

Kirsi Anias

SOVITTAMALLA MIELEKÄSTÄ SOITETTAVAA PIANODUOLLE

Vinkkejä nelikätisten pianosovitusten laatimiseen

**Opinnäytetyö
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutus
Huhtikuu 2020**

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Centria-ammattikorkeakoulu	Aika Huhtikuu 2020	Tekijä/tekijät Kirsi Anias
Koulutusohjelma Musiikki		
Työn nimi SOVITTAMALLA MIELEKÄSTÄ SOITETTAVAA PIANODUOLLE. Vinkkejä nelikätisten pianosovitusten laatimiseen.		
Työn ohjaaja Ulla Roiko-Jokela		Sivumäärä 28 + 5
Työelämäohjaaja Ulla Roiko-Jokela		
<p>Tämä toiminnallinen opinnäytetyö koostuu viidestä tekemästani nelikätisestä pianosovituksesta sekä kirjallisesta osuudesta. Sovitukset ovat kirjallisessa työssä liitteinä, ja ne ovat vapaasti käytettävissä esimerkiksi opetusmateriaalina. Tässä kirjallisessa osuudessa kerrotaan näistä sovituksista ja niiden sovitusprosesseista, käytännön kokeiluista oppilaiden kanssa sekä jaetaan joitain harjoitteluvinkkejä kappaleisiin. Lisäksi lukija perehdytetään sovittamiseen ja transkriptioon, joita keskityttiin tarkastelemaan erityisesti pianomusiikin näkökulmasta. Omien sovituskokemusten ja pianoduon haasteisiin perehtymisen pohjalta syntyi vinkkipaketti nelikätisten sovitusten laatimiseen, joka sekin sisältyy tähän kirjalliseen osioon.</p> <p>Opinnäytetyön avulla oli tarkoitus kehittyä sovittajana, kehittää pedagogisia taitoja ja luoda uutta opetusmateriaalia. Työn tutkimuksellisen pohjan loi perehtyminen sovittamiseen ja transkriptioon, joista löytyi klassisen musiikin näkökulmasta yllättävän vähän tietoa.</p> <p>Tällä opinnäytetyöllä halutaan innostaa muitakin pianopedagogeja laatimaan nelikätisiä sovituksia omille oppilaille sekä perehtymään pianotranskriptioiden maailmaan.</p>		

Asiasanat nelikätinen musiikki, piano, pianoduo, sovittaminen, transkriptio

ABSTRACT

Centria University of Applied Sciences	Date April 2020	Author Kirsi Anias
Degree programme Music		
Name of thesis ARRANGING FUN PIECES OF MUSIC FOR PIANO DUO. Tips for making four-handed piano arrangements.		
Instructor Ulla Roiko-Jokela	Pages 28 + 5	
Supervisor Ulla Roiko-Jokela		
<p>This practical thesis consists of five four-handed piano arrangements and a written part. The arrangements are attached to the written work and they are freely available, for example, as a teaching material. This textual part is written about the arrangements and the processes of making them, practical experiments there were while playing the arrangements with piano students and some exercises for practicing the pieces of music are also shared. In addition, the reader will be introduced to arranging music and transcriptions, which are focused on looking at especially from the perspective of piano music. Based on experiences of arranging for piano and by getting acquainted with the challenges of the piano duo, a set of tips for making four-handed arrangements is also included in this written part.</p> <p>The purpose of this thesis was to develop as an arranger, to develop pedagogical skills and to create new teaching material. The research basis of the work was created by an acquaintance with arrangement and transcription, from which surprisingly little information was found from the point of view of classical music.</p> <p>The aim of the thesis is to inspire other piano pedagogues to make four-handed arrangements for their students and to get acquainted with the world of piano transcriptions.</p>		
Key words arrangement, four-handed music, piano, piano duo, transcription		

KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY

Adagio Hitaasti (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2006, 92).

Aksentti Korostus (Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy 2020).

Albertin basso Pianomusiikille tyypillinen murtosointusäestyskuvio, jossa soinnun sävelet soitetaan tietyssä kaavamaisessa järjestyksessä (Perkiö 2010).

Arpeggio Murtosointu, soinnun sävelet soitetaan peräkkäin (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2002, 94).

Cantabile Laulavasti (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2006, 92).

Crescendo Vähitellen voimistaen (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2002, 94).

Dal segno al fine Kerrataan segno-merkistä **♯** Fine-sanaan asti. Lyhenne D.S. al Fine. (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2006, 92.)

Dissonanssi Riitasointi (Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy, 2020).

Komppi Säestys tai taustarytmi (Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy 2020).

Korusävel Pääsäveltä koristava kuvio (Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy 2020).

Legato Soitetaan äänet toisiinsa sitoen. Nuoteissa merkitään kaarella. (Perkiö 2010.)

Primo Nelikätisen pianoteoksen diskanttiosuus (Perkiö 2010).

Secondo Nelikätisen pianoteoksen basso-osuus (Perkiö 2010).

Staccato Äänet soitetaan lyhyinä ja terävinä. Nuoteissa merkitään pisteenä nuotin ala- tai yläpuolella. (Perkiö 2010.)

Stemma ääni, kunkin äänen, soittimen tai soitinryhmän osuus moniäänisessä sävellyksessä (Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy 2020).

Synkooppi Rytmikuvio, jossa sävel alkaa iskualan iskuttomasta osasta ja jatkuu seuraavaan iskualaan. Rytmikuvion rakenteessa lyhyt, pitkä ja lyhyt aika-arvo ovat peräkkäin. (Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy 2020; Yle.fi 2015.)

Unisono Saman melodian soittaminen tai laulaminen yksiaanisesti eri oktaavialoissa (Perkiö 2020).

TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY
SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 SOVITTAMINEN.....	3
2.1 Transkriptio.....	3
2.2 Transkriptio pianomusiikin maailmassa	4
3 VINKKEJÄ NELIKÄTISTEN SOVITUSTEN LAATIMISEEN.....	7
3.1 Tempo	7
3.2 Sointi	8
3.3 Tekniset haasteet.....	9
3.4 Pedaali	10
3.5 Nuotintaminen.....	11
4 NELIKÄTISET SOVITUKSET	13
4.1 Kanoottilaulu	13
4.2 Joulupukki	15
4.3 Vaarin saari.....	17
4.4 Lintu	19
4.5 Pavane.....	20
4.6 Vertailu Debussyn Pavane-sovitukseen.....	23
5 POHDINTA.....	25
LÄHTEET	27
LIITTEET	
KUVAT	
KUVA 1. Pedaalin käytöstä ilmaistaan suorilla viivoilla ja hakasilla	11
KUVA 2. Sormijärjestys	14
KUVA 3. Sormijärjestys	16
KUVA 4. Vaarin saari -kappaleessa soitetaan kaanonissa	18
KUVA 5. Albertin basso.....	22

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on toiminnallinen työ, ja työn tuloksena syntyi viisi nelikätistä pianosovitusta. Teoreettisen viitekehyksen työlleni luo perehtyminen sovittamiseen ja transkriptioon. Musiikin opiskelijana halusin tehdä opinnäytetyönäni jotain luovaa ja jotain sellaista, josta olisi minulle konkreettista hyötyä työelämässä. Omien sovitusten tekeminen opinnäytetyön aiheena yllätti minut itsenikin. En nimittäin koskaan aiemmin ole ollut kiinnostunut sovittamisesta tai säveltämisestä. Musiikin ammattiopintoihini on kuulunut pari sovituskurssia, ja ne eivät ole olleet suosikkejani. Opintojeni ohella olen työskennellyt musiikkiopistossa pianonsoitonopettajana ja aloin kaivata uusia kappaleita oppilaideni muodostamille nelikätisille pareille. Paljon käytettyjen pianonkoulujen nelikätiset kappaleet on koluttu läpi monissa oppilaskonserteissa ja niihin kyllästyneenä sain idean sovittaa itse nelikätisiä kappaleita oppilaille.

Työni idean pohjana on taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmassakin mainittu oppilaan yhteismusiisointitaitojen kehittäminen (Opetushallitus 2017, 49) sekä vastaaminen työnantajani eli musiikkiopiston laatimaan pianon instrumenttikohtaiseen opetussuunnitelmaan, joka edellyttää yhteismusiisointia jokaiselle oppilaalle jokaisessa opintokokonaisuudessa. Työni tavoitteena ja tutkimuskysymyksenä on kehittyminen sovittajana sekä oman pedagogiikkani kehittäminen tuottamalla itse opetusmateriaalia. Kun voin ottaa sovitustyöni mukaan opetukseeni, kehitän myös samalla yhteismusiisoinnin ohjaustaitojani. Työssäni on vahvasti läsnä kokemuksellinen oppiminen. Työn kautta olen saanut toteuttaa itseäni ja luovuuttani, työskennellä itsenäisesti ja kehittää itseäni sovittajana. Sovitusprosessini ja siitä raportointi pohjautuu omiin kokemuksiini ja itsereflektointiin, kykyyni arvioida omaa oppimistani ja kokemuksiani.

Vaikka opiskelujen sovituskurssit eivät olleet suosikkikurssejani, olin kuitenkin saanut niiltä tietoa ja hieman kokemusta sovittamisesta ja näistä oli hyötyä työstäessäni sovituksia. Suurin hyöty sovitustyössäni oli kuitenkin pianonsoiton harrastamisen ja ammattiopintojen myötä kertyneestä hiljaisesta tiedosta, pianon ominaisuuksista, erilaisista soittotavoista ja soitimahdollisuuksista. Myös omakohtaiset kokemukset nelikätisten kappaleiden soittamisesta auttoivat monessa asiassa itse sovitusprosessissa. Löysin pari sovittamisesta kertovaa kirjaa, joita käytin lähteenä omassa työssäni. Kari Karjalaisen *Sovittaminen – Johdatus ammattimaiseen sovittamiseen, soitintamiseen ja orkestraatioon* (Karjalainen 2014) on monipuolinen opas kaikille sovittamisesta kiinnostuneille. Kirjassa Karjalainen kertoo yleisesti sovitamisen perusopeista sekä sovittamisesta eri instrumenteille. Kirjasta löytyy pieni luku myös sovitamisesta kosketinsoittimille. Kirjoitin sovittamisesta lyhyen luvun työhöni ja tässä luvussa pyrin vastaamaan kysymykseen mitä on sovittaminen ja millaisia taitoja sovittaja tarvitsee? Karjalaisen kirja oli hyvä

lähde etsiessäni vastausta näihin kysymyksiin. Myös Teoston nettisivuilta löysin hyvän artikkelin siitä, mikä ei ole sovittamista. Tekemäni sovitukseni eivät täysin vastaa Teoston sovituskriteerejä, vaan ne ovat ennemminkin transkriptioita. Kirjallisessa työssäni perustelen, miksi kuitenkin käytän teoksistani sovitus-termiä.

Oma tietämykseni klassisen- ja pianomusiikin transkriptioista oli hyvin vähäistä ja halusin perehtyä aiheeseen tarkemmin. Etsiessäni tietoa transkriptiosta nimenomaan klassisen musiikin näkökulmasta en löytänyt moniakaan lähteitä. Ainoa löytämäni lähde oli Reima Raijaksen kirjallinen tohtorintutkimuksen tutkielma *Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana* (2012). Tästä työstä löysin hyvin paljon tietoa pianotranskriptioista ja pystyin työn pohjalta kirjoittamaan tiivistetyn luvun *Transkriptio pianomusiikin maailmassa*. Luvussa vastaan kysymykseen, mitä on transkriptio ja miten transkriptiot ovat olleet osana pianomusiikkia historian saatossa, sekä mitä hyötyä pianistille voi olla transkriptioihin tutustumisella.

Vaikka sovittamisesta löytyikin oppaita ja netistä artikkeleita, en löytänyt kuitenkaan kunnollista opasta pianolle sovittamiseen liittyen. Yritin etsiä tietoa myös nelikätisten pianosovitusten tekemiseen. Löysin Jouko Tötterströmin tohtorinlisensiaatin kirjallisen työn *Nelikätinen shamaani* (2003), jossa hän kirjoittaa nelikätisen soiton historiasta sekä perehtyy nelikätisen soiton haasteisiin. Tästä inspiroituneena päätin lisätä opinnäytetyöhöni luvun, jossa esittelisin muutamia vinkkejä sovittajalle nelikätisten sovitusten laatimiseen. Luku perustuu Tötterströmin tutkimukseen sekä omiin kokemuksiini, joita minulle oli kertynyt sovituksiani tehdessä sekä nelikätistä ohjelmistoa soittaessa. Ehkä tästä luvusta voi olla hyötyä niille, jotka eivät ole ennen sovittaneet nelikätiselle kokoonpanolle, mutta ovat kiinnostuneita siitä. Oma kokemukseni sovittamisesta on vielä hyvin vähäistä, mutta ajan myötä kokemuksen karttuessa voisin kirjoittaa aiheesta laajemman vinkkipaketin.

Kattavimman osuuden työstäni muodostaa omista sovituksistani raportointi. Nelikätiset sovitukset -luvussa esittelen jokaisen tekemäni sovituksen, kerron minkä tasoiselle soittajalle olen ajatellut sovitusten sopivan, kerron tarkemmin sovitusprosesseistani ja -ratkaisuistani, käytännön kokemuksista soitattaesani sovituksia oppilaillani sekä jaan joitain harjoitteluvinkkejä kappaleisiin. Tämä luku pohjautuu täysin omiin kokemuksiini ja huomioihini, joiden pohjalta pyrin luomaan syvällistä tietoa tutkimuskohteistani, sovituksistani, fenomenologisen tutkimusstrategian mukaisesti.

2 SOVITTAMINEN

Sovittaminen on musiikkikappaleen muuntelua. Muuntelua voi tapahtua melodiassa, rytmissä tai harmoniassa. Kappale voidaan myös sovittaa täysin eri kokoonpanolle kuin alkuperäinen sävellys tai teoksen tyyli voi muuttua toisenlaiseksi, esimerkiksi klassisesta kappaleesta voidaan tehdä jazz-sovitus. Sovittaja voi myös lisätä kappaleeseen uusia osia, kuten uuden säkeistön tai loppusoiton. (Suomen musiikintekijät 2020.) Omissa sovituksissani pysyin hyvin uskollisena alkuperäiselle melodialle ja rytmille. En myöskään tehnyt huomattavia tyylinmuutoksia tai lisännyt uusia osia sovitukseen. Sen sijaan tyypistin kappaleita jättämällä niistä säkeistöjä pois. Teoston sivuilla on kattavasti määritelty sovittamisen kriteerit. Sovituksessa täytyisi olla havaittavissa sovittajan oma luova panos. Sovittamista ei ole mm. kappaleen soitintaminen sellaisenaan uudelle kokoonpanolle, helponnettujen versioiden laatiminen tai pelkkä sävellajin muuttaminen. (Teosto 2018.) Koska sovitukseni pysyivät hyvin uskollisina alkuperäisille sävellyksille, on kyseessä nimenomaan kappaleen soitintaminen uudelle kokoonpanolle.

Sovittajan tulisi osata soinnuttamista, äänenkuljetusta, bassoäänien muodostamista ja kontrapunktia. Tietysti täytyy tuntea myös soittimet, joille ollaan sovittamassa. Sovittajan täytyy olla tietoinen niiden äänialasta, transponoivuudesta sekä teknisistä ja soinnillisista mahdollisuuksista. (Karjalainen 2014.) Musiikkiopintojeni aikana olen opiskellut sovitusta ja soitinnusta, äänenkuljetusta sekä kontrapunktia. Pianoa olen soittanut lähes kaksikymmentä vuotta ja siinä ajassa on oma instrumenttini ja sen mahdollisuudet tulleet hyvin tutuiksi. Kaikista näistä oppimistani taidoista oli hyötyä sovitusta laatiessa, vaikka olen sitä mieltä, että hyväksi sovittajaksi tullaan vain sovitusta tekemällä ja käytännön kokemusta saamalla. Sen lisäksi että sovittaja tuntee laajan skaalan eri instrumentteja, on teoksia muille sovittaessa hyvä tietää, minkälainen kokoonpano teoksen aikoo esittää ja mikä on sen taitotaso. Lisäksi olisi hyvä tietää, täytyykö teoksen olla jonkin tietyn tyylinen vai saako teoksen käyttötarkoituksen salliessa sovittaja ottaa niin sanotusti vapaat kädet tyylin suhteen. (Lehtovaara 2014, 1.) Omassa sovitustyössäni mietinkin paljon omia oppilaitani ja pidin mielessäni heidän taitotasonsa, jotta voin antaa sovittamiani kappaleita heidän soitettavaksi.

2.1 Transkriptio

Transkriptio on tullut minulle tutuksi musiikin kuulonvaraisena nuotintamisena. Transkriptio tarkoittaa myös sitä, että kappale siirretään jollekin muulle instrumentille. Siinä ei ole mukana sovittajan luovaa

musiikin muuntelua, vaan transkriptio pysyy uskollisena alkuperäiselle teokselle. (Karjalainen 2014, 86; Raijas 2012, 21.) Jouko Tötterström on lisensiaatintutkinnon kirjallisessa työssään Nelikätkäinen shamaani – pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia ilmaissut, että mikäli kappale siirretään sellaisenaan tai vain vähin muutoksin toiselle instrumentille, on parempi käyttää teoksesta nimitystä transkriptio kuin sovitus (Tötterström 2003, 14). Tämän perustella minun tekemäni nelikätkäissovituksiset ovat lähempänä transkriptioita tai uudelleen soitinnettuja kappaleita kuin sovittamista. Sekä Raijas että Tötterström huomauttavatkin sovitus- ja transkriptiotermien olevan hyvin lähellä toisiaan ja usein samasta teoksesta voidaan käyttää molempia nimityksiä. Siksi minäkin päädyin työssäni puhumaan teoksistani sovituksina.

Reima Raijas on tutkinut transkriptiota tohtoritutkinnon työssään Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana (2012) ja jakaa transkriptiot kahteen luokkaan, taiteellisiin ja käytännöllisiin. Taiteellisia transkriptioita ovat ne, jotka ovat tarkoitettu esitettäväksi. Transkription tehnyt on tässä tapauksessa uskonut, että teoksen esittäminen muulla kuin alkuperäisellä instrumentaatiolla on musiikillisesti merkittävää. Tällaiseen transkriptioon on usein Raijaksen mukaan liitetty jokin luova elementti. (Raijas 2012, 22.) Esimerkkejä taiteellisista transkriptioista voisi olla Lisztin tekemät pianosovitukset Schubertin liedeistä tai Paganinin viulukappaleista syntyneet Paganini-etydit pianolle. Myös opinnäytetyöni tuotoksena syntyneet nelikätkäiset sovitukset ovat taiteellisia transkriptioita, ovathan ne tarkoitettu esitettäväksi.

Käytännöllisiin transkriptioihin liittyy puolestaan jokin pedagoginen tarkoitus, transkription avulla voidaan opiskella jotain teosta, mutta teoksen esittäminen uudella instrumentaatiolla ei ole transkription päämäärä. Käytännölliseksi transkriptioksi Raijas mieltää esimerkiksi oopperasta tehdyn pianopartituurin, jota oopperan harjoituspianisti, korrepetiittori, soittaa harjoituksissa. (Raijas 2012, 23.) Toisaalta sovituksillani on myös pedagoginen tarkoitus, sillä sovituksieni kautta minä olen opetellut transkriptointia ja olen liittänyt sovituksiini jonkin pedagogisen tavoitteen oppilailleeni, kuten staccatojen tai valssi-kompin opettelemisen. Tästä näkökulmasta katsottuna sovitukseni voisi kategorisoida myös käytännöllisiin transkriptioihin. Olen kuitenkin pyrkinyt sovittamaan pedagogiset tavoitteet kappaleeseen musiikillisesti luontevasti, jotta teokset olisivat mielekästä soitettavaa ja kuunneltavaa.

2.2 Transkriptio pianomusiikin maailmassa

Raijas kirjoittaa työssään, että transkriptiot kuuluvat isona osana pianomusiikkiin ja sen historiaan ja että transkriptioilla on ollut vaikutus siihen, kuinka pianoa soitetaan ja millaista sointia pianosta on ha-

luttu saada (Raijas 2012, 31). Tämä on mielenkiintoinen näkemys, sillä oma kokemukseni transkriptioiden soittamisesta on jäänyt hyvin vähäiseksi eikä pianotranskriptiot ja niiden vaikutus pianonsoiton kulttuuriin ole tullut esille musiikkiopintojeni aikana. Musiikin historiassa transkriptio juontaa juurensa keskiajalle ja renessanssiin, jolloin laulettuja lauluja alettiin transkriptoida klaveerisoittimille. Näitä transkriptioita kutsutaan intabulaatioiksi. Niille tyypillistä oli soitinten kehittymisen myötä laulettu melodian runsas koristelemineen. (Raijas 2012, 45; Murtomäki 2019.) Barokin ajalla soitinmusiikki vakiintui sekä itsenäistyi ja laulujen lisäksi kosketinsoitinsovituksia tehtiin enenevässä määrin myös instrumenttisävellyksistä. Raijas nostaa esimerkiksi Bachin tehneen kosketinsoitinsovituksia Vivaldin orkesterikonsertoista (Raijas 2012, 25). Klassismin aikakautena pianon suosio kasvoi ja piano löytyi yhä useammista kotitalouksista. Tämä näkyi myös lisääntyneenä pianonuottien myyntinä sekä pianotranskriptioiden kysyntänä. Orkesteriteokset tulivat kansalaisille tutuiksi pianotranskriptioina ja orkesteriteoksia sovitettiin usein nelikäteisesti soitettaviksi. (Raijas 2012, 25–26.)

Transkriptio-termi tuli käyttöön Franz Lisztin elinaikana romantiikan aikakaudella. Liszt työsti Hector Berliozin *Fantastisesta sinfoniasta* pianotranskription ja sillä oli suuri vaikutus nykyaisaisen transkription syntymiseen. (Tötterström 2003, 14; Raijas 2012, 29.) Romantiikan aikana musiikista ja konserteista tuli viihteellistä ja virtuoosisoittajia ihailtiin. Transkriptioita tehtiin paljon ja niitä esitettiin konserteissa. Transkriptiot olivat tyypillisesti hyvin virtuoosisia. (Murtomäki 2020; Hyvönen.) Ehkä siksi ei yllätä, että juuri Franz Lisztin transkriptiot ja sovitukset korostuvat romantiikan ajan transkriptioiden joukosta. Hänen laajasta pianomusiikkituotannostaan suuri osa on sovituksia. Varsinkin hänen varhainen pianotuotantonsa koostuu pitkälti virtuoosisista sovituksista. (Murtomäki 2020.) Raijas kirjoittaa, että Liszt kuitenkin ensisijaisesti pyrki pianotranskriptioissaan ilmaisemaan alkuperäisen instrumentaation efektejä ja värejä pianolle luontevalla tavalla, mikä tuli esiin *Fantastisen sinfonian* transkriptiossa (Raijas 2012, 41–42).

Transkription avulla on laajennettu piano-ohjelmistoa ja musiikintuntemusta ja edistetty pianonsoittotekniikkaa. Moderni pianotekniikka on kehittynyt paljolti romantiikan transkription ansiosta. Transkriptio voi suoraan tai epäsuorasti tarjota pianistille välineitä löytää mielekkäitä tapoja jäsentää musiikkia fraseerauksen, artikuloinnin, sointibalanssin, temp- ja rytminkäsittelyn suhteen sekä rikastaa pianoteosten tulkintaa, oppimista ja opetusta. (Raijas 2012, 4.)

Pianolla ja orkesterilla on läheinen suhde, vaikka piano ei perinteiseen orkesterikokoonpanoon kuuluukaan. Orkesteriteoksista on tehty pianotranskriptioita ja pianoa käytetään esimerkiksi oopperan harjoituksissa ”korvaamaan” orkesteri. Joskus työstäessäni Mozartin tai Beethovenin pianosonaattia olen saanut ohjeeksi kuvitella, miltä teos kuulostaisi, jos sen soittaisi orkesteri. Toisinaan minua on pyydetty

soittamaan jokin melodia kuin sen soittaisi viulu tai sello. Tämänkaltaisen työskentelyn kuvittelisi olevan tärkeää tehtäessä pianotranskriptioita instrumentaali- tai orkesteriteoksista. Sovittajan tulee miettiä, kuinka kirjoittaa pianolle tekstuuria, jolla ilmentää alkuperäistä sointia, äänenvärejä ja efektejä. Toisaalta soittaessa transkriptiota pianistin olisi hyvä tutustua alkuperäiseen teokseen, jotta voi kehittää tulkintaa, jolla tuoda esiin alkuperäisessä teoksessa olevaa sointimaailmaa ja tunnelmaa. Pianistille transkriptioiden soittaminen onkin hyvä tapa kehittää omaa soittotaitoansa sekä monipuolistaa musiikintuntemustansa.

3 VINKKEJÄ NELIKÄTISTEN SOVITUSTEN LAATIMISEEN

Tässä luvussa esittelen muutamia vinkkejä, joita sovittaja voi pohtia tehdessään sovituksia nelikätiselle tai kahden pianon duolle. Vinkit koostuvat huomioista, joita olen tehnyt omia sovituksiani laatiessa sekä soittaessani nelikätiä ohjelmistoa. Lisäksi perehdyin Jouko Tötterströmin tohtorilensiaatin kirjalliseen työhön Nelikätiäinen shamaani, jossa hän käsittelee pianoduon käytännön ongelmia. Kun perehtyy erilaisten soitinkokoonpanojen haasteisiin, on helpompi sovittaa tai säveltää toimivia teoksia. Sovittaja tai säveltäjä voi jo teosta työstäessään ennakoida, mitkä asiat teosta soittaessa tuottavat haasteita. Toisinaan sovittaja voi joutua luopumaan pitämistään ideoista, jos ne käytännössä ovatkin mahdoton tai hyvin vaikea toteuttaa. Tehdessään sovituksia tietylle kokoonpanolle, on hyötyä myös siitä, että tietää kyseisen kokoonpanon taitotason (Lehtovaara 2014, 1). Tällöin on mahdollista asettaa teoksen tekniset vaatimukset ja haasteet kokoonpanolle sopiviksi. Mikäli sovittajalla itsellä ei ole soittopartneria, voi olla hyvä soitattaa sovituksia pianoduolla ennen sovituksen julkaisemista. Käytännössä kokeilu on tärkeä apuväline sovituksessa toimivien ja toimimattomien ratkaisujen huomaamiseen. Omia sovituksiani soitatin oppilailtani ja jouduin muokkaamaan jokaista tekemääni sovituksia enemmän tai vähemmän ensimmäisten soitto kertojen jälkeen.

Vaikka pianolle sovittaminen olisi tuttua, tuo nelikäisyys työhön uusia haasteita. Kun kaksi soittajaa istuu saman soittimen ääressä, pianon koskettimisto ikään kuin jakaantuu kahtia. Secondon soittaja soittaa keskirekisteristä alaspäin bassopuolta ja primon soittaja keskirekisteristä ylöspäin diskanttia. Kahden pianon duolla molemmilla soittajilla on omat soittimet ja näin koko pianon ääniskaala käytössään, kaksin verroin. Sovittajan haasteet voivat liittyä rytmin ja tempon käsittelyyn, soitteknisiin vaikeuksiin sekä pedaalien käyttöön. Lisäksi sovittajan tulisi miettiä sointia, kun soitettavia ääniä ja soittavia käsiä on enemmän kuin yhden pianon soolokappaleissa.

3.1 Tempo

Sovittajan kannattaa miettiä kappaleen luonteelle sopiva tempo. Tempon ei välttämättä tarvitse olla sama kuin alkuperäisessä sävellyksessä, tempo voi olla hitaampi tai nopeampi. Tötterström kirjoittaa työssään, että nopea tempo saattaa olla yhteissoittoa helpottava tekijä, liian hidas tempo puolestaan saattaa tuoda yhteissoittoon haasteita esimerkiksi rubaton kanssa (Tötterström 2003, 67). Olen joskus saanut harjoit-

teluvinkiksi miettiä sopivaa harjoittelutempoa teoksen nuottien aika-arvojen kautta. Tätä ideaa voi soveltaa myös sovittamisessa. Hidasta tempoa voi etsiä nuottien pisimpien aika-arvojen pohjalta, sopivassa tempossa sävelet soivat yhä kuuluvasti liikaa hiljentymättä. Vauhdikkaassa kappaleessa tempon voi miettiä lyhyiden aika-arvojen kautta. Liian nopeassa tempossa rytmikka ei toimi halutulla tavalla ja kappaleesta voi tulla epäselvä. Jos teoksessa esiintyy yhtä aikaa useampi itsenäinen melodia, on niiden selkeä esiintuominen liian nopeassa tempossa myös haastavaa. (Tötterström 2003, 67.)

Sovittaja voi halutessaan kirjoittaa nuottiin haluamansa tempon. Lisäsin lähes jokaiseen sovitukseni tempomerkinnän joko metronomilukemana tai tempoa määrittävänä esitysmerkintänä. Jokaisessa sovituksessani tempo on hillitty, jotta vaikeustaso ei muutu liian hankalaksi ja oppilaani kykenisivät soittamaan kappaleet. Tempon valintaani vaikuttivat myös rytmit. Jos kappaleesta löytyi haastavampaa rytmikkaa, kuten Kanoottilaulussa synkooppi, päädyin laskemaan aluksi suunnittelemani tempoa hieman hitaammaksi. Lintu-kappaleessa laulavan melodian saa tuotua esille paremmin rauhallisessa tempossa. Toisaalta kepeyttä ja vaikutelmaa liikkuvasta temposta sain käyttämällä staccatoa, jota käytin esimerkiksi Vaarin saari -kappaleen säestyksessä.

3.2 Sointi

Kari Karjalainen kirjoittaa, että usein sovituksissa on ongelmana tukkoinen sointi, joka hänen mukaansa johtuu liian lähekkäin kirjoitetuista alarekisterin äänistä (Karjalainen 2014, 8). Nelikäisiä sovituksia tehdessäni jouduin miettimään paljonkin äänialaa, kuinka lähellä tai kaukana äänet ovat toisistaan. Minulle tyypillistä oli kirjoittaa äänet suppealle äänialalle, vaikka äänet voisivat soida paremmin vielä laajemmalla äänialueella. Erityisesti säestävät äänet pakkautuivat keski- ja bassorekisteriin. Hyvänä työkaluna sovittajalle hyvin soivan satsin kirjoittamiseen toimii äänenkuljetukseen ja satsioppiin perehtyminen. Sommittelemalla äänet rohkeasti laajemmalle äänialueelle, on sovittajan mahdollista saada täyteläisempää sointia. Tötterström kirjoitti työssään hyvän muistisäännön, että teoksen tärkeimmät äänet tulisi sijoittaa satsin ääripäihin (Tötterström 2003, 74). Myös yleiset äänenkuljetusopit tukevat tätä ajatusta, satsin tärkeimmät äänet ovat usein melodia ja basso, väliäännten luodessa harmoniaa. Raskasta tai tukkoista sointia saattaa nelikäisissä kappaleissa aiheuttaa myös se, jos soitettavia ääniä on paljon ja nyanssit ovat voimakkaat (Tötterström 2003, 73). Sovittajan on hyvä tietää, että välttääkseen liian raskasta sointia duon soittajat saattavat soittaa nyanssit kevyemmin kuin nuottiin on merkitty. Sovittaja voi myös itse hyvillä dynamiikkamerkinnoilla vaikuttaa soinnin laatuun. Myös liian harvakseltaan merkityt pedaalinvaihdot aiheuttavat tukkoista sointia.

Kokemukseni mukaan yhdellä pianolla soitettavissa nelikätisissä kappaleissa stemmat eivät välttämättä ole täysin tasa-arvoisia secondon soittaessa yleensä enemmän säästävää osuutta. Kahden pianon teoksissa stemmat ovat enemmän tasa-arvossa keskenään ja voi olla parempi idea kirjoittaa isompaa sointia vaativat, orkestraaliset teokset kahdelle pianolle. Tötterström huomauttaa, että kahden pianon teoksissa molemmat stemmat saattavat kuitenkin liikkua paljon samassa rekisterissä (Tötterström 2003, 77). Tällöin sovittaja voi kirjoittaa stemmat niin, että musiikillisesti tärkein aihe soi kuuluvasti. Tätä voi tehdä joko keventämällä toisen pianon stemmaa nyanssien avulla tai kirjoittamalla kevyempää satsia, korostamalla tärkeää aihetta dynamiikan avulla tai mahdollisesti siirtämällä tärkeämpi aihe korkeampaan oktaaviaan. Kahden pianon sovitus parhaimmillaan saa teoksen kuulostamaan kuin yhdellä instrumentilla soitetulta. Tämä vaatii sitä, että motiivit siirtyvät soittajalta toiselle kuin liukuen, hyvin hienovaraisesti ja sointi on balanssissa melodian ja säestyksen osalta. (Tötterström 2003, 78.)

3.3 Tekniset haasteet

Erityisen haasteen yhden pianon nelikätisiin kappaleisiin tuo se, että soittajat istuvat vierekkäin saman pianon ääressä. Tämä aiheuttaa sen, että primon vasemman käden ja secondon oikean käden soittoasento muuttuu. Käsivarsi ei pääse aukeamaan vapaasti sivuille osumatta vieressä istuvaan soittopariin. Kämment ei myöskään ole suorassa linjassa käsivarren jatkeena, vaan kämmen saattaa kääntyä ranteesta ulospäin. Sovittaja voi huomioida tämän haasteen ja välttää esimerkiksi nopeiden tai muuten monimutkaisten kuvioden kirjoittamista nuotissa kohtaan, jossa duon keskimmäiset kädet ovat lähellä toisiaan. Soittajille helposti luonnistuvan sormijärjestyksen löytyminen saattaa kuitenkin olla näissä tilanteissa jopa mahdotonta (Tötterström 2003, 84). Yksi konsti välttää sisäkäsien teknisiä haasteita on jakaa keskirekisterissä liikkuvat kuviot molempien stemmojen soittajille. Kuvio voi esimerkiksi alkaa secondon oikealla kädellä ja jatkua primon vasemmalle kädelle.

Usein nelikätsiä kappaleita soittaessa olen huomannut kappaleissa esiintyvän ääniä, joita molemmat soittajat tarvitsisivat yhtä aikaa. Esimerkiksi secondo-stemma soittaa puolinuottina yksiviivaista C:tä ja primo-stemmalla kulkee melodia samaan aikaan saman C-sävelen kautta. Omissa sovituksissani pyrin lähtökohtaisesti alusta asti välttämään näitä tilanteita. Kuitenkin sovittamassani Lintu-kappaleessa on juuri yllä mainitun kaltainen tilanne. Tässä kuitenkin yhteisen sävelen tarve tulee vasta tahdin viimeisellä kahdeksasosanuotilla. Kun kyse on tahdin heikosta tahtiosasta ja vain lyhyestä aika-arvosta, voi secondon soittaja päästää irti C-sävelestä juuri ennen kuin primo-stemma tarvitsee sitä.

3.4 Pedaali

Pedaalin avulla voidaan teokseen luoda erilaisia sävyjä, tunnelmaa, kaikua, massiivisempaa sointia huipukohtiin, sen käyttö auttaa legaton soittamista ja se sitoo yhteen harmonioita. Yhden pianon duot yleensä sopivat etukäteen kumpi soittajista käyttää pedaalia. Useimmiten secondon soittaja on kuitenkin vastuussa pedaalista, sillä primon soittajan on istumajärjestyksen takia vaikeampi viedä oikea jalka pedaalille. Mikäli kappaleeseen on kirjoitettu primolle soolo, primon soittaja usein ottaa pedaanin hoitaakseen näissä kohdissa. (Tötterström 2003, 88–89.) Pedaalin käyttö kuuluu olennaisena osana pianistien soittotaitoon ja pianistit yleensä osaavat itse määrittää, milloin ja kuinka paljon pedaalia tarvitaan mihinkin kohtaan soitettavassa teoksessa. Vaikka nuotissa ei olisi erikseen pedaanin käytöstä kertovia merkkejä, pianistit saattavat silti soittaa teoksen tyylikauden ja -piirteiden rajoissa pedaalia käyttäen. Nelikäsisissä teoksissa soivia ääniä on paljon ja sotkuista sointia välttääkseen pianistit käyttävät niin sanottua puolipedaali eli pedaali painetaan vain puoleen väliin asti, ei kokonaan alas asti. Toisinaan tarvitaan vain kevyttä pedaalia, jolloin pedaalia painetaan alas vain sen verran, että kaikuefekti on juuri ja juuri havaittavissa. Harvakseltaan vaihdettava pedaali sen sijaan on hyvä keino tehostaa vaikuttavaa crescendoa.

Sovittaja voi halutessaan kuitenkin merkitä hyvinkin tarkasti, mikäli haluaa pedaanin vaihtuvan tietyllä tapaa esimerkiksi melodialinjan mukaan. Pedaalin käytöstä voi merkitä nuottiin useallakin tavalla, merkintätapa vaihtelee riippuen käytetystä nuotinkirjoitusohjelmasta. Kappaleen alussa oleva merkintä *con ped.* tarkoittaa vapaasti suomennettuna pedaanin kanssa (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2002, 94). Se kertoo soittajalle, että säveltäjä tai sovittaja on halunnut kappaleessa käytettävän pedaalia, mutta jättää pedaanin vaihdon määrittelyn soittajan vastuulle. Pedaalin käytöstä käytetään yleensä merkintää *Ped.* * , jossa ensimmäisen merkin aikana pedaali painetaan alas ja jälkimmäisen nuotin aikana nostetaan ylös. Toinen vaihtoehto merkitä pedaanin käyttö on *ped*-merkintä ja hakasviivat. Hakasten aikana pedaali nostetaan ylös ja painetaan takaisin alas. Pystyviiva kertoo, että sen jälkeen pedaalia ei enää käytetä.



KUVA 1. Pedaalin käytöstä ilmaistaan suorilla viivoilla ja hakasilla

Kaikupedaalin lisäksi on mahdollista käyttää una corda -pedaalia ja urkupistepedaalia. Una corda -pedaali toimii vaimenninpedaalina hiljentäen ääntä ja luoden pehmeämpää sointia. Una corda -pedaalia ei automaattisesti käytetä hiljaisissa nyansseissa, sillä pedaalin käyttö muuttaa myös sointiväriä. Una corda -pedaalia käyttäen voidaan teokseen saada utuista, impressionistista tunnelmaa. Pedaalille ei ole erityistä merkkiä, mutta nuottiin voidaan kirjoittaa haluttuun kohtaan una corda tai lyhenne U.C. Joissakin pystypianoissa ja flyygeleissä on kolmaskin pedaali, urkupistepedaali. Urkupistepedaalin avulla saadaan pedaalin kanssa yhtä aikaa soitetut äänet soimaan pitkänä niin kauan kun pedaalia pitää pohjassa. Samaan aikaan voidaan soittaa muita koskettimia normaalisti, ilman että ne jäävät soimaan pitkänä. Tätä pedaalia ei kuitenkaan ole kaikissa kosketinsoittimissa, ja sen käyttöä tulee harkita. Sitä voi kuitenkin käyttää kohdissa, joissa halutaan esimerkiksi bassossa jättää jokin ääni tai sointu soimaan pitkään urkupisteenä käyttämättä siinä kaikupedaalia. Yhdellä pianolla kyseiset tilanteet on helppo ratkaista kirjoittamalla secondolle stemmaa, jossa toinen käsi pitää urkupisteään pohjassa, mutta kahden pianon teoksissa urkupistepedaalin käyttö voi olla ainoa ratkaisu. Myöskään urkupistepedaalille ei ole omaa merkkiään, mutta sen voi merkitä nuottiin esimerkiksi kirjoittamalla sost. ped. tai S.P., joka on lyhenne sanoista sostenuto pedal.

3.5 Nuotintaminen

Omat sovitukseni nuotinsin MuseScore-ohjelmalla partituurimaiseksi niin, että molemmat stemmat löytyvät samasta nuotista, eli molempien stemmojen soittajilla nuotit ovat täysin samat. Pystysuuntaisella A4-kokoisella paperilla primo- ja secondo-stemmat ovat päällekkäin. Näin on myös kahden pianon sovituksessa Pavanessa. En oikeastaan harkinnut muuta tapaa nuotintaa, sillä tämä oli minulle tutuin tapalukea nelikäätistä nuottia. Paras puoli tässä painoasussa on se, että molemmat stemmat näkevät koko ajan

mitä soittopartnerilla tapahtuu hänen stemmassaan. Tämä on tärkeää myös kahden pianon teoksissa. Haasteena pidemmissä kappaleissa voi olla se, että soittajat joutuvat kääntämään päätään tavallista enemmän nähdäkseen nuotin.

Toisessa painoasussa stemmat ovat kirjoitettu omille sivuilleen. Nuottiarkki voi olla pysty- tai vaakasuunnassa. Tötterström kirjoittaa, että lapsille tarkoitettussa soittokappaleessa vaakasuuntainen nuotti voi olla selkeämpi vaihtoehto (Tötterström 2003, 102). Huono puoli on kuitenkin se, ettei yhtä helposti näe toisen parin stemmaa ja se voi hankaloittaa yhtäaikaisten kuvioiden hahmottamista. Käyttäessään tällaista painoasua, sovittajan kannattaa harkita kirjoittavansa pikkunuotein toisen stemman tärkeitä tapahtumia toisen stemman nuottiin esimerkiksi taukojen kohdalle.

Sovittaja voisi nuottia editoidessa miettiä pidemmissä teoksissa sivunkääntöpaikkoja. Toki esiintymistilanteissa duoparin on mahdollista useimmiten käyttää sivunkääntäjää, mutta kuten Tötterström huomauttaa, yhden pianon äärelle tulee tässä tapauksessa kolme henkilöä ja se muuttaa soittotilan entistä ahtaammaksi (Tötterström 2003, 103). Kahden pianon teoksissa sivunkääntäjiä tarvittaisiin kaksi. Harjoittelutilanteissa sivunkääntäjää harvemmin käytetään ja on kurjaa, jos soitto aina katkeaa mahdottomien sivunkääntöjen takia. Duoparit keskustelevat siitä, kumman on helpompi missäkin kohtaa kääntää sivua. Vaikka oikeanpuolimmaisella soittajalla käden matka sivunkääntöön on lyhyempi, voi vasemanpuoleinen soittaja kääntää myös sivuja. Sivunkääntö tapahtuu yleensä sellaisissa kohdissa, joissa toisella stemmalla on tauko edes toisella kädellä, pitkään soiva ääni tai muuten helpompaa satsia. Hankalissa sivunkääntöpaikoissa voi joskus joutua jättämään toisella kädellä joitain ääniä soittamatta. Sivunkäännöt tapahtuvat usein kahden tai neljän sivun välein. Jos nuotinkirjoitusohjelmassa on mahdollista vaikuttaa siihen, minkä tahtien jälkeen sivunvaihto tapahtuu, voisi sivunvaihdokset sijoittaa sellaisen tahtien kohdalle, jossa toisella stemmalla on helpompaa satsia.

4 NELIKÄTISET SOVITUKSET

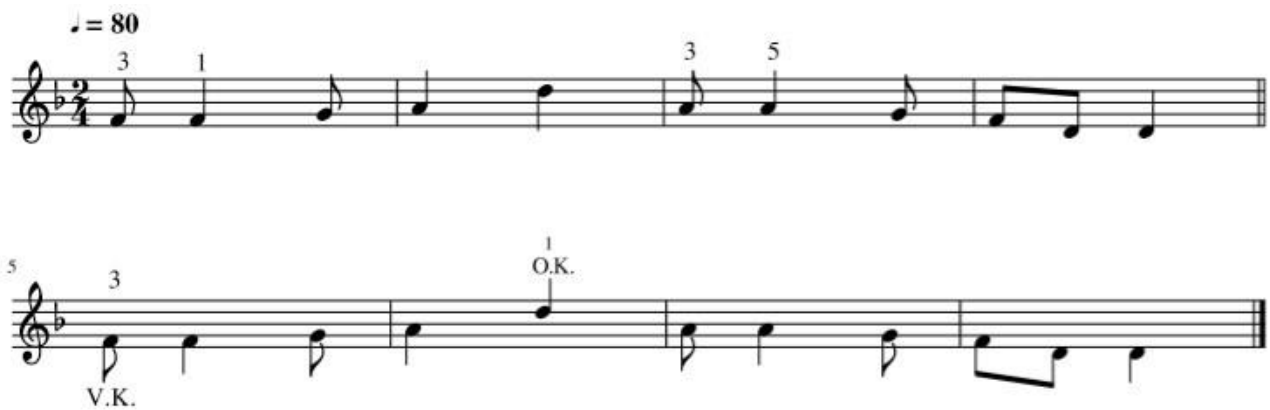
Tässä luvussa esittelen tekemäni nelikäätiset sovitukset. Nuoremmille soittajille halusin tehdä sovitukset kappaleista, joiden ajattelin olevan tuttuja. Pidin mielessäni myös omien oppilaideni taitotason, jotta voisin soitattaa sovituksiani oppilaillani. Halusin myös tehdä sovituksista sellaisia, että duon molemmilla soittajilla olisi mielekästä soitettavaa. Valitsin sovitettaviksi kappaleiksi lastenlaulut Kanoottilaulu, Vaarin saari, Belle ja Sebastian TV-sarjasta tutuksi tulleen Lintu-kappaleen sekä suomalaisen joululaulun Joulupukki. Pidemmällä olevia oppilaita ajatellen tein kahdella pianolla soitettavan sovituksen Camille Saint-Saënsin teoksesta Pavane. Esittelen kappaleiden taustalla olevat pedagogiset ajatukset, kerron sovituspöytäkirjoista ja ongelmista, joita kohtasin sovituksia työstäessä sekä käytännön kokemuksia, kun olemme harjoitelleet kappaleita soittotunneilla. Lisäksi jaan kappaleisiin harjoitteluvinkkejä.

4.1 Kanoottilaulu

”Kanootin kapean, vesille soudan, seuraan nyt majavaa, vaeltavaa”. Tämä oli yksi lapsuuteni lempilauluista ja aloitin sovituspöytäkirjoistani tästä kappaleesta. Oletin kappaleen olevan myös nykyisen sukupolven lapsille tuttu laulu, josta monet voisivat pitää. Olin soitattanut kappaletta joillakin piano-oppilaillani jo aikaisemmin, mutten koskaan nelikäätisesti. Ajattelin kappaleen sopivan hyvin valmennuksessa oleville oppilailleni sekä muille pianoa noin vuoden verran soittaneille, siksi halusin pitää sovituksen mahdollisimman yksinkertaisena. Sovitus sopii siis alkeis- ja 1-tason kappaleita soittaville oppilaille. Sovituksen idea muodostui hyvin nopeasti. Sovituksessa on kaksi säkeistöä, ensimmäisen säkeistön melodian soittaa primo-osuus ja secondo-osuus säestää neljäsosanuotein vuorokäsin kompaten. Toisessa säkeistössä roolit vaihtuvat toisin päin. Säestettävä osuus on tarkoitus soittaa hieman hiljempaa, jotta melodia tulisi hyvin kuuluviin. Tämä on hyvää kuunteluharjoitusta oppilaille; kun oppilas soittaa yksinkertaisempaa säestävää osuutta hän voi kuunnella, mitä vieruskaveri soittaa. Kun stemmat ovat molemmilla soittajilla samanlaiset ja tulevat oman soiton kautta molemmille oppilaille tutuiksi, heidän on ehkä helpompi reagoida siihen, jos toinen takeltelee omassa stemmassaan.

Usein pianonsoittoa aloittelevien kanssa soitetaan kappaleita vain valkoisilla koskettimilla, joten päätin valita sävellajin niin, ettei mustia koskettimia tarvitsisi käyttää. Sävellajiksi valikoitui d-molli. Siinä sävellajissa on yksi alennusmerkki, mutta alennettu sävel ei kuitenkaan esiinny melodiassa tai säestyksessä.

Ensimmäinen varsinainen mietinnän aihe oli melodian sormitus. Alkuperäinen ideani oli, että melodia soitetaan sekä primo-, että secondo-osuuksissa pelkällä oikealla kädellä ja harjoiteltavana asiana olisi nopea sormen vaihtaminen synkooppitahdissa niin, että synkoopin ensimmäisellä lyhyellä tahdinosalla esimerkiksi F-sävelellä on kolmas sormi, mutta seuraavalla, pidemmällä tahdinosalla samalle sävelelle vaihtuukin peukalo. Tämä osoittautui kuitenkin aika hankalaksi, mutta ongelman ratkaisi puolestani eräs oppilaani. Hän oli kotona harjoitellut melodian soittamista molemmilla käsillä aloittaen vasemman käden peukalolla A-sävelestä, jolloin melodian alaspäisen kulun voi soittaa D-sävelelle asti ilman sormen vaihtamisia. Sormea täytyy vaihtaa vasta ihan lopussa, kun tarvitaan vielä D:n alapuolista C-säveltä. Oikean käden peukalolle tulee soitettavaksi vain yksi sävel, kun melodia hyppää A-säveleltä ylös D:lle.



KUVA 2. Sormijärjestys. Ylemmällä rivillä on kuva vanhasta sormijärjestyksestä ja alemmalla rivillä sama melodiapätkä uudella lopullisella sormijärjestyksellä

Kappaleessa saattaa olla oppilaalle uusi rytmien asia, synkooppi, joka ilmenee kappaleen melodiassa. Olen opettanut synkoopin oppilailleni laulun sanojen avulla korvakuulolta. Koska kappaleen melodiat ovat molemmilla stemmoilla samanlaiset, voidaan melodiaa harjoitella yhtä aikaa unisonossa soittaen ja mahdollisesti myös mukana laulaen. Myös säestystä voidaan soittaa unisonossa, opettaja voi joko soittaa tai laulaa puuttuvan melodian.

Kappaletta harjoituttaessa olen huomannut, että stemmojen soittajilla on aika usein ihan eri tempot. Olikin tärkeää keskittyä harjoittelussa yhteisen tempon löytämiseen ja sen ylläpitämiseen. Hyväksi havaittu keino on, jos opettaja taputtaa neljäsosia, jolloin säestystä soittava oppilas voi soittaa samassa rytmisä opettajan taputuksen kanssa. Kun opettaja taputtaa neljäsosarytmiiä, hän voi samalla laulaa melodiaa, jolloin melodiastemmaa soittava oppilas voi soittaa opettajan laulun mukana. Kappaleen rytmiiä

voi harjoitella myös niin, että toinen oppilas taputtaa vuorokäsin kämmenillään pianon kanteen säestyksen neljäsosarytmiä ja toinen oppilaista taputtaa laulun sanarytmiä. Opettaja voi avustaa vuorotellen molempia.

4.2 Joulupukki

Halusin tehdä sovituksen jostakin joululaulusta, sillä monet oppilaat toivovat saavansa loppuvuodesta soittaa soittotunneilla joululauluja. Idean sovituksen tekemisestä P. J. Hannikaisen säveltämään joululauluun Joulupukki sain oppilaaltani. Hän kertoi soittaneensa veljensä kanssa Joulupukkia edellisenä jouluna kotona ja esittäneensäkin sen aattona joulupukille. Päätin tarttua tähän ja tehdä kappaleesta sovituksen, jossa molemmille veljeksille tulisi mielekästä soitettavaa ja he voisivat sen halutessaan taas esittää aattona. Haasteen minulle toi se, että nuorempi veljistä oli juuri samana syksynä aloittanut pianotunnit ja vanhempi veljistä soitti jo toista vuotta. Halusin tehdä stemmoista mielekkäät soittaa, mutta kuitenkin sellaiset, että ne vastaavat oppilaideni taitotasoa. Siksi primo-osuus on helpompi verrattuna secondo-osuuteen. Primo-osuus vastaa alkeis- tai 1-tason kappaletta, secondo-osuus sopii 1- tai 2-tason soittajille. Sävellajiksi valitsin G-duurin, jossa on yksi ylennetty sävel, Fis. Halusin kappaleen myötä tutustuttaa nuoremman oppilaani mustiin koskettimiin, mutta halusin valikoida sävellajin kuitenkin niin, että säestyksessä käytettävät soinnut olisivat tuttuja vanhemmalle oppilaalle. G-duurisävellajin myötä kappale liikkuu mielestäni sopivassa rekisterissä.

Primo-osuus soittaa paljon kappaleen melodiaa. Kuten Kanoottilaulussa, myös tässä kappaleessa pohdin melodian sormijärjestystä. Ensiksi päätin kokeilla samaa ideaa kuin Kanoottilaulussa, eli melodian jakamista molemmille käsille. Melodia liikkuu yksiviivaisen C:n ja kaksiviivaisen E:n välillä ja näin ollen melodia olisi mahdollista soittaa pitäen sormet koko ajan samoilla koskettimilla, kun vasemman käden peukalo on yksiviivaisella G:llä ja oikean käden peukalo yksiviivaisella A:lla. Pohdin, onko huono idea laittaa käsien vaihtumiskohta keskelle rytmikuviota, jossa kuudestoistaosanuotti seuraa pisteellistä kahdeksasosanuottia. Lopulta päädyin sormijärjestykseen, jossa ideana on käyttää paljon vahvoja sormia, etusormeja ja keskisormeja. Vahvojen sormien käyttäminen auttaa pisteellisen rytmien soittamisessa. Lisäksi oppilas harjoittelee aseman vaihtamista, kun melodiassa tapahtuvien hyppyjen jälkeen aloittavana sormena toimii aina vasemman käden etusormi.

The image shows a musical score for two parts: Primo and Secondo. The Primo part is written in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of six measures, each containing a sequence of eighth notes. Fingerings are indicated above the notes: 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3. The dynamics are marked as *mf* and *V.K.*. The Secondo part is written in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of six measures, each containing a sequence of eighth notes. Fingerings are indicated below the notes: 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3. The dynamics are marked as *mp*. The score includes markings like *O.K.* and *V.K.*.

KUVA 3. Sormijärjestys. Primo-osuus käyttää paljon vahvoja sormia. Etusormen sorminumero on 2 ja keskisormen sorminumero on 3. Yläpuoliset sorminumerot ovat merkiksi oikealle kädelle ja alapuoliset numerot ovat merkiksi vasemmalle kädelle.

Primo-osuuden soittaessa melodiaa, kirjoitin secondo-osuudelle valssikomppia. Valssikomppissa ensimmäiselle iskulle tulee basson sävel ja oikea käsi soittaa sointuja tahdin toiselle ja kolmannelle iskulle. Kirjoitin soinnut nuotteina ja oppilasta voi pyytää analysoimaan ne reaalisoituina. Jotta secondo-osuuden soittaja ei joutuisi vain komppaamaan koko kappaletta, kirjoitin osuuksille puolet ensimmäisen säkeistön melodiasta unisonoon secondo-osuuden vasemman käden soittamien basson sävelten jatkaessa valssikomppia. Secondo-osuus jatkaa tästä toisen säkeistön alkuun melodian soittamista, ja valssikomppi siirtyy primo-osuudelle.

Uutena opeteltavana asiana sovituksessani oli valssikomppi, jota molemmat stemmat pääsevät soittamaan. Myös rytmikuvio, joka koostuu pisteellisestä kahdeksasosanuotista ja kuudestoistaosanuotista voi olla uusi asia. Monien oppilaideni kanssa olen käyttänyt korvakuulosoittoa avuksi primo-osuutta opeteltaessa emmekä välttämättä ole tutkineet melodian nuotteja kovinkaan tarkasti. Valssikomppiosuuden nuotit sen sijaan olemme analysoineet tarkasti viivastolta ja sen jälkeen etsineet, missä ne sijaitsevat koskettimilla. Kappaleen rakenteeseen liittyen halusin lisätä *dal segno al fine* -merkin, joka lähes kaikille oppilailleni oli uusi, mutta helposti ymmärrettävä asia.

4.3 Vaarin saari

Vaarin saari on Marjatta Pokelan säveltämä lastenlaulu. Tein siitä sovituksen, joka vastaa tasoltaan alkeis- tai 1-tason kappaletta. Oppilaan olisi hyvä osata lukea nuotteja jo sekä G- että F-avaimelta. Primo-osuuden stemma pysyttelee enimmäkseen yksiviivaisessa oktaavialassa, mutta secondo-osuus soittaa F-avaimella suurelta ja pieneltä oktaavialalta. Nuotinluvun kehittämisen lisäksi kappaleessa opetellaan tai kerrataan jo opittuja rytmejä, staccato-soittoa, humppakomppia, nyansseja sekä tutustutaan kaanoniin. Kappale alkaa primo-osuuden soittaessa vasemmalla kädellä melodiaa ”Vaarilla on saari, se oma saari on”. Secondo-osuus säestää humppakompilla. Humppakompissa vasen käsi soittaa staccatossa neljäsosanuotteja vaihtobassolla, eli soinnun perussäveltä sekä kvinttiä vuorotellen. Oikea käsi soittaa soinnun perussäveltä ja terssiä takapotkuille. Tämä luo kappaleelle reippaan tunnelman. Säestys on mezzopianossa ja melodian saa soittaa mezzofortessa. Neljän tahdin jälkeen secondo-osuus soittaa melodian oikealla kädellä ja primo-osuus säestää humppakompilla. Jouduin jättämään vaihtobasson primo-osuudelta pois, sillä se loi secondo-osuuden soittaman melodian kanssa ikävän dissonanssin. Secondo-osuuden sijaan jatkaa vasemmalla kädellä vaihtobasson soittamista.

Sain ajatuksen, että kappaleen jatko voisi kuulostaa hauskalta kaanonissa. Kaanonissa soittaessa melodia alkaa toisessa stemmassa ennen kuin se on loppunut toisessa, toinen stemma toistaa melodian ikään kuin kaikuna (Kotimaisten kielten keskus ja kielikone 2020). Primo-osuus aloittaa soittamalla ”Ai ai vaaria” ja jatkaa laulun tutun melodian soittamista laulun loppuun saakka. Kahden tahdin jälkeen secondo-osuus aloittaa melodian ”Ai ai vaaria, kaikilla ei ole saaria”. Kaanon kestää yhteensä neljä tahtia, sen pidemmälle sitä ei voinut jatkaa dissonoivien sävelten takia.

KUVA 4. Vaarin saari -kappaleessa soitetaan kaanonissa. Kaanon on kuvassa merkittynä punaisella.

Aluksi ajattelin kappaleen loppupuolen koostuvan pelkästä melodiasta, mutta se kuulosti hyvin vaillinaiselta, joten kehitin secondo-osuudelle vielä bassolinjan. Se tuottikin yllättävän paljon hankaluuksia. Yritin jatkaa vasemmalla kädellä neljäsosanuottien soittamista. Yritin miettiä hyviä basson säveliä analysoimalla melodian ja basson muodostamia sointuja. En kuitenkaan saanut luotua hyvää äänenkuljetusta, vaan korviini särähtivät rinnakkaiset kvintit ja oktaavit. Sitten päädyin muuttamaan basson puolinoiteiksi. Ensiksi tuntui oudolta, kun kappaleen alkupuolen reipas eteneminen pysähtyi niin yllättäen vasemman käden rytmin muuttamisen takia. Kun pysähdyn miettimään kappaleen sanoja, ei ratkaisu enää tuntunutkaan hassummalta.

Laulun sanat ”Ai ai vaaria, kaikilla ei ole saaria” yhdistettynä laskevaan melodiakulkuun luo surumielisen vivahteen. Päätin voimistaa tätä surumielistä tai hieman valittelevaa sävyä asteittain laskevalla bassokululla, joka onnekseni sopi myös muiden stemmojen soittamiin ääniin. Myöhemmin lisäsin tähän kohtaan vielä uutta tunnelmaa alleviivaamaan diminuendon. Lopun sanat ”Mutta meidän vaarilla oma saari on” huokuu mielestäni ylpeyttä ”meidän vaaria” kohtaan ja halusin tehdä lopetuksesta vahvan. Toteutin ideani kasvattamalla nyanssin crescendolla forteen. Bassolinja ei enää jatka laskua vaan se kipuaa ylöspäin. Kaksi viimeistä tahtia stemmat soittavat melodiaa unisonossa. Viimeiseen tahtiin lisäsin secondo-osuudelle terssi-intervallin täydentämään harmoniaa.

4.4 Lintu

Lintu, alkuperäiseltä nimeltään L'Oiseau, on ranskalaisen televisiosarjan Belle & Sebastianin tunnussävel. Sen on säveltänyt Eric de Marsan. (Yle.fi 2007.) Ala-asteen musiikintunneilla tämä laulu kauniilla melodialla sekä ihastuttavilla sanoilla nousi silloin omaksi suosikikseni ja kappaletta kuulee vieläkin esitettävän oppilaskonserteissa monenlaisilla kokoonpanoilla. Nelikätistä versiota en sen sijaan ole koskaan kuullut ja niinpä päätin tehdä sellaisen itse. Kappale on ollut tuttu yläkouluikäisille oppilailleenikin, ja he ovat pitäneet sovituksen soittamisesta. Tekemäni sovitus vastaa pianon 2-tason ohjelmistoa. Sovitus on pidempi kuin 1-tason sovitukseni ja sisältää monimutkaisempia rytmikuvioita. Esimerkiksi secundo-osuuden vasemman käden säestyskuvion päätehtävä on pitää yllä keinuvaa tunnelmaa pisteellisellä rytmillä ja se yhdistettynä oikean käden melodiakulkuihin voi olla vasta-alkajalle haastavaa. Kappale on nuotinluvultaan muutenkin selkeästi monimutkaisempaa kuin 1-tason kappaleet. Lisäksi lisäsin sovitukseen muutaman musiikkitermin, joita 2-tason kappaleista pitäisi jo löytyä. Sovitukseeni sopivat termit ovat mm. tempoa määrittävä *adagio*, soittotapaa merkitsevät *cantabile* ja *legato*, sekä pedaalin käytöstä kertova termi *con ped.*

Halusin kappaleeseen vaikutelman jatkuvasta liikkeestä ja hain sitä murtosointukulkusäestyksestä. Murtosointukulussa soinnun sävelet soitetaan peräkkäin (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2002, 94). Primo-stemmassa murtosointukulku on jaettu vasemmalle ja oikealle kädelle ja harjoittellessa sointujen äänet voidaan soittaa yhtä aikaa, ei murrettuna. Tämä voi myös helpottaa sointujen tunnistamista. Murtosointukulku tulee soittaa hyvällä *legatolla* ja pehmeällä kosketuksella, mielikuvana voi käyttää esimerkiksi leppeää tuulen puhallusta tai rauhallista linnun siiven iskua. Murtosointukuluissa voidaan käyttää sormipedaalia, eli sormet jättävät koskettimet pohjaan soimaan. Liikettä lisäävät myös kahdeksasosanuottikulut, joita kappaleesta löytyy runsaasti. Muuttamalla neljäsosanuotteja kahdeksasosanuoteiksi tai lisäämällä toiselle stemmalle kahdeksasosanuottikuvioita ratkaisin tilanteet, joissa musiikin liike tuntui pysähtyvän.

Haasteena minulle oli löytää sopiva alue, rekisteri, jossa kappale kulkisi. Erityisesti hankaluuksia tuotti secundo-stemman vasemman käden sommittelu, jotta se ei menisi liian matalalle. Samaan aikaan piti välttää sitä, ettei stemmoilla tulisi yhteisiä ääniä tai että äänet eivät menisi ristiin keskenään. Tämä kappale oli sovituksellisesti hankalin ja sen valmiiksi saamiseen menikin eniten aikaa. Inspiraatiota sovituksen tekemiseen sain kappaleen sanoista. Laulun toisessa säkeistössä lauletaan kaihosta ja korkealla lentävästä linnusta. Siitä sain idean nostaa melodian primo-osuuden oikealle kädelle kaksiviivaiseen oktaavialaan, tämä kuvastaa korkealla lentävää lintua. Kaihon hain keventämällä ja yksinkertaistamalla

secondo-osuutta jättämällä siitä melodiavastuun kokonaan pois ja kirjoittamalla sille kevyemmän säestyksen. Tämän osuuden jälkeen kappaleessa lauletaan metsien vihannoinnista ja siitä, kuinka puut heijastuvat veden pinnasta. Tässä kohtaa melodiakin laskeutuu yksiviivaiseen oktaavialaan, mukailleen jälleen laulun sanoja.

Jotta kappaleen liike säilyisi toisessa säkeistössä, primo-osuuden vasen käsi soittaa siinä pitkien melodiaäänien aikana kahdeksasosanuotein kulkevaa stemmaa. Tämä on nuotinluvun kannalta ollut haastavin osuus primon stemmassa, kun vasemman ja oikean käden stemmat ovat kirjoitettu samalle viivastolle ja kädet soittavat hyvin lähellä toisiaan. Tässä osuudessa primon soittajan kannattaa rauhassa etsiä molempien käsien melodialinjat ja miettiä itselle sopivat sormitukset niihin. Olen kirjoittanut nuottiin oman ehdotukseni sormijärjestyksestä, mutta se ei välttämättä ole paras mahdollinen kaikille soittajille. Eriytyistä huomiota kannattaa kiinnittää rytmiin ja taukoihin. Käsien yhteen soittamisessa haasteen luo se, että oikean käden melodian tulisi olla kuuluvampi ja vasemman käden stemman pehmeämpi melodiaan verrattuna.

Harjoiteltaessa kappaletta oppilaiden kannattaa keskustella siitä, missä kappaleen melodia milloinkin liikkuu. Melodia vaihtelee liukuvasti stemmalta toiselle ja olisi tarkoitus tuoda se aina kuuluvasti esiin. Opettajan on hyvä kiinnittää huomiota duon soiton balanssiin, jotta tärkeät äänet erottuvat. Rytmikka voi tuoda haastetta yhteissoittoon ja yhteisharjoituksissa kannattaa välillä jättää joitain stemman ääniä soittamatta. Esimerkiksi yksi harjoiteltava kohta voisi olla primon murtosointukulun sekä secondon bassokuvion yhteen harjoittelu ilman melodiaa. Kappaleeseen on lisätty merkintä con ped., pedaalin kanssa. Koronaviruksesta aiheutuneen etäopetuksen takia emme päässeet soittamaan tätä kappaletta ollenkaan oppilaiden kanssa yhteen, joten on vaikea sanoa, onko pedaali lopulta tarpeellinen vai voiko kappaleen soittaa ilman kaikupedaalia käyttäen sen sijaan hyvää legatosoittoa ja sormipedaalia. Mikäli pedaalia päädytään käyttämään, on secondo-stemma vastuussa siitä. Pedaalin kanssa tulee olla tarkkana, ettei sitä käytetä liian paljon ja että sitä vaihdetaan tarkasti, jotta äänet ja harmoniat eivät liikaa sekoittuisi keskenään.

4.5 Pavane

Pavane on ranskalaisen säveltäjän Camille Saint-Saënsin säveltämässä, vuonna 1879 ensi-iltansa saaneessa Étienne Marcel -opperassa esiintyvä musiikkikappale (Imslp.org). Pavane tuli minulle tutuksi

säestäessäni erästä huilistia, joka soitti kyseistä kappaletta. Jo silloin mietin, että tämä kuulostaisi varmasti hyvältä kahdella pianolla soitettuna. Myöhemmin lähdin tutkimaan, löytyykö teoksesta nelikätistä tai kahden pianon versioita ja löysinkin netistä esityksiä Claude Debussyn tekemästä kahden pianon sovituksesta. Nuotteja sovitukseen en kuitenkaan aluksi löytänyt ja halusin tehdä ne itse. Käytin sovitukseni pohjana erityisesti nuottia, jossa oli piano- ja huilustemma. Jonkin verran kuuntelin myös netistä löytyviä Debussyn sovituksen esityksiä, vaikka tarkoitukseni ei ollut kopioida suoraa sitä, mitä kuulin. Kun aloitin kirjoittamaan tätä raporttia etsin vielä uudemman kerran netistä nuottia Debussyn sovitukseen ja löysinkin sen lopulta kansainvälisestä nuottikirjastosta Imslp:stä. Tämän luvun lopussa vertaan Debussyn ja minun tekemiä sovituksia.

Ensimmäinen ajatukseni oli tehdä teoksesta nelikätissovitus, mutta pian huomasin sen olevan lähes mahdoton idea, sillä molemmat stemmat tulisivat tarvitsemaan paljon keskirekisteriä. En halunnut lähteä radikaalisti muuttamaan kappaleen luonnetta ja siksi päädyin kahteen pianoon. Näin molemmille stemmoille tulisi mielekkäämpää ja musiikillisesti monipuolisempaa soitettavaa. Lisäksi oppilaille kahden pianon kamarimusiikkiteoksen soittaminen voi olla mukavaa vaihtelua nelikätissoitosta, kun samaa soittoa ei tarvitse jakaa toisen kanssa.

Teoksena tämä on haastavampi kuin muut tekemäni sovitukset, ja olen soittanut kappaleen alkua kahden pisimmällä olevan oppilaani kanssa. Sovitukseni vastaa 3-tason kappaletta. Sovituksesta tekee haastavan sen pituus, siinä on enemmän nuotteja luettavaksi laajalta rekisterialueelta. Kappale sisältää monenlaista tekstuuria, mikä myös tuo lisää haastetta soittajalle. Kappaleesta löytyy paljon aksentteja, soittoa sekä legatossa että staccatossa, korusäveliä ja arpeggioita. Joillekin oppilaille on tuottanut päänvaivaa se, että molemmat stemmat ovat samassa nuotissa. Pianonsoiton opiskelijan olisi kuitenkin hyvä oppia lukemaan nuottia, jossa on myös muita stemmoja oman stemman lisäksi. Kamarimusiikkiteoksia soittaessa pianistien nuoteista löytyy pianostemman lisäksi myös teoksen muiden instrumenttien stemmat.

Kappaleen teema on kahdeksan tahtia pitkä, ja sen soittaa ensin ensimmäinen piano kädet unisonossa. Kappaleen luonteen kannalta on tärkeää aksentoida tahtien ensimmäisiä puolinuotteja. Se auttaa myös hahmottamaan tahtilajia, joka on alla breve, eli tahdissa on kaksi iskua, vaikka tahtiin mahtuukin neljä neljäsosanuottia. Kaikki teoksen etuheet tulisi soittaa ennen iskua. Staccato-nuotit tulee soittaa hyvin lyhyesti ja terävästi, jotta ne eroavat selkeästi staccatottomista nuoteista. Teemaa säestävä toisen pianon osuus soittaa oikealla kädellä albertin bassoa muistuttavaa kuviota staccatossa. On tärkeä huomata, että vasemman käden neljäsosanuotit soitetaan oikean mittaisina, ei siis staccatossa. Toisen pianon osuus soitetaan hieman hiljempaa kuin ensimmäisen, jotta sen melodia tulee hyvin esiin.

Albertin basso -kuvio on oleellinen osa kappaletta, sillä se esiintyy koko kappaleen ajan katkeamatta, välillä hypäten stemmalta toiselle. Molempien stemmojen soittajien tulisi osata säestyskuvio hyvin sujuvasti ja löytää samanlainen kosketustapa staccatojen soittoon. Stemmat voivat harjoitella albertin bassoa yhtä aikaa unisonossa. Toinen harjoittelutapa on soittaa kappaleesta vain albertin bassoa soittavat stemmat metronomin tahdissa. Tässä harjoituksessa oppilaat kuuntelevat tarkasti toisen soittoa ja pyrkivät jatkamaan oman stemman soittoansa tempossa.

KUVA 5. Albertin basso. Toisen pianon stemmassa esiintyy säestävä albertin basso -kuvio.

Kahdeksan tahdin jälkeen osat vaihtuvat ja toinen piano pääsee soittamaan kappaleen teeman. Ensimmäinen piano säestää kuten toinen piano aiemmin. Soitettuaan teeman toinen piano jatkaa sivuteemaan ensimmäisen jatkaessa säestyskuviota. Sivuteemassa vuorottelevat forte- ja pianonyanssit ja teema huipentuu, kun aksentit siirtyvät tahdissa painottomille osille ja samalla molemmat stemmat tekevät hyvän crescendon pianosta forteen. Sivuteeman jälkeen pääteema palaa ensimmäiselle pianolle, joka soittaa teeman nyt korkeammasta, kolmiviivaisesta oktaavialasta. En käyttänyt tässä ottava alta -merkintää, jotta oppilaat saisivat harjoitella lukemaan nuotteja myös yläapuviivoilta. Teema soitetaan mezzopianossa, se luo näin kontrastin juuri tapahtuneelle sivuteeman huipennukselle. Pääteeman soitettuaan ensimmäinen piano jatkaa sivuteemaan, kuten kappaleen alussa secondo-osuus teki. Myös teeman huipennus ja nyanssien kasvatus tapahtuu samankaltaisesti kuin aiemminkin.

Sivuteeman jälkeen alkaa kaksitoista tahtia kestävä lopun rakentaminen. Toinen piano nappaa pääteeman, jota se soittaa vain oikealla kädellä, harmonisoiden sitä lisä-äänillä. Vasen käsi jatkaa tuttua albert-

tin basso -kuviota. Ensimmäinen piano soittaa staccatossa murtosointukulkua, jonka tyyppistä kappaleessa ei ole aiemmin ilmennyt. Kappale loppuu toisen pianon soittaessa ylöspäin nousevaa albertin basso -kuviota samalla tehden diminuendoa. Kappale loppuu pianossa V-I -kadenssin, jonka molemmat stemmat soittavat kirkkaasti staccatossa.

4.6 Vertailu Debussyn Pavane-sovitukseen

Sovituksessani on joitain eroja verrattuna Debussyn tekemään sovitukseen. Debussyn sovituksessa kappaleen pääteema tulee aluksi kaksi kertaa ensimmäisellä pianolla, kun minä halusin kertauksessa siirtää pääteeman toiselle pianolle, jotta sen ei tarvitsisi soittaa niin paljon pelkää säestävää kuviota. Pääteemassa Debussy käyttää enemmän staccatonuotteja kuin minä, lisäksi teeman nyanssi on piano, kun taas minulla se on mezzoforte, jotta melodia erottuisi enemmän säestyksestä. Muuten kappaleen nyansseista, kuten forte-piano vaihteluista olemme Debussyn kanssa samoilla linjoilla. Myös tempomerkinnät ovat lähellä toisiaan. Minun sovituksessani tempomerkintä on 60 ja Debussyn 58. Kokeilin erilaisia tempoja nuotinkirjoitusohjelmallani ja huomasin, että kappale toimisi vielä nopeammassakin tempossa.

Sovituksien suurin eroavaisuus on siinä, että Debussyn sovituksessa ensimmäinen piano on melodiavastuussa ja toinen piano vastaa säestyksestä koko kappaleen ajan. Tällainen stemmajako on selkeä ratkaisu, mutta toisen pianon kannalta hieman tylsä. Jos kappaletta soittaa opettaja ja oppilas, on tämän tyyppinen ”opettaja säestää” -soitus varmasti oppilaan kannalta mielekäs, kun hän saa soittaa koko ajan melodiaa. Aloittaessani rakentamaan sovitusta, oli minulle hyvin selkeää, että haluan molempien stemmojen pääsevän soittamaan sekä teemaa että säestystä. Pyrin siis siihen, että stemmat olisivat vaikeustasoltaan samankaltaiset ja molemmilla olisi monipuolista soitettavaa. Varsinkin, jos teosta soittaa kaksi oppilasta, on mielestäni tärkeää, että molemmilla on mielekästä soitettavaa eikä toisen stemma olisi ”kivempi” tai ”tylsempi” kuin toisen. Mielestäni oppilaiden on myös hyvä oppia antamaan toiselle soitossa tilaa, kuten minun tekemässäni sovituksessa käy silloin, kun toinen stemma soittaa säestystä ja toinen melodiaa.

Toinen merkittävä ero löytyy oktaavikaksinuksista, joita Debussy käyttää paljon ja minun sovituksessani niitä joitakin bassonkaksinuksia lukuun ottamatta ei löydy. Oktaaveissa soitettu basso luo muhkeamman äänen, mikä sopii varsin hyvin kahdella pianolla soitettuun teokseen. Oktaaveja löytyy Debussyn sovituksesta myös ensimmäisen pianon soittamasta melodiasta. Minun ratkaisuni jättää oktaavikaksinuksia pois tekee sovituksesta hieman helpomman soittaa. Myös nuotinnuksesta löytyy joitain

pieniä eroavaisuuksia mm. staccatojen, arpeggioiden ja korukuvioiden käyttämisessä sekä lopun murto-sointukulun nuotintamisessa.

Sivuteemassa ensimmäisen pianon melodiaan Debussy on lisännyt sekä oikealle että vasemmalle kädelle arpeggiot ja oikealle lisäksi aksentin. Minä olen vastaavassa kohdassa jättänyt arpeggiot kokonaan pois, mutta lisännyt aksentit oikealle kädelle. Kun kappaleessa palataan takaisin teemaan, Debussyn sovituksessa ensimmäinen piano soittaa teemaa oktaaveissa oikealla kädellä ja myös vasen käsi soittaa teemaa yksiviivaisessa oktaavialassa. Melodia tulee siis kolminkertaisena. Minun ratkaisuni tässä oli jättää oktaavi pois oikealta kädeltä ja kirjoittaa vasemmalle kädelle erillinen bassostemma. Kokeilin miltä kuulostaisi, jos vasen käsi soittaisi myös melodiaa, mutta tuntui kuin kappaleelta olisi lähtenyt pohja, omaan korvaani se kuulosti liian paljaalta. Debussyn sovituksessa toisen pianon stemma muuttuu hieman tässä kohtaa, siihen tulee oktaaveja oikeaan käteen samalla kun se soittaa albertin basso -kuviota, minä taas pidän toisen pianon stemman yhtä yksinkertaisena kuin tähänkin asti ja se saattaakin olla syy siihen, miksi minun sovituksessani teeman unisonossa soittaminen ensimmäisellä pianolla ei toimi tässä kohtaa.

Erityistä huomiota Debussyn sovituksessa kiinnitin kappaleen lopetukseen ja se sai minut pohtimaan sovitukseni muuttamista lopun osalta. Minun sovituksessani ensimmäinen piano jää viidenneksi viimeisen tahdin (tahtinnumero 56) jälkimmäisellä puoliskolla soittamaan pitkää D-säveltä kahden ja puolen tahdin ajaksi. Olin tietoinen, että hitaassa tempossa ääni tuskin tulisi soimaan loppuun asti vaan sammuisi ennen aikojaan. Debussyn sovituksessa D-sävel jää soimaan puolentoista tahdin ajaksi, jonka jälkeen ensimmäinen piano soittaa tahdin verran ylöspäin kipuavaa albertin basso -kuviota ja toinen piano siirtyy soittamaan D-säveltä kokonuottina. Jakamalla pitkän D-sävelen soittamisen molemmille stemmoille, Debussy saa D-sävelen soimaan pitkään vahvasti, ja päätin lainata tätä ideaa lopulta omaan sovitukseeni. Kun muutin toisen pianon soittamaan kokonuottina D-säveltä kolmanneksi viimeiseen tahtiin (tahti 58) sen sijaan, että se olisi soittanut ylöspäin kulkevaa albertin basso -kuviota, helpotin stemman kolmanneksi ja toiseksi viimeisen tahdin välissä tapahtuvaa suurta hyppyä huomattavasti.

4 POHDINTA

Jos opinnäytetyöni aiheen valinta eli nelikätisten sovitusten tekeminen yllätti minut, niin yllätyin myös siitä, kuinka antoisa ja opettavainen tämä projekti minulle oli. Opinnäytetyön tutkimuskysymyksenä oli pedagogisten taitojen sekä sovitustaitojen kehittäminen, ja tämän työn myötä tietämykseni ja osaamiseni molempien saralla kehittyi. Aiempi kokemukseni sovittamisesta oli hyvin vähäistä enkä kokenut olevani siinä erityisen hyvä. Nelikätisten kappaleiden sovittaminen omalle instrumentilleni eli pianolle sekä omien sovitusten kuuleminen oppilaideni soittamana lisäsi luottamusta omaan kykyihini sovittajana. Kun oppilaat näyttivät pitävän sovitusteni soittamisesta, ajattelin, etteivät teokseni ihan huonoja mahtaneet ollakaan!

Pyrin sisällyttämään sovituksiini pedagogisia aiheita, joita voidaan tunnilla käsitellä syvemmin. Tiesin aina etukäteen, kenelle oppilaistani annan sovituksiani soitettavaksi ja osasin jo sovituksia ideoidessa lisätä niihin uusia opeteltavia asioita. Kanoottilaulussa on rytmien ilmiö, synkooppi, jota voidaan lähteä opettelemaan korvakuulolta laulun melodian avulla. Kanoottilaulussa myös toisen stemman kuunteleminen on hyvin tärkeää, jotta yhteinen pulssi löytyy ja kappaleen rytmikka loksahda paikoilleen. Joulupukki-kappaleessa on pisteellistä rytmikkaa, mutta sekin on löytynyt oppilaillani luontevasti tutun melodian ansioista. Kappaleessa soitetaan valssikomppia ja sointuja, jotka on hyvä tunnistaa teosta opeteltaessa. Vaarin saari -kappaleessa soitetaan humppakomppia ja tutustutaan kaanoniin. Lintu-kappaleessa haetaan hyvää legaton soittoa sekä pehmeää sointia, ja Pavane-sovituksesta löytyy monipuolisesti erilaista tekstuuria opeteltavaksi.

Työn aiheen kannalta oleellisiin teemoihin eli sovittamiseen ja transkriptioon perehtyminen oli mielenkiintoista. Vaikka lähteitä sovittamisesta ja transkriptiosta klassisen musiikin ja pianon näkökulmasta löytyi aika vähän, löysin kuitenkin tutkimuskysymyksiini vastaukset. Etsin vastauksia kysymyksiin, mitä on sovittaminen ja millaisia taitoja sovittajalla tulee olla sekä mitä on transkriptio ja miten transkriptio näkyy pianomusiikissa ja sen historiassa. Sovittamisesta en varsinaisesti oppinut mitään uutta, mutta oli mielenkiintoista pohtia Teoston määrittelemiä sovituksen kriteereitä. Lukiessani Teoston artikkelista minkä tyyppinen kappaleen muokkaaminen ei ole sovittamista, huomasin, että minun tekemäni sovitukset eivät täytä sovittamisen kriteereitä. Sen sijaan sovituksiani voidaan pitää transkriptioina ja tämä puolestaan johdatti minut tutkimaan myös transkriptiota. Lukiessani, kuinka transkriptio on ollut osana pianomusiikin historiaa jo keksiajalta lähtien ja kuinka pianisti voi hyötyä erilaisiin transkriptioihin tutustumisesta syvensin ymmärrystä instrumenttiani kohtaan.

Erittäin antoisaa ja opettavaista opinnäytetyöni kannalta oli perehtyä nelikätisen duon haasteisiin. Työssäni omia sovituksiani kaipasin konkreettisia neuvoja ja vinkkejä erilaisiin sovitusratkaisuihin. Kun en itse löytänyt kaipaamaani vinkkipakettia, päätin koota sellaisen itse. Pianoduon haasteisiin perehtymisen näkökulmasta yritin kehitellä vinkkejä, joilla sovittaja voi välttää sudenkuopat ja toisaalta ehkä saada inspiraatiota sovitustyöhön. Koska oma tieni sovittajana on vielä alkutekijöissään, on tämän työn vinkkipaketissa varmasti puutteita. Sain jonkin verran palautetta ja kehitysehdotuksia omiin sovituksiini piano-opettajaltani ja tämän myötä tuli muun muassa muutettua joitain sormijärjestyksiä. Saamani neuvot olivat sellaisia, jotka johdattelivat ajattelemaan sovitusratkaisuja eri näkökulmasta. Oman kehittymisen kannalta olisikin tärkeää saada palautetta töihinsä ulkopuoliselta henkilöltä, jolla kuitenkin on tietoa aiheesta. Niinpä olisin vielä voinut pyytää palautetta töihini esimerkiksi sellaiselta henkilöltä, joka on myös itse sovittanut nelikätisiä kappaleita. Tätä työtä varten en kuitenkaan niin tehnyt ja voi olla, että myöhemmin lähetän töitäni muille arvioitavaksi.

Opinnäytetyö oli projekti, josta minulle on varmasti tulevaisuudessa hyötyä. Saamani kokemuksen, useamman sovituksen työstämisen sekä sovittamiseen perehtymisen myötä minulla on nyt paremmat ja monipuolisemmat eväät sovittaa uusia kappaleita oppilailleni jatkossakin. Olen täysin varma, että nämä viisi sovitusta eivät tule jäämään viimeisiksi. Tämän työn ansiosta usko omaan osaamiseen on kasvanut kohisten ja siinä samalla myös into omien sovitustöiden tekemiseen. Ehkä sovituksia on joskus sen verran, että niistä saisi tehtyä nuottijulkaisun painettavaksi.

LÄHTEET

- Hyvönen, L. 1800-1910 Romantiikka, realismi: soittimet, laulu ja kokoonpanot. 1830-1850 Romantiikka, Biedermeier. Tiivistelmä Musiikin historiaa -sivustolla. Saatavissa: <https://muhi.uniarts.fi/tiivistelmat/romantiikka-realismi-soittimet-laulu-kokoonpanot/>. Viitattu 4.4.2020.
- Karjalainen, K. 2014. Sovittaminen: johdatus ammattimaiseen sovittamiseen, soitintamiseen ja orkestraatioon. Kari Karjalainen Music 2014.
- Kotimaisten kielten keskus ja kielikone. 2020. Kielitoimiston sanakirja. Saatavissa: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/>. Viitattu 19.3.2020.
- Lehtelä, R., Saari, A. & Sarmanto-Neuvonen, E. 2006. Suomalainen pianokoulu 2. Porvoo: WB Bookwell Oy.
- Lehtelä, R., Saari, A. & Sarmanto-Neuvonen, E. 2002. Suomalainen pianokoulu 3. Kuudes painos. Porvoo: WB Bookwell Oy.
- Lehtovaara, T. 2014. Sovitusopas harrastajaryhmien vetäjille omien sovitusten laatimisen tueksi. Helsinki: Sulasol 2014.
- Mikä on sovittamista? Artikkelit Teosto:n sivustolla. Saatavissa: <https://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mika-sovittamista>. Viitattu 20.3.2020.
- Muistikuvaputki. 2007. Rouva Ruutu vastaa -artikkeli Yle.fi:n sivustolla. Saatavissa: <http://vintti.yle.fi/yle.fi/muistikuvaputki/muistikuvaputki/rouvaruutu/belle-ja-sebastian.htm>. Viitattu 15.4.2020.
- Murtomäki, V. 2020. Franz (Ferenc) Liszt. Artikkelit Musiikin historiaa -sivustolla. Saatavissa: https://muhi.uniarts.fi/rom_piano6/. Viitattu 4.4.2020.
- Murtomäki, V. 2019. Soittimet ja vokaaliteosten soitinversiot. Artikkelit Musiikin historiaa -sivustolla. Saatavissa: <https://muhi.uniarts.fi/soittimet-ja-vokaaliteosten-soitinversiot/>. Viitattu 4.4.2020.
- Opetushallitus. 2017. Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet 2017. Saatavissa: https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186920_taide_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1.pdf. Viitattu 26.4.2020.
- Perkiö, M. 2010. Musiikin perusteet MuPe (kurssimuotoisena). Musiikkisanasto 1. Saatavissa: http://musiikkiopisto.fi/mupe/?page_id=257. Viitattu 19.3.2020.
- Raijas, R. 2012. Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana. Tohtorintutkimuksen opinnäytetekokoinaisuuden raportti. Kuopio: Sibelius-Akatemia. Saatavissa: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/235150/raijas_transkriptio_24_1_2012_tr.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Viitattu 2.4.2020.
- Saint-Saëns, C. Étienne Marcel -nuottijulkaisu IMSLP Petrucci Music Library:n sivustolla. Saatavissa: [https://imslp.org/wiki/%C3%89tienne_Marcel_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/%C3%89tienne_Marcel_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille)). Viitattu 21.2.2020.

Sovittaminen. Artikkelit Suomen Musiikintekijöiden sivustolla. Saatavissa: <https://musiikintekijat.fi/neuvonta/sovittaminen/>. Viitattu 20.3.2020.

Tamminen, T. 2015. Rytmiooppia. Saatavissa: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/11/26/rytmiooppia>. Viitattu 19.3.2020.

Tötterström, J. 2003. Nelikätkäinen shamaani. Pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia. Lisensiaatin-tutkinnon kirjallinen työ. Kuopio: Sibelius-Akatemia. Saatavissa: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/235037/nbnfife20031395.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Viitattu 13.3.2020.

Kanoottilaulu

Sov. Kirsi Anias

Intiaanisävelmä

♩ = 70-80

The musical score is written for two voices, Primo and Secondo, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 70-80. The score is divided into two systems. The first system consists of 9 measures. The Primo part begins with a *mf* dynamic, followed by a *mp* dynamic in the final measure. The Secondo part begins with a *mp* dynamic and ends with a *mf* dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1, 4, and 5. The initials 'V.K.' and 'O.K.' are present. The second system starts at measure 10. The Primo part continues with a *mf* dynamic. The Secondo part continues with a *mf* dynamic. Fingerings 5 and 4 are indicated. The initials 'O.K.' are present. The score concludes with a double bar line.

13

Primo

2 3 2 3 4 2 2 3 2

Fine

mp

Secondo

mf

1 1 2 2 3 1 2

1 2 Fine

19

Primo

D.S. al Fine

Secondo

1 2 2 4 2 1 3

Vaarin saari

Sov. Kirsi Anias

Säv. Marjatta Pokela

Reippaasti

Primo

Secondo

9

O.K.

V.K.

f

f

2 3 4 5 3 1 5

4 1 4 1 3 5 2 4 2 5

Lintu

LIITE 4/1

Sov. Kirsi Anias

Säv. D. White - E. De Marsan

Adagio

Primo

Secondo

p

4 4 3 5

Cantabile
mp

Con ped.

6

Primo

Secondo

10

3 1 13 2 1 2 1

3 2

p

14

Primo

Secondo

p

mp

18

Primo

Secondo

22

Primo

Secondo

mp

p

m.d.

m.s.

4 3

1 5 4

4 3 2

1 2 1

2/3

26

Primo

Secondo

Detailed description: This system covers measures 26 to 29. The Primo part (top) is written in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Secondo part (bottom) is written in bass clef and provides harmonic support with chords and moving bass lines. Measure 27 includes a triplet of eighth notes in the Primo part.

30

Primo

mf

2

1 2 1

Secondo

mp

Detailed description: This system covers measures 30 to 33. The Primo part (top) continues with melodic development, including a dynamic marking of *mf* and a fingered triplet (1 2 1) in measure 33. The Secondo part (bottom) features a dynamic marking of *mp* and includes a triplet of eighth notes in measure 33. Fingerings 1, 2, and 3 are indicated for the Primo part in measure 33.

34

Primo

p

Secondo

Detailed description: This system covers measures 34 to 37. The Primo part (top) begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with slurs and grace notes. The Secondo part (bottom) continues with a melodic line in the bass clef, also featuring slurs and grace notes.

38

The image shows a musical score for two parts, Primo and Secondo, in 4/4 time. The Primo part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth notes and rests, often beamed together, and a bass line with eighth notes and rests. The Secondo part is written in bass clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with quarter notes and rests. The score consists of five measures. The first measure has a measure rest in the Primo part. The fifth measure is marked 'Rit.' and contains a whole note chord in the Primo part. The piece concludes with a double bar line.

Pavane

LIITE 5/1

Sov. Kirsi Anias

Säv. Camille Saint-Saëns

$\text{♩} = 60$

Piano I *mf*

Piano II *mp*

5

Pno.

Pno.

9

Pno. *mp*

Pno. *mf*

14

Pno.

fp Sempre stacc. *fp*

Pno.

f

19

Pno.

pp *fp* *fp*

Pno.

p *f*

23

Pno.

pp *cresc.*

Pno.

p *cresc.*

27

Pno.

f

dim.

mp

Pno.

f

Sempre stacc.

p

31

Pno.

Pno.

35

Pno.

f

Pno.

fp

fp

39

Pno. *p* *f*

Pno. *pp* *fp*

43

Pno. *p* *cresc.*

Pno. *pp*

47

Pno. *f* *mf*

Pno. *Stacc.* *dim.* *mf*

51

Pno.

Pno.

54

Pno.

Pno.

Stacc.

58

Pno.

Pno.

p