



Gabriel Fauré: *Pelléas et Mélisande*

– symbolistisen draaman musiikillinen tulkinta

Sibelius-Akatemia
Sävellyksen ja Musiikinteorian osasto
Tutkielma
Kevät 2009
Inkeri Jaakkola

Sibelius-Akatemia
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto

Inkeri Jaakkola
Gabriel Fauré: *Pelléas et Mélisande* – symbolistisen draaman musiikillinen tulkinta

Tutkielma, 97 sivua
Kevät 2009

Tiivistelmä

Tämän musiikkianalyttisen tutkimuksen kohteena oli Gabriel Faurén *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikista muotoilema orkesterisarja op.80, sekä alkuperäiseen näyttämömusiikkiin kuulunut yksinlaulu *Chanson de Mélisande* op. posth. Tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, miten Gabriel Faurén näyttämömusiikki ilmentää Maurice Maeterlinckin symbolistista draamaa *Pelléas et Mélisande*.

Tutkimuksessa yhdistettiin kirjallisuustutkimuksen ja musiikkianalyysin menetelmiä siten, että Maeterlinckin draamasta ja *Chanson de Mélisanden* runotekstistä tehtiin tekstianalyysit, ja Faurén sävellyksestä musiikkianalyysi käyttäen sovellettua Schenker-analyysia, perinteistä sointuanalyysia sekä motiivianalyysia. Lopuksi teksti- ja musiikkianalyysit vertailtiin ja yhdistettiin tulokset synteetiksi.

Hypoteesien mukaisesti tutkimuksessa selvisi, että Faurén musiikin luonteenomaiset tyylipiirteet ilmentävät draaman emootioita, tunnelmia ja symbolistista asennetta, ja musiikin pintatason motiivit, teemat sekä tonaalinen syvärakenne heijastavat sekä draaman konkreettisia tapahtumia että symbolistista sisältöä. Lisäksi tutkimuksessa selvisi, että ohjelmallisuus heijastuu *Pelléas et Mélisande* -musiikin muodon rakentumiseen. Orkesterisarjan syklinen kokonaismuoto ilmentää draaman sulkeutuvaa rakennetta, ja yksittäisten sävellyksen osien muodon jäsentymisen on yhteydessä draamasisältöön.

Draaman symbolistista rinnakkaistulkintaa ilmentävät Faurén näyttämömusiikissa rakenteen hämärtyminen, modaaliset viittaukset, yksittäisten musiikillisten ilmiöiden symboliluonne sekä ennen kaikkea harmonian monimerkityksisyys. Nämä piirteet eivät liity ainoastaan tutkimuskohteena olevaan teokseen, vaan ovat osa tunnistettavaa, persoonallista tyyliä myös säveltäjän muussa tuotannossa. Tällä perusteella Gabriel Fauréta voidaan luonnehtia symbolistiseksi säveltäjäksi.

Avainsanat: symbolismi, ohjelmallisuus, harmonia, monimerkityksisyys

Sibelius-Academy
Department of Composition and Music Theory

Inkeri Jaakkola
Gabriel Fauré: *Pelléas et Mélisande* – a musical interpretation of a symbolist drama

Final Research, 97 pages
Spring 2009

Abstract

This research deals with Gabriel Fauré's *Pelléas et Mélisande* Suite for Orchestra op. 80 and *Chanson de Mélisande* op. posth., which the composer based on his original incidental music for Maurice Maeterlinck's drama *Pelléas et Mélisande*. The aim of this music analysis is to investigate the connections between Maeterlinck's drama and Fauré's compositions, and to determine in which ways the structural aspects of the music may be interpreted as reflections of the drama.

Maeterlinck's drama and *Chanson de Mélisande* were initially analyzed using the common principals of text analysis. After that, Fauré's music was examined using methods of Schenkerian analysis, traditional harmonic analysis and motif analysis. Finally, the text analysis and music analysis were compared and a synthesis was made.

The results of this research show that the characteristic features of Gabriel Fauré's compositional style reflect the emotional, atmospheric and symbolist approach of the drama: not only the foreground motifs, themes and aspects of harmony in the music, but also the deep structural level of harmony reflect both concrete and symbolic content of the drama. Furthermore it was noticed that the form of the composition is connected with the programmatic content. The cyclic form of the orchestral suite reflects the Aristotelian concept of drama, and the forms of individual sections of the music are linked to the content of the drama.

In Fauré's music, the symbolist approach to drama may be detected in such devices as the blurring of structural outlines, the undermining of the pulse with frequent syncopations, references to modality, symbolic significance placed upon specific musical elements, and especially in the ambiguity of the harmony. Such features, however, are not to be found in these compositions alone. They are characteristics of Fauré's compositional style as a whole. We might thus call Gabriel Fauré a symbolist composer.

Keywords: symbolism, programmatic content, harmony, ambiguity

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 TUTKIMUSTAUSTA	6
2.1 Faurén elämä ja säveltäjäntyö	6
2.2 Faurén sävelkieli	10
2.2.1 Melodia	11
2.2.2 Harmonia	12
2.2.3 Rytmi ja tekstuuri	14
2.2.4 Muoto	14
2.2.5 Orkestraatio	15
2.3 Faurén estetiikka	17
3 TUTKIMUSMENETELMÄ	19
3.1 Draama ja draama-analyysi	19
3.1.1 Aristotelinen draama	20
3.1.2 Symbolismi	21
3.2 Musiikkianalyysi	22
3.2.1 Aiempia tutkimuksia Faurén musiikista	23
3.2.2 Tutkimuksen metodologisista ratkaisuksista	26

4 TUTKIMUSKOHTTEEN KUVAUS	28
4.1 Maeterlinck: <i>Pelléas et Mélisande</i>	28
4.1.1 Näytelmän konkreettinen sisältö	28
4.1.2 Näytelmän symbolistinen sisältö	31
4.2 Fauré: <i>Pelléas et Mélisande</i>	33
4.2.1 Teoksen syntyhistoria	33
4.2.2 Tutkimusaineiston rajaus	35
4.2.3 <i>Pelléas et Mélisande</i> , teemat	36
5 MUSIIKKIANALYYSI	39
5.1 <i>Prélude</i>	39
5.1.1 Musiikillinen rakenne	39
5.1.2 Musiikki draamasisällön heijastumana	45
5.2 <i>Sicilienne</i>	48
5.2.1 Tyyli ja temaattinen materiaali	49
5.2.2 Sävellajisuhteet	53
5.3 <i>Fileuse</i>	54
5.3.1 Musiikillinen rakenne	54
5.3.2 Musiikki draamasisällön heijastumana	59

5.4 <i>Chanson de Mélisande</i>	61
5.4.1 Tekstianalyysi	62
5.4.2 Musiikkianalyysi	64
5.4.3 Teksti-musiikkisuhde	71
5.5 <i>La Mort de Mélisande</i>	74
5.5.1 Musiikillinen rakenne	75
5.5.2 Musiikki draamasisällön heijastumana	82
5.6 <i>Pelléas et Mélisande</i> kokonaisuutena	84
5.6.1 Tonaalinen rakenne	84
5.6.2 Dramaturgia	87
6 PÄÄTELMÄT	90
7 LÄHTEET	95

1 JOHDANTO

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on ollut perehtyä säveltäjä Gabriel Faurén orkesterisarjaan *Pelléas et Mélisande* op.80 sekä alkuperäiseen *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikkiin kuuluneeseen orkesterisäestykselliseen yksinlauluun *Chanson de Mélisande*, ”*The King’s three blind daughters*” op. posth., ja selvittää näiden sävellysten rakenne- ja tyylipiirteitä. Tavoitteena on ollut luoda käsitys siitä, miten sävellysten virikkeenä ollut Maurice Maeterlinckin näytelmä heijastuu Gabriel Faurén musiikkiin.

Tutkimuskohteena olevasta Gabriel Faurén näyttämömusiikista ei ole julkaistu yksityiskohtaista teosanalyysiä, ja Faurén musiikki on musiikinhistoriallisen tutkimuksenkin piirissä ollut jotensakin laiminlyöty aihe. Osasyyn tähän lienee säveltäjän konservatiivisuus: 1800-luvun lopun ranskalaisen musiikin tutkijat ovat keskittyneet radikaalimpien uudistajien, erityisesti tonaalisuuden perinteestä selkeästi irrottautuneen Claude Debussyn tuotantoon. Poikkeuksen muodostavat Jean-Michel Nectoux ja Robert Orledge, jotka ovat kirjoittaneet paljon Faurén musiikista ja elämästä sekä toimittaneet kriittisiä editioita hänen tuotannostaan.

Tämän tutkimuksen pääasiallinen tutkimuskysymys on, miten Gabriel Faurén näyttämömusiikki ilmentää Maurice Maeterlinck’in symbolistista draamaa *Pelléas et Mélisande*. Tähän pääasialliseen tutkimuskysymykseen pyritään saamaan vastaus seuraavien alakysymysten avulla:

1. Millainen oli tutkimuskohteina olevien sävellysten syntyprosessi?
2. Millainen on tutkimuskohteina olevien sävellysten tyyli ja rakenne?
3. Mitä ovat Faurén musiikin tunnusomaiset tyyli- ja rakennepiirteet sekä säveltäjän esteettiset ihanteet, ja miten ne ilmenevät tutkittavissa sävellyksissä?
4. Miten sävellysten tyyli ja rakenne ilmentävät näytelmän konkreettista ja symbolistista sisältöä?

Faurén musiikkia lähestytään tutkimuksessa useasta näkökulmasta, jotka voi ilmaista kahdella tutkimushypoteesilla:

1. Faurén sävelkielen luonteenomaiset tyylipiirteet ja estetiikka ilmentävät Maeterlinckin draaman emootioita, tunnelmia ja symbolistista asennetta.
2. Musiikin pintatason motiivit, teemat ja tonaalinen syvärakenne heijastavat sekä draaman konkreettisia tapahtumia että symbolistista sisältöä.

Metodologisilta lähtökohdiltaan tutkimus on aineistolähtöinen teosanalyysi, mutta kokonaisvaltaisen näkemyksen luomiseksi aihetta on lähestytty myös historiallisesta näkökulmasta. Musiikkianalyysi on tulkitseva, hermeneuttinen prosessi. Koska jokainen sävelteos on omanlaisensa kokonaisuus, on analyysimenetelmä valittava siten, että se parhaalla tavalla valaisee sävelteoksen sisältöä tutkimuskysymyksen näkökulmasta. Faurén musiikki on vielä suurelta osin selitettävissä tonaalisen musiikin käsitteistön avulla, ja siksi tässä tutkimuksessa on käytetty väljästi sovellettua Schenker-analyysia, jota on täydennetty perinteisellä sointuanalyysillä, motiivianalyysillä sekä asteikkorakenteiden analyysillä. Maeterlinckin näytelmästä on tehty suppea draama-analyysi, jossa selvitetään näytelmän symbolistisia piirteitä ja rakennetta aristotelisen draamakäsityksen valossa. Lopuksi draama- ja musiikkianalyysin informaatiosta on laadittu synteesi.

Tutkimustausta sisältää lyhyen säveltäjäelämäkerran sekä katsauksen Faurén musiikin tyylipiirteisiin ja estetiikkaan. Lisäksi esitellään aiempia Faurén musiikista tehtyjä tutkimuksia.

2 TUTKIMUSTAUSTA

2.1 Faurén elämä ja säveltäjäntyö

Säveltäjä Gabriel Fauré syntyi vuonna 1845 Etelä-Ranskassa Pamiersin kaupungissa. Gabriel oli perheen kuudes lapsi, ja ilmeisesti äidin voimien säästämiseksi hänet lähetettiin ensimmäisiksi elinvuosiksi toiselle paikkakunnalle hoidettavaksi. Vielä perheensä pariin palattuaankin Fauré joutui oleskelemaan paljon yksinänsä, koska vanhemmat sisarukset olivat koulussa. Hänestä kehittyi hiljainen ja varautunut poika, joka ei paljastanut sisintään kenellekään (Orledge 1979, 6). Gabriel viihtyi kodin läheisyydessä sijainneessa pienessä Montgauzyn kappelissa, jonka urkuja hän innokkaasti omin päin opetteli soittamaan. Isä vakuuttui poikansa lahjakkuudesta, kun paikkakunnalla vierailnut pariisilainen M. de Saubiac kehotti häntä järjestämään Gabrielille musiikinopetusta.

Vuonna 1854 Fauré lähetettiin Pamiersin piispan apurahan turvin opiskelemaan Louis Niedermeyerin perustamaan ”*Ecole de musique classique et religieuse*” -kirkkomusiikkikouluun Pariisiin. Opetus keskittyi gregorianiikkaan sekä renessanssin ja 1600-luvun musiikkiin; sen aikaisten modernistien kuten Chopinin ja Schumannin musiikkia Niedermeyer piti nuorille oppilailleen sopimattomana. Kirkkolaulu täytti nuoren Faurén elämän kokonaan, ja hän muisteli myöhemmin, miten ”uppouduimme musiikkiin niin kuin kylpyyn” ja ”Bachin mestariteokset olivat jokapäiväinen leipämme” (Caballero 2001, 71). Syvällinen perehtyminen vanhaan musiikkiin näkyy Faurén sävellystyylissä yleisesti, ja erityisen selvästi historialliseen aihepiiriin liittyvissä ohjelmallisissa sävellyksissä kuten *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikissa. Harmoniaa Faurélle opetti Gustave Lefèvre, jonka lähestymistapa poikkesi Pariisin konservatorion dogmaattisesta opetuksesta: hajasävelten käsittely oli vapaampaa ja tonaalista soinnutusta väritettiin modaalisisilla elementeillä (Orledge 1979, 7). Niedermeyerissä vietettyjen työteliäiden kouluvuosien aikana kehittynyt vankka käsityöläistaito oli Faurén työskentelyn perusta. Nuoruudessa omaksuttu kunnioitus vanhan musiikin mestareita kohtaan säilyi Faurélla koko elämän ajan, ja hän ei koskaan antanut musiikillisille uudistuksille itseisarvoa, vaan pyrki laajentamaan ilmaisukeinojaan tonaalisen perinteen rajoissa (Caballero 2001, 71–74):

”Kaikki, jotka ovat näyttäneet keksineen jotakin uutta, ovat vain persoonallisen herkkyytensä kautta muokanneet - - - jotakin sellaista, jonka muut ovat jo sanoneet - - - he täydentävät ja edistävät pyrkimyksiä, joita menneet sukupolvet meille jättivät perinnöksi.”

Vuonna 1861 Faurén pianonsoiton opettajaksi ja sitä kautta myös elinikäiseksi ystäväksi tuli Camille Saint-Saëns, joka tutustutti hänet uudempaan musiikkiin ja antoi hänelle neuvoja sävellystyöhön. Myöhemmin Saint-Saëns edisti Faurén muusikon uraa monin tavoin ja rohkaisi vaatimatonta ja kunnianhimotonta säveltäjäystävänsä hakemaan tarjolla olevia arvostettuja virkoja (Caballero 2001, 59). Saint-Saënsin ansiosta Fauré tapasi henkilökohtaisesti muun muassa Franz Lisztin, jolle hän esitteli sävellyksensä *Ballade* op. 19.

Sävellyksen ja kontrapunktin ensipalkinnon saatuaan Fauré lopetti opinnot Niedermeyer-koulussa ja lähti vuonna 1866 urkuriksi Rennesiin. Hän ei lainkaan sopeutunut maalaiselämään, ja masennus ja alakulo vaikeuttivat sävellystyötä huomattavasti. Vuonna 1879 Fauré palasi Pariisiin, jossa hän seuraavina vuosina toimi useassa kirkossa urkurina sekä opettajana entisessä opinahjossaan Niedermeyer-koulussa. Lisäksi hän Camille Saint-Saënsin, Vincent d’Indyn, Édouard Lalon ja muutaman muun säveltäjän kanssa perusti yhdistyksen ”*Société Nationale du musiquen française*” (SN), joka keskittyi ranskalaisen musiikin edistämiseen ja jonka konserteissa monet hänen sävellyksensä kantaesitettiin. Pariisissa Fauréta arvostettiin ensisijaisesti pianistina ja taitavana improvisoijana, ja hänen maineensa vakavasti otettavana säveltäjänä vakiintui vasta vuosisadan vaihteessa (Orledge 1979, 36–37). Kustannussopimus Hamellen kanssa syntyi kuitenkin jo vuonna 1879, sopimus Heugelin kanssa vuonna 1906 ja viimeinen sopimus Durandin kanssa 1913.

Faurén sävellystyötä vaikeuttivat huomattavasti monet vakinaiset toimet ja velvollisuudet, joiden vuoksi sävellystyölle jäi aivan liian vähän aikaa (Faure 1989, 143). Faurén useat teokset syntyivät kovassa kiireessä, ja hän pystyi keskittymään pelkästään sävellystyöhön vain kesäisillä lomamatkoillaan sekä elämänsä viimeisinä, jo sairauden täyttämänä vuosina. Hän suunnitteli sävellyksiä arjen toimien lomassa käyttäen muistinsa tukena pieniä vihkosia. Luonnosvihkoja on säilynyt harmillisen vähän, koska säveltäjän pyynnöstä Marie-vaimo hävitti löytämänsä muistiinpanot

hiukan ennen Faurén kuolemaa (Caballero 2001, 241; Faure 1989, 206).

Säveltäjäystävä Saint-Saënsin ja Marie-vaimon kanssa käyty laaja kirjeenvaihto on säilynyt, ja kirjeiden perusteella on saatu valaistusta sävellysten syntyyn ja ajoitukseen, joskin tutkimustyötä vaikeuttaa Faurén tapa korjailla sävellyksiään vielä pitkään niiden valmistumisen jälkeen.

Richard Wagnerin sävellyksiin ja estetiikkaan kaikki ajan säveltäjät joutuivat jollakin tavalla ottamaan kantaa, ja Faurékin matkusti useita kertoja Saksaan ja Englantiin kuullakseen hänen oopperoitaan. Fauré tunnustautui wagneriaaniksi ja ihaili erityisesti *Nürnbergin mestarilaulajia* ja *Parsifalia*, mutta piti *Lohengrinia* ikävystyttävänä (Orledge 1979, 12). Claude Debussyn musiikkiin Fauré suhtautui varauksellisesti. Hän piti Lalon tavoin Debussyn tyyllistä epäyhtenäisyyttä heikkoutena eikä hyväksynyt hänen moderneja harmonisia ratkaisujaan, vaikka ihastuikin *Pelléas et Mélisande*-oopperaan. Debussy puolestaan luokitteli Faurén salonkimusiikin säveltäjäksi (Orledge 1979, 227).

Faurén oli ilmeisen vaikea pakottaa itsensä työskentelemään kurinalaisesti sävellystensä parissa, ja hän tunsu kadottavansa työskentelyn spontaanisuuden saatuaan ideansa paperille (Orledge 1979, 196–197). Hän pyrki silti koko ajan hiomaan sävellystekniikkaansa ja kehittämään ilmaisuaan, tavoitteenaan ylittää itsensä jokaisen uuden sävellyksen kanssa (Caballero 2001, 97):

”On niin vaikea kirjoittaa musiikkia, joka ei olisi kenellekään muulle säveltäjälle velkaa ja kiinnostaisi edes joitakin ihmisiä. Ja sama vaikeus toistuu joka kerta uuden sävellyksen kanssa. Onhan luonnollista että haluaisimme että seuraava työ olisi aina parempi kuin edellinen.”

Faurén mielestä säveltäjän tuli olla ehdottoman rehellinen itselleen ja pyrkiä ilmaisemaan sisintään oman persoonallisen sävelkielensä avulla, jäljittelemättä muita. Hän piti säveltäjän itsekunnioituksen edellytyksenä työskentelyä pelkästään taiteellisten päämäärien eikä maineen tai muiden ulkonaisten seikkojen ohjaamana (Caballero 2001, 16–17).

(1860–1885), tyyllillisesti kypsään toiseen kauteen (1885–1906) sekä myöhäistuotantoon (1906–1924) (Orledge 1979, 136).

Sekä Jean-Michel Nectoux (Nectoux 1991, 500) että Robert Orledge (Orledge 1979, 41) pitävät Fauréa aliarvostettuna mestarina. Faurén tuotantoon lyöty salonkimusiikin leima on vaikea pyyhkiä pois, ja konservatiivisuutensa vuoksi säveltäjä ei liiemmin ole kiinnostanut musiikinhistorian tutkijoitakaan. Analyytikkojen taas on ollut vaikea lähestyä erityisesti harmoniselta rakenteeltaan monimutkaista myöhäistuotantoa. Vaikka monen mielestä säveltäjä vasta silloin oli saavuttanut tyyllillisen kypsyyden, osa tutkijoista on sitä mieltä, että pitkälle edennyt kuulon heikkeneminen vaikutti esimerkiksi myöhäisten pianosävellysten suppeaan rekisteriin. (Myers 1971, 25). Caballeron mukaan ehkä eniten arvostelua on kohdistettu Faurén kyvyttömyyteen rakentaa sävellyksiinsä temaattista vastakkainasettelua, minkä vuoksi musiikkia on moitittu yksitoikkoiseksi. Toisaalta sama piirre, Faurén tavoitteena ollut materiaalin ja tyylin yhtenäisyys, joka hänen mielestään osoitti omaperäisyyttä, on myös herättänyt ihailua. Säveltäjän aikalainen, ranskalainen kirjailija Marcel Proust piti Fauréa suuressa arvossa ja ylisti erityisesti hänen *La Bonne Chanson* -laulusarjaansa. (Caballero 2001, 149) Faurén musiikki, ennen muuta hänen harmoniansa, muodostaa tärkeän sillan ranskalaisen romantiikan ja impressionismin välille: Debussyn rohkeiden uudistusten edellytyksenä olivat Faurén ja muiden aikalaisten varovaisemmat kokeilut.

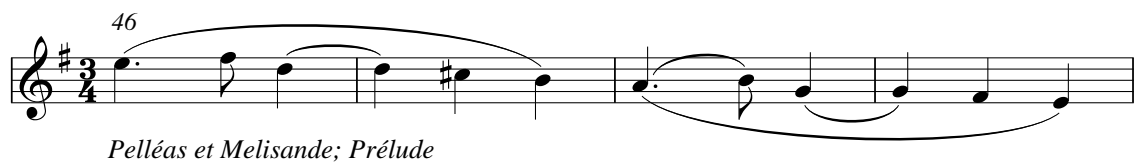
2.2 Faurén sävelkieli

Seuraavissa alaluvuissa eritellään aiempien tutkimusten valossa niitä Faurén sävelkielelle ominaisia piirteitä, jotka olivat sulautuneet osaksi persoonallista ilmaisua jo säveltäjän keskeisimmällä tuotantokaudella (1885–1906) (Orledge 1979, 136). Tutkimuskohteena oleva *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikki on valmistunut vuonna 1898, ja selvitettävät tyylipiirteet ovat tunnistettavissa myös siinä. Alalukujen 2.2.1–2.2.5 sisältö on esitetty tiivistetysti taulukossa 2.3 sivulla 16.

2.2.1 Melodia

Kuten yleensäkin ranskalaisessa musiikissa, Faurén sävellyksissä kuulijaa viehättävät luontevat, virtaavat melodiat (Nectoux 1991, 231; Murtomäki 2006). Ilmeinen syy tähän on paikallinen vuosisatainen kirkkomusiikkiperinne, jossa gregorianiikka ja lineaarinen polyfonia ovat keskeisiä elementtejä. Faurén melodiat liittyvät erottamattomasti harmoniataustaan, ja hänellä oli aivan erityinen taito muunnella teemojaan ja poimia niistä kehittelyyn soveltuvia motiiveja. Parhaita melodioitaan ja aiheitaan Fauré käytti yhä uudelleen – osittain tietoisesti, mutta Faurén musiikkiin syvällisesti perehtyneen Jean-Michel Nectoux'n mukaan myös tiedostamattaan (Caballero 2001, 156–157).

Tutkimuksessaan *The Musical Language of Gabriel Fauré* Robin Tait esittelee Faurén sävellyksissä toistuvia aiheita. Helposti havaittava Faurén tyylin tunnusmerkki on laskeva, yläpuolisin sivusävelin koristeltu asteikkokulku, joka esiintyy ensimmäisen kerran laulusarjassa *Cinq mélodies 'de Venise'* op. 58 (1891) ja sen jälkeen muunneltuna läpi koko Faurén sävellystuotannon, esimerkiksi *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikin *Préludessa* (Tait 1989, 164).



Esimerkki 2.1: Venice-motiivi

Faurén perusteellinen koulutus näkyy hänen taidossaan punoa moniääninen kudos linjakkaaksi kontrapunktiseksi kokonaisuudeksi. Ääriään sommittelu, imitaatiotekniikka ja rakenteen selkeys osoittavat Faurén omaksuneen paitsi Bach-kontrapunktin tekniikan myös hänen musiikkinsa hengen (Orledge 1979, 260).

Margaret Barshell (1982) on väitöskirjassaan tutkinut Gabriel Faurén pianokvartettoja ja -kvintettoja useista eri näkökulmista. Barshellin tutkimus antaa lisävalaistusta Faurén melodioiden rakenteeseen. Hänen mukaansa Fauré oli Niedermeyerin kouluvuosien ja pitkän kirkkomuusikon uransa aikana täydellisesti omaksunut gregoriaanisen

kirkkolaulun piirteet osaksi sävellysprosessiansa. Rytmiltään vapaassa, tekstiä resitoiden esittävässä kirkkolaulussa käytettyjä asteikkoja olivat doorinen, fryyginen, lyydininen ja miksolyydininen hypomuotoineen. Sävelmän rakenteeseen kuuluivat yleensä moodin avausmotiivi, sitä seuraava resitointisävelen eli asteikon viidennen sävelen ympärille keskittyvä jakso sekä lyhyehköjen johdattavien motiivien jälkeinen asteikon ensimmäiseen säveleen eli finalikseen etenevä päätös (Barshell 1982, 155). Faurén sävellyksien kirkkolauluun viittaavia piirteitä ovat aaltoilevat, virtaavat melodiat, joissa on pitkiäkin asteikkomaisia jaksoja. Tyypillisiä ovat myös toonika- ja dominanttisävelen runsas esiintyminen melodian alkupuolella, dominanttisävelen toistaminen sekä moodeihin kuuluvat muunnesävelet (Barshell 1982, 162).

2.2.2 Harmonia

Faurén musiikin tunnistettavuus liittyy sen poikkeuksellisen vahvaan harmoniseen yhtenäisyyteen. Fauré halusi tietoisesti välttää toisten säveltäjien jäljittelyä ja kokeilevia tyylinvaihdoksia, ja hänen sävelkielensä kehittyminen olikin varovainen, maltillinen prosessi. Harmonisten keinovarojen laajenuksesta huolimatta voi Faurén sanoa pysyneen koko elämänsä ajan tonaalisen musiikin säveltäjänä (Tait 1989, 18). Tonaalisuuden ohella hänen hienostuneeseen harmoniaansa kietoutuu modaalisia elementtejä; myös lyhyet kokosäveliset katkelmat liittyvät modaalisuuteen (lyydiseen asteikkoon) (Nectoux 1991, 231). Faurén erityisesti suosimat modaaliset eleet olivat lyydisen asteikon mukainen nouseva appogiatura, viehkeä fryyginen kadenssi sekä plagaalissävyinen nk. Fauré-kadenssi. Faurén harmonia perustuu Tait´n mukaan joskus myös harvemmin käytettyihin asteikkoihin kuten modaalisesti käsiteltyyn melodiseen molliin, plagaaliin eli duuri-molliasteikkoon sekä intialaiseen Vachapati-asteikkoon, jotka on kuvattu esimerkissä 2.2 (Tait 1989, 83–87).



Esimerkki 2.2 Faurén suosimia asteikkorakenteita

Fauré sai harmoniakoulutuksensa Gustave Lefèvreltä ja Pierre de Madelenilta, joiden käsitys tonaalisuudesta oli varsin laaja (Nectaux 2001, 598). Septimi- ja noonisointuja ei

käsitelty dissonansseina, ja esimerkiksi mediantin muunnokset olivat mahdollisia. Asteikon sävelten kromaattiset muunnokset eivät vaikuttaneet sävellajin määrittelyyn, vaan tonaliteettiin sallittiin huomattavan runsaasti kromaattista väritystä (Nectoux 1991, 227–228). Niedermeyerin vuosien aikana Fauré oli omaksunut harmoniansa keskeiseksi lähtökohdaksi varhaisrenessanssin johtosävelettömän molliasteikon, ja hän luopui muutenkin funktiosoinnutukseen oleellisesti kuuluvista nousevista dominanttisista puolissävelaskelista. Huomion arvoinen piirre on myös johtosävelen välttäminen duuritonaliteetissa, joka voidaan tulkita viitteenä miksolyydiseen moodiin (Nectoux 1991, 234). Näistä seikoista syntyy hänen harmoniansa poikkeuksellinen joustavuus: koska tonaliteettia ei ole johtosävelin lukittu, siitä voi luontevasti tehdä poikkeamia suuntaan ja toiseen (Suckling 1951; 134, 184–187).

Faurén sointuvalikoimassa usein toistuvia harmonioita ovat vähennetyt pienseptimisoinnut ja ylinousevat kolmisoinnut, joiden epävakaana luonne antaa musiikille arvoituksellisen sävyn, ja useat enharmoniset tulkintamahdollisuudet mahdollistavat luontevat poikkeamat kaukaisiin sävellajeihin (Tait 1989, 26). Dominanttiseptimisointuja Fauré käytti tonaalisesta traditiosta poikkeavalla tavalla yhdistäen terssi- ja sekuntisuhteisia septimisointuja: erityisesti liike dominanttiseptimisoinnusta suurta sekuntia matalampaan samanlaiseen sointurakenteeseen on hänelle tyypillinen tyylikeino (Tait 1989; 59, 101). Toistuvat noonisoinnut ja nooniappoggiaturat kuuluvat myös Faurén harmonian tunnistettaviin piirteisiin.

Faurén musiikin yhteydessä on parempi puhua poikkeamista tai motiivien transpositioista kuin varsinaisista modulaatioista, sillä harmonia luo jatkuvasti vihjauksia sävellajeihin, jotka kuitenkin jäävät vakiintumatta. Tonaliteetti häilyy mollin ja rinnakkaisen duurin välillä, joita yhdistävänä sointuna Fauré käytti kolmatta astetta (Nectoux 1991, 232–233). Vahvojen perusmuotoisten kadenssirakenteiden sijaan säveltäjä suosi keveitä, käänösävelmuotoisia sointukulkuja ja lopukkeita. Tyypillisiä sävellajisuhteita Faurén musiikissa ovat siirtymä muunnossävellajin tai toonikasävellajista suuren terssin alaspäin alamedianttiin (Tait 1989, 45). Luodakseen vaikutelman päättymättömästä harmonisesta liikkeestä Fauré käytti runsaasti sekvenssejä; jopa niin paljon, että arvostelijat pitivät tätä piirrettä hänen sävellystensä yleisenä heikkoutena (Orledge 1979, 247). Faurén musiikki on arkkitehtorisen selkeää:

lukuistenkin enharmonisten vaihdosten jälkeen päädytään sävellyksen lopussa takaisen pääsävellajiin, ja runsaasti hajasävelillä väritetty sointukudos säilyttää koko ajan läpikuultavuutensa.

2.2.3 Rytmi ja tekstuuri

Faurélle rytmin merkitys oli selvästi vähäisempi kuin esimerkiksi Debussylle. Hänen rytmikkansa on konservatiivista, tahtilajit tavanomaisimpia ja rytmikuviot yksinkertaisia (Tait 1989, 187). Hän pyrki välttämään säännöllistä metristä aksenttia sommittelemalla melodiasäveliin usein kaaren tahtiviivan yli, käyttämällä hemiolaa tai jättämällä tahdin ensimmäiselle iskulle tauon. Joustava harmoninen rytmi on Faurén musiikin tärkeä piirre. Usein harmoniat on pitkitetty jatkumaan yli tahtiviivan, ja runsaat pidätykset hämärtävät konsonanssin ja dissonanssin eroa, jolloin syntyy odottamattomia harmonisia aksentteja (Tait 1989, 257).

Faurén tuotannon erääksi heikkoudeksi on mainittu tekstuurin mielikuvituksettomuus. Erityisesti joidenkin Faurén yksinlaulujen pianosäestykset ovatkin tekstuurltaan niin homofonisia, että tuovat mieleen kirkkolaulun vaatimattoman säestyksen; syyksi on jopa ehdotettu kovin rajoitettua harjoitusaikaa, joka säveltäjällä oli käytettävissään säestyksien valmisteluun. Fauré tunnetusti asetti työlleen ankarat laatuvaatimukset, joten on luultavampaa, että syyt ovat kuitenkin esteettisiä (Nectoux 1991, 357; Sobaskie 2003, 224). Esimerkiksi *La Bonne Chansonin* pianosäestykset ovat ilmeikkäitä, tekstuurltaan vaihtelevia ja rytmisesti mielenkiintoisia, ja sointivaikutelma on hyvin samankaltainen kuin Debussyn varhaistuotannossa. Äärirekistereitä Fauré ei kuitenkaan käyttänyt lainkaan, ja rekisterinvaihdoksia muutenkin säästeliäästi (Suckling 1951, 131)

2.2.4 Muoto

Faurén sävellyksissä toteutuvat klassiset kauneusihanteet: äärimmäisen työstetty materiaali, yksityiskohtien ja kokonaisuuden välillä vallitseva tasapaino sekä ilmaisen tyyneys ja seesteisyys (Suckling 1951, 179–180; Myers 1971, 30). Faurén konservatiivisuus näkyy hänen tavassaan käsitellä muotoa. Hän ei varsinaisesti keksinyt mitään uutta, vaan pyrki ilmaisulliseen rikkauteen jo olemassa olevien keinojen ja rakenteiden puitteissa. Kamarimusiikkiteostensa ääriosissa Fauré käytti vapaasti

käsiteltyä sonaattimuotoa, ja useat pianosävellykset ovat kehysmuotoisia (Orledge 1979, 268; Barshell 1982, 123). Muiden 1800-luvun ranskalaisten säveltäjien tapaan hän suosi sinfonisen kehittelyn sijaan episodista, mosaiikkimaista rakennetta. Sävellyksistä on yleensä löydettävissä jonkinlainen sisäinen ohjelma, jota muoto ilmentää (Murtomäki 2006). Säveltäjän kirjeenvaihdosta on selvinnyt, että uransa alkuvaiheessa hän yleensä suunnitteli teoksensa rakenteen etukäteen, mutta myöhemmin säveltäminen muuttui orgaaniseksi prosessiksi, jossa muoto kehkeytyi vähitellen työn edetessä (Tait 1989, 236). Sävellysten temaattinen materiaali on yleensä niukkaa, ja näennäisesti vastakkaisetkin aiheet versovat usein samasta juuresta.

Faurén laulujen rakenne on ehdottoman riippuvainen runosta. Varhaistuotannossa on paljon kehysmuotoisia lauluja, mutta vähitellen säveltäjä alkoi yhä enemmän suosia läpisävellettyä rakennetta. Tekstin ja sen musiikillisen ilmentymän suhde oli Faurélla ensisijaisen tärkeää, mutta tyylilleen uskollisena hän vältti ylireagoimista ja pikemmin myötäili emootioita kiihkottomasti (Tait 1989, 288–289). Hän ei suostunut tekstin vangiksi, vaan saattoi muuttaa runoa saavuttaakseen oman näkemyksensä mukaisen lopputuloksen. Säveltäjän tekstivalinnat kertovat klassisista ihanteista; esimerkiksi Verlainein tuotannon dekadentit piirteet eivät selvästikään häntä miellyttäneet (Tait 1989, 298). Jonkinlaisina Faurén musiikillisina metaforina voidaan pitää symboleita kuten vesi, ilma, uni, tuoksu tai puutarha, joihin säveltäjä lauluissaan palasi toistuvasti (Tait 1989, 302).

2.2.5 Orkestraatio

Laajojen orkesteriteosten kuten sinfonioiden säveltäminen ei Faurélla luontunut. Kirjeissään Marielle säveltäjä tuskaili materiaalinsa hajanaisuutta ja työn edistymisen hitautta (Fauré 1989, 135). Sinfonisten rakenteiden kehittäminen olisi ehkä vaatinut enemmän aikaa kuin Faurélla monien työtehtäviensä ohessa koskaan oli käytettävissään. Säveltäjä oli itsekin hyvin tietoinen rajoitteistaan, ja itsekritiikin vallassa hän hävitti d-molli-sinfoniensa partituurin ja käytti materiaalia muualla (Orledge 1979, 71). Hankaluuksien syynä voidaan ainakin osittain pitää Niedermeyer-koulun ennakkoluuloista suhtautumista uudempaan musiikkiin, minkä vuoksi Faurén orkestraatiotaitokin oikeastaan perustui lähinnä Saint-Saënsilta saatuihin ohjeisiin (Orledge 1979, 265). Yleinen käsitys on, että Fauré ei pitänyt orkestrointia kovinkaan

tärkeänä, vaan jätti sen viimeiseksi työkseen tai kiireisinä aikoina jopa antoi jonkun lahjakkaan oppilaansa tehtäväksi. Vaikka Jean-Michel Nectoux toteaa Faurén työskentelyn olleen enemmän soitintamista kuin orkestraatiota, lopputulos oli kuitenkin aina tasapainoinen ja tyylikäs. Säveltäjän suhtautuminen orkestraatioon saattoi myös muuttua vuosien kuluessa. Kirjeessään Marielle hän kuvaili *Pénélope*-oopperan orkestrointityötä (Faure1989, 135):

Raivostuttavaa, kuinka päivät kuluvat niin nopeasti ja työni on edistynyt vain vähän. - - - En ole saanut kuin yhden sivun alkusoitosta orkestroitua. - - - Mutta tämä oli hankalin osa: piti löytää oikeat sointivärit, jotta saan luotua draamaan oikean tunnelman, mietittävä tarkoin lopputulosta ja aloitettava taas uudelleen se, minkä olen jo kerran tehnyt valmiiksi.

rytmi	runsaasti hemiola- ja synkooppirakenteita metrinen aksentti heikennetty
melodia	virtaavaa, asteikkomaista runsaasti sekvenssejä moodeihin kuuluvat muunnesävelet
harmonia	johtosäveletön molli ja duuri modaaliset kadenssit heikot, keveät kadenssit III ja VI aste korostuneita septimi- ja noonisoinnut sävellaji on usein vakiintumaton, ”vaeltava tonaliteetti”
muoto	perinteinen usein yhteydessä sisäiseen ohjelmaan niukka temaattinen materiaali
tekstuuri ja ilmaisu	pidättyväistä, seesteistä ei äärirekistereitä orkestraatio kuulas, tasapainoinen

Esimerkki 2.3: Faurén keskimmäisen sävellyskauden tyylipiirteet.

2.3 Faurén estetiikka

Yksi 1800-luvun musiikkikeskustelun tärkeimmistä aiheista oli kysymys musiikin sisällöstä ja merkityksestä. Osa säveltäjistä oli ehdottomasti sillä kannalla, että *la musique pure*, musiikki itsessään, luo oman merkitysjärjestelmänsä, eikä se siten voi eikä sen tarvitse kuvata ulkomusiikillisia asioita. Toiset kannattivat vastakkaista näkemystä, jonka mukaan musiikillinen taideteos tai jokin osa siitä voi toimia metaforana inhimilliseen kokemuspiirin kuuluville konkreettisille tai abstrakteille ilmiöille. Pisimmälle tämän ajatuksen musiikin metaforisesta merkityksestä kehitti Richard Wagner, joka käytti oopperoidensa johtoihteita käsitteiden ja merkitysten välittäjinä (Ahonen 2007). Ohjelmallisuus kuuluu lähtökohtaisesti oopperaan ja kaikkeen tekstimusiikkiin, mutta Murtomäen (1991) mukaan kirjallisen ja musiikillisen yhteys toteutui romantiikan aikana myös soitinmusiikissa. Jo Mendelsohnin ja Chopinin monilla sävellyksillä oli kirjallinen tausta, ja Liszt pyrki sinfonisissa runoissaan ilmaisemaan musiikkinsa kohteen. Lisztin näkemys oli, että musiikki voi ylittää verbaalin ilmaisun rajat, jolloin sävelteos laajentaa kohteen sisällöstä kumpuavia poeettisia merkityksiä. Tällä perusteella Liszt kohotti musiikin taidemuotona muiden yläpuolelle. (Murtomäki 1991, 8–9)

Vuonna 1916 Gabriel Fauré kirjoitti säveltäjän itseilmaisusta ja taiteellisesta rehellisyydestä (Caballero 2001, 12):

”Eikö jokainen taiteilija saa vapaasti tulkita ajatuksensa ja tunteensa käyttäen juuri niitä keinoja, jotka hän itse tahtoo valita?”

Sitaatti on yksi harvoista Faurén kirjoituksista, jotka paljastavat hänen näkemyksiään säveltäjän työn filosofisista lähtökohdista tai musiikin merkityksestä. Faure ei julkaissut aiheeseen liittyviä kirjoituksia, ja luonteensa mukaisesti hän oli muutenkin haluton kertomaan ajatuksistaan julkisesti. Hän halusi musiikillaan kuvata sisäistä todellisuuttansa, jota ei verbaalisesti pysty ilmaisemaan. Eräässä kirjeessään Marielle hän kuitenkin kertoo tulkinneensa tietoisesti konkreettista, ulkomusiikillista asiaa (Caballero 2001,41):

”Toisen pianokvartetton Andante-osassa kuvasin kaukaista muistoa Montaquesta, kun länsituuli toi mukanaan iltakellojen soinnin Cadiracista.

Tämä muisto on mahdoton ilmaista sanoilla. - - - ajatus on niin hajanainen ja hämää, ettei se oikeastaan edes ole ajatus, mutta kuitenkin jotakin mielihyvää tuottavaa. Kaipuu tavoittamattomaan, ehkä. Se on musiikin olemus.”

Faurén mielestä tärkeintä säveltäjälle oli aitous ja sisäisen äänen seuraaminen, ja jokaisen säveltäjän pitäisi löytää itselleen sopivin itseilmaisun väylä, ”oli se sitten teatteri tai puhdas musiikki” (Caballero 2001, 51–52). Faure itse rakasti teatteria, ja hänen laajimman näyttämöllisen teoksensa, *Pénélope*-oopperan kritiikeissä kiitettiin säveltäjän kykyä pysyä uskollisena omalle tyylilleen draaman asettamista vaatimuksista huolimatta.

Näyttämömusiikin Faurélta tilannut Mrs. Patrick Campbell kirjoitti *Pelléas ja Mélisande* -näytelmän ensi-illan lähestyessä (Orledge 1979, 124):

”Kultainen herra Fauré! Niin vaatimattomasti hän kuunteli ja sanoi tekevänsä parhaansa. - - - Hänen musiikkinsa tuli – hän on valtavan hellästi ja hauraasti kyennyt tulkitsemaan Maeterlinckin ihanan näytelmän runollisen puhtauden.”

Carlo Caballero on tutkinut paljon paitsi Faurén omia kirjoituksia, myös aikalaisten arviointeja Faurén sävellyksistä ja hänen työskentelynsä taustalla vaikuttaneista arvoista ja asenteista. Caballero ei kirjansa päätösluvussa rohkene sanoa mitään varmaa Faurén esteettisistä asenteista. On mahdollista, että samoin kuin Faurén oli omien sanojensa mukaan mahdotonta päätyä lopulliseen varmuuteen uskonnollisessa vakaumuksessaan, hänen oli vaikea päättää kantaansa musiikkifilosofisissa kysymyksissä. Fauré osoitti kirjoituksissaan avarakatseisuutta ja suvaitsevaisuutta, mutta omia syvällisiä ajatuksiaan hän paljasti teksteissä vain satunnaisesti ja lyhyin viittauksin. Säveltäjän sisimmät tunnot paljastuvat hänen musiikkinsa kautta. Sävellystyönsä tavoitteista hän kirjoitti pojalleen (Caballero 2001, 243):

”Yritämme mielikuvituksen avulla ilmaista pyrkimystämme johonkin parempaan, johonkin tämän todellisuuden ulkopuolella. - - - Taiteessa, ja erityisesti musiikissa, kurkotamme yli sen mikä on.”

3 TUTKIMUSMENETELMÄ

3.1 Draama ja draama-analyysi

Draama eli näytelmäkirjallisuus on yksi kirjallisuuden päälajeista. Draaman olemukseen kuuluu, että tapahtumat hahmottuvat päähenkilöiden toiminnan sekä heidän välisensä dialogin eli vuoropuhelun kautta (Pohjola 1992). Päätekstin lisäksi voidaan osoittaa yleisölle juonta selvittäviä seikkoja sivutekstin, esim. kertojahahmon avulla. Yleensä kuitenkin pidetään parempana ytimekästä dialogia, jonka informaatiosta käsin katsoja voi tehdä tarvittavat johtopäätökset roolihenkilöiden tilanteesta ja saavuttaa assosiaatiotilan. Näytelmän henkilöahmot paljastavat katsojalle itsensä puheensa, toimintansa ja niiden välisen suhteen kautta. Päätelmiä voi tehdä myös siitä, mitä henkilöt toisistaan puhuvat ja miten he toisiinsa suhtautuvat (Pohjola 1992, 401). Draaman kommunikaatiojärjestelmä on monimutkainen: draamakirjailija puhuu yleisölle epäsuorasti, vain näyttämötoteutuksen ja roolihenkilöiden välityksellä.

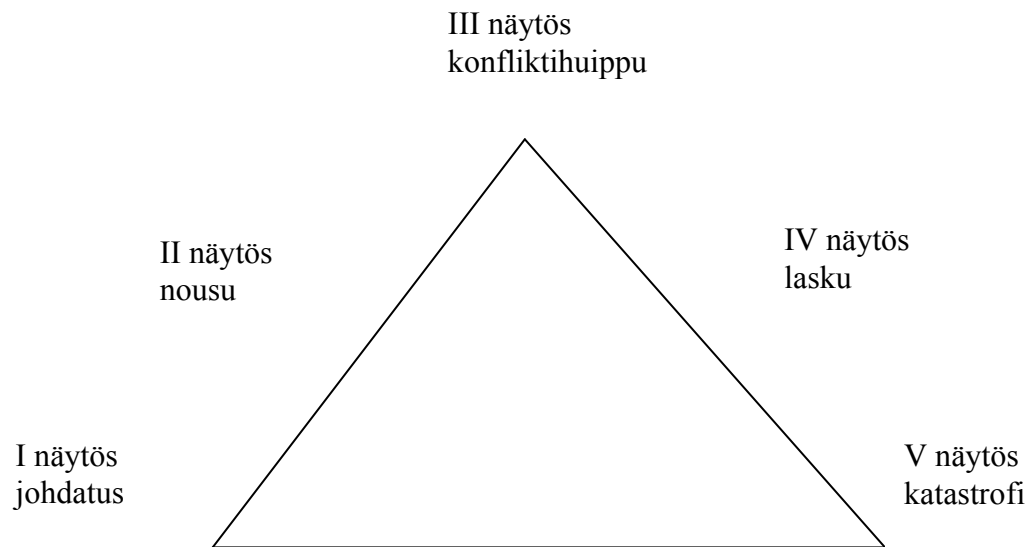
Tässä tutkimuksessa Maeterlinckin näytelmätekstiä on eritelty Koskelan ja Mikkolan (2006) kuvaileman, kaunokirjallisten tekstien kuten novellien ja romaaneiden sekä myös näytelmien analyysissä yleisesti sovelletun menetelmän mukaisesti. Draama-analyysissä kuvaillaan näytelmän syntyä, taustaa sekä yhteyksiä kirjallisuushistoriaan; näytelmätekstiin saattaa sisältyä intertekstuaalisuutta eli viittauksia muihin kirjallisiin teoksiin, tuttuihin paikkoihin tai tapahtumiin. Tekstin konkreettinen sisältö (henkilörakenne, juoni eli tapahtumat sekä niiden aikajänne ja ympäristö) selostetaan lukijalle mahdollisimman tarkoin. Samoin selvitetään näytelmän rakenne eli jakautuminen kohtauksiin ja näytöksiin, sekä tekstin kielelliset erityispiirteet ja kerronnan luonne. Tämän jälkeen syvennyttään näytelmän keskeisiin teemoihin sekä henkilöiden toimintaa ohjaaviin motiiveihin. Lopuksi esitetään kirjoittajan tulkinta näytelmään sisältyvistä symbolisista merkityksistä ja metaforista sekä arvioidaan tekstiä kokonaisuutena (Koskela & Mikkola 2006, 200–205; 256–263).

Koska tämän tutkimus käsittelee draaman ilmentämistä musiikin keinoin, tekstianalyysi on melko suppea, ja tarkastelun ulkopuolelle on jätetty sellaiset yksityiskohdat, jotka eivät tuo tutkimusongelmaan lisävalaistusta. Varsinaiseen näytelmätekstiin lisätystä

Mackaillin runosta *The King's three blind daughters* on tehty tekstianalyysi edellä esiteltyjen periaatteiden mukaisesti. Ensin on selvitetty tekstin tyyliä, rakennetta ja käytettyjä tehokeinoja. Sen jälkeen on kuvattu runosisältöä ja esitetty tulkinta sen eri merkitystasoista. Seuraavissa kappaleissa kuvaillaan Maeterlinckin symbolistisen *Pelléas et Mélisande* -näytelmän analyysiin liittyvää aristotelista draamanäkemyä sekä symbolismia tyyli-suuntana.

3.1.1 Aristotelinen draama

Aristoteles kirjoitti runousopissaan lähinnä tragediasta (Aristoteles 1994, 23). Tragediaan kuuluu, että tarina sisältää paljon muutakin kuin varsinaiset näytelmän tapahtumat, ja dialogin täytyy paljastaa, miten tilanteeseen on tultu. Tragedian kielen täytyi Aristoteleen mielestä olla ylevää, mutta nykyisin tragediaan liitetty surullinen loppuratkaisu ei ollut välttämätön.



Esimerkki 3.1: Aristotelisen draaman rakenne

Aristotelinen draama on suljettu eli se jäsenyy konfliktihuipun kautta (esimerkki 3.1). Draaman osia on yleensä viisi, ja pääpiirteissään ne vastaavat viittä näytöstä: johdatus lähtötilanteeseen, nousu, konfliktihuippu, lasku ja katastrofi (Pohjola 1992, 412).

Konfliktihuippu eli traaginen kohta on toiminnassa ilmenevä yhtäkkinen synkkä tapahtuma, joka on näytelmän edellytyksistä käsin ymmärrettävä. Konfliktit ja muu toiminta johtuvat ensisijaisesti vastakohtaisista asiantiloista, mutta joskus tilanteet henkilöityvät protagonistin ja antagonistin eli sankarin ja vastustajan väliseksi taisteluksi (Pohjola 1992, 407). Aristotelista, sulkeutuvaa draamarakennetta on sovellettu viime vuosisatojen kuluessa vapaasti, ja niinpä samastakin näytelmästä voidaan esittää useita erilaisia perusteltuja rakenne-analyysyjä. Aristoteleen mukaan onnistunut tragedia herättää katsojassa sääliä ja myötätuntoa ja johtaa siten sisäisesti puhdistavaan katharsis-kokemukseen (Aristoteles 1994, 39–46; Pohjola 1992, 422).

3.1.2 Symbolismi

Pelléas et Mélisande on yksi kuuluisimmista symbolistisista draamoista. Symbolismi on alkuperältään 1880-luvun ranskalainen ilmiö, mutta sen ajatukset levisivät vähitellen koko Eurooppaan. Pirjo Lyytikäisen (2007) mukaan symbolismin lähtökohtana pidetään Charles Baudelairen lyriikkaa. Muita kuuluisia symbolisteja olivat runoilijat Stéphane Mallarmé ja Paul Verlaine sekä Mallarmén kuoleman jälkeen liikkeen johtohahmoksi noussut belgialainen näytelmäkirjailija Maurice Maeterlinck. Symbolisteilla ei ollut varsinaista yhteistä ohjelmajulistusta, mutta he luopuivat esittävydestä ja pyrkivät kuvaamaan näkymätöntä todellisuutta konkreettisten symbolien avulla. Symbolistien mukaan elämän salaisuus paljastuu katoavana hetkenä tietyissä ylikuonnollisessa mielentilassa. He luopuivat objektien tarkasta nimeämisestä ja runomitoista ja loivat sen sijaan uusia merkityksiä ja merkitysyhteyksiä, pyrkien siten herättämään lukijan mielikuvituksen etsimään mahdollista symbolista tulkintaa (Lyytikäinen 2007).

Symbolistit etsivät allegorista, vaihtoehtoista merkitystä esimerkiksi unitodellisuudesta tai vanhoista myyteistä ja kansanrunoudesta. Melankolinen ikävöinti ja kuoleman läheisyys varjostivat symbolistien kuvaamien henkilöiden elämää. Modernin ihmisen ahdistus ja tyhjyyden tunne oli symbolistien mukaan välttämätön seuraus tuonpuoleisen ideaalin kadottamisesta, ja siksi maailma kuvattiin usein syksyisen kylmänä, jäätyvänä tai usvan saartamana vankilana. Kääntyminen sisäiseen maailmaan esitettiin yön tai kuoleman avulla: symbolistisen salaisuuden haltuunotto maksaa elämän.

Pimeys, syvyys, yö, vesi ja myrskyisänä vellova meri kuvasivat usein ihmisen mielen pimeitä puolia; kiihottavaa viettitodellisuutta, jota emme pysty hallitsemaan.

Symbolistien pessimistinen päätelmä oli, että ihmisen osa on petetyksi tuleminen ja kaiken menettäminen. Narkissoksen tavoin taiteilija tai kuka tahansa voi kuitenkin yrittää tavoittaa ideaalia lähteen kuvajaisesta. Narsistinen kaipuu ei salli ihmisen tyytyä epätäydelliseen maailmaan. Tämä pettymys johti jotkut symbolistit jopa dekadenssiin eli tahdottoman moraalittomuuden ja kuoleman ihannointiin. Symbolistien aikaan melankolian käsitteeseen kuului muutenkin kaksinaisuus; ylevyyden ja rappion tai hurmion ja epätoivon vuorottelu. (Lyytikäinen 2007)

Symbolistit korostivat taiteiden välistä yhteyttä ja arvostivat erityisesti musiikkia, koska ajattelivat sen täydellisen abstraktin kielen tavoittavan parhaiten näkymättömän todellisuuden. Runoilijat omaksuivat omaankin työhönsä musiikillisia keinoja kuten äännemaalailun, äännteillä soinnuttelun, rytmikokeilut sekä muodon korostamisen sisällön sijaan. Symbolistit tavoittelivat taiteiden synesteettistä yhteisvaikutusta ja korostivat kaikenlaisten aistielämysten samankaltaisuutta. Musiikin alalla erityisesti saksalaisen oopperauudistajan Richard Wagnerin pyrkimyksenä oli luoda teoksia, joissa kaikki taidemuodot yhdistyisivät tasapainoisesti ja tuottaisivat kuulijoille mahdollisimman kokonaisvaltaisen taide-elämyksen. Keskiaikaisista jumaltaruista aiheensa etsinyt Wagner toteutti oopperoissaan muutenkin symbolistisia ideoita (Taruskin 2005, 84–85).

3.2 Musiikkianalyysi

Symbolistisen estetiikan keskeistä piirrettä, rinnakkaistulkintojen ja assosiaatioiden synnyttämistä kielellisiä merkityssisältöjä hämärtämällä, on selvitetty kirjallisuustutkimuksessa laajalti. Tämän tutkimuksen kannalta on kiinnostava kysymys, miten symbolistinen estetiikka ilmenee musiikissa. Millä perusteella säveltäjää tai sävelteosta voidaan kutsua symbolistiseksi? Symbolistiseen liikkeeseen kuului 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä suuri osa ranskalaisista kirjailijoista. Kuvataiteilijat, kirjailijat ja muusikot liikkuivat yhteisissä taiteilijapiireissä, joten on selvää, että symbolistiset ideat ja teokset olivat tuttuja myös säveltäjille. Pelkkä symbolistisen aiheen valinta ei kuitenkaan ole riittävä peruste, jotta säveltäjää voisi luonnehtia

symbolistiksi, vaan hänen symbolistinen elämänasenteensa on todennettava luotettavien lähteiden avulla.

Sävelteoksen luonnehtiminen symbolistiseksi edellyttää musiikillisia perusteluja: tiettyjä säveltäjän suosimia rakennepiirteitä tai toistuvia musiikillisia ilmiöitä ja näiden seikkojen kuulijassa luomia vaikutuksia, jotka voidaan rinnastaa symbolistisessa kirjallisuudessa käytettyyn merkityssisällön hämärtämiseen ja sen synnyttämiin assosiaatioihin sekä symbolistisiin rinnakkaistulkintoihin. Sävellyksessä yksittäiset musiikilliset ilmiöt – kuten esimerkiksi Wagnerin oopperoiden johtoaiheet – voivat muodostua symboliluonteisiksi merkitysten kantajiksi (Ahonen 2007). Kuulijan symbolistiset rinnakkaistulkinnat ja assosiaatiot voivat syntyä esimerkiksi musiikillisten rakenteiden hämärtymisen ja harmonisen monimerkityksisyyden kautta. Kuulija odottaa musiikin organisoitumisen osatekijöiden jatkuvan samankaltaisina, joten esimerkiksi hemiola herättää kuulijassa rytmiseen jatkumoon liittyvän hämmennyksen. Melodiaan kohdistuvat odotukset ovat sidoksissa harmoniaan, mistä sekvenssirakenne on selvä esimerkki. Kuulija kokee miellyttävänä rakenteen sulkeutumisen harmonisen kadenssin tai melodian kaarroksen täyttymisen kautta. Kaikenlaiset musiikin rakenteessa ilmenevät epävakautta lisäävät ilmiöt saavat merkityksensä suhteessa muuhun tekstuuriin: pienikin odotukset rikkonut poikkeama vaikuttaa voimakkaasti, jos sävellyksen rakenne muuten on hyvin selkeä ja yksinkertainen.

Faurén taito manipuloida kuulijan musiikillisia odotuksia ja luoda merkitysyhteyksiä esimerkiksi epävakaa harmonian ja modaalisten viitteiden avulla on seikka, johon useat tutkijat ovat kiinnittäneet huomionsa. Myös tämän tutkimuksen pääasiallisen tutkimuskysymyksen, draaman ja musiikin välisen yhteyden kannalta tämä Faurén sävelkielen piirre on oleellinen. *Pelléas et Mélisande* -musiikin ohjelmallisuus on monitasoista ja pitää sisällään sekä draaman konkreettisen että symbolistisen tulkinnan.

3.2.1 Aiempia tutkimuksia Faurén musiikista

Anita Kolbus (2001) on tutkinut kaikkia *Pelléas et Mélisande* -näytelmän pohjalta sävellettyjä teoksia: Claude Debussyn oopperaa ja Arnold Schönbergin sinfonista runoa, sekä Jean Sibeliuksen, Gabriel Faurén, William Wallacen ja Charles Koechlinin

näytelmämusiikkeja ja niistä muotoiltuja orkesterisarjoja. Hän on pyrkinyt löytämään näytelmän inspiroimista sävellyksistä symbolistista draamasisältöä heijastavia seikkoja. Kolbus pitää Faurén esteettistä näkemystä symbolistisena ja esittää perustelunaan laulusarjojen *La Bonne Chanson* sekä *Chanson d’Eve* tekstit, jotka ovat tärkeiden symbolistirunoilijoiden laatimia. Myös Faurén sävellystyylin maalailevuus ja runollisuus, klassinen kauneusihanne sekä hänen taipuvaisuutensa luontomystiikkaan viittaavat Kolbusin mielestä symbolistiseen elämänasenteeseen. Faurén uskonnollista, symbolistienkin ilmaisemaa käsitystä kuolemanjälkeisestä ikuisesta levosta Kolbus valottaa sitaatilla säveltäjän kirjeestä vaimolleen (Kolbus 2001, 224):

Universum on järjestys, ihminen epäjärjestys. Mutta onko se hänen syynsä? - - - Olemme joutuneet tänne fyysisine ja moraalisine heikkouksinemme - - -vaellamme täällä kompastellen syntymästä kuolemaan yrittäen olla viisaita, mutta miten vaikeaa se onkaan! - - - ja kaiken kärsimyksen jälkeen parasta mitä meille voidaan luvata on unohdus; Nirvana hinduille, meille Requiem Aeternam.

Faurén sävellystekniikasta Kolbus toteaa lyhyesti, että hänen omaperäisyytensä ja kekseliäisyytensä ei kohdistunut uusien harmonisten keinojen etsimiseen, vaan vanhojen ja uusien harmonisten ratkaisujen yhdistämiseen yllättäväksi kokonaisuudeksi.

James William Sobaskie on tutkinut Faurén myöhäistuotannon tyyliä ja sävellysteknisiä ratkaisuja ja löytänyt niistä symbolistiseen estetiikkaan viittaavia piirteitä. Artikkelissaan *The Emergence of Gabriel Fauré’s Late Musical Style and Technique* hän käyttää esimerkkeinä yksinlauluja, joiden harmonisen rakenteen hän toteaa soveltuvan kuvattavaksi Schenker-analyttisesti. Tonaalisuuden oleellinen tunnusmerkki, toonikan prolongaatio on yleensä havaittavissa, mutta syvärakenteen melodialinja puuttuu toisinaan (Sobaskie 2003, 230). Faurélle tyypillinen resitaatiosäveleen eli asteikon kvinttiin nouseva melodiakulku voidaan Sobaskien mukaan useissa tapauksissa tulkita alkunousuksi (*Anstieg*) syvärakenteen melodiaan (Sobaskie 251–252). Harmonisen rakenteen yksityiskohtien erittäin runsas kromatiikka ja johtosävelen välttäminen johtavat siihen, että harvat funktionaaliset dominanttisoinnut ovat tonaalisen kehyksen kannalta erityisen merkittäviä (Sobaskie 2003, 242).

Myöhäisemmässä vokaalituotannossa Faurén sävellystekniikka muuttui Sobaskien mukaan yhä enemmän runollisen ilmaisun välineeksi, jolloin tonaalinen rakenne täydentää tekstin narratiivisuutta (Sobaskie 2003, 251). Teemojen sijaan säveltäjä käytti lyhyitä musiikillisia ideoita, joiden toistot ja variaatiot muodostavat mielikuvia luovan temaattisen verkoston. Fauré oli viehättynyt symbolistirunoilija van Lerberghen hätkähdyttävistä vertauskuvista, äännemaalailusta ja runojen yleisestä musiikillisuudesta. Van Lerberghen tekstiin sävelletyissä *La Chanson d’Eve* -sarjan lauluissa ilmenee säveltäjän pyrkimys yhdistää paratiisin tuoksut, äänet ja näkymät kokonaisvaltaiseksi symbolistiseksi elämykseksi (Sobaskie 2003, 268). Tätä tarkoitusta palvelevat erinomaisesti Faurén musiikin tonaalinen ambivalenssi ja toistuvat viittaukset modaalisuuteen (Sobaskie 203, 269).

Ken Johansen on tutkinut Faurén musiikkia siihen liittyvän harmonisen monimerkityksisyyden näkökulmasta. Hän kuvailee Faurén sävellysten analyysiin liittyviä hankaluuksia ja päätyy toteamaan, että pelkästään yhtä analyysimenetelmää käyttämällä ei ole mahdollista kuvata musiikin harmonisia kerrostumia riittävän tarkasti. Schenker-analyysi antaa kuvan sävellysten kokonaismuodon kannalta oleellisista ratkaisuksista, mutta pintatason yksityiskohdat jäävät selvittämättä. Funktiosoinnutukseen liittyvä asteanalyysi voi auttaa joissakin tapauksissa, mutta toisinaan modaalisuuteen kytkeytyvä lineaarinen ajattelu selittää säveltäjän ratkaisuja paremmin (Johansen 1998, 8).

Johansen painottaa, että monimerkityksisyys (*ambiguity*) ei suinkaan tarkoita hämärää tai epäselvää (*vague, obscure*). Monimerkityksisyys ei myöskään tarkoita lukemattomia erilaisia tulkintavaihtoehtoja, vaan yleensä kahta tai muutamaa musiikin etenemiseen liittyvää ennakkokäsitystä. Johansen varoittaa omaksumasta moderneja post-strukturalistisia kirjallisuusteorioita liian kriittömästi musiikkianalyysin välineiksi. Hänen käsityksensä on, että mikäli subjektiivisia tulkintoja voidaan muodostaa rajaton määrä, sävelteoksen omaa merkitystä ei ole enää lainkaan. Pikemmin musiikillisella objektilla voi ohikiitävänä havaintohetkenä olla vain kaksi kilpailevaa tulkintaa, joiden kummankin täytyy olla jollain tavoin perusteltavissa sävelmateriaalista käsin (Johansen 1998, 9–10). Johansenin mielestä on myös huomattava, että monimerkityksisyys viittaa musiikista syntyvään kuulovaikutelmaan ja sen useisiin tulkintavaihtoehtoihin eikä suinkaan useisiin analyttisiin selitysmahdollisuuksiin.

Kuulijan emotionaalinen ja intellektuaalinen musiikillinen kokemus muodostuvat suurelta osin aiempien musiikillisten kokemusten pohjalta. Musiikki on siten kielen kaltainen järjestelmä, jolle on ominaista kaavamainen rakenne, tyyli sekä yhteisölliset merkityssopimukset (Johansen 1998, 12). Säveltäjä voi manipuloida kuulijan musiikilliseen jatkumoon kohdistuvia odotuksia käyttämällä yllättäviä ratkaisuja, ja herättää näin assosiaatioita kontekstin ulkopuolelle tai luoda kontekstiin uudenlaisia merkitysyhteyksiä. Kuulijan perehtyneisyys ja rakenteiden ymmärrys vaikuttavat monimerkityksisyyden kokemukseen oleellisesti. Johansen pitää Faurén musiikkia hahmotuksellisesti haastavana, ja tarkastelee esimerkeissään sen harmonista monimerkityksisyyttä modaalisuuden ja tonaalisuuden yhdistymisen sekä tonaalisuuden käsitteen äärimmäisen laajentumisen kautta.

3.2.2 Tutkimuksen metodologisista ratkaisuista

Edellä esiteltyjen Faurén musiikkia käsittelevien tutkimusten kirjoittajat ovat kuvanneet tutkimuskohdettaan vaikeasti lähestyttäväksi ja metodologisesti ongelmalliseksi. Nectoux ja Orledge ovat tutkimuksissaan keskittyneet Faurén elämäkerran ja sävellystuotannon kattavaan dokumentointiin sekä editointityöhön eivätkä ole julkaisseet yksityiskohtaisia teosanalyysyjä. Barshell käytti pianokvartettoja ja -kvintettoja käsittelevässä tutkimuksessaan (1982) perinteistä sointu- ja muotoanalyysiä, mutta laajensi näkökulmaa myös asteikkorakenteisiin, ennen muuta renessanssin modaalisuuteen. J.W. Sobaskie (2003) käytti Faurén yksinlauluja käsittelevässä tutkimuksessaan Schenker-analyysiä, mutta sovelsi sitä varsin vapaasti. Koska syvätason melodialinja useissa tapauksissa puuttuu, Sobaskie oli päätenyt esittämään ainoastaan yksinkertaistetut bassograafit, joihin joissakin kohdin on bassoäänien yläpuolelle lisätty sointusäveliä. Faurén musiikkiin liittyviä metodologisia ongelmia kuvaa perusteellisimmin Ken Johansen (1998). Hänen mielipiteensä on, että tutkijan on yhdisteltävä kaikki edellä kuvatut lähestymistavat saadakseen syvällisen käsityksen Faurén monimerkityksellisestä ja hienosyisestä harmoniasta.

Tämän tutkimuksen metodologinen lähestymistapa on hyvin samanlainen kuin Johansenin ehdottama ratkaisu. Ensisijainen menetelmien arviointikriteeri on ollut

niiden soveltuminen tutkimuskysymyksen ratkaisemiseen. Koska pääasiallisena tavoitteena on ollut selvittää, miten Faurén musiikki ilmentää *Pelléas et Mélisande*-näytelmän draamasisältöä, sävellyksen yksityiskohtaisen äänenkuljetusrakenteen esittelemine ei ole ollut tarpeen. Menetelmää on vaihdettu joustavasti sen mukaan, onko haluttu valaista sävellyksen syvätason rakennetta, jolloin useimmiten on ollut mahdollista soveltaa väljästi Schenker-analyyttistä lähestymistapaa, vai pintatasoa ja yksityiskohtia, joita on pystytty osuvammin kuvaamaan teema- ja motiivianalyysillä, perinteisellä sointuanalyysillä sekä asteikkorakenteiden kuvaamisella. Valintaan ovat lisäksi vaikuttaneet sävellyksen osien yksilölliset piirteet.

Tässä tutkimuksessa on pyritty tunnistamaan ja osoittamaan mahdollisia merkitysyhteyksiä Maeterlinckin draaman ja Faurén musiikin välillä. Tutkimuksen luotettavuuden varmistamiseksi analyysissä on edetty seuraavassa järjestyksessä: ensin näytelmäteksti on analysoitu erikseen draama-analyysin keinoin – samoin *Chanson de Mélisanden* tekstistä on tehty runoanalyysi. Sen jälkeen jokaisesta sävellyksestä on tehty analyysi, jossa on kuvattu ainoastaan musiikin tyyliä ja rakennetta sekä sävellykseen sisältyviä abstrakteja musiikillisia merkityksiä huomioimatta draamasisältöä lainkaan. Viimeiseksi on vertailtu draamasisältöä ja musiikkianalyysiä, ja esitetty tulkinta näiden välisistä yhteyksistä.

Koska tutkimuskysymys liittyy ensisijaisesti draaman ja musiikin suhteeseen, sävellysten analyysit on esitetty tutkimusraportissa näyttämömusiikin esitysjärjestyksessä. Sävellyksen temaattinen materiaali on esitelty lukijalle kootusti ennen musiikkianalyysiä, luvussa 4.2.3. Analyysilukujen esimerkkigraafeihin on merkitty varsinaisen harmonia-analyysin lisäksi joitakin paikallisiin harmonisiin tilanteisiin, lähinnä vahvistumatta jääviin sävellajeihin liittyviä tulkintoja, joita on selvitetty myös tekstissä. Tutkimuksen synteesivaiheeseen kuuluva aineiston tarkastelu suhteessa teoreettiseen viitekehyksen sekä aineiston informaation tiivistäminen on sijoitettu lähinnä raportin viimeisiin lukuihin.

4 TUTKIMUSKOHTTEEN KUVAUS

4.1 Maeterlinck: *Pelléas ja Mélisande*

4.1.1 Näytelmän konkreettinen sisältö

Belgialaisen kirjailijan Maurice Maeterlinckin näytelmä *Pelléas et Mélisande* julkaistiin Brysselissä vuonna 1892, ja sen salaperäinen ja runollinen tarina herätti heti yleisön ihastuksen. Keskiaikaiseen bretonien taruun perustuvan viisinäytöksisen näytelmän tapahtumat on sijoitettu meren äärellä sijaitsevaan linnaan ja sitä ympäröivään puutarhaan. Päähenkilöitä ovat Allemondian prinssit Golaud ja Pelléas, heidän isoisänsä kuningas Arkel sekä nuori tyttönen Mélisande. (Maeterlinck, M. 1892). Tapahtumien pääpiirteet ovat seuraavat:

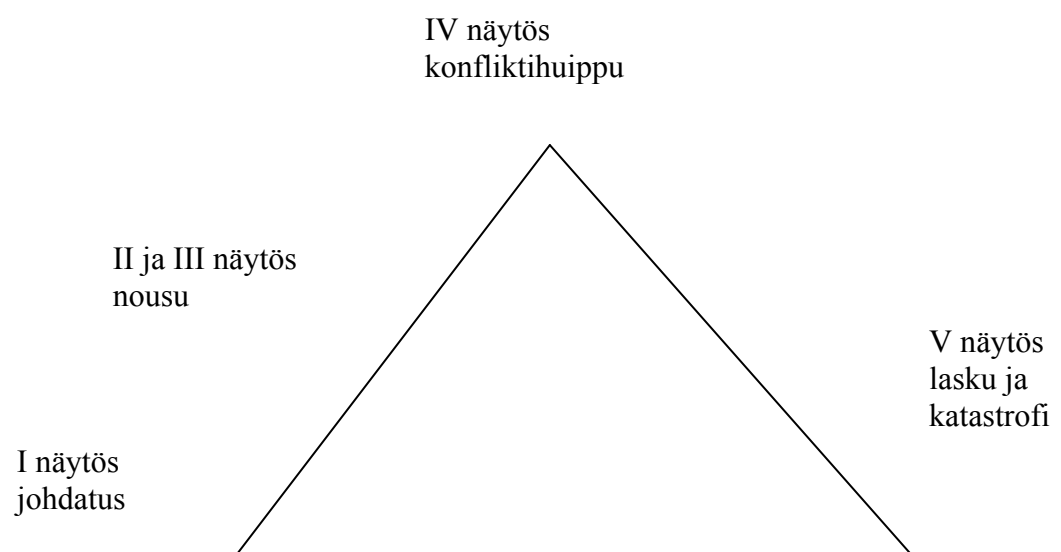
I näytös: Jo keski-ikäinen prinssi Golaud löytää metsästysretkellään Mélisanden, joka on ilmeisesti merenlahdelle ankkuroidusta laivasta rannalle eksynyt prinsessa. Kruununsa Mélisande on kadottanut lähteeseen, jonka pohjalla se välkehtii. Golaud vie tytön linnaansa ja menee tämän kanssa naimisiin, vaikka suuri ikäero arveluttaa kuningas Arkelia. Mélisanden laiva purjehtii pois, ja tyttö jää synkkään linnaan, jossa hän tuntee itsensä onnettomaksi ja pelokkaaksi.

II näytös: Mélisande tutustuu Golaudin nuorempaan veljeen Pelléaseen, ja he alkavat salaa tapailla toisiaan puutarhassa lähteellä. Varomattomasti ojennellessaan Mélisande pudottaa vihkisormuksensa lähteeseen, ja nuoret päättävät kauhistuneina tulla myöhemmin sitä etsimään.

III näytös: Linnan kamarissa Mélisande istuu rukin ääressä kehräämässä ja odottaa Pelléasta, joka saapuessaan kietoutuu rakastamansa tytön ikkunasta liehuviin hiuksiin. Golaud saa pojaltaan Inioldilta tietää nuorten kohtaamisista, ja mustasukkaisuus alkaa vaivata häntä: hän johdattaa Pelléas'n linnan synkkään kellariluolastoon. Ahdistuneena hän vaatii Inioldia katselemaan linnan ikkunasta nuorten tapaamista ja kertomaan näkemästään.

IV näytös: Pelléas on lähdössä matkalle ja sopii Mélisanden kanssa tapaavansa tämän vielä kerran. Nuoret aavistelevat Golaudin piileskelevän lähetyvillä, mutta eivät pysty enää vastustamaan rakkauden voimaa vaan antautuvat suutelemaan. Raivostunut Golaud ryntää paikalle ja iskee miekallaan Pelléas´n kuoliaaksi vahingoittaen samalla myös raskaana olevaa Mélisandea.

V näytös: Sairas Mélisande makaa linnan kamarissa jo puolittain tajunsa menettäneenä. Hän on synnyttänyt heiveröisen tytön, mutta ei käsitä enää tapahtunutta. Arkel ja lääkäri vaativat Golaudia antamaan Mélisandelle rauhallisen hetken ennen kuolemaa, mutta epätoivoinen Golaud tahtoo vielä tulla pyytämään häneltä anteeksi ja kysymään totuutta Pelléas´n ja Mélisanden suhteesta. Vastaus jää saamatta, sillä Mélisande kuolee.



Esimerkki 4.1: *Pelléas et Mélisande*, konkreettisen draaman rakenne

Pelléas et Mélisande -näytelmässä toteutuvat useat aristotelisen tragedian ihannepiirteet, esimerkiksi henkilöiden ylhäinen syntyperä ja arkipuheesta erottuvat kaunokieliset repliikit. Tarina on sijoitettu tarunhohtoiseen keskiaikaan, mutta tapahtumapaikka on hämärä. Aristotelisesta draamaihanteesta poiketen näytelmän alku- ja loppukohtauksen

välillä täytyy olla lähes vuoden aikaero, mikä on pääteltävissä Mélisanden raskaudentilasta. Draaman konkreettinen sisältö jakautuu viiteen näytökseen, joista I sisältää johdatuksen lähtötilanteeseen. II ja III näytöksen aikana draamallinen jännite nousee, ja konfliktihuippu sijoittuu IV näytöksen loppuun, Golaudin surmatyöhön. Katastrofi seuraa konfliktihuippua V näytöksen lopussa; draamallisen jännitteen lasku toteutuu V näytöksen kuluessa, koska Mélisanden lähestyvä kuolema on katsojan pääteltävissä (esimerkki 4.1).

Anita Kolbus osoittaa vuonna 2001 julkaistussa tutkimuksessaan *Pelléas et Mélisande* -näytelmän päälähteeksi Tieckin näytelmän *Leben und Tod der Heiligen Genoveva*. Näiden näytelmien henkilörakenne on hyvin samankaltainen; Golaudin esikuvalla on jopa miltei sama nimikin (Golo). Mélisande -nimen Kolbus yhdistää Melissaan ja melismaan sekä melodiaan, ja Mélisande onkin ainoa näytelmän henkilö, joka laulaa. Muina lähteinä Kolbus mainitsee *Tristan* -tarun sekä useita Grimmin veljesten satuja. (Kolbus 2001, 72–79). Rakastavaiset Pelléas ja Mélisande rinnastuvat ilman muuta Wagnerin *Tristan ja Isolde* -oopperan päähenkilöihin, ja näissä kahdessa tarinassa on muitakin yhtymäkohtia (Taruskin 2005, 88).

Pelléas et Mélisande -näytelmän katsoja ei voi olla tuntematta myötätuntoa kaikkia päähenkilöitä kohtaan. Ketään heistä ei voi osoittaa yksin syylliseksi tragediaan, vaan olosuhteet ja tilanteet vain vääjäämättömästi johtavat umpikujaan, josta ei ole enää ulospääsyä. Mélisande on mystinen hahmo, jonka alkuperä – kuten ihmisten yleensäkin – jää salaisuudeksi. Hän on ihmeellisen tahdoton; kuin pelkkä lapsi, joka ei ymmärrä viehätysvoimaansa, vaan passiivisesti ajautuu kohtalon vietäväksi. Epäröivä Pelléas ei kykyne päättämään lähteäkö vai jäädä, ennen kuin on jo liian myöhäistä. Pelléas'n ja Mélisanden suhteen patoutunut aistillisuus on suorastaan ahdistavaa ja saa katsojan jo varhain aavistamaan tarinan traagisen loppuratkaisun. Näytelmän ainoa tahtova ja toimiva hahmo on mustasukkainen aviomies Golaud, joka tuhoaa läheisensä ja itsensä, koska ei kykene hyväksymään elämää sellaisena kuin se on. Vielä Mélisanden kuolinvuoteella hän tuskaisena kyselee, ”Sano, oletko rakastanut häntä kielletyllä rakkaudella, sano, pian...” eikä kykene ymmärtämään näkemälleen kuin yhden selityksen (Maeterlinck 1892, 57).

4.1.2 Näytelmän symbolistinen sisältö

Näytelmässä näkyy symbolistien koulukunnan johtohahmon Mallarmén korostama pyrkimys draaman juonen hämärtämiseen: mitä arvoituksellisempi itse tarina on, sitä ilmeisemmäksi käy tapahtumien ja objektien symbolistinen rinnakkaismerkitys (Taruskin 2005, 86). *Pelléas et Mélisande* on vahvasti symbolistinen draama, jossa konkreettisia tapahtumia ja toimintaa on vähän, mutta arvoituksellisia seikkoja ja vertauskuvallisia merkityksiä sitäkin enemmän. Englantilainen näyttelijätär Mrs Patrick Campbell totesi Lontoon ensiesitystä valmistellessaan vähäisen näyttämötoiminnan suorastaan ”huutavan musiikkia” tuekseen (Orledge 1979, 124).

Anita Kolbus (2001) kuvailee tutkimuksessaan symbolistista taidekäsitystä, Maeterlinckin draamanäkemyttä ja tuotantoa sekä erityisesti *Pelléas et Mélisande* -näytelmän symbolistista sisältöä. Kolbusin mukaan Maeterlinckin draamaestetiikan keskeinen piirre on mystiikka. Yliaistillinen ja henkistynyt tila voidaan saavuttaa intuitiivisessa, passiivisen tahdottomuuden tilassa, ja myös taide oli Maeterlinckin mielestä lähtökohdiltaan mystistä. Maeterlinck käytti draamojensa lähteinä keskiaikaista kristillisvärätteistä mytologiaa, ja hänen idealisoituneessa naiskuvassaan on nähtävissä Maria-kultin ja pyhimystarinoiden vaikutusta (Kolbus 2001, 40–47).

Kolbus selostaa seikkaperäisesti ja useasta näkökulmasta näytelmän symboliikkaa. Symbolistisia vastakohtia ovat esimerkiksi valo — pimeys, yö — päivä, sokeus — näkeminen sekä suljettu ovi — avoin ovi, jotka kuvaavat elämää ja kuolemaa tai päähenkilön suhdetta tuonpuoleiseen. Symbolistinen rakkauden osoittamisen tai torjumisen merkitys sisältyy käden antamiseen tai pois matkustamiseen. Sairaus ja torni kuvaavat kuoleman läheisyyttä, ja kruunun tai kultaesineen kadottaminen eroa jumalallisesta transsendenttisestä maailmasta. Symboliikka ulottuu näytelmän kaikkiin tasoihin, esimerkiksi eri kohtausten sijoittumiseen päivä- tai yöaikaan, ulko- tai sisätiloihin, sekä ilmoitettuun tapahtumapaikkaan Allemondian kuningaskuntaan, mikä on tulkittavissa koko maailmaksi (alle = kaikki, monde = maailma).

Kolbus on analysoinut kaikissa näytelmän kohtauksissa esiintyvät symbolistiset piirteet ja niiden keskinäiset suhteet (Kolbus 2001, 82–83). Hänen mukaansa draaman symbolistisen sisällön huippukohta on III näytöksen alussa, jossa Mélisande avoimen

ikkunan ääressä kampa hiuksiaan hyräillen ja Pelléas´n silmät avautuvat hänen kauneudelleen. Kolbusin päätelmä on mielenkiintoinen. Jos symbolistisen draaman rakenne eroaa näin selvästi konkreettisen draaman rakenteesta, tämä seikka varmaankin korostaa näytelmän kaksitasoisuutta. Kolbusin tulkinnan mukainen symbolistisen sisällön konfliktihuippu sijoittuisi huomattavasti aikaisemmaksi kuin konkreettisen sisällön konfliktihuippu, ja siten symbolistisen draaman rakenne noudattaisi vielä tarkemmin aristotelisen draaman ihannerakennetta.

Mélisande on symbolistisen draamasisällön kannalta ilman muuta näytelmän tärkein henkilö. Hänen elementtinsä on vesi, ja näytelmän symboliikka liittyykin paljolti veteen. Kaikkien melankolikkojen tavoin Mélisande on päähenkilöistä lähimpänä unitodellisuutta ja tuonpuoleista maailmaa, ja hän pääsee mukaan konkreettisiin tapahtumiin vain muiden henkilöiden kautta. Hän on mystinen hahmo, joka ilmaisee itseään puheella vähän ja lyhyesti. Mélisandessa voi nähdä piirteitä keskiaikaisesta kevään hengettärestä, mutta myös Kristukseen rinnastuvasta sijaiskärsijästä. Golaud on Antiikin sankareiden tapaan fyysisesti vahva, kylmäverinen metsästäjä, joka haluaa hallita ja kontrolloida muiden päähenkilöiden elämää. Golaudin väkivaltaisuus ilmenee karmealla tavalla, kun hän mustasukkaisena repii Mélisanden hiuksia, joita Pelléas juuri on rakastaen hyväillyt (Kolbus 2001, 88–96).

Symbolisteja ja heidän kanssaan samaan aikaan vaikuttanutta Sigmund Freudin psykoanalyttistä koulukuntaa yhdisti kiinnostus ihmisen alitajuntaa ja viettejä kohtaan. Viettimaailmaa kuvattiin yleisesti pimeydellä tai syvyydellä; molemmat *Pelléas et Mélisande* -näytelmässä toistuvia hallitsemattoman aistillisuuden symboleja. Näytelmässä monin tavoin läsnä oleva vesi saattaa kuvata puhtautta ja viattomuutta, mutta freudilaisen tulkinnan mukaan myös erotiikkaa (Lyytikäinen 2006). Sormuksen kadottamisen veteen voi tätä taustaa vasten nähdä erittäin selvänä vertauskuvana hetkelle, jonka jälkeen rakastavaiset eivät enää kykene hallitsemaan tunteitaan.

Pelléas et Mélisande -näytelmä kertoo symbolein elämän salaisuudesta ja osoittaa katsojalle, miten takertuminen näkyvään maailmaan johtaa lopulta katastrofiin. Ahdistunut Golaud ei näytelmässä saa koskaan tietää totuutta, mutta pystyäkseen jatkamaan elämäänsä hänen on suostuttava epävarmuuteen: tuonpuoleinen todellisuus on aistien tavoittamattomissa. Mélisanden hahmon avulla kirjailija ilmaisee

käsityksensä ihmisen alkuperästä ja kohtalosta. Laiva jätti Mélisanden synkkään maailmaan yksin harhailemaan; hänen kruununsa, jumalallisen alkuperän merkki, on vain hämärästi nähtävissä lähteen veden kalvolla, joka on kuin ikkuna tuonpuoleiseen. Koko Melisanden elämä kuluu epätoivoisessa rakkauden tavoittelussa, mutta silti hän ei voi koskaan saavuttaa täydellistä onnea; kaikki hänen pyrkimyksensä valuvat hukkaan. Näytelmän loppuratkaisu sisältää symbolisteille ominaista kuoleman ihannointia. Elämän merkitys paljastuu vasta kuoleman hetkellä, kun onnen tavoittelun aiheuttama kärsimys lakkaa ja ihminen lopulta saa ansaitsemansa levon ja rauhan.

4.2 Fauré: *Pelléas et Mélisande*

4.2.1 Teoksen syntyhistoria

Gabriel Faurén kenties tunnetuin orkesteriteos on *Pelléas et Mélisande* -orkesterisarja op. 80, jonka säveltäjä muokkasi näyttämömusiikistaan Maurice Maeterlincin suosittuun samannimiseen näytelmään. Näytelmä on innoittanut muitakin säveltäjiä; kuuluisin näytelmään perustuva teos on Claude Debussyn samanniminen ooppera vuodelta 1902. Sibeliuksen näyttämömusiikki op.46 on sävelletty vuonna 1905 ja Schönbergin sinfoninen runo op. 5 vuosina 1902–1903. Faurén musiikki kuitenkin valmistui ja esitettiin ensimmäisenä, jo vuonna 1898 (Orledge1981).

Kuuluisa näyttelijätär Mrs Patrick Campbell innostui Maeterlinckin näytelmästä saatuaan käsiinsä sen englanninkielisen käännöksen. Hän kutsui Faurén Lontooseen pyytääkseen häntä säveltämään Prince of Wales'-teatterin esityksiä varten näyttämömusiikin. Ajankohta oli Faurelle erityisen huono, koska pääsiäisajan palvelukset Madeleine-kirkossa työllistivät häntä kovin ja lisäksi hänellä oli vielä opetukseen liittyviä tarkastajan tehtäviä maaseudulla. Tästä huolimatta Fauré luotti voimiinsa ja lupasi tehdä parhaansa.

Aloittaessaan sävellystyön huhtikuussa 1898 Faurélla oli aikaa työhön vain puolitoista kuukautta, mutta hänellä oli jo kokemusta teatterimusiikin säveltämisestä; parhaiten onnistunut oli *Shylock* op.57, joka on sävelletty Edmond Haraucourtin komediaan *The Merchant of Venice* (Orledge 1979, 121). Hän kirjoitti innokkaana vaimolleen musiikin

olevan suurelta osin jo valmiina hänen päässään (Orledge 1979, 124; Fauré 1989, 90). Kenties ajanpuutteen tai erityisen mieltymyksensä vuoksi Fauré liitti musiikkiin jo vuonna 1893 Moliéren näytelmään *Bourgeois Gentilhomme* säveltämänsä *Siciliennen* sekä alkutahdit sävellyksestä *Fantasie pour Flûte et Piano op. 79* (Kolbus 2001, 228). Kun varsinainen sävellystyö oli tehty, Fauré – ilmeisesti taas kiireidensä vuoksi – pyysi oppilastaan Charles Koechliniä saattamaan valmiiksi orkestraation. On syytä olettaa, että säveltäjä oli aikonut soitintaa musiikin itse, koska Marie Fauré-Fremietin arkistossa on olemassa karkea *Siciliennen* orkestraatioluonnos (Orledge 1979, 124). Joka tapauksessa Fauré antoi Koechlinille työn edetessä ohjeita ja tarkasti valmiit partituurit.

Ensi-illassa 21.6.1898 kuultiin hänen musiikkinsa, joka käsitti yhdeksän näytelmän kuluessa osittain tai kokonaan kerrattavaksi tarkoitettua osaa. Koechlinin partituuri sisälsi osat *Sicilienne*, *Fileuse*, *Prélude* sekä *Molto adagio*, joka on myöhemmin saanut nimen *La Mort de Mélisande*. Säveltäjä itse johti ensiesityksen Lontoossa ja käytti Koechlinin partituuria. *Sicilienne* oli sijoitettu alkusoitoksi toisen näytöksen suihkulähdekohtaukseen ja *Fileuse* alkusoitoksi kolmanteen näytökseen, jossa *Mélisande* kehrää kamarissaan rukkia ja odottaa Pelléasta. Kolmanteen näytökseen kuului lisäksi englanninkieliseen tekstiin sävelletty *Chanson de Mélisande*, “*The King’s three blind daughters*”. *La Mort de Mélisande* oli viimeisen näytöksen alkusoitto.

Ensiesityksen lehdistökritiikissä ei mitenkään erityisesti noteerattu Faurén musiikkia; itse asiassa kirjoittajat keskittyivät lähinnä ylistämään Mrs Patrick Campbellin näyttelijäntyötä ja lumoavaa ulkoista olemusta. Joka tapauksessa Maurice Maeterlinck näki esityksen ja kirjoitti Campbellille kokeneensa siihenastisen elämänsä täydellisimmän ja suloisimman elämyksen (Orledge 1979, 128). Mrs Campbellin mielestä Faurén hellyttävä musiikki ilmensi juuri oikealla tavalla näytelmän pelkistettyä runollisuutta (Orledge 1979, 124).

Myöhemmin vuonna 1898 Fauré korjaili orkestraatiota ja lisäsi toisen oboen ja fagotin sekä kolmannen ja neljännen käyrätorven. Ensimmäinen painettu Hamellen versio orkesterisarjasta oli kolmiosainen ja sisälsi *Preludén*, *Fileusen* ja *La Mort de Mélisanden*. Ensiesityksen johti Camille Chevillard vuonna 1901. Alkuperäinen Koechlinin orkestroima *Sicilienne* lisättiin sarjaan 1909, ja tämän version ensiesityksen vuonna 1912 johti André Messager. Lähdeluettelossa mainitun Eulenburgin partituurin

on editoinut Robert Orledge, ja se perustuu sekä viimeisiin käsikirjoitusversioihin että molempiin Hamellen editioihin (Orledge 1981). *Chanson de Mélisande* julkaistiin erikseen Hamellen kustantamana pianosäestyksellisenä versiona vuonna 1937.

4.2.2 Tutkimusaineiston rajaus

Tutkimusmateriaalin rajauksen perustelemiseksi *Pelléas et Mélisande* -musiikin syntyvaiheisiin tutustuminen oli välttämätöntä. Ilmeni, että alkuperäisen näyttämömusiikin keskeisimmän sisällön muodostivat Faurén myöhemmin orkesterisarjaksi yhdistämät sävellykset *Prélude*, *Sicilienne*, *Fileuse* ja *Mort de Mélisande* sekä orkesterisäestyksellinen yksinlaulu *Chanson de Mélisande*. Näyttämötapahutumien keskelle sijoitetut lyhyet musiikkikatkelmat oli enimmäkseen poimittu mainituista sävellyksistä, joten niitä ei otettu mukaan tähän tutkimukseen. (Anita Kolbusin väitöskirjatutkimuksessa on esitelty ensiesityksen musiikillinen materiaali kokonaisuudessaan.) Analyysin ulkopuolelle rajattiin tässä tutkimuksessa myös teoksen orkestraatio, koska se on suurelta osin Koechlinin käsialaa. Kuten tutkimustaustassa on selvitetty, säveltäjä luultavasti ei pitänyt orkestraatiota itseilmaisunsa kannalta ensisijaisena.

Tutkimustyön aikana on käynyt ilmi, että näyttämömusiikista julkaistuissa nuottilaitoksissa on eroavaisuuksia; osa eroista liittyy esitysmerkintöihin, mutta jotkut myös varsinaiseen nuottitekstiin. Lähdeluettelossa mainittu, tutkimustyön apuna käytetty *Chanson de Mélisanden* äänite eroaa Hamellen nuotista merkittävästi. Sävellyksen syntyhistorian ja esityskäytäntöjen tarkempi selvittely tai käsikirjoitusten ja painettujen nuottien sekä äänitteiden välisten erojen tutkiminen olisi mielenkiintoista, mutta kokonaan toisen tutkimuksen aihe. Tämän tutkimuksen ensisijaisina lähteinä on käytetty Eulenburgin julkaisemaa orkesterisarjan partituuria sekä Hamellen julkaisemaa *Chanson de Mélisanden* nuottia.

4.2.3 *Pelléas et Mélisande*, teemat

Seuraavilla sivuilla on esitelty *Pelléas et Mélisande* -musiikin teemat näyttämömusiikin esitysjärjestyksessä. Kirjainlyhenteet viittaavat sävellyksen osan nimeen; P *Préludeen*, S *Sicilienneen* F *Fileuseen*, C *Chanson de Mélisandeen* ja M *La Mort de Mélisandeen*,

ja numerot ilmaisevat teemojen esiintymisjärjestyksen kussakin sävellyksessä. Analyysimerkintöjä on liitetty nuottiesimerkkeihin niukasti, koska teemojen harmoniataustaa on vaikea kuvata yksiselitteisin astemerkinnöin. Teemojen luonnehdinnat ja tarkemmat selvitykset niiden harmoniataustasta sisältyvät raportin seuraaviin lukuihin.

Fauré: Pelléas et Mélisande, teemat

P1

p
G:I II VI

P2

mp
sektiaihe D:I⁶ *dolce* I

P3

pp *mf* *p* *pp*

S1

p, dolce
g:I III V

S2

sfz *mf* *sfz* *p*
g:V

F1 (vrt P1)

p
G:V I III

F2 (vrt. S1 ja M2)

dolce
g:I I₂ VI⁷ V_b

2

Fauré: Pelléas et Mélisande, teemat (jatkoa)

C

pp

M1

p

p

M2 (vrt.S1 ja F2 sekä P2)

f sempre

ff

f

P2

5 MUSIIKKIANALYYSI

5.1 *Prélude*

Prélude on ehdottomasti *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikin ja myös orkesterisarjan musiikillisesti merkittävin osa. Lontoon ensi-illassa *Prélude* esitettiin esirippu avoimena ennen ensimmäisen näytöksen alkua, joten se toimi paitsi ensimmäisen näytöksen alkusoittona, myös koko näytelmän tunnelmaan ja tapahtumiin johdattavana alkumusiikkina. *Prélude* toteuttaa kaksi tehtävää: toisaalta valmistaa ensimmäisen näytöksen 1. kohtauksen ja toisaalta heijastaa koko näytelmän draamasisältöä. *Prélude* kiinnittyy siten selvästi 1700–1800-lukujen oopperaperinteeseen: jo Gluckin *Alceste* (1767) lähtien alkusoitto pyrittiin sitomaan oopperan emotionaaliseen sisältöön. Saksalaiset varhaisromantikot yhdistivät alkusoitot oopperaan myös temaattisesti, kuten Beethoven vaikuttavissa *Leonore*-alkusoitoissaan (Suurpää 1997, 24–33). Kehitys huipentui Wagnerin ooppera-alkusoittoihin, jotka ovat toisaalta laajoja, itsenäisiä kokonaisuuksia (esim *Tannhäuser*), toisaalta elimellisesti sidoksissa oopperan dramaturgiaan ja musiikilliseen rakenteeseen. Wagnerin alkusoitot näyttävät olleen Faurén *Préluden* musiikillisia esikuvia; myös Wagner oli nimennyt *Tristan ja Isolde* -oopperansa alkusoiton *Preludiksi* (Temperley 2001, 824–825).

5.1.1 Musiikillinen rakenne

Kolmitaitteisen *Préluden* pääsävellaji G-duuri. Toisen ja kolmannen taitteen alku (t. 32 ja t. 54) jäsentyvät ensisijaisesti teemojen kautta. Rakenteeseen liittyvän laajahkon codan alkua (t. 69-) edeltää sävellyksen painokkain kadenssi. *Préluden* alkuun ja loppuun on sijoitettu kehykseksi sama neljän tahdin mittainen teema, josta jatkossa käytetään nimitystä teema 1 (teemataulukossa lyhenne P1). Esimerkin 5.1 bassograafista ilmenevät sävellyksen jäsentymisen sekä tonaalisen rakenteen keskeisimmät tapahtumat. Analyysimerkintöjen alempi rivi kuvaa harmonista syvätasoa, ja ylemmällä rivillä on kuvattu harmonisia ilmiöitä paikallistasolla.

I taite; t. 1-32 (teema P1)

1 12 13 14 17 22 28

G:I D:II# G:II#

II taite; t. 32-54 (teema P2)

32 38 42 44 50 53

D:V G:II#

III taite; t. 54-68 (teema P1)

54 55 65 66 68 69 77 84 85

D:I G:V VI II⁶ V⁷ I^{6b-} I₃⁵

Esimerkki 5.1: *Prélude*, bassograafi

Teeman jälkeisen ensimmäisen taitteen sävellaji on G-duuri, joka vahvistetaan kadenssilla tahdissa 14. Kadenssin jälkeiset sekvenssit johtavat väldominantin kautta dominanttisävellajin V asteelle tahdissa 28. Toinen teema, josta jatkossa käytetään nimitystä teema 2 (teemataulukossa lyhenne P2), kuullaan ensimmäisen kerran toisen taitteen alussa tahdissa 32 ja uudelleen tahdissa 42. Vaikka teema 2 hyvin ilmeisesti on D-duurissa, dominanttisävellajin kadenssi kuullaan vasta aivan toisen taitteen lopussa tahdissa 54, ja silloinkin niin pehmeästi muotoiltuna, että sävellaji jää vakiintumatta. Harmonisesti epävakaa kolmannen taitteen alku sijoittuu toisen taitteen lopun kanssa elisioon, ja teemaan 1 palataan tahdissa 54. *Préluden* kulminaatiohuippu tahdeissa 65–66 johtaa taitteen lopulla pääsävellajin dominantille. Sitä seuraava toonikasointu (t. 69) purkaa harmonisen jännitteen vain osittain, koska soinnun kvintti on korvattu dissonoivalla alennetulla sekstillä. Codan alku, (t.70) on artikuloitu käyrätorviteemalla, josta käytetään jatkossa nimeä teema 3 (teemataulukossa lyhenne P3). Codassa (t. 70–90) basso prolongoi toonikaa, kunnes *Préluden* tonaalinen rakenne sulkeutuu tahtien

84–86 kadenssilla. Tämän jälkeen kuullaan vielä kerran teema 1. Seuraavissa kappaleissa kuvaillaan sävellyksen rakenteen yksityiskohtia.

Ensimmäinen taite

Sävellyksen ensimmäiseen taitteeseen johdettava herkkä teema 1 (t. 1–4 sekä 5–8) on h^1 -sävelen koristelua, jonka aikana basso etenee ensimmäiseltä asteelta kuudennelle asteelle. Melodian palaaminen yhä uudelleen alkusäveleen luo teemaan melankolisen pysähtyneisyyden vaikutelman, jota duurin ja rinnakkaisen mollin välillä häilyvä pehmeä harmonia, piano-nyanssi ja teeman identtinen kertaus tahdeissa 5–8 korostavat. Tahtien 9–11 sekvenssin kahdeksasosakulkujen aikana musiikin luonne muuttuu vaeltavaksi: nouseva basso ja teemaan 1 pohjautuvan melodian selvästi erotellut sekvenssin osat johtavat ensin tahdin 12 I^6 -soinnulle ja siitä edelleen pääsävellajin täydelliselle kokolopukkeelle tahdissa 14. Heti kadenssin jälkeen alkava nouseva 5–6-sekvenssi johtaa tahdissa 18 subdominantille. Tahdin 18 sisältö kertaautuu ensin samalta korkeudelta ja sen jälkeen kahdesti sekuntia ylempää (esimerkki 5.2)

The image shows a musical score for Example 5.2, which is a harmonic reduction of measures 14-22. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The upper staff contains chords with accidentals, and the lower staff contains a bass line with fingerings 5-6. Measure numbers 14, 18, 20, and 22 are marked above the staff.

Esimerkki 5.2: *Prélude* t. 14–22, harmonian reduktio

Tahdin 18 jälkeen sekvenssi suuntaa musiikkia pois pääsävellajista, kohti tahdissa 28 saavutettavaa D-duurin dominanttia. Tahdin 21 H-duurisointu johtaa crescendolla, aksentilla ja basson painokkaalla imitaatiolla korostetulle E-duurisoinnulle. Kuulijan odottama purkausointu, a-mollin sekstisointu valmistellaan heti uudelleen, entistä dramaattisemmalla dominanttisella harmonialla. Tahdissa 28 selviää lopulta tahdin 14 kadenssin jälkeisten lukuisten sekvenssien todellinen päämäärä eli A-duurisointu. Tahtien 25–27 laskun jälkeen basso asettuu A:lle, ja D-duurin johtosävel cis vakiintuu harmonian osaksi. Teksturiin samanaikaisesti ilmaantuvan synkooppirytmien myötä

musiikki suuntautuu voimakkaasti eteenpäin, kohti D-duuria ja tahdissa 32 esiteltävää teemaa 2 (esimerkki 5.3).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 28, is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The second system, starting at measure 32, continues in the same key and time signature. It features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes and is marked *espress.* (espressivo) and *dolce* (dolce). The bass clef has a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *p* (piano) dynamic. The piece concludes with a *p* dynamic.

Esimerkki 5.3: *Prélude*, teema 2 (t.32–) ja sen valmistelu

Toinen taite

Préluden 2. teema valmisteluineen sisältää ehkä koko *Pelléas et Mélisande* -musiikin monivivahteisimman harmonisen jakson ja on upea esimerkki Faurén taidosta luoda harmonian etenemiseen liittyviä vihjeitä moneen suuntaan (esimerkki 5.3). Jo tahdista 28 lähtien kuulija odottaa harmonisen jännitteen purkautuvan D-duurin toonikalle, jonka asemaa melodiassa useasti toistettu johtosävel–toonika-liike vahvistaa. Harmonia voisi johtaa kuitenkin myös toisaalle. Tahdin 31 jännitteinen $C\#^9$ -sointu on funktioltaan h-mollin dominantin dominantti, joten toisen taitteen aloittava harmonia on aivan luontevaa tulkita enharmonisesti $F\#^9$ -soinnuksi; saman sävellajin dominantiksi, jossa on mukana pidätysävel d. Tahdissa 33 ei kuitenkaan kuulla h-mollisointua, vaan D-duurin I^6 -sointu. Teeman karakteristinen intervalli, laskeva pieni seksti, vihjaa vielä kerran h-mollin mahdollisuuteen, mutta tahdin 35 terssiasemainen D-duurisointu paljastaa lopullisesti teeman harmonisen päämäärän. Tavallaan D-duuri on tarjottu kuulijalle jo tahdeissa 32–33: melodian ja triolisäestyksen sävelistä muodostuvat D-duurin II asteen modaalinen septimisointu ja dominanttitehoinen VII^6 -sointu johtavat pehmeästi I^6 -soinnulle. Näin teeman painopisteeksi muodostuu ilman muuta jälkimmäisen tahdin

alku eli D-duurin toonika, mutta tämän kuulija ymmärtää vasta kun sointu on saavutettu.

Teeman 2 muunnettu kertaus tahdeissa 36–38 on hellyttävä. Pehmeä, alennettua VI astetta korostava soinnutus runsaine appoggiaturineen pudottaa harmonisen jännitteen todella selvästi. Samalla se luo edellytykset uudelle nousulle kohti D-duurin dominanttia eli tahdin 41 A-duurisointua, joka valmistaa 2 teeman kolmannen esiintymän tahdissa 42. Tällä kertaa teemasta on käytetty vain alku, joka siirretään heti sekuntia ylemmäs johtamaan kohti taitteen huippua, fortissimo-nyanssilla ja aksenteilla korostettua tahtia 46. Teemasekvenssin E-duurisoinnun (tahdit 44–45) odottaisi johtavan kvinttisuhteisesti A-duurisointuun, mutta säveltäjä onkin valinnut funktionaalisesti poikkeuksellisen ratkaisun ja musiikki etenee ikään kuin dominantista subdominanttiin eli D-duurisointuun. Taitteen lopulla (t. 47–53) useasti toistuva G^7 -sointu pudottaa harmonista jännitettä ja hämärtää harmonisen päämäärän. Käännekohdaksi muodostuu tahti 52, jossa melodialinjojen suunta vaihtuu nousevaksi. Vielä taitteen viimeisen tahdin (t. 53) alussa 1. viulujen sävelen c odottaisi septimin tavoin liikkuvan alaspäin, mutta sen sijaan se nousee cis-johtosäveleen. Lopulta tahdin 53 A^7 -sointu johtaa kauan odotettuun D-duurikadenssiin.

Toisen taitteen lopun muotoilussa rytmillä on tärkeä sija: 2 teeman ensiesiintymisestä asti jatkunut, kiihkeä ja eteenpäin suuntautuva triolirytmä muuttuu tasaisiksi kahdeksasosiksi tahdissa 51. Samanaikaisesti melodiset intervallit kutistuvat sekuntiliikkeiksi ja nyanssi hiljenee, jolloin syntyy seisahtumisen vaikutelma. Kadenssiin johtavissa tahdeissa 52–53 väliäänten synkoopit ja melodian hemiolat hämärtävät metriä. D-duurin dominantti, jonka pitäisi olla kadenssialueen jännitteisin harmonia, menettää tehoaan, kun basso esitellään jo tahdin 52 lopulla ja sointu saavuttaa täydellisen muotonsa vasta tahdin 53 viimeisellä neljäsosalla. Pianissimossa esitettävä, pehmeä D-duurikadenssi ei tässä tilanteessa saa harmonista jännitettä täysin purkautumaan, eikä pidätyksin hämärretty toonika soikaan kuin pienen hetken heikolla tahdinosalla. Melodinen liike alkaa tahdin 54 aikana heti uudelleen ja johtaa 1. teemaan tahdissa 55: näin tahdin 54 elisiossa yhdistyvät kauniisti toisen taitteen päätöskadenssi ja kolmannessa taitteessa uudelleen alkava melodian vaeltava kahdeksasosaliike.

Kolmas taite ja coda

Kolmannen taitteen alussa (t. 54) kuulijalle muodostuva paluun vaikutelma syntyy ensimmäisen taitteen temaattisen materiaalin kertautumisesta ja lähes koko toisen taitteen ajan jatkuneen triolirytmien korvautumisesta kahdeksasosin (t. 51). Tonaalinen paluu eli pääsävellajin kadenssi lykkääntyy kuitenkin taitteen loppuun. Harmonisesti epävakaa kolmas taite koostuu useista teemaan 1 pohjautuvista sekvensseistä. Niistä ensimmäinen, jo tahdin 54 D-duurisoinnusta alkava, on sukua ensimmäisen taitteen 5–6-sekvenssille (t.15–17). Sekvenssi johtaa prolongoidulla e-mollisoinnalla harmonisoituun teemaan 1 (t. 55–56), joka toistuu heti sävelaskelta korkeammalta. Sen jälkeen ensimmäisen taitteen (t. 8–12) aiheeseen pohjautuva sekvenssi (t. 62–64) etenee kohti koko osan kulminaatiota. Harmoninen tihennys johtaa tahdin 65 gis-sävelle rakentuvalla septimisoinnulle, jonka vahvasti artikuloitu murtosointubasso etenee F-duurisoinnun kvinttiin tahdissa 66, ja heti uudelleen tahdissa 67. Kulminaatio on emotionaalisesti äärimmäisen jännitteinen, koska vähennetyin septimisoinnun useat mahdolliset purkausvaihtoehdot saavat kuulijan hetkeksi täydellisen epä tietoisuuden valtaan. Tahdin 64 yhteydestä käsin tulkittuna tahdin 65 sointu voisi hyvinkin olla eis-pohjainen eli fis-mollin VII aste. A-mollin VII astekin on mahdollinen, mutta kuulija ei odota Faurén tarjoamaa F-duurisoinnun kvarttisekstimuotoa.

Kulminaatio on taidokkaasti rakennettu. Tahdin 66 ensimmäisellä neljäsosalla korkeassa rekisterissä soiva, oktaavikaksinuksin vahvistettu F-duurisointu syrjäyttää hetkeksi kaikki muut tulkintavaihtoehdot. Tahdin sisällön toistuminen oktaavia matalammalta ei vielä muuta tilannetta, mutta uusi melodialinja (t. 68) avaa mahdollisuuden toiselle tulkinnalle: basson sävel on funktioltaan G-duurin subdominantti, jota on tavoiteltu tahdista 66 lähtien. Vähitellen tihenevän jännityksen huipentuma purkautuu tahtien 66–68 kolmena peräkkäisenä, tahdin mittaisena emotioaaltona. Joka toistolla tunnelataus vaimenee, ja V asteen septimisointu tahdissa 68 tuntuu jo varmasti vievän kohti G-duurin toonikaa. Viime hetkessä säveltäjä kuitenkin väistää ilmeisen ratkaisun ja korvaa toonikasoinnun kvintin alennetulla sekstillä (es), jolloin muodostuu dissonoiva ylinouseva kolmisointu.

Kadenssaalisen eleen jälkeinen sävellyksen osa on laajahko coda, jonka aikana basso lepää miltei koko ajan G-duurin toonikalla. Codan alkuun sijoittuva käyrätorven

signaalimainen teema 3 (t. 70–72), joka toistuu uudelleen tahdeissa 76–77, toistaa yhä uudelleen asteikon alennettua 6. säveltä. Näiden signaalien väliin, tahteihin 74–75, sijoitettu teeman 2 ydinmotiivi on korostuneen monivivahteinen. Tahdin 69 toonikan terssisävel (h) esitetään uudessa yhteydessä enharmonisena vastineenaan eli traagisen sävyisenä *appoggiaturana* (ces), jonka purkaus Es-duurisointuun kirkastaa ja selkiyttää harmonian, mutta myös johtaa yhä kauemmas toonikasta. 2. teemaan palataan uudelleen tahdeissa 78–80, joiden harmonia muistuttaa mielenkiintoisella tavalla sivutaitteen alussa esitettyä versiota (t. 32–34). Nyt h-molli on huomattavasti selvemmin läsnä: transponoitu teema kohdistuu h-mollin toonikalle ja dominanttitehoinen F^{#9}-sointu esitetään oikeassa kirjoitusasussaan. Purkaus tapahtuu kuitenkin harhaan eli G⁷-sointuun, joka tosin enharmonisesti toisin kirjoitettuna voisi olla h-mollin VI asteelle rakennettu ylinouseva sekstisointu. H-molli jää lopulta vain vihjaukseksi, sillä laajemmassa kontekstissa F^{#9}-soinnun basso näyttäytyy prolongoidun G-duurin toonikan sivusävelenä. 2 teeman jälkimmäisen aiheeseen pohjautuva sekvenssi ohjaa urkupisteen ylle rakennetun harmonian kohti tahtien 84–86 melodista sulkeutumista asteikon ensimmäiselle sävelelle. Viimeisissä tahdeissa kuullaan vielä kerran teema 1; tällä kertaa väldominantilla vahvistettu plagaali kadenssi pitää harmonian vakaasti G-duurissa.

5.1.2 Musiikki draamasisällön heijastumana

Näytelmän tapahtumapaikkaan ja -aikaan liittyviä vihjeitä *Préluden* musiikissa ei ole, mutta kuten ensiesityksessä Mélisanden roolin näytellyt Mrs Campbell totesi, sen herkkä ja pehmeä harmonia sopii erinomaisesti draaman tunnelmaan. Monet *Préludessa* ilmenevät Faurén sävelkielen piirteet (katso esimerkki 2.4 s. 16) tukevat draaman symbolistista tulkintaa, vaikka ne ovatkin osa säveltäjän tyyliä eivätkä erityisesti *Préludeen* liittyviä piirteitä. Toistuvat, vaeltavat sekvenssit voi kenties yhdistää Mélisandeen, joka harhailee maailmassa ymmärtämättä elämänsä päämäärää ja kykenemättä vaikuttamaan kohtaloonsa. Näytelmän sisällön monet seikat jäävät loppuun asti katsojalle arvoituksiksi. Tämän voi nähdä heijastuvan musiikkiin sekä rytmin että harmonian hämärtymisinä. Fauré sitoo usein tahdin ensimmäisen sävelen sitä edeltävään heikkoon neljäsosaan, jolloin metrin aksentit katoavat (esim. t. 54). Kadensseja on harvoin, ja nekin on muotoiltu pidätyssävelten avulla pehmeiksi, joten perusfunktiot, erityisesti toonika, eivät oikeastaan koskaan esiinny selkeinä (esim. t.14).

Symbolistien mukaan elämän tarkoitus voi paljastua välähdyksenomaisesti katoavana hetkenä. Samaan tapaan Faurén musiikin septimi- ja noonisoinnut, toistuvat appoggiaturat sekä ennakkosävelet on yhdistetty taidokkaasti siten, että juuri kun kuulijalle on selviämässä harmonian päämäärä, purkaussointu sisältääkin vieraita elementtejä, jolloin kuulijan odotukset jäävät aina osittain täyttymättä. Hyvä esimerkki tästä on tahtien 23–24 harmonia, jossa kuulijan odottama purkaussointu, a-mollin sekstisointu, saavutetaan pidätysten ja kromaattisesti etenevän bassokulun jälkeen kuin ohimennen tahdin 23 kolmannella neljäsosalla. Tämäkään sointu ei ole pelkkä a-molli, vaan siihen on jo lisätty seuraavaa harmoniaa ennakoiva sävel fis.

Sekä Nectaux (1991, 154–155) että Kolbus (2001, 232–240) yhdistävät *Préluden* 1. teeman Mélisandeen, 2. teeman rakastavaisten traagiseen kohtaloon ja 3. teeman Golaudiin ja hänen metsästystorveensa (katso teemataulukko s. 37). 3. teeman merkitys onkin kiistaton, koska näytelmän esitysohjeissa mainitaan Golaudin ilmaantuvan torvineen näyttämölle juuri samaan aikaan. Ensimmäisen näytöksen alussa Golaud tapaa metsästysretkellään Mélisanden, joten näytelmän 1. kohtaus liittyy saumattomasti alkusoittoon. Mélisanden hahmon sitominen 1. teemaan tuntuu myös uskottavalta, koska teema on luonteeltaan hyvin samantyyppinen: arka, hauras ja melankolinen. Tulkintaa tukee myös, että *Fileusen* duuriteema, joka kuvaa kehräävää Mélisandea, on selvästi sukua *Préluden* 1. teemalle (esimerkki 5.8). Teema 2 on luonteeltaan moniselitteinen ja ristiriitainen. Melodian laskeva seksti ja ambivalentti harmoniatausta luovat sen ydinaiheeseen (t. 32–33) epä tietoisuutta ja traagisuutta, kun taas lopun (t. 34–35) selkeytyvä harmonia ja nousevat intervallit muuttavat sävyn vakaammaksi ja valoisammaksi. Teeman 2 ydinaihetta, laskevaa sekstiä, on käytetty myös *Fileusen* ja *La Mort de Mélisanden* sekvenssijaksoissa, joten se on tulkittavissa draaman keskeisintä konkreettista sisältöä eli rakastavaisten kohtaloa ja sen etenemistä kuvaavaksi johtomotiiviksi (Millington 2001, 955–956).

Préluden rakenteesta on löydettävissä perusteita tulkinnalle, että musiikki heijastaa näytelmän keskeiset tapahtumat kronologisessa järjestyksessä. Osan alussa esitellään arka Mélisande, ja tapahtumat käynnistyvät. Jo päätaitteen loppupuolella sekvenssit keskeytyvät uhkaaviin harmonioihin (t. 22 ja t. 25), kuin ilmentäen Mélisanden pelkoa ja ahdistusta synkässä ympäristössä. Teema 2 valmisteluineen on dramaturgisesti tärkeä. Tahdin 28 dominanttinoonisointu ja synkooppirytmiksi muuttavat musiikin helläksi ja

odottavaksi, minkä voi nähdä heijastavan rakkauden heräämistä ja Mélisanden kaipausta. Tahdin 32 teema 2 olisikin ehkä mahdollista yhdistää III näytöksen hiuskohtaukseen, jossa nuoret rakastuvat – Kolbusin analyysin mukaiseen näytelmän symbolistisen sisällön huippukohtaan. Vaikka suora yhteys tiettyyn näytelmän kohtaukseen tuntuisikin vaikealta perustella, teema 2 joka tapauksessa osoittaa Pelléas´n ja Mélisanden suhteeseen sisältyvän onnen ja tragiikan ristiriidan: sen tonaliteetti on joka kerta hämärä ja sisältää viittauksia moneen suuntaan, ja näin kuulija jakaa päähenkilöiden epävarmuuden kokemuksen yhä uudelleen. Teemamelodia laskevina intervalleineen on erityisesti ensimmäisen kerran esiintyessään (t. 32) suorastaan patoutuneen aistillinen, ja toisen taitteen pitkitetty kadenssin odotus jättää kuulijankin emotionaalisesti tyydyttämättä.

Musiikin kulminaatiohuippu tahdeissa 65–67 assosioituu erittäin selvästi IV näytöksen tapahtumiin. Tahdin 65 vähennetyin septimisoinnun tunnelataus on raju ja johtaa väistämättä seuraavien tahtien intohimoisiin purkauksiin. Näytelmän rakkauskohtausta seuraava katsoja näkee taustalla vaanivan Golaudin, jonka raivo herää. Musiikin kuulija havaitsee iskulle sijoitetut täyteläiset F-duurikvarttisekstisoinnut, jotka ohikiitävän hetken jälkeen etenevät uusiin dissonansseihin. Voisiko Pelléas´n ja Mélisanden onni sittenkin olla mahdollinen, toteutuuko odotettu F-duurikadenssi? Epätietoisuus rakastavaisten kohtalosta ei kestä kauaa: Golaud toimii, tahdissa 69 duuroonkorvaa dissonoiva ylinouseva sointu ja metsästystorven signaali kertoo kuulijalle, että saalis on saatu. Torvisignaalien väliin sijoitettu teema 2 on lohduton, ja teeman toinen esiintyminen tahdeissa 78–80 osoittaa tapahtumien peruuttamattomuuden. Onni on menetetty, joten teema harmonioineen sisältää nyt selviä h-mollin piirteitä. Osan loppua kohti musiikki seestyy ja muuttuu vähitellen valoisammaksi. Nousevat melodialinjat johtavat lopulta pehmeästi muotoillulle kadenssille tahdissa 85. Mélisande nousee näytelmän lopussa tapahtumien keskiöön, ja myös musiikissa kuullaan viimeiseksi hänen teemansa. G-duurissa vakaasti pysyttelevä harmoniatausta heijastaa näytelmän loppuratkaisua: kuolema tuo kärsineelle Mélisandelle rauhan.

Faurén *Préluden* kokonaisuus on hyvin samanlainen kuin aristotelisen ihanteen mukaisessa näytelmässä, jollaiseksi myös Maeterlinckin *Pelléas ja Mélisande* voidaan tulkita. Draaman eri näytösten funktioiden (katso esimerkki 4.1 s. 29) voi nähdä heijastuvan musiikkiin erittäin selvästi. Lähtötilanteen kuvaus sijoittuu ensimmäiseen

taitteeseen, ja nousu ensitaitteen lopussa johtaa ristiriitaan, jota toinen taite ilmentää. Kolmannessa taitteessa tapahtuvan katastrofin jälkeen sävellys päättyy aristotelisessä draamassa olennaiseen katharsis-kokemukseen. Näytelmän symbolistinen sisältö kietoutuu konkreettisiin näyttämötapahtumiin. Samoin musiikissa näytelmän konkreettista ja symbolistista sisältöä heijastavat edellä kuvatulla tavalla sekä pintatason ilmiöt kuten tematiikka että rakennetaso eli tonaaliset suhteet. Symbolistisen sisällön kannalta merkittävin henkilö, Mélisande, saa musiikissa eniten tilaa. *Préluden* tonaalisen rakenteen voi nähdä heijastavan hänen maallisen vaelluksensa täyttymättömiä unelmia, ristiriitoja ja epätietoisuutta elämän merkityksestä, joihin vasta kuolema tuo vapautuksen ja selvyuden. Toisaalta musiikki tarjoaa lohdullisen ratkaisun myös Golaudille, ihmiselle, joka liian myöhään tajuaa toimineensa väärin. Katastrofista huolimatta *Prélude* päättyy valoisasti. Codan alussa Golaudin teema suistaa hetkeksi pintatason harmonian kauas pääsävellajista, mutta ei silti kykene syvätasolla horjuttamaan pääsävellajin vakautta. Pintatason tapahtumien taustalla g-urkupiste säilyy osan loppuun asti, kunnes pienieleinen kadenssi osoittaa symbolistien kaipaaman loppuratkaisun: valo voittaa pimeyden.

5.2 *Sicilienne*

Fauré sijoitti *Sicilienne* *Pelléas et Mélisande* -orkesterisarjan kolmanneksi osaksi, *Fileusen* ja *La Mort de Mélisanden* väliin. Näyttämömusiikissa sävellys kuitenkin esitettiin ennen *Fileusea*, alkusoittona toiseen näytökseen, jonka 1. kohtauksessa Pelléas ja Mélisande kohtaavat suihkulähteellä puutarhassa. Koska *Sicilienne* on sävelletty alun perin aivan toista näytelmää varten, on selvää, että sen rakenteelliset yksityiskohdat eivät voi tarkoin heijastaa II näytöksen konkreettista sisältöä. Fauré on kuitenkin liittänyt *Sicilienne* juuri tähän näytelmäkohtaan, joten mitä ilmeisimmin sävellyksen piirteet hänen mielestään ainakin yleisellä tasolla tukevat II näytöksen draamasisältöä. *Sicilienne* on kuitenkin myös toisella tavalla merkittävä sävellyksen osa. Fauré käytti tätä aiemmin säveltämänsä kappaletta *Pelléas et Mélisande* -musiikin sävellystyön virikkeenä, ja monet sen rakenteen yksityiskohdat siirtyivät hiukan muuntuneina muihin sävellyksen osiin. *Sicilienne* vahva temaattinen yhteys *Fileuseen* ja *La Mort de Mélisandeen* luo moniosaiseen näyttämömusiikkiin syklistä yhtenäisyyttä ja korostaa osaltaan *Pelléas et Mélisande* -draaman sulkeutuvaa rakennetta.

Sicilienne (it. siciliano) on vanha, alkuperältään sisilialainen, rauhallinen ja keinuva tanssi, jossa on yleensä pisteellinen rytmi 6/8- tai 12/8-tahtilajissa. Sicilianoja sävellettiin 1700-luvulla soitinteoksiin hitaiksi osiksi sekä ranskalaisiin laulunäytelmiin maalaisidylliä kuvaaviksi, yleensä kitaran tai luutun säestyksellä esitettäviksi aarioiksi. Sicilianot kuuluivat myös lukuisten joulukonserttojen lempeäsävyyisiin pastoraalikuvaelmiin; tällainen on esimerkiksi Corellin joulukonserton tunnettu Siciliano (Little, 350–352). Fauré tunsii ilmeisen tarkoin ranskalaisen *ballet de court* -perinteen, ja sijoitti *Siciliennen* puutarhassa tapahtuvan suihkulähdekohtauksen alkuun korostaakseen sen pastoraali-idyllistä tunnelmaa. Lisäksi *Siciliennen* viehkeä ja tanssillinen melodia sopii hyvin kuvaamaan viatonta ja tyttömäistä Mélisandea. Harppusäestyksen murtosointujen voi kenties ajatella jäljittelevän suihkulähteen veden solinaa. *Sicilienne* on barokkityylitelämä, mutta sen selväpiirteiset, arkaaiset kadenssit ja melodian modaaliset piirteet herättävät assosiaatioita vielä kaukaisemmasta historiasta. Muotorakenteeltaan rondo muistuttava *Sicilienne* koostuu kahdesta useasti kerratusta g-mollitaitteesta, joiden lomaan, sävellyksen keskelle on sijoitettu Es-duuritaite (t. 44–61) sekä loppuun pieni coda (t. 77–86).

5.2.1 Tyyli ja temaattinen materiaali

Siciliennen teemassa (teemataulukossa lyhenne S1) näkyy Faurén vaistomainen kyky luoda moodien avulla valoa ja varjoa melodiaan (esimerkki 5.4). Teeman ensimmäisen säkeen (t. 1–5) doorinen muunnesävel e lisää kirkkautta ja valoisuutta, kun taas jälkimmäisen säkeen (t. 6–9) fryyginen as muuttaa sävyn tummaksi ja hämyisäksi. *Siciliennessä*, kuten myös muissa sävellyksen osissa, doorinen muunnesävel liittyy aina nouseviin melodiakulkuihin ja suuntautuu kohti ylätoonikaa. Fryyginen muunnesävel taas esiintyy laskevissa toonikaan johtavissa melodiakuluissa, joiden luonne on sulkeutuva (esim t. 33). Faurén musiikin hienovireisesti käytetyt moodit heijastavat *Pelléas et Mélisande* -näytelmän sisältöä siten, että ne vahvistavat draaman symbolistisia piirteitä: arvoituksellisuutta, hämäryyttä ja monikerroksisuutta.

Andantino quasi allegretto

The image shows a piano transcription and bass line for the piece 'Sicilienne' by Frédéric Chopin. The score is in 6/8 time, G minor, and consists of two systems. The first system (measures 1-5) features a melody in the right hand starting with a piano (*p*) dynamic and a *cantabile* marking. The bass line is marked with 'g:I', 'III', and 'V'. The second system (measures 6-9) starts with a bass line marked 'I', 'I⁷', 'IV^b', 'V⁷', and 'I'. The melody continues in the right hand.

Esimerkki 5.4: *Sicilienne*, teeman pianotranskriptio ja bassograafi

Lavea murtosointuteema (t. 1–9) on muodoltaan periodi, ja sen säestyksessä toistuu asteittain laskeva bassokulku. Tahdeissa 1–5 basso etenee III asteen kautta dominantille. Doorinen asteikon 6. sävel esiintyy ensin bassossa, ja siirtyy säkeen lopulla melodiaan. Tahtien 6–9 jälkisakeen aikana asteittain laskeva basso pysähtyy IV asteelle, joka johtaa g-mollin kadenssiin tahdissa 9. Säkeen alun (t. 7) melodian muunnos sävel as on kyllä peräisin fryygisestä moodista, mutta tonaalisesta näkökulmasta katsoen tahdin soinnutus muodostaa seuraavan tahdin C-duurisointua korostavan subdominantti–dominantti-rakenteen. Fauré on kätkenyt tähän pieneen katkelmaan mielenkiintoisella tavalla useita eri suuntaan viittaavia modaalisia ja tonaalisia piirteitä: tahdin 7 valmistuksen perusteella kuulija tietenkin odottaa c-mollisointua purkaussoinnuksi, jolloin C-duuri synnyttää pikaisen mielikuvan duurimuotoisesta mollin toonikasta. Laajemmassa kontekstissa purkaussointu toimii pääsävellajin duurimuotoisena IV asteena, joka vielä ennen dominanttia vaihtuu mollimuotoiseksi, mutta luo silti muistuman doorisesta moodista.

Esimerkki 5.5: *Sicilienne*, t. 18–21 pianotranskriptio

Teeman kertauksen jälkeiset tahdit 18–21 (esimerkki 5.5) ovat seuraava tämän tutkimuksen kannalta kiinnostava *Sicilienne* katkelma. Asteikon $\hat{3}$ korostava bassokulku tahdissa 19 luo vaikutelman mollin ja rinnakkaisen duurin välillä häilyvästä tonaliteetista. Katkelmassa näkyy Faurén tapa käyttää asteikon $\hat{3}$:tta ja $\hat{6}$:tta luontevasti vaihdellen G-duurin tai g-mollin mukaisena jopa saman tahdin aikana. Kromaattinen äänenkuljetus on taidokkaasti sommiteltu: esimerkiksi tahdin 18 jälkipuolella melodia karkaa Es-duurisoinnun kvintiltä jo ennen kuin väliääni ehtii laskea sille, joten soinnun voisi tulkita myös hajasävelillä väritetyksi IV^6 -soinnuksi. Tahdin 20 alussa soinnun basso on korotettu, mutta kvintti ei, ja näin muodostunut vähennetty pienseptimisointu voisi johtaa myös d-molliin; varsinkin kun väliäänen kromaattinen lomasävel des synnyttää pikaisen mielikuvan enharmonisesta vastineestaan cis:stä. Itse asiassa jokaisen tahdin 3. ja 6. kahdeksasosalle syntyy dominanttiseptimisoinnulta kuulostava harmonia, mutta ainoastaan tahdissa 22 sointu käyttäytyy tonaalisen tradition mukaisesti. Odottamattomat purkaussoinnut luovat harmoniaan levottomuuden ja epävakauden vaikutelman, joka hälvenee vasta tahdin 22 lopulla. *Pelléas et Mélisande* -musiikissa Fauré ei juuri käyttänyt ylinousevia sekstisointuja, mutta tässä katkelmassa esiintyy hajasävelistä muodostuva saksalainen sointu kahdesti: ensimmäisellä kerralla (t. 18) epätyypillisesti purettuna, mutta toisella kerralla (t. 20) perinteisesti dominantille johtavana.

The image shows a musical score for piano transcription and bass graph of 'Sicilienne' measures 25-28. The score is in 6/8 time and G minor. It features a piano part with dynamic markings like *sfz* and *p*, and a bass line with a graph below it showing harmonic structure with labels *g:V*, *I*, and *V*.

Esimerkki 5.6: *Sicilienne*, t. 25–28; pianotranskriptio ja bassograafi

Tahtien 26–29 sekä 30–32 vasta-aihe (ks. teemataulukko, s. 38–39) sisältää tahtien 1–9 teeman tukisävelet, mutta motiivien suunta on käännetty, ja nouseva basso yhdistyy melodiaan kauniisti vastaliikkeessä. Vasta-aiheen kvarttimotiivi *g-d* ja sen inversio *d-g* sekä sekuntimotiivi *b-a* esiintyvät myöhemmin *Fileusessa* ja *La Mort de Mélisandessa* keskeisinä melodisina aiheina. Tahtien 26–27 soinnutus (esimerkki 5.6) on haikeansuloinen. Hetkellisesti F^9 -sointu tuntuu B-duurin dominantilta, mutta se ei etene B-duurisointuun eikä myöskään harhapurkauksena *g*-mollisointuun, vaan *g*-pohjaiseen lisäsekstisointuun, joka tahdin 27 A-duurisointuun yhdistyvänä tuntuisi johtavan *d*-mollisiin. Harmonista epävakautta aiheuttava lisäseksti *e* – joka olisi tulkittavissa myös *g*-doorisen asteikon säveleksi – korostuu satsissa, koska siihen edetään nousevalla kromaattisella liikkeellä edellisen soinnun septimisävelestä (*es*), jonka kuulija odottaisi purkautuvan alaspäin. Tahdissa 27 huilun melodisen asteikon mukainen stemmamelodia palauttaa harmonian *g*-mollisiin ja osoittaa, että lisäseksti *e* ennakoii seuraavan tahdin *V* asteelle johtavaa välidominanttia. Tahdin 26 sisältö toistuu sellaisenaan heti (t. 26–32) neljä kertaa, ja *Siciliennen* lopussa (t. 62–68) vielä uudelleen neljä kertaa. Kuulijasta alkaa lopulta tuntua siltä, että musiikkia on turhautumiseen asti yritetty siirtää B-duuriin, mutta joka kerta lopputuloksena on sama pettymys ja toiveen raukeaminen. Duuritoonikan välttäminen esiintyi ensimmäisen kerran jo tahdissa 19, jossa basson liike toteuttaa odotetun kvinttisuhteen, mutta purkaussointu on kuitenkin *g*-mollin I^6 . *Siciliennen* teeman vasta-aiheen voi ehkä nähdä osaltaan vahvistavan draaman symbolistista sisältöä: symbolistien mukaan ihmisen osa on pettymys ja kaiken menettäminen (Lyytikäinen 2007).

5.2.2 Sävellajisuhteet

Sicilienne kiinnittyy g-mollitonalityteettiin todella vahvasti – jopa liian vakaasti. Myös *Siciliennen* sinänsä viehättävä teema (t. 1–9) ja sen vasta-aihe (t. 26–29) alkavat kieltämättä menettää vetovoimaansa, kun ne kerrataan sävellyksessä kovin monta kertaa. Ehkä juuri siksi Fauré on myöhemmin lisännyt sävellyksen keskelle raikkaan Es-duuritaitteen (t. 44–62), joka joistakin varhaisista käsikirjoituksista puuttuu kokonaan (Orledge 1979, 124). Es-duuritaitteen asteikkomelodia ei ole erityisen kekseliäs, mutta uusi sävellaji tuo joka tapauksessa kaivattua vaihtelua hiukan pitkitetyn tuntuiseen sävellykseen. Modulaatio suuren terssin alaspäin kuudennelle asteelle esiintyy monissa Faurén muissakin sävellyksissä, ja hän käytti alennettua kuudetta astetta usein myös kadensseissa toonikan korvikkeena.

Esimerkki 5.7: *Sicilienne*, codan analyysigraafi

Siciliennessä tahdin 76 pääsävellajin autenttinen kadenssi purkautuu harhaan VI asteelle. Tästä alkaa Es-duurisointua prolongoiva coda (t. 77–86, esimerkki 5.7), joka palauttaa sävellyksen lopuksi virkistävästi mieleen tahtien 44–62 Es-duuritaitteen. Muunnesävel as esiintyy codassa useassa kontekstissa. Tahtien 77–80 VI asteen prolongaatioissa bassolinjan es-miksolyydiset piirteet (as ja des) yhdistyvät tonaaliseen soinnutukseen. G-mollikadenssin jälkeiset tahdit 81–83 sisältävät tonaalisesta näkökulmasta uudelleen lyhyen VI asteen prolongaation, mutta g-mollin toonikalta alkava bassolinja tuo pikemmin mieleen fryygisen moodin. *Siciliennen* codan tonaalinen rakenne on ollut selvästi mallina *Préluden* codalle (*Prélude*, t.68-).

5.3 *Fileuse*

5.3.1 Musiikillinen rakenne

Faurén alkuperäisessä näyttämömusiikissa *Fileuse* esitettiin draaman III näytöksen alkusoittona. Näytöksen 1. kohtauksessa Mélisande kehrää ja odottaa Pelléasta, ja miltei koko sävellyksen ajan jatkuva triolisäestys synnyttääkin kuulijalle *Fileusestä* ensimmäiseksi kehruulaulun vaikutelman. Kehruulaulut olivat 1800-luvulla yleisesti käytetty sävelmätyyppi. Topokseen kuului yleensä yksinkertainen kansanlaulumainen melodia ja rukin pyörähdyksiä jäljittelevä jatkuvasti liikkuva, yksitoikkoinen säestyskuvio. *Fileusessa* toistuva laskeva sekstimotiivi (esim t.14–16) sekä jousiostinato ovat tunnistettavissa myös Faurén *Pénélope* -oopperan ensimmäisen näytöksen kehruukohtauksessa (Kolbus 2001, 227).

Fauré on sisällyttänyt sävellykseen kaksi luonteeltaan erilaista teemaa. *Fileusen* ensimmäinen taite alkaa G-duuriteemalla (t.1–18), josta jatkossa käytetään nimitystä *Fileusen* teema 1 (teemataulukossa lyhenne F1). Toisessa taitteessa (t. 19–34) etumerkintä vaihtuu paralleelisävellajiin eli g-molliin, jossa esitellään *Fileusen* teema 2 (teemataulukossa lyhenne F2). Kolmas taite (t. 34–58) palaa jälleen pääsävellajiin ja teemat 1 ja 2 esiintyvät limittäin. Osan päättää tahdista 59 alkava coda. Seuraavissa kappaleissa selvitetään sävellyksen rakennetta ja pyritään osoittamaan, miten teemojen ja niiden tonaliteettien vastakkaisasettelun voi nähdä heijastavan draaman III näytöksen sisältöä sekä musiikin pinta- että syvätasolla.

Ensimmäinen taite

Fileusen kansanlaulumainen ensimmäinen taite koostuu lyhyestä säestysjohdannosta (t.1–2) sekä neljästä neljän tahdin mittaisesta säkeestä (t. 3–18). Kokonaisuus on lähinnä periodi, vaikka siinä on myös satsimuodon piirteitä; muodon jakava huippulopuke sijoittuu toisen säkeen loppuun tahtiin 10.

Esimerkki 5.8: *Préluden* 1. teema ja *Fileusen* 1. teema

Fileusen 1. teeman yhteys *Préluden* 1. teemaan on ilmeinen: teema keskittyy asteikon 3. sävelen ympärille, kuten *Préluden* 1. teemakin (esimerkki 5.8), ja *Fileusen* teeman 1 alussa asteittainen paluu keskisäveleen h¹ (hakasella osoitettu) muistuttaa *Préluden* 1. teemaa sekä säveltasoiltaan että rytmihahmoltaan. Myös teemojen tahtilajit ovat samat. *Fileusen* melodia on kuitenkin liikkuvampi, ja se on sommiteltu siten, että miltei kaikki intervallit ovat nousevia. Kohotahtirakenne suuntautuu jo itsessään eteenpäin, mutta lisäksi teeman ensimmäisen säkeen melodinen kaarros huipentuu lakisäveleen fis² vasta kolmannessa tahdissa, joten teeman painopiste sijoittuu säkeen loppuun. Liikkeen vaikutelmaa korostavat teeman säestyksenä ja myös koko osan ajan jatkuvat viulujen kuudestoistaosatriolit.

Esimerkki 5.9: *Fileuse*, t. 1–18 analyysigraafi

Analyysigraafissa (esimerkki 5.9) on esitetty *Fileusen* tahtien 1–18 harmoniset tapahtumat siten, että harmonisen syvätason analyysi on bassoviivaston alla ja paikallistason tapahtumia on merkitty viivastojen väliin. Graafista ilmenee, että taitteen

ensimmäisen säkeen aikana (t. 3–6) harmonia liikkuu I asteelta III asteelle, ja toisen säkeen (t. 7–10) lopussa edelleen V asteelle. Tonaalisesta näkökulmasta kolmannen ja neljännen säkeen ajan bassossa on $\hat{2}$:n prolongaatio (t. 11–16), jota seuraa pääsävellajin täydellinen kadenssi tahdeissa 17–18. Kolmannen säkeen alku on harmonisoitu (t. 11–14) F-duurisoinnilla. Muunnesävelen f voi yhdistää miksolyydiseen moodiin, jota Fåure käytti välttääkseen duuriasteikon johtosäveltä. Säkeen lopussa tahdissa 14 f korvautuu sävelellä fis, mutta tässäkin tilanteessa fis ei saa G-duurin johtosävelen funktiota, vaan se kuuluu predominanttiseen harmoniaan. Neljännessä säkeessä (t. 15–17) f esiintyy uudelleen sekä melodiassa että triolisäestyksessä painokkaasti tahdin alussa. Neljännen säkeen alkuun (t. 15–16) sijoittuu lyhyt sekvenssi, joka on sommiteltu *Préluden* 2. teeman laskevaan sekstiaiheeseen. Sekvenssi päättyy tahdissa 16 G-duurin toiselle asteelle, joka esiintyy ensin duuri- ja sen jälkeen mollimuotoisena.

Toinen taite

Fileusen toinenkin taite (t. 19–34) on muodoltaan periodi. Luonteeltaan sävellyksen ensimmäinen ja toinen taite ovat toistensa vastakohtia: jo toisen taitteen mollisävellaji muuttaa osan alun valoisan tunnelman synkäksi, ja vaikutelmaa korostaa raskas ja uhkaava 2. teema. Teema 2 on sukua *Siciliennen* teemalle: runkosävelet on säilytetty samoina, mutta alkuperäisen barokkityylisen teeman tanssillinen kepeys on häivytetty vaihtamalla iskulliset sävelet iskuttomiksi ja luopumalla kohotahtirakenteesta (katso teemataulukko s.37). Näin melodiassa korostuvat toonikasoinnun sävelten sijaan dominanttisoinnun sävelet d ja a, mikä pitää harmonista jännitettä yllä koko taitteen ajan. *Siciliennen* teeman säestyksestä (katso esimerkki 5.4) on säilytetty toistuva asteittain laskeva bassokulku toonikalta dominantille (t. 19–22 ja 27–30). Modaalisia piirteitä taitteessa on runsaasti: tahtien 25–26 kadenssin voi tulkita melodisen mollin tai doorisen moodin mukaiseksi, joissa molemmissa IV aste on duurimuotoinen. Samoin duurimuotoinen I aste (t. 25 ja t. 34) yhdistyy kuulijan mielessä modaalisuuteen. Esimerkin 5.10 analyysigraafissa on kuvattu toisen taitteen tonaalinen rakenne siten, että harmonisen syvätason analyysi on bassoviivaston alla ja paikallistason tapahtumia on merkitty viivastojen väliin.

The image shows a musical score for measures 19-34 of the piece 'Fileuse'. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line. Harmonic analysis symbols are placed below the notes: 'g:I' under measure 19, 'V' and 'III' under measures 21-22, 'III' under measure 24, 'V' under measure 26, 'I' under measure 27, 'I⁶₅' under measure 30, 'IV^b' under measure 32, 'V' under measure 33, and 'I' under measure 34. A dashed line connects the notes in measures 24, 26, 27, 30, 32, and 33, indicating a melodic line.

Esimerkki 5.10: *Fileuse*, t. 19–34 analyysigraafi

Taitteen ensimmäinen säe sisältää harmonisen liikkeen toonikalta mollimuotoiselle dominantille (t. 19–22). Tämä dominantti tuntuu kuitenkin vähemmän merkittävältä kuin toisen säkeen alun noonipidätyksellä ja edeltävällä kvinttisuhteisella harmonialla kauniisti korostettu III asteen sointu (t. 24), joka johtaa kromaattisesti muunnetun basson kautta subdominantille ja siitä edelleen duurimuotoiselle dominantille (t. 26). Harmonisen rungon tahteihin 19–26 muodostavat siis asteet I–III–V, jolloin tonaalisesti tärkeätä dominanttitehoa ei edusta tahdin 22 mollimuotoinen V aste, vaan vasta duurimuotoinen V tahdissa 26. Melodia ja siihen liitetty crescendo korostavat selvästi kolmannen asteen sointua. Puhaltimien rinnakkaiset terssikulut johtavat kyllä tahdin 25 väldominanttisoinnulle, mutta sitä seuraava duurimuotoinen subdominanttisointu esitetään eleettömästi hiljenevässä nyanssissa. Taitteen kolmannen säkeen (t. 27–30) lopussa basso seisahtuu korotetulle VI asteelle (t. 30), joka johtaa tahdin 31 vähennettyyn septimisointuun. Tahtien 31–32 harmonia korostaa tahdin 33 subdominanttisointua, joka johtaa kadenssiin tahdeissa 33–34. Näin tahtien 27–34 tonaalisen rungon muodostavat asteet I–IV–V–I, ja tahtien 27–31 merkittävin harmoninen tapahtuma on toonikasoinnun muuntuminen väldominanttisoinnuksi. . Tahtien 33–34 kadenssilla on taitteen sulkeva merkitys, mutta äänenkuljetuksen syvätasolla tahdin 34 G-duurisointu ei edusta rakenteellista toonikaa, vaan sävellyksen rakenteen sulkeutuminen tapahtuu vasta kolmannen taitteen lopussa.

Kolmas taite ja coda

Kolmannen taitteen alussa palataan jälleen toonikaduuriin, mutta pintatason harmoniassa on viitteitä useisiin tonaliteetteihin, koska mollissa kulkeva teema 2 on sommiteltu tässä sävellyksen osassa esiintymään limittäin 1. teeman loppuosan kanssa. Kolmannen asteen (t. 5–6) ja alennetun seitsemännen asteen (t.11–12) korostaminen ensimmäisen taitteen harmoniassa on ollut säveltäjän keino valmistaa molliteemalle luonteva sävelkorkeus duuriympäristössä. Kolmannen taitteen kaikki harmoniset ratkaisut on jollakin tavoin esitelty sävellyksessä jo aiemmin. Kolmannen taitteen sekä codan tonaalinen rakenne näkyy esimerkin 5.11 analyysigraafista. Harmonisen syvätason analyysi on bassoviivaston alla ja paikallistason tapahtumia on merkitty viivastojen väliin.

35 40 41 44 49 51 52 55 58 59 64 66 67

h:I V f:I I⁵₆ IV V

G:I I IV II⁶ V⁷ I

Esimerkki 5.11: *Fileuse*, t. 35–67 analyysigraafi

Teema 2 yhdistyy tahdistä 35 alkavaan teemaan 1 sen huippukohdassa, tahdissa 37, jonka harmonia on III aste eli h-molli. Teema 2 on siis ilmeisesti h-mollissa, mutta dominanttifunktion kiinnittyvänä se johtaa toisesta taitteesta tutun, asteittain laskevan basson kautta painokkaaseen Fis-duurisointuun (t. 40). Tahdin 40 5–6-liike muuttaa fis-sävelen uudelleen G-duurin johtosäveleksi, ja toonikasointu kuullaan uudelleen tahdissa 41. Laajemmassa kontekstissa tahdit 35–41 voidaan siis tulkita toonikan prolongaationa, jolloin fis näyttäytyy sivusävelenä. Teema 1 esitetään uudelleen hiukan muunnettuna tahdeissa 41–44, ja nyt sen harmoninen päämäärä on F-duurisointu, joka vertautuu ensimmäisen taitteen tahdin 11 harmoniaan. Teema 2 alkaa tahdissa 44, ja vaikka sen mollisävy on kuulijalle jo aiemmin kuullun perusteella selvä, f-molli

paljastuu teeman sävellajiksi lopullisesti vasta tahdissa 45, jossa esiintyy ensimmäisen kerran molliterssi eli sävel as. Nyt molliteema saa huomattavasti enemmän tilaa kuin ensimmäisellä kerralla.

Toisen taitteen tahtien 19–26 sisältö kertautuu kokonaisuudessaan tahdeissa 44–51, ja f alkaa jo tuntua odotetulta toonikalta. Harmonia etenee kuitenkin jälleen vain painokkaalle f-mollin dominantille eli C-duurisoinnulle asti. Laajemmassa kontekstissa C-duurisointu on merkitykseltään pääsävellajin subdominantti, joka kytkeytyy tahtien 58–59 kadenssiin. Tahdissa 52 alkaa kromaattinen sekvenssi *Préluden 2.* teeman aiheella (katso teemataulukko s. 37). Sekvenssi on esitelty jo ensimmäisen taitteen tahdeissa 15–16, mutta nyt oboen laskevaa sekstimotiivia seuraa joka kerta huilun ja klarinetin tasapainottava vasta-aihe, nouseva kvintti. Näin sekvenssi laajenee kuuden tahdin mittaiseksi. Sävellyksen tonaalisen rakenteen sulkeva kadenssi tahdeissa 58–59 on tahtien 17–18 kadenssin kanssa lähes identtinen.

Kadenssin jälkeinen sävellyksen osa on rakenteeseen liittyvä coda (t. 59–73). Codan alussa koko osan ajan jatkunut triolisäestys keskeytyy, ja säestykseen piilotettu melodia esitetään ilman sivusävelkoristelua. Nouseva sekuntisuhteinen sekvenssi päättyy G-duurin toonikalle tahdissa 63, jonka jälkeen palataan vielä uudelleen *Préluden 2.* teeman sekstiaiheeseen. Sekstiaihe kerrataan tahtien 63–66 aikana kolmesti, ja kahdella ensimmäisellä kerralla harmoniataustana on e-molli, mutta viimeisellä kerralla sävelet on sommiteltu päätössointuun johtavaan G-duurikadenssiin. Tämä on koko näyttämömusiikin ainoa paikka, jossa sekstimotiivi esitetään yksiselitteisesti duuriharmoniasa; samalla hetkellä alkaa pulppuava triolisäestyskin uudelleen. Sävellyksen lopun valoisaa ja keveää tunnelmaa korostaa, että kadenssin jälkeen G-duurin dominantti–toonika-bassoja toistavat sellot saavat vastamelodiakseen kolmannen taitteen sekvenssistä (t. 52) tutun, puupuhaltimien nousevan kvinttiaiheen, tällä kertaa G-duuritoonikaa korostavana.

5.3.2 Musiikki draamasisällön heijastumana

Fileusen musiikin voi nähdä heijastavan draaman III näytöksen sisältöä usealla tavalla. Tässä sävellyksessä arkaainen soinnutus modaalisine kadensseineen viittaa keskiaikaan, johon näytelmän tapahtumat sijoittuvat. Koko sävellyksen ajan jatkuva triolirytm

jäljittelee selvästi rukinpyörän taukoamatonta liikettä. Osan alun iloinen ja odottava tunnelma kuvaa osuvasti lapsekasta Mélisandea, joka istuu haaveellisena rukin ääressä. Jatkuva säestyskuvio alkaa vähitellen tuntua unettavan monotoniselta ja tuo esiin Mélisanden hahmon melankolisuuden: hän elää puolittain unitodellisuudessa ja on siten lähellä tuonpuoleisuutta jo näytelmän alusta asti. Tässäkään näytöksessä Mélisande ei juuri osallistu toimintaan, mutta hänen sisäinen kehityksensä on draaman symbolisen tulkinnan kannalta keskeinen.

Näytöksen konkreettisen sisällön voi nähdä heijastuvan Faurén musiikin teemojen vastakkainasettelussa sekä sävellyksen tonaalisessa rakenteessa. Merkillepantavaa on, miten mollisävy saa sävellyksessä vähitellen yhä enemmän sijaa. Näytöksen alussa rakastavaiset kohtaavat onnellisissa merkeissä, mitä heijastaa musiikin ensimmäinen duuritaite. Golaudin mustasukkaisuuden heräämistä kuvaa musiikissa toisen taitteen uhkaava molliteema ja g-mollitonalityteetti. Musiikin kolmas taite kuvaa näytöksen lopun tapahtumia suorastaan järkyttävän selvästi. Rakastavaiset kohtaavat jälleen, joten musiikki palaa G-duuriin. Taustalla ahdistunut Golaud vakoilee nuoria salaa, ja niinpä valoisan melodian keskeyttää synkkä molliteema; ensin vain hetkeksi, toisella kertaa jo pidemmäksi aikaa. Nyt melodia kohoaa korkeaan rekisteriin ja johtaa musiikin traagiseen sekstiaiheeseen. Onnelliset rakastavaiset eivät kuitenkaan aavista Golaudin läsnäoloa, ja siksi codan musiikki kertoo vielä turmeltumattomasta ilosta: tämä on näytelmän ainoa kohta, jossa rakastavaisten kohtaloon yhdistyvä *Préluden* teema 2 voidaan uskottavasti esittää duuriharmonian säestyksellä. Jo musiikin ensimmäisessä taitteessa huomion herättänyt, ja kolmannessa taitteessa uudelleen toistuva h-mollisoinnun muuntuminen sekvenssin H-duurisoinnuksi (t. 5–15 ja t. 37–52) saa selityksen draamasisällöstä. Koko taite voidaan ymmärtää kohtalomotiivin pitkänä valmistuksena: näytelmän lopun traagisia tapahtumia kohti ollaan vääjäämättä etenemässä, vaikka vielä eletäänkin onnen hetkiä.

5.4 *Chanson de Mélisande*

Fauré sävelsi *Chanson de Mélisanden* alkuperäiseen näyttämömusiikkiinsa esitettäväksi draaman III näytöksen 2. kohtauksessa, jossa Mélisande kampa hiuksiaan avoimen ikkunan ääressä ja unelmoi Pélleas' sta. *Chanson de Mélisande* on näyttämömusiikin ainoa laulettu osa, ja sen englanninkielinen runoteksti on William Mackaillin kirjoittama. Harmillisen hämäräksi on jäänyt *Chanson de Mélisanden* sijoitus Lontoon ensiesityksessä v 1898: partituurimerkintöjen perusteella Jean-Michel Nectoux on päätenyt esittämään, että ilmeisesti laulua ei esitettykään hiuskohtauksessa kuten alun perin oli suunniteltu, vaan suihkulähdekohtauksessa toisen näytöksen alussa. Kolmanteen näytökseen liitettiin aivan muu pieni sävelmä, jonka Mélisande hyräili ilman sanoja – jos hyräili, koska Koechlinin kertoman mukaan päänäyttelijä ei syystä tai toisesta kyennyt laulamaan lainkaan ja laulut jätettiin siksi esityksestä pois (Kolbus 2001, 232). *Chanson de Mélisande* ei kuulu Faurén laatimaan *Pelléas et Mélisande* -orkesterisarjaan, mutta usein laulu liitetään siihen ja esitetään *Fileusen* ja *Siciliennen* välissä.

Chanson de Mélisanden säestyksen aloitusaihe on ollut säveltäjälle ilmeisen tärkeä: hän käytti sitä sellaisenaan uudelleen laulusarjansa *Chanson d'Eve* laulussa *Paradis* (e-molli). *Chanson d'Eve*ssä Eeva kuljeskelee paratiisin puutarhassa ja keskustele rakastavan ja lempeän Luoiansa kanssa. Fauren paratiisikuvaus osoittaa hänen maailmankatsomuksensa symbolistiset ja panteistiset piirteet (Caballero 2001, 194). Sekä Sobaskie että Kolbus rinnastavat Eevan ja Mélisanden toisiinsa teosten välisen temaattisen yhteyden kautta (Sobaskie 2003, 268; Kolbus 2001, 223). *Chanson de Mélisanden* tekstillä ei varsinaisesti ole mitään tekemistä *Pelléas et Mélisande* -näytelmän konkreettisen sisällön kanssa, ja sen merkitys onkin korostuneen symbolistinen. Ohessa *Chanson de Mélisanden* englanninkielinen alkuperäisteksti ja sen rinnalla kirjoittajan suomennos.

W. Mackaill: *Mélisande's Song*

The King's Three Blind Daughters

The King's three blind daughters
Sit locked in a hold
In the darkness their lamps
Make the glimmer of gold

Up the stairs of the turret
The sisters are gone
Seven days they wait there
And the lamps they burn on.

What hope? Says the first
And leans o'er flame.
I hear our lamps burning
O yet, if he came!

O hope! Says the second

Was that the lamps flare
Or a sound of low footsteps?
The Prince on the stair!

But the holiest sister
She turns her about.
O no hope now for ever
Our lamps are gone out.

Kolme sokeaa kuninkaantytärtä

Kolme kuninkaantytärtä sokeaa
tornissa istuu vankina.
Lamppunsa liekein pimeään
luo kullanhohtoista välkettä.

Ylös torniin johtavat askelmat
kukin vuorollaan he astuivat.
Seitsemän päivää odottivat
ja lamppujen liekkejä varjelivat.

Liekö toivoa enää? Yksi huokaa
ja liekin ylle kurottaa.
Mä kuulen lamppumme palavan,
vielä toivoisin hänen tulevan!

Oi, lausuu toinen, enhän turhaan
toivonut?
Nuo oliko pelkät liekkien loimut
vai kaikuiko askeleet kaukaiset?
On Prinssi portaille saapunut!

Mutta sisar kaikkein ylevin
kääntyy puoleen toisien.
Ei toivoa enää milloinkaan,
ovat lamppumme päässeet
sammumaan.

(I. Jaakkola)

5.4.1 Tekstianalyysi

Mélisande's Song on säkeistörakenteinen riimiruno, jonka viidessä säkeistössä on kussakin neljä säettä. Runossa on käytetty nousevaa, jambista runomittaa, ja jokaisen säkeistön toinen ja neljäs säe on sommiteltu loppusointuun. Lisäksi runossa on käytetty symbolisteille tärkeitä, musiikillisia tehokeinoja (Lyytikäinen 2007) kuten äännesointua ("glimmer of gold") sekä toistoa (What hope – O hope – No hope). Runo jäsentyy kolmeen jaksoon: ensimmäinen jakso käsittää 1. ja 2. säkeistön, toinen jakso 3. ja 4.

säkeistön ja kolmas jakso 5. säkeistön. Ensimmäisessä jaksossa kuvaillaan kuulijalle tilanne ja selvitetään tapahtumien taustaa. Toisessa jaksossa tapahtumat etenevät ja jännitys tihenee. Runon huippukohta on neljännen säkeistön viimeinen säe, ja artikulaatiotauon jälkeisessä runon viimeisessä jaksossa kerrotaan tarinan loppuratkaisu. Runo on luonteeltaan kertova, ja on merkille pantavaa, miten tarkoin se noudattaa viisinäytöksisen aristotelisen draaman ihannerakennetta: kukin säkeistö vastaa draaman yhtä näytöstä ja konfliktihuippu sijoittuu neljännen säkeistön loppuun (Pohjola 1992, 412); katso esimerkki 3.1 s. 20.

Runon tapahtumapaikka ja ajankuva viittaavat keskiaikaan. Tarinassa on kansansaduista tuttuja piirteitä: Grimmin saduissa prinssillä on usein pelastajan rooli, ja jännityksen tihentäminen kunkin henkilön vuorollaan lausuman repliikin avulla on myös monesta sadusta tuttu tehokeino. Luvut kolme ja seitsemän esiintyvät tarinassa kenties viittauksina keskiajan numerosymboliikkaan. Runosisältö vertautuu varsin selvästi myös Raamatun kertomukseen viisaista ja tyhmistä neitsyistä (Matt. 25:1–13). Matteuksen kertomuksessa tyhmät neitsyet eivät ymmärtäneet varata lamppuihinsa riittävästi öljyä. Kun ylkä tuli, heidän lamppunsa olivat sammuneet eivätkä he voineet osallistua hääjuhlaan.

Mackaill'n runon vertauskuvallisuuden voi tulkita symbolistisista lähtökohdista. Sokeus on täydellisen ymmärtämättömyyden ja tietämättömyyden vertauskuva: kuninkaantyttyrillä ei ole mitään mahdollisuutta käsittää asioiden oikeaa laitaa, koska he eivät näe – lampun liekkiäkin heidän pitää vain yrittää kuunnella. Sisarukset yrittävät pitää yllä toivoa, vaikka tilanne on aivan epätoivoinen. Sokeana he eivät kykene itse mitenkään vaikuttamaan tapahtumiin; asiat vain etenevät. Liekkien kuulosteleva on näkemiseen verrattuna suorastaan sääliä. Toisaalta näkemällä havaittavan objektin (lampun liekin) kuunteleva voidaan tulkita myös symbolisteille tärkeää synestesiaa eli aistihavaintojen sekoittumista kuvailevaksi ilmaisuksi.

Tarinan vertauksin runoilija kertoo käsityksensä elämästä ja maailmasta (Kolbus 2001). Suljettu linnantorni on myös esimerkiksi Wagnerin oopperoissa esiintyvä kuoleman symboli; olemme sen vankeja. Meillä on kuitenkin jumalallinen syntyperä; olemme kuninkaan tyttäriä. Pimeys kuvaa pelkoa ja ahdistusta, jotka ovat seurausta siitä, että olemme kadottaneet yhteytemme tuonpuoleiseen. Kulta ja sen välke voidaan tulkita

sisimpämme jumalalliseksi kipinäksi, jonka ansiosta meillä kuitenkin on aavistus toisesta todellisuudesta (Kolbus 2001, 83–84; 102–105). Runon lopun ilmauksella ”holiest sister” on ehkä runollinen kaksoismerkitys. ”Hole” merkitsee pyhää, mutta joskus myös silmää tai aukkoa. ”Holiest” saattaisi silloin tarkoittaa myös ”näkevin”; hän, joka näkee edes jotakin. Runon loppuratkaisu on pessimistinen: tässä elämässä ihminen ei voi saavuttaa täydellistä onnea. Symbolistit päätyivät siksi ikävöimään kuolemaa, joka lopettaisi toivottomat pyrkimykset.

5.4.2 Musiikkianalyysi

Kokonaisrakenne

Koska alkuperäiseen näyttämömusiikkiin kuuluneen *Chanson de Mélisanden* orkesteripartituuria ei ollut saatavilla, on *Chanson de Mélisanden* musiikkianalyysi tässä tutkimuksessa tehty Faurén kuoleman jälkeen julkaistusta pianosäestyksellisestä yksinlaulusta *Mélisande’s Song* (Fauré 1937). Alkuperäisessä näyttämömusiikissa *Chanson de Mélisanden* yksinkertainen ja pehmeä säestys oli soitinnettu pelkille jousille, ja se luonnollisesti ilmentää draaman tunnelmaa huomattavasti paremmin kuin soinniltaan kalsea piano (Fauré 2001). Tekstuuri on molemmissa versioissa koraalimaisen homofonista, ja *Chanson de Mélisandeen* voikin yhdistää mielikuvan yksinkertaisesta liturgisesta laulusta ja siihen liitetystä urkusäestyksestä. Arkaaista vaikutelmaa korostavat harmonian modaaliset piirteet kuten doorinen (t. 7–10) ja fryyginen (t. 27) muunnosävel, johtosäveletön molliasteikko (t. 6–8) sekä plagaali kadenssi (t. 27–29). Vaikka runo on säkeistö rakenteinen, *Chanson de Mélisande* on läpisävelletty. Teoksen temaattinen rakenne on erikoinen: sävellyksen tärkein, jatkuvasti toistuva aihe muunnelmiseen esiintyy vain säestyksessä. Eleetön, resitatiivinomaisen lauluosuus muistuttaa sävyltään gregoriaanista melodiaa: melodia nousee heti asteikon viidennen säveleen ja liikkuu paljolti sen ympärillä. Lakisävelen (f², t. 17) saavuttamisen jälkeen melodia alkaa kaartua kohti asteikon ensimmäistä säveltä (Barshell 1982, 155). Tauoilla toisistaan erotetut laulusäkeet seuraavat yleensä tekstin säerakennetta. Runomitasta johtuen laulusäkeet alkavat kohotahdilla, mutta säestyksen säkeet iskulta, joten säestyksen säerajat sijoittuvat laulettuun tekstisäkeen kanssa limittäin.

Chanson de Mélisanden musiikillinen rakenne jäsentyy kolmeen taitteeseen siten, että taiterajat on sijoitettu runojaksojen rajakohtien kanssa samanaikaisiksi. Ensimmäinen musiikillinen taiteraja sijoittuu tahtiin 11, jossa säestykseen tulee mukaan bassorekisteri. Sen jälkeinen musiikin toinen taite on luonteeltaan ensimmäistä aktiivisempi ja tekstuuri liikkuvampaa. Ensimmäisen taitteen harmoniaa leimannut modaalisuus korvautuu toisessa taitteessa vähitellen lisääntyvällä tonaalisperäisellä kromatiikalla. Säerakenne ja tahtilaji muuttuvat lähestyttäessä musiikillista huippukohtaa (t. 21), joka on sijoitettu runon huippukohdan kanssa yhtäaikaiseksi. Kulminaation jälkeisessä kolmannessa taitteessa palataan jälleen samanlaiseen tekstuuriin kuin laulun alussa. Ohessa esitys runon säkeistörakenteesta ja musiikillisesta rakenteesta.

Musiikin taite	Runon säkeistö	Tahtinumero
Taite 1	1 (säkeet 1–4)	3–7
	2 (säkeet 5–8)	7–11
Taite 2	3 (säkeet 9–12)	11–16
	4 (säkeet 13–16)	17–21
Taite 3	5 (säkeet 17–20)	22–29

Esimerkki 5.12: *Chanson de Mélisande*; rakenteen jäsentyminen

The musical score is divided into three sections by vertical dashed lines:

- taite I; t. 1-11**: Measures 1, 4, 7, 10. Bass line starts with $d:I$.
- taite II; t. 11-21**: Measures 11, 14, 17, 19, 20, 21. Bass line features $IV^{5+6} I$ and $F:I_4^6?$.
- taite III; t. 22-29**: Measures 22, 24, 27, 29. Bass line features $IV V\# "I"$ and $IV^{5+6} I$.

Figured bass notation includes $d:V$ at measure 11, $F:I_4^6?$ at measure 17, and $B:V_7^7?$ at measure 24.

Esimerkki 5.13: *Chanson de Mélisande*, jäsentyminen ja kokonaisgraafi

Esimerkin 5.13 analyysigraafi osoittaa, että tonaalisesta näkökulmasta laulun alkupuoli tahtiin 14 asti on juurtunut d-mollitoonikalle. Sen jälkeisen musiikillisesti aktiivisemmän jakson harmonia on epävakaa ja moniselitteinen, mutta päättyy lopulta sävellyksen ainoalle pääsävellajin dominantille tahdissa 21. Kolmannen taitteen alussa (t. 22–) pääsävellajin toonika vahvistuu uudelleen. Tahtien 24–27 ajan basso lepää asteikon $\hat{3}$:llä, kunnes plagaali sointuyhdistelmä johtaa takaisin toonikalle aivan sävellyksen lopussa, tahdissa 28. Analyysigraafissa harmonisen syvätason analyysi on bassoviivaston alla ja viivastojen väliin on merkitty harmonian vihjaukset toissijaisiin sävellajeihin. Seuraavissa kappaleissa esitellään sävellyksen musiikillisen rakenteen yksityiskohtia.

Tahdit 1–21

Musiikin ensimmäinen taite (t. 1–11) alkaa lyhyellä säestysjohdannolla (t. 1–2). Siinä esitellään sävellyksen aloitusaihe: yksinkertainen, kahden tahdin mittainen harmoninen idea, jossa toistuva sivusävelliike muuttaa toonikan kuudennen asteen soinnun terssikäännökseksi. Jatkossa aiheesta käytetään nimitystä *Chanson de Mélisanden* teema (teemataulukko s. 38 lyhenne C). Tahtien 1–7 aikana säestys kertaa teeman sellaisenaan kolmesti, mikä hitaassa tempossa korostaa musiikin raskasta ja jähmettynyttä tunnelmaa. Asteikon viidenneltä säveleltä alkava laulustemma tavoittaa kuudennen tahdin alussa ylätoonikan, ja sen jälkeen melodia pysyttelee asteikon $\hat{5}$ yläpuolella aina taitteen loppuun saakka. Tahdissa 7 esiintyy ensimmäisen kerran doorinen muunnosävel h, joka esiintyy b:n rinnalla tekstuurissa taiterajaan (t. 14) saakka. Tahtien 7–11 aikana teema ja sen kertaus kuullaan muuntuneena: toonikaa koristelevaa g–h-terssiä seuraakin nyt III, joka johtaa säkeen lopussa (t. 8 ja 10) mollimuotoiselle V:lle. *Chanson de Mélisanden* teemaa (t. 1–2 sekä t. 7–8) on käytetty näyttämömusiikin viimeisessä osassa *La Mort de Mélisandessa* kahdesti: sävellyksen alussa (t. 9–12) sekä lopussa (t. 55–).

Tahdin 11 taiteraja ei artikuloidu selkeäksi useasta syystä. Laulu- ja säestysäkeet alkavat ja päättyvät eriaikaisesti, ja toinen taite alkaa epävakaaalla, käännösmuotoisella ensimmäisen asteen soinnulla ikään kuin harmoniakulun keskeltä. Tekstuuriin taiterajalla lisätty, kromaattisesti nouseva basso kohdistuu tahdin 11 lopussa lisäseksillä koristellulle subdominantille. Säkeen alku tuntuisikin johtavan uudenlaiseen

tilanteeseen, mutta plagaali sointuyhdistelmä (t. 11–12) IV⁵⁺⁶–I palauttaa harmonian jälleen toonikan piiriin. Tahdeissa 13–14 toonika korostuu yhä enemmän, koska laulusäe päättyy toonikalle, uusi säe alkaa painokkaalla d¹–d²-oktaavihypyllä ja samanaikaisesti säestys kertaan tahdin 11 plagaalin sointuyhdistelmän.

Tahdeissa 15–18 musiikin luonne muuttuu: säestyksen puolinuotit korvautuvat neljäsosilla, basso irtoaa toonikalta ja epävakaa harmonia kohdistaa kuulijan odotukset rinnakkaissävellajiin. Säestys tuntuu pyrkivän F-duuriin jo tahdin 15 lopussa, jossa kuullaan sävellajin dominanttisointu C⁹. Tahdin 16 kromaattisesti muunnetut appoggiaturat johtavat F-duurin kadenssaaliselle kvarttisekstisoinnulle. Heti sen jälkeen (t. 17) laulustemman lakisävel saavutetaan F-duuriin vihjaavalla dominantti–toonika-hypyllä c²–f² (ks. esimerkki 5.14, s. 68). Säestyksessä säilyy kuitenkin koko ajan sävel d, eikä tahdissa 18 kertautuva hajasävelin koristeltu kvarttisekstisointu johda sekään F-duurikadenssiin, vaan pohjamuotoiseen d-molliseptimisointuun (t.19). Toisen taitteen aikana säestysmelodia toistaa yhä uudelleen tahtien 1–2 aihetta. Huomion arvoista on, että tahdissa 18 laulustemman yläpuolelle kauniisti nouseva säestysmelodia kiipeää vielä kerran F-duuritoonikaan, vaikka laulaja jo luopuu yrityksestä.

The image shows a musical score for the Chanson de Mélisande, measures 17-21. The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex harmonic structure with chromatic movements and appoggiaturas. The vocal line includes the lyrics: "O Hope! says the second Was that the lamps flare" and "Or a sound of low foot steps? the Prince on the stair!". The score includes dynamic markings such as *più f*, *crecs. espressivo*, *f*, and *p*.

Esimerkki 5.14: *Chanson de Mélisande*, kulminaatio (t. 17–21)

Kuten nuottiesimerkistä 5.14 ilmenee, kulminaatioita edeltävät tahdit 19–20 ovat emotionaalisesti latautuneita. Tahdin 19 kiihkeäsävyinen, nouseva sekvenssi päättyy pääsävellajin subdominantille tahdin 20 toisella puolinuotilla. Sekvenssin pehmeillä septimisoinnuilla ja sivusävelliikkeillä säveltäjä on välttänyt rinnakkaiskvintit ja luonut eteenpäin suuntautuvan, ilmaisuvoimaisen harmonian. Tahdeissa 18–20 toistuva muunnosävel h on monimerkityksinen. Tahdissa 18 se tuntuu ensisijaisesti liittyvän tonaaliseen kontekstiin, koska dissonanssina se on tulkittava kromaattiseksi hajasäveleksi. Sen sijaan tahdeissa 19–20, konsonoivana soinnun sävelenä, h on tulkittava d-doorisen asteikon kuudenneksi säveleksi. Sekvenssin rikkoutumisen jälkeen (t.20) musiikin emotionaalinen jännite laskee selvästi, koska harmoninen päämäärä on jo selvillä: tahdin lopulla harmonia seisautuu duurimuotoiselle subdominantille, joka johtaa pääsävellajin dominantille tahdissa 21 (ks. kokonaisgraafi, esimerkki 5.13).

Säerakenteen muuttuminen ja metriikan rikkoutuminen *Chanson de Mélisanden* toisessa taitteessa ovat merkittäviä tahdin 21 kulminaatiota valmistavia tekijöitä. Sävellyksen ensimmäisen taitteen aikana laulusäkeet muodostivat kukin tasapainoisen melodisen kaarroksen, mutta toisen taitteen alussa laulusäkeiden painopiste siirtyy säkeen ensimmäiselle iskulliselle tahdinosalle. Säestyksen neljäsosaliike sitoo tahtien 15–17 säkeet yhdeksi lakisäveleen tähtääväksi kokonaisuudeksi. Tämän jälkeinen, tahdissa 18 alkava laulusäe on sävellyksen ainoa iskulliselta tahdinosalta alkava laulusäe. Tahtilajin vaihdoksen jälkeen (t. 19) laulustemma palaa kohotahtirakenteeseen. Tahtien 19–20 säestysmelodia on sidottu fraasikaarella yhdeksi pitkäksi kokonaisuudeksi. Nyanssimerkintöjen ja harmonisen rakenteen perusteella säestyssäkeen huippu sijoittuu tahdin 20 alkupuolelle, kuin jo ennakoiden paluuta 3/2 -tahtilajiin. Taitteen lopussa sekä säestyksen että laulustemman säkeet kohdistuvat yhtäaikaaisesti fermaatille. Tahti 21 on sävellyksen lopun ohella ainoa paikka, jossa laulustemman ja säestyksen säerajat on sijoitettu yhtäaikaistiksi. Lisäksi säestysmelodia ja laulustemma on sävelletty kulminaatiota edeltävissä tahdeissa unisonoon, mikä osaltaan korostaa fermaattitahdin taitteen sulkevaa merkitystä: *Chanson de Mélisanden* painokkain musiikillinen rajakohta sijoittuu tahtiin 21.

Tahdit 22–29

Kulminaation dominanttisointu etenee d-mollisointuun heti kolmannen taitteen alussa (t. 22), mutta jo ensimmäisen säkeen (t. 22–23) lopulla harmonia pyrkii vielä kerran pois pääsävellajista. Säkeen alku ankkuroituu erittäin vahvasti d-molliin, koska säestysharmonia palaa tahtien 1–2 aiheeseen ja laulustemma resitoi sävelellä d¹. Säkeen loppu taas korostaa VI astetta mahdollisena toonikana – varsinkin yhdistyessään seuraavan tahdin B-duurin dominanttinoonisoituun. Tärkeä seikka on, että tahtien 22–23 aikana säestyksessä luovutaan bassorekisteristä ja siihen palataan uudelleen vasta tahdissa 24. Vaikka tahdin 21 dominantti eteneekin toonikaan heti tahdissa 22, paluu bassorekisteriin korostaa merkittävästi tahdin 24 F⁹-soinnun pohjasäveltä. Laulustemmassa usein esiintyvän b¹-sävelen funktion muuttuminen on tekstimusiikkisuhteen kannalta merkittävä seikka. Sävellyksen alusta asti b¹ on ollut yleisimmin merkitykseltään hajasävel eli asteikon 5^h sivusävel (paitsi tahdeissa 5 ja 15, joissa se kuuluu murtosointuun). Tahtien 23–24 harmonisessa kontekstissa tilanne on päinvastainen: dominanttiseptimisoinnun terssinä sävel a¹ saa johtosävelfunktion, jonka dissonanssina pitäisi purkautua ylöspäin eli konsonoivaan säveleen b¹.

26

p

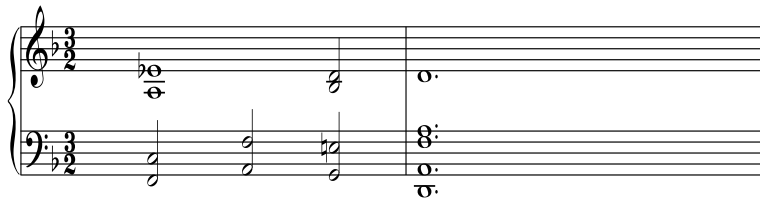
Our lamps are gone out.

pp

Esimerkki 5.15: *Chanson de Mélisande*, t. 26–29

Tahdin 24 sisältö toistuu säestyksessä kolmesti, ja näin vahvistuva dominanttifunktio häivyttää pääsävellajin hetkellisesti kuulijan mielestä. Odotukset kohdistuvat nyt oletettuun purkausointuun eli B-duuriin. Tahdissa 27 (esimerkki 5.15) harmonia irtoaa dominanttiseptimisoinnulta, mutta purkausointu tarjotaan kuulijalle sellaisessa muodossa, että se ei voi edustaa B-duuritoonikaa: sointuun liitetty suuri septimi on

sijoitettu bassoon, jolloin sävel b muuttuukin merkitykseltään d-mollisointuun liitetyksi dissonanssiksi. Tahdin 27 sisältö tavoittelee selvästi tahdeissa 11 ja 13 esiteltyä plagaalia sointuyhdistelmää, mutta ylä-äännet siirtyvät IV^{5+6} -soinnulle ennen bassoa, jolloin toiselle puolinuotille syntyy ambivalentti harmonia. Esimerkissä 5.16 on kuvattu *Chanson de Mélisanden* päätöskadenssi yksinkertaistettuna.



Esimerkki 5.16: *Chanson de Mélisanden* päätöskadenssi

Jo toisen taitteen musiikki sisälsi voimakkaan pyrkimyksen kohti duurisävelläisiä, ja kolmannen taitteen aikana tavoitteeseen yritetään toista kautta. B-duurikin jää toteutumatta, ja tahdin 27 lopulla plagaali sointuyhdistelmä johtaa surumielisesti ja alistuneesti rakenteelliselle toonikalle.

Säestysmelodian ja laulustemman intervallien suunnat ovat tärkeä osa viimeisen taitteen musiikin retoriikkaa. Tahdin 22–23 jähmettyneen puhelaulun jälkeen sekä laulu- että säestysmelodian säkeet suuntautuvat ylöspäin; laulustemma kohoaa vielä kerran a-säveleen (t. 24) ja säestys jopa kaksiviivaiseen oktaaviin asti. Sen jälkeen säestys jää toistamaan nousevaa, B-toonikaan pyrkivää melodiaa, mutta laulusäkeen melodiset intervallit suuntautuvat jo alaspäin. Tahdissa 27, kun B-duuri osoittautuu menetetyksi mahdollisuudeksi, kaikki säestyksenkin melodialinjat muuttuvat laskeviksi. Fryygisen asteikon mukaisen yläpuolisen johtosävelen kautta sekä säestys- että laulumelodia päätyvät unisonossa sävellyksen päättävälle toonikalle tahdissa 28.

Chanson de Mélisanden kromatiikasta

Chanson de Mélisanden hienovarainen kromatiikka on yhteydessä musiikin emotionaalisen jännitteen nousuihin ja laskuihin. Jo *Siciliennen* ja *Fileusen* analyyseissä todettiin moodien harmoniaa kirkastava tai tummentava merkitys. *Chanson de Mélisanden* ensimmäisen taitteen lopulla duurisen moodin sävel (h) valaisee musiikin, ja toisessa taitteessa yhä lisääntyvät kromaattiset korotukset (gis, h, cis) lisäävät

harmonista jännitettä ja valmistavat siten kulminaatiota. Kolmannessa taitteessa korotuskromatiikka korvautuu alennetulla muunnesävelellä es, joka sekä harmonisesti dominanttiseptimisoinnun septiminä että melodisesti osana synkkää fryygistä moodia liittyy sulkeutumisen pyrkimykseen. Faurén harmonian tunnistettava yleispiirre on sen pehmeys ja hienostuneisuus. *Chanson de Mélisandenkin* harmonia on äärimmäisen pelkistetty, mutta silti rikas ja ilmaisuvoimainen. Dissonanssien vaikutus riippuu kontekstista. *Chanson de Mélisanden* muutoin yksinkertaisessa ja selkeässä tekstuurissa tahtien 16–20 vahva ilmaisu erottuu selvästi. Samoin tahtien 27 toiselle puolinuotille muodostuva pieni nooni (A-b) on sävellyksen lopun hellän harmonian keskellä todella sävähdyttävä – varsinkin kun se liittyy tilanteeseen, jossa kuulijan B-duuriin kohdistuneet odotukset raukeavat.

5.4.3 Teksti-musiikkisuhde

Faurén musiikin voi tulkita heijastavan Mackaill'n runon sisältöä monella tasolla. Sävellyksen arkaainen yleissävy ja harmonian modaaliset piirteet yhdistyvät kuulijan mielessä keskiaikaan. Laulustemman vanhahtava, resitoiva tyyli tuo esiin runon eepin luonteen: laulaja on sadunkertojan roolissa. Tarinan henkilöt erottuvat laulustemmassa selvästi. Kertojan osuudet ovat luonteeltaan neutraaleja, mutta kuninkaantytärten repliikit aktiivisempia. Erityisesti tahdeissa 12 ja 17 voi huomata, miten sisarten kommentit erottuvat kertojasta jo melodian liikkeiden perusteella; sisarten huudahdukset ovat kiihkeitä ja pyrkivät heti ylöspäin, kun taas kertojan osuudet on sävelletty matalaan rekisteriin tai laskevin intervallein. Kolmannen taitteen alussa pelkkää d-säveltä toistava kertojan puhelaulu muistuttaa taitavan sadunkertojan ääntä, joka tiivistää tunnelman äärimmilleen ennen loppuratkaisun paljastumista. Tekstisäkeiden vaihtelevat tunnetilat heijastuvat muutenkin laulumelodiassa: nousevat linjat ja korotuskromatiikka liittyvät toiveikkaaseen tunnesisältöön ja laskevat melodiat ja alennettu muunnesävel pettymykseen ja alistumiseen. Tahtien 23–24 melodiasäkeen sekstihyppy tuntuu suoranaisesti jäljittelevän tekstisisältöä ("She turns...").

Musiikin jäsentymisen voi nähdä heijastavan runosisältöä. Säveltäjä on selvästikin halunnut erityisesti korostaa runon huippukohtaa (neljännen säkeistön viimeinen säe) sijoittamalla musiikillisen huippukohdan sen kanssa samanaikaiseksi. Kulminaation jälkeinen taiteraja jäsentää siten myös runon toisen ja kolmannen jakson rajakohdan.

Sen sijaan kaikki muut runosäkeet on musiikilla liitetty yhteen saumattomaksi kokonaisuudeksi, koska säestyksen säerajat sijoittuvat laulusäkeen kanssa limittäin. Näin musiikin tahdit 1–21 muodostavat yhden pitkän, kulminaatioon tähtäävän emotionaalisen nousun ja tahdit 22–29 surumielisen päätösjakson. Musiikin ensimmäinen taite on luonteeltaan staattinen ja neutraali, kuten tapahtumien taustaa valottava toteava runotekstikin. Musiikin toisen taitteen alun kanssa yhtäaikaiseksi sijoittuva runon toinen jakso ja tapahtumien käynnistyminen on osoitettu pienillä, mutta kuitenkin havaittavilla muutoksilla tekstuurissa. Erityisen selvästi musiikki seuraa tekstisisältöä tahdeissa 15–17: runon 4. säkeistön alku sijoittuu musiikissa tahdin 16 lopulle, mutta musiikin luonne muuttuu aktiiviseksi ja eteenpäin suuntautuvaksi jo tahdin 15 alussa. Syy on tekstisisällössä (”O yet! if he came!”), joka kertoo sisarten toivon heräämisestä jo runon kolmannen säkeistön lopussa. Seuraavien tahtien (18–20) muuttuva säerakenne ja tahtilajin vaihdos heijastavat sisarten innostusta ja yhä kiihkeämpää odotusta, kunnes miltei juhlavasti päädytään fermaatille. Tuntuu myös merkitykselliseltä, että sävellyksen ainoa iskulliselta tahdinosalta yllättävästi alkava säe liittyy runosäkeeseen, jossa yksi sisarista kertoo kuulleen jotakin kenties tärkeää.

Chanson de Mélisanden teksti–musiikki-suhde rakentuu myös sävellyksen kromatiikan kokonaissuunnittelulle. Laulun alussa doorisen moodin voi nähdä heijastavan valoisaa tunnelmaa ja sisarten toiveikkuutta. Odotuksen kiihkeys sekä myös yleisemmin tarinan emotionaalisen jännitteen kasvu sävellyksen kulminaatiota ja samalla runon huippukohtaa lähestyttäessä on osoitettu vähitellen lisääntyvän korotuskromatiikan avulla (t. 1–21). Kromatiikan suunta vaihtuu runon huippukohdassa; kulminaation jälkeinen kromatiikka on pelkästään alennettua. Tumma ja synkkä fryyginen moodi korostaa sisarten pettymystä ja alakuloa.

Myös sävellyksen tonaalisen rakenteen voi nähdä kuvastavan runon tapahtumia. Korotettu, doorinen muunnesävel h esitellään juuri runon toisen säkeistön alussa, kun tekstisäe kertoo sisarten kiivenneen torniin. Toisen taitteen alussa subdominanttia korostava harmonia luo musiikkiin uutta ilmettä, mutta tahdin 12 alussa palataan jälleen toonikalle; samanaikaisesti kuullaan runon pessimistinen toteamus ”What hope?”. D-mollitoonikalta irtoava basso johtaa ensimmäiselle toiveikkaalle tekstisäkeelle tahdissa 15, ja seuraavien tahtien aikana vahvistuvat F-duuriin kohdistuvat odotukset heijastavat sisarten kiihkeää odotusta. On huomion arvoista, että tahdissa 16

tekstisäkeen lause ”if he came!” on vielä sävytetty dissonansseilla epäroiväksi, ja F-duuri on vahvimmin läsnä juuri optimistisimman tekstisäkeen ”O hope!” kohdalla (t.17).

Tämän jälkeen d-mollin ja F-duurin välillä häilyvä harmonia ja epävakaa sekvenssi kuvaavat sisarten mielialojen ailahtelua toivon takertumisen ja realismin välillä.

D-molliin viittaavat piirteet vahvistuvat vähitellen: jo tahdin 19 sekvenssissä esiintyy ensimmäisen kerran johtosävel cis ja sekvenssi päättyy d-mollin subdominantille tahdin 20 toisella puolinuotilla. Tässä kohdassa säveltäjä kertoo harmonian avulla tarinan loppuratkaisun jo ennen kuin laulaja esittää sen runotekstissä. Vaikka kulminaatiolle johtavassa tekstisäkeessä vielä elätellään toivoa prinssin saapumisesta, harmonia etenee vääjäämättä kohti d-mollin dominanttia. Sekvenssin rikkoutuminen d-mollin subdominanttiin tahdissa 20 on käännekohta, jonka jälkeen eteneminen F-duuriin on mahdotonta. Siksi fermaattitahtiin edetään pehmeästi hiljenevässä nyanssissa; vain toivon kokemus oli todellinen, prinssin saapuminen on illuusio.

Sävellyksessä etenee kulminaatiosta viimeiseen taitteeseen yksiselitteisellä pääsävelläjän dominantti–toonika-yhdistelmällä, mutta tahtien 22–23 säkeen ilmaisu kertoo, että kaikki ei ole sanottu. Tarinan arvostetuin henkilö (”the holiest sister”) saa vielä puheenvuoron, ja musiikissa palataan sävellyksen ensimmäisten tahtien teemaan ja hauraaseen ylärekisteriin. Tunnelma tihenee aivan kuten kansansaduissa, kun sisar kääntyy puhumaan toisille. Tahdin 24 dominanttiseptimisointu tarjoaa epätoivoisille sisaruksille vielä yhden toivonkipinän: olisiko B-duuri mahdollinen toonika; voisiko tarina sittenkin päättyä onnellisesti? Tahdissa 25 tekstisäe ja alaspäin suuntautuva laulumelodia kertovat jo alistuneesti onnettomasta loppuratkaisusta, mutta säestysharmonia pyrkii yhä uudelleen ylöspäin kohti B-toonikaa. Lopulta tahdissa 27 säestysmelodia ja laulustemma johtavat unisonossa d-mollitoonikalle; lamppujen liekit ovat sammuneet, kaikki toivo on menetetty. Vaikka tarinan loppuratkaisu on järkyttävä ja peruuttamaton, se osoitetaan kuulijalle liikuttavan hellällä sävelkielellä: toonikaa ei edellä ankara dominanttiseptimisointu vaan pehmeä subdominanttinen harmonia.

Siitä, että Fauré myöhemmin käytti *Chanson de Mélisanden* teemaa kuvaamaan Eevaa paratiisissa, voi päätellä, että säveltäjä ja runoilija tarinan vertauksen avulla ilmaisevat symbolistisen käsityksensä elämästä ja kuolemasta. *Chanson de Mélisanden* voi kuitenkin liittää myös näytelmän konkreettiseen sisältöön. Esitettynä Pelléas'n ja Mélisanden rakkaustarinan kauneimmalla hetkellä *Chanson de Mélisande* paljastaa katsojalle verhotusti näytelmän onnettoman lopun jo ennen näyttämön traagisia tapahtumia. Laulua esittävän Mélisanden hahmo tuntuu entistä arvoituksellisemmalta. Viittaako runotekstin ”the holiest sister” juuri Mélisandeen? Oliko hän näkijä, joka ymmärsi enemmän ja syvemmin kuin muut? Aavistiko Mélisande kohtalonsa etukäteen?

5.5 *La Mort de Mélisande*

La Mort de Mélisande on *Pelléas et Mélisande* -orkesterisarjan päätösosa, ja näyttämömusiikissa sävellys esitettiin viidennen eli viimeisen näytöksen alkusoittona. Draaman V näytös on Mélisanden kuolinkohtaus, mutta Faurén musiikki ei tunnu kuvaavan tuskaa tai järkytystä, vaan eron haikeutta ja lohtua, jonka kärsimysten päätyminen tuo. Jo *Requiem*in sävelkieli oli ilmentänyt Faurén suhtautumista kuolemaan, mutta jälkipolville on säilynyt myös aihetta käsitteleviä, säveltäjän vaimolleen lähettämiä kirjeitä. Niiden sisällöstä käy ilmi, että kuolema oli Faurélle lempeä ystävä, vapahdus elämän ristiriidoista ja toivottomista pyrkimyksistä. Elämän päätyttyä ihmistä odottaa Faurén mukaan rauha ja ikuinen lepo: *Requiem Aeternam* (Kolbus 2001, 224).

La Mort de Mélisanden tunnelman luovat mollisävellaji sekä surumarssille tyypillinen pisteellinen rytmi, joka jatkuu lähes koko osan ajan. Vaikka Fauré on yhdistänyt pisteellisen rytmän 3/4-tahtilajiin, topos on niin tunnettu, että kuulijan miellelyhtymä surumarssiin on oudosta tahtilajista huolimatta selvä. Neljäsosin etenevä bassokin luo vaikutelman hitaasti astelevasta hautajaissaatosta. Surua ilmentää myös tumma ja matala sävellaji: edellisten osien pääsävellaji oli G-duuri, g-molli tai e-molli, mutta *La Mort de Mélisande* on sävelletty d-molliin. Näyttämömusiikin osana *La Mort de Mélisande* on riipaiseva, tunnelmaa luova alkusoitto, jonka rakenteen voi nähdä heijastavan tarkoin draaman V näytöksen tapahtumat. Orkesterisarjan päätösosana *La*

Mort de Mélisande lunastaa paikkansa syklisessä kokonaisuudessa: sävellyksessä esiintyvät sellaisenaan tai muuntuneina lähes kaikki edeltävien osien keskeiset aiheet.

5.5.1 Musiikillinen rakenne

La Mort de Mélisande jäsentyy kolmeen taitteeseen. Ensimmäinen taite sisältää tahdit 1–19, toinen taite tahdit 20–34 ja kolmas taite tahdit 35–54. Rakenteeseen liittyy lyhyt coda (t. 55–63). Sävellyksen muodon voi kuitenkin nähdä kasvaneen orgaanisesti draaman V näytöksen tapahtumista, mikä selittää runsaan temaattisen materiaalin sekä teemojen sijoittumisen ja toistot huomattavasti osuvammin kuin perinteinen muotoanalyysi. Sävellyksen jäsentyminen ja tonaalisen rakenteen keskeisimmät tapahtumat on esitetty esimerkissä 5.16. Harmonian vihjaukset toissijaisiin sävellajeihin on osoitettu asteanalyseissä kysymysmerkein.

taite I; t. 1-19; teemat M1 ja C | **taite II; t. 20-34; teemat M1 ja M2**

1 9 12 19 20 26 29 33

d:I V \sharp IV⁵⁺⁶ e:V? g:V? d:V \sharp

taite III; t. 35-54; teema M2 | **coda; t. 55-72; teema C**

35 42 45 49 53 54 57 61

g:I? d:I V \sharp IV⁵⁺⁶ I IV⁵⁺⁶ I

Esimerkki 5.16: *La Mort de Mélisande*, kokonaisgraafi

Tonaalisesta näkökulmasta ensimmäisen taitteen tahtien 1–9 aikana musiikki pysyttelee toonikan piirissä, minkä jälkeen seuraa liike mollimuotoiselle dominantille (t. 12). Tämän jälkeen kvinttisuhteinen sekvenssi johtaa taitteen lopussa subdominanttisoinnulle (t.19). Toisen taitteen alkuun sijoittuva, nouseva sekvenssi

päätyy tahdissa 29 g-mollin dominanttiseptimisoinnulle. Sen jälkeen uuden sekvenssin kromaattisesti laskeva basso vaeltaa fis-johtosävelen kautta IV asteen sointuun taiterajalla (t. 35). Tahtien 29–42 harmonian ristiriitaiset piirteet hämmentävät kuulijaa. Subdominantti ei odotuksista huolimatta saavuta toonikan asemaa, vaan kolmannen taitteen alussa pääsävellaji vahvistuu uudelleen. Pääsävellajin dominanttisoinnut tahdeissa 33 ja 42 vakauttavat d-mollia merkittävästi, vaikka kumpikaan näistä soinnuista ei etene toonikaan. Plagaali kadenssi johtaa sävellyksen tonaalisen rakenteen sulkevalle toonikalle tahdissa 54. Seuraavissa kappaleissa kuvaillaan *La Mort de Mélisanden* musiikillisen rakenteen yksityiskohtia.

Ensimmäinen taite

Molto adagio

The image shows a piano transcription and bass line for the first movement of *La Mort de Mélisande*, measures 1-8. The score is in 3/4 time and D minor. The tempo is marked **Molto adagio**. The dynamic is *p* (piano). The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a fermata over the final chord and a *V6* label below the bass line. The second system shows the piano part with a *cresc.* marking and the bass line with harmonic symbols: *I*, *I#*, *IV⁵⁺⁶*, and *I*. A dashed line indicates the bass line's path across both systems.

Esimerkki 5.17: *La Mort de Mélisande*, tahdit 1–8; pianotranskriptio ja bassograafi

Sävellyksen aloittaa tahtien 1–8 asteikkomainen surumarssiteema (esimerkki 5.17), josta jatkossa käytetään nimitystä *La Mort de Mélisanden* teema I (teemataulukossa s.38 lyhenne M1). Parirakenteinen teema sisältää kaksi neljän tahdin mittaista säettä: esisäkeen tukisävelistä muodostuu nouseva toonikasointu, jälkisäe nousee edelleen ylätoonikaan teeman huippukohdassa (t. 6) ja palaa sitten takaisin lähtösäveleen. Näin teemasta muodostuu suljettu kokonaisuus, jossa d-toonikan asema on erittäin selvä. Teeman esi- ja jälkisäe nivoutuvat yhdeksi pitkäksi melodiaksi, koska teeman soinnituksen ainoassa dominantti-toonikayhdistelmässä, tahdeissa 4–5, käännösmuotoisen V asteen johtosävelbasso kohdistuu jälkisäkeen alkuun, ja lisäksi säerajan kummallakin puolella melodiassa on sävel a¹. Myös teeman jokaisen tahdin alkuun sijoitetut basson tauot suuntaavat kuulijan ajatukset jatkuvasti eteenpäin, koska soinnun funktio paljastuu aina lopullisesti vasta tahdin toisella neljäsosalla. Teemassa ja sen harmoniassa on usean moodin piirteitä. Kuten aiemmissakin sävellyksen osissa, doorinen moodi liittyy nousevaan melodialinjaan ja fryyginen laskevaan. Moodi vaihtuu melodian lakisävelen kohdalla siten, että klarinetin stemmassa tahdissa 5 on sävel h, ja heti sen jälkeen tahdissa 6 sävel b. Esisäkeen nouseva basso on melodisen asteikon mukainen.

Tonaalisesta näkökulmasta teema kokonaisuudessaan pysyttelee d-mollin toonikan piirissä, mutta sen yksityiskohdat viittaavat myös muualle. Teeman huippukohdassa, tahdissa 6 ei melodian d²-säveltä ole soinnutettu toonikasoinnulla vaan VI asteella eli B-duurilla, jolla on codan harmoniassa tärkeä asema. Tahtien 5–7 bassokulku G–c–d–G ja varsinkin tahdin 6 D⁷-sointu tuntuisivat johtavan pikemmin g-molliin kuin d-molliin. Teeman soinnutus korostaa muutenkin subdominanttia, ja myös kokonaisuuden sulkeva kadenssi on plagaali: I asteelle johtaa IV asteen doorinen lisäsekstisointu, joka on kuulijalle tuttu jo *Siciliennen* teeman vastamotiivista (*Siciliennen* t. 26, teemataulukossa S2).

Tahtien 9–12 sisältö on transpositio *Chanson de Mélisanden* säestyksen tahdeista 5–8. Katkelman rytmi on kirjoitettu puolet tiheämmin aika-arvoin, ja *La Mort de Mélisanden* tahtiin 10 on lisätty laskeva bassostemma, joka alkuperäisestä *Chanson de Mélisanden* teemasta puuttuu. Asteittainen bassostemma korostaa tahdin 11 VI asteen sointua, josta edetään edelleen katkelman lopun mollimuotoiselle V asteelle tahdissa 12. Tämän

jälkeen tahdissa 13 alkaa teeman I nousevalla aiheella kvinttisuhteinen, dominanttinen sekvenssi. Sekvenssi rikkoutuu tahdissa 19, kun G^7 -sointua ei seuraakaan C-duurisointu vaan F^9 -sointu ja tahdin 7 sisältö hiukan muuntuneena. Odottamatonta harmoniaa on korostettu esityksimerkein sforzatoilla ja säkeen painopisteen osoittavalla pinnillä. Tahti 19 muistuttaa sekä motiivisesti että harmonisesti erittäin selvästi *Sicilienne* teeman vasta-aihetta (*Sicilienne*, t. 26). *La Mort de Mélisande* kolmivaihtoisessa tahtilajissa alkuperäisen vasta-aiheen F^9 -sointu sijoittuu tahdin alun puolinuotille. Aiheen laskeva kvartti g–d on täytetty surumarssirytmillä asteikkomelodiaksi, ja käyrätorven kromaattinen liike es–e esiintyy nyt alttoviuluilla sivusävelkulkuna es–d–e. Koska tahtien 7–8 plagaalilla kadenssilla oli teeman lujasti sulkeva merkitys, kuulija olettaa sen perusteella d-mollitoonikan seuraavan myös tahtia 19, johon artikuloituu sävellyksen ensimmäisen taitteen päätös.

Toinen taite

Ensimmäisen taitteen loppu ja toisen taitteen alku yhdistyvät elisiossa tahdissa 20. Tuolloin tahdin 19 subdominanttista harmoniaa ei seuraakaan odotusten mukaisesti toonikasointu, vaan D^7 -soinnun kvinttikäännös, joka aloittaa nousevan, tahtiin 26 jatkuvan sekvenssin. Sekvenssin yksiköt ovat ensin tahdin mittaisia, mutta laajenevat tahdissa 22 kahden tahdin mittaisiksi, jolloin sekvenssin säkeiden alkuun sijoittuvat basson nuotit A–B–H–cis. Tahdin 19 surumarssimelodian laskeva aihe on sijoitettu nousevan sekvenssimelodian kanssa kontrapunktiin. Sekvenssin riipaisevat dissonanssit muodostavat yhden *Pelléas et Mélisande* -musiikin harmonian huippukohdista (esimerkki 5.18).

Esimerkki 5.18: *La Mort de Mélisande*, t. 22–25; pianotranskriptio

Laskeva aihe johti aiemmissä yhteyksissä (t. 7–8) toonikalle, mutta tahdeissa 22–23 klarinetin melodian (pianotranskriptiossa diskanttiviivastolla; varret alaspäin) sävel b kuitenkin viittaa d-molliin eikä a-fryygiseen asteikkoon, varsinkin tahdissa 23, jossa 1. ja 3. käyrätorven kromaattisesti nouseva stemma eroaa viiltävillä dissonansseilla paikalleen jäävästä 2. ja 4. stemmasta. Nouseva sekvenssimelodia korostaa selvästi d-mollin dominanttia, koska sen soinnutuksessa d-mollisoitu on iskulla (t. 23) ja A⁷-sointu on sijoitettu säkeen loppuun. Tahdissa 25 harmonia kohdistuu samoin perustein e-mollin dominantille eli H⁷-soinnulle.

Tahdissa 25 päättyvää sekvenssiä seuraa kahden tahdin mittainen, *Fileusen 2.* teemasta muotoiltu murtosointuteema, jota jatkossa nimitetään *La Mort de Mélisanden 2.* teemaksi (teemataulukossa s. 38 lyhenne M2). *Fileusen 2.* teeman rytmi on muuntunut pisteelliseksi surumarssirytmiksi, mutta melodian sävelet ovat täysin samat. Teeman säestyksessä, trumpetin stemmassa, on säilytetty tahtien 20–25 sekvenssin säestyksen nouseva, pisteellinen asteikkoaihe, ja laskeva bassostemma toistaa tahdin 19 melodian, jonka tunnistettavuutta on tauoin hämärretty. Harmonisesti tahtien 26–27 teema kohdistuu H-duurisoinnulle, mutta sen jälkeinen teeman kertaus tahdeissa 28–29 johtaa g-mollin dominantille eli D⁷-soinnulle. Seuraavat tahdit (t. 30–33) sisältävät jälleen aiemmin kuultua temaattista materiaalia. Melodiana on *Préluden 2.* teeman laskeva sekstiaihe, joka toistuu kromaattisesti laskevassa sekvenssissä kolme kertaa, ja johtaa lopuksi pääsävellajin dominantille tahdissa 33. Sekvenssimelodian taustalla jousiston kromaattisesti laskeva vastaääni pitää yllä pisteellistä surumarssirytmia tahtiin 35 asti.

Kolmas taite ja coda

Temaattisesta näkökulmasta tahti 35 on muotorakenteen rajakohta, koska tahdeissa 35–42 melodia palaa teemaan 1. Harmonisesti taiteraja on kuitenkin epävakaa. Tahtien 33–34 pääsävellajin dominanttisoitu menettää funktionsa tahdin 34 lopulla, kun kromaattinen vastaääni ja basso laskevat sekuntiliikkein D⁷-soinnun terssikäännökseen. Näin tahdin 35 harmonia korostaa subdominanttisoinnun eli g-mollin asemaa väliaikaisena keskuksena, vaikka melodia on selvästi kiinnittynyt pääsävellajiin kuten sävellyksen alussa. Tahdit 41–42 tarjoavat yhden selityksen taiterajan harmonialle: teeman lopputahdit eivät johdakaan toonikalle kuten sävellyksen alussa, vaan välidominantilla korostetulle dominantille. Näin koko kolmannen taitteen alun voi

tulkita tahdin 33 dominantin levittymisenä, ja äänenkuljetuksen näkökulmasta tahdin 35 pääsävellajin subdominantti eli g-mollisointu näyttäytyy tahtien 33–42 välisen dominantin prolongaation sivusointuna.

Toisaalta toisen taitteen harmoniassa on jatkuvasti vahvistettu g-mollisoinnun asemaa ilmeisenä pyrkimyksenä siirtyminen g-toonikan piiriin: jo toisen taitteen ensimmäinen, sekvenssin aloittava sointu tahdissa 20 on käännösmuotoinen g-mollin dominantti, taitteen huippukohdassa (t. 29) *Preludin* 2. teeman kertaus päättyy ff-nyanssissa aksentilla korostetulle g-mollin perusmuotoiselle dominanttiseptimisoinnulle ja sekvenssin lopussa dominanttiseptimin terssikäännöstä seuraa g-mollisointu. Näin g-toonikaa on tarjottu kuulijalle koko toisen taitteen ajan, mutta lopulta se silti jää menetetyksi mahdollisuudeksi. Tahtien 35–42 teema ja sen taustaharmonia vakauttavat vähitellen pääsävellajin. Tilanne tuo mieleen *Préluden*, jossa samalla tavoin vältettiin dominanttisävellajin vahvistamista kadenssilla koko toisen taitteen ajan.

Kolmannen taitteen tahdeissa 43–48 toistuu ensimmäisen taitteen lopun (t. 13–18) kvinttisuhteinen sekvenssi. Sekvenssi on nyt ilmaisultaan voimakkaampi, koska bassostemman jokainen motiivi alkaa sellostemmojen 1/32-koholla ja oktaavihypyillä. Tahdissa 49 sekvenssi johtaa jälleen teeman 1 vasta-aiheeseen (t.19), joka toistuu kolmesti (esimerkki 5.19).

The image shows a piano transcription of measures 49-54 from 'La Mort de Mélisande'. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with chromaticism and a final resolution to a D-flat major chord. The left hand provides a harmonic accompaniment with chromatic movement. Dynamics include *f*, *mf dim.*, *dim.*, and *p*. The word *sempre* is written above the right hand in measures 50-52.

Esimerkki 5.19: *La Mort de Mélisande*, rakenteen sulkeutuminen; t. 49–54
pianotranskriptio

Tahtien 49–54 harmonia on mielenkiintoinen. Ensimmäisellä kerralla aiheen alku on miltei identtinen tahdin 19 kanssa. Kahden tahdin mittaiseksi laajentuneen aiheen lopulla (t. 49–50) on g-mollisointua tavoitteleva kromaattinen sointuyhdistelmä. Toisella kerralla (t. 50–52) melodia-aihe alkaa aksentilla korostetulla ennakkosävelellä jo heikolla tahdinosalla, ja käyrätorven stemmassa a korvautuu synkällä g-fryygiseen viittaavalla as-sävelellä. Aiheen lopussa harmonia pyrkii vielä kerran kohti g-mollia. Tärkeä seikka on myös, että a on F^9 -soinnun terssi, joten sen korvaaminen as:lla muuttaa säkeen painokkaimman harmonian duurista molliksi. Vasta viimeisellä kerralla, tahdissa 54, saadaan säkeen lopussa kuulla kauan odotettu purkaussointu, koko *La Mort de Mélisanden* rakenteen sulkeva d-mollin toonika – samanlaisessa plagaalissa sointuyhdistelmässä, johon päättyi sävellyksen teema tahdissa 9.

Tonaalisen kauden sävellysten rakenteen sulkeutumiseen liittyy vahva dominantti–toonika-yhdistelmä. Tässä sävellyksessä ei ole yhtään pääsävellajin V–I-yhdistelmää, ja tahdin 42 A-duurisointu on niin kaukana toonikasta, että sen jännite ei pysy yllä purkaukseen asti. Sekä d-molli että g-molli, tahdeissa 26–27 jopa e-molli, esitellään dominanttisoinnuilla vihjaillen mahdollisina I asteina, mutta sävellyksen ainoat toonikalle johtavat harmoniakulut sijoittuvat tahteihin 9 ja 54, ja niissä d-mollitoonikaa

edeltää IV aste. Tuntuukin siltä, että *La Mort de Mélisandessa* subdominanttiteho on syrjäyttänyt dominantin kadenssisointuna. Teeman päättänyt IV⁵⁺⁶-I-yhdistelmä sulkee lopulta myös koko sävellyksen tonaalisen rakenteen.

Tahdeissa 55–63 kuullaan vielä kerran *Chanson de Mélisanden* teema. *La Mort de Mélisanden* alussa teeman sävelikkö rajoittui d-molliasteikkoon, mutta tällä kertaa melodia kiipeää B-duurimurtosoinnun sävelin kolmiviivaiseen oktaaviin asti. Teeman duurisävyinen harmonia on lainattu *Siciliennen* codasta (*Siciliennen* t. 77–80). Tahtien 57–59 johtosäveletön B-duuriasteikko sisältää piirteitä miksolyydisestä moodista, mutta tonaalisesta näkökulmasta sävel as vahvistaa B-duurin subdominanttia eli Es-duuria. Viimeisissä tahdeissa harmonia johtaa pehmeän plagaalin kadenssin kautta pääsävellajin toonikalle. Sävellyksen loppu on mollisävellajista huolimatta sävyltään merkillisen valoisa, koska edellisten tahtien B-duurisointu säilyy vielä kuulijan mielessä ja d-molliasteikko esitetään johtosävelettömänä. Keveys ja ilmavuus johtuvat pelkistetyn orkestraation lisäksi myös siitä, että viimeisten tahtien melodialinjat ovat nousevia. Ainoa laskeva stemma on 1. viuluilla, joiden $\hat{6}$ (b) johtaa loppusoinnun kvinttiin.

5.5.2 Musiikki draamasisällön heijastumana

La Mort de Mélisanden musiikillisen rakenteen voi tulkita varsin tarkaksi draaman V näytöksen tapahtumien heijastumaksi. Rungas temaattinen materiaali on mahdollista yhdistää draaman päähenkilöiden toimintaan. Erityisen selvältä tuntuu *Fileusen* 2. teeman ja sen kertauksen (t. 26–29) yhteys Golaudin kuolevalle Mélisandelle esittämiin ahdistaviin kysymyksiin. Niitä seuraa heti traaginen *Préluden* 2. teema (t. 29–33), joka vielä kerran vahvistaa rakastavaisten lohduttoman kohtalon. Toisen taitteen sekvenssin (t. 21–25) satuttavat dissonanssit korostavat draaman viimeisen näytöksen ahdistavaa tunnelmaa ja tuovat esiin Golaudin ristiriitaisen mielialan. *La Mort de Mélisanden* surumarssirytmii muistuttaa *Préluden* 3. teeman eli Golaudin metsästystorvisignaalin pisteellistä rytmiä. Tuntuu siltä, että säveltäjä on musiikillaan halunnut osoittaa Golaudin psykologisen kehityksen. Itsevarma metsästäjä kamppailee näytelmän lopussa toisaalta nöyryytyksen tuoman häpeän, toisaalta syyllisyyden ja katumuksen tunteiden kurimuksessa.

Pelléas et Mélisande -näytelmän lopussa katsoja on päässyt selville päähenkilöiden toiminnan motiiveista, ja hän voi ymmärtää tragedian väistämättömyyden olosuhteissa, jotka hänelle on näytelmän kuluessa selvitetty. Faurén draamantajua osoittaa, että *La Mort de Mélisanden* rakenteen sulkeva plagaali kadenssiaihe (t. 7–8, 19 ja 49–54) on muotoiltu II näytöksen suihkulähdekohtaukseen liittyvän *Siciliennen* teeman vasta-aiheesta: *Pelléas et Mélisande* -näytelmän sulkeutuva draamarakenne heijastuu musiikkiin siten, että näyttämömusiikin viimeisen osan kadenssiaihe viittaa näytelmän alkuun ja rakkauteen, joka vielä silloin oli mahdollinen. On myös merkille pantavaa, että *Chanson de Mélisanden* alistunut, plagaali päätöskadenssi sisälsi aivan samat harmoniat ja ennakoi siten näyttämömusiikin loppua ja toivon menettämistä. Jo *Siciliennen* alkuperäisen vasta-aiheen harhapurkaus (*Siciliennen* t. 26) vihjasi tulevaan pettymykseen. *La Mort de Mélisandessa* aihe on muuntunut aivan lohduttomaksi. Ensimmäisen taitteen lopulla (t. 19–20) toivoa yritetään ylläpitää välttämällä tahdissa 7–8 osoitettua loppuratkaisua: purkausta toonikaan, joka voidaan rinnastaa peruuttamattomaan onnen menettämiseen ja Mélisanden kuolemaan. Toisen taitteen alusta aina tahtiin 52 asti musiikki tuntuu väistävän pääsävellajin toonikaa ja pyrkivän epätoivoisesti kohti g-mollia – kuin harmonisena viittauksena g-molliin sävellettyyn *Sicilienneen*, jonka esityshetkellä *Pelléas’n ja Mélisanden* rakkaus vielä oli mahdollinen. Kadenssiaihe toistuu tahdeissa 49–54 kolmesti, kerta kerralta tuskaisempana. Melodian aksentilla korostettu ennakkosävel ja synkkä g-fryygisen asteikon as ilmentävät syvää surua. Ahdistuneissa, huokauksenomaisissa säikeissä g-mollin johtosävel fis on kuin viimeinen toivon kipinä, josta lopulta on luovuttava. Tahdissa 54 lisäsektisointu etenee toonikaan; *Mélisande* kuolee.

Hyvästijätön tunnelmaa korostava surumarssirytmä keskeytyy *La Mort de Mélisandessa* vain kahdesti: *Chanson de Mélisanden* teeman ajaksi tahdeissa 9–12 ja 55–63. *Mélisande* ei itse enää laula, mutta osan alussa *Chanson de Mélisanden* harmoniatausta on vielä melkein sama kuin III näytöksessä, kuin osoittaen Mélisanden olevan vielä tässä maailmassa. Sävellyksen lopussa *Chanson de Mélisanden* teeman valoisa harmoniatausta muistuttaa *Siciliennen* codaa, ja viittaa jälleen näytelmän alkuun. *Mélisande* jää näin kuulijan muistoihin sellaisena kuin hän oli ennen traagisia tapahtumia. On näytelmän symbolistisen rinnakkaistulkinnan kannalta merkittävää, että Fauré ei käyttänyt *La Mort de Mélisandessa* *Preludin* I teemaa tai *Fileusen* I teemaa, jotka molemmat liittyvät *Mélisandeen*, mutta assosioituvat lähinnä hänen osuuteensa

draaman konkreettisuudessa. Sen sijaan hän on valinnut musiikkinsa päätösoosan codaan teeman *Chanson de Mélisandesta*, jonka sisältö on tulkittavissa vain symbolistisesti. Codan keveät, nousevat melodialinjat voisi ehkä tulkita musiikilliseksi metaforaksi sielun ruumiista erkaantumiselle. Paljon kärsineelle Mélisandelle kuolema tuo viimein levon ja rauhan, ja hänet saatellaan tuonpuoleisuuteen valoisan ja pehmeän musiikin myötä.

5.6 *Pelléas et Mélisande* kokonaisuutena

5.6.1 Tonaalinen rakenne

Edellä esitettyjen yksittäisten osien analyyseissä on kuvailtu kunkin sävellyksen tonaalista rakennetta. Materiaalista ilmenee kaksi *Pelléas et Mélisande* -musiikin tonaalisen suunnittelun olennaista piirrettä: tonaaliset siirtymät ovat enimmäkseen terssisuhteisia, ja usein toissijaisten sävellajien kadenssit väistetään tai kadenssin odotusta pitkitetään niin, että kuulijan tonaliteettiin kohdistuvat odotukset raukeavat. Esimerkissä 5.20 näkyvät näyttämömusiikin tonaaliset suhteet. Sulkuihin merkityt sävellajit esiintyvät ilmeisinä paikallisina pyrkimyksinä, jotka eivät kuitenkaan toteudu. Kunkin osan pääsävellaji on osoitettu lihavoinnilla.

Prélude

G – (D) – e – G – (Es) – G

Fileuse

G – g – G – (h) – (f) – G

Sicilienne

g – Es – g

Mort de Mélisande

d – (g) – d – (B) – d

Chanson de Mélisande

d – (F) – d – (B) – d

Esimerkki 5.20: *Pelléas et Mélisande*, tonaaliset suhteet

Osien välisillä tonaalisilla suhteilla on merkitystä ennen kaikkea sykliseksi kokonaisuudeksi laaditussa orkesterisarjassa, koska alkuperäisessä näyttämömusiikissa laajahkot alkusoitot sijaitsivat ajallisesti kaukana toisistaan ja näyttämötapauhtumien lomaan oli liitetty näyttämömusiikin eri osista useita lyhyitä katkelmia, jotka hämärsivät tonaalista kokonaisrakennetta. Orkesterisarjan tonaalisessa suunnitelmassa (G–G–g–d) toteutuu siirtymä duuritonalityetista mollitonalityettiin, mikä tuntuu korostavan draaman synkkenevää tunnelmaa. Orkesterisarjan ensisijainen sävellaji on G-duuri, joka korvautuu *Siciliennessä* muunnossävellajilla eli g-mollilla. Sävellyksen viimeinen osa, *La Mort de Mélisande*, on sävelletty d-molliin, mutta kuten edellä on esitetty, sen tonaalisen rakenteen oleellinen piirre on voimakas pyrkimys takaisin g-toonikan piiriin. Abstraktilla tasolla tämän jännitteen voi nähdä heijastavan pyrkimystä välttää draaman väistämätön loppuratkaisu. Temaattisesti toisiinsa nivoutuvat *Chanson de Mélisande* ja *Mort de Mélisande* liittyvät yhteen myös tonaalisesti, koska molemmat on sävelletty d-molliin; muut näyttämömusiikin osat pysyvät g-toonikan piirissä. Draaman ja musiikin suhteen kannalta tuntuu merkittävältä, että näyttämömusiikin osien sävellajisuhteet toistavat draaman loppuratkaisun vääjäämättömyyttä korostavien *Chanson de Mélisanden* ja *Mort de Mélisanden* plagaalien päätöskadenssien bassoliikkeen g–d.

Nectaux'n mukaan Fauré oli koulutuksensa aikana omaksunut käsityksen tonaalisuudesta varsin joustavana viitekehyksenä, joka sallii runsaan kromaattisen värityksen (Nectaux 1991, 227–228). *Pelléas et Mélisande* -musiikissa tämä näkyy siten, että *Preludén*, *Fileusen* ja *Siciliennen* kokonaisrakennetta kannattelee tonaalinen runko, mutta harmonian yksityiskohdat poikkeavat kauas pääsävellajista. *Chanson de Mélisanden* ja *La Mort de Mélisanden* harmoninen suunnittelu, jonka huomiota herättävin piirre on rakenteen sulkevan autenttisen kadenssin korvaaminen plagaalilla sointuyhdistelmällä, osoittaa säveltäjän etäännyneen jo varsin kauas tonaalisen kauden perusratkaisuista. Tässä suhteessa *Pelléas et Mélisande* -musiikin harmonian voi nähdä heijastavan 1800-luvulla tapahtunutta tonaalisen musiikin valtakauden vähittäistä murtumista.

Kaikkien sävellyksen osien tonaalisessa rakenteessa toistuvat tilanteet, jossa dominanttisoinnilla osoitetaan paikallinen pyrkimys toissijaiseen sävellajiin, mutta odotettua etenemistä toonikaan ei tapahdu, vaan dominanttinen harmonia osoittautuu laajemmassa kontekstissa pääsävellajia tukevaksi ilmiöiksi (esim *Fileuse* t. 40 ja t. 47–51, *Mort de Mélisande* t. 29). Harvat toteutuvat modulaatiot tapahtuvat muunnossävellajiin tai medianttiin: ainoa dominanttisävellajiin suuntautuva tonaalinen siirtymä on *Préludessa*, ja sielläkään sävellajia ei täysin tyydyttävästi vahvisteta, vaikka kadenssia valmistellaan koko sävellyksen toisen taitteen ajan.

Yksi mahdollinen kuvaustapa medianttien korostuneelle asemalle *Pelléas et Mélisanden* harmoniassa on David Koppin käsite *common-tone tonality*, joka kuvaa 1800-luvulla yleistyneitä kromaattisen transformaation kautta tapahtuvia terssisuhteisia sointuliikkeitä tai tonaalisia siirtymiä (Kopp 2002, 8–12; 106–108). *Pelléas et Mélisandessa* terssisuhteinen harmoninen liike tapahtuu yleensä pääsävellajin diatoniseen medianttiin (*relative mediant*), jolloin sävellajeilla tai soinnuilla on kaksi yhteistä säveltä. *Préludessa* ja *Siciliennessä* käytetään lisäksi kromaattista medianttia (bVI), jolla on toonikan kanssa yksi yhteinen sävel. William Rothsteinin mukaan kromaattinen mediantti (*chromatic mediant*) liittyi italialaisessa oopperassa, esimerkiksi Rossinin teoksissa, yllätykselliseen tilanteeseen tai pettymykseen, mikä tuntuu mahdolliselta assosiaatiolta myös Faurén *Pelléas et Mélisandessa* (Rothstein 2008, 3).

Faurén musiikissa lineaariset ja vertikaaliset tapahtumat liittyvät varsin kiinteästi toisiinsa. *Pelléas et Mélisanden* harmonia tuntuu paljolti kumpuavan renessanssin modaalisuudesta: sävellyksen tonaalisista käytännöistä poikkeavien ratkaisujen voi useissa kohdin nähdä syntyneen modaalisten melodialinjojen yhdistyminä. Harmonian korostunut virtaavuus ja jatkuvan liikkeen tuntu ovat seurausta johtosävelettömyydestä, vahvojen dominantti-toonikayhdistelmien vähäisyydestä sekä toistuvista sekvenssirakenteista. Doorinen, fryyginen sekä miksolyydinen ovat sävellyksessä käytettyjä moodeja. Sobaskien ja Barshellin erittelemiä gregoriaanisten melodioiden piirteitä on tunnistettavissa *Préluden* 1. teemassa sekä *La Mort de Mélisanden* stemmamelodioissa. *Chanson de Mélisanden* laulustemma korostaa asteikon $\hat{5}$:tä eli gregorianiikan resitaatiosäveltä, ja melodian rakenne tuo muutenkin mieleen vanhan kirkon liturgisen laulun.

5.6.2 Dramaturgia

Tutkimustaukassa on selvitetty Faurén musiikillista koulutusta ja hänen suhdettaan aikakauden muihin säveltäjiin. Fauré oli kuullut Saksassa Wagnerin oopperoita ja hän matkusteli säännöllisesti Etelä-Euroopassa, joten hän oli perillä uusista musiikillisista virtauksista. *Pelléas et Mélisande* -musiikissa Wagneriin viittaavia piirteitä ovat esimerkiksi *Préluden* eli koko näyttämömusiikin alkusoiton erityisen kiinteä yhteys draamaan sekä *Préluden 2.* teeman käyttäminen osasta toiseen säilyvänä johtomotiivina (Millington 2001, 947). Sävellyksen tonaalisessa rakenteessa ja harmonian yksityiskohdissa ei kuitenkaan ole selviä Wagnerin kaikuja, vaan Faurén musiikki tuntuu näissä suhteissa liittyvän enemmän katolisen Euroopan musiikkiperinteeseen sekä italialaiseen ja ranskalaiseen oopperatraditioon (Whittall 1981, 61–86; Rothstein 2008, 2–3, 8).

Sekä Nectaux että Kolbus korostavat tutkimuksissaan *Pelléas et Mélisande* -musiikin yhtenäisyyttä, ja perustelevat näkemyksensä osien välisellä temaattisella yhteydellä. Myös sävellyksen ohjelmallisuuden eli Maeterlinckin draaman ja Faurén musiikin välisen yhteyden kuvailussa Nectaux ja Kolbus keskittyvät teemojen esittelyyn. Molemmat tutkijat pitävät näyttämömusiikin temaattisesti merkittävimpinä osina *Préludea* ja *Fileusea* sekä *Chanson de Mélisandea*. *Préluden 1.* teeman sekä Nectaux että Kolbus yhdistävät *Mélisandeen*, *2.* teeman rakastavaisten traagiseen kohtaloon ja käyrätorvisignaalin *Golaudiin*. Kohtaloa kuvaava laskeva sekstimotiivi esiintyy hiuskohtauksessa, joka on symbolistisen draamasisällön käännekohta. *Mélisande*, joka on näytelmän symbolistisesti tärkein henkilö, liittyy kolmeen eri teemaan, kun taas *Golaudia* kuvaa vain yksi teema eikä *Pelléasta* yksikään. Vaikka *Siciliennen* teema on alun perin aivan muuhun käyttöön sävelletty, se silti sopii suihkulähdekohtauksen toiveikkaaseen tunnelmaan. Kolbusin mielestä on erityisen merkille pantavaa, miten *Siciliennen* teema muuttuu ensin *Fileusen* uhkaavaksi taustamotiiviksi ja lopulta *La Mort de Mélisanden* surumarssiteemaksi (Kolbus 2001, 244, esimerkki 5.21).

Siciliennen teema (S1)



Fileusen teema 2 (F2)



La Mort de Mélisanden teema 2 (M2)



Esimerkki 5.21: Teemojen S1, F2 ja M2 välinen yhteys

Teemojen tunnistaminen ja vertaileminen kuvaa draaman ja musiikin suhdetta ainoastaan musiikin pintatasolla. Tässä tutkimuksessa on pyritty lisäksi osoittamaan, miten sekä konkreettisen että symbolisen draamasisällön voi nähdä heijastuvan *Pelléas et Mélisande* -musiikkiin myös syvätasolla, sävellyksen harmonisessa ja tonaalisessa rakenteessa. Monet musiikin rakenteen yksityiskohdat on tässä tutkimuksessa tulkittu varsin suoriksi konkreettisten näyttämötapahetkien heijastumiksi, mikä on perusteltavissa sävellyksen ohjelmallisella lähtökohdalla. Draaman symbolistisen sisällön ja musiikin välinen yhteys on abstraktimpi ja rakentuu ensisijaisesti harmonisten pyrkimysten ja jännitteiden varaan. Sävellyksen kaikissa osissa toistuva harmonisen sulkeutumisen lykkääminen tai tyydyttävän purkauksen väistäminen voidaan yhdistää konkreettiseen näyttämötoimintaan, mutta ennen kaikkea draaman symbolistiseen rinnakkaistulkintaan. Toisaalta harvat autenttiset kadenssit ovat tärkeitä musiikin muodon jäsentäjiä, ja kuten edeltävissä analyyseissä on selvitetty, niillä on myös selvä yhteys draamasisältöön. Kadenssien muotoilussa eri osien välillä on eroja. *Fileusen* ja *Siciliennen* toonikalle johtavat kadenssit ovat selkeitä ja retorisesti painokkaita, mutta *Préludessa* pidätykset hämärtävät kadenssisointujen funktioita. *La Mort de Mélisanden* rakenteen sulkeva plagaali kadenssi on retorisesti vahva, mutta vähemmän jännitteinen kuin autenttinen kadenssi.

Sävellysten rakenneanalyysit osoittavat Faurén kyvyn eläytyä draamaan ja taidon ilmaista näytelmän sisältöä abstraktein musiikillisin keinoin. On todettava, että osa tutkimuksessa mainituista draamaa tukevista seikoista kuten harmonian pehmeys, musiikin modaaliset piirteet sekä vahvojen kadenssien välttäminen ovat Faurén

tuotannossa yleisesti toistuvia tyylipiirteitä eivätkä siis erityisesti tähän sävellykseen valittuja keinoja. Modaalisuus on teoksessa kuitenkin varsin korostuneesti esillä, joten sitä on kenties perusteltua pitää säveltäjän tarkoituksellisena valintana. Pohtia voi myös, miksi *Préluden* harmonia on lähes täysin tonaalista, mutta muut näyttämömusiikin osat ovat korostuneen modaalissävyyisiä.

Säestystekstuurin homofonisuutta ja säästeliästä ilmaisua on pidetty Faurén yksinlaulujen yleisenä heikkoutena, mutta juuri nämä piirteet sopivat erinomaisesti eeppiseen ja arkaaiseen *Chanson de Mélisandeen*. Faurén ammattitaidon lisäksi sävellystyön erittäin onnistuneeseen lopputulokseen vaikuttivat siis suotuisat yhteensattumat. Kenties teoksen tilaajalla oli myös osuutensa asiassa. Hän kääntyi Faurén puoleen, koska tunsu säveltäjän tuotantoa ja piti hänen tyyliään näytelmän tunnelmaan sopivana. Lähteissä mainitaan myös, että hän kertoi Fauréille sävellystyötä koskevia toiveitaan (Nectaux 1981, 149; Orledge 1979, 124).

6 PÄÄTELMÄT

Tämän tutkimuksen ensimmäisessä tutkimushypoteesissa esitettiin oletttamus, että Faurén sävelkielen luonteenomaiset tyylipiirteet ja estetiikka ilmentävät Maeterlinckin draaman emootioita, tunnelmia ja symbolistista asennetta (katso esimerkki 2.4). Kuten analyysilukujen selvitykset osoittavat, tutkimustulokset tukevat tätä hypoteesia. Tutkimustulokset ovat myös samansuuntaisia kuin aiemmissa Faurén musiikkia käsittelevissä tutkimuksissa. Erityisen oikeaan osuneelta tuntuu Sobaskien oivallus, että Faurén musiikin tonaalinen ambivalenssi ja toistuvat modaaliset viittaukset yhdistyvät kokonaisvaltaiseksi symbolistiseksi elämykseksi. (Sobaskie 2003, 269). Tutkijan kannalta tämä kokonaisvaltaisuus on haasteellista: Faurén musiikin tonaaliset ja modaaliset piirteet ovat kietoutuneet toisiinsa niin erottamattomasti, että yleensä harmonian ilmiöille löytyy näkökulmaa vaihtamalla kaksi tai useampiakin tulkintoja. Fauren harmoniat myös vaihtuvat usein siten, että samalla kun jotkut soinnun sävelistä jäävät pidätyssäveliksi, osa liikkuu jo ennakkosävelinä kohti uutta harmoniaa. Soinnun merkitys voi silloin jäädä kokonaan hämäräksi tai paljastua vain pikaisena häivähdyksenä – samalla tavoin ihminen symbolistien mukaan voi oivaltaa elämän tarkoituksen vain katoavan hetken ajan. Fauré onnistui musiikissaan tavoittamaan symbolismin hengen. Sobaskien käsitystä, että Fauré oli myös elämänasenteeltaan ainakin osittain symbolisti, tukevat tämän tutkimuksen lähdekirjallisuudesta poimitut säveltäjän omat lausumat.

Toisessa tutkimushypoteesissa esitettiin, että Faurén musiikin pintatason motiivit, teemat ja tonaalinen syvärakenne heijastavat *Pelléas et Mélisande* -draaman konkreettisia tapahtumia ja draaman symbolistista sisältöä. Tutkimustulosten perusteella hypoteesin oletttamus on oikeaan osunut, sillä sekä konkreettisen että symbolistisen draamasisällön voi nähdä heijastuvan Faurén musiikkiin analyysiluvuissa kuvatulla tavalla. Faurén sävellyksessä saman musiikillisen ilmiön voi nähdä viittaavan sekä draaman konkreettiseen että symbolistiseen sisältöön. Esimerkiksi näyttämömusiikin johtoaiheena esiintyvän *Préluden* 2. teeman ydinaiheen, laskevan sekstin, ovat tutkijat Nectaux ja Kolbus yhdistäneet rakastavaisten traagiseen kohtaloon eli konkreettisiin näyttämötapahtumiin. Symbolistisesti tulkittuna tämä musiikin pintatason aihe voi kuvata yleisemminkin ihmisen kohtaloa: elämässä ei voi saavuttaa täydellistä onnea,

vaan toiveet raukeavat pettymykseen. Vastaavasti *Préluden* tonaaliselle syvärakenteelle esitettiin luvussa 5.1.2 sekä konkreettiseen että symbolistiseen draamasisältöön liittyvä tulkinta. Tutkimustulokset ovat looginen seuraus symbolistisen draaman perusajatuksesta: näytelmän symbolistinen sisältö ei toteudu muusta toiminnasta erillisenä kokonaisuutena, vaan konkreettiset näyttämötapaukset, henkilöt, esineet ja ilmiöt muodostuvat symboleiksi, joiden kautta rinnakkaismerkitys käy ilmi.

Anita Kolbus pyrki tutkimuksessaan löytämään symbolistisen draamasisällön heijastumia sävellyksen kokonaisrakenteesta, teemoista ja hiuskohtauksen musiikista (Kolbus 2001,107). Tämän tutkimuksen tulokset puoltavat Kolbusin näkemyksiä, ja varsinkin hänen käsitystään, että *Chanson de Mélisanden* teema liittyy nimenomaan symbolistiseen draamasisältöön. *Chanson de Mélisandesta* laaditun analyysin perusteella tuntuu myös selvältä, että III näytös ja erityisesti sen hiuskohtaus on symbolistisen draamasisällön kannalta keskeinen näytelmän osa. Aikalaisten huomio oli, että näyttämötoteutukseltaan vähäeleinen Maeterlinckin draama tuntui suorastaan ”huutavan musiikkia tuekseen”. Siksi on kiinnostavaa, että Fauré on säveltänyt eniten musiikkia juuri symbolistisesti tulkittavaan III näytökseen. Sen sijaan IV näytökseen, johon konkreettisen draaman käännekohta sijoittuu ja jossa näyttämötapauksia on runsaasti, Fauré ei ole säveltänyt lainkaan alkusoittoa eikä muutakaan musiikkia. Ratkaisu osoittaa käytännönläheistä draamantajuja, mutta kenties myös sitä, että säveltäjä halusi musiikillaan tuoda erityisesti esiin draaman symbolistisen sisällön. Sen vuoksi symbolistisen draamasisällön kannalta keskeisin henkilö, Mélisande, on myös musiikissa eniten esillä.

Faurén *Pelléas et Mélisande* -musiikissa Maeterlinckin draaman symbolistista rinnakkaistulkintaa ilmentävät rakenteiden kuten metrin ja kadenssien hämärtäminen, harmonian moniselitteisyys, modaaliset viitteet sekä yksittäisten, toistuvien musiikillisten ilmiöiden symboliluonne. Mainitut piirteet eivät kuitenkaan liity vain tähän sävellykseen, vaan ne luovat Faurén musiikin tunnistettavan, persoonallisen tyylin (katso esimerkki 2.4). Piirteet korostuvat erityisesti myöhäisessä laulutuoannossa, jonka aiheet ja tekstivalinnat kertovat säveltäjän kiinnostuksesta symbolismiin. Näillä perusteilla voi olettaa Faurén tavoitelleen musiikillaan symbolistisen estetiikan ilmentämistä ja luonnehtia häntä symbolistiseksi säveltäjäksi. Fauré on kirjoittanut, että musiikillaan hän tahtoi ”ilmaista pyrkimystään parempaan, johonkin tämän

todellisuuden ulkopuolella” ja että ”musiikin olemus on kaipuu tavoittamattomaan” (Caballero 2001, 243).

Kirjallisen ja musiikin yhteys on näyttämömusiikissa itsestään selvä tavoite. Ohjelmallisuus ei kuitenkaan merkitse musiikin alistamista epäitsenäiseksi tapahtumien kuvittajaksi: esimerkiksi Lisztin näkemys oli, että säveltäjä voi musiikillaan laajentaa sisällön poeettisia merkityksiä ja ylittää verbaalin ilmaisun rajat. Tämän tutkimuksen perusteella voi olettaa, että Faurén tulkinta Maeterlinckin draamasta on valoisampi ja optimistisempi kuin alkuperäinen näytelmä tai että säveltäjä on halunnut musiikillaan luoda toiveikkuutta onnettomaan tarinaan. Maeterlinckin tekstistä lukijalle välittyy näytelmän ahdistava yleistunnelma, suorastaan pelottava miljöö ja synkkä tarina, mutta Faurén musiikki pehmentää tunnelmaa ja traagisia näyttämötapahtumia. Näytelmäteksti synnyttää mielikuvan säikystä, tasapainottomasta Mélisande -lapsivaimosta. Faurén teemat korostavat Mélisanden herkkyyttä, mutta myös tyyneyttä. Näytelmän päätössanat lausuu kuningas Arkel, joka säälii syntynyttä pienokaista. Elämällä ei ole ihmiselle juuri muuta annettavaa kuin tuskaa: ”Nyt on tämän pikku raukan vuoro...”, toteaa Arkel pessimistisesti. Faurén sävellys päättyy seesteisesti ja lohduttavasti ja antaa toivoa näytelmän katsojalle. Koko näytelmän alkusoiton eli *Préluden* ja myös näyttämömusiikin viimeisen osan, *La Mort de Mélisanden*, lopputahdeissa harmonia muuttuu duurisävyiseksi ja valoisaksi.

Tämän tutkimuksen tärkein anti on Faurén sävellyksen harmonisen rakenteen yksityiskohtainen analyysi ja sen tulkinta draaman heijastumana. Aiemmin julkaistuissa *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikin tutkimuksissa on selvitetty ainoastaan sävellyksen tematiikkaa ja sen merkitystä draamasisällön heijastumana ja sävellyksen syklisen kokonaisuuden vahvistajana. Teoksen harmoniaan on aiemmissa tutkimuksissa viitattu vain ylimalkaisesti: lähinnä on korostettu Faurén sävelkielen sopivuutta näytelmän yleistunnelmaan. Anita Kolbusin laaja väitöskirja painottuu selvästi draama-analyysiin. Kolbus selostaa Maeterlinckin näytelmän taustaa sekä sen konkreettista ja symbolistista sisältöä ansiokkaasti ja seikkaperäisesti, mutta hänen analyysinsä Faurén musiikista on kovin suppea. Tämän tutkimustyön aikana on käynyt selväksi, että ohjelmallisuus näkyy paitsi Faurén sävellyksen tematiikassa, myös yksittäisten sävellyksen osien muodon jäsentymisessä sekä sävellyksen harmonisen rakenteen kaikilla tasoilla. Edellä esitettyjen analyysien perusteella voi esittää, että

näyttämömusiikin erittäin tarkka tonaalinen suunnittelu ja sävellyksen osien muodon rakentuminen liittyvät ensisijaisesti säveltäjän pyrkimykseen ilmentää draamasisältöä musiikin keinoin.

Tässä tutkimuksessa on yhdistetty sulkeutuvan aristotelisen draaman rakenneanalyysi sävelteoksen (*Prélude* ja *Chanson de Mélisande*) kokonaisrakenteen analyysiin. Vaikka kirjallisuustutkimuksen menetelmiä ei voi kriittömästi soveltaa musiikkianalyysissä, draaman ja musiikin rakenteen yhteyden osoittaminen analogian avulla vaikuttaa tässä tapauksessa onnistuneelta ratkaisulta. Draaman ja musiikin kokonaisrakenteen samankaltaisuus tukee olettamusta, että Fauré pyrki ilmentämään musiikillaan sulkeutuvaa draamaa. Aristotelinen draamarakenne liittyy ensisijaisesti niihin näyttämömusiikin osiin, joiden sisältö kuvaa kokonaista tarinaa – siis *Préludeen* ja *Chanson de Mélisandeen*. Näissä sävellyksen osissa on myös tunnistettavissa harmonisesti jännitteinen, draaman käännekohdan ilmaiseva kulminaatiohuippu. *Fileusen* ja *Mort de Mélisanden* musiikillisen dramaturgian voi nähdä heijastavan näytelmän yksittäisen näytöksen sisältöä. *Fileusen* taitteet muodostavat kukin yksittäistä draaman kohtausta ilmentävän sulkeutuvan kokonaisuuden. *La Mort de Mélisanden* muoto on orgaaninen kokonaisuus, ja sen musiikillisen dramaturgian keskeinen piirre, sulkeutumisen välttäminen, tulee ymmärrettäväksi sekä viimeisen näytöksen tapahtumien että näytelmän symbolistisen sisällön kautta.

Faurén saaman harmoniaopetuksen sisällön tarkempi tuntemus olisi ollut avuksi tutkimustyössä. Lähteissä mainitaan lyhyesti, että Niedermeyer-koulun oppilaat harjoittelivat soinnuttamaan gregoriaanisia sävelmiä. Olisi kiinnostavaa tutkia, millaisiin periaatteisiin Faurén harmonian modaaliset piirteet nojautuvat – myös siksi, että Faurélta saadut vaikutteet ovat nähtävissä seuraavaa sukupolvea edustavien ranskalaissäveltäjien tuotannossa. Gregorianiikan syvälinen tuntemus auttaisi ymmärtämään Faurén lineaarista ajattelua. Faurén sävelkieli muuttui vuosien myötä monimutkaisemmaksi ja harmonian tonaalinen kehys yhä vaikeammin havaittavaksi. *Pélleas et Mélisande* edustaa selvästi Faurén keskimmäisen kauden tuotantoa, ja sen sävelkielestä puuttuvat lähes kokonaan esimerkiksi myöhäistuotannossa tavanomaiset ylinousevat kolmisoinnut ja enharmoniset vaihdokset. Mielenkiintoinen ja haastava tutkimuskohde olisi esimerkiksi harmonisesti komplisoidun *La Bonne Chanson* - laulusarjan rakenne ja sen teksti-musiikkisuhde.

Faurén musiikkia ovat sekä aikalaiset että jälkipolvet moittineet yksitoikkoiseksi, ja arvostelijoiden mielestä säveltäjä ei kyennyt rakentamaan teoksiinsa temaattista vastakkainasettelua (Caballero 2002, 149). *Pelléas et Mélisande* -musiikissa *Préluden* ja *Fileusen* rakenne perustuu kahden luonteeltaan erilaisen teeman vastakkaisasetteluun. Uhkaava *Fileusen* 2. teema poikkeaa luonteeltaan sävellyksen muista teemoista; samoin *Préluden* 2. teemalla ja siihen kiinteästi liittyvällä säestystekstuurilla on selvä oma karakteriinsä. Sen sijaan sävellyksen muut aiheet ovat kieltämättä luonteeltaan samantapaisia, ja sävyeroja niistä löytää vasta usean kuuntelukerran jälkeen. Tyyllinen yhtenäisyys on toisaalta sävellyksen ansio, mutta toisaalta ilmaisun pidättyväisyys ja äärimmäisten keinojen välttäminen vaatii kuulijalta herkkyyttä. Sävellyksen emotionaalisesti latautunein ja dramaattisin kohta, *Préluden* kulminaatiohuippu ja sen purkautuminen (t. 64–69) on vaikuttava ja erottuu ympäröivästä tekstuurista selvästi, mutta monet muut 1800-luvun säveltäjät ovat ilmaisseet raastavaa epätoivoa huomattavasti voimakkaammin. Pidättyväistä tunneilmaisua ei kuitenkaan voi yhdistää tunteiden puuttumiseen tai niiden pinnallisuuteen. Kuten Fauré totesi, jokainen säveltäjä ilmaisee itseään persoonallisuutensa mukaisesti.

Faurén keskittymiskyky oli poikkeuksellinen. *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikin sävellystyö kesti vain puolitoista kuukautta, ja samaan aikaan säveltäjällä oli yllin kyllin muitakin työtehtäviä. Kiireestä huolimatta Fauré kykeni luomaan *Pelléas et Mélisande* -musiikista aikaa kestävästä mestariteoksen, jonka rakenne on klassisen selkeä ja yksityiskohdat huolellisesti viimeistelyjä. Kuulija voi varmasti nauttia orkesterisarjasta tuntematta draamasisältöä ja ymmärtää sen abstraktin, musiikillisen merkityssisällön. Draaman ja musiikin rakenteellisen yhteyden oivaltaminen avaa teokseen uuden näkökulman, rikastuttaa kuuntelukokemusta ja vahvistaa ja laajentaa sävellyksen emotionaalisia merkityksiä. *Pelléas et Mélisande* -näyttämömusiikki osoittaa, että Fauré oli paitsi osaava säveltäjä, myös taitava dramaturgi.

7 LÄHTEET

- Ahonen, Hanne 2007. Merkityksen ja ymmärtämisen käsitteet kielessä ja musiikissa – Wittgenstein ja formalismi. *Filosofinen aikakauslehti* 3/98.
- Aristoteles 1994. *Runousoppi*. Suom. Saarikoski, Pentti. Keuruu: Otava.
- Barshell, Margaret 1982. *Gabriel Faure: A Biographical Study and a Historical Style Analysis of his Nine Major Chamber Works for Piano and Strings*. Ball State University: University Microfilms International.
- Caballero, Carlo 2001. *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauré, Gabriel 1989. *Gabriel Fauré: A Life in Letters*, edited and translated by J. Barrie Jones. London: B.T. Batsford.
- Johansen, Ken 1998. Gabriel Fauré and the Art of Ambiguity. *Journal of the American Liszt Society* 43, s. 8–41.
- Kolbus, Anita 2001. *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*. Marburg: Tectum Verlag.
- Kopp, David 2002. *Chromatic Transformations in Nineteenth-century Music*. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 17. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koskela, Lasse & Mikkola, Anne-Marie 2006. *Äidinkieli ja kirjallisuus. Käsikirja – tietoteos, hakuteos, oppikirja*. Helsinki: WSOY.
- Little, Mederith Ellis 2001. Sicilienne. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. XXIII. London: Macmillan. s. 350–352.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007. *Symbolismi ja dekadenssi. Kotimaisen kirjallisuuden luontosarja*.
<http://www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi/eres/hum/symb/runko_01.htm>
- Maeterlinck, Maurice 1892. *Pelléas ja Mélisande*. Viisinäytöksinen näytelmä. suom. Aila Samooja. moniste. Suomen Teatteriliitto r.y.
- Millington, Barry 2001. Richard Wagner. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. XXVI. London: Macmillan. s. 931–972.
- Murtomäki, Veijo 1991. Romantiikan aikakaudesta ja sisäisestä olemuksesta. *Sävellys ja musiikinteoria* 2/91. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Murtomäki, Veijo 2006. Ranskalainen orkesterimusiikki *Ars gallicassa*. *MUHI*.
<<http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles>> 4.9.2007.
- Myers, Robert 1971. *Modern French Music. Its Evolution and Cultural Background from 1900 to the Present Day*. Oxford: Basil Blackwell.
- Nectoux, Jean-Michel 1991. *Gabriel Fauré, a Musical Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nectoux, Jean-Michel 2001. Gabriel Faure. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. s. 595–607.
- Orledge, Robert 1979. *Gabriel Faure*. London: Page Bros (Norwich).
- Orledge, Robert 1981. Editorial notes: *Gabriel Fauré, Pelléas et Mélisande: Suite for Orchestra, op. 80*. London: Ernst Eulenburg.
- Pohjola, Riitta 1986. Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka. teoksessa Palmgren, Marja-Liisa 1986, *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Porvoo: WSOY.
- Rothstein, William 2008. Common-tone Tonality in Italian Romantic Opera. *Music theory Online* 14:1, 3/2008. s. 824–827.
- Sobaskie, James William 2003. The Emergence of Gabriel Fauré's Late Musical Style and Technique. *Journal of Musicological Research* 22, s. 223–275.
- Suckling, Norman 1951. *Fauré*. London: Dent.
- Suurpää, Lauri 1997. *Music and Drama in Six Beethoven Overtures*. *Studia Musica* 8. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Tait, Robin 1989. *The Musical Language of Gabriel Fauré*. New York: Garland.
- Taruskin, Richard 2005. *The Oxford History of Western Music* vol.4. Oxford.
- Temperley, Nicholas 2001. Overture. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. XVIII. London: Macmillan. s. 824–826.
- Whittall, Arnold 1981. The Music. teoksessa Beckett, Leonard 1981. *Parsifal*. Cambridge: Cambridge University Press. s. 61–86.

Nuottilähteet:

- Fauré, Gabriel 1921. *Pelléas et Mélisande. Suite pour piano op. 80*. Paris: J. Hamelle.
- Fauré, Gabriel 1937. *Mélisande's Song of Pelléas et Mélisande*. Paris: J. Hamelle.
- Fauré, Gabriel 1981. *Pelléas et Mélisande: Suite for Orchestra, op. 80*. London: Ernst Eulenburg.

Äänite:

Fauré, Gabriel 2001. *Pelléas et Mélisande*: Rotterdam Philharmonic Orchestra; Jill Comes, David Zinman. ADD Philips Classics. Alkuperäinen äänite 1980 Decca.

Kuvalähde:

DeMeyer, A. *Mrs Patrick Campbell as Mélisande*, piirros 27.11.1901 tehdyn luonnoksen pohjalta. teoksessa Nectoux, Jean-Michel 1991. *Gabriel Faure, a Musical Life*. Cambridge University Press: Cambridge. s. 116.