



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

DUETTOJA TRUMPETILLA

Miten on mukauduttava eri kokoonpanoissa?

Lauri Karhi

Opinnäytetyö
Marraskuu 2018
Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi

KARHI, LAURI:
Duettoja trumpetilla
Miten on mukauduttava eri kokoonpanoissa?

Opinnäytetyö 39 sivua, joista liitteitä 8 sivua
Marraskuu 2018

Tämän opinnäytetyön on tarkoitus auttaa trumpetteja lähestymään vieraampia duokoonpanoja ja helpottaa niissä toimimista. Opinnäytetyö auttaa myös trumpettien kanssa toimivia muusikoita ymmärtämään trumpetin ominaisuuksia kamarimusiikissa. Tutkimus on käytännönläheinen ja siinä käsitellään tätä työtä varten järjestettyä konserttia, jonka ohjelma koostui erityyppisistä duetoista eri instrumenttien kanssa. Konsertti *Dialogueja* pidettiin 2.10.2018 Tampereen Musiikkiakatemiassa.

Opinnäytetyössä käsitellään trumpetin kamarimusiikillista historiaa ja soittimen kehittymistä nykyiseen muotoonsa. Työ auttaa ymmärtämään trumpetin merkitystä laajemmin kamarimusiikissa.

Konserttia järjestäville tästä työstä on hyötyä käytännön tasolla. Työstä löytyy kappaleita, joissa käydään läpi konsertin järjestämiseen liittyviä asioita, sekä loppuraportti pidetystä konsertista. Loppuraportissa analysoidaan sekä prosessissa onnistuneita että kehitettäviä tekijöitä.

Tässä työssä esitellään myös *Dialogueja*-konsertin ohjelman teokset ja säveltäjät sekä perustelut ohjelmiston valinnalle.

Asiasanat: trumpetti, kamarimusiikki, vaskien historia, duetto, konsertti.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of Music Pedagogy

KARHI, LAURI:
Duets for the trumpet
How to Adapt to Different Ensembles?

Bachelor's thesis 39 pages, appendices 8 pages
November 2018

The purpose of this thesis is to help trumpet musicians to approach unfamiliar duos and make it easier for them to play in these ensembles. This thesis also helps other musicians to understand the features of the trumpet in chamber music. Thesis is practice-based and includes a concert. The concert *Dialogeja* was held on October 2nd in 2018 at Tampere Music Academy.

The thesis gives information about the history of the trumpet in chamber music and the development of the instrument into its current form. It helps the reader to understand the significance of the trumpet more extensively in chamber music.

For musicians who are organising a concert, this thesis will be useful at a practical level. Information is given about things related to the process of organising and debriefing the concert. The debriefing part discusses the whole concert process.

The thesis includes a section where the programme of the concert is introduced. In addition, reasons are given for the selection of the compositions for the concert.

Key words: trumpet, chamber music, history of brass, duet, concert.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	TRUMPETTI KAMARIMUSIIKKISOITTIMENA.....	6
2.1	Trumpetti ennen 1800-lukua.....	6
2.1.1	Myöhäisrenessanssin aika (1500–1600-luku).....	6
2.1.2	Hohdoka barokin aika (1600–1800-luku).....	7
2.1.3	Klassinen aika ennen 1800-lukua.....	8
2.2	Modernin trumpetin aika.....	9
2.2.1	Trumpetin kehitys 1800–1900-luvulla.....	9
2.2.2	Trumpetti 1900-luvun jälkeen.....	10
3	KONSERTIN JÄRJESTÄMINEN.....	12
3.1	Konsertin tausta ja ohjelmiston valinta.....	12
3.2	Markkinointi	13
3.3	Harjoitusten järjestäminen	14
3.4	Käsiohjelman laatiminen	14
4	KONSERTIN TEOKSET JA SÄVELTÄJÄT	15
4.1	Eugene Bozza: Dialogue.....	15
4.2	Dave Maric: Lucid Intervals	16
4.3	Paul Hindemith: Sonate für Trumpet und Klavier.....	17
4.4	Celso Machado: Kolme brasilialaista laulua.....	17
5	DUETTOJEN SOITTAMINEN ERI INSTRUMENTTIEN KANSSA.....	19
5.1	Trumpetti ja piano.....	19
5.2	Trumpetti ja lyömäsoittimet.....	20
5.3	Trumpettiduo.....	21
5.4	Trumpetti ja kitara.....	22
6	KONSERTIN LOPPURAPORTTI	24
6.1	Yleiset valmistelut	24
6.2	Oma valmistautuminen konserttiin.....	24
6.3	Konserttikokonaisuuden itsearviointi	25
7.	POHDINTA	27
	LÄHTEET	29
	LIITTEET	31
	Liite 1. <i>Dialogueja</i> konsertin mainos	31
	Liite 2. Konsertin käsiohjelma	32
	Liite 3. Konsertin taltioinnit	39

1 JOHDANTO

Opinnäytetyön tarkoitus on selvittää, mitä erilaisia muuttujia on huomioitava, kun soittaa trumpetistina eri soittimien kanssa. Työssä käsittelen, miten tavoiteltava ääni-ihanne muuttuu eri soittimien kanssa ja miten se vaikuttaa muun muassa nyansseihin, fraseeraukseen, soitin- ja sordiinovalintoihin. Päädyin aiheeseen soitettuani erilaisissa kamarimusiikkikokoonpanoissa ja huomattuani, että soittotapaa on hieman muokattava kokoonpanosta riippuen.

Opinnäytetyöni jakaantuu taiteelliseen ja kirjalliseen osaan. Taiteellisena osana järjestin konsertin, jonka ohjelmistossa oli trumpetin ja jonkin toisen soittimen duettoja. Olen pyrkinyt valitsemaan ohjelmistoon soitinpareja, jotka ovat hieman harvinaisempia. Kirjalliosassa raportoin omia havaintojani eri soitinten vaikutuksesta trumpetistin soittoon.

Kerron opinnäytetyössäni myös hieman trumpetin perusominaisuuksista ja käsittelen soittimen vahvuuksia ja haasteita, jotta voin kertoa yksityiskohtaisemmin teoskohtaisesti soitossa huomioitavista tekijöistä. Työssäni käsittelen myös trumpetin kamarimusiikkihistoriaa ja soittimen kehittymistä, mikä auttaa ymmärtämään trumpetin merkitystä laajemmin kamarimusiikissa.

Trumpetin soittamisesta eri duettokokoonpanoissa ei ole paljon kirjoitettua käytännönläheistä tietoa. Opinnäytetyöni on tarkoitus auttaa löytämään tietoa etukäteen erilaisista duokokoonpanoista ja helpottaa valmistautumista yhteissoittoon tiedostaen mahdolliset haasteet.

2 TRUMPETTI KAMARIMUSIIKKISOITTIMENA

2.1 Trumpetti ennen 1800-lukua

Ensimmäisiä vaskisoittimia oli jo 1500 vuotta eaa. tai jopa aiemmin. Egyptistä, Kreikasta ja Lähi-idästä on löydetty antiikin ajoilta olevia varhaisia vaskisoittimia, joita on käytetty signaalien tuottamiseen. Keskiajalla trumpettia alettiin vähitellen arvostamaan myös soittimena musiikin tekemisessä. Kamarimusiikillisessa mielessä on järkevää aloittaa trumpetin historian tutkinta myöhäisrenessanssin ajalta. (Sarkissian & Tarr 2001.)

2.1.1 Myöhäisrenessanssin aika (1500–1600-luku)

Renessanssin aikaan trumpettistit ja lyömäsoittajat olivat tärkeässä roolissa keisarikunnissa sotilasmusiikissa ja seremonioissa. Trumpettistit perustivat trumpettikiltoja ja osallistuiivat hoveissa juhlallisuuksiin. Yhdellä trumpetilla pystyi soittamaan vain yhden yläsävelsarjan, koska putken pituutta ei voinut kesken soiton muuttaa. Tämän takia trumpetteja olikin eri vireisiä. Trumpetille kirjoitettu materiaali oli vielä renessanssin aikaan matalle kirjoitettua ja signaalimaista. Eri juhlatilaisuuksien lisäksi trumpettia käytettiin teattereissa. Esimerkiksi monissa Shakespearen kirjoittamissa näytelmissä oli mukana trumpetti. (Tarr 1997, 84–85.)

Ensimmäiset trumpettiyhtyeet syntyivät Italiassa. Esitettävä repertuaari oli kirjoitettu viidelle trumpetille. Yhtyeissä soitti yleensä viisi tai kymmenen trumpettistia. Kymmenen hengen yhtyeessä jakauduttiin kahdeksi kuoroksi. Korkeaäänisemmäksi kirjoitetusta stemmasta käytettiin nimitystä *clarino* tai *soprano*, päämelodiaa soittavasta *sonata*, *quinta* tai *principale*, toiseksi alimmasta väliäänestä *alto e basso* ja pohjaääntä soittavasta *basso*. Trumpettiyhtyettä täydentämään osallistui usein myös patarumpali. Näitä juhlallisia teoksia kutsuttiin sonaateiksi. Trumpettiyhtyeiden perustamisessa tärkeässä roolissa oli müncheniläinen trumpettisti Cesare Bendinelli (1542–1617). Hänen ansioistaan myös trumpettiyhtyeiden soittoon yhdistettiin laulumusiikkia ja trumpetin rooli taidemusiikissa vahvistui. Vähitellen oopperoiden alkuun trumpettiyhtyeille kirjoitettiin lyhyitä tocca-toiksi kutsuttuja osia alkusoitoiksi esiripun noustessa. Tästä hyvänä esimerkkinä on Claudio Monteverdin *L'Orfea* -oopperan toccata vuodelta 1607. (Tarr 1997, 84–85.)

2.1.2 Hohdokus barokin aika (1600–1800-luku)

Vähitellen trumpetti muuttui sotilaallisesta signaalisoitimesta yhä varteenotettavamaksi taidemusiikkisoittimeksi. 1600-luvulla käytettyjä trumpetteja kutsutaan luonnontrumpeteiksi niiden käytön perustuessa luonnon yläsävelsarjaan. Luonnontrumpettien suukappaleet erosivat nykyisistä suukappaleista siten, että ne muistuttivat hieman käyrätorven suukappaleita verrattuna moderneihin suukappaleisiin. Suukappaleen sisäosa oli muodoltaan kartiomainen, minkä ansiosta äänen intonaatioon oli helpompi vaikuttaa. Hyvä intonaatio mahdollisti yhteistyön muiden soittimien kanssa. Barokin aikana trumpettille kirjoitetut roolit ovat edelleen pääosin fanfaarimaisia. (Sarkissian & Tarr 2001.)

Ammattitaitoiset trumpettistit osoittivat, että trumpettilla voi soittaa myös melodioita, kunhan opettelee soittamaan trumpetin äänialan ylärekisteriä, jolloin yläsävelsarjassa äänten välit pienenevät. Muun muassa trumpettisti ja säveltäjä Girolamo Fantini (1600–1675) kehitti tätä soittotyyliä ja sävelsi teoksia kirjoitettuna korkeaan rekisteriin. Barokin aikana olikin kaksi soittotyyliä, joista edellä mainittua kutsutaan nimellä *clarino*, johon kuului myös improvisointi. Perinteisempää fanfaarimaisempaa tyyliä kutsutaan nimellä *principale*. (Sarkissian & Tarr 2001.)

Säveltäminen trumpettille alkoi eri puolella Eurooppaa hieman eri aikoihin. Oli tiettyjä kaupunkeja, joissa korkeatasoiset trumpettistit vaikuttivat tilanteeseen. Leipzigin Johann Sebastian Bach oli tärkeä säveltäjä myös trumpettimusiikissa. Yksi barokin ajan virtuoottisesti merkittävimmistä trumpettille sävelletyistä teoksista on *Brandenburgilainen konsertto numero kaksi*, jossa trumpetti soittaa melodiaa korkeassa rekisterissä. Jo ennen Bachia Leipzig oli vireä kaupunki trumpettimusiikin kannalta. Siellä toimineista säveltäjistä mainittakoon Johann Pezel, Jacob Lowe ja Johann Kreiger. Puolestaan Dresdenissä useita tärkeitä trumpettiteoksia sävelsi Heinrich Schütz. Wienissä trumpettilla oli suuri rooli hovisoittimena ja Keski-Euroopan alueella Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan alaisuudessa toimikin korkealle arvostettu ja erittäin taidokas keisarillinen trumpettikilta, jonka soittajamäärä pyrittiin pitämään pienenä mutta ammattitaitoisena. Itävallassa tärkeitä säveltäjiä olivat Orazio Benevoli, Andreas Hofer ja Heinrich Ignatz Franz Biber. (Bloss 2012, 33–34.)

Italiassa trumpettia kehitettiin myös soolosoittimena. Italialaisia tärkeitä säveltäjiä trumpettille olivat muun muassa Giuseppe Torelli, Padre G.B. Martini ja Alessandro Scarlatti.

Scarlatti vaikutti Italiassa opintomatalla olleeseen englantilaiseen säveltäjään Georg Friedrich Händeliin. Palattuaan Englantiin Händel sävelsi vuonna 1711 *Rinaldo*-oopperan, jossa on neljälle trumpetillemme sävelletty tärkeä rooli. Muita tärkeitä Händelin trumpettisävellyksiä on esimerkiksi *Messiah*-oratorion osa *The Trumpet Shall Sound*. (Tarr 1997, 92–96.)

Englannissa kehitettiin myös vetopasuunaa muistuttava trumpetti (*The English Flat Trumpet*). Ääniä sai muutettua luistin avulla, kuten pasuunalla. Tällä trumpettilla oli mahdollista soittaa matalammassa rekisterissä sellaisia kulkua, joita ei luonnontrumpetilla ollut mahdollista tehdä (Webb, 262). Tälle trumpetillemme englantilainen säveltäjä Henri Purcell kirjoitti sävellykseensä *Music for the Funeral of Queen Mary*. (Tarr 1997, 92–96.)

2.1.3 Klassinen aika ennen 1800-lukua

Vuosien 1750–1815 aikana trumpettimusiikissa oli eräänlainen suvantovaihe Johann Sebastian Bachin kuoleman jälkeen. Klassismin aikana trumpetin rooli orkesterissa muuttui melodiaa soittavasta soittimesta enemmän säestäväksi ja rytmiseksi soittimeksi. Tähän vaikuttivat hyvin paljon klassismin ajan suuret säveltäjät Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ja Ludwig van Beethoven, jotka halusivat sävellyksillään siirtyä menneistä tyylilajeista eteenpäin. Samanaikaisesti barokin aikana alkunsa saanut trumpetin *clarino*-soittotyyliä kehitettiin ja rajoja trumpetin äänialassa koitettiin sooloteoksissa. Nykyisin näitä soolokappaleita esitetään yleensä piccolotrumpetilla. (Tarr 1997, 98–99.)

Klassismin aikana orkesteriteoksiin kirjoitettiin usein kaksi trumpettia soittamaan parina. Trumpetteja käytettiin usein painottamaan sävellysten tonaalisuutta etenkin kadensseissa, jotta käsitys dominantista ja toonikasta vahvistuisi. Melodiset teemat ja fraasit kirjoitettiin pääosin jousisoittimille ja puupuhaltimille. Trumpeteille ei kirjoitettu yleensä enää yhtä korkealle kuin barokin aikana, vaan suurin osa teoksista pysyy viisiviivaisen G:n (trumpetin kaksiviivaisen G:n) alapuolella. (Tarr 1997, 98–99.)

1700-luvulla trumpetin rakennetta kehitettiin uudelleen. Wienin, Prahan ja Budapestin alueella yritettiin valmistaa lyhyempiä trumpetteja pitkäköjen luonnontrumpettien korvaajiksi. Trumpetin monipuolistamiseksi kehitettiin erilaisia ratkaisuja soitettujen

yläsävelsarjojen yhdistämiseksi. Luonnoksia läppäkoneistollisista ja muista kromaattisuuteen pyrkivistä trumpeteista syntyi vähitellen. (Tarr 1997, 100–101.)

2.2 Modernin trumpetin aika

Trumpetin kehityksen historiassa 1800-luvun alku on merkittävä. Silloin trumpettia kehitettiin soittimena ja luonnontrumpetista vähitellen siirryttiin venttiilitrumpettiin 1900-luvulle tultaessa. Myös musiikillinen trumpetin äänen ihanne muuttui. Barokin aikana pyrkimys oli pyramidimaiseen äänirakenteeseen eli korkeimpien äänien haluttiin olevan kevyempiä ja hiljaisempia kuin matalien äänien. Sen lisäksi sekä renessanssin että barokin aikana instrumenteilla pyrittiin imitoimaan mahdollisimman paljon luonnollista ihmisen lauluääntä. 1900-luvun aikana pyramidiajatus muuttui, josta esimerkkinä jazzin puolelta big band -musiikissa lead-trumpetistin (eli korkeinta ääntä soittavan trumpetistin) tehtävä on soittaa orkesterin ylintä ääntä vahvasti ja kuuluvasti. (Tarr 1997, 98.)

2.2.1 Trumpetin kehitys 1800–1900-luvulla

Modernin trumpetin kehityksen käännekohtat sijoittuvat 1800-luvun alkupuolelle. Wieniläinen trumpetisti Anton Weidinger oli suuressa roolissa mukana trumpetin kehitystyössä. Weidinger oli kehittänyt läppäkoneistollista trumpettia, koska halusi soittaa kromaattisen asteikon ja päästä luonnontrumpetin rajoituksellisuudesta (vain yksi yläsävelsarja oli soitettavissa kerrallaan). Läppäkoneistollisen trumpetin valmistuttua alkoi uusi aikakausi, kun kaksi uutta trumpettikonserttoa, Joseph Haydnin trumpettikonsertto (vuonna 1796) ja Johann Nepomuk Hummelin trumpettikonsertto (vuonna 1803) valmistuivat. Konsertot on alun perin sävelletty Anton Weidingerin esitettäväksi. Haydnin ja Hummelin konsertoissa esitellään lähes koko trumpetin ääniala ja rytmisen ketteryys. Konsertot ovat vakiintuneet yhä nykyäänkin orkestereiden koesoittoteoksiksi. Haydnin ja Hummelin sävellyksistä huolimatta läppäkoneistollinen trumpetti jäi vielä Weidingerin aikana kokeilun asteelle sen oltua melko haastava soitin, ja 1800-luvulla jatkettiin luonnontrumpetin käyttöä orkesteriohjelmistossa. (Wallace 1997, 236–238.)

Anton Weidingerin lisäksi vaskien kehittämistyössä oli mukana paljon muitakin merkittäviä vaskisoitinten ammattilaisia. Vuonna 1818 saksalainen käyrätorvisti Heinrich David Stolzel kehitti ensimmäisen toimivan vaskisoittimen venttiilin yhteistyössä Friedrich Bluhmelin kanssa. Venttiileitä painamalla voitiin muuttaa soittimen putken pituutta ja

saatiin eri luonnonsävelsarjat käyttöön, kuten läppäkoneistollakin, mutta huomattavasti helpommin. Kromaattinen asteikko oli mahdollista soittaa täydellisenä. Stolzelin ja Bluhmelin kehitystyön jälkeen venttiilikoneistoa alettiin hyödyntää vaskisoittimissa. (History of the Trumpet 2018.)

Vaskisoittimien kamarimusiikin kehityksessä sotilassoittokuntien merkitys on suuri 1800-luvun aikana vaskisoittinten ollessa helposti liikuteltavia ja kuuluvia. Ranskalainen sotilasmusiikkikulttuuri levisi pohjoiseen Pariisissa sävellystä opiskelleen klarinetistin Bernhard Henrik Crusellin mukana. Crusell palasi Tukholmaan ja loi siellä perustan vaskiseitsikolle, johon kuului silloin venttiilöity kornetin esimalli (bugle), kolme käyrätorvea, kaksi luonnontrumpettia ja pasuuna. Tuohon aikaan Ruotsin vallan alla olleessa Suomessa torviseitsikko vakiintui siviilivaskisoittokuntiin vuonna 1874 ja muuntui muotoon Es-kornetti, kaksi Bb-kornettia, Es-alttorvi, Bb-tenoritorvi, Bb-baritonitorvi ja Estuuba. Muun muassa nuori Jean Sibelius sävelsi vaskiseitsikolle teoksia. (Wallace 1997, 241-242.)

1800-luvun loppupuolella oli jo kiertäviä virtuoottisia trumpetisteja. Yksi merkittävä kornetisti ja trumpettisti oli Jean-Baptiste Arban (1825–1889). Arbanin harjoituksista koottu trumpettinsoiton tekniikkakirja on yhä edelleen yksi maailmanlaajuisesti käytetyimpiä trumpettin soitinoppaita.

2.2.2 Trumpetti 1900-luvun jälkeen

Kun moderni trumpetti lopulta vakiintui yleiseen käyttöön, trumpettin solistinen ja kamarimusiikillinen käyttö monipuolistui. Myös nopeasti kehittyvät 1900-luvun eri tyyliuuntauokset ja halu uudistua ovat olleet avainasemassa myös trumpettin historiassa. 1900-luvulla Ranskassa oli tärkeitä säveltäjiä trumpettimusiikin kannalta. Poulenc sävelsi vuonna 1922 sonaatin trumpettille, pasuunalle ja pianolle, missä on kuultavissa vaikutteita Stravinskyn töistä. Muita tärkeitä trumpettille säveltäneitä ranskalaisia olivat esimerkiksi Arthur Honegger ja hieman myöhemmin Eugène Bozza. (Bauschka 1958, 18–22.)

1900-luvun aikana myös jazz on vaikuttanut klassisen kamarimusiikin kehittymiseen. Klassisessa kamarimusiikissa trumpettin rooli kehittyi melko pienin askelin kamarimusiikkiteosten painottuessa jousikvartettojen ja liedin kehittämiseen. Jazzissa trumpettista kehittyi jo 1900-luvun alussa keskeinen jazzkokoonpanojen soitin. 1900-luvun alku oli

länsimaisessa taidemusiikissa täysin uusiin suuntiin kehittyvää ja uudenlaisiin piirteisiin pyrkivää. Eurooppalaiset klassisen musiikin säveltäjät kiinnostuivat Atlantin toisella puolella leviävästä jazzista ja ottivat siitä myös itselleen vahvoja vaikutteita omiin sävellyksiinsä. Selkeästi jazzista vaikutteita ottaneita kamarimusiikkiteoksia ovat muun muassa Igor Stravinskyn teos *L'Histoire du soldat* (Sotilaan tarina) ja Bohuslav Martinůn teos *La revue de cuisine*. (Harrison 2005, 1–3.)

Trumpetti on nykyisin monipuolisesti käytetty kamarimusiikkisoitin. Yksi yleistynyt kamarimusiikkikokoonpano on vaskikvintetti, jossa on kaksi trumpettia, käyrätorvi, pasuuna ja tuuba. Uusia kamarimusiikkikokoonpanoja keksitään hyödyntää edelleenkin. Modernissa musiikissa ei ole rajoja, ja uusia tapoja hyödyntää kaikkia soittimia etsitään koko ajan. Esimerkiksi trumpettille ja lyömäsoittimille on sävelletty useita teoksia, joissa lyömäsoitinten laaja määrä avaa mahdollisuuksia erilaisille äänimaailmoille. Modernissa musiikissa trumpetin äänialaa ja rytmistä ketteryyttä viedään äärimilleen ja osa teoksista on teknisesti erittäin vaativia. Trumpetti on yleisesti vakiinnuttanut asemansa kamarimusiikkisoittimena.

3 KONSERTIN JÄRJESTÄMINEN

3.1 Konserttin tausta ja ohjelmiston valinta

Halusin lähtökohtaisesti toteuttaa opinnäytetyöni konsertin muodossa. Konsertin ohjelmistosta halusin persoonallisen. Valitsin teoksia, joita ei ole esitetty paljon etenkin trumpettilla. Koin myös tärkeäksi, että järjestäessäni konsertin olen mahdollisimman monessa teoksessa itse mukana. Alun perin yhteistyö lyömäsoittajan kanssa oli yhtenä suurena kiinnostuksen kohteena. Pian sain ajatuksen laajentaa duettoajatuksen koko konsertin mittaiseksi eri soittimien kanssa. Duettosoittimiksi trumpetin kanssa valikoituivat lyömäsoittimet (marimba, vibrafoni ja antiikkisymbaalit), kitara, piano ja toinen trumpetti.

Duettokappaleissa kumpikin soittaja on koko ajan esillä ja teokset ovat hyvinkin solistisia kummallekin muusikolle. Suunnitellessani konsertin ohjelmaa oli myös mietittävä fyysiseltä rasitukseltaan järkevän kestoinen ja tasoinen konsertti. Halusin myös tuoda konserttiin hyvin erilaisia kappaleita eri aikakausilta ja tyylikausilta korostaakseni trumpetin monipuolisuutta.

Konserttini kokoonpano vaati suhteellisen paljon kalustoa lavalle samanaikaisesti, joten tilaa miettiessä tuli tämä ottaa huomioon. Kaiken kaikkiaan lavalla tuli olla flyygeli, marimba, vibrafoni, antiikkisymbaalit, paikka kitaristille ja nuottitelineet edellä mainituille sekä kahdelle trumpettistille. Akustiikan tuli myös soveltua niin voimakasta dynamiikkaa vaativille lyömäsoittimille ja trumpettille kirjoitetulle teokselle, kuin hyvin pienelle ja hennolle kitara- ja trumpettiduolle. Päädyin valitsemaan näistä syistä konsertin tapahtumapaikaksi Tampereen Musiikkiakatemia Pyynikkisalini. Pyynikkisalissa on Tampereen konservatorion lukukauden aikana suuri määrä eri tapahtumia, joten oli tärkeää olla mahdollisimman aikaisessa vaiheessa liikkeellä. Listasin useita mahdollisia päivämääriä ja sain salin varattua konsertilleni marraskuun toiselle päivälle.

3.2 Markkinointi

Konsertin markkinoinnissa oli aluksi mietittävä kohdeyleisöä: ketkä olisivat mahdollista konsertin kuuntelijakuntaa? Etuna konserttini sisällössä oli se, että siinä esitettävistä kappaleista suurin osa oli sellaisia, joita ei etenkään Suomessa ole paljon esitetty. Lisäksi konserttiin trumpetin duettosoitinpareiksi oli valikoitunut hyvin erilaisia soittimia (piano, lyömäsoittimet ja kitara), joita juuri tällaisessa kamarimusiikkikokoonpanossa harvemmin kuulee. Myös tyylikaudet olivat hyvinkin monipuoliset, joten sisältö oli siinäkin suhteessa kiinnostava. Kohdeyleisöksi pyrin siis saamaan klassisen musiikin kuuntelijoita, harrastajia ja ammattilaisia.

Markkinointikanavia mietittäessä halusin tehdä perinteisen julisteen. Julisteella on helppo tavoittaa ihmisiä ilmoitustauluja ja muita mainostuspaikkoja hyödyntäen. Tapahtumapaikalla eli Tampereen Musiikkiakatemiassa oli tärkeä saada suuri näkyvyys ja tietoisuus talossa asioiville, sillä suurin osa kuuntelijakunnasta oli jollakin tavalla kytköksissä taloon joko opiskelijoina, opettajina tai muina talossa asioivina. Ilmoitin lisäksi konsertista Tampereen konservatoriolle, jotta sitä mainostettaisiin sähköisillä ilmoitustauluilla. Lisäksi mahdollisia kuulijoita oli tavoitettavissa viemällä mainosjuliste muun muassa Tampereen pääkirjastolle. Julisteen lisäksi nykypäivänä ehkä vielä merkittävämpi mainostuskanava on sosiaalinen media. Konsertin mainostus leviää sitä kautta myös kauempana asuville ja mainos osuu silmiin ja muistuttaa itse itsestään kohdeyleisön selaillessa sosiaalisen median kanaviaan.

Ennen julisteen ja sosiaalisen median mainosten tekemistä oli mietittävä konsertille puoleensavetävä nimi, joka olisi melko lyhyt ja ytimekäs, mutta josta kävisi nopeasti ilmi mistä konsertissa on kyse. Konserttini nimeksi tuli *Dialogueja*. Ajattelin, että dialogi eli vuoropuhelu kuvaa täydellisesti konsertin sisältöä ja samalla sain viitattua sillä konsertissa esiintyvään kappaleeseen eli Eugène Bozzan sävellykseen, jonka nimi on *Dialogue*.

Nimen lisäksi oli mietittävä markkinointia varten huomiota herättävä ja jollakin tavalla kiinnostava kuva mainoksia varten. Päädyin lähestymään yleisöä absurdin ja humoristisen lähtökohdan kautta käyttämällä ottamaani kuvaa trumpettista hyvinkin epätavallisessa paikassa ja oudossa käyttötarkoituksessa. Mainoskuvassa trumpetti on kukkaruukkuna kaivon alla talvimaisemassa. Omasta mielestäni mainos kiinnittää huomion ja saa ihmiset tutkimaan tarkemmin, mistä on kyse. Mainos löytyy liitteenä numerolla yksi.

3.3 Harjoitusten järjestäminen

Opinnäytetyökonsertissani oli mukana viisi aktiivista muusikkoa, joilla oli oman konserttini lisäksi paljon muitakin projekteja samaan aikaan käynnissä, joten harjoitusaikataulujen sopiminen hyvissä ajoin muodostui tärkeäksi. Haastetta lisäsi se, että olen itse töissä Turussa, kun muut asuvat Tampereella. Duetoista koostuvassa konsertissa hyvä puoli oli se, että päästessäni itse Tampereelle sain yleensä sovittua harjoitukset vähintään yhden kokoonpanon kanssa. Toinen hyvä puoli oli, että duettokokoonpano mahtuu harjoittelemaan pienessäkin tilassa, joten varsinaisesti ei ollut välttämätöntä varata mitään erityistä tilaa harjoituksia varten lukuun ottamatta lyömäsoittajan kanssa pidettyjä harjoituksia, jotka olivat riippuvaisia marimban ja vibrafonin sijainnista.

3.4 Käsiohjelman laatiminen

Käsiohjelmia on hyvin erilaisia. Itse halusin käsiohjelmasta ytimekkään ja informatiivisen, mutta halusin tuoda esille konsertissa esiintyvien muusikoiden taustoja. Käsiohjelman kansilehdeksi laitoin saman kuvan, jota olin käyttänyt muutenkin konsertin mainonnassa. Ensimmäiselle sivulle laitoin selkeästi konsertin ohjelman esiintyjineen. Pyysin jokaista soittajaa kirjoittamaan lyhyen esittelyn, jossa he saivat kertoa hyvin asiapitoisesti itsestään. Soittajia oli konsertissa yhteensä kuusi, ja siksi pitkiin esittelyteksteihin ei ollut mahdollisuutta, jotta tekstiasettelu pysyi vielä hyvin luettavana.

Muusikoiden esittelyjen lisäksi halusin kirjoittaa lyhyet kuvaukset säveltäjistä ja esitettävistä teoksista. Yritin saada vangittua esittelyihin oikeanlaisen tunnelman kuuntelukokemuksista varten. Käsiohjelman loppuun merkitsin lähdeluettelon. Käsiohjelma liitteenä numero kaksi.

4 KONSERTIN TEOKSET JA SÄVELTÄJÄT

4.1 Eugène Bozza: Dialogue

Eugène Bozza (1905–1991) oli ranskalainen säveltäjä ja kapellimestari. Hän opiskeli Büsserin, Rabaudin, Capetin ja Nadaudin kanssa Pariisin konservatoriossa, jossa hän voitti Prix de Rome -apurahat viulunsoitossa (1924), orkesterinjohtamisessa (1930) ja sävellyksessä (1934). Vuodesta 1938 vuoteen 1948 hän toimi Opéra-Comiquen kapellimestarina Pariisissa, josta hän siirtyi Valenciennesiin konservatorion johtajaksi. Sieltä hän jäi eläkkeelle vuonna 1971. (Schubert 2001.)

Bozza sävelsi runsaasti kamarimusiikkia etenkin puhallinsoittimille, ja näitä teoksia esitetään paljon kansainvälisesti. Bozza sävelsi myös orkesterimusiikkia kuten viisi sinfoniaa, *Leonidas*-oopperan ja baletin *Jeux de plage*, mutta näitä teoksia esitetään enemmän vain Ranskassa. Bozzan kamarimusiikkiteoksissa on kuultavissa melodian sujuvuus, elegantti rakenne ja hyvä tietämys instrumenttien soitettavuudesta. (Brodsky 2006.)

Konsertissa kuultu Bozzan kahdelle trumpetille säveltämä duettokappale *Dialogue* on majesteettinen ja juhlava lyhyt kolmiosainen teos. Teoksen takana ei ole mitään erityistä tarinaa, mutta nimensä mukaisesti kaksi trumpettia vuorottelee ja käy ikään kuin vuoropuhelua keskenään. Teoksen ensimmäinen osa *Allegro maestoso* on hyvin ylvään kuuloinen ja pohjautuu triolipainotteisiin vuorotteleviin teemoihin. Ensimmäisen osan puolesävälissä materiaali muuttuu samankaltaiseksi, mitä esiintyy myöhemmin toisessa osassa. Toinen osa on tempomerkinnältään *Moderato* ja yleisvaikutelmaltaan hieman mystisempi ja salaperäisempi sekä rauhallisempi ja raukeampi. Toisessa osassa toinen trumpetti on aina selvästi säestävä toisen soittaessa melodista ja hieman surumielistäkin teemaa. Viimeinen osa *Tempo di Marcia* on marssimainen ja palaa enemmän tyyllillisesti ensimmäisen osan tunnelmiin. Kolmas alkaa fanfaarimaisin teemoin, minkä jälkeen tulee scherzomaisia leikillisiä teemoja ennen lopun nopeaa *Più vivo* -huipennusta.

4.2 Dave Maric: Lucid Intervals

Dave Maric on Isosta-Britanniasta kotoisin oleva säveltäjä sekä akustisen ja elektronisen musiikin esittäjä, jonka teoksia on kuultu niin konserttitaloissa, pienemmillä lavoilla kuin elokuvissakin. Maric työskentelee säännöllisesti eri musiikin ja taiteen tyyllilajien edustajien kanssa mukaan lukien klassisen musiikin, jazzin ja elektronisen musiikin. 1990-luvun alkupuolella Maricin kyvyt pianistina noteerattiin eri tyyllilajien taitajana ja hän pääsi esiintymään monissa erityyppisissä kokoonpanoissa kuten kitaristi Marc Ribotin yhtyeen, Lontoon Sinfonietan, BBC:n sinfoniaorkesterin ja Lontoon Filharmonian kanssa. (Maric 2018.)

Dave Maric on tehnyt paljon yhteistyötä nimekkään lyömäsoittajan Colin Currien kanssa muun muassa säännöllisillä esityksillä Colin Currie Group -yhtyeen kanssa, jonka pääpaino on Steve Reichin musiikissa. Maric on säveltänyt paljon musiikkia Currielle ja hänen ensimmäinen tilausteoksensa *Trilogy* (2000) olikin juuri Currielle tehty kappale. Maric on työskennellyt myös muiden taitemuotojen kuten video- ja esittävän taiteen, animaation ja tanssin parissa. Hän on tehnyt teoksia esimerkiksi Channel 4 -kanavalle Isossa-Britanniassa, Suomen kansallisoopperalle ja Bernin baletille. (Maric 2018.)

Opinnäytetyökonserttini teos *Lucid Intervals* (vuodelta 2006) on Dave Maricin sävellys Colin Currielle ja ruotsalaiselle maailmankuululle trumpelistille Håkan Hardenbergerille, joka oli pyytänyt tilausteosta. Kappale on pääosin sävelletty flyygelitorvelle, joka alun perin miellyttikin Hardenbergeriä, mutta Maric on kirjoittanut kappaleessa myös C-trumpetille saadakseen sävyihin kirkkaampaa sävyä kontrastiksi. Kappaleen otsikko *Lucid Intervals* viittaa samalla teoksen äänimaailmaan (suora käännös ”selkeät intervallit”), mutta myös ilmiöön, jossa on tapahtunut vakava pään kohdistunut onnettomuus ja jossa loukkaantunut henkilö herää sekavasta tilasta hetkeksi täysin selkeänä ja tietoisena, mutta hetken päästä vaipuu taas sekavaan ja tiedottomaan tilaan usein viimeistä kertaa. Kappaleen musiikkia ei ole suunniteltu kuvaamaan onnettomuutta ja tilapäistä toipumista eräänlaisena kerronnallisena tarinana, mutta joka tapauksessa kappaleen keskellä on havaittavissa kirkasta selkeyttä ja tietoisuutta, jota ympäröivät osat ovat tummempia ja epämääräisempiä. Säveltäjän mukaan tässä on havaittavissa yhteys nimen ja teoksen välillä, mutta sen syvempää merkitystä ja yhtälöä ei ole. (Maric 2018.)

4.3 Paul Hindemith: Sonate für Trumpet und Klavier

Paul Hindemith (1895–1963) oli saksalainen säveltäjä, viulisti, alttoviulisti, opettaja ja kapellimestari ja musiikkiteoreetikko. 1900-luvun säveltäjistä ja musiikkiteoreetikoista Hindemith oli merkittävä yhdistäessään hyvin kattavasti vallitsevia sävellystekniikoita ja musiikin tyylilajeja. Hän sävelsi varhaisimmat kamarimusiikkisävellyksensä omalle Amar-Hindemith-kvartetilleen, jossa hän oli alttoviulustina, ja näitä teoksia esitettiin 1920-luvulla eri paikoissa uuden musiikin festivaaleilla. Vuodesta 1915 alkaen Hindemith toimi Frankfurtin oopperan orkesterin johtajana. Vuonna 1938 Hindemithin sävellettyä *Mathis der Maler* -oopperan hän ajautui natsien epäsuosioon sen kantaottavuuden vuoksi. Ollessaan Frankfurtissa oopperan orkesterin johtajana hän myös puhui juutalaisten työllistymisoikeuksien puolesta. Tilanne johti siihen, että hänen täytyi lähteä Saksasta Sveitsiin. (Schubert 2001.)

Hindemith sävelsi vuosien 1936 – 1955 välillä sonaatteja lähes kaikille soittimille. Hindemithin sonaatti trumpetilille ja pianolle (*Sonate für Trumpet und Klavier*) on vuodelta 1939 vuosi sen jälkeen, kun hän oli muuttanut pois Saksasta natsien noustua valtaan. Sonaatin säveltämisen aikaan Hindemith asui Sveitsissä ja seurasi maailman tilanteen kehittymistä kohti toista maailmansotaa. Saksan valloittaessa Tšekkoslovakian Hindemith päätti muuttaa pois Euroopasta Yhdysvaltoihin tunnettuaan olonsa turvattomaksi. Sonaatti trumpetilille ja pianolle valmistui myöhemmin vuonna 1939, ja sitä on pidetty yhtenä hänen henkilökohtaisimmista sävellyksistään hänen elämässään tapahtuneiden tapahtumien takia. (Schubert 2001.) Sonaatissa on kolme osaa *Mit Kraft, Mässig bewegt* ja *Trauermusik*. Viimeinen osa päättyy viittaukseen Bachin koraalista *Alle Menschen müssen sterben* (kaikkien on kuoltava). Opinnäytetyökonserntissani kuultiin sonaatin ensimmäinen osa.

4.4 Celso Machado: Kolme brasilialaista laulua

Celso Machado on brasilialainen kitaravirtuoosi, perkussionisti, laulaja, multi-instrumentalisti ja säveltäjä. Hän on esiintynyt neljänkymmenen vuoden aikana ympäri maailmaa niin Brasiliassa, Euroopassa kuin Pohjois- ja Etelä-Amerikassakin. Hän on esiintynyt kansainvälisesti tunnettujen kitaristien kuten Sergio ja Odair Assadin, Badi Assadin, Romero Lubambon, Yamandu Costan, Cristina Azuman ja Peter Fingerin ja Solorazafin kanssa, sekä brasilialaisten jazz-muusikkojen Gilberto Gilin ja Bebel Gilberton kanssa.

Machadon sävellyksissä tulee vahvasti esiin hänen brasilialaiset juurensa. Sävellyksissä on kuultavissa myös vaikutteita länsimaisesta klassisesta musiikista ja afrikkalaisesta ja portugalilaisesta perinnesävellyksestä. Machadon musiikki on yhdistelmä monista eri tyyli-
lajeista ja se kuvaakin hyvin käynnissä olevaa brasilialaisen musiikin kehittymistä. Machado säveltää pääasiassa kitaralle ja kamarimusiikkiyhtyeille. (Machado 2018.)

Sambossa (Bossa Nova), *Pacoca (Choro)* ja *Quebra Queico (Choro)* ovat kaikki teoksia, jotka löytyivät kirjasta *Musiques populaires brésiliennes*. Kirjassa on viisi Machadon sävellystä kitaralle ja huilulle. Kuunneltuani kappaleita ajattelin, että ne toimisivat myös duettina trumpetillemme ja kitaralle. Konserttia varten valitsin yllämainitut kolme sävellystä, ja niistä syntyi hyvin toimiva kokonaisuus. Teokset ovat hyvin perinteisiä brasilialaisen musiikin teoksia, joissa kitara toimii säestävänä ja rytmisenä ja melodiaa mukailevana soittimena ja toinen soitin solistisempänä instrumenttina.

5 DUETTOJEN SOITTAMINEN ERI INSTRUMENTTIEN KANSSA

5.1 Trumpetti ja piano

Opinnäytetyökonsertissani ulkoistin trumpetin ja pianistin duettokappaleen Kyösti Vesteriselle ja Tuomas Turriagolle saadakseni lyhyen tauon konsertin sisällä, koska etenkin teos lyömäsoittimelle ja trumpetillemme oli fyysisesti vaativa. Soitin kuitenkin säännöllisesti myös pianistin kanssa, valmistautuessani samalla B-resitaaliini, jonka kaikissa teoksissa oli mukana trumpetti ja piano.

Tyypillisin duettosoitin trumpetin kanssa on piano, ja repertuaaria pianolle ja trumpetillemme löytyy paljon. Suurin osa trumpetin solistisesta repertuaarista soitetaan juuri tällä duolla. Trumpetillemme on sävelletty melko vähän sooloteoksia, joissa ei ole mitään säästystä, koska trumpetillemme ei voi soittaa kuin yhtä ääntä kerrallaan, jolloin äänimaailma on varsin yksipuolinen. Pianon kanssa soittaminen oli konserttini duoista tutuin, koska musiikinopinnoissa jo varhaisessa vaiheessa aloitetaan kappaleiden harjoittelu pianon säästyksellä.

Pianon kanssa soittaessa on huomioitava, että piano on tasavireinen soitin. Tästä johtuen trumpettistini on myös itse pyrittävä soittamaan tasavireisesti eikä luonnonpuhtaasti, kuten esimerkiksi toisten puhallinsoittimien kanssa. Toisaalta etuna on se, että pianon vire pysyy lähes muuttumattomana konsertin ajan. Muiden orkesterisoittimien kanssa soittaessa on yleistä, että pitkän konsertin kuluessa yleinen intonaatio voi hieman nousta (Intonaatio orkesterissa n.d.)

Mielestäni tärkein huomio pianon kanssa soittaessa on se, että omaa soittoa ei tarvitse yrittää ylikorostaa. Erona yksin soittoon ja harjoitteluun on se, että itsensä voi kuulla huommin, vaikka yleisöön trumpetti ei varmasti peity sen ominaisuudet ja vahva diskanttisuus huomioiden. Jos pianon äänestä hämääntyy ja pyrkii soittamaan turhaan voimakkaammin kuin olisi tarve, soitto käy huomattavasti raskaammaksi niin trumpettistille fyysisesti kuin kuuntelijallekin.

5.2 Trumpetti ja lyömäsoittimet

Trumpetilla ja lyömäsoittimilla on pitkä yhteinenkin historia. Molempia on käytetty useissa osissa maailmaa muun muassa voiman ja statuksen osoittajina. (Sarkissian & Tarr 2001.) Vanhoja teoksia löytyy trumpettiyhdyille ja lyömäsoittajille. Varsinaisia duetto- teoksia trumpetille ja lyömäsoittimille löytyy modernista musiikista jonkin verran. Modernit teokset ovat haastavia ja vaativatkin soittajilta hyvää instrumentin hallintaa.

Lyömäsoittajan kanssa soitimme Dave Maricin lyömäsoittajalle ja trumpelistille tekemän teoksen *Lucid intervals*. Lyömäsoittajalla oli käytössään vibrafoni, marimba ja antiikkisymbaalit, trumpelistilla C-trumpetti ja flyygelitorvi sekä piikkisordiino. Sekä lyömäsoittimet että trumpetti tarjosivat nyanssien puolesta paljon liikkumavaraa, sillä molemmilla soitinryhmillä on mahdollista soittaa hyvin pehmeästi mutta myös erittäin suurella dynamiikalla.

Soittaminen duettona lyömäsoittajan kanssa oli erittäin antoisaa ja hyvin erilaista kuin tyypillisemmät kamarimusiikkiryhmät, joissa olen ollut mukana. Osin oli miellettävä itsensä myös kuin yhdeksi lyömäsoittimeksi. Myös esimerkiksi flyygelitorvella soitettaessa merkintä ”non vibrato” nuotissa oli hyvin perusteltu soitettaessa vibrafonin kanssa. Sävyt ovat hyvin lähellä toisiaan ja vibrafonin äänen ollessa täysin tasainen ei vibrato flyygelitorven äänessä toiminut.

Piikkisordiinoista kokeilin sekä puista että metallista sordiinoa. Metallisen piikkisordiinon sävy oli terävämpi ja nasaalimpi ja se toimi marimban kanssa teoksessa paremmin. Sävy oli hieman kirkkaampi ja perkussiivisempi. Metallinen sävy trumpetissa sai sen soitettuna kontekstissa muistuttamaan hyvin paljon toista lyömäsoitinta, joten mielestäni äänimaailma oli onnistunut.

Lähtökohtaisesti äänenmuodostus on lyömäsoittajalla ja trumpelistilla hyvin erilainen. Lyömäsoittaja synnyttää äänen, millä hetkellä ja millä voimalla mallet osuu instrumenttiin, mikä on ulospäinkin nähtävissä. Trumpelistilla äänenmuodostus tapahtuu ilman liikkuessa värähtelevien huulten kautta instrumenttiin ja yksittäisiä äänten pituuksia hallitaan kielen liikkeellä. Trumpetti on moneen muuhun vaskisoittimeen verrattuna hyvin nopea reagoimaan. Trumpetin ketteryydestä johtuvat toisinaan myös rytmiset ongelmat, joita aiheuttavat varsinkin tuplakielen helppous ja nopeus. Äänen sakkaaminen ja epäselvyys

voi johtua kielten, sormien ja puhalluksen eriaikaisuudesta, joiden kaikkien tulee olla täysin samanaikaisia soiton onnistumiseksi. (Aho 2009, 177)

5.3 Trumpettiduo

Kuten jo trumpetin kamarimusiikkihistoriaa käsitelleessä luvussa mainittiin, trumpetin ensimmäiset musiikilliset kamarimusiikkiteokset on esitetty trumpettiyhtyeillä. Nykypäivänä myös orkestereissa soittaa yleensä kahdesta neljään trumpettistia. Tästä syystä instrumenttikohtaiset yhteisharjoitukset ovat arkipäivää ja yhtenäistä sointia on haettu jo trumpetin soiton opintojen aloittamisesta lähtien. Trumpettiduo on trumpetteille hyvin luonnollinen kokoonpano.

Luonnollisesti äänimaailma on kahdella samalla soittimella hyvinkin homogeeninen, vaikka tietenkin sävyerot syntyvät yksilöiden soittotavoista; kahta samanlaista soittajaa ei ole. Vaarana on, että syntyvästä äänimaisemasta tulee tasapaksua. Harjoitellessamme yhdessä kollegani Mikko Mikkolan kanssa Eugène Bozzan kappaletta *Dialogue* huomasimme, että kahdella trumpetilla soitettaessa korostuu yksityiskohtien tärkeys ja musiikillisten ajatusten liioittelu.

Yksi tärkeimmistä tekijöistä yhteissoitossa on intonaatio, ja etenkin, kun kaksi samaa instrumenttia soittaa yhdessä, äänten huojunnan ja epävireisyyden havaitsee välittömästi. Ennen kappaleen harjoittamista haimme yhteistä sointia ja virettä muun muassa soittamalla paljon kvinttejä ja kvartteja ja hitaita koraalimaisia harjoituksia oppiaksemme tuntemaan toistemme soittotavan ja intonaation. Mitä enemmän soitimme erilaisia asioita yhdessä, sitä tutummaksi työskentely kävi. Kollegan tunteminen hyvin myös vapaa-ajan puolelta edesauttoi kommunikointia ja yhteistä musiikillista ajattelua esitettävää kappaletta ajatellen.

Jaoin stemmat siten, että kollegani soitti korkeamman ensimmäisen trumpetin stemman ja minä matalamman toisen trumpetin stemman, jolla on suuri merkitys sille, millaista ylempi stemma on soittaa. Kappaleessa molemmilla stemmoilla oli toki nimensä mukaisesti (*Dialogue* = dialogi, vuoropuhelu) solistisia teemoja tasaisesti, mutta monesti ensimmäisen trumpetin stemma oli melodian kannalta enemmän esillä oleva teema. Huomasin, että alemmaa stemmaa soitettaessa pystyin vaikuttamaan paljon omalla työlläni

kokonaisuuteen. Alempaa ääntä soitettaessa oli soitettava hyvin yläsävelrikkaasti ja tukevasti, jotta fyysisesti raskaamman ylemmän stemman soittaminen oli kevyempää soittaa, eikä sitä tarvinnut yrittää erikseen korostaa. Monesti myös se, että itse soitti taustalla olevaa säestyskuviota vahvasti teemaa mukaillen, kevensi kollegani osuutta.

Sovimme, että minä toimin tavallaan duettokokoonpanomme johtajana eli näytin yhteiset lähdöt ja olin vetovastuussa taitekohdissa. Pyrkimys oli tietenkin olla mahdollisimman hyvin sisällä toistemme musiikillisessa ajatusmaailmassa ja fraasiajattelussa, jotta varsinaista johtamista tarvitsisi tehdä mahdollisimman vähän. Soitettuumme yhdessä jonkin aikaa oli hienoa huomata, että reagoimme kappaleen sisällä tapahtuviin yksityiskohtiin hyvin nopeasti ja yhtenäisesti toisen meistä muotoillessa fraaseja. Sovittuumme fraasien mukaisesti menevät hengityspaikat, pyrimme saamaan myös hengityksemme samanlaisiksi ajatuksena, että myös sisäänhengitykset ovat osa musiikillista ilmaisuja. Tätä kautta olimme taas enemmän yhtenäisiä kamarimusiikillisessa mielessä.

5.4 Trumpetti ja kitara

Saatuani ajatuksen esittää dueton kitaralle ja trumpetillemme aloin etsiä sopivaa nuottiaineistoa. Selvisi, että suoraan aineistoa trumpetillemme ja kitaralle ei varsinaisesti ole paljon ainakaan helposti löydettävissä. Itse päädyin valitsemaan kolme Celso Machadon sovittamaa pientä teosta huilulle ja kitaralle, jotka soitin uusiksi trumpetillemme ja kitaralle. Soitinnuksessa tuli ottaa huomioon huilun ja trumpetin dynaamisia eroja muun muassa eri rekistereissä, ja eri nyanssien toteuttamiseen oli joissakin paikoissa oktaavialojen vaihtamisen sijaan käytettävä muuten reilumpaa dynamiikkaa. Sovituksia trumpetillemme ja kitaralle on kyllä olemassa, mistä hyvänä esimerkkinä venezuelalaisen useita kansainvälisiä kilpailuja voittaneen trumpettistin Pacho Florezin albumi *Entropía*, joka toimi hyvänä esikuvana dueton valmistamisessa.

Lähtökohtaisesti tässä duettokokoonpanossa kysymyksiä herätti soitinparin balansoiminen. Trumpetti on voimakasääninen ja hyvin diskanttinen soitin, jota on hyvin vaikea peittää akustisilla soittimilla soitettaessa. Voimakkain ja kireäsävyyisin trumpetin ääni on sen ylärekisterissä kolmiviivaista rekisteriä lähestyttäessä ja heikoin ja tummin puolestaan alarekisterissä. Kitara puolestaan on hyvinkin kevytsointinen ja pehmeäsävyyinen

instrumentti, ja usein tyypillisempiä duettosoittimia kitaralle ovatkin muut hieman pienisointisemmat soittimet. Toisaalta vaikka usein ajatellaankin, että kitara on hiljainen soitin, siitä saa myös hyvinkin voimakkaan äänen riippuen soittajasta.

Harjoituksissa oli ensin etsittäviä keinoja, jotta trumpetti ei peittäisi kitaraa. Eri kokeilujen perusteella päädyin käyttämään sordinoitua C-vireistä trumpettia ja flyygelitorvea, trumpetin hennompiä ja pehmeäsävysisempää sukulaissoitinta, joka kuuluu kornettisoittimiin. Kokeilin eri sordiinoita: puista ja metallista piikkisordiinoa sekä kahta erilaista kuppisordiinoa (Dennis Wick ja Hummes & Berg, joista päädyin jälkimmäiseen) sekä bucket-sordiinoa. Puinen piikkisordino ja kuppisordiino olivat molemmat toimivia ratkaisuja. Päädyin käyttämään molempia eri kappaleissa saadakseni vielä sävyeroja. Bucket-sordiinosta sain ajatuksen käyttää trumpettistien suosimaa sivusoitinta flyygelitorvea, jonka sävy on hieman samankaltainen mutta avoimempi ja laajempi.

Kuppi- ja piikkisordiinoa käytettäessä trumpetin sävy toimi erittäin hyvin kitaran kanssa, ja koin, että balanssin säilyttämiseksi ei tarvinnut yrittää soittaa erityisen hiljaa ja nyansseja pystyi hyödyntämään hyvin vapaasti. Voimakkaat nyanssit täytyi tietenkin suhteuttaa kokonaisuuteen sopivaksi. Flyygelitorvessa en käyttänyt sordiinoita ja sen kanssa huomasi, että oli soitettava koko ajan hyvin kevyesti, jotta ei peittäisi kitaraa ja jotta kitaristinkaan ei tarvinnut soittaa koko ajan omilla ääri rajoillaan saadakseen soittimensa kuulumaan. Toisaalta mitä paremmin osasimme kappaleet teknisessä mielessä, sitä paremmin saimme nyansseja ja dynamiikan tasoja korostettua ja loppujen lopuksi sain soittaa hyvinkin vapautuneesti.

Kitaran kanssa soittaessa dynaamiset erot ovat pienempiä, kuin mihin vaskisoittajat ovat tottuneet, joten kamarimusiikin tekeminen vaatii herkkää reagoimista ja tarkkaavaisuutta kuuntelua. Yhteisen fraasiajattelun löydyttyä kokoonpano on hyvin toimiva ja miellyttävä keskisuureen tai pieneen tilaan soveltuva soitinpari. Isossa tilassa akustisena kokoonpano vaatii jo hyvin paljon keskittymistä myös yleisöltä. Päädyimme konserttisani kuitenkin sellaiseen ratkaisuun, että laitoimme kitaralle mikrofonin ja hyödynsimme äänentoistoa. Näin saimme keskinäisen balanssimme toimivammaksi Tampereen Musiikkiakatemian Pyynikkisalissa, joka on melko iso tila.

6 KONSERTIN LOPPURAPORTTI

6.1 Yleiset valmistelut

Varasin konserttia varten Tampereen Musiikkiakatemia Pyynikkisaliniin hyvissä ajoin heti lukukauden alussa. Aikatauluhaasteiden ja salin suuren käyttömäärän takia salissa järjestettävään kenraaliharjoitukseen ei tällä kertaa ollut mahdollisuuksia. Salin valmistelua nopeuttaakseni piirsin lavakartat soitinten ja tarvittavien tarvikkeiden asettelua varten jokaisesta kappaleesta. Kuhunkin lavakarttaan merkitsin myös, mitä esineitä tulee siirtää kappaleiden välissä. Lähtökohtana oli se, että liikettä tapahtuisi lavalla mahdollisimman vähän, jolloin ei myöskään tarvitsisi ulkopuolisia henkilöitä apuun konserttiin.

Konsertin taltiointia varten laitoin video-ominaisuuksilla varustetun äänittimen saliin yleisön keskelle riville neljä kamerajalkaan kiinnitettynä. Kokeilin ja säädin äänittimen äänitasot siten, ettei tallenteen ääni varmasti mene liian suuren äänenvoimakkuuden takia särölle. Käytimme kokeilun ajan hyödyksi harjoittelemalla vielä konsertin avauskappaleen ensimmäistä fraasia, jossa dynamiikka oli korkea. Konsertissa sain ennalta sovitun henkilön huolehtimaan äänityksestä, kun olin itse lavalla. Konsertin äänite liitteenä numero 3.

6.2 Oma valmistautuminen konserttiin

Trumpetti vaatii soittajalta hyvän tekniikan ja helpon äänentuotantotavan, jotta soittaminen olisi mahdollisimman kevyttä. Äänentuotantoon käytetään kehoa ja kasvojen alueen lihaksia, jotka väsyvät soittotapahtumassa, ja tämän takia trumpetin harjoittelu jo itsessään vaatii enemmän taukoja kuin moni muu soitin. Myös palautumiseen on varattava aikaa.

Konserttia varten jaksotin viimeisen viikkoni harjoitukset siten, että fyysisesti raskaimmat harjoituspäivät ajoitin maanantaille ja keskiviikolle, jotta olin perjantaina konsertissa hyvin palautunut. Torstaina konserttia edeltävänä päivänä soitin lähinnä ääni- ja tekniikkaharjoituksia saadakseni mahdollisimman laadukkaan tuntuman soittoon. Konserttipäivänä halusin minimoida soiton määrän välttääkseni soitossa käytettävien lihasten väsymistä. Käytin omaan lämmittelyyn aikaa noin 15 minuuttia, minkä jälkeen aloitin esiin-

tymislavan valmistelun. Kun lavalla kaikki oli valmista, katsoimme vielä kappaleiden alkuja ja merkittäviä taitekohtia eri duettokokoonpanojen kanssa. Juuri ennen ensimmäistä kappaletta soitimme konsertin avauskappaleessa soittavan toisen trumpettistin kanssa vielä kvartteja pitkinä ääninä löytääksemme mahdollisimman hyvän keskinäisen intonaation ja yhtäläisen soinnin. Samaa ääniharjoitusta olimme soittaneet jo aiemmin lähes jokaisissa yhteisharjoituksissamme, joten tuttu jatkumo harjoitustilanteesta oli etuna.

Fyysiseen harjoitteluun verrattuna yhtä tärkeä, ellei tärkeämpi, rooli oli mentaaliharjoittelulla. Viimeisen viikon aikana kävin konsertin kappaleita läpi mielessäni soittamatta ja yritin miettiä niiden esittämistä konserttipaikassa Pyynikkisalissa. Tässä minua helpotti se, että olen aiemminkin esiintynyt erilaisilla kamarimusiikkikokoonpanoilla kyseisessä salissa. Kävin myös mielessäni läpi sitä, kuinka kävelen lavalle ja miten toteutamme yleisön kohtaamisen ja kumarrukset. Koen, että mitä enemmän mahdollisia skenaarioita konserttitilanteesta on käynyt mielessään läpi, sitä vähemmän tulee yllätyksiä ja esitystilanteessa jännityksen kanssa on helpompi tulla toimeen. Omia tunnetilojaan ei voi määrittää, mutta niitä voi yrittää ohjailla positiiviseen suuntaan. Konserttipäivän aamuna herätessäni päätin, että pysyn positiivisena ja rauhallisena kaikissa tilanteissa ja tiedostan, että olen tehnyt kaiken minkä voin konsertin onnistumiseksi. Tästä sain rauhallisen ja hallitun olon konserttitilanteessa.

6.3 Konserttikokonaisuuden itsearviointi

Konsertti oli mielestäni onnistunut. Opinnäytetyökonsertin keston tavoitteena on, että konsertti pysyy 45 minuutin rajoissa. Oman konserttini kesto oli noin 40 minuuttia, joten ohjelman ajoitus oli mielestäni hyvä. Poistuin lavalta jokaisen kappaleen jälkeen takahuoneeseen, josta palasin aina seuraavan soittajan kanssa. Kappaleiden välissä rauhoituin ja kokosin ajatukseni seuraavaa esitystä varten. Tauot olivat sopivan mittaisia ja ne jaksottivat sopivasti konserttia.

Ohjelmaan valitut kappaleet olivat keskenään hyvin erilaisia, ja yleisöltä tuli palautetta, että konsertti oli monipuolinen ja viihdyttävä. Ohjelmiston harjoittelu alkoi riittävän ajoissa. Konsertin teknisesti vaativin teos oli lyömäsoittimille ja trumpettille valittu kappale, jonka nuottimateriaalin etsin ja jaoin jo vuoden etukäteen, jotta henkilökohtaisella tasolla olisi aikaa valmistautua kappaleeseen. Muiden teosten nuottimateriaalin jaoin

edeltävän kesän aikana, ja kaikkien duettoparien yhteisharjoitukset aloitettiin kesän loppupuolella. Mielestäni kappaleet olivat kokonaisuuksina onnistuneita konsertissa.

Kitaraa vahvistettiin konsertissa äänentoistolla. Äänentoiston voimakkuus jäi hieman korkeaksi suhteessa siihen, miten olimme harjoitelleet, mutta keskinäinen balanssimme oli kuitenkin toimiva, kun esitystilanteessa asian huomasi ja tiedosti. Ajatus äänentoiston hyödyntämisestä tuli myöhäisessä vaiheessa harjoitusprosessia, ja käytettävä äänentoistolaitteisto olisi ehkä kannattanut ottaa mukaan jo harjoitteluvaiheeseen. Äänentoiston käytön harjoittelu olisi ollut kuitenkin järkevää tehdä samassa paikassa kuin esitys eli Pyynikkisalissa, ja tällä kertaa harjoitusaikoinamme ei ollut mahdollisuuksia päästä kyseiseen tilaan harjoittelemaan.

Yleisöä konserttiin tuli noin 20–30 ihmistä. Konsertin ajankohta olisi voinut olla parempi, sillä perjantaina klo 16 moni konsertista kiinnostunut ilmoitti olevansa valitettavasti vielä töissä ja muissa kiireissä. Jos konsertti olisi ollut hieman myöhemmin, se olisi voinut kerätä enemmän yleisöä. Pyynikkisalın varaustilanteesta johtuen konsertti oli kuitenkin pidettävä tuohon ajankohtaan. Varasin tilan heti, kun oli mahdollista lukukauden alussa. Konsertin mainostuksen kohdistin julistemainonnalla konservatorion tiloihin ja muuten mainostin tapahtumaa sosiaalisessa mediassa (Facebook ja Instagram). Julistemainontaa olisi voinut tehdä laajemminkin esimerkiksi kirjastoihin ja muihin julkisille paikoille, jolloin olisi voinut saavuttaa vielä mahdollista yleisöä.

7. POHDINTA

Konsertin järjestäminen oli työläs mutta palkitseva prosessi ja opinnäytetyön tutkimuksen kannalta antoisa. Isoimmat haasteet olivat aikataulutuksissa, kun kokoonpanoja oli monta ja itse kuljin Tampereelle harjoituksiin Turusta. Tampereen musiikkiakatemiassa on paljon tapahtumia, joten Pyynikkisalista vapaan ajan löytäminen, johon kaikki konserttiin osallistuvat muusikot pääsisivät, ei ollut helppoa. Aikataulutus vaati paljon suunnittelua, mutta loppujen lopuksi harjoituksia oli riittävästi ja lopputulos oli onnistunut. Ohjelman suunnittelu ja esitettävien sävellysten etsiminen ja sovittaminen kokoonpanoille sopiviksi vaati myös aikaa. Palautteiden perusteella konsertin sisältö oli monipuolinen ja persoonallinen. Yksi tavoitteistani olikin tehdä perinteisestä trumpettirepertuaarista poikkeava ohjelmisto.

Konsertin järjestämisessä oli paljon pieniä hoidettavia asioita, jotka yhdessä vaativat aikaa. Hoidettavia asioita olivat esimerkiksi äänityksen järjestäminen tallennetta varten, kiinnostavan ja informatiivisen käsiohjelman tekeminen, konsertin mainosten suunnittelu ja tapahtuman mainostus. Oli myös mietittävä kohdeyleisö ja hahmotettava realistinen yleisötavoite. Yleisötavoitteen saavuttamista haittasi hieman loppujen lopuksi kuitenkin konsertin aikainen ajankohta, jolloin osa potentiaalisista kuulioista oli vielä töissä tai muuten estyneitä. Konsertille paras ajankohta olisi todennäköisesti alkuillasta.

Konsertin duokokoonpanot toimivat hyvin, kun löysi keinot saada duoinstrumentit keskinäiseen balanssiin. Eniten pohdintaa vaati kitaran ja trumpetin duo, jonka toimivuudesta en ollut alun perin täysin varma, mutta eri sordiinojen ja soitinvalintojen ja äänen-toiston hyödyntämisen myötä soittimille löytyi balanssi. Opinnäytetyön jälkeen koen, että olen valmiimpi työskentelemään kaikkien duokokoonpanojen kanssa myös jatkossa ja orientoituminen näiden soittimien kanssa soittamiseen tapahtuu nopeammin. Jatkossa on myös helpompi suunnitella minkälaisissa tiloissa kokoonpanot toimivat parhaiten.

Ajatus konsertin ohjelmasta pohjautui siihen, että olen esittänyt erilaisia kamarimusiikkiteoksia hyvin erilaisissa kokoonpanoissa. Vaskisoittimista koostuvista kamarimusiikkikokoonpanoista olen soittanut muun muassa vaskikvintetissä ja -seitsikossa. Olen päässyt soittamaan myös Bohuslav Martinůn sävellyksen *La revue de cuisine*, jonka ko-

kokoonpano on hieman harvinaisempi (piano, sello, viulu, klarinetti, fagotti ja trumpetti). Duokokoonpanoista konsertin soittimien lisäksi olen soittanut urkujen kanssa. Teoksia uruille ja trumpetilille löytyy hyvin esimerkiksi Eino-Juhani Rautavaaran *Hymnus*. Urkujen kanssa piccolotrumpetti on hyvä valinta. Konserttia varten en voinut tietenkään valita kuin vain rajallisen määrän eri soittimia. Yritin saada valittua 45 minuutin konserttiin kuitenkin mahdollisimman erilaisia soittimia. Soittimet, joilla on mahdollista soittaa useampi ääni samanaikaisesti rikastavat äänimaailmaa. Konsertissani näitä soittimia edustivat lyömäsoittimet, kitara ja piano.

Soittaakseen nykypäivän kamarimusiikkiteoksia on tärkeää tietää trumpetin historiasta ja eri aikakausien soittoihanteista. Ymmärrys eri aikakausien tyyleistä auttaa autenttisen ja tyylinmukaisen soittotavan löytämisessä, mitä ikinä ohjelmistossa onkaan. Trumpetin soittamisesta eri kamarimusiikkikokoonpanoissa ei ole paljoakaan lähteitä, jotka käsittelevät juuri soittotapahtumaa. Opinnäytetyöni antaa kuvan soittotilanteista trumpetistin näkökulmasta ja auttaa lähestymään harvinaisempien duokokoonpanojen kanssa esitettäviä kamarimusiikkiteoksia.

LÄHTEET

Aho, K. 2009 Kamarimusiikin taito. Ohjaajan opas. Helsinki: Classicus

Bauschka, C. 1958. The trumpet in chamber music during the 20th century. Opinnäytetyö. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc798249/m1/25/>

Bloss, Laura. 2012. Natural trumpet music and the modern performer. Opinnäytetyö. https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=akron1350316386&disposition=inline

Brodsky, S. 2006. Eugene Bozza. Biography. Luettu 16.11.2018. <http://www.eugene-bozza.com>

Fondation Hindemith. 2018. The Sonatas. Luettu 16.11.2018. <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

Giselher, S. 2001. Hindemith, Paul. Grove Music Online. Luettu 16.11.2018. <http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053>

Grimshaw, J. 2018. Paul Hindemith. Sonata for trumpet and piano. Luettu 16.11.2018. <https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-trumpet-piano-mc0002658185>

Harrison, K. 2005. The treatment of the trumpet in selected jazz-influenced classical chamber works of the twentieth century. Opinnäytetyö. <https://search.proquest.com/openview/7676153626c8ea4464cacf3ea31561fe/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Maric, D. säveltäjä. 2018. Background information about "Lucid Intervals". Sähköposti. lauri.karhi@cult.tamk.fi Luettu 9.10.2018.

Maric, D. 2018. Biography. Luettu 16.11.2018. <http://www.davemaric.co.uk/site/biography.html>

Machado, C. 2018. Biography. Luettu 16.11.2018. <http://www.celsomachado.com>

Sarkissian, M & Tarr, E. 2001. Trumpet. Grove Music Online. Luettu 16.11.2018. <http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049912>

Schubert, G. 2001. Bozza, Eugène. Grove Music Online. Luettu 16.11.2018. <http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003791?rskey=VgBo1m&result=2>

Sibelius-Akatemia. N.d. Intonaatio / Intonaatio orkesterissa. Luettu 16.11.2018. <http://web.uniarts.fi/intonaatio/index97d2.html?id=38&la=fi>

Tarr, E. 1997. The Cambridge Companion to Brass Instruments. Cambridge: Cambridge University Press.

The Instrument Place. 2018. History of the Trumpet. Luettu 16.11 2018. <https://www.theinstrumentplace.com/history-of-the-trumpet/>

Wallace, J. 1997. The Cambridge Companion to Brass Instruments. Cambridge: Cambridge University Press.

Webb, J. 1993. The English Slide Trumpet. Luettu 16.11.2018. https://www.historicbrass.org/edocman/hbj-1993/HBSJ_1993_JL01_017_Webb.pdf

LIITTEET

Liite 1. *Dialogeja* konsertin mainos



DIALOGEJA

Lauri Karhin opinnäytetyökonsertti

Bozza
Maric
Hindemith
Machado

Perjantaina 2.11.2018 klo 16 Pynnikkisali,
Tampereen Musiikkiakatemia
F.E. Sillanpäänkatu 9



Ohjelma:

Eugene Bozza (1905 – 1991)

Dialogue

Allegro Maestoso
Moderato
Tempo di Marcia

Mikko Mikkola, trumpetti
Lauri Karhi, trumpetti

Dave Maric (1970 –)

Lucid Intervals

Part 1.
Part 3.

Ilmari Niemi, lyömäsoittimet
Lauri Karhi, trumpetti ja
flyygelitorvi

Paul Hindemith (1895 – 1963)

Sonate für Trompete und Klavier
1. *Mit Kraft*

Kyösti Vesterinen, trumpetti
Tuomas Turriago, piano

Celso Machado (1953 –)

Kolme brasilialaista laulua:

Sambossa (Bossa Nova)
Pacoca (Choro)
Quebra Queico (Choro)

Mikael Wilska, kitara
Lauri Karhi, trumpetti

Muusikot:

Lauri Karhi aloitti trumpetinsoiton 8-vuotiaana Lahden Musiikkiopistossa Tomi Nietulan opissa. Lahdesta Karhi siirtyi ammattiopintoihin (musiikkipedagogi) Tampereen ammattikorkeakouluun syksyllä 2013. Instrumenttiopinnot jatkuivat Juha Untalan johdolla. Varusmiespalveluksen Karhi suoritti Puolustusvoimien varusmiessoittokunnassa vuonna 2014, jonka jälkeen opinnot jatkuivat Tampereella. Vuodesta 2016 alkaen Karhi on ollut Tapio Kilpisen oppilaana. Vuosien varrella Karhi on syventänyt opintojaan mestarikursseilla mm. Fritz Damrown ja Reinhold Friedrichin johdolla. Marraskuussa 2017 Karhi aloitti trumpetinsoittajana Laivaston soittokunnassa Turussa.

Mikko Mikkola aloitti trumpetinsoiton Valkeakosken musiikkiopistossa vuonna 2003, ja sieltä siirtyi myöhemmin Pirkanmaan musiikkiopistoon Tampereelle. Vuonna 2012 Mikkola jatkoi musiikkiopintojaan Tampereen Konservatorion ammatillisella toisella asteella ja valmistui opintojen ohella myös ylioppilaaksi. Valmistuttuaan Konservatoriosta vuonna 2015, Mikkola jatkoi opiskeluaan Tampereen ammattikorkeakoulussa pääaineenaan musiikkipedagogia. Puoli vuotta opintojen alkamisen jälkeen Mikkola lähti suorittamaan asepalvelusta Parolan Panssariprikaatiin Puolustusvoimien Varusmiessoittokuntaan. Vuoden mittaisen palveluksen jälkeen hän palasi Tampereelle jatkamaan instrumenttipedagogin opintojaan. Vuoden 2017 lokakuusta lähtien Mikkola on toiminut muusikkona Helsingin Poliisisoittokunnassa.

Ilmari Niemi aloitti lyömäsoitinopinnot kuusivuotiaana Sami Tervosen johdolla Lahden konservatoriolla. Ammatilliseen koulutukseen hän jatkoi vuoden 2013 syksyllä. Vuonna 2014 hän suoritti varusmiespalveluksensa Puolustusvoimien Varusmiessoittokunnassa. Vuodesta 2016 asti Niemi on opiskellut Tampereen Ammattikorkeakoulussa musiikkipedagogiksi instrumenttinaan lyömäsoittimet.

Kyösti Vesterinen aloitti musiikkiopintonsa Itä-Helsingin musiikkiopistossa 2001. Hän vaihtoi oppilaitosta Helsingin konservatorioon 2010 josta sai musiikkiopistotason päättötodistuksen vuonna 2012. Kyösti aloitti ammattiopinnot Helsingin konservatoriossa 2013 ja valmistui sieltä 2016 saaden myös stipendin erinomaisesta koulumenestyksestä. 2014 Hän suoritti varusmiespalveluksen Puolustusvoimien varusmiessoittokunnassa. Kyösti aloitti opinnot Tampereen ammattikorkeakoulussa syksyllä 2016 jossa opiskelee tällä hetkellä kolmatta vuotta esittävän säveltaiteen linjalla.

Tuomas Turriago (1979) aloitti pianonsoiton 7-vuotiaana ja jo 9-vuotiaana mukaan tuli myös säveltäminen. Debyytti orkesterin solistina oli Jyväskylä Sinfonian kanssa 11-vuotiaana. 13-vuotiaana Tuomas voitti Kilin pianokilpailun Ruotsissa ja 22-vuotiaana tuli toinen palkinto kansallisessa Jyväskylän Pianokilpailussa. Hänen pianistin uransa on ollut kamarimusiikkipainotteinen ja lisäksi hän on toiminut Säestyksen Lehtorina Tampereen Musiikkiakatemiassa/TAMK vuodesta 2004. Hän on esiintynyt useiden suomalaisten orkestereiden solistina ja soittanut lukuisilla suomalaisilla musiikkijuhlilla ja eri puolella Eurooppaa, Yhdysvalloissa, Kolumbiassa, Lähi-Idässä ja Kaukoidässä. Pianistin uransa ohella Tuomas on ollut varsin tuottelias säveltäjä. 34 teosta käsittävään tuotantoon kuuluu mm. kaksi kamarioopperaa, kaksi pianosonaattia, sonaatit tuuballe ja pianolle, trumpetilille ja pianolle sekä käyrätorvelle ja pianolle, kaksi jousikvartettoa sekä sinfonia jousille.

Tuomas on toiminut vuodesta 2010 säännöllisesti TampereRawn ja TAMK/Musiikin kapellimestarina, on Tampereen Kamarioopperayhdistyksen perustajajäsen ja kapellimestari ja on johtanut lisäksi mm. Vaasan, Seinäjoen ja Mikkelin kaupunginorkestereita, sekä Tampere Chamberia ja Tampere Filharmonian Vaskia.

Mikael Wilska aloitti musiikinopinnot viulunsoitolla Lappeenrannan musiikkiopistossa vuonna 1987. Pian sivuinstrumentiksi tuli kitara, joka vei mennessään. Armeijan suorittamisen ja kauppatieteiden opintojen jälkeen tie vei töiden perässä Tampereelle ja musiikinopinnot saivat jatkoa Tampereen konservatoriossa, josta Mikael valmistui muusikoksi vuonna 2014. Tällä hetkellä Mikael opiskelee Tamkissa kolmatta vuotta musiikkipedagogiksi Jorma Salmelan oppilaana.

Teokset

Lukuisia hienoja kamarimusiikkiteoksia eri soittimille säveltäneen ranskalaisen säveltäjän ja kapellimestarin **Eugene Bozzan** (1905 – 1991) kahdelle trumpetillemme säveltämä duettokappale **Dialogue** on majesteettinen ja juhlava kolmiosainen teos. Nimensä mukaisesti kaksi trumpettia vuorottelee ja käy vuoropuhelua keskenään. Teoksen osista ensimmäinen, *Allegro maestoso*, on ylväänkuuloinen ja se pohjautuu triolipainotteisiin vuorotteleviin teemoihin. Toinen osa, *Moderato* on yleisvaikutelmaltaan hieman salaperäisempi ja rauhallisempi ja raukeampi. Viimeinen osa *Tempo di Marcia* on marssimainen ja palaa tyyllillisesti ensimmäisen osan tunnelmiin. Kolmas osa alkaa fanfaarimaisiin teemoihin, jonka jälkeen tulee scherzomaisia leikkilisiä teemoja ennen lopun nopeaa *Piú vivo* huipennusta.

Lucid Intervals (vuodelta 2006) on **Dave Maricin** tilausteos lyömäsoittaja Colin Currielle ja trumpettisti Håkan Hardenbergerille. Kappale on pääosin sävelletty flyygelitorvelle, mutta Maric on kirjoittanut kappaleessa myös C-trumpetillemme saadakseen kirkkaampaa sävyä kontrastiksi. Kappaleen nimi viittaa samalla teoksen äänimaailmaan ("selkeät intervallit"), mutta myös ilmiöön, jossa on tapahtunut vakava päähän kohdistunut onnettomuus ja jossa loukkaantunut henkilö herää sekavasta tilasta hetkeksi täysin selkeänä ja tietoisena, mutta hetken päästä vaipuu taas sekavaan ja tiedottomaan tilaan, usein viimeistä kertaa. Kappaleen musiikkia ei ole suunniteltu kuvaamaan onnettomuutta ja tilapäistä tietoisuuden hetkeä kerronnallisena tarinana, mutta kappaleessa on havaittavissa kirkkaita ja selkeitä osia, joita ympäröivät osat ovat tummempia ja epämääräisempiä. Konsertissa kuullaan kolmiosaisesta teoksesta teoksen ensimmäinen ja kolmas osa.

Paul Hindemith (1895 – 1963) oli yksi merkittävimpiä 1900-luvun puolivälin säveltäjiä ja musiikkiteoreetikkoja. Hän sävelsi vuosien 1936 – 1955 välillä sonaatteja lähes kaikille soittimille. Hindemithin sonaatti trumpetilille ja pianolle (*Sonate für Trompete und Klavier*) on vuodelta 1939 vuosi sen jälkeen, kun hän oli muuttanut pois Saksasta jouduttuaan natsien epäsuosioon muun muassa *Mathis der Maler*-oopperansa takia, jossa Hindemith käsittelee taiteilijan asemaa yhteiskunnassa osin natsien valtaannousun takia. Hindemithin musiikki leimattiin epäarjalaiseksi rappiotaiteeksi (*Entartete Kunst*). Sonaatin säveltämisen aikaan Hindemith asui maanpaossa Sveitsissä ja seurasi maailman tilanteen kehittymistä kohti toista maailmansotaa. Saksan valloittaessa Tšekkoslovakian Hindemith päätti muuttaa pois Euroopasta Yhdysvaltoihin tunnettuaan olonsa turvattomaksi. Sonaatti trumpetilille ja pianolle valmistui myöhemmin vuonna 1939 ja sitä on pidetty yhtenä hänen henkilökohtaisimmista sävellyksistään hänen elämäntapahtumiensa takia. Sonaatissa on kolme osaa *Mit Kraft*, *Mässig bewegt* ja *Trauermusik*. Viimeinen osa päättyy viittaukseen Bachin koraalista *Alle Menschen müssen sterben* (kaikkien on kuoltava). Konsertissa kuullaan sonaatin ensimmäinen osa.

Celso Machado on brasilialainen virtuoosi kitaristi, perkussionisti, laulaja, multi-instrumentalisti ja säveltäjä. Hän on esiintynyt neljänkymmenen vuoden aikana ympäri maailmaa niin Brasiliassa, Euroopassa kuin Pohjois- ja Etelä-Amerikassakin. Hän on esiintynyt kansainvälisesti tunnettujen kitaristien kuten Sergio ja Odair Assadin, Badi Assadin, Romero Lubambon, Yamandu Costan, Cristina Azuman ja Peter Fingerin ja Solo-razafin kanssa, sekä brasilialaisten jazz-muusikkojen Gilberto Gilin ja Bebel Gilberton kanssa. Machadon sävellyksissä tulee vahvasti esiin hänen brasilialaiset juurensa. Sävellyksissä on kuultavissa myös vaikutteita länsimaisesta klassisesta musiikista ja afrikkalaisesta ja portugalilaisesta perinnesävellyksestä. Machadon musiikki on yhdistelmä monista eri tyylilajeista ja se kuvaakin hyvin käynnissä olevaa brasilialaisen musiikin kehittymistä. Machado säveltää pääasiassa kitaralle ja kamarimusiikkiyhtyeille. Konsertissa kuultavat Machadon kolme kappaletta *Sambossa (Bossa Nova)*, *Pacoca (Choro)* ja *Quebra Queico (Choro)* on alunperin sävelletty huilulle ja kitaralle, mutta tätä konserttia varten kappaleet on sovitettu trumpetilille ja kitaralle. Trumpetin sävyyn variaatiota tuovat eri sordiinot ja trumpetestien suosima sivusoitin flyygelitorvi.

Lähteet:

Brodsky, S. Eugene Bozza. Biography. Luettu 30.10.2018.
<http://www.eugenebozza.com>

Maric, D. Biography. Luettu 28.10.2018.
<http://www.davemaric.co.uk/site/biography.html>

Maric, D. 2018. Background information about "Lucid Intervals". Sähköpostiviesti
9.10.2018. Vastaanottaja Lauri Karhi.

Grimshaw, J. Paul Hindemith. Sonata for trumpet and piano. Luettu 30.10.2018.
<https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-trumpet-piano-mc0002658185>

Fondation Hindemith. The Sonatas. Luettu 30.10.2018.
<https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

Machado, C. Biography. Luettu 28.10.2018.
<http://www.celsomachado.com>

Liite 3. Konsertin tallinnit

Internetlinkit tallintoihin:

- Osa 1: <https://youtu.be/U6j3B9knIHs>
- Osa 2: <https://youtu.be/nQwkGTw6k0k>