

MATKA DEBUSSYSTA POULENCIIN

1900-luvun ranskalaista musiikkia

Hannele Ahola

Opinnäytetyö
Marraskuu 2014
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogin suuntau-
tumisvaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

HANNELE AHOLA:
Matka Debussysta Poulenciin
1900-luvun ranskalaista musiikkia

Opinnäytetyö 52 sivua, joista liitteitä 8 sivua
Marraskuu 2014

Opinnäytetyöni tarkoituksena oli perehtyä 1900-luvun alkupuolen ranskalaiseen musiikkiin ja syventää tietämystäni sen tyyllillisistä haasteista eri säveltäjien kautta. Lisäksi halusin valmistaa konserttiohjelman, joka koostuisi kamarimusiikista, liedistä ja yhdestä sooloteoksesta.

Pohdin opinnäytetyössäni Claude Debussyn, Maurice Ravelin, Erik Satien ja Francis Poulencin sävelkieltä valitsemieni teosten näkökulmasta. Käsittelen myös hieman säveltäjien elämänsä ja käyn läpi heidän asemaansa ranskalaisessa musiikissa 1900-luvun taitteesta aina 1960-luvun alkuun. Lisäksi kerron omasta harjoitteluprosessistani kunkin teoksen kohdalla ja tiivistän niitä ajatuksia, joita konserttiohjelmiston valmistaminen ja sen esittäminen minussa herätti.

ABSTRACT

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

HANNELE AHOLA:
A journey from Debussy to Poulenc
20th century French music

Bachelor's thesis 52 pages, appendices 8 pages
November 2014

My intention concerning this Bachelor's thesis was to explore 20th century French music and to deepen my knowledge about its stylistic challenges via different composers. I also wanted to create a concert program that would consist of chamber music, lied and one piano solo piece.

In my Bachelor's thesis I will contemplate on the style of Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie and Francis Poulenc in light of the works I have chosen. I will also briefly write about their lives and go through their individual positions in 19th and 20th century French music. Furthermore I will tell about my own practicing process with each work and summarize those thoughts that came to my mind during the practice period and the performance.

Key words: piano, debussy, ravel, satie, poulenc, french music

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	CLAUDE DEBUSSY (1862–1918).....	7
	2.1 Tyylillinen tausta	7
	2.2 Debussyn elämä	8
	2.3 Konsertissani esitetyt Debussyn teokset	9
	2.3.1 Pierrot.....	9
	2.3.2 Deux Romances	10
	2.3.3 Ballade	12
	2.4 Yhteenveto	14
3	MAURICE RAVEL (1875–1937).....	15
	3.1 Ravelin elämä.....	15
	3.2 Ravel ja Debussy.....	16
	3.3 Ma mère l’oye	17
4	ERIK SATIE (1866–1925).....	26
	4.1 Satien elämä ja sävelkieli.....	26
	4.2 Ludions	27
5	FRANCIS POULENC (1899–1963)	30
	5.1 Poulencin elämä.....	30
	5.2 Sonaatti klarinetille ja pianolle	32
	5.3 Yhteenveto	39
6	POHDINTA.....	40
	LÄHTEET.....	43
	LIITTEET	45
	Liite 1. Konserttiohjelma.....	45
	Liite 2. Pierrot.....	49
	Liite 3. Deux Romances	50
	Liite 4. Ludions	51

ERITYISSANASTO

arpeggio	murtosointu
aleatoriikka	musiikkia, jossa sattuma ja ennustamattomuus ovat sävellyksen olennainen osa
diatonisuus	pohja nuottikirjoitukselle ja useille soittimille kuten pianolle, jossa diatoninen sävelkulku sisältää viisi kokoaskelta ja kaksi puoliaskelta
glissando	liukuva siirtymä sävelestä toiseen
minimalismi	musiikkia, joka perustuu aiheiden toistolle ilman kudoksen suurempaa muutosta tai kehitystä
preparoitu piano	piano tai flyygeli, jonka kieliä on manipuloitu asettamalla esineitä kielten päälle tai niiden väliin
prima-pianisti	1. pianisti, joka istuu nelikätisiä teoksia soittaessa oikealla puolella ja soittaa korkeassa rekisterissä
seconda-pianisti	2. pianisti, joka istuu nelikätisiä teoksia soittaessa vasemmalla puolella ja soittaa matalassa rekisterissä
teorbi	bassoluuttu
terassidynamiikka	nimitys erityisesti barokin ajan musiikin ilmiölle, jossa äänen voimakkuuden tasot vaihtelevat äkillisesti ja varoittamatta
uusklassismi	tyylisuunta, joka rakennettiin jo historiallisen valmiutensa saavuttaneiden tyylien pohjalle ja joiden elementtejä käytettiin uusilla tavoilla kuten lainaten ja sovittaen

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöaiheeni oli pitkään aikaa jäsentymättä. En osannut valita, teenkö puhtaasti kirjallisen työn vai taidetekotyypin työtä, johon kuuluu konsertin järjestäminen. Lopulta päädyin konsertin valmistamiseen, koska koin sen olevan yleissivistävää muusikon työskentelyn kannalta ja siksi hyödyllistä tässä vaiheessa opintojani. Lisäksi vapaus valita mieluisa ohjelmakokonaisuus tuntui minusta kiehtovalta ajatukselta. Ranskalainen musiikki ja varsinkin Claude Debussin ja Maurice Ravelin sävellykset ovat puhutelleet minua viime vuosina. Kuuntelin taannoin Youtubesta Ravelin *Hanhiemo*-sarjaa Martha Argerichin ja Lang Langin esittämänä. Viehätyin hetkessä teoksesta ja valitsin sen ensimmäisenä osaksi konserttiohjelmaani. Pyysin soittoparikseni pianisti Riina Häkkisen, jonka kanssa olimme aikaisemminkin soittaneet nelikätistä teosta. *Hanhiemo*-sarjan rinnalle oli yllättävän vaikea löytää sopivia teoksia, koska vaihtoehtoja oli niin paljon. Keskusteltuani opettajani Heini Kärkkäisen kanssa konserttiohjelmani alkoi onneksi lopulta hahmottua. Hän ehdotti minulle, että voisin pitää ranskalaisen musiikin konsertin, johon sisältyisi kamarimusiikkia, lauluja ja jokin sooloteos. Opettajani suositteli myös Poulencin klarinettisonaattia, jota olin soittanut joskus aiemmin kamarimusiikkitunneilla. Samana päivänä opinnäytetyöni ohjaaja Risto Kyrö mainitsi ohimennen, että klarinetisti Katri Pienipaavola aikoo tehdä opinnäytetyökonsertin juuri kyseisestä sonaatista. Päädyimme lopulta Katrin kanssa tekemään yhteiskonsertin, jossa Poulencin sonaatti oli yhdistävänä tekijänä.

Osallistuin lied-seminaariin sopraano Anu Mattilan kanssa lukuvuonna 2013–14. *Commedia dell'Arte* oli seminaarin teemana syyslukukautena, ja sitä kautta tutustuimme ranskalaiseen lauluun. Valitsimme teoksia Debussylta ja jatkoimme ranskalaisella teemalla vielä keväällä. Valitsin Debussylta teokset *Pierrot* ja *Deux Romances* opinnäyttekonserttiini ja lisäksi tutustuin Erik Satien laulusarjaan *Ludions*. Sooloteokseksi valitsin Debussin teoksen *Ballade*, jota olin harjoitellut joulukuusta 2013 alkaen. Konserttiohjelmani suunnittelussa palaset loksahivat aivan kuin itsestään paikalleen. Valitsemistani säveltäjistä jokainen on jättänyt jälkensä ranskalaisen 1900-luvun musiikin historiaan. Matka ranskalaisesta myöhäisromantiikasta aina uusklassismin ajan teokseen takasi minulle mielenkiintoisen ja värikkään ohjelman. Konserttimme teokset esitettiin kronologisessa järjestyksessä. Tekstilainaukset ovat omia suomennoksiani ja laulujen käännökset löytyvät liitteistä 2-4.

2 CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

2.1 Tyylillinen tausta

Erkki Salmenhaaran mukaan niin kutsuttu gallialainen ajan henki näkyi 1800–1900 -lukujen vaihteessa kaikessa ranskalaisessa kulttuurissa: musiikissa, kuvataiteessa ja kirjallisuudessa. Musiikissa impressionismi syntyi vastalauseeksi perinteisille muotorakenteille. Ranskalaisen kirjallisen symbolismin esikuvina olivat muiden muassa Paul Verlaine, Charles Baudelaire ja Arthur Rimbaud. Kuvataiteessa impressionistista suuntausta edustivat ainakin Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir ja Edgar Degas. Uudistusmieliset taiteilijat kieltäytyivät maalaamasta akateemisen perinteen mukaisia aiheita. Heitä kiehtoivat värien ilmaisuvoima ja ajatus siitä, ettei kukaan voi rajoittaa sävyjen määrää esimerkiksi luonnossa. Maalarit halusivat vangita hetken tai asian juuri sellaisena kuin se sillä hetkellä näyttäytyi. Pariisilaiset kuvataiteilijat, muusikot ja kirjailijat kokoontuivat viikoittain kuulemaan symbolistikirjailija ja opettaja Stéphane Mallarmén ajatuksia. Mallarmén näkemys taiteilijasta oli olla kuin peili, joka heijastelee ympäristöään. Ajatus inspiroi useita impressionistisia taiteilijoita, kirjailijoita ja muusikoita, jotka viittasivatkin toistensa töihin omista teoksistaan. Lockspeiserin¹ mukaan myös Debussyn juuret säveltäjänä kiinnittyvät lähes yhtä paljon taiteeseen ja runouteen kuin musiikkiin. (Salmenhaara 1968, 63; Holmes 1989, 29–31).

Claude Debussy syntyi keskelle rikasta kulttuurin aikakautta. Hän kehitti oman sävelkielensä ja vaikutti siten tekniikallaan koko musiikillisen impressionismin syntyyn. Debussyllä oli kyky vangita yhteen sointuun elämän intensiteettiä: valoja, varjoja ja värejä. Hän korvasi perinteisen romantiikan dramaattisuuden ja pitkäjänteiset teeman kehittelyt lyyrisyydellä, tuokiokuvilla ja moniulotteisilla sointiväreillä. Dominanttisoinnilla ei ollut enää samaa asemaa kuin ennen, vaan siitä tuli itsenäinen musiikillinen tekijä. Muita säveltäjälle ominaisia piirteitä ovat kokosävelasteikot ja pentatoniikka, impulsiiviset ja elastiset melodiat ja rytmit sekä sävelkielen vapaus. (Salmenhaara 1968, 61–63).

Debussyn kerrotaan sanoneen: ”Rakastan musiikkia intohimoisesti, ja koska rakastan sitä, yritän vapauttaa sen jäykistyneistä perinteistä. Se on vapaa taide, raikkaan ulkoil-

¹ ”The origins of Debussy’s art – most writers are agreed on this point – are connected almost as much with painting and poetry as with music.” (Lockspeiser 1937).

man taide, taide jota voi sitoa yhtä vähän kuin elementtejä, tuulta, taivasta, merta! Sitä ei koskaan saa sulkea sisälle, se ei saa koskaan tulla akateemiseksi.” (Salmenhaara 1968, 64).

2.2 Debussyn elämä

Debussy syntyi 22.8.1862 St Germain-en-Layen kaupungissa Ranskassa. Hän ei koskaan mennyt kouluun vaan oli äitinsä opissa. Debussy aloitti piano-opinnot italialaisen opettajan luona Cannesissa ja myöhemmin hän siirtyi Madame Mauté de Fleurvillen oppilaaksi. Pariisin konservatoriossa Debussy opiskeli pianonsoittoa ja musiikinteoriaa. Hänen nuori opettajansa Albert Lavignac huomasi oppilaansa lahjakkuuden. Heidän yhteisissä keskusteluissaan Debussy kyseenalaisti koko klassisen musiikin teorian ja toi rohkeasti esille omia musiikillisia näkemyksiään. Debussy kyseenalaisti myös yleisen viehätyksen virtuoosisuuteen, joka muistutti hänen mielestään sirkustaidetta. Heinäkuussa 1890 Debussy matkusti Sveitsiin tapaamaan Madame von Meckiä, joka tunnettiin yhteistyöstä Tsaikovskin kanssa. Debussy matkusti Von Meckin perheen kanssa ympäri Eurooppaa ja Venäjää ja omaksui vaikutteita slaavilaisista kansanlauluista sävellyksiinsä. (Holmes 1989, 10–22; Salmenhaara 1968, 64–65).

Richard Wagner oli kenties suurin vaikuttaja Debussyn sävelkielen synnyssä. Wagnerin ansiosta hän ymmärsi, että on muitakin keinoja säveltää kuin austro–germaaninen tyyli, kuten Salmenhaara asian ilmaisee. Materialistinen ajan henki ja elitismi vaikuttivat suuresti herkkään Debussyyn, ja hänen mielestään uusrikkaat ranskalaiset olivat turmeltuneita ja vailla taiteellista makua. Vuonna 1885 Debussy muutti Roomaan. Hän piti kaupungin taiteellista ilmapiiriä liioitteluna ja tunsu itsensä yksinäiseksi. Debussy koki, että hänen vanhat ystävänsä olivat muuttuneet *Prix de Rome* -stipendin myötä egoistisiksi ja omahyväisiksi. Debussy löysi lohtua kaupungin taiteesta, museoista ja *Commedia dell’Arten* (s.10) näkymisestä katukuvassa. Myös Palestrinan ja Lasson messut, joita hän kuuli vieraillessaan *San Maria dell’ Animam* kirkossa, inspiroivat häntä enemmän kuin akateemisen muodollinen koulutus. Debussy ei kuitenkaan sietänyt kaupungin ilmapiiriä ja palasi Ranskaan vuonna 1886. Säveltäjän impressionistinen ote häiritsti Ranskan Akatemian jäseniä ja he ilmaisivat huolensa siihen liittyen:

”Hänen tulisi olla varovainen tämän hämärän impressionismin suhteen, joka on yksi vaarallisimmista vihollisista taiteelliselle totuudelle... Ranskan Akademia olettaa ja

odottaa jotakin parempaa näin lahjakkaalta muusikolta kuin herra Debussy.” (Holmes 1989, 28).²

Debussy ei kuitenkaan välittänyt yleisön mielipiteistä. Hän lähti Pariisista keväällä 1887 aloittaakseen tulevaisuutensa freelancerina. Säveltäjä nousi suuren yleisön tietoisuuteen vasta huhtikuussa 1893 kun teos *La damoiselle élue* kantaesitettiin. Vuodet 1904–05 olivat Debussyn työn kannalta tuotteliaita: Silloin valmistuivat toinen osa teoksesta *Fêtes galantes*, ensimmäinen osa sarjasta *Images* sekä teokset *L’isle joyeuse* ja *La mer*. Debussylle ja hänen tulevalle vaimolleen Emma Bardac’lle syntyi tyttö nimeltä Claude-Emma (Chou-Chou) lokakuussa 1905. Taloudelliset vaikeudet pakottivat Debussyn seuraavien vuosien aikana tekemään kymmeniä työmatkoja Englantiin, Belgiaan, Hollantiin, Itävaltaan, Unkariin, Italiaan ja Venäjälle. Näillä matkoilla hän esiintyi pianistina ja johti omia teoksiaan. Vuosina 1906–1917 Debussy sävelsi muun muassa *Preludit* pianolle, *Children’s corner* -sarjan, *Etydit* sekä viimeisenä teoksenaan viulusonaatin, jonka hän kantaesitti toukokuussa 1917. Debussy menehtyi peräsuolen syöpään 25.3.1918. (Holmes 1989, 26–28; Nectoux ym. 1986, 42–48).

2.3 Konsertissani esitetyt Debussyn teokset

2.3.1 Pierrot

Pierrot

Le bon Pierrot, que la foule contemple,

*Ayant fini les nocces d’Arlequin,
Suit en songeant le boulevard du Temple.*

*Une fillette au souple casaquin
En vain l’agace den son œil coquin;
Et cependant mystérieuse et lisse*

*Faisant de lui sa plus chère délice,
La blanche lune aux cornes de taureau
Jette un regard de son œil en coulisse*

À son ami Jean Gaspard Deburau.

² ”He should beware of this vague Impressionism which is one of the most enemies of artistic truth... The Académie awaits and expects something better from such a gifted musician as M. Debussy.”

Valitsimme Anun kanssa Debussyn kappaleen *Pierrot* vuodelta 1881 osaksi lied-seminaaaria. Debussyn kiinnostus pantomiimiesityksiä kohtaan ilmeni hänen sävellyksistään alle 20 vuoden iässä. *Pierrot'n* lisäksi hän sävelsi samoihin aikoihin laulusarjan nimeltä *Fêtes Galantes*. *Pierrot*-runo on ranskalaisen Théodor de Banvillen käsialaa. Debussy on lainannut teoksessaan tunnetun ranskalaisen kansanlaulun melodiaa *Au clair de la lune*. Hän on omistanut kappaleen sopraano Madame Vasnierille. (Welsh 2012).

Commedia dell'Arte syntyi 1600–1700-luvulla Italiassa. Näytelmä ja sen kohtaukset koostuivat improvisoiduista teksteistä ja erikoislaatuista hahmoista, joilla jokaisella on omat tunnistettavat piirteensä. Näytelmät olivat suosittuja renessanssin ajan Euroopassa ja ne ottivat kantaa poliittisiin ja ihmisluontoa kuvaaviin aiheisiin. Näyttelijät olivat usein lahjakkaita akrobaatteja, tanssijoita, muusikoita sekä silmäkääntäjiä. Yleisö rakasti Commedia dell'Arten hahmoja ja heidän tempauksiaan, jotka yhä toistuvat nykypäivän tv-sarjoissa ja elokuvissa. *Pierrot* on yksi Commedia dell'Arten hahmoista. Ensimmäinen maininta Piero-nimisestä klovnista löytyy vuodelta 1547. Nimeä on muutettu myöhemmin Pagliacciosta Pedrolinoksi. Ranskassa hahmo tunnettiin aluksi nimellä *Pierrotto*, ja vuodesta 1665 alkaen sen nimeksi vakiintui *Pierrot*. *Pierrot'n* roolihahmo on alun perin ollut perheen nuorin poika, joka nukkui eläinten kanssa olkien keskellä. Hänet nähtiin pelkurina ja pilailun kohteena, joka ei siitä huolimatta menettänyt itsearvostustaan. Muita *Pierrot'n* rooleja ovat olleet nuori rakastaja, isäntä ja huonepalvelija. 1800-luvulla Jean-Gaspard Debureau romantisoi *Pierrot'n* hahmon osaksi vakiintunutta ranskalaista näytelmää, ja teki hänestä mykän. *Pierrot'n* rooliasuna ovat pussimaiset vaatteet, sekä ylisuuret hihat ja iso kauluri. Hänen kasvoillaan on valkoiseksi puuteroitu maski. *Pierrot* on esitetty näytelmissä nuorekkaana, persoonallisena, luotettavana, sekä lapsekkaana hahmona, joka hurmaa yleisönsä. (Chaffee 2014; Shane 2002).

2.3.2 Deux Romances

Vuonna 1885 Debussy sävelsi kaksiosaisen laulusarjan, *Deux romances*. Hän aloitti kyseisenä vuonna myös opintonsa Roomassa voitettuaan aiemmin *Prix de Rome* -palkinnon. Paul Bourget'n runoihin pohjautuva teos julkaistiin vuonna 1891. (Imslp 2014).

Ensimmäinen osa, *Romance*, kuvastaa Debussyn luonteen herkkyyttä ja hienostuneisuutta. Sävellyksen lyyrisyys ja eeterisyys ovat voimakkaasti läsnä, eikä niitä voi mie-

lestäni sanallistaa. Kaikki on kuultavissa musiikin ja runon kauniissa vuoropuhelussa. Vaikka Debussy ei ollut vielä tuonut julki omaa impressionistista ääntään 1890-luvulla, hänen sävelkielensä on selvästi kuultavissa *Deux Romances* -sarjassa. Sävellysten kirkaat harmoniat ja niiden sielukkuus tekivät minuun vaikutuksen.

Romance

*L'âme évaporée et souffrante,
L'âme douce, l'âme odorante
Des lys divins que j'ai cueillis
Dans le jardin de ta pensée,
Où donc les vents l'ont-ils chassée,
Cette âme adorable des lys?*

*N'est-il plus un parfum qui reste
De la suavité céleste
Des jours où tu m'enveloppais
D'une vapeur surnaturelle,
Faites d'espoir, d'amour fidèle,*

De béatitude et de paix?

Les cloches, suom. Kellot, on kuvaus kaukaisista kellojen kajahduksista, jotka toistuvat pianistin stemmassa. Kappaleen harjoittelussa etsin kirkkaita ja kellomaisia sointivärejä ja niiden kerroksellisuutta. Lied-seminaarissa meitä rohkaistiin tarkastelemaan kappaletta etäämmältä, jotta sen tuokiokuvamainen luonne pääsisi oikeuksiinsa. Ajatus vähitellen venyvästä kuminauhasta antaa mielikuvan siitä, millaisia kappaleiden melodialinjat ovat. Pianistin tehtävänä on löytää yhteinen hengitys ja pulssi laulajan kanssa, jotta musiikin intensiivisyys ei jää kuulijoilta huomaamatta.

Les cloches

*Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches
Délicatement.
Les cloches tintaient, légères et franches,
Dans le ciel clément.*

*Rythmique et fervent comme une antienne,
Ce lointain appel
Me remémorait la blancheur chrétienne
Des fleurs de l'autel.*

*Les cloches parlaient d'heureuses années,
Et, dans le grand bois,
Semblaient reverdir les feuilles fanées,
Des jours d'autrefois.*

2.3.3 Ballade

Ballade (slave) soolopianolle julkaistiin syksyllä 1891. Säveltäjä teki teokseen muutoksia myöhemmin ja poisti nimestä sanan *slave* vuonna 1903. Teoksessa on kuultavissa venäläisiä vaikutteita ja slaavilaisuutta. Debussy vietti tuolloin aikaa venäläisen Nadeshda von Meckin kanssa, joka tuki säveltäjää taloudellisesti. Debussyn lähes kolme vuosikymmentä myöhemmässä teoksessa, *La plus que lente*, on havaittavissa vaikutteita *Balladen* teemasta. (Holmes 1989, 39, Lockspeiser 1937).

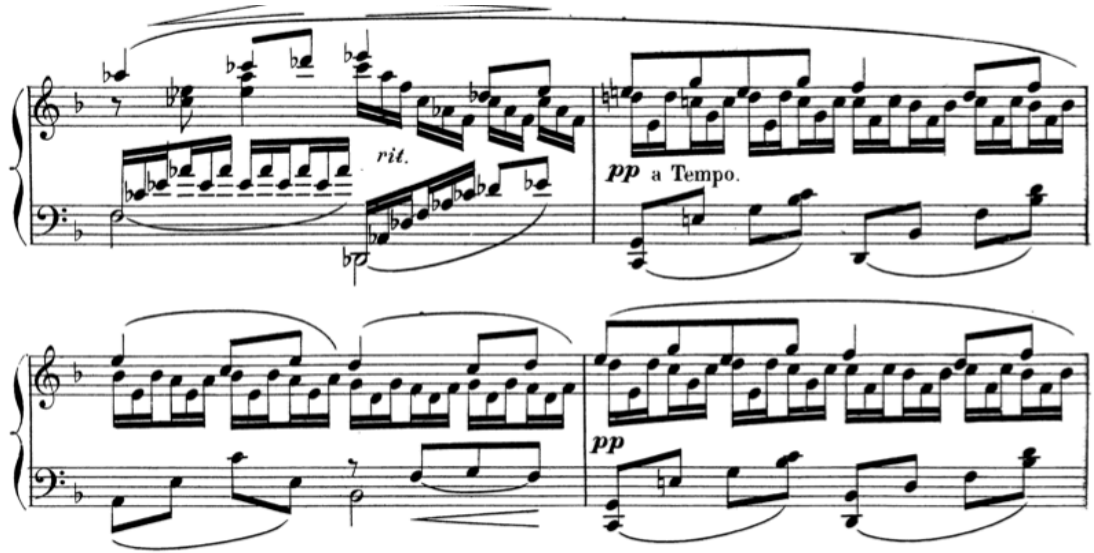
Kuulin ensimmäisen kerran *Balladen* teini-iässä, sovituksena käyrätorvelle ja pianolle. Käyrätorven kuulas ääni ja kappaleen herkkyys puhuttelivat tuolloin minua. Tutustuessani paremmin Debussyn pianotuotantoon syksyllä 2013, *Ballade* löysi minut uudelleen. En ollut tiennyt että kappale on Debussyn käsialaa ja että se on alun perin sävelletty soolopianolle. Mielestäni jotakin olennaista jäi puuttumaan tuosta pianoversiosta, ja se johtuu luultavasti siitä, että sovitus käyrätorvelle oli jäänyt voimakkaasti mieleeni. Toisaalta koin sen myöhemmin hyödyllisenä harjoittellessani pianoversiota.

Balladesta on mahdollista tunnistaa impressionistisia piirteitä, vaikkei se vielä edustanutkaan Debussyn myöhemmissä teoksissa ilmenevää kypsyyttä. Kappaleen ensimmäisten tahtien tunnelma esitellään etäisinä sointiväreinä, joiden lomasta kuullaan kaikumaista melodiaa pari tahtia myöhemmin alkavasta teemasta. (Kuva 1). Samanlainen pysähtynyt tunnelma on myös kappaleen lopussa, jossa eri oktaavialoista toistuva melodia kaikuu sointivärien taustalla.



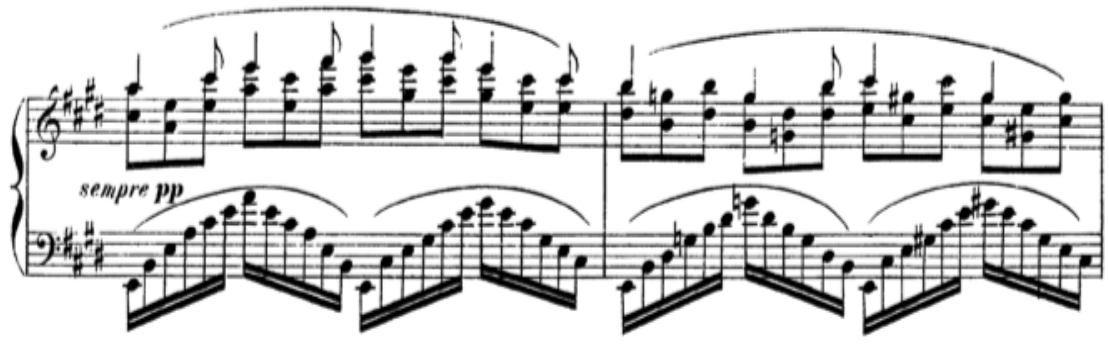
KUVA 1. Debussy: Ballade, tahtit 1-5

Teemat ovat yksinkertaisia ja ne toistuvat varioituina. (Kuva 2, tahdit 38-40). Teos vaatii kuitenkin pianistilta hyvää kontrollia sekä hiljaisempien nyanssien että teknisten kuvioiden suhteen.



KUVA 2. Debussy: Ballade, tahdit 37-40

Muita teknillisiä haasteita *Balladen* soittamiseen tuovat laajat ja tihenevät säestyskuviot vasemmassa ja oktaaviotteet oikeassa kädessä. Lisäksi Debussy leikittelee teemalla niin, että oikean käden melodian alla oleva säestyksellinen kuvio on aina astetta haastavampi teeman toistuessa uudestaan. *Balladen* laajat vasemman käden otteet ja oikean käden melodiakulku tuovat mieleeni *Arabesquen*. (Kuva 3).



KUVA 3. Debussy: Ballade, tahdit 67-68

2.4 Yhteenveto

Debussyn soittaminen on mielestäni erittäin hyvää harjoitusta opiskeluvaiheessa. Teokset vaativat pianistilta kykyä hallita yhtäaikaisesti eri sointivärejä ja harmoniatasoja, jotta niiden luonne pääsisi oikeuksiinsa. Lisäksi Debussyn musiikki on niin aitoa ja herkkää, että sitä on mielestäni käsiteltävä silkkihansikkain. Hahmotan Debussyn sävelkieltä usein sinfonisten värien kautta. Sen vuoksi tutustuminen hänen orkesteriteoksiinsa on auttanut sooloteosten harjoittelussa ja pitkien linjojen hahmottamisessa.

Balladen harjoittelu vaati minulta intensiivistä keskittymistä ja äärimmäistä huolellisuutta. Välillä jopa kärsin harjoitellessani, koska pelkäsin turmelevani musiikin haurauden. Sen seurauksena otin teokseen etäisyyttä tunnetasolla, että saisin sen teknisesti hallintaan. Minulla oli alusta alkaen voimakas kuulokuva *Balladesta*, ja opin sen melko nopeasti ulkoa. Sointivärejä etsiessäni harjoittelin teosta silmät kiinni ja välillä sammutin luokasta valot. Tarkoitukseni oli kiinnittää huomio täysin tunto- ja kuuloaistin varaan. Mitä enemmän harjoittelin *Balladea*, sitä vaikeammalta se tuntui. Nuottikuvaa katsoessa ei osaa kuvitella kuinka paljon kärsivällisyyttä teoksen harjoittelu vaatii. Huolimattomuus kuului soitostani heti läpi, ja tietyt paikat vaativat päivittäistä varmistelua ja rytmistä tarkkuutta. Törmäsin samoihin soinnillisiin ja rytmillisiin haasteisiin myös *Deux romances* -sarjassa. *Romance* ja *Les cloches* ovat ainoastaan kahden sivun mittaisia kuvauksia rakkaudesta, mutta sitäkin intensiivisempiä tunnelmaltaan. *Pierrot* sen sijaan esittelee säveltäjästä toisenlaisen ja hullunkurisemman puolen. Myöhäisromanttisella kaudella sävelletty teos enteilee jollain tavalla Satien ja Poulencin säveltämiä uusklassismin ajan lauluja. Debussyn *Pierrot* ja Poulencin klarinettisonaatti yhdistivätkin mielestäni konsertin alun ja lopun loogisesti toisiinsa.

3 MAURICE RAVEL (1875–1937)

3.1 Ravelin elämä

Maurice Ravel syntyi Cibouren kaupungissa Baskimaassa vuonna 1875. Kun Ravel oli vasta neljän kuukauden ikäinen, perhe muutti Pariisiin. Ravel aloitti piano-opinnot kuusivuotiaana, mutta toisin kuin muut ikäisensä hän ei koskaan mennyt kouluun. Sen sijaan hänen isänsä Joseph Ravel koki velvollisuudekseen kasvattaa poikansa ja otti tämän mukaan työpaikalleen tehtaaseen. (Larner 1996, 10, 24–25).

”Nuo koneet kiehtoivat minua ... Niiden napsahdukset ja karjaisut olivat äitini minulle laulamien espanjalaisten kansanlaulujen ohessa ensikosketukseni musiikkiin!” (Larner 1996, 25).³

Vuonna 1887 Ravel aloitti harmonia- ja sävellysoopinnot Charles-Renén johdolla. Ravelilla ei omien sanojensa mukaan koskaan ollut samanlaista kunnianhimoa muuta kuin musiikin opiskelua kohtaan. Charles-René kuvasi Ravelia seuraavasti: ”Hänen musiikillinen ymmärryksensä on luonnollista, toisin kuin niin monen muun kohdalla, joille se on vaivannäön tulosta.” (Larner 1996, 27).⁴ Ravel aloitti piano-opinnot Pariisin konservatoriossa vuonna 1889. Hän koki jäävänsä soittajana jälkeen muista opiskelukavereistaan rakenteellisten rajoitteidensa ja laiskuutensa vuoksi. Myöhemmin Ravel opiskeli Gabriel Faurén sävellysluokalla. Opettajansa tuesta huolimatta hän oli jatkuvan arvostelun kohteena eikä onnistunut voittamaan arvostettua *Prix de Rome* -stipendiä. Lopulta Ravel keskeytti opintonsa ja alkoi työskennellä säveltäjänä. (Larner 1996, 26–27, 32–33, 50, 62).

Ajanjakso ennen ensimmäistä maailmansotaa oli hedelmällistä aikaa Ravelin tuotannossa. Silloin valmistuivat kaksi hänen suurimmista teoksistaan: Ooppera *L'Heure espagnole* ja baletti *Daphnis et Chloé*. Hän sävelsi tuolloin myös tärkeimmät pianoteoksensa, joista mainittakoon *Jeux d'eau*, *Miroirs*, sekä *Gaspard de la nuit*. Kustantajat Auguste

³”Those machines fascinate me... It was their clicking and roaring, which, with the Spanish folk songs sung to me at night-time as a berceuse by my mother, formed my first instruction in music!” (Larner 1996, 25).

⁴”His conception of music is natural to him and not, as with so many others, the result of effort.” (Larner 1996, 27).

ja Jacques Durand tarjoutuivat tukemaan rahallisesti Ravelia ja julkaisivat hänen teoksensa nimeltään *Sonatine* vuonna 1905. (Larner 1996, 80).

Ravelin tuotanto sisältää näyttämömusiikkia, orkesterimusiikkia, vokaali- ja kuoromusiikkia, kamarimusiikkia sekä teoksia soolopianolle. Johtuen Ravelin suuresta mielenkiinnosta eri musiikkityylejä kohtaan hänen tuotannossaan on vaikutteita lisäksi muun muassa ranskalaisesta barokista, espanjalaisesta kansanmusiikista sekä amerikkalaisesta jazz- ja blues-musiikista. Viittaukset espanjalaisen musiikin muotorakenteisiin ovat nähtävissä hänen ensimmäisestä tunnetusta sävellyksestään, *Sérénade grotesque*, aina yhteen hänen viimeisimmistä teoksistaan, *Don Quichotte à Dulcinée*. Ravelin äiti oli erityisen viehättynyt Baskimaasta ja sen kulttuurista. Hän lauloi pojalleen iltaisin baskilaisia ja espanjalaisia kansanlauluja, jotka luultavimmin inspiroivat nuorta säveltäjää. (Edins 2014; Larner 1996, 12).

3.2 Ravel ja Debussy

Claude Debussyn omaperäisellä sävelkielellä oli suuri vaikutus nuoreen Raveliin. Säveltäjät olivat persoonaltaan hyvin erilaisia, mutta he jakoivat silti yhteisen kiinnostuksen impressionismia kohtaan. Debussy oli tunnettu spontaaniudestaan, ja hänen työmoraalinsa lähteenä olivat usein inspiraatio ja vapaus. Ravel sen sijaan lähestyi sävellyksiään pikkutarkalla otteella, ja hänen ideansa syntyivät teknisistä ja tyyllillisistä haasteista. Sekä Debussy että Ravel ottivat vaikutteita venäläisestä musiikista ja sen orkestraalisista väreistä. Lisäksi Ravel arvosti muun muassa Mozartia ja Griegiä, joka oli esikuvana monille 1900-luvun säveltäjille. Säveltäjä Frederick Delius kuvasi ranskalaista musiikkia seuraavasti:

“Moderni ranskalainen musiikki on yksinkertaisuudessaan yhtä kuin Grieg ynnä Tristanin kolmas näytös.” (Larner 1996, 37).⁵

Debussy halusi hylätä perinteiset germaanisat muotorakenteet. Ravel sen sijaan halusi käyttää vanhoja muotoja ja hän hyödynsi niiden selkeyttä teoksissaan. Uusien muotojen kehittäminen ei kuitenkaan kiinnostanut häntä. Tanssimuodot olivat Ravelin sävellystyössä eräänlaisia kaavoja, joita hän käsitteli toistuvasti. Näitä olivat muun muassa wieniläiset ja ranskalaiset valssit, espanjalaiset habanerat ja malaguenat, pavanet, menuetit,

⁵ ”Modern French music is quite simply Grieg, plus the third act of Tristan” (Larner 1996, 37).

rigaudonit, rondot, boletot ja eri maiden kansanlaulut. Ravelia on luonnehdittu puolittaiseksi impressionistiksi ja puolittaiseksi ranskalaiseksi uusklassikoksi. Hän on nimittäin saanut vaikutteensa impressionismista, mutta uudet piirteet kuten muodon käsittely ja melodian ja harmonian erittely loivat lähtökohdan uusklassismin synnylle. (Salmenhaara 1968, 73–74).

3.3 Ma mère l'oye

Lasten mielikuvitusrikas ja sadunhohtoinen maailma kiehtoi Maurice Ravelia. Hän halusi esitellä maailman sellaisena kuin sen pitäisi olla, koskemattomana ja vapaana jäykästä todellisuudesta. Ravel oli perfektionistinen luonne ja hän tunsii itsensä usein yksinäiseksi. Hän piiloutui oman intellektuaalisuutensa ja aristokraattisuutensa taakse ja pysyi naimattomana. Ravel jopa luonnehti taidetta keinotekoiseksi ja epäluonnolliseksi, matemaattiseksi ilmiöksi. (Salmenhaara 1968, 77–79).

Ravel rakasti lapsia ja sävelsi *Hanhiemo-sarjan (Ma mère l'oye)* vuonna 1910 kahdelle piano-oppilaalleen, Mimi ja Jean Godebskille. Vuonna 1928 Ravel kirjoitti, että *Hanhiemon* tarkoitus on palauttaa lapsuuden kauneus kuulijoiden mieliin. Teoksessa käytyt tarinat ilmentävät säveltäjän omaa lapsuutta ja sen herättämiä muistoja. Sarja on saanut inspiraationsa perinteisistä saduista ja niiden metsiin liittyvästä symboliikasta. Ravel on rakentanut teoksen viisi osaa perinteisistä, taianomaisista aiheista, joissa hyvä voittaa pahan ja moraalit on kiistatonta. Ravelin ystävä Jacques Charlot sovitti teoksen soolopianolle vuonna 1911. Ravel teki *Hanhiemosta* myös orkestraation, joka laajennettiin myöhemmin baletiksi. (Kilpatrick 2008, 57–66).

Mielestäni *Hanhiemo*-sarja on väritykseltään etäinen ja todellisuudesta irtautunut. Kappaleet hahmottuvat minulle erilaisina tiloina, mielikuvina ja dialogeina. Soittajilta vaaditaan syvää keskittymiskykyä ja rohkeutta heittäytyä teoksen maailmaan. Samanaikaisesti on hallittava laaja nyanssien kirjo, joka vaihtelee merkintöjen *ppp–ff* välillä. Sarja on viehättävä juuri yksinkertaisuudessaan ja ajattomuudessaan: sen osat ovat täynnä kauniita melodioita, mukaansa tempaavia rytmejä ja ilmeikkäitä ääniä. Lisäksi teoksesta on kuultavissa välittömyyttä ja lämpöä, joka puhuttelee kaikenikäisiä kuulijoita. Aloitimme teoksen säännöllisen työstämisen Riinan kanssa alkukeväästä ja harjoittelimme yhdessä noin kerran viikossa.

Soittoasentoni *seconda-stemman* soittajana oli erilaisessa kulmassa kuin soolopianoa soittaessa ja se toi oman haasteensa käden painon löytämiselle. Harjoitustilanteissa tuli myös esille erilaisia haasteita liittyen pedaalin käyttöön. Yleisesti Ravelin soitossa on mielestäni tyylin mukaista käyttää runsaasti pedaalia, jotta impressionistisuus tulisi esille. Kaikuisa pedaali auttoi luomaan teokselle luonteenomaisen ja salaperäisen tunnelman. Käytin harjoitellessa pedaaleja intuitiivisesti ja erilaisia sävyjä etsien. *Una corda* -pedaalin käytössä pyrin kuitenkin varovaisuuteen, sillä halusin löytää mahdollisimman paljon hiljaisia nyansseja ainoastaan sormenpäiden aktiivisuutta ja liikkeiden hitautta hyödyntäen. Nelikätisessä soitossa *seconda-pianistin* vastuulla on huomioida *prima-pianisti* ja pedaalin käyttö suhteessa myös hänen soittoonsa. Minun oli ajateltava ikään kuin olisin soolopianisti ja vastuussa kaikista neljästä kädestä kahden sijaan. Lisäksi pedaalijalan käytöstä koitui minulle yllättäen ergonomisia ongelmia, joihin en ollut osannut varautua. Viikoittaiset harjoitukset aiheuttivat vähitellen oikeaan lonkkaani kipua, joka paheni nivelpussin tulehdukseksi. Olisin luultavasti säästynyt tulehdukselta, jos olisin ajoissa oivaltanut, että *Hanhiemo*-sarjan musiikilliset jännitteet ja nyanssitasojen vaihtelut olivat suoraan yhteydessä oman kehoni jännitystiloihin. Kun pyrin soittamaan mahdollisimman hiljaisia nyansseja ja keskittämään kaiken huomion sormenpäihini, aloin huomaamattani jännittää pedaalijalassa lonkankoukistajan seudun lihaksia. Viikoittaisten harjoitusten myötä kestojännitystila lihaksissa aiheutti lopulta tulehduksen.

Nelikätisessä soitossa on pidettävä yllä jatkuvaa vuorovaikutusta ja oltava valmiina reagoimaan toisen antamiin impulsseihin. Parhaimmillaan pianistit sulautuvat kuin yhdeksi orkesteriksi, jossa harmonioiden kerroksellisuus ja melodioiden vuorottelut eri rekistereissä pääsevät oikeuksiinsa. *Hanhiemo*-sarjassa *seconda-pianistin* stemma muistuttaa mielestäni useimmiten pianistin soolo-ohjelmiston vasenta kättä, kun taas *prima-pianisti* toimii ikään kuin solistin oikeana kätenä. Ravel on miettinyt tarkasti molempien soittajien stemmat yhteensopiviksi, jotta pedaalin käyttö olisi mahdollisimman luontevaa. Lisäksi Riina antoi minulle ohjeita ja toi esille omat mielipiteensä pedaalin käytön suhteen. Mietimme yhdessä myös sormituksia, jotka palvelivat kummankin soittoa parhaalla tavalla. *Prima-* ja *seconda-pianistien* kädet soittivat välillä aivan vierekkäisiä ääniä ja jopa samaa säveltä yhden tahtiosan erotuksella. Tämä toi omat haasteensa sormitusten suhteen. Minulta esimerkiksi jäi välillä sormi koskettimiston päälle niin, ettei Riina pystynyt soittamaan omaa stemmaansa, ja toisin päin. Harjoiteltaessa oli tärkeää opetella

ennakoimaan toistemme käsien liikkeet ja myös se, millä nopeudella koskettimen vasara ehtii reagoida kosketukseen. Lisäksi opettajamme neuvoi, että soittajien yhtenäiset käden liikkeet esimerkiksi 5. osan *arpeggioita* soittaessa olivat olennaisia, jotta musiikin linjat ja soittajien kehonkieli eivät olisi ristiriidassa. Tällöin myös kuulijoiden on helpompi nauttia esityksestä.

1. osa, *Pavane de la Belle au bois dormant*, on kuvaus Prinsessa Ruususesta, joka nukkuu metsän ympäröimässä linnassa ja odottaa prinssiään. Osan tempomerkintänä on *Lento* ja nyanssit liikkuvat *pianissimon* ja *pianon* välillä. Kappaleen harjoittelu oli meille kenties yksi hankalimmista sarjan osista. Osa vaatii soittajiltaan täydellistä hallintaa, ja pienikin herpaantuminen keskittymiskyvyssä aiheutti usein musiikin jännitteen katkeamisen. Olennaista oli reagoida jokaiseen säveleen, mutta samanaikaisesti oli huomioitava myös aika sävelten välillä. Meidän tuli yhdessä muodostaa sävelistä yhteneväisiä ja loogisia fraaseja. Kokonaisuuden hallinta on tärkeää varsinkin tämänkaltaisissa päällepäin yksinkertaisilta vaikuttavissa teoksissa, sillä jokainen harkitsemattomasti soitettu ääni voi vaarantaa kokonaisuuden.

2. osa on nimeltään *Petit Poucet* eli *Peukaloinen*. Nyanssiksi on merkitty *pianissimo* ja tempomerkintänä on *Molto moderato*. Seconda-pianistin harhailevat terssikulut on mielestäni soitettava hiipivän salaperäisesti, jotta pari tahtia myöhemmin prima-pianistin melodialla olisi tilaa laulaa ja puhua. (Kuvat 4 ja 5). Ensimmäiset tahdit luovat mielestämme mielikuvan Charles Perrault'n tarinalle:

”Hän oli kuvitellut suunnistavansa kotiin leivänmurusten avulla, joita hän oli jättänyt matkansa varrelle; kuinka yllättynyt hän olikaan huomattessaan, ettei voinut löytää murustakaan; linnut olivat nimittäin syöneet ne kaikki.”⁶

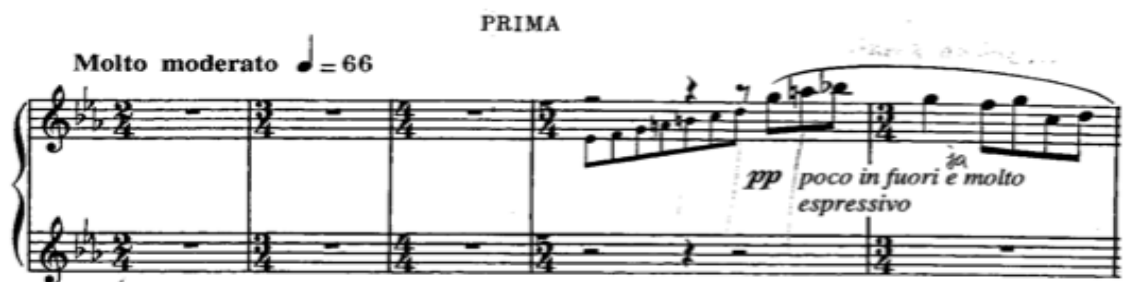
Pohdimme yhdessä Peukaloisen tarinaa ja sen suhdetta sävellykseen, joka sisältää paljon kuvaavia harmonioita ja ilmeikkäitä ääniä. Esimerkiksi osan viimeisellä sivulla prima-pianistin stemmaan on kirjoitettu käen kukuntaa ja vuoropuhelua jonkin toisen linnun välillä. (Kuva 6). Harjoitellessamme Riina kirjoitti myös oman stemmansa ylle vuorosanoja, jotta mielikuvat kappaleen tarinasta voimistuisivat: ”*tämä on tie... Vai onko? On! Eiku... Täytyy sen olla!*”. Ravel on mielestäni rakentanut upealla tavalla teoksen

⁶ ”He thought he'd have no trouble finding his way back by following the breadcrumbs he'd left everywhere he'd gone; how surprised he was when he couldn't find a single one; the birds had come and eaten them all.” (Charles Perrault 1696, 35).

tarinalle sen sadunhoitoisen tunnelman, joka samalla kuvaa eksynyttä peukaloista, joka harhailee metsäpoluilla.



KUVA 4. Ravel: Petit Poucet, tahdit 1-4



KUVA 5. Ravel: Petit Poucet, Tahdit 1-4



KUVA 6. Ravel: Petit Poucet, Tahdit 51-54

3. osa, *Laideronnette, impératrice des pagodes*, kertoo valtiatar Laideronnetesta, jonka pahamaineinen keiju nimeltään Magotine on kironnut. Kuningas ja kuningatar unohtivat kutsua hänet tyttäriensä juhliin, joten kostoksi Magotine loihti Laideronnetesta maailman rumimman naisen.

”Hän riisuutui ja meni kylpyyn. Siinä samassa kymmenet pagodit alkoivat laulaa ja soittaa soittimiaan: osalla oli kastanjankuorista tehdyt teorbit; toisilla oli mantelinkuorista

valmistetut viulut; soittimet oli muotoiltu heidän oman kokonsa mukaisiksi.” (D’Aulnoy 1892, 255).⁷

Osa on *Hanhiemo*-sarjan nopein tempoltaan, ja sen eksoottisuus johtuu mustille kosketimille sävelletystä pentatonisuudesta. Päätimme soittaa osan hieman tempomerkintää nopeammin, sillä mielestämme nopeampi tempo istui sen luonteeseen paremmin. Ravel on merkinnyt osan marssiksi, mutta länsimaalaisen marssin sijaan kappaleesta on mielestäni havaittavissa kiinalaisen sotamarssin sävyjä ja kongin kajahduksia. (Kuva 7, tahdit 65-77). Juonellisuuden sijaan teoksessa kuvaillaan mielestämme erilaisten viulujen, teorbien ja rytmisoittimien vuorottelua ja soolo-osuuksia. Alun ja lopun svengaavat rytmit tempaavat soittajat mukaansa, kun taas keskiosan rauhallisempi jakso ja secondapianistin soolo esittelevät teeman mystisen etäisenä. (Kuva 7, tahdit 79-94).

54

SECONDA

Alto hidasta!

pp *espressivo*

Solo

pp

KUVA 7. Ravel: Petit Poucet, Tahdit 65-94

4. osa, *Les entretiens de la belle et de la bête*, on valssi ja sen tempomerkintänä on *Moderato*. Osa kuvaa Kaunottaren ja Hirviön välistä keskustelua:

⁷ ”She undressed and got in her bath. Immediately, the denizens of the pagodas began singing and playing their instruments: some had theorbos made of chestnut shells; others had viols made of almond shells; for their instruments were necessarily proportioned to their own size. (D’Aulnoy 1892, 255).

“Kun ajattelen hyväsydämyyttäsi, et vaikuta niin rumalta.” – ”Aivan, minulla on lämmin sydän, mutta olen hirvittävä.” – ”Monet miehet ovat hirvittävämpiä kuin sinä.” – ”Jos olisin nokkela, keksisin sinulle hyvän kohteliaisuuden kiitokseksi, mutta olen kuitenkin vain hirviö.” ... ”Kaunotar, tuletko vaimokseni?” – ”En, Hirviö!” ... ”Siis kuolen onnellisena, kun olen saanut nähdä sinut uudestaan.” – ”Ei, Hirviö rakas, et saa kuolla: sinun tulee elää ja olla puolisoni.” ... Hirviö katosi ja näki nyt edessään prinssin, hurmaavampana kuin itse rakkaus, osoitti kiitollisuuttaan taian raukeamisen kunniaksi. (Leprince de Beaumont 1783, 45-67).⁸

Kuten edellisissäkin osissa, myös tässä *seconda-pianistilla* on pääosin säestyksellinen tehtävä ja *prima-pianisti* soittaa melodiaa. Roolit vaihtuvat seuraavalla sivulla, kun *seconda-pianisti* soittaa “hirviömäiset” puheenvuoronsa ja johtaa kappaletta kohti uutta, uhkaavaa tunnelmaa. (Kuva 8). Hirviö pahoittelee Kaunottarelle omaa hirvittävää ulkomuotoaan. Kaunotar yrittää lohduttaa häntä vertaamalla Hirviön sydämellisyyttä toisiin miehiin, jotka päin vastoin ovat hänen mielestään sydämeltään hirvittäviä. Tässä osassa emme halunneet etukäteen määritellä sitä, mitkä vuorosanat tulevat mihinkin kohtaan, sillä se olisi kahlinnut tulkinnan vapautta. Mielestäni Ravel on tarkoituksella jättänyt osien tapahtumat kuulijoiden mielikuvituksen varaan ja lisännyt tekstit lähinnä hahmottamaan kappaleten luonnetta ja sävyjä.



KUVA 8. Ravel: Les entretiens de la belle et de la bête, Tahdit 49-62

5. osa on nimeltään *Le jardin féérique*, suomeksi *Lumottu puutarha*. Tempomerkintänä on *Lento e grave*, eli osa on tarkoitus esittää rauhallisesti, mutta kuitenkin suurella ja

⁸ ” When I think of your kind heart, you don’t seem so ugly.” – ”Oh my yes, I have a kind heart, but I’m hideous.” – ”Many men are more hideous than you.” – ”If I had wit, I’d think of a fine compliment to thank you, but I’m only a beast.” ... “Beauty, will you marry me?” – “No, Beasty!” ... ” I’ll die happy, since I’ve had the pleasure of seeing you again.” – “No, Beasty dear, you shan’t die: you shall live and be my husband.” ... The Beast vanished, and at her feet she now found a prince more handsome than love itself, who thanked her for breaking the spell that bound him.” (Leprince de Beaumont 1783, 45-67).

majesteettisella otteella. Osan tunnelma tuo mieleeni orkestraaliset sävyt, ja sävellys pääseekin mielestäni oikeuksiinsa vasta sinfoniaorkesterin esittämänä. Kamarimusiikkitunnilla opettajamme neuvoi minua seuraamaan prima-pianistin melodiaa ja ”uimaan mukana”. On tärkeää, ettei seconda-pianisti soita liian hallitsevasti, sillä matalan rekisterin sävelet peittävät helposti prima-pianistin stemman. Opettaja antoi mielikuvan matalista jousista, jotka soittavat leveitä jousenvetoja ja pitävät yllä musiikin katkeamatonta imua. Kappale alkaa *pianissimosta* ja soittajien on tarkoitus tehdä pieniä *crescendoja*, jotka eivät kuitenkaan voimistu vielä liikaa. Tarkoituksena on säästää mahtipontisuus vasta viimeisille riveille. Loppuhuipennus alkaa *pianossa* ja soittajat alkavat tehdä *crescendoa* tahti tahdilta. Tärkeää on hillitä oma innostus tehdä *crescendoa* liian paljon liian varhain, ja maltaa kasvattaa intensiivisyyttä vähitellen. Kappale päättyy jyhkeään *fortissimoon*, jossa seconda-pianisti matkii aksenteillaan patarumpuja ja prima-pianisti soittaa *glissandoja*. (Kuvat 9 ja 10). Finaaliosa vaatii soittajilta erityisen suurta keskittymistä ja tarkkaa kuuntelua ja reagointia toisen käden liikkeisiin. Osan haasteena on saada sävelet syttymään samanaikaisesti niin, että illuusio orkesterista ei missään vaiheessa häviä. Mielestäni kyseinen osa tuntui välillä kamppailulta flyygelin koneistoa vastaan. Samanaikaisesti oli antoisaa huomata, miten ihmeellisiä asioita flyygelistä on mahdollista löytää mielikuvien, tarkan kuuntelun ja oman fysiikan hallinnan avulla.

Harjoitteluprosessin kannalta oli olennaista tutustua myös soolopianolle tehtyyn sovitukseen *Hanhiemosta*. Soittaessani sovitusta opin hahmottamaan sävellyksen orkestraalisuutta sekä sen sointimaailmaa paremmin. Molemmat pianistit ovat vastuussa tunnelman luomisesta, sisäisestä pulssista, vuoropuhelusta ja kokonaisuuksien hahmottamisesta. Tärkeää on myös uskaltaa heittäytyä teokseen ja antaa musiikin kantaa. Teoksen harjoittelu oli inspiroivaa ja suhtauduin työskentelyymme seikkailumielellä. Toisin kuin muiden opinnäytetyöni teosten kohdalla, työstimme *Hanhiemo*-sarjaa aluksi itsenäisesti. Päätös johtui osittain rajallisesta aikataulusta ja osittain siitä, että halusin saada kokemusta ohjelmiston itsenäisestä työstämisestä. Äänitimme soittoamme muutamia kertoja. Monet soittamisen ongelmat, jotka liittyivät fraasien muodostukseen, balanssiin ja pulssiin, ratkesivat äänityksen ja keskustelujemme myötä. Toisaalta jossain vaiheessa molemmille tuli tunne, että nyt tarvitsemme ohjausta, koska teos ei enää tuntunut edistyvän uudelle tasolle. Muutama kamarimusiikkitunti auttoi meitä ratkaisemaan näitä vaikeuksia. Nelikätinen soitto on mielestäni kehittävä, koska se haastaa pianisteja kuuntelemaan omaa ja toisen soittoa

hieman eri perspektiivistä kuin tavallisesti. Yhteissoitossa pianistien persoonalliset ilmaisutavat myös hioutuvat niin, että soinnista tulee yhtenäisempi.

The image shows two systems of handwritten musical notation for a piano piece. The first system is labeled "kitkaen" (roughly) and "malttia" (moderately), with a piano (*p*) dynamic marking. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a series of chords with accents, while the lower staff has a simple bass line. The second system is labeled "Orkestraalinen" (orchestral) and features a fortissimo (*ff*) dynamic marking. It also consists of a grand staff. The upper staff has a complex texture with many notes and slurs, while the lower staff has a bass line with some triplets. There are handwritten annotations and markings throughout the score, including slurs and dynamic markings.

KUVA 9. Ravel: Le jardin féérique (*seconda*), tahdit 54-65

Handwritten musical score for Ravel's *Le jardin féérique* (prima), measures 54-65. The score is written on three systems of grand staff notation. The first system shows a piano introduction with a *p* dynamic and a *malta!* marking. The second system features a *ff* dynamic and a *Glissando* marking, with a large handwritten *kitka* above the notes. The third system continues the glissando pattern. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

KUVA 10. Ravel: Le jardin féérique (*prima*), tahdit 54-65

4 ERIK SATIE (1866–1925)

4.1 Satien elämä ja sävelkieli

Erik Satie syntyi vuonna 1866 Honfleurissa, Normandiassa. Hänen skotlantilainen äitinsä kuoli Satien ollessa vasta kuusivuotias. Satien ranskalainen isä toimi Pariisissa kirja-kauppiaana ja kustantajana. Honfleurissa urkuri-pianisti nimeltään Vinot tutustutti nuoren Satien gregoriaaniseen musiikkiin. Lisäksi hänen äitipuolensa, joka oli pianonsoitonopettaja, ohjasi Satien konservatorion pääsykokeisiin. Satie inhosi sydämestään opiskelua konservatoriossa, ja potentiaalistaan huolimatta hänen sanottiin olevan laiska oppilas. Vuonna 1886 Satie jätti konservatorio-opinnot ja liittyi armeijaan. Hän joutui kuitenkin sairaalaan keuhkoputkentulehduksen vuoksi ja jätti palveluksen. Sairaalassa Satie luki ahkerasti Gustave Flaubertin ja okkultistisesta, ruusuristolaisesta opistaan tunnetun Joséphin Péladanin teoksia. Yhtenä Satien tunnetuimmista teoksista pidetään kolmiosaista sarjaa *Gymnopédies*, jonka viittaukset pohjautuvat luultavimmin Péladanin kirjoituksiin. Ravel ja Ricardo Viñes esittivät kyseisen teoksen vuonna 1911 Satien järjestämässä konsertissa. Myöhemmin Satie kirjoitti lisää mystissävytteistä musiikkia ja hänestä tuli virallinen säveltäjä Péladanin perustamassa salongissa. Samaan aikaan Satie työskenteli kahvilapianistina Montmartre-nimisessä kahvilassa esittäen sekä omia sävellyksiään että populaarimusiikkia. Hän menehtyi runsaan alkoholin käytön seurauksena maksakirroosiin heinäkuussa 1925. (Simon, 2003).

Rollo H. Myersin sanoin: ”Ymmärtääkseen Satien musiikkia on olennaista ymmärtää millainen ihminen hän oli. Satien merkittävyys käy ilmi hänen ’opetuksissaan’, hänen persoonassaan sekä hänen asenteissaan ja ajatuksissaan musiikkia kohtaan.” (Simon, 2003, 50-52).⁹

Satien tuotannosta kenties tunnetuimpia ovat pianosävellykset sekä laulut. Säveltäjän teosten viehätysvoima piilee yllätyksellisyydessä ja huumorissa. Hänen sävelkielensä on yksinkertaista ja täynnä puhtaita kolmisointuja. Myös rytmiikan käsittely on yksinker-

⁹ In order to understand Satie’s music, it is essential to know what sort of a man he was. His significance is to be sought in his ’teachings’, in his personality, and in his whole attitude toward and ideas about music. (Simon, 2003, 50-52).

taista, mutta kuitenkin ennalta arvaamatonta: säkeiden pituudet ovat tavallisesta poikkeavia ja usein epäloogisia. Debussy luonnehti Satieta edelläkävijäksi, sillä hänen tuotantonsa enteili muun muassa surrealismia, preparoidun pianon käyttöä, uusklassismia, minimalismia ja aleatoriikkaa. Satie oli Les six -ryhmän (s. 30) esikuvana, mutta myös Debussy, Ravel ja John Cage inspiroituivat hänen sävellyksistään. (Salmenhaara 1968; Simon 2003).

4.2 Ludions

1. air du rat

*Abi Abirounère
Qui que tu n'étais don?
Une blanche monère
Un jo
Un joli goulifon
Un œil
Un œil à son pépère
Un jo
Un joli goulifon*

2. spleen

*Dans un vieux square où l'océan
Du mauvais temps met son séant

Sur un banc triste aux yeux de pluie

C'est d'une blonde
Rosse et gironde
Que je m'ennuie
Dans ce cabaret du Néant
Qu'est notre vie*

3. la grenouille américaine

*La grenouille américaine
Me regarde par-dessus
Ses bésicles du futaine
Ses yeux sont des grogs massus
Dépourvus de jolitaine

Je pense à Casadesus
Qui n'a pas fait de musique
Sur cette scène d'amour
Dont le parfum nostalgique
Sort d'une boîte d'Armour*

*Argus de table tu gardes
L'âme du crapaud Vanglor
Ô bouillon qui me regardes
Avec tes lunettes d'or*

4. air du poète

*Au pays de Papouasie
J'ai caressé la Pouasie...
La grâce que je vous souhaite
C'est de n'être pas Papouéte*

5. chanson du chat

*Il est une bête
Ti Li petit nenfant
Tirelan
C'est une byronette
La beste á sa moman
Tirelan
Le peu Tinan faon
C'est un ti blanc-blanc
Un petit potasson?
C'est mon goret
C'est mon pourçon
Mon petit potasson*

*Il saut' sur la fenêtre
Et groume du museau
Pasqu'il voit sur la crête
S'découper les oiseaux
Tirelo
Le petit n'en faut
C'est un ti bloblo
Un petit Potaçao
C'est mon goret
C'est mon pourceau
Mon petit potasseau*

Satie on tunnettu eriskummallisista sanoituksistaan ja teosten nimistä. Ne ovat joskus yhteydessä Satien yksityiskohtaisiin ohjeisiin siitä, kuinka kappaleet on tarkoitus esittää. Lahjakkaana kirjailijana Satie halusi rikkoa perinteitä kaikilla mahdollisilla tavoilla. Satien naiivi sävelkieli pursuaa mielestäni ranskalaisuutta, ja hänen teoksensa ovat hyvin visuaalisia. Säveltäjän teoksissa on kiehtovalla tavalla myös yhtäläisyyksiä muiden opinnäytetyöni säveltäjien kanssa. Mikä tärkeintä, Satie vaikuttikin jokaiseen edellä

mainittuun säveltäjään omaperäisellä ja rohkealla tyyllillään. Sen vuoksi Satien valitseminen osaksi opinnäytekonserttiani oli luontevaa.

Säveltäjän luovuus ja persoonallisuus ovat nähtävissä myös laulusarjassa *Ludions*, joka julkaistiin vuonna 1926. Teoksessa on viisi osaa, ja jokaisella laululla on itsenäinen teemansa. *Ludions*-sarjan hullunkuriset melodiat ja rytmit naurattivat minua jo ensi kuulemalta. Pianostemmat ovat yksinkertaisia ja kabaree-henkisiä. Haastavuus piilee osien huumorissa, ja tekstit on hyvä tuntea läpikotaisin, jotta soitto palvelisi tarinoita. Laulajan haasteena on kokeilla erilaisia tekniikoita, kuten nasaalia äänenkäyttöä. Anu koki heittäytyvänsä oman mukavuusalueensa ulkopuolelle sarjaa harjoitellessaan, koska sen sävelkieli oli hänelle vierasta.

Siitä huolimatta, että teos vaikuttaa naiivilta, se vaatii tulkitsijoiltaan myös kontrollia ja huolellista työtä, jotta tekstien huumori tulee sisäistetyksi. Pianistin tulee tarkistaa kaikki aksenttimerkinnät ja nyanssit ja toteuttaa ne juuri niin kuin säveltäjä on tarkoittanut. Lied-seminaarissa opin ymmärtämään, että sointiväriin on myös oltava sopusoinnussa Satien sävelkielen kanssa: Liian pehmeä ja impressionistinen sointi ei ole tyylinmukainen. *Ludions*-sarjan tekstit osoittautuivat ongelmallisiksi harjoituksissamme, ja yritimme löytää sanakirjasta järkeviä suomennoksia, jotka voisivat kuvata Satien runoja loogisella tavalla. Lopulta havaitsimme, ettei säveltäjän ajatuksia olekaan kenties tarkoitettu ymmärrettäviksi, sillä hänen tekstinsä ovat täynnä symboliikkaa. Satie on luultavasti tarkoituksella myös kirjoittanut osien nimet pienillä kirjaimilla. (Kyrö 2014).

5 FRANCIS POULENC (1899–1963)

5.1 Poulencin elämä

Ned Rorem kirjoitti Poulencista muistokirjoituksen in Tempo-lehteen keväällä 1963:

”Nimensä mukaisesti hän oli sekä ketterä että kömpelö. Hänen vaatteensa olivat Lanvin suunnittelemat, mutta silittämättömät; hänen kätensä olivat puhtaat mutta kynnet olivat pureskellut... Hänen sosiaaliset mieltymyksensä kohdistuivat herttuattariin ja poliisimiehiin... Hän oli syvästi hurskas ja holtittoman sensuelli.”¹⁰

Francis Poulenc syntyi Pariisissa 7.1.1899 varakkaaseen lääketekailijoiden perheeseen. Hän aloitti pianonsoiton viisivuotiaana äitinsä opastuksessa. Poulenc sai akateemisen koulutuksen *Lycée Condorcetissa*. Vuonna 1915 Poulenc tapasi espanjalaisen pianistin nimeltä Ricardo Viñes, jota hän piti tärkeimpänä suunnannäyttäjänään. Hän johdatti Poulencin säveltäjien maailmaan ja esitteli hänelle tuotantoa sen ajan suurilta nimiltä kuten Satie, Debussy, Cocteau, Auric ja Stravinski. Poulencin ensimmäinen julkaistu sävellys, *Rapsodie nègre*, on vuodelta 1917 ja se on omistettu Satielle. Poulenc jatkoi säveltämistä ollessaan armeijassa vuosina 1918–21. Silloin hän alkoi kaivata myös muodollista koulutusta. Kasvaessaan Pariisissa hän sai paljon vaikutteita aikansa ranskalaisesta populaarimusiikista. Säveltäjää inspiroi koko soiva elinympäristö, ja hän hyödynsi sitä musiikissaan. Poulenc uskoi, että pariisilainen populaarimusiikki yhdistettynä klassisiin piirteisiin edustaa ranskalaisen musiikin tulevaisuutta. Hänen maineensa säveltäjänä levisi ympäri Pariisia baletti *Les biches*’n myötä vuonna 1924. Ystävän menetys auto-onnettomuudessa sai Poulencin lähentymään katolisuutta, ja uskonnollisuus oli hänen inspiraationsa lähteenä useissa teoksissa. Hänen ainoa oopperansa, *Litanies de la vierge noire*, pohjautuu uskonnolliseen teemaan. Poulenc jatkoi säveltämisen ohessa uraansa pianistina ja levytti sekä omia että myös Satien ja Chabrier’in teoksia. 64-vuotias Poulenc kuoli äkillisesti sydänkohtaukseen vuonna 1963. (Nectoux ym. 1986, 197–200).

¹⁰ ”Like his name, he was both dapper and ungainly. His clothes came from Lanvin but were unpressed; his hands were scrubbed but the fingernails were bitten to the bone... His social predilections were for duchesses and policemen... He was deeply devout and uncontrollably sensual.” (Ned Rorem 1963).

Poulencin tuotantoon sisältyy näyttämö-, kuoro- sekä orkesterimusiikkia. Hän sävelsi myös useita pianoteoksia ja kamarimusiikkia. Poulenc oli vahvimillaan pienimuotoisen musiikin parissa, ja parhaiten hänet tunnetaan kenties laulusarjoistaan. Hän sai vaikutteita opettajaltaan Koechlinilta ja käytti spontaania vaistoaan teoreettisuuden sijasta. Poulencin sävelkielen tuntomerkkejä ovat huumori ja lyyrisyys, eloisa melodiikka sekä äärimmäisen selkeät muotorakenteet. Hänen rytmiiikan käsittelynsä on yllätyksellistä ja energistä. (Salmenhaara 1968, 137–138).

Poulenc oli yksi ranskalaisen *Les six* -ryhmän jäsenistä. Muita jäseniä olivat Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey sekä Germaine Tailleferre. Säveltäjät olivat uusklassikkoja, ja heidän yhteisenä päämääränään oli poistaa saksalaisen romantiikan jäljet lopullisesti Ranskan musiikista. Lisäksi he halusivat muovata Debussyn impressionistista sävelkieltä kirpeämpään ja särmikkäämpään suuntaan. Satién henkevä, ironinen ja älyllinen sävelkieli puhutteli ryhmän jäseniä ja he pitivät häntä esikuvanaan. *Les six* -ryhmän jäsenet halusivat kirjoittaa musiikkia, jossa kuuntelija ei ajaudu unelmoimaan omaan haavemaailmaansa, toisin sanoen romanttiseen tunteiluun. Säveltäjät pyrkivät muovaamaan artisti-imagoaan arkipäiväiseksi ja helposti lähestyttäväksi, sen sijaan että heidät nähtäisiin ”taiteen ylipappeina”, kuten Salmenhaara asian ilmaisee. Tätä rajaa heidän ja muun yhteisön kanssa lievensivät kenties vaikutteet ranskalaisten klubien musiikista, kuten kabareesta ja jazzista. (Salmenhaara 1986, 132; Deri 1968, 420).

Uusklassinen musiikki pyrki objektiivisuuteen ja ironiaan. Igor Stravinski oli kenties tärkein uusklassikko, ja hän on luonut koko tyyliuunnan asennemaailman. Uusklassismin muita tyylipiirteitä ovat tanssillisuus, barokin ajan innoittama rytmikka, viileys, diatonisuus, selväpiirteiset muodot, soinnin kirkkaus sekä rationalismi. Impressionismin verrattuna uusklassismin ajan harmonia oli yksinkertaista, ja sitä luonnehdittiin jopa köyhäksi. Myös sointielementti menetti sen ilmaisuvoimansa, jonka se oli saavuttanut impressionismin ajan sävellyksissä. (Salmenhaara 1968, 119–121).

”Uusklassismi rakensi vieraiden, jo historiallisen valmiutensa saavuttaneiden tyylien pohjalle, käytti niiden elementtejä uudella tavalla, lainasi, sovitti, väärensi ja loi uutta; mutta tässä kaikessa oli keinotekoisuuden pohjasävy, koska siitä puuttui orgaaninen perusta. Tämän keinotekoisuuden korottaminen taiteeksi, parhaimmillaan mestarillisesti toteutetuksi taiteeksi, oli uusklassismin saavutus vuosisatamme musiikissa.” (Salmenhaara 1968, 121).

5.2 Sonaatti klarinetille ja pianolle

Klarinettisonaatti on Poulencin viimeisimpiä tuotoksia, ja se kantaesitettiin kolme kuukautta hänen kuolemansa jälkeen New Yorkin Carnegie Hallissa 10.4.1963. Kantaesityksessä soittivat klarinetisti Benny Goodman ja pianisti Leonard Bernstein. Teos on omistettu Poulencin vanhalle ystävälle, säveltäjä Arthur Honeggerille, joka Poulencin tapaan oli yksi *Les six* -ryhmän jäsenistä. Sonaatti sisältää useita Poulencille ominaisia uusklassisia piirteitä. Teoksessa on yksinkertaisia mutta musiikillisesti voimakkaita lyyrisiä teemoja, jotka tukeutuvat useasti pianon *ostinato*-tyyppiseen stemmaan. Kehittelyjakson puuttumisen vuoksi yksikään osa ei ole todellisuudessa sonaattimuotoinen, teoksen nimestä huolimatta. (Wikipedia 2014).

Aloitimme Katrin kanssa teoksen työstämisen alkuvuodesta. Harjoittelimme säännöllisesti yhdessä ja saimme kamarimusiikkiopetusta. Lisäksi osallistuimme Uusi Helsinki -kvartetin ohjaamalle UHK-periodille 13.–17.4. ja esitimme sonaatin kurssin päätöskonsertissa, joka järjestettiin Tampereen musiikkiakatemia Pyynikkisalissa 17.4. klo 12. Suhtauduimme Katrin kanssa sonaatin työstämiseen innostuneella ja tutkivalla asenteella. Kumpikin toi esille omia mielipiteitään, ja pyrimme lähestymään teosta erilaisista näkökulmista. Teokseen heittäytyminen tuntui meistä ajoittain vaikealta, ja kärsimme välillä rohkeuden puutteesta. Sonaatin osien karaktärejä ja taukojen merkityksiä on mielestäni tarkoitus liioitella, koska vasta silloin teoksen kontrastit ja huumori tulevat kuulijoillekin selväksi. Tämä oli asia, jonka oivalsin kuukausien harjoittelun myötä. Pianistina minun oli otettava huomioon klarinetin dynamiikka ja mukautettava sointiansen mukaiseksi. Oli tärkeää myös huomioida eri tilojen vaikutus soittoon varsinkin pedaalien käytön suhteen. Pyynikkisalissa soittaessa pedaalia tuli helposti käytettyä liikaa, ja se vaikutti häiritsevästi artikulaatioon. UHK-periodilla opettajat painottivat meille, että Poulencin sonaatti on omalla tavallaan myös visuaalista musiikkia. Aloin tietoisesti tarkkailla omaa liikekieltäni ja halusin oppia liittämään sen osaksi tulkintaa. Myös Katrinen neuvottiin kohdistamaan katse suoraan eteenpäin, jotta hänen soittonsa olisi vakuuttavampaa. Ymmärsimme, että soittajien uskottavuus kärsii, jos kehonkielen viestintä on ristiriidassa musiikin kanssa.

Harjoittelujakson alussa mielikuvani sonaatista oli vain pintaraapaisu sen todellisesta luonteesta: melankolian ja ironian yhtäaikaisuuksista, mystisyydestä, epäloogisuuksista,

tunnelmakuvista, satsin kerroksellisuudesta sekä erilaisista dissonansseista. Klarinetti-sonaatin voi nähdä mielessään eräänlaisina surrealistisina elokuvakohtauksina, joiden kuvat vaihtuvat tiuhaan tunnelmasta toiseen. Tällä tavoin Poulenc pakottaa kuulijat pysymään hereillä. Sonaatin yksinkertaiset mutta voimakkaat lyyriset teemat puhuttelevat kuulijoita suorudellaan. Melankolisuus on jollain tavalla riisuttua, ja sen kirpeys rikoo romanttisen illuusion. Säveltäjä on merkinnyt nuottikuvaan yhtäkkisiä nyanssisiirtymiä, joita UHK-periodin opettaja B luonnehti ”terassidynamiikaksi”. Mielestäni soit-tajien tulee tulkita merkinnät kirjaimellisesti, sillä Poulenc on ilmoittanut nuottikuvaan kaiken tarvittavan. Opettajani Kärkkäisen mukaan *diminuendot* ja *crescendot*, silloin kun säveltäjä ei niitä ole erikseen merkinnyt, eivät myöskään ole tyylinmukaisia.

Ensimmäisen osan tempomerkintänä on *Allegro tristamente*. Pianisti aloittaa teoksen lyömäsoitinmaisilla soinnuilla, jotka eivät saa opettajani mukaan kuitenkaan kuulostaa liian teräviltä; niissä tulee olla ilmavuutta ja jazzin tuomaa letkeyttä mukana. (Kuva 11). Poulencin merkinnät kuten *staccatot*, *aksentit*, *tenutot* ja *legatot* on tärkeää soittaa erotellun selkeästi ja pedaalin käyttö on pyrittävä minimoimaan. Poikkeuksena on 1. osan hidas jakso, *Trés calme*, jossa säveltäjä on halunnut, että pianisti käyttää paljon pedaal-lia. Opettaja A:n mielestä säestyskuviot on tulkittava monotonisesti, aivan kuin sydämenlyönteinä. Toisen sivun alussa pianisti aloittaa uuden tunnelman uhkaavilla basso-rekisterin oktaaveilla, jotka tukevat klarinetin vähitellen voimistuvaa teemaa. Pianisti ja klarinetisti keskustelevat toistensa kanssa vaihtuvilla soolo-osuuksilla ja yhtäaika-*silla* melodiakuluilla ja dissonansseilla. Harjoitustilanteissa pyrin etsimään balanssia oman stemmani harmonioiden ja bassojen suhteen. Mielestäni mielenkiintoisin jännite syntyi silloin, kun pyrin soittamaan oikean käden alemmat sävelet hieman voimakkaammin kuin saman käden diskanttisävelet. Tällöin pianisti ja klarinetisti soivat yhdessä paremmin ja Poulencin täyteläiset harmoniat pääsivät oikeuksiinsa. Mielestämme 1.osa on tunnelmaltaan mystinen ja samanaikaisesti letkeä. Poulencin teatterimusiikilliset ja jazzahtavat sävyt ovat kuultavissa jo ensimmäisissä tahdeissa.

Allegretto ♩ = 136

CLARINET
in Bb

PIANO

3

Suunta

Ped.

KUVA 11. Poulenc: Sonaatti klarinetille ja pianolle, osa 1, Tahdit 1-5

2. osa, Romanza (*Très calme*), eroaa impressionismille tyypillisestä eteerisestä sointi-maailmasta viileydellään ja kuivuudellaan. Vaikka hidas osa onkin nimensä mukaisesti *Romanza*, se ei ole tarkoitettu soitettavaksi paatoksella ja liiallisella rubatolla. Opettaja-ni mukaan myös klarinetistin on helpompi soittaa vapaasti silloin kun pianisti pitää ilmaisunsa rytmisesti aisoissa. UHK-periodilla ollessamme opettaja A oli samoilla linjoilla oman opettajani kanssa, kun taas opettaja B rohkaisi minua tekemään päinvastoin. Teema toistuu useamman kerran, joten päätin ottaa taiteilijan vapauden tässä asiassa. Mielestäni ensimmäisellä kerralla teeman karakteri suorastaan vaatii päästä vapaaksi, joten soitin sen hiukan *rubato*. (Kuva 12). Teeman toistuessa vielä pari kertaa koin sen olevan intiimimpi ja soitin sen vuoksi suoraviivaisemmin. Leikittelimme myös nyanssi-vivahteilla ja pyrimme löytämään instrumenteistamme niin hiljaisia sävyjä kuin mahdollista. Löysin opettajani ohjauksessa pianon solo-osuuksiin myös uutta näkökulmaa. Sen sijaan että kyseessä olisi tavanomaisen romanttinen välisoitto, sen melankolisuu-teen sekoittuu uusklassista ironiaa. Tämä sävy on pianistin mahdollista tuoda esiin terästäväällä sormenpäitään niin, että sointi on läpikuultava. (Kuva 13). Toisen osan haas-teenä oli valita sellainen pulssi, joka ei ollut liian hidas eikä liian nopea. Kamarimusiik-kitunnilla opimme jakamaan ajankäyttöä eri tahdeissa niin, että kokonaisuus ei kuulos-

tanut liian pysähtelevältä. Opettajani muistutti meitä siitä, että ajanotto yhdessä kohdassa heijastuu aina jatkoon. Hitaan osan haasteena oli myös ajatella sävelet pitkinä jousenvetoina, jotta yksittäiset äänet eivät saa liikaa merkitystä. (Opettaja B 2014).

The image shows a musical score for Poulenc's Sonata for Clarinet and Piano, measures 11-18. The score is in two systems. The first system (measures 11-14) features a clarinet line with dynamics *pp très doux et mélancolique* and *p*, and a piano accompaniment with dynamics *p*, *pp*, and *p*. The piano part includes the instruction *effleurer (beaucoup de pédale)*. The second system (measures 14-18) features a clarinet line with dynamics *mf* and *mf*, and a piano accompaniment with dynamics *mf* and *mf*. The piano part includes the instruction *effleurer (beaucoup de pédale)*.

KUVA 12. Poulenc: Sonaatti klarinetille ja pianolle, osa 2, tahdit 11–18

22

"1. Rohinen"

27

vähemmän

3

32

KUVA 13. Poulenc: Sonaatti klarinetille ja pianolle, osa 2, tahtit 25-36

3. osa, *Allegro con fuoco (Très anime)*, vie soittajat ja kuulijat keskelle sirkusnäyttämöä. Energinen osa on täynnä hullunkurista huumoria ja hahmoja, jotka tuovat mieleeni Commedia dell'Arten maailman. Finaaliosa on mielestäni tarkoitus esittää tulisen terhakkaasti ja päättäväisesti. Toisaalta on syytä varoa, ettei pianisti riehaannu liikaa kahdeksasosien soitossa, sillä tempo kiihtyy huomaamatta. Pianisti ikään kuin hännää klarinetistia ja ajaa häntä takaa. (Kuva 14). Pianistille kirjoitetut aksentit on tarkoitus soittaa rohkeasti, tai muuten ne jäävät haaleiksi. On kuitenkin varottava, ettei vauhdin huumassa soita aksentteja väärin paikkoihin. 3. osan väliosa, *Très anime*, on opettajani sanoin ikään kuin tuulahduksena menneestä impressionistisesta kaudesta. (Kuva 15). Klarinetisti soittaa pitkiä legatolinjoja, ja pianisti täyttää melodian pitkillä bassosävelillä ja

maalailevilla debussymaisilla harmonioilla. Pianistin synkoopit hitaiden jaksojen jälkeen luovat jännitteen, jonka päälle klarinetti maalailee itämaisii ja kiemurtelevia kuviotaan. Tunnelmakuvat vaihtuvat tiuhaan tahtiin ja varoittamatta. Taukojen ja pilkkujen eli yllättävien ajanottojen huomioiminen on hyvin tärkeää. Ne toistuvat finaaliiosassa useampaan otteeseen. Pilkkuja esiintyy myös 1. Ja 2. osissa, joskin harvemmin. Useiden fraasien loput päättyvät pianistin ronskeihin aksentteihin, joiden jälkeen palataan tuttuun alkuteemaan. Poulenc on merkinnyt tahdin 79 ennen alkuteemaa merkinnällä *ff*. Sen sijaan tahdissa 80 onkin epäloogisesti vain yksi *f*. (Kuva 16). UHK-periodilla opettaja A antoi minulle tärkeän neuvon kun hän sanoi, että on tärkeää olla valmistelematta tulevaa tunnelmaa, sillä muuten vitsiä ei ymmärretä.

The image shows a musical score for Poulenc's Sonata for Clarinet and Piano, measures 26-29. The score is in 4/4 time and features a clarinet part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The clarinet part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes a circled number 4 above measure 26, a fermata over measure 27, and a dynamic marking *f* at the beginning of measure 26. The piano part has a dynamic marking *f* at the beginning of measure 26. The score ends with a double bar line at the end of measure 29.

KUVA 14. Poulenc: Sonaatti klarinetille ja pianolle, osa 3, tahdit 26-29

45

49

52 (7)

leveää

KUVA 15. Poulenc: Sonaatti klarinetille ja pianolle, osa 3, tahdit 45-55

76

79 (10)

KUVA 16. Poulenc: Sonaatti klarinetille ja pianolle, osa 3, tahdit 76-82

5.3 Yhteenveto

Uusklassinen musiikki on aiemmin jäänyt taustalle piano-opinnoissani. Muistan kuinka nuotinlukuni oli hidasta, kun ensimmäisen kerran tutustuin Poulencin klarinettisonaattiin. Materiaali poikkesi täysin muusta ohjelmistostani, ja minun oli vaikea ymmärtää säveltäjän tarkoitusta pelkästään nuottia lukemalla. Kuulokuvallisesti teos kuitenkin puhutteli, koska se muistutti hieman teatterimusiikkia, jota vielä tuolloin opiskelin. Teatterimuusikkona minulle oli luontevaa omaksua Poulencin rytmiiikkaa ja sen karakterejä. Aivan kuin kokonaan uusi maailma olisi avautunut minulle klassisen ohjelmiston suhteen: Vihdoin sain esittää uloskirjoitettua musiikkia svengaavalla sykkeellä ja soittaa väliin jazzahtavia sointuja, tosin hieman kieroutuneella vivahteella. Näkemykseni klassisesta musiikista oli varsin kapeakatseista, ja koen kulkeneeni pitkän matkan niistä ajoista, kun musiikillinen tietämykseni perustui vielä suurelta osin kevyeen musiikkiin.

Satien musiikki oli minulle jokseenkin tuttua elokuvien kautta. Aivan kuin Ravel, jonka sävelkielessä on vaikutteita Debussysta, myös Poulencin ja Satien välillä on kuultavissa yhteneväisyyksiä. Poulencin ja Satien kenties hieman nihilistinen asenne sen ajan yhteiskuntaa kohtaan on kuultavissa heidän teoksistaan. Säveltäjien taustoihin perehtyminen on tärkeää, koska sieltä voi poimia rakennuspalikoita teosten hahmottamisen avuksi. Teknisessä mielessä Poulencin klarinettisonaatti vaatii samanlaista soinnillista hallintaa kuin Debussyn ja Ravelin teokset. Suurin ero on kenties siinä, että Poulencin musiikki hahmottuu pitkän jatkumon sijasta niin sanotusti laatikkoina ja erilaisina tilannekuvina. Musiikin kauneus tulee esille enemmänkin maanläheisyydestä ja realismista kuin tunteissa vellomisesta ja herkistelystä. Tämä tulee ottaa huomioon sointivärejä etsiessä ja esimerkiksi una cordan käytössä. Satiessa ja Poulencissa on sellaista kapinallisuutta ja nuorekkuutta, joka vaatii sen, että soittajakin suhtautuu teoksiin tietyllä tavalla leikkimielisesti ja huolettomasti. Toisaalta se ei vapauta soittajaa huolellisesta pohjatyöstä ja ajan käytöstä teoksen karakterejä ja luonnetta pohtien. Koin myös että Poulenc on haastavaa rytmisesti, koska iskujen on oltava juuri eikä melkein paikallaan, jotta musiikki svengaisi. Satien *Ludions*-sarjassa ilmeni samanlaisia haasteita liittyen artikulaatioon ja ajankäyttöön.

6 POHDINTA

Opinnäytetyökonserттini jälkeen olen kiinnostunut syvemmin eri säveltäjien sävelkielestä ja sitä kautta niistä teoksista, joita harjoittelen soolo-ohjelmistossa, kamarimusiikissa ja liedissä. Säveltäjien elämään tutustumisen myötä konsertin teoksista tuli minulle henkilökohtaisempia kuin aikaisemmin. Koin teoksen harjoittelun eräänlaisena vuoropuheluna muusikon ja säveltäjän välillä. Lisäksi minun oli helpompi omaksua opettajilta neuvoja kun olin perehtynyt kirjallisuuden avulla säveltäjien sävelkieleen ja asemaan musiikin historiassa. Parhaiten musiikillinen ymmärrys kasvaa soittamalla, mutta taustojen tutkiminen tukee mielestäni soittoprosessia. Tästä oivalluksesta oli paljon apua muusikkouteni kannalta, koska olen aikaisemmin nojannut teosten harjoittelussa lähinnä musiikillisen intuitioni varaan. Itsenäisen tutkiskelun myötä olen alkanut kunnioittaa säveltäjiä uudella tavalla. Itseluottamukseni on myös lisääntynyt musiikillisen tietämykseni kasvaessa.

Uskon, että opinnäytetekonsertin valmistamisesta on ollut hyötyä myös opettajuuttani ajatellen. Tyyllisiin haasteisiin perehtyminen käytännön ja itselleni mieluisten teosten kautta on paras mahdollinen tie kasvaa muusikkona. Sitä kautta minulla on eväitä ohjata tulevaisuudessa omia oppilaitani ja työstää heidän kanssaan erityylyisiä teoksia. Kokemukseni mukaan vuorovaikutus opettajan ja oppilaan välillä on myös erityisen antoisaa silloin, kun opettajalla on aiempaa kokemusta teoksesta ja vahva tunneside sitä kohtaan.

Olen projektin aikana saanut lisää rohkeutta soittajana. Poulencin klarinettisonaatti tuntui aluksi kaikista omimmalta teokselta sen räväkästä luonteesta johtuen. UHK-periodin aikana saamamme palaute rohkeuden puutteesta tuntui kuitenkin hämmäntävältä. Myöhemmin ymmärsin, että oma mielikuva soitostani ei välttämättä vastaa sitä todellisuutta, jollaisena se välittyy kuulijoille. Teos kehittyikin oivalluksen jälkeen uudelle tasolle, ja koin vapautumista ja soitonriemua esiintyessämme. Sonaattia oli mielenkiintoista työstää ammattijousisoittajien ohjauksessa, koska he lähestyivät teosta jokainen omasta taustastaan käsin. Yhteismusiikillisiin asioihin keskittymisen kautta sain kokea tekeväni kamarimusiikkia. Opin pohtimaan itsenäisesti sitä, millaisiin asioihin on hyvä keskittää huomionsa sen jälkeen kun oma stemma on harjoiteltu sujuvaksi. Periodilta saatuja neuvoja on hyvä soveltaa myös soolo-ohjelmiston kanssa.

Kamarimusiikkitunnit oman opettajani ohjauksessa olivat erittäin antoisia. Opettajani herkeämätön innostus musiikkia ja sen voimaa kohtaan inspiroi minuakin lähestymään sävellyksiä eri näkökulmista tarkastellen. Olen lisäksi kiitollinen siitä, että saimme lied-seminaarissa ja Anun laulutunneilla työstää valitsemiani ranskalaisia kappaleita konserttia varten. Liedin tekeminen muistuttaa paljon teatterimuusikon työtä, koska molemmissa on tärkeää lähestyä teosta tekstin tulkinnan kautta. Lied-pianistin rooli on paljon muuta kuin pelkkää säestämistä, koska hän on aktiivisessa vuorovaikutuksessa laulajan kanssa. Pianisti luo rytmiikan ja sointivärien avulla sen maailman, jossa laulajalla on tilaa johtaa fraaseja haluamaansa suuntaan. Pianistillakin on omat hetkensä jolloin hän saa toimia solistina.

Opinnäytetyökonserttimme pidettiin 15.5.2014 klo 16 Pyynikkisalissa, ja sen nimeksi tuli ”*Ranskalaisia sävyjä*”. Katri oli tehnyt konserttia varten tapahtumakutsun Facebookissa, mutta kutsutuista vain murto-osa ilmestyi paikalle. Asia ei hämmästyttänyt meitä, koska emme olleet tapahtumakutsun lisäksi mainostaneet konserttia. Salissa oli mielestäni hyvä tunnelma, ja alkujännityksen laannuttua koin vapautuneeni lavalla.

Konsertin aloittaminen Debussyn lied-teoksilla tuntui minun ja Anun mielestä haasteelliselta, koska hermostuneisuus vaikeutti sävyjen ulostuomista. *Ludions*-sarjan kohdalla olimme jo vapautuneempia, ja olen ylpeä Anusta, joka rohkaistui heittäytymään Satien hullunkuristen tekstien maailmaan. Anun kanssa oli antoisaa työskennellä, koska hän kuunteli pianistia tarkkaavaisesti ja oli rohkaiseva. Anu myös suhtautui avoimesti valitsemiini teoksiin, vaikka ranskalainen 1900-luvun musiikki oli hänelle vieraampaa. Saimme lied-seminaarissa positiivista palautetta luontevasta yhteistyöstämme.

Minua hermostutti myös soittaessani Debussyn *Balladea*, koska en ollut aikaisemmin esittänyt teosta. Varmin tunne minulla oli Poulencin sonaatista, koska olimme esittäneet sen jo kerran UHK-periodin päätöskonsertissa. Katrin kanssa yhteistyö tuntui alusta alkaen sujuvalta, ja saimme usein naurukohtauksia kesken soiton. Keskustelimme paljon sonaatin luonteesta, ja meillä oli samanlaisia ajatuksia siihen liittyen. Olimme hyvin innoissamme Poulencin sonaatista, enkä ole aikaisemmin työstänyt toista kamarimusiikkiteosta yhtä intensiivisesti.

Olin myös erityisen tyytyväinen Ravelin *Hanhiemo*-sarjaan, jonka esitimme Riinan kanssa, koska onnistuimme säilyttämään rauhan ja soittamisen riemun alusta loppuun

asti. Yhteistyö Riinan kanssa oli inspiroivaa, ja ihailen hänen työmoraaliaan. Meille oli luontevaa uppoutua *Hanhiemo*-sarjan maailmaan, ja suhtauduimme teokseen leikkimielisesti. Emme myöskään epäröineet vaatia toisiltamme huolellisuutta fraasien ja soinnin suhteen, ja teimme tarkkaa työtä jokaisen osan kanssa. Oivalsin konsertin jälkeen, että viimeistelevä pohjatyö varsinkin impressionismin ajan sävellyksissä on edellytys onnistuneelle konserttikokemukselle.

Saimme konsertista positiivista palautetta. Erityisesti mieleeni jäi opiskelukaverini kommentti, jonka mukaan Pyynikkisalissa saa harvoin kuulla niin huolella tehtyä ja värikästä konserttiohjelmaa. Muistelemme molemmat Katrin kanssa konserttiamme lämmöllä.

LÄHTEET

Andres, R. 2011. An introduction to the solo piano music of Debussy and Ravel. Luettu 28.8.2014.

<http://www.bbc.co.uk/radio3/classical/raveldebussy/recital1.shtml>

Chaffee, J. Judith Caffee's Commedia website. Luettu 13.4.2014.

<http://www.commedia-dell-arte.com/>

D'Aulnoy, M. 1892. The fairy tales of Madame D'Aulnoy. California: Lawrence and Bullen.

Deri, O. 1968. Exploring 20th century music. California: Holt, Rinehart and Winston, INC.

Eddins, S. 2014. Artist Biography by Stephen Eddins. Luettu 12.4.2014.

<http://www.allmusic.com/artist/maurice-ravel-mn0000932757/biography>

Holmes, P. 1989. The Illustrated Lives of the Great Composers: Debussy. London: Omnibus Press.

Imslp. 2014. 2 Romances (Debussy, Claude). Luettu 29.8.2014.

http://imslp.org/wiki/2_Romances_%28Debussy,_Claude%29

Kilpatrick, E. 2008. Into the woods: Retelling the Wartime Fairytales of Maurice Ravel. The Musical Times, Vol. 149, 57-66.

Larner, G. 1996. Maurice Ravel. London: Phaidon Press Limited.

Leprince de Beaumont. 1783. The Young Misses Magazine, Containing Dialogues between a Governess and Several Young Ladies of Quality Her Scholars. London: C. Nourse.

Lockspeiser, E. 1937. Mussorgsky and Debussy. The Musical Quarterly. Oxford: Oxford University Press.

Nectoux, J-M. Nichols, R. Gowers, P. Hopkins, G.W. Griffiths, P. 1986. The New Grove – Twentieth-century French Masters. California: Macmillan.

Oxford Music Online. Satie, Erik. The Oxford Dictionary of Music. Luettu 27.4.2014

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8971?q=Satie+Ludions&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Perrault, C. 1696. The tales of Mother Goose. London: D.C. Heath and company.

Salmenhaara, E. 1968. Vuosisatamme musiikki. Helsinki: Otava.

Shane, T. 2002. The Commedia dell'Arte Homepage. Luettu 27.9.14.

<http://shane-arts.com/Commedia-Pedrolino.htm>

Simon, J. 2003. The Composer as Clown. New Leader. Vol. 86. Black and White Photograph.

Slonimsky, N. 1994. Music since 1900. Minnesota: Schirmer Books.

Welsh, M. The Pierrot Puzzle. Luettu 13.4.2014.
http://www.moraywelsh.com/synopsis_and_1.html

Wikipedia. Francis Poulenc. Luettu 29.8.2014
http://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc

LIITTEET

Liite 1. Konserttiohjelma

1 (4)

OHJELMA

Claude Debussy (1862-1918):

Pierrot (1882)

Deux Romances (1885)

1. Les Cloches
2. Romance

Anu Mattila, laulu ja Hammele Ahola, piano

Ballade (1890)

*Hammele Ahola, piano***Maurice Ravel (1875-1937):**

Ma mère l'oye (1910)

1. Pavane de la Belle au bois dormant
2. Petit Poucet
3. L'aideronnette, impératrice des pagodes
4. Les entrées de la belle et de la bête
5. Le jardin féerique

*Riina Häkkinen ja Hammele Ahola, piano***Camille Saint-Saëns (1835-1921):**

Sonaatti klarinetille ja pianolle (1921)

*Katri Pienipäävala, klarinetti ja Tuomas Turriago, piano***Erik Satie (1866-1925):**

Ludions (1923)

1. Air du rat
2. Spleen
3. La grenouille américaine
4. Air du poète
5. Chanson du chat

*Anu Mattila, laulu ja Hammele Ahola, piano***Francis Poulenc (1899-1963):**

Sonaatti klarinetille ja pianolle (1963)

Katri Pienipäävala, klarinetti ja Hammele Ahola, piano

Claude Debussy syntyi 22.8.1862 St Germain-en-Layen kaupungissa Ranskassa. Pariisin konservatoriossa Debussy opiskeli pianonsoittoa ja musiikinteoriaa. Hänen nuori opettajansa Albert Lavignac huomasi oppilaansa lahjakkuuden, ja heidän yhteisissä keskusteluissaan Debussy kyselelläisi koko klassisen musiikin teoriaa. Wagner oli kenties suurin vaikuttaja Debussyn sävelkielen syntyssä. Wagnerin ansiosta hän ymmärsi, että on muitakin kenoja säveltää kuin austro-germaaniin tyylit. Materiaalinen ajan henki ja ehtisi vaikuttivat suuresti herkkään Debussyn. Hänen mielestään ihmiset olivat turmeluneita ja vailla taiteellista makua. Säveltäjän vähäkyvä asema kohdistui usrikkainta ranskalaisia kohtaan, joista vain murto-osa tuntui väitävän taiteesta. Debussy syntyi keskelle rikkaista kulttuurin aikakautta. Hän kehitti oman sävelkielensä ja loi siten tekniikkailaan koko musiikillisen impressionismin. Säveltäjä korvasi perinteisen romaattikan dramaattisuuden ja pitkänteiset teeman kehittyvät tyrisyydellä, nuokkuvilla ja moniulotteisilla sointiväreillä. Debussylla oli kyky vangita yhteen sointuun elämän intensiteettiä; valoja, värejä ja väriä.

Pierrot on yksi Commedia dell'Artien hahmoista. Ensimmäinen maininta Piero-nimisestä klovnistä löytyy vuodelta 1547. Pierrot-runo on ranskalaisen Théodor de Banvillen käsialaa. Debussy on lainannut teokseensa tunnetun ranskalaisen kansanlaulun melodiat *Au clair de la lune*. Hän on omistanut kappaleen sopraano Madamc Vasnierille. Teos julkaistiin vuonna 1881.

Deux romances on kaksiosainen laulusarja, ja se on sävelletty vuonna 1885. Teos julkaistiin vuonna 1891, ja sen libretto kirjoittivat ranskalaisen Paul Bourgetin runoihin. Ensimmäinen osa, *Romance*, kuvastaa Debussyn luonteen herkkyyttä ja hienostuneisuutta. Sävellyksen byrissyys ja eeterisyys ovat voimakkaasti läsnä, eikä niitä voi mielestäni sanallistaa. Kaikki on kuullavissa musiikin ja libretton kunnissa vuoropuhelussa. Toinen osa, *Les cloches*, on kuvana kelloista, jotka kajahtelevat pianistin stemmassa. Vaikka Debussy ei ollut vielä tuonut juuri omaa impressionistista ääntään 1890-luvulla, hänen sävelkielensä on selvästi kuuluttavissa *Deux Romances* -sarjassa.

Ballade (Slave) soolopianolle julkaistiin syysyllä 1891. Debussy teki teoksen muutoksia myöhemmin ja poisti nimesä sanan *Slave* vuonna 1903. Debussy vietti tuolloin aikaa Nadeshdan von Meckin kanssa, joka nki säveltäjät taloudellisesti. Teoksesta onkin kuullavissa venäläisiä vaikutteita ja slaavilaisuutta. Vasemman käden laajat arpeggiot ja oikean käden oktaavit tuovat mielelti Arabesquen. Vaikka teemat ovat yksinkertaisia, vaatii teos soitajaltaan kontrollia ja hiljaisimpien rytmien hallintaa. Debussyn lähes kolme vuosikymmentä myöhemmissä teoksessa, *La plus que lente*, on havaittavissa vaikutteita Balladin teemasta. (*Hammele Ahola*)

Maurice Ravel syntyi Cibouren kaupungissa Baskimaassa vuonna 1875. Hän aloitti piano-opinnot seitsemänvuotiaana ja hänet hyväksyttiin Pariisin konservatorioon vuonna 1889. Myöhemmin Ravel opiskeli Gabriel Faurén sävellystuokalla. Opettajansa tuesta huolimatta hän oli jatkuvan arvostetun kohteena eikä onnistunut voittamaan arvostettua Prix de Rome -stipendiä. Lopulta Ravel keskittyi opintonsa ja alkoi työskennellä säveltäjänä. Ravel luonnelti itseään klassisimmin edustajaksi, vaikka omistuksen säilyttämään oman persoonallisen äänensä. Säveltäjä on sanottu ns. puolittaiseksi impressionistiksi ja puolittaiseksi ranskalaiseksi uskalasikoksi. Sitä missä Debussy lytkäsi koko germaamisen siirtoisen perinteen ja sen muotokanteet, Ravel käytti niiden selkeyttä hyväkseen. Hänen tuotantossaan on vaikutteita lisäksi ranskalaisista barokista, espanjalaisesta kansanmusiikista sekä jazzista ja bluesista.

Lasten mielikuvitusrikas ja sadunhoitoinen maailma kiehtoi Ravelia. Vuonna 1928 hän kirjoitti, että **Hanhieno-sarjan** tarkoitus on pelata lapsuuden kauneita kuulijoiden mieltin. Teoksessa käytetyt tarinat ilmentävät säveltäjän omaa lapsuutta ja sen herättämiä muistoja. Hanhieno-sarja on saanut inspiraationsa perinteisistä saduista ja niiden mestein liittynsästä symboliikasta: meskit kuvataan sadussa usein kauhuttavina mutta luoovina partikoina, täyppi taikunutta ja fantasiaa. Hanhieno on omistettu Ravelin kabelele nuorelle piano-oppilaalle, Mimi ja Jean Godebskille. Ravelin ystävä Jacques Charlot sovitti teoksen soolopianolle vuonna 1911, vuosi kantaesityksen jälkeen. Ravel teki Hanhienomista myös orkestraation, joka laajennettiin myöhemmin baletiksi.

Mielestäni Hänniemi-serjia on väitryksellään eräin ja todellisuudesta irrotettui. Kappaleet tahmoittivat minulle erilaisia tiloia, mielikuvina ja dialogeina. Soittajilta vaaditaan syvä keskittymiskykyä ja rohkeutta heittäytyä teoksen maailmaan. Samanaikaisesti on hallittava laaja nyruusien kirjo, joka vaihtelee *ppp-ff*-merkintöjen välillä. Mielestäni Hänniemi on viehättävä juuri yksinkertaisuudessaan ja ajattomuudessaan. Sen osat ovat äyrynä kauniita melodioita, mukaansa tempaavia rymeyä ja ilmeikkäitä äämiä, joihin kuulijan on helppo samaistua. (*Flammele Ahola*)

Camille Saint-Saëns syntyi Pariisissa vuonna 1835. Piano-opintonsa hän aloitti jo hyvin nuorella iällä isoisänsä Charlotten Masonin opissa. Seitsemänvuotiaana hänen piano-opettajakseen tuli Camille Stamaty. Lisäksi hän alkoi samaan aikaan käydä teorianneilla, mikä oli tärkeää, koska hän oli tuolloin jo aloittanut säveltämisen. Yksitoista vuotta myöhemmin Saint-Saëns aloitti opinnot Pariisin konservatoriossa, aluksi urkurina, mutta siirtyi myöhemmin sävellystuokalle. Vuonna 1857 hän päätti Madelainen kirkon urkuriksi ja vuonna 1861 Niedermeyerin kirkkorusikoppistoon pianonsoitonopettajaksi. Säveltäjä oli myös yksi *Société Nationale de Musique*-yhdistyksen perustajista vuonna 1871. Yhdistyksen ideana oli tuoda ranskalaisia musiikkia julkisuuteen ja mahdollistaa nuorille säveltäjille herään teostensa esittäminen. Koko elämänsä ajan hän sävelsi alkerasti ja saavutti huomattavan aseman ranskalaisen säveltäjien joukossa. Vuonna 1868 Saint-Saëns sai Kunniallegioonan merkin ja vuonna 1881 hän pääsi Ranskan akatemian jäseneksi. Saint-Saëns kuoli Algeriassa vuonna 1921.

Saint-Saëns oli vuosissään vaihteen tuottelimpia säveltäjiä. On vaikeaa edes luella tai arvioida niitä kaikkia teoksia, joita hän pitkin elämänsä aikana sävelsi. Hän on saanut kinnosa ylivormiaista tekniikkaan, kunnaludestaan, monipuolisuudessaan ja täydellisyydestään, jonka hän omisssa rajoissaan saavutti. Saint-Saënsin kyky rakentaa ja viimeistellä hienoja sävelkuoksista sekä hänen mielentiloinen sävelkietelensä korvasivat mahdolliset puutteet hänen mielikuvitukseensa ja tunte-elämässään.

Sonaatti klarinettille ja pianolle on neliosainen. Ensimmäinen osa on aurinkoinen *Allegretto*, joka auksaa hilaasti pianon säestäessä rauhallista ja aaltoilevaa kahdeksanosakuviota. Osa huokuu kesäpäivän onnellista joulilaunutta. Toinen osa on leikkilinen *Allegro animato*. Yksinkertainen mutta viihtävikä osa mo osavasti esim klarinetin ketteryyden ja notkuden. Kolmas osa, *Lento*, alkaa surumielisellä melodialla käyrtään vain klarinetin alarekisteriä yhdistettynä pianon matalaan soitin. Tämä huo suuren kontrastin osan loppuun kun pianon murtosuonnut johdatavat melodian klarinetin herkkään ylärekisteriin. Heti perään seuraa huomattavasti iloisempi sekä virtuoottinen neljäs osa, *Molto allegro*. Kaikki nopeat juoksutukset ja korukuviot kuitenkin lopulta johdatavat teoksen alkutekijöihin: kappale päättyy jo ensimmäisessä osasta tuntuun aurinkoiseen teemaan. (*Katri Pienipäävölä*)

Erik Satie syntyi vuonna 1866 Honfleurissa, Normandiassa. Satie inhoi sydämensään opiskelea konservatoriossa, ja potentiaaliansa huolimatta hänen soittoin olevan laiska oppilas. Sarten yhtenä tunnetuimmista teoksista pidetään kolmiosaista sarjaa *Gymnopédies*, jonka viittaukset pohjautuvat luuluvimmn Péladanin ruusuistiläisyydestä kerrovin kirjoituksiin. Satie työskenteli kahvilapianisima Montmartre-nimisessä kahvilassa esittäen sekä omia sävellyksiään että populaarimusiikkia. Hän menahtyi runsaan alkoholin käytön seurauksena maksakirroosin henkäyksessä 1925. Satien tuotannosta ovat jääneet elämään lähinnä pianosävellykset sekä laulut. Hänen vaikutusvaltansa perustuu yllätyksenomaisille käännteille, jotka piristävät kuulijoita huumorillaan. Satien sävelkieteli on yksinkertaisia ja äyrynä puhaita kolmiosintoja. Myös rymiiinkin käsittely on yksinkertaisia, mutta kuitenkin enielta arvaamattomia; säikeiden piitued ovat tavallisia potkkeavia ja usein vailla loigikkua. Debussy luomelhti Satietä edelläkävijäksi. Sitä hän oliikin, sillä hänen tuotannonsa eneti nmm. surrealismaia, preparaoidun pianon käyttöä, neoklassismissa, minimalismissa ja aleatorikkua. Satie oli *Les six*-ryhmään esikuvana, mutta myös Debussy, Ravel ja John Cage inspiroitivat hänen sävellyksissään.

Satie on tunnettu erikunmallisista sanoituksistaan ja teosten nimistä. Ne ovat joskus yhteydessä hänen yksityiskohdasiin ohjeistasiin siitä, kuinka kappaleet on tarkoitus esittää. Laajakaana kirjallijama Satie halusi rikkoa perinteitä kaikilla mahdollisilla tavoilla. Säveltäjän luovuus ja persoonallisuus ovat nähtävissä myös laulusajassa *Lézions*, joka julkaistiin vuonna 1926. Teoksessa on viisi osaa, ja jokaisella laululla on itsenäinen teemas. Pianotermnat ovat kokonaisuudessaan yksinkertaisia ja kaharee-benksii. Haastavuus pittee osien huumorissa; tekstit on hyvä tuntea läpikotaisin, jotta soitto palvelisi tarinoita. Laulajan haasteena on heittäytyä oman mukavuusalueen ulkopuolelle ja kokeiltava erilaisia äänenmuodostusteknikoita kuten nasali-ääntä. (*Flammele Ahola*)

François Poulenc syntyi Pariisissa 7.1.1899 varakaaseen lääketehtäilijöiden perheeseen. Hän sai akateemisen koulutuksen *Lycee Condorcetissa*. Vuonna 1915 Poulenc tapasi espanjalaisen pianistin nimeltä Ricardo Yñes, jota hän piti tärkeimpää rokkaisijanaan ja suunnamutyöjäänään. Hän johdatti Poulencin säveltäjien maailmaan estelemällä hänelle tuotannon sen ajan suurilla nimillä kuten Satie, Debussy, Cocteau, Auric ja Stravinsky. Poulencin ensimmäinen julkaistu sävellyks, *Rogozde negre*, on vuodelta 1917 ja se on omistettu Satielle. Poulenc jatkoi säveltämistä ollessaan armeijassa vuosina 1918–21, ja silloin hän alkoi kaivata myös muodollista koulutusta. Kasvaessaan Pariisissa hän sai paljon vaikutteita alkanasa ranskalaisesta populaarimusiikista. Säveltäjä inspiroi koko soiva elinympäristö, ja hän hyödynsi sitä musiikissaan. Poulenc uskoi, että parisiilainen populaarimusiikki yhdistettyinä klassisiin piirteisiin edustaa ranskalaisen musikin tulevaisuutta.

Poulenc oli yksi ranskalaisen *Les six*-ryhmän jäsenistä. Muita jäseniä olivat Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, sekä Germaine Tailleferre. Säveltäjillä oli sama päämäärä sen suhteen, että he halusivat poistaa saksalaisen romanikan jäljet lopullisesti Ranskan musiikista. Lisäksi he halusivat muovata Debussyyn impressionistisia sävelkieteliä kirpeämpään suuntaan.

Poulencin tuotantoon sisällyy näytelmä-, kuoro- sekä orkesterimusiikkia. Hän sävelsi myös useita pianoteoksia ja kamarimusiikkia. Poulencin sävelkietelin untonimurkkeja ovat huumori ja lyryisyys, oloisa melodikka sekä äärimmäisen selkeitä muotoonkenteet. Poulencin rymiiinkin käsittely on yllätyksellistä ja täynnä liike-energiaa. Taustalla kuuluu Mozartin vaikutus. Poulenc on myös perinyt Ravelilta paljon musiikillisia piirteitä.

Sonaatti klarinettille ja pianolle sisältää useita Poulencille ominaisia uusklassisia piirteitä. Teoksessa on yksinkertaisia mutta musiikillisesti voimakkaita lyrisiä teemoja, jotka tukeutuvat useasti pianon ostinatio-tyyppiiseen stemmaan. Näiden melodioiden keskellä esiintyy kuitenkin useita purkauksia: nopeita melodisia kuvioita ja juoksutuksia, jotka rymittävät pidempää fraasija. Teemoja ei kohteita, vaan kehitteilyä sijasta esitellään yleensä toinen teema. Kehittelyjakson puuttumisen vuoksi yksikään osa ei ole todellisuudessa sonaattimuotoansa jälkeen nimensä huolimatta. Teos oli säveltäjän viimeisimpiä tuoksia, ja se kantaesitettiin hänen kuolemansa jälkeen New Yorkissa vuonna 1963. Kantaesityksessä soittivat klarinetisti Benny Goodman ja Leonard Bernstein.

Aloitusosan tempomerkinnä on *Allegro trisamente*. Pianisti ja klarinetisti keskustellevat toistensa kanssa vaihtuvilla soolo-osuuksilla ja yhäiäksillä melodialkuilla ja dissonansseilla. Miesäänne 1. osa on tunnelmaan mystinen ja samanaikaisesti letkeä. Poulencin teatterimusiikilliset sävyt ovat kuuluvissa jo ensimmäisessä tahdassa. 2. osa, *Romanza (Très calme)*, eroaa impressionismille tyypillisistä eteerisistä soitinmaalmasa viileydelään ja kurvundellaan. Melankolisuus ilmenee klarinetin ja pianon vuoropuhelussa. Pianon stemmaan on sekoittanut läilisen tunteilun sijasta ironiaa ja läpikuultavuutta. Klarinetin kaikoiset sävelit ilmentävät flunsiuomotte tyypillisiä, hetkessä muuttuvia tunteiden vivahteita. 3. osa, *Allegro con fuoco (Très animé)*, vie soittajat ja kuulijat keskelle sirkusnäytämöä. Energinen osa on täynnä hullunkurisia huumoria ja hahmoja, jotka noovat mieleemme Commedia dell'Arten maailman. Tunnelmakuvat vaihtuvat tiuhaan tahtiin ja varoitattamta.

(*Flammele Ahola ja Katri Pienipäävölä*)

<p>Pierrat (1881) Le bon Pierrat, que la foule contemple, Ayant fini les noces d'Arlequin, Surt en songeant le boulevard du Temple. Une fillette au souple casquin En vain l'agace den son œil coquin; Et dependant mystérieuse et lisse Faisant de lui sa plus chère délice, La blanche lune aux cornes de taureau Jette un regard de son œil en coulisse A son ami Jean Gaspard Deburau.</p>	<p>Vanha kummon Pierrat, jota väkijoukko tuijottaa, Häriekinnin häiden jälkeen, astelee pitkin Boulevard du Temple'n kanja, ajatuksiansa uppoutuneena. Tyttö myötäilevässä asussaan aiheettomasti kiusaa häntä. veikeä ilme kasvottaan; Sillä värin, salaperäisesti ja sujuvasti, työtön iloisessa hänessä, valkoinen kuu, sarvipäinen, luo salavhikaisen katseen ystävänsä Jean Gaspard Deburahun.</p> <p>(Suom. <i>Hannale Ahola</i>)</p>	<p>Erik Satie: Ludions (1926) 1. air du rat Abi Abirouère Qui que tu n'ètes don? Une blanche monère Un jo Un jöi goullon Un eeli Un eeli á son pépère Un jo Un jöi goullon</p>	<p>1. rotan laulu Abi Abirouère Kuka siis olet? Munan pieni valkoinen onus Se- Söppö goullon Un eeli- Isoistan silmäteri Se- Söppö goullon</p>
<p>Deux romances (1885) Romance L'âme évaporée et souffrante, L'âme douce, l'âme odorante Des lys divins que j'ai cueillis Dans le jardin de ta pensée, Où donc les vents l'ont-ils chassé, Certe âme adorable des lys? N'est-il plus un parfum qui reste De la suavité céleste Des jours où tu m'enveloppais D'une vapeur sumaturrelle, Faité d'espoir, d'amour fidèle, De béatitude et de paix?</p>	<p>Romansi Katoava ja kärsivä sielu, Suloinen sielu, tuoksuva sielu Pöimmissä jumalaisissa liljoissa Ajatuksesi puutarhassa, Minne ovat tuulet kuljettaneet, Tämän hurmaavan liljojen sielun? Eikö ole enää tuoksuä muistuttamassa Taivaallisesta suloisuudesta Päivistä kun kiedot minut Yhmailuisen usvaan, Tehynä toivosta, uskollisesta rakkaudesta, Autuudesta ja rauhasta?</p>	<p>2. spleen Dans un vieux square où l'océan Du mauvais temps met son séant Sur un banc triste aux yeux de pluie C'est d'une blonde Rosse et gronde Que je m'enrê Dans ce cabaret du Néant Qu'est notre vie</p>	<p>2. melankolia Vanhaalla aukliolla jossa huonojen ilmojen meri asetti takamuksensa Surullisella penkillä kyyneleet silmissään Se on muuan vaaleaverkköille Kurvikkaalle nalkuttajalle Jota murehdit Tässä merkityksettömässä kahareessa Mikä on elämä</p>
<p>Les cloches Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches Délicatement. Les cloches tintaient, légères et franches, Dans le ciel éloquent. Rythmique et fervent comme une antenne, Ce lointain appel Me remémorait la blancheur chrétienne Des fleurs de l'autel. Ces cloches parlaient d'heureuses amées, Et, dans le grand bois, Semblaient reverdir les feuilles fanées, Des jours d'autrefois.</p>	<p>Kellot Lehdet avautuivat puun oksilla Hienosti Kellot soivat, kevyinä ja vapaina, Kirkaalla taivaalla Rytmiikkäästi ja inohimoisesti, kuin kulkuna, Tämä kaukainen kutsu Toi mieleeni alttarikkien Kristillisen vaikeuden Nämä kellot kertoivat iloisista vuosista, Ja, suuressa metsässä, Menneiden päivien lakastuneet lehdet, Olivat aivan kuin elpynneet.</p> <p>(Suom. <i>Hannale Ahola</i>)</p>	<p>3. amerikkalainen sammakko Katsoo minua kankaisilla silmälasillaan Sen silmät pulloivat Vaiilla kauneutta Mieleeni tulee Casadesus Joka ei ole tehnyt musiikkia tälle rakkauden näyrämölle Jossa nostaighen parfyymi leijaittee yhästä Amorm rasiasia Tiskun takana Argus, sinä säilytät sammakko Vaanglorin hengen Se holmoi katsoo minua löpä kultaisien lasiansa</p>	<p>3. la grenouille américaine La grenouille américaine Me regarde par-dessus Ses besicles du finame Ses yeux sont des grogs massus Dépourvus de joliane Je pense á Casadesus Qui n'a pas fait de musique Sur cette scène d'amour Don't le parfum nostalgique Sort d'une boîte d'Armour amerikkalainen sammakko Argus de table tu gardes L'âme du crapaud Vaanglor O bouillon qui me regardes Avec tes lunettes d'or</p>



4. runoilijan laulu

Pappaan maassa
hellin papuainista...
Koheloksesi en toivo,
että olisit papuainen

4. air du poète
Au pays de Papouasie
J'ai caressé la Pouasie...
La grâce que je vous souhaite
C'est de n'être pas Papouété

5. laulu kissalle

Hän on vain pieni ikkimys
Ti Li pieni lapsi
Tirelan
Se on byronette
äitinsä hirvitys
Tirelan
pikku Tinaan vasa
Se on pientoinen valko-valko
Pikkuinen potasson?
Se on possuni,
Se on porsaani
Minun pieni potassonini

5. chanson du chat
Il est une bébéte
Ti Li petit renfant
Tirelan
C'est une byronette
La beste á sa moman
Tirelan
Le peu Tinaan faon
C'est un ti blanc-blanc
Un petit potasson?
C'est mon goret
C'est mon pourçon
Mon petit potasson

Hän hyppää ikkunalaudalle
Ja lipoo luntilaan
nähdessään ylhäällä latvoissa
lintujen lahmot
Tirelo
pieni kisurisu
Se on pikku bioblo
pieni Potacao
Se on possuni
Se on porsaani
Minun pieni potasseauni

Il saut sur la fenêtre
Et groume du museau
Pasqu'il voit sur la crête
S'découper les oiseaux
Tirelo
Le petit n'en fait
C'est un ti bioblo
Un petit Potacao
C'est mon goret
C'est mon pourceau
Mon petit potasseau

(Suom. Hannele Ahola)

RANSKALAISIA SÄYJÄ

Katrin ja Hannelen yhteinen
opinnäytetyökonsertti
Pyynnikkisalissa 15.5.2014

Klo 16

Liite 2. Pierrot

Pierrot

*Vanha kunnan Pierrot, jota väkijoukko tuijottaa,
Harlekiinin häiden jälkeen,
astelee pitkin Boulevard du Temple'n katuja,
ajatuksiinsa uppoutuneena.
Tyttö myötäilevässä asussaan aiheettomasti kiusaa häntä,
veikeä ilme kasvoillaan;
Sillä välin, salaperäisesti ja sujuvasti, tytön iloitessa hänestä,
valkoinen kuu, sarvipäinen,
luo salavihkaisen katseen ystävänsä
Jean Gaspard Deburahun.*

Suom. Hannele Ahola

Liite 3. Deux Romances

Romanssi

*Katoava ja kärsivä sielu,
Suloinen sielu, tuoksuva sielu
Poimimissani jumalaisissa liljoissa
Ajatustesi puutarhassa,
Minne ovat tuulet kuljettaneet,
Tämän hurmaavan liljojen sielun?*

*Eikö ole enää tuoksua muistuttamassa
Taivaallisesta suloisuudesta
Päivistä kun kiedoit minut
Ylimaalliseen usvaan,
Tehtynä toivosta, uskollisesta rakkaudesta,
Autuudesta ja rauhasta?*

Kellot

*Lehdet avautuivat puun oksilla
Hienostuneesti.
Kellot soivat, kevyinä ja vapaina,
Kirkkaalla taivaalla.*

*Rytmiikkäästi ja intohimoisesti, kuin kaikuna,
Tämä kaukainen kutsu
Toi mieleeni alttarikukkien
Kristillisen valkeuden.*

*Nämä kellot kertoivat iloisista vuosista,
Ja, suuressa metsässä,
Menneiden päivien lakastuneet lehdet,
Olivat aivan kuin elpyneet.*

Suom. Hannele Ahola

Liite 4. Ludions

1 (2)

1. rotan laulu*Abi Abirounère**Kuka siis olet?**Muuan pieni valkoinen otus**Sö-**Söpö goulifon**silmä-**Isoisän silmäterä**Sö-**Söpö goulifon***2. melankolia***Vanhalla aukiolla jossa**huonojen ilmojen meri asetti takamuksensa**Surullisella penkillä kyyneleet silmissään**Se on muuan vaaleaverikölle**Kurvikkaalle nalkuttajalle**Jota murehdit**Tässä merkityksettömässä kabareessa**Mikä on elämä***3. amerikkalainen sammakko***amerikkalainen sammakko**Katsoo minua**kankaisilla silmälasillaan**Sen silmät pullottavat**Vailla kauneutta**Mieleeni tulee Casadesus**Joka ei ole tehnyt musiikkia**tälle rakkauden näyttämölle*

*Jossa nostalginen parfyymi
leijailee yhdestä Amarin rasiasta
Tiskin takana Argus, sinä säilytät
sammakko Vanglorin hengen
Se hölmö katsoo minua
läpi kultaisten lasiensa*

4. runoilijan laulu

*Papuan maassa
hellin papualaista...
Kohtaloksesi en toivo,
että olisit papualainen*

5. laulu kissalle

*Hän on vain pieni ilkimys
Ti Li pieni lapsi
Tirelan
Se on byronette
äitinsä hirvitys
Tirelan
pikku Tinan vasa
Se on pienoinen valko-valko
Pikkuinen potasson?
Se on possuni,
Se on porsaani
Minun pieni potassonini*

*Hän hyppää ikkunalaudalle
Ja lipoo huuliaan
nähdessään ylhäällä latvoissa
lintujen hahmot
Tirelo
pieni kisumisuu
Se on pikku bloblo
pieni Potação
Se on possuni
Se on porsaani
Minun pieni potasseauni*

Suom. Hannele Ahola