

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Muusikko

2017

Lauri Haapanen

A) VIISI SISÄISTÄ MAAILMAA - OPINNÄYTEKONSERTTI

B) MINÄ, ME, MUSIIKKI

– Puupuhaltajien kommunikaatio ja havainnointi
osana soivaa sinfoniaorkesteria

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Muusikko

2017 | 24

Lauri Haapanen

A) VIISI SISÄISTÄ MAAILMAA – OPINNÄYTEKONSERTTI B) MINÄ, ME, MUSIIKKI

- Puupuhaltajien kommunikaatio ja havainnointi osana soivaa sinfoniaorkesteria

Opinnäytetyöni on kaksiosainen. Taiteellisena osana on What Ever Works -nykymusiikkifestivaalin konsertti, *Viisi sisäistä maailmaa*. Konsertti pidettiin Sigyn-salissa 7.2.2016. Kirjallisessa osiossa käsittelen orkesterisoittajien vuorovaikutusta ja siihen liittyviä elementtejä soittajan näkökulmasta.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa käyn läpi puupuhaltimia soittavien ammattimuusikkojen haastattelussa esiin tulleita seikkoja ja pohdin niiden syy-seuraussuhteita. Jäsennän esiin nousseet ilmiöt, niiden vaikutuksen ja niihin liittyvän pohdinnan osa-alueittain. Vuorovaikutusta koskevassa luvussa käsittelen subjektiivisten musiikkikokemusten muodostumista ja niihin vaikuttavia seikkoja. Vuorovaikutuksesta siirryn harjoittelun ja musiikin kontekstin kautta pohtimaan erilaisia vuorovaikutustilanteita ensin dynamiikan, sitten agogiikan näkökulmasta.

ASIASANAT:

orkesterimusiikki, kamarimusiikki, yhteismusisointi, puupuhaltimet

BACHELOR'S / MASTER'S THESIS THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music | Musician

2017 | 24

Lauri Haapanen

A) FIVE INTERNAL WORLDS – THESIS CONCERT B) I, WE AND MUSIC

- Communication and perception of woodwind players as a part of symphony orchestra

My thesis consist of two parts, the artistic part and the written part. The artistic part was a concert *Viisi sisäistä maailmaa* ("Five Internal Worlds") which was held on 7th of February 2016. It took place in Sigyn-hall and was a part of What Ever Works – Contemporary Music Festival.

The written part of the thesis considers the communication of professional woodwind musicians based on interviews. I present the different aspects of the subject trough interaction, practicing, context, dynamics and agogics.

KEYWORDS:

orchestral music, chamber music, woodwinds

SISÄLTÖ

| | |
|--|-----------|
| 1 JOHDANTO | 6 |
| 2 VUOROVAIKUTUS | 8 |
| 2.1 Kokemuksen ja näkemyksen monimuotoisuus | 8 |
| 2.2 Tekstuuri ja huomiokyky | 9 |
| 2.3 Pirstoutunut ketjureaktio | 10 |
| 3 HARJOITTELU | 13 |
| 4 KONTEKSTI | 14 |
| 5 DYNAMIIKKA | 15 |
| 5.1 Hiljaa hyvää tulee | 15 |
| 5.2 Dynaamiset traditiot | 16 |
| 5.3 Intonaation kytkös dynamiikkaan | 17 |
| 6 AGOGIIKKA | 18 |
| 6.1 Kevyt, rullaava ja huoleton | 18 |
| 6.2 Rytmiiikan korjausta/raiteilla pitämistä | 19 |
| 6.3 Pulssia vastaan soittaminen | 19 |
| 7 LOPUKSI | 22 |
| LÄHTEET | 24 |

LIITTEET

Liite 1. MAURICE RAVEL: COUPERININ HAUTA – I Prelude

KUVAT

| | |
|--|----|
| Kuva 1. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils). | 10 |
| Kuva 2. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils). | 11 |
| Kuva 3. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils). | 15 |
| Kuva 4. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils). | 17 |
| Kuva 5. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils). | 20 |
| Kuva 6. Kaksi ylintä riviä soittaa klarinetti ja alimman fagotti. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils). | 21 |
| Kuva 7. Klarinetistin ehdotus kudoksen luontevammasta jaosta stemmojen välille. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Boca Raton: Edwin F. Kalmus). | 21 |

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni koostuu kahdesta osasta. Taiteellinen osa on konsertti, *Viisi sisäistä maailmaa*, joka oli osa What Ever Works -nykymusiikkifestivaalia. Konsertti pidettiin Si-gyn-salissa 7.2.2016.

Opinnäytetyöni kirjallinen osa käsittelee orkesterisoittajan kommunikointia ja havainnointia osana soivaa orkesterikokonaisuutta sekä soittajan suhdetta omaan stemmaansa. Rajaan aiheen sekä teoksen että haastateltavien otannan suhteen. Lähestyn aihetta Maurice Ravelin säveltämän teoksen, Couperinin haudan, ensimmäisen osan avulla. Osa toimii konkreettisenä kiinnekohtana aiheelle.

Puupuhallinryhmä muodostaa itsessään koherentin alakokonaisuuden sinfoniaorkesterissa. Selvitän sekä puupuhallinsoittajien näkemyksiä ja huomioita omasta stemmastaan että kunkin soittajan suhdetta kappaleen muuhun musiikilliseen kokonaisuuteen. Puolistrukturoituun haastatteluun osallistui neljä soittajaa: huilisti, oboisti, klarinetisti ja fagotisti. Haastatellut soittajat ovat kaikki samassa orkesterissa ja sektiössä yhdessä soittaneita ammattimuusikoita, joiden yhteinen taival on pisimmillään vuosikymmenten mittainen.

Pyrin opinnäytteessäni selvittämään esimerkkikappaleen avulla seuraavia seikkoja: mihin asioihin ammattimuusikko kiinnittää huomiota soittaessaan orkesterissa? Mitä huomioita ja seikkoja pitää tiedostaa, jotta oman stemman voi soittaa osana teoksen kokonaisuutta? Avainkysymyksiä itse haastattelussa on kaksi: mitä huomioita ja seikkoja pitää tiedostaa, jotta oman stemman voi soittaa osana teoksen kokonaisuutta? Miten omaa ympäristöä ja muita soittimia pitää havainnoida?

Tavoitteenani on tämän opinnäytetyön avulla saada vastauksia seuraaviin kysymyksiin: miten ja mitkä mahdolliset musiikilliset ilmiöt vaikuttavat eri stemmojen soittajien huomiointiin? Onko huomioista löydettävissä säännönmukaisuuksia?

Opinnäytetyöni tarkoitus ei ole tuottaa kvantitatiivisesti pätevää tutkimusta, joka todistaisi tilastollisesti ilmiöitä ja käyttäytymismalleja. Tarkastelen sen sijaan haastatteluja pääsääntöisesti tapaustutkimuksen ja diskurssianalyysin keinoin. Vaikka haastatteluista saatavaa aineistoa täytyy pitää yksittäistapauksina, vertailemalla niistä löytyviä havain-toja aiemmin ko. kappaleesta tekemääni musiikkianalyysiin (Liite 1) sekä nuottikuvaan, on mahdollista muodostaa joitain hypoteeseja koskien sinfoniaorkesterin eri sektioiden

sisällä vallitsevia ilmiöitä. Tällä tavoin on mahdollista jäljittää muusikkojen näkemyksiä, kokemuksia ja huomioita orkesterimuusikkojen vuorovaikutuksen osa-alueista.

2 VUOROVAIKUTUS

2.1 Kokemuksen ja näkemyksen monimuotoisuus

Soittajien kokemukset ja näkemykset musiikista - sen rakenteesta, muodosta, tyylistä ja sävyistä - poikkeavat toisistaan. Ennen kuin syvennyn tarkemmin stemmojen ja näkökulmien eroihin, on tärkeää todeta, että musiikin kokeminen on aina subjektiivista. Kuunnellessamme ja soittaessamme musiikkia, vaikuttaa se meihin eri tavalla persoonallisuudestamme ja taustoistamme riippuen.

Ihmisen kokemukset ovat yksilöllisiä. Yksittäisten soittajien, samoin kuin kenen tahansa muunkin, erot musiikin kokemisessa saattavat vaihdella suuresti. Tähän vaikuttavat persoonallisuus, omat mieltymykset sekä kiinnostuksen kohteet. (Bojner-Horwitz & Bojner 2007, 45-46.)

Esimerkkinä toimikoot Wagnerin oopperat: jotkut saattavat pitää Wagnerin teoksia ”mummojen musiikkina”. Samalla sen suurimmat ystävät pitävät samoja teoksia säveltäjän suurimpana taidonnäytteenä jopa siinä määrin, että ovat mielimusiikkinsa innoittamana järjestäytyneet harrastusseuroiksi (<http://www.suomenwagnerseura.org/index.php> 4.5.2017).

Sama ilmiö on nähtävissä myös tekemissäni haastatteluissa. Kaikilla haastateltavilla on selkeästi omat, toisistaan poikkeavat näkemyksensä ja lähestymistapansa kyseiseen teokseen ja musiikkiin. Haastatteluissa nousi esiin musiikin näkemyksen suhteen myös selkeitä yhtäläisyyksiä. Toistensa kanssa yhtenevät näkemykset liittyivät yleensä tavoiteltavaan soivaan musiikilliseen lopputulokseen, soittajien käsitykseen musiikin rakenteesta ja estetiikasta sekä musiikin liittämiseen vahvasti ranskalaisuuteen.

Hajontaa aiheuttivat puolestaan keinot, joilla edellä mainittuihin yhteneviin käsityksiin kappaleen ihanteesta päästäisiin. Keinojen erilaisuuteen vaikuttavat instrumenttien erilaisuus ja keskenään eriluonteiset stemmat. Joissain tapauksissa erot johtuvat yksilöiden erilaisuudesta ja siitä, miten eri tavalla kappale koetaan. Myös esimerkiksi katkonainen musiikillinen vuorovaikutus tai epäselväksi koettu nuottikuva voivat vaikuttaa siihen, millä tavalla kukin soittaja käsittelee kappaletta harjoitteluprosessin aikana ja yhteissoittotilanteessa. Nämä mainitut elementit ovat soittajien keskinäisen kommunikaation pohja. Kun elementit vaikuttavat jatkuvasti toisiinsa, muotoutuvat kunkin soittajan keinot elementtien

keskinäisestä vuoropuhelusta. Tämän vuoksi jokaisella soittajalla on oma näkökulmansa kappaleen soittamiseen.

2.2 Tekstuuri ja huomiokyky

Huilistin näkemys musiikin rakenteesta poikkesi oboistin ja klarinetistin näkemyksistä. Vaikka huilun stemma on huomattavasti oboeta ja klarinettia suppeampi ja soittimen rooli musiikissa pienempi, on huilisti haastattelun perusteella sitäkin tarkemmin selvillä siitä, mitä kappaleen kokonaiskuvassa tapahtuu. Huilistin pitää tuntea paitsi oma, myös muiden puupuhaltajien rooli musiikillisessa kokonaisuudessa, ja seurata tarkasti oboen soittoa. Vasta tällöin säveltäjän ajatus toteutuu. Huomion kiinnittäminen muuhun soittimistoon on huilistin mukaan ranskalaisessa musiikissa paljon tärkeämpää kuin esimerkiksi saksalaisessa musiikissa: ”Omasta stemmasta ei saa kokonaiskuvaa.” Huilun stemman soittaminen vaatii erityistä ympäristönsä tiedostamista juuri pirstaleisuutensa vuoksi.

Kaikissa haastatteluissa on löydettävissä sama kokonaiskuvaan liittyvä ilmiö: mitä pirstaleisempi stemma tai jakso, sitä tarkemmin pitää tiedostaa ja havainnoida kaikkea muuta samaan aikaan soivaa musiikkia. Tällöin oma stemma on mahdollista soittaa säveltäjän tarkoittamalla tavalla ja sen saa tarkoituksenmukaisesti yhdistetyksi osaksi kokonaisuutta.

Sama ilmiö näyttää pätevän tietyiltä osin myös toisin päin: mitä koherentimpia kokonaisuuksia oma stemma tarjoaa, sitä suurpiirteisemmäksi muun musiikillisen ympäristön huomiointi muuttuu. Oboisti kertoo musiikin melodioiden jakautuvan usealle eri instrumentille. Juuri tämän takia hän kiinnittää huomiota musiikin suurempiin kaarroksiin ja omalta osaltaan edesauttaa niitä. Musiikki ei saisi katketa koko osan aikana kertaakaan, joten yksityiskohdat, kuten dynamiikka ja artikulaatio, ovat oboistille vain värejä matkan varrella.

Klarinetin ja fagotin stemmat ovat yhdistelmä melodialinjoja ja pirstaleista taustan väriä. Molempien instrumenttien soittajat tuntuvat mukauttavan vaistomaisesti ympäröivän musiikin osien havainnointia omassa stemmassaan hahmottuvien kokonaisuuksien mukaan. Joissain tapauksissa tämä aiheuttaa päänvaivaa, kun stemman tarjoama tekstuuri tai melodian osat eivät jakaudukaan musiikin pulssin mukaan. Palaan tähän ongelmaan myöhemmin agogiikkaa käsittelevässä luvussa.

Tarkkaavaisuus sekä oman ja ympäristön toiminnan havainnointi koetaan hyvin yhtenäisesti soiton perusedellytykseksi. Osa haastateltavista kertoi sen olevan erityisen tärkeää juuri ranskalaisessa musiikissa. Solistisessa roolissa oleva oboisti ei koe ympäristönsä seuraamisen olevan vähempiarvoista kuin huilisti, mutta ei huomioi niinkään muita musiikin pienempiä osasia, vaan niistä koostuvia suurempia kokonaisuuksia.

Kunkin soittajan huomiot näyttävät keskittyvän oman stemman tekstuuria vastaavaan kokiisiin elementteihin ja tapahtumiin. Tämä myös tuntuu loogiselta, sillä musiikin vuoropuhelu ja yhteen liitettävät musiikin osat vastaavat yleensä juuri soittajan omaa tekstuuria.

2.3 Pirstoutunut ketjureaktio

Huilun osa on toimia musiikkia täydentävänä taustasoittimena yhdessä milloin minkäkin muun soittimen kanssa. Stemma koostuu pirstaleisista eriluonteisista pikkurooleista. Säveltäjä käyttää sirpaleisuutta keinona luoda kokonaisuuden dynaamisia vaihteluja ilman, että yksittäiset soittajat tekevät sitä. Nuottiesimerkin (Kuva 1.) toisessa ja kolmannessa tahdissa puhaltajien kokonaisuus koostuu kolmesta erillisestä pienestä tekijästä, huilusta ja oboeista.

The image shows a musical score snippet for three staves. The top staff is labeled 'Fl.' (Flute) and the bottom staff is labeled 'Hrb.' (Horn). The middle staff is unlabeled but contains a complex, fragmented texture. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and '1^o' (first ending). The notation is dense and intricate, illustrating the 'fragmented chain reaction' mentioned in the text.

Kuva 1. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils).

Osa stemmasta on soitinteknisesti hankalaa ja epähuilistista. Tämä on ranskalaisessa musiikissa tavallinen ilmiö. Esimerkiksi tahtia ennen harjoitusnumeroa 8 huilun tekstuuri on epäsuotuisan matalalla eikä huilun ääni tahdo kuulua, vaikka toinen huilu on lisätty

tuplaamaan tekstuuria. Kohdan tarkoitus on antaa lisäväriä trumpetille. Kirjoittamalla huilun soittamaan matalalta fortessa ranskalaiset säveltäjät tavoittelevat kaukana soittavan trumpetin ääntä.

Oboisti kiinnittää huomiota samaan seikkaan osan toisessa maalissa. Kun oboe lopettaa melodian soittamisen ja huilut jatkavat melodiaa yksin, melodia tuntuu katoavan hetkeksi (Kuva 2.). Tämä voi johtua siitä, että melodia soitetaan huilistin mainitsemassa epäsuotuisassa matalassa rekisterissä. Kohdassa esiintyvä ongelma myös tuntuu toistuvan joka esityskerralla. Pitäisikö oboen soittaa mahdolloman hiljaa ennen lopettamistaan, jotta huilut kuuluisivat?

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bons.). The score is in 3/4 time and features a dynamic shift from fortissimo (f) to piano (p). The Flute part begins with a melodic line that is then taken over by the other instruments. The Bassoon part has a long, sustained note that provides a harmonic foundation. The score is marked with a first ending bracket and a second ending bracket, indicating a repeat and a change in dynamics.

Kuva 2. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils).

Toiseen maaliin laskeudutaan kolme tahtia sitä edeltävästä fortissimosta. Kaksi ensimmäistä tahtia on diminuendo ja kolmannessa tahdissa, siis yksi tahti ennen toista maalia, saavutetaan piano. Tästä alkaa pääteema ja musiikki palautuu alkuun. Toisen maalin alkaessa alun melodia siirtyy kuitenkin huilulle vasta musiikin kaaroksen toisessa tahdissa ja juuri tässä kohtaa oboisti kokee melodian häipyvän.

Partituuriin ei ole merkitty huilulle diminuendoa edellisestä fortissimosta. Näyttäisi siltä, että huilun olisi tarkoitus aloittaa oma melodiansa samassa fortissimossa, jossa se viimeksi soitti, maalia edeltävässä huippukohdassa. Kaikki nuottimerkinnät on tehty hyvin pedantisti ja myös dynamiikkamerkinnät ovat hyvin johdonmukaisia. Esimerkkikohtamme lukuun ottamatta tauon jälkeen muuttuneesta dynamiikasta ilmoitetaan poikkeuksetta. Diminuendon poisjättäminen ja melodian kaksintaminen molemmilla huiluilla saattavat viitata siihen, että Ravel on tässä kohtaa huomionut huilun epäsuotuisan rekisterin.

Oboistin huomioimaan ilmiöön on saattanut johtaa se, ettei huilun melodia tunnu sopivan ympäristöön. Musiikki on jo palannut alun hiljaiseen tunnelmaan ja siksi huilistit ympäri maailmaa soittavat vaistomaisesti nuotissa annettua dynamiikkaa hiljemmin. Oboen aloittaman melodian jatkaminen samassa hiljaisessa dynamiikassa tuntuu niin luontaiselta, ettei uuden nyanssin merkinnän puuttumista tule huomanneeksi, vaikka melodian alettua huilulla seuraa kahden tahdin diminuendo.

Käsitys täsmällisestä kirjoitustavasta ja sen kirjaimellisesta noudattamisesta tuntuisi pitävän paikkansa. Näennäisessä täsmällisyydessä saattaa olla myös osasyynä tämän ongelman syntyyn. Kuulokuvaa vastaan soittaminen voi tuntua hyvin epäluontevalta, kun nuottimerkinnät yhtenevät yleisesti kuulokuvan kanssa. Tässä tapauksessa instrumentin ominaisuutta kompensoivan dynamiikan toteutumista voisi auttaa sen uudelleen merkitseminen ko. kohtaan. Paneudun myöhemmin dynaamisten vaihteluiden merkitykseen sekä selvitän niiden soittamiseen liittyviä huomioita.

3 HARJOITTELU

Kaikissa haastatteluissa nousi yhtenevästi esille soittajan oman stemman osaamisen tärkeys ja sitä kautta harjoittelun merkitys. Kappaleen stemmojen laajuus ja vaikeustaso instrumenttien kesken vaihtelevat suuresti. Oboen lisäksi klarinetilla on merkittävä itsenäinen rooli. Määrätietoinen harjoittelu nousikin näiden soitinten soittajien haastatteluissa selkeästi merkittävämpään osaan kuin fagotistin ja huilistin haastattelussa. Sekä ongelmapaikat, niiden määrätietoinen harjoittelu että harjoittelumetodit tulivat molemmissa haastatteluissa selkeästi esiin.

Oboella on erityinen solistinen rooli nimenomaan tässä ensimmäisessä osassa (Prelude). Samoilla linjoilla on Berliinin Filharmonikkojen soolo-oboisti Albrecht Mayer. Hän kertoo, ettei osan suurin haastavuus varsinaisesti ole sen asettama tekninen haaste, vaan se, että oboesoolo aloittaa koko kappaleen. Oboen ensimmäiset nuotit luovat pulssein osalle ja koko teokselle. Kun tähän yhdistetään lämmittelymahdollisuuden puuttuminen, yhtälö voi olla suorastaan pelottava. (Carnegie Hall Oboe Master Class. <<https://www.youtube.com/watch?v=i7qR9WTN328>>. 3.5.2017.)

Siinä missä osa on oboelle ja klarinetille mittava, huilu esiintyy lähinnä statistina. Fagotin stemma sijoittuu rooliiltaan ja vaativuudeltaan klarinetin ja huilun välimaastoon. Osa on oboelle paitsi teknisesti haastava, myös tärkeä kulmakivi orkesterisoolorepertuaarissa. Klarinetisti kertoi näyttelevänsä musiikissa vähintään tärkeää sivuroolia. Huilisti puolestaan näki oman osansa olevan efektisoitin, joka värittää musiikin affekteja osallistumatta sisältöön suuressa mittakaavassa itsenäisenä elementtinä. Oboen ja klarinetin osat ovat siis suuremmat ja niiden määrätietoinen harjoittelukin on suurempi osa kappaleen soittamiseen kuuluvaa prosessia kuin huilun.

4 KONTEKSTI

Haastatteluissani korostui myös musiikin konteksti. Yleisin yksittäinen perustelu viittasi musiikin kansalliseen alkuperään. Haastateltavat kokivat musiikin olemuksen nimenomaan ranskalaisena. Vain yhdessä haastatteluista sivuttiin Ravelin sävellyksen tyyli-suunnallista aikakautta, neoklassisuutta ja teoksen nimessä viitattua esikuvaa, 1600- ja 1700-lukujen taitteessa elänyttä ranskalaista säveltäjää François Couperinia (Andante Klassisen musiikin tietosanakirja 2002, 96). Musiikin ranskalainen olemus on vahvasti mukana nuottikuvaa luettaessa: nuotista löytyy hyvin tarkasti kirjoitettuna kaikki tarvittava informaatio. Haastattelujen mukaan nuottikuva pitää toteuttaa täsmälleen, joskus jopa liioitellen oikein, niin kuin ranskalainen musiikki yleensäkin.

5 DYNAMIIKKA

Dynamiikkamerkinnot ovat linjassa notaation muiden elementtien kanssa: ne on kirjoitettu tarkasti ja täsmällisesti. Epäselvyyksiä saattaa silti syntyä, vaikka notaatio on informatiivista ja yksiselitteistä. Vuorovaikutusta käsittelevän luvun lopun esimerkki on havainto, jossa dynamiikka on yksi ongelman elementti. Joidenkin merkintöjen taustalla saattaa olla ulkomusiikillisiä perusteita, kuten tässä tapauksessa huilun alarekisterin huono kantavuus. Säveltäjä on huomionnut tämän huilun dynamiikassa, mutta yleisdynamiikan palaututtua takaisin pianoon myös huilu soittaa intuitiivisesti hiljempaa.

5.1 Hiljaa hyvää tulee

Haastatteluissa hiljaiset nyanssit saavat erityishuomiota. Ne pitää tehdä liioitellen. Klarinetin ensimmäiset äänet säestävät oboeta heti ensimmäisessä tahdissa. Oboen soittossa pitää pysyä mukana ja pyrkiä soittamaan yhteen oboen kanssa heti ensimmäinen tahti. Kahdeksasosien tulee olla aktiivisia ja pianissimo pitää ajatella soitettavan liioittelun, jotta dynamiikka toteutuu ja äänet kuuluvat. Toisen tahdin melodian pitää taas yhdistyä oboen soittamaan edellisen tahdin melodiaan. Dynamiikan toteuttaminen palautuu ainakin klarinetilla instrumentin teknisiin ominaisuuksiin ja on yksi harjoittelussa huomioitava tärkeä elementti. Melodiakulkuun kirjoitettu Es tekee kuviosta klarinetille teknisesti haastavan. Kuitenkin kun soitto on teknisesti hyvää, se kuuluu myös hiljaisessa dynamiikassa.

The image shows a musical score for woodwinds from Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. It consists of three staves: HAUTBOIS (Oboe), COR ANGLAIS (English Horn), and 2 CLARINETTES en LA (Two Clarinets in B-flat). The music is in 4/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The HAUTBOIS and 2 CLARINETTES en LA parts have melodic lines, while the COR ANGLAIS part is mostly silent.

Kuva 3. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils).

5.2 Dynaamiset traditiot

Nuottikuvasta ei aina käy ilmi dynaamisen fraseerauksen traditioita. Oboisti keventää melodiaa pidemmillä nuoteilla, esimerkiksi tahdissa 2 samoin kuin Mayer (Carnegie Hall Oboe Master Class. <<https://www.youtube.com/watch?v=i7qR9WTN328>>. 3.5.2017). Nuottitekstuurin noustessa ja laskiessa kuuluu tehdä luontaiselta tuntuva dynaamista fraseerausta, joka on muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kirjoitettu nuottiin. Tekstuurin noustessa ylöspäin tehdään crescendo ja laskiessa diminuendo.

Klarinettien stemmat pirstoutuvat harjoitusnumeron 3 jälkeen. Kuudestoistaosakudos jakautuu vuorottain kummallekin klarinetille. Varsinaisen haasteen jaksoon asettaa dynamiikan toteuttaminen, sillä lopputuloksen pitäisi kuulostaa siltä kuin se olisi vain yhden soittajan soittama kuuden tahdin crescendo. Kun kasvua tapahtuu kuuden tahdin ajan, fortissimoon johtavan crescendon pitää olla valtava. Kuitenkaan mikään ei saa kuulostaa rumalta, vaan estetiikasta täytyy pitää kiinni. Käsityksen tämän crescendon haastavuudesta saa, kun yrittää soittaa pianosta 12 säveltä fortissimoon niin että jokainen sävel on edellistä voimakkaampi. Klarinetistien pitää ponnistella, jotta instrumentin koko dynamiikkaskaala saataisiin osassa käyttöön. (Crescendo kuvassa 4.)

Fagotin stemman soittaminen poikkeaa ratkaisevasti muista dynaamisissa mielessä. Heti aluksi fagotisti peräänkuulutti varovaista soittamista kautta linjan: ”Koko osan pitäisi olla todella tasaista.” Dynamiikka pitäisi hänen mukaansa toteuttaa fundamentaalisesti, vaikka crescendoa ei tässä teoksessa oikeasti voi tehdä äänen volyyymia lisäämällä. Fagotille osan vaikein toteutettava elementti on juuri dynamiikka.

Esimerkiksi neljä tahtia ennen harjoitusnumero neljää painettu dynamiikkamerkintä sekä aksentit ovat korkeintaan viitteelliset, sillä fagotisti toteuttaa aksentit ja dynamiikan hienovaraisesti, jottei teoksen estetiikka rikkoontuisi. Nuottikuva on erittäin yksinkertainen -asteikkoa alaspäin. Silti kohta on haasteellinen toteuttaa, sillä crescendo-merkintään pystyy omalla soitollaan viittaamaan vain äänen alukkeiden aksenttien voimakkuuden varovaisella lisäämisellä. (Kuva 4. tahdit 2-4)

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bass) from Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. The score is divided into three measures. The Clarinet part is written in the upper staves, and the Bassoon part is in the lower staves. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Kuva 4. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils).

5.3 Intonaation kytkös dynamiikkaan

Dynamiikan ja musiikin estetiikan säilyttämisen aiheuttamien rajoitteiden johdosta osa on fagotille myös intonaation suhteen arka. Kun koko osa on dynaamisesti läpinäkyvä, täytyy soittaa kevyesti. Fagoteilla on myös harjoitusnumerosta 3 alkaen klarinettien kanssa vastaava keskinäinen vuoropuhelu. Intonaation tasaisuuteen pitää kiinnittää huomiota, koska kuvion ambitus on useita oktaaveita ja vuoropuhelun pitäisi kulkea fagottien kesken katkeamattomana. Klarinettistemma on instrumentille huonosti istuvassa sävel-lajissa. Huonosti vireessä olevia sormituksia joutuu korvaamaan epäkäytännöllisemmällä apusormituksilla.

6 AGOGIIKKA

Ranskalaisessa musiikissa on tyypillistä, että säveltäjä on ilmaissut tarkkaan kaiken, mitä haluaa tehtävän. Näin ollen soittajan ei yleensä ole tarpeellista tehdä mitään, mitä nuoteissa ei lue. Haastateltavat kokivat kappaleen hyvin yhdenmukaisesti tyyppiesimerkiksi ranskalaisesta musiikista. Alun tempomerkinnän jälkeen koko osassa ei ole yhtään agogiikkaan viittaavaa merkintää, joten nuottikuvan perusteella kappaleen tulisi edetä tasaisesti. Kaikki haastateltavat olivat yhtä mieltä tempollisen ilmaisun laadusta ja sen muuttumattomuudesta, samoin Mayer (Carnegie Hall Oboe Master Class. <<https://www.youtube.com/watch?v=i7qR9WTN328>>. 3.5.2017.) Osan perusta on rytmisissä ja sen luomassa pulssissa, ei niinkään harmoniarakenteessa. Eri soitinten soittamat pienet osat ovat kuin koristeita, jotka yhdistyvät toisiinsa ja ovat perusta koko osan musiikin rakenteelle.

6.1 Kevyt, rullaava ja huoleton

Yksimielisen musiikillisen käsityksen toteuttamiseen käytettävät keinot eri soittajilla ovat monet ja erilaiset. Eri soittimilla saman melodian osia neuvotaan soittamaan sekä tarkalleen tempossa, ”hivenen juosten”, ”takakenossa” että ”uiden musiikin muiden kudosten välissä”. Kaikilla neuvoilla on kuitenkin täysin sama päämäärä ja neuvonantajilla sama käsitys musiikin estetiikasta. Kaikille käsityksille löytyy myös järkevät ja pätevät perusteet: tempossa soittaminen saa aikaan tasaisen ja sitä kautta kevyen vaikutelman, aavistuksella etukenoa saadaan kappale rullaamaan eteenpäin, hienoinen takakeno puolestaan antaa soljuvan sekä rullaavan vaikutelman ja musiikin kudosten välissä uimisella saavutetaan omaa stemmaa suurempia jatkumoit. Muistutan, että haastateltavat ovat toistensa kanssa yhdessä pitkään soittaneita ammattimuusikkoja, joille tärkeä osa työnkuvaa on yhteissoitto. Kaikki haastateltavat olivat myös yhtä mieltä, ettei yhteen soittaminen tuota ainakaan tässä kappaleessa ongelmia, kun sen tiedostaa ja siitä pitää yllä mainituin keinoin kiinni.

6.2 Rytmiiikan korjausta/raiteilla pitämistä

Vuorovaikutusta käsittelevässä luvussa käsittelin yksilöllisten käsitysten syntyyn vaikuttavia tekijöitä ja sitä, miksi käsitykset saattavat poiketa toisistaan. Näin erilaisten käsitysten syntyyn agogiikan toteuttamisesta saattaa vaikuttaa hivenen yllättävästi juuri agogiikan yksipuolisuus. Pulssin kuuluu pysyä täysin muuttumattomana läpi koko osan niin, että rullaavuuden ja keveyden tuntu säilyy. Tässä ympäristössä pieninkin rytmien epätarkkuus paljastuu armottomasti ja suistaa musiikkia pois raiteiltaan. Soittajien keinovälikoima saattaa olla ennaltaehkäisyä ja kompensointia, jotta oikea vaikutelma musiikista säilyisi. Tätä näkemystä tukevat haastatteluissa esiin tulleet yksittäiset huomiot myöhästymisen vaarallisuudesta ja esimerkiksi artikulaation pitämisestä rullaavana. Staccatoa ei voi soittaa *seccona*, koska se katkaisee liikaa musiikin virtaa. Myöskin soittajien omien melodioiden lopetukset pitää soittaa hidastamatta, jotta seuraavan soittajan on helpompi jatkaa melodiaa. Tällöin musiikin pulssi säilyy kevyenä eikä tempo pääse hidastumaan.

Kyseisessä teoksessa puupuhallinsoittajat soittavat osana sinfoniaorkesteria. Lavalla on mahdotonta kuulla yleisöön kantautuvaa lopullista kokonaiskuvaa musiikista, koska osa soitinryhmistä on väistämättä kauempana ja lähempänä olevat instrumentit kuuluvat väistämättä vahvemmin. Soittajan lavalla kuulema ääni toisesta soittimesta saattaa myös olla heijastuma seinän tai katon kautta. Tällöin kuulokuva ei vastaa soivaa kokonaisuutta ja tämä saattaa aiheuttaa rytmistä epätarkkuutta tai ainakin mielikuvan siitä. Musiikin rakenne on sirpaleista, jolloin kuulokuvan mahdollinen viive ja balanssi muuttuvat jatkuvasti.

6.3 Pulssia vastaan soittaminen

Ajatus etu- tai takakenosta on vähintään tarpeellinen silloin, kun soittajan kuulokuva ei vastaa soivaa kokonaisuutta tai on vaillinainen. Kuulokuvaerot saattavat johtaa myös käsitykseen rytmisestä ongelmasta, jota tosiasiaassa ei ole olemassa. Esimerkkinä tästä on kahden tahdin jakso, kaksi tahtia ennen harjoitusnumeroa 6 (Kuva 5.). Kohdassa ei sinänsä tapahdu mitään ihmeellistä. Musiikin luonteen mukaisesti kudos on jaettu usealle soitinryhmälle eri puolille orkesteria. Kuitenkin yksi haastatelluista koki, ettei seuraava tahti ala koskaan samaan aikaan. Tämä seikka ei noussut muissa haastatteluissa esiin. Myöskään muut soittajat tai kapellimestarit eivät ole kiinnittäneet tähän paikkaan huomiota. On myös mahdollista, että soittajan kokema ongelma on todellinen. Tällöin on

kysymys samasta ilmiöstä, nyt vain ongelmakohta hautautuu epätäydelliseen informaatioon ja se jää huomaamatta.

The image displays a page of musical notation for Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. The score is written for multiple instruments, likely strings and woodwinds. It features a complex texture with overlapping lines and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is divided into two systems, each with multiple staves. The first system shows a dense texture with many notes, while the second system shows a more sparse texture with long rests and some melodic lines. The dynamic markings indicate a range of volumes, from very soft (*pp*) to loud (*f*).

Kuva 5. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils).

Musiikin pulssia vastaan saattaa joutua soittamaan myös tilanteissa, joissa ei varsinaisesti ole rytmikkaan liittyvää häiriötä. Näin saattaa käydä silloin, kun stemman tekstuuri ei vastaa ympärillä kuultavan musiikin pulssia. Sekä fagotin että klarinetin stemmoissa on jaksoja, joissa yksi pidempi linja on jaettu vuorottelemaan keskenään instrumenttien

1. ja 2. stemman kesken (Kuva 6.). Kohdat nousivat esiin molempien instrumenttien soittajien haastatteluissa. Kumpikaan ei kokenut vuorottelun olevan luontevaa musiikillisesti eikä instrumenttiteknisesti. Nämä seikat lisäävät yhteissoiton vaikeutta sekä intonaatiolisesti että tempollisesti. Kummassakin tapauksessa parempana vaihtoehtona nähtiin se, että vuoropuhelu jakautuisikin instrumenttien kesken kahden tai kolmen iskun jaksoihin, jotka vastaisivat paremmin musiikin pulssia (Kuva 7.).



Kuva 6. Kaksi ylintä riviä soittaa klarinetti ja alimman fagotti. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils).



Kuva 7. Klarinetistin ehdotus kudoksen luontevammasta jaosta stemmojen välille. (Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Boca Raton: Edwin F. Kalmus).

7 LOPUKSI

Tutkin soittamisen aikana tapahtuvia ilmiöitä yhden teoksen ja orkesterin yhden soitinryhmän kautta. Rajaus osoittautui aiheen tutkimisen kannalta onnistuneeksi, sillä se ei sulkenut mitään yhteissoittotilanteessa läsnä olevaa osa-aluetta pois, vaan säilytti kokonaisvaltaisuuden. Rajaus yhteen soitinryhmään, puupuhallinsektioon, ja yhdessä soittaviin ammattimuusikoihin mahdollisti lisäksi pääsyn muusikoiden keskinäisen vuorovaikutuksen jäljille.

Haastattelut tuottivat neljä omaa, erilaista näkökulmaa, jotka ovat spesifejä. Soittajan kokonaisnäkemyseseen vaikuttavat subjektiivisten seikkojen lisäksi erityisesti oman stemman rakenne. Kunkin stemman soittaminen edellyttää äärimmäistä oman instrumentin hallintaa. Tutkimuksessa hahmottui soittajien suhde sekä toisiinsa että muihin soitinryhmiin. Lisäksi tutkimus selvitti musiikin tekemiseen ja näkökulmien muodostumiseen vaikuttavia seikkoja. Niitä paljastui erilaisten yhtenevyyksien löytymisen kautta. Konkreettisten esimerkkien avulla selvisi keinoja, jotka ovat edellytyksenä vuorovaikutukselle ja joiden varaan kommunikointi yhteissoittotilanteessa rakentuu. Tutkimuksessa selvitettiin ongelmatilanteisiin johtavia syitä ja niihin liittyviä olosuhteita.

Vaikka saadut tulokset perustuvat yhden soitinryhmän ja yhden kappaleen osalta tehtyihin havaintoihin, esiin tuotujen ilmiöiden rakenne ei ole sidottu näihin muuttujiin. Soittaja, soitin ja soitettava musiikki ovat ehdottomasti kommunikaatioon vaikuttavia osatekijöitä, mutta varsinainen vuorovaikutuksen rakenne pysyy silti samana. Tämä käy ilmi siitä, miten tutkimuksessa nousevat esiin toisistaan riippumatta tavoitteiden ja näkökulmien yhtäläisyydet, vaikka itse näkemykset joissain tapauksissa poikkeavat toisistaan. Esimerkiksi agogiikkaa käsiteltäessä soittajilla oli yhteinen näkemys pulssin muuttumattomuudesta ja siihen liittyvästä kompensatiosta. Vasta kompensoinnin keinoissa vastaukset poikkesivat toisistaan, samoin kuin mahdolliset kompensointitarpeetkin tapauskohtaisesti niiden luonteen mukaan.

Vuorovaikutus näyttäytyi tutkimuksessa hyvin suoraviivaisena. Kysymysten asettelu ei suoranaisesti koskenut kamarimusiikkia tai yhteismusisoinnin olemusta, vaan soittajan omia huomioita. Ne olivat yksiselitteisiä ja suoraviivaisia soittaessa tehtyjä havaintoja ja kokemuksia erilaisista yhteissoittoon vaikuttavista tekijöistä. Vastausten pohjalta pystyi siis konkreettisesti havainnoimaan vuorovaikutusta, sen osia ja dynamiikkaa, elementtejä, joista yhteissoitto tai kamarimusiikillisuus koostuu.

Soittajan omien havaintojen analysointi niin stemmasta kuin soitostakin oli opinnäytteeni kannalta välttämätön välivaihe. Tähänkin sinänsä itsenäiseen näkökulmaan opinnäytteeni antaa tarkastelumahdollisuuden. Kokonaisvaltaisuuden ansiosta esille tulee myös syy-seuraussuhteita esimerkiksi notaatioon tai instrumenttitekniisiin seikkoihin liittyen.

LÄHTEET

Bojner-Horwitz, E. & Bojner, G. 2007. Mielihyvää musiikista. Helsinki: WSOY.

Carnegie Hall Oboe Master Class: Ravel's Le Tombeau de Couperin. 2013. Viitattu 3.5.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=i7qR9WTN328>

Korhonen, K. (toim.) 2002. Andante. Klassisen musiikin tietosanakirja. Porvoo: WSOY.

Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils.

Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Boca Raton: Edwin F. Kalmus.

Suomen Wagner-seura. 2017. Viitattu 4.5.2017. <http://www.suomenwagnerseura.org/index.php>.

Lauri Haapanen

MAURICE RAVEL: COUPERININ HAUTA

– I Prelude

SISÄLTÖ

| | |
|--|------------------------------|
| 1 MAURICE RAVEL: COUPERININ HAUTA | 3 |
| 2 PÄÄTEEMA | 3 |
| 3 TRANSITIO | 4 |
| 4 SIVUTEEMA | 5 |
| 5 KEHITTELY | 7 |
| 6 KERTAUS | 10 |
| LÄHTEET | ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED. |

LÄHTEET

Ravel, M. 1919. Le Tombeau de Couperin. Paris: Durand & Fils.

NUOTTIESIMERKIT

| | |
|---------------------|----|
| Nuottiesimerkki 1. | 4 |
| Nuottiesimerkki 2. | 4 |
| Nuottiesimerkki 3. | 5 |
| Nuottiesimerkki 4. | 5 |
| Nuottiesimerkki 5. | 6 |
| Nuottiesimerkki 6. | 7 |
| Nuottiesimerkki 7. | 8 |
| Nuottiesimerkki 8. | 8 |
| Nuottiesimerkki 9. | 9 |
| Nuottiesimerkki 10. | 10 |

1 MAURICE RAVEL: COUPERININ HAUTA

Francois Couperin (1668 – 1733) on monipuolinen ranskalainen musiikin vaikuttaja. Hän oli pääasiassa säveltäjä ja urkuri, mutta häneltä tunnetaan myös merkittäviä cembaloteoksia. Tunnetuin saksalainen barokkisäveltäjä Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) otti vaikutteita hänen musiikistaan, niin myös saksalainen Richard Strauss (1864 – 1949) ja ranskalainen Maurice Ravel (1875 – 1937).

Couperinin hauta on neoklassinen kuusiosainen sooloteos pianolle ja se on sävelletty perinteisen barokkisuiten muotoon 1914 – 1917. Jokainen osa on omistettu ensimmäisessä maailmansodassa kuolleelle säveltäjän läheiselle. Teos on kuitenkin kauttaaltaan hyvin valoisa ja kepeä. Ravel perustelee valintaansa: ”Kuolleet ovat tarpeeksi surullisia heidän ikuisessa hiljaisuudessaan.” Tässä analyysissä käytetty orkesteriversio on vuodelta 1919 ja siihen on alkuperäisteoksesta säveltäjä poiminut vain neljä osaa. Käsittelen tässä lopputyössä orkesteriversion ensimmäistä osaa (Prelude).

2 PÄÄTEEMA

Sekä orkesterisarjan että alkuperäisen pianoteoksen aloittaa sama osa, Preludi. Se on rakennettu perinteisen sonaattimuodon kehukseen. Osan doorisessa e-mollissa kulkevan pääteeman soittaa oboe. Melodian ensimmäiset neljä tahtia koostuvat kahdesta identtisestä kahden tahdin solusta. Solun ensimmäisen puoliskon (tahdit 1 – 2) melodia toistuu toisessa tahdissa kaikuna klarinetilla (Nuottiesimerkki 1).

Seuraavassa viiden tahdin jaksossa oboemelodia nousee sekvenssinomaisesti ylöspäin ensimmäisen kahden tahdin ajan. Oboen sävelkieli on johdettu ensimmäisen neljän tahdin kuvioinnista. Jakson lopussa, kolmannelta tahdista viidenteen tahtiin, käytetään samaa solua. Melodialinja on alaspäinen ja joka kolmannella kerralla pienellä variaatiolla laskeutuu pääteeman viimeiseen osaan. Näiden kolmen tahdin viimeinen tahti pidentää fraasia kestoltaan epäsymmetriseksi ja hämärtää vahvasti seuraavan fraasin alun tuntua. Pääteeman viimeiset neljä tahtia noudattelevat ensimmäistä neljää tahtia siten, että

teeman lopun tahdit 1 ja 3 ovat soluesiintymiltään alun tahdit 2 ja 4 ja vastaavasti alun 2 ja 4 ovat lopun 1 ja 3. Tämä palindromi heti ylimääräisen lopuketahdin jälkeen tuo vahvan kelluvan ja suunnattomuuden vaikutelman. Tämä havainnollistuu, kun vertaa nuottiesimerkkejä 1 ja 2 keskenään. Nuottiesimerkissä 2 on pääteeman neljänneksi ja kolmanneksi viimeiset tahdit.

Nuottiesimerkki 1

Nuottiesimerkki 2

3 TRANSITIO

Siinä missä pääteema esitellään oboe- ja klarinettivetoisesti englannintorven tuodessa lisäväriä (Nuottiesimerkit 1 ja 2) ja viulut näppäilevät kevyitä pizzicatoja, transitio on hyvin jousivetoinen. Kuulokuvaa hallitsee sellojen kromaattinen, alaspäin suuntautuva duolikku. Viulut säestävät pääteeman variaatiolla. Äänenväriin muutos on tehokas, sillä jousisto soittaa ensimmäiset äänensä jousella sekä sello tulee ensimmäistä kertaa sisään. Tämä kahdeksan tahdin jakso koostuu neljän tahdin kokonaisuudesta, joka kerrataan. Toisella kerralla, transition kahdessa viimeisessä tahdissa, myös fagotti pääsee soittamaan ensimmäiset äänensä klarinetin ja viulujen muotoillessa jakson lopetuksen muistutella pääteemasta. Transitio loppuu myös crescendoon, päin vastoin kuin pääteeman ”ylimääräinen tahti”. Vaikka jakso on selkeä ja kahdeksan tahdin mittainen, tällä keinolla sivuteema pääsee alkamaan kuin varkain (Nuottiesimerkki 3).

Nuottiesimerkki 3

4 SIVUTEEMA

Sivuteemassa saadaan ensimmäinen tutti-vaikutelma koko puupuhallinsektion liittyessä sointiin ja se kestää kahdeksan tahtia. Transition duolit on augmentoitu tahdin soluiksi 2. viululle ja altolle. Musiikki kuitenkin kasvaa kahden tahdin soluissa. Unisono-melodiaa soittavat englannintorvi sekä huilu. Ensimmäisen neljän tahdin aikana solu toistetaan kokonaisuudessaan kvinttiä ylempää, jolloin se saa häivähdyksen dominanttista luonnetta. Tämän jälkeen teeman viimeisen neljän tahdin aikana solun jälkipuoliskoa toistetaan kaksi kertaa (Nuottiesimerkki 4). Nämä toistot kasvavat osan ensimmäiseksi huippukohtaksi sivuteeman seitsemännessä tahdissa, jonka jälkeen viimeisen tahdin aikana laskeudutaan nopeasti takaisin alun sointimaailmaan. Transition viimeisessä tahdissa huippukohta ikään kuin haihtuu juuri ennen kuin kerrataan takaisin alkuun (Nuottiesimerkki 5).

Nuottiesimerkki 4

Musical score for Nuottiesimerkki 4. The score is arranged in a grand staff format. The top two staves show the vocal line with lyrics. The middle staves show the piano accompaniment. The bottom staff shows the bass line with chord symbols: D, Csus#4, Hm7, Hm2, and E01 (D7). The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation markings like *Div.* and *arco*.

Nuottiesimerkki 5

Musical score for Nuottiesimerkki 5. The score is arranged in a grand staff format. The top staves show the orchestral instruments: Fl., Hrb., Cor. A., Cl., and Bsns. The bottom staves show the piano part. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and articulation markings like *pizz.*, *Unis arco*, and *arco*. The score includes a 4-measure rest symbol.

Sivuteeman alussa fagotti soittaa pinnan alla pääteeman karakteristista kuudestaosta-osakudosta (Nuottiesimerkki 3). Kudos leviää ensiksi klarineteille, sitten myös harpulle ja purskahtaa lopulta pintaan huippukohdassa. Haihtumisen vaikutelma kahdessa viimeisessä tahdissa syntyy, kun sivuteema häviää ja kuudestaostaosakudos pitää liikkeen yllä. Samaan aikaan jousistossa kaikuivat transition duolit (Nuottiesimerkki 5). Tahti vie musiikin taidokkaasti takaisin alkuun.

Couperinin haudan sävelkielessä Ravel on irrottautunut perinteisestä melodian, säestyksen ja näin syntyvän harmonian ajatuksesta. Musiikki rakentuu ennemminkin muutamasta karakteristisesta temaattisesta solusta, joita yhdistelemällä ja joiden hierarkiaa manipuloimalla mm. instrumentaation avulla, saadaan aikaan musiikissa pääasiallisesti vaikuttavat tehot. Hyvin saman tyyppiselle tekstuurille syntyvät hyvin erilaiset affektit. Myös teoksen muotorakenteessa käytetään moderneja ratkaisuja. Hyvänä esimerkkinä tästä on kappaleessa käytetyt taitteiden lopukkeet.

Ensimmäisen taitteen lopuke (4 tahtia ennen harjoitusnumeroa 4, Nuottiesimerkki 4) on neljän tahdin jakso, jonka jännite puretaan kolmannessa tahdissa. Ensimmäisessä ja toisessa tahdissa tahdin iskullisilla osilla olevat pisteelliset neljäsosanuotit ajavat musiikkia eteenpäin kohti kolmatta tahtia. Soinnut per isku (pisteellinen neljäsosa): D - Csus#4 - Hm7 - Hm2 - Em. Em on purkaussointu ja sitä edeltävän soinnun voi myös jossain määrin käsittää D7:na. Tämä voidaan ajatella dominanttiseptimisointuna, jolloin purkaussointu on tällöin toonikan rinnakkaismollia. Tämä ei kuitenkaan vastaa kuulokuvaa, sillä harmonisella muutoksella ei ole ratkaisevasti merkitystä musiikin jännitteeseen, sillä kuultava harmonia vastaa harhapurkausta. Kuulokuvaa dominoiva fis usealla instrumentilla pysyy samana läpi tämän jännitteen rakentavan ja purkavan neljän tahdin jakson.

Purkaustahdissa iskullisten pisteellisten neljäsosanuottien jatkumo loppuu ja fis-ääni jää soimaan pedaalina kaksi viimeistä tahtia. Kudoksen hierarkia vaihtuu. Iskullisille nuoteille alisteisina olleet kuudestoistaosa-korukuviot vaihtuvat dominoiviksi vahvasti e-mollissa ja havaitaan melodiana, temaattisesti hyvin lähellä alun ”pääteema” -melodiaa. Kuitenkin jännitteen purkamisen jälkeen melodiaksi hahmotettavan tematiikan pysyessä liki muuttumattomana harjoitusnumerossa neljä, musiikin affekti muuttuu täysin (Nuottiesimerkki 5). Harjoitusnumerosta neljä alkaa pääteema uudelleen ja musiikki kertaan alkuun. Kuitenkin kertausta edeltävä ensimmäinen maali on pituudeltaan vain kolme tahtia, jolloin pääteeman ensimmäinen tahti kuullaan vielä kolmannen kerran ennen kehittelyjaksoa.

5 KEHITTELY

Kehittelytaitteeseen päästään niin ikään varkain. Varsinaiseen kehittelytaitteeseen johdava neljän tahdin transitio alkaa pääteeman ensimmäisellä tahdilla. Jakson kolme seuraavaa tahtia vievät musiikin uusille urille. Ne nimittäin toistavat ensimmäisen tahdin yhä uudestaan, kun melodia on siirtynyt huilulle.

Klassisen sonaattimuodon kehiksestä poiketen kehittelyjakso alkaa pääteemalla. Nyt sointiväri on jousipainoitteinen. Melodia kulkee viuluilla ja alun kaksi kahden tahdin solua kuullaan jälleen. Kehittely tapahtuu solujen jälkimmäisillä tahdeilla, kun käyrätorvet ja harppu soittavat ensimmäisessä transitiossa esiteltyjä duoleja. Duolit tuovat nyt ensimmäistä kertaa selkeän rytmisen elementin ja ne rikkovat pulssin tuntua (Nuottiesimerkki 6).

Nuottiesimerkki 6



Seuraavassa kuudessa tahdissa kuullaan pala sivuteemaa. Ensin kolme tahtia klarinetin soittamana, jonka jälkeen oboe toistaa sen samalla kun viulut toistavat ensimmäisen transition kuudestoistaosakudosta. Jakso loppuu kahden tahdin lopukkeeseen, joka rakenteeltaan vastaa pääteeman keskellä olevaa epäsymmetristä kolmen tahdin jaksoa. Nyt siitä käytetään vain kaksi viimeistä tahtia eikä alussa tapahtuvaa solujen palindromia tapahdu. Lopuke johtaa jälleen kerran pääteemaesiintymään, jonka muoto noudattelee kehittelyn ensimmäistä "fraasia".

Kehittelyssä siis yhdistyvät teemat ja transitiot. Toisessa "fraasissa" aikaisemmin esitellyt elementit voimistuvat ja suurimmat muutokset tapahtuvat sointiväreissä taitavan instrumentoinnin ansiosta. Esimerkin 6 duoli-aihe voimistuu, kun myös klarinetit soittavat sen

toisella kerralla. Kuitenkin dynamiikkamerkinnän ollessa *pp*. Sivuteemaesiintymä siirtyy sordiino-trumpetille. Ensimmäisen taitteen huippukodan rakentamiseen osallistunut kuudesta osakudoksesta (Nuottiesimerkki 4) pirstaloituu nyt klarineteille, fagoteille sekä harpulle (Nuottiesimerkki 7).

Nuottiesimerkki 7

Toinen fraasi loppuu sivuteeman lopun toistoihin (Nuottiesimerkki 8). Toistot lähenevät harventuessaan alun oboen päätteemaa.

Nuottiesimerkki 8

Tämän jälkeen alkaa uusi taite, jossa käytetään vahvasti transition tematiikkaa. Tällä kerralla sävelkeskiöksi voidaan hahmottaa $D\#$ alun transition kromatiikan sijaan. Alun perin viulujen säestyksestä on muotoutunut melodia klarineteille samalla kun jousiston kantavana rytmisenä elementtinä on duolipulssi (Nuottiesimerkki 9). Fraasi toistetaan hivenen vahvemmalla orkestroinnilla ja nyt oboe soittaa melodian tuoden siihen pistävän vaikutelman.

Nuottiesimerkki 9

The musical score for Nuottiesimerkki 9 is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Horn (Cora.), Trumpet (Trp.), and Harp (larp). The second system includes parts for Sourd., Unis., and Unis. piez. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) throughout. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Sourd. part features a prominent melodic line with a crescendo leading to a peak.

Jakso ajautuu sivuteemaesiintymään ja se johtaa alun huippukohtaan kanssa identtiseen, mutta suurempaan ja laajempaan huippuun. Käytettävät solut ovat samat, mutta jännitettä kerätään pidemmän aikaa ja koko orkesterin voimin. Siinä missä alun huippukohtaan purkauksessa koko orkesterin kaikki värit läpikäyvänä aaltona havaittavana kuudesta osakulkujen muodostama alas-ylös-alas kuvio (esimerkit 4 ja 5) kestää kaksi tahtia, nyt siihen käytetään kuusi tahtia.

6 KERTAUS

Jakso on lyhyt. Huippukohtan purkaantumisen jälkeen palataan pääteemaan. Melodia on edelleen jousilla, mutta nyt duolirytmikkaa kuullaan etäältä, harpun soittamana. Fraasin jälkipuoli purkaantuu edellisen purkauksen tavoin lähes koko orkesterin sointivärien läpi ja päättyy kimmeltävään pentatoniseen E:hen (Nuottiesimerkki 10).

Nuottiesimerkki 10

The image displays a musical score for 'Nuottiesimerkki 10'. It consists of two systems of staves. The first system features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a Harp. The second system includes a Soud. (Soprano) and a Div. Soud. (Divisiivo Soprano). The score is marked with a tempo of 'Allegro' and a dynamic of 'ff' (fortissimo). The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system shows a duolhythmic passage with a harp accompaniment. The second system shows a duolhythmic passage with a harp accompaniment. The score is marked with a tempo of 'Allegro' and a dynamic of 'ff' (fortissimo). The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system shows a duolhythmic passage with a harp accompaniment. The second system shows a duolhythmic passage with a harp accompaniment.