Tematiikan, harmonian ja äänenkuljetuksen koherenssi Claude Debussyn pianoetydissä "pour les octaves"

Jyväskylän yliopisto
Musiikkitieteen laitos
Pro Gradu
Syksy 2000
Pekka Isotalus

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta
Humanistinen

Laitos
Musiikkitieteen laitos

Tekijä
Pekka Juha Isotalus

Työn nimi
Tematiikan, harmonian ja äänenkuljetuksen koherenssi Claude Debussyn pianoetydissä "pour les octaves"

Oppiaine
Musiikkitiede

Työn laji
Pro Gradu

Aika
Syksy 2000

Sivumäärä
57

ABSTRAKTI

Tässä tutkimuksessa analysoin Claude Debussyn oktaavietydin. Monipuolisen ja kattavan lopputuloksen saavuttamiseksi tutkin etydiä kolmen analyysimetodin avulla. Debussyn musiikkia on analysoitu onnistuneesti niin tematiikan (motiivitekniikka), harmonian kuin äänenkuljetuksenkin osalta. Näitä elementtejä ei olla kuitenkaan kyetty onnistuneesti yhdistämään yhdeksi loogiseksi kokonaisuudeksi.

Analyysin perustana toimii motiivianalyysi, jonka pohjalta keskityn harmonian rakenteeseen ja rakentumiseen, jolloin apuna myös äänenkuljetus (schenkeriläinen analyysi). Lopuksi esitän äänenkuljetuskartat.

Analyysin myötä selviää, että Debussyn oktaavietydi on tematiikan, harmonian ja äänenkuljetuksen osalta hyvin järjestäytynyt ja loogisesti etenevä; etydin tematiikka on rajattu, harmonia seuraa ensi tahdeissa rakentuvaa käsikirjoitusta ja äänenkuljetus toimii edellisen taustalla ja tukena.

Debussyn sävelkieli on tämän etydin kohdalla perinteeseen nojaavaa - ydinmotiivit ja äänenkuljetus - mutta toteutus innovatiivista. Näyttäisi, että Debussyn myöhäistuotannon analyysissä tulisi pikemminkin soveltaa useita analyysimetodeja yhdessä kuin katsoa koko monipuolista teosta yhden rajallisen analyysimetodin kautta.

Asiasanat
Debussy, tematiikka, harmonia, äänenkuljetus, koherenssi

Säilytyspaikka
Jyväskylän Yliopiston kirjasto/musiikkitieteen laitos

SISÄLLYSLUETTELO

ABSTRAKTI

1 JOHDANTO 4
1.1 Yleiskatsaus aihepiiriin 4

2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT 5
2.1 Äänenkuljetus 6
2.2 Tematiikka 7
2.3 Harmonia 8
2.4 Tutkimustavoite 9

3 TUTKIMUKSEN SUORITTAMINEN 10

4 ANALYYSI 13
4.1 Muoto 13
4.2 Tematiikka 14
4.3 Harmonia 18
4.3.1 tahdit 1-10 18
4.3.2 tahdit 11-20 23
4.3.3 A1-taite; tahdit 21-36 27
4.3.4 A1-taite; tahdit 37-48 29
4.3.5 B-taite; tahdit 49-67 32
4.3.6 B-taite; tahdit 68-82 35
4.3.7 A2-taite; tahdit 83-121 38
4.4 Äänenkuljetus 40
4.4.1 yleiskuva 40
4.4.2 tahdit 1-10, E-kenttä 41
4.4.3 tahdit 11-20 43
4.4.4 A1-taite; tahdit 20-48 44
4.4.5 B-taite, tahdit 49-82 46
4.4.6 A2-taite; tahdit 83-121 47

5 PÄÄTÄNTÖ 49
5.1 Synteesi 49
5.2 Yhteenveto 52

6 LÄHTEET 56

1 JOHDANTO

1.1 Yleiskatsaus aihepiiriin

Yhden vuosisatamme tärkeimmistä säveltäjistä, Claude Achille Debussyn (1862-1918) teoksia on pidetty yleisesti vaikeasti analysoitavina. Viime vuosina ovat tutkijat kuitenkin päässeet vähitellen sisään Debussyn sävellysmetodeihin ja niiden kautta pyrkineet ja kyenneet rakentamaan tulkintoja Debussyn mm. teosten rakenteesta, harmoniasta ja tematiikasta. Ongelmana on ollut sopivien työvälineiden puute, tai usko niiden puutteeseen. Sopivien analyysimenetelmien löytäminen on osoittautunut vaikeaksi tehtäväksi. Tämä pitää paikkansa varsinkin Debussyn viimeisten teosten kohdalla (mm. 12 etydiä pianolle, sonaatit). Vain harvoin on kyetty rakentamaan edes kohtuullisen koherenttia - eli musiikin eri parametrien, esim. harmonian loogista etenemistä kappaleen sisällä kuvaavaa - esitystä esim. etydeistä. Debussyn myöhäisten teosten analyysissä ei viimeistä sanaa ole vielä sanottu.

Tämän tutkimuksen tavoitteena on tutkia ensinnäkin sitä, kuinka eräitä analyysimetodeja - joita soveltamalla on saavutettu mielenkiintoisia tuloksia analysoitaessa Debussyn varhaisempaa tuotantoa - on mahdollista soveltaa Debussyn myöhäistuotantoon kuuluvaan oktaavietydiin. Toiseksi tutkimuksen tarkoituksena on osoittaa, että koherentin musiikkianalyysin luomiseen ei riitä se, että tutkimuksen kohteena on vain yksi musiikillinen parametri (esim. tematiikka); koherenssi (lat. *cohaere'ntia* – yhteenkuuluvuus) tarkoittaa tämän tutkimuksen kohdalla analysoitujen parametrien loogista ja päämäärähakuista liikettä ja kehittelyä sekä näiden parametrien suhdetta toisiinsa etydin sisäisessä ajassa ja paikassa. Hyvä ja oivaltava analyysi vaatii sen, että musiikkia ja sen rakennetta tutkitaan useasta näkökulmasta (esim. tematiikka, äänenkuljetus). Vasta näiden analyysien kautta kyetään kertomaan jotain oleellista siitä a) mitä musiikissa tapahtuu ja ennen kaikkea siitä, b) miksi musiikki etenee siten kuin se etenee.

2 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

Debussy -tutkijoiden huomio on musiikkiteoreettisten analyysien sijaan yleensä kiinnittynyt ulkomusiikillisiin seikkoihin tai elämänkerrallisiin tutkielmiin: mm. Edward Lockspeiserin kaksi Debussy -kirjaa (1978 ja 1978). Tämä johtunee mm. siitä, että Debussyn musiikissa ulkomusiikilliset tekijät ovat ilmeisiä; esim. teosten ulkomusiikilliset nimet. Ne tutkijat, jotka ovat ottaneet tehtäväkseen selvittää Debussyn sävellysten sisäisiä rakenteita ovat lähes poikkeuksetta tutkineet aihepiiriään tavalla, joka aiheuttaa ongelmia ehjän säveltäjäkuvan muodostamisessa. Kun eri tutkijat ovat keskittyneet joko a) eri teosten, b) eri ajanjakson tutkimiseen, tai c) erilaisten musiikkianalyyttisten metodien käyttöön, on yhtenäisen kuvan muodostaminen hankalaa. Vaikka useat tutkijat ovat ottaneet kunnia-asiakseen löytää ja tietää tämän oikean tavan tulkita Debussya, ei yksimielisyyttä ole vain tuntunut löytyvän.

Tämä ongelma näkyy mm. Olli Väisälän (1994) mielenkiintoisessa artikkelissa "Debussy -analyysin perusteista", jossa hän kritisoi voimakkaasti esimerkiksi Richard Parksin joukkoteoreettista mallia ja vähättelee Roy Howatin (1983) lukusuhteisiin perustuvan tutkimuksen painoarvoa (Väisälä 1994 133 & 198). Väisälä itse pyrkii osoittamaan usean esimerkin avulla sen, että Debussyn sävelkieli (mm. akustisen ja kokosävelasteikon laaja käyttö) perustuu yläsävelsarjaan.

Schenkeriläisen analyysin kohdalla Väisälä ja Parks ovat osittain samaa mieltä.[1] Väisälä kirjoittaa (1994, 195), että vaikka Debussyn harmonia ei toimikaan enää täysin syntaktisten implikaatioiden mukaan, ja että vaikka Debussy konsonanssi- ja dissonanssikäsityksen osalta eroaakin edeltävistä säveltäjistä, ei se tarkoita sitä, että sävelten strukturaaliset painoarvot olisivat läheskään samanarvoiset. Edellisten lisäksi reduktio-analyysiä Debussyn tuotantoon ovat onnistuneesti soveltaneet mm. Salzer (1982) ja Meyer (1989).

Onnistuneeksi ei voi sanoa Richard Parksin väitöskirjaa (1973), joka analysoi Debussyn 12 pianoetydiä niin schenkeriläisestä kuin temaattisestakin näkökulmasta. Parksin

---

[1] Parks soveltaa Schenker -analyysia vain Debussyn varhaisiin teoksiin ja väittää ettei sitä voida soveltaa myöhempään tuotantoon (sit. Väisälä 1994, 195).

ongelmaksi muodostuu se, ettei hän kykene tai edes pyri luomaan etydeistä loogisesti etenevää analyysiä; hän ei kerro reduktioidensa perusteita eikä rakenna tai selitä temaattista rakennetta johdonmukaisesti. Samantyyppisiin virheisiin sortuvat myös Benjamin (1978) sekä Gauldin (1978) analyyseissään sekstietydistä.

Em. analyysien lisäksi Debussyn sävellyksiä on tutkittu myös motiivitasolla; mm. Rudolph Retin "the Thematic Process in Music" (1961) kiinnittää huomiota tähän pintatason elementtiin. Reti esittää, että preludi "la Cathédrale engloutie" perustuu tematiikaltaan rajattuun materiaaliin, jota johdonmukaisesti työstetään läpi preludin.

Harmonisten ja temaattisten näkökulmien lisäksi on syytä esittää Howatin (1983) tutkimus Debussyn tavasta hyödyntää lukusuhteita teostensa rakenteissa. Debussyn teosten rakenteet perustuvat usein mm. kultaisen leikkauksen ja/tai logaritmispiraalin käyttöön (mm. la Mer).

2.1 Äänenkuljetus

Itävaltalaisen Rudolph Schenkerin kehittämä reduktioanalyysimenetelmä soveltuu hyvin kuvaamaan musiikin rakenteita, etenkin äänenkuljetusta. Schenkeriläisen analyysin perusoletuksena on, että musiikki koostuu toisistaan erotettavista olevista hierarkkisista tasoista. Tämä hierarkia taas määrää paljolti sitä, kuinka ja minne musiikki etenee; esim. kadenssit implikoivat ja ohjaavat musiikin suuntaa. Schenker jakoi musiikillisen tekstin kolmeen osaan: pinta-, keski- ja syvätasoon. Hän loi ideologian, jonka mukaan mestariteos koostuu syvätasolla (teoksen rakenteen runko) Ursatzista, joka koostuu lähes aina basson I-V-I -kulusta sekä ylä-äänen asteittaisesti laskevasta linjasta. Osittain tämän vuoksi se soveltuukin vain musiikkiin, jonka harmonia toimii duuri/mollitonaliteetin mukaisesti. Schenkeriläistä käsitteistöä on tutkinut ja selittänyt mm. Karl-Otto Plum (1988) ja Allen Forte (1982).

Tiukka ja pedanttinen schenkeriläinen menetelmä ei sovi enää Debussyn sävellystuotannon analyysiin. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, ettei musiikki enää rakennu täysin perinteisen duuri/mollitonaliteetin kautta vaan se toimii myös esim. yläsävelsarjan tukemana. Tämän lisäksi puhtaan Ursatzin sovittaminen sovinnaisine sointuprogressioineen

väkisin etydien kaltaisiin teoksiin ei anna riittävän monipuolista kuvaa Debussyn tavasta käsitellä materiaaliaan.

Tämä Debussyn sävelkielen monipuolisuus ei kuitenkaan tuo esiin ylipääsemättömiä ongelmia; kuten aiemmin jo mainitsin, ei sävelten strukturaalinen arvo ole Debussynkään musiikissa eri sävelten kesken sama.[2] Debussyn musiikki alkaa ja loppuu usein samassa tonaliteetissa. Tämä implikoi sitä, että musiikilla on suunta ja päämäärä; esim. alun E-duuritonaliteetista kappaleen lopun E-duuritonaliteettiin. Kun musiikilla on päämäärä, on musiikkia kyettävä ohjaamaan kohti tätä päämäärää. Äänenkuljetuksen avulla se on mahdollista. Äänenkuljetus tapahtuu siten, että kuulijan huomio kiinnitetään tiettyihin säveliin ja tämän myötä siihen kuinka ne etenevät ajassa ja musiikissa. Näin ollen musiikki koostuu hierarkioista, jotka luovat musiikkiin liikettä äänenkuljetuksen myötä. Ja kun hierarkioita on, on myös niiden kuvaaminen mahdollista. Tämä kuvaaminen taas onnistuu erinomaisesti soveltamalla schenkeriläistä analyysiä. Schenkerin ajatuksia on viety eteenpäin. Schenkerin oppilas Felix Salzer (1982) esitti tulkitsemistapoja musiikille, joka ei perustu täysin sointujen perinteiseen funktionaalisuuteen. Menetelmää on sovellettu niin Debussyn (mm. Salzer 1982, Burkhart 1978, Väisälä 1994) kuin muidenkin säveltäjien musiikkiin (esim. Murtomäki 1990, Suurpää 1993 ja 1998).

2.2 Tematiikka

Schenkeriläinen analyysi sivuaa läheisesti Arnold Schönbergin ajatuksia temaattisista ydinsoluista (aihetta sivuaa mm. Pieter van den Toorn 1996). Schönbergin peruskäsitteistö (Schoenberg 1995) liikkuu motiivin ja temaattisten solujen ympärillä. Perusajatuksena on se, että tematiikka saa alkunsa tietystä ydinsolusta joka generoi tai josta generoidaan teoksen loppu; lienee sanomattakin selvää, että tämän ydinsolun on sijaittava heti teoksen alussa. Schönbergin ero Schenkeriin on lähinnä se, että Schönbergin käsitteistö keskittyy

---

[2] Itse asiassa on vaikea kuvitella musiikkia jossa sävelet olisivat samanarvoisia, sillä esim. jo sävelen sävelkorkeus ja/tai sen asema tekstuurin sisällä aiheuttaa sen, että kuulemme eri sävelet eri tavalla.

pikemminkin pintatasolle kun Schenker taas kiinnitti huomionsa suurelta osin syvätason rakenteeseen. Schönbergin tavoin tematiikkaa on tutkinut mm. Rudolph Reti (1961). Hänkin erottaa teoksesta perusmotiivin/-motiivit jonka kautta teos on rakennettu ja tulkittavissa.

Debussyn musiikissa tematiikkaa ei ole Retiä lukuun ottamatta useinkaan nostettu päällimmäiseksi tutkimuskohteeksi. Edellisestä huolimatta vaatii tematiikka huomiota Debussynkin musiikissa. Tämä ensinnäkin sen vuoksi, että tematiikka voi olla yksi niistä tekijöistä, joka vaikuttaa niin äänenkuljetukseen (esim. syvätason rakenteet ydinmotiivin kaltaisia) kuin harmoniaankin (esim. temaattinen rakenne vaati tietynlaista harmoniaa, esim. kokosävelasteikkoa). Mikäli ydinmotiivi ei ole selvillä, sitä ei voida yhdistää äänenkuljetuksen tai harmoniaan. Tämä puolestaan luo ongelmia mikäli analyysistä halutaan kattavaa.

2.3 Harmonia

Debussyn musiikin harmonian rakentuminen, ts. hänen käyttämiensä asteikkojen ja sonoriteettien rakenne on aihe jota lähes jokainen Debussyn musiikkia käsittelevä kirjoitus sivuaa. Kirjoituksista ilmenee Debussyn sävelkielen hyödyntävän duuri- ja molliasteikkojen lisäksi useita muita sonoriteetteja; mm. kokosävelasteikkoa, akustista asteikkoa tai erilaisia pentatonisia asteikkoja.

Usein epäselväksi jää kuitenkin se, missä Debussy mitäkin asteikkoa ylipäätään käyttää. Lisäksi se, mikä on eri sonoriteettien suhde toisiinsa. Ja kolmanneksi se, miksi Debussy käyttää tietyssä tilanteessa jotain tiettyä asteikkoa. Tosin poikkeuksiakin on, ja näistä mielenkiintoisimpina Olli Väisälän kirjoitukset "Voiles" -preludista (1993) ja Debussy -analyysin perusteista (1994).

Debussyn musiikin kohdalla asteikkojen tunnistaminen tai niiden kytkeminen yläsävelsarjaan toimii vasta harmonisen analyysin pohjana. Mikäli kappale hyödyntää useampaa asteikkoa tai yhden asteikon transpositiota on ehdottomasti selvitettävä myös se mikä on näiden asteikkojen suhde toisiinsa kappaleen sisällä. Edellisen lisäksi pitäisi huomio kiinnittää kolmeen asiaan: ensinnäkin siihen miksi jokin sonoriteetti seuraa jotain toista sonoriteettia. Toiseksi siihen mikä syy aiheuttaa sonoriteetin vaihtumisen. Ja lopuksi siihen

onko näillä sonoriteeteilla ja niiden sisäisillä tai ulkoisilla muutoksilla jokin yhdistävä tekijä, joka sitoo sonoriteetit ja niiden rakentaman jatkumon koherenssiksi kokonaisuudeksi. Ts. mikä on harmonian (sonoriteetin) kulkua ohjaava perusajatus - sonoriteetin sitominen äänenkuljetukseen ei riitä. Sonoriteetin vaihtumiseen on olemassa syy tai syitä ja niiden perusta on hyvä selvittää. Nämä syyt voivat liittyä esimerkiksi tematiikkaan (kokosävelinen teema) tai kahden sonoriteetin vastakkainasetteluun (esim. duuri-molli).

2.4 Tutkimustavoite

Analysoin Debussyn oktaavietydin. Tämän etydin valinta on sattumanvarainen, mutta tutkimuksen kannalta se toimii aivan yhtä hyvänä analyysikohteena kuin mikä tahansa muukin myöhäiskauden teos. Jotta analyysistä tulisi kattava ja monipuolinen on tarkoituksenmukaista soveltaa kaikkia niitä analyysimetodeja - ja niiden synteesejä - joiden avulla Debussyn musiikkia on kyetty onnistuneesti analysoimaan. Analysoin etydin niin äänenkuljetuksen, harmonian, tematiikankin osalta.

Edellä mainitut tutkimukset paneutuvat Debussyn etydeitä varhaisempaan tuotantoon. Vaikka useat em. tutkijoista myöntävät (tai väittävät), että perinteisten menetelmien hyödyntäminen Debussyn viimeisiin teoksiin on ongelmallista, en usko etteikö niiden soveltamisella voitaisi rakentaa johdonmukaista musiikkiteoreettista analyysia.

Lähtöoletuksinani ovat: 1) juuri myöhäistuotannossa tiivistyy kaikki se musiikillinen tietämys ja osaaminen joka säveltäjälle on pitkän sävellysuran aikana kehittynyt. 2) Se, että viimeisissä teoksissa säveltäjän materiaalin tuntemus ja kontrolli on täydellisintä. Näin ollen myöhäisistä teoksista olisi löydettävissä useita elementtejä, joita hän on aiemmin sävellyksissään käyttänyt. Samalla näiden elementtien havaitsemiseen tarkoitetut analyysimenetelmät ovat käyttökelpoisia. Koska säveltäjän materiaalin tuntemus on korkeimmillaan, esiintyvät nämä parametrit (esim. harmoninen perusajatus) johdonmukaisesti ja tiukasti kontrolloituna jaksoina. Näin ollen musiikkianalyysikin on mahdollista rakentaa johdonmukaisesti. Ongelmalliseksi analyysin tekee se, että säveltäjän tietämyksen kasvaessa myös hänen tapansa käyttää näitä parametrejä kehittyy monimutkaisemmaksi ja vaikeammin analyysille avautuvaksi.

Usean analyysimenetelmän käyttämiseen ja niiden avulla saatujen tuloksien mahdollistavan synteesin tekemiseen on edellisen lisäksi on vielä yksi tärkeä syy. Musiikki ei ole pelkkä temaattinen ydinsolu, harmonia tai äänenkuljetus. Nähdäkseni nämä elementit toimivat musiikissa yhdessä, eivät erikseen; karkeasti ottaen voidaan sanoa, että harmonia (sonoriteetti) on aine, jolle tematiikka antaa muodon ja äänenkuljetus suunnan. Nämä parametrit ovat jatkuvassa käymistilassa, vaikuttavat toisiinsa ja vahvistavat tai heikentävät toistensa vaikutusta. Näin ollen niitä on tutkittava yhdessä, ei erikseen.

3 TUTKIMUKSEN SUORITTAMINEN

Nuottimateriaalina toimii Edition Petersin julkaisema editio etydeistä (1970). Käytän sen ohella Durandin Édition Originalea (1916), jonka painovuosi valitettavasti editiosta uupuu.

Tutkimukseeni läheisesti liittyvät työvälineet ovat Schenker-analyysi, joka liittyy teosten rakenteen ja äänenkuljetuksen selvittämiseen. Motiivianalyysi - motiivisten rakenteiden selvittämiseen. Ja lopuksi harmonian ongelmien selvittämiseen liittyvät metodit. Jokaiseen menetelmään liittyy ongelmia, jotka ovat kuitenkin ratkaistavissa.

Schenkeriläinen analyysi ei ole itsetarkoitus, vaan menetelmä, jonka avulla voidaan pureutua musiikin rakenteeseen. Sen avulla on musiikin eri rakennetasojen vertailu mahdollista. Tieteellisessä mielessä schenker-analyysi ei ole kuitenkaan täysin ongelmaton; reduktion luomiseen liittyvät läheisesti tulkinnan ja subjektiivisuuden käsitteet. Syynä edelliseen on musiikin suunnaton kirjavuus ja monitasoisuus; ts. sama musiikillinen ilmiö (esim. sivusävel) voi toimia eri tilanteessa eri tehtävässä (Suurpää 1993, 54). Näin ollen erilaisten tulkintojen mahdollisuus on olemassa - itse asiassa todennäköinen. Tähän äänenkuljetukseen olennaisesti liittyvään ominaisuuteen ovat kaikki schenker-analyytikot kiinnittäneet huomiota. Mutta koska musiikki toimii hierarkkisesti ja tiettyjen - toistaiseksi määrittelemättömien - lakien mukaan on joitakin äänenkuljetuksen hierarkian kuvaamiseen liittyviä nyrkkisääntöjä mahdollista esittää.

Reduktiokriteereistä ei ole olemassa kuin muutamia - tiiviisti esitettyjä -

kirjoituksia. Löytämistäni kätevin lienee Karl-Otto Plumin laatima (1988) ja yleisin Leonard B. Meyerin esittämä (1978), mutta lisäksi tiedon rippeitä on poimittavissa jokaisesta hyvin tehdystä Schenker-analyysistä. Seuraavat kriteerit on pääosin poimittu Plumin (1988, 146-152) ja Meyerin (1978, 121-123) kirjoituksista.

Meyerin, hyvin yleinen ja hyvin lyhyt, reduktiokriteeristö voidaan sisällyttää kolmeen kohtaan. Länsimaisessa musiikissa tärkeimpinä kriteereinä toimivat:

1) *metriikka,* eli iskulliset sävelet iskuttomia tärkeämpiä
2) *purkaussävel* hajasäveltä vahvempi; mm. kadenssit
3) suhteellisen säännöllisen kuvioinnin aiheuttama aseman vahvistuminen; esim. temaattinen sekvenssi.

Jokainen em. kriteeri sisältyy myös Plumin kriteereihin. Plum ei kuitenkaan aseta kriteereitä tärkeysjärjestykseen - tulkitsijan täytyy tehdä se musiikista riippuen itse. Edellisen lisäksi reduktiossa tulisi Plumin mukaan kiinnittää huomiota seuraaviin seikkoihin:

4) *basson tuki* harmonialle
5) *sävelen temporaalinen asema* musiikissa; esim. kahdesta identtisestä sävelkulusta ensimmäinen on yleensä rakenteellisesti tärkeämpi
6) *pintatason rakenteiden* ei tulisi olla ristiriidassa syvempien tasojen kanssa
7) sävelen tai *sävelkulun toistaminen* lisää sävelen rakenteellista painoarvoa
8) *sävelen ajallinen kesto* musiikissa määrää rakenteellista asemaa, mitä pidempi sävel sen tärkeämpi asema
9) *akselisävelen* - esim. asteittaisen kulun päätössävel – asema vahvempi kuin sitä ympäröivien.

On kuitenkin muistettava, että em. kohdat ovat ohjeellisia; kriteerien pedanttinen käyttö - sen sijaan että kuunneltaisiin musiikkia - ei todennäköisestikään anna soivaa musiikkia vastaavaa kuvaa. Kyse on loppujen lopuksi tulkinnasta, mutta tulkintojakin on monenlaisia; hyvä tulkinta perustelee näkemyksensä, vertaa sitä muihin mahdollisuuksiin ja pyrkii rakentamaan siitä mahdollisimman koherentin. Itse asiassa vasta valmis analyysi

kykenee määrittelemään mitkä ovat kyseisen kappaleen äänenkuljetusta muovaavat kriteerit.

Sama koherenssivaatimus pätee myös motiivianalyysin tekoon. Lähtöoletuksena toimii se, että motiivinen rakenne on selvitettävissä. Lisäksi mikäli tutkimuksen tarkoituksena on selvittää teoksen motiivista rakennetta muutoinkin kuin taksonomisesti, ei riitä, että motiivianalyysi koostuu vain motiivien osittaisesta paikantamisesta ja referoinnista. Tietenkin motiivit, varsinkin ydinmotiivi(t), ja niiden erilaiset muodot on määriteltävä ja perusteltava. Mutta lisäksi tulee huomio kiinnittää siihen miten ja missä jokin tietty motiivi toimii. Erilaisilla varianteilla on yleensä erilainen funktio; se voi olla harmoninen, toimia osana kehitelevää kulkua jne. Kuten Meyer (1989, 335) asian ilmaisee, on tutkittava myös motiivien synkronista luonnetta, eikä vain suoritettava pelkkää luokittelua. Tämä vaatii sen, että motiivi liitetään sitä ympäröivään musiikilliseen kontekstiin; tutkitaan motiiveja teoksen osana, ei siitä irrallaan olevina elementteinä. Motiivit tulee sitoa mahdollisuuksien mukaan joko harmoniaan tai äänenkuljetukseen.

Harmonian rakenteen ja perusajatuksen etenemisen kuvaamisen apuna on käytettävä niin tematiikkaa kuin äänenkuljetustakin. Tämä siksi, että ilman näitä rajoja sonoriteetti on abstrakti käsite; pelkkää asteikkoa ilman muotoa tai suuntaa ei voi olla olemassa. Aluksi on selvitettävä mikä sonoriteetti on kyseessä ja minkälaisia kokonaisuuksia sonoriteetit muodostavat. Tämän jälkeen on tarkasteltava tärkeintä, eli sitä mikä on eri sonoriteettien suhde toisiinsa. On tutkittava kuinka sonoriteetit muuttuvat etydin aikana ja erityisesti sitä miksi ne muuttuvat. Tämä metodi sivuaa musiikillisen narratiivin käsitettä; tonaliteettien vastakkainasettelu ja niiden etenemisen kuvaaminen muodostaa eräänlaisen narratiivin. Tämän vuoksi painotan sitä, ettei tämän tutkimuksen lähtökohtana ole tarkasti eksplikoitu narratiivi. Tarkoituksena on tutkia tonaliteettien suhdetta toisiinsa etydin sisällä. Tämän pyrin suorittamaan mahdollisimman vapaana ulkomusiikillisista seikoista.

Jokaisella edellä mainitulla metodilla on saavutettu tieteellisesti uskottavia ja musiikillisessa mielessä mielenkiintoisia tuloksia Debussyn sävellyksistä. Tematiikka, harmonia ja äänenkuljetus muodostavat kokonaisuuden, jonka osat eivät voi esiintyä erikseen - esim. teema on aina sidottu harmoniaan ja äänenkuljetukseen. Tämän vuoksi ne kuuluvat myös tämän tutkimuksen menetelmiin.

Näiden lisäksi Debussyn musiikkia on lähestytty myös joukkoteoreettiselta kannalta: ainakin Parks (1985) ja Benjamin (1978). Joukkoteoreettiseen menetelmään liittyy

kuitenkin ongelma, jonka myötä sen toimivuus ja käyttökelpoisuus kärsii. Joukkoteoreettinen malli on nimittäin, kuten mm. Väisälä (1994, 133) kirjoittaa, taksonomia - tämän luokittelun ja referoinnin ongelmallisuudesta olen samaa mieltä Väisälän kanssa. Se ei kerro mitään sävelten tai sävelkulkujen luonteesta, funktioista tai sonoriteetista; parametreistä, jotka ovat olennainen osa Debussyn sävelmaailmaa. Joukkoteoreettista mallia mielenkiintoisemmalla ja valaisevammalla tavalla sama asia kyetään kuvaamaan Schenker - ja motiivianalyysin sovellutuksilla.

4 ANALYYSI

4.1 Muoto

Etydin muoto on melko selvästi rajattu neljään osaan, joista ulommaiset jaksot - A ja A2 - ovat kymmenen ensimmäisen tahdin osalta identtiset. Keskelle jäävistä taitteista ensimmäinen (A1) rakentuu A-taitteen kaltaisesti niin tekstuurin kuin tematiikankin osalta ja jatkaa harmonian käsittelyä etydin A-taitteessa muodostuneen käsikirjoituksen mukaisesti. A- ja A1-taitteen erottaa toisistaan äänenkuljetus, joka saa A1-taitteessa uuden suunnan. Kontrastina A-taitteille ja niiden kaksitahtiselle liikkeelle - etydi etenee kahden tahdin segmenteissä, segmentoijina mm. harmonia, tekstuuri, tematiikka, basson sävelet - toimii B – taite, joka Roy Howatin mukaan (1983, 162) etenee alati pienenevänä tahtisyklinä (10 tahtia - 9 - 8 -7). Ulkoinen muoto[3] on näin ollen:

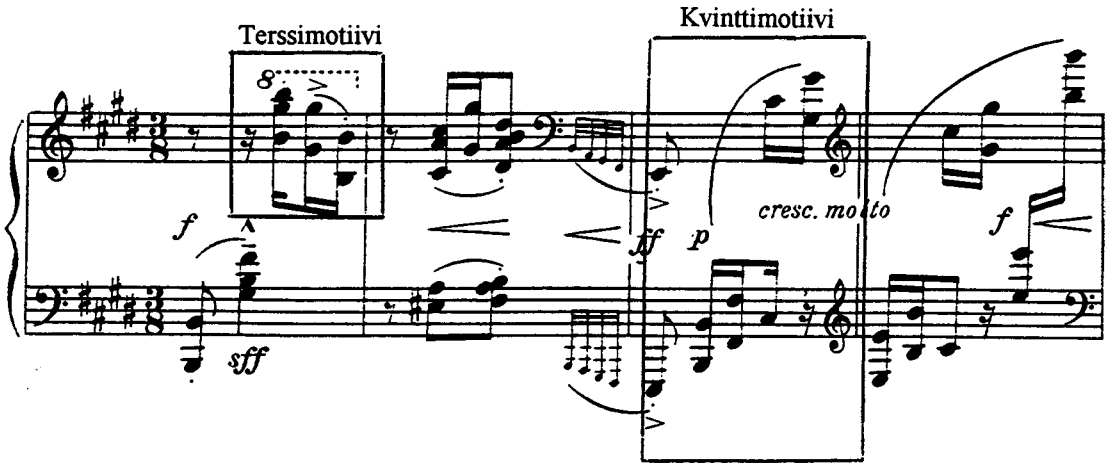
---

[3] Debussyllä ulkoisen muodon yksinkertainen rakenne ei tarkoita sitä, että kaikki parametrit olisivat järjestäytyneet tämän rakenteen mukaisesti. Esimerkiksi harmonian progressiot voivat toimia asynkronisesti taitteiden rajoihin nähden: esimerkiksi niiden yli tai siirtyä seuraavan taitteen sonoriteettiin jo ennen ulkoisen muodon vaihtumista.

	A	A1	B	A2
tahdit	1-20	21-48	49-82	83-121
tahteina	(20)	(28)	(34)	(39).

4.2 Tematiikka

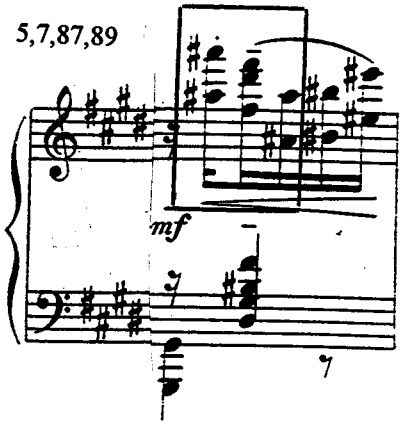
Pour les octaves" on temaattisesti selvästi rajattu. Etydin pintaa hallitsee kaksi motiivia, jotka esitellään - luonnollisestikin - heti etydin aluksi.[4] Varsin selväpiirteisinä (nuottiesimerkki 1) ne näkyvät tahdissa 1 - terssimotiivi, jonka peruspiirteenä toimii alaspäinen terssihyppy, josta jatketaan sekstihypyllä ensimmäisen sävelen alaoktaaviin. Sekä tahdissa 3 - kvinttimotiivi, jonka perusmuotona on neljän peräkkäisen kvintin (eli viiden sävelen) muodostama nouseva linja.



NUOTTIESIMERKKI 1: terssi- ja kvinttimotiivi tahdeissa 1 ja 3.

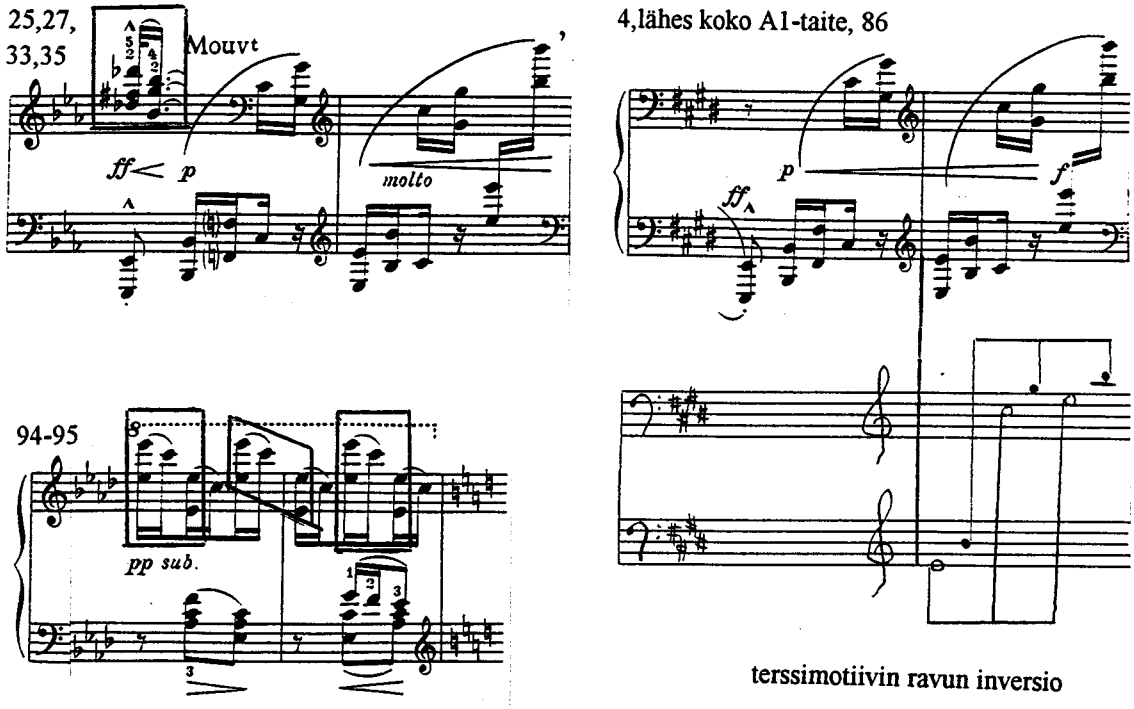
Terssimotiivi esiintyy usein tahdin 1 mukaisesti; laskevana liikkeenä, joka syntyy iskuttomalla tahdinosalla. Varsin selvästi se erottuu (nuottiesimerkki 2) tahtien 5-8 oikean käden tekstuurissa (sekä luonnollisestikin A:n kertauksessa 87-90). Lähes tahdin 1 kaltaisena se hallitsee tahtien 11-20 ylä-ääntä.

[4] Luvun tarkoituksena on osoittaa, että ydinmotiivit ovat juuri ydinmotiiveja, eivät mitä tahansa sävelkulkuja. Ydinmotiivit esiintyvät heti etydin alusta aina sen loppuun saakka tärkeässä roolissa. Tarkoituksena ei ole käsitellä motiivien funktiota; se vaatisi myös harmonian käsittelyä. Joten siitä lisää seuraavassa luvussa.



NUOTTIESIMERKKI 2: Terssimotiivi.

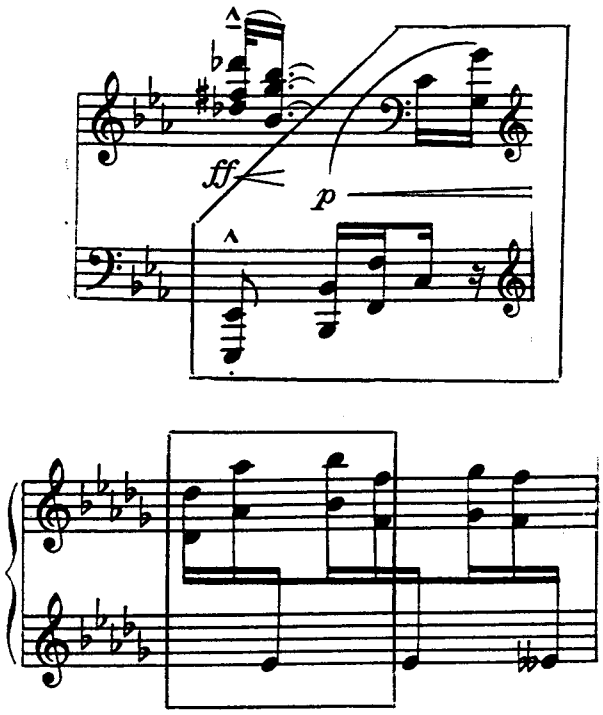
Nuottiesimerkissä 3 ovat terssimotiivin varioidut muodot; mm. tahtien 25/27 terssiliike - tässä siis ilman sekstiä - ja tahtien 93-94 kuvio, joka synnyttää samalla etydin lopun alkua hallitsevan kuvioinnin (95-102). Myös tahdin 4 kaltaisten kulkujen (myös mm. A1- taitteessa) on voidaan katsoa syntyneen tästä terssi-ideasta; tahdin 4 kuvio koostuu kahden terssimotiivin rapujen ahtokulusta.



NUOTTIESIMERKKI 3: Terssimotiivi varioituna.

Terssimotiivi jää kuitenkin suurelta osin pintatason värittäjäksi. Kvinttimotiivi sen sijaan hallitsee syvätasoa ja esiintyy myös pintatasolla jokaisessa taitteessa - toisin kuin terssimotiivi, jota ei tapaa B-taitteen aikana lainkaan. Kvinttimotiivi on etydin rakenteen kannalta ehdottomasti tärkeämpi, sillä se sitoo tematiikan, harmonian ja äänenkuljetuksen tiukasti toisiinsa. Kvinttimotiivi esiintyy varioiduissa muodoissa. Varioinnista huolimatta se on tunnistettavissa, sillä se esiintyy lähes poikkeuksetta neljän kvintin, eli viiden sävelen sarjana (aivan kuten tahdissa 3). Tässä tahdin 3 puhtaassa muodossa - kvinttilinja pintatasolla ilman koristelua - (nuottiesimerkki 4) se dominoi A1-taitetta siinä missä terssimotiivi hallitsi A-taitteen loppua, ts. A-taitetta värittää terssimotiivi ja A1-taitetta kvinttimotiivi.

Toisin kuin terssimotiivi, kvinttimotiivi esiintyy myös B-taitteessa - tällöinkin neljän kvintin sarjoissa. Mutta nyt liikkeessä, joka etenee pelkkien kvinttien sijaan myös kvartteina.



läpi A1-taitteen

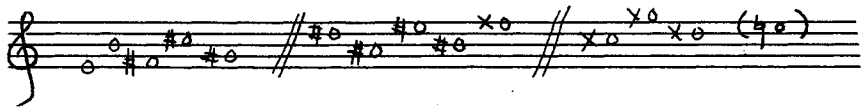
läpi B-taitteen

NUOTTIESIMERKKI 4: Kvinttimotiivi.

Tämä kvinttien ja kvarttien välinen liike on mielenkiintoinen myös siinä mielessä, että se on - kuten nuottiesimerkistä 5 näkyy - tahtien 29-32 samanaikaisesti kokosävelisesti ja kromaattisesti nousevan kulun synnyttäjä. Näin ollen tämä kulku on myös sidottu

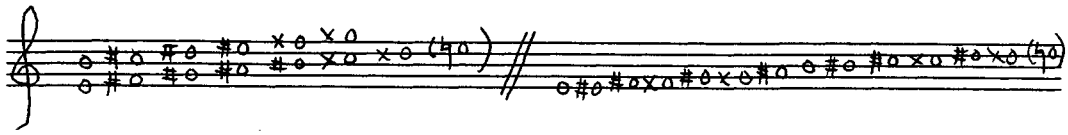
tematiikkaan.

kvinttiteema + kvinttiteema + kvinttiteeman alku

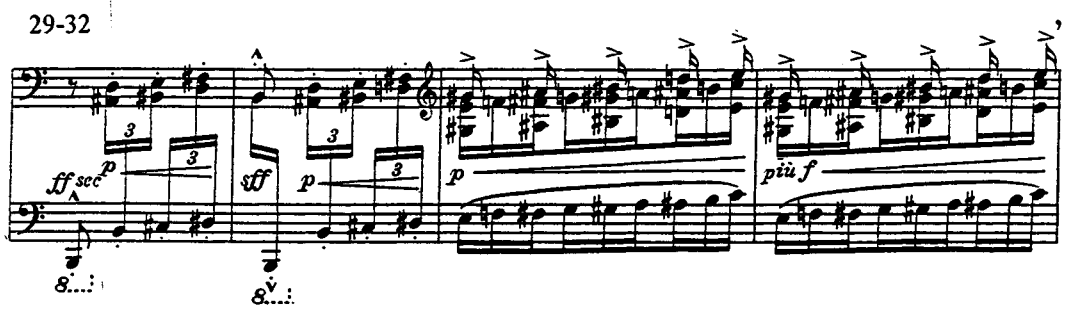


on asteikkona

2 kokosävelasteikkoa ja/tai 1 kromaattinen asteikko



etydissä "pour les octaves"



NUOTTIESIMERKKI 5: Kvinttiliikkeen synnyttämä asteikkokulku tahdeissa 29-32.

Etydi rakentuu lähes joka tahdissa joko terssi- tai kvinttiteeman varaan. Näin ollen voitaneen sanoa, että Debussy rakensi tämän etydin tematiikan tavalla, joka on ensinnäkin ekonominen, ja toisaalta samanaikaisesti koherenssia luova. On kuitenkin selvää, että temaattinen substanssi ei itsessään riitä musiikin alkuaineeksi vaan tematiikka voi toimia vain harmonian muovaajana ja äänenkuljetuksen kautta. Tässä etydissä tematiikka ja harmonia yhdistyvät (kuten jo nuottiesimerkistä 5 näkyi) tavalla joka luo tematiikan ja harmonian rakenteen välille mielenkiintoisen vaikutussuhteen. Tämän vuoksi tiettyjä temaattisia jaksoja

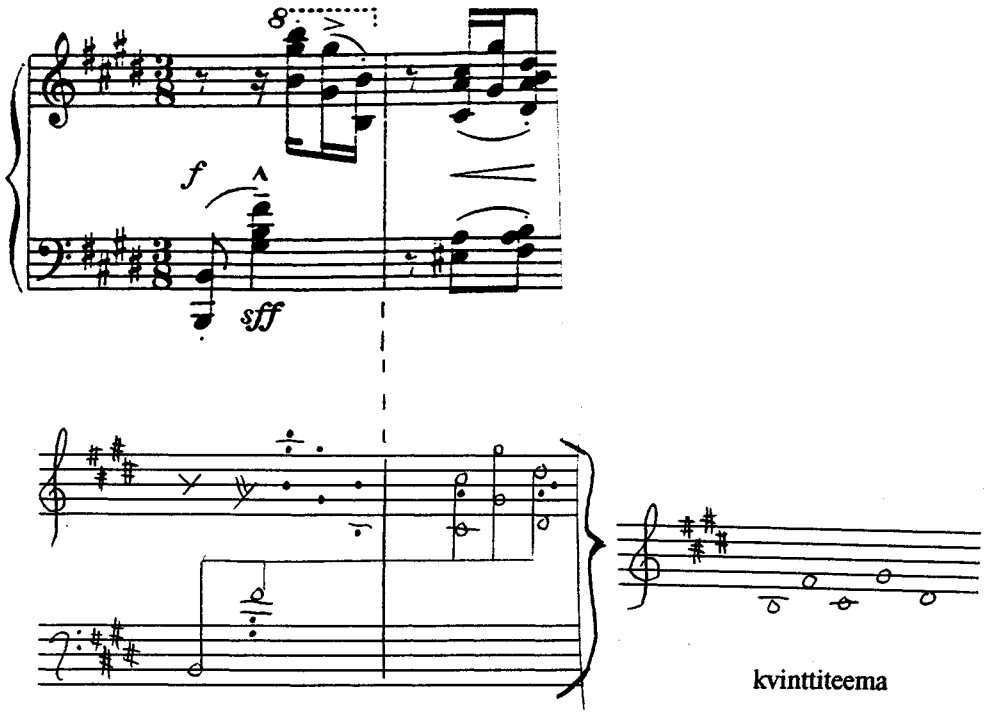
on syytä tarkastella seuraavan alaluvun, eli harmonian kohdalla.

4.3 Harmonia

4.3.1 Harmonia, tahdit 1-10

Yksi tärkeä temaattinen jakso on vielä käsittelemättä. Etydin ensimmäisissä tahdeissa tematiikka ja harmonia yhdistyvät tavalla, joka ei anna mahdollisuutta niiden käsittelyyn erikseen. Tahdeissa 1 ja 2(-10) luodaan se harmoninen perusta, jolta etydi saa liikevoimansa. Samalla syntyy myös lähtökohta, jota vastaan harmoninen kontrasti luodaan.

Oikean käden terssimotiivin lisäksi tahtiin 1 sisältyy myös kvinttimotiivi, joka levittäytyy - kuten sen kuuluukin - neljän kvintin sarjana tahtiin 2 saakka (nuottiesimerkki 6).



NUOTTIESIMERKKI 6: Tahtien 1-2 motiivinen rakenne.

Tämä sarja saa alkunsa etydin ensimmäisestä vasemman käden oktaavista ja jatkuu - väliäänissä tosin - heti toisen kahdeksasosan *sforzando*ssa, jossa mukana myös oikeaan käteen ilmestyvä gis/h -terssi. Tämä h/fis -kvintti saa jatkoa tahdissa 2 kun sen jatkoksi ilmestyy kvinttilinjan murrettu loppu eli cis/gis/dis-kulku.

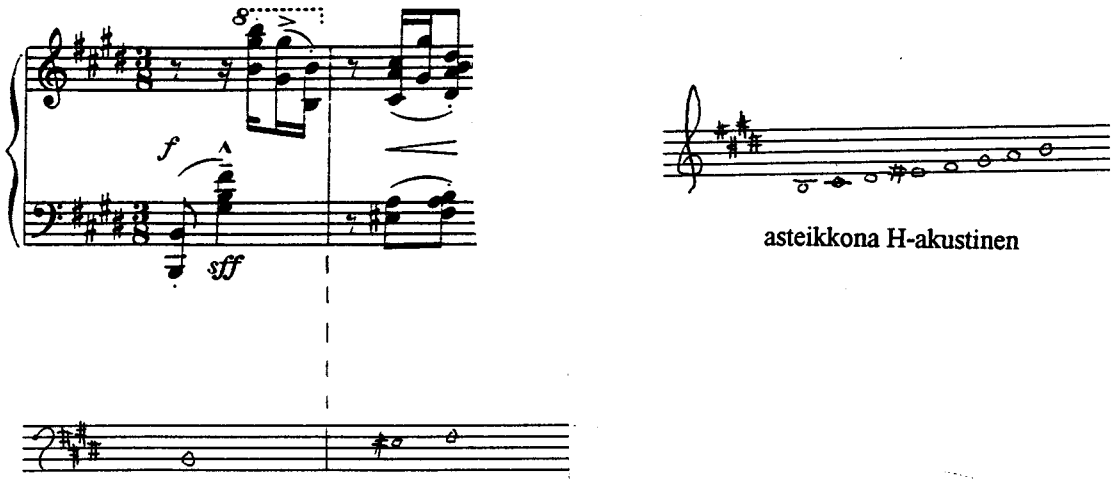
Tahdin 1 *sforzando*n kautta käy selväksi sekin, että terssi- ja kvinttimotiivi ovat läheistä sukua keskenään. Itse asiassa mikäli etydin ydinmotiivi haluttaisiin etsiä, niin se lienee juuri tässä; sointu, jossa molempien motiivien ytimet; tässä etydin harmoninen ydinmotiivi (nuottiesimerkki 7). Se toimii A-taitteiden nelisointuprogressioiden alkuunpanijana; A-taite eteneekin suurelta osin tahdin 1 mukaan: basson jälkeen nelisointu toiselle iskulle.

NUOTTESIMERKKI 7: Harmoninen ydinmotiivi, terssi & kvinttimotiivi.

Ensisilmäyksellä tahtien 1-3 harmonisena tehtävänä on läpikäydä E-duurikadenssi I-Iv+7-V4/3-I. Epäilemättä näin asia onkin. Mutta jatkon kannalta yhtä tärkeää on se, että tahdit 1-2 eivät itse asiassa liiku E-duurissa vaan H-akustisessa[5] asteikossa (nuottiesimerkki 8). Tahdin 2 eis on H-akustisen asteikon tritonus. Toinen tärkeä seikka on se, että H-akustinen asteikko - joka soi kaikkine asteikon sävelineen tahdeissa 1-2 - sisältää tahdin 2 eis/a vähennetyn intervallin lisäksi myös kvinttimotiivin; viisisävelisenä - kuten E-duuriasteikko, tärkeänä erona vain yksi sävel (eis). Näin selviää kvinttimotiivin alkuperä; se syntyy suoraan asteikon rakenteesta, eli harmoniasta.

---

[5] Akustinen asteikko on rakennettu yläsävelsarjaa mukaillen siten, että asteikon pohja toimii kuten duuriasteikko. Kuitenkin sillä erolla, että asteikon neljäs sävel muodostaa tritonuksen (ei kvarttia kuten duuriasteikossa) suhteessa pohjasäveleen ja seitsemäs sävel pienen septimin (ei suurta septimiä kuten duuriasteikossa). Usein tästä asteikosta käytetään myös termiä yläsävelasteikko (overtone scale).



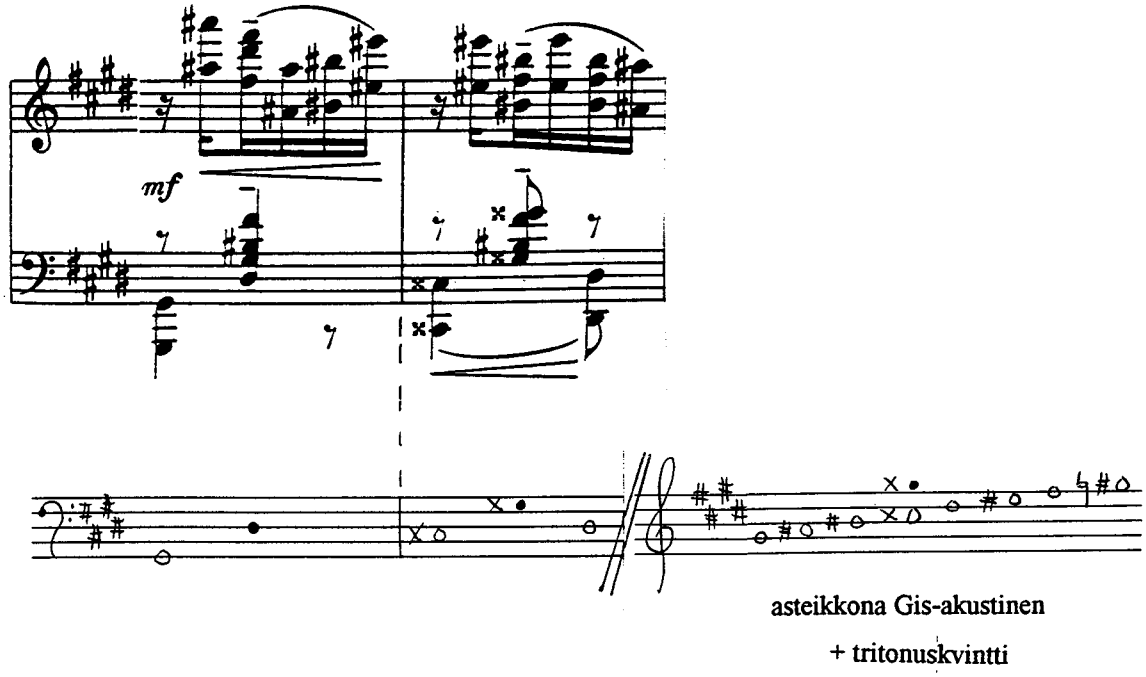
NUOTTIESIMERKKI 8: Tahtien 1-2 H-akustiikka.

Ensimmäisten tahtien harmoninen rakenne on siis kahtalainen; asteikko on H-akustinen, jonka äänenkuljetus on rakennettu siten, että se muodostaa kadensoivan kulun E-duuriin. Tahdit 3 ja 4 liikkuvat E-duurissa tai E-akustisessa asteikossa[6] ja rakentuvat - kuten aiemmin kävi ilmi - terssi- ja kvinttimotiivien varaan; motiivisesti ja harmonisesti kyseessä on siis kahden ensimmäisen tahdin varioitu kvarttitranspositio.

Etydin alku on tiivis ja vähäeleinen, sillä tahdista 5 alkava jakso on - vaikkakin jälleen muunneltuna – tahdin 1 sekstitranspositio. Tämä jakso liikkuu Gis-akustisessa asteikossa (nuottiesimerkki 9); tämän asteikollisen vastaavuuden ohella jaksojen bassot etenevät identtisesti: siinä missä tahdissa 1 basso h etenee tritonuksen (eis) kautta kvintille (fis) tahdissa 2, etenee tahdin 5 basso gis tahdissa 6 tritonuksen (cisis) kautta kvintille (dis). Lisäksi siinä missä tahdissa 2 septimisävel a sidotaan niin tahdeissa 5-7 sidotaan Gis-akustisen asteikon septimi fis. Huomattavin ero on - tietenkin - siinä että Gis-akustinen jakso ei toimi enää edellisten tahtien mukaisesti tematiikan (ja tekstuurin) kohdalla; terssimotiivi muovaa osaltaan pintaa mutta kvinttimotiivia ei esiinny. Jaksossa (5-6) on kyllä

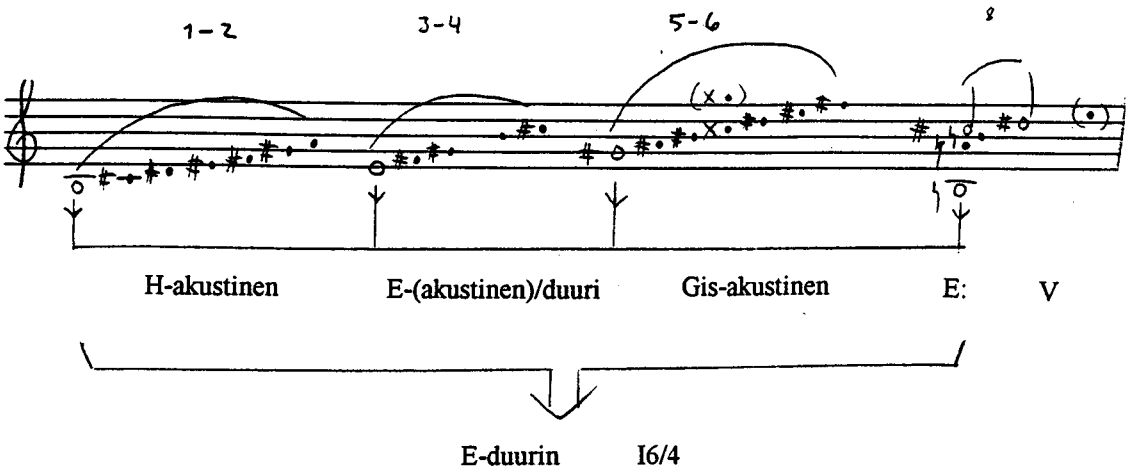
[6] Sitä kumpi asteikko on kyseessä on mahdotonta sanoa, sillä asteikkojen eron ratkaisevat sävelet - kvartti ja septimi - puuttuvat. Asteikko on yhtä kaikki E:lle rakentuva.

kvinttiliikettä mm. sopraanon ais→eis-liike, mutta neljän kvintin sarjaa ei ole, paitsi implisiittisesti; sehän sisältyy akustiseen asteikkoon. Toinen, jatkon kannalta tärkeä tekijä on se, että jakson (5-6) toisen tahdin (tahti 6) tritonuksen varaan rakentuva sointu tai sointimaailma saa Gis-akustiseen asteikkoon kuulumattoman sävelen; nimittäin sävelen gisis. Se on Gis-akustisen asteikon tritonuksen (cisis) kvintti. Tahdissa 2 esiintyvä sointu on täysin H-akustisen asteikonmukainen A+.



NUOTTIESIMERKKI 9: Gis-akustinen jakso.

Tässä vaiheessa on etydin alun rakenne mahdollista hahmottaa: se koostuu kolmesta selvästi erottuvasta sonoriteetista, jotka muodostavat pohjasäveltensä myötä E-duurikolmisoinnun (nuottiesimerkki 10). Näin ollen, vaikka etydin alku näennäisesti välttääkin sävellajimerkinnän implikoimaa E-duuria, on tuloksena jakso, joka kasvaa E-duurisoinnusta. Tahdista 7 alkaa nopea paluu kohti H-pohjaista kenttää, jossa jälleen kadenssinomainen äänenkuljetus implikoi paluuta E:lle. Näin tämä kahdeksan tahdin jakso päättyy täsmälleen siihen mistä se alkoikin, eli E-duurikadenssiin. Huomattavaa on myös se, että terssimotiivi aloittaa ja sulkee tämän jakson.

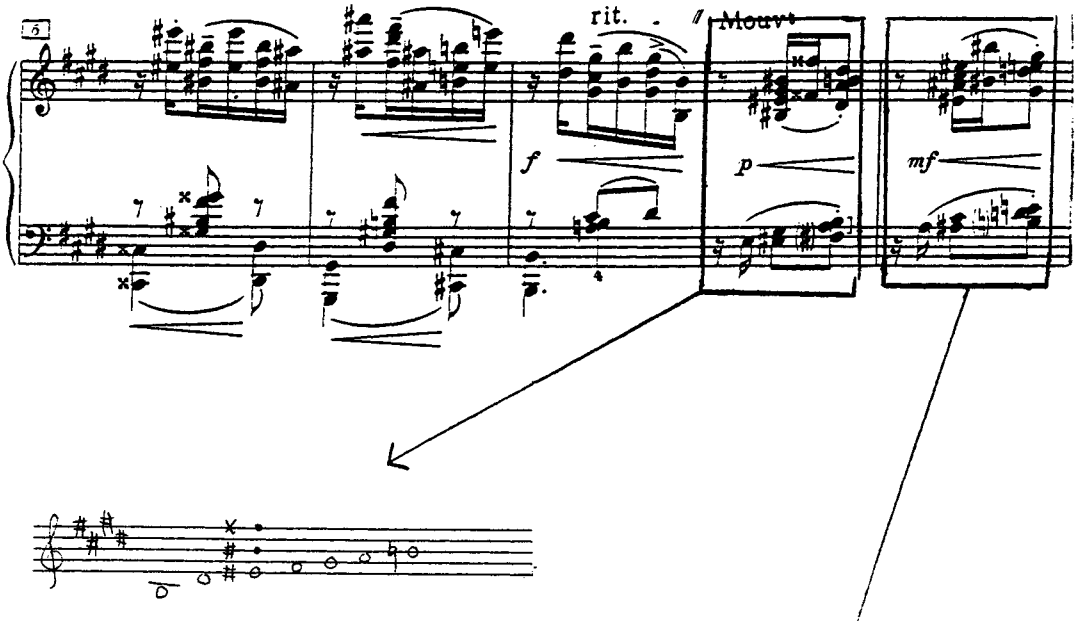


NUOTTIESIMERKKI 10: Tahdit 1-8 ja tahdin 8 kadenssi.

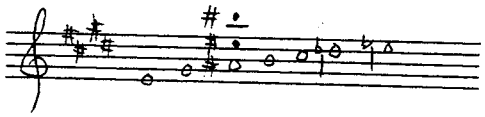
Tätä introa seuraava kaksitahtinen jakso on mielenkiintoinen. Se vie päätöksen harmonian värittymisen, joka on ollut idullaan jo alkutahdeissa [H-akustisen tritonus eis (2) ja Gis-akustisen tritonuskvintti cisis/gisis (6)]. Samalla jakso yhdistää A-taitteen alun (1-8) ja lopun (11-) kiinteästi toisiinsa.

Tahdin 8 H-akustinen kadenssi ei saavuta E-duuria. Tahdissa 9 toonika E sivuutetaan nopeana sivusävelenä bassossa. Aluksi vaikuttaisi siltä, että säveltä e seuraava kromaattinen harmonia ei liity juurikaan edellisiin tahteihin. Tosiasiassa harmonia etenee alun mukaisesti. Kromaattisuudestaan huolimatta tahti 9 liikkuu edelleen H-akustisessa maailmassa (nuottiesimerkki 11). Kuten mainittu, tahdissa 6 akustisen asteikon tritonus generoi itselleen oman kvintin (cisis/gisis). Tahdin 9 harmonia rakentuu samoin: H-akustisen asteikon tritonus (sävel eis) generoi tahdin 6 mukaisesti tritonuskvintin his. Tämän lisäksi tätä h-akustista asteikkoa värittää sävelelle his rakentunut kvintti, eli sävel fisis. Näin tritonukset ovat ottaneet akustiseen asteikkoon kuuluvan kvinttilinjan omaan käyttöönsä; ts. tritonukset rikastuttavat omaa tonaliteettiaan kvinttimotiivin kaltaisesti. Sitä, että kyseessä on tosiaan H-akustisesta asteikosta kasvanut sonoriteetti tukee se, että H7-sointu ilmestyy tritonuskvinttilinjan päätteeksi. Tahti 10 on edellisen tahdin kvarttitranspositio, ts. E-akustinen jakso; harmonisena kulkuna identtinen tahtien 1-2 (H) ja 3-4 (E) kvarttitranspositiolle. Näin ollen Gis-akustisesta jaksosta alkanut asteikon värittyminen

(jossa ylimääräinen sävel, gisis) esiintyy myös H- ja E-akustisissa asteikoissa, mutta nyt laajentuneena. Kaikki E-duurikentän (tahdit 1-8) tonaliteetit ovat värittyneet; perusta harmonian vastakkainasettelulle, joka seuraa tahdissa 11, on luotu.



H-akustinen asteikko (asteikon toinen sävel puuttuu) + tritonuskvintit (eis-his-fisis)



E-akustinen asteikko (asteikon toinen sävel puuttuu) + tritonuskvintit (ais-eis-his)

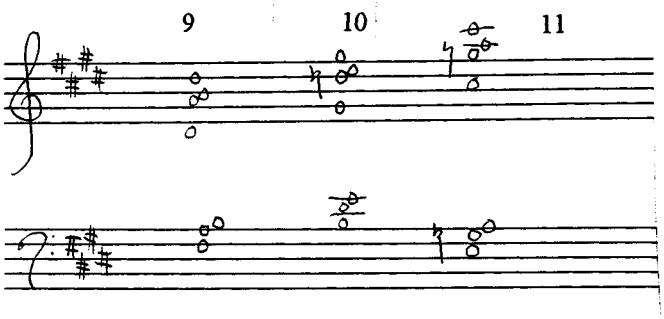
NUOTTIESIMERKKI 11: Akustisen asteikon värittyminen tahdeissa 9 ja 10.

4.3.2 **Harmonia**, tahdit 11-20

A-taitteen jälkimmäinen puolikas (11-20) luo kahden eri sonoriteetin vastakkainasettelussa konfliktin, jonka ratkaisemiseen etydin loppu keskittyy. A-taitteen kymmenen ensimmäistä tahtia liikkuvat E-duurisoinnun varassa. Lisäksi näitä tonaliteetteja yhdistää se, että ne ovat akustisia asteikkoja - H-, E- ja Gis-akustinen. Asteikkojen tritonukset saavat korostetun aseman, ts. tritonukset toimivat kvinttiteeman alun pohjasävelinä. Tahdissa 11 tapahtuu

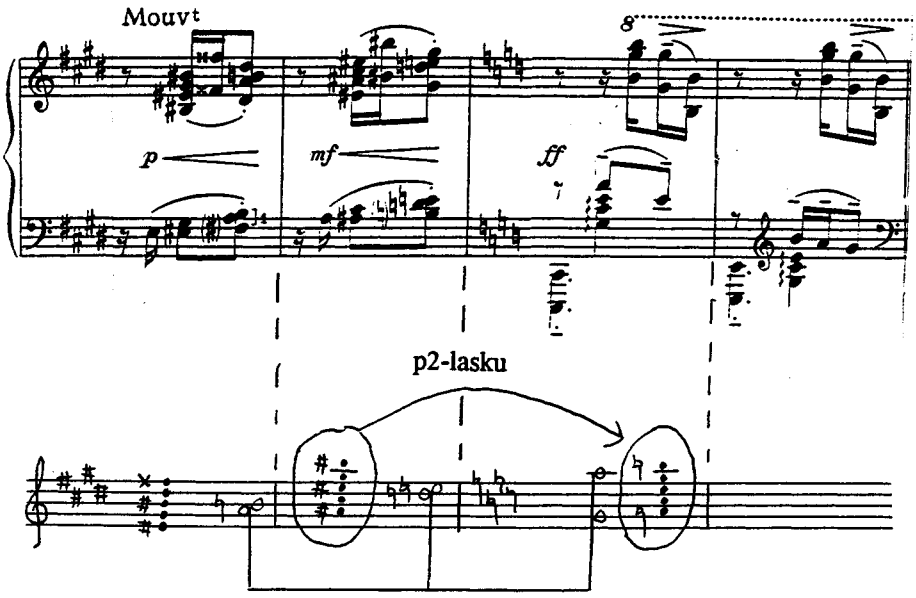
ratkaiseva irtiotto tästä alun E-duurisonoriteetista. Tämä näkyy ensinnäkin tonaliteetin muuttumisena C-duuriksi ja toiseksi tekstuurin muutoksena; terssimotiivi hallitsee. Tämä C-duuritonaliteetti aiheuttaa harmoniassa piensekuntilaskun, joka pyritään palauttamaan takaisin E-duurisointukenttään (mm. 13-14). E-duurikentän palauttaminen epäonnistuu. C-duuritonaliteetin aiheuttama piensekuntilasku jää vallitsevaksi. Kuten etydin alku, myös A-taitteen loppu rakentuu harmonisesti kahden tahdin jaksoista; jaksottuu basson myötä c-e (11-12), fis (13-14), c-e (15-16), f (17-18) ja f (19-20).

Piensekuntilaskun ymmärtämiseksi on vielä hetkeksi keskityttävä tahtien 9 ja 10 kvarttisekvenssiin. Sekvenssit luovat odotuksia tulevasta. Kvarttisekvenssin rikkominen luo konfliktin harmoniaan; jatko (tahti 11) poikkeaa kvarttisekvenssistä. Jos oletetaan, että sekvenssi jatkuisi tahteja 9 ja 10 vastaavasti kvarttisekvenssinä, olisi tahdin 11 sonoriteetti A-akustinen (nuottiesimerkki 12).



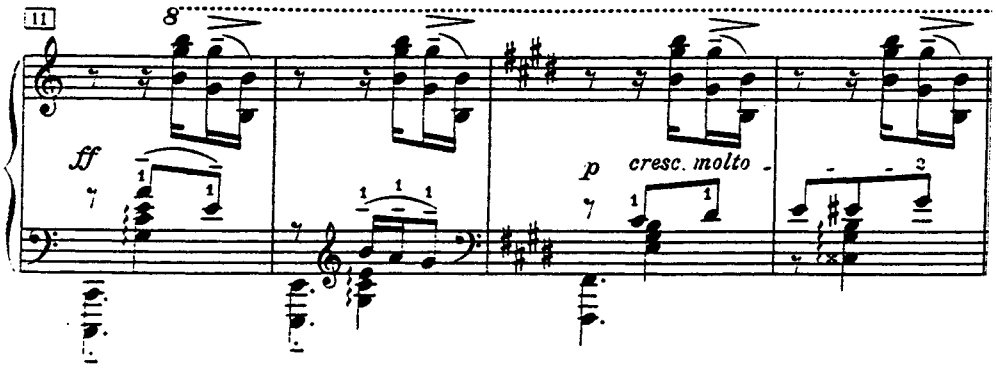
NUOTTIESIMERKKI 12. Hypoteettinen jatko tahtien 9 ja 10 sekvenssille.

Tämä tonaliteetti toteutuu kuitenkin vain osittain. Vain tahtien 9 ja 10 kolmannelle tahdinosalle sijoittuva sekuntiliike - sointujen toonika ja septimi; tahdin 9 a/h- ja tahdin 10 d/e saavat sekvenssiinsä jatkoa: tahdin 11 g/a-intervalli, joka on levitetty noonin laajuiseksi. Kaikki muut tahtien 11 ja 12 sävelet ovat pienen sekunnin matalampina kuin tahdissa 10 esiintyvät (nuottiesimerkki 13). Ts. kvarttisekvenssi toteutuu vain em. sekunti-intervallin kohdalla, muutoin sonoriteetti laskee tuon sekuntiankkurin varassa pienen sekunnin alaspäin. C-duuritonaliteetti aiheuttaa välirikon, joka *a)* vie pois E-duurikentästä, *b)* vie pois akustisista asteikoista, *c)* laskee säveltason pienellä sekunnilla ja *d)* aiheuttaa terssimotiivin hallinnan. Nämä tekijät tulevat olemaan C-duurin edustaman välirikon tunnusmerkkejä etydin ja harmonian edetessä.



NUOTTIESIMERKKI 13. Harmonian piensekuntilasku tahdissa 11.

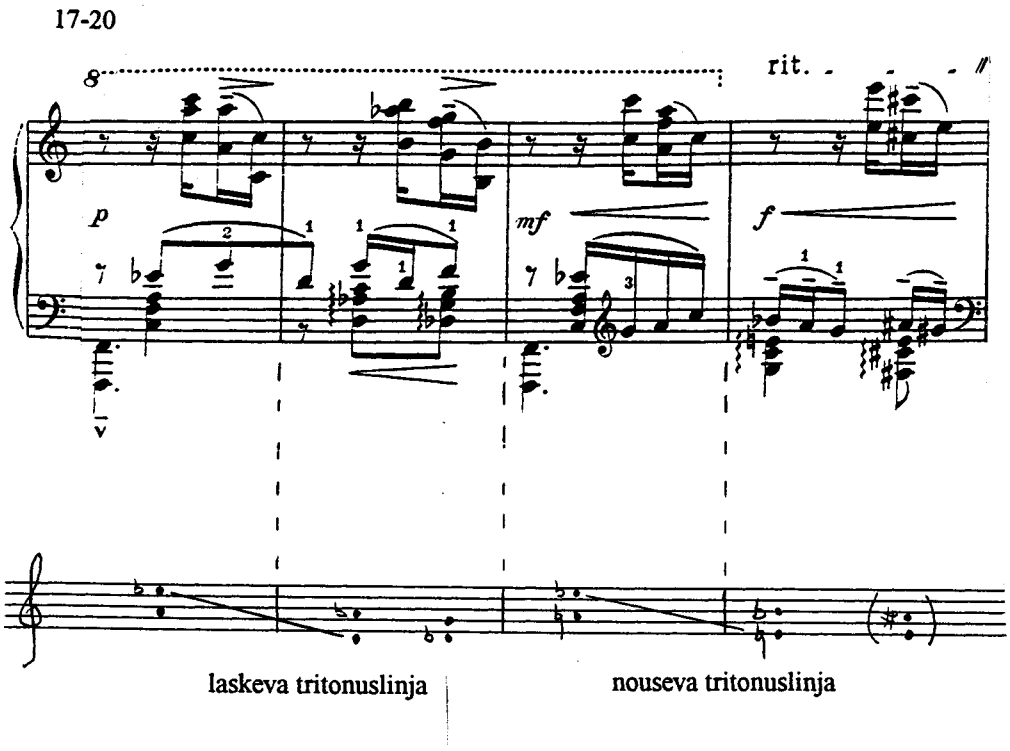
Näin C-duuritonaliteetti toimii vastavoimana akustisten asteikkojen tritonusten saavuttamalle asemalle. Se palauttaa akustisen asteikon tritonuksen päälle rakentuneiden kvinttiteemojen aiheuttamat ylennykset (esim. tahdissa 10 E-akustisen ais-eis-his) palauttamalla ne alaspäin. C-duuritonaliteetin vahvaa asemaa korostaa se, että basso (sävel c) aksentoidaan *ff*-dynamiikassa. Samalla se on toistaiseksi etydin matalin ääni. Vahvasta esiintulosta huolimatta C-kentän asema ei ole kiistaton; sen asemaa ei ole valmisteltu millään tavoin – ei esim. kadenssia kuten E-kentän toonikalle tahtiin 3. Tämä näkyy ja kuuluu heti tahdissa 13 (nuottiesimerkki 14). Ensinnäkin bassossa soi sävelen c tritonus: sävel fis. Ja vahvojen tritonusten värittämät sonoriteetit olivat juuri se seikka, jota vastaan C-duuri asettui. Toiseksi etumerkintä muuttuu C-duurista takaisin E-duurin etumerkinnäksi; E-kenttä pyrkii palauttamaan alkuperäisen tonaliteetin. Kolmanneksi tahdissa 14 E-duuriharmonian tueksi ilmestyvät tahtien 1-8 vahvat tritonukset: H-akustisen eis ja Gis-akustisen asteikon cisis. Lisäksi keskiäänen melodia muodostaa Cis-duuri/mollisoinnun. Se on pienen sekunnin korkeampi kuin tahdin 11 C-duurisointu. Tarkoituksena nostaa piensekuntilasku takaisin alkuperäiseen sonoriteettiin.



C-duuri/(A-molli) E-kenttä

NUOTTIESIMERKKI 14. C-duuritonaliteetin ja E-duurisointukentän vastakkainasettelu tahdeissa 11-14.

Jotta konflikti ei ratkeaisi heti, on selvää, että C-duurisonoriteetti palaa: tahtien 11-12 kulku toistuu identtisenä tahdeissa 15-16. Tällä kertaa aksentointi on edellistä kertaa voimakkaampaa ja tämä uusi tuleminen tuottaa C-sonoriteetin kannalta pysyvämpää tulosta. Aiemmin bassoon ilmestynyt fis ei enää kykene kannattamaan E-kenttää vaan laskeutuu pienen sekunnin säveleksi f (tahti 17). Tämä F-kenttä on akustisessa muodossa mutta sitäkin värittää C:n aiheuttama piensekuntilasku (nuottiesimerkki 15). Tämä lasku näkyy F-akustisen kentän vääristymänä tahdissa 18; tahdin 17 a/es tritonukselta laskeudutaan kahdesti pieni sekunti tahdissa 18: d/as→ ges/d. Näin tämä intervalli, jota vastaan C-sonoriteetti asettui, joutuu myös piensekuntilaskuun mukaan. Tahdissa 19 F-akustisuus asettuu vielä C-duuria vastaan ja muuttaa edellisen tahdin tritonuslaskun piensekuntinousuksi tahdissa 20. Tämä kulku päättyy kuitenkin C7-sointuun, josta vielä viimeinen pyrkimys kohti E-kenttää: C7-sointu vaihtuu Fis7-soinnuksi; soinnun tritonus sama kuin edellisellä C7-soinnulla: e/b ja e/ais. Näissä A-taitteen viimeisen tahdin soinnuissa kuvastuu samalla pienoiskoossa etydin alun vastakkainasettelu: C:n ja Fis:n edustamien tonaliteettien epätasapaino. Kuitenkin soinnuilla on jotain samaa - sama tritonus - aivan kuten murroskohdassa tahdeissa 10-11 jossa sekunti-intervalli säilyi sekvenssinmukaisena.



NUOTTIESIMERKKI 15. A-taitteen loppu.

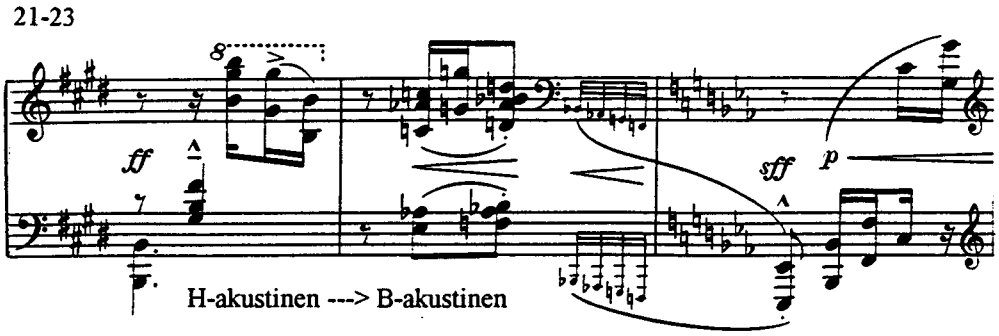
4.3.3 Harmonia, A1-taite; tahdit 21-36

Harmonisesti A1-taite on A-taitetta huomattavasti selväpiirteisempi. Sen rakenne ei kuitenkaan ole ymmärrettävissä muuten kuin A-taitteen kautta. A1-taite jatkaa A-taitteen aloittamaa piensekuntilaskua siten, että C-duurin edustama piensekuntilasku jää lopulta vallitsevaksi sonoriteetiksi: se aiheuttaa alun E-kentän laskeutumisen pientä sekuntia alemmaksi Es-duuriksi/akustiseksi tahdissa 23 (vrt. tahdit 1-2 ja 21-22) Tämän ohella A1-taite aloittaa etydin mittakaavassa laajamittaisen paluun kohti E-kenttää; tahdit 29-32 ja 37-.

A-taite päättyi kahden rakenteeltaan erilaisen sonoriteetin - edustajina C7- ja Fis7-soinnut – vastakkainasetteluun. Vaikka Fis7-sointu saikin A-taitteen viimeisen sanan, on sen asema vahvan C-duurijakson jälkeen heikko. Tämä varsinkin kun C osoitti vahvuutensa harmonisesti erittäin tärkeän basson kohdalla; C mursi sävelen fis aseman; lasku säveleen f

(kts. 13 ja 17). Tämän vuoksi, vaikka Fis7 -sointu viekin dominanttina (E: V7/V) harmonian takaisin tahdin 1 H-akustisuuteen (21), on lopputuloksena C-duurin edustaman piensekuntilaskun vallitseminen A1-taitteessa.

H-akustinen sonoriteetti muuttuu heti ensimmäisen tahdin jälkeen ja laskee B-akustiseen asteikkoon. Samalla harmonia siirtyy ensimmäisten tahtien mukaisesti - ei E-duuriin/akustiseen vaan - Es-duuriin/akustisuuteen (nuottiesimerkki 16). Tämän kadenssin myötä Es:n ja piensekuntilaskun asema on vahva, sillä nyt sen asema on vahvistettu kadenssilla; piensekuntilaskun asema on lukittu. Vahvaa asemaa alleviivaa se, että sävelelle es rakentuva jakso (23-28) on stabiilina harmoniana tähän mennessä etydin pitkäkestoisin.



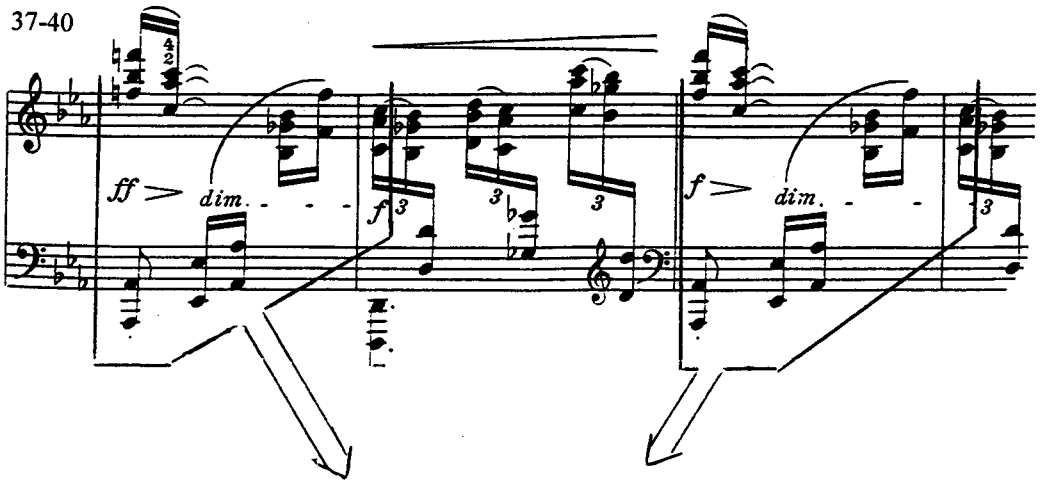
NUOTTIESIMERKKI 16. Piensekuntilasku ja siirtyminen Es-duuriin/akustiikkaan.

Es-kenttä ei kuitenkaan soi rauhassa seitsemää tahtia pidempään sillä tahdissa 29 alkaa E-kentän palautusyritykset; bassoon lyödään etydin matalin ääni, subkontra h (E:n dominantti). Näin se ilmoittaa, että viimeistä sanaa ei olla vielä sanottu. Samalla väli- ja ylääänet käyvät läpi tematiikkaosiossa mainitsemaani kvinttiteeman muunnosta (nuottiesimerkki 5). Es-jakso palaa vielä (33-36). Koko etydin mittakaavassa harmonia on jo matkalla kohti E-kenttää, joka saavutetaan tosin vasta viidenkymmenen tahdin kuluttua A2-taitteen alussa.

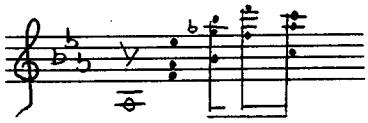
4.3.4 Harmonia, A1-taite; tahdit 37-48

Piensekuntilaskua edustava Es-jakso siirtyy As-akustiseen jaksoon tahdissa 37. Nämä tonaliteetit ovat läheistä sukua toisilleen; Es toimii - luonnollisestikin - As-akustisen asteikon dominanttina. Näin se jatkaa ylöspäistä kvarttilinjaa, joka sai alkunsa tahdin 22 B-akustisesta asteikosta: B (22) - Es (23-28 ja 33-36) ja As (37).

Vaikka aluksi vaikuttaisi siltä, että As-akustinen jakso jatkaisi Es-jakson viitoittamalla tiellä, on toisaalta kyseessä subkontra h:n aloittamasta paluusta kohti etydin alkuperäistä tonaliteettia. Ensinnäkin kyseessä on As-akustinen asteikko - ei As-duuri. As-akustinen asteikko on enharmonisesti sama kuin E-kenttään kuuluva Gis-akustinen asteikko. Toiseksi tämä As-asteikko käyttäytyy basson osalta täysin samoin kuin alun E-kenttään kuuluvat H- ja Gis-akustiset jaksot; ts. asteikon toonika bassossa jakson ensimmäisellä tahdilla (37) ja toiselle tahdille (38) asteikon tritonus eli sävel d. Lisäksi tahti 37/38 läpikäy etydin alkuperäisen tonaliteetin - E-kentän - tematiikan vain hieman muunneltuna (nuottiesimerkki 17).

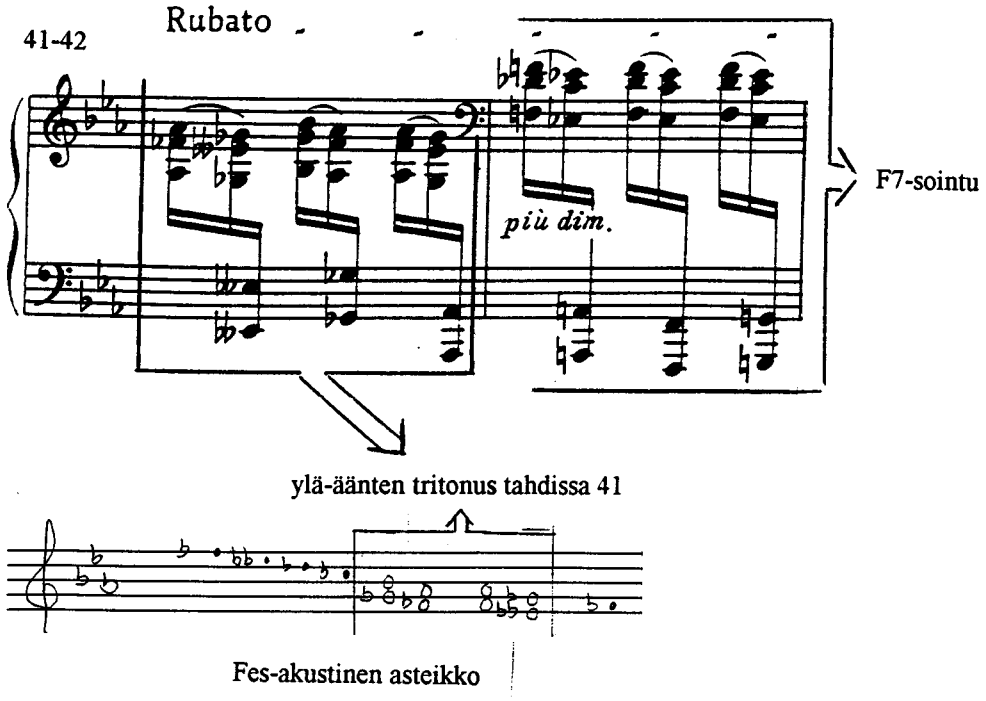


olisi tahtien 1 ja 2 mukaisesti



NUOTTIESIMERKKI 17. As-akustiikka, tahtien 1 ja 2 variantti.

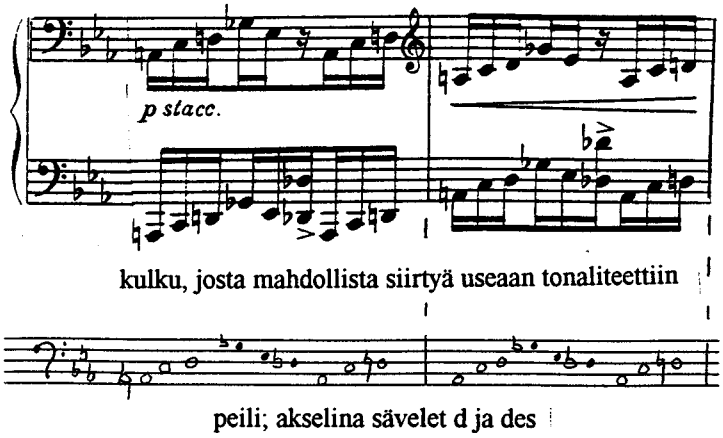
Tahdin 37 kvinttiteema muuttuu kokosäveliseksi kuluksi tahdissa 38 (lähes identtinen tahdeille 39-40; basson tritonus puuttuu). Tämä korostaa akustisen asteikon eroa duuriasteikkoon, johon ei luonnostaan kuulu tritonuksen laajuista kokosäveljaksoa. Tämä kokosävelkulku vie sonoriteetin ulos As-akustiikasta tahdissa 41. Sävelkulku jatkuu laskevana vielä kahden kokosävelen verran (fes ja eses); tuloksena tonaliteetin hämärtyminen; tahdissa 41 siirrytään tonaalisesti epävakaaseen jaksoon (41-42). Ei liene sattumaa, että tämä jakso pitää soittaa *Rubato*. Mikäli tahdin 41 kulkua ajatellaan asteikkona, muodostuu se tritonuksen laajuisesta kokosävelkulusta (nuottiesimerkki 18). Tämä tritonus riittäisi jo määrittämään sävellajin, ts. kyseessä olisi Fes-akustinen asteikko; enharmonisesti etydin avannut E. Mutta basson liike ei tue tätä näkemystä (ei säveltä Fes pohjasävelenä; etydin kaikissa muissa akustisissa jaksoissa asteikon toonika vahvana bassossa tai kvinttiteema määrittämässä toonikaa). Edellisen lisäksi ongelmaksi muodostuu se, ettei tätä kulkua voi sitoa temaattisesti juuri mihinkään aiemmin esiintyneeseen. Niinpä jakson tonaliteetti jää loppujen lopuksi epäselväksi. Ainoastaan se on selvää, että se jatkaa As-akustisen jakson kokosävelistä kulkua. Vaikuttaa siltä, että As-akustisen asteikon kautta ei ole vielä mahdollista siirtyä E-kenttään, varsinkin kun tämä kvasifes-kenttä on vain tahdin mittainen.



NUOTTIESIMERKKI 18. As-akustiikasta poistuminen, tonaliteetin epävarmuus.

Rubato -jakson toinen tahti (42) jatkaa oikean käden kohdalla edellisen tahdin kaltaista kulkua. Mutta jotta tonaalinen epäselvyys jatkuisi, on nyt myös kokosävelisyys mennyttä; tahdissa 42 tahdin 41 jokainen sävel on noussut pienen sekunnin. Tämä vahvistaisi näkemystä siitä, että kyseessä on As-akustisuudesta alkunsa saanut yritys palata E-kenttään. Mutta ongelmana on se, että tahdin 42 piensekuntinousu ei vie E-kenttään vaan pikemminkin takaisin A1-taitteen alun sonoriteettiin; tahdissa 42 kyseessä on Es-akustisuus tai vaihtoehtoisesti F7-sointu, joka implikoi siis B-akustista ei H-akustista asteikkoa. Näin ollen As-kentän yritys palauttaa E-kenttä ei toimi vaan johtaa kohti väärää osoitetta. Tämä harmoninen epävarmuus korostuu kuuden tahdin mittaisessa siirtymäjaksossa, jonka kautta siirrytään B-taitteeseen, jossa ylöspäinen kvarttilinja jatkuu; B-Es-As-Des.

Tämä siirtymäjakso (43-48) on tonaalisesti varsin mielenkiintoinen. Se koostuu kahdesta kolmisävelisestä kulusta, jotka ovat toistensa peilit (nuottiesimerkki 19). Nähdäkseni tämä vastakkainasettelu, joka syntyi As-akustisen jakson pyrkimyksestä palauttaa E-kenttä, empii kahden vaiheilla; palatako A1-taitteen alun sonoriteettiin, kuten tahti 42 osoittaa, vai kenties jopa E-kenttään. Tämän kulun kautta olisi varsin helppo siirtyä jokaiseen em. tonaliteeteista. Loppujen lopuksi siirtymäjakso päättyy siihen, että tahdin 41 fes ja eses saapuvat ja tilanne vakiintuu hetkellisesti siirryttäessä Des-duuritonaliteettiin ja säveleltä des alkavaan kvinttiteemaan. Näin ollen As-akustisen jakson yritys palauttaa E-kenttä johtaa ristiriitaiseen, tonaalisesti epävakaaseen jaksoon, jossa konfliktin molemmat osapuolet ovat tonaalisesti heikkoja. Tämä johtuu mm. siitä, että As-akustinen jakso on läheistä sukua niin etydin alkuperäiselle E-kentälle (enharmoninen Gis) kuin piensekuntilaskua edustavalle Es-jaksollekin (dominantti/toonika suhde).

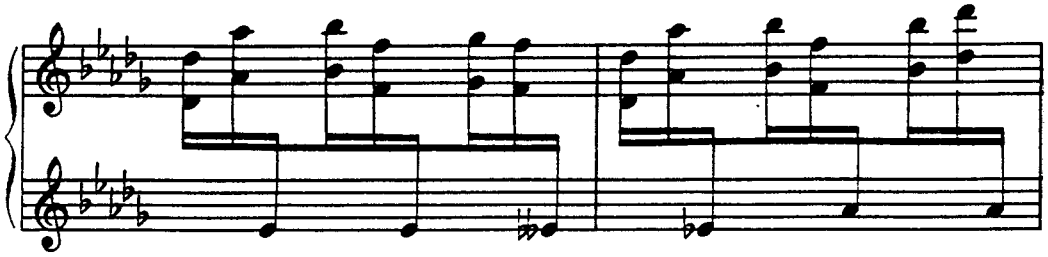


NUOTTIESIMERKKI 19. Siirtymäjakson moni-ilmeisyys tahdeissa 43-48.

4.3.5 Harmonia, B-taite, tahdit 49-67

B-taitteen harmonia jatkaa C-duurin aloittamaa sonoriteettien vastakkainasettelua. Samalla B-taite jatkaa A1-taitteen kvarttilinjaa, joka vie harmonian lopultakin - A2-taitteen aluksi - takaisin E-kenttään: B (22) - Es (23) - As (37) - Des (49) - Ges (enharmoninen Fis) (76) - H (83). Taitetta hallitsee kvinttiteema. Taitteen nelitahtinen alku (49-52) kerrataan kahteen otteeseen B-taitteen aikana (68-71 sekä 72-75). Mutta kertauksissa sen harmoninen tehtävä on joka kerta erilainen; se vie harmonian eri päämääriin: ensin E-duuriin (59), sitten Ges-(duuri)kadenssiin ja lopulta Ges-jaksoon. Ges-jakso on mielenkiintoinen, sillä siitä puuttuu pohjasävel, eli sävel ges. Tämä Ges-akustinen jakso vie etydin dominanttina (enharmoninen Fis) A2-taitteen avaavaan H-akustiseen asteikkoon.

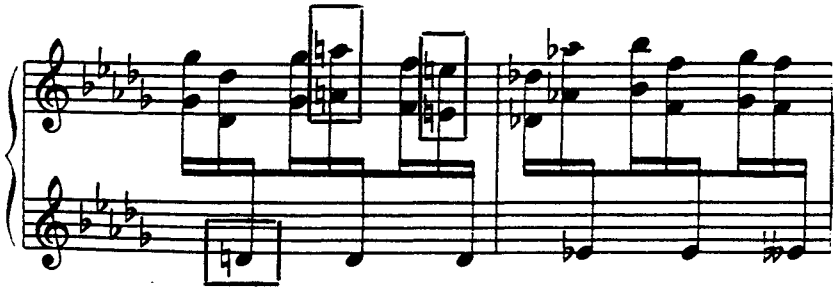
As-akustiikkaa seurannut tonaalinen epäselvyys johtaa lopulta B-taitteen avaavaan Des-duuriin. Jakson ensitahdit (49-50) muodostuvat kvinttiteeman mukaan ja ovat yhtä muunnesäveltä (eses tahdissa 49) lukuun ottamatta puhdasta Des-duuria (nuottiesimerkki 20). Sävel eses kaivannee selitystä ja siksi on vielä hetkeksi palattava A1-taitteen loppuun. Vaikka edellinen taite loppuikin E-kenttää tukeneen As-akustiikan kannalta hyvin (tonaliteetti siirtyi kvarttilinjaa eteenpäin Des-duuriin, ei takaisin Es-kenttään), on huomattava se, että Des-duurijaksoon siirryttiin piensekuntilaskulla; eses-des. Vaikka harmonia etenee pois Es-kentästä, se ei pääse eroon piensekuntilaskusta; se värittää Des-jaksoja läpi B-taitteen.



NUOTTIESIMERKKI 20. B-taitteen alku.

B-taitteen harmonia on kaikessa yksinkertaisuudessaan, ja taitteen alussa myös yksiäänisyydessään, moniselitteinen. B-taite alkaa Des-duurijaksolla. Tätä Des-duuria värittää neljä muunnesäveltä. Edellisen alennetun sävelen eses lisäksi sonoriteettia värittää läpi B-taitteen kolme palautettua muunnesäveltä: sävelet a (51), d (52) ja e (52) (nuottiesimerkki 21).

kvinttilinja D-A-E

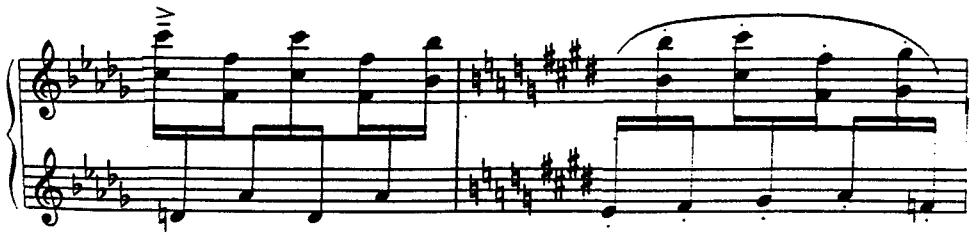


NUOTTIESIMERKKI 21. Des-duurin muunnesävelet mm. tahdissa 52.

Nämä muunnesävelet muodostavat mm. tahdissa 52 kvinttilinjan d-a-e; kyseessä on siis kvinttilinjan alku ja kolmisävelisenä tämä kvinttilinja viittaa alun tritonuskvintteihin (vrt. tahdit 9-10). Näin ollen - tämän etydin alun harmonian ja tematiikan implikoimana - säveleltä d alkava kulku on As-akustisesta asteikosta lainattu; kyseessä ovat Des-duuridominantin (As) tritonuskvintit. Samantyyppinen kulku oli jo A-taitteessa (9), jossa E-duurikadenssin jälkeen toonikan ohi ilmestyy dominanttisävellajin tritonuskvinttilinja. Merkille pantavaa on myös se, että As-akustisen jakson (37-38) tritonuksen asema on vahva suhteessa asteikon toonikaan; sävel d soi tritonuksen matalammalta - ei korkeammalta kuten A-taitteessa - kuin toonika. Lisäksi sen kesto on kolminkertainen toonikaan verrattuna, sekä se aksentoidaan vahvemmin ulos tekstuurista kuin toonika.

Nyt As-akustisen jakson asema selvenee. Vaikka se ei kyennyt viemään tonaliteettia takaisin E-kenttään, niin sen myötä Des-duurisonoriteettiin (duurisävellajina C-duurin sukulainen) ilmestyy vieraan sonoriteetin tritonuskvinttilinja. Tämä dominantin tritonuskvinttilinja värittää Des-duuria ja lyhyen välikkeen kautta harmonia siirtyy - tritonushypyllä b-e - takaisin E-kenttään (59-), jossa tekstuuri seuraa transponoituna Des-

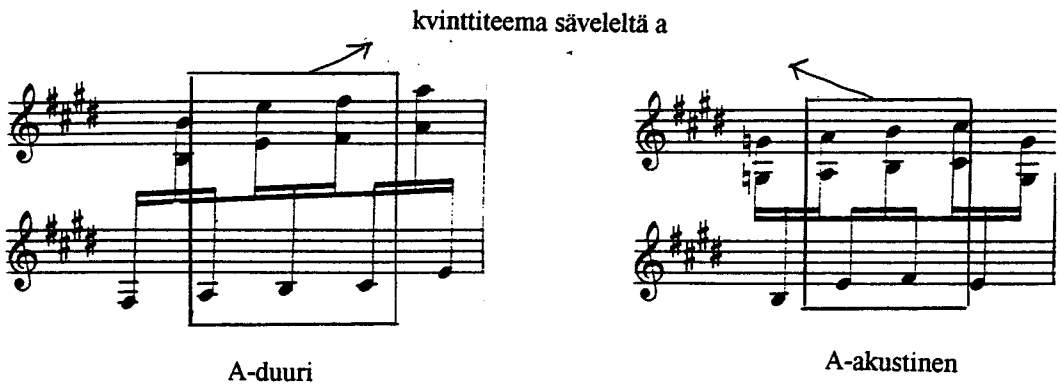
duurijakson tahteja 49-50. Tässä äkkimodulaatiossa on huomattavaa se, että E-jaksoon ei tulla kadenssin, eli H-akustisen asteikon kautta, vaan Es-duuridominantin kautta (B7-sointu tahdissa 58). Tämän liikkeen tarkoituksena lienee kääntää tahdin 21-22 tapahtumat päinvastaisiksi (nuottiesimerkki 22).



Es: V7 ---> E: I

NUOTTIESIMERKKI 22. Paluu E-kenttään tahdissa 59; E-duuri Es-duurin sijaan.

Yllättävän modulaation tuottama harmoninen häilyvyys näkyy. Tahdin ensimmäisen iskun paikan ottaa sävel fis (61) ja tämän lisäksi kvinttiteema siirtyy pois säveleltä e sävelelle a tahdissa 62. Tämä kvinttiteeman aloitussävelen implikoima tonaliteetin muutos antaakin aihetta koko E-tonaliteetin uudelleen arviointiin; tonaliteetti siirtyykin A-pohjaiseksi, ensin A-duuriin ja jakson lopuksi A-duurin A-akustisen vuorotteluksi (nuottiesimerkki 23). Tämä näkyy ensinnäkin siinä, että kvinttiteeman aloitussävel - on aina osoittanut etydin sen hetkisen tonaliteetin pohjasävelen - muuttuu säveleksi a. Toiseksi koko E-duurietumerkinnän alla kulkevasta jaksosta puuttuu yksi tärkeä asteikon sävel, eli sävel dis. Koska kyseistä säveltä – joka erottaa E-duurin A-duurista – ei esiinny lainkaan, on E-duurijakso (59-60) mahdollista tulkita dominanttisena A-duurille. Tämän B-taitteen toisen jakson lopuksi A-duuritonaliteetti pyrkii alentamaan septiminsä (65-67), jolloin asteikkona A-akustinen asteikko. Tämän jälkeen Des-jakso palaa yhtä yllättävällä äkkimodulaatiolla kuin siitä poistuttaessakin (58-59) - tritonushyppy g-des - ja aloittaa uuden Des-jakson (68-).



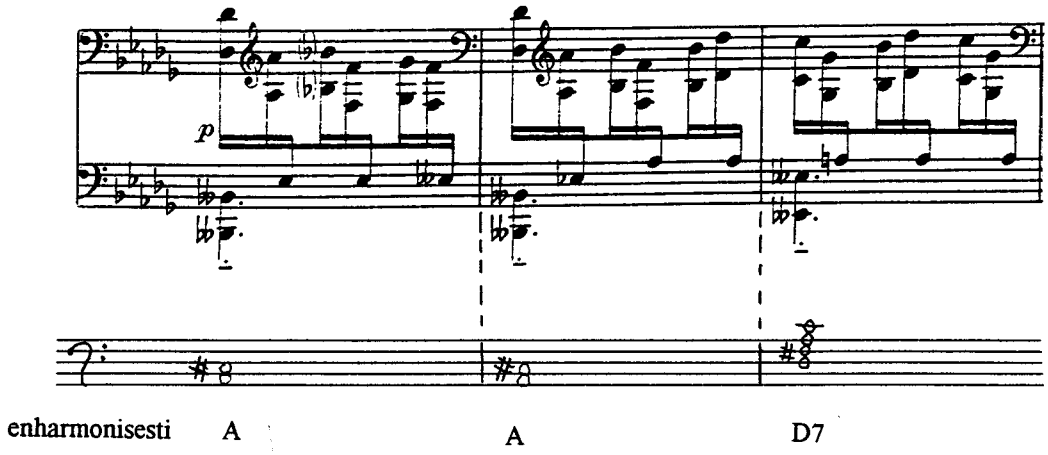
NUOTTIESIMERKKI 23. Tahtien 62-67 A-duuri/akustisuus.

Tämä siirtymä Des-jaksoon toimii aivan kuten tahtien 58-59 siirtymä, mutta eroaa siitä myös ratkaisevalla tavalla. Yhteistä näille on se, että siinä missä E-duuritonaliteetti korvasi toonikana Es-duurin (59) niin tässä Des-duuri korvaa D-duurin; A-akustinen asteikkohan voidaan helposti tulkita myös dominanttina (A7-sointu) sävelelle d rakentuvalle jaksolle. Tätä jaksoa ei kuitenkaan tule vaan tonaliteetti siirtyy jälleen Des-jaksoksi; E-duurisonoriteetin yllättävä esiintulo vaihtuu takaisin B-taitetta hallitsevaksi Des-tonaliteetiksi. Merkittävä samankaltaisuus on se, että molempiin jaksoihin siirrytään tritonushypyllä; b→e (58-59) ja g→des (67-68).

4.3.6 Harmonia, B-taite, tahdit 68-82

A-duurin muuttuminen akustisen asteikon suuntaan (septimin alennus) saa aikaan sen, että Des-jakso palaa takaisin (68). Nyt kyseessä ei kuitenkaan enää ole sama tonaliteetti kuin B-taitteen alussa, sillä ensimmäistä kertaa B-taitteen aikana myös basso on mukana rakentamassa harmoniaa. Nämä basson sävelet (68-71) ovat jälleen moni-ilmeisyydessään

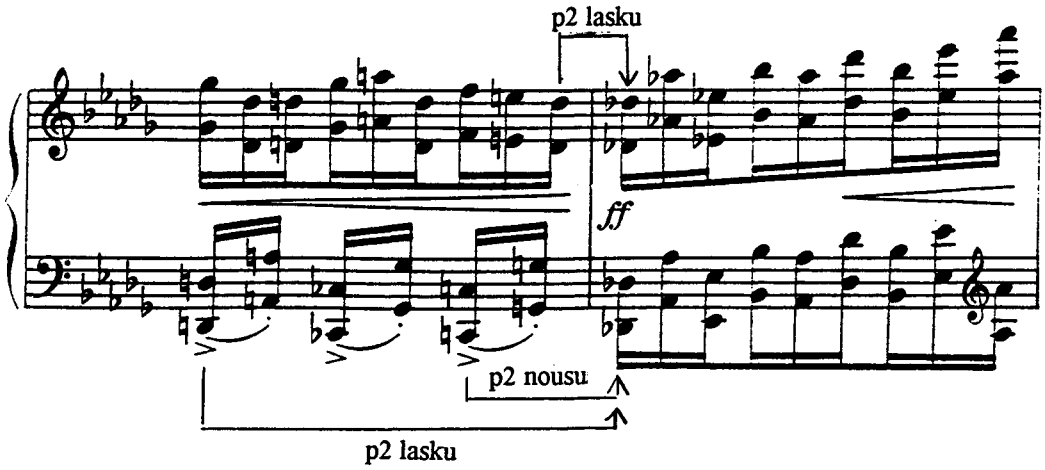
ja jatkon kannalta hyvin mielenkiintoisia. Ensinnäkin, koska kyseessä on A-akustiikkaa vastaan rakennettu harmonia nämä kahdesti alennetut sävelet (paitsi ces) pyrkivät rajusti palauttamaan edellisen jakson (59-67) takaisin Des-duuriksi. Tosiasiassa tuo edellinen A-akustiseen päättynyt vaihe jatkuu tässä Des-jaksossa; sävel bb on enharmonisesti sama kuin a. Näin tämä harmonia jatkaa sävelelle a (A7-sointu) rakentuvaa harmoniaa ja vie harmonian D-duurisoinnulle tahdissa 70; tämä D-duurisointu on kirjoitettu enharmonisesti sävelenä eses (nuottiesimerkki 24). Näin ollen, vaikka Des-jakso palaakin (etumerkintä implikoi) niin edellisen jakson dominanttilinja ja E-kentän paluuyritys aiheuttaa sonoriteetin muutoksia Des-jakson sisään.



NUOTTIESIMERKKI 24. E-duurista alkanut kvinttilinja Des-jaksossa.

Basson bb siirtyy kvarttiliikkeessä sävelen eses (70) kautta sävelelle ces (71). Sävel ces aloittaa samalla liikkeen kohti Ges-jaksoa (76-82); tahdin 71 soinnuksi rakentuu cesm7, eli Ges-subdominantti, joka vie suoraan Ges-dominantille; tahdin 72 sävelelle des. Tämä viimeinenkään Des-jakso (72-75) ei kykene, raivokkaasta luonteesta - kvinttiteeman ahtokulku - huolimatta, vahvistamaan piensekuntilaskua ja C-duurin aloittamaa vastakkainasettelua, vaan sitäkin vaivaa As-akustisen jakson muunnesävelet. Loppujen lopuksi käy niin, että Des-duurijakso joutuu kadensoimaan kvartin ylöspäin sävelelle Ges. Ennen siirtymistä Ges-jaksoon käy harmonia lävitse etydin käsikirjoituksen kannalta tärkeän piensekuntinousun tahdissa 75. Siinä sävelelle Ges rakentuvan asteikon neljäs jäsen eli kvartti (ces) palautetaan (c); eli kyseessä on piensekuntinousu asteikon kvartista asteikon tritonukseksi. Ts. asteikko muuttuu duurista akustiseksi (nuottiesimerkki 25). Tahdin 11

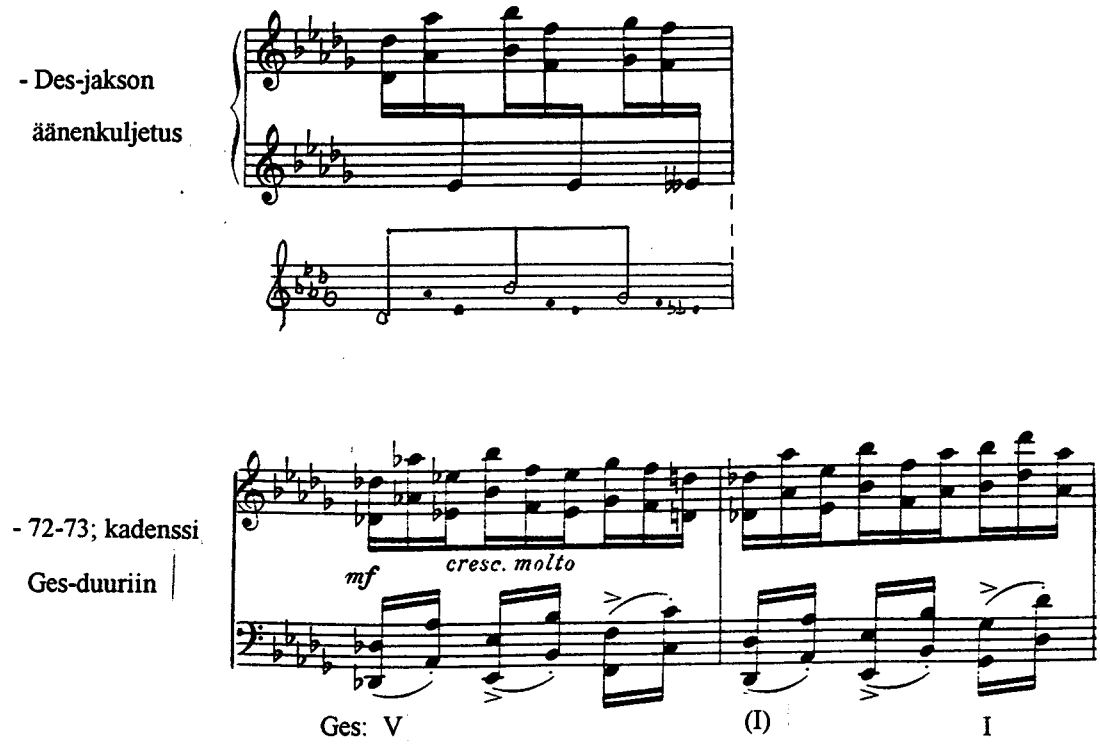
piensekuntilasku palautetaan takaisin. Tämä palauttaminen ei kuitenkaan ole täydellinen, sillä nousu tapahtuu juuri samalle soinnulle josta se sai alkunsakin eli C-duurisoinnulle. Piensekuntinousun lisäksi ylä-ääni laskee pienen sekunnin. Näin ollen ratkaisu on kompromissi.



NUOTTIESIMERKKI 25. Harmonisen konfliktin ratkeaminen ja siirtyminen Ges-akustiseen asteikkoon.

Siirtyminen Ges-akustiikkaan B-taitteen lopuksi ei ole aivan ilmeinen, joten tämä tulkinta vaatii muutaman selityksen pohjakseen. Ensinnäkin säveltä ges tukee muutama äänenkuljetuksellinen seikka (nuottiesimerkki 26): a) Des-jaksojen äänenkuljetus on rakennettu siten, että iskullisten sävelten myötä rakenteeseen muotoutuu Ges-duurikolmisointu kvarttiseksti muodossa (aivan kuten E-kentän kvarttisekstisointu). Ges-duurikolmisointu on esillä koko B-taitteen ajan, paitsi E-etumerkinnällä varustetussa jaksossa, jossa saman tehtävän saa A-duurikolmisointu. b) Toisena äänenkuljetuksellisena tekijänä on tahdista 72 alkava kadenssi, jonka basso vie astekulkuna Ges-duuridominantilta (des) toonikalle (ges) tahdissa 73. Toiseksi tahtiin 75 ilmestyy jo edellä mainittu Ges-akustisen asteikon tritonus c. Sen päälle rakennetaan samassa tahdissa kolmen kvintin linja; eli jo tuttu tritonuskvinttilinja: Ges-akustisessa asteikossa c-g-d. Lisäksi tahdissa 79 tekstuuriin tulee mukaan Ges-akustisen asteikon kannalta tärkeä septimi fes. Ja lopuksi tahdista 76 alkava *Strepitoso* -jakso koostuu neljästä sävelestä, jotka muodostavat

kvinttilinjan des-as-es-b. Mikäli tämän linjan alkuun lisätään Ges-akustisen asteikon toonika ges, on tuloksena kvinttiteema, joka tässä etydissä osoittaa asteikon pohjasävelen, eli sävelen ges. Tietysti on mahdollista ajatella, että tuo puuttuva kvinttiteeman jäsen lisättäisiin des-as-es-b -linjan loppuun, mutta se paikka on varattu jo sävelen ges septimille fes (79).



NUOTTIESIMERKKI 26. Kohti Ges-akustista jaksoa.

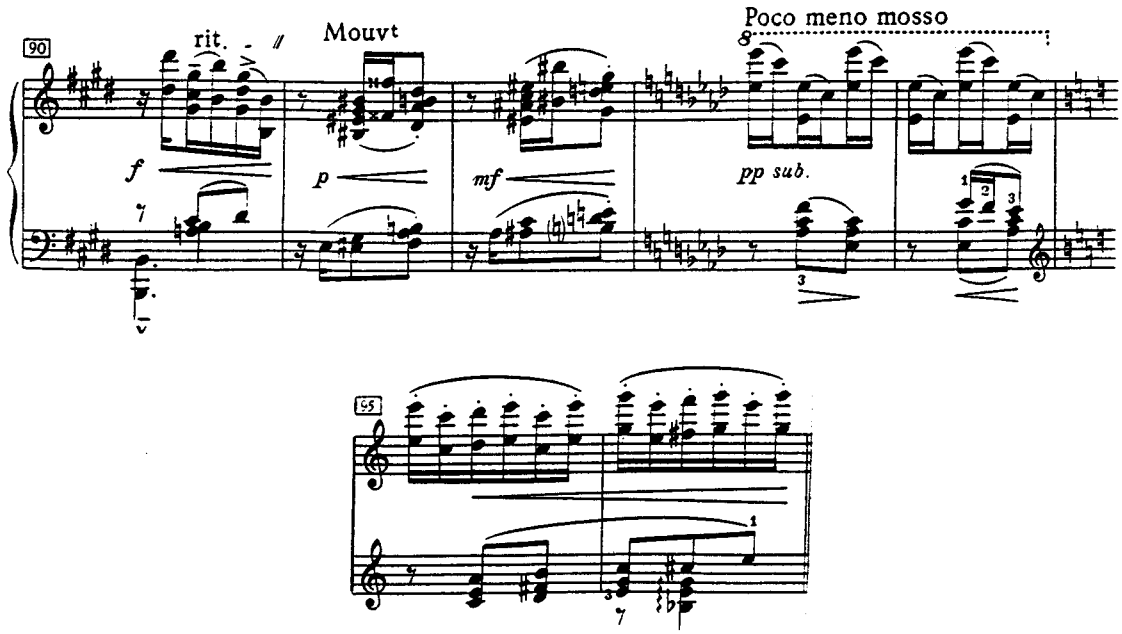
Näin ollen B-taite päättyy Ges-akustiseen asteikkoon. Samalla se päättää etydin harmoniaa eteenpäin vieneen sonoriteettien vastakkainasettelun kompromissiin ja vie etydin – H-akustisen asteikon dominanttina - vihdoinkin harmonian takaisin E-kenttään.

4.3.7 **Harmonia**, A2-taite, tahdit 83-121

C-duurin aloittama vastakkainasettelu saa lopullisen ratkaisun kun E-kenttä palaa identtisenä alun tahdeille 1-10. Samalla saavuttaa nouseva kvarttilinja jälleen uuden sävelen. Kvarttilinja sai alkunsa itse asiassa jo C-duurin asetuttua E-kentän tritonuksia vastaan. Näin tämä C-duurin luoma laaja konflikti koostuu yhdestä ylöspäisestä kvarttilinjasta: C (11) - F (17) - B (22) - Es (23) - As (37) - Des (49) - Ges (76) - H (83). Näin se toteuttaa etydin

päätematiikkaa; nouseva kvarttilinja on luonnollisestikin kvinttisuhteinen, eli se toteutuu kvinttiteeman mukaisesti.

Etydin käsikirjoituksen kannalta tärkeää - A2-taitteen kohdalla - on se, mitä tapahtuu kymmentahtisen E-kentän saavuttaessa paikan (93) missä A-taitteeseen ilmestyi E-kentän muuttumisen aiheuttanut C-duuri (11). B-taitteen lopun harmoniset tapahtumat implikoivat sen, että tämän alun konfliktikohdan pitäisi olla A:n kertauksessa sovitteleva, ts. kompromissi. Ja näin harmonia toimiikin (nuottiesimerkki 27): C-duurin sijaan harmoniaan ilmestyy kaksitahtinen As-duurijakso; sävellaji, jonka myötä paluu E-kenttään tuli mahdolliseksi. Nyt kyseessä on kuitenkin As-duuri. Jotta jakso ei liiaksi horjuttaisi E-kenttää on jakson dynamiikkana *pp*; täysi vastakohta tahdin 11 *ff*:lle. Keskiäänen teema (93-96) on sama kuin A-taitteessa (11-14). Sama koskee oikean käden terssiteemaa, joka nyt varioituna. Tämä As-duurijakso muuttuu (95) kompromissina C-duurin ja C-akustisen asteikon välimuodoksi: septimi h duuria, tritonus fis akustista. Samalla tämä sävelelle c rakentuva asteikko toimii kuten tahdit 13-14: tahtien 95-96 melodia sisältää A-duurisoinnun; siis piensekuntinousu vs. tahtien 93-94 As-duuri. Näin roolit ovat vaihtuneet; C toimii kuten sille vastakkainen Fis A-taitteessa. Tämä kompromissi näkyy myös tahdeissa 99 ja 101 joissa C-asteikkoon kuuluvat niin sävel f kuin sävel fis. B-taitteen harmoninen kompromissiratkaisu toimii.

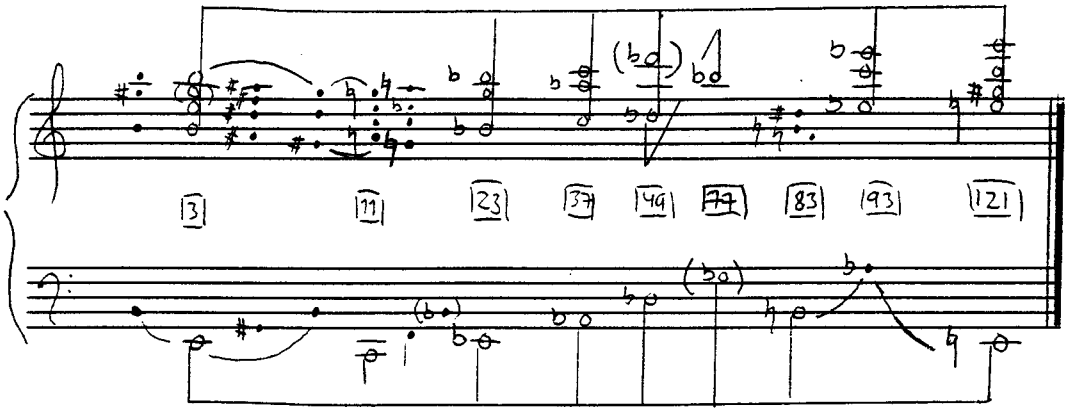


NUOTTIESIMERKKI 27. Tahdit 93-96. Kompromissiratkaisun todentaminen.

Muuten etydin viimeinen sivu on harmonisesti melkoinen sekamelska. Se koostuu - kuten lähes koko etydi - kahden tahdin jaksoista, joissa harmonian väri muuttuu lakkaamatta. Jakso käy läpi etydin kannalta tärkeitä sävellajeja ja muistelee etydin aiempia vaiheita: mm. C-tonaliteetin aiheuttama piensekuntilasku (100-101), etydin vahva ja tärkeä (Gis- ja As-akustiikkaan kuuluva, E-kenttään paluun aloittanut) d/gis -tritonus tekstuurin ääriäänissä (103-107) johtaa - myös tässä - E-kenttään eli H- ja Gis-akustiikan tuloon tahdissa 109. Johtoajatuksena on kuitenkin rakenteellinen kadenssi, josta äänenkuljetuksen kohdalla lisää.

4.4.1 **Äänenkuljetus**, Yleiskuva

Debussy on rakentanut etydin "pour les octaves" äänenkuljetuksen mielenkiintoisesti ja koherentisti. Äänenkuljetus seuraa ja tukee edellisissä jaksoissa esitellyn tematiikan ja harmonian päälinjoja. Etydin syvätason abstrakti äänenkuljetuskaavio koostuu sopraanon osalta asteittaisesta noususta E-duurisoinnun kvinttiasemasta saman soinnun oktaaviasemaan tahdissa 120; äänenkuljetuskaavio nuottiesimerkissä 28. Tämän nousun luonne - se ei rakennu etydin aloittavan ja päättävän sävellajimerkinnän mukaisesti sävelelle e, vaan pikemminkin sävelelle es - johtuu tahdin 11 piensekuntilaskun aiheuttaman Es-duurikolmisoinnun esiintulosta tahdissa 23. Tämän jälkeen syvätason äänenkuljetuksessa sopraano nousee Es-akustiselta vaikuttavaa asteikkoa pitkin säveleltä b - sävelelle es rakentuvan asteikon dominantilta - itse toonikalle (es) tahdissa 93. Tämän jälkeen sävel es muunnetaan enharmonisesti E-duurin johtosäveleksi (dis), jonka kautta etydin toonika (e) saavutetaan tahdissa 120. Tätä nousua tukee basson - aiemmin mainittu - kvinttiteeman mukainen kvarttinousu: Es-As-Des-(Ges)-H-E.

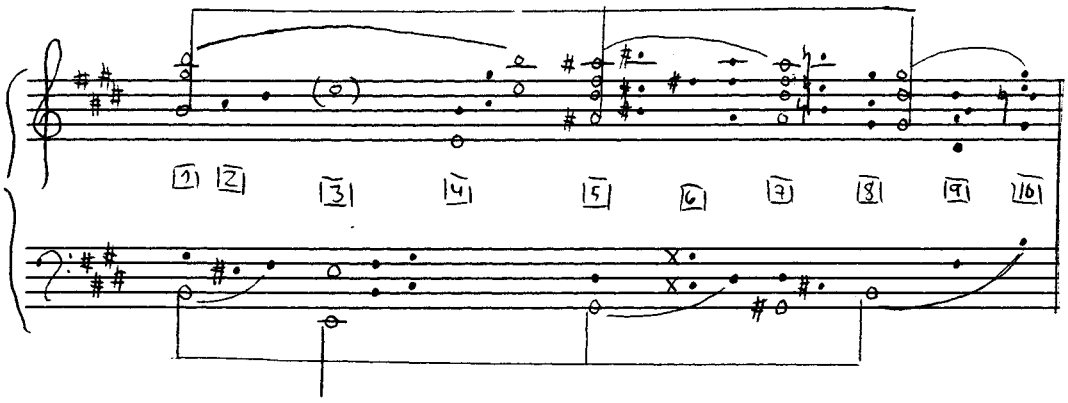


NUOTTIESIMERKKI 28. Yleiskuva äänenkuljetuksesta.

4.4.2 Äänenkuljetus, tahdit 1-10, E-kenttä

Etydin ensimmäisten tahtien äänenkuljetuksella on kaksi päätehtävää (nuottiesimerkki 29). Ensinnäkin nämä kymmenen tahtia sisältävät kaksi E-duurikadenssia. Näistä ensimmäinen on tahtien 1-2 h-akustiseen asteikkoon rakennettu; E-duuridominantilta h alkava asteittainen kulku toonikalle tahtiin 3. Samalla tämä kadenssi - luonnollisestikin - merkitsee etydin pääsävellajin. Tämä ei taas Debussyn - eikä monen muunkaan säveltäjän - tapauksessa tarkoita sitä, että kyseessä olisi etydin pintatasoa hallitseva sävellaji, vaan sitä että etydi alkaa ja loppuu tähän tonaliteettiin. Toinen kadensseista - äänenkuljetuksellisesti tahtien 1-2 kadenssille identtinen h-cis-dis kulku - eroaa ensimmäisestä siinä, ettei se vie toonikalle tahdissa 9 vaan h-akustiseen asteikkoon. Vasta h-akustisen asteikon kautta äänenkuljetus vie e-akustiseen asteikkoon, jossa E-duurisointu septimimuodossa. Septimisointu kvinttisekstimuodossa ei voi olla kadenssin päämäärä. Se osoittaa tietä kohti sävelelle a rakennettua tonaliteettia. Näin ollen toinen E-duurikadensseista epäonnistuu tehtävässään; se ei pysähdy toonikalle vaan vie eteenpäin. Tämä liike on - tritonuskvinttien ohella - aiheuttamassa rikkoa, joka murtaa niin E-duurikentän harmonian kuin etydin alun

äänenkuljetuksenkin.



NUOTTIESIMERKKI 29. Tahdit 1-10.

Etydin ensimmäisten tahtien toinen tehtävä, kadenssien lisäksi, on rakentaa äänenkuljetuslinja, jonka varassa etydi voi jatkaa eteenpäin. Tämän ensi tahtien linjan Debussy rakentaa niin äänenkuljetuksen kuin tematiikankin myötä. Tämän linjan basso on jo useasti mainittu murrettu E-duurikolmisointu. Kadenssin myötä basson sävelistä painavin on sävelelle e rakentuva jakso, eli tahdit 2-3. Ylä-ääni on sen sijaan rakennettu terssimotiivin varaan: se alkaa ensimmäisen tahdin oikean käden h/gis/h-kulusta, jota prolongoidaan aina neljännen tahdin loppuun saakka. Tahdissa 5 tämä terssimotiivi laskee sävelaskelen verran ais/fis/ais-oktaaville. Koska ais/fis/ais-taso ei saa juuri basson tukea - G-akustisen asteikon septimi ja nooni - on kulku jossain määrin lomasävelinen. Toisaalta sen motiivinen sukulaisuus tahtiin 1 on selvä ja erottuu näin tekstuurista. Joka tapauksessa se vie laskevan linjan tahdissa 8 jälleen sävelaskelen matalammalle, eli sävelelle gis. Säveltä gis prolongoidaan jakson loppuun saakka. Näin ollen ensi tahtien äänenkuljetus on selväpiirteinen ja sillä on selvä suunta. Mutta toisen kadenssin epäonnistumisen myötä tämäkin äänenkuljetuslinja joutuu vaikeuksiin saavuttaessa A-taitteen jälkimmäiseen puoliskoon.

4.4.3 **Äänenkuljetus**, tahdit 11-20

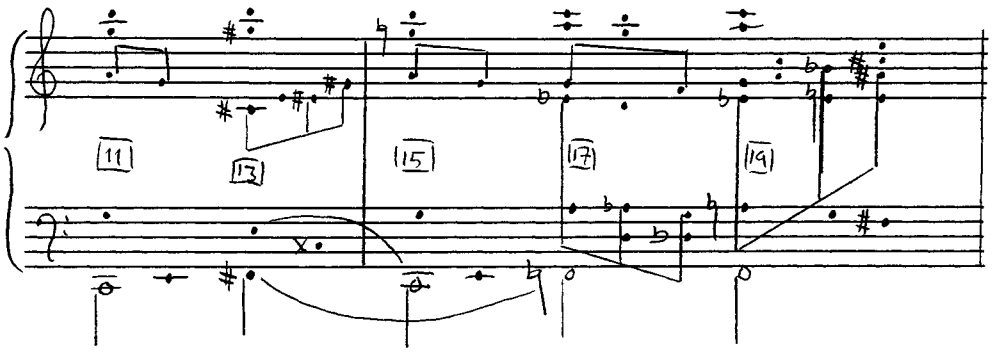
Laskevana linjana, h-ais-gis -sopraanolinja, voisi viedä helposti kadenssin mukana sävelelle e, joko sävelen fis kautta tai ilman. Mutta koska kadenssi ei valmistu, prolongoidaan gis-tasoa vielä muutama tahti tahtiin 10 saakka. Tahti 11 - kuten harmonian rakenteenkin kohdalla - merkitsee äänenkuljetuksessakin sonoriteettien vastakkainasettelun alkua (nuottiesimerkki 30).

Tahdin 11 C-tonaliteettiin tulo vaatii äänenkuljetuksellisista syistä vielä hieman pohdintaa. Tätä C-tonaliteettia voisi melko hyvin perustein pitää myös C-duurin rinnakkaissävellajina, A-mollina. Ja itse asiassa A-mollista onkin kyse, mutta ei siinä määrin kuin C-duurista. Kuten mainittu, päättyy E-kenttä E-duuriseptimisointuun, joka implikoi vahvasti sävelelle a rakentuvan soinnun suuntaan. Tämä sointu saapuukin mutta tavalla, joka ei ole tyydyttävä A-mollin kannalta; tahdin 11 C-duurisointua värittää sävel a, jolloin sointu voidaan tulkita siis myös A-molliseptimisoinnun terssikäännöksenä. Mutta tätä tulkintaa häiritsee ensinnäkin se, että bassossa on sävel c, jota vielä tuetaan kvintillä tahdin toisella osalla - ei säveltä a. Ja toiseksi se, että A-molliseptimisoinnun septimi g on sävelen a alapuolella. Näin sävel a kuulostaa pidätykseltä, joka olisi purettava säveleen g; näin käykin (12). Sen vuoksi tonaliteetti on C-duuri, joka kuitenkin viittaa A-mollin suuntaan.

Tämä moni-ilmeisyys - C-duuri/A-molli - aiheuttaa ongelmia äänenkuljetuksessa. E-kentän viime tahdithan prolongoivat ylä-äänessä säveltä gis. Tahdin 11 ongelmaksi nousee juuri tahdin toiselle osalle ilmestyvä sointu. Koska soinnussa ovat niin sävel a kuin myös sävel g, niin on hyvin vaikea sanoa mihin suuntaan prolongoitu gis itse asiassa liikkuu; ylöspäin sävelelle a vai alaspäin sävelelle g. On totta, että sävel g - basson sävelen c kvinttinä - kuuluu C-duurisointuun ja on näin selvästi vahvempi ehdokas. Mutta toisaalta, sävel gis tahdissa 10 (johtosävelenä) viittasi sävelen a suuntaan. Lisäksi sävel a aloittaa vahvan väliäänen teeman. Näin ollen nämä sävelet - g ja a - kuulostavat hetken aikaa samanarvoisilta. Tahdissa 12 C-duurisoinnun implikoima vahvuus selviää ja vaikuttaa siltä, että äänenkuljetuslinja siirtyy säveleltä gis sävelelle g.

Mutta jotta tästä sävelen g asemasta tulisi vahva, täytyisi sen saada vahvistusta seuraavissa tahdeissa. Mutta näin ei käy, sillä ensinnäkin tahdissa 13 väliäänen melodia siirtyy sävelelle cis, eli sävelen g tritonukselle, pois tukea antaneelta säveleltä c. Toiseksi

tonaliteetti siirtyy E-duuriin, jossa on siis sävel gis, ei säveltä g. Tämä johtaa siihen, että koko A-taitteen lopun äänenkuljetus oskilloi sävelten a, g ja gis väliä saavuttamatta kertaakaan vahvaa jalansijaa. Tämä näkyy varsin selvästi kun bassoon ilmestyy sävel f (17); sävel f toimisi sävelen a kohdalla - joka oikean käden terssimotiivissa vahvana sävelenä mm. tahdissa 11 - konsonoivana bassona. Mutta tilanne on muuttunut; väliäänen vahvassa melodiassa nyt, ei säveltä a vaan sävel g. Verrattuna tahtiin 11 ovat osat siis vaihtuneet, mutta lopputulos on yhtä kaikki sama; äänenkuljetus ei kykene vakiinnuttamaan rakenteellista ylä-ääntä.



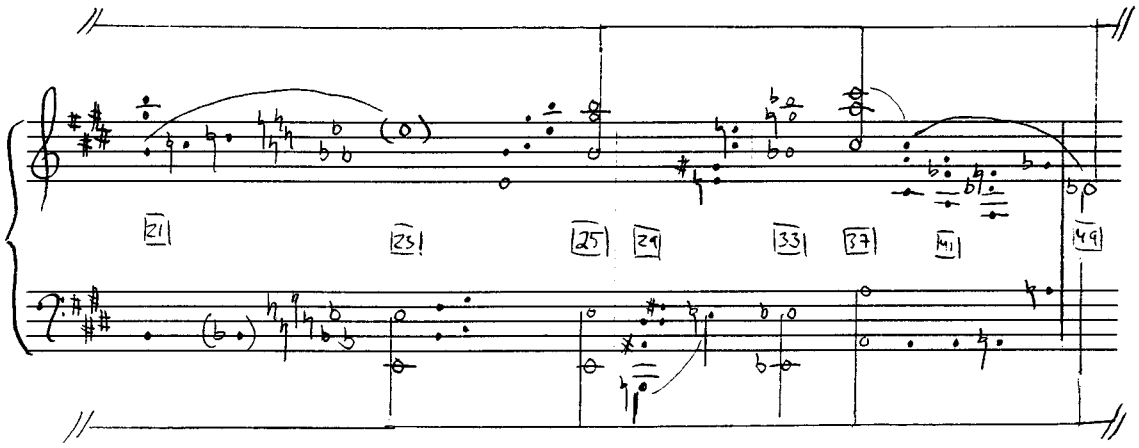
NUOTTIESIMERKKI 30. Tahdit 11-20, äänenkuljetuksen moni-ilmeisyys.

Tämä ylä-äänen aseman epäselvyys johtaa siihen, että äänenkuljetuksen suunta käy epäselväksi; itse asiassa on mahdotonta sanoa mikä on rakenteellinen ylä-ääni. Näin ollen tahdissa 11 tapahtuu - harmonian ohella - myös äänenkuljetuksessa sijoiltaan meno.

4.4.4 **Äänenkuljetus**, A1-taite; tahdit 20-48

Äänenkuljetuksen osalta, A1-taite on A-taitteen lopun epäselvyyden jälkeen paluu vakaaseen ja selväsuuntaiseen äänenkuljetukseen (nuottiesimerkki 31). Samalla kun harmoniaksi vakiintuu lievästi väritetty Es-duuri/akustiikka vakiintuu myös rakenteellinen ylä-ääni; basson linja on ollut kaikesta huolimatta kvarttinousu: C (11) - F (17) - (B) (22) - Es (23). Tahdissa 25 ylä-ääneksi vahvistuu b/g/b-oktaavi. Fraasien mukaisesti siinä missä A-taitteen kohdalla ylä-äänen äänenkuljetus siirtyi laskevaksi liikkeeksi prolongoidaan A1-taitteen

kohdalla b/g/b-oktaavia kahdentoista tahdin ajan (25-36). Näin ollen sen rakenteellinen asema on erittäin vahva verrattuna etydin alun nopeasti muuttuvaan äänenkuljetukseen. Se, että harmonisen konfliktin kohdalla tärkeät tahdit 29-32 vievät harmonian hetkeksi pois Es-duurista/akustisuudesta ei vaikuta äänenkuljetukseen pintatasoa lukuun ottamatta.



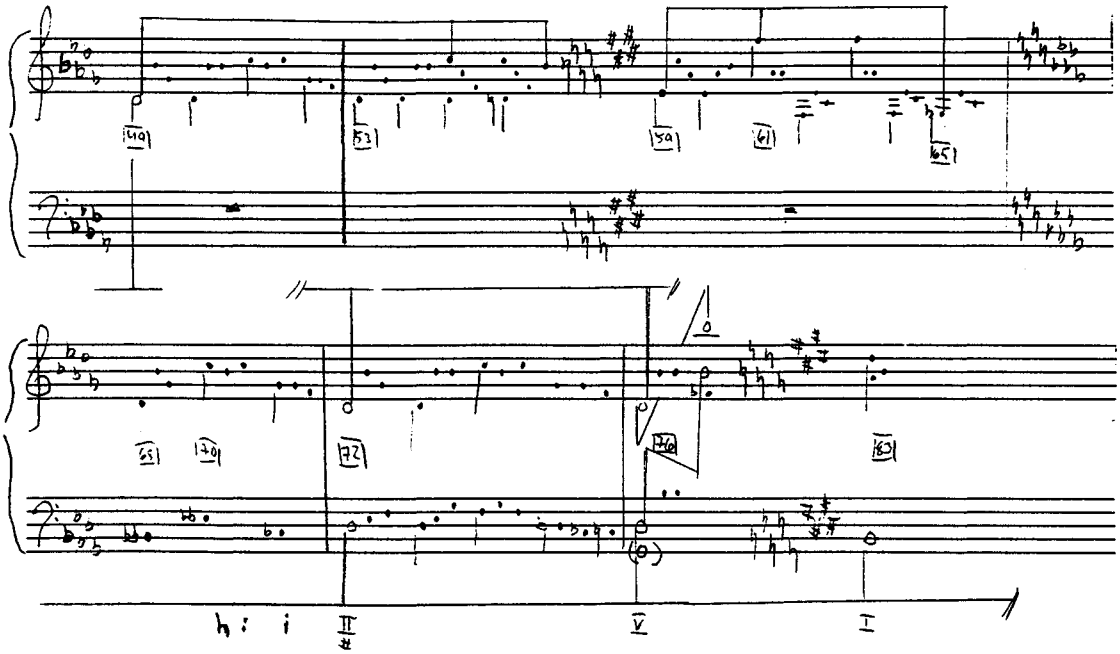
NUOTTIESIMERKKI 31. A1-taite. Äänenkuljetuksen rauhoittuminen.

Es-duurin/akustisuuden vahva asema selvenee entisestään kun äänenkuljetus siirtyy As-akustiseen jaksoon tahdissa 37. Basson kvarttilinja jatkuu ilman epäselvyyksiä säveleltä es sävelelle as. Samoin käy ylä-äänen kohdalla, sillä se etenee sävelaskelen ylöspäin c/as/c-oktaaville. Äänenkuljetus implikoi ja loppujen lopuksi muuttuukin - b/g/b-oktaavi ei palaa - ylä-äänessä ylöspäiseksi asteittaiseksi liikkeeksi tahdin 37 myötä.

Harmonian kohdalla moniselitteiset tahdit 41-48 eivät tuota äänenkuljetuksen kohdalla ongelmaa sillä B-taite alkaa Des-oktaavilla, joka on suora jatke säveleltä Es alkunsa saaneeseen kvarttilinjaan. Tahdit 41-42 ovat suora jatke tahdille 40; ne muodostavat terssikulun - ääriääninä sävelet c-as-f - joka implikoi jatkokseen säveltä d tai des. Tässä valossa ei liene ihme, että tahdeissa 43-48 oskilloivat juuri sävelet d ja des. Basson muuttuminen sävelestä as säveleksi a ei aiheuta muuta kuin poikkeaman äänenkuljetukseen, joka jatkuu Es-As -implikaation mukaisesti B-taitteessa. Sävelten a - tahtien 43-48 basso - ja des - "basso" tahdissa 49 - välinen vähennetyn kvartin suhde on täysin sama kuin tahtien 29-32 painokkaan basson sävelen h ja sitä ympäröivän Es-tonaliteetin. Basson kohdalla on kyseessä siis sekuntitranspositio h/es→a/des.

4.4.5 Äänenkuljetus, B-taite; tahdit 49-82

B-taitteen äänenkuljetus rakentuu hyvin pitkälle alun Des-duurin varaan. Tämä jo sen takia, että tahtien 49-52 kulku kerrataan kaksi kertaa B-taitteen kuluessa. Mutta kuten jo mainitsin, muuttuu sonoriteetti - tekstuurin laajenemisen myötä - ja samalla myös äänenkuljetus (nuottiesimerkki 32). Ensimmäisten tahtien kohdalla mielenkiinnon herättää äänenkuljetuksen myötä rakentuva Ges-duurikolmisointu. Tämän lisäksi Ges-akustiikkaan viittaa sävelten c ja ges välinen tritonus (mm. tahti 51). Tämä c-ges tritonus on luonnollisestikin myös Des-duurin johtosävelen ja kvartin välinen. Mutta säveltä c ei pureta kertaakaan selvästi säveleen des - tahdin ensimmäisellä olevalle toonikalle tullaan joka kerta yläpuolisella johtosävelellä (eses tai d) - tahdeissa 75-76 tapahtuvaa purkausta lukuun ottamatta, jossa taas tonaliteetti on muuttunut jo Ges-akustiseksi. Tämä näkyy ja kuuluu varsin selvästi tahtien 55-58 kohdalla jossa sävel c puretaan säveleen b. Tahdeissa 55-58 muuten sama laskeva terssilinja, oskilloivine d ja des sävelineen, kuin tahdeissa 40-42. Tälläkin kertaa tämä liike muuttaa tonaliteettia yllättävästi kun tahdin 58 B7-soinnulta edetään tritonussävellajiin; E-duuriin.



NUOTTIESIMERKKI 32. B-taite.

Tahdista 59 alkava jakso on äänenkuljetuksellisesti yhtä vaivaton kuin B-taitteen alku. Suurimpana erona on se, että tahtien 59-67 äänenkuljetukselliseksi linjaksi muodostuu asteittain nouseva kolmen sävelen linja [e (59-60) - fis (61-64) - g (65-67)], kun taas tahdeissa 49-58 kyseessä oli kolmen sävelen asteittain laskeva linja [des (49-54) -c (55-58) - b (58)]. Näiden linjojen tehtävänä on kuljettaa ääni asemaan, josta se voi liikkua tritonussuhteessa ensin E-duuriin (b→e), sitten E-duuria seuraavaan Des-jaksoon (g→des).

B-taitteen kolmas jakso (68-75) monipuolistaa äänenkuljetusta, sillä äänenkuljetuksessa on ensimmäistä kertaa B-taitteessa A1-taitteen jälkeen mukana selvä basso. Kuten harmonian kohdalla mainittiin, tämä basso (bb) on tahdin 59 E-duurista alkaneen kvarttilinjan jatkoa. Se vie D7-sointuun (kirjoitettu enharmonisesti eses) tahdissa 70. Samalla basso (bb) jatkaa samalta säveltasolta, jolle basso jäi A1-taitteen lopuksi (sävel a).

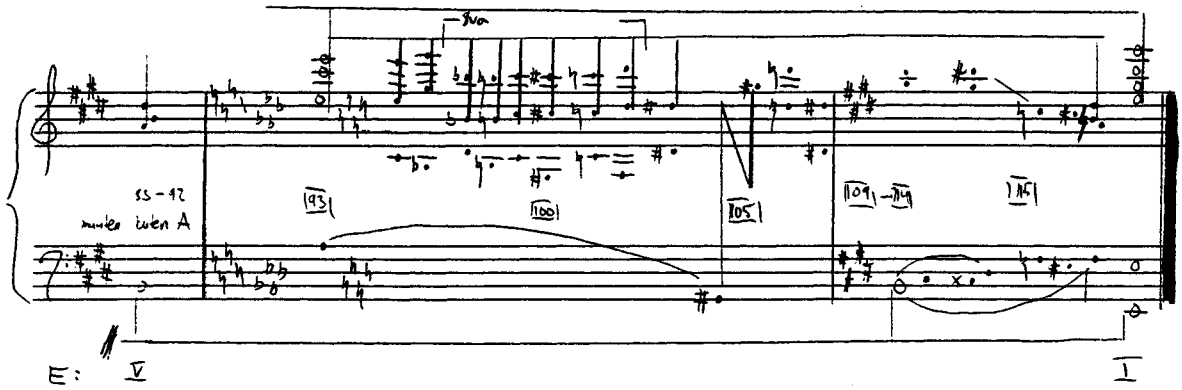
Tahdista 72 alkava ahtokulku määrittelee sävelen des aseman uudelleen – toonikasta sävelen ges dominantiksi: äänenkuljetus vie basson astekulkuna säveleltä des uudelle toonikalle ges tahdeissa 73 ja 74. Tästä huolimatta sävel ges ei vie basson painokkaimman sävelen asemaa - se ei kertaakaan esiinny tahdin ensimmäisellä iskulla, vaan sitä jatkaa sävel des; uusi toonika vain implikoituna. Tahdissa 79 väliäänen painokas sävel fes implikoi kuitenkin jo jatkoa ylä-äänen nousevalle linjalle. Sävel fes muodostaa Ges-duuriseptimisoinnun septimin ja johtosävelen tritonuksen ja on vahvasti viemässä rakenteellista, asteittain nousevaa, ylä-ääntä kohti seuraavaa etappia. Bassolinja on ollut läpi B-taitteen selvä: sävel des jatkaa nousevaa kvarttilinjaa: Es-As-Des-(Ges).

4.4.6 **Äänenkuljetus**, A2-taite; tahdit 83-121

A2-taite jatkaa A1-taitteesta alkanutta äänenkuljetuslinjaa viemällä sen lopulta etydin aloittaneen sävellajin toonikalle, eli E-duurikolmisoinnulle tahdissa 120. Tämä äänenkuljetuslinja jatkuu aiemman kaltaisena: basso jatkaa kvarttilinjaa Es-As-Des-(Ges)-H-E, ja ylä-ääni ylöspäistä asteittaista kulkua; ensin tahdissa 93 es/c/es-oktaavi ja lopulta tahdissa 120 E-duurikolmisointu. Lähes koko A2-taite on dominanttiprolongaatiota, vaikka saattaakin aluksi vaikuttaa aivan joltain muulta (nuottiesimerkki 33).

Tahdit 83-92 ovat A-taitteen alun identtinen kertaus. Jos tahtien 1-10 kohdalla näitä kymmentä tahtia hallitsi E-duuri/akustinen jakso - lähinnä E-duurikadenssien ansiosta - niin A2-taitteessa kohdalla tämä ei enää pidäkään paikkaansa. Tähän vaikuttaa ratkaisevasti se, että nyt kadensoidaan myös A2-taitteen aloittavaan H-akustisuuteen. Tämä kadenssi saa alkunsa jo syvällä B-taitteessa: mikäli tahdista 72 alkava Des-jakso luetaan enharmonisesti säveleksi cis ja sitä seuraava ges-jakso enharmonisesti fis-duuriseptimisointuna on kuvio selvä: kyseessä on tavanomainen kadenssi H: II-V-I. Huomattavaa on lisäksi se, että tahtia 72 edeltää bassossa sävel ces, eli enharmonisesti sävel h (soinnuksi rakentuu näin ollen hm7 -sointu): tällöin kadenssi olisi H: i-II-V-I. Joka tapauksessa kadenssi on niin laaja - yli kymmenen tahtia - että A2-taitteen kaksitahtinen E-duuri/akustisuus ei kykene horjuttamaan, nyt vahvempana sävelenä toimivan h:n asemaa: näin ollen, vaikka jakso on identtinen A-taitteen kanssa on sen funktio erilainen.

Tämä dominanttiprolongaatio jatkuu tahdin 93 jälkeen äänenkuljetuksellisesti kolmessa osassa. Aluksi - kuten jo mainittu – ylä-äänen nouseva linja saavuttaa es/c/es-oktaavin tahdissa 93; enharmonisesti E-duuridominantin terssi (dis). Tätä säveltä prolongoidaan kuudentoista tahdin ajan (93-108); nouseva kulku säveleltä es sävelelle dis. Tämän jälkeen dominanttiprolongaation painopiste siirtyy bassoon, jossa E-duuridominantilta h noustaan kuuden tahdin ajan E-duuridominantin terssille dis (109-114). Tämän kuuden tahdin aikana E-kentän jäsenet - H-akustinen ja Gis-akustinen asteikko - ovat pääosissa. Ylä-ääneen jäänyt sävel his (112-114) muunnetaan enharmonisesti E-duuriasteikon alennetuksi sekstiksi; sävel c. Tämä sävel c aloittaa samalla laskevan kulun - vastapainona nouseville äänenkuljetuslinjoille es→dis ja h→dis. Äänenkuljetuksellisesti se koostuu c→as/h→as/ges –linjasta - enharmonisena c→gis/h→gis/fis - ja vie kohti E-duuritoonikaa, jonne saavutaan tahdin 119 kadenssin kautta. Samalla tämä tahdin 119 tuttu kulku kerää yhteen aiemmat äänenkuljetuslinjat ja vie etydin päätökseen seuraavan tahdin E-duuritoonikassa.



NUOTTIESIMERKKI 33. A2-taite, dominanttiprolongaatio, rakenteellinen loppukadenssi.

5 PÄÄTÄNTÖ

5.1 Synteesi

Pianoetydi "Pour les octaves" muodostaa yhtenäisen ja johdonmukaisen kokonaisuuden. Etydin sisäinen rakenne on varsin yksinkertainen. Se seuraa jossain määrin ulkoista muotoa. Vaikka B-taite toimiikin - tekstuurin ja rytmin - osalta kontrastoivana A-taitteisiin nähden, niin tästä huolimatta B-taite jatkaa A- ja A1-taitteen logiikan mukaisesti niin tematiikan, harmonian kuin äänenkuljetuksenkin työstämistä. Sisäinen rakenne on helposti jaksotettavissa neljäksi kokonaisuudeksi (kuvio 1), joista jokaisella on oma, selvästi muista erottuva luonne ja tehtävä.

1) E-kenttä (1-10)
- materiaalin esittely (tematiikka, harmonian rakenne, äänenkuljetus)
- lähtötilanteen osoittaminen; ts. referenssipiste
- sisältää kaksi mahdollista ongelmaa:
  a) tritonuskvinttien kasvu
  b) toisen E-duurikadenssin jatkuminen (8-10).

2) C-duurijakso, E-kentän opponentti (11-21)
- edellisen kohdan a) ja/tai b) myötä C-duuri keskeyttää E-jakson äkillisesti
- johtaa:
  a) tonaliteettien kädenvääntöön
  b) äänenkuljetuksen hetkelliseen hajoamiseen ylä-äänen osalta
  c) kvinttiteeman häviämiseen.
  d) etydin alun E-kentän piensekuntilaskuun Es-duuriin/akustiseen asteikkoon.

3) Tonaliteetin vakiintuminen, konfliktin jatkuminen ja ratkeaminen (22-82)
- E-kentän palautusyritykset häiritsevät alennettuja sävellajeja niin voimakkaasti, että ne joutuvat siirtymään nousevaa kvarttilinjaa Es-As-Des-Ges pitkin kunnes alun E-kenttä palaa.
- sävellajikonflikti saavuttaa huipun B-taitteessa, jossa Des-duuria värittävät A7- ja D7 -soinnut (68-70).

4) Loppukadenssi; E-duurikolmisoinnun paluu (83-121).

KUVIO 1. Etydin sisäinen rakenne.

"Pour les octaves" on mainio esimerkki siitä, kuinka ammattitaitoinen säveltäjä kykenee käsittelemään materiaaliaan tavalla, joka luo kappaleen sisällön ja rakenteen sisään ja välille tiukan koherenssin. Tässä etydissä tämä näkyy jokaisen tutkimani parametrin kohdalla; tematiikka on rajattu muutamaan perusmotiiviin, jotka muovaavat etydin pintaa lähes joka tahdissa. Näistä motiiveista varsinkin kvinttimotiivi on tiukasti sidoksissa etydin harmoniaan ja sen kulkuun. On ehkä luonnollisempaa ajatella, että harmonia on synnyttänyt tämän motiivin - sehän sisältyy akustiseen asteikkoon. Mutta toisaalta jo etydin ensi tahdeissa tämä harmoniasta lähtenyt kvinttiteema alkaa itse synnyttää harmoniaa, rakentamalla asteikon sisään omaa asteikkoaan (tritonuskvintit), joka pyrkii valtaamaan

alkuperäisen harmonian alueen itselleen. Tämän omavaltaisen harmonian myötä alkanut konflikti sysää etydin liikkeelle ja toimii sen moottorina aina etydin loppuun saakka. Se vie lopputulokseen, jossa konfliktin osapuolet pääsevät sopuratkaisuun; C-duuri ei häviä vaan ottaa E-kentän elementtejä itseensä.

Kun harmonia ja tematiikka ovat näin läheisesti sidoksissa ei ole ihme, että myös äänenkuljetus toimii tiukassa yhteistyössä niin harmonian kuin tematiikankin kanssa. Etydin syvärakenteen äänenkuljetus on rakennettu kvinttiteeman mukaisesti ja rakentuu hämmästyttävän yksinkertaisesti: E-kentän jälkeen siirtyminen C-duuriin, josta nousevaa kvarttilinjaa takaisin E-duurikolmisointuun.[7] Tämä yksinkertaista äänenkuljetusrakennetta on rikottu juuri sen verran - lähinnä E-kentän palauttamisyritysten myötä, että se ei erotu rakenteesta päivän selvästi. Päinvastoin etydi etenee sujuvasti ja yksinkertaisuudestaan huolimatta mielenkiintoisesti.

Myös pintatason äänenkuljetus palvelee harmoniaa ja luo edellytykset etydin kahden pääsonoriteetin (E ja C) vastakkainasetteluun. Varsin selvästi se näkyy B-taitteessa, jossa äänenkuljetus on rakennettu astekulkuna siten, että niin Des- kuin E/A-jaksostakin voidaan edetä tritonushypyllä seuraavaan jaksoon; tällä Debussy halunnee korostaa niin vastakkainasettelua kuin myös vastakkainasettelun rajua luonnetta.

Tematiikan, harmonian ja äänenkuljetuksen tukena ovat luonnollisestikin myös tekstuuri, rytmiikka, dynamiikka, tempo jne. Vaikka tämä tutkimus ei kiinnitä näihin em. parametreihin huomiota on paikallaan korostaa sitä, että ne seuraavat äänenkuljetuksen ja harmonian liikkeitä läheisesti. Varsin helposti se huomattavissa B-taitteessa, jossa mm. tekstuuri, dynamiikka ja tempo kasvavat konfliktin etenemisen myötä. Näiden parametrien myötä etydin koherenssi on vaikuttava ja yhtenäinen.

---

[7] Äänenkuljetusjaksossa rajasin nousevan kvarttilinjan alkavaksi vasta Es-jakson myötä. Tämä sen vuoksi että C-duurin ja F-akustiikan kohdalla ylä-äänen paikka ei ole selvä. Näin ollen myöskään äänenkuljetus ei ole täysin ongelmaton. C- ja F-bassot ovat joka tapauksessa varsin helposti erotettavissa.

5.2 Yhteenveto

Etydin "pour les octaves" valossa Debussy hyödynsi myös myöhäisissä teoksissa - ainakin osassa - samoja elementtejä kuin aiemmissakin teoksissa. Tämä näkyy siinä, että tähän etydiin on mahdollista soveltaa onnistuneesti samoja analyysimetodeja, joita on hyödynnetty varhaisemmankin tuotannon kohdalla. Erona edellisiin tutkimuksiin on vain se, että tämän etydin kohdalla oli mahdollista soveltaa kaikkia niitä keinoja, joita on ehdotettu Debussyn sävelkieltä valaiseviksi metodeiksi. Retin painottaman ekonomisen temaattisuuden hahmottaminen etydistä on melko vaivatonta, mutta pelkän tematiikan esiintuonti ei riitä kertomaan sitä, mistä tässä etydissä on kyse. Se on oiva apukeino etydin avaamiseen, mutta se on vasta alkusoitto, ei muuta.

Väisälän esiintuoma ajatus Debussyn harmonisen ajattelun perusteista näyttää pitävän paikkansa myös tämän etydin kohdalla. Yläsävelisyys näkyy, jos ei muualla, niin ainakin siinä kuinka Debussy toimii lähinnä akustisten - eli yläsävelisten - asteikkojen varassa. Mutta pelkkä asteikkojen tunnistaminen, tai se kuinka ja missä ne syntyvät, ei itsessään voi olla vielä riittävä metodi tämän etydin kuvaamiseen. Harmonian väri ja muuntuminen ajassa on kyllä ehdottomasti yksi tärkeimmistä elementeistä Debussyllä, mutta ilman tematiikan muovaavaa tai äänenkuljetuksen suuntaa-antavaa voimaa harmonian olemus tai väri jää kellumaan aikaan ilman tunnistettavaa muotoa (Väisälä kiinnittää huomion myös äänenkuljetukseen). Harmonia kutistuu muodottomaksi aineeksi, ja sitähän Debussyn musiikki ei ole.

Kuten edellisestä kävi jo ilmi, ei Debussyn "pour les octaves" etene ajassa ilman äänenkuljetusta, ilman hierarkiaa. Tämä on seikan - kuten Väisälä kirjoitti (1994) - pitäisi olla itsestäänselvyys. Tämän vuoksi ei ole lainkaan ihmeellistä, että tästä etydistä on, epäilijöistä huolimatta, mahdollista rakentaa graafinen esitys kuvaamaan harmonian liikettä ja suuntaa. Toinen - ja keskusteltavissa oleva - asia onkin sitten se, mitkä sävelet ovat sitten niitä hierarkkisesti tärkeitä säveliä. Olen esittänyt tässä tutkimuksessa oman ratkaisuni, mutta olen samalla valmis myöntämään, että on mahdollista esittää tulkintoja, jotka eroavat omastani mutta ovat samalla vähintäänkin yhtä hyviä. Ilman perusteita, jotka syntyvät esim. harmoniasta tai jopa tematiikasta näitä tulkintoja ei kuitenkaan kannattane kehittää; äänenkuljetus alkaa jostakin ja loppuu jonnekin, ja nämä lähtökohdat, ajassa syntyvineen ja

lineaarisineen muutoksineen, on kyettävä alleviivaamaan ja osoittamaan.

Tematiikka, harmonian olemus ja äänenkuljetus ovat niitä elementtejä, joista Debussynkin musiikki syntyy. On tärkeää tietää mitkä ovat temaattiset ydinmotiivit, missä asteikossa tai sävelmaailmassa liikutaan, ja se miten musiikki etenee äänenkuljetuksellisesti. Kuitenkin vasta näiden elementtien välisessä vuorovaikutuksessa syntyvä harmoninen perusidea - olkoon se mikä hyvänsä; vaikka sitten (kuten tässä etydissä) asteikon värittymisen johdosta syntyneen piensekuntinotkahduksen selvittäminen - kykenee kuvaamaan sitä musiikillista ympäristöä, jossa tämä etydi liikkuu. Ilman tämän liikkeelle panevan voiman ymmärtämistä joudutaan kosketuksiin musiikin kanssa, joka toimii melko abstraktilla tasolla, ilman sisältöä. Lisäksi useat harmonian liikkeet ja sonoriteetin muutokset jäävät ilman selitystä mikäli etydin harmonian perusajatus jää selvittämättä. Toivoakseni olen kyennyt osoittamaan, että se on seikka, johon Debussyn musiikissa kannattaa kiinnittää huomiota.

Edellisen valossa näyttäisi siltä, että kysymys siitä, mikä on paras ja oivaltavimmalla tavalla Debussyn musiikkia valottava tutkimusmenetelmä, on väärin aseteltu. Kysymys ei ole siitä, mitä tutkimusmenetelmää kannattaa soveltaa ja miksi, vaan pikemminkin siitä, miten näitä tutkimusmenetelmiä tulisi soveltaa ja käyttää yhdessä – yhtenä työkaluna - ei kilpailevina tutkimussuuntina. Kuten jo mainitsin, tämän etydin analyysistä saatujen tulosten mukaan Debussy toimii säveltäjänä klassisen kaavan mukaan; ydinmotiivit, äänenkuljetus. Se, että Debussyn kadenssit ovat usein rakenteellisia ei muuta sitä seikkaa, että niitä siitä huolimatta käytetään. Sen sijaan, että Debussy käyttäisi vakiintuneita sointuprogressioita pintatasolla, vaikuttaisi siltä, että Debussyn harmonian progressiot kulkevat pintatason alapuolella laajempina ja temporaalisesti pitkäkestoisempina blokkeina; siinä missä Beethovenilla on sointukulku on Debussylla sonoriteetti. Tehtävä on kuitenkin täysin sama: koherenttina etenevän harmonian luominen. Etydissä pääosissa olevat kvinttisuhteet ovat olleet länsimaisen musiikin peruspilareita vuosisatojen ajan. Lisäksi Debussy rakentaa nämä äänenkuljetukselliset linjat metriä ja rytmiä seuraten. Yksikään rakenteellisesti tärkeässä asemassa oleva sävel ei ole keskellä tahtia tai heikoilla tahdin osilla.

Lisäksi merkille pantavaa tämän etydin kohdalla on se, että jokaiselle - usein tutkijoita hämmentävälle ja näin analyysiä vaikeuttavalle - kromaattiselle muunnesävelelle ja jokaiselle äkkimodulaatiolle näyttäisi olevan hyvä syy ja tehtävä. Ja tämä syy on

löydettävissä, mutta ainoastaan mikäli ymmärretään se, mikä tai mitkä ovat etydiä eteenpäin vievät musiikilliset perusideat, esim. harmoninen perusajatus; ts. teoksen läpi kulkeva punainen lanka.

Kysymys siitä, onko tematiikan, harmonian ja äänenkuljetuksen tutkiminen riittävää, vaatii myös pohdintaa. Pitäisikö huomio kiinnittää lisäksi rytmiin, tekstuuriin tai johonkin muuhun parametriin? Vääristääkö tematiikkaan, harmoniaan ja äänenkuljetukseen keskittyvä analyysi musiikin todellista luonnetta, mitä se sitten taas onkaan. Nähdäkseni juuri tematiikka, harmonian käyttö (sonoriteetti) ja äänenkuljetus – etenkin kaksi viimeistä - ovat tärkeimmät tekijät musiikissa, joka pyrkii etenemään päämäärätietoisesti. Harmonia ja äänenkuljetus riittävät eteenpäin liikkuvan musiikin luomiseen. Äänenkuljetukseen sisältyy jo metrin ja rytmin käsitteet. Tempo, dynamiikka ja tekstuuri ovat tekijöitä, jotka muovaavat musiikin lopullisen muodon, mutta ne eivät itsessään voi muodostaa päämäärähakuista musiikkia. Tämän tutkimuksen tarkoituksena ei ole olla tyhjentävä vastaus, vaan suuntaa antava ja mahdollisuuksia pohtiva.

Edellä kirjoitetussa nousikin esiin jo kysymys siitä kuinka pitkälle meneviä johtopäätöksiä yhden etydin varjolla kannattaa mennä tekemään. Mikäli näkökulmaksi valitaan ankarin mahdollinen, on selvää ettei tämän etydin varjolla voida sanoa juuri mitään muista Debussyn teoksista. Mutta näkisin - varsinkin kun edellä mainittuja metodeja on onnistuneesti sovellettu muihinkin Debussyn teoksiin, että nämä tulokset antavat suuntaviivoja siitä kuinka Debussy rakensi myöhäisiä teoksiaan. Nämä teokset ovat suora jatke Debussyn aiemmalle sävelkielelle. Ne hyödyntävät samoja musiikillisia periaatteita, joita Debussy käytti varhaisempien teostensa kohdalla, vaikka saattavatkin vaikuttaa joltain muulta. Mitkä ovat sitten ne syyt, jotka saavat useat tutkijat arvioimaan nämä teokset eri mittapuun mukaan kuin varhaisemmat teokset onkin sitten kysymys, joka vaatisi sitä, että myös varhaisempia teoksia analysoitaisiin riittävän monipuolisella tavalla.

Mutta mikäli edelliseen halutaan lisää varmuutta, on selvää, että Debussyn muitakin teoksia on tutkittava kaikkien edellä mainittujen metodien avulla. Ja mikäli halutaan musiikkiin sisältöä, niin on kyettävä myös ratkaisemaan se mikä on ko. kappaleen liikkeellepaneva voima, ja se taas vaatii harmonian liikkeiden ymmärtämistä ja tulkintaa, ei luettelonomaista kategoriointia. Debussyn rikas ja monipuolinen musiikki ansaitsee tulla analysoiduksi musiikin, ei analyysin ehdoilla. Debussyn juuret ovat perinteessä, mutta hän

halusi olla myös innovatiivinen. Tämä kannattaa ottaa huomioon myös tulkittaessa hänen musiikkiaan. Mielessä kannattanee pitää muutama Debussyn kirjoitus (sit. Lesure 1997).

> " On n'ose vraiment pas assez en musique" (Debussyn kirje H. LeRollelle 1894)
> (ihmiset eivät uskalla ottaa tarpeeksi riskejä musiikissa)
> "La musique est un art très jeune, aussi bien comme
> moyens que comme connaissance" (Debussyn kirje Durandille 1907)
> (musiikki on erittäin nuori taide, niin tekniikassa kuin tietämyksessäkin).

6 LÄHTEET

BENJAMIN, William E. 1978. "Pour les sixtes": An Analysis. Journal of Music Theory, Volume XXII/1-2 1978, 253-290.

BURKHART, Charles 1978. Schenker's "Motivic parallelisms". Journal of Music Theory, Volume XXII/2 1978, 145-175.

DEBUSSY, Claude 1916. Douze Études, Premier livre (Études 1 à 6) pour piano. Édition originale. Editions Durand.

DEBUSSY, Claude. Claude Debussy. Klavierwerke Band V, Douze Etudes. Edited by Eberhardt Klemm. 1970. Edition Peters. Leipzig.

GAULDIN, Robert 1978. An Analysis. Journal of Music Theory, Vol XXII/1-2 1978, 241-251.

FORTE, Allen & Gilbert, Steven E. 1982. Introduction to Schenkerian Analysis. W.W. Norton and Company, New York.

HOWAT, Roy 1983. Debussy in Proportion. A Musical Analysis. Cambridge: Cambridge University Press.

LESURE, Francois 1997. Cd-levy the Debussy album, esittelylehti. Philips Classics, 454 471- 2, 1997.

LOCKSPEISER, Edward 1978 (1962), Debussy: His Life and Mind Volume I 1862-1902. Cambridge: Cambridge University Press.

LOCKSPEISER, Edward 1978 (1965). Debussy: His Life and Mind Volume II 1902-1918. Cambridge: Cambridge University Press.

MEYER, Leonard B. 1978 (1973). Explaining Music. Chicago: The University of Chicago Press.

MEYER, Leonard B. 1989. Style and Music. Theory, History, and Ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

MURTOMÄKI, Veijo 1990. Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfonioissa. Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos, Helsinki.

PARKS, Richard S. 1973. Organizational Procedures in Debussy's Douze Etudes. PhD diss, Musicology: Catholic U., 1973. Facsimile.

PARKS, Richard S. 1985. Tonal Analogues as Atonal Resources and their Relation to Form in Debussy's Chromatic Etude. Journal of Music Theory, Vol XXIX/1 1985, 33-60.

PLUM, Karl-Otto 1988. Towards a Methodology for Schenkerian Analysis. Translated and edited by William Drabkin. Music Analysis, Vol VII/2 1988, 143-164.

RETI, Rudolph 1961. The Thematic Process in Music. London: Faber and Faber.

SALZER, Felix 1982 (1952). Structural Hearing. Tonal Coherence in Music.New York: Dover Publications.

SCHOENBERG, Arnold 1995. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of it's Presentation. Edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.

SUURPÄÄ, Lauri 1993. Äänenkuljetus ja koherenssi: Johdatus schenkeranalyysiin. Musiikki, Vol XXIII/3-4 1993, 45-78.

SUURPÄÄ, Lauri 1998. Schenkeriläinen näkökulma. Matti Huttusen ja Lauri Suurpään toimittamasta artikkelisarjasta "Viisi näkökulmaa Brahmsin lauluun "Der Tod, das ist die Kûhle Nacht" Op 96/1". Musiikki, Vol XXVIII/1 1998, 68-80.

TOORN, Pieter van den 1996. What's in the Motive? Schoenberg and Schenker reconsidered. The Journal of Musicology, Vol. XIV/3 1996, 370-399.

VÄISÄLÄ, Olli 1993. Kokosävelisyys Debussyllä - Voilesin sävelfunktioista. Sibelius-Akatemian Aikakausikirja Sic 1993, 176-196. Toim. Veijo Murtomäki. Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos, Helsinki.

VÄISÄLÄ, Olli 1994. L'Isle joyeuse: Debussy-analyysin perusteista. Musiikki, Vol. XXIV/2 1994, 132-208.