

DEBUSSYÄ ALUSTA LOPPUUN

Säveltäjän tyylikausien esittely

Tuomas Honkkila

Opinnäytetyö
Toukokuu 2014
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi

TUOMAS HONKKILA:
Debussyä alusta loppuun
Säveltäjän tyylikausien esittely

Opinnäytetyö 32 sivua, joista liitteitä 7 sivua
Toukokuu 2014

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli valmistaa konsertti joka keskittyy Debussyn musiikkiin ja esittelee hänen tyylikausiaan sekä kehittymistään säveltäjänä. Jaoin hänen tyylikautensa neljään osaan; jälkiromanttiseen, impressionismiin saapumisen, täysimpressionismin sekä jälki-impressionismin tyylikausiin, joita kävin läpi käsiohjelmassa sekä tässä kirjallisessa osuudessa nuottiesimerkein. Esittelin myös säveltäjän vaihteita näiden tyylikausien puitteissa.

Tämän lisäksi kirjoitin opinnäytetyöprosessista aina kappaleiden valitsemisesta konsertin soittamiseen ja kirjallisen osuuden valmistamiseen saakka.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme of music
Option of music pedagogy

TUOMAS HONKKILA:
Debussy from start to finish
Presenting the stylistic eras of the composer

Bachelor's thesis 32 pages, appendices 7 pages
May 2014

The purpose of this thesis was to give a concert that would focus on Debussy, presenting his stylistic eras and the development of his style as a composer. I divided his work into four distinct eras; the Late-Romantic, coming to Impressionism, Full-Impressionism and Post-Impressionism, which presented in my concert program and with examples from the scores in this written part of the thesis. I also presented the life of the composer through these eras.

Furthermore I wrote about the process of making the thesis all the way from choosing the pieces to be played in the concert to preparing the written part.

Key words: debussy, piano, styles

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	SÄVELTÄJÄN ELÄMÄSTÄ.....	6
2.1	Myöhäisromanttinen tyylikausi 1862-1892.....	6
2.2	Impressionismiin siirtymisen tyylikausi 1893-1910.....	8
2.3	Täysimpressionismin tyylikausi 1909-1914.....	9
2.4	Jälki-impressionismin tyylikausi 1915-1918.....	10
3	TYYLIIKAUSIEN ESITTELY KAPPALEIDEN KAUTTA.....	11
3.1	Jälkiromanttinen tyylikausi: Arabeski nro. 1.....	11
3.2	Impressionismiin siirtymisen tyylikausi: Estampes-sarja.....	13
3.2.1	Pagodes.....	13
3.2.2	La soirée dans Grenade.....	15
3.2.3	Jardins sous la pluie.....	17
3.3	Täysimpressionismin tyylikausi: preludi <i>Brouillards</i>	18
3.4	Jälki-impressionismin tyylikausi.....	21
3.4.1	Etydi nro 1.....	21
3.4.2	Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.....	23
4	OPINNÄYTETYÖPROSESSISTA.....	26
4.1	Aiheen valinta.....	26
4.2	Kappaleiden harjoittelu.....	27
4.3	Konsertin järjestäminen.....	29
5	POHDINTA.....	31
	LÄHTEET.....	33
	LIITTEET.....	34
	Liite 1. Käsiohjelma.....	34
	Liite 2. Nauhoite konsertista, CD.....	40

1 JOHDANTO

Jo varhaisessa vaiheessa opintojani, kun opinnäytetyön aiheen harkitseminen tuli ajankohtaiseksi, minulle oli selvää että halusin tehdä opinnäytetyöni taidetekona ja pitää oman konsertin. Tällöin saisin keskittyä opinnoissani mielestäni opiskelujeni olennaisimpaan asiaan eli itse soittamiseen, joka mielestäni oli myös paras tapa kirjaimellisesti näyttää osaamistani. Oppimisen osoittaminen lieneekin opinnäytetyön tarkoitus. Näin saisin myös pitää konsertin, joka ei olisi liiaksi kahlittu tutkintojen tarkasti määriteltyyn kappalevalikoimaan. Oli myös selvää, että halusin konsertin keskittyvän joko tiettyyn säveltäjään tai tietyn maan musiikkiin. Pitkään mielessäni kilpailivatkin ajatukset joko venäläisen musiikin konsertista tai suuresti ihailemani, musiikillisen ensirakkauteni Claude Debussyn tuotantoon keskittyvästä kokonaisuudesta. Lyhyen pohdinnan tuloksena päätin, että opinnäytetyöni tulee keskittymään Debussyn pianomusiikkiin. Mikään toinen kappale hänen säveltämäänsä *Estampes*-sarjan ensimmäistä osaa, *Pagodes*, lukuun ottamatta nimittäin ei ole vaikuttanut yhtä suuresti haluuni opiskella klassista musiikkia, joten koin eräänlaisen ympyrän sulkeutuvan kun opintojeni lähes päätyttyä palaaisin takaisin kappaleiden pariin, jotka alun perin saivat minussa aikaan innostuksen pianoa ja musiikkia kohtaan. Näin saisin samalla nähdä, miten kappaleet näyttäytyisivät uudessa valossa, kun nyt ymmärrän musiikista huomattavasti enemmän kuin aloittaessani pianonsoiton. Samalla myös saisin mahdollisuuden reflektoida omaa matkaani soittajana ja muusikkona.

Halusin kuitenkin konsertin olevan muutakin kuin sattumanvaraisesti valittuja kappaleita joista pidän. Säveltäjien kehittyminen sävellystyössään on myös aihe, joka minua on pitkään kiehtonut, ja Debussyn kehittyminen melko vaatimattomasta myöhäisromantikosta erääksi sekä klassisen musiikin että ylipäättään pianonkäsittelyn suurimmista uudistajista onkin kehityskaari, joka sopisi erinomaisesti opinnäytetyön aiheeksi. Näin aloitin prosessin joka johti kappaleiden valitsemiseen ja niiden valmistamiseen konserttia varten. Tässä kirjallisessa osuudessa esittelen ensin säveltäjän hänen henkilöhistoriansa kautta, jonka jälkeen esittelen nuottiesimerkkien kera kappaleet joiden koen edustavan hänen tyylikausiaan. Lopuksi kirjoitan vielä yleisesti koko opinnäytetyöprosessista ja pohdinnassa käyn vielä läpi sen herättämiä ajatuksia.

2 SÄVELTÄJÄN ELÄMÄSTÄ

Käyn läpi Debussyn elämäkertaa käyttäen strukturina hänelle määrittelemäni tyyli-kausia.

2.1 Myöhäisromanttinen tyylikausi 1862-1892

Achille-Claude Debussy syntyi vuonna 1862 köyhään työläisperheeseen jossa isä Manuel-Achille työskenteli merijalkaväessä ja äiti toimi posliinikaupan myyjänä. Perheessä ei harrastettu musiikkia. Ensimmäiset pianotuntinsa Debussy sai preussilaissotien aikaan vuonna 1870 italialaiselta Jean Cerutilta. Muodollista koulutusta Debussy ei muusta kuin musiikista koskaan saanut. Edistyessään musiikkiopinnoissaan hän sai suosituksia ja opetusta Paul Verlainen appiäidiltä Antoinette Mautelta, joka valmisti Debussya Pariisin konservatorion pääsykokeisiin. Debussy hyväksyttiin opiskelijaksi vuonna 1872, ja hänen ensimmäisenä pianonsoitonopettajansa toimi Antoine Marmontel. Nuorukaisen lahjat tunnustettiin pian, vaikka hänen opettajansa olivat sitä mieltä että hän oli hieman kehittymätön perusteissa. Debussy voittikin pieniä palkintoja säveltapailussa sekä pianonsoitossa vuosina 1875-1877. Ensimmäisen palkinnon hän voitti säestyksestä 1877. (Lesure 2014, Lockpseiser 1962, 3-34.)

Kesällä 1880 hän oli töissä Tshaikovskin mesenaatilla, Natasha von Meckillä, jossa hän soitti tämän kanssa duettoja ja opetti tämän lapsille pianoa. Tähän aikaan hän sävelsi ensimmäiset teoksensa pianolle sekä ainoan pianotriostonsa. Debussy työskenteli Venäjällä myös seuraavan vuoden kesänä, jolloin hän tutustui paitsi Tshaikovskin myös muun muassa Borodin, Rimski-Korsakovin sekä Mussorgskin musiikkiin, joista Mussorgskilla oli suurin vaikutus Debussyn käsitykseen musiikin mahdollisuuksista. Tältä hän esimerkiksi oppi muodon vapautta sekä erilaisia eksoottisempia itämaisia asteikkoja ja musiikin väritystä tavanomaisista poikkeavin keinoin. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 40-55.)

Debussy palasi Pariisiin, jossa hän voitti tavoitellun *Prix de Rome* -palkinnon kantaatillaan *L'enfant prodigue* vuonna 1884, hävittyään kilpailun edeltävänä vuonna. Palkinto oikeutti neljän vuoden musiikinopintoihin Villa de Medicissä Roomassa, mutta Debussy vihasi paikkaa ja vietti neljästä mahdollisesta vuodesta Roomassa vain kaksi. Hän sai ahdistuksestaan huolimatta sävellettyä muutaman teoksen, mm. fantasian pianolle ja

orkesterille sekä *Zuleiman* orkesterille ja kuorolle. Ne hän antoi arvioitavaksi konservatoriolle, jossa niitä pidettiin outoina ja kummallisina, mutta tunnustettiin kuitenkin lahjakkaan ja lupaavan säveltäjän tuotoksiksi. Debussy kirjoitti itse olevansa liian lumoutunut vapaudesta, liian kiintynyt omiin ajatuksiinsa. Tällöin Debussy irtaantui yhä enemmän vallitsevista muodoista ja alkoi kehitellä omaa persoonallisempaa tyyliään. (Lesure 2014, Debussy 2001, Lockspeiser 1962, 73-85.)

Vuodesta 1887 alkaen tapahtui Debussyn tyylinmuodostuksen kannalta paljon, sillä tällöin hän tutustui useisiin symbolisteihin sekä Wagnerin musiikkiin. Ystävyyssuhteita hän muodosti mm. Paul Dukas'n, Stephane Mallarmen, Robert Godet'n sekä Raymond Bonheurin kanssa. Nämä tutustuttivat hänet symbolismin maailmaan, jossa realismia sekä liian selkeitä muotoja ja painotuksia vastustettiin ja jossa tutustuttiin mystiikkaan ja määrittelemättömään todellisuuteen. Symbolistinen liike alkoi ensin kirjallisuudesta sekä kuvataiteista, mutta tuohon aikaan sen päänäyttämönä oli musiikki. Debussy kuitenkin itse oli hyvin inspiroitunut kuvista ja kuvailikin musiikkia usein kuvataiteen keinoin. Tähän aikaan Debussyn musiikkia alettiin ensimmäistä kertaa kutsua impressionistiseksi, vaikka säveltäjä itse vihasi tätä termiä ja yritti varsinkin myöhemmässä vaiheessa poistaa sen käytöstä kun hänen musiikistaan puhuttiin. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 103-122.)

Jo ennen vierailujaan Bayeruthissa 1888-1889 Debussy tunsikin Wagnerin lähes koko tuotannon. Wagnerin ajatukset kokonaistaideteoksesta kiehtoivat Debussyä, ja hänen musiikkiinsa tuli tuohon aikaan vaikutteita Wagnerilta mm. kromatiikkana ja runsaina harmonioina, joita on kuultavissa erityisesti teoksessa *La damoiselle élue*. Niin suuri oli Wagnerin vaikutus ylipäätään tuohon aikaan, että Debussykin pohti mitä Tristanin jälkeen on enää tehtävissä. Debussy kokikin sävellyksellisen kriisin luonnostellessaan oopperaansa *Pélleas et Melisande*, jossa hän oli huomaavinaan Wagnerin liian selkeän vaikutuksen. (Lesure 2014, Debussy 2001, 103-109, Lockspeiser 1962, 89-103.)

Vuonna 1889 Debussy sai ratkaistua sävellyksellisen kriisinsä kuultuaan jaavalaisen gamelan-yhtyeen soittoa Pariisin maailmannäyttelyssä. Musiikin uudenlaiset harmoniat, rytmit ja värit kiehtoivat häntä. Debussy kuvaili kuulemansa musiikin kontrapunktisia hienouksia sellaisiksi, joiden rinnalla Palestrinan polyfonia oli lastenleikkiä. Suorimmin jaavalaisesta musiikista vaikutteita on ottanut *Estampes*-sarjan *Pagodes*, mutta muutoin Debussy yritti tässäkin välttää liian suoraa viittauksia kyseiseen musiikkiin ja kehittää

sen osaksi omaa tyyliään turvautumatta liikaa eksoottisiin, orientalistisiin keinoihin. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 113-121.)

Näiden vaikutteiden siemenet alkoivat itää, vaikka puhkesivatkin todella kukkaan vasta hieman myöhäisemmässä vaiheessa. Vuonna 1891 Debussy julkaisi kaksi arabeskia, joissa näitä vaikutteita kuitenkin on jo kuultavissa ja jotka sijoitin säveltäjän ensimmäiseen, jälkiromanttiseen tyylikauteen.

2.2 Impressionismiin siirtymisen tyylikausi 1893-1910

Debussy tuli pariisilaisyleisön tietoisuuteen vuonna 1893 kun Ysaÿe-kvartetti esitti hänen ensimmäisen ja ainoan jousikvartettonsa. Tuolloin hän ystäväystyi myös Ernest Chaussonin kanssa. Niihin aikoihin hän alkoi myös työstämään kuuluisaa *Prelude l'après-midi d'un faune*a, sekä sai luvan Materlinckiltä säveltää tämän näytelmä *Pelléas et Melisande* oopperaksi. Oopperan ensimmäisen version hän sai valmiiksi vuonna 1895, mutta ensiesitystään se ei saanut ennen vuotta 1901, jolloin huolimatta alun haa-leasta vastaanotosta se nosti Debussyn erääksi aikansa merkittävimmistä säveltäjistä myös kansainvälisesti. Debussyä tunnetuksi teki myös 1899 valmistunut orkesterisarja *Nocturnes*. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 150-159.)

Vuonna 1901 Debussy alkoi julkaista Mr. Croche -pseudonyymillä kirjoittamiaan musiikillisia esseitä, joissa hän mm. kehui Mussorgskia, haukkui Saint-Saënsia ja vallitsevaa musiikillista ilmapiiriä. Hän kirjoitti paljon myös muista aikalaisistaan ja aikansa ilmiöistä sekä arvioi erityisesti ranskalaista musiikkia sen historian kautta, erilaisten vaikutteiden ristipaineessa. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 52-53.)

1903 Debussy tapasi Emma Bardacin, joka oli rikkaan pankkiirin tytär sekä amatööri-laulaja. Debussy oli tosin jo naimisissa Lilly Texierin kanssa, mutta liitto päättyi myrskyisään eroon Texierin yritettyä itsemurhaa kuullessaan suhteesta. Tapahtuma vieraannutti useita Debussyn ystäväistä, mutta muuten hänen maineensa jatkoi kasvamistaan. Samoihin aikoihin termi ”debussyismi” tuli käyttöön sekä kehuna että haukkumana. Vuonna 1903 hän sai valmiiksi *Estampes*-sarjan, jossa suunta oli jo selkeästi impressionistisempi kuin aikaisemmissä sävellyksissä. Lopullinen läpimurto Debussylle tapahtui vuonna 1905, kun hänen sinfoninen teoksensa *La Mer* sai kantaesityksensä. Kriiti-

koilta teos keräsi *Pelléaksen* tapaan haalean vastaanoton, mutta auttoi vakiinnuttamaan Debussyä säveltäjänä. Kumpaakin teosta esitettiin myös mm. New Yorkissa, Lontoossa ja Pariisissa. Debussy teki myös kapellimestaridebyyttinsä johtaessaan *La Meriä*. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 180-188.)

Tätä Debussyn tyylikautta nimitän impressionismiin siirtymisen tyylikaudeksi, ja sen siirtymää ei ole helppo määritellä eksaktisti, mutta itse sijoitan sen muutoksen vuosien 1909–1910 välille.

2.3 Täysimpressionismin tyylikausi 1909-1914

Debussy vieraili rakastamassaan Britanniassa vuonna 1909, ja tällöin ilmaantuivat myös ensimmäiset merkit syövästä, joka tulisi myöhemmin tappamaan hänet. Samana vuonna hän liittyi Gabriel Faurén kutsusta Pariisin konservatorion johtokuntaan. Pitkän tauon jälkeen Debussy sävelsi jälleen pianolle, nyt ensimmäisen preludikirjan, jonka tyylinä on jo täysi impressionismi. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 33-50.)

Tähän aikaan Debussy sävelsi myös paljon teatteri- ja balettimusiikkia, kenties vieläkin Wagnerin kokonaistaideteosajattelun inspiroimana. Ensimmäinen näistä oli vuoden 1910 *La Martyre de Saint Sebastien*, 'mysteeri' viidessä näytöksessä, jossa mukana oli tanssija. Seuraavana vuorossa oli 1911 *Khamma* sekä viimeisenä kenties kuuluisin, tanssiruno *Jeux*, jonka Debussyltä tilasi Balet Russes'in Diaghilev. Teos jäi hieman samaan aikaan esitetyn, suuren skandaalin aiheuttaneen Stravinskyn *Kevätuhrin* varjoon, mutta nousi myöhemmin jälleen kuuluisuuteen. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 168-188.)

Vuosien 1911-1914 Debussy sävelsi ahkerasti sekä teki kiertueita ulkomailla aina Roomaan, Amsterdamiin, Lontooseen ja Venäjälle asti. Näiden matkojen tarkoitus oli lähinnä rahoittaa talousvaikeuksista kärsivän Debussyn perheen elämää. Tuona aikana valmistui kuitenkin merkittäviä teoksia, mm. toinen preludikirja pianolle. Tämä sisältää konsertissani kuullun *Brouillards'in*, joka on yksi impressionistisimmista Debussyn pianolle säveltämistä kappaleista. Samoihin aikoihin valmistui myös *Images*-sarja orkesterille. (Lesure 2014)

Tätä kolmatta Debussyn tyylikautta nimitän täysimpressionistiseksi tyylikaudeksi, jolloin hänen musiikillisten keinojensa kirjo oli laajimmillaan käytössä eikä mitään yksittäistä tyyllillisesti hallitsevaa keinoa ole helppoa määritellä.

2.4 Jälki-impressionismin tyylikausi 1915-1918

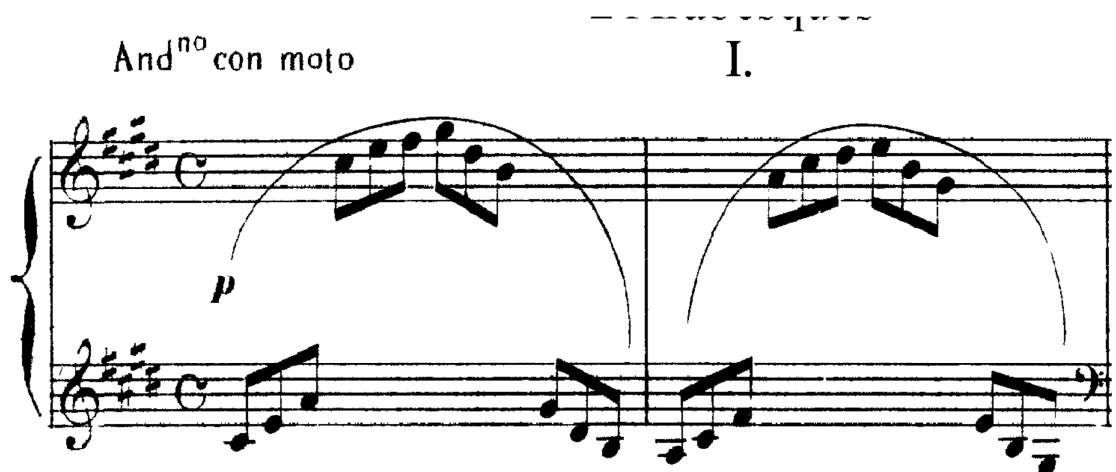
Debussyn viimeiset vuodet kuuluivat epätuottavasti, eikä hän vuoden 1915 kesää lukuun ottamatta saanut sävelletyksi juuri mitään sairautensa ja masennuksensa vuoksi. Tuolloin tosin syntyi monta teosta, mm. sonaatti sellolle, sonaatti huilulle, alttoviululle ja harpulle sekä etydit pianolle, joista ensimmäinen kuultiin konsertissani. Samana vuonna hän osallistui kokeelliseen leikkaukseen, jolla pyrittiin hoitamaan hänen peräsuolen-syöpäänsä, mutta leikkaus aiheutti pahoja komplikaatioita sekä kipuja, jotka estivät normaalin toiminnan sekä säveltämisen. Vasta pahoissa taloudellisissa vaikeuksissa Debussy alkoi jälleen säveltää ja saikin valmiiksi viimeisen merkittävän teoksensa, sonaatin viululle ja pianolle. Kuvaavaa on myös, että Debussy sävelsi tietävästi viimeisen koskaan valmistamansa teoksen maksuksi hiilikauppialleen. Tämä kappale on *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*, Hiilen valaisemat illat. Teosta ei julkaistu hänen elinaikanaan, ja se löydettiin uudelleen vasta 2000-luvulla, jolloin se myös julkaistiin. Debussy kuoli kotonaan kesken ensimmäisen maailmansodan pommitusten vuonna 1918 syövän aiheuttamiin komplikaatioihin. (Lesure 2014, Lockspeiser 1962, 204-225.)

3 TYYLIKAUSIEN ESITTELY KAPPALEIDEN KAUTTA

3.1 Jälkiromanttinen tyylikausi: Arabeski nro. 1

Arabeski nro. 1 (Andantino con moto) julkaistiin vuonna 1891 Debussyn ensimmäisenä sävellyksenä soolopianolle. Se on *Clair de lune* ohella hänen kenties tunnetuimpia varhaiskappaleitaan. Tunnelmaltaan se on melko keveä, lähes salonkimusiikkimainen. Vaikka kappale onkin suurimmaksi osaksi vielä perinteistä jälkiromanttista tekstuuria, on siinä myös havaittavissa pilkahduksia jotka lopulta johtavat Debussyn kypsempään tyyliin. Debussy ihaili suuresti Bachia ja sanoikin, että tämän musiikissa on kuultavissa ”pyhä arabeski”. Vaikka suoraa viivaa näiden kahden säveltäjän välille on vaikea vetää, ovat myös vaikutteet Bachin musiikista tätä kautta havaittavissa, käsiteltyinä romanttiseen tapaan.

Heti kappaleen alussa Debussy väläyttää tulevalla impressionismillaan. Kahden ensimmäisen tahdin ajan kestävä, neljän soinnun kuvio ei nimittäin sisällä sinänsä melodiaa, ellei sitä halua mieltää kokoisuudessaan paljaana melodiana, vaan toimii enemmän sointiväriä luovana elementtinä (kuva 1).



KUVA 1. Tahdit 1-2

Kuudennessa tahdissa kuullaan taas perinteisempää materiaalia, jolloin vasemmassa kädessä on säestyskuvio murtosointuina ja oikeassa laulava, kenties kappaleelle nimensä antava arabeskimainen, koristeellinen melodia (kuva 2).



KUVA 2. Tahdit 6-7

Melko samankaltainen tekstuuri jatkuu moduloiden eri sävellajien kautta kappaleen noin puoleenväliin asti, jossa *Tempo rubato* merkityssä kohdassa alkaa uudenlainen, lähes jousikvartettimainen neliääninen tekstuuri (kuva 3).

Tempo rubato (un peu moins vite)

p

KUVA 3. Tahdit 39-41

Välisosan jälkeen kappale palaa hieman varioiden alun tunnelmiin ja tekstuureihin ja päättyy lopussa jälleen sointikylyyn kautta perinteiseen toonikasävelen toistoon (kuva 4).



KUVA 4. Tahdit 104-107

3.2 Impressionismiin siirtymisen tyylikausi: Estampes-sarja

Vuonna 1903 julkaistu sarja *Estampes* koostuu kolmesta osasta, joista säveltäjä kirjoitti kustantajalleen ”Jos ei ole varaa matkustaa, on turvauduttava mielikuvitukseen!” (Lesure 2014.) Sarja jatkaa jokseenkin romantiikan ajan ”matka-albumien” perinnettä. Suoria lainauksia ei näissä kappaleissa *Jardins sous la pluie* lukuun ottamatta tietävästi niiden edustamien kansallisuuksien musiikista ole, vaan kyseessä on enemmän vaikutelmahakuinen sävellystekniikka.

3.2.1 Pagodes

Jo alussa musiikin luonteen huomaa merkittävästi muuttuneen verrattuna ensimmäiseen arabeskiin. Ensimmäiset kaksi tahtia kenties matkivat Debussyn ihailemia jaavalaisia lyömäsoittimia. Kolmannessa tahdissa mukaan tulee arabeskimainen, pentatoniselle asteikolle perustuva toisteinen kuvio, joka sävelvalikoimallaan ilmentää myös Kaukoidän musiikin vaikutusta sävellykseen. Harmonia rakentuu toistaiseksi kuitenkin melko perinteikkäille soinnuille ja esimerkiksi tahdissa neljä tekee vasemmassa kädessä ikään kuin kadenssin sävellajin viidenneltä asteelta, fis-säveleltä, ensimmäiselle, h-sävelelle, siirtyessään viidenteen tahtiin (kuva 5).

Modérément animé *alluciné et presque sans nuances*

m.g.

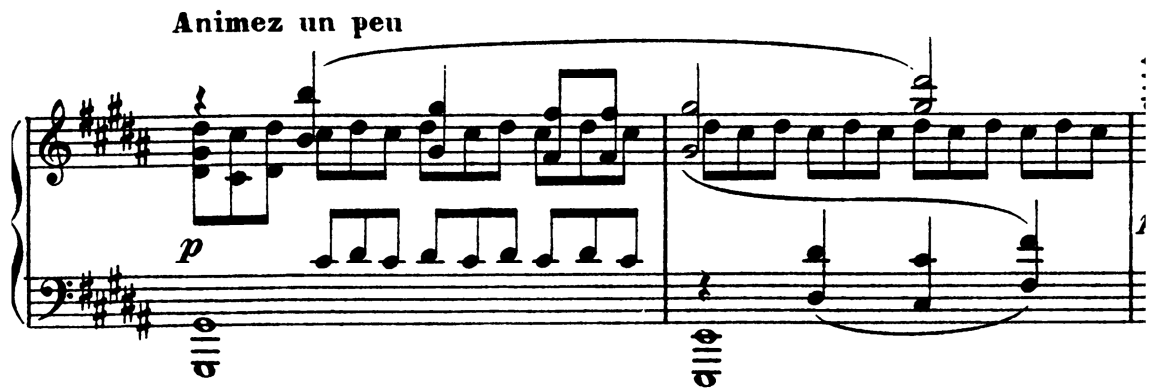
PIANO *pp* *m.d.*

KUVA 5. Tahdit 1-6

Pentatoniikan käyttö jatkuu myös seuraavassa uudelaissessa kohdassa, joka taas johtaa Debussille tyypilliseen, kahden sävelen vuorottelulle perustuvaan sointiväriä luovaan säestyskuviioon. Sen päällä melodia soi uudelle tavalla verrattuna perinteiseen sointusäestykseen (kuva 6).

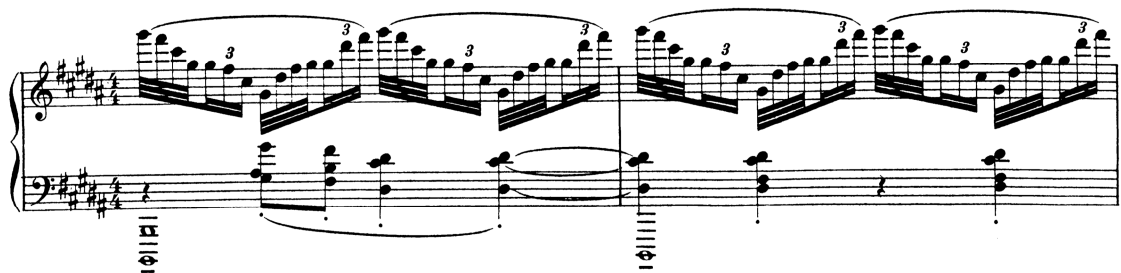
KUVA 6. Tahdit 14-15

Melodian pentatoniikka käy ilmi myös seuraavasta uudelaista tekstuuria sisältävässä kohdassa, jossa kuultavissa on kenties myös vaikutelmia Debussyn jaavalaisessa musiikissa ihailemasta kontrapunktiikasta. Havaittavissa on nimittäin toisessa tahdissa neljä itsenäistä tasoa, pitkä basso, vasemman käden soittama vastamelodia ja oikeassa kädessä sekä säestyskuvio että melodia (kuva 7).



KUVA 7. Tahdit 19-20

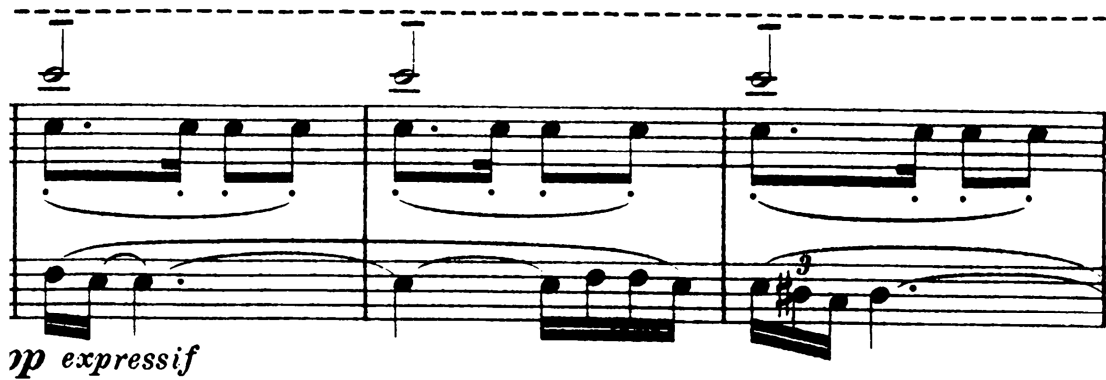
Tämän jälkeen kappale varioi ja kehittelee olemassa olevaa materiaalia, ja lopussa jälleen oikean käden säestyskuviot koostuu pentatonisesta asteikosta vasemman soittaessa lyömäsoitinmaista melodiaa (kuva 8).



KUVA 8. Tahdit 95-96

3.2.2 La soirée dans Grenade

Kappale kuvaa evokatiivisesti Espanjan maisemia, tarkalleen ottaen yötä ja sen sisälä vaikutelmia Granadassa. Mukana on lähes jatkuvasti habanera-rytmi, joka oikeassa kädessä säestää esimerkiksi alun vasemman käden espanjalaisvaikutteista melodiaa (kuva 9).



KUVA 9. Tahdit 7-9

Uutena materiaalina kuullaan seuraavasi kitaramaista kuviota, joka kappaleen aikana myös toistuu useampaan kertaan. Mukana on tällöinkin jo alusta tuttu habanera-rytmi (kuva 10).

Tempo giusto

A musical score for two measures, marked *pp* and **Tempo giusto**. The score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with longer note values and ties. The key signature is one sharp (F#).

KUVA 10. Tahdit 17-18

Seuraavana uudenaikaisena sävelmateriaalia kuullaan jälleen habaneralle perustuva riemuisa kuvio, johon mukaan ui myös korkealta oikeassa kädessä kuuluva melodia. Uutta tyyllillisesti on pianon käsittely hieman lyömäsoittimen tai kitaran tapaan sointuja toistuen (kuva 11).



KUVA 11. 37-41

Tämän jälkeen kappale onkin esiteltyt lähes kaiken käyttämänsä materiaalin ja tyytyy kehittelemään sekä yhdistelemään niitä tulevissa osioissa. Suoria lainauksia espanjalaisesta kansamusiikista ei kuulla, mutta useat Debussyn aikalaiset katsoivat sen silti mitä parhaiten edustavan espanjalaista henkeä. (Lesure 2014.) Tässä on mielestäni Debussyn impressionismin ydin; se kuvaa lainaamatta. Kappale päättyy lopulta habaneran soidesa taustalla ikään kuin kaukaisena muistona.

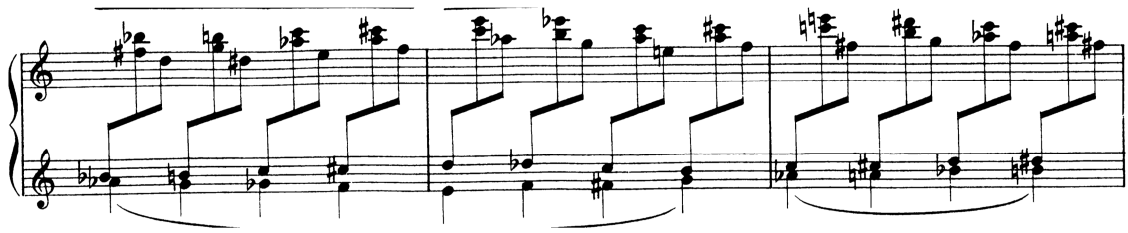
3.2.3 Jardins sous la pluie

Sarjan viimeinen osa on toccatamainen, nopeisiin kuviointeihin perustuva kappale joka maantieteellisesti sijoittuu Debussyn kotimaisemiin Ranskaan. Suurimmaksi osaksi kappale perustuu jo alussa olevan kuvion variointiin, joka on sarjan ehkä perinteisintä pianonkäsittelyä nopeine repetitioineen (kuva 12).



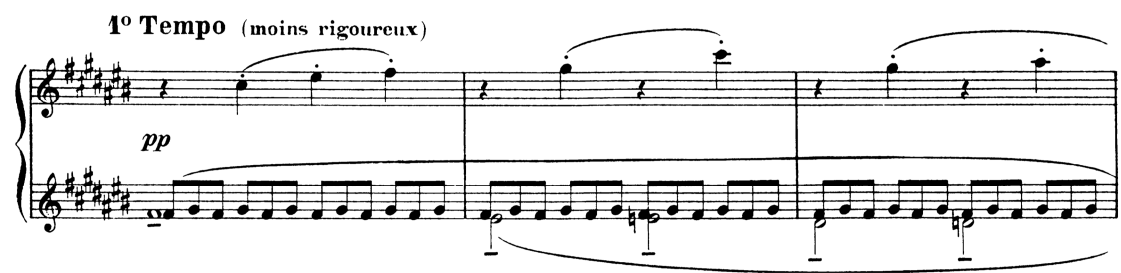
KUVA12.Tahdit1-2

Harmonisesti kappale käy läpi lukuisia sävellajeja ja on usein myös epämääräinen varsinaisen pääsävellajin suhteen, esimerkiksi silloin kun käytössä on paljon ylinousevia sekä vähennettyjä sointuja ja niille perustuvia kulkuja. Myös kromaattisen asteikon käyttöä on tässä kuviossa havaittavissa (kuva 13).



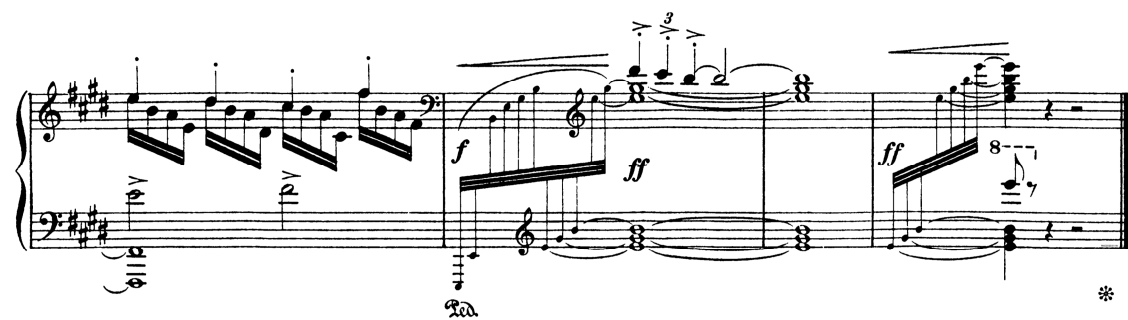
KUVA 13. Tahdit 65-67

Väliloassa on vasemmassa kädessä käytössä jälleen Debussyn suosima säästyskuvio, joka säästää ranskalaisesta kansanlaulusta *Dodo, l'enfant do* lainattua yksinkertaista melodiaa (kuva 14).



KUVA 14. Tahdit 76-78

Lopussa kappale palaa perinteisempään tonaliteettiin ja päättyykin hyvin perinteisesti kolmisoinnulle virtuoottisesti ilottelevassa kuviossa (kuva 15).

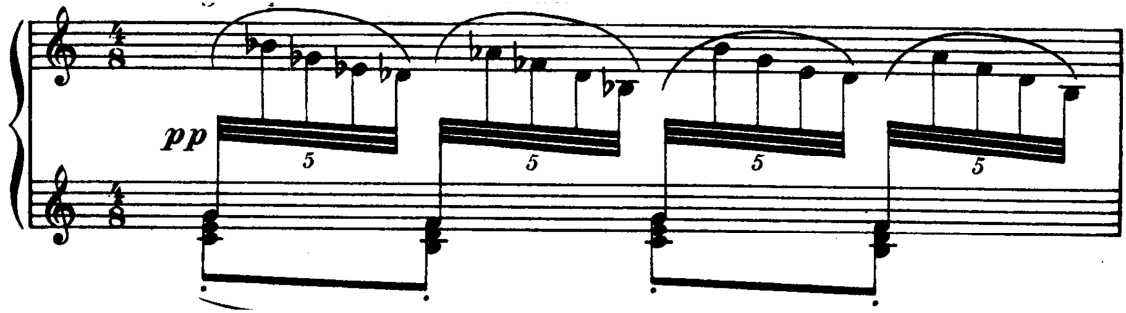


KUVA 15. Tahdit 110-113

3.3 Täysimpressionismin tyylikausi: preludi *Brouillards*

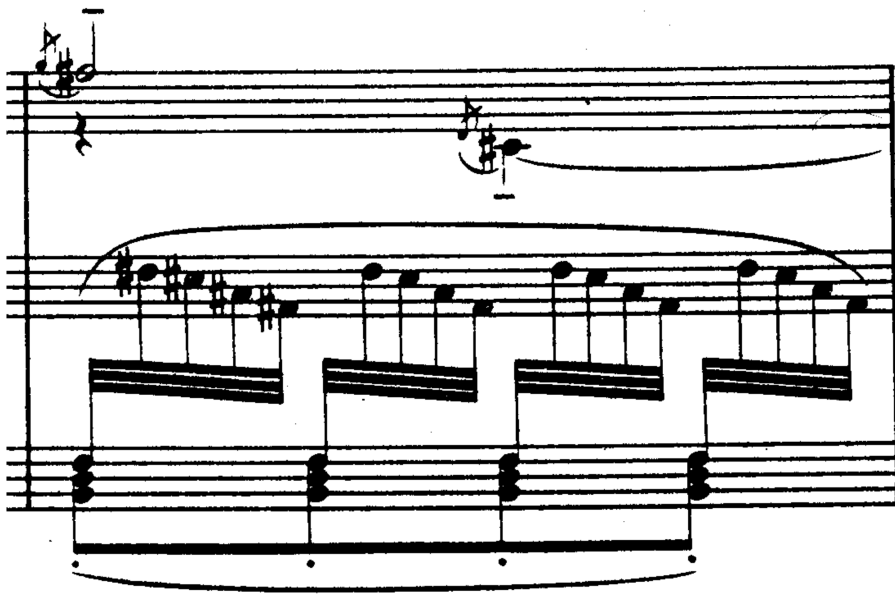
Vuonna 1913 julkaistu *Brouillards* on Debussyn toisen preludikirjan ensimmäinen kappale. Matka sarjasta *Estampes* preludiin onkin melkein vielä suurempi hyppy tyyllillisesti kuin arabeskista sarjaan. Kappaleen alusta asti käy selväksi, että kyseessä on täysin

impressionistinen teos, lähestulkoon vailla muotoa. Kädet liikkuvat toistensa päällä niin, että oikea soittaa vain mustia koskettimia ja vasen valkoisia. Tonaliteetti on epäselvä ja viittaa jo bitonalisuuteen siinä, että kädet soittavat selkeästi eri sävelikköön kuuluvia säveliä. Kohdan voi myös hahmottaa niin, että oikea värittää vasemman diatonisia kolmisointuja ja saa aikaan sumuisan vaikutelman (kuva 16).



KUVA 16. Tahti 1

Sumuisena kappale myös jatkuu, kunnes edeltävän kuvion mukaan tulee hento melodia tai pikemminkin melodinen ele, ikään kuin sumun keskeltä hahmottuva epäselvä ääni (kuva 17).



KUVA 17. Tahti 12

Alussa musiikki keskittyy hyvin kapealle alalle koskettimilla, mutta myöhemmin muitakin rekisterejä käydään läpi, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa kädet soittavat äärirekistereissä oktaaveja unisonossa. Kohta vaikuttaa siltä, ikään kuin edeltävän sumun ja

ääriviivattomuuden keskeltä yhtäkkiä olisi havaittavissa jokin epämääräinen muoto (kuva 18).

KUVA 18. Tahdit 18-20

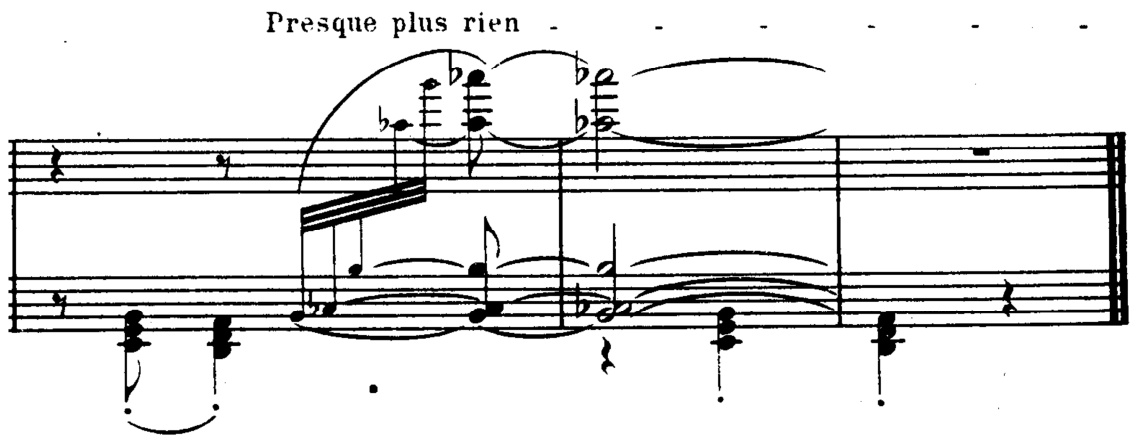
Sumuisa tekstuuri palaa jälleen, kunnes se yllättäen purkautuu väkivaltaisiksi sävelryöpyiksi, dynamiikan noustessa ensi kertaa pois pianissimosta (kuva 19).

KUVA 19. Tahdit 29-30

Ilmestyy uudenlainen tekstuuri, jossa vasen soittaa tällä kertaa helpommin hahmotettavaa melodiaa oikean soittaessa jälleen vain mustilla koskettimilla sumuista säestyskuviota ylärekistereistä. Dynamiikka palaa jälleen pianissimoon (kuva 20).

KUVA 20. Tahti 33

Kappale myös loppuu epämääräisesti, kun erikoinen ja määrittelemätön säveljoukko jää soimaan vasemman käden toistaessa itsepintaisia, alusta tuttuja kolmisointuja (kuva 21).



KUVA 21. Tahdit 50-53

3.4 Jälki-impressionismin tyylikausi

Jälki-impressionismiin sijoitin Debussyltä Chopinin muistolle omistetut etydit sekä tarinan mukaan Debussyn hiilikauppiaalleen palkkioksi säveltämän, vasta hiljattain löydetyn ja julkaistun *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*. Tyylillisesti nämä edustavat Debussyn myöhäistä, kuivakkaampaa tyyliä, jossa sointivärikin näyttelee yhä tärkeää osaa, mutta sen rinnalle on nostettu lähes klassiset muotoratkaisut. Huomattavaa on, että kaikki Debussyn pianokappaleet lukuun ottamatta toisen preludikirjan viimeistä kappaletta, *Les tierces alternées*, sisältävät kuvailevat otsikot, jotka näissä etydeissä loistavat poissaolollaan. Ne on yksinkertaisesti nimetty niiden teknisten haasteiden mukaan, joita ne kulloinkin edustavat. Niinikään kuivakkaaseen tapaan Debussy toteaa etydikokoelman alkusanoissa jättäneensä sormitukset pois, sillä hänen mukaansa yksi ratkaisu ei sovi kaikille.

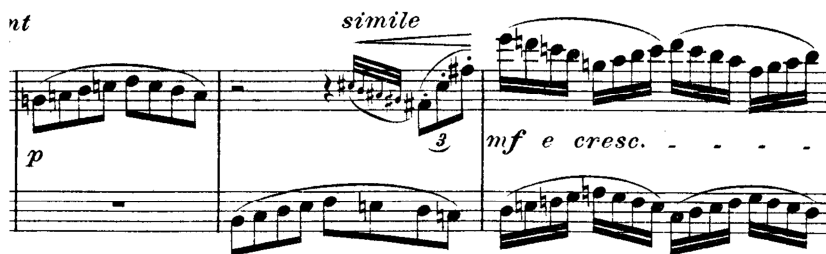
3.4.1 Etydi nro 1

Etydi nro 1 on etydi ”viidelle sormelle”, ja se on omistettu Czernylle. Alun kuviosta syy käykin selväksi, sillä kappale irvailee Czernyn kuuluisalle viiden sormen harjoitukselle niin, että mukaan tulee tonaliteettiin sopimaton as-sävel, kuin tylsistyneen oppilaan huokaus (kuva 22).



KUVU 22. Tahdit 1-2

Kuin saman tylsistyneen oppilaan sormista kuvio purkautuu äkisti erilaisiksi juoksutuksiksi (kuva 23), kunnes vapautuu riemukkaaseen pentatoniseen kulkuun (kuva 24).

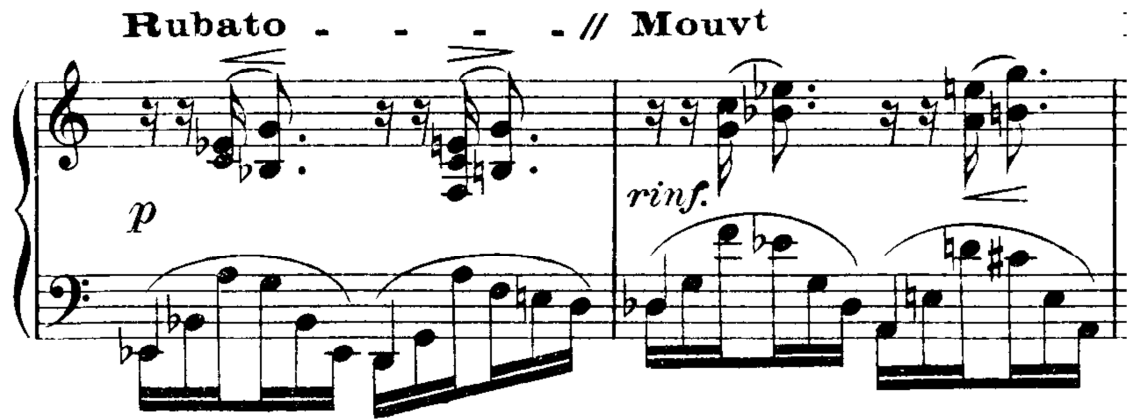


KUVU 23. Tahdit 14-16



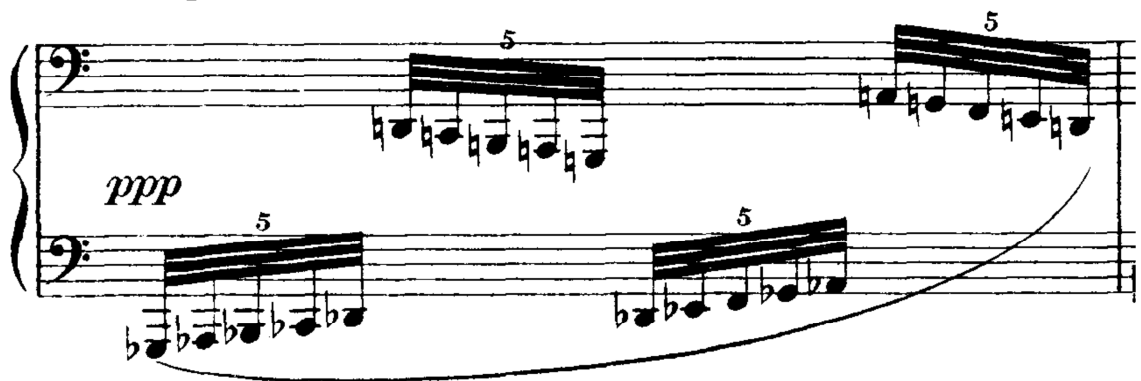
KUVU 24. Tahdit 29-31

Kuviota varioidaan, ja mukaan tulee lähes jazzahtavalta kuulostavia purkauksia (kuva 25). Huomioitavaa on, että tämä kuten lähes kaikki muutkin kuviot vaativat sen, että ne todella soitetaan viidellä sormella. Kappale on nimensä ansainnut.

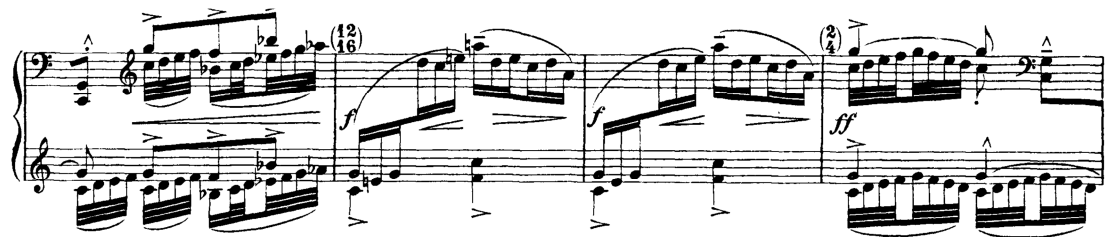


KUVA 25. Tahdit 33-34

Kappale jatkaa kulkuaan läpi useiden sävellajien, jo esiteltjä kuvioita varioiden. Lähellä loppua tapahtuu myös epämääräinen nousu alarekisteristä (kuva 26), joka purkautuu virtuoottiseen ilotteluun (kuva 27). Se perustuu myös aikaisempiin kuvioihin.



KUVA 26. Tahti 96

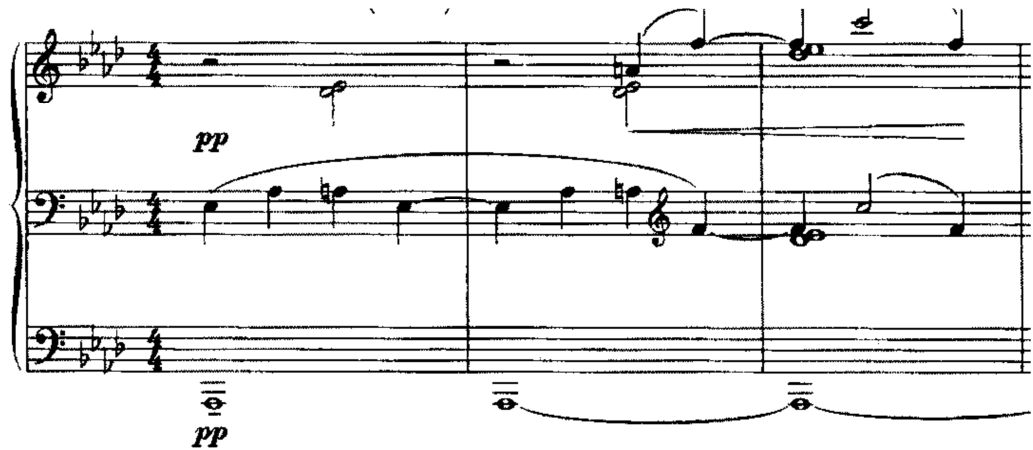


KUVA 27. Tahdit 103-106

3.4.2 Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon

Luonteeltaan kappale on varsin tunnelmoiva ja suhteiltaan melko mitäänsanomaton. Todennäköistä lieneekin, että Debussy rahapulassaan on nopeasti raapustanut kappaleen

paperille maksuksi hiilistä. Kappale myös tuntuu kierrättävän vanhaa materiaalia, kuten alun keskimmäisen klaavin melodiaa, joka kuulostaa lähes melodialta preludista *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, vaikkei suoraan jäljitettävissä olekaan (kuva 28).



KUVA 28. Tahdit 1-3

Huomattavaa on myös as-sävelen toistuminen urkupisteenä kappaleessa sen koko kes-
ton ajan. Mukaan tulee myös rennon jazzahtava kuuloinen osuus, jossa oikea ja vasen
soittavat omia sointumelodioitaan (kuva 29).



D. & F 15576

KUVA 29. Tahdit 9-10

Kappaleen lopussa sävellaji on jälleen kyseenalainen, kun käsien soinnut tuntuvat olevan jälleen kuin eri maailmoista ja vailla purkauksia. Loppu kuitenkin pysähtyy Asduurisoinnulle (kuva 30).

The musical score shows three measures of music. The first measure (20) begins with a piano (*pp*) dynamic. The second measure (21) continues with a piano (*pp*) dynamic. The third measure (22) also features a piano (*pp*) dynamic. The final measure (23) concludes with a piano (*pp*) dynamic and a fermata over the final chord. The notation includes complex chordal textures and melodic lines in both hands, with some notes marked with *pp* and *ppp* dynamics.

KUVA 30. Tahdit 20-23

4 OPINNÄYTETYÖPROSESSISTA

4.1 Aiheen valinta

En ensin ollut aivan vakuuttunut siitä, mikä minun pitäisi opinnäytetyöni aiheekseni valita. Tiesin kuitenkin, että konsertin haluaisin ehdottomasti pitää, jotta pääsisin harjoittamaan soittamista opintojeni aikana mahdollisimman paljon sekä saada lisää kokemusta tutkinnon lisäksi siitä, millaista on järjestää itse musiikillinen kokonaisuus ja tuoda se yleisölle. Asetin myös haasteen itselleni siinä mielessä, että olen kokenut aika ajoin esiintymisjännityksen ongelmaksi, ja halusin konsertin muodossa haastaa itseni käsittelemään myös niitä tunteita.

Pitkään mielessäni oli venäläisen musiikin konsertti, johon olisin todennäköisesti valinnut kappaleita Rahmaninovilta, Prokofieviltä sekä Mussorgskilta ja olisin esitellyt venäläisen musiikin kehitystä näiden säveltäjien kappaleiden kautta. Mitään yhdistävää punaista lankaa oli kuitenkin hankala löytää. Lisäksi kappaleiden tekniset vaatimukset olisivat todennäköisesti nousseet liian suuriksi jos olisin halunnut valita jollain tapaa merkittäviä sävellyksiä näiden säveltäjien tuotannosta. Näin ollen hylkäsin kyseisen idean.

Toinen vaihtoehto konsertin aiheeksi oli Debussyn musiikki. Koska Debussy on erittäin merkittävä säveltäjä länsimaisen taidemusiikin kaanonissa, mieleeni tuli myös pitää konsertti, jossa soittaisin Debussyltä *Estampes*-sarjan ja sen lisäksi musiikkia niiltä säveltäjiltä, joilta Debussy otti vaikutteita ja myös niiltä, jotka taas ottivat vaikutteita häneltä. Vaikeudeksi osoittautui kuitenkin käytettävissä olevan materiaalin käsittämätön laajuus. Jos olisin halunnut mukaan kaikki kyseiseen määritelmään mahtuvat säveltäjät, olisi konsertin kesto taas noussut vaatimattoman tekniikkani ulottumattomiin. Lisäksi jälleen ongelmaksi muodostuisi punaisen langan puute. En myöskään erityisesti välittänyt kaikkien näiden säveltäjien musiikista niin paljon, että olisin ollut erityisen motivoitunut niitä harjoittelemaan konserttivalmiuteen asti.

Näin ollen päätin keskittyä yksinomaan Debussyn musiikkiin, ja tarkemmin hänen sävellyksellisen kehityskaarensa esittelemiseen konsertissani. Määrittelyni mukaan hänen tuotantonsa jakautuu karkeasti neljään tyylikauteen, ja halusin jokaisesta näistä mukaan

yhden esimerkin. Varhaisimman tyylikauden kappaleeksi valitsin ensimmäisen Debussyn kahdesta arabeskista, jotka ovat hänen ensimmäisinä julkaistut pianokappaleensa. Ajattelin sen ensimmäisenä esille tuotuna kappaleena antavan hyvän kuvan säveltäjän lähtökohdista myöhäisromanttisessa toimintaympäristössä. Toisen tyylikauden edustajaksi valikoitui *Estampes*-sarja. Se olikin konsertin suurin ja monella tapaa vaativin kokonaisuus. Se on myös kappale, jonka ympärille ajattelin alunperin konsertin rakentavani, sillä se on todellinen ensikosketukseni klassisen musiikin maailmaan. Kolmannen tyylikauden kappaleeksi valitsin toisen preludikirjan ensimmäisen kappaleen, *Brouillards*. Ensimmäisen kirjan kappaleet olisivat tyyliltään olleet hieman liian lähellä toisen tyylikauden kappaleita, joten koin suuremman hypyn kronologiassa olevan tarpeellinen. Viimeisen, neljännen tyylikauden edustajiksi valikoituivat sekä ensimmäinen etydi että Debussyn ilmeisesti viimeisenä koskaan valmiiksi saamansa kappale, *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*. Etydi tuo mielestäni esiin Debussyn humoristista puolta ja viimeinen kappale rauhoittaa tunnelman konsertin lopussa encoremaisena numerona.

4.2 Kappaleiden harjoittelu

Ensimmäisenä kappaleena aloitin *Estampes'in* valmistamisen, sillä sen ensimmäiset kaksi osaa olivat konserttiin mennessä olleetkin ohjelmistossani jo ainakin vuoden. Suurimman vaikeuden näissä tuotti tempon tasaisena pitäminen. Tämä saattoi osittain johtua kappaleiden harmonioiden ajoittaisesta epämääräisyydestä, joka johti myös soiton epämääräisyyteen. Ongelma oli kuitenkin onneksi korjattavissa riittävän säntillisellä metronomiharjoittelulla. Sarjan viimeinen osa tuotti suurinta harmia nopeine repetitioineen ja vaatikin oman aikansa saada se soittokuntoon asti. Myös tempon saaminen tarpeeksi nopeaksi oli aluksi hyvin kaukaiselta tuntuva haave, mutta lopulta kun kykenin nostamaan tempoa, se nousi nopeasti lähes esitystempoon. Viimeinen osa oli myös ulkoa oppimisen kannalta vaikein.

Seuraavaksi harjoittelun kohteena oli *Arabeski*, jonka sain luettua parissa päivässä, mutta sen taiteelliseksi kokonaisuudeksi hiominen vei odotettua pidempään. Koska kappale on luonteeltaan ja pituudeltaan suhteellisen vaatimaton, kuvittelin sen valmistuvan suhteellisen nopeasti, mutta juuri tarpeellisen yksinkertaisuuden ja keveyden löytäminen vei lopulta oman aikansa. Se oli kuitenkin erittäin opettavaista ja hyödyllistä myös tulevaisuuden kannalta.

Seuraavaksi siirryin yhtä aikaa etydin sekä preludin kimppuun. Luonteeltaan kappaleet ovat lähes polaarisia vastakohtia. Preludi on nimensäkin mukaisesti sumuisa ja etydi kuivahko ja sormiharjoitusmainen. Näiden kappaleiden yhtäaikainen harjoittelu olikin hyödyllistä ääripäiden harjoittamisen kannalta. Yksittäisillä harjoittelukerroilla niiden rinnakkainen harjoittelu pienissä jaksoissa oli erittäin valaisevaa, kun vertailukohtaan vastakohtaan sai välittömästi. *Brouillards* istui käsiin huomattavasti etydiä nopeammin, ja myös koin pääseväni siihen sisään melko nopeasti. Etydi taas vaati kovinkin pitkälistä harjoittelua metronomin kanssa temposuhteiden saamiseksi kohdalleen sekä tarvittavan yleisen velositeetin saavuttamiseksi. Nämäkin kappaleet kuitenkin olivat lähes kunnossa jo noin kuukautta ennen konserttia.

Viimeiseksi jätin viimeisen kappaleen, jonka opettelin vasta noin pari viikkoa ennen konserttia. Ulkoa opettelu jäi viimeiselle viikolle, sillä olin niin kiireinen konsertin järjestämisen kanssa. Kappale tuntui kuitenkin onneksi koko ajan suhteellisen varmalta. Teknisesti sävellys ei ollut kovinkaan haastava, ja työskentely tapahtuikin lähinnä eri sointivärien ja -tasojen harjoittamiseksi mahdollisimman hyviksi.

Kaiken kaikkiaan olin lopulta suhteellisen tyytyväinen siihen, että sain harjoiteltua kappaleet aikataulussa ja toteutettua ne hieman omaa normaalia tasoani paremmin. Varmasti se, ettei kaikkia kappaleita tarvinnut valita esim. pianonsoiton B-tutkinnon ohjelmistoluettelosta, vaikutti asiaan, ja sain soittajana aikaan myös vapautuneen tunteen.

4.3 Konsertin järjestäminen

Aloitin valitsemalla ajankohdaksi mahdollisimman myöhäisen ajan ennen joulua, ja 18.12.2013 sopikin hyvin tarkoituksiini. Sali oli tuolloin vapaa sopivana ajankohtana jolloin lautakunnankin sai paikalle vaivattomasti. Varasin siis salin vahtimestarilta ja ilmoitin ajan opinnäytetyöni ohjaajalle Risto Kyrölle. Hän vei sitten viestiä eteenpäin Heini Kärkkäiselle, joka arvioi konserttini.

Konsertin mainostamiseksi valmistin julisteen, jota levitin muutaman kappaleen verran ympäri koulua. Tämän tein noin viikkoa ennen konserttia. Mainostin konserttia myös sosiaalisessa mediassa Facebook-tapahtuman muodossa, jonne kutsuin lähes kaikki henkilöt ystävällistaltani, eli hieman yli 400 kutsua. Tämän lisäksi mainostin konserttia suullisesti.

Konserttia varten kirjoitin myös laajahkon käsiohjelman, joka on luettavissa liitteenä (Liite 1). Käsiohjelman kirjoittaminen venyi niin, että se valmistui tarkistusten jälkeen vasta edeltävänä iltana. Käytin mahdollisuutta tulostaa käsiohjelmat koulun laskuun värillisinä ja tulostutin niitä 30 kappaletta, jotka kaikki lähtivätkin yleisön mukaan.

4.4 Konsertti

Konserttipäivänä heräsin aikaisin ollakseni virkeä. Suoritin myös tavanomaisen konserttiinvalmistautumisrituaalini eli aamulla söin vain kevyen aamiaisen runsaan kahvin kera ja noin tunti ennen konserttia söin runsaasti suklaata, jälleen kahvin kera. Tämän jälkeen kävin salissa kokeilemassa akustiikkaa ja soitinta vielä hetken ennen kuin vetäydyin lämpiöön valmistautumaan henkisesti tulevaan koitokseen.

Itse konsertti sujui aiempiin esiintymisjännityksen vaivaamiin soittoihin nähden yllättävän hyvin. Itse jännitys oli kyllä paikalla, mutta onnistuin hallitsemaan ainakin sen fyysiset oireet kuten käsien tärinän tai hikoilun. Myöskään henkiset ongelmat kuten muistikatkokset eivät vaivanneet. Koin tosin, että keskittyminen näiden oireiden hallintaan vaikutti jonkin verran tulkinnallisiin asioihin, enkä pystynyt soittamaan ehkä niin vapautuneesti ja heittäytyen kuin olisin halunnut. Silti kaiken kaikkiaan olin jännityksen

hallinnan suhteen huomattavasti tyytyväisempi tähän konserttiini kuin vaikkapa C-kursstutkintooni.

4.5 Kirjallinen osuus

Tämän kirjallisen osuuden valmistamisen aloitin jälleen suhteellisen myöhään, noin kolme viikkoa ennen määräaikaa. Valtaosa ajatustyöstä koskien kappaleiden kuvausta oli tosin tehty jo käsiohjelmaa kirjoittaessa. Nuottiesimerkit ja tarkemmat perustelut mukaan lukien työtä ei ollut kovin paljon.

Vaikeaksi koin kirjallisen osuuden tyylin saavuttamisen. Kyseessä ikään kuin kuuluisi olla tutkimusteksti, vaikka itse opinnäytetyön pääosa, konsertti, on taideteko. Oli vaikeaa löytää sopivia lähteitä varsinkin tyylikausien määrittelyyn, sillä määrittely on omani eikä perustu mihinkään tiettyyn analyysitapaan.

5 POHDINTA

Kokonaisuutena koin opinnäytetyöni, erityisesti sen pääosan, konsertin, onnistuneen varsin kohtuullisesti lyhyehköstä valmistelusta huolimatta. Vaikka alun perin olisin halunnut kenties tehdä konsertista laajemman kokonaisuuden, olen tyytyväinen siihen, että lopullinen toteutus näytti suunnilleen sen, mihin teknisesti ja taiteellisesti tällä hetkellä pystyin. Oli myös ilo huomata että olen kehittynyt soittajana vuosien varrella. Joskus taannoin nimittäin yritin soittaa *Pagodes'ia* enkä oikein onnistunut, kun taas nyt se tuntui kappaleista kenties luonnollisimmalta ja parhaiten istuvalta. Olen tyytyväinen myös siihen, kuinka säännöllisesti sain toteutettua harjoittelua, kiireestä huolimatta, yleiseen saamattomuuteeni nähden. Tyytyväinen olin myös siihen, että sain esiintymisjännitykseni pidettyä jokseenkin kurissa konsertissa, vaikka koinkin sen vaatiman keskittymisen vieneen jonkin verran pois tulkinnallisista aspekteista. Kaiken kaikkiaan oli erittäin antoisaa työskennellä sellaisen asian parissa, jonka kokee vahvasti omakseen, ilman liian suuria rajoittavia tekijöitä. Konserttiohjelman valinta oli mieluisaa, sen harjoittelu ja konsertin pitäminen oli eri tavalla tyydyttävää kuin tutkinnoissa soittaminen. Vaikka olen itse tutkinto-ohjelmanikin valinnut, koostuvat ne kuitenkin jokseenkin ennalta määrättyistä kokonaisuuksista vaikeuden, laajuuden ja kappalevalikoiman osalta. Myös pienet yksityiskohdat kuten käsiohjelman valmistaminen oli palkitsevaa, kun ennalta määrättyjä rajoitteita ei siinäkään konventioiden lisäksi mukana juuri ollut.

Vaikeammaksi koin työn kirjallisen osuuden tasapainottamisen. Kun kuitenkin kyseessä on pääasiassa taideteko, kuinka ja millä keinoin saan siitä kirjoitettua tieteellisen tekstin? Tämä mietitytti minua erityisesti lähteiden käytön kanssa, sillä suurin osa asiasta, lähtien säveltäjän tyylikausien määrittelystä, ei perustunut mihinkään muuhun kuin omiin käsityksiini asioista, joten niitä on vaikeaa tai mieletöntä perustella toisten mielipiteillä. Sain kuitenkin myös jonkin verran lähteitä mukaan. Oli toisaalta palkitsevaa perustella itse näkemyksiään nimenomaan kappaleiden itsensä pohjalta, tukeutumatta liikaa minkään tietyn analyysikoulukunnan puitteisiin. Haastavaksi koin myös kirjallisen osuuden yleiskielen. Kun kuitenkin kyseessä sinänsä tulisi olla tieteellinen tutkimus, vaati työni luonne kuitenkin myös epäeksaktien määritelmien sekä kuvailevien adjektiivien käyttöä, jotka luonteeltaan sopivat suhteellisen huonosti kyseisenlaiseen tekstiin. Yritin ratkaista ongelmaa kirjoittamalla yleiskielestä mahdollisimman toimivaa ja käyttäen vain tarvittaessa musiikkiin erikoistumista vaativia termejä.

Vaikka opinnäytetyössä oli omat haasteensa, olen kaiken kaikkiaan tyytyväinen tapaan, jolla sen olen tehnyt, aikataulutusta kenties lukuun ottamatta. Koen myös saaneeni eväitä konsertin järjestämiseen ja konsertin sisäisen logiikan tutkiskeluun tavalla, jota ei opi muulla tavoin kuin käytännössä.

LÄHTEET

Lesure, F, 2014. Debussy, Claude. Grove music online. Saatavilla Oxford Music Online – palvelun kautta. Käyttö vaatii käyttäjätunnukset.

Debussy, Claude, S. 2001. Monsieur Croche – Antidiletantti. Suom. Pöllänen, M. Atena kustannus Oy – Jyväskylä

Lockspeiser, E. 1962. Debussy, his life and mind. Lontoo: Cassell and Co. Ltd.

LIITTEET

Liite 1. Käsiohjelma

Opinnäytetyökonsertti
”Debussyä alusta loppuun – säveltäjän tyyli-
kausien esittely”

Keskiviikkona 18.12 Pyynikkisalissa klo. 14.00



Ohjelmassa:

Arabeski no. I

Estampes:

I. Pagodes II. La soireé dans Grenade III. Jardin sous la pluie

Preludi: ”Brouillards”

Etydi no. I

Les soirs illumines par l’ardeur du charbon

Tuomas
Honkkila,
piano

Aloitin pianonsoiton hieman tavallista myöhäisemmällä iällä, ja tällöin mielenkiintoni liikkuivat enemmänkin kevyen musiikin maisemissa kuin klassisen silloin niin tylsissä käänteissä. Ei sinänsä ihme, alkeismateriaali kun harvemmin herättää suurempia intohimoja juuri kenessäkään. Varsinainen herääminen muunkinlaisen musiikin mahdollisuuksiin tapahtui kuitenkin kuullessani Debussyn pianopreludin *La cathédrale eng-loutie*. Sen uudenlaiset soinnit olivat jotain aivan toista kuin Haydnin kuivakkaat sonaattit; joskin olen löytänyt arvostuksen myös niitä kohtaan syvennyttyäni klassiseen musiikkiin Debussyn kautta. Lähtemättömän vaikutuksen teki myös *Estampes*-sarja, jonka tänään soitankin. Erityisesti osan *Pagodes* hypnoottiset soinnit ovat kummitelleet mielessäni sen kuulemisesta lähtien, ja olenkin odottanut, milloin saisin tilaisuuden soittaa koko sarjan. Tästä lähtikin idea opinnäytetyöhöni *Debussyä alusta loppuun – säveltäjän tyylikausien esittely*; en keksi montaakaan parempaa tapaa osoittaa oppimistani, mikä lienee opinnäytetyön tarkoitus, kuin soittaa jo pitkään ihaillemaani musiikkia ja saattaa olevaksi konsertin muodossa säveltäjän monipuolisuutta esittelevä looginen kokonaisuus. Harva säveltäjä nimittäin on mielestäni saavuttanut yhtä suurta diversiteettiä niin teknisessä kuin musiikillisessakin mielessä ja tehnyt tämän vahvasti korvan ehdoilla, niin että musiikkia on aina ilo kuunnella järkähtämätöntä sävellysteknistä virtuositeettia unohtamatta. Toivon siis, että kuulijat voisivat jakaa nautintoni tämän musiikin parissa, ja mikäli säveltäjä on jokseenkin tuntematon, oppia kenties myös jotakin uutta. Kiitän opettajaani Risto Kyröä avustuksesta opinnäytetyössä sekä ensimmäistä opettajaani Ritva-Liisa Kangasluomaa, joka minut Debussyyn alun perin tutustutti

-Tuomas Honkkila

Achille-Claude Debussy, tuttavallisemmin Claude, syntyi 1862 ja kuoli 1918. Nuoruutensa lähes fanaattisen Wagnerin ihannoinnin kautta hänestä kasvoi säveltäjä, joka myöhemmin hylkäsi ja haastoi saamansa opit ja loi lopulta lähes omakätisesti impressionismina tunnetun tyyliuunnan. Tulipa hän uudistaneeksi samalla tavan, jolla pianoa käsitellään. 1900-luvun alun säveltäjistä Debussy ja Schönberg lähtivät viemään musiikkia kahteen eri suuntaan: Schönberg äärijärjestelmällisen sarjallisuuden kautta ja Debussy tavalla, jota hän itse luonnehti seuraavasti: ”Teoriaa ei ole. Täytyy vain kuunnella. Mielihyvä on laki.” Tai: ”Taideteokset tekevät sääntöjä, säännöt eivät tee taidetta.”

Debussyn perhe ei ollut musikaalinen, mutta hänen lahjansa tulivat esille varhain, ja nuoruutensa hän vietti Pariisin konservatoriossa, jossa häntä opettivat aikansa arvostetuimmat opettajat, mm. César Franck. Debussyn olisi lahjojensa puolesta ollut

mahdollista tehdä uraa konserttipianistina, mutta säveltäminen kiehtoi häntä enemmän. Vaikka Debussy haastoikin konservatoriossa saamiaan oppeja, voitti hän myös arvostetun *Prix de Rome* -palkinnon vuonna 1884. Tämä mahdollisti hänen oleskelunsa *Villa Medicissä* ja opiskelunsa Roomassa. Siellä Debussy yhä enemmän irtaantui vallitsevista muodoista, ja hänen tänä aikana tuottamansa sävellykset saivatkin nuivan vastaanoton opettajiltaan. ”Olen liian kiehtoutunut vapaudesta, liian kiintynyt omiin ajatuksiini!” oli Debussyn vastaus. 1890-luvun alussa Debussy tutustui Wagnerin musiikkiin sekä Stéphane Mallarméen. Tämä runoilija esitteli hänet symbolisteiksi kutsutuille taiteilijoille, joiden esoteeriset ajatukset naturalismista sekä realismista kiehtoivat häntä. Samoihin aikoihin Debussy kuuli Pariisin maailmannäyttelyssä jaavalaisen *gamelan*-yhtyeen musiikkia, joka tuli vaikuttamaan hänen sävellystyylinsä kenties enemmän kuin mikään muu yksittäinen asia. Suoria viittauksia tuohon musiikkiin ei ole Debussyltä löytynyt, mutta ikään kuin impressioita tekstuureista, soinneista ja melodioista on havaittavissa. Näillä vaikutteilla Debussy jatkoi oman tyylinsä kehittelyä, joka tuli myöhemmin vaikuttamaan suuresti 1900-luvun säveltäjiin sekä myös jazz-musiikkiin. Mainetta hän alkoi saada jo elinaikanaan, ja monet säveltäjät omaksuivat tyyllillisiä vaikutteita häneltä. Debussy kuitenkin kuoli suhteellisen köyhänä kotonaan syöpään kesken ensimmäisen maailmansodan pommitusten.

Yleisesti Debussyn saavutuksiksi katsotaan, että musiikissa perinteinen tonaalisuus (dissonanssien ei ole pakko purkautua) ei enää varsinkaan nuoruuden teosten jälkeen ole vahvana mukana, vaikka vaikutteita sieltä ottaakin. Varsinkin myöhemmissä teoksissa riitasoinnut saavat jo aivan oman paikkansa musiikillisina motiiveina. Esimerkkinä tonaalisuuden uudenaikaisesta käytöstä on vaikkapa bitonaalisuus, jossa kahden sävellajia käytetään päällekkäin; Debussyn runsaasti viljelemä tyylikeino. Myös useat eksoottiset asteikot, kuten kokosävel- ja pentatoninen asteikko saivat todellisen ensiesiintymisensä länsimaisessa taidemusiikissa Debussyn kautta.

Arabeski no. 1, Andantino con moto (1891)

Ensimmäinen arabeski on *Clair de lune* ohella varmasti Debussyn tunnetuimpia teoksia. Se on myös eräs ensimmäisinä pianolle sävelletyistä ja julkaistuista kappaleista, todennäköisesti ensimmäinen julkaistavaksi tarkoitettu. Debussy ihaili suuresti Bachia, ja vaikka suoraa viivaa on vaikea näiden kahden säveltäjän välille vetää, on tietty kuviollisuus mukana tässä arabeskissa sekä usein Bachin kappaleissa. Myös *art nouveaun* koristeellinen tyyli vaikutti Debussyyyn, ja hän sanoi: ”Se oli ’ihanan arabes-

kin' aikaa, jolloin musiikki oli alamainen kauneuden laeille, jotka ovat itsensä Luonnon liikkeisiin kirjatut!”

Kappaleessa on jo havaittavissa elementtejä Debussyn myöhäisemmästä tyylistä, esimerkkinä vaikkapa liikkuminen sävellajien ja moodien välillä sekä pentatonisen asteikon käyttö. Tekstuureiltaan se on kuitenkin melko perinteikästä ja liikkuu jälkiromanttisissa maisemissa, esimerkiksi melodian ja basson ollessa vielä selkeästi havaittavissa väliään säestäessä. Kappaleen intiimiys tuo mieleen (hyvällä tavalla) salonkimusiikin. Debussy usein kutsuikin kappaleitaan ”keskusteluiksi pianon kanssa”. Samaan tyyllilliseen kategoriaan, jota nimitän tässä jälkiromanttiseksi tyylikaudeksi, sijoittaisin esimerkiksi *Suite bergamasquen* (1890) pianolle ja orkesteritoeoksen *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894).

Estampes (1903)

Saatuana *Estampesin* valmiiksi Debussy kirjoitti kustantajalleen säveltäneensä kolme kappaletta ”joiden nimistä erityisesti piti”. Nämä sarjan kolme osaa, jotka ovat ottaneet vaikutteita eri maailmankolkista, ovat:

Pagodes

Pagodes on Debussyn sävellyksistä eniten jaavalaisesta gamelan-musiikista vaikutteita saanut kappale. Teoksen rytmikka ja on saanut vaikutteita sen lyömäsoittimellisuudesta ja kerroksellisuus tavasta jolla kyseisenlainen yhtye soittaa. Myös tempo ja dynamiikka vaihtuvat usein lyömäsoittimelle tyypillisesti terassimaisesti. Taustalla liikkuu myös perinteisempää tonaliteettia, mutta se on verhottuna itämaisyyteen ja harmonisiin värityksiin. Pentatoninen asteikko on runsaassa käytössä. Kuvaavaa on, ettemme tiedä tiesikö Debussy, että Jaavalla ei ole pagodeja, mutta teos ei niinkään pyri kuvaamaan kuin luomaan aiheestaan mielikuvia, impressioita. Tässä mielessä impressionismi ei ole tyyliuuntana enää kaukana, mutta aivan puhtaana se ei vielä näissä kappaleissa soi.

La soirée dans Grenade

Vaikkei Debussy paria tuntia pidempään ollutkaan Espanjassa viettänyt, hän oli kuitenkin maan musiikin suuri ihailija, ja de Falla sanoikin hänen musiikistaan: ”Vaikkei yksikään tahti ei ole kansanmusiikista lainattu, on se todella espanjalaista.” Teoksessa toistuvana elementtinä on *habanera*-rytmi, joka kuljettaa kuulijan halki Granadan öisten katujen. Läheltä ja kaukaa kuuluu erilaisia ääniä kitaroista unensekaisiin harhoihin.

Jardins sous la pluie

Triptyykin (Debussylle mieluinen sävellysmuoto) viimeinen osa sijoittuu Ranskaan, myrskyn kohteeksi joutuneeseen puutarhaan. Taidemaalarin *Jacques-Émile Blanche*, jolle sarja on omistettu, kerrotaan olleen inspiraationa osan synnylle; tämä oli maalaamassa säveltäjän muotokuvaa ulkoilmassa, ja kun sade yllätti heidät, saivat Debussyn kasvot yhtäkkiä vihreän hohteen lehdistä lävitse paistavasta valosta. Myrsky ilmenee toccatamaisina kuvioina, jotka kuvaavat tuulta, sadetta ja pisaroita. Mukana on kromaattista ja kokosävelasteikkoja, mutta myös perinteisempiä duuri- ja molliasteikkoja. Kappaleessa on myös väliosassa kuultavissa ranskalainen kansanlaulu *Nous n'irons plus aux bois*, Emme mene enää metsään.

Sarjaa voidaan pitää Debussyn omana ”matka-albumina”, ja hän itse sanoi: ”Jollei ole varaa matkustaa, on turvauduttava mielikuvitukseen!” Niin kuin kappaleissa matkustetaan, matkustaa myös Debussyn tyyli kohti täyttä impressionismia, ja sijoittaisinkin teoksen impressionismiin siirtymisen tyylikaudeksi. Samaan kategoriaan sijoittaisin sinfonisen teoksen *La Mer* (1905) ja pianosarjan *Images I* (1905).

Preludi ”Brouillards”, toisesta kirjasta (1913)

Kymmenen vuoden tauko *Estampes*in ja *Brouillards*in (sumu, usva) välillä ohjelmassa edustaa Debussyn impressionismin kehitystä, joka huipentuu *Brouillards*issa; musiikin kaikki parametrit, rytmi, harmonia ja melodia on rikottu ja häivytetty sumuun, josta vain ajoittain nousee esiin inhimillisiä elementtejä. Kädet liikkuvat toistensa päällä, toinen mustilla ja valkoisilla koskettimilla, ja satsi on suorastaan polytonaalista, mikäli mitään tonaalisuutta on selkeästi havaittavissa. Piano soi myös pienimmästä pianissimosta väkivaltaiseen forteen, ja kaikki rekisterit käydään myös läpi - usein outoina yhdistelminä. Tyyllillisesti sijoittaisin kappaleen täysimpressionismiin, jota koko toinen preludikirja puhtaimmillaan edustaa.

Etydi no. 1 pour les cinq doigts d'après Monsieur Czerny (1915)

Nimensä mukaisesti etydi on harjoite ”viidelle sormelle” Czernyn tapaan. Kappale alkaa jokaiselle pianistille tai pianistinalun läheisyydessä oleskelleelle tutulla viiden sormen kuviolla, joka kuitenkin pian hajoaa muiksi myös viittä sormeä käyttäviksi ryöpyiksi ja kuvioinneiksi, äkisti moduloiden ja rekistereitä vaihtaen. Vaikkakin Debussy itse sanoi etydeistään niiden olevan ”varoitus pianisteille etteivät ryhdy muusiikon ammattiin elleivät omaa erinomaisia käsiä” olen päättänyt ottaa haasteen vastaan.

Tyylillisesti Debussyn tavallisesti niin runsas öljyväri on vaihtunut kalli-grafiakynään, ja vaikka harmoniat ovat vielä laajoja, on musiikki kuitenkin aiempaa tiivistetympää. Debussylle harvinaisesti kappaleiden nimet eivät sisällä kuvailevia otsikoita, vaan ne on nimetty niistä löytyvien teknisten vaikeuksien mukaan. Ainut vastaava esimerkki löytyy toisesta preludikirjasta *Les tierces alternées*, Vuorotteleville tersseille. Etydit ovat myös Debussyn ainoita sävellyksiä tyylilajissaan, ja ne on omistettu hänen ihailemansa Frederic Chopinin muistolle. Myös kuivakkaaseen tapaan esipuheessaan etydeille Debussy puhuu lyhyesti vain siitä, ettei ole lisännyt sormituksia, sillä yksi ratkaisu ei sovi kaikille.

Etydeissä musiikki on jo jättänyt impressionismin taakseen ja siirtynyt vaiheeseen, jota nimitän säveltäjän jälki-impressionistiseksi tyylikaudeksi. Harmonisesti ja rytmisesti kudos on tiivistetympää ja viittaa jo jazziin, jonka kehitykseen Debussyllä oli olennainen vaikutus.

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon (1917)

Vaikka Debussy aikanaan tulikin kuuluisaksi, ei rikkaus hänellä ollut pysyvää, sillä ensimmäisen maailmansodan aikana kävi niinkin, että säveltäjä joutui tai sai mahdollisuuden maksaa hiilikauppiaalleen sävellyksen muodossa. Sävelmää ei julkaistu ennen kun se löytyi vuonna 2003. Kappaleen mukaan, kenties antaakseen painoa muuten pienehkölle sävellykselle, Debussy laittoi Baudelairin maalailevan runon *Le Balcon* kokoelmasta *Pahan kukkia*.

Tyylillisesti tämä viimeiseksi jäänyt pianokappale on etydien hengessä paljaampaa mutta silti soivaa materiaalia. Alussa on kuultavissa muistumia varhaisemmista preludeista, ja urkupiste As-sävelellä värittää koko kappaleen, kenties viitaten sävellyksen nimeen *Hiilloksen valaisemat illat*.

Liite 2. Nauhoite konsertista, CD

Kirjastossa

