

Maisa Pasila

Huilusoolot ohjelmallisessa orkesterimusiikissa

Matka nuottikuvasta soivaan lopputulokseen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi

Musiikki

Opinnäytetyö

24.11.2016

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Maisa Pasila Huilusoolut ohjelmallisessa orkesterimusiikissa – Matka nuottikuvasta soivaan lopputulokseen 37 sivua 24.11.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikki
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	MuT, Annu Tuovila
<p>Tässä opinnäytetyössä perehdytään ohjelmallisten orkesteriteosten huilusoolojen luonteeseen ja tulkitsemiseen. Tarkasteltavina teoksina ovat Claude Debussyn <i>Faunin iltapäivä</i>, Sergei Prokofjevin <i>Romeo ja Julia -sarja nro 2</i> ja Maurice Ravelin <i>Daphnis et Chloé</i>. Tarkoituksena on selvittää, millaisia työvaiheita huilistin relevantin tulkinnan rakentamiseen sisältyy, ja mitä voidaan pitää relevanttina tulkintana.</p> <p>Aluksi työssä tutustutaan tulkitsemisen käsitteeseen musiikin kontekstissa. Käydään läpi, millaisia subjekteja musiikin tulkitsemiseen liittyy, ja miten esiintyjä rakentaa tulkintaansa teoksesta. Tulkitsemista tarkastellaan nuottikuva tulkinnan lähtökohtana. Sen lisäksi käydään läpi muita seikkoja, joita on otettava huomioon tulkintaa rakentaessa sekä seikkoja, jotka vaikuttavat yksittäisen esittäjän ulkopuolelta soivaan lopputulokseen. Lähdemateriaalina tässä työssä on käytetty musiikkitieteellistä kirjallisuutta, video- ja äänitallenteita, niiden kansilehtisiä sekä partituureja.</p> <p>Tämä opinnäytetyö tarjoaa lukijalleen näkökulmia muusikon tulkinnan rakentamiseen teoksesta sekä ohjelmallisten orkesteriteosten musiikkiin. Vaikka aihe on rajattu ohjelmallisen orkesterimusiikin pariin, ja näkökulma on huilistinen, voi työn lukemisesta olla hyötyä myös muiden instrumenttien soittajille ja muunlaisenkin musiikin tulkitsemiseen. Opinnäytetyötä voi myös hyödyntää pedagogisena aineistona perehdyttäessä musiikin tulkitsemiseen, ohjelmamusiikkiin ja orkesterimuusikon työhön.</p>	
Avainsanat	Tulkitseminen, ohjelmamusiikki, huilu, huilusoolo, Claude Debussy, <i>Faunin iltapäivä</i> , Sergei Prokofjev, <i>Romeo ja Julia</i> , Maurice Ravel, <i>Daphnis et Chloé</i>

Author Title Number of Pages Date	Maisa Pasila Programmatic Orchestral Solos for the Flute – From Sheet Music to a Musical Outcome 37 pages 24 November 2016
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Flute Pedagogy
Supervisor	Annu Tuovila, DMus
<p>My Bachelor's thesis focuses on characters and interpretation of flute solos in programmatic orchestral music. I examine Claude Debussy's <i>Afternoon of a Faun</i>, Sergey Prokofiev's Suite No. 2 From <i>Romeo and Juliet</i> and Maurice Ravel's <i>Daphnis et Chloé</i>. The purpose is to clarify the stages that a flautist has to consider while creating a relevant interpretation, and to clarify what can be regarded as relevant interpretation.</p> <p>First, I discuss the concept of interpretation in a musical context, identify the subjects involved in interpreting music and reflect on how flautists form their interpretation of a musical piece. In the thesis, the starting point for forming an interpretation is sheet music. I also discuss other relevant aspects that affect the musical outcome, such as the flautist's technical ability, knowledge of music styles and the conductor. Sources for this thesis include musicological literature, video and audio recordings, album booklets and orchestral scores.</p> <p>This thesis provides its reader with insights into a musician's musical interpretation and programmatic orchestral works. Although the topic is limited to programmatic orchestral music and especially the flute, musicians with other instruments can benefit from the discussion on musical interpretation. This thesis can be used as pedagogical material for musical interpretation, programmatic orchestral music and work as an orchestral musician.</p>	
Keywords	Interpretation, programmatic music, flute, flute solo, Claude Debussy, <i>Afternoon of a Faun</i> , Sergey Prokofiev, <i>Romeo and Juliet</i> , Maurice Ravel, <i>Daphnis et Chloé</i>

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Tulkinnan luominen	3
2.1	Mitä musiikin tulkitseminen on?	3
2.1.1	Erilaiset tulkitsemisen subjektit	3
2.1.2	Huilisti musiikin tulkitsijana	4
2.2	Nuottikuva tulkinnan lähtökohtana	6
2.3	Tulkitusta nuottikuvasta soivaan lopputulokseen	10
3	Orkesteripaikat ohjelmamusiikissa	13
3.1	Ohjelmamusiikki	13
3.2	Huilusoolot ohjelmallisissa orkesteriteoksissa	15
3.2.1	Faunin iltapäivä: huilusoolon ympärille rakentuva teos	16
3.2.2	Romeo et Julia -sarja nro 2: huilusoolo yllättävänä tunnelmanmuutoksena	21
3.2.3	Daphnis et Chloé: huilistin kestävyden koetus ja taidonnäyte	26
4	Pohdinta	31
	Lähteet	34

1 Johdanto

Opinnäytetyöni aiheena on huilusoolojen tulkitseminen ohjelmallisessa orkesterimusiikissa. Voidakseni paneutua aiheeseen, selvitän aluksi mitä aiheeseen liittyvät käsitteet pitävät sisällään. Oletan lukijan tietävän mitä huilusoolo tarkoittaa orkesterimusiikista puhuttaessa. Tulkitsemisen ja ohjelmamusiikin käsitteetkin voivat tuntua mahdollisesti musiikin parissa toimivalle lukijalle itsestäänselvyyksiltä, mutta avaan käsitteitä hieman yleistietoa syvemmälle. Uskon tästä olevan lukijalle hyötyä.

Päädyin tekemään opinnäytetyöni musiikin tulkitsemiseen liittyen kaivatessani opintoihini lisää näkökulmaa musiikkiin taiteen tekemisen kannalta. Koen että opinnoissani olen paneutunut muihin huilunsoittoon ja sen opettamiseen liittyviin asioihin kattavasti. Omissa soitto-opinnoissani, instrumenttiopintojen ja yhteismusiikkiopintojen parissa, olen saanut ohjausta musiikin tulkitsemiseen eri opettajilta, mutta teorian tasolla koen sen jääneen pelkästään säveltapailun, harmoniaopin ja musiikkianalyysin tasolle.

Käsittelen musiikin tulkitsemista ohjelmallisista orkesteriteoksista valittuja huilusooloja apuna käyttäen. Valitsin huilusoolot yksittäisen teoksen sijaan siksi, että koen lukijan saavan näin enemmän näkökulmia tulkitsemiseen. Ohjelmamusiikkia käsittelemällä saan esille vähintään yhden tulkinnan rakentamisessa huomioon otettavan aspektin lisäksi, kuin jos käsittelisin absoluuttista musiikkia.

Aloitin tiedonhankinnan opinnäytetyötäni varten tutustumalla muihin yleiseen musiikin tulkintaan liittyviin opinnäytetöihin. Huilistin näkökulmasta yleisesti musiikin tulkitsemista käsitteleviä opinnäytetöitä en löytänyt. Tiettyjen opinnäytetöiden kautta löysin vinkkejä siitä, millaista lähdekirjallisuutta voisin työssäni käyttää. Päädyin lukemaan kirjallisuutta niin musiikkitieteen kuin musiikkifilosofiankin alalta. Valitsemiini huilusooloihin tutustuin käyttämällä ääni- ja videotallenteita ja niiden kansilehtiä. Säveltäjistä ja ohjelmamusiikista hankin tietoa tutustumalla erilaisiin artikkeleihin.

Opinnäytetyössäni käytän hyväksi nuottiesimerkkejä. Tiedustelin sähköpostitse Kopioisto ry:n neuvonnasta, miten voin siteerata partituureja työssäni tekijänoikeuksien puitteissa. Kopioisto ry:ltä saamieni ohjeiden mukaan käytän julkaistuista partituureista valokopioitua materiaalia. Siteeraan partituureista otteita havainnollistaakseni tekstissä esiin tulevia asioita. Partituureista käyttämässäni kuvissa näkyy kynällä tehtyjä merkintöjä,

jotka eivät ole minun tekemiäni, eivätkä ne näin ollen liity opinnäytetyössä käsittelemiini aiheisiin. Olen käyttänyt kuvien lähteinä kirjastosta lainaamia partituureja, joissa on ollut muiden lainaajien tekemiä merkintöjä.

Aloitan aiheeni käsittelyn musiikillisen tulkinnan luomisesta. Luvun 2.1 alaluvuissa kerron siitä, mitä musiikin tulkitseminen tarkoittaa työssä käyttämäni lähdekirjallisuuden perusteella. Pohdin, millaisia subjekteja tulkitsemiseen liittyy musiikista puhuttaessa. Sen jälkeen keskityn erityisesti huilistiin musiikin tulkitsijana. Kiinnitän huomiota siihen mitä musiikissa tulkitaan ja miten tulkitseminen käytännössä tapahtuu. En nosta erityisesti esiin mitään tiettyä musiikin aikakautta.

Luvussa 2.2 käyn läpi nuottikuvaa tulkinnan lähtökohtana. Opinnäytetyössäni nuottokuva on tulkinnan lähtökohta, koska puhun koko ajan ennalta kirjoitetusta musiikista. Kerron lähdekirjallisuuteeni perustuen, mitä ongelmia liittyy nuottikirjoituksen lukemiseen ja tulkitsemiseen. Sen lisäksi esittelen joitakin musiikkitieteilijöiden ehdottamia merkityssisällöksiä tietyille nuotti-ilmiöille. Luvussa 2.3 tuon esiin asioita, joita huilistin on huomioitava nuotin lisäksi relevanttia tulkintaa tavoitellessaan.

Luvussa 3.1 avaan ohjelmamusiikin käsitettä. Kartoitan termin historiaa ja selvitän, mitä kaikkea voidaan määritellä ohjelmamusiikiksi. Luvun 3.2 alaluvuissa käsittelen kolmea valitsemaani esimerkkiä ohjelmallisen orkesterimusiikin huilusooloista aiemmissä luvuissa esiin nousseitten seikkojen valossa. Esimerkkisoolot löytyvät seuraavista teoksista: Claude Debussyn *Faunin iltapäivä*, Sergei Prokofjevin *Romeo et Julia –sarja nro 2* ja Maurice Ravelin *Daphnis et Chloé*. Valitsin esimerkkeinä käyttämäni soolot sen mukaan, että ne olisivat mahdollisesti sellaisia, joita huilistia voidaan pyytää soittamaan orkesterien koesoittotilanteissa tai opintojen tutkintotilanteissa. Huilusoolot eroavat toisistaan sen mukaan, miten soolo suhteutuu muuhun teokseen tai sen osaan. Esimerkkisoolojen myötä näytän lukijalle, millaista pohjatyötä huilistin on hyvä tehdä soolojen tulkintaa luodessa. Oletan lukijan tuntevan huilunsoiton tekniikkaa ja selviävän orkesteripaikkojen teknisistä haasteista joko itse tai opettajansa avulla.

Musiikillinen tulkinta tuntuu jäävän monesti pelkän intuition varaan. Siksi haluan tarjota opinnäytetyölläni huilisteille ja miksei muillekin muusikoille mahdollisuuden löytää ne tavat, joilla omaa intuitiota voi joko tukea tai kyseenalaistaa. Opinnäytetyöni tavoitteena on tuoda esille se kaikki työ, mitä onnistuneen tulkinnan takana on. Huilunsoiton opettaja

voi opinnäytetyöni lukemalla laajentaa tiedollista substanssiaan tulkitsemisesta, mitä hän voi hyödyntää opetustyössään.

2 Tulkinnan luominen

2.1 Mitä musiikin tulkitseminen on?

2.1.1 Erilaiset tulkitsemisen subjektit

Tässä opinnäytetyössä puhuessani tulkinnasta tai tulkitsemisesta, puhun siitä poikkeuksesta musiikin kontekstissa. Tällöinkin tulkinnalla tai tulkitsemisella voidaan tarkoittaa eri asioita, kontekstin jälleen rajautuessa suppeammaksi. Aluksi esittelen kuitenkin kaksi lähdekirjallisuudestani esille noussutta määritelmää musiikin tulkinnasta ja tulkitsemisestä:

"Kun puhutaan musiikin yhteydessä tulkitsemisesta, tarkoitetaan yleensä tapahtumaa, jossa muusikko esittää säveltäjän laatiman nuottikirjoituksen." (Kurkela 1982, 68.)

"Tulkintaa sävelteoksen esityksessä on kaikki se, mitä nuottikuva ei yksiselitteisesti määrää." (Lehto 1990, 93.)

Molemmat esille nostamani sitaattit tuovat esille vain esittäjän roolin musiikin tulkitsijana. Kun kuitenkin tarkastellaan tulkitsemisen käsitettä musiikin kontekstissa lähemmin, voidaan panna merkille, että oikeastaan tulkitsemiseen liittyy ainakin kolme eri subjektia. Ensimmäinen tulkitseva subjekti on säveltäjä. Säveltäjä luo teoksen, joka on hänen tulkintansa jostakin olemassa olevasta asiasta tai ajatuksesta musiikiksi. Toinen subjekti on esittäjä, joka tulkitsee sävelletyn teoksen oman persoonansa, näkemyksensä ja ymmärryksensä mukaan. Esittäjä on tulkitsemiseen liittyen ehkä yleisimmin tunnistettava subjekti. Jatkossa käsittelen opinnäytetyössäni tulkitsemista pääasiassa nimenomaan huilistin, eli esittäjän näkökulmasta. Kolmantena tulkitsevänä subjektina kuuliija tekee vielä oman tulkintansa kuulemastaan soivasta teoksesta. Hän tulkitsee kuulemansa äänitapahtuman enemmän tai vähemmän tietoisesti musiikilliseksi kokemukseksi. (Kurkela 1982, 68, 71.)

Säveltäjä, esittäjä ja kuulija, nämä kolme tulkitsevaa subjektia ovat kaikki tärkeitä musiikillisen tradition elinvoimaisuuden ja luontevan kehittymisen kannalta. Hämeenniemen (2007) mukaan subjektien keskinäinen vuorovaikutus ja yhteistyö antavat lähtökohdat siihen, että heidän musikaalisuutensa kehittyvät samaan suuntaan. (Hämeenniemi, 2007.) Uskon Hämeenniemen tarkoittavan musikaalisuuden samansuuntaisesta kehityksestä puhuessaan sitä, että kehittyvä musiikkitraditio säilyy kaikille subjekteille mieluisena keskinäisen vuorovaikutuksen myötä. Musikaalisuuden samansuuntaisen kehityksen voi olettaa ruokkivan vuorovaikutusta ja yhteistyötä myös jatkossa.

Kolmen edellä mainitun tulkitsevan subjektin lisäksi voidaan mainita muitakin musiikkiin liittyviä tulkitsijoita ja tulkittamisen tapoja. Musiikin tulkittamista sisältyy sovittamisen ja transkription prosesseihin. Esittävä muusikko joutuu tulkitsemaan myös esitystilaa, sen akustiikkaa ja yleisöä parhaan soivan lopputuloksen saavuttamiseksi, mikä ei suoranaisesti toki ole itsessään *musiikin* tulkintaa, mutta liittyy musiikkiin ja tulkittamiseen läheisesti. Nykypäivänä musiikista puhuttaessa on huomioitava myös äänitetty musiikki. Musiikin äänitysprosessin toteuttajat ja äänitystekniikka vaikuttavat soivaan lopputulokseen. Koko äänitysprosessi voidaan siis laskea yhdeksi tulkittamisen vaiheeksi. (Kurkela 1982, 69–71.)

2.1.2 Huilisti musiikin tulkitsijana

Huilisti konkretisoi tulkinnallaan säveltäjän luoman teoksen kuulijalle kuultavaksi. Voidaan ajatella, että säveltäjän luoma nuottikuva on jo sinällään teos, eikä pelkkä ohje jonka mukaan musiikki voidaan toteuttaa. Ilman soivaa tulkintaa teoksesta sävellys jää kuitenkin pelkäksi abstraktioksi. Myös nuottikirjoituksen tarkasteleminen hiljaisesti tutkien ja sen sisältämän musiikin ideaa äänettömän laulun avulla tavoitellen vaatii nuotin lukijalta tulkittamista. Silloin teoksen soiva tulkinta on ikään kuin nuottikirjoituksen tarkastelijan pään sisällä. (Dahlhaus 1967, 19–21.)

Musiikissa olennaista ei ole niinkään itse nuottisymbolien soivat vastineet, vaan se mitä nuottisymbolien väleissä tapahtuu, ja mitä niiden takaa löytyy. Teoksen esittäjänä huilisti tulkitsi nuottisymbolien suhteita toisiinsa ja jakaa niitä erilaisiin ryhmiin ja linjoihin, eli etsii nuottikuvan sisältämiä fraaseja. Kuten luvussa 2.2 ilmenee, on nuottikuvan ilmaisuvoima rajallinen, ja siksi huilistin täytyy teosta tulkittaessaan lisätä sen soivaan vastineeseen erilaisia kuvassa näkymättömiä emotioita ja merkityksiä. Pelkistetysti voidaan sanoa, että suhteessa nuottikuvan antamiin ohjeisiin tulkittaminen tapahtuu kirjoitettujen

nyanssien ja rytmien tietoisella mikrotasoisella muuntelemisella. Toisaalta tulkitsemista voi olla myös tietoinen ”ei-tulkitseminen”, eli nuottikuvassa esiintyvien rytmien ja nyanssien orjallinen toteuttaminen. (Arho 2004, 116–117, 268–270.) Tällainen asian pelkistäminen jättää huomiotta vibraton käytön, äänen erilaiset sävyt, artikulaation ja niin edelleen, mutta uskon huilistin ymmärtävän myös edellä mainitsemiä seikkojen tärkeyden musiikkia tulkitessa. Myös nuottikuvasta löytyvien esitysmerkintöjen (esimerkiksi *grazioso*, *leggiero* tai *furioso*) merkityssisällöt jäävät yksilöllisesti tulkinnanvaraisiksi huilistin omaan kokemuspohjaan suhteutuen (Lehto 1990, 95).

Huilisti tulkitsee nuottikuvasta luomansa merkitykset kuulijalle kuultavaksi. 1700-luvulla affektiopin ollessa vallalla Carl Philipp Emmanuel Bach esitteli näkemyksensä, jonka mukaan soittajan oli itse oltava sen affektin vallassa, jonka teoksen säveltäjä halusi musiikista välittyvän, jotta kyseinen affekti välittyisi myös kuulijalle (Bach 1995, 167–168). Ajankohtaisemman näkemyksen mukaan taidokas huilisti pystyy tulkitsemaan musiikkia ekspressiivisesti, vaikkei itse olisikaan esityshetkellä musiikin ilmaiseman emotion vallassa (Kurkela 1990, 11).

Vapaus tulkita musiikkia nuottikuvasta soivaksi soittajan henkilökohtaisten mieltymysten mukaan jakaa mielipiteitä. Yhtäältä nuottikuva nähdään itsenäisen teoksen lisäksi toimintaohjeena tai jopa vaatimuksena soittajalle, toisaalta voidaan korostaa huilistin roolia musiikin tulkitsijana eikä pelkästään välikappaleena säveltäjän ja kuulijan välillä. Tällöin nuottikuvaa voidaan tulkita hyvinkin vapaasti ja muunnellen sitä soittajan omien kykyjen mukaan. Jälkimmäinen näkemys ei vaikuta olevan yhtä suosittu kuin ensimmäinen, mutta kuitenkin huomion arvoinen. (Arho 2004, 121–122, 140.)

Samasta teoksesta voi olla olemassa miltei rajattomasti erilaisia tulkintoja. Eri huilistit tulkitsevat samoja teoksia eri tavalla, minkä lisäksi myös saman huilistin tulkinnat samasta teoksesta voivat vaihdella tilanteen mukaan. (Kurkela 1982, 73.) Juuri tulkintojen monipuolisuus samoista teoksista pitää musiikkikulttuurin elävänä (Arho 2004, 267). Kaikkia tulkintoja, joiden nuottikuvaa tarkastelemalla voisi olettaa olevan mahdollisia, ei kuitenkaan pidetä toisten kanssa tasavertaisia. Osaa tulkinnoista pidetään hyväksyttävimpinä kuin toisia. Silti hyväksyttävään tulkintaan ei ole olemassa selkeitä yksityiskohdaisia ohjeita. Hyväksyttävyyden arvioiminen perustuukin lähinnä musiikin kokijan omiin tottumuksiin ja mieltymyksiin. (Lehto 1990, 93, 101–102.)

Huilistit omaksuvat omat tulkitsemisen tottumuksensa ja mieltymyksensä yleensä omilta opettajiltaan. Tulkitsemisen tapojen omaksuminen opettajilta oppilaille perustuu musiikkimaailmassa perinteikkääseen mestari-kisälli-perinteeseen. Perinne voi johtaa tiettyjen opettajien ympärille muodostuvien tulkinnallisten koulukuntien syntyyn. (Arho 2004, 128.) Musiikinopiskelijat voivat huojuuttaa koulukuntien välisiä raja-aitoja ottamalla oppia useammalta kuin yhdeltä opettajalta ja yhdistelemällä erilaisia näkemyksiä oman harkintansa mukaan parhaiksi kokonaisuuksiksi.

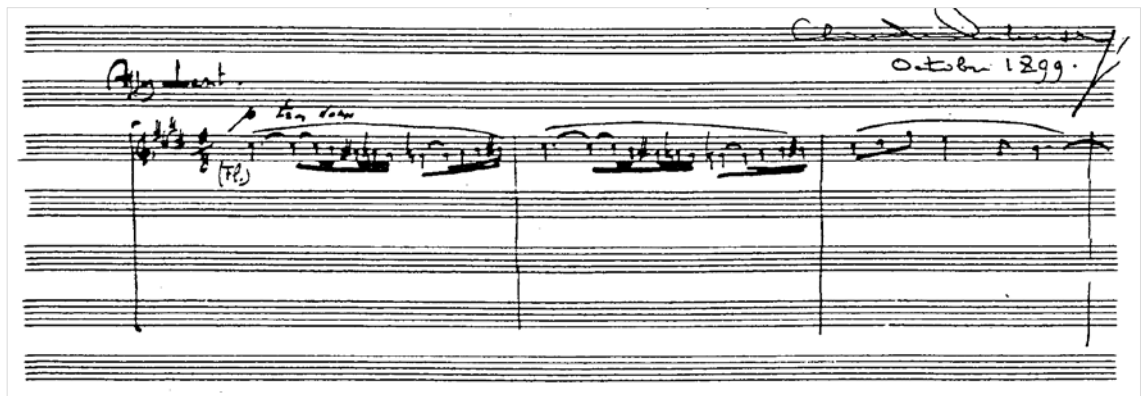
Yksiselitteisen ohjeistuksen puuttuessa, voi yleisesti hyväksyttäväksi koettavista tulkinnoista etsiä yhdenmukaisuuksia ja näin koettaa luoda säännöstöä hyväksyttävän tulkinnan luomiseksi. Objektivisten tulkintasääntöjen luominen on kuitenkin kyseenalaistettavissa. Esimerkiksi mikäli huilisti pyrkii perustelemaan tulkintaansa itse tekemällään teosanalyysillä, voidaan todeta, että tehtyä analyysia ovat ohjanneet samat makutottumukset ja intuiot kuin ilman analyysia tehtyä tulkintaakin. Ja taas jos tulkintasäännöt rakennetaan kuulijoiden mieltymysten mukaisiksi, voidaan kysyä, onko enemmistön mielipide aina automaattisesti se, minkä mukaan on toimittava? (Lehto 1990, 97, 100, 102.)

2.2 Nuottikuva tulkinnan lähtökohtana

Länsimaisen taidemusiikin parissa käytettävä nuottikirjoitus vakiintui tuntemaamme muotoon 1600–1700-luvuilla. Ei pidä kuitenkaan luulla, että yhtenäistyneet nuotinkirjoitustavat tarkoittaisivat sitä, että kaikki kirjoitettu musiikki olisi tulkittavissa soivaksi samoilla tavoin. Edelleenkin nuottisymboleja ei voida tulkita kaavamaisen yksiselitteisesti, vaan ne on aina tulkittava tilanteen mukaan liitettynä kontekstiin. Merkintätavat voivat vaihdella jopa saman kappaleen sisällä. Huilistin tulkitessa nuottikuvaa, hänen on hyvä huomioida, että nuotin kirjoittaja on merkinnyt ylös yleensä vain sen mitä pitää olennaisena musiikin välittämiseksi. Yksikään nuottikuva ei kykene kertomaan kaikkea sen tavoittelemasta soivasta musiikista. 1900-luvun alusta lähtien on eletty jälleen muutoksen aikoja nuottien merkintätapojen suhteen. (Arho 2004, 195–196, 201, 205–208, 268.)

Useimmista sävellyksistä on saatavilla erilaisia nuottiversioita. Erilaiset *editiot* voivat poiketa joiltakin osin alkuperäisteoksesta (ja luonnollisesti toisistaan), siksi käytettävän edition valinta kannattaa tehdä harkiten. 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa julkaistuissa editioissa olevat erot alkuperäiseen teokseen nähden voivat olla suuriakin. Tuohon aikaan vanhoja teoksia translitteroitiin alkuperäisestä kirjoitusasustaan sen hetkisten nuottien

merkitsemistapojen mukaisiksi. Samalla joitakin kappaleita saatettiin translitteroida enharmoniseen sävellajiin, jotta nuotinluku helpottuisi. Teoksiin lisättiin esitysohjeita ja rytmien kirjoitustapoja saatettiin muuttaa. (Arho 2004, 135–136.) Esimerkiksi Debussy'n *Faunin iltapäivän* huilusoolon kahden ensimmäisen tahdin rytmistä on olemassa kaksi erilaista kirjoitustapaa, kuten Kuvioista 1 ja 2 voidaan huomata. Kuviossa 1 nähdään faximile-nuotista kappaleen alussa olevan huilusoolon oletettu alkuperäinen rytmikirjoitustapa. Tätä kirjoitustapaa käytetään joissakin editioissa. (Baxtresser & Rearick 1995, 10–11; Debussy 1894, Peters 9151a, 0–1).



Kuvio 1. Debussy: *Faunin iltapäivä* (tahdit 1–3). Faximile-nuotti. (Baxtresser & Rearick 1995, 11.)

Kuviossa 2 esiintyy vaihtoehtoinen rytmikirjoitustapa, jonka editori on valinnut syystä tai toisesta käytettäväksi editoimassaan nuottijulkaisussa. Tässä kirjoitustavassa molempien tahtien viimeisellä iskulla oleva rytmi on kirjoitettu pisteellisellä kahdeksasosanuotilla ja kolmella kuudestoistaosanuotilla. (Debussy, Kalmus A 1392, 1.) Kuviossa 1 vastaava rytmi oli kirjoitettu kahdeksasosanuotilla ja neljällä kuudestoistaosanuotilla, joista ensimmäinen oli sidottu legatokaarella edeltävään kahdeksasosanuottiin. (Baxtresser & Rearick 1995, 11.) Vaikka Kuvion 1 kirjoitustapa perustuu säveltäjän käsikirjoituksiin, on Kuvion 2 kirjoitustapa itselleni huilistina tutumpi.

Très modéré
1^o SOLO

3 FLÛTES

2 HAUTOIS

2 CLARINETTES EN LA

4 CORS A PISTONS EN FA

2 HARPES

Très modéré

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

p doux et expressif

1^{re} accordez
LA♯-SIB, DO♯-RE♯, MI♯-FA♯, SOL♯

3

Kuvio 2. Claude Debussy: *Faunin iltapäivä* (tahdit 1–2). Editorin muokkaama rytmikirjoitustapa. (Debussy, Kalmus A 1392, 1).

Joihinkin editioihin on voitu lisätä myös suullisesti periytyneitä tai editorin omien käsitysten mukaisia ohjeita kappaleen esittämiseen. Tällaisista ohjeista ei aina voi tietää, onko ohjeistus alkujaan säveltäjän tai muun vakavasti otettavan auktoriteetin perua, vai onko se pelkästään editorin oma mielipide. (Arho 2004, 135–136.)

Jos huilisti haluaa käyttää nuotinnoksia, jotka ovat mahdollisimman uskollisia alkuperäiselle teokselle, on hänen silloin etsittävä käsiinsä *Urtext*-laitoksia tai *faximile*-nuotteja. *Urtext*-laitokset ovat tutkijoiden toimittamia nuotteja, jotka ovat tutkijan näkemyksen mukaan mahdollisimman lähellä alkuperäistä nuottikuvaa. Huilistin ei kannata suhtautua niihinkään täysin varauksetta, sillä yksittäisen tutkijan näkemyskin voi olla kyseenalaistettavissa. *Faximile*-nuotit ovat useimmiten säveltäjän käsikirjoituksista tai teoksen ensipainoksesta otettuja kuvakopioita. *Faximile*-nuotinkaan ehdottomaan ensisijaisuuteen säveltäjän näkemyksen välittäjänä ei voida aina luottaa, koska kaikkien teosten kohdalla ei voida olla varmoja, mikä on teoksen alkuperäinen versio. Säveltäjä on voinut myös tehdä jälkikäteen parannuksia aiemmin jo valmiiksi merkitsemäänsä sävellykseen. (Arho 2004, 136, 139.)

Länsimaisessa taidemusiikissa musiikillisten merkitysten ajatellaan syntyvän sävelkorkeuksien välisistä suhteista (Arho 2004, 95). Käyttämässäni lähdemateriaalissa korostuu se, ettei musiikin koeta sisältävän samalla tavalla yksiselitteisiä merkityksiä kuin puhuttu tai kirjoitettu kieli. Haluan siitä huolimatta nostaa esiin joitakin eri musiikkitieteilijöiden luomia tulkintoja yksittäisten intervallien ja muiden musiikillisten tapahtumien merkityksellisistä. En esitä, että näistä mitään pitäisi ottaa annettuna ja soveltaa omassa soitossaan kyseenalaistamatta niitä. Haluan sen sijaan herättää ajatuksia ja tarjota mahdollisuuden pohtia omaa intuitiivista tulkintaa ja verrata sitä musiikkitieteilijöiden ehdotuksiin.

Tutkijat ovat esittäneet sekunti-intervallille useita erilaisia merkityksiä. Yhtäällä sen merkitystä on pidetty epäolennaisena ja hämmentävänä, ja toisaalla sen on esitetty viittavan esimerkiksi sidottuun ja jatkuvaan liikkeeseen, laulullisuuteen, portaisiin, askeleisiin tai huojuntaan. Asteikkokulkuun sijoittuva sekunti ei yksittäisenä intervallina ole niinkään merkityksellinen kuin kokonainen kulku. Irrallisena esiintyvä sekunti ei myöskään ole intervallina kovin melodinen. Sen sijaan useat peräkkäiset sekunnit voivat viitata usein jonkin sorttiseen liikkeeseen. Melodiasta poikkeavat sekunnit ovat usein funktioltaan koristeellisia, mikä taas monesti voi viitata esimerkiksi väreilyyn, häilymiseen tai huojuntaan. Sekunnin laatu (koko- vai puolisävelaskel) vaikuttaa yleensä siihen, miten kyseisen intervallin merkitys koetaan: kun pieni sekunti viittaa usein tuskaan ja ahdistukseen, suuri sekunti taas antaa lempeämmän ja rauhaisamman vaikutelman. (Stefani 1982, 44, 51–54, 63–64, 77.)

Käyttämässäni lähdekirjallisuudessa sekunti sai intervalleista huomattavasti eniten huomiota, mikä tuntuu ristiriitaiselta siihen nähden, että sen merkitystä saatettiin pitää jopa epäolennaisena. Muista yksittäisistä intervalleista mainittiin oktaavi, seksti ja kvintti. Laskevaa oktaavihyppyä voidaan pitää mahtipontisuuden symbolina, ja pienen sekstin toiston voidaan kokea viittaavan suruun ja tuskaan. Melodiassa esiintyvä nouseva kvintti voi viitata esimerkiksi jännitykseen tai avautumiseen, laskeva puolestaan päätökseen, sulkeutumiseen tai tilanteen laukeamiseen. Jos yksittäisellä kappaleessa esiintyvällä intervallilla ei ole itsenäistä merkityssisältöä, sulautuu se sitä ympäröiviin merkityksiin. (Stefani 1982, 32, 37, 43, 48.)

Kappaleessa esiintyvät sävellajiin kuulumattomat yksittäiset kromaattiset sävelet värittävät melodiaa. Pidemmät kromaattiset kulut tuntuvat taas sisältävän omia merkityksiään: ne voivat kuvata aaltoilua, vihjailua tai kiemurtelua, tehden melodian pehmeäksi ja taipuisaksi kuten Debussyn *Faunin iltapäivässä* (ks. luku 3.2.1). Laskeva kromaattinen kulku voi viitata myös valitukseen, pateettisuuteen tai jopa tuskaan ja masennukseen. Kokosävelasteikon käyttäminen kappaleissa puolestaan antaa helposti orientaalisen tai eksoottisen vivahteen musiikin merkityksiin. (Stefani 1982, 58, 60, 67.)

Intervallien merkityssisältöjen tulkitsemisen lisäksi nuottikuvaa tarkastelemalla voi tehdä muitakin johtopäätöksiä musiikin luonteesta. Jos huilulle on kirjoitettu sille luontaisesta poikkeavan matalaa tekstiä, tempo on hidas, ja nuotissa esiintyy alaspäisiä kulkuja, voi huilisti päätellä musiikin kuvastavan todennäköisesti surua. Tällaisen johtopäätöksen voi tehdä vertaamalla musiikin primaariominaisuuksia (sävelkorkeuksia ja -kestoja sekä voimakkuuksia) surua ilmentävän ihmisen olemukseen ja käytöksen taipumuksiin. Vastavaanlaista päättelyä voi yrittää soveltaa minkä tahansa muunkin tunnetilan kohdalla. (Kurkela 1990, 15.)

2.3 Tulkitusta nuottikuvasta soivaan lopputulokseen

Luvussa 2.2 esille tuomani nuottikuvan ilmaisullisen rajallisuuden vuoksi on tärkeää ottaa myös nuotin ulkopuolisia asioita huomioon ja tueksi tulkintaa rakentaessa. Vähimmäisvaatimuksena voisi olla esimerkiksi edes pieni käsitys teoksen säveltäjästä ja tämän edustamasta aikakaudesta. Yleinen musiikkitieto rikastuttaa kokemukseni mukaan tulkintaa ja ohjaa sitä luontevaan suuntaan. Huilistin ei kuitenkaan kannata tyytyä vähimmäisvaatimusten täyttämiseen etenkään, jos hän valmistautuu esimerkiksi orkesterin koesoittoihin tai toisaalta mihin tahansa julkiseen esiintymiseen.

Tulkintaa luodessaan muusikon on otettava huomioon kulttuuri- ja kappalekohtaiset traditiot ja tietoisesti harkittava, kuinka suhteuttaa niihin oman tulkintansa. Ammattimaisen muusikon erottaakin harrastajasta juuri se, että harrastaja soittaa kaikenlaisia kappaleita lähinnä oman taitonsa ja käsitystensä varassa tulkiten. Ammatillaisen oletetaan tiedostavan eri musiikkityylien normatiiviset esittämiskäytännöt. (Arho 2004, 127–128.)

Nykyään on saatavilla paljon äänitettyä materiaalia suurimmasta osasta länsimaisen taidemusiikin teoksia. Itse olen kokenut äänitysten saatavuuden aiheuttavan yhtäältä paineita yltää tulkinnassa samalle tasolle äänitteiden huippuammattilaisten kanssa, ja toisaalta tarjoavan helposti saatavilla olevia mallisuorituksia teosten tulkinnasta. Kun levytyksiä käyttää harjoittelun apuvälineenä, onkin hyvä muistaa, että levyillä olevat äänitteet (pois lukien liveäänitykset) on koottu useasta otosta, eivätkä ne näin ollen vastaa realistista kuvaa teoksen esittämisestä. Realistisia esimerkkejä laadukkaasta musisoinnista kannattaa hakea ammattimuusikoiden konserteista.

Kuunnellessa erilaisia äänitteitä teoksista voi huomata, että nuottikuvan tulkitsemistraditiot ovat muuttuneet, ja ne edelleen muuttuvat jatkuvasti ajan kuluessa. Kaikki omaa aikaansa edustavat äänitteet kuvaavat juuri sen ajan tulkinnallista kulttuuria. (Kurkela 1982, 73.) Nykyinen äänitteiden helppo saatavuus saattaa toisaalta myös hidastaa traditioissa tapahtuvia muutoksia ja yhtenäistää tulkitsemisen tapoja (Arho 2004, 126).

Mallitulkitseminen ei ole toivottavaa, koska silloin tulkinnan tuoreus ja persoonallisuus kärsivät. Sen sijaan huilisti voi ottaa vaikutteita taitavista tulkinnoista omaan soittoonsa ja näin laajentaa omia tulkitsemisen tapoja. (Kurkela 1982, 74.) Saman säveltäjän muille instrumenteille säveltämän musiikin kuuntelemisesta voi myös olla hyötyä kyseisen säveltäjän tyylin omaksumiseksi (Pohjanen 2011, 22). Muiden oman instrumentin taitajien esityksiä kuunnellessa huilisti voi myös kokea omassa kehossaan toisen soittamisen (Arho 2004, 133).

Vaikka tänä päivänä huilistin on helppo saada käsiinsä äänityksiä useimmista länsimaisen taidemusiikin teoksista, voi hän silti kohdata tilanteen, jossa tiettyä teosta ei ole saatavilla muuten kuin nuottimateriaalina. Tällaisia teoksia ovat esimerkiksi tuoreet sävellykset. Näissä tilanteissa on luotettava muuhun saatavilla olevaan informaatioon. Jos kyseessä on kantaesitys, yleensä säveltäjän tarjoama konsultaatio on toivottavaa, jos se

vain on mahdollista. Kurkela (1982, 75) esittää kolme kaikissa tapauksissa huomioitavaa tulkinnan luomisen vaatimusta, jotka ovat: lojaalius 1) traditiota, 2) nuottikuvaa ja 3) kokonaisuuden vaatimusta kohtaan. Lojaalius kokonaisuuden (3) vaatimusta kohtaan tulee esille myös Lehdon kirjoituksissa (Lehto 1990, 93).

Ohjelmamusiikin parissa olen huomannut, kuinka tärkeää ohjelman huomioiminen on tulkintaa rakentaessa. Pelkän nuottikuvan tarjoaman intuition perusteella tulkinta voi asettua väärille uomille, jollei esittäjällä ole käsitystä teoksen yleistunnelmasta tai tarinan käänteistä musiikin takana. Perehtymätön tulkinta voi aiheuttaa myös kuulijassa ristiriitaisia tunteita, jos esittäjän tarjoama tulkinta on voimakkaassa ristiriidassa sen käsityksen kanssa, mikä kuulijalla on teoksen ohjelmasta. Tämä johtuu siitä, että kuulija voi kokea samassa musiikissa keskenään erilaisia merkityksiä, jos hän tietää sen mahdolliseksi esimerkiksi ohjelman tuntemalla (Kurkela 1990, 15).

Lopulta esitettävän musiikin soiva lopputulos ei ole yksittäisen esittäjän hallittavissa. Huilisti voi valmistella esitystä huomioimalla ja harjoittelemalla monia asioita, mutta esitykseen vaikuttavat myös sellaiset seikat, jotka eivät ole huilistin hallittavissa valmistautumisen ja esityksen hetkillä. Ensinnäkin kunkin esittäjän aiempi kokemus ja hankitut tiedot ja taidot musiikin kentällä vaikuttavat aina soivaan lopputulokseen. Aiemmin omaksutut tulkinnan välineet voivat vaikuttaa jopa tiedostamatta lopulliseen kappaleen tulkintaan. (Kurkela 1982, 71–72.) Oman instrumentin hallintaan liittyvä aiemmin tehty pohjatyö asettaa ne puitteet, joissa huilisti pystyy luomaan musiikillisen tulkintansa (Arho 2004, 172).

Orkesteri- ja kamarimusiikista puhuttaessa huilisti ei luonnollisestikaan ole ainut teoksen soivaan lopputulokseen vaikuttava muusikko. Jotta huilisti olisi lojaali teoksen kokonaisuuden vaatimusta kohtaan, on hänen otettava huomioon muiden muusikoiden tapa tulkita musiikkia. Tilanteesta riippuen, jää huilistin itsensä harkittavaksi riittääkö pelkkä toisten soiton kuulokuvaan perustuva havainnointi, vai onko tarpeellista tutustua muiden osaan myös nuottikuvan tasolla esimerkiksi partituuria tarkastellen. Orkesterissa soittaessaan huilistin on myönnäyttävä siihen, että kapellimestarin lyöntiä ei voi sivuuttaa. Kaikissa yhteissoittotilanteissa huilistilta vaaditaan kykyä mukauttaa soittonsa kokoonpanon luonteeseen ja (mahdollisen) kapellimestarin toiveiden mukaan. (Arho 2004, 164.)

3 Orkesteripaikat ohjelmamusiikissa

3.1 Ohjelmamusiikki

Ohjelmamusiikki on Franz Lisztin luoma termi musiikille joka kuvaa musiikin ulkopuolista ideaa. Ohjelmamusiikki voi kuvata esimerkiksi mielentilaa, kuvataideteosta tai kokonaisuudesta tarinaa. Termiä sovelletaan monesti kaikkeen musiikkiin, joka pyrkii kuvaamaan jotakin musiikin ulkopuolista konseptia, kuitenkin ilman näyttämöllistä toimintaa tai tarvetta käyttää laulettuja sanoja. Ohjelmamusiikin merkitys on laajentunut käsittämään myös musiikkia, joka kuvaa henkilöitä ja hahmoja (kuten Richard Straussin *Don Juan* ja *Don Quixote*) tai maisemia ja ilmiöitä (kuten Debussyn *La Mer*). Liszt määrittelee ohjelman nimenomaan instrumentaalimusiikin kappaleeseen lisätyksi esipuheeksi, jonka avulla säveltäjä pyrkii suojelemaan kuulijaa vääriltä tulkintoilta ja ohjaamaan tämän huomiota kokonaisen kappaleen tai sen osan runolliseen ideaan. (Scruton 2016; Tucker & Chalmers 2016.)

Lisztin kehittäessä ohjelmamusiikin termin hän tiesi, ettei suinkaan ollut keksinyt asiaa jota termi kuvaa. Esimerkiksi Hector Berliozin tietyt teokset ovat edustaneet ohjelmamusiikkia jo ennen Lisztin sävellyksiä. Ohjelmamusiikin historiaa on kuitenkin vaikea määrittellä tarkkaan, koska kyseiseen musiikkilajiin kuuluvien teosten rajaaminen on lopulta haasteellista Lisztin luomasta määritelmästä huolimatta (tai ehkä juuri sen tarkkuuden vuoksi). Esimerkiksi jo 1600–1700-luvulla ranskalaiset cembalosäveltäjät tapasivat nimetä sävellyksiään. Joidenkin ohjelmamusiikin määritelmän tulkintojen mukaan nämäkin teokset voitaisiin laskea ohjelmallisiksi. (Scruton 2016.)

Ohjelmamusiikin voidaan katsoa juontavan juurensa tiettävästi jo keskiajalle asti. 1500-luvulta on säilynyt musiikkia, joka imitoi tapahtumia (esimerkiksi taisteluiden ääniä). 1600-luvulta tunnetaan musiikkia, jonka aiheen tiedetään pohjaavan kuvataiteeseen. 1700-luvulle tultaessa voidaan jo sanoa ohjelmallisen musiikin vakiintuneen sävellysmuotona. Sen ajan ohjelmallisesta musiikista esimerkkejä ovat: Johann Kuhnau'n *Eräiden Raamatun tarinoiden esitys 6 sonaattina* ja Antonio Vivaldin *Neljä vuodenaikaa*. (Scruton 2016.)

Romantiikan aikakausi oli ohjelmamusiikin kultakautta. Ludwig van Beethovenin aikaan musiikin muodot olivat saavuttaneet kyvyn kantaa ohjelmallinen merkitys musiikissa.

Suurimman askeleen kohti romanttista ohjelmamusiikkia otti kuitenkin Berlioz. Hän vaikiinnutti musiikkilajin aseman aikanaan. Berlioz liitti *Fantastisen Sinfoniansa* uusittuun painokseen yksityiskohtaisen selostuksen tapahtumista, joita musiikki kuvaa. Hän korosti, että ohjelman jakaminen kuulijoille oli elintärkeää teoksen draamallisen juonen ymmärtämiseksi. Liszt itse kokeili ohjelmallisuutta musiikissaan ensimmäistä kertaa *12 sinfonisen runonsa* parissa. (Scruton 2016; Tucker & Chalmers 2016.)

Idee fixe, päänäpiintymä, on Berliozin kehittämä tehokeino ohjelmamusiikissa. *Idee fixe* on tunnuksenomainen sävelaihe, joka edustaa henkilöä, hahmoa tai tunnetta, joka esiintyy teoksessa erilaisina variaatioina ja kehittyy muuttuvien olosuhteiden myötä. Tästä kehittyi wagneriaaninen *Leitmotif*, johtoaihe. Se on sävelaihe, joka symboloi henkilöä, hahmoa, tilannetta tai ideaa. Myöhemmät säveltäjät kuten Liszt ja R. Strauss käyttivät johtoaihetta sävellyksissään. Johtoaihe mahdollisti jopa kielellisen kuvailevuuden jäljittelemisen musiikissa. Näin ollen Liszt pystyi tavoittelemaan itse asettamiaan vaatimuksia ohjelmamusiikin suhteen: säveltää musiikkia, jota kuuliija ei voi ymmärtää edes pelkkänä musiikkina ilman oikeaa runollista assosiaatiota. (Scruton 2016.)

Ohjelma säilyi sinfonisessa musiikissa määrittävänä ajatuksena aina 1900-luvulle asti, kunnes Arnold Schönberg, Béla Bartók ja Igor Stravinsky ohjasivat kehitystä musiikillaan toiseen suuntaan. Ohjelmallisuus on vaikuttanut venäläiseen nationalismiin, Gustav Mahlerin sinfonioihin ja ranskalaiseen orkesterimusiikkiin. Ohjelmamusiikki vaikutti myös Ravelin ja Debussyn impressionismiin. Heidän musiikkinsa ei kuitenkaan lukeudu ohjelmamusiikkiin pariin ainakaan romantiikan ajan mielessä: impressionismi on ennemminkin aiheuttanut jonkin asteisen vastareaktion sinfonisten runojen mahtailevaisuudelle. Esimerkiksi Debussyn kappaleiden nimeäminen viittaa ennemminkin ekspressiiviseen tunnelmaan kuin ehdottomaan kuvaavaan merkitykseen. Hänen mielestään aiheen tietäminen ei ollut olennaista musiikin ymmärtämiselle. (Scruton 2016.) Murtomäki (1990, 158) luokittelee tunnelmasisältöä korostavat teokset koloristisiksi ja ohjelmaa korostavat deskriptiivisiksi.

Lopulta ohjelmamusiikin ja absoluuttisen musiikin raja täytyy myöntää häilyväiseksi, vaikka Lisztin määritelmä on hyvin selkeä. Monenlaista musiikkia voidaan kuvata ohjelmalliseksi, ja joidenkin säveltäjien tiedetään säveltäneen pintapuolisesti absoluuttiselta vaikuttavaa musiikkia todellisuudessa jonkin ohjelman pohjalta. Tällaisesta esimerkkinä Edward Elgarin *Toinen sinfonia* sekä Alban Bergin *Lyyrinen sarja* ja *Viulukonsertto*.

(Tucker & Chalmers 2016.) Joskus musiikin kuvailevaisuus on niin vahvaa, että sen voidaan todeta enemmän jopa imitoivan kuin kuvailevan jotakin (esimerkiksi käkikelloa). Imitoivaa, (pelkästään) tunteita ilmaisevaa tai mielikuvia herättävää musiikkia ilman Lisztin määritelmän mukaista ohjelmaa ei hänen mukaansa voida lukea ohjelmamusiikiksi. (Scruton 2016.)

3.2 Huilusoolot ohjelmallisissa orkesteriteoksissa

Seuraavaksi esittelemäni orkesterimusiikin huilusoolot eivät lukeutuisi ohjelmamusiikkiin, jos niitä tarkasteltaisiin Lisztin määritelmän valossa. Kuitenkin ohjelmamusiikin käsitteen merkityksen laajennuttua, voidaan myös nämä teokset laskea ohjelmamusiikiksi. Kaikki kolme teosta liittyvät balettimusiikkiin tavalla tai toisella. Tämä ei ollut tarkoituksellista käsiteltäviä huilusooloja valitessani. Baletti on oma ohjelmamusiikin ulkopuolinen musiikkilajinsa, mutta balettimusiikkia esitetään myös ilman näyttämöelementtejä ja toisaalta balettikoreografioita tehdään musiikkiin, joka ei alun perin ole sävelletty sitä varten.

3.2.1 Faunin iltapäivä: huilusoolon ympärille rakentuva teos

Debussy (1862–1918) oli ranskalainen impressionisti ja yksi aikansa tunnetuimpia säveltäjiä. Hänen sävellyksensä tunnetaan sointivärien monipuolisuudesta. Debussy opiskeli Pariisin konservatoriossa pianonsoittoa, ja konservatorio-opinnot jäivätkin hänen ainoaksi muodolliseksi koulutukseksi. Kävi kuitenkin selväksi, ettei Debussysta ollut luomaan uraa pianovirtuoosina. Sen sijaan hän elätti itseään säestäjänä ja rupesi opiskelemaan sävellystä. Jo parikymppisenä hän menestyi sävellyskilpailuissa. (Lesure & Howat 2016.)

1880-luvun loppupuolella Debussy kärsi taloudellisista vaikeuksista, vieraili paljon taiteilijakahviloissa ja vietti aikaa muiden taiteilijoiden kanssa. Vuonna 1889 Pariisin maailmannäyttelyssä Debussy tutustui indonesialaiseen gamelan-musiikkiin, joka teki häneen suuren vaikutuksen. Hänen musiikissaan voikin havaita itämaisia vaikutteita, mikä ilmenee muun muassa kokosävelasteikon käyttämisenä (ks. luku 2.2). Vuoden 1890 lopulla Debussy tutustui runoilija Stéphane Mallarméen, joka pyysi tätä säveltämään musiikkia *Faunin iltapäivä* -nimisen runonsa (1876) pohjalta tehtävään näytelmään. Näytelmä ei kuitenkaan koskaan valmistunut ja annettu sävellystyökin jäi toistaiseksi. (Lesure & Howat 2016; Debussy 2016.)

Vuonna 1892 Debussy palasi Mallarmén runon pariin ja suunnitteli tämän pohjalta orkesteriteosta, jossa olisi ollut kolme osaa: *Preludi*, *Interpreludi* ja *Parafraasi*. Muiden sävellyskiireiden vuoksi suunnitellun teoksen kaksi viimeistä osaa jäivät pahasti kesken, ja Debussy julkaisi vuonna 1894 vain yksiosaisen teoksen: *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Faunin iltapäivä*). (Pommer 1970, 9.) Debussyn ura säveltäjänä oli vasta alussa. (Lesure & Howat 2016.)

Faunin iltapäivä -runossa puoliunessa oleva raukea fauni mietiskelee keskipäivän kuumuudessa näkemäänsä päiväunta, jossa hän ilakoi nymfien kanssa. Runosta on tulkittavissa eroottinen tunnelma, mikä tuli voimakkaasti esiin vuonna 1912 esitetyssä balettiesityksessä, jonka koreografia oli tehty Debussyn säveltämään preludiin. Vatslav Nižinskin esittämä ylieroottinen koreografia aiheutti paheksuntaa, ja Debussy itsekin pahastui sävellyksensä käytöstä moisessa yhteydessä. (Mallarmé 2006, 36–40; Debussy: *Orchestral Works 1* 2008.) Debussyn *Faunin iltapäivässä* esiintyvä kromatiikka on voitu tulkita eroottisena vihjailuna ja kiemurteluna. Viattomammin sen voisi tulkita viittaavan

esimerkiksi kuuman keskipäivän väreilevään ilmaan ja päiväunilta herätessään venyttelevään fauniin. (Ks. luku 2.2.)

Faunin iltapäivä alkaa Faunin ruokopillin soittoa kuvaavalla huilusoololla, jonka ympärille koko kappale rakentuu. Säestävät äänet liittyvät mukaan vasta neljännessä tahdissa, huilusoolon viimeisellä äänellä. (Debussy: *Orchestral Works 1* 2008.) Tämä on orkesterihuilistille poikkeuksellinen tilanne, jossa soolohuilistin on johdatettava kuulija kappaleen tunnelmaan aivan yksin. Neljän tahdin mittainen soolo on huilistille ilmankäytöllisesti yllättävän raskas. Soolo tulisi soittaa siitä huolimatta mahdollisimman pitkälinjaisesti yhtenäisenä fraasina. Jos soittajan on hengitettävä keskellä fraasia, on hengityspaikka harjittava tarkkaan ja harjoiteltava niin, ettei fraasin linja katkea hengityksen kohdalla. Intonaation on oltava kohdallaan, ja pulssin on säilyttävä tasaisena, jotta muun orkesterin on helppo liittyä myöhemmin mukaan. Soolon jälkeen kappaleessa on kuuden tahdin mittainen orkesterivälilike, jossa pääosassa ovat harpun arpeggiot ja käyrätorvien signaalit. (Baxtresser & Rearick 1995, 10; Debussy 1894, Kalmus A1392; Debussy 1894, Peters 9151a.)

Orkesterivälilikkeen jälkeen alun huilusoolo toistuu tahdeissa 11–14. Soolon toistuessa säestävät äänet ovat mukana sen alusta asti, ja siksi huilisti voikin soittaa ulospäin suuntautuneemmin kuin kappaleen alussa. Kuten Kuviosta 3 voidaan havaita, on säestys kuitenkin pehmeä, josten soittaessa hiljaa *sur la touche*, jousi otelaudan päällä, lukuun ottamatta kontrabassoa, joka sekin soittaa pianissimossa. Muut puhaltajat pitävät äänenvoimakkuuden myös hiljaisena. Huilistin ei siis tarvitse pelätä jäävänsä muun orkesterin jalkoihin. (Debussy 1894, Kalmus A1392.)

1

1^{re} FL. SOLO

HAUTB. OB

CL. pp

B^{ou} pp

COR

CORS 3°

1

Div. (sur la touche) pp

(sur la touche) pp

(sur la touche) pp

2 C. BASSE SOLI. pp

Kuvio 3. Debussy: *Faunin iltapäivä* (tahdit 11–14). Huilusoolon toistuesssa, mukana on säestys. (Debussy 1894, Kalmus A1392, 3.)

Huilusoolon materiaalia käytetään myöhemmin kappaleessa myös muiden instrumenttien stemmoissa. Kaikilla puupuhaltimilla (joihin lasketaan Debussyn musiikissa mukaan myös käyrätorvet) on suuri rooli kappaleessa. Soolo-osuuksien siirtyminen soittimelta

toiselle luo kappaleen toistuviin teemoihin soinnillista vaihtelua. Kuitenkin soolohuilun roolin ollessa kappaleessa hyvin merkittävä, on huilunkin äänenvärien varioiminen ja näin eri tunnelmien luominen mahdollista ja jopa toivottavaa. (Baxtresser & Rearick 1995, 10; Debussy 1894, Kalmus A1392; Debussy 1894, Peters 9151a.)

Koesoitossa huilistia pyydetäisiin soittamaan kappaleesta todennäköisesti tahdit 1–30. Näiden kolmenkymmenen ensimmäisen tahdin aikana huilun soolo-osuuksia (neljää ensimmäistä tahtia lukuun ottamatta) säestävä materiaali on kauttaaltaan pehmeää ja pitkälti samankaltaista kuin Kuviossa 3 nähtiin. Säestävää materiaalia leimaavat kauttaaltaan hiljaiset nyanssit, muiden puhaltimien ohuehko orkestraatio sekä harpun arpeggiot. Tahdeissa 14–19, kun soolohuilistin stemmassa on joko taukoa tai säestäviä ääniä, musiikki nousee voimakkaammaksi mutta pehmenee taas hieman (ei kuitenkaan aiempaa soolomateriaalia pehmeämmäksi, jännite kasvaa koko ajan) soolo-osuuden jälleen alkajessa tahdissa 21. Tästä eteenpäin jännite kasvaa jatkuvasti, minkä voi päätellä säestävien äänten lisääntyvästä liikkeestä. (Baxtresser & Rearick 1995, 10; Debussy 1894, Kalmus A1392; Debussy 1894, Peters 9151a.)

Vaikka huilun rooli *Faunin iltapäivässä* on varsin merkittävä, on muillakin instrumenteilla soitettavanaan solistisia melodioita ja soolo-osuuksia. Tutkimalla Kuviota 4, voidaan huomata melodian siirtyvän kappaleessa instrumentilta toiselle saumattomasti (ensin klarinetilta huilulle ja siitä edelleen oboelle). Huilistin on tällaisissa tilanteissa pidettävä huoli siitä, että pulssi säilyy fraasien aluissa ja loppuissa tasaisena, jotta seuraavan soittajan on mahdollista liittyä siihen saumattomasti. Tahdeissa 36–37 huilistin on oltava erityisen tarkkaavainen fraasinsa loppuessa, koska melodia siirtyy soolo-oboelle, ja tempovaihdos tapahtuu heti tahdin 37 alussa. (Debussy 1894, Kalmus A1392; Debussy 1894, Peters 9151a.)

1^{re} FL.

HAUTB.

CL.

B^{ASSON}

CORS

1^{re} HARPE

1^{re} SOLO

doux et expressif

4 En animant

f

p

ôtez les sourdines

p

pizz.

sf:

Div. arco

arco

p

4 En animant

p

Unis

Kuvio 4. Debussy: *Faunin iltapäivä* (tahdit 35–37). Melodian siirtyminen saumattomasti instrumentilta toiselle. (Debussy 1894, Kalmus A1392, 10.)

Kuten luvussa 2.2 tuli esiin, eri editiot voivat poiketa toisistaan. Niin on myös *Faunin iltapäivän* kohdalla. Esittelen tässä Baxtresserin (1995) näkemyksen mukaiset ohjeet editioiden erojen tukintaan. Tahdissa 11, viimeisellä iskulla, joissakin editioissa oleva

trioli-merkintä ei pidä paikkaansa. Rytmi soitetaan samoin kuin kappaleen ensimmäisessä tahdissa. Tahdissa 22 osassa editioista on pisteellinen rytmi viimeisellä iskulla: pisteellinen kahdeksasosa d1 ja kuudestoistaosa e1. Arkistomateriaalin mukaan Debussy on kuitenkin korjannut pisteellisen rytmän pois omakätisesti. (Baxtresser & Rearick 1995, 10.)

3.2.2 Romeo et Julia -sarja nro 2: huilusoolo yllättävänä tunnelmanmuutoksena

Prokofjev (1891–1953) oli venäläinen säveltäjä ja pianisti, joka edusti vuosisadan vaihteen modernismia ja neoklassismia. Hänen lapsuutensa oli varakas ja etuoikeutettu perheessä jossa arvostettiin tiedettä ja taidetta. Muun muassa koko perheen oopperavierailut tarjosivat Prokofjeville musiikillisesti virikkeisen kasvuympäristön, ja hänen äitinsä huolehti itse pojan musiikkikoulutuksesta hänen varhaisina lapsuusvuosinaan. Neljävuotiaana Prokofjev pääsi pianotunneille, ja samoihin aikoihin hän sävelsi myös ensimmäisiä pieniä pianokappaleitaan. (Redepenning 2016.)

Vuonna 1902 Prokofjev sai ensimmäistä kertaa opetusta musiikinteoriasta, sävellyksestä ja instrumentaatiosta. Vuonna 1904 hän aloitti opinnot Pietarin konservatoriossa. Venäjän poliittiset levottomuudet aiheuttivat hankaluuksia konservatoriossa vuonna 1905, mutta Prokofjeviä se ei henkilökohtaisesti juuri haitannut. Hän sai sävellysojintonsa päätökseen ja valmistui konservatoriosta vuonna 1909. Valmistumisen jälkeen hän kehitti taitojaan pianistina nimekkäiden opettajien ohjauksessa, minkä lisäksi hän opiskeli orkesterin johtamista. Prokofjev suoritti tutkinnot pianonsoitosta ja orkesterin johtamisesta vuonna 1914. (Redepenning 2016.)

Vaikka Prokofjev on tunnettu venäläisenä säveltäjänä, vietti hän suuren osan elämästään ulkomailla, missä hän tapasi aikansa muita säveltäjiä ja tutustui heidän musiikkiinsa. Vuosina 1913 ja 1914 Prokofjev matkusteli Euroopassa, ja vuonna 1917 Venäjällä tapahtunut lokakuun vallankumous ajoi hänet jälleen ulkomaille. Prokofjev asui ja matkusteli Yhdysvalloissa ja läntisessä Euroopassa useita vuosia. Lännen musiikkielämä ei kuitenkaan vakuuttanut häntä, ja hän kuvasi vuosiaan ulkomailla epäonnistuneiksi, vaikka esiintyikin siellä runsaasti. (Redepenning 2016.)

Prokofjev muutti takaisin Neuvostoliittoon vasta vuonna 1936, jolloin hänellä oli jo työn alla Moskovan Bolshoi-baletin tekemä tilaus *Romeo ja Julia* -baletista. Hänen sävellys-

tuotantonsa oli muuton jälkeen pääasiasiassa poliittisesti tarkoin harkittua. *Romeo ja Julia* valmistui vuonna 1935, mikä olikin toinen vain kahdesta poliittisesti ei-harkitusta Prokofjevin sävellyksestä Neuvostoliittoon paluun jälkeen. Hän harkitsi muokkaavansa tarinaan onnellisen lopun, mutta päätyi lopulta olemaan uskollinen William Shakespearen tarinalle. (Redepenning 2016.)

Bolshoi-baletti ei lopulta kelpuuttanut sävellystä sen liiallisen monimutkaisuuden vuoksi, vaan vetäytyi sopimuksesta. Teos ei kelvannut myöskään Leningradin koreografiakoululle. *Romeo ja Julia* sai ensiesityksensä vasta vuonna 1938 Brnossa. Prokofjev teki vuonna 1936 baletista kaksi sinfonista sarjaa (Op. 64 a ja b), joita esitettiin menestyksekkäästi vuosina 1936 ja 1937. Kolmannen orkesterisarjan (Op. 101) hän sovitti baletista vuonna 1946. Baletti esitettiin ensimmäisen kerran Neuvostoliitossa vasta vuonna 1940. *Romeosta ja Juliasta* tuli neuvostobaletin kansainvälinen mallikappale, mutta vielä suuremman suosion ovat kuitenkin lopulta saavuttaneet baletista sovitetut orkesterisarjat. Sarjat eivät sovelle samaa tapahtumien kronologista järjestystä kuin baletti. (Prokofjev: *Romeo and Juliet Suites 1 & 2* 2012.)

Sarjan nro 2 ensimmäinen osa esittelee Shakespearen kirjoittaman *Romeo ja Julia* -tarinan kaksi vihaa pitävää sukua, *Montaguet ja Capuletit*. Ensimmäinen osa on alun yllättävien akordien ja jousien seitinohuiden hiljaisten pitkien äänten vaihtelun (tahdit 1–16) jälkeen muuten hyvin voimakas ja rehvakas, mutta osan keskivaiheille sijoittuva huilusoolo on tunnelmaltaan ja orkestraatioltaan kauttaaltaan hyvin hento. Soolon teema on lainaus baletin kohdasta, jossa Julia suostuu epätoivon vallassa menemään naimisiin miehen kanssa jota ei rakasta. Samalla hän kuitenkin juonittelee nauttivansa lääkettä, joka tekee hänet valekuolleeksi, jotta hän säästyisi ei-toivotulta avioliitolta ja voisi herättyään olla yhdessä Romeon kanssa. (Prokofjev: *Romeo and Juliet* 1995; Prokofjev: *Romeo and Juliet Suites 1 & 2* 2012.) Juonenkäänteiden perusteella huilisti voi hakea sooloon ahdistunutta mutta toiveikasta tunnelmaa. Huilistin soittaman teeman puolessa välissä (tahdeissa 70 ja 86) olevan puolissävelaskeleen merkitys voidaan tulkita tukemaan tätä ahdistunutta tunnelmaa. Teeman toisessa tahdissa (tahti 64, ks. Kuvio 5) ja myöhemmin vastaavissa tahdeissa oleva alaspäinen oktaavihyppy tuskin viittaa tässä soolossa suoranaisesti mahtipontisuuteen, mutta sen voisi tulkita esimerkiksi uhmakkuutena. (ks. luku 2.2; Prokofjev, Tokyo: Zen-on-music, cop. 1998, 43–44.)

Huilun funktio ensimmäisessä osassa soolon ulkopuolella on soittaa säestäviä ääniä ja välillä yhtyä melodiaan soittaen ensiviulun kanssa unisonossa. Huilusoolo tuntuu irralliselta muuhun osan materiaaliin nähden sen täysin erilaisen tunnelman lisäksi. Vaikutelmaa erillisestä osasta vahvistavat ennen sooloa oleva osan päätökseltä tuntuva voimallinen kadenssi ja koko orkesterin yhteinen neljäsosan mittainen tauko tahdin 62 viimeisellä iskulla kuten Kuviota 5 tarkkailemalla voidaan huomata. Erillisyyden tunnetta korostaa myös tahtiosoituksen muuttuminen kolmijakoiseksi. (Prokofjev, Tokyo: Zen-on-music, cop. 1998, 30–49.)

The image displays a page of a musical score for Prokofiev's *Romeo ja Julia*. The score is divided into two main sections. The left section shows the flute part (Fl. I, II) and the first violin part (V. I, II) playing in unison. The right section is a full orchestral score for measures 61-66, starting with a rehearsal mark [7]. The tempo is marked 'Moderato tranquillo' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The flute part is marked 'I SOLO' and 'p dolce'. The piano part is marked 'pp non arpeggiato'. The strings are marked 'pp' and 'pizz.'. The score includes parts for Fl. I, II; Cl. I, II; Tegl.; Trbnro; Arpa; V. I, II; Violo; Celli; and C. B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Kuvio 5. Prokofjev: *Romeo ja Julia* –sarja nro 2, *I Montagueit ja Capuletit* (tahdit 61–66). Saapuminen huilusooloon. (Prokofjev, Tokyo: Zen-on-music, cop. 1998, 42–43.)

Kuviosta 6 nähdään, että huilusoolon loppuessa osa kuitenkin jatkuu saumattomasti liittäen soolon lopun ja sitä seuraavan materiaalin alun limittäin yhteen tahdissa 94, tahti-osoituksen palatessa nelijakoiseksi. Heti tahtilajin vaihtuessa puhallinsoittajat ja lyömäsoittajat jatkavat osan alkupuolelta tuttua mahtipontista säestystä ja tahdissa 95 soolosaaksofoni aloittaa alun teeman. (Prokofjev, Tokyo: Zen-on-music, cop. 1998, 45.)

The image displays a musical score for Prokofiev's *Romeo ja Julia*, specifically measures 92-96. The score is written for a woodwind section and a full orchestra. It begins with a woodwind solo marked 'SOLO' and 'p pesante'. The tempo is 'Allegro pesante'. The score shows a transition from a woodwind solo to a full orchestral accompaniment. The woodwind part features a melodic line with a 'SOLO' marking and 'p pesante' dynamics. The orchestral part includes strings and woodwinds, with dynamics like 'p' and 'p pesante'. The score is divided into systems, with a double bar line indicating a section change. The tempo 'Allegro pesante' is repeated at the beginning and end of the section.

Kuvio 6. Prokofjev: *Romeo ja Julia* –sarja nro 2, *I Montagueit ja Capuletit* (tahdit 92–96). Siirtyminen huilusoolosta takaisin osan alkupuolen materiaaliin. (Prokofjev, Tokyo: Zen-on-music, cop. 1998, 45.)

Montaguet ja Capuletit -osan huilusoolo sijoittuu tahteihin 63–94, ja koesoittotilannetta varten se pyydetäisiin valmistelemaan todennäköisesti kokonaan. Soolo-osuudessa toistuu neljä kertaa peräkkäin sama teema, josta soolohuilisti soittaa teeman neljä ensimmäistä tahtia kahdella ensimmäisellä kerralla yksin, ja kahdella jälkimmäisellä kerralla toisen huilistin kanssa unisonossa. Kuviossa 7 esiteltävän säestävän materiaalin keveyden vuoksi huilusoolo on erityisen herkkä intonaatio-ongelmille. Ongelmat intonaatiossa voivat vesittää huilistin tavoitteleman tunnelman. Kuviossa 7 sooloa säestävät vain harppu, lyömäsoittimet ja jousisoittimet, jotka soittavat kaikki hiljaisella nyanssilla, ja ensiviulistit soittavat *con sord.*, eli sordiinon kanssa. Paikoitellen säestyksessä ovat mukana myös klarinetit ja celesta, jotka säilyttävät myös nyanssin hiljaisena. Näitä ei näy Kuviossa 7. (Prokofjev: *Romeo and Juliet Suites 1 & 2* 2012; Prokofjev, Tokyo: Zen-on-music, cop. 1998, 30–49.)

Kuvio 7. Prokofjev: *Romeo ja Julia* –sarja nro 2, I *Montaguet ja Capuletit* (tahdit 79–82). Huilusooloa säestävää materiaalia. (Prokofjev, Tokyo: Zen-on-music, cop. 1998, 44.)

Soolohuilistin on harjoiteltava melodian sisältämien intervallien intonaatio tarkasti, ja lisäksi unisonossa soittamisen puhtauteen on kiinnitettävä huomiota. Soolon yksinkertaisen rakenteen ja itseään toistavan luonteen vuoksi tulkinnassa on panostettava intonaation lisäksi sointiväreihin ja nyanssien toteutumiseen. (Prokofjev: *Romeo and Juliet Suites 1 & 2* 2012.)

3.2.3 Daphnis et Chloé: huilistin kestävyys ja taidonnäyte

Ravel (1875–1937) oli impressionismia ja neoklassismia edustava säveltäjä. Hänen isänsä oli sveitsiläinen ja äitinsä baskilainen. Ravel syntyi Baskissa, mutta perhe muutti pian Pariisiin, jossa Ravel asuikin loppu ikänsä. Ravelin isä oli amatööripianisti ja kannusti poikaansa musiikin pariin. Vuonna 1882 Ravel aloittikin pianotunnit, ja vuonna 1887 hän alkoi opiskella harmoniaoppia. Pian tämän jälkeen hän kokeili säveltämistä tehden variaatioita muun muassa Edvard Griegin *Peer Gyntin* pohjalta. (Kelly 2016; Ravel 2016.)

Vuonna 1889 Ravel jatkoi piano-opintojaan Pariisin konservatoriossa. Vaikka opinnot konservatoriossa sujuivat aluksi hyvin, lopetti Ravel opintonsa kesken vuonna 1895, joutuessaan useammista epäonnistuneista yrityksistä voittaa pianokilpailuja. Jätettyään konservatorion, Ravel keskittyi säveltämiseen ja palasi vuonna 1897 takaisin konservatorioon opiskelemaan sävellystä opettajinaan Gabriel Fauré ja André Gedalge. Molempien opettajien vaikutus Ravelin sävellyksuraan oli merkittävä. (Kelly 2016.)

Sävellysoopinnotkaan eivät sujuneet konservatoriossa vaikeuksista. Ravel poistettiin sävellysluokalta vuonna 1900. Hän kuitenkin jatkoi Faurén kuunteluoppilaana, kunnes jätti konservatorion jälleen vuonna 1903. Vuosina 1900–1905 Ravel koki toistuvia epäonnistumisia sävellyskilpailuissa, mutta niistä huolimatta yleisö piti häntä merkittävänä säveltäjänä. Hankaluudet konservatoriolla ja epäonnisuus kilpailuissa johtuivat luultavasti enemmän Ravelin auktoriteettiongelmista kuin menestymishalun puutteesta. (Kelly 2016.)

Ravel vieraili vuonna 1889 Debussyn tavoin Pariisin maailmannäyttelyssä, ja gamelan-musiikki teki häneenkin suuren vaikutuksen. Hän piti myös Nikolai Rimsky-Korsakovin venäläisestä musiikista. Muiden säveltäjien musiikin lisäksi Ravel oli kiinnostunut kirjallisuudesta. Aikalaisina Ravelia ja Debussyä vertailtiin luonnollisesti keskenään jo omana elinaikanaan. Ravelin väitettiin imitoivan Debussyä, mikä viilensi säveltäjien välejä. Ravel kiisti imitoinnin, mutta myönsi kuitenkin ihailevansa Debussyn työtä. (Kelly 2016.)

Vuonna 1909 Ravel alkoi säveltää tilaustyönä balettia, nimeltä *Daphnis et Chloé*. Samoihin aikoihin hän tutustui Stravinskyyn, joka esitteli omia ajankohtaisia sävellyksiään Ravelille. Baletin sävellystyö eteni hitaasti, ja se ensiesitettiin vasta vuonna 1912. Ensiesityksen menestys jäi heikoksi, mihin saattoi osittain vaikuttaa juuri valloillaan ollut kohu, joka pyöri Debussyn *Faunin iltapäivään* tehdyn balettiesityksen ympärillä (ks. luku 3.2.1).

Nykyään *Daphnis et Chloé* mainitaan yhtenä Ravelin merkittävimmistä sävellyksistä. (Kelly 2016.)

Ravel nimitti itse *Daphnis et Chloé*:a baletin sijaan sinfoniseksi koreografiaksi. Sävellyksen taustalla oleva juoni perustuu kreikkalaisroomalaiseen maalaisromanssiin, jossa tarinan päähahmot, rakastavaiset Daphnis ja Chloé, erotetaan toisistaan, ja monipolvisten tapahtumien seurauksena merirosvot vangitsevat Chloén. Pan-jumala pelastaa Chloén muistellen omia seikkailujaan Syrinx-nimisen nymfin kanssa ja saattaa rakastavaiset takaisin yhteen. Kiitollisina Panin avusta Daphnis ja Chloé esittävät Panin ja Syrinxin rakkaustarinan, mihin huilusoolo sijoittuu. Pan soittaa vietteleviä säveliä, joiden tahtiin Chloé tanssii itsensä lopulta uuvuksiin ja lankeaa soolon jälkeen Daphniksen käsivarsille. (Ravel: *Daphnis et Chloé* 2009.)

Ravelin musiikissa (kuten Debussyinkin) puupuhaltimet ovat jousisoitinten kanssa tasa-vertaisessa asemassa. Teoksessa puhallinsooloja on paljon, ja melodian kulut liikkuvat Debussyin sävellystavan tapaisesti saumattomasti stemmasta toiseen. *Daphnis et Chloé* on instrumentaatioltaan huilistille mielenkiintoinen, sillä siihen on kirjoitettu tavallisten poikkihuilujen ja piccolon lisäksi myös alttahuilustemma. Laajan orkesterin lisäksi massiivisessa teoksessa on mukana myös kuoro. (Ravel: *Daphnis et Chloé* 2009)

Huiluilla on teoksessa paljon soitettavaa, ja esittelemäni huilusoolo ei suinkaan ole ainut laajassa teoksessa (Ravel: *Daphnis et Chloé* 2009). Valitsemani soolo on sellainen, jota erittäin todennäköisesti pyydetäisiin valmistelemaan orkesterin koesoitotilannetta varten. Se tarjoaa huilistille mahdollisuuden soittaa erittäin ekspressiivisesti käyttäen koko soittimen äänensävyrepertuaaria, vaihdella dynamiikkaa sekä vibraton taajuutta ja soittaa rubatossa kuitenkin pulssin määrittelemissä rajoissa. Koesoittoa varten huilistia pyydetäisiin luultavasti valmistelemaan teoksesta osuus väliltä harjoitusnumero 176 ja kaksi tahtia harjoitusnumeron 179 jälkeen. (Baxtresser & Rearick 1995, 28–29.) Vaikka soolohuilistin osuus jatkuu välittömästi tämänkin jälkeen merkittävänä, tarkoitan jatkossa soolosta puhuessani juuri mainitsemaani teoksen osuutta.

Musiikki vaihtelee teoksessa hiljaisen ja rauhaisan maalailun sekä purskahtelevamman ja voimakkaamman välillä. Panin ja Syrinxin rakkaustarinasta kertova huilusoolo on yksi teoksen rauhallisemmista kohdista. Vaikka koko orkesterin nyanssi on hiljainen, on soolo kuitenkin täynnä ekspressiivisyyttä, ja se on huilistin kohokohta koko teoksessa. Huilusoolo liikkuu vaimean sävelmaton päällä, jota leimaavat pitkät äänet sekä tasainen

pulssi, jota ylläpitävät jousten pizzicatot ja harppu. Sooloa säestävää materiaalia voi tarkastella Kuvioista 8. (Ravel: *Daphnis et Chloé* 2009; Ravel, New York: Dover, cop. 1989, 228–233.)

The image displays a page of a musical score for Ravel's *Daphnis et Chloé*. The score is arranged in a vertical system with the following parts from top to bottom:

- P¹ Fl.** (First Flute): Features a melodic line with slurs and accents.
- G⁴ Fl.** (Fourth Flute): Mirrors the first flute's part.
- Fl. en sol.** (Flute in Sol): Rests.
- Cl.** (Clarinet): Rests.
- F. et 2^e B²ons** (Fagotto and Bassoons): Rests.
- Cors.** (Cor Anglais): Plays a sustained chord with a *2^o* marking.
- 1^{re} Hrp.** (First Harp): Rests.
- 2^{me} Hrp.** (Second Harp): Plays a rhythmic accompaniment of chords.
- 1^{ers} V^ons Div.** (First Voices Division): Plays a rhythmic accompaniment.
- 2^{ls} V^ons Div.** (Second Voices Division): Plays a melodic line with slurs.
- Alt. Div.** (Alto Division): Plays a melodic line with a *Unis* marking.
- Velles Div.** (Violoncelles Division): Rests.
- C. B. Div.** (Contrebasses Division): Rests.

The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (D major or F# minor). A rehearsal mark **17** is visible on the right side of the page.

Kuvio 8. Ravel: *Daphnis et Chloé* (4 tahtia ennen harjoitusnumero 177:ä–harjoitusnumero 177). Huilusooloa säestävät pitkät äänet ja tasaista pulssia ylläpitävät pizzicatot. (Ravel, New York: Dover, cop. 1989, 229.)

Musiikki rauhoittuu hyvissä ajoin ennen soolon alkamista, joten huilistilla on hyvin aikaa valmistautua soolon alkamiseen ja sen tunnelmaan. Sooloon valmistautuessa huilistin kannattaa kuunnella harpun ja josten antama pulssi tarkkaan heti harjoitusnumero 176:n alusta, jotta lähtö sooloon tapahtuu sulavasti. Soolon alussa oleva skaala, ja sen jälkeiselle neljäsosalle (neljäs tahti harjoitusnumerosta 176, g^2) pehmeästi laskeutuminen vaativat tarkkuutta, niin soittoteknisesti kuin temponkäsittelyllisestikin. (Ks. Kuvio 9.) (Ravel: *Daphnis et Chloé* 2009; Ravel, New York: Dover, cop. 1989, 227–228.)

The image displays a page of a musical score for Ravel's *Daphnis et Chloé*. The score is divided into two main sections. The left section is labeled "Retenez" and shows the preparation for the flute solo. The right section is labeled "176 Très lent" and begins the solo. The flute part is marked "suivre le solo" and "expressif et souple". The bassoon part is marked "1^o ôtez la Sourdine", "3^o ôtez la Sourdine", and "4^o". The harp part is marked "ppp". The strings are marked "pizz." and "Div.". The tempo is marked "Très lent" and the time signature is 3/4. The score includes parts for Flute I, Flute II, Clarinet, Bassoon, Horns, Harp, Violins, Viola, Cello, and Double Bass.

Kuvio 9. Ravel: *Daphnis et Chloé* (2 tahtia ennen harjoitusnumero 176:ta–4. tahti harjoitusnumero 176:sta). Huilusooloa edeltävät tahdit. (Ravel, New York: Dover, cop. 1989, 227–228.)

Soolon loppuessa tunnelma vaihtuu hyvin yllättäen hektisemmäksi, ja huilistin on onnistuttava tunnelmanvaihdoksessa salamannopeasti. Harjoitusnumerossa 179 dis³:lla olevan trillin on oltava heti uudessa tempossa ja tunnelmassa (ks. Kuvio 10). (Ravel: *Daphnis et Chloé* 2009; Ravel, New York: Dover, cop. 1989, 232–233.)

The image displays a page of a musical score for Ravel's *Daphnis et Chloé*. The score is divided into two main sections. The left section is labeled 'Retenu' and features a complex, rhythmic pattern for the flute and clarinet parts, with dynamic markings of *f* and *p*. The right section is labeled '179 au Mouvt. Pressez' and shows a transition to a more rhythmic and dynamic style. This section includes parts for various instruments: Flutes (1st and 2nd), Clarinet, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion (1st and 2nd), Violins (1st and 2nd), and Cellos/Double Basses. The flute part in the '179 au Mouvt. Pressez' section is particularly prominent, with dynamic markings of *pp*, *ff*, and *pp*. The score also includes performance instructions such as 'Div. arco' and 'Pizz.'.

Kuvio 10. Ravel: *Daphnis et Chloé* (2 tahtia ennen harjoitusnumero 179:ä–kolmannen tahdin kaksi ensimmäistä iskua harjoitusnumero 179:n jälkeen). Ote partituurista, jossa näkyy soolosta poistuminen ja äkillinen tunnelman vaihdos. (Ravel, New York: Dover, cop. 1989, 232–233.)

Kuten jo aiemmin mainitsinkin, soolohuilistin stemma jatkuu vaativana myös huilusoolon jälkeen. Sen vuoksi huilistin on kyettävä pitämään itsensä äärimmäisen keskittyneenä vielä soolon jälkeenkin.

4 Pohdinta

Opinnäytetyön kirjoitusprosessi osoittautui raskaammaksi kuin olin kuvitellut. Tein paljon sellaista työtä, joka ei näy lopullisessa kirjallisessa tuotoksessa. Suurin syy tähän on se, että aiheeni rajaus ei suinkaan ollut selkeä prosessia aloittaessani. Alkuperäinen ajatukseni kaksiosaisesta opinnäytetyöstä kaatui tekijänoikeuspulmiin ja aikaresurssien puutteeseen. Kaksiosainen opinnäytetyöni olisi koostunut huilisteille suunnatusta oppimateriaalista ohjelmallisten orkesterisoolojen harjoitteluun ja oppimateriaalin tekemiseen liittyneen taustatyön kartoituksesta.

Vaikka luovuinkin oppimateriaalintekoaikaiseni jo varhaisessa vaiheessa, haaveilin edelleen laajemmasta huilusoolojen esimerkkikäsittelystä. Työn edetessä kävi kuitenkin selväksi, että esimerkkien määrää oli rajattava huomattavasti. Tiedostin kyllä ajatuksen tasolla jo työn alkuvaiheessa, että huilusoolojen esimerkillinen taustoitus vaatii kovasti työtä, siihenhän koko opinnäytetyöni lähtökohtainen ajatus perustuu, mutta käytäntö ylilätti minut jälleen. Kunkin esimerkkisoolon käsittelemiseen kului enemmän aikaa ja sivuja, kuin olin osannut odottaa. Myös musiikin tulkitsemisen ja ohjelmamusiikin teorian käsitteleminen osoittautuivat ennako-oletustani suuremmiksi osuuksiksi.

Tulkitsemista ja ohjelmamusiikkia käsittelevien teoriaosuuksien kirjoittaminen on ollut antoisaa. Olen saanut tukea monille tulkitsemiseen liittyville käsityksilleni, joita en ole aiemmin osannut perustella vakuuttavasti. Lisäksi olen oppinut täysin uusiakin asioita, kuten erilaiset teoriat tiettyjen musiikkitapahtumien merkityssisällöistä. Lohduttavaa omaa soittoa ja tulkitsemisen opettamista ajatellen on ollut se, että kaikessa käyttämässäni lähdekirjallisuudessa on korostettu, ettei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa tulkintaa kustakin teoksesta. Tämänkin asian olen periaatteessa aina tiennyt, mutta en ole saanut sille koskaan mielestäni riittävän vakuuttavia perusteluja. Opinnäytetyötä tehdessäni olen löytänyt enemmän sellaisia ohjenuoria tulkinnan luomiseen, joiden avulla voin luottaa tulkinnan rakentamisen kulkevan oikeaan suuntaan, kuin mitä aiemmin olen osannut mainita.

Kirjoitusprosessin aikana olen huomannut, kuinka vajavaiset tiedot minulla oli ohjelmamusiikista ennen prosessin alkamista. Nyt uskallan väittää, että olen perehtynyt ainakin ohjelmamusiikin käsitteeseen enemmän kuin keskiverto valmistumaisillaan oleva musiikkipedagogi. Oppimieni asioiden valossa olisin voinut näin jälkikäteen ajatellen valita esi-

merkkeinä käsiteltäviksi huilusooloiksi nimenomaan ohjelmamusiikin parista paremminkin jotkin soolo-osuudet esimerkiksi Sibeliuksen sinfonisista runoista. Lopulta valitsemani esimerkitkin voidaan kuitenkin lukea ohjelmamusiikiksi, kuten luvussa 3.2 totean.

Jätin esimerkkisoolojen käsittelyn tietoisesti työprosessissani viimeisten asioiden joukkoon. Halusin perehtyä aiheeseeni liittyvään teoriaan perusteellisesti, ennen kuin lähtisin soveltamaan sitä käytäntöön. Hioin kuitenkin aiheeni teoriaa niin pitkään, että huilusoolojen käsittelemisen kanssa tuli kiire, kun opinnäytetyön palautuspäivä alkoi lähestyä hurjaa vauhtia. Olosuhteet huomioon ottaen onnistuin kuitenkin mielestäni käsittelemään kaikkia sooloja melko kattavasti. Suunnittelin jo työn varhaisesta vaiheesta lähtien, että olisin ottanut soolojen käsittelyyn mukaan myös eri vuosikymmenten huippuhuillistien tulkintojen vertailemisen kustakin soolosta. Minulle ei kuitenkaan jäänyt riittävästi aikaa etsiä teoksista eri vuosikymmenillä tehtyjä äänitteitä.

Saatuani opinnäytetyöni valmiiksi, olen pohtinut, miten haluaisin kehittää musiikkialaa työssäni käsittelemien asioiden osalta. Haluan tuoda tässä esiin kaksi päällimmäiseksi jäänyttä ajatustani. Ensimmäinen kehitysehdotukseni liittyy musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmiin. Soitonopetus ja musiikinopintojen muut osa-alueet kannattaisi mielestäni eheyttää yhtenäisemmäksi kokonaisuudeksi musiikkikoulutuksessa jo musiikin perustason opetuksesta lähtien. Käytännössä eheyttäminen voitaisiin toteuttaa esimerkiksi käyttämällä soittotunneilla harjoiteltavaa repertuaaria musiikin teorian ja musiikkitiedon opetuksen perustana. Näin oppilaat oppisivat jo varhaisessa vaiheessa opintojaan liittämään soitettavat kappaleet niiden musiikin teoreettiseen ja historialliseen kontekstiin, mikä edesauttaisi kappaleiden taustoittamisen muuttumista luonnolliseksi toimintatavaksi uuteen kappaleeseen tutustuttaessa. Teosten taustojen kartoittamisen muuttuessa luonnolliseksi toimintatavaksi jo lapsesta asti, tulevaisuuden muusikoista voisi kasvaa entistä taitavampia musiikin tulkitsijoita.

Toinen kehitysehdotukseni musiikkialaan liittyen koskee nuottijulkaisuja. Moniin teosten editioihin on liitetty jonkinlainen esipuhe teokseen ja sen säveltäjään liittyen. Esipuheet saisivat mielestäni levitä kattamaan laajemmankin osan julkaistavista editioista, jotta muusikoilta säästyisi aikaa teosten taustatutkimusta tehdessä. Niihin editioihin, jotka on julkaistu jo aiemmin, voisi kustantaja tuottaa irrallisena hankittavissa olevia lisävihkoja, joissa kerrottaisiin teoksen historiasta ja avattaisiin editorin tekemiä ratkaisuja. Kappaleiden esittelytekstien lisääminen etenkin oppilaskäyttöön tarkoitettuihin kokoelmateok-

siin tukisi oppilaiden kokonaisvaltaisen musiikkikäsityksen kehittymistä. Esittelyjen ei tarvitsisi olla yhtä laajoja kuin luvussa 3.2 antamieni esimerkkien, vaan lyhyt ja kompakti tärkeimpien tietojen paketti voisi rohkaista oppilasta (tai opettajaa) ottamaan kappaleen taustoista enemmän selvää. Tällä hetkellä huilunsoitonoppilaan mahdollisuus saada soittamistaan kappaleista pätevää taustatietoa, jää täysin oppilaan tai hänen opettajansa oma-aloitteisuuden varaan. Nykyinen tilanne ei valitettavasti takaa kaikille huiluoppilaille tasa-arvoisia oppimismahdollisuuksia, etenkin sellaisissa tapauksissa joissa oppilas käy vain soittotunneilla, eikä osallistu muuhun musiikin osa-alueiden opetukseen.

Omaa toimintaani muusikkona ja musiikkipedagogina tahdon kehittää jatkossa kokonaisvaltaisemman musiikin ymmärtämisen ja opettamisen suuntaan. Toivon, että kykenisin muusikkona koskettamaan kuulijoita tulkinnoillani paremmin, kun olen perehtynyt perusteellisesti tulkinnan rakentamiseen. Haluan korostaa myös oppilailleni, ettei soittamisessa ole kyse pelkästään äänten teknisestä suorittamisesta, vaan etenkin merkitysten välittämisestä kuulijalle, ja auttaa heitä luomaan itselleen sopivat, mutta relevantin tulkinnan reunaehdot täyttävät tulkinnat soittamistaan kappaleista.

Lähteet

Arho, Anneli 2004. Tiellä teokseen – Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Väitöskirja. DocMus-yksikkö. *Studia Musica* 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1995. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Suom. Soinne, Paavo. (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. 1753–1762.). Hämeenlinna: Karisto Oy.

Baxtresser, Jeanne & Rearick, Martha 1995. *Orchestral Excerpts for Flute*. Theodore Presser Company.

Bessmertnova, Natalya & Lavrovsky, Mikhail 2012. *Romeo and Juliet*. [verkkodokumentti]. Bolshoi. Youtube. Saatavuus <<https://www.youtube.com/watch?v=da8GvPijJlo>> (31.10.2016).

Dahlhaus, Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Oramo, Ilkka. (Musikästhetik 1967.) Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura – Musikvetenskapliga Sällskapet i Finland ry.

Debussy: *Orchestral Works 1*. Orchestre National de Lyon. Jun Märkl. Booklet notes: Keith Anderson. [verkkodokumentti]. Naxos 2008. Saatavuus <<http://kouvola.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/NAC/booklet-8.570759.pdf>> (31.10.2016).

Debussy, Claude. *Prélude à l'après-midi d'un faune*, L86. Kalmus A 1392. Boca Raton: Edwin F. Kalmus, [n. 2000]

Debussy, Claude. *Prélude à l'après-midi d'un faune*, L86. Peters 9151a. Leipzig: Edition Peters, [julkaisuaika tuntematon].

Debussy. [verkkodokumentti]. Sibelius Akatemia Koulutuskeskus. Saatavuus <http://www2.siba.fi/historia/1900/gallia_artikkelit/debussy.html> (31.10.2016).

Hämeenniemi, Eero 2007. Musiikki ja kulttuurien kohtaaminen. Juhlaesitelmä Suomen Kulttuurirahaston vuosijuhlassa 27.2.2007. [verkkodokumentti]. Suomen Kulttuurirahasto: Säätio. Saatavuus <<https://skr.fi/fi/juhlaesitem%C3%A4-suomen-kulttuurirahaston-vuosijuhlassa-2722007>> (20.11.2016).

Kelly, Barbara L 2016. Ravel, Maurice. [verkkodokumentti]. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Saatavuus <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52145>> (30.10.2016).

Kurkela, Kari. Musiikki ja mielikuvitus. Teoksessa Kurkela, Kari (toim.) 1990. Näkökulmia musiikkiin. Musiikintutkimuslaitos, Sibelius-Akatemia. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 9–25.

Kurkela, Kari. Tulkinnan kohteena tulkinta – Alustavia huomioita musiikin tulkitsemisestä. Teoksessa Tarasti, Eero (toim.) 1982. Musiikin soivat muodot – Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 2. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston monistuskeskus, offset 1982, 67–75.

Lehto, Kalevi. Sävelteoksen tulkitsemisestä. Teoksessa Kurkela, Kari (toim.) 1990. Näkökulmia musiikkiin. Musiikintutkimuslaitos, Sibelius-Akatemia. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 93–102.

Lesure, François & Howat, Roy 2016. Debussy, Claude. [verkkodokumentti]. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Saatavuus <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>> (16.10.2016).

Mallarme, Stephane 2006. Faunin iltapäivä – Valitut runot. Suom. Aaltonen, Einari. Ensimmäinen painos. Turku: Savukeidas Kustannus 2006.

Murtomäki, Veijo. Sibeliuksen En Saga: Muodon ja ohjelmallisuuden ongelma. Teoksessa Kurkela, Kari (toim.) 1990. Näkökulmia musiikkiin. Musiikintutkimuslaitos, Sibelius-Akatemia. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 157–187.

Nijinsky 2010. La siesta del fauno. [verkkodokumentti]. Youtube. Saatavuus <<https://www.youtube.com/watch?v=laX9GZfjROg>> (31.10.2016).

Packalen, Elina. Musiikki ja ekspressiivisyys. Teoksessa Huovinen, Erkki & Kuitunen, Jarmo (toim.) 2008. Johdatus musiikkifilosofiaan. Tampere: Vastapaino, 32–67.

Pohjanen, Aino 2011. Nuoteista musiikiksi : Musiikin tulkinta osana viulunsoiton opetusta. [verkkodokumentti]. Opinnäytetyö. Musiikin koulutusohjelma. Oulu: Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Saatavuus <http://theseus.fi/bitstream/handle/10024/36392/Pohjanen_Aino.pdf?sequence=1> (20.11.2016).

Pommer, Max 1970. Preface. Debussy, Claude. Prélude à l'après-midi d'un faune, L86. Peters 9151a. Leipzig: Edition Peters, 9–11, [julkaisuaika tuntematon].

Prokofjev: Romeo and Juliet. National Symphonic Orchestra of Ukraine. Andrew Mogrelia. Music Notes: Keith Anderson. [verkkodokumentti]. Naxos 1995. Saatavuus <<http://kouvola.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/NAC/booklet-8.553184-85.pdf>> (31.10.2016).

Prokofjev, Sergei. Romeo and Juliet: suite no. 2, op. 64-ter (1938 edition). Tokyo : Zenon-music, cop. 1998.

Prokofjev: Romeo and Juliet Suites 1 & 2. Seattle Symphony. Gerard Schwarz. Music Notes: Paul Schiavo. [verkkodokumentti]. Naxos 2012. Saatavuus <<http://kouvola.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/NAC/booklet-8.571210.pdf>> (31.10.2016).

Ravel, Maurice. Daphnis et Chloé. New York: Dover, cop. 1989.

Ravel: Daphnis et Chloé. Orchestre National de Lyon. Jun Märkl. Booklet notes: Keith Anderson. [verkkodokumentti]. Naxos 2009. Saatavuus <<http://kouvola.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/NAC/booklet-8.570992.pdf>> (31.10.2016).

Ravel. [verkkodokumentti]. Sibelius Akatemia Koulutuskeskus. Saatavuus <http://www2.siba.fi/historia/1900/gallia_artikkelit/ravel.html> (31.10.2016).

Redepenning, Dorothea 2016. Prokofjev, Sergey. [verkkodokumentti]. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Saatavuus <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22402>> (31.10.2016).

Scruton, Roger 2016. Programme music. [verkkodokumentti]. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Saatavuus <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>> (31.10.2016).

Stefani, Gino 1985. Musiikillinen kompetenssi – Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia. Suom. Nylund, Heikki. (La Competenza Musicale, Cooperative Libreria 1982.) Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no. 3. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston monistuskeskus, offset 1985.

Tucker, G. M. & Chalmers, Kenneth 2016. programme music. [verkkodokumentti]. The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Saatavuus <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370>> (15.10.2016)