Pianistin kokemuksellinen tiedontuottaminen Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

Maija Parko

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu 2016

ISBN 978-952-329-039-6

Tiivistelmä

Maija Parko
Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu 2016
91 s. + 2 liitettä

Pianistin kokemuksellinen tiedontuottaminen Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*

Taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallinen työ on muusikkolähtöinen tapaustutkimus. Työ keskittyy Claude Debussyn preludiin *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Äänet ja tuoksut pyörivät illan ilmassa*). Käytän preludin jäsentämisessä työkaluna sävellykseen kiinteästi liittyvää Charles Baudelairen runoa *Harmonie du soir.* Taustoitan tutkimusta katsauksella Debussyn ja Baudelairen ajan kulttuurihistoriaan, jonka jälkeen siirryn esittelemään kokemuksellista jäsennystäni preludista.

Kuljetan kokemuksellisessa jäsennyksessäni Baudelairen runoa ja Debussyn preludia rinnakkain ja tarkastelen niissä esiintyviä musiikillis-poeettisia ilmiöitä suhteessa toisiinsa. Havainnointi liikkuu sekä notaation tasolla että liikkeellisellä ja soivalla tasolla: liitän työhön myös kuvauksen soittotapahtumasta ja äänittämäni soivan esimerkin preludista. Preludi jakautuu nimeämiini jaksoihin, jotka ovat yhteydessä runon kielellisiin rakenteisiin, metaforiin ja tematiikkaan. Työn johtopäätökset ryhmittyvät kolmeen kokemukselliseen kerrokseen, jotka erittelevät soittajan musiikillis-poeettisen lähestymistavan vaikutuksia preludin hahmottamisessa, soittamisessa ja harjoittelemisessa. Lisäksi tarkastelen preludin jaksoja ajassa soivina intensiteetteinä.

Työni esittelee kokemuksellisen tiedontuottamisen prosessin, jonka tuloksena on saavutettu uusi tulkinta Debussyn preludista.

Tutkimus osoittaa, että muusikon tietoa tuottava havainnointi on aistillis-kokemuksellinen analyyttisyyden muoto. Muusikko jäsentää ja rakentaa tietoa soittimellis-musiikillisesta taidostaan, jossa havainnot nousevat myös kehollisista tuntemuksista. Muusikon kokemuksellinen, kehollis-kognitiivinen tiedontuottamisen tapa onkin perusteiltaan limittäinen ja kerroksellinen. Tapaustutkimuksessa nousee esille, että edellä mainitut prosessit ovat muusikolle useimmiten päällekkäisiä, eivät erillisiä.

Avainsanat: Debussy, Baudelaire, kehollisuus, muusikkolähtöinen musiikintutkimus

Abstract in English

Maija Parko
Artistic Doctoral Degree, Written Thesis
Helsinki Art University, Sibelius Academy, DocMus Doctoral School 2016
91 pp. + 2 attachments

Pianist's experiential knowledge production in Debussy's prelude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*

The written thesis of my Artistic Doctoral Degree is a case study of a thorough artistic process. The study focuses on Debussy's prelude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (The sounds and the perfumes swirl in the evening air). In my study I am using a practice-based method to address the impact of musician's analyses on musician's every day *praxis*. Furthermore, I am using Charles Baudelaire's poem *Harmonie du soir* as an interpretative tool for the analysis.

The poem and the prelude are scrutinized in parallel to unfold their corresponding phenomena. In order to emphasize a musician's distinctive way of analysing music, I provide sonic examples of the analysis and a detailed verbal description of playing the prelude. Thus, the analysis operates simultaneously on the level of notation, gesture and sound. In addition, I have distributed the prelude into passages, which correlate with the poem's thematic content, structure and metaphors.

In conclusion, the case study points out the distinctive quality of a musician's analysis. I state that a musician analyses music not only in relation to notation, but also in relation to her/his corporeal perception, the acoustic space and the instrument. A conclusive chart in the study brings forth the musician's layers of expression while practicing, analysing and interpreting the prelude. Producing knowledge with musician's craftsmanship, corporeal perception and expression evokes a certain type of music analysis. Hence a musician's analysis is a multi-

layered, multi-sensory phenomenon, which consists of overlapping cognitive-corporeal perception.

Keywords: Debussy, Baudelaire, poetry analysis, musician's analysis, corporeality, expressivity

Esipuhe

Käsillä oleva työ sai alkunsa sisäisestä konfliktista. Esitettyäni Debussyn ensimmäisen preludikirjan ensikonsertissani ja ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani syksyllä 2010, erityisesti yksi preludeista jäi vaivaamaan mieltäni. Se oli kokoelman neljäs sävellys *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*. Fragmentaarinen preludi viehätti minua, ärsytti minua ja herätti minussa soittajana erityistä mielenkiintoa. Voisi kuvata, että teflonpintaisesta preludista oli vaikeaa saada pitävää otetta. Samalla taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisen työn aihe oli hyvin äkkiä valittu.

Jatko-opintojeni aikana työn aihe pysyi samana, mutta sen fokus muuttui. Teosanalyysiä enemmän minua alkoi kiinnostaa preludiin kytkeytyvä Baudelairen runo, *Harmonie du soir*. Lisäksi ryhdyin pohtimaan soittajalle tyypillistä analyysitapaa ja samalla omaa tutkijapositiotani: työni keskiöön nousi tekeminen ja koskettaminen – siis soittamisen akti. Myös kirjoittamisen tavat, tyylit ja kirjoittajan positioon liittyvät asetelmat saivat työn edetessä ajattelussani uudenlaista painoarvoa. Kävi ilmeiseksi, että halusin tehdä työni muusikon näkökulmasta ja pitää aiheen käsittelyn lähellä jokapäiväistä työskentelyäni soittimen äärellä. Kirjallinen työni on muusikon taiteellisen prosessin aukikirjoitus.

Koneen säätiö myönsi minulle työskentelyyni kolmivuotisen tutkijastipendin, josta olen hyvin kiitollinen. Apuraha mahdollisti opintojeni etenemisen aikataulussa ja motivoi tutkimustyöhön. Myös Sibelius-Akatemian myöntämä jatko-opiskelijan apuraha auttoi työskentelyssäni merkittävästi. Olen saanut tehdä työtäni osaavien ihmisten ympäröimänä. Haluan ensin kiittää ohjaajaani Taina Riikosta pettämättömästä tyylitajusta, muusikkouden syvällisestä ymmärtämisestä ja lämpimästä luottamuksesta. Tainan tutkimuksellinen ja taiteellinen rohkeus inspiroi työn kaikissa vaiheissa ja sai yrittämään parhaansa. Erityisen lämmin kiitos kuuluu Marcus Castrénille ja professori Anne Kauppalalle ensiluokkaisesta ja innostavasta seminaarityöskentelystä; kiitos myös kaikille opiskelijakollegoilleni ajatuksia herättävistä ja sopivan

pisteliäistäkin kommenteistanne. Seminaarit veivät työtä viikosta toiseen eteenpäin. Lisäksi kiitän opintojen vastuullista ohjaajaani Margit Rahkosta Debussy-asiantuntijuudesta, opintoihin kannustamisesta ja kirjallisen työn alkusysäyksestä.

Henkilökohtaisessa elämässä arkea ovat helpottaneet äiti ja isä – suurkiitos avusta. Tuomolle lämpöiset kiitokset kaikesta tuesta, hyvistä ideoista, tinkimättömästä kritiikistä ja teknisestä avusta lukemattomien, mieltä turhauttavien tekstinkäsittelyongelmien edessä.

Kirkkonummella 5.5. 2016

Maija Parko

Sisällysluettelo

Esipuhe 6

JOHDANTO 10

Claude Debussyn preludi *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* tutkimuskohteena 10

Tutkijapositioni ja lähteet 11

Runo jäsennystyökaluna ja työn rakenne 13

I: PRELUDIA YMPÄRÖIVÄ KULTTUURINEN KEHYS 17

Pariisin henkinen ilmapiiri ja radikaali Debussy 17

Debussyn preludikokoelmat aikakautensa ilmentäjinä 19

Debussy ja symbolistinen runous 23

Debussy ja Baudelaire, modernin elämän maalarit 25

II: ILMAISUVOIMAISISTA MERKEISTÄ 30

Ekspressiivisyys ja esittäjän kommunikatiivisuus 33

Debussy hiljaisena orkesterinjohtajana 34

Esittäjän kommunikatiivinen asenne nuottimerkintöihin 37

Harvinaisia nautintoja ja metaforisia yhtymäkohtia 39

Debussyn esitysmerkinnät soittajan salakirjoituksena 41

Tuntoaisti pianistisessa työskentelyssä 43

Debussyn kosketus: soittotavoista, estetiikasta ja liikekielestä 45

Kuulokuvia: Debussy pianon ääressä 51

III: RUNO PIANISTIN JÄSENNYSTYÖKALUNA 53

Alun hiipivä liike: ilmiöiden laadulliset vastaavuudet 54

Baudelairen melankolinen valssi – musiikki, liike ja tanssi 56

Sulkeutunut valssi: tyhjästä syntyvät fraasit, illan ilmassa kieppuvat tuoksut 58

Muistumia romantiikasta – ekspressiivisyys ja rubato inhimillisen lämmön indikaattoreina 60

Menneen loiston jäänne – vaikutteita Wagnerilta 67

Kelluva aurinko – runon metaforista liikkeellisiin mielikuviin 70

Kaukainen torvien soitto – kaihon ja muiston semantiikkaa 72

Valssisirpaleet ja sillat jaksojen saumakohdissa 75

IV: MUUSIKON KOKEMUKSELLINEN TIEDONTUOTTAMINEN 78

SOITTAJAN ANALYYTTISEN KOKEMUKSELLISUUDEN KERROSTUMAT 78
KERROS 1 78
KERROS 2 82
KERROS 3: 83

JOHTOPÄÄTÖKSET 84

LÄHTEET 86

LIITE 1: INTERTEKSTUAALINEN VIITE PRELUDIN JA LAULUN *HARMONIE DU SOIR* VÄLILLÄ 92

LIITE 2: MAIJA PARKON TAITEELLISEN TOHTORINTUTKINNON OPINNÄYTEKONSERTIT SIBELIUS-AKATEMIASSA 2010–2016 93

Johdanto

Claude Debussyn preludi Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir tutkimuskohteena

Taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallinen työ on muusikkolähtöinen tapaustutkimus yksittäisestä ja perinpohjaisesta taiteellisesta prosessista. Keskityn työssä Claude Debussyn preludiin *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Äänet ja tuoksut pyörivät illan ilmassa).* Työn ytimen muodostaa Debussyn preludia läpikäyvä jäsennysluku, jossa käytän työkaluna sävellykseen kiinteästi liittyvää Baudelairen runoa *Harmonie du soir*[1]*.* Jäsennyksessäni puran auki muusikon monisyistä suhdetta sävellettyyn musiikkiin ja nuottimerkintöihin. Runo on jäsennystyökaluna kokeellinen ja subjektiivinen, mutta työni kontekstissa hyvin havainnollistava. Runon käyttäminen rinnakkain musiikin kanssa tuo selkeästi esiin esittäjän musiikkianalyysille tyypillisen kehollisuuden, jossa näkö- ja kuuloaistimukset sulautuvat yhteen motoris-kinesteettisten liikkeiden kanssa.

Eri alojen taiteilijoiden viime aikoina tekemä tutkimus on syventynyt kokemuksellisuuden keholliseen ulottuvuuteen[2]. Liityn tutkijana tähän joukkoon osoittaakseni tutkimuksellisen, analyyttisen työn vaikutuksen myös muusikon *praksiksessa,* soitossa[3]. Etsin työssäni vastaavuuksia runon ja musiikin välillä; pyrkimyksenäni ei ole kuitenkaan suoraan verrata runoa ja preludia teoksina keskenään, eikä väittää musiikin olevan käännös runosta. Sen sijaan vertaan runon kielellisten ilmaisujen ja preludin musiikillisten ilmiöiden laatuisuuksia keskenään. Tekemäni laatuisuuksien analyysi vaikuttaa myös

[1] Runokokoelmasta Pahan kukkia (*Les fleurs du mal)*, jonka ensimmäinen painos julkaistiin vuonna 1857. Kohua herättänyt kokoelma vietiin saman tien oikeuteen ”hyvien tapojen loukkaamisesta”.

[2] Kuvanveistäjä Jyrki Siukonen hahmottaa taiteen käsityöläisen kinesteettis-motoris-kognitiivisen tiedon tekemiseksi, joka on samaan aikaan erityistä ajattelua (Siukonen, 2011, 21).

[3] Musiikkianalyysin, muusikon ja musiikkiesityksen välistä problematiikkaa purkaa auki esim. John Rink (2002). Myös Cook (2013) pohtii käsitettä ”musician's analysis” erillisenä analyysilajina.

pianonsoiton materiaalisiksi koettaviin parametreihin – kosketukseen, liikkeeseen, artikulointiin ja musiikin kuljettamiseen. Kuljetan tekstissä mahdollisimman orgaanisesti runoa ja musiikkia rinnakkain ja osin myös limittäin. Etenen tarkastelussani kappaleen ja runon alusta loppuun: näin tehdessäni jäsennykseni muistuttaa soitto- ja lukukokemusta myös ajassa tapahtuvana ilmiönä. Pidän muusikkona erityisen tärkeänä sitä, että kuvaan työssä mahdollisimman tarkasti sanallisesti analyysin vaikutuksia soitossani. Näin tehdessäni haluan osoittaa analyyttisen työni vaikutukset muusikon käytännön työssä. Lisäksi liitän jäsennykseeni soivan esimerkin preludista. Esimerkissä on preludi kokonaisuudessaan sekä tekemäni kokemuksellisen jäsennyksen jaksot erillisinä raitoina.

Tutkijapositioni ja lähteet

Kirjoitan työtäni mielessäni muusikot ja muut taiteen tieto- ja käsityöläiset. Olen tietoinen siitä, että lähestymistapani muistuttaa osin semioottista musiikkianalyysiä tai siinä voi erottaa piirteitä, jotka viittaisivat fenomenologiseen filosofiseen ajatteluun liitettynä musiikillisten ilmiöiden tarkasteluun. Musiikintutkimuksen eri suuntaukset ovat läsnä työssäni, mutta asemoin itseni tutkimuksen tekijänä ennen muuta musiikin muovaajaksi, esittäjäksi ja soittajaksi. Siksi liitän tekstiini myös yksityiskohtaisen kuvauksen soittotapahtumasta: näin muodoin juuri soittajan tiedosta nousevat havainnot tulevat selkeästi esille myös tekstin tasolla.

Lisäksi haluan korostaa, että lähestymistapani subjektiivisuus on tarkkaan harkittu valinta. Keskiössä tässä työssä on muusikon kehollis-kognitiivinen prosessi, jota haluan lähestyä ikään kuin sisältäpäin. Tämä prosessi on tietysti henkilökohtainen ja jokaisella muusikolla erilainen. Kirjoitan työssäni musiikista tavalla, joka tunnistettavasti muistuttaa taiteellista, jokapäiväistä käytännön työtäni pianon äärellä. Vaikka käytän työssäni osittain perinteisiä musiikkianalyyttisiä termejä, kuten rytmi, motiivi tai säe, kirjoitan käsillä olevasta musiikista myös pianistisella käsityöläissanastolla. Voisi sanoa, että lähestyn musiikkia sillä sanallistamisen tavalla, jota soittajana ja opettajana

muutoinkin käytän purkaessani auki musiikin problematiikkaa. Tässä tavassa yhdistyvät pianistin kehollisuuteen ja liikkeellisyyteen liittyvä terminologia sekä musiikinteoreettinen sanasto.

Luonnehdin nyt jäsennyksessäni käyttämiäni kirjallisia lähteitä. Käytän tässä työssä Charles Baudelairen runokokoelman *Les fleurs du mal* (*Pahan kukkia*) kahta hyvin erilaista suomennosta. Yrjö Kaijärven suomennos on vuodelta 1962 (Otava) ja Antti Nylénin vuodelta 2011 (Sammakko). Kaijärvi on suomentanut otteita kokoelmasta, kun taas Nylén on ottanut tehtäväkseen kääntää kokoelman alusta loppuun, ensimmäisenä Suomessa. Yksinkertaistetusti voi todeta, että Kaijärvi seuraa Baudelairen runomittaa rakenteessaan ja tyylissään, kun taas Nylénin suomennos keskittyy muodon sijaan runon sisältöön ja merkityksiin.[4] Kummatkin käännökset ovat omassa lajissaan erittäin ansiokkaita ja myös tämän työn kannalta käyttökelpoisia. Nylénin tulkinta on hyvin ekspressiivinen, sisältäen teräviä ilmaisuja. Kaijärven käännös on utuisempi, pehmeämpi versio iltatunnelmasta. Yhteydessä Debussyn preludiin kumpikin puolustaa paikkaansa; Kaijärvi on lähempänä Baudelairen ja Debussyn aikaa, myös muodonnaltaan ja sävyltään. Nylénin käännös on moderniudessaan lähellä meidän aikaamme ja se tuo esiin Baudelairen ajattelun universaalin, aikaa kestävän selkeyden. Merkitsen leipätekstiin runon säkeet alkukielellä (ranska) ja kirjaan suomenkieliset käännökset alaviitteiksi.

Musiikin osalta käytössäni on yksi kirjallinen materiaali: Debussyn preludin nuottiesimerkit ovat kirjoitushetkellä uusimmasta preludien kokonaislaitoksesta: *Préludes 1er et 2e livres,* Éditions Durand, 2007. Käytän työssäni nuottiesimerkkejä kustantajan luvalla. Julkaisu on osa Durandin kokonaiseditiota Debussyn tuotannosta (*Œuvres Complètes de Claude Debussy*). Pianistit Roy Howat ja Claude Helffer ovat tehneet kriittisen edition preludeista, jossa he ovat käyttäneet lähteinään Debussyn alkuperäiskäsikirjoituksia, ensimmäisiä julkaisuja ja korjattuja versioita preludeista. Lisäksi julkaisun tekijät ovat ottaneet huomioon Debussyn nauhoittamat pianorullat (Welte

[4] Nylén kirjoittaa käyttäneensä suomennoksessaan ”sisältöä korostavaa metodia”, jossa mitta ei määritä muotoa, vaan runon rytmi muistuttaa puheen rytmiä (Nylén, 2011, 479).

1912), aikalaispianistien nauhoitukset ja aikalaiskommentit Debussyn soitosta. Nämä eivät kuitenkaan vaikuta nuottikuvaan tämän työn kontekstissa: *Les sons* – preludissa ei ole tehty merkittäviä muutoksia edellisiin editioihin verrattuna (vain muutama pienen pieni tarkennus merkintöihin, kuten numero 3 triolirytmin päälle tahdissa 46).

Kävin syksyllä 2011 tutkimassa Debussyn alkuperäiskäsikirjoitusta Pariisin kansalliskirjaston Debussy-keskuksessa (*Centre de documentation Claude Debussy*). Pyynnöstäni huolimatta en valitettavasti saanut keskukselta lupaa valokuvata nuottia. Arkistokäynnilläni huomioin, että Debussyn käsiala oli siisti ja helppolukuinen. Monet esitysohjeista oli alleviivattu. Durandin versioon verrattuna löysin yhden eroavaisuuden: käsikirjoituksessa Debussyn versio termistä *a tempo* oli ranskalainen, *à tempo.* Merkittäviä eroja Durandin editioon en siis havainnut.

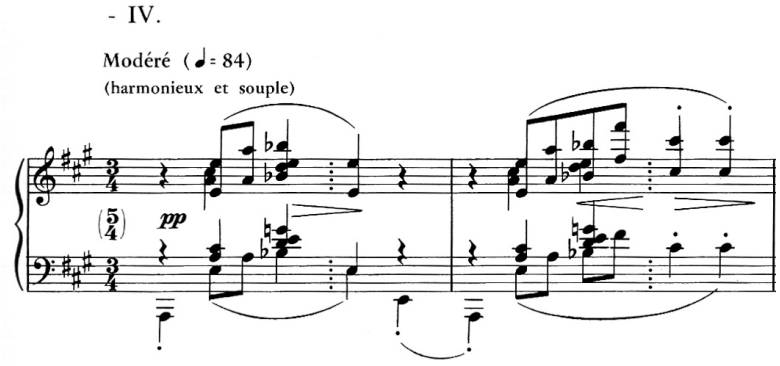
Runo jäsennystyökaluna ja työn rakenne

Kerron seuraavaksi miksi ja miten käytän Baudelairen runoa *Harmonie du soir* jäsennystyökaluna preludissa. Lähden esimerkissäni liikkeelle varsin intuitiivisesta kokemuksesta: Debussyn preludin soittaminen ja Baudelairen runon lukeminen muistuttavat kokemuksen tasolla toinen toistaan. Samankaltaisuus johtuu luettavan tekstin (runo/musiikki) fragmentaarisesta rakenteesta (esimerkki 1). Kummatkin teokset muodostuvat lyhyistä säkeistä, joihin sisältyy merkittävä määrä informaatiota.

Esimerkki 1: Runon ja preludin fragmentaarisesta rakenteesta: Kaksi ensimmäistä säettä Baudelairen runosta *Harmonie du soir*; kaksi ensimmäistä tahtia Debussyn preludista *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir



Lukija–soittaja jäsentää runon ja musiikin kokonaismuodon erillisistä, lyhyistä jaksoista. Runossa yksittäiset sanat voivat nousta ensisijaisen havainnon kohteeksi, kun taas preludissa yksi piste tietyn nuotin alla saattaa nousta havaitsemisen keskiöön. Yleistasolla molempia teoksia voisi luonnehtia yksityiskohtaisiksi, tiheätunnelmaisiksi miniatyyreiksi. Kummankin teoksen kokonaisrakennetta hahmottaessa merkityksellisiksi rajakohdiksi nousevat teoksen eri kohdissa toistuvat temaattiset ainekset. Näistä havainnoistani kerron yksityiskohtaisesti lisää työni edetessä. Pianistina miellän Debussyn kuvailevat nuottimerkinnät ja sävellyksen fragmentaarisen organisaatiotavan hyvin poeettiseksi. Soittajan mielessä poeettisuuden vaikutelma syntyy muun muassa mielikuvia herättävistä esitysohjeista, mutta myös sävellyksen visuaalisesta asusta: kappale on kolmen liuskan mittaisessa graafisessa asussaan hyvin runonomainen. Runon tavoin myös preludi koostuu lyhyistä palasista, joita voi pyöritellä mielessään – ja sormissaan – edestakaisin.

Lisäksi mahdollisuus lukurytmin muunteluun sitoo luku- ja soittokokemukset vahvasti yhteen. Lukija–soittaja voi siirtyä säkeestä toiseen hitaasti tai nopeasti,

vaivattomasti tai kitkalla. Aika, jonka runon lukeminen tai preludin soittaminen kestollisesti vaatii, on verrattain lyhyt. Usein alusta loppuun lukeminen tai soittaminen ei kuitenkaan riitä, vaan lukija palaa johonkin yksityiskohtaan vielä uudelleen. Näin toimiessaan lukija tai soittaja havaitsee runon ja preludin maailmasta uusia vivahteita. Runonomaista vaikutelmaa tukee myös soivan preludin suhteellisen lyhyt kokonaiskesto, joka on noin kolme minuuttia – riippuen tietysti esittäjästään[5].

Työ etenee seuraavassa järjestyksessä: ensimmäisessä luvussa esittelen preludin sävellysajankohdan ympärillä vallinnutta kulttuurista ilmapiiriä ja kerron yleistasolla Debussyn preludeista. Luvussa kaksi siirryn käsittelemään Debussyn pianomusiikkia tutkimuskentällä ja tarkastelen tutkimusongelmia suhteessa omaan tutkimusaiheeseeni. Kommentoin tässä yhteydessä lyhyesti myös keskustelua teosuskollisuudesta suhteessa Debussyn tarkkaan notaatiotapaan. Työni ytimessä on kolmas luku, joka on kokemuksellinen jäsennys preludista. Kuljetan jäsennyksessä Baudelairen runoa ja Debussyn preludia rinnakkain ja tarkastelen niissä esiintyviä musiikillis-poeettisia ilmiöitä suhteessa toisiinsa. Jäsennykseni liikkuu sekä notaation tasolla että soivalla ja liikkeellisellä tasolla: liitän jäsennykseen myös kuvauksen soittotapahtumasta ja soivan esimerkin. Neljännessä luvussa teen johtopäätökset jäsennyksestä ja puran auki sen vaikutukset pianistisessa työskentelyssä. Tarkastelen vaikutuksia kolmella kokemuksellisella kerroksella, jotka kiinnittyvät soittajan kokemukselliseen tiedontuottamisen tapaan. Lopuksi pohdin musiikin käsityöläisten tutkimuspositiota sekä muusikkolähtöisen musiikintutkimuksen jatkomahdollisuuksia tutkimuskontekstissani.

Pureudun preludiin ensin hyvin konkreettisella keinolla: tutustun tarkasti musiikin ”karttaan”, partituuriin. Sävellys on jo paperilla huomiota herättävä esitysmerkinnöissään, kaaritusten ja artikulaatiomerkintöjen pikkutarkkuudessaan sekä säveltäjän antamien sanallisten ohjeiden paljoudessa. Tämä huomio pätee suureen osaan Debussyn pianotuotannosta,

[5] Esim. Jacques Février (BNF Collection 1961): 2:59; Krystian Zimmerman (Deutsche Grammophon 1994): 3:55. Oma tulkintani kestää tämän työn esimerkissä 3:37.

mutta esitysmerkkien monimuotoisuus ja sanalliset ohjeet ovat mielestäni tässä preludissa mielenkiintoisia, erityisesti tarkasteltuna rinnakkain Baudelairen runon kanssa. Juuri partituurin monimuotoisen ekspressiivinen ulkoasu haastaa sitä tutkivan muusikon dialogiin säveltäjän kanssa. Mitä pianistisia ja musiikillisia asioita Debussy voi kertoa minulle näillä lukemattomilla sävellyksen mikrotason merkinnöillä[6]? Miten nuottitekstin graafiset symbolit saavat esityksessä tai harjoitusprosessissa samanaikaisesti ruumiillisen ja akustiikassa soivan muodon? Ja mikä tärkeintä, missä määrin Baudelairen runon tematiikka kietoutuu yhteen Debussyn preludin esitysmerkintöjen kanssa? Kommunikatiivinen asenne säveltäjän merkkikieleen on yksi tämän työn tärkeimmistä teemoista, koska pianistina ymmärrän Debussyn moninaiset esitysmerkinnät hyvin vuorovaikutteisena. Työtapani on vuorovaikutteisuutta lisää se, että kommunikaationi Debussyn esitysmerkintöjen kanssa peilautuu myös Baudelairen runouteen.

[6] Tarkennan ekspressiivisyyden käsitettä työni kontekstissa myöhemmin.

I: Preludia ympäröivä kulttuurinen kehys

Pariisin henkinen ilmapiiri ja radikaali Debussy

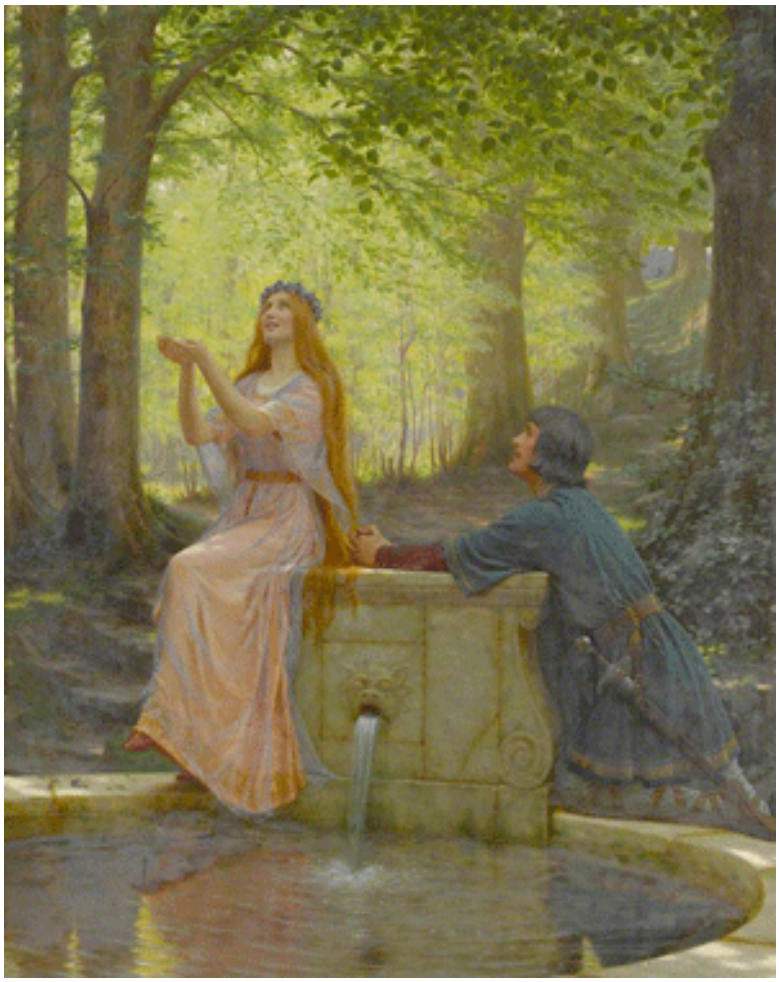
Tutkimuksen taustaksi kuvaan muutamalla esimerkillä 1900-luvun alun pariisilaista kulttuuri-ilmapiiriä. Vuonna 1886 *Le Figarossa* julkaistu *Symbolistinen manifesti* herätti suurta huomiota eri alojen taiteilijoiden keskuudessa. Sen oli laatinut runoilija ja kirjailija Jean Moréas, jonka esittelemä uusi, niin sanottu dekadentti estetiikka piti intuitiota tärkeimpänä keinona ymmärtää todellisuutta. Symbolistinen manifesti suosi myös taidemuotojen yhdistämistä. (Weber, 1986, 142–150) 1900-luvun alun pariisilaistaiteilijat sekoittivat eri alojen taidetermistöä metaforisessa puheessaan ja ideoinnissaan vapaasti: musiikissa maalattiin tekstuuria ikään kuin eri kokoisilla siveltimellä ja kuvataiteissa pyrittiin löytämään musiikillisia vastaavaisuuksia visuaalisuuden kanssa. Myös perinteiset esteettiset taiteen muotoihanteet ja taiteen tekemisen tekniikat alkoivat saada uusia ulottuvuuksia ja ilmenemismuotoja.

Säveltäjä Claude Debussy (1862–1918) oli radikaali hahmo vuosisadan vaihteen pariisilaisissa taidepiireissä. Hän oli erittäin kiinnostunut kuvataiteen ja kirjallisuuden uusista ilmiöistä sekä pyrki irrottautumaan Pariisin konservatorion jäykistä sävellyskonventioista. Dekadentti *fin de siècle*[7] – tai ensimmäisen maailmansodan rikkoman Euroopan jälkeisestä näkökulmasta tulkittuna, *belle epoque*[8] – oli vapaan, boheemin ja paheellisen elämäntavan kulta-aikaa[9]. Tällaisen henkisen ilmapiirin keskellä taiteissa syntyi uusia tapoja hahmottaa todellisuutta, sillä taiteilijan näkökulma laajeni realistisesta taiteesta abstraktien havaintojen maailmaan. Ihmisen alati muuttuva havainto todellisuudesta kiinnosti taiteilijoita, ei niinkään konkreettinen havainnon

[7] Suomeksi: vuosisadan loppu.
[8] Suomeksi: ihana aikakausi.
[9] 1800-luvun lopun ranskalainen taide-elämä keskittyi vahvasti juuri Pariisiin, jossa yhteiskunnan valtava murros toi mukanaan myös suurkaupungille tyypilliset ongelmat: talouden ja moraalin rappion, alkoholismin yleistymisen, huumeongelman sekä ympäristön saastumisen. (Weber, 1986, 1–7)

kohde. Vuosisadan vaihteen runouden ja musiikin poeettinen ilmaisu etsi väyliä alitajuisiin ilmiöihin, joihin myös ajan tiedemiehet pureutuivat omilla keinoillaan (Weber, 1986, 146).

Varsinkin kirjallisuuden uudet ilmiöt olivat Debussylle suuri innoituksen lähde. Ajan runouden alitajuntaan kytkeytyvät, symbolistiset tekstit avasivat Debussylle uudenlaisia sävellysilmaisun muotoja. Etenkin säveltäjänuransa alkuvaiheissa Debussy tarttui nimenomaan symbolistisiin teksteihin (mm. Pierre Loÿs'n *Chansons de Bilitis*). Lisäksi Debussy oli myös itse tekstin tuottaja: hän kirjoitti omiin teoksiinsa tekstejä (*Proses lyriques*, *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons*) sekä julkaisi huomattavan määrän lehtikritiikkejä ja esseitä. (Wenk, 1976, 13). Nykyajasta käsin tulkittuna symbolistinen runous ja Debussyn musiikki näyttäisivät muodostavan eräänlaisen vastinparin. Claude Debussyn sävellystyyliä kuvataan kirjallisuudessa ja enenevässä määrin muusikoidenkin keskuudessa impressionistisen sijaan symbolistiseksi. Debussyn säveltämä musiikki on kuitenkin tyyleissään niin vaihtelevaa ja monimuotoista, että sitä on hyvin vaikea lokeroida. Osa sävellyksistä viittaa sekä tyylipiirteissään että nimissään romantiikkaan tai antiikkiin (*Deux arabesques, Six épigraphes antiques*). Toiset sävellykset herättävät kuulijassa visuaalisia assosiaatioita (*La mer, Images*). Myös slaavilaiset vivahteet ja viittaukset kuuluvat hänen sävellystuotannossaan (mm. *Ballade slave*), kuten muun muassa Howat (2011) on todennut. Myös sotahistorian traagiset tapahtumat kaikuvat Debussyn sävellyksissä (*En blanc et* noir, *Berceuse* heroïque). On kuitenkin ilmeistä, että Debussyn musiikin symbolistisuus liittyy yhteen alitajuisten ilmiöiden ja runouden kanssa; *Pélleas ja Melisande* -ooppera vuodelta 1902 on hieno esimerkki säveltäjän symbolistisesta tyylistä, jossa runoilija Maurice Mæterlinckin unenomainen teksti on pohjana Debussyn luomalle musiikillis-runolliselle universumille. Charles Baudelairen runouden tematiikkaa lainaten voisi myös hahmotella, että symbolistitaiteilijoille keskeiset ilmiöt, kuten uni, sielu, kauneus, henkisyys, ironia ja bisarri (Kostamo, 2000, 139) elävät myös Debussyn musiikissa.



Kuva 1: Edmund Blair Leighton (1910): Pelleas et Mélisande

Debussyn preludikokoelmat aikakautensa ilmentäjinä

Länsimaisen taidemusiikin esittäjälle on merkityksellistä sijoittaa soittamansa sävellys osaksi laajempaa kulttuurista kehystä. Esimerkiksi aikakauden esteettiset ihanteet, säveltäjän positio kulttuurielämässä ja taiteen yhteiskunnallinen asema ovat vielä 1900-luvun alun kontekstissa hyvinkin tärkeitä taustatietoja[10]. Siksi taustoitan seuraavaksi Debussyn preludeita ja Debussyn säveltäjäidentiteettiä 1900-luvun alun Pariisissa sekä jäsennän Debussyn ja Baudelairen taiteilijahahmojen samankaltaisuuksia[11]. Myös

[10] Meidän aikamme musiikin kohdalla yleiset kulttuuriset parametrit eivät ole enää tarpeeksi tarkkoja, koska estetiikkoja, positioita ja viitekehyksiä on niin lukematon määrä.

[11] Tässä luvussa tekemäni huomiot preludien taustalla oleviin ideoihin ja sitaatteihin pohjaavat vuonna 2007 kustannettuun nuottieditioon (Éditions Durand).

yhteiskunnalliset murroskaudet näkyvät aina varsin nopeasti taiteissa: Debussyn kohdalla on erityisen arvokasta tiedostaa 1800- ja 1900-luvun vaihteessa kuvataiteissa ja kirjallisuudessa tapahtuneet tyylilliset murrokset, jotka vaikuttivat voimakkaasti ajan kulttuuri-ilmapiiriin sekä myös musiikkiin.

Debussyn preludit sijoittuvat säveltäjän kokonaistuotannon keskivaiheille. Tutkimani preludi on osa Debussyn säveltämää kahdentoista preludin kokoelmaa vuodelta 1910 (*Préludes 1er Livre).* Myöhemmin, vuosina 1912–1913 valmistui myös toinen kirja preludeita (*Préludes 2e Livre*[12]*).* Preludikokoelmia edeltäviä pianokappaleita olivat mm. *Images* (1905 ja 1907) ja *Children's corner* (1909). Preludit ovat yksityiskohtaisia karaktäärikappaleita, kestoltaan melko lyhyitä ja useimmiten yleistunnelmaltaan yhtenäisiä. Kappaleiden otsikointitapa on hyvin omintakeinen: Debussy merkitsi jokaisen preludin otsikon sulkeissa sävellyksen loppuun. Sulkeiden jälkeen Debussy kirjoitti vielä arvoitukselliset kolme pistettä, jonka jälkeen seuraa kappaleen nimi (esimerkki 2). Oikeastaan kyseessä eivät olekaan varsinaiset kappaleiden otsikot, vaan enemmänkin johdattelevat, mielikuvitusta stimuloivat, kryptiset sitaatit (Bruhn, 1997, 2). Otsikko on kuin intuitiivinen vihje tai säveltäjän mieleen pulpahtanut assosiaatio soittajalle.

Esimerkki 2: Debussyn preludien otsikoinnin kirjoitusasu (Éditions Durand, 2007)

(... '' *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* '')

(Ch. Baudelaire)

Debussyn preludikirjoja voi tarkastella myös avarana ikkunana sävellysajankohtansa kulttuurihistoriaan. Niiden aiheisto avaa laajan näkymän pariisilaiseen taide-elämään, koska sävellyksissä ovat läsnä ajan runous, kirjallisuus, kuvataiteet, esteettiset ihanteet ja musiikillinen huvielämä.

[12] Ennen Debussyä kahdenkymmenenneljän preludin kokonaisuuksia olivat säveltäneet Chopinin ja Bachin lisäksi myös Hummel, Alkan (25 preludia), Heller, Busoni, Skrjabin – ja Selim Palmgren.

Yksityishenkilönä Debussy oli itseoppinut, laajakatseinen kirjallisuuden ja runouden ystävä. Hän kiinnostui jo konservatoriovuosinaan parnassolaisesta runoudesta ja herätti opiskelutovereissaan huomiota kantaessaan kainalossaan Banvillen runokokoelmaa (Lockspeiser, 1962, 63).

Varhaisimmissa lauluissaan (esim. *Apparition* 1884*, Beau soir* 1880) Debussy käytti Mallarmén ja Bourget'n tekstejä. Pianopreludeissa hän käytti muun muassa Shakespearen, Baudelairen ja Leconte de Lisle'n runoutta ideointinsa pohjalla. Erilaisia kirjallisia vaikutteita on esimerkiksi preludeissa *La danse de Puck*, *Puckin tanssi* (Shakespeare), *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir,* (Baudelaire) ja *La fille aux cheveux du lin*, *Pellavatukkainen tyttö* (de Lisle). Ensimmäisen kirjan avauskappale *Danseuses du Delphes, Delfoin tanssijattaret*, sai alkusysäyksen Debussyn nähtyä tanssijoita kuvaavan antiikin ajan patsaan Louvressa. *Minstrels ja "General Lavine" – excentric* – peilaavat ajan huvielämää ja *music-hall*- esitysten[13] perinnettä. *La cathédrale engloutie*, *Uponnut katedraali*, pohjaa myyttiin Ys´n uponneesta kaupungista[14].

Preludit heijastavat myös Debussyn henkilökohtaisia esteettisiä mieltymyksiä ja sosiaalisia kontakteja. Kaksi preludia viittaa Espanjaan, minne Debussy ei kuitenkaan koskaan matkustanut. Kiinnostus espanjalaista musiikkia kohtaan oli kuitenkin ilmeistä: *habanera* -rytmein etenevä *La Puerta del Vino*, *Alhambran viiniportti*, sai luultavasti alkunsa espanjalaisen säveltäjän ja Debussyn ystävän, Manuel de Fallan lähettämästä postikortista ja ensimmäisen kirjan espanjalaistyylinen *La sérénade interrompue, Keskeytetty serenadi*, on jäljitetty

[13] Music-hall- esitykset olivat suosittuja 1830-luvulta lähtien Britannian lisäksi Ranskassa ja Yhdysvalloissa. Esitykset olivat yhdistelmä musiikkia, koomista teatteria ja vapaata illanviettoa Clark, W.J. Music-hall esitysten historiaa. Verkkolähde http://www.musichallcds.co.uk/music_hall_history.htm [tark. 12.1.2016]

[14] Ys'n uponneesta kaupungista löytyy viittauksia jo 1500-luvun alusta. Myös Edouard Lalo sävelsi legendasta oopperan, *Le Roi d'Ys (1875–1878)* (Hale & Payton ed., 2000, 58–61).

kunnianosoitukseksi Isaac Albénizin muistolle[15]. Toisen kirjan preludi, *Canope,*[16] sai alkusysäyksen Debussyn työpöydällä olleista egyptiläisistä koriste-esineistä. Säveltäjä rakasti fanaattisesti itämaisia pikkuesineitä ja taideteoksia käyttäen niihin huomattavia rahasummia. Debussyn preludit ovatkin sävellyksinä näihin esineisiin rinnastettavia taideteoksia: yksityiskohtaisia ja äärimmäisen tarkoin laadittuja miniatyyrejä.

Musiikin esittäjän täytyy useampiosaisten sävellyssarjojen ja -kokoelmien kohdalla pohtia niiden muodostamaa soivaa kokonaisdramaturgiaa. Mielestäni Debussyn preludit toimivat esityksellisesti hyvin sekä yksittäisinä sävellyksinä että erilaisina yhdistelminä. Debussy itse ei ilmeisesti tarkoittanut preludikokoelmiaan yhtenäisiksi sävellyksellisiksi kokonaisuuksiksi, joina preludeita kuitenkin nykypäivän resitaaleissa hyvin usein esitetään[17]. Säveltäjä kirjoitti vuonna 1914 kirjeessään Gustave Doret'lle[18] preludien ilmestymisen jälkeen, että hän aikoo esittää kolme preludiaan (*Danseuses de Delphes, La fille aux cheveux de lin ja La puerta del vino*), koska tosiasiassa ne ovat ainoat, joihin hänen rajalliset soittajankykynsä riittävät (Debussy, 1980, 250). Samassa kirjeessä Debussy toteaa myös, että "jos on tarvis, voin aina tehdä improvisaation Hollannin kansallishymnistä". Debussyn mielipide on kiinnostava tieto sinänsä, mutta esittäjä tekee omat ratkaisunsa taiteellisen kokonaisuuden suhteen esityskohtaisesti. Taruskinkin (1995) huomauttaa, että "esittäjä ei voi enää ärsyttää (tai miellyttää) Mozartia tai Beethovenia".

Preludit herättivät Pariisissa positiivista huomiota heti julkaisemisensa jälkeen ja myös niiden erikoista otsikointitapaa kommentoitiin. Debussyn hyvä ystävä,

---

[15] Preludissa on viittauksia Albénizin kappaleeseen *El Albaicin* (sarjasta *Iberia*). Debussyn Espanja-innostus kulminoituu orkesterisävellyksessä *Ibéria, 1905–1908.*

[16] Kanooppi, egyptiläinen ruukku, jossa säilytettiin vainajan sisäelimiä.

[17] Kokeilemisen arvoista olisi esimerkiksi järjestää preludit uudelleen, vaikka ne esitettäisiinkin konsertissa kokonaisuudessaan.

[18] Sveitsiläinen muusikko Doret, joka johti *Faunin iltapäivän* ensiesityksen vuonna 1894 (Lesure, 1987, 286)

musiikkikriitikko ja tutkija Lois Laloy[19] laati kirjoituksen ensimmäisen kirjan preludeista laajassa artikkelissa *S.I.M. Revue musicale* –julkaisussa vuonna 1910 – eli heti preludien julkaisemisen jälkeen. Laloy sanoo artikkelissaan preludien olevan ”mielikuvituksellisia sävellyksiä, joiden otsikot voivat herättää mielikuvia, mutta nämä yhteydet eivät ole millään lailla välttämättömiä”. Laloyn mukaan preludit ovat ”Debussyn täydellisimpiä sävellyksiä tähän päivään saakka”. (Priest, 1999, 95–96)

Laloyn kommentoinnin ylitsevuotava tyyli on ajalle tyypillinen ja selittyy myös miesten kiinteän ystävyyssuhteen kautta. Meidän ajastamme käsin tulkittuna Debussy näyttäytyy preludeissa monipuolisena ihmisenä ja taiteilijana: filosofina, koomikkona, taidemaalarina ja mystikkona. Deskriptiiviset otsikot tekevät kokoelmasta lukuisia taiteen osa-alueita kattavan, värikylläisen kollaasin 1900-luvun alun ranskalaisesta kulttuurielämästä.

Debussy ja symbolistinen runous

Debussy osallistui aikansa vilkkaaseen kulttuurielämään aktiivisesti. Vaikka nykypäivän kuulijalle Debussy usein assosioituu *Clair de lune* –tyyppiseen utuiseen äänimaisemaan, on muistettava, että Debussy oli aikansa kontekstissa todella radikaali, uudistushaluinen säveltäjä ja voimakas kulttuurivaikuttaja. Debussyn kulttuuris-esteettiseen ajatteluun pääsee käsiksi esimerkiksi hänen musiikkikirjoitustensa kautta: säveltäjän pisteliäitä ja ironisia lehtikirjoituksia julkaistiin Pariisissa nimimerkin Monsieur Croche alla etenkin vuosina 1901–1905. Debussy oli hyvin kiinnostunut aikansa kirjallisuudesta. Hänen tuotannossaan korostuvatkin sävellysmuodot, joihin liittyy teksti: kantaatit, laulut ja näyttämöteokset.

---

[19] Lois Laloy oli keskeinen hahmo ja vaikuttaja 1900-luvun alun Pariisin musiikkielämässä. Hän oli kriitikko, musiikintutkija, kirjailija sekä myös Claude Debussyn ja monen muun säveltäjän hyvä ystävä. Kirjoitusten tarkkanäköisyys ja huolellinen tietopohja sekä miehen lukeneisuus syventävät niiden arvoa lähteinä myös musiikin tutkimuksen piirissä. Laloyta arvostettiin suuresti jo elinaikanaan ja myös muusikot ja säveltäjät allekirjoittivat useasti hänen kritiikkinsä (Priest, 1999, 1–5).

Lisäksi säveltäjä oli aktiivisesti mukana aikansa kirjallisissa piireissä osallistuen muun muassa runoilija Stefan Mallarmén kotona tiistaisin (*Mardis*) järjestettyihin kirjallisuusiltoihin (Bruhn, 1997, 25). Debussyn ystävyyssuhde Mallarmén kanssa oli läheinen, ja he kävivät yhdessä taiteilijakollegoidensa kantaesityksissä, joihin lukeutuivat mm. Maeterlinckin *Pelléas et Mélisande* vuonna 1893 (Lockspeiser, 1962, 150–151). Alun perin Mallarmén runon säestykseksi sävelletyn Faunin iltapäivän lisäksi myös muilla Debussyn instrumentaaliteoksilla on usein kuvailevat, luontoon viittaavat nimet: *La mer, Nocturnes, Printemps.* Lisäksi Debussy viittasi kappaleiden otsikoissa usein runouteen – joko suoraan runon nimeen tai runon säkeeseen – esimerkkinä preludit *La fille aux cheveux de lin*, *Pellavatukkainen tyttö*, (Leconte de Lisle) ja tämän työn Baudelaire, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, (Wenk, 1976, 4). Debussyn suosikkirunoilijoita lauluteksteissä olivat ainakin Théodore Banville, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stefan Mallarmé ja henkiystävä Pierre Loÿs (Wenk, 1976, 7).

Runouden vaikutus Debussyn luovassa työssä oli ilmeisen vahva. Käytännön tasolla voisi ajatella, että Debussyn kuvaileva ja tarkka notaatiotapa ikään kuin jäljittelee runoilijan pikkutarkkaa kirjoitustyötä, jossa jokainen sana, tavu, säe ja niiden yhdessä soiva muoto on tärkeä. Ranskalaiset symbolistiset lyyrikot painottivat kielen musikaalisuutta ja runouden mystistä, metafyysistä tunnelmaa, jota täydensi runouden vapaa mitta (Kupiainen, 1953, 9). Samat ominaisuudet leimaavat nähdäkseni myös Debussyn musiikkia ja sen karttaa, nuottia. Voisi ajatella, että symbolistisuus on läsnä Debussyn musiikissa ja kenties myös Debussyn tavassa kirjoittaa musiikkia paperille. Säveltäjän visuaalisesti monimuotoista, kuvailevaa notaatiotapaa voi kuvata tyyliltään ylelliseksi. Esimerkkinä tästä visuaalisesti runsaasta notaatiotyylistä on päällekkäisten nuottiviivastojen käyttö sielläkin, missä niitä ei välttämättä käytännöllisistä syistä tarvittaisi – esimerkiksi Debussyn toisessa preludikirjassa (Howat, 2009, 210).

Debussy ja Baudelaire, modernin elämän maalarit

Aikansa kirjallisuuteen ja runouteen intohimoisesti perehtynyt Debussy oli jo ennen preludikokoelmansa syntyä (1910) säveltänyt musiikkia samaan runoon: laulu *Harmonie du soir* on vuodelta 1889[20]. Yhteydet Baudelairen runokielen ja musiikin kanssa ovat tietysti tässä musiikin lajissa (laulu ja piano) jo lähtökohtaisesti ilmeisempiä ja enemmän pinnalla kuin instrumentaalimusiikissa. Kuitenkin viehätys juuri tähän Baudelairen runoon oli ilmeisesti Debussylle erityinen.

Selkeästä henkilökohtaisesta kiinnostuksesta huolimatta on vaikeaa jäljittää, missä määrin Debussy tietoisesti etsi vastaavuuksia Baudelairen runosta. Yhteys on kuitenkin niin selvä, että luultavasti Debussy haki runosta, otsikon lisäksi, ideoita musiikkiinsa. Varmaa on, että hän tunsi runon yksityiskohtaisesti, sanasta sanaan, sävellettyään siihen laulun aiemmin[21]. Muusikolle yhteys avautuu soittamisen kautta: kun sävellystä tarkastelee ja soittaa rinnan runon kanssa, Debussyn preludin sointi, atmosfääri ja monet yksittäiset aiheet alkavat muistuttaa Baudelairen *Harmonie du soir* -runon tematiikkaa, säkeitä ja jopa yksittäisiä sanoja. Korostan tässä kohdin lukijalle, että tulevassa jäsennyksessäni preludi ei kuitenkaan ole runon toisinto, vaan yhteydet syntyvät ennen kaikkea soittajan mielleyhtymien ja kokonaisvaltaisen merkityksenmuodostuksen tasolla. Myöskään kysymyksessä ei ole runon suora käännös musiikiksi, jossa musiikki kuvittaa runon tapahtumia[22].

Myös Siglind Bruhn (1997) kirjoittaa Debussyn preludin ja Baudelairen runon yhteyksistä. Bruhnin vertailu liittyy musiikin ja runon muotoon, hän erittelee runon rakennetta ja vertaa sitä suoraan preludin rakenteeseen. Baudelairen runo *Harmonie du soir* on muodoltaan *pantoum*, jonka juuret ovat malaijilaisessa

---

[20] Laulu on osa Debussyn viiden laulun sarjaa *Cinq poèmes de Charles Baudelaire.*
[21] Toiseen Baudelairen runoon (*Le Balcon*, *Parveke*; kokoelmasta *Pahan kukkia*) liittyvä Debussyn pianoteos vuodelta 1917, *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* (ote Baudelairen runosta *Le Balcon*) ei kytkeydy otsikkonsa runoon samalla tavalla; sen sijaan kappale alkaa etäännytetyllä sitaatilla preludista *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir.*
[22] Preludin ohjelmallisuuden asteen ja siihen liittyvät, mahdollisesti arvolatautuneet seikat jätän jokaisen lukijan/kuulijan pohdittavaksi.

kulttuurissa. Tälle runomuodolle tyypillinen piirre on säkeiden kertaaminen seuraavissa säkeistöissä tietyn kaavan mukaan[23]. Runo jakaantuu neljään säkeistöön, joissa esitellään uutta materiaalia vanhan aiheiston (säkeiden) lomassa. Bruhn huomaa Debussyn käyttävän preludissa samaa muotoideaa vapaammin toteutettuna: aiemmat aiheet kertautuvat ja kietoutuvat myöhemmin yhteen uusien aiheiden kanssa. (Bruhn, 1997, 159–165) Edellä kuvattu sävellystekniikka on tietysti muissakin yhteyksissä sangen käytetty, mutta on kiinnostavaa, että Debussy käyttää tätä keinoa johdonmukaisesti juuri tässä preludissa.

Tuntuu mahdolliselta, että Debussy tavoitteli juuri runonomaista, säkeiden kertautuvuuteen perustuvaa rytmitystä kappaleessaan. Bruhn toteaa tämän kaltaisten yhteyksien ”maalaavan ikään kuin saman synesteettisen kokemuksen kuin Baudelaire vangitsee niin hyvin eri taiteenlajissa” (Bruhn, 1997, 165). Myös Debussyn Baudelaire-laulussa *Harmonie du soir* on samantyyppistä musiikin aiheiden toistoa, runon *pantoum*-muotoa seuraillen. Laulussa mielikuvan runon ja musiikin yhtenäisyydestä saa aikaan tekstin ja musiikin kuljettaminen rinnakkain. Preludissa vastaavuudet ilmenevät vaivihkaa ja vihjailevammalla tyylillä.

Yleiselläkin tasolla voi huomata, että Debussyn ja Baudelairen luovassa ajattelussa on paljon samaa. Vaikka Baudelaire ja Debussy edustivat eri sukupolvia, molemmat taiteilijat elivät aikana, jolloin porvarilliset arvot alkoivat murtua ja taiteessa haettiin kiihkeästi uusia, menneen maailman ihanteita mullistavia ilmaisukeinoja. Taiteen aiheisto, välineet ja tavat kuvata todellisuutta muuntautuivat 1800-luvun edetessä alati; myös yhtenäinen käsitys kirjallisuudesta, taiteesta ja kauneuden estetiikasta murtui. Syntyi ajatus taiteen autonomisesta asemasta, jolloin taidetta tehdään taiteen vuoksi[24]. Tämän lisäksi taiteilijan yhteiskunnallinen tehtävä muuttui. Suuren yleisön, eli kasvaneen keskiluokan suosio takasi taiteilijan elannon. Näin ollen yleisön suosion tavoittelu nousi keskeiseksi seikaksi taiteilijalle (Nylén, 2011, 335–337).

[23] Runossa ensimmäisen säkeistön toinen säe “Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir” kertautuu toisen säkeistön aloitussäkeenä; sama kaava jatkuu läpi runon.

[24] ”L’art pour l’art” –liike, jonka keulahahmona oli Baudelaire.

Baudelaire tasapainoili romanttisen ja modernin estetiikan rajapinnalla etsien kauneutta ja kiihoketta myös ”rappeutuneesta, inhottavasta ja makaaberista” (Vuorinen, 1996, 285). Lisäksi Debussyn ja Baudelairen taidekriittisissä teksteissä voi nähdä samoja tyylikeinoja: ilmaisu on ironista, sarkastista, pisteliästä ja provokatiivista. Baudelaire kritisoi ahtaita taidekäsityksiä (kuten teki myös Debussy kirjallisissa hyökkäyksissään *Prix de Romea* ja Pariisin konservatoriota vastaan) muun muassa kirjoituksessaan *Pakanallinen koulukunta*: ”Ylenpalttinen muodon ihailu johtaa hirvittävään, arvaamattomaan sekasortoon. Kiihkeän intohimoinen suhde kauniiseen, hupaisaan, somaan, pittoreskiin – sillä asteita on useita – peittää käsitykset oikeasta ja todesta ja saa ne kokonaan katoamaan (Baudelaire, 2011[1852], 73)”.

Taiteilijoita yhdisti myös ristiriitainen suhde edeltävään aikaan ja estetiikkaan, romantiikkaan. Yhtäältä on selvää, että kumpikin taiteilija oli tyylissään radikaali ja heitä leimasi halu irrottautua vanhasta traditiosta. Toisaalta kuitenkin juuri romantiikan keulakuviksi muodostuneet hahmot, kuten runoilija Victor Hugo, kuvataiteilija Eugène Delacroix sekä säveltäjä Richard Wagner olivat hyvin voimakkaita vaikuttajia myös Baudelairelle ja Debussylle. Koska tarve taiteen uudelleenmäärittelyyn oli kummallekin hyvin keskeistä, romanttiset esikuvat saivat osakseen paitsi pyyteetöntä ihailua, myös rankkaa kritiikkiä. Debussyn inhon kohteeksi joutuivat mm. Camille Saint-Saëns ja Gluck. Debussy kirjoittaa ”Herra ritari Gluckille” osoitetussa ironisessa kirjeessään, että ”seurustelu näiden korkea-arvoisten piirien kanssa on jättänyt musiikkiinne yksitoikkoisen pompöösin ilmeen: jos siinä rakastetaan, tehdään se majesteettisen säädyllisesti, ja kärsimyskin esittää musiikissanne vaaditut hoviniiaukset” (Debussy, 2001[1922], 148).

Baudelaire jätti joskus ovelasti mainitsematta nimeltä kritiikkinsä kohteen, mutta kirjoitti rivien väliin enemmän tai vähemmän selviä johtolankoja. Monet ajan tärkeät kirjailijat, kuten *Madame Bovaryn* kirjoittaja Gustave Flaubert, epäilyttivät Baudelairea suuresti. Musiikin ontologiaa sivuavien kirjoituksiensa lomassa taiteilijat antoivat myös yhteiskuntapoliittisia lausuntoja. Baudelaire

kritisoi instituutioiden vaalimia ahtaita taidekäsityksiä[25] muun muassa kirjoituksessaan *Pakanallinen koulukunta*:

> *Ylenpalttinen muodon ihailu johtaa hirvittävään, arvaamattomaan sekasortoon. Kiihkeän intohimoinen suhde kauniiseen, hupaisaan, somaan, pittoreskiin – sillä asteita on useita – peittää käsitykset oikeasta ja todesta ja saa ne kokonaan katoamaan.* (Baudelaire, 2011 [1852], 73)

Debussy ja Baudelaire kokivat musiikin epätodellisena, salaisena ja jopa yliluonnollisena ilmiönä. Debussy kirjoittaa Monsieur Croche -esseissään[26] musiikista seuraavasti:

> *[…] sillä musiikki, ja vain musiikki, kykenee mielensä mukaan loihtimaan epätodellisia maisemia ja manaamaan esiin sen kiistämättömän mutta kuvajaisista koostuvan maailman, joka salaa luo öiden mystisen runouden, ja ne tuhannet tuntemattomat äänet, jotka syntyvät kuun valon hyväillessä puiden lehti"* (Debussy, 2001[1922], 78

Tässä sitaatissa Debussy kuvaa musiikkia mystisenä ilmiönä, joka on kykenevä ”manaukseen”, tuomaan esiin ”epätodellisia maisemia”, jotka koostuvat ”mystisistä kuvajaisista”. Musiikki esitellään jonkinlaisena omalakisena luonnonvoimana, jolla on salainen sisäänpääsy myös epätodelliseen ja ”kiistämättömään, mutta kuvajaisista koostuvaan maailmaan”. Debussyn käsitys musiikista porttina tiedostamattomaan on sitaatissa hyvin lähellä Baudelairen ilmaisua ”manaava noituus”, ”*une sorcellerie évocatoire*”[27]. Symbolistinen ajatus

---

[25] Kuten teki myös Debussy kirjallisissa hyökkäyksissään *Prix de Rome* –palkintoa ja Pariisin konservatoriota vastaan.

[26] Debussy kirjoitti vuosina 1901–1905 nimimerkillä (ja myös ilman) Monsieur Croche kritiikkejä ja artikkeleita lehtiin, kuten *La Revue blanche*.

[27] Tieteen termipankki. Kirjallisuudentutkimus:symbolismi. http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:symbolismi [katsottu 13.10.2015].

taiteesta, jolla on yliluonnollisia kykyjä ja jonka avulla ihminen saattaa saada kosketuksen ilmeisen, näkyvän ja satunnaisen maailman toiselle puolelle, tulee esille Debussyn luonnehdinnassa.

Myös taiteen määrittelyä ja kategorisointia pakeneva luonne tuntuu olleen lähellä molempien taiteilijoiden mielenmaisemaa – samoin taiteen utopistisuus, selittämättömyys ja kyky kuvata alitajuisia tapahtumia viehättivät molempia. Baudelairen mukaan ”modernius on ohimenevää, pakenevaa ja satunnaista, taiteen toinen puoli kun taas toista puolta määrittävät ikuisuus ja pysyvyys” (Baudelaire, 2011 [1863], 200). Debussy ja Baudelaire kiihottuivat molemmat yliluonnollisesta unen estetiikasta, jota ei – Debussyn sanoin – ”painanut se huonosti sulava saksalainen kuutamo, jonka valossa melkein kaikki heidän (romantikkojen) aikalaisensa kylpivät[28]”. Fantastisuus oli Baudelairelle kyky, jota vain harvat osasivat hyödyntää. Baudelairen mukaan syvästi sielullinen ominaisuus oli ennen kaikkea mielikuvitus; ei fantasia, joka kosketti mielen pinnallisempia kerroksia (Kostamo, 2000, 139). Meidän aikamme lukija voi huomata teksteissä myös psykoanalyyttisiä viitteitä, joita ovat mm. fantasiat ja ihmismielen syvimmät, tiedostamattomat kerrokset.

[28] Sitaatti Minna Pölläsen suomennoksesta *Monsieur Croche – Antidiletantti*, 2001.

II: Ilmaisuvoimaisista merkeistä

Kommunikoiva nuotti – esittäjän kartta ja käsikirjoitus

Kommentoin seuraavaksi lyhyesti viime vuosikymmeninä muusikoiden ja musiikintutkijoiden keskuudessa käytyä keskustelua teosuskollisuudesta sekä pohdin esittäjän suhdetta säveltäjän oletettuihin intentioihin. Tämä on tarpeen, sillä työni liittyy – paitsi esittäjän harjoitusprosessiin preludin parissa – myös hyvin kiinteästi Debussyn preludin esitys- ja nuottimerkintöihin. Aloitan muusikkolähtöisesti toteamalla, että nuotti on länsimaista taidemusiikkia esittävän muusikon korvaamaton ja arvokas kartta, joka piirtää aina suuntaviivat musiikin instrumentaaliselle toteutukselle ja tulkinnalle. Tutkimassani Debussyn preludissa kartta on laadittu erityisen huolellisesti. Debussyn omintakeinen ja poikkeuksellisen tarkka tapa kirjata musiikkia nuoteiksi ja esitysmerkinnöiksi haastaa soittajan luomaan uusia nuottitekstin tarkastelutapoja.

Musiikin muotojen näennäisestä vapaudesta huolimatta Debussy on kuitenkin (paperilla) yksityiskohdissaan ja merkintöjen paljoudessaan ajoittain piinaavan pedantilta tuntuva säveltäjä. Lukemattomat, usein turhautuneetkin harjoitustuntini kahden Debussyn laatiman musiikillisen kartan kanssa herättävät perustavanlaatuisia kysymyksiä. Yksi näistä kysymyksistä liittyy esittäjän suhtautumiseen säveltäjän laatimaan graafiseen esitykseen. Onko esittäjän vastuulla reprodusoida vai aktiivisesti tulkita ja muokata nuottipaperin informaatiota?

Lähestyn edellä muotoilemaani kovin mustavalkoista kysymystä muusikon käytännönläheisestä todellisuudesta käsin. Tutustuessaan sävellykseen esittäjä tulee väistämättä luoneeksi omanlaisensa tavan tulkita graafisia merkkejä. Tämä ainutlaatuinen, subjektiivinen tapa on ensinnäkin monimuotoinen sekoitus muusikon historiaa; sitä kulttuuripiiriä, jossa soittaja on kasvanut, yksilöllisiä työtapoja, opettajiston perinteitä ja omia taiteellisia sekä elämänkatsomuksellisia näkemyksiä. On väistämätöntä, että myös soittajan

fysiikka potentiaaleineen ja rajoitteineen vaikuttaa työtapoihin ja nuottitekstin toteutukseen.

Tässä tapaustutkimuksessa keskityn etsimään itselleni uudenlaisia, mielekkäitä tarkastelutapoja Debussyn kirjoittamiin esitysmerkintöihin ja myös sanallisiin ohjeisiin, joita preludissa on runsaasti. Jyrkkä vastakkainasettelu nuottitekstin reprodusoinnin ja sen aktiivisen tulkinnan välillä tuntuukin tarpeettomalta sekä keinotekoiselta. Vaikka – tai koska – informaatiota ja ohjeita on paperilla paljon, suuria ja pieniä variaatiomahdollisuuksia soitossa on myös lukematon määrä. Vastauksena edellä esitettyyn kysymykseen väitän, että soittaja on aina sävellystä työstäessään aktiivinen toimija – tekijä[29] – joka harjoitteluprosessin edetessä muovaa sävellyksen esityksestä erityisen, toistamista pakenevan ja juuri siksi ainutlaatuisen aktin.

Teosuskollisuutta pohtivasta keskustelusta nostan esiin musiikintutkija Nicholas Cookin idean nuottitekstistä käsikirjoituksena. Cook on kirjoituksissaan tarjonnut näyttämötermin *script*, käsikirjoitus, myös musiikintutkimuksen käyttöön. Käyttökelpoinen termi tuo esiin selvästi esimerkiksi nuottitekstin kommunikatiivisen ja sosiaalisen luonteen, jossa stemmat kykenevät keskustelemaan keskenään ja kuuntelevat toisiansa. Cook mainitsee samassa yhteydessä myös Paul Valéryn ajatuksen notaatiosta reseptinä. Resepti on niin ikään esittäjän käsissä aina uudelleen muokkautuva, joustava elementti. Cook alleviivaa käsikirjoituksen – nuotin – muuntuvaa ja muokkautumiselle altista luonnetta, mutta tietyin rajaehdoin. Cookin mukaan esittäjän tarkka notaation toteutus on olennaista sävellyksen käsikirjoitusta, *scriptiä* tulkittaessa. Kun Cook puhuu muokkaamisesta, hän edellyttää kuitenkin tulkitsijan toimivan tiettyjen, säveltäjää kunnioittavien normien mukaisesti. Muokkaamisessa on siis kyse esittäjän joustavasta suhteesta notaatioon, ei esimerkiksi suurpiirteisyydestä nuottitekstin tulkinnassa. (Cook, 2003, 204)

Cookin esittelemä kommunikatiivisuuden ajatus muovaa mustavalkoisesta, ”absoluuttisesta” nuottitekstistä sympaattisemman ja helpommin lähestyttävän – ikään kuin ystävällissävyisen viestin säveltäjältä esittäjälle. Soittaja

[29] Muusikon tekijyydestä kirjoittaa laajemmin esim. Taina Riikonen (2005).

kommunikoi nuotin merkintöjen kanssa käyttäen kokonaisvaltaisesti subjektiivista muusikko-identiteettiään ja kehoaan. Kommunikoiva suhde nuottiin tuo siis nimenomaan muusikon tekemisen keskiöön, koska se mahdollistaa vuorovaikutteisen ulottuvuuden säveltäjän merkintöjen ja esittäjän muusikkouden välillä[30].

Romantiikan ajan ihanteista nouseva teosuskollisuus (*Werktreue*) suhtautuu musiikin esittäjään näkymättömänä välikappaleena säveltäjän nuottimerkintöjen ja konserttisalissa kuultavan, valmiin ja puhtaan Teoksen välillä[31]. Ajatus autonomisesta ja absoluuttisesta musiikista näyttää olevan jo enimmäkseen historiaa: nykyään nk. klassisten muusikoiden keskuudessa uskollisuuden sijaan on alettu painottaa kriittistä, aktiivista ja muuntautuvaa suhdetta esitysmerkintöihin – toisin sanoen esittäjän käsissä muovautuvaa käsikirjoituksen tulkintaa, joka onkin mielestäni länsimaisen taidemusiikin esittäjän harjoitushuoneessa tapahtuvien taiteellisten prosessien avainasioita. Myös musikologiassa viimeisten parikymmenen vuoden aikana tapahtuneen performatiivisen käänteen (*performative turn*) jälkeen tutkimus on suuntautunut esittäjään ja esityksellisyyteen aivan uudella intensiteetillä (Cook, 2013, 25) .

Tämänkaltaisilla käänteillä tapaa olla myös kulttuuri- ja koulutuspoliittisia vaikutuksia. Markus Mantereen mukaan ”musiikin ontologiakäsitysten ääripäät – käsitys musiikista primaaristi joko partituurina tai esityksenä – toimivat jatkuvasti myös määrittämässä sitä, miten, ja ennen kaikkea *mitä*, musiikissa opiskellaan ja tutkitaan” (Mantere, 128, 2008). Haluan lisätä, että taiteellisten jatkotutkintojen myötä myös esittäjät tuottavat enenevissä määrin muusikkolähtöistä tutkimusta, jossa bartheslainen tekijän kuolema antaa kaivattua tilaa myös musiikin tulkinnan monille merkityksille. Tai, kuten

[30] Tässä yhteydessä esittäjän vuorovaikutus tapahtuu nuotin, runon ja jossain mielessä myös säveltäjän kanssa; en käsittele vähintäänkin yhtä tärkeää, esittäjän ja yleisön välistä vuorovaikutusta tässä työssä.

[31] Tutkija Lydia Goehr kirjoittaa teoskäsityksen ontologiasta perusteellisesti kirjoissaan *The Imaginary Museum of Musical Works* ja *A Quest for Voice.*

Riikonenkin (2005) hahmottelee, tekijyys siirtyykin entistä vahvemmin muusikolle itselleen[32].

Ekspressiivisyys ja esittäjän kommunikatiivisuus

Tutkimukseni siirtyy nyt askeleen lähemmäksi preludia ja sen ilmaisuvoimaista graafista ilmiasua. Debussyn ilmaisuvoimaisia esitysmerkkejä kuvaa mielestäni parhaiten sana ekspressiivisyys. Monimerkityksinen termi on käyttökelpoinen kuvaamaan Debussyn yksityiskohtaisten nuottimerkintöjen yleisluonnetta. On kuitenkin selvää, että en voi tässä yhteydessä käsitellä termin musiikinhistoriallista – ja varsin latautunutta – viitekehystä sen suunnattoman laajuuden vuoksi[33]. Kirjoittaessani Debussyn preludin ekspressiivisyydestä tarkoitan sillä esitysmerkintöjen – sisältäen säveltasojen lisäksi kaikki artikulaatiomerkit, sanalliset ohjeistukset ja fraasien kaaret – ilmaisevuutta. Ilmaisevuudella tarkoitan ennen kaikkea tapahtumaketjua, joka saa alkusykäyksen Debussyn esitysmerkinnöistä ja kehittyy akustisessa tilassa soivaksi musiikiksi, jonka esittäjä muovaa mielellään, kehollaan ja instrumentillaan.

Kapeasti tarkasteltuna nuottitekstin moninaiset merkinnät kuvastavat säveltäjän musiikillisia ideoita graafisessa muodossa. Debussyn esitysmerkinnät kytkeytyvät mielestäni kuitenkin elimellisesti myös klaviatuurin äärellä tapahtuviin liikkeisiin ja äänen tuottamiseen, sointiin ja artikulaatioon – toisin sanoen hyvin fyysisiin, kehollisiin tapahtumiin. Näin ollen preludin ekspressiivisyyden tutkiminen tapahtuu työssäni pianon äärellä istuen, soittaen ja nuotin kanssa kommunikoiden. Keskeiseksi kysymykseksi kommunikatiivisessa harjoitteluprosessissa nousee: mitä tulkinnallisia ja soittimellisia toiveita ja ehdotuksia Debussy voi välittää minulle kirjoittamiensa

---

[32] Elävien säveltäjien ollessa kyseessä tekijyys syntyy myös kommunikaatiossa säveltäjän ja esittäjän välillä.

[33] Voin sen sijaan suositella lukijaa tutustumaan ainakin Elina Packalénin artikkeliin Musiikki ja ekspressiivisyys kirjassa *Johdatus musiikkifilosofiaan* 2008, toim. Huovinen ja Kuitunen.

esitysmerkkien avulla? Haluan prosessissa ymmärtää säveltäjän merkitsemiä musiikillisia tapahtumia ja tarkkailla esitysmerkkejä myös kriittisesti. Soittajana voin esimerkiksi tutkia säveltäjän merkintöjen johdonmukaisuutta. Tai sitten voin nostaa esille ns. klassisen musiikin maailmassa edelleen kvasi-anarkistisen kysymyksen: ”tekisinkö yksinkertaisesti jossain kohdassa sävellystä toisin, vastaan Debussyn merkintöjä?[34]”

Muusikolle sävellyksen esitysmerkintöjen purkaminen on aina kulttuuri- ja aikakausisidonnainen, mutta samalla myös hyvin henkilökohtainen tapahtuma. Ihminen, taiteilija, on eräällä lailla aina oman aikansa – ja aikakaudelle tyypillisien esteettisten ihanteiden – vanki, sillä ”vaikka esittäjä olisi hyvin tietoinen teoksen ja säveltäjän historiasta tai esityskäytännöistä (*historically informed performer*), hän ei voi paeta oman aikansa estetiikan prinsiippejä” (Astilla, 2007, 5). Pianistisen kokemukseni mukaan Debussyn monimuotoiset merkinnät kuvaavat[35] hänen musiikillisia ideoitaan ja henkilökohtaisia esteettisiä mieltymyksiään. Lisäksi ne ohjaavat, tiedostetusti tai alitajuisesti, esittäjänsä pianonsoiton tapaa: parhaimmillaan ekspressiiviset merkinnät virittävät soittajan aistit ja fysiikan taajuudelle, jolla musiikki toimii luonnollisimmin. Harjoitteluprosessissa työtapoinani vuorottelevat kokeilu ja kriittisyys, leikki sekä analyyttisyys. Intuition ja analyyttisen ajattelun yhdistelmään perustuva työskentely lienee tuttua kaikille taidetyöläisille.

Debussy hiljaisena orkesterinjohtajana

Debussyn preludissa *Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir* on nuottien lisäksi myös huomattava määrä muunlaisia esitysmerkintöjä: erilaisia

[34] Tämän työn kirjoitusajankohtana käytiin Sibelius-viulukilpailua Helsingissä; musiikkikritiikeissä nousi esille ”nuottikuvaa tarkasti seuraava, normatiivinen viulistiprototyyppi”, jonka vastakohta oli ”omapäinen, nuottikuvasta poikkeava taituri”. Esimerkeistä ensimmäinen oli kriitikon mukaan tuomariston suosikki, kun taas yleisöön teki vaikutuksen jälkimmäinen (*Helsingin Sanomat* 1.12.2015). Mielestäni asia ei missään nimessä ole näin mustavalkoinen.

[35] Ranskaksi *expressif, -ve*: ilmeikäs, kuvaava

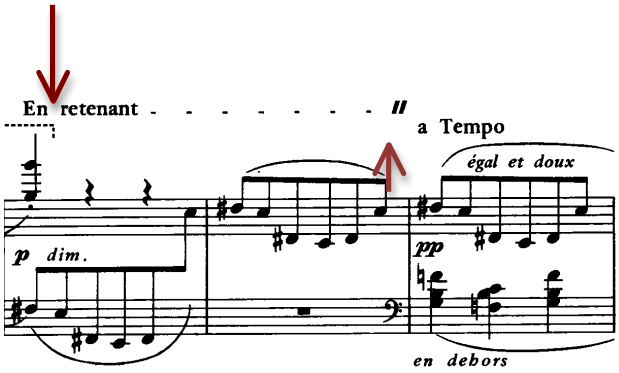
aksentteja, pisteitä, kaaria ja näiden kaikkien yhdistelmiä. Lisäksi Debussy selittää usein sanallisesti, pääasiassa ranskaksi, monia musiikillisia asioita ja tapahtumia preludissa[36]. Havaintojeni mukaan Debussy käyttää preludissa kahdenlaisia sanallisia ohjeita. Toiset ovat luonteeltaan poeettisia ja liikkuvat mielikuvien sekä metaforien tasolla, toiset ovat hyvin konkreettisia sanallisia ohjeistuksia siitä, miten tietty paikka kappaleessa tulisi toteuttaa.

Myös artikulaatioon ja fraseeraukseen liittyviä esitysmerkintöjä on mahdollista tarkastella hyvin konkreettisella tasolla tai sitten abstraktimmalla tasolla. Lähtökohtaisesti muusikko pohtii, miten esitysmerkintä tulisi käytännössä toteuttaa. Hyvin usein hänen täytyy myös ratkaista, minkälaiseen musiikilliseen ilmiöön merkintä epäsuoremmin viittaa. Preludin nuotti onkin kuin esittäjän moniulotteinen ohjekirja, jossa vaihtelevat yksinkertaiset, käytännölliset neuvot ja metaforiset, kuvailevat vihjeet. Tämä nuottiin painettu ”hiljainen ekspressiivisyys” puristuu esiin soittotapahtumassa, koska muusikko ymmärtää esitysmerkinnät soivina ilmiöinä, soittimen ääressä tapahtuvina liikkeinä ja koskettamisen tapoina.

Debussyn esitysmerkinnät ulottuvat moniin tulkinnan rakentamisen peruselementteihin: temponkäsittelyyn, rytmiin, pedaalinkäyttöön, dynamiikkaan ja artikulaatioon. Joillakin merkinnöillä Debussy hakee selvästi tiettyä sointiväriä tai pianistista kosketustapaa. Preludin sanalliset ohjeet määrittävät hyvin tarkasti haluttua fraseerauksen tapaa ja muovaavat musiikin etenemistä, sillä ohjeet hahmottelevat paikoin hidastettuja, pehmeitä pyöristyksiä tai sitten selkeitä, pystysuoria pysähdyksiä (esimerkki 3).

[36] Italiaksi preludissa ovat vain merkinnät *a tempo* ja *rubato*.

Esimerkki 3: Preludin tahdit 16–18; Debussylle tyypillinen tapa kuljettaa musiikkia yksityiskohtaisilla hidastuksilla (*en retenant*, pidätellen; kuitenkin soittajalle käytännössä hidastaen)



Tämän lisäksi preludin sanallisuus – jo nimessään ”Äänet ja tuoksut pyörivät (törmäilevät) illan ilmassa” – luo kappaleeseen vahvan hengen ja perusvireen, jota tavoitellaan[37]. Voisi ajatella, että tässä esitysmerkkien ja ohjeistuksientäyteisessä nuottikuvassa ei jäisi enää tilaa esittäjän omalle tulkinnalle, koska Debussy toimii eräänlaisena hiljaisena orkesterinjohtajana partituurin tarkkojen määräysten takana[38]. Esittäjän tehtäväksi voisi muodostua lähinnä nyanssien, pilkkujen ja aksenttien orjallinen toteuttaminen ja metronominomainen temponkäsittely, jota ohjaavat Debussyn selvärajaisesti merkitsemät nopeutukset ja hidastukset.

Vaikka edellinen on kärjistetty esimerkki, kokemukseni mukaan esittäjä voi turhautua Debussyn merkkien paljouteen ja lopputulos saattaa olla pitkänkin harjoitusprosessin jälkeen musiikillisesti jäykkä ja merkkikieltä suorittava. Soittaja ei tällöin hyödynnä Debussyn ekspressiivistä merkkikieltä kommunikatiivisesti, jolloin tuloksena on mekaaninen toisinto nuottikuvan pedanteista ohjeista. On selvää, että muusikko tukahduttaa esityksensä

[37] Käyn läpi edellämainittuja merkkejä ja preludin sanallisuutta myöhemmin yksityiskohtaisesti, tässä vain yleistasolla.

[38] Tosielämässä Debussy johti jonkin verran omia teoksiaan: Sir Henry Wood mainitsee Englannin-kiertueella (1909) sattuneesta kommelluksesta, jolloin Debussy sekosi oman *Nocturnes*-teoksen vaihtuvissa tahtilajeissa (Nichols, 1992, 218). Kapellimestarina toimiminen ei ollut säveltäjälle mieluista.

ilmaisuvoiman ajatellessaan soittaessaan ”teenkö nyt varmasti oikein”, tai ”soitanko nyt juuri sillä tavalla, kuin säveltäjä sen halusi”. Pianisti Paul Roberts viittaa ilmiöön sangen vahvalla termillä, ”musikologinen totalitarismi”, puhuessaan esittäjän pedantista suhteesta säveltäjän tekstiin (Roberts, 1996, 10). Hän toteaa myös, että jos esittäjän inhimilliset ja tunneilmaisulliset ominaisuudet poistuisivat kokonaan musiikin tulkinnasta, olisi samantekevää, toteuttaako partituurin merkinnät ihminen tai kone (Roberts, 1996, 9–10).

Debussylle ominainen tapa lisätä vaatimus hiljaisesta nyanssista miltei jokaisen fraasin eteen voi saattaa nykyajan jättiläismäisillä, raskailla konserttiflyygeleillä soittavan pianistin hermoromahduksen partaalle. Myös muissa yhteyksissä preludin esitysmerkkien auki purkaminen vaatii esittäjältään paljon: soittajalla on oltava aikaa vievää viitseliäisyyttä tutkia jokaista merkintää erikseen ja tahtoa paneutua esitysmerkkien osoittamiin musiikillisiin ja soittimellisiin ilmiöihin. Joskus tarpeettoman ahdas käsitys esitysmerkkien ”oikeasta” toteutuksesta ja merkintöjen absoluuttisuudesta voi tunkeutua salakavalasti sisään myös esitykseen, ikään kuin tulkinnan parametriksi: eksaktius ja pikkutarkkuus määrittävät tällöin myös soivaa musiikkia ja samalla sen esittäjää. Pyrkimys nuottitekstin pisteiden ja viivojen täsmälliseen toteutukseen voikin nähdäkseni olla sekä luovuutta ruokkivaa että sitä tukahduttavaa.

Esittäjän kommunikatiivinen asenne nuottimerkintöihin

Esittäjän monisyistä suhdetta esitysmerkintöihin problematisoivat useimmat Debussyn musiikkia esittämisen näkökulmasta tutkineet muusikot ja tutkijat[39]. Pianisti Margit Rahkonen kirjoittaa tekemässään Debussyn etydien pianistisen sisällön analyysissä merkeistä seuraavasti: ”Debussyn merkinnät ovat usein niin yksityiskohtaisia, että soittajan toteuttaessa niitä tarkasti ja nuottikuvan mukaisesti voisi tulkinta teoriassa syntyä lähes itsestään. Esittäjän pohdittavaksi jää kuitenkin, miten tulkita erilaiset aksenttien ja viivojen yhdistelmät, mikä taas

[39] Esimerkiksi Paul Roberts, Claude Abranavel, Robert E. Schmitz, Stefan Jarocinski ja Roy Howat.

ei aina suinkaan ole helppoa. Sama merkintä voi saada erilaisia tulkintoja erilaisissa yhteyksissä" (Rahkonen, 1994, 31).

Rahkonen on havainnut Debussyn pikkutarkkojen merkintätapojen edut, mutta myös ongelmat, etsiessään mielekästä pianistista työtapaa Debussyn etydien parissa. Näyttää siltä, että Debussyn tarkat merkinnät haastavat yhä uudelleen tutkijansa älylliseen pohdintaan niiden taustalla olevasta musiikillisesta merkityksestä. Merkityksiä voi lähestyä monesta suunnasta: Steven Rings (2008) hahmottelee tutkimuksessaan erilaisia intensiivisen kuulemisen tapoja ja erittelee kuulijan ajallisuuden kokemusta Debussyn preludissa *Des pas sur la neige*. Rings suuntaa toisin sanoen kommunikaation Debussyn notaation kanssa kuulemisen tasolle.

Claude Abranavel erottaa musiikin esittäjän älyllisen tulkinnan ja emotionaalisen tulkinnan toisistaan. Abranavelin mukaan esittäjä paneutuu ensin partituuriin älyllisellä tasolla, josta seuraa musiikin hengen, tyylin ja ilmaisun luominen emotionaalisin keinoin. Abranavel siis erottaa musiikillisen intuition älyllisestä suhteesta nuottitekstiin. Hänen mielestään esittäjän tehtävä on kuitenkin luoda teos uudelleen tulkinnassaan (Abranavel, 1999, 28–29). Abranavelin hahmottelema jako esittäjän älyllisestä ja emotionaalisesta tulkinnasta tuntuu keinotekoiselta. Nämä prosessit ovat mielestäni päällekkäisiä ja toisiaan tukevia, eivät toisiaan seuraavia, syy-seuraussuhteisia jatkumoja. Joka tapauksessa Abranavelinkin päätelmien keskiöön nousee kommunikatiivisuuden ajatus partituurin kanssa työskenneltäessä.

Myös Betty Parker Mallard on luokitellut ja eritellyt huolellisesti tutkimuksessaan Debussyn preludien ja etydien merkkejä. Kuten Abranavel, myös Parker tarkastelee erikseen Debussyn preludien sanallisuuden mielikuvia herättävää luonnetta ja listaa näitä eri kategorioihin (Mallard, 1979, 67–76). Johtopäätöksissään myös hän puhuu merkkien oikeasta tulkinnasta, jonka esittäjä toteuttaa parhaiten älyllisen ja mielikuvatason työskentelyn yhdistelmällä (Mallard, 1979, 125). Mallard ei kuitenkaan lähde erittelemään tätä esittäjän työskentelytapaa. Mallardin tutkimus on lähinnä käytännön tason katsaus merkkikieleen, joka tyytyy listaamaan Debussyn käyttämät eri merkit ja

niiden yhdistelmät eri pianistisissa konteksteissa, syventymättä mainitsemiinsa mielikuvatason työskentelyn keinoihin. Hän ei myöskään lähde kirjoittamaan itse soittotapahtumasta; tämä vaikuttaa tietoiselta rajaukselta.

Tarkastelemassani Debussy-kirjallisuudessa toiseksi kantavaksi teemaksi nousee Debussyn musiikin symbolistisuus. Usein symbolistisuus liitetään kiinteästi Debussyn tapaan kirjoittaa musiikkia: runsaisiin esitysmerkintöihin ja sanallisiin ohjeisiin. Claude Abravanel toteaa, että Debussy käyttää kaikkia tiedossa olevia notaatiomerkintöjä musiikissaan lisäten niihin usein myös sanallisen selityksen[40]. Näiden merkintöjen täsmällinen toteutus on Abravanelin mukaan olennaista, kun esittäjä etsii Debussyn musiikin tunteisiin vetoavaa merkitystä. (Abravanel, 1999, 36–37) Abravanel puhuu samaisessa artikkelissa ”symbolistisesta musiikin kielestä”, jota Debussykin käytti – vaikka ei tiedostetusti halunnutkaan säveltää minkään tietyn, ennalta määrätyn systeemin mukaisesti. Abranavelin mielestä Debussyn symbolistinen musiikin kieli muuntuu jokaisen sävellyksen kohdalla erilaiseksi ja samoin musiikilliset symbolit (merkkikieli) merkitsevät erilaisia soinnillisia ja tunnetasolla liikkuvia asioita (Abravanel, 1999, 33).

Harvinaisia nautintoja ja metaforisia yhtymäkohtia

Myös Michel Fleury tarkastelee Debussyn musiikin symbolistista tai impressionistista olemusta. Fleury ehdottaa näille kuluneille termeille uutta, kuvailevaa vaihtoehtoa: hänen mukaansa Debussyn musiikin (Ravelin ja Deliuksen musiikin ohella) syvin olemus aukeaa parhaiten ilmaisussa ”unen ja kaukaisuuden estetiikka”[41], jolla on kaksi edeltäjää – kuvataiteilija William Turner ja kirjailija Edgar Allan Poe – ja yksi profeetta, Charles Baudelaire (Fleury, 1996, 62–63). Fleuryn mukaan Debussyn musiikki on luonteeltaan vihjailevaa, ei kuvailevaa, ja sitä leimaa hedonismi sekä harvinaisten nautintojen

[40] Tarkennus: sävellysajankohtana käytössä olleita notaatiomerkintöjä.
[41] Ranskaksi *esthetique de rêve et des lointains*.

etsintä (Fleury, 1996, 62–63)[42]. Myös filosofi-musikologi Vladimir Jankélévitch tunnistaa Debussyn soinnillisen erityislaadun ja nostaa esiin Debussyn musiikin yhteydet hiljaisuuteen todeten, että ”hiljaisuudesta hiljaisuuteen ja halki hiljaisuuden” voisi olla Debussyn musiikin motto (Yankélévitch, 2003 [1961], 133).

”Nautinto on ainoa sääntö”[43] – näin Debussy itse kommentoi pääasiallista ohjenuoraansa sävellystyössä. Fleury avaa tutkimuksessaan tätä Debussyn usein siteerattua, mutta yhtä usein pinnalliseksi ja epäselväksi jäävää kommenttia. Fleuryn mukaan nautinto ja hedonismi on läsnä Debussyn musiikissa – kuten myös edellä mainitussa siteerauksessa itsessään – Baudelairen tyyliin. Fleuryn mielestä Debussyn musiikki on ”hedonistista nautintoa korville”, Baudelairen ”nautinnon estetiikan” mukaisesti (Fleury, 1996, 87). Kun seuraa Fleuryn hahmottelemaa ajatusketjua, Debussyn kommentti ”nautinnosta sääntönä” piirtyy esiin esteettisenä kannanottona, ei kommenttina hänen sävellystekniikastaan. Se viittaa mahdollisesti myös Baudelairen runoudesta kumpuavaan ideaan hedonismista ihmisen luovuuden lähteenä. Sensuelli, nautintoja tarjoava aistimaailma ja avoin seksuaalisuus liittyvät tähän Baudelairen ”nautintojen estetiikkaan”.[44]

Siglind Bruhn purkaa tutkimuksessaan Debussyn musiikin merkityksiä ulkomusiikillisten, intermediaalisten yhteyksien valossa[45]. Hän näkee Debussyn preludien kuvailevien otsikoiden avaavan tien musiikin ”suljetun semantiikan” ulkopuolelle – olematta silti ohjelmamusiikkia. Bruhn keskittyy tutkimuksessaan musiikin ja sen syntytaustalla oleviin ulkomusiikillisiin sysäyksiin (kuten preludissa Baudelairen runo) ja niiden välisten yhteyksien löytämiseen. (Bruhn, 1997, 17) Bruhn toteaa Debussyn musiikin saavan aikaan ”kokonaisen esteettisen kokemuksen” ilmankin näitä musiikin ulkopuolisia yhteyksiä, mutta puolustaa metaforisten, semanttisten ja strukturaalisten

[42] Fleury käyttää sanaparia *suggestion – description* (vihjailu – kuvailu) sekä ilmaisua “des plaisirs raffinés, rares”.
[43] Banvillen näytelmässä *Hymnis* (johon Debussykin tarttui aikomuksenaan säveltää siihen musiikki) on repliikki: *Le plaisir est ma loi* (Wenk, 1970, 16).
[44] Ks. esim. avoimesti eroottinen runo *Parfum exotique* (Baudelaire, 2011, 74).
[45] Bruhn ilmoittaa itselleen tärkeimmiksi kirjoittajiksi mm. Lawrence Kramerin ja Edward Lippmannin.

yhtymäkohtien paikkaa kiitollisena keinona juuri tämän musiikin analysoinnissa. (Bruhn, 1997, 26)

Debussyn esitysmerkinnät soittajan salakirjoituksena

Kuten useimpien edellä esiteltyjen kirjoittajien, myös oman näkemykseni mukaan esittäjän suhde nuotti- ja esitysmerkintöihin on yhtä aikaa käytännöllinen ja abstrakti. Nuotissa olevat merkit ohjaavat käytännössä esittäjän liikekieltä, artikulointia, sormitusten laatimista ja kosketuksen tapaa. Yksittäinen staccatopiste, sana tai tenutoviiva ei kuitenkaan ole yksiselitteinen tai absoluuttinen seikka muusikolle: merkintää ympäröivät musiikilliset tapahtumat, joihin merkintä ikään kuin kiinnittyy, määrittelevät aina merkityn eleen tarkan toteutuksen.

Roy Howat (2009) kirjoittaa Debussyn kahdenlaisesta kommunikointitavasta esittäjän kanssa. Howatin mukaan ensimmäinen on luonteeltaan ohjailevaa (*presprictive*) ja toinen kuvailevaa (*descriptive*). Ohjailevasta kommunikaatiosta Howat nostaa esiin esimerkiksi sormitukset (joita Debussy käyttää kovin vähän) ja kuvailevasta kommunikaatiosta sanalliset ohjeet. Howatin jaottelu tuo muusikon esiin toisaalta osaavana käsityöläisenä, mutta myös luovana, musiikkia tajunnassaan ja kehossaan aktiivisesti muovaavana toimijana[46].

Fleuryn esiin nostama musiikkia kuvaava ilmiö, vihjailevuus, vastaa ehdottomasti myös *Les sons* -preludin ominaissävyä. Kun tätä sanaa tarkastelee preludin yhteydessä, on selvää, että etenkin Debussyn sanalliset ohjeet ovat useimmiten enemmänkin vihjailevia kuin asioita suoranaisesti kuvailevia. Esittäjän näkökulmasta juuri preludin nuotti- ja esitysmerkintöjen metaforisuus,

[46] Merleau-Pontyn mukaan (taiteilijan) ruumista ei voi erottaa hengestä, eikä näkemistä voi erottaa liikkeestä. Hän ajattelee myös, että ”näkyvä maailma ja motoristen hankkeitteni maailma ovat saman olemisen täysiä osia” (Merleau-Ponty, 1964 [2001]). Merleau-Pontyn ajatus näkyvän maailman ja ihmisen motoriikan yhteensulautumisesta kuvaa mielestäni myös muusikon aistien toiminnan ja musiikillisen analyysin muodostamaa synteesiä soittotapahtumassa.

runonomaiset, fragmentaariset fraasit ja sanallisten ohjeiden vihjaileva luonne saavat aikaan vaikutelman symbolistisesta musiikista. Kuitenkin käytännön työskentely Debussyn preludin kanssa on yhdistelmä pianistin konkreettista, käytännönläheistä tietotaitoa, käsityöläisyyttä ja abstraktia, mielikuvatason maailmaa. Mielikuvatason työskentelyssä muusikko voi tietysti ammentaa inspiraatiota Fleyryn hahmottelemasta, profeetta Baudelairen ”unen ja kaukaisuuden estetiikasta”, toimien kuitenkin samanaikaisesti käsityöläisenä klaviatuurin äärellä.

Kuten kirjallisuuskatsauksenikin osoittaa, huomionarvoisin erityispiirre Debussyn preludin partituurissa on mikrotason merkintöjen runsaus. Yhteenvetona voin todeta, että sanallisuus preludissa ei ole selkeästi representoivaa, ohjelmamusiikillista ihmisen aistihavaintojen, ympäröivän maailman ja musiikillisten eleiden suoraa rinnastusta. Sen sijaan kuvaileva ja vihjaileva merkkikieli on esittäjälle kuin metaforien täyteistä salakirjoitusta, jonka merkitykset muotoutuvat konkreettisella keinolla, soittamalla.

Kuitenkin tutkimuskentällä soittamisen akti analyysin ja musiikin merkityksenmuodostumisen välineenä on edelleen marginaalissa ja suuressa osassa tutkimuskirjallisuutta soittajan ruumiillinen toiminta musiikin muovaamisessa jää näkymättömiin tai sitä sivutaan vain pintapuolisesti. Muusikkolähtöisen musiikintutkimukseen ovat suomalaisessa tutkimuskentässä tarttuneet viime vuosina mm. Päivi Järviö (2011), Assi Karttunen (esim. 2015), Taina Riikonen (2005) ja Milla Tiainen (2005, 2012). Musiikin käsityöläiselle ja esittäjälle on luontevaa tutkia musiikkia paitsi esityksenä, myös toiminnallisena ruumiillisena prosessina. Ajattelen, että soittajalle ominaisin ote tutkittavaan musiikkiin on suorassa yhteydessä käsityöhön – liikkeellisyyteen, fraseeraukseen, sointiin ja artikulointiin soittimen äärellä. Vaikka muusikkolähtöinen musiikintutkimus ei olekaan enää uusi asia, koen tarvetta nostaa sitä esille tässä työssä: kokemukseni mukaan tämän tyyppinen tutkimusdiskurssi ei ole muusikoille itselleen vielä tarpeeksi tuttu.

Taina Riikonen muotoilee muusikkolähtöisen analyysin suuntaviivoja näin: […] ”Muusikon toiminnallisuus on analyysin lähtökohtainen viitekehys, jossa teokset

tai partituurit eivät ole olemassa vastasyntyneinä tai viattomina, vaan aina muusikkoudesta käsin merkityksellistettyinä" (Riikonen, 2005, 44). Myös kirjoittamisen tulisi muusikkolähtöisessä tutkimuksessa olla mahdollisimman lähellä taiteilijan kokemusmaailmaa ja kehoa, kuten Järviö hahmottelee kehittäessään "tutkimisen ja kirjoittamisen menetelmää, joka sallii keskittymisen yksittäisen ihmisen kokemukseen" (Järviö, 2012, 27).

Keskityn muusikkolähtöiseen, soittajan kokonaisvaltaisesta toiminnasta ja ruumiillisesta tiedosta nousevaan analyysiin seuraavassa luvussa. Sitä ennen tarkastelen lyhyesti tuntoaistia pianistin soinnillisessa työskentelyssä. Koen tarpeelliseksi kuvata tuntoaistin erityistä tärkeyttä työni tässä vaiheessa, koska se osaltaan selventää lukijalle muusikon erityistä, kehollis-kognitiivista tiedontuottamisen tapaa.

Tuntoaisti pianistisessa työskentelyssä

Soittamisessa välttämätön näkö-, kuulo- ja tuntoaistin yhteistoiminta on usein soittajalle hyvin kokonaisvaltaista. Aistien toiminnan erittely ja niiden yhteistoiminnan purkaminen osiin on kuitenkin hyödyllistä etenkin harjoitteluvaiheen alussa, koska työskenteleminen tarkentuu ja konkretisoituu keskittymisen suuntautuessa vain yhteen aistikanavaan kerralla. Toisaalta soittaminen saattaa myös hetkellisesti vaikeutua, koska aistien luontainen yhteistoiminnallisuus ikään kuin kytketään pois päältä. Edellä mainitusta tilanteesta tyypillinen käytännön esimerkki on laajoja hyppyjä klaviatuurilla sisältävän jakson harjoittaminen silmät kiinni – tällöin normaalista, moniaistisesta soittotapahtumasta suljetaan kokonaan pois näköaisti, jolloin tuntoaistin merkitys korostuu ja toistojen myötä hyppyetäisyyden arvioiminen sitoutuu kiinteämmin lihasmuistiin[47].

[47] Muusikoiden keskuudessa käytetään usein arkikielessä termiä "lihasmuisti", joka ohjaa soittotapahtumaa ja voi jopa pelastaa kiperässä tilanteessa esityksessä iskevän muistikatkon sattuessa. Lihasten kyky muistaa lienee kuitenkin mahdottomuus, mutta termi kuvaa hyvin muusikoille tyypillistä,

Myös ilman soitinta harjoitteleminen, ”hiljainen nuotinluku”, tapahtuu hyvin kokonaisvaltaisesti. On ilmeistä, että kommunikoidessaan nuotin kanssa soittaja tutustuu musiikkiin ensin näköaistinsa avulla: konkreettinen ensivaikutelma soitettavasta kappaleesta on länsimaista taidemusiikkia soittavalle muusikolle lähtökohtaisesti visuaalinen. Monimutkainenkin nuottiteksti hahmottuu kokeneen muusikon tietoisuudessa pelkän näköaistin avulla jokseenkin ymmärrettäviksi musiikin muodoiksi. Lisäksi useilla muusikoilla on kyky kuulla musiikki mielessään jo tässä vaiheessa pelkän visuaalisen informaation kautta. Aiemmat kuuntelukokemukset kyseessä olevasta musiikista tietysti helpottavat kaikilla tätä sisäistä kuulemista, jossa muusikon kokonaisvaltainen, monia aisteja yhtäaikaisesti hyödyntämä työtapa ilmenee mielestäni eräässä tärkeimmistä muodoistaan. On mielenkiintoista, että näkö- ja kuuloaistien lisäksi myös tunto- ja liikeaistimukset aktivoituvat hiljaisen nuotinluvun tuomien ärsykkeiden johdannaisina: soittaja voi ikään kuin aistia nuottia lukiessaan sormenpäissään sen sisältämän informaation. Hän kykenee esimerkiksi tuntemaan, miltä jokin tietty sointu tuntuu tai millä lailla käsien liike ohjaisi kappaleen fraseerausta. Ammattimuusikko pystyy näin ollen samanaikaisesti muuttamaan nuotin visuaalisen informaation myös melko tarkoiksi fyysisiksi tuntemuksiksi.

Lisäksi tuntoaisti on pianistille hyvin tärkeä työkalu soinnillisessa työskentelyssä. Nimenomaan tuntoaisti sitoo visuaalisesti hahmotetun nuottitekstin informaation myös fyysiseen muistiin: miltä jokin tietynmuotoinen sointu tuntuu, missä asennossa käden tulee olla, jotta soinnin balanssi olisi paras mahdollinen, miten klaviatuurin muodot hahmottuvat tietyn asteikon soitossa. Kuten sanottu, pianistin motorinen muisti onkin paljon enemmän kuin varsinaisen muistin *back up* -toiminto: sillä mahdollistetaan myös vivahteikas ja mukautuva pianosointi.

Tämän työn viitekehyksessä mainitsen, että Debussyn *Les sons* -preludi on etenkin soinnillisesti erityisen monitasoinen. Lisäksi preludi on paikoin myös

---

kehollis-analyyttistä tapaa käsitellä nuotissa olevaa informaatiota – jopa muistamisen tasolla.

pianistisesti varsin epämukava. Muutkaan Debussyn ensimmäisen kirjan preludit eivät ole, muusikkoslangia käyttäen, parhaiten käteen istuvinta pianokirjallisuutta[48]. Soittaja joutuu miettimään ja kokeilemaan ensin alkuun hankalilta tuntuvia teknisiä ratkaisuja löytääkseen ergonomisen, hyvin soivan, sekä partituurin esitysmerkkejä toteuttavan tavan soittaa. Tässä työskentelyssä edellä mainitsemani tuntoaistin ja kuuloaistin saumaton yhteistyö näyttäytyy käytännön tasolla selkeimmin.

Debussyn kosketus: soittotavoista, estetiikasta ja liikekielestä

Debussyn preludin harjoittelu on väsymätöntä työskentelyä pianon soinnin laatuisuuksien kanssa. Soittaja pyrkii löytämään soittoonsa erityisen soinnin, joka vivahteikkuuden lisäksi noudattaa harjoiteltavan kappaleen tyylipiirteitä ja –ihanteita. Mistä seikoista oletetut, pianistiset sointi-ihanteet sitten koostuvat? Kysymys kytkeytyy erilaisten kuulo- ja tuntoaistimusten luokitteluun ja niiden arvottamiseen. On selvää, että pianistisen työn keskiössä on instrumentin koskettaminen ja eritoten koskettamisen erilaiset laadut. Eri tyyppiset tavat koskettaa instrumenttia ovatkin soittotaidon peruslähtökohta; työskentely alkaa jo lapsuuden alkeisopinnoissa, ja sitä hiotaan vuosikausia. Koskettaminen on kuitenkin alati muuntuva ja muokkautuva elementti soitossa. Ajan musiikillis-esteettiset mieltymykset muokkaavat koskettamista, soitettava repertuaari vaikuttaa koskettamisen tapoihin, samoin käytössä olevat instrumentit ja akustiset tilat. Myös uusi teknologia osallistuu tähän koskettamisen laatutyöhön jatkuvan ja helpoksi tehdyn äänittämisen ja tallentamisen muodossa.

Kuitenkin pohjimmiltaan koskettaminen on syvästi inhimillinen toiminto, joka kytkeytyy soittajan psyykeen ja sielunelämään elimellisesti. Soitossa ihmiskosketuksen koko skaala ikään kuin muuntuu instrumentin välityksellä

[48] Vertailukohdaksi sopii esimerkiksi Debussyn aikalaissäveltäjän Déodat de Séveracin täydellisesti "käteen istuva" teos *En Languedoc* vuodelta 1904, jonka sävelkieli tuntuu olevan lähtöisin suoraan soittotapahtumasta; mahdollisesti säveltäjän improvisoinnista pianon äärellä. Soittimellisuudesta kirjoittaa perusteellisesti Risto-Matti Marin taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisessa työssään *Soittimellisuus pianosovituksissa* (2010).

kuultavaksi musiikiksi. Pianisteja arvioidessa puhutaan usein kuulijaa miellyttävästä – tai kuulijan mielestä epämiellyttävästä – kosketuksesta, joka oikeastaan viittaa nimenomaan soittajan soinnilliseen työskentelyyn tuntoaistin ja kuuloaistin kanssa. Kosketuksen vastaanottaja, kuulija, määrittelee viime kädessä kosketuksen laadun aina henkilökohtaisista lähtökohdistaan käsin. Näin tekee myös koskettaja, soittaja. Sointi-ihanne on siis subjektiivinen arvo, johon tosin liittyy monia kulttuurisia tekijöitä ja usein myös voimakkaita ennakko-odotuksia.

Tarkastelen seuraavassa tuntoaistimuksia suhteessa säveltäjän liikekieleen. Väitän, että nuottikuva paljastaa muusikolle jotakin paitsi säveltäjän tavasta hahmottaa ja säveltää musiikkia, mutta usein myös hänen omasta tavastaan soittaa instrumenttia – pianon ollessa kyseessä tavasta koskettaa klaviatuuria ja tuottaa ääntä. Nuottikuvan fyysinen kokeminen tuntoaistin avulla päästääkin muusikon ikään kuin lähelle säveltäjää. Roy Howat kirjoittaa tästä muusikon ja säveltäjän välisestä, nuottitekstin kautta muotoutuvasta ”fyysisestä” suhteesta. Howat muotoilee, että soittaessaan säveltäjän musiikkia pianisti aistii säveltäjälle luonteenomaisen liikekielen, ja mukautuu siihen joustavasti. Howat näkee pianistin ja säveltäjän fyysisyyden tärkeänä moniaistisuuden välineenä: hänen mukaansa soittajan – ja säveltäjän – ryhti, asento ja tapa käyttää lihaksistoa vaikuttavat myös tapaan kuulla musiikkia (Howat, 2009, 294).

Tämän työn puitteissa kiinnostavaa on tietenkin Debussyn kosketus ja pianismi. Aikalaiskommentteja Debussyn soitosta on tallennettu paljon ja nämä kertomukset ovat jotakuinkin yhdenmukaisia. Hänen on kuvattu olleen erittäin omaleimainen pianisti, jonka soitto oli vangitsevaa ja sävykästä. Hän ei ollut leimallisesti suurieleinen pianistivirtuoosi tai pyrkinyt markkeeraavaan tekniseen taituruuteen, kuten italialainen pianisti ja säveltäjä Alfredo Casella kuvaa: ”Mitkään sanat eivät riitä kuvaamaan sitä tapaa, miten hän soitti joitain hänen omista preludeistaan. Hän ei ollut todellinen virtuoosi, mutta hänen kosketuksensa herkkyys on vailla vertailukohtaa” (Trezise, 2003, 261). Edellä olevan kommentaarin kaltaiset kritiikittömät ja ylistävät arviot selittyvät osin tietysti sillä, että kommentoijat olivat useimmiten Debussyn hyviä tuttavia ja taiteellisia yhteistyökumppaneita. ”Virtuositeetin” puuttuminen nousee joka

tapauksessa kommenteista johdonmukaisesti esille; joskin tässä tapauksessa kuulijaa kiehtovassa, positiivisessa mielessä.

Tosiasiassa Debussy halveksikin ajan musiikkimaailman ihailemaa virtuoosikulttia avoimesti, muun muassa poleemisessa kirjoituksessaan *Virtuoosit*. Debussy kirjoittaa:

> *Virtuoosien vetovoima yleisöön on sukua voimalle, joka vetää ihmisjoukkoja sirkukseen. Aina toivotaan, että jotain vaarallista tapahtuisi: että herra X soittaisi viulua kantaen herra Y:tä harteillaan tai että herra Z sieppaisi flyygelin hampaisiinsa kappaleen lopussa…*(Debussy, 2001[1922], 52).

Myös aikalaiskommentaarit todistavat samoja mieltymyksiä: pianisti Marguerite Long[49] kertoo, että esimerkiksi ”virtuoosipianistien” suosima viidennen sormen korostaminen melodian esiin saamiseksi ärsytti Debussyä. Hänelle harmonia oli aina tärkeä elementti soitossa, jonka ei tullut jäädä melodian varjoon (Nichols, 1992, 175).

Roy Howat nostaa esiin aikalaiskommenteista erään kiinnostavan asian, joka leimaa toistuvasti puheenvuoroja: monen musiikkikollegan mielestä Debussy soitti tavalla, joka on luonteenomaista nimenomaan säveltäjälle (tälle tyylille vastakohtana aiemmin käyttämäni luonnehdinta ”pianistivirtuoosi”). Tämä säveltäjämäinen tyyli tarkoitti muun muassa ylipianististen elkeiden välttämistä ja harmonisten seikkojen esiin kaivamista tekstuurista (Howat, 2009, 309). ”Ylipianistisuudella” Howat tarkoittaa muun muassa pianistin sormiartikuloinnin selkeyttä siten, että jokainen ääni erottuu erikseen äärimmäisen hiljaisissakin nyansseissa. Howat kirjoittaa Debussyn olleen mieltynyt orkesterisoittimia (esim. puupuhaltimet) imitoivaan, sumeampaan ja epäselvempään äänimaisemaan, joka toteutetaan sormien artikuloinnilla koskettimien ollessa osittain pohjaan painetut. (Howat, 2009, 309) Tästä kommentista pianisti saa yksityiskohtaista, pianonsoiton käsityöhön liittyvää tietoa, joka voi osoittautua arvokkaaksi Debussyn musiikkia soittaessa.

---

[49] Marguerite Long (1878–1966) oli ranskalainen pianisti, joka teki läheistä yhteistyötä Debussyn kanssa ja opetti Pariisin konservatoriossa.

Säveltäjänä Debussy oli hyvin mieltynyt hiljaisiin nyansseihin musiikissa ja tutki niiden eri tasoja kaikessa tuotannossaan. Myös soittajana Debussy etsi flyygelistä nimenomaan hiljaisia sointitasoja: hän sulki usein soittaessaan flyygelin kannen kokonaan kiinni. Lisäksi Debussy koki, että muut pianistit soittivat hänen musiikkiansa liian karskisti ja lujaa, eikä antanut myöskään oppilaidensa avata flyygelin kantta kotonaan (Nichols, 1992, 164). Eräs aikalaiskommentaari kuvaa runollisesti hänen soittaneen pianoa ”hellästi puhuen, kuin ratsastaja ratsulleen”[50]. Debussy pyrki siis selvästi pehmeään soittotapaan, jossa pianon vasaramekanismi ei muodostuisi määrääväksi tekijäksi soinnin tuottamisessa. Tätä soittamisen tapaa todistavat myös monet aikalaiset, jotka kuvaavat Debussyn soittaneen suorilla sormilla ja hyvin lähellä koskettimistoa. Soittotapaa luonnehditaan kommentaareissa klaviatuuria ”hyväileväksi” tai jopa ”hierovaksi” (Howat, 2009, 312).

Debussy esiintyi jonkin verran julkisesti konsertoiden omilla sävellyksillään, mutta kärsi esiintymisjännityksestä. Kriitikoiden konserttiarviot hänen soitostaan olivatkin sävyltään huomattavasti negatiivisempia kuin muusikkokollegoiden vaikuttuneet arviot. Ajattelen, että Debussyn intiimi sointiestetiikka ei ollut parhaimmillaan suurten konserttisalien puitteissa; hän oli itse sitä mieltä, että jotkut hänen pianopreludeistaan (mm. *Des pas sur la neige*) tulisikin esittää *entre quatre yeux*, kahden kesken[51].

Myös kuvaukset Debussyn persoonallisuudesta paljastanevat tiettyjä asioita hänestä muusikkona. Debussyn kerrotaan olleen erityisen tarkka nuotissa olevista merkinnöistä ja niiden toteutuksesta, jonka lukuisat oppilaat ja kanssamuusikot saivat kokea pisteliäinä kommentteina maestrolta[52]. Debussyn pedanttia suhdetta nuottimerkintöihin toistellaan kirjallisuudessa kyllästymiseen asti. Itselleni olennaista on pohtia, mitä tämän kaltaiset,

---

[50] Léon-Paul Farguen kommentti pianisti Marguerite Longin kirjassa *Au piano avec Claude Debussy*, 1960.

[51] Lisää Karstein Djupdalin keräämiä tietoja Debussystä pianistina internetsivuilla *Debussy at the piano*: http://djupdal.org/karstein/debussy/pianist/p01.shtml [katsottu 19.3.2014]

[52] Aikalaiskommentteja on luettavissa runsaasti Roger Nicholsin kirjassa *Debussy remembered* (1992).

persoonallisuuteen kytkeytyvät kommentit saattaisivat paljastaa hänen pianismistaan?

Aikalaiskommentaareja lukemalla voin paljastaa sinänsä kiinnostavia yksityiskohtia Debussystä ihmisenä ja saada tietooni lausuntoja siitä, miten muut muusikot kokivat hänet opettajana tai yhteistyökumppanina soittotilanteissa. Yleisluontoisia kommentaareja enemmän minua kiinnostavat kiinteästi soittamiseen liittyvät yksityiskohdat – sormien asento, kosketuksen tapa – koska ne kertovat minulle jotakin konkreettista Debussystä pianistina. E. Robert Schmitzin mukaan kuitenkin ainoastaan nuottitekstissä oleva informaatio ”antaa vastauksen Debussyn pianistisesta tyylistä, toisin kuin kuulopuhe hänen jatkuvasta pianissimo-soitosta” (Schmitz, 1950, 35). Kiinnostavimmat Debussyn pianismiin liittyvät asiat ovatkin sisällä partituurissa, nuotti- ja esitysmerkinnöissä, jotka avautuvat toiselle pianistille aina myös koskettamisen ja kuulemisen – fyysisyyden kautta.

Sellisti-tutkija Elisabeth Le Guinin lihallinen näkökulma Boccherinin sellismiin[53] on avannut tyystin uusia ovia muusikkojen esitystutkimukseen. Voisiko Debussyn musiikin esittäjä tavoittaa jotain kehollista myös Debussyn pianismista ja herkästä soinnin tuottamisen tavasta pelkän nuottikuvan perusteella? Liikkuvaa kuvaa säveltäjän soitosta ei ole, eikä Debussy esiinny monessakaan löytämässäni valokuvassa pianon kanssa. Säveltäjä Ernest Chaussonin kotona otetussa valokuvassa (kuva 2) hänet voi kuitenkin nähdä klaviatuurin äärellä. Kuvassa Debussyn soittoasento näyttäisi olevan sellainen, jossa käsivarret ovat suorina ja ”roikkuvat” olkavarresta sormiin saakka ilman kyynärpään tekemää kulmaa. Pianistin ymmärtämänä kuvan asento viittaisi rentoon ja vapaaseen soittotapaan, jossa sointi muodostuu kokonaisvaltaisesta käsivarren luonnollisen painon hyödyntämisestä äänentuottamisessa.

Tiedetään, että Debussy työsti pianosävellyksiään (ja myös esimerkiksi *Pelléas et Melisanden* partituuria) klaviatuurin äärellä: sävellys on näin ollen ainakin jossain vaiheessa saanut myös soivan ja säveltäjän sormenpäissä tuntuvan muodon. Vaikka säveltäjä oli ihailtu improvisoija, Debussy ei ilmeisesti

---

53 Elisabeth Le Guin: *Boccherini´s Body, An Essay in Carnal Musicology*, 2006.

säveltänyt pianolla improvisoiden tai kokeillen. E. Robert Schmitz kertoo Debussyn olleen myös säveltäjänä ”tyypillinen keskiluokkainen ranskalaismies: siisti ja tarkka, jolla oli järjestäytynyt mieli ja joka ajatteli selkeästi kaikessa, mitä teki” (Nichols, 1992, 168). Schmitzin mukaan Debussy sävelsi hyvin hitaasti, ensin mielessään ja siiten vasta paperilla, eikä koskaan julkaissut mitään keskeneräistä (Nichols, 1992, 169).

Debussyn organisoitunut ja tempoltaan hidas työskentelytapa näkyy ja tuntuu myös partituurissa: Debussyn klaviatuurin ja eri tekstuurien käyttö on moniulotteista. Soinnilliset ja harmoniset tasot on huolella merkitty ja epäselviä merkintöjä ei juuri ole. Ainakaan minulle Debussyn preludin sointukulut eivät varsinaisesti solahda käteen, vaan jokaista jaksoa täytyy istuttaa fysiikkaan huolellisesti ja löytää siten vaihteleville tekstuureille oma tekniikka. Ajattelen, että pianistinen työskentely *Les sons* -preludin parissa muistuttaa musiikin sävellysprosessia, jossa jokainen yksityiskohta on profiloitunut ja tärkeä. Päästäkseen tyydyttävään lopputulokseen pianistin täytyy istua koskettimiston ja partituurin äärellä suhteellisesti hyvin pitkään sävellyksen tosiasiallisen, lyhyen, pituuden puitteissa. Tässä suhteessa Debussyn pikisilmäinen, pedantti hahmo elää myös hänen notaatiossaan.

Kuva 2: Debussy pianon äärellä Ernest Chaussonin kotona

Kuulokuvia: Debussy pianon ääressä

Kirjallisten lähteiden lisäksi Debussyn pianismista on olemassa myös soivia dokumentteja: säveltäjän pianonsoittoa on mahdollista kuulla äänitallenteina vuosilta 1904 ja 1912. Aikaisemmassa nauhoituksessa, joka on varhainen äänilevy, Debussy esittää laulajatar Mary Gardenin kanssa otteen *Pelléas et Melisande* -oopperasta ja kolme laulua sarjasta *Ariettes oubliées*. Myöhemmässä Debussy soittaa *Welte-Mignon* -pianorullille kokoelman pianokappaleitaan, muun muassa *Children's corner* -sarjan ja kolme preludia ensimmäisestä preludikokoelmasta[54]. Varhaiset äänitystavat aiheuttavat kuunteluun kuitenkin jatkuvan epävarmuusmomentin: monet ensiarvoisen tärkeät elementit Debussyn soitossa, kuten agogiikka, pedaalinkäyttö ja dynaamiset tasot, jäävät suoraan sanoen arvoitukseksi, vaikka sinänsä arvokas ja kiinnostava soiva dokumentti onkin olemassa. Äänitteillä Debussy tuntuu suosivan omituisia *rubatoja* (kuuntele esim. *Rêverien* alku) ja rytminkäsittely sekä käsien välien yhteistoiminta antaa monin paikoin amatöörimäisen vaikutelman. Debussyn soiton perusteellinen analysointi – tai kokemuksellinen kuuntelu – rullatallenteita kuunnellen on piinallisen vaikea tehtävä, koska tallennustapa väistämättä vääristää joitakin elementtejä soitossa. En ole myöskään tutustunut historiallisten äänitteiden problematiikkaan riittävästi voidakseni kirjoittaa siitä tämän työn puitteissa enempää.

Yhteenvetona edellisestä totean, että Debussystä piirtyy aikalaiskommenttien ja soivien tallenteidenkin perusteella selväpiirteinen kuva omaperäisestä – ellei omalaatuisesta – soittajasta, joka suosi esiintymistä pienelle piirille suurten lavojen sijaan. Säveltäjän *prima vista* -taidot olivat ilmeisen korkealla tasolla ja hän hyödynsi soittotaitojaan pääasiassa sävellystyössään, opettaessaan ja kollegoiden kesken. Debussyn jättämät arvokkaimmat kirjalliset dokumentit, nuottimerkinnät, antavat soittajalle moniulotteisempaa informaatiota kuin vain halutut säveltasot ja nyansoinnit. Säveltäjän piirtämiin nuotteihin, pisteisiin,

---

[54] Roy Howat kertoo seikkaperäisesti äänityslaitteista ja niiden ominaisuuksista sekä Debussyn nauhoituksista (Howat, 2009, luku 21 *The Composer as Pianist*). Tämän työn aiheena olevasta preludista ei valitettavasti ole olemassa soivaa dokumenttia Debussyn soittamana.

viivoihin ja kaarituksiin piiloutuu varmasti myös hiljaista tietoa Debussyn omasta tavasta soittaa ja muotoilla musiikkia käsillään sekä kehollaan. Tämän tiedon soittaja tulee sitoneeksi osaksi omaa liikekieltään syventyessään Debussyn pianotuotantoon.

Debussyn notaation musiikilliset eleet voivat siis olla myös yhteydessä fyysisiin tapahtumiin ja juuri Debussylle ominaiseen liikekieleen koskettimiston äärellä. Myös mm. Howatin (2009) esiin nostamat kuvaukset Debussyn hierovasta ja hyväilevästä soittotyylistä suuntautuvat suoraan pianistin kehonkieleen, käsien asentoon ja kosketukselliseen hienosäätöön. Näin ollen nuottimerkintöjä voi tulkita myös fyysisesti; niissä on liikkeellistä ilmaisevuutta, joka siirtyy pianistilta toiselle merkintöjen välittämänä.

III: Runo pianistin jäsennystyökaluna

Harmonie du soir (Charles Baudelaire)

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recuille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige…
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

Illan harmonia (Charles Baudelaire)

suom. Yrjö Kaijärvi

Nyt lähenee aika kun varrella huojuvalla
joka kukka haihtuu kuin suitsustus maljastaan;
saa ilta tuoksut ja sävelet tanssimaan.
Huimausta ja valssia mielellä haikealla!

Joka kukka haihtuu kuin suitsutus maljastaan,
väräjöivät viulut kuin sydän murehtivalla;
huimausta ja valssia mielellä haikealla!
Surunkaunis on taivas lepoalttarin-loistossaan.

Väräjöivät viulut kuin sydän murehtivalla,
sydän hellivä tyhjyyttä vihaa tunteissaan!
Surunkaunis on taivas lepoalttarin-loistossaan;
jo aurinko sammui vereensä uppoamalla.

Sydän hellivä tyhjyyttä vihaa tunteissaan.
Käy menneen valoisat jäljet ne poimimalla!
Jo aurinko sammui vereensä uppoamalla…
Luo muistos kuin ehtoollisastia loistettaan!

suom. Antti Nylén

Aivan näinä hetkinä varsiensa päissä värisevät
kukat tupruttavat tuoksujansa kuin suitsutusastiat.
Sakenevassa illassa kieppuvat äänet ja tuoksut
Murheellista valssia, se huimaa kaihoisaa mieltä!

Kukat tupruttavat tuoksujansa kuin suitsutusastiat.
Viulu voihkii kuin sydän, jota suru viiltää,
murheellista valssia, se huimaa kaihoisaa mieltä!
Taivas kuin korkea alttari, suruisa ja kaunis.

Viulu voihkii kuin sydän, jota suru viiltää,
Sydän arka, joka kammoat suurta, pimeää, tyhjää.
Taivas kuin korkea alttari, suruisa ja kaunis,
aurinko solahtaa vereensä, joka jo hyytyy…

Sydän arka, joka kammoat suurta, pimeää, tyhjää,
korjaa talteen menneen loiston jäänteet!
Aurinko solahtaa vereensä, joka jo hyytyy…
muistosi kimmeltää sisälläni kuin monstranssi

Alun hiipivä liike: ilmiöiden laadulliset vastaavuudet

Äänittämäni soivat esimerkit tukevat tämän luvun hahmottamista. Suosittelen lukijaa kuuntelemaan esimerkit rinnan nuottiesimerkkien kanssa (koko preludista ei ole nuottiesimerkkiä tekijänoikeudellisista syistä).

Soiva esimerkki 1: Koko preludi "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"

http://ethesis.siba.fi/files/les_sons_et_les_parfums_tournent_dans_lair_du_soir.m4a

Aloitan analyyttisen syventymisen preludiin runosta käsin. Väitin aiemmin, että runon lukeminen ääneen tai mielessä muistuttaa kokemuksena preludin lukemista. Lukemisella tarkoitan tässä yhteydessä soittamista, joka vastaa runon lukemista ääneen, tai nuotin hiljaista luentaa, joka vastaa runon lukemista mielessä. Olen lukenut runoa sekä ranskaksi että suomeksi. Vaikutelma runon materiaalisesta olomuodosta ja "suutuntumasta" on tietysti näiden kielten kohdalla hyvin erilainen. Ranskan kielen sulava, pehmeä soivuus korostuu ääneen luettuna kulmikkaan ja konsonanttientäyteisen suomen kielen rinnalla. Koska suomi on äidinkieleni, joudun työssäni tukeutumaan ennen kaikkea suomeksi käännettyyn tekstiin; näin teen varsinkin niissä kohdin, jossa kuvaan runon merkityksenmuodostusta.

Aloitan runon ja preludin analyyttisen tarkastelun etsimällä – Baudelairen keskeistä tematiikkaa lainaten – liikkeellisiä vastaavuuksia, (*correspondances*[55]). Runon lähtötilanne ja preludin alku ovat rytmiltään ja laadultaan samankaltaiset. Runon alkusäkeitä leimaa hiljainen intensiteetti ja hiipivä, hitaasti etenevä ja odottava liikkeellelähtö:

---

[55] Baudelairen kuuluisa symbolistinen ja synesteettinen runo *Vastaavuuksia Pahan kukkia* -kokoelmasta v. 1857. Usein tulkitaan, että Baudelairen vastaavuudet ovat siltoja tuonpuoleisen ja näkyvän maailman välillä (vrt. Platonin ideat). Tässä työssä vastaavuudet runon ja preludin välillä vaikuttavat soittooni, liikkeisiini ja musiikillisiin ideoihini.

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige, chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir [56].

Baudelairen tekstissä on vahva odotuksen tunnelma: ajasta, johon runossa viitataan, kerrotaan tulevana ilmiönä ilmaisussa ”voici venir le temps”. Samanlaisia laatuja voi soittaessaan havaita preludin alkutahdeissa (esimerkki 4). Hiipivä liike, joka saa alkunsa painottomasta hiljaisuudesta ja löytää sitten rytminsä, on läsnä molempien tekstien alkusäkeissä. Runossa alun hiipivä liike säkeessä ”nyt lähenee aika kun varrella huojuvalla” saavuttaa jotakin konkreettista toisen säkeen alussa – subjektin – ilmaisussa ”joka kukka”, ”chaque fleur”. Musiikissa nuottitekstin tasolla alun ambivalenttius piirtyy esiin nyanssin (*piano pianissimo*), fraseerauskaarien – ja pinnien[57] tasolla. Myös harmoninen aines ikään kuin kelluu ja kiemurtelee A-tonaliteetin päällä.

Pianistille kappaleen alkutilanne syntyy hiljaisuudessa. Ennen ensimmäistä tuotettua säveltä soittaja virittää aina fysiikkansa sopivalle taajuudelle suhteessa soitettavaan musiikkiin. Tämä virittäminen tapahtuu ennakoiden, kehollisen liikkeen tasolla. Soittaja hakee fysiikassaan tapaa, miten ja kuinka nopeasti hakeutuminen klaviatuurin ääreen tapahtuu ja minkälaisella käsien ja sormien asennolla saisi parhaiten aikaan tietynlaisen kvaliteetin instrumentista, materiaalista. Löytääkseen sopivan fyysisen liikekielen soittaja voi turvautua mielikuviin, jotka usein löytyvät sanallistamisen avulla. Näihin mielikuviin liittyviä liikkeellisiä avainsanoja preludin aloituksen kohdalla voisivat olla pehmeys, joustavuus, löysyys ja jopa hellyys. Mielikuva fyysisen liikkeen laadusta auttaa ennakoimaan preludin soivaa, hiipivää aloitusta. Musiikin hiipivä liike saa siis alkunsa jo ennen ensimmäistä soivaa säveltä muusikon virittäessä fysiikkansa sopivalle taajuudelle. Tätä viritystä tehostaa ja sanallistaa Baudelairen samanlaatuinen, hiipivä aloitus.

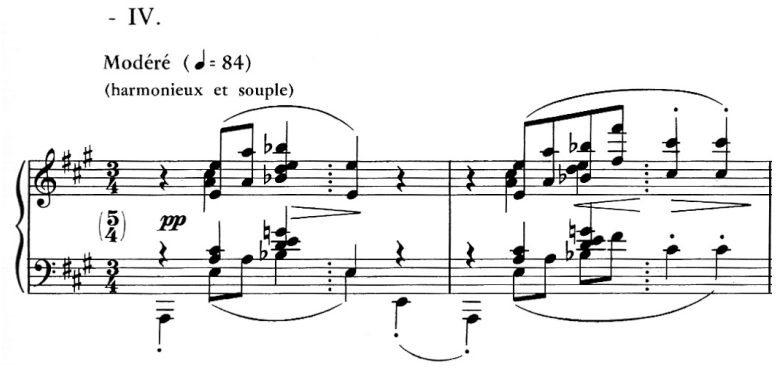
---

[56] “Nyt lähenee aika kun varrella huojuvalla joka kukka haihtuu kuin suitsutus maljastaan” (Kaijärvi), “Aivan näinä hetkinä varsiensa päissä värisevät kukat tupruttavat tuoksujansa kuin suitsutusastiat”. (Nylén)

[57] Pinnillä (englanniksi *hairpin*) tarkoitan kahden sävelen välissä olevaa *diminuendo*-merkintää (tai vastaavasti *crescendoa*), joka voi tarkoittaa myös agogisia seikkoja laskevan dynamiikan lisäksi.

Esimerkki 4. (tahdit 1–2)

”Melankolinen valssi”, *”Valse mélancolique et langoureux vertige”*



Baudelairen melankolinen valssi – musiikki, liike ja tanssi

Siirryn nyt erittelemään preludin ja runon keskeisiä tapahtumia ja vertaan niitä toisiinsa. Runon alkupuolella on monia säkeitä, jotka liittyvät musiikkiin sekä sanaston että tematiikan tasolla. Kolme yhtälailla Debussyn preludille keskeistä musiikillista ilmiötä, tanssi, liike ja valssi, ovat myös seuraavien Baudelairen fraasien ytimessä:

> *Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir*
> *Valse mélancolique et langoureux vertige*[58]

Debussyn preludissa kahden tahdin mittainen alkumotiivi (esimerkki 4) etenee keinuen, ja bassossa oleva laskeva kvintti viittaa valssisäestykseen: säestyskuvio assosioituu kontrabasson ”läskiin” sointiin. Soittajalle Baudelairen melankolinen valssi (*valse mélancolique*) näyttäytyy rytmisenä elementtinä selkeästi näissä bassosävelissä, jotka muodostavat myös oman soinnillisen tasonsa. Debussyn merkitsemä piste-kaariyhdistelmä näillä valssisävelillä toteutuu soittotapahtumassa pizzicatomaisena kosketuksena – kuin matalaa jousisoitinta,

[58] Kaijärven suomennos: “Saa ilta tuoksut ja sävelet tanssimaan”, “Huimausta ja valssia mielellä haikealla”. Nylénin suomennos: ”Sakenevassa illassa kieppuvat äänet ja tuoksut murheellista valssia, se huimaa kaihoisaa mieltä!”.

bassoa, imitoivana näppäilynä. Kutsun tästä eteenpäin Debussyn preludin keskeisiä rakennuselementtejä jaksoiksi ja nimeän ne Baudelairen runon vastaavilla ydinilmaisuilla. Näin ollen yllä oleva jakso kulkee jäsennyksessäni nimellä ”Melankolinen valssi”.

Tahtien 1-2 toinen soinnillinen taso on melodinen: yläviivastolla kulkeva, oktaaveissa ja pianissimossa kulkeva kaaritettu valssiaines on kuin aineeton, häivähdyksenomainen muistuma tanssitusta valssista. On helppoa ajatella, että Baudelairen runon ilmaisu *valse mélancolique* olisi inspiroinut säveltäjää tekemään musiikillisen (valssi) ja metaforisen (melankolisuus; luonteeltaan sulkeutuvat, *diminuendo*-pinneillä varustetut fraasit) ”vastaavuuden” musiikkiin. Joka tapauksessa soittajalle vastaavuus on tavoitettavissa ja toteutettavissa oleva.

Valssitematiikan melankolisuus näyttäytyy preludissa myös harmonian tasolla. A-duurisointu kappaleen alussa on hyvin selkeä ja kirkas elementti, joka kuitenkin muuntautuu vaivihkaa ensimmäisen tahdin kolmannella neljäsosalla kohti ”melankolista valssia” soinnillisesti tiukkaan pakatun, paljon sekunteja sisältävän soinnun myötä. Väitän, että B-sävelen äkkinäisyys ”puhtaan” A-tonaliteetin jälkeen on preludin soittajalle vielä herkkävireisempi ilmiö kuin se paperilla havaittuna näyttäisi olevan: oikeastaan peräkkäiset soinnut soivat pianistin päässä – tai oikeammin kuvattuna, korvissa ja ruumissa – miltei päällekkäin. Limittäin väreilevät harmoniat vahvistavat kokemusta musiikin häilyvyydestä ja tonaliteetin väreilevästä, vaeltavasta luonteesta.

Lisäksi myös Debussyn merkinnät nuotissa tukevat tätä valssihahmoista, melankolista aloitusta. Preludissa on erikoinen tahtiosoitus, ¾ ja suluissa 5/4 (esimerkki 5). Tämä rytminen jako saa aikaan musiikin, valssin, sykkeen hämärtymisen: valssin kolmijakoisuutta häiritään tuomalla alkutahteihin kahden lisäneljäsosan mittainen ”häntä”. Musiikin sykkeen ja painollisten sävelten hämärtyminen kiertyy tulkinnassani yhteen Baudelairen melankolisen valssin yhteydessä käyttämään ilmaisuun ”kaihoisa huimaus”, *langoureux vertige.* Soittajana ajattelen, että valssirytmiikka preludin alussa on ikään kuin etäännytetty ja häivytetty rytmisesti nilkuttavaan hahmoon. Soittaja kokee

”Melankolisen valssin” Debussyn merkkikielen kanssa kommunikoidessaan painottomana, tahtiviivattomana ja kaikenlaista kulmikkuutta välttelevänä ilmiönä. Fyysisellä tasolla ilmiön painottomuus syntyy muun muassa käsivarsia kannattelemalla. Myös fraseerauksen fokus suuntautuu sivusuuntaisiin, joustaviin käsien liikkeisiin.

Edellä kuvattu työskentelytapa runon ja musiikin kanssa saa aikaan useita muutoksia soittajassa. Nämä muutokset tapahtuvat liikkeellisten mielikuvien, kosketuksen ja fraseerauksen tasolla. Muusikon liikkeelliset mielikuvat toki pyöristyvät jo Debussyn kirjoittaman tekstuurin myötä ja johtavat soittotapaan, joka välttelee rytmisiä painotuksia ja saattaa tuottaa melankolisen valssin kuin itsestään. Kuitenkin runon käyttäminen työkaluna toimii ennen kaikkea kaikkia näitä ilmiöitä vahvistavana elementtinä. Toisin sanoen, kuvaamassani prosessissa soittajan liikkeellis-musiikillisia mielikuvia vahvistaa merkittävästi Baudelairen runossa vastaavassa kohdassa käyttämä liikkeen laatuja stimuloiva ja aisteja huimaava kieli.

Sulkeutunut valssi: tyhjästä syntyvät fraasit, illan ilmassa kieppuvat tuoksut

Preludin edetessä Debussyn käyttämä harmoninen aines on pakattu tahdeissa 3–4 lähekkäin soiviin tiukkoihin intervalleihin, joiden päällä yläviivastolla kelluu alun valssiaiheesta muistuttava, alaspäin kulkeva kvarttikulku (esimerkki 5). ”Melankolinen valssi” tuntuisi edelleen jatkuvan: valssiaihe on tässä kohdin tiivistetty kahdeksasosiksi, mutta kulku on varustettu samalla ekspressiivisellä pinnillä. Karaktääriltään kulku on edelleen huojuva, pyörivä, surumielinen ja huimaava[59]. Soitettava tekstuuri on soittajalle kolmitasoista: yhden tason muodostaa toistuva, tenutoviivoin tai pistein alleviivattu bassosävel a, toisen

[59] Paul Robertsin havainto tästä alaspäin suuntautuvasta kvarttikulusta liittyy synestesiaan: hänen mukaansa tässä nimenomaisessa kulussa Debussyn musiikille ominainen ”aistien yhdistyminen ilmentyy” ja runo vertautuu musiikkiin (Roberts, 1996, 322).

sekuntisuhteiset soinnut keskellä ja kolmannen yläviivastolla oleva sulkeutuva[60] kvarttikulku, joka myöhemmin avautuu tahtien 5–6 ja 7–8 rajalla. Tämän tyyppinen, vapaasti polveileva ja pulsaatiosta[61] irtautunut fraseerauksen tapa on hyvin tyypillinen Debussylle. Säveltäjä kuvaa pinneillä ja tarkoilla artikulaatiomerkeillä musiikin muodontamista, joka on soidessaan vapaata tahtiviivoista. Merkkikieli luo esittäjälle (ja kuulijalle) illuusion musiikista, joka ikään kuin syntyy tyhjästä ja häviää yhtä nopeasti, jälkiä jättämättä. Baudelairen runon aineettomat ilmaisut tuoksuista (*parfums*) ja haihtumisesta (*évaporer*) toimivat samankaltaisina, häipyvinä elementteinä.[62]

”Melankolinen valssi” on näkemykseni mukaan yksi preludin tärkeimmistä rakennusaineista. Jakson voi ajatella olevan preludin rakenteellinen osa, kuin yksi rakennuspalikka kappaleen konstruktiossa. Sen voi kuitenkin myös ymmärtää poeettisena eleenä ja merkityksenluojana kappaleen tulkinnassa. Näin tarkasteltuna jakson rakenteellinen merkitys tulee esiin uudessa valossa: ”Melankolinen valssi” –jakso ja erityisesti valssin etäännytetty luonne saa omassa tulkinnassani aikaan vaikutelman musiikista, joka myös kuullaan kaukaa. Tämä kaukainen kuuleminen on ikään kuin aistillinen (kuulonvarainen) vastine muistolle. Baudelairen ajattelussa muisto – melankolinen valssi – voisi kytkeytyä ilmaisuun ”illan ilmassa kieppuvaa tuoksu”.

Myös Walter Benjamin tunnistaa tuoksun ja muiston kiinteän yhteyden Baudelairen teksteissä. Benjamin kuvaa, että muiston tietoisuuden pintaan tuoma tuoksu ”huumaa ajantajun” ja on siksi kykenevä tuomaan ihmiselle lohdutusta paremmin kuin mikään muu muistamisen akti (Benjamin, 1955 [1999], 180). Omaa tulkintaani vahvistaa se seikka, että ”melankolinen valssi” on usein toistuva jakso kappaleessa. Fragmenttiin palataan erilaisissa musiikillisissa ympäristöissä – kuin vahvaan muistoon, joka ajan kuluessa pulpahtaa alitajunnasta yhä uudelleen tietoisuuteen.

---

[60] Käytän termejä sulkeutuva ja avautuva työssäni kuvaamaan eri suuntiin osoittavilla pinneillä varustettuja ekspressiivisiä eleitä.

[61] Tällä ilmaisulla tarkoitan perinteistä jakoa heikkoihin ja vahvoihin tahdinosiin sekä tahtiviivojen merkitystä soittajan pulsaatioon.

[62] On mainittava, että Baudelairen runoudessa tuoksu on toistuva teema, joka liittyy mm. ihmisen muistoihin. Tämän työn puitteissa en mene kuitenkaan aiheeseen syvemmälle.

Esimerkki 5. ”Melankolinen valssi” (tahdit 1–8)

Soiva esimerkki 2: ”Melankolinen valssi 1”

http://ethesis.siba.fi/files/melankolinen_valssi_1.m4a

Muistumia romantiikasta – ekspressiivisyys ja rubato inhimillisen lämmön indikaattoreina

Seuraavaksi tarkastelen jaksoa preludin tahdeissa 9–6 (nuottiesimerkki 6). Kutsun jaksoa tästedes nimellä ”Ekspressiivinen valssi”; havaintojeni mukaan preludin alun ”Melankolisen valssin” sulkeutuva melankolisuus muuntautuu tahdissa yhdeksän avoimemmaksi ja ekspressiivisemmäksi valssiksi. Havaintoni ja vaikutelmani soitettavan musiikin avoimuudesta syntyy jälleen tiiviissä kommunikaatiossa Debussyn esitysmerkintöjen kanssa. Soittajan ilmaisua ja liikekieltä ”avaavia” elementtejä tahdissa yhdeksän ovat:

a) *tenuto*-viiva ensimmäisellä iskulla soinnun päällä (soittajan painollinen ele fraasin alussa, vrt. preludin alun painottomat, ”tyhjästä syntyvät fraasit”)

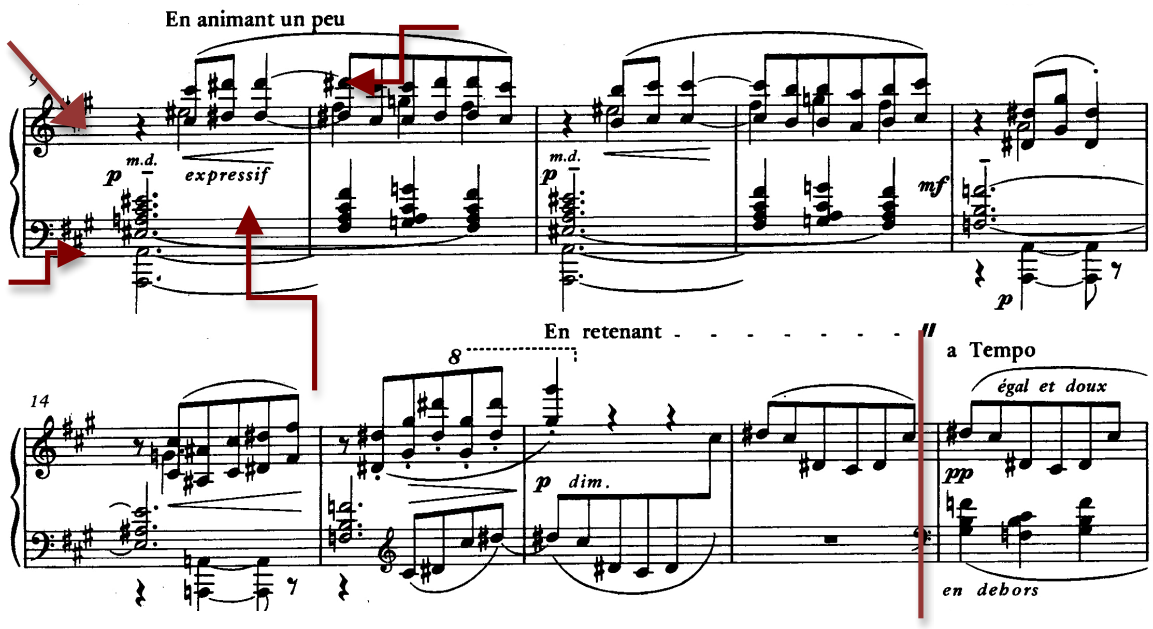
b) aukeava pinni ja sen alla sanallinen ohje *expressif* muuntautuneen valssiaiheen kohdalla

c) dynaaminen muutos *pp* → *p*

d) tempon muutos *Modéré* → *En animant un peu.*

e) Urkupistemäinen a-oktaavi bassossa, jonka Debussy merkitsee jatkuvan miltei tahtiviivan (9–10) yli. Tämä merkintätapa, jossa bassonuottien kaaret ikään kuin jäävät ilmaan, liittyy Debussyllä usein myös pedaalin käyttöön. Joka tapauksessa pitkä a bassossa on uusi, avautuva elementti verrattuna ”Melankolisen valssin” lyhyisiin, pizzicatomaisiin näppäilyihin.

Esimerkki 6. (tahdit 9–16) ”Ekspressiivinen valssi”
(nuottitekstin ”avaavat” elementit merkitty nuolilla)



Soiva esimerkki 3: ”Ekspressiivinen valssi”

http://ethesis.siba.fi/files/ekspressiivinen_valssi_.m4a

Valssiaiheen muutos melankolisesta avoimeksi antaa siis kimmokkeen esittäjän ekstrovertille ilmaisulle. Aihe kulkee oikean käden oktaaveissa tahdeissa 9–14 kokosävelasteikolla (a-h-cis-dis, on löydettävissä takaperoisesti tahdeista). Myös

vasemman käden runsaat, kromaattiset, neliääniset soinnut antavat aiheen ekspressiivisen intensiteetin kasvuun. Voi sanoa, että Debussyn sävellysmateriaalin ekspressiivisyys – tarkoitan sillä tässä yhteydessä ulospäin suuntautunutta ilmaisuvoimaa – preludissa on hyvin hienovaraista, sillä muutokset ovat mittasuhteissaan hyvin pieniä. Kuitenkin kappaleen sisäisessä dramaturgiassa näinkin hienovireiset musiikilliset ja soinnilliset muutokset nousevat muusikon tulkinnalle merkittäviksi. Tässä yhteydessä on mainittava myös, että Baudelairen runon ilmaisuskaala on erittäin laaja, sisältäen pehmeiden ja ”harmonisten” ilmaisujen lisäksi hyvin dramaattisia eleitä. Baudelaire käyttää voimakkaita sanoja, kuten veri (*sang*) ja voihkia (*frémir*). Voisi ajatella, että Debussyn dynaamisesti tasaisessa preludissa näitä voimakkaita eleitä voisivat vastata dissonanssit tai intervalleiltaan tiheä sävelkudos.

Takaisin preludiin: myös soittajan fysiikassa tapahtuu laadullinen muutos valssin muuntuessa avoimemmaksi. Verrattuna ”Melankolisen valssin” kannattelevaan, ylöspäin suuntautuvaan löysään painottomuuteen, käsien liikkeen laatu muuttuu ”Ekspressiivisessä valssissa” eteenpäinpyrkiväksi ja horisontaaliseksi. Lisäksi dynaamisen skaalan voimistuminen vaatii tietynasteista kämmenien ja sormien jäntevyyttä soinnin muodostamisessa. Tämä tapahtuu lähellä klaviatuuria, sisältäen sitkeää ja puristavaakin soittotekniikkaa. ”Ekspressiivinen valssi” siis näyttäytyy pianistisessa työskentelyssä ainakin liikkeen laadun jännitteisyyden lisääntymisenä ja musiikin kuljettamisen tavan aktivoitumisena. Valssiaiheen tahtiosoitus on ”Ekspressiivisessä valssissa” selkeä (3/4), mutta elävöityneen tempon takia ja eteenpäin pyrkivän fraseerauksen myötä iskutus hahmottuu kolmen lyönnin sijasta yhtenä iskuna tahdissa, tai jopa yhtenä iskuna per kaksi tahtia.

Myös runossa tapahtuu vastaavanlainen, selkeä käänne kohti ekspressiivisyyttä. Alkusäkeiden aineettomuus ja vihjailevuus katoavat seuraavassa ilmaisussa:

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige[63]

[63] “Väräjöivät viulut kuin sydän murehtivalla; (Kaijärvi) ”Viulu voihkii kuin sydän, jota suru viiltää”; (Nylén)

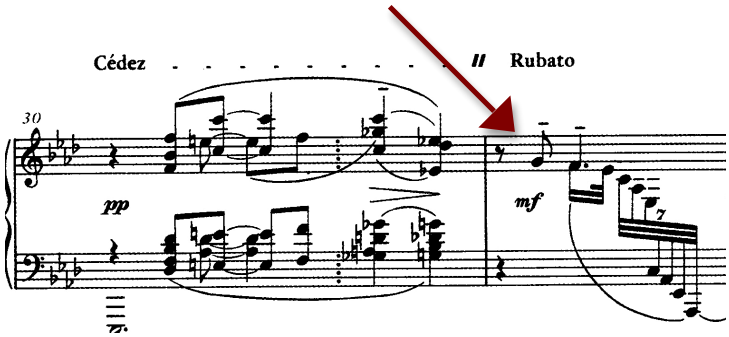
Varsinkin Nylénin käännös tuo selkeästi esille ekspressiivisen intensiteetin tihentymisen runossa: viulun voihkintaa verrataan sydämeen, jota ”suru viiltää”. Rinnastus inhimillisen tunteen (viiltävä suru) ja soittimen intensiivisen äänen (viulun voihkiminen) välillä viittaa jälleen Baudelairen vastaavuuksiin: ihmisen mielensisäiset tapahtumat toistuvat ja peilautuvat meille näkyvässä maailmassa ja luonnossa. Murheellinen valssi (*valse mélancolique*) esiintyy säeparissa *Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige; Valse mélanqolique et langoureux vertige* uudelleen, mutta ekspressiivisemmässä asussa. Valssilla on nyt vahva subjekti, viulu, joka äänellään tuottaa inhimillistä kipua ”vastaavaa” ekspressiivistä valssia. Sekä edellä mainittu Baudelairen fraasi että runo kokonaisuudessaan on karaktääriltään nostalginen. Lukija havaitsee yhtenään muistumia menneestä ajasta tai romantiikasta. Yhtäältä moderni mutta toisaalta romanttinen ilmaisu kulkeekin läpi Baudelairen lyriikan. Baudelaire ikään kuin kurkottaa kohti muistoja modernia kauneutta etsiessään – aikaan, jota ei ole mahdollista saada takaisin (Benjamin, 1955 [1999], 177).

Nostan seuraavaksi esiin toisen jakson preludista, joka liittyy musiikin ekspressiivisyyden tihentymiseen[64]. Jakso on erityinen hetki kappaleen dramaturgiassa monesta syystä. Ryöpsähtävä arpeggio alkaa yksiäänisesti ja on dynamiikaltaan hyvin voimakas kappaleen kontekstissa (mf; kun koko preludin dynaaminen skaala ulottuu piano pianissimosta vain mezzoforteen). Lisäksi esitysohjeeksi Debussy ehdottaa kulun kohdalla rubato, vapaasti. Kutsun jaksoa nimellä ”Rubato-viulu” (nuottiesimerkki 7):

---

[64] En etene seuraavaksi kronologisesti kappaleessa vaan siirryn kuvailemaan jaksoa, joka sijaitsee preludin sivulla 2 tahdissa 31. Aihio liittyy kuitenkin olennaisesti tihentyvään ekspressiivisyyteen, josta kirjoitin edellä.

Esimerkki 7. (tahti 31): ”Rubato-viulu”



Soiva esimerkki 4: ”Rubato 1”

http://ethesis.siba.fi/files/rubato_1.m4a

Jakso nousee esiin muusta tekstuurista yhtäkkisen yksiäänisyytensä ansiosta ja keskeyttää kromaattisen harmonisen etenemisen diatonisuudellaan. Debussy kehottaa esittäjää soittamaan alaspäin suuntautuvan arpeggiokulun *rubatoa* käyttäen, vapaasti; kuin improvisoiva viulisti juuri keksimäänsä melodianpätkää hehkuttaen. Soittajalle impulssin vapaudesta ja improvisatorisuudesta saa aikaan juuri rubaton yhtäkkinen ilmeneminen. On huomioitava, että Debussy käyttää sanaa preludien esitysohjeissaan hyvin harvoin ja juuri siksi se saa painokkaan, erityisen merkityksen preludin sanallisten ohjeiden joukossa.

Myös tenutoviivat jakson ensimmäisillä sävelillä g ja f muovaavat soinnin tuottamista suuntaan, jonka voisi ajatella imitoivan yksiäänistä soitinta, tässä tapauksessa viulua: tenutoviivat voisi rinnastaa jousen erisuuntaisiin liikkeisiin. Mielenkiintoista on, että myös Debussyn laulussa *Harmonie du soir* vuodelta 1889 on samanlainen – tai ainakin samaa sukua oleva – alaspäin suuntautuva kulku (sävelet dis ja cis tahdissa 20) vastaavassa kohdassa, runon säkeen *Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige* kohdalla (nuottiesimerkki 8):

Esimerkki 8. Debussy: *Harmonie du soir* laulusarjasta *Cinq poèmes de Baudelaire* 1889, tahdit 20–21

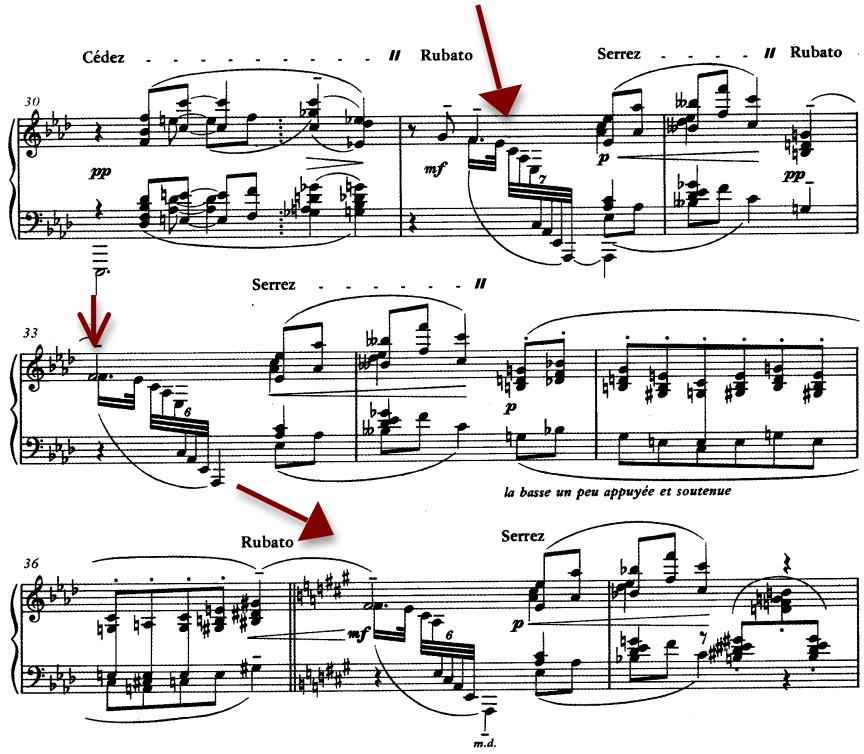
”Rubato-viulu” toistuu preludissa lyhyen ajan sisällä kolmesti (nuottiesimerkki 9). Tahdissa 31 mezzofortessa, tahdeissa 32–33 sama ele toistuu pianissimo-nyanssissa ja tahdissa 37 jakso kipuaa puolisävelaskeleen korkeammalle. On huomattava, että tahdeissa 31 ja 32 jakso on As-duurissa, tahdissa 37 avautuvan pinnin myötä mezzofortessa ja A-duurissa. ”Rubato-viulun” esiintyminen näissä eri konteksteissa lyhyen ajan sisällä tekee siitä esittäjälle hyvin erityisen ja ekspressiivisen elementin – kuin runon säkeen, joka saa lausuessa erilaisen ekspressiivisen merkityksen joka kerralla[65].

Myös kehollisesti tuntuma jaksoon on hyvin erilainen: ensimmäisellä kerralla jakson soitto on liikkeellisesti avointa, ulospäin suuntautuvaa ja rentoa (t.31) sekä rytmisesti eteenpäin pyrkivää. Toisella kerralla ”Rubato-viulu” soi aavistuksen hitaammassa tempossa. Soittaminen on etäännytettyä, epäröivää, kuuntelevaa ja sisäänpäin kääntynyttä (jota tukee mahdollinen *una corda* -pedaalin käyttäminen), kuin vaimennettu kaiku edellisestä (t. 32–33). Esiintyessään kolmannen kerran ”Rubato-viulu” lopulta moduloi riemulla ja varmuudella musiikkia eteenpäin – myös muusikon kosketuksessa ja fysiikassa. Kuten sanottu, Debussy alleviivaa aihetta rubato-ohjeen lisäksi kahdella tenutoviivalla kahden ensimmäisen sävelen

[65] Kuten myös Nicholas Routley (1992) toteaa: “Like the lines of Baudelaire’s poem, the significance of these phrases changes subtly as they reappear in different contexts.”

yllä. Motiivin painotus eroaa tästä syystä kaikista muista kappaleen motiiveista: aiheen alku on painollinen ja loppu painoton, toisin kuin preludissa esiintyvät, jo edellä mainitsemani tyhjästä syntyvät fraasit. Vaikutelma on soittajalle impulsiivinen, välitön, ryöpsähtävä[66] – inhimillinen.

Esimerkki 9. ”Rubato-viulu” tahdeissa 31, 32–33 ja 37



Soivat esimerkit 5, 6 ja 7: ”Rubato 1”, Rubato 2” ja Rubato 3”

http://ethesis.siba.fi/files/rubato_1.m4a

http://ethesis.siba.fi/files/rubato_2.m4a

http://ethesis.siba.fi/files/rubato_3.m4a

[66] Tässä yhteydessä on mainittava, että Debussyn käsikirjoituksessa 32-osakulkuihin ei ole merkitty numeroita 7 tai 6 – lisäys uudessa editiossa tuntuukin turhalta näin vapaan musiikillisen, ryöpsähtävän eleen kohdalla.

Runossa viulun sointi kietoutuu yhteen melankolisen valssin kanssa säkeissä *Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige; Valse mélancolique et langoureux vertige*, paljastaen lukijalle samalla melankolisen valssin soinnin tarkan laadun, voihkivan viulun. Säe toistuu toisen kerran runossa erilaisessa yhteydessä, kun se saa parikseen säkeen *Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir*[67]. Sureva sydän – johon viulun voihkina siis ensin rinnastuu – saa säeparissa uuden laatusanan, joka on arka, hellivä (*tendre*). Näistä Baudelairen ilmaisuista esittäjä voi ottaa soinnillisia impulsseja eri konteksteissa esiintyvän "Rubato-viulun" soittamiseen: ele voi saada soinnissaan väräjöiviä, voihkivia, viiltäviä (*frémir*) tai arkoja ja helliviä (*tendre*) sävyjä.

Menneen loiston jäänne – vaikutteita Wagnerilta

Yhteiskunnallinen murros ja taiteen estetiikassa tapahtunut muutos kosketti sekä Baudelairea että Debussyä. Romanttisen ja modernin ilmaisun rajapinnalla toimivat nuoret taiteilijat tarkastelivat menneisyyden roolimallejaan kriittisesti, mutta toisaalta suhtautuivat ihaillen tiettyihin hahmoihin. Ranskalaisten symbolistien keskuudessa Richard Wagner oli palvottu hahmo taiteen ideaalin, yhtenäistaideteoksen luojana. Myös Debussy oli tutustunut 1800-luvun lopulla Wagnerin musiikkiin vieraillessaan Bayreuthissa ja piti sitä suuressa arvossa, joskin tietyin varauksin[68].

Ristiriitaisesta suhtautumisestaan huolimatta tuntuu siltä, että Debussy ammensi Wagnerilta vaikutteita etenkin ollessaan tekemisissä Baudelairen kanssa: laulusarja *Cinq poèmes de Baudelaire* on tyylillisesti ja harmonisestikin hyvin läheisessä suhteessa Wagneriin. Charles Baudelaire oli puolestaan suorastaan hurmioitunut Wagnerin musiikista. Hän kirjoitti aiheesta esseen *Richard Wagner et*

---

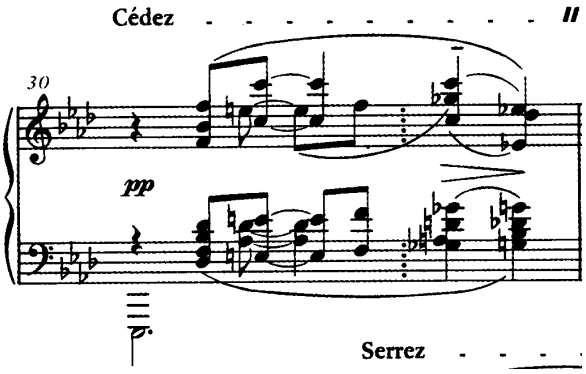
[67] "Sydän hellivä tyhjyyttä vihaa tunteissaan" (Kaijärvi), "Sydän arka, joka kammoat suurta, pimeää, tyhjää" (Nylén)

[68] Esimerkkinä pisteliäs Wagner-essee, jossa Debussy arvioi mm. Parsifalia.

Tannhäuser à Paris ja kommentoi *Elévation*- runon saaneen syntynsä Wagnerin musiikin inspiroimana. Baudelaire kuvaa, että kuunnellessaan *Lohengrin*-alkusoittoa hän oli joutunut ”omituiseen, valonhohtoiseen ekstaasiin”. (Kupiainen, 1953, 127) Seuraavaksi selvennän, missä näkemykseni mukaan Wagner kuuluu, näkyy ja tuntuu *Les sons*- preludissa.

Preludissa monetkin jaksot ja kulut muistuttavat esittäjää Wagnerista.[69] Otan esille kuitenkin vain yhden jakson preludista esimerkkinä Wagner-vaikutteista Debussyn sävelkielessä. Tahdeissa 30 ja 49 esiintyvä identtinen, mutta eri sävellajeissa oleva kulku on jälleen yksi toistettavista elementeistä preludissa; ikään kuin runon säe, joka saa muuttuneen merkityksen esiintyessään toisen kerran eri yhteydessä kappaleen lopussa (t.49). Ensimmäinen näistä ”Wagner-muistumista” on siis tahdissa 30 (nuottiesimerkki 10). Tämä tahdin mittainen pätkä kromaattista musiikkia on kuin häivähdyksenomainen fragmentti menneestä, muisto romantiikasta – tai ehkä sittenkin Wagnerista. Kutsun tätä jaksoa nimellä ”Wagner-muistuma”. Toistuessaan toisen kerran (t.49) aihe toimii tietynlaisena tonaalisena ankkurina preludin lopun suunnatessa takaisin alun a-tonaliteettiin. Urkupisteisen a-sävelen ylle muotoutuu nyt nostalgisen romanttinen, kromaattinen kulku.

Esimerkki 10. (tahti 30) ”Wagner-muistuma I”

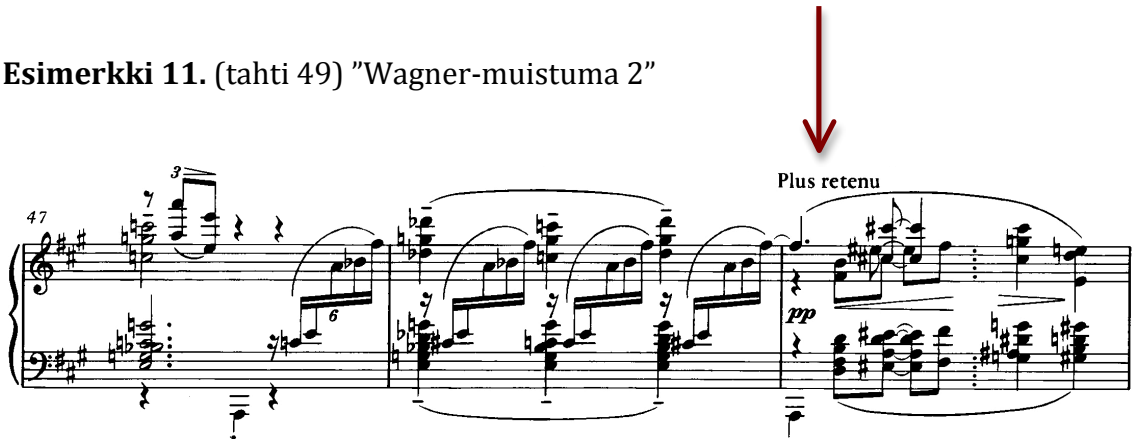


[69] Näistä yhteyksistä on kirjoittanut perusteellisesti Nicholas Routley (Routley, 1992, 77–82).

Soiva esimerkki 8: ”Wagner I”

http://ethesis.siba.fi/files/wagner_1.m4a

Esimerkki 11. (tahti 49) ”Wagner-muistuma 2”



Soiva esimerkki 9: ”Wagner 2”

http://ethesis.siba.fi/files/wagner_2.m4a

Myös Baudelairen runossa viitataan menneeseen aikaan:

> *Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,*
> *Du passé lumineux recuille tout vestige!* [70]

Mennyt aika edustaa runossa jotakin säilyttämisen arvoista: aikaa, jonka ”loiston jäänteet” ihminen voi korjata talteen ja sitten säilyttää sydämessään. Myös Debussyn ”Wagner-muistuma” kuljettaa musiikkia yhden tahdin mittaisena, mielleyhtymän tai muistuman kaltaisena soivana, nostalgisena fragmenttina.

Soittajalle ”Wagner-muistuman” lämpö avautuu vasemman käden ylös kipuavan kromatiikan kautta. Intuitiivisesti koettuna juuri tässä kulussa ilmentyy jakson wagnermaisuus. Viiden neljäsosan mittainen hidastuva (*serrez ja cedéz*) ja soittajan liikekielessä pyöreäreunaisena hahmottuva fragmentti muovautuu pitkän es-bassoäänen päälle (nuottiesimerkki 10). Soittajalle ensimmäinen ”Wagner-muistuma” lipuu eteenpäin huokaavan hengityksen lailla: fraasi alkaa pianissimossa (sisäänhengitys), josta se etenee kohti tenuto-viivalla (t. 30) alleviivattua avautuvan pinnin huippukohtaa. Tässä kohdin soittajan hengityksessä

[70] “Sydän hellivä tyhjyyttä vihaa tunteissaan. Käy menneen valoisat jäljet ne poimimalla!” (Kaijärvi); Sydän arka, joka kammoat suurta, pimeää, tyhjää, korjaa talteen menneen loiston jäänteet! (Nylén)

on hetken paineinen pidätys, josta uloshengitys raukeaa harmonian purkaukseen pinnin sulkeutuessa. Yleisellä tasolla musiikillisen fraasin hengityksenomaisuus on paitsi todellinen hengitys, myös kokonaisvaltainen kehollinen tapahtuma. Pianistille se voi ilmentyä käsien liikkeissä tapahtuvissa hienovaraisissa paineisuuden ja raukeamisen aistimuksissa, jotka muistuttavat hengittämistä.

Kelluva aurinko – runon metaforista liikkeellisiin mielikuviin

Seuraavaksi nostan esiin preludin tahdit 41–44 (nuottiesimerkki 12), joissa musiikissa liikutaan äkillisesti pahaenteisissä, syvissä vesissä; tarkemmin kuvattuna kellutaan[71] cis-oktaavien kannattelemina. Runon säe *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige*[72] voisi kuulua myös soitossa tässä jaksossa, johon viittaan nimellä "Kelluva aurinko". Jaksossa Debussy pelkistää edeltäneen harmonisesti kompleksisen kudoksen oktaavikulkuihin, jotka etenevät madellen klaviatuuria pitkin alhaalta ylös. Jäsennyksessäni soittajan liikkeelliset mielikuvat tehostuvat jälleen runon kautta: vaeltavat oktaavit etenevät jaksossa kuin sammuva tai laskeva aurinko, joka pulpahtaa välillä näkyviin horisontissa.

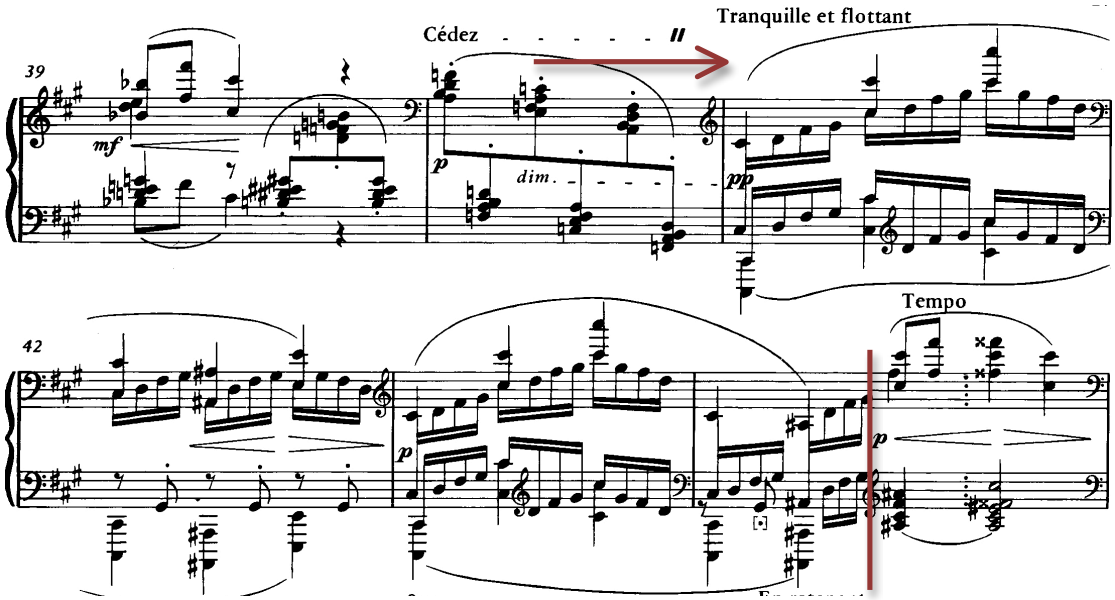
Baudelaire liittää auringonlaskukuvaukseensa hyvin ruumiillisen sanan: veri (*sang*). Sana viittaa runossa auringonlaskun väritykseen, verenpunaiseen iltaruskoon, johon auringon loiste illan tullen hiipuu. Ilmaisu on kuitenkin vähintään kaksiulotteinen: kauniin, värikylläisen, visuaalisen maisemakuvan rinnalla elää hyvin ruumiillinen ja jopa vastenmielinen mielikuva vereen uppoamisesta[73].

"Kelluva aurinko" on karaktääriltään täysin erilainen jakso kuin mikään muu jakso preludissa. Esittäjässä erityisesti Debussyn esitysohje "kelluen" *(flottant)* herättää tässä jaksossa selkeän liikkeellisen mielikuvan ja sen seurauksena välittömästi myös fyysisen tuntemuksen: soittajan liikekieli ja koskettamisen tapa on jaksossa kannattelevaa sekä kaikenlaista aksentointia välttävää. Kellunta verbinä viittaa

[71] Debussy kirjoittaa esitysohjeeksi: *tranquille et flottant*, rauhallisesti ja kelluen.
[72] "Jo aurinko sammui vereensä uppoamalla" (Kaijärvi)
[73] Auringonlaskun teema oli keskeistä kuvastoa romantiikan ajan kirjallisuudessa, alkaen Lamartinen runoista 1817 (Zamir & Hassine, 2009, 4)

veteen, jonka pinnalla pysytellään. Soittajan kelluva liikkeellisyys on jaksossa horisontaalista ja kosketuksen tapa on vailla painotuksia tai iskutuksia. Tyyni veden pinta – tai runon kielessä veren pinta – syntyy pianissimossa soitettavista cis-oktaaveista, joiden välissä kulkeva kuudestoistaosakuvio pitää yllä hienovaraista, vesimäistä, lipuvaa liikettä fraasissa. Pinta rikkoutuu hetkellisesti tahdissa 42 olevan pinnin pulpahtaessa pinnan yläpuolelle[74]. Jakso toteutetaan parhaiten horisontaaleilla, klaviatuurin päällä matelevilla ja käsivarsia kannattelevilla, kelluvilla liikkeillä. Tässä jaksossa soittaja voi myös konkreettisesti tarttua Debussyn hierovaan tai koskettimistoa hyväilevään pianotekniikkaan.

Esimerkki 12: (tahdit 39–44)”Kelluva aurinko”



Soiva esimerkki 10*:* “Kelluva aurinko”

http://ethesis.siba.fi/files/kelluva_aurinko.m4a

Tämän liikkeellisen mielikuvan lisäksi runon auringonlaskulla on hyvin vahva metaforinen merkitys: päätös, loppu, jopa kuolema. Preludin viimeisellä sivulla oleva ”Kelluva aurinko” -jakso toimii jäsennyksessäni rakenteellisena vedenjakajana kappaleen kokonaisdramaturgiassa; jakson jälkeiset fraasit ovat hyvin hajanaisia, vaillinaisia ja ennakoivat kaikessa epävarmuudessaan kappaleen

[74] Tai sitten pinnan alapuolelle; runossa vastaava verbi on upota, *s’est noyer*.

loppua.

Kaukainen torvien soitto – kaihon ja muiston semantiikkaa

Preludin lopetus (esimerkki 13) on karakteriltaan valoisan nostalginen, ylevä ja miltei pyhä. Runon otsikko, ”Illan harmonia”, tuntuisi olevan läsnä erityisesti lopetuksessa, joka on koko preludin symmetrisin ja harmonisin jakso. Myös runon lopulla Baudelaire kirjoittaa menneestä ajasta ja muistoista käyttäen sakraalista[75] sanastoa:

> *Du passé lumineux recuille tout vestige!*
> *Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!*[76]

Debussy on merkinnyt preludin lopputahteihin (50–54) poikkeuksellisen kuvailevan esitysohjeen: *Comme une lointaine sonnerie de cors*, “Kuin torvien kaukainen soitto”. Tersseissä kulkeva, käyrätorvien sointia imitoiva jakso ankkuroi kappaleen lopun kirkkaaseen A-duuriin, joka häipyy kauemmaksi ja kauemmaksi Debussyn ohjein: *”Encore plus lointain et plus retenu”*, ”yhä kauempaa ja hitaammin”. Torven ääni assosioituu romanttisessa taidetraditiossa pastoraalimaisemiin[77], kaihoon ja toisaalta myös sotilasmusiikkiin, mutta tulkinnassani mielikuvani suuntautuvat enemmänkin torven kaihoisaan, hiukan surumieliseen sointiin. (Wenk, 1976, 142–143) On myös mahdollista, että aikalaisrunoilija Paul Verlainen runo *”Le son du cor s’afflige”* saattaisi liittyä

---

[75] Ranskalainen runoilija Alfred de Vigny käytti samaista sanastoa (*encensoir*, *reposoir;* suitsutusastia, alttari) jo v. 1840–44 (Zamir & Hassine, 4, 2009). Baudelaire käyttää *Pahan kukissa* ja tämän työn runossa paljon mystis-uskonnollista sanastoa, jonka jäljet johtavat platonismiin ja kristinuskoon.

[76] ”Käy menneen valoisat jäljet ne poimimalla! (Kaijärvi) “[76] ja “Luo muistos kuin ehtoollisastia loistettaan”(Kaijärvi)![76] Tai: “Korjaa talteen menneen loiston jäänteet!”(Nylén), ”Muistosi kimmeltää sisälläni kuin monstranssi! ”(Nylén)

[77] Semiootikko Eero Tarasti luokittelee tämänkaltaiset ”luonnonmyyttiset”, pastoraaliassosiaatioita tuottavat aiheet pastoraalisuuden seemeihin (Tarasti, 1994, 106–107). Susanna Välimäki (Välimäki, 2005) liittää torven soittoon lisäksi ideat (ajanjaksojen) etäisyydestä ja muistoista. Torvisymboli on Välimäelle *”An acoustic image of past time*”.

Debussyn torvi-ideaan[78]. Edellä mainitussa runossa Verlaine kuvaa käyrätorven sointia, joka sekoittuu ”yksitoikkoiseen iltaan”[79] ja myös muistuttaa ”orpolapsen tuskaa”[80]. Myös Verlainen teemat ovat romantiikan traditionaalista aiheistoa, joissa torven soitto symboloi ihmisen kaihoa, menneen ajan kaipuuta ja lohtua.

Minulle pianistina Debussyn sanallinen ohje avautuu selkeimmin käyrätorven soinnin imitoimisen kautta. Kulku soi, pianon keskirekisteriin kirjoitettuna, soinnillisesti puhaltimen pehmeää sävyä vastaavana. Silti on sanottava, että puhaltimen pehmeän fraseerauksen linjakkuuden imitoiminen on pianolla – tersseissä keskirekisterissä ja raskaalla Steinwaylla – vaikeaa. Joka tapauksessa tässäkin jaksossa Debussyn sanoista impulssinsa saava, puhaltimen melodialinjaa jäljittelevä, valuva soittamisen tapa syntyy kommunikaatiossa nuotissa olevien ekspressiivisten merkintöjen kanssa. Tällöin tahdin 51 tarkasti merkityt pinnit, staccatopisteet, kaaret ja *tenuto*-viivat liittyvät edellä mainittuun mielikuvaketjuun ja ohjaavat soittajan käsien fraseerauksen puhaltimenomaista linjaa.

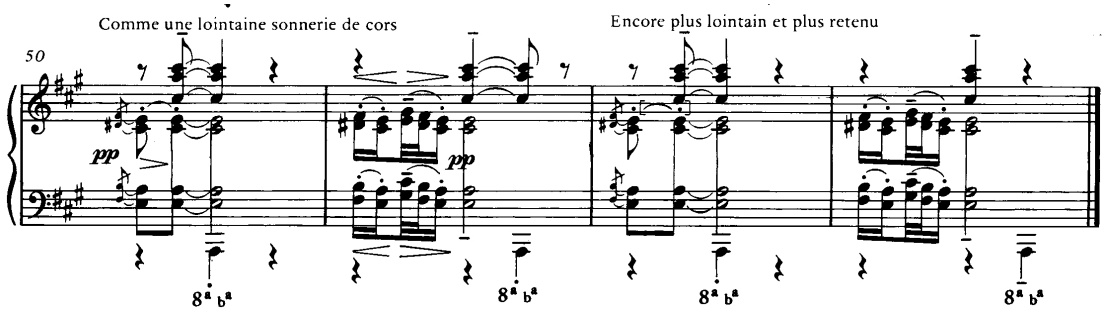
Yksittäinen sana preludin lopetuksessa, *lointain*[81], saa korostuneen roolin tarkastelussani (t. 50 ja 52). Tulisiko kulku soittaa yksinkertaisesti mahdollisimman hiljaa, jotta äänenvoimakkuus saa aikaan mielikuvan torvien kaukaisuudesta? Ohjetta voi tarkastella myös moniulotteisemmin, soivana ilmiönä akustisessa tilassa. Tällöin soittaja ikään kuin asettuu kuulijan asemaan, kuulee torvien kaukaisen soiton tilassa, vaikka toteuttaakin itse samanaikaisesti musiikillisen eleen. Tulkinnassani soittaja kuuntelee torvia etäältä akustiikan avustamana yhdessä yleisön kanssa. Fyysinen soittotuntuma on hyvin erilainen näissä kahdessa mielikuvassa: ensimmäisessä esimerkissä soiton fokuksessa ovat sormenpäät, jotka ohjaavat mahdollisimman hidasta liikettä koskettimilla (jotta saadaan aikaan mahdollisimman hiljainen nyanssi). Huomio keskittyy klaviatuuriin eli alaspäin. Fyysinen tuntuma on jännitteinen ja sisäänpäin kääntynyt. Toisessa vaihtoehdossa soittajan kehollinen tila on avoimempi ja

[78] Debussy sävelsi laulun Verlainen runoon aiemmin, vuonna 1891. *Le son du cor* on osa kolmen laulun sarjaa Verlainen teksteihin, jotka julkaistiin vuonna 1880.
[79] *”…soir monotone..”*
[80] “*D'une douleur on veut croire orpheline”*
[81] Suomeksi: kaukainen

rennompi, kuuntelemisen fokus on ympäröivässä tilassa, akustiikassa, auditiivisessa kokemuksessa ja sen säätelemisessä. Huomio on poispäin klaviatuurista eli ylöspäin. Kummatkin toteuttamistavat ovat käyttökelpoisia ja vahvasti riippuvaisia soittotilan sekä käytössä olevan soittimen ominaisuuksista. Runon loppusäkeissä Baudelairen teksti vuorottelee valon ja pimeyden, yön ja päivän, hyvän ja pahan, sammumisen ja kimmeltämisen välillä:

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige;
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir[82]*!*

Esimerkki 13. (tahdit 50–54)"Kaukainen torvien soitto"



Soiva esimerkki 11: "Kaukainen torvien soitto"

http://ethesis.siba.fi/files/kaukainen_torvien_soitto.m4a

Preludin loppuhetket ovat levittäytyneet laaja-alaisesti koko klaviatuurille. Pianisti vuorottelee "torviterssien" ja laajasointisen A-duurisoinnun välillä – soinnilliset laatuisuudet vaihtelevat mattasävyisestä pehmeydestä (terssit) yläsäveliseen kirkkauteen – "ehtoollisastian kimmellykseen".

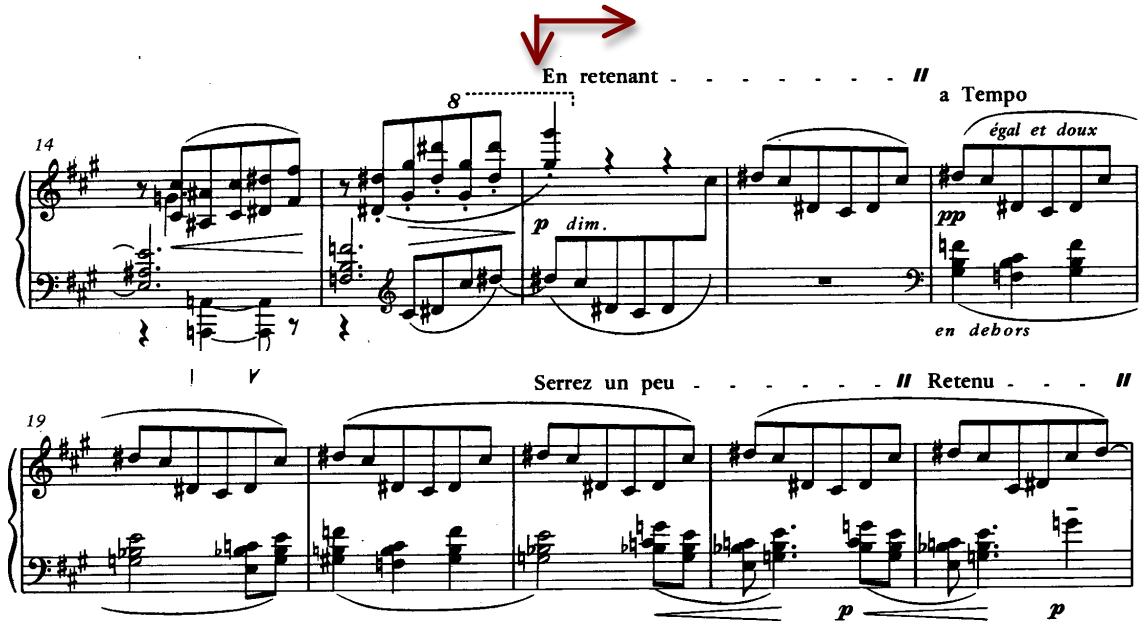
[82] "Jo aurinko sammui vereensä uppoamalla…", "Luo muistos kuin ehtoollisastia loistettaan!" (Kaijärvi) "Aurinko solahtaa vereensä, joka jo hyytyy…! ", "Muistosi kimmeltää sisälläni kuin monstranssi!" (Nylén)

Valssisirpaleet ja sillat jaksojen saumakohdissa

Nimeämieni jaksojen lisäksi preludissa on lyhyitä fragmentteja, jotka toimivat jaksojen välisenä ”sidosaineena”. Kutsun näitä palasia silloiksi silloin kun ne ovat selvärajaisia ja esiintyvät jaksojen saumakohdissa. Jäsennyksessäni siltojen lisäksi preludissa on välähdyksenomaisia, lyhyitä valssifragmentteja muun tekstuurin seassa. Nimeän nämä lyhyet ryöpsähdykset valssisirpaleiksi (esimerkit 14 ja 15). Olisin voinut nimetä sillat ja valssisirpaleet jäsennyksessäni esimerkiksi välikkeiksi. Kuitenkin tässä työssä itselleni on tärkeää tunnistaa jokaisen fragmentin laatu ja tehtävä preludin kokonaisdramaturgiassa. Sen vuoksi esimerkiksi välike olisi tuntunut turhan neutraalilta ilmaisulta.

Ajattelen, että sillat yhdistävät jaksoja ollen luonteeltaan joko staattisia (silta 1), musiikkia eteenpäin vieviä ja tiheitä (silta 2), musiikkia rauhoittavia ja neutraaleja (silta 3) tai musiikin suuntaa muuttavia (silta 4). Valssisirpaleet ovat nimensä mukaisesti pieniä, sykäyksittäin esiintyviä murenia valssiaiheesta, jotka muistuttavat soittajaa ”Melankolisesta valssista” läpi koko preludin.

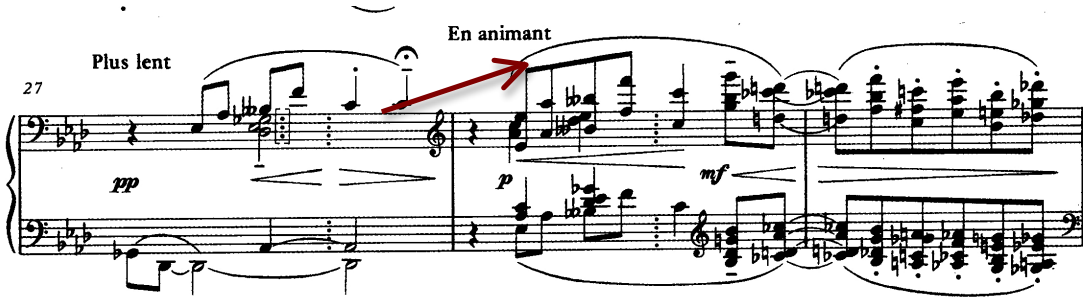
Esimerkki 14. (tahdit 16–23)”Silta 1”



Soiva esimerkki 12: ”Silta 1”

http://ethesis.siba.fi/files/silta1.m4a

”Silta 2”: (t. 28–29, punainen nuoli; valssisirpale+silta)



Soiva esimerkki 13: ”Silta 2”

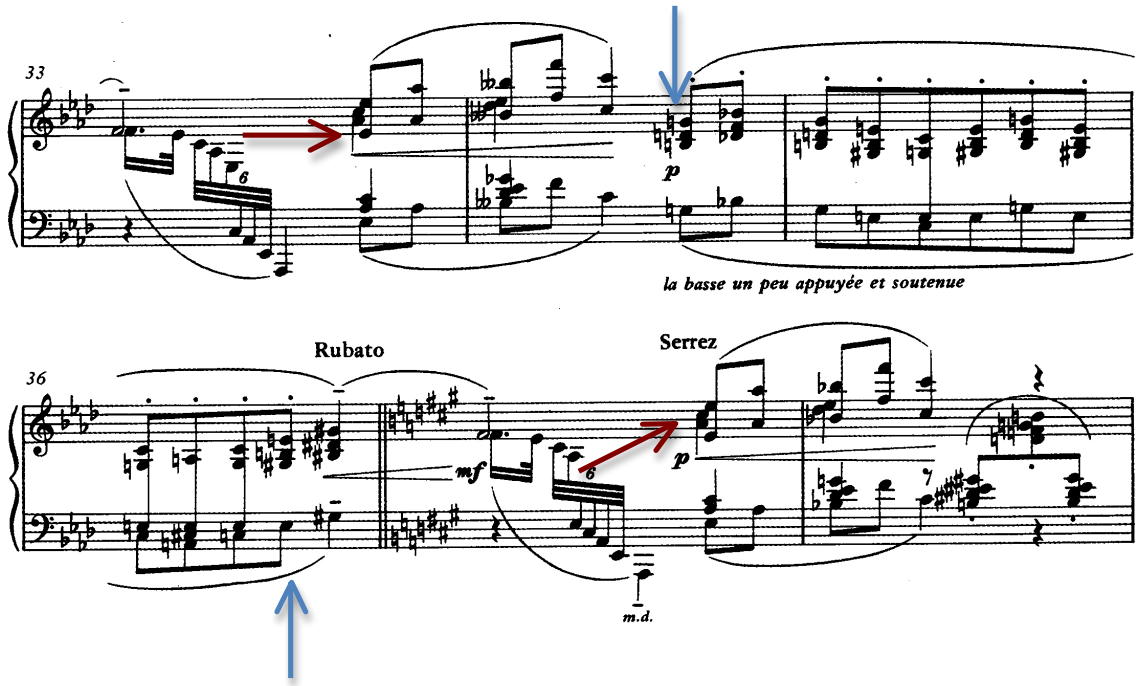
http://ethesis.siba.fi/files/silta_2.m4a

”Silta 3”: (t. 34–36)

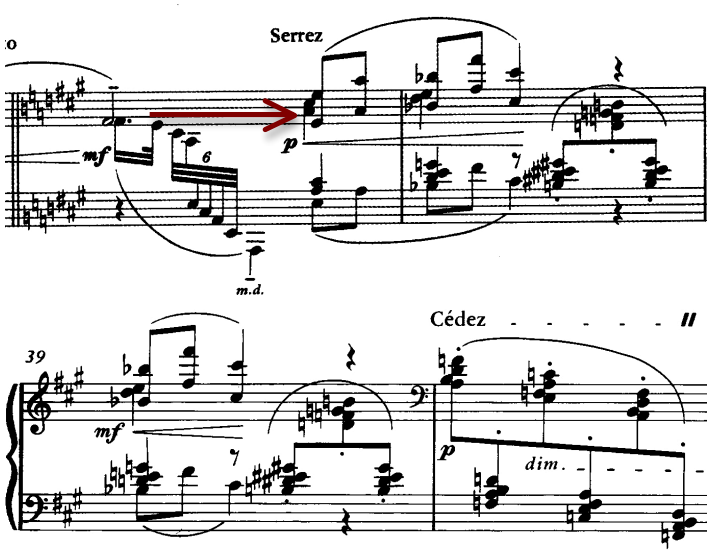
Soiva esimerkki 14: ”Silta 3”

http://ethesis.siba.fi/files/silta_3.m4a

Esimerkki 15. ”Valssisirpale” (t. 32–33, punainen nuoli), ”Silta 3” (t. 34–36, siniset nuolet), ”Valssisirpale” (t. 37–38, punainen nuoli)



Esimerkki 16: ”Silta 4” (t. 37–40**)**



Soiva esimerkki 15: ”Silta 4”

http://ethesis.siba.fi/files/silta_4.m4a

IV: Muusikon kokemuksellinen tiedontuottaminen

Soittajan analyyttisen kokemuksellisuuden kerrostumat

Seuraavassa esittelen jäsennykseni kolme kokemuksellista kerrosta. Ensimmäinen kerros keskittyy soittajan kokemukseen preludista kokonaisena soivana ilmiönä. Tämä kerros on yhteenveto tekemästäni jäsennyksestä ja siitä käy ilmi tapaustutkimuksestani tiivistyvä ydintieto[83]. Toinen kerros on yhteenveto runon ja preludin metaforista. Tässä kerroksessa keskiöön nousee runon käyttäminen mielikuvien ja musiikillisten valintojen vahvistajana. Kolmas kokemuksellinen kerros nostaa esiin soittajan analyyttiselle ajattelulle ominaisen kehollisuuden ja liikkeellisyyden. Tarkastelen tämän kerroksen avulla soittajan liikkeellisiä intensiteettejä suhteessa analyysini runollis-musiikillisiin ilmiöihin.

Kerros 1

Tässä vaiheessa työtäni jätän pois preludin partituurin tason ja keskityn jäsentämiini soittajan tiedontuottamisen kokemuksellisiin kerroksiin. Kuviossa 1 kuljetan preludia ajassa soivina intensiteetteinä kuvion alaosassa olevalla värillisellä janalla. Kuvallisen esityksen tarkoitus on havainnollistaa preludia ajassa liikkuvana muuntuvien soinnillisten intensiteettien jatkumona. Janan alla olevat avainsanat (vieraantunut, ekspressiivinen jne.) luonnehtivat mielikuvia ja laatuisuuksia, joiden avulla soittaja jaksottaa preludia soivana kokonaisuutena.

Kokemuksellinen kerros 1 pyrkii pääsemään lähelle soittajan soittokokemusta preludista, silloin kun preludi soitetaan alusta loppuun, kokonaisena. Tässä kokemuksessa (toisin kuin preludin harjoitteluprosessissa) musiikki ilmenee kokonaisvaltaisena, hetkessä muovautuvana, joustavana, kehollisesti luotuna ja

[83] Äänittämäni soiva näyte preludista on olennainen osa tätä tiedontuottamisen tapaa: soiva esimerkki 1 (koko preludi)

tilassa soivana ilmiönä. Nimeän kirjainlyhenteillä preludin jaksot, joista kirjoitin jo seikkaperäisesti edellä. Käytän seuraavia lyhenteitä kuvaamaan kutakin jaksoa preludissa:

MV1= ”Melankolinen valssi” -jakso

MV2= ”Melankolinen valssi” –jakso 2

EV= ”Ekspressiivinen valssi” -jakso

RU1, RU2 ja RU3= ”Rubato”-jaksot kolmessa eri ilmenemismuodossaan

W1 ja W2 = ”Wagner- muistuma”-jaksot

KA= ”Kelluva aurinko” –jakso

KTS= ”Kaukainen torvien soitto” –jakso

Soivien intensiteettien vahvistuminen tai laantuminen on kuvattu janalla haaleiden ja tummien värisävyjen avulla. Intensiteettien havainnointitapa on intuitiivinen, koska vahvuusasteet eivät perustu esimerkiksi desibeleihin tai muihin absoluuttisesti mitattaviin arvoihin. Näkemykseni mukaan janalla kulkevat intensiteetit kuvaavat preludin kokonaishahmoa: suosittelen lukijaa kuuntelemaan ääninäytteen rinnan soivia intensiteettejä ja jaksoja havainnollistavan kuvion kanssa. Intensiteetin käsite ulottuu laatimassani kuvallisessa esityksessä ainakin seuraaviin ilmiöihin:

- Äänenvoimakkuus: voimakas/hiljainen
- Tekstuureiden tiheys/löyhyys
- Preludin jaksojen tiheä vaihtuvuus/löyhä vaihtuvuus
- Fraasien kaarten intensiivisyys/löyhyys
- Soittajan fysiikan rentous/jännitteisyys

Olen hahmotellut intensiteettejä kuvaavalle janalle myös muutaman ajallisen kiintopisteen (kuvio 1). Koko preludia soittaessa soittajan ajallisessa kokemuksessa tärkeimmiksi kiintopisteiksi nousevat:

ALKU – KÄÄNNE – LOPUN ALKU – MUISTO – PÄÄTÖS

Kiintopisteet strukturoivat nimenomaan soittajan ajassa liikkuvaa ja musiikkia liikuttavaa soivaa kokemusta; uskon kuitenkin, että myös kuulijalle ne voivat toimia havainnointia suuntaavina pisteinä. Kuvailen nyt lyhyesti kiintopisteiden vaikutuksia soittajan kokemuksessa, kun preludin soittaa alusta loppuun.

ALKU: Kappaleen ALKU on aina soittajalle merkityksellinen – ja myös hauras – hetki, koska siinä tapahtuu ensimmäinen kosketus instrumenttiin ja soittaja aloittaa musiikin muovaamisen akustiseen tilaan. Kappaleen kulku ajassa, tilassa sekä soittajan ja kuulijan ruumiissa alkaa.

KÄÄNNE: Preludin soivassa todellisuudessa ilmenee tahdissa 27 tapahtuma (soiva esimerkki 16), joka saa aikaan KÄÄNTEEN kappaleen sisäisessä dramaturgiassa. Käänne päättyy pysähdykseen, fermaattiin, jonka jälkeen soivat intensiteetit TIHENTYVÄT.

LOPUN ALKU: Käänteen aiheuttaman TIHENTYMÄN jälkeen preludin soivat intensiteetit raukeavat KA– jaksosta eteenpäin. Soivat tapahtumat fragmentoituvat entisestään ja hajoavat pieniin osasiin enteillen uutta käännettä – päätöstä.

MUISTO: Intertekstuaalinen viittaus preludin ja Debussyn säveltämän laulun *Harmonie du soir* välillä[84]. Tämä ylöspäin kurottautuva kulku esiintyy molemmissa sävellyksissä ennen viimeistä, kappaleen päätökseen johtavaa jaksoa. Hahmotan kulun siltana näiden kahden sävellyksen välillä ja myös yhtenä yhtymäkohtana Baudelairen runon *Harmonie du soir* kanssa. Kiintopiste on siis kompleksinen, mielensisäinen, tutkimusprosessistani suodattuva ilmiö – ei niinkään kappaleen soivassa ilmiasussa ”kuultava” ilmiö. Esimerkki osoittaa, kuinka soittajan muovaama kokonaisdramaturgia kappaleesta voi rakentua eri tyyppisten mentaalisten prosessien kautta.

[84] Ks. Liite 1, jossa kuvaan intertekstuaalisen viitteen nuottiesimerkein.

PÄÄTÖS: KTS -jakso on kuin toisesta, kaukana olevasta tilasta kuultu soiva ilmiö, joka on preludissa symmetrinen, selkeä ja äärimmäisen harmoninen jakso verrattuna mihinkään muuhun edeltävään jaksoon. Soittajalle kappaleen päätös kulminoituu kiintopisteeksi, jota voisi kuvata raukeaksi tai irti päästäväksi.

Soiva esimerkki 16: "Käänne"

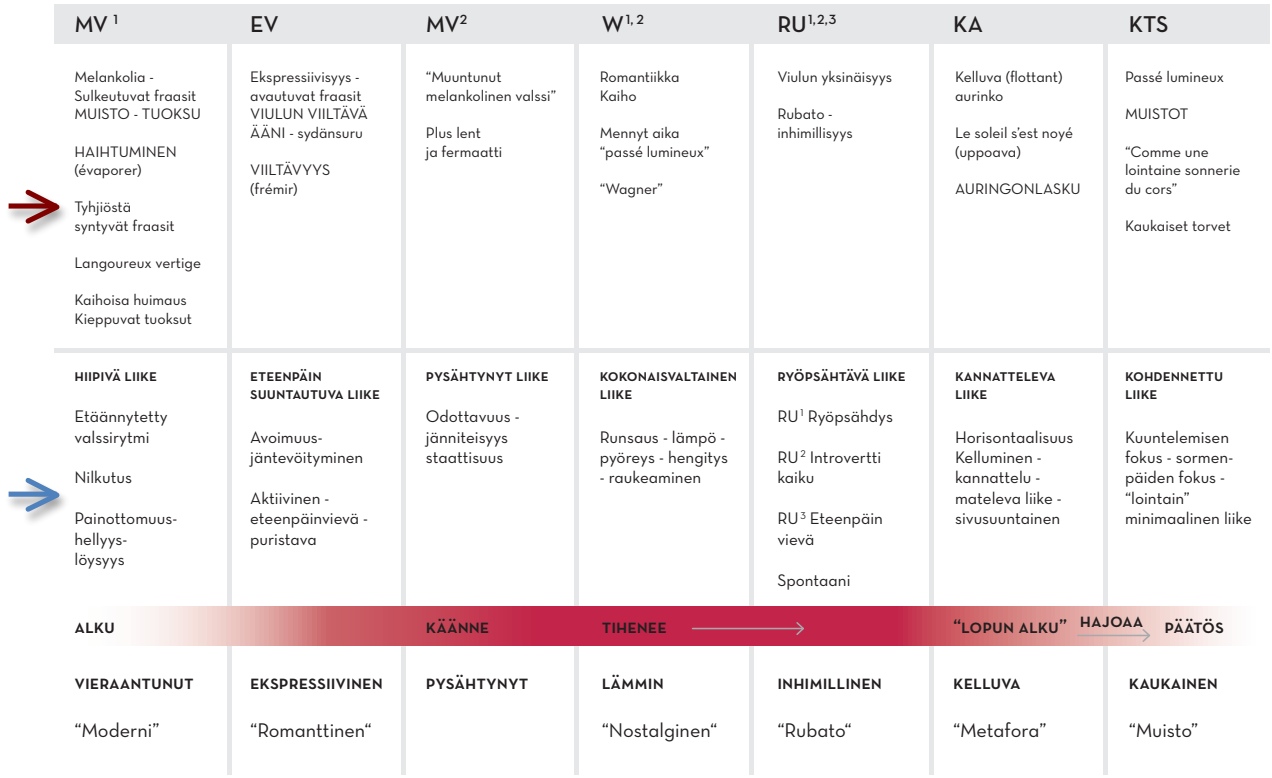
http://ethesis.siba.fi/files/kaanne.m4a

Kuvio 1.

Kokemuksellinen kerros 1: värillinen jana

Kokemuksellinen kerros 2: punainen nuoli

Kokemuksellinen kerros 3: sininen nuoli



Kerros 2

Soittajan on mahdollista hahmottaa soittamansa musiikki lukemattomilla eri tavoilla. Tavat ovat musiikin mielen sisäistä jäsentymistä helpottavia strategioita; esimerkiksi kerronnallisia, visuaalisia, teoreettisia, kinesteettisiä tai metaforisia. Kokemuksellinen kerros 2 käy läpi preludin jaksot mielikuvatasolla. Kokemuksellisessa kerroksessa 2 (kuvio 1, punainen nuoli) kokoan yhteen runon metaforiset ilmiöt suhteessa preludiin – toisin sanoen tuon sanallisesti esille

jäsennykseni liikkeelle saaman, voimistuneiden musiikillisten mielikuvien kerrostuman.

Kerros 3:

Preludissa soittaja käyttää käsiään ja kehoaan kiinteässä suhteessa nuottimerkintöjen ekspressiivisyyteen. Soittajan liikkeellisyys syntyy kommunikaatiossa nuottimerkintöjen, instrumentin ja tilan kanssa. Kokemuksellinen kerros 3 (kuvio 1, sininen nuoli) havainnoi preludin soitossa esiin nousevia liikkeellisiä intensiteettejä, jotka ovat liitoksissa työtapaani. Kerroksessa tulee esille, kuinka soittajan liikkeellisyys saa työssäni vahvistusta ja moniulotteisuutta päästessään yhteyteen runon merkitysten kanssa. Liikkeellisessä kerroksessa pianistisen liikkeen laatuisuudet tulevat artikuloiduksi tavanomaista tarkemmin. Se osoittaa, että soittajan kokemuksellinen tiedontuottaminen on suorassa vaikutuksessa pianonsoiton keskeisiin laadullisiin elementteihin.

Johtopäätökset

Kirjallisessa työssäni osoitan, että muusikon tiedon tuottaminen syntyy paitsi suhteessa nuottiin, myös suhteessa soittajan fyysisiin aistimuksiin, akustiseen tilaan ja käytössä olevaan instrumenttiin. Muusikon tietoa tuottava havainnointi on aistillis-kokemuksellinen analyyttisyyden muoto. Muusikko jäsentää ja rakentaa tietoa soittimellis-musiikillisesta taidostaan, jossa analyyttiset havainnot suodattuvat myös soittotapahtuman aikaisista kehollisista tuntemuksista. Työssäni soittajan analyyttinen havainnointi liikkuu vankasti samassa psyykkisessä ja fyysisessä tilassa pianistin kanssa: musiikin soivassa, alati käsin muovautuvassa todellisuudessa.

Yhteenvetona jäsennyksestäni väitän, että runon kielen ja Debussyn esitysmerkintöjen kuljettaminen rinnakkain voimisti ja tehosti preludin soittamisessa käyttämiäni mielikuvia. Nämä musiikillis-runolliset mielikuvat kulkivat tiedostetun ja tiedostamattoman välimaastossa. Toteutin runoanalyysini verrattain intuitiivisesti, eläytyen ja kokeillen. Vertaillessani runoa ja preludia aloin purkaa molempia pienempiin ja pienempiin palasiin, ikään kuin erottelemaan kummankin rakennusaineita ja –aiheita solutasolla. Sävellyksen rakenteen pilkkominen jaksoihin havainnollisti runon ja preludin yhteenkuuluvuutta entisestään. Pidin kuitenkin tärkeänä pysytellä pääosin kokonaisten musiikillisten eleiden tasolla, koska tarkoituksenani oli avata preludin rakennetta soittajalle mielekkäällä tavalla. Koska muusikon fyysisyys osana tiedontuottamista on työni pääteema, kuvailin soittotapahtumaa analyysin yhtenä osana. Tapaustutkimus preludista kanssa toi selkeästi esille muusikon kehollisen tiedontuottamisen tavan. Tässä tiedontuottamisen lajissa limittyvät käsityöläisen kokemuksellisuus ja pitkälle koulutetun muusikon analyyttisyys.

Laatimani kokemuksellisuuden kerrokset nostavat esille yhden erityisen tärkeän huomion: monet preludin, runon ja soittamisen ilmiöt – jaksot, metaforat, soivat tai liikkeelliset intensiteetit – esiintyvät kaikissa eri kerroksissa. Muusikon kokemuksellinen, kehollis-kognitiivinen jäsennystapa onkin perusteiltaan limittäinen ja kerroksellinen. Tapaustutkimuksessani musiikin ja runon metaforatasot limittyvät yhteen ruumiillisen, liikkeellisen tason ja teoreettis-

kognitiivisen, preludin rakennetta ja kokonaishahmoa kuvaavan tason kanssa. Jäsennykseni tärkein havainto on, että edellä mainitut prosessit ovat muusikolle useimmiten päällekkäisiä, eivät erillisiä. Lisäksi on huomionarvoista, että tapaustutkimukseni ei ulotu preludin esittämiseen konserttitilanteessa – sen tarkasteluun tarvittaisiin tyystin uusi tutkimuskonteksti.

Käsityöläisammateissa taiteellisen toiminnan keskiössä ovat toistojen määrä ja taidon hiominen huippuunsa sekä kehon tuntemuksien yksityiskohtainen analysoiminen. Kokeneella ja ammattitasoisella muusikolla soittamisen fyysisyys ohjautuu ainakin osittain tiedollisten prosessien kautta. Toisaalta fyysiset tuntemukset muokkaavat soittajan ajattelua ja auttavat tiedollisten prosessien synnyssä. Tästä johtuen pianistiseen kokemukseen perustuva syväanalyyttinen työskentely on joustavaa, muuntautuvaa, aistimuksia virittävää ja muusikon keskittymistä suuntaavaa toimintaa.

Väitän, että tutkimuksessani esiin nousseelle kokemukselliselle ja ruumiilliselle tiedolle on käyttöä ja relevanssia sekä taiteilijoiden että tieteentekijöiden keskuudessa. Työstäni nousee useita jatkotutkimuksen aiheita, joita voisivat olla esimerkiksi Debussyn esitysmerkintöjen liikkeellinen potentiaali muusikon harjoitusprosessissa, muusikon taiteellisten strategioiden avaaminen ja poeettisuus osana pianistin tietotaitoa. Intermediaalisten näkökulmien lisäksi näen näissä aiheissa potentiaalia myös taiteilijoiden ja tieteentekijöiden yhteishankkeisiin.

Lähteet

Baudelaire, Charles. 2011. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Turku: Sammakko.

Baudelaire, Charles. 1971. *Pahan kukkia*. Valikoima. Suom. Yrjö Kaijärvi. Helsinki: Otava.

Baudelaire, Charles. 2011. *Pahan kukat*. Alkuperäisteos: *Les fleurs du mal* 1857. Suomennos tehty v. 1862 laitoksesta. Suomeksi tulkinnut Antti Nylén. Turku: Sammakko.

Benjamin, Walter. 1999 [1955]. *Illuminations*. London: Pimlico.

Briscoe, James R. 1999. *Debussy in performance*. Ed. James R. Briscoe. Yale: Yale University Press.

Bruhn, Siglind. 1997. *Images and ideas in modern French piano music*. New York: Pendragon Press.

Cook, Nicholas. 2003. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton ed. *Music as performance. The cultural study of music. A critical introduction*. London: Routledge.

Cook, Nicholas. 2014. *Beyond the score. Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.

Cortot, Alfred. 1930. *La musique française de piano*. Paris: Presses universitaires de France.

Debussy, Claude. 1980. *Lettres 1884–1918*. Réunies et présentées par François Lesure. Paris: Hermann.

Debussy, Claude. 2001 [1922]. Suom. Minna Pöllänen. *Monsieur Croche, antidiletantti*. Jyväskylä: Atena.

Fleury, Michel. 1996: *L'impressionisme et la musique*. Paris: Fayard.

Goehr, Lydia. 1998. *The quest for voice*. New York: Oxford University Press.

Hale, Amy & Payton, Philip (toim.). 2000. *New directions in Celtic studies*. University of Exeter Press.

Howat, Roy. 2009. *The art of French piano music*. Yale: Yale University Press.

Jankélévitch, Vladimir. 2003 [1961]. *Music and the ineffable*. Translated by Carolyn Abbate. Alkuperäisteos: *La musique et l'ineffable*. New Jersey: Princeton University Press.

Kostamo, Eila. 2000. *Oi runous; Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Charles Baudelaire, 137-140. Toim. Tuula Hökkä. SKS:n toimituksia. Jyväskylä: Gummerrus.

Kupiainen, Unto. 1953. *Baudelaire, "Pahan kukkien" runoilija*. Helsinki: WSOY.

Laloy, Lois. 1999. *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Transl. Deborah Priest. Farnham: Ashgate.

Lesure, Francois. 1987. *Debussy Letters 1884–1918*. Ed. Roger Nichols. London: Faber and Faber.

Lockspeiser, Edward. 1978. *Debussy. His life and mind*. Volume I: 1862–1902. Cambridge: Cambridge University Press.

Long, Marguerite. 1960. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: René Julliard.

Mallard, Betty Parker. 1979. *Performance Instructions in the Preludes and Etudes of Claude Debussy*. Austin, Texas: University of Texas

Merleau-Ponty, Maurice. 2012 [1964]. Silmä ja henki teoksessa *Filosofisia kirjoituksia*. L'œil et l'esprit teoksessa *Collection folio, essais*. Toim. ja suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Nichols, Roger. 1992. *Debussy remembered*. London: Faber and Faber.

Packalén, Elina. 2006. Susanne K. Langer ja musiikin ekspressiivisyys. *Musiikki* 36 (4): 41–64

Priest, Deborah (toim.) 1999. *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Hampshire: Ashgate.

Raekallio, Matti. 1996. *Sormitusten strategiat*. Helsinki: Sibelius-Akatemian EST-julkaisusarja.

Rahkonen, Margit. 1994. *Henki, sointi ja tekniikka: Claude Debussyn 12 etydiä pianolle*. Helsinki: Sibelius-Akatemian EST-julkaisusarja.

Riikonen, Taina. 2005. Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen. Acta Musicologica Fennica. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 29–53.

Rings, Steven. 2008: Mystères limpides: Time and transformation in Debussy's Des pas sur la neige. *19th Century Music* 32 (2): 178–208.

Rink, John. 2002. Analysis and (or?) Performance. Teoksessa *Musical Performance. A Guide to Understanding.* Cambridge: Cambridge University Press. *35–58*.

Roberts, Paul. 1996. *Images; The piano music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Rosen, Charles. 2010. *Music and Sentiment.* London: Yale University Press.

Routley, Nicholas. 1992. Debussy and Baudelaire's Harmonie du Soir. *Musicology Australia* (15): 77–82.

Schmitz, Robert E. 1966. *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover.

Siukonen, Jyrki. 2011. *Vasara ja hiljaisuus*. Kuvataideakatemian julkaisu. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Tarasti, Eero. 1990. *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.

Tarasti, Eero. 1994. *Myytti ja musiikki*. Helsinki: Gaudeamus.

Taruskin, Richard. 1995. *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford: Oxford University Press.

Trezise, Simon ed. 2003. *The Cambridge companion to Claude Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vallas, Léon. 1967. *The theories of Claude Debussy, Musiçien Francais*. Oxford: Oxford University Press.

Vuillermoz, Emile. 1957. *Claude Debussy*. Geneve: Editions René Kister.

Vuorinen, Jyri. 1996. *Estetiikan klassikoita*. SKS. Juva: WSOY

Välimäki, Susanna. 2005. *Subject strategies in music*. Acta Semiotica Fennica XXII. Helsinki: International Semiotics Institute.

Weber, Eugen. 1986. *France, Fin de Siècle*. Boston: Harvard University Press.

Wenk, Arthur Bampton. 1976. *Claude Debussy and the poets*. London: University of California Press.

Zamir, Sara & Hassine, Juliette. 2009: Reading Liszt's *Harmonies du Soir* through the Soleil Couchant (Sunset) theme in French romantic poetry. *The Journal of Music and Meaning* 7: 1–20.

Verkkolähteet

Cook, Nicholas. 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. Music theory online . Verkkolähde http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html [tark. 26.11.2015]

Järviö, Päivi. 2012. Kehollista musiikintutkimusta – laulaja musiikin tekijänä ja tutkijana. Toim. T. Himberg, J. Vuoskoski & T. Eerola. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Monitieteinen musiikintutkimus: Suomen Musiikintutkijoiden 16. Symposium. Verkkolähde https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/37611/jarvio_S2012.pdf?sequence=1 [tark. 27.12.2015]

Nancy, Jean-Luc. 1988: *L'excrit. Les raisons de lire. Uloskirjoitettu*. Suom. Miika Luoto) Verkkolähde http://www.issuex.fi/uloskirjoitettu/ [tark. 12.1.2016]

Karttunen, Assi 2015. Voiko samaan Seineen kahlata kahteen kertaan? – projektinesittely. *Ruukku-tutkimusjulkaisu 4*
Verkkolähde https://www.researchcatalogue.net/view/135929/141480 [tark. 12.1.2016]

Ronyak, Jennifer ed. 2014: Studying the Lied: Hermeneutic Traditions and the Challenge of Performance. *Journal of the American Musicological Society* 67 (2): 543–582. Verkkolähde http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2014.67.2.543 [tark. 9.12.2014]

Vierimaa, Irma. 1998. Kuvataide innoittajana Franz Lisztin sävellyksissä. *Siltoja ja synteesejä/verkkolehti* Verkkolähde http://www.helsinki.fi/hum/mus/siltoja/vierimaa.html [tark. 10.3.2012]

Nuotit

Claude Debussy: *Préludes 1er et 2e livres*. Œuvres complètes de Claude Debussy. Série I, volume 5. Paris: Éditions Durand, 2007. © Éditions Durand. Nuottiesimerkit julkaistu kustantajan luvalla.

Claude Debussy: *Songs of Claude Debussy*. Volume I: High Voice. A Critical Edition by James R. Briscoe. Hal Leonard, 1993.

Sanomalehtikolumni

Lampila, Hannu-Ilari. *Helsingin Sanomat* 1.12.2015. Näkökulma-kolumni: Menestyneimmät jäivät viulufinaalista.

Muut

Clark, W.J. Music-hall esitysten historiaa. Verkkolähde http://www.musichallcds.co.uk/music_hall_history.htm [tark. 12.1.2016]

Tieteen termipankki. Kirjallisuudentutkimus: symbolismi. Verkkolähde http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:symbolismi [tark. 13.10.2015]

Liite 1: Intertekstuaalinen viite preludin ja laulun Harmonie du soir välillä

Debussyn laulu *Harmonie du soir* (t. 65–67); vertaa alla preludi (t. 47–51), nuolilla merkityt tahdit (48 ja 50) osoittavat kulun olevan samaa sukua lauluesimerkin kanssa (huomaa ylöspäin kurottava kromaattinen kulku).

Liite 2: Maija Parkon taiteellisen tohtorintutkinnon opinnäytekonsertit Sibelius-Akatemiassa 2010–2016

Konsertti I: 2.11.2010 klo 19.00
Sibelius-Akatemia, konserttisali

Vastaavaisuuksia – Correspondances

Maija Parko, piano
Janne Malmivaara, viulu
Maija Väisänen, piano

Charles Baudelaire (1821–1867): Vastaavaisuuksia (suomentanut Yrjö Kaijärvi)

On Luonto temppeli, sen pylväät elävät,
epäselviä sanoja joskus ne humisevat;
käy ihminen symbolimetsissä, tarkkailevat
ne häntä ja tuttavankatsein tervehtivät.

Kuin pitkät kaiut sekoittuvat loitotessansa
pimeässä, syvässä ykseydessä, joka on
laaja kuin yö ja kuin kirkkaus rannaton,
niin äänet, värit, tuoksut vastaavat toisiansa.

On tuoksuja, raikkaita kuin iho lapsen on,
Kuin niittyjen vihreys, sävel oboen,
– on pilaantuneita, rikkaita, voitollisia,
jotka leviävät kuin kaikkeus loputon,
kuten ambra ja myski, suitsutus pihkojen,
jotka laulaen huumaavat henkeä, aistimia.

Claude Debussy:	Préludes, 1er Livre (1910)

*****

Maurice Ravel:	Sonate pour violon et piano (posthume, 1897)
Maurice Ravel:	Valses nobles et sentimentales (1911)
Maurice Ravel:	Sites auriculaires (1897) Habanera Entre cloches
Germaine Tailleferre :	Jeux de plein air (1917)

Konsertti II: Kylpijöitä auringossa
1.12.2011 klo 19
Camerata-sali, Musiikkitalo

Maija Parko, piano
Essi Luttinen, mezzosopraano
Laura Vire, sopraano
Herman Wallén, baritoni

Charles Baudelaire (1821–1867): Illan harmonia
Pahan kukkia (suom. Yrjö Kaijärvi)

Nyt lähenee aika kun varrella huojuvalla
Joka kukka haihtuu kuin suitsutus maljastaan;
Saa ilta tuoksut ja sävelet tanssimaan.
– Huimausta ja valssia mielellä haikealla! –

Pentti Saarikoski (1937–1983): Ulottuvaisuudet

Taivas on paperia, paperia maa.
Kädet työntyvät taivaan läpi,
maan läpi jalat.
Ranteita taivas, nilkkoja maa sahaa,
tyhjyys on yhtäläinen.
Vapaa tätä tietä kulkemaan
olen, vapaa mies,
maailma avoin, pakenen maailman ääreen,
maailma on
kaikkialla yhtäläinen.

Déodat de Séverac:	Baigneuses au soleil (1908)
Claude Debussy:	Clair de lune (1883) (Verlaine)
Séverac:	Le ciel est par-dessus le toit (1897) (Verlaine)
Séverac:	Les hiboux (1913) (Baudelaire)
Debussy:	Harmonie du soir (1890) (Baudelaire)
Lili Boulanger:	Quatre melodies (1911–1916) (Calone, Delaquys, Maeterlinck)
	Dans l'immense tristesse
	Attente
	Reflets
	Le retour
Séverac:	Chansons de XVIII siècle (1905):
	Ba be bi bo bou!
	La roi a fait battre tambour
	Pour le jour des rois

****

Boulanger:	Clairières dans le ciel (1913–1914) (Francis Jammes)
	Demain fera un an
Séverac:	En Languedoc (1904)
	I Vers le mas en fête
	II Sur l'étang, le soir
	III A cheval dans la prairie
	IV Coin de cimetière, au printemps
	V Jour de la foire au mas

Konsertti III: Varjoton maa – *La terre sans ombres*
17.12.2012 klo 19
Camerata-sali, Musiikkitalo

Näytelmä (Säveltäjäportretteja n:o 8)
Kirjoittanut Juha Siltanen

Maija Parko, piano
Marc Gassot, näyttelijä
Cecilia Oinas, näyttelijä

Ohjaus: Juha Siltanen
Valosuunnittelu: Tomi Suovankoski

Sävellykset:

Déodat de Séverac (1872–1921)

I näytös

Stances à Madame Pompadour (1907)

Le chant de la terre (Poéme gèorgique) (1899–1900) (osia)
Prologue
Le labour
Les semailles
Intermezzo: Conte à la veillèe
La grêle
Les moissons

Les naïades et le faune indiscret (Danse nocturne) (1908)

****

Pippermint-get (Valse brillante pour le concert) (1907)

II näytös

Cerdaña (1908–11) (osia)

En tartane (L´arrivée en Cerdagne)

Les fêtes (Souvenir de Puigcerda)

Les muletiers devant le Christ de Llivia (Complainte)

Ménétriers et glaneuses (Souvenir d´un pèlerinage à Font-Romeu)

Konsertti IV: La valse – kahden pianon tanssiorkesteri
Neljä draamaa kahdelle pianistille ja kahdelle tanssijalle

Musiikkitalo, Camerata-sali 3.12. 2014 klo 19

Maija Parko	piano
Maija Väisänen	piano
Tuomas Mikkola	tanssi, koreografia
Outi Markkula	tanssi, koreografia
Susanna Suurla	visuaalinen suunnittelu
Lauren Sever	visuaalinen suunnittelu
Johanna Ilmarinen	pukujen toteutus
Jukka Kolimaa	valot

Esityksen suunnittelu: Maija Parko
Taiteellinen konsepti: työryhmä

DRAMA I: Tanssiinkutsu

Charles Koechlin: Danses pour Ginger opus 163 (1937/39)

I: L'elan
II: Danse lente

DRAMA II: Duot

Claude Debussy: Six épigraphes antiques (1914)

Pour invoquer Pan
Pour un tombeau sans nom
Pour que la nuit soit propice
Pour la danseuse aux crotales
Pour l'egyptienne
Pour remercier la pluieau matin

Claude Debussy: Lindaraja (1901)

Claude Debussy: En blanc et noir (1915)

I Avec emportement
II Lent. Sombre
III Scherzando

DRAMA III: Daphnis ja Chloé

Maurice Ravel: Daphnis et Chloé , deuxiéme suite (sov. Lucien Garban) (1919)

Lever du jour – Pantomime – Danse Générale

DRAMA IV: La Valse

Maurice Ravel: La valse
Poème chorégraphique pour orchestre
(1920) (tekijän sovitus)

Konsertti V: Polignacin prinsessan salongissa
Musiikkitalo, Harjoitussali Paavo
19.3.2016

Henkilöt:

Salongin emäntä	Maija Parko (piano)
Muusikko	Annemarie Åström (viulu)
Cocteau-fani	Elli Vallinoja (mezzosopraano)
Muusikko	Eeva Rysä (sello)

Tapahtuu varmaankin Pariisissa, kauan aikaa sitten, mutta samalla juuri nyt.

Esityksen taiteellinen suunnittelu ja käsikirjoitus: Maija Parko
Automaattikirjoitus: taiteellinen ensemble
Ääninauhat: Maija Parko ja taiteellinen ensemble
Lavastus ja puvustus: taiteellinen ensemble

Tekstit: Jean Cocteau (suom. Sirkka Suomi): Oopiumi (1930)

Salongin musiikki:

Germaine Tailleferre (1892–1983): Trio pour violon, violoncelle et piano (1917/1918, 1978 korjattu versio)

I. Allegro animato
II. Allegro vivace
III. Moderato
IV. Très animé

Maurice Ravel (1875–1937):
Soitin: Sibelius-Akatemian Erard-flyygeli (1889)

Le tombeau du Couperin (1914-1917)

I. Prélude
II. Fugue
III. Forlane
IV. Rigaudon
V. Menuet
VI. Toccata (äänitetty 14.3.2016)

***

Arthur Honegger (1892–1955): 6 Poésies de Jean Cocteau (1920–1923)

Locutions
Ex-voto
Madame

Darius Milhaud (1892–1974): Trois poèmes de Jean Cocteau (1919)

Fumée
Fête de Bordeaux
Fête de Montmartre

Francis Poulenc (1899–1963): Sonate pour violoncelle et piano (1940-48)

I: Allegro – Tempo di marcia
II: Cavatine
III: Ballabile
IV: Finale

Eric Satie (1866–1925): Chapitres tournés en tous sens (1913)

I. Celle qui parle trop

II. Le porteur de grosses pierres

III. Regrets des enfermés