

Antti Manninen

**RAVELIN MUSIIKIN SALATUT MERKITYKSET JA GASPARD DE LA NUIT'N
ESITTÄMINEN**

**RAVELIN MUSIIKIN SALATUT MERKITYKSET JA GASPARD DE LA NUIT'N
ESITTÄMINEN**

Antti Manninen
Opinnäytetyö
Kevät 2020
Musiiikin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Antti Manninen

Opinnäytetyön nimi: Ravelin musiikin salatut merkitykset ja Gaspard de la Nuit'n esittäminen

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Toukokuu 2020

Sivumäärä: 28

Opinnäytetyöni aiheena ovat Maurice Ravelin pianosarja Gaspard de la Nuit'n esittäminen ja tutustuminen hänen elämäänsä ja musiikkiinsa. Soitin paljon Ravelia Ranskassa vietettyjen vuosien aikana, ja hänen musiikistaan tuli minulle läheistä. Gaspard de la Nuit oli useita kertoja mukana konserttiohjelmistani, ja intensiivisen syventymisen seurauksena halusin myös äänittää sen. Gaspard de la Nuit on äänitetty Jyväskylän konservatorion salissa kahden äänityssession aikana.

Pyrin opinnäytetyössäni lisäksi pureutumaan Maurice Raveliin ihmisenä ja taiteilijana. Säveltäjän elämänvaiheista tiedetään paljonkin, mutta hänen elämästään vähemmän – tietty salaperäisyys leimaa hänen imagoaan. Sirpaleisesta aineistosta pyrin luomaan panoraaman, jonka avulla on mahdollista päästä lähemmäs Ravelia.

Lähteinä on käytetty Ravelin omia kirjeitä, kirjoituksia ja haastatteluja. Toisin kuin monelta muulta säveltäjältä, Ravelin omia mielipiteitä on tallentunut runsaaseen määrään kirjeitä ja muuta lähdemateriaalia. Sen lisäksi kuvaan aihetta joidenkin tunnettujen muusikoiden, kuten Alfred Cortot'n ja Ivo Pogorelichin, lausuntojen ja kirjoitusten kautta.

Johtopäätöksenä Ravelin musiikin keskeisiä piirteitä ovat tanssillisuus, eleganssi sekä tarunomaiset aiheet. Hänen musiikkinsa esittäminen vaatii esittäjältä soinnillista mielikuvitusta, päällekkäisten sointitasojen hallintaa sekä pettämätöntä tyyliä. Opinnäytetyöhön liittyy myös äänite Ravelin Gaspard de la Nuit'stä. Toivon, että työni saa lukijan innostumaan Ravelin värikkästä elämästä ja innostaa tutustumaan lähemmin hänen musiikkiinsa.

Asiasanat: pianomusiikki, impressionismi, säveltäminen

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme of Music Pedagogue

Author: Antti Manninen

Title of thesis: Secret meanings of Ravel's music and performing Gaspard de la Nuit

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2020 Number of pages: 28

The subject of my thesis was to record Maurice Ravel's piano suite Gaspard de la Nuit, and to get to know better his life and music. I played a lot of Ravel during years spent in France and his music became close to me. After years of intensive work with the suite, Gaspard de la Nuit was recorded in the University of Applied Sciences of Jyväskylä during two recording sessions.

I tried to obtain a deeper understanding of Maurice Ravel as a person and as an artist. The composer's life events are well known, but his life less so – Ravel's image is quite mysterious. I tried to build a picture about him, which would help to get closer to his personality.

In order to do that, I examined Ravel's letters, articles and interviews. Unlike many other composers, a lot of sources related to Ravel are available. In addition to that, I included statements from great pianists such as Alfred Cortot and Ivo Pogorelich.

As a conclusion, the most important features of Ravel's music are dance, elegance and fairy-tale subjects. To perform well his music, the performer must have imagination, an impeccable sense of style and control several sound layers at the same time. I'll also join my recording of Gaspard de la Nuit to this thesis. I hope that the reader would get inspired of Ravel's colorful life and like to know better his music.

Keywords: Piano, music, composer, impressionism

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
1.1 Työn taustaa.....	6
1.2 Ravelin elämästä.....	6
1.2.1 Lapsuus Espanjassa	7
1.2.2 Sodat.....	9
2 MUSIIKIN SALAISET MERKITYKSET	11
2.1 Ravelin musiikillinen maku	11
2.2 Kansallisuustunne musiikissa.....	12
2.3 Tanssi.....	13
2.4 Tehdas musiikissa.....	15
2.5 Nykymusiikista.....	15
2.6 Uudet soinnit	16
2.7 Ravelin salaisuudet	17
3 GASPARD DE LA NUIT	20
3.1 Ondine.....	20
3.2 Le Gibet - Hirsipuu	24
3.3 Scarbo.....	25
4 POHDINTA.....	28
4.1 Ravelin elämä ja Yön Kaspar	28
4.2 Gaspard de la Nuit'n soittaminen	28
LÄHTEET.....	30

1 JOHDANTO

1.1 Työn taustaa

Tarkoitukseni oli tämän työn avulla tutustua lähemmin Maurice Raveliin ja niihin olosuhteisiin, joissa hänen musiikkinsa on syntynyt. Olen asunut Ranskassa muutamia vuosia ja sinä aikana tutustunut lähemmin ranskalaiseen musiikkiin. Ravelin koin itselleni ranskalaissäveltäjistä läheisimmäksi. Hänen musiikkinsa on jännittävä sekoitus ranskalaisuutta, espanjalaisuutta ja Ravelia itseään.

Olen soittanut usein Ravelin musiikkia konserttiohjelmissa ja myös Gaspard de la Nuit'n moneen kertaan. Olin kokenut, että joka harjoittelu- ja esityskerralla olin päässyt kerta kerralta lähemmäs kappaleen kuvaamaa maailmaa. Sen seurauksena mieleeni oli tullut ajatus teoksen äänittämisestä.

Suunnitelma oli vaativa. Ylipäätään Gaspard de la Nuit'n soittaminen on äärimmäisen vaikeaa, oli kuuntelemassa sitten oikea yleisö tai mikrofoni, sillä teoksen vaikeudet ovat niin äärimmillään vietyjä. Konserttitilanteessa saa vain yhden yrityksen, ja on onnistuttava löytämään vakuuttava ilmaisu olotilasta, sattumasta ja soittimesta riippumatta. Äänitystilanne ei juuri ole helpompi johtuen kappaleen vaatimasta intensiteetistä ja fyysisestä rasituksesta. Äänitys toteutui lopulta Jyväskylän konservatorion salissa helmikuussa 2019.

Sarjan harjoittelemisen lisäksi tutustuin Ravelin elämään häneltä säilyneiden kirjeiden ja artikkeleiden avulla. Niitä onkin säilynyt runsaasti, mikä helpotti aiheeseen syventymistä. Tutustuin merkittävien muusikoiden kirjoituksiin ja haastatteluihin säveltäjästä. Näiden lähteiden ja omien kokemusteni pohjalta pyrin luomaan kokonaisvaltaisemman kuvan Ravelista.

1.2 Ravelin elämästä

Maurice Ravel oli ranskalainen säveltäjä, pianisti ja kapellimestari. Häntä pidetään yleisesti Claude Debussyn kanssa impressionismin merkittävimminä edustajina, mutta kumpikaan heistä ei pitänyt nimestä. 1920- ja 1930-luvuilla Ravelia pidettiin merkittävimpana ranskalaissäveltäjänä.

1.2.1 Lapsuus Espanjassa

Maurice Ravel syntyi Cibouressa Ranskan baskialueella 7. maaliskuuta 1875. Hänen kotinsa oli pieni kalastajakylä lähellä Espanjan rajaa. Äiti Marie Delouart olikin baski, isä Pierre Joseph sen sijaan sveitsiläinen insinööri. Perhe oli katolilainen, ja Mauricekin kastettiin katolilaiseksi. (Orenstein 1990, 1.)

Ravelin isä oli mukana autoteollisuuden kehityksessä mutta oli myös hyvin kiinnostunut musiikista. Hän oli luonteeltaan utelias ja kekseliäs ja vei poikansa monesti mukaan tehtaille katsomaan koneita. Mauricestakin tuli luonteeltaan avomielinen ja hänellä oli avarakatseinen elämäkatsomus. Hän ihaili tarkkaa käsityötä, ja hänen kotinsa Montfort-Amauryssä onkin täynnä pieniä kojeita ja esineitä. (sama.)

Ravel oli hyvin kiintynyt äitiinsä, ja se lieneekin ollut syvin emotionaalinen side hänen elämässään. Hänen ensimmäisiä musiikillisia kokemuksiaan olivat espanjalaiset kansanlaulut hänen äitinsä esittämänä. Lapsuudestaan hänelle jäi sympatiat baskikansaa ja sen kulttuuria kohtaan, kuten myös mieltymys espanjalaiseen musiikkiin. (sama, 2.)

Ravelin perhe tuli kohtuullisesti toimeen. Kun kävi ilmi, että Maurice halusi tulla muusikoksi, perhe tuki häntä ratkaisussaan. Ravelilla oli onnellinen lapsuus, eikä häntä painostettu ryhtymään muulle alalle. Kysymys oli vain siitä, tulisiko hänestä säveltäjä vai konserttipianisti. Musiikin lisäksi Ravel kertoo olleensa kiinnostunut ainoastaan musiikista, mikä oli ilonaihe hänen insinööri-isälleen. (sama, 3.)

Ravelin opinnot musiikin parissa koostuvat hänen varhaisista pianotunneistaan sekä opinnoista Pariisin konservatoriossa 14-28 vuoden ikäisenä. Häntä ei kuvata kovin innokkaaksi harjoittelijaksi, mutta vuonna 1889 hän onnistui pääsemään Pariisin konservatorioon. Hän on itse kuvannut olleensa äärimmäisen laiska harjoittelija, jota saattoi verrata taksikuskiin: pienestäkin vaivannäöstä hän halusi palkkion, siis halusi päästä mahdollisimman vähällä. Muutoin hän tutustui Ranskan kirjallisuuteen, taiteeseen ja tieteeseen pitkälti omin neuvoin. (sama.)

Opiskelu-aika konservatoriossa merkitsi Ravelille vahvaa kasvua musiikillisesti. Hän tutustui valtavaan määrään musiikkia ja loi elinikäisiä ystävyys-suhteita tuleviin merkittäviin muusikoihin ja säveltäjiin. Hän analysoi suuren määrän barokkia, klassista ja romanttista musiikkia ja soitti itse

etupäässä 1800-luvun musiikkia. Ravel kuvaa näinä aikoina ahmineensa suosikkisäveltäjiensä musiikkia ja ihailleensa ennen kaikkea maanmiehensä Emmanuel Chabrierin musiikkia. (Orenstein 1990, 4.)

Pianisti Ricardo Viñesistä tuli hänen läheinen ystävänsä. He soittivat nelikätisesti läpi ison määrän musiikkia, pilailivat, kopioivat runoutta, kävivät konserteissa, piirsivät ja kävivät taidegallerioissa. Viñesistä tuli myöhemmin useiden Ravelin sävellysten kantaesittäjä ja luotettava esittäjä. (sama.)

Vuonna 1895 Ravel päätti lopullisesti ruveta säveltäjäksi. Oli käynyt ilmi, ettei hänestä voisi tulla konserttipianistia. Sen sijaan hän oli tehnyt kovasti töitä edistyäkseen säveltäjänä. Ensimmäisistä sävellyksistä kuuluvat jo hänen myöhemmät tavaramerkkinsä: hienostuneet harmoniat, aistillisuus ja espanjalaiset tanssirytmät. (sama, 5.)

N. 1900-luvun vaihteessa nuorten taiteenrakastajien ryhmä perusti ryhmän nimeltä ”Apassit”. Nimi oli Ricardo Viñesin keksimä. He pitivät itseään jonkinlaisina taiteen lainsuojattomina, koska puolustivat kaikkea tärkeänä pitämäänsä, oli se sitten yleisesti hyväksyttyä tai ei. He esimerkiksi puolustivat palavasti Debussyn oopperaa Pelléasta ja Melisandea, joka sai alussa ristiriitaisen vastaanoton, ja kävivät lukemattomissa modernin musiikin konserteissa. (sama, 6.)

Ryhmän jäsenet tapasivat öisin, keskustelivat maalaustaiteesta, lausuiivat runoja ja soittivat uutta musiikkia. Tapaamisia kesti ensimmäisen maailmansodan alkuun asti, ja ne olivat tärkeitä nuorelle Ravelille. Sen lisäksi että ne olivat antoisia älyllisessä mielessä, hän tutustui useaan tulevaan yhteistyökumppaniinsa ja sai elinikäisiä ystäviä. Runoilija Léon-Paul Fargue sanoi, että ”Ravel jakoi mieltymyksemme, heikkoutemme, ihailumme kiinalaiseen taiteeseen, Mallarméen ja Verlaineen, Rimbaudiin ja Corbièreen, Cézanneen ja Van Goghiin, Rameauhon ja Chopiniin, Whistleriin ja Valéryyn, venäläisiin ja Debussyyn.” Tälle seurueelle Ravel myös ensiesitti säveltämänsä Jeux d’eaun, Oiseaux tristesin ja Sonatiinin. (sama.)

Tuohon aikaan kaksi musiikillista koulukuntaa kilpaili keskenään vallasta. Vanhempi koulu koostui César Franckin seuraajista, joiden johdossa oli Vincent d’Indy. Uuden, kokeellisemman koulukunnan johdossa oli Claude Debussy. Sen lisäksi oli elegantti Gabriel Fauré, uusklassinen Camille Saint-Saëns ja kokeileva Erik Satie. 13 vuotta Debussyä nuorempi Ravel alettiin nähdä hänen seuraajanaan. (sama.)

Ravel otti useita kertoja osaa sävellyskilpailu ”Prix de Romeen”. Hänen sen ajan sävellyksiään – kuten Jeux d’eau:ta, jousikvartettoa ja laulusarja Shéhérazadea – pidettiin vaarallisena, eikä hän päässyt ensimmäiseltä kierrokselta jatkoon. Vuoden 1905 kilpailun jälkeen hän lähti ystäviensä kanssa risteilylle Belgiaan, Hollantiin ja Saksaan. Sieltä hän kirjoitti: ”En ole koko aikana säveltänyt kahtakaan tahtia, mutta olen tallentanut koko joukon vaikutelmia, ja odotan ensi talven olevan hyvin tuotteliaan. En ole koskaan ollut niin onnellinen elämästä, ja uskon vakaasti, että ilo on paljon hedelmällisempää kuin kärsimys.” Tässä kohtaa ei voi olla siteeraamatta Sergei Rahmaninovia, joka on päinvastoin todennut, että ”musiikin äiti on kärsimys”. Ensimmäistä maailmansotaa edeltävät vuodet olivat tuotteliaimpia Ravelin elämässä. (Orenstein 1990, 7-8.)

Vuoden 1905 Prix de Romen fiasko itse asiassa vain auttoi Ravelin pääsyä julkisuuteen ja toi häntä esiin säveltäjänä. Ravel teki sopimuksen kustantamon Durandin kanssa, mikä takasi hänelle säännöllisen vuositulon. Seuraavina vuosina hän sävelsi Sonatiinin ja Miroirs:n (1905), L’Heure espagnolen ja Espanjalaisen rapsodian (1907), Gaspard de la Nuit’n (1908), Ma mère l’Oyen (1908 - 1910), Valses nobles et sentimentalesin (1911), Daphnis ja Chloën (1909 - 1912), Trois Poèmes de Stéphane Mallarmén (1913) ja Trion (1914). Näiden lisäksi syntyi useita pienempiä sävellyksiä. (sama, 9.)

Ravelin musiikkia alettiin esittää Ranskan lisäksi Länsi-Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Pohjois-Afrikassa. Kun Sergei Diagilevin balettiseurue kantaesitti Daphnis ja Chloën, Ravelin maine yhtenä Ranskan johtavista säveltäjistä oli vakiinnutettu. (sama, 10.)

1.2.2 Sodat

Ensimmäisen maailmansodan syttyessä Ravel vietti kesää baskimaassa. 20-vuotiaana hänet oli vapautettu asepalveluksesta yleisen heikkouden ja sairaalloisuuden takia, mutta nyt 39-vuotiaana hän halusi vakaasti palvella maataan. Hän epäonnistui ensin värväytymisessä, mutta onnistui lopulta vuonna 1915 pääsemään tykistörykmenttiin kuorma-auton kuljettajaksi. Ravel selviytyi vaarallisista tehtävistä, kuten sotatarvikkeiden kuljetuksesta eturintamalle raskaan tykistötulen uhkaamana. Huono syöminen ja unettomuus heikensivät kuitenkin hänen terveyttään. (Bernard 2015, 44.)

Ravelin äiti kuoli vuonna 1917, mikä merkitsi hänelle suurinta mahdollista henkilökohtaista tragediaa. Hän ei säveltänyt musiikkia kolmeen vuoteen. Kun Pariisin musiikkielämä toipui sodan jäljiltä, Ravel alkoi toimia Société Musicale Indépendante varapresidenttinä ja myöhemmin presidenttinä. Säätiö omistautui uuden musiikin säveltäjien musiikin esiintuomiseen – näihin kuuluivat esimerkiksi Paul Hindemith ja Darius Milhaud. Ravel hankki huvilan muutaman kymmenen kilometrin päässä Pariisin keskustasta Montfort l'Amaurystä. Näin hän vietti osan vuodesta siellä, osan Pariisissa ja osan Baskimaassa. (Bernard 2015, 45-49.)

20-luvulla Ravelilla alkoi olla koko ajan enemmän kysyntää omien teostensa esittäjänä – niin pianistina kuin kapellimestarina. Hän esiintyi konserteissa eri puolilla Eurooppaa. Hänen kansainvälinen maineensa saavutti huippunsa vuonna 1928 neljä kuukautta kestäneen Pohjois-Amerikan kiertueen myötä. Menestystä tuli niin yleisön kuin kriitikoidenkin taholta. Tällä matkalla hänellä oli tilaisuus tutustua paremmin myös jazziin ja negrospirituaaleihin. (Orenstein, 10.)

20- ja 30-lukujen vaihe sujui kansainvälisten festivaalien merkeissä. Matkustaminen kuitenkin kulutti Ravelia, ja hän koki yhä vaikeammaksi ryhtyä uusiin projekteihin. Vuodesta 1933 lähtien hänellä alkoi olla terveydellisiä ongelmia, kuten vaikeuksia hallita liikkeitään. Jopa kirjoittaminen tuntui hankalalta. Hän pystyi matkustelemaan vielä viimeisinä vuosinaan, mutta kuoli pari päivää aivoleikkauksen jälkeen vuonna 1937. (Orenstein 1990, 11-12.)

2 MUSIIKIN SALAISET MERKITYKSET

2.1 Ravelin musiikillinen maku

Ravel piti silloisista nykysäveltäjistä eniten Arnold Schönbergistä, jolla oli valtava vaikutus sekä saksalaissäveltäjiin ja jopa ranskalaissäveltäjiin Stravinskin kautta. Schönberg oli wieniläinen ja juutalainen, ja sen takia vähemmän kylmä, vähemmän kylmän ajatteleva kuin jokin Regerin kaltainen puhdas saksalaissäveltäjä. Schönbergin *Pierrot Lunaire* jätti Ravelin ihastuksen valtaan mutta samalla aikaansai kauheita ja tuskallisia tunteita. Richard Strauss on tyypillinen saksalainen romanttinen nero ja hyvin erilainen kuin ranskalaiset. (Orenstein 1990, 487.)

Mitä venäläiseen musiikkiin tulee, Ravel arvosti eniten Stravinskia ja Prokofjeviä. Stravinskista hän sanoi: ”Hän on joskus erittäin hyvä omassa uudessa tyyllissään, kuten *Psalmisinfoniassa*. Mutta en pidä hänen pianokonsertostaan: piano ei sulaudu hyvin yhteen orkesterin kanssa, ja koko teos kuulostaa kokeilulta.” (sama, 357.)

Ranskalaissäveltäjistä hän piti eniten Darius Milhaudista. Sen lisäksi hän arvosti Francis Poulencia, Georges Auricia ja Germaine Tailleferrea. Viimeksimainitun musiikista löytyi naisellista viehättävyyttä, joka Ravelin mielestä ei ollut lainkaan vähäarvoinen ominaisuus. Lopuksi hän mainitsee Arthur Honeggerin, jonka juuret ovat Sveitsin saksalaisessa osassa, mutta joka syntyi ja kasvoi Ranskassa. Hänen taiteensa kumpuaa siis Ranskasta ja Saksasta, ja saksalaisuuden ansiosta hänellä oli taipumusta kolossaalisuuteen. Espanjalaisista Ravel mainitsee Manuel de Fallan, jota hän piti yhtenä maailman merkittävimmistä muusikoista. (sama, 487.)

Italialaisista nykysäveltäjistä Ravel totesi, että he kirjoittavat kaikki fasistista musiikkia, vaikka samalla ihmettelikin miten musiikki voi olla fasistista tai bolsevistista. Kenties he kirjoittavat Rossinin tyylistä musiikkia, vaikka niin ei kannattaisi tehdä koska kukaan ei tarvitse huonoa Rossinia. (sama, 488.)

Aikaansa edeltävistä sukupolvista puhuttaessa Ravel pitää merkittävimpana Charles Gounodia. Hänellä oli vaikutus kaikkeen ranskalaiseen musiikkiin. Hän oli Chabrierin, Bizetin, Lalon, Faurén ja monen muun tärkeän säveltäjän opettaja. Ravel ajatteli, ettei ilman Gounodia olisi lainkaan

ranskalaista silloista nykymusiikkia. Ranskalaisista klassisen ajan säveltäjistä Ravel hän pitää Couperinistä enemmän kuin Rameausta. Rameau eli äärimmäisen älyllisenä aikakautena, ja hänen teoksensa ilmentävät aikakautensa karuutta. (Orenstein 1990, 488.)

Wagneria Ravel ei suuremmin arvostanut. Hän oli sitä mieltä, että nykyään on vapauduttu Wagnerin hirveästä vaikutuksesta eikä hän ole enää häiritsemässä. Hänestä on siis mahdollista puhua ilman ennakkoluuloja ja tunnustaa, että hänellä oli yhtä paljon puutteita kuin ansioita. Wagnerin orkestraatio ei ollut peräisin Berliozilta tai Lisztiltä vaan Meyerbeeriltä, joka oli Wagneria taitavampi "sotilasmusiikin" säveltäjä. (sama, 489.) Melkoinen lyttäys, vaikka Ravelilla olikin varaa puhua orkestroimisen tasosta!

Italialainen mestari Verdi ei myöskään herättänyt suurta ihastusta, Ravel piti vain hänen varhaisista teoksistaan kuten Kohtalon voimasta ja Naamiohuveista. Myöhemmin Verdistä tuli liian mauton ja hän kopioi Wagneria. Belliniä Ravel arvosti paljon korkeammalle kuin Verdiä – ei yllättävä mielipide hienostuneen ja sulavan musiikin säveltäjältä. (sama.)

Tšaikovski oli Ravelin mielestä venäläissäveltäjistä vähiten venäläinen, ja sen takia vähiten kiinnostava. Pähkinänsärkijä-baletti oli hänen mielestään vähäarvoisempi kuin Leo Délibesin Coppelia ja Sylvia -baletit. Musorgski oli paljon Tšaikovskia merkittävämpi. (sama.)

Ravelille kaikista suurin säveltäjä oli Mozart. Mozart on täydellisyys, hän sanoi, hän on kreikkalainen, kun Beethoven on roomalainen. Kreikkalaisuus on suurta, roomalaisuus mahtipontista, pidän enemmän suuruudesta. Ei ole olemassa mitään niin hienoa kuin Idomeneo-oopperan kolmas näytös. (sama, 490.)

2.2 Kansallisuustunne musiikissa

Ravel rakasti Wieniä. Hänen mukaansa se oli ainutlaatuinen, hurmaava, viihtyisä, aristokraattinen ja aina oma itsensä. Ravel koki Itävallan kulttuuriyhteisönä, jonka osaset olivat peräisin monelta eri kansakunnalta ja rodulta. Oli hänen mielestään kuitenkin outoa, että ihmiset ylipäättään puhuivat rodusta. Ranskalaisia hän piti enemmän teutonisena kuin itse saksalaisia: ranskalaiset olivat sekoitus slaavilaista ja kelttiläistä rotua. Myös itävaltalaiset koostuivat hänen mielestään kuudesta tai seitsemästä rodusta. (Orenstein 1990, 487.)

Ravel arvioi musiikkinsa olevan objektiivista ja ei-kirjallista. Siitä huolimatta se on jossain määrin kertovaa, mutta ranskalaiseen tapaan. Kerronta on kaukana saksalaisesta tyylistä. Ranskalainen kerronta on varautunutta jopa kuivakiskoisuuteen asti, kun taas saksalainen on pursuavaa ekshibitionismiin saakka. Ranskalainen ei koskaan avaudu pidäkkeettömästi. Kuten itävaltalainenkin, hän on kommunikatiivinen, mutta ei koskaan päästä tunteitaan pintaan. Hän ei koskaan päästä vierasta liian lähelle, eikä haukkaa koskaan liian isoa palasta. Se saattaa johtaa kapeakatseisuuteen. Silti hän on aina selkeä ja tarkka, kuten ranskalaisen maaseudun kirkkaansininen taivas. (Orenstein 1990, 488).

Ravel kuvaa musiikkiaan, että se on erehtymättömän ranskalaista, kaikkea muuta kuin wagnerilaista. Hän totesi olevansa yhtä kaukana Richard Straussista kuin modernista Wienin koulukunnastakin. Sen takia hän halusi sen miellyttävän wieniläisiä, koska se oli niin erilaista kuin heidän oma musiikkinsa. Myös Ranskassa arvostettiin wieniläistä musiikkia. (Orenstein 1990, 489.) "En tahdo, että musiikkiani tulkitaan, riittää että sitä soitetaan", sanoi kerran Maurice Ravel nuorten pianistien ryhmälle, jotka kuuntelivat hänen sävellystään ja yrittivät saada säveltäjältä vihjettä, joka psykologisella tarkkuudellaan selittäisi sen musiikillisen merkityksen. (Cortot 2005, 123.)

Ravelin omien sanojensa mukaan hänen ensimmäinen sävellyksensä oli eräs "Leikkisä serenadi" ("Sérénade grotesque"), joka oli kirjoitettu noin vuonna 1894. Teoksen nimi, vaikka se jäikin julkaisematta eikä siitä ole jäänyt minkäänlaista musiikillista esimerkkiä, antaa viitteitä säveltäjän mieltymyksen ironiaan, josta tuli myöhemmin Ravelin tyylin ominaisimpia piirteitä. Myöhemmin vastaavanlainen ironia on löydettävissä muistakin hänen sävellyksistään tiiviisti yhdistettynä klassiseen jäsentelyyn. (Cortot 2005, 128.)

2.3 Tanssi

Ravel on eräässä haastattelussaan kertonut suhteestaan tanssiin ja tanssillisuuteen musiikista. Hänen mielestään ennen Chopiniä sävelletyt tanssit ovat ilmaisseet siroutta ja iloa, mutta niukasti tunnetta. Tämä pätee jopa Schubertin Ländlereihin. Sen sijaan Chopin vei tanssimuodon ilmaisun uudelle tasolle, mikä näkyy parhaiten poloneeseissa. Ennen Chopiniä poloneesi oli juhlallinen,

loistokas mutta usein pinnallinen tanssi. Chopin liitti siihen surullisen, kipeän elementin ja toisaalta sankarillisuutta kuten As-duuri -poloneesissa. (Orenstein 1990, 245.)

Nämä näkemykset tulevat vahvasti mieleen, kun ajattelee Ravelin tanssiaiheisia sävellyksiä. Ravelin Miroirs-sarjan neljäs osa Alborada del Gracioso alkaa menevänä tanssina, mutta kirpeät soinnut ja rekisterinvaihdokset antavat heti ymmärtää myös sisäisten ristiriitojen olemassaolon. Väliosassa voi kuulla syvää traagisuutta. Ainut lause, joka Ravelilta on kuultu tähän kappaleeseen liittyen, on kuitenkin loppuun liittyvä kommentti ”juoksutuksesta, joka on kuin naisen viuhkan häivähdys väkijoukossa” (Orenstein 1990, 278). Lausunto ei juurikaan kuvasta kappaleen emotionaalisia syvyyksiä, minkä varmasti Ravelkin on hyvin tiennyt. Hän varmaankin halusi jättää kappaleen salatun merkityksen niille, joilla on herkkyyttä sitä ymmärtää.

La Valsen työnimenä oli Wien. Ravel sanoi säveltäneensä kunnianosoituksen Straussin valssisuvulle. Sekin ulottuvuus teoksessa toki on, ja säihkyvämpää kunnianosoitusta onkin vaikea kuvitella. Kappale on sävelletty wienervalssin tyyliin, ja siinä on ikään kuin monta jaksoa, jotka kuitenkin ovat tiiviissä yhteydessä toisiinsa. Teoksen merkitykset ovat kuitenkin paljon monisäikeisemmät. Kappaleen nimi muuttui La Valseksi. Ranskan kielessä otsikoksi olisi riittänyt Valse ilman artikkelia. Ravel kuitenkin ottaa nimeen artikkelin mukaan, kenties korostamaan tämän valssin erityisyyttä. La Valsen voi nähdä symboloivan kokonaista aikakautta, jonka ensimmäinen maailmansota pyyhkäisi tieltään. (sama, 386.)

On hyvin yllättävää lukea Ravelin kommentit tästä yhdestä hänen tunnetuimmasta kappaleestaan. Ensinnäkin hän toteaa, että ”Sitä ei soiteta hyvin Pariisissa. Siellä se kuulostaa liikaa wienervalssilta”. Hän myös lisää, että La Valsella ei ollut mitään tekemistä Wienin sen hetkisen tilanteen kanssa. La Valsen partituurissa todellakin lukee sen sijoittuvan vuoteen 1855. Se ei myöskään kuvaa kuolemantanssia eikä taistelua elämän ja kuoleman välillä. Se on tanssiva, pyörivä, melkein hallusinaatiomainen ekstaasi, kaiken aikaa kiihkeämpi ja hengästyttävämpi tanssijoiden pyörre. Tanssijoita ei ilahduta tai voita mikään muu kuin valssi itse. (sama, 445.)

2.4 Tehdas musiikissa

Ravel ei ollut kiinnostunut ainoastaan uusista musiikillisista vaikutteista, kuten jazzista, mutta myös uusien keksintöjen liittämistä musiikkikappaleisiin. Hän sanoi, että on saanut paljon innoitusta koneista. Hän kävi mielellään tehtaissa katsomassa isoja tuotantokoneistoja. Se oli hänen mielestään mieltäylentävää ja hienoa. Hän totesi Boleron olevan tehtaan inspiroima ja sanoi, että se pitäisi aina soittaa niin, että tehdas näkyisi taustalla. (Orenstein 1990, 489.)

Ravel visioi tulevaisuutta näin: ”Näemmeköhän jonain päivänä konserttilavalla kirjoituskoneita, sorveja ja sahoja tavanomaisten soitinten sijaan? Silti, jos niin kävisikin, mielestäni sitä ei voi sanoa oikeaksi taiteeksi. Taidetta on se, että viulut, torvet, pasuunat ja muut orkesterin instrumentit kuulostavat koneilta. Jos instrumentit korvattaisiin koneilla, se olisi taidetta vain silloin, jos ne kuulostaisivat musiikilta. En pysty näkemään, miten se olisi mahdollista.” (sama, 490.)

2.5 Nykymusiikista

Ravel kertoi mielipiteitään modernista musiikista Texasissa v. 1928. Luennot tarjoavat mielenkiintoisen näkökulman hänen musiikilliseen ajatteluunsa. Hän piti hyvin vaikeana oman musiikkinsa kommentoimista, varsinkin kun se ajaisi hänet kehumaan sitä. Musiikista yleisesti ottaen sanotaan, ettei se kestä analysoimista kuten toiset kaunotaiteet: maalaus, kuvanveisto ja arkkitehtuuri. Tästä Ravel oli eri mieltä – hänen mielestään tieteen edistyminen tarjosi uusia mahdollisuuksia ilmaisun havainnointiin. (Orenstein 1990, 360.)

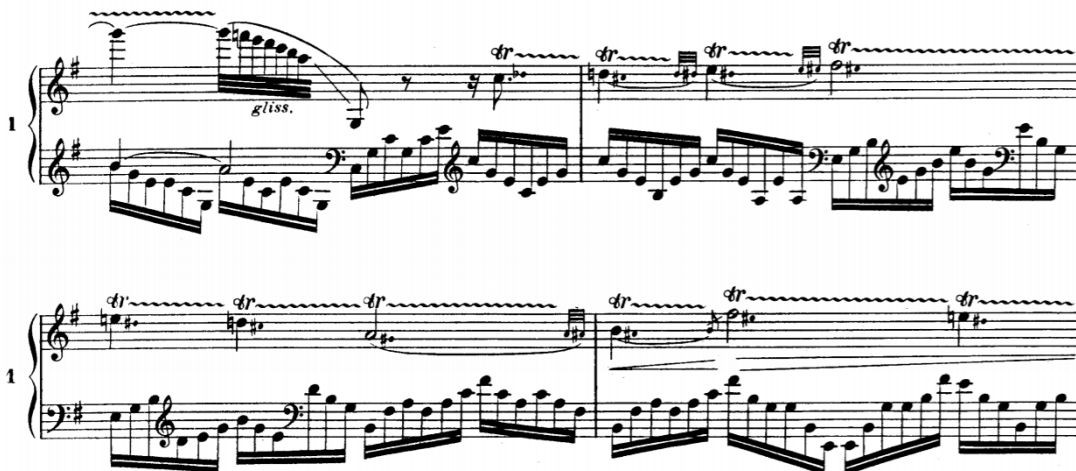
Mitä tulee uuden musiikin ensimmäisiin esityksiin, yleisön reaktiot kohdistuvat tavallisesti musiikin ulkoisempiin tekijöihin, ulkoiseen esittämiseen, kuin sen aitoon sisältöön. Kuulija kiinnittää helposti huomionsa johonkin merkityksettömään yksityiskohtaan, joka on kuitenkin vain ilmaisukeino eikä lopputulos. Monesti teosten todellinen sisältö aukeaa yleisölle vasta vuosien päästä. (sama, 361.)

2.6 Uudet soinnit

Ravelin ensimmäisestä pianokonsertosta tuli menestys, jota hän kiersi esittämässä ympäri Eurooppaa Marguerite Long solistinaan. Hän kertoi lähteneensä liikkeelle vanhasta olettamuksesta, että konserton tuli olla kuin divertimento (=kevyt viihdyttävä kappale). Hän olikin ensin aikonut nimetä konserton siten, mutta muutti mieltään. Brahmsin käsitystä konsertosta sinfonisena järkäleenä hän piti vääränä ja oli samaa mieltä kriitikoiden kanssa, jotka sanoivat, että Brahms oli kirjoittanut konserton pianon vastaisesti. Esikuvana Ravelille olivat Mozartin pianokonsertot ja Mendelssohnin viulukonsertto. Hän on sanonut 1. konserton olevan hengeltään lähellä Saint-Saënsin musiikkia. (Orenstein 1990, 495-496.)

Ensimmäinen konsertto pitäisi Ravelin mukaan esittää kepeästi ja loistokkaasti eikä etsiä sieltä syvällisyyttä tai dramaattisuutta. Siinä oli hänen mukaansa jazz-elementtejä muttei paljon. Hän totesi myös, että ”konsertto oli aika hyvä, ja oli mielestään löytänyt etsimänsä. Muoto ja sisältö olivat kohdallaan, ja hän oli osannut kanavoida musiikillisen tahtonsa oikein.” (sama, 496.)

Ensimmäisessä pianokonsertossa on omaperäisiä ratkaisuja, kuten kadenssissa esiintyvä trilleihin kätkeytynyt melodia. Tällä Ravel on pyrkinyt imitoimaan sahan sointia.



KUVA 1. Ote Ravelin 1. pianokonserton kadenssista (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

Ravel kirjoitti vasemman käden konserttonsa Paul Wittgensteinille, joka menetti kätensä sodassa. Tätä konserttoa hän piti hyvin erilaisena ensimmäiseen verrattuna. Siinäkin oli paljon jazz-

vaikutteita. Hänen mielestään oli tärkeää antaa vaikutelma, että sitä soitettaisiin kahdella kädellä. Konsertto on tunnelmaltaan ensimmäistä konserttoa synkempi. (Orenstein 1990, 378.)

Ravelin *Miroirs*-sarja puolestaan sisältää viisi omaperäistä kappaletta. Ensimmäinen kappale, *Öiset perhoset*, on hämyisten yöperhosten aavemainen lennon kuvaus, samettimainen siipien värähtely yön pimeydessä – musiikissa se ilmenee salaperäisillä, jatkuvasti suuntaa vaihtavilla luistelevilla kaarevilla melodian linjoilla sekä jatkuvilla rytmien oikuilla. Toinen kappale on nimeltään *Surulliset linnut*. Niiden monotoninen ääntely soi ei paitsi ilmentääkseen melankolista tunnelmaa, vaan myös luodakseen kuulijoille syksyisen maiseman, paljaat puut, paahtavan auringon kuoleman, jotta surullisen sinfonian hämyisät lavasteet syntyisivät. (Cortot 2005, 133-134.)

Kolmannessa kappaleessa, *Vene valtameressä*, olemme itse siinä veneessä, heijastavan veden ja taivaan horisonttien ympäröimänä, antautuneina jatkuvasti muuttuvalle aaltojen ja tuulien mielikuvitukselle. Ravelin sävellyksessä on ilmetty meren elementti. Musiikillinen idea on täysin alistettu siihen leveään, rytmikkääseen keinuntaan, hitaan hengityksen paatoksellisuuteen, jossa ankara rytmi hallitsee muotoa. Neljäs kappale on *Alborada del gracioso* (otsikko, jonka voi kääntää: ”Narrin” tai ”pilailijan, ilveilijän aamulaulu”). Tässä kappaleessa Ravel käsittelee muunlaista sävelmaalailua. Musiikillinen ilmaisu on alistettu espanjalaisen rytmikkyuden energiselle hengitykselle. Sävellyksen kehittäminen noudattaa tarkkaa muotorakennetta; tämän yölaulun muoto on tanssilliset kohtaukset, jotka sekoittuvat lauluun, Albenizin *Iberia*-sarjan kappaleiden malliin. (sama, 134.)

2.7 Ravelin salaisuudet

Ravel kirjoitti *Le Courier Musical* -lehteen artikkelin Frédéric Chopinin syntymäpäivän kunniaksi. Siinä hän siteeraa alussa Chopinia, joka on sanonut: ”Kaikki musiikki, jolta puuttuu salattu merkitys, on vihattavaa” (Orenstein 1990, 336). Tämä ajatus lienee ollut hyvin läheinen myös Ravelille. Hän halusi kirjoittaa musiikkia muusikoille. Tällä hän ei suinkaan tarkoittanut muusikkoja ammattikuntana. Lause viittasi henkilöön, jolla oli herkkyyttä rytmille, melodialle, harmonialle ja ilmapiirille, jonka äänet luovat.

Ravel kertoo aina pyrkineensä löytämään uutta ja uudistumaan säveltäjänä. Hän viimeisteli sävellyksiään niin kauan, että oli varma, ettei voisi parantaa enää mitään. Sen jälkeen hän hylkäsi ne lopullisesti. (Orenstein 1990, 337.)

Ravel totesi, että taiteilijan täytyy olla hyvin tietoinen työstään, mutta ei rehellinen, jossa hän näki jotain nöyryyttävää. Hän koki suorastaan, ettei taiteilija voi olla rehellinen. Sen sijaan hän korosti voimakkaiden illusioiden luomista, joiden avulla taiteilija voi saada otteen toisista ihmisistä. Hänen mielestään taiteen tekemisessä on mahdotonta olla liikaa kontrollia. Spontaanius sen sijaan johtaa vain änkyttämiseen, siis haparoivaan ilmaisuun ja kompuroivaan esittämiseen. (sama, 338.)

Nämä näkemykset ovat kuitenkin ristiriidassa hänen toisaalla lausumiensa kanssa. Erään ystävänsä kanssa hän keskusteli ranskalaissäveltäjistä. Erik Satiesta Ravel oli sitä mieltä, että hän on merkittävä henkinen vaikuttaja, mutta ei täysin rehellinen. Säveltäjän tärkein ominaisuus on rehellisyys. (sama, 369.)

Näiden vastakkaisten mielipiteiden lukemisen jälkeen aloin miettiä, miten rehellistä Ravelin musiikki oikein on. Toki hänen musiikkinsa pohjana on huippuunsa hiottu ammattitaito ja käsityöläisyys. Kirjoitus kaikissa hänen kappaleissaan on viimeistä nuottia myöten virtuoosista ja eleganttia kaikessa kompleksisuudessaankin. Ketä voisi kutsua paremmaksi orkestroijaksi kuin Ravelia? Hän saa esiin valtavasti värejä erilaisilla soitinyhdistelmillä, ja orkesteri kuulostaa koostaan huolimatta aina kevyeltä ja ilmavalta. Kenties hän itse ei ollut huippupianisti, mutta kaikki pianokappaleet on kirjoitettu mielikuvitukseksikaasti ja mestarillisesti.

Entä miten pitäisi huomioida musiikin ilmaisun merkitys Ravelin pianoteoksissa? Tuskin on mahdollista kirjoittaa sellaista musiikkia kuin *La Valse* pelkästään hyvällä sävellystekniikalla. Kappaleen kehityskaari huipennuksineen ja käänteineen tuntuu hyvinkin käsinkosketeltavalta ja eletyltä, symboloi se sitten aikakauden tuhoa tai ei. Ravel totesi itse ”muistuttavansa enemmän valoisia helleenejä kuin jykeviä roomalaisia”. Toisessa yhteydessä hän sanoi ”olevansa mielissään siitä, että häntä verrattiin Mozartiin, vaikkei siinä perää olisikaan”. Melankolisessa tuhoa kohti pyörivässä eleganssissa on estetiikan tasolla jotain mozartmaista. Mozarthan totesi, ettei musiikki koskaan saa olla rumaa, kuvasi se millaista surua tahansa. Samoin Ravelin pysyy aina eleganttina, ilmavana ja hienostuneena, vaikka se kuvaisi tuhoutumista. Jos kuulee Šostakovitšin Leningrad-sinfonian vakuuttavasti esitettynä, saattaa huomata, että esityksen loputtua on jopa helpompi

hengittääkin, sillä on niin helpottavaa, kun painostava tunnelma väistyy pois. Vaikka Ravel koki sodan yhtä läheltä kuin Šostakovitš, ei hän halunnut kirjoittaa yhtä ahdistavaa musiikkia kuin tämä.

Ravelin musiikissa on jokin salaperäinen vire, tarinan epäsuora kerronta. Kun kuuntelee vaikkapa Gaspard de la Nuit'ä tai Sonatiinia, saattaa jäädä epätietoiseksi mitä oikeastaan on kuullut. Kertooko musiikki ikään kuin sadun, keksityn kertomuksen? Kertooko se vaikutelmia jostain kauan sitten eletystä, kuin kaikuja alitajunnasta? Vai kertooko se todellisen, kouriintuntuvan tarinan mutta ikään kuin salanimellä, hieman etäännytetysti?

Ehkä Ravelkin on tuntenut, ettei kaikkein syvimmin koskettavaa, kaikkein syvimmältä kouraisevaa ei voi kertoa eikä suoraan ilmaista. Kuten Wagner totesi sen jälkeen, kun oli kuullut Lisztin soittavan Beethovenin kolme viimeistä sonaattia: "Se oli tietenkin mestarillista, mutta tätä musiikkia ei ole tarkoitettu esitettäväksi julkisesti. Ne ovat kuin päiväkirja, johon on kirjoitettu kaikkein henkilökohtaisimpia asioita ja tuntemuksia. Ei ole tarkoituskaan, että niitä soitettaisiin konsertissa." Samalla tavalla Ravelkaan tuonut esiin kaikkein kipeimpiä asioita musiikissaan eikä musiikin ulkopuolella. Näitä voi vain aavistella rivien välistä ja alitajunnan syvyyksistä.

3 GASPARD DE LA NUIT

Ravel kirjoitti kirjeen sveitsiläispianisti Rudolph Ganzille syksyllä 2008 ja kertoi saaneensa valmiiksi kolme runoa pianolle, Gaspard de la Nuit'n. Kirjeessä Ravel pyysi lupaa omistaa hänelle sarjan kolmas osa, Scarbo. Ravel halusi osoittaa sveitsiläiselle kunnioitusta sen takia, että hänen ohjelmissaan oli paljon nykymusiikkia. Ganzista tuli toinen pianisti, joka esitti Gaspard de la Nuit'n – kantaesittäjä oli Robert Casadesus. (Orenstein 1990, 99.)

Ravel on kertonut olleensa hyvin vaikuttunut Balakirevin Islamey-fantasiasta, jonka lopullinen versio oli julkaistu muutamaa vuotta aikaisemmin, vuonna 1902. Sitä pidettiin yleisesti koko piano-ohjelmiston vaikeimpana kappaleena. Ravel kuitenkin kirjoitti eräälle ystävälleen säveltäessään, että Gaspard de la Nuit'sta tulisi vielä vaikeampi. Sarja todellakin ylitti hankaluudessa Balakirevin virtuoosikappaleenkin. (sama, 99.)

Näissä kolmessa luvussa kirjoitan niistä ajatuksista, joita sarja on minussa herättänyt, sekä vaikeuksista, joihin törmää teosta harjoitellessa. Jokaisen luvun alussa on ote Aloysius Bertrandin teoksesta Yön Kaspar, josta valitsemansa kolmen katkelman innoittamana hän sävelsi pianosarjansa Gaspard de la Nuit (=Yön Kaspar).

3.1 Ondine

...luulin kuulevani oudon harmonian lumoavan yöni unta ja lähelleni tihkuvan kuisketta kuin surullisen äänen katkeilevaa laulua.

Kuuntele! – Kuuntele! – Se olen minä, se on Ondine, joka roiskin kaikki nuo pisarat soinnukasta, murheellisen kuun valaisemaa ikkunaasi vasten, ja tuolla, sateisessa silkkipuvussaan, linnanrouva tuijottaa parvekkeeltaan tätä kaunista tähtiyötä ja ihastuttavaa, nukkuvaa järveä.

Jokainen aalto on vesihiisi, joka ui virtauksessa; jokainen virtaus on polku, joka kiemurtelee palatsiini, ja palatsini on nestemäinen valtakunta järven pohjalla, tulen, maan ja ilman kolmiossa.

Kuuntele! – Kuuntele! – Isäni sekoittaa kurnivaa virtaa vehreällä lepänoksalla, ja siskoni syleilevät kuohuvilla käsivarsillaan lumpeiden, liijojen ja ruohojen raikkaita saarekkeita tai kikattaen pilkkaavat vanhaa partasuista pajua, kun se taivuttaa selkänsä ja kalastaa.

Solistuaan laulunsa hän pyysi, että panisin hänen sormuksensa sormeeni, ja kävisin vedenneidolle aviomieheksi, ja palaisin hänen kanssaan palatsiin, tullakseni siellä järvien kuninkaaksi.

Ja kun vastasin että rakastan kuolevaista naista, hän nyrpistäen ja synkkänä vuodatti muutaman kyöneleen, viimein purskahti nauruun, ja katosi pisaroiksi, jotka valkeina virtasivat alas tummaa ikkunaani. (Bertrand 2013, 99-100.)

Ravelin pianomusiikkia pidetään yhtenä pianomusiikin vaikeimmista, ja tässä sarjassa hän meni äärimmäisyyksiin asti. Tyyllillisistä eroista huolimatta vaikeudet ovat samantyyppisiä kuin Mozartin pianomusiikissa: nuottikuvan viimeistely luonne, tarkka kosketuksen hallinta sekä fraseeraus ja ilmaisu, jotka eivät kestä sen enempää liioittelua kuin lakonisuuttakaan.

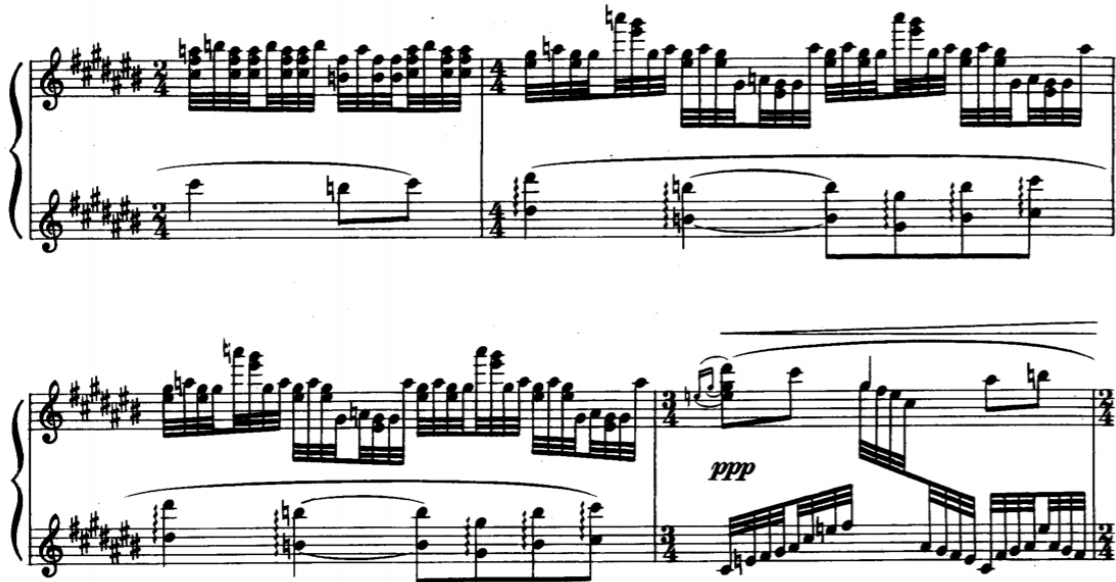
Vaikkei Ravel kenties ollut pianistina samalla tasolla kuin Rahmaninov ja Liszt, mielestäni hän kykeni kuitenkin löytämään pianolle uusia kirjoitustapoja, jotka toivat uudenlaisia sointeja esiin täysin soittimen luonteen mukaisesti. Gaspard de la Nuit'n I osan Ondinen alussa oikean käden säestys on jonkinlainen rytmisesti epäsäännöllinen tremolo, joka kuitenkin on kirjoitettu ulos.

The image shows a musical score for the beginning of 'Ondine' from Maurice Ravel's 'Gaspard de la Nuit'. The score is in 4/4 time and features a complex, tremolo-like texture in the right hand. The tempo is marked 'Lent' and the dynamics are 'PIANO' and 'ppp'. The left hand provides a simple, expressive accompaniment. The score is divided into three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is marked 'Lent' and 'PIANO'. The second system is marked 'très doux et très expressif'. The third system is marked 'très doux et très expressif' and ends with a double bar line and repeat sign.

KUVA 2. Ondinen alku (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

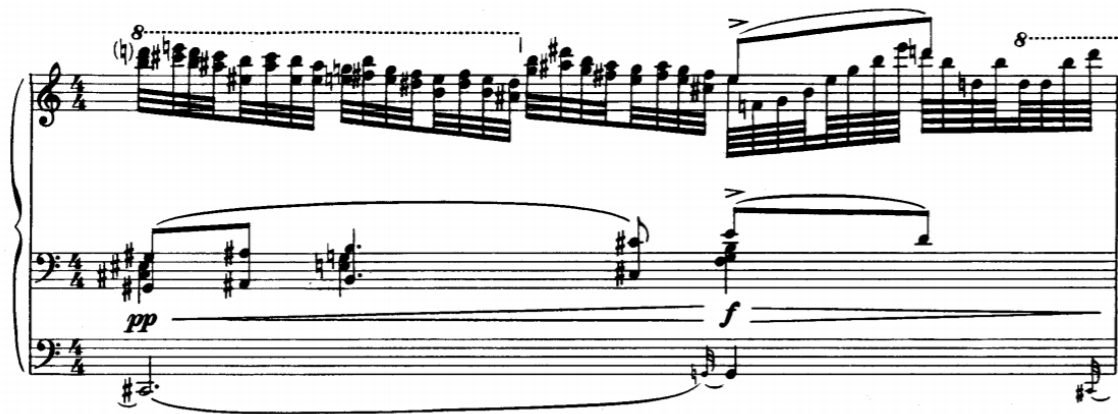
Kuulostaakseen vakuuttavalta soittajalta vaaditaan soinnillisen mielikuvituksen lisäksi täydellistä rentoutta. Melodiaa soittaa vasen käsi, milloin oikean käden vasemmalla puolella, milloin oikealla puolella, tai oikean käden sormien välissä. Alku tuo todellakin mieleen Ondinen surullisen laulun kuunvalossa.

Ravelin esitysmerkintä on usein joko pp (=hyvin hiljaa) tai jopa ppp (=äärimmäisen hiljaa). Melodian ja säestävien äänien tasapaino on hankalaa saada sopivaksi, sillä usein säestykseen on kirjoitettu paljon nuotteja nopeassa tempossa. Erinomainen onnistuminen tässä vaatii sulavan pianismin lisäksi myös hyvää soitinta, jolla on mahdollista saada aikaan silkinpehmeä mutta selkeä pianissimo.



KUVA 3. Säestyskuvioita Ondinessa (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

Alun melodia toistuu muunneltuna eri rekistereissä, erilaisilla säestyskuvioilla ja voimakkuudella. Sen jälkeen tunnelma alkaa muuttua vaativammaksi ja uhkaavammaksi. Alun sulosointuisuus ja viettelevyys katoavat. Jakso on kirjoitettu äärimmäisen virtuoosiseen tyyliin, ja Ravel on tarvinnut kolme viivastoa visionsa toteuttamiseen. Oikealla kädellä on tekemistä, mutta melodia säilyi kuitenkin vasemmassa kädessä.



KUVA 4. Kohti huipennusta (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

Rajun huipennuksen jälkeen Ravel tarjoilee harppumaisia sointeja: laajoja glissandoja pianissimossa. Kyseessä on täysi vastakohta nopeille ja räiskyville glissandoille, joita löytyy vaikkapa Lisztin musiikista. Ravelin glissandot tuovat jaksolle mielikuvituksellisen ja värikkään ilmeen. Kädestä riippuen glissandon voi soittaa kämmenselällä tai vetämällä sormien alaosalla. Vaikeutena on myös glissandon hitaus: tempovalinnasta huolimatta sen joutuu soittamaan suurin piirtein niin hitaasti kuin on mahdollista. Erikoisuutensa tuo sekin, että ylärekisteriin tullessa glissando muuttuu juoksutukseksi, mutta sointikuva ei saa muuttua tai katketa.

Encore plus lent

KUVA 5. Glissandoja Ondinessa (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

3.2 Le Gibet - Hirsipuu

Mikäs tuolla hirsipuun liepeillä liikkuu?

Oi! Minkä äänen nyt kuulenkaan, onko se öisen pohjatuulen ujellusta vai hirtetty, joka huokaa hirsipuussa?

Onko se sirkka, joka sirittää piiloutuneena karuun sammaleeseen ja murattiin, jotka niin armeliaasti peittävät hirsipuun pintaa?

Onko se ohi lentävä hyttynen, joka metsästää saalistaan ja puhaltelee pikkuriikkistä torveaan korviin, jotka ovat käyneet kuuroiksi juhlavammille sävelille?

Onko se kuoriainen, joka poukkoillen lentää nyhtämään viimeistä veren tahrimaa hiusta tuosta kuolleen kaljusta kallosta?

Vai onko se hämähäkki, joka kutoo musliiniaan kravatiksi tuohon kuristuneeseen kaulaan?

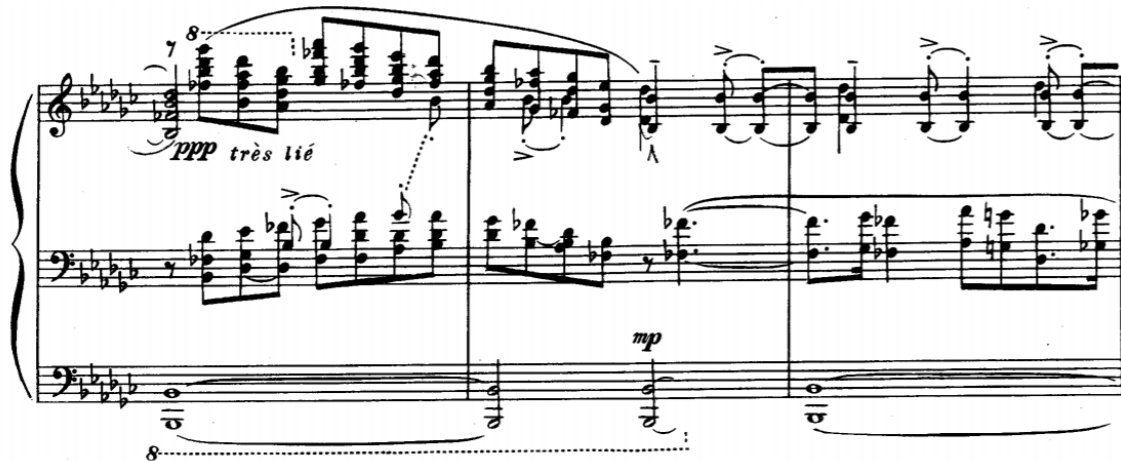
Ei: se on kello, joka hiljaa kaikuu jonkin etäisen, horisontintakaisen kaupungin muureista, ja hirtetyn miehen raato, jota auringon laskevat säteet punaavat. (Bertrand 2013, 196–197.)

Toisessa osassa (Le Gibet) on toisenlaisia vaikeuksia kuin Ondinessa. Tempo on hyvin hidas, ja soittaessa saattaa olla halu tulkita ”yli”, lisätä kappaleeseen sellaisia efektejä, jotka eivät tue musiikin omaa sanomaa. Ravel halusi monet kohdat soitettavaksi ”sans expression” (vailla ilmaisua). Ravel kertoi (Orenstein 1990, 219), että hänen nuoruudenystävänsä, pianisti Ricardo Viñes, ei halunnut esittää varsinkaan Le Gibetiä (eikä muitakaan osia). Viñes uskoi kappaleen pitkästyttävän yleisöä, mikäli se esitettäisiin Ravelin esitysmerkintöjen mukaisesti. Myös Vlado Perlemuter, joka kävi Ravelin kanssa läpi koko hänen piano-ohjelmistonsa, vahvisti Ravelin sanoneen: ”Ei pidä pelätä soittaa Le Gibetiä yksitoikkoisesti” (Roy 1989, 54.)



KUVA 6. Kellot soivat Le Gibetissä (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

Kappaleen jännite tulee muualta: kellojen kumu muuttuu hypnoottiseksi, kun se sekoittuu omaperäiseen soinnutukseen ja mystisiin melodioihin. Le Gibet – kuten muutkin Ravelin kappaleet – vaatii hallittua ja mielikuvituksellista pedaalinkäyttöä. Soinnut sekoittuvat väkisin toisiinsa, koska pitkien äänten on jatkettava soimista. Eri sointitasoja voi olla päällekkäin neljä tai viisikin – myöskään tässä osassa tavalliset kaksi viivastoa eivät ole riittäneet Ravelille. Lopputulos ei siltikään saa olla puuromainen eikä sointikuva raskas.



KUVA 7. Soinnut sekoittuvat toisiinsa (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

3.3 Scarbo

Hän katsoi vuoteen alle, takkaan, komeroon – ei ketään. Hän ei voinut käsittää minne se oli mennyt, mitä kautta paennut.

Voi, miten usein olenkaan nähnyt ja kuullut sen, Scarbon, kun kuu kimaltelee keskiyön taivaalla kuin hopeinen kilpi, joka on laskettu kultaisten mehiläisten täplittämälle taivaansinilipulle!

Miten usein olenkaan kuullut sen särisevän naurun makuuaukovini hämäristä, ja sen kynnen raapivan sänkyäni silkkiverhoa!

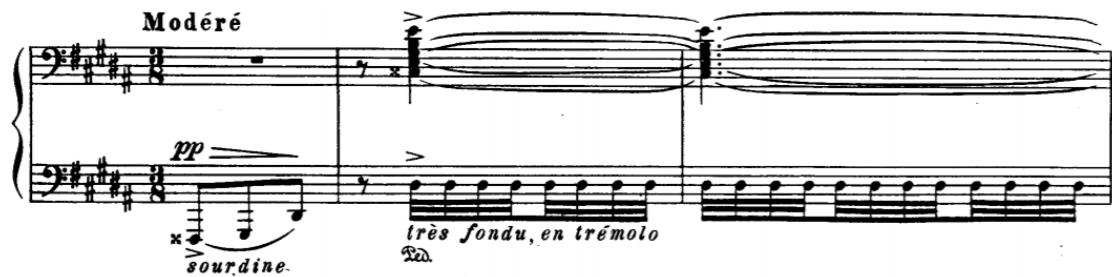
Miten usein olenkaan nähnyt sen laskeutuvan lattialle, pyörähtävän paikoillaan ja kierähtävän huoneeni poikki kuin noidan sauvasta syöksähtänyt väkkärä!

Ajattelinko sen haihtuneen ilmaan? Kääpiö paisui kuun ja minun itseni välissä kuin goottilaisen katedraalin kellotorni. Sen suipon lakin päässä heilahteli kultainen kello!

Mutta pian sen iho alkoi sinertää, se kävi läpikuultavaksi kuin kynttilän vaha, sen kasvot kalpenivat kuin vaha kynttilänpätkässä – ja äkkiä se sammui. (Bertrand 198–199.)

Kolmatta osaa Scarboa pidetään yhtenä kaikkien aikojen vaikeimmista pianokappaleista. Vaikeus ei tule ainoastaan nopeudesta, repetitioista ja hyyistä, vaan kirjoitustapa on monesti epätavallinen. Tekstuuri on orkestraalisempaa kuin useimmissa muissa Ravelin kappaleessa: on suuria fortissimoita, sointuja, ja suuria kontrasteja. Ravel itse totesi Scarbosta: ”Pyrin tekemään karikatyyriä romanttisesta tyylistä, mutta taisinkin tempautua sen vietäväksi.” (Orenstein 1990, 364.)

Orkestraalinen tyyli tulee esiin heti Scarbon alussa. Kontrabassojen murahdusta seuraa nopea tremolo, joka muistuttaa rummun pärinää. Tämä kohta – kuten koko osa - vaatii soittajan osaamisen lisäksi hyvää soitinta, jossa vasaroiden toistomekanismi on herkässä kunnossa.



KUVA 9. Scarbon alku (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

Jos haluaa soittaa alun sforzatoit niin kuin ne on kirjoitettu, joutuu turvautumaan klassisessa tyyliissä epätavalliseen keinoon. Ensin soitetaan sforzaton sointu voimakkaasti, sen jälkeen koskettimet päästetään ylös ja toistetaan sama sointu nopeasti perään, mutta niin varovasti, etteivät vasarat lyö kieliin ja toista ääniä. Samalla vaihdetaan pedaalia – tällä tavalla saadaan aikaan äänen nopea vaimeneminen. (Pogorelich 1983, viitattu 9.5.2020.)



KUVA 10. Epätavalliset aksentit (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

Peräkkäiset sekunnit ja sekuntijuoksutukset eivät myöskään kuulu usein kuultuihin keinoihin klassisessa pianomusiikissa. Tämä lisää niiden vaikeutta, sillä harva on harjoitellut sen tyyppisiä juoksutuksia muualla. Scarbossa sekuntijuoksutukset yhdistettynä kiihtyvään tempoon luovat

pelottavan ja hämmentävät vaikutelman. Scarbon aihe ei ole espanjalainen, mutta espanjalaisuus kummittelee taustalla kolmijakoisessa nopeassa rytmissä, repetitioissa ja tanssillisuudessa. (Pogorelich 1983, viitattu 8.5.2020.)

The image displays two systems of musical notation for the piece Scarbo by Frédéric Chopin. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning and *pp* (pianissimo) later. The second system also consists of two staves with dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The music is in a 3/4 time signature and features a characteristic triplet rhythm in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

KUVA 11. Espanjalaista väriä (Plate 2008, viitattu 9.5.2020)

4 POHDINTA

4.1 Ravelin elämä ja Yön Kaspar

Ravelin musiikin soittaminen vaatii tarkkaa kontrollia, minkä säveltäjä itsekkin monesti mainitsi. Vaikeutena ovat sointujen, juoksutusten ja päällekkäisten sointitasojen hallinta. Tyyllitaju on oltava pettämätön: tekstuurin monimutkaisuudesta huolimatta sitä on käsiteltävä verraten yksinkertaisesti. Rytmisiä vapauksia ei saa ottaa liikaa. Melodiat on tulkittava aistikkaasti mutta yksinkertaisesti.

Koen, että Gaspard de la Nuit on Ravelin tuotannossa poikkeuksellisen synkkä ja paholaismainen kappale. Sarjan nimikin, Yön Kaspar, viittaa suoraan paholaiseen. Ensimmäisessä osassa Ondinessa on lumoavaa kauneutta, mutta se on luonteeltaan myrkyllistä kauneutta, joka viettelee kuulijansa kohti tuhoa. Kappale kuvaa pettymystä ja katoamista. Toinen osa, Hirsipuu, alkaa monotonisilla kellon soinneilla ja kolkoilla, katkonaisilla melodianpätkillä. Näiden jälkeen Ravel maalaa laajoilla soinnuilla maiseman ja taivaan värejä. Kappaleen soitto ja kuuntelu saa aikaan epämiellyttävän tunteen, mutta sitä on vaikea lopettaa kesken – yhtä vaikea kuin kääntää katseensa sivuun kauheasta näystä, vaikka se järkyttääkin. Scarbo kuvaa pelkoja ja painajaisia, jotka ilmestyvät ja katoavat yhtä nopeasti arvaamattoman kääpiön muodossa.

Miten Ravel on päätenyt noin kolkkoihin tunnelmiin? Tapansa mukaan hän pyrki piilottamaan musiikin merkityksen toteamalla, että pyrki vain tekemään pilaa romanttisesta tyylistä. Sellaiseen tarkoitukseen sarja on aivan liian hätkähdyttävä ja nerokas. Ehkä karikatyyrin tekeminen on ollut Ravelin mielessä sävellystyötä aloitettaessa, mutta hän lienee luopunut siitä pian. Hänen isänsä sairastuminen ja kuolema teoksen valmistumisvuonna 1908 on varmasti vaikuttanut hänen mielialoihinsa tuona aikana.

4.2 Gaspard de la Nuit'n soittaminen

Gaspard de la Nuit'n äänittäminen vei minut osaamisen ääri rajoille, tai pikemminkin sen yli. Kaikki sarjan osat ovat vaikeita niin teknisessä kuin taiteellisessa katsannossa. Olin saman ongelman äärellä, mitä olin usein ajatellut eri soittajien äänityksiä kuunnellessa: soiton pitäisi kuulostaa

spontaanilta ja riskejä ottavalta varsinkin Scarbossa, mutta riskinotto ei saisi epäonnistua. Intensiteetti pitäisi olla samalla tasolla kuin yleisön edessä soittaessa, vaikka ainoastaan äänittäjä oli paikalla. Kovin moneen ottoon ei ollut mahdollisuutta – sekä Ondine että Scarbo ovat fyysisesti ja henkisesti kuluttavia soittajia, ja toisellakaan otolla ei välttämättä enää pääsisi samaan lentoon kuin ensimmäisellä.

Kaikissa osissa olisin toivonut pääseväni parempiin tuloksiin. Ondineen olisin halunnut saada lisää virtaavuutta ja aistillisuutta. Le Gibetissä jäin kaipaamaan visiota ja soinnillista mielikuvitusta. Scarbossa olisin toivonut lisää intensiteettiä, sähköisyyttä ja loistokkuutta. Osa näistä puutteista johtuu pianismin rajoituksista, sillä tekniikkani rajoitukset toivat ilmaisuun tiettyä jähmeyttä. Uskon, että olisin löytänyt ilmapiiriltään vahvemman tulkinnallisen otteen, jos kyseessä olisi ollut konsertti yleisön edessä.

Äänitys kuitenkin kehitti minua, ja voin palata tähän teokseen myöhemmin, toivottavasti kehittyneemmällä valmiuksilla. Gaspard de la Nuit kuuluu niihin teoksiin, joihin voi palata aina uudelleen ja löytää uutta.

LÄHTEET

Bernard, M. 2015. Les forêts de Ravel. Éditions de La Table Ronde.

Bertrand, A. 2013. Yön Kaspar. Kustannusosakeyhtiö Savukeidas.

Cortot, A. 2005. Pianotaiteesta. Klassika-XXI.

Manninen, A. 2018a. Maurice Ravel: Gaspard de la Nuit, I Ondine. Äänitys 3.2.2019. Audio. Viitattu 18.5.2020, <https://soundcloud.com/user-23230144/01-ondine/s-qhdaxVin7wo>.

Manninen, A. 2018b. Maurice Ravel: Gaspard de la Nuit, II Le Gibet. Äänitys 3.2.2019. Audio. Viitattu 18.5.2020, <https://soundcloud.com/user-23230144/02-le-gibet/s-sl5x89VzP2K>.

Manninen, A. 2018c. Maurice Ravel: Gaspard de la Nuit, III Scarbo. Äänitys 4.2.2019. Audio. Viitattu 18.5.2020, <https://soundcloud.com/user-23230144/03-scarbo/s-7v7qDbu4f9x>.

Pogorelich, I. 1983 Documentary Master Class, Maurice Ravel, Gaspard de la nuit, 1983. Viitattu 9.5.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=609BNijN8Dw>.

Orenstein, A. 1990. A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews. Dover publications, inc.

Plate D. 2008. Maurice Ravel: Gaspard de la Nuit. Viitattu 9.5.2020. http://ks.imsip.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP246875-PMLP02576-Ravel,_Maurice-Gaspard_de_la_nuit_Durand_7207_scan.pdf.

Roy, J. 1989. Ravel d'après Ravel suivi de rencontres avec Vlado Perlemuter. Editions Alinéa.