänä Sokolovin soittoa, sillä Ross soittaa legatommmin ja kaarittaa esimerkiksi ylläolevan kaltaiset neljäsosamelodiat pareittain. Erilainen soittotapa johtuu luultavasti vain soitinten eroista, sillä cembalolla saa helpommin aikaan tähän kappaleeseen kaipaamaani räminää. Hiukan legato soitan myös toisen repriisin toiseksi viimeisen tahdin lopulla, kun ollaan kääntymässä kerrattavan osuuden viimeiseen soittokertaan. Kuvaan 21 on merkitty legatompia artikulaatioita punaisella. Tahdin 12 loppu johtaa taas kappaleen alkuun ja soitan sen siksi staccato-artikulaatiolla.



KUVA 21. La Joyeuse -osan toisen repriisin tahdit 7–12

Sarjan kolmijakoiset osat La Follette ja La Boiteuse soitin alun perin molemmat legato. Ross sitoo kolmen ryhmän kaksi ensimmäistä, ja ehkä Sokolovin omituinen inégalisointi näissä osissa on tähdännyt samaan lopputulokseen. Päädyin matkimaan Rossia La Follette -osassa, sillä siinä on toisessa repriisissä tarkasti merkittyjä kaaria, jotka kuljettavat musiikkia kiinnostavasti. Artikuloinnin ja sitomisen vaihtelu tekee osasta yksityiskohtaisen. Päädyin soittamaan viimeisen osan La Boiteuse legato, sillä haluan sarjan päättyvän hiljentymiseen ja rauhaan.

Osan L'Entretien les Muses soitan eniten legato koko sarjasta ja Les Tourbillons myös hyvin pienillä artikulaatiotauoilla. Les Cyclopes soitan legato, mutta kuten aiemmin olen kirjoittanut, korostaen eri jaksojen loppumista ja alkamista.

Osa Le Lardon on menuetti. Menuetissa ensimmäinen isku on tärkein ja kolmas toiseksi tärkein, joka johdattaa ensimmäiselle. Ross artikuloi toisen iskun järjestelmällisesti lyhyempänä ja irtomaisempana kuin ensimmäisen ja toisen iskun. Lopputulos on tanssillinen. Sokolov käsittelee soinnun ja vasemman käden vuorottelua enemmän yhtenäisesti jatkuvana melodiana: nuotit ovat yhtä pitkiä ja hän soittaa näille äänille crescendon siihen, missä on fraasin huippukohta eli esimerkiksi kappaleen alussa toisen tahdin ensimmäiselle iskulle (kuva 22).



KUVA 22. Le Lardon -osan alku

Muuten hän soittaa suhteellisen samalla tavalla Rossin kanssa. Itse koin tämän osan artikulaation hankalimmaksi ratkaista, sillä samaan aikaan halusin tanssillisen lopputuloksen, mutta en liian kuivia staccatoja. Samalla tauot hankaloittivat kappaleen muotoilua entisestään. Tavoittelin jotakin Rossin ja Sokolovin tulkintojen väliltä.

5 KORISTELU

Ranskassa ei barokin aikana ollut yhtenäistä vakiintunutta käytäntöä merkitä korukuvioita, ja useimmat säveltäjät liittivät cembalokirjojensa alkuun oman korukuviotaulukkonsa, josta kävivät ilmi ornamentin kuva ja soittotapa (Rusko 2010, 18). Suurimmassa osassa (vanhaa) ranskalaista kosketinsoitinmusiikkia ornamenttiikka on sävelletty valmiiksi ja huolella; siksi esittäjän ei tulisi lisätä omia korukuvioita (Ferguson, 136). Itselleni ei tullut edes tarvetta tai ideoita korujen lisäämiseksi tai poistamiseksi, sillä mielestäni ne on sävelletty luonnolliseksi ja itsestäänselväksi osaksi soittamiani kappaleita. Kirjassaan Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria Carl Philipp Emanuel Bach kirjoittaaakin: ”Nämä (ranskalaiset) ovat sävellystensä koristeiden merkinnässä erinomaisen huolellisia” (1982, 92).

Omia päätöksiä olen kuitenkin tehnyt korukuvioiden, erityisesti trillien, kestoa koskien. Koska pianossa on cembaloa painavimmat koskettimet, olen ottanut vapauden soittaa koruja lyhyempinä, kuin mitä ehkä tarkoitettu.

5.1 Korukuviot D-duuri -sarjassa

Kokoelmaansa *Pièces de clavesin 2* Rameau on liittänyt kuvassa 23 näkyvän korutaulukon.

<i>NOMS et figures des agrements.</i>	<i>NOMS et expressions des agrements</i>
<i>Cadence</i> 	<i>Cadence</i> 
<i>Cadence appuyée</i> 	<i>Cadence appuyée</i> 
<i>Double Cadence</i> 	<i>Double Cadence</i> 
<i>Double'</i> 	<i>Double'</i> 
<i>Pincé</i> 	<i>Pincé</i> 
<i>Port de voix</i> 	<i>Port de voix</i> 
<i>Coulez</i> 	<i>Coulez</i> 
<i>Pincé et port de voix</i> 	<i>Pincé et port de voix</i> 
<i>Son Coupé</i> 	<i>Son Coupé</i> 
<i>Suspension</i> 	<i>Suspension</i> 
<i>Arpeggiement simple</i> 	<i>Arpeggiement simple</i> 
<i>Arpeggiement figuré</i> 	<i>Arpeggiement figuré</i> 
	
	
	
	

KUVA 23. Korutaulukko

Kahta tässä Rameaunkin korutaulukossa olevaa ornamenttia, Son coupé ja Suspension, Couperin ei käsittele kirjansa luvussa ”Soittamisessa käytettävät ornamentit”, vaan sitä ennen puhuessaan cembalon ilmaisukeinoista yleensä. Korutaulukon sanalla Agrément voikin tarkoittaa mitä tahansa keinoa, joka tekee musiikista miellyttävää. (Hämäläinen 1994, 193.) Seuraavassa huomioita ja valintojani valitsemassani sarjassa esiintyvien korukuvioiden soitosta.

Trilli (Cadence) ♪

Tämä modernillekin pianistille tuttu korukuvio on tavallinen yläpuolelta aloitettu trilli. Osassa Niais de Sologne vasemmassa kädessä olevat trillit halusin soittaa erityisen lyhyinä ja ohimenevinä, sillä halusin, että vasen käsi kuulostaa virtailevalta, walking bass -tyyliseltä. Saman osan jaksojen lopuissa olevat pitkät korut soitan ”epämusikaalisesti” rämisevinä ja tasalaatuisina tomppelimaisen vaikutelman luomiseksi, enkä siis muotoile näitä koruja mitenkään.

Pitkille useita tahteja kestäville nuoteille on luultavasti tarkoitettu pitkät korut, sillä se on ollut tapa saada cembalon nopeasti sammuva ääni kestävämpään pidempään. Osassa La Follette ensimmäisessä repriisissä pitkille nuoteille pitkän korun toteuttavatkin sekä Sokolov että Ross. Itselläni se ei ollut teknisesti mahdollista, kun koru on repriisin loppuvaiheilla vasemman käden 1–2 sormilla 4 ja 5 soittaessa samalla melodiaa. Päädyin soittamaan lyhyet korut, jotka itseasiassa ehkä sopivat omaan tulkintaani kujeilevasta paremmin: nopeat ja lyhyet korut ovat yllätyksellisempiä kuin pitkät.

Osassa L’entretien des Muses olevan 4 tahtia pitkän nuotin koristelun ratkaisin siten, että ensimmäisellä kerralla soitan lyhyet korut ensimmäisille iskuille, ja kertauksessa pitkän korun.

Double Cadence ♪

Double Cadence on kuin trilli, jonka lopussa on alapuolinen sivusävel. Jostain syystä tämän korun tekninen toteuttaminen oli minulle erityisen hankalaa. Jos se on esiintynyt kolmea säveltä (La Boiteuse, La Follette) tai inegalisoituja kahta vasten, olen saanut sen onnistumaan parhaiten, jos olen soittanut sivusävelen toisen käden kuvion viimeisen

äänen kanssa yhtäaikaan. Nykyinen toteutustapani on kuitenkin ehkä vain välivaihe lopulliselle tavalle, jossa kädet toimivat itsenäisemmin.



Pincé

Tätä korua olen käsitellyt järjestelmällisesti kuten lyhyttä yksinkertaista mordenttia, vaikka korutaulukossa se on kuvattu pidempänä alapuolisena trillinä. Valintaani tuki se, että Ross on tehnyt samoin. Sokolov soittaa lähemmäs korutaulukon mukaista tulkintaa, mutta lopputulos kuulostaa mielestäni musikaalisen sijaan ennemminkin tunnolliselta. Sama vaikutelma syntyy yleisesti hänen trillien käytöstään: varsinkin lempiosani Les Soupirsin kuunteleminen häneltä on uuvuttava kokemus, kun tasapaksut ja tiheät korut seuraavat samanlaisina toinen toistaan. Virtuottiselta se kyllä kuulostaa.



Port de voix ja Coulez

Pikkunuotti on soitettava yhtä aikaa vastaäänen kanssa, toisin sanoen sillä iskulla, jolla sitä seuraava päänuotti olisi soitettava (Hämäläinen s. 47) Port de voix on alapuolinen appoggiatura ja Coulez yläpuolinen. Yläpuolinen appoggiatura soitetaan kun koristeltua nuottia edeltää sitä korkeampi sävel, ja alapuolinen kun koristeltua nuottia edeltää sitä matalampi sävel.

Pincé, Port de voix ja Coulez olivat välillä hankalia hahmotettavia samantyyllisen merkintätavan takia. Kehittelin muistisäännön, että kun kaari on nuotin edessä, tehdään etuhele, ja kun sen takana, tehdään ”taakse päin” liikkuva koru. Vielä pari viikkoa ennen konserttia huomasin, että olin soittanut kaikkien coulez-korujen sijaan port de voix’n.



Pincé et port de voix

Pincé et port de voix on näiden kahden korukuvion yhdistelmä.

Suspension

Tämän ornamentin kohdalla pelkkä korutaulukon lukeminen pianistisista lähtökohdista olisi johtanut minut todella harhaan. Arvelin, että Suspension-ornamentilla tavoitellaan ehkä erityisesti tauon selkeästi soittamista ja siten sen jälkeen kirkkaana soimaan alkavaa säveltä. Tulkintapani toimikin ihan hyvin L'Entretien des Muses osan kummankin puolen loppupuolella, mutta Les Soupirs -osan suspension-ornamenteissa se ei vaan tuottanut järkevän kuuloista lopputulosta. Kyseessä onkin käsien viivyttäminen, jota itse en enää ajattele niinkään korukuviona, vaan soinnillisena efektinä.

Käsien viivyttäminen oli barokin aikana osa hyvän cembalistin ilmaisukeinoja. Soittajat myöhästyttivät oikeata kättä erityisesti pääiskuilla, mikä toi musiikkiin pehmeyttä. Viivyttäminen ei kuitenkaan tarkoittanut pelkästään korukuviota, vaan se liitettiin cembalonsoitossa vahvasti kosketukseen ja hyvään soittoon yleensä. Pianistien ilmaisukeinoissa on hyvin erilainen traditio. Hyvään pianistiseen soittotapaan liittään kyky soittaa sävelet tarkasti yhtäaikaan, jolloin kosketuksen tarkkuus synnyttää soinnin kvaliteetin. (Rusko 2010, 38–39.)

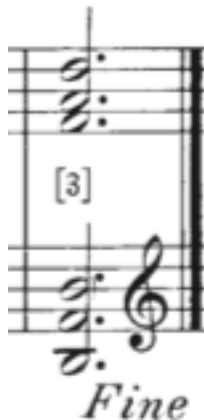
Viivyttämistä ei yleensä käytetä muuten kuin herkissä ja hitaissa kappaleissa. Tällaisella merkillä varustettua nuottia edeltävän tauon pituus määräytyy esittäjän maun mukaan. (Hämäläinen 1994, 39.)



Arpeggement simple

Arpeggement simple on arpeggio, jonka suunnan (alhaalta ylös tai ylhäältä alas) kertoo varressa oleva kenoviiva. Olen käsitellyt arpeggioita rytmisesti eri tavoin, ja seuraavaksi esittelen esimerkkejä niistä.

Osassa Les Tendres Plaintes on rauhallinen ja melodinen karakteri. Kerrattavan jakson lopussa oleva alaviite 3 neuvoo tekemään alaspäisen arpeggion sekä oikealla, että vasemmalla kädellä. Soitan oikean ja vasemman käden ylimmän nuotin yhtä aikaa, jonka jälkeen soitan oikean käden loput äänet arpeggiona alas, ja sitten vasemman. Tämän arpeggion soitan aika melodisesti ja selkeästi sekä artikulaation, että rytmin osalta (kuva 24).



KUVA 24. Les Tendres Plaintes -osan arpeggio

Les Soupirs -osan ensimmäisen puoliskon lopussa (kuva 25) soitan ensin yhtä aikaa vasemman käden a:n ja oikean käden gis:n. Ensin vasen trillaa, sitten oikea päätyy pääsävelelle. Kontrastina terävälle vasemman käden lopetukselle olen soittanut oikean käden arpeggion triolina siten, että arpeggion viimeinen a on kakkosiskulla. Soitan tämän arpeggion utuisesti, jolloin vasemman käden hyppy ja rytmikkyys tulee paremmin esiin.



KUVA 25. Les Soupirs -osan ensimmäisen puoliskon lopun arpeggio

Les Soupirs -osan lopussa halusin imitoida ensimmäisen puoliskon viimeistä tahtia. Ehkä niin on tarkoitettukin tehtävän, ottaen huomioon arpeggioiden suunnat (kuva 26). Oikea ja vasen käsi soittavat yhtä aikaa oikea ylimmän ja vasen alimman nuotin. Oikean käden rytmi on kaksi kahdeksasosaa ja pitkä nuotti, jolloin viimeinen ääni on taas kakkosiskulla. Oikean käden soitan utuisesti, mutta vasemmalla selkeästi ja imitoiden kuvassa 25 näkyvää rytmiä. Kappale alkaa kolmen kahdeksasosan kohotahdilla ja sen tahtiosoitus on kaksi puolinuottia. Siispä viimeisen tahdin pitäisi olla tarkalleen ottaen kirjoitettu viiden kahdeksasosan mittaiseksi, joten ajattelin että kirjoitustapa on muutenkin niin suuntaa-antava, ettei minun tarvitse välittää siitä, että soitan viimeisen tahdin reilusti pidemmäksi, varsinkin kun kyseessä on aivan kappaleen loppu.



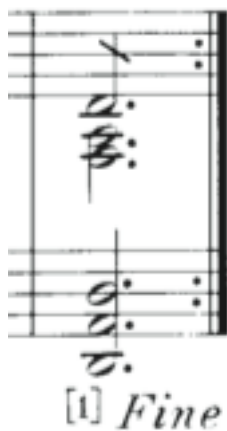
KUVA 26. Les Soupirs -osan loppu

L'Entretien des Muses -osan ensimmäisen puoliskon lopussa soitan arpeggion triolina, jolloin se ei häiritse sitä seuraavaa vasemman käden bassomelodiaa (kuva 27).



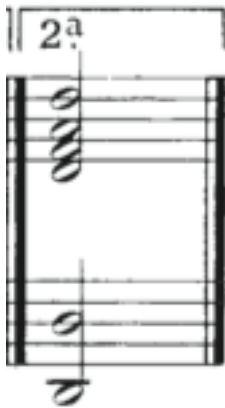
KUVA 27. L'Entretien des Muses -osan ensimmäisen puoliskon loppu

Les Tourbillons -osan kerrattavan jakson lopussa alaviite 1 neuvoo tekemään alaspäisen arpeggion myös vasemmalla kädellä. Tähän rempseään osaan sopi mielestäni yhtäaikainen meluisa ryöpsähdys alaspäin. Katso kuva 28.



KUVA 28. Les Tourbillons -osan loppu

Lisäsin arpeggion myös aivan Les Niais de Sologne -osan loppuun, sillä koko sarjan pisin osa tuntui vaativan sitä (kuva 29). En saanut mielestäni riittävästi melua aikaiseksi, joten lisäsin myös vasempaan käteen f:n ja a:n. Soitan tähän alhaalta ylös jatkuvan yhteisen arpeggion, eli vasen käsi soittaa omansa ja oikea aloittaa vasta sitten.



KUVA 29. Les Niais de Sologne -osan loppu

Cadence appuye-, Doublé-, Son Coupé- ja Arpègement figuré -merkintöjä tässä sarjassa ei ole. Jälkimmäinen on täytetty arpeggio, jossa painetaan alas myös muita kuin soinnun säveliä, mutta niitä ei jätetä soimaan. Son coupé (tai Couperinin mukaan aspiration) tarkoittaa sävelen soittamista lyhyemmäksi, kuin mitä se ilman katkaisumerkkiä soitettaisiin. Tämä korukuvio vaikuttaa siis sävelen loppumisen hetkeen (Hämäläinen 1994, 192). Cadence appuye on trilli, jonka ensimmäinen sävel on pidempi kuin muut, ja Doublé liikkuu kaksi säveltä alaspäin ja palaa samaa reittiä takaisin.

Päällekkäiset korut

Päällekkäisten korujen soittamisessa on kaksi vaihtoehtoa: soittaa ne yhtäaikaan tai soittaa ne eri aikaan. Mikäli korut ovat erilaiset, ne soitetaan eri aikaan, kuten seuraavassa esimerkissä L'Entretien des Muses -osan tahdissa 8 (kuvassa 30 koristellut sävelet merkitty punaisella). Oikea käsi soittaa vasemman käden kanssa yhtä aikaa g-

sävelen, joka jää soimaan vasemman tehdessä oman korukuvionsa. Kun vasen on päätynyt takaisin pääsävelelle, oikea aloittaa oman trillinsä.



KUVA 30. L'Entretien des Muses -osan tahti 8

Mikäli korut ovat samanlaiset, ne voi soittaa joko eriaikaan tai yhtäaikaan. Olen tehnyt valinnan sen mukaan, haluanko korostaa niiden yhdessä liikkumista, vai itsenäisyyttä. Useimmiten olen kuitenkin soittanut ne yhtä aikaa. Seuraavassa esimerkkejä yhdessä soittamistani koruista.

La Boiteuse osan toisen puoliskon toisessa tahdissa sävelet liikkuvat yhdessä samaan suuntaan (kuva 31).



KUVA 31. La Boiteuse -osan toisen puoliskon alku.

Les Cyclopes -osassa on ensimmäisen repriisin tahdeissa 11–12 pitkä yhteinen efektikoru (kuva 32).



KUVA 32. Les Cyclopes -osan pitkä efektikoru

La Joyeuse -osan toisessa repriisissä halusin tehdä jämäkästi päättävän elee ennen uudenlaista jaksoa, ikään kuin jonkinlaista kadenssia jonka jälkeen palataan alkuun viimeisen kerran (kuva 33).

KUVA 33. La Joyeuse -osan toisen repriisin loppu

Olen soittanut korut erikseen muun muassa osan Les Soupirs -osan tahdissa 10. Tässä sen puolesta puhuu pitkät koristellut sävelet, puolinuotit, eli koristelulle on paljon aikaa. Lisäksi osan ensimmäinen puolisko jakautuu tämän tahdin puolivälistä kahtia, ja tässä

rauhallisessa karakterissä ajan antaminen koruille tuntuu lopettavalta eleeltä. Kuvassa 34 koristellut sävelet on merkitty punaisella.



KUVA 34. Les Soupirs -osan tahdit 7–12

5.2 Korujen tekninen toteuttaminen

Päädyn itse omassa harjoitusprosessissani soittamaan korukuviot oikealla kädellä sormilla 2–3 tai 3–4 ja vasemmassa 1–2 tai 2–3. Ajattelin, että tämä on omaan käden fysiikkaani liittyvä valinta, mutta yllätyksekseni Couperin on cembalonsoiton oppikirjassaan *L'Art de toucher le clavecin* ohjeistanut näihin samoihin sormituksiin (Hämäläinen 1994, 47).

Korujen onnistumiseksi on havaintojeni mukaan tärkeää, että soittajalla on tarpeeksi sormivoimaa ja että hän toisaalta pystyy pysymään rentona ja pitämään erityisesti ne sormet, jotka eivät osallistu korukuvioon reagoimattomina korukuvion aikana. Olen soittanut tämän sarjan ohessa tyypillisiä sormiharjoituksia kuten Hanonin harjoituksia kokoelmasta *The Virtuoso Pianist*. Rentouden saavuttamiseksi olen harjoitellut koruja hitaasti siten, että painon siirtyessä sormelta toiselle muu käsi ei reagoi suoritukseen mitenkään.

Heinrich Neuhaus kirjoittaa kirjassaan *Pianonsoiton taide*, että pianistille on oman vartalon hallitsemiseksi tärkeätä tuntea aktiviteetin ”alku ja loppu” jännityksen nollapiste (eloton lepotila) ja sen maksimi (Neuhaus 1973, 117). Varsinkin runsaiden korukuvioiden välillä ja aikanakin on tärkeää löytää hetket, joina rentouttaa käsi.

Kolmas harjoittelutapa on ollut korujen laulaminen ääneen ja mielessä, sekä soittaessani kappaletta että irrallaan. Näin olen yrittänyt saada korut eläviksi ja musiikilliseksi osaksi fraasia ja välttää nopeaa ja tasapaksua hermostuttavaa trillaamista. Neuhaus

kirjoittaakin: ”Ajatelkaa vähemmän kaikkia mahdollisia asentoja ja enemmän musiikkia, loppu ”sujuu itsestään” (Neuhaus 1973, 118).

6 MUUTA TÄMÄN SARJAN ESITTÄMISEEN LIITTYVÄÄ

6.1 Double

Double on aarian (tai tässä tapauksessa kappaleen) koristeltu variaatio (Massip 1989, 37). On kiistanalaista, tulisiko simple (alkuperäinen kappale) ja sitä seuraavat doublet soittaa kaikki yksitellen kaikkine kertauksineen, vai siten, että niiden toisiaan vastaavat jaksot soitetaan peräkkäin (Ferguson 1975, 32). Tässä sarjassa osaa Niais de Sologne seuraa kaksi doublea. Sekä Ross että Sokolov soittavat osan ja sen doublet yksittäin kaikkine kertauksineen, ja se tuntui itsellenikin luontevalta ratkaisulta. Ross tekee osan ja sen doublejen välissä isot tauot, niin että ne kuulostavat melkein kuin hän aloittaisi uuden kappaleen. Sokolov soittaa ne enemmän yhteen, josta pidän enemmän, ja niin teen myös itse.

Haluan, että osa ja sen variaatiot kuulostavat yhdeltä kokonaisuudelta. Jakson päättymistä merkkeen kuitenkin pienellä ritardandolla ensimmäisen jakson päätyttyä. Toisen jakson päätöksessä tähän ei ole tarvetta, sillä se päättyy joka tapauksessa lopettavasti kolmeen perussäveleen (vasemmassa kädessä basso ja oikeassa oktaavi).

6.2 Kertaukset

Päädyin soittamaan kaikki merkityt kertaukset. Osassa Tourbillons ajattelin ensin jättäväni ensimmäisen jakson kertaamatta. Tämä johtui siitä, että se on rondomuotoinen ja halusin olla varioimatta toistuvaa jaksoa millään tavoin. Lopulta kuitenkin huomasin, että toiseen jaksoon haluamani juhlallinen ja suuri sointi vaati edelleen kontrastia, ja lopulta päädyin kuitenkin kertaamaan ensimmäisen jakson siten, että otin toisella kerralla käyttöön una cordan. Lopputulos oli musiikillisesti luonteva, miltei itsestäänselvä. Tämä sai minut todella luottamaan Rameaun merkintöihin nuoteissa.

Muissa rondomuotoisissa osissa en varioinut toistettavaa jaksoa juurikaan. Tendres Plaintes -osan viimeisellä toistettavalla jaksolla koristelin melodiaa pikkiriikkisen ja La Follette -osassa viimeisen toistettavan jakson jälkimmäiseen puolikkaaseen otin una cordan. Osissa Les Niais de Sologne, Joyeuse ja Cyclopes en varioinut toistettavaa

jaksoa mitenkään, paitsi Les Niais de Solognen simplen aivan ensimmäisen kerrattavan jakson soitan ensin tre corde ja sitten una corda.

Osat Soupirs ja L'entretien des Muses koostuvat kummatkin kahdesta kerrattavasta jaksosta. Soupirs -osassa varioin pelkästään dynamiikkaa. L'entretien des Muses -osassa varioin dynamiikkaa, joitakin inégalisointeja sekä yhtä pitkää korua (ks. tarkemmin luku 5.1. Korukuviot D-duuri -sarjassa).

Koko sarja päättyy kahteen pieneen vain puolen sivun mittaiseen osaan Le Lardon ja La Boiteuse. Kumpaankaan ei ole merkitty kertausmerkkejä. Jo tätä sarjaa valitessani mietin, että tämä on kummallinen tapa lopettaa iso sävellys, ja mietin, että saattaisin kuitenkin lisätä kertaukset näihin osiin. Kumpikin osa jakautuu kahteen jaksoon. Soittaessani näitä osia enemmän, aloin tuntemaan, että Le Lardon -menuetissa kummassakin jaksossa tapahtuu sen verran paljon, että haluan pitää dynamiikan yhden jakson sisällä samana. Tämän takia kertaan jaksot, sillä soitan ensimmäisen jakson ensin una corda ja sitten tre corde, ja sen jälkeen toisen ensin tre corde ja sitten una corda. Tanssiosissa on ollut tyypillistä soittaa kertaukset, mikäli niissä ei ole uloskirjoitettuja koristeltuja versioita sisällytettynä nuottitekstiin (Ferguson 1975, 31). Sokolov kertaa tämän osan, Ross ei.

La Boiteuse taas ei ole tanssillinen osa, joten siinä mielessä sitä ei voi tulkita kerrattavaksi yhtä helposti. Sen ensimmäinen jakso jakautuu kahteen hyvin samanlaiseen palaseen, joista jälkimmäisessä erona on vai oktaavia matalammalle siirtynyt vasen käsi. Tässä jaksossa on jo niin paljon samaa, että halusin soittaa sen ensimmäisen puolen una corda ja toisen tre corde – siis kertaukselle ei olisi oikein jäänyt jäljelle järkeviä tapoja varioida jaksoa. Toisessa jaksossa teen päinvastoin, ja näin koko sarja loppuu todella pieneen ja liikuttavaan osaan, joka lopulta tuntuikin hyvältä ratkaisulta. Sokolov ei myöskään kertaa tätä osaa. Ross kertaa siten, että soittaa kummankin jakson ensin ilmeisesti yhdellä äänikerralla ja sitten kahdella. Lopuksi hän kuitenkin kertaa vielä toisen jakson jälkimmäisen puolen yhdellä äänikerralla, eli hänkin selvästi tavoittelee kuitenkin pientä ja häipyvää lopetusta sarjalle.

7 LOPUKSI

Pystyykö pianisti soittamaan tyylinmukaisesti ranskalaista barokkia? Oma soitto on vaikea arvioida objektiivisesti varsinkin, kun asiantuntevaa mielipidettä tästä aiheesta ei pääse kuulemaan viikoittain pianotunneilla niin kuin muista tyyleistä. Sokolovin ja Rossin esitykset ovat erilaiset, ja nautin niissä myös hyvin erilaisista asioista. Rossin esitystä on helppo kuunnella: kaikki tuntuu olevan luontevasti paikallaan. Ehkä sellainen tunne saavutetaan tulkinnalla, joka ei sodi tyyliä tai nuottikuvaa vastaan, eli toisin sanoen tyylinmukaisella tulkinnalla. Varsinkin pidemmälle omassa prosessissani päästyäni Sokolovin esityksessä monet yksityiskohtat ja valinnat alkoivat ihmetyttää ja jopa ärsyttää. Toisaalta piano soi kauniisti ja sopii kyllä näiden kuvailevien kappaleiden sisältämien tunnelmien luomiseen.

Ehkä haluaisinkin muuttaa kysymyksen sallivampaan muotoon: Pystyykö pianisti soittamaan ranskalaista barokkia kauniisti ja nautittavasti. Siihen vastaus on varmasti kyllä. Uskon, että näiden kappaleiden kuvaileva voima voi välittyä myös kokemattomamman soittajan käsistä. Rameaun kosketinsoitinmusiikki koostuu konserttikappaleista, jotka kestävät rajojen venyttämistä.

Olen löytänyt itsevarmuutta heittäytyä improvisoimaan ja keksimään sekä esittämään omia ideoitani. Tässä musiikissa improvisaatio pysyy kuitenkin siinä mielessä vielä turvallisissa rajoissa, että säveltasot on merkitty. Rytmejä ja koruja miettiessä tulee kuitenkin pakosta mietittyä tarkemmin myös fraaseja, harmonioita, artikulaatioita ja kaikkein pienimpiäkin yksityiskohtia, jotka lopulta muodostavat erottamattoman, aina ilmaisua palvelevan kokonaisuuden. Ranskalaisen musiikin soittaminen on siis modernille pianistille, tai ainakin itselleni, vapauttava ja korvia avaava kokemus.

Vielä opiskelevana pianistina tunnen oman soittoni kanssa usein riippuvuutta opettajista, mikä on tietenkin luonnollista, koska en ole vielä saanut kartutettua tarpeeksi tietoa ja ammattitaitoa eri tyyllilajeissa. Tämä prosessi on kuitenkin sysännyt minua itsenäisempään suuntaan. Aloittelevan esiintyvän taiteilijan identiteetin rinnalle on tullut tutkivan muusikon identiteetti. Pääsin itsenäisesti hyvälle mallille näiden kappaleiden kanssa vertailevan kuuntelun ja esityskäytäntöjä kuvaavan kirjallisuuden avulla. Muusikkoa auttaa ehdottomasti myös sen maailman tuntemus, joka soitettavaa

musiikkia on sen syntyhetkellä ympäröinyt. Huomasin ajattelevani, että oikeastaan voisin lähestyä kaikkea musiikkia tällä samalla tutkivalla otteella, ja siten jossain vaiheessa itsenäistyä ehkä lopullisesti opettajista. Tällaiseen perehtymiseen ei kuitenkaan ole opinnoissa aikaa kaiken pianistisen sormijumpan ohessa. Siksi olen tyytyväinen, että valitsin tämän aiheen ja pääsin kuitenkin tämän oivalluksen äärelle.

Jouduin harjoittelemaan tätä sarjaa pääsykoe-, kilpailu- ja tutkinto-ohjelmien ristipaineessa, ja välillä sen soittaminen turhautti siitä huolimatta, että Rameau on minulle yksi tärkeimmistä säveltäjistä. Tärkeystä huolimatta se ei kehitä niitä pianistisia ja teknisiä valmiuksia, mitä tutkinnoissa ja pääsykokeissa testataan. Se pistää miettimään, onko pianonsoiton kulttuuri ylipäänsä liian virtuoottisuutta korostava, ja onko erilaiselle taiteelle sijaa pianistien opinnoissa tai elämässä muutenkaan. Itse jouduin ajan säästämiseksi tekemään sen päätöksen, etten opetellut tätä sarjaa ulkoa. Ulkoa soittaminen tuli tyypilliseksi pianisteilla vasta 1800-luvulla, joten sinänsä valinnan voisi sanoa olevan barokin esityskäytäntöjen mukainen. Itselleni nuoteista soittaminen ei kuitenkaan ole luonteva tapa esiintyä, joten tämä projekti sysäsi minut vielä kertaalleen epämurkavuusalueelleni. Ehkä pakkomielteen ulkoa soittamisesta voi myös nähdä pianistisena piirteitä.

Kaiken muun kiireen lisäksi vanha rasisusvammani oireili koko lokakuun. Marraskuun alussa olin tilanteessa, jossa opinnäytetyökonserttini oli määrä olla alle kuukauden päästä, mutta en ollut ehtinyt enkä pystynyt keskittymään ohjelman harjoitteluun missään vaiheessa. Tässä vaiheessa päällimmäinen tunteeni oli paniikki ei pelkästään opinnäytetyökonserttini suhteen, vaan kyseenalaistin koko pianonsoiton jatkamisen järkevyyden elämässäni. Opinnäytetyötä kirjoittaessani taiteellinen visioini oli hioutunut jo tarkaksi, joten sarjan harjoittelu tuntui olevan pelkkää kappaleiden mekaanista, ikuisuuksia kestävästä sisäänajamista lihasmuistiin.

Reilu viikko ennen konserttia esitin koko ohjelman luokkatunnilla kaikista ongelmista huolimatta ja nauhoitin sen. Yhtäkkiä pitkäaikainen haaveeni pitää kokonainen konsertti ranskalaisella barokkiohjelmistolla olikin muuttumassa todellisuudeksi, mikä inspiroi minua soittotilanteessa. Esityksessä oli sähläämistä, vääriä ääniä, tempollista hätäilyä ja melkein kappaleiden katkeamistakin pitkin matkaa. Samalla kuitenkin nautin soittamisesta, ja luokkakaverit kiittivät minua musiikin soljuvuudesta, improvisatorisesta otteesta, toimivista koruista ja musiikin sopivuudesta minulle ja koko

esityksen luontevuudesta. Kuunnellessani nauhaa paniikista huolimatta huomasin ajattelevani, että kuuntelen mielelläni tätä musiikkia ja soittoa, vaikka toivoisinkin, että soittaja sähläisi hiukan vähemmän. Jopa itselleni ei-niin-merkitykselliset osat kuulostivat luontevilta ja musikaalisilta. Oikeastaan ainoa negatiivinen yllätys oli Les Soupairs, jonka korut olivat aivat liian nopeita ja useat äänet liian lyhyitä töksäyttelyjä.

Olin paniikissa alkanut ajattelemaan, että 35-minuuttinen barokkisarja ei tule pitämään yleisön mielenkiintoa yllä ainakaan minun soittamanani. Tämän luokkatuntiversion jälkeen kuitenkin palasin mielessäni aivan opintojeni alun tunnelmiin ja siihen miksi valitsin tämän aiheen ja nämä kappaleet: Rameau on tärkeä ja hieno säveltäjä, joka pitäisi nostaa pianistien tietoisuuteen, ja vaikka tämä konsertti ei tulisi olemaan täydellinen, on itsestään selvää, että tämä musiikki kantaa ja sen soittaminen on itselleni yksi merkityksellisimmistä asioista.

Konsertti meni olosuhteisiin nähden hyvin. Yleisön palaute oli ylitsevuotavan positiivista. Monet kiittivät minua otteessaan pitävästä läsnäolosta ja tulkinnasta. Kiitosta sain myös käsiohjelman kiinnostavuudesta ja rentouttavasta taide-elämyksestä. Kuulin myös, että kimaltava paljettimekkoni oli välähdellyt yleisöön visuaalisia korukuvia kuin kommenttina musiikin koruille. Kuunneltuani nauhan, vaikuttaa siltä, että tiedän mitä olen tekemässä. Musiikilliset ajatukseni - myös ne, joita olen epäillyt - toimivat ja vakuuttavat. Tietysti minua harmittaa sähläyksen ja väärin äänien määrä. Myöskin ajallisesti olisin yhä edelleen voinut rauhoittaa esitystä.

Aloitin tämän kirjallisen osuuden kirjoittamisen syyskuussa samoihin aikoihin kuin aloin harjoitella teosta järjestelmällisesti. Nyt lukiessani kirjoittamaani, se on monella tapaa pianistin tekstiä. Jos lähtisin nyt kirjoittamaan työtä alusta, siitä tulisi hyvin erilainen. Miettin ehkä esimerkiksi improvisaatio-sanan käyttämistä uudelleen. Ehkä tämä kertoo myös siitä, että isoilta ja tuntemattomilta tuntuneet asiat ovat nyt tulleet tutuiksi ja läheisiksi. Yleisöstä jotkut sanoivatkin, että musiikista oli selkeästi kuultavissa cembalistisia elementtejä.

Olin onnellinen lavalla. Löysin taas uutta intoa konserttipianistihaaveiden tavoittelemiseen, yllättäen ei-niin-pianistisesta musiikista. Minulla on vielä paljon opittavaa pianosta, esiintymisestä ja hermojeni hallinnasta. Sarjan D-duuri olen nyt kuitenkin opiskellut taiteellisena kokonaisuutena ohjelmistooni, ja tulen toivottavasti

tulevaisuudessa esittämään sitä konserteissa yhdistettynä Couperinin, Claude Debussyn ja Maurice Ravelin teoksiin (Debussyn *Suite Bergamasque* ja Ravelin *Le Tombeau de Couperin* ovat sarjoja, jotka on kirjoitettu ranskalainen sarja inspiraationaan ja kunnioituksesta vanhoille cembalomestareille). Ennen kaikkea se on ensimmäinen teos, jonka olen valmistanut itsenäisesti alusta loppuun.

LÄHTEET

Anderson, N. 1996. Barokin musiikki Monteverdistä Händeliin. Suom. Laaksamo, J. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Bach, C.P.E. 1982. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Suom. Soinne P. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Alkuperäisteos 1753.

Ferguson, H. 1975. Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century. New York: Oxford University Press.

Gillespie, J. 1965. Five Centuries of Keyboard Music. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company.

Harnoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Suom. Taanila, H. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. Alkuperäisteos 1982.

Hämäläinen, K. 1994. Francois Couperin: L'Art de toucher le Clavesin - Cembalon soittamisen taito. Helsinki: Sibelius-Akatemia, EST-julkaisusarja, n:o 2.

Massip, C. 1989. Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully: The stakes of a collaboration. Teoksessa Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony. Toim. Hajdu Heyer, J. New York: Cambridge University Press.

Mäkinen, E. 2004. Pianisti cembalistina. Cembalotekniikka cembalonsoittoa aloittavan pianistin ongelmana. Jyväskylän yliopisto. Väitöskirja.

Neuhaus, H. 1973 Pianonsoiton taide. Suom. Gothoni, A. Helsinki: Yhteiskirjapaino Oy. Alkuperäisteos: 1958.

Rusko, P. 2010. Vapautta ja poljentoa – Ranskalainen barokkimusiikki pianonsoitonopetuksessa. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

LIITTEET

Liite 1. Kaksi kuvakaappausta konsertin Facebook-tapahtumasta



NOV
24

Avec Jean-Philippe / pianokonsertti

Öffentlich · Gastgeber: [Hanna Jokinen](#)

🕒 **Donnerstag, 24. November 17:30 - 18:15**
Nächste Woche · -1-1° Regenschauer

📍 **Tampereen Musiikkiakatemia**
Pyynikkisali / F. E. Sillanpään katu 9, 33230 Tampere [Karte anzeigen](#)

Info Diskussion

Details

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Hanna Jokinen, piano

Tervetuloa opinnäytekonserttiini kuulemaan tutkimukseni ja harjoitteluni tulosta!

Jean-Philippe Rameau edustaa ranskalaisen barokin ja cembalomusiikin terävintä kärkeä. Hänen musiikkinsa ei kuitenkaan kuulu modernien pianistien tyyppilliseen ohjelmistoon, ja tässä harvinaislaatusessa konsertissa soitan hänen kokoelmastaan Pièces de clavecin toisen sarjan D-duuri kokonaisuudessaan.

Modernille pianistille haasteen tuo ranskalaisen barokin rytmisen vapaus ja runsaan korukuvioinnin toteuttaminen cembaloa raskaamman pianon koskettimilla. Jopa improvisatorisia mittasuhteita ottava rytminkäsittely tuo musiikkiin svengiä, joka on ilmiönä verrattavissa jazzin kolmimuunteisuuteen. Korukuviot sulavat osaksi musiikkia, jossa on yhtä voimakas pyrkimys asioiden kuvaamiseen ja kuvan maalaamiseen musiikin avulla kuin ranskalaisessa impressionistisessa musiikissa.

Konsertin valmistaminen on ollut hyppy itselleni ja pianismille vieraaseen musiikkiin. Prosessin aikana olen ajautunut kohti tutkivampaa otetta soittamisessani sekä pohtinut pianistin ja pianon roolia vanhan musiikin tulkitsemisessä. Rameaun cembalokappaleiden ilmaisun rikkaudessa asuu ihmisyyys, ja ne hätkähdyttävät instrumentista riippumatta.

Vapaa pääsy. Kesto n. 35 min.

Kuva: Milla Martikainen

Liite 2. Käsiohjelma

Avec Jean-Philippe



Opinnäytetyökonsertti: Jean-Philippe Rameaun D-duuri sarjan (cembalokokoelmasta Pièces de clavecin) soittaminen modernilla pianolla

Hanna Jokinen, piano
Pyynikkisalissa 24.11.2016 klo 17.30
vapaa pääsy

Jean-Philippe Rameau:

Sarja D-duuri kokoelmasta Pièces de
clavesin:

Les Tendres Plaintes - Herkät valitukset

Les Niais de Sologne - Solognen tomppelit

Les Soupirs - Huokaukset

La Joyeuse - Iloinen

La Follette - Kujeileva

L'Entretien des Muses - Muusat keskustelevat

Les Tourbillons - Pyörteet

Les Cyclopes - Kykloopit

Le Lardon - Lapsonen

La Boiteuse - Rampa

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) oli ranskalainen urkuri, cembalisti, viulisti, säveltäjä ja teoreetikko. Hän edustaa ranskalaisen barokin ja cembalimin terävintä kärkeä, ja hänen musiikissaan näkyy harmonian teorian syvällinen ymmärtäminen.

Rameau sävelsi kolme cembalokokoelmaa, joista toinen, *Pièces de clavecin*, vakiinnutti hänen oman tyyliinsä. Se sisältää kaksi toisilleen vastakohtaista sarjaa, joista ensimmäinen on virtuoottinen, konservatiivinen ja perustuu ranskalaiseen tanssisarjaan. Kokoelman jälkimmäinen sarja D-duuri puolestaan koostuu vapaamuotoisemmista tunnelmakappaleista, joilla on kuvailevat nimet. Kuvailevia nimiä kappaleissaan käytti myös toinen ranskalainen cembalomestari Francois Couperin, jonka työstä Rameau voi nähdä ottaneen vaikutteita nimenomaan toiseen cembalokokoelmaansa, vaikka sen tyyli onkin suurimmaksi osaksi hänen omaansa.

Modernille pianistille ranskalaisessa barokissa vierainta on sen rytmisen vapaus *inégale* eli nuottien epätasa-arvo. Se tarkoittaa nuottiparin käsittelemistä siten, että yhtä pitkiksi kirjoitetut sävelet soitetaan eri mittaisina, useimmiten pitkä-lyhyt. Ilmiönä sitä voi verrata jazzin kolmimuunteisuuteen. Sen tarkoitus on ollut korostaa rytmistä peruspoljentoa nopeissa osissa ja lisätä viehättävyyttä ja kauneutta hitaisiin osiin. Hitaissa soolo-osissa *inégale* on jopa improvisatorinen elementti, jonka avulla voi nostaa eri asioita nuottitekstistä esiin, ja jonka määrää ja laatua voi vaihdella kappaleiden kertauksissa. Juuri tällaista improvisatorista *inégalea* voi kuulla tässä konsertissa osissa *Les Tendres Plaintes*, *Les Soupirs* sekä *L'Entretien des Muses*.

Toinen ranskalaisen barokin erikoisuus on runsas korukuviointi. Ranskassa säveltäjät, kuten myös Rameau, liittivät teoksiinsa usein yksityiskohtaisen korukuviotaulukon, jota oli määrä seurata tarkasti. Korukuvioiden merkintä on niin huolellista, että ne ovat erottamaton osa tätä musiikkia ja sen ilmaisua. Modernin pianistin näkökulmasta osan merkinnöistä voi ajatella koskevan enemmänkin artikulaatiota kuin koristelua. Siinä piileekin Rameau'n musiikin lumovoima. Kaikki kappaleisiin kirjoitettu palvelee saumattomasti yhtä ja samaa tarkoitusta: pyrkimystä asioiden kuvaamiseen ja kuvan maalaamiseen musiikin avulla.

Hanna Jokinen (1988) on opiskellut Oriveden opistossa sekä Helsingin Konservatoriossa, josta hän valmistui muusikoksi

soittaen päättökonserttinsa erinomaisin arvosanoin 2012. Keväällä 2017 hän valmistuu Tampereen Ammattikorkeakoulusta pianonsoitonopettajaksi. Lisäksi hän on opiskellut vuoden esittävän säveltaiteen linjalla Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn Bartholdy' -korkeakoulussa Leipzigissa Saksassa. Tärkeitä opettajia hänelle ovat olleet Antti Hotti, Risto Kyrö, Alexander Meinel sekä Heikki Pellinen (lied). Lisäksi hän on osallistunut useille mestarikursseille (viimeisimpinä Hamsa al Wadi-Juris, Adriano Ambrosini, Piet Kujken), joista osalla hän on tutustunut historiallisiin soittimiin. Tammikuussa 2016 hänet palkittiin konserttipalkinnolla Pianoaura-kilpailussa Turussa.

Kamarimusiikkikokoonpanoista tärkeimmäksi Jokiselle on muodostunut kuusikätinen yhdellä pianolla soittava piano-ensemble ja performanssiryhmä Trio Toiset. Soolo-ohjelmiston puolesta hän on erityisen kiinnostunut ranskalaisesta musiikista ja varhaisemmista tyyleistä. Siksi opinnäytetyön aihe on ollut hänellä valmiina jo TAMK-opintojen alkuvaiheessa.

Koska TAMK:n opinnoissa ei ole ollut mahdollisuutta historiallisiin sivusoittimiin tai muuhun ranskalaista barokkia sivuavaan opetukseen, tämä konsertti on ensimmäinen, jonka Jokinen on valmistanut ilman opettajan ohjausta. Konsertin ohjelma on valmistunut pianistisvirtuoottisten vaatimusten ja deadlinejen paineessa. Sen valmistaminen on ajanut Jokisen kyseenalaistamaan modernin pianonsoiton kulttuurin arvoja, jotka tuntuvat painottavan pystyvyyttä ja repertuaarin vaikeutta joskus sisällön ja taiteen kustannuksella. Yrittäessään löytää aikaa sarjan harjoitteluun ja tietoa ranskalaisen barokin tyylinmukaisesta tulkinnasta, Jokinen on miettinyt pianon ja pianistin roolia vanhan musiikin tulkitsemisessä, sekä omaa rooliaan modernin pianon kulttuurissa. Lopulta prosessi on kuitenkin vienyt hänet yhä lähemmäs oman taiteellisen äänen löytämistä. Se ääni soi omimmillaan juuri modernilla pianolla, sulkematta pois mahdollisuutta historiallisten erikoisuuksien soittamiseen.

Kannen kuvat: Jacques-André-Joseph Aved ja Milla Martikainen

Liite 3. Kuva konserttiasusta



Liite 4. Konserttitaltiointi

CD saatavilla TAMK:n kirjastosta.