

Mikko-Matthias Zibulski

# Cuatro Estaciones Porteñas

Klassisen kitaristin haasteet

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

9.5.2014

Tekijä Otsikko	Mikko-Matthias Zibulski <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i> , Klassisen kitaristin haasteet
Sivumäärä Aika	19 sivua + 1 liite + äänite 9.5.2014
Tutkinto	Musiikkipedagogi
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Klassinen kitara
Ohjaajat	Kai Lindberg, MuM Petri Kumela, MuM
<p>Opinnäytetyöni on monimuototyö, joka koostuu konsertista ja kirjallisesta osiosta. Soitin kvintetin kanssa konsertissa Astor Piazzollan säveltämän ”Cuatro Estaciones Porteñas” (Buenos Airesin Vuodenajat), jonka äänite on osana tätä työtä. Konsertti pidettiin maanantai 22.4.2013 klo 19.00 pidetyssä ”Kitaristien Kevät 2013”-konserttisarjassa Helsingin Konservatorion kamarimusiikkisalissa.</p> <p>Työn kirjallisessa osiossa käyn läpi hieman säveltäjän historiaa, mutta tärkeimpänä tarkastelun kohteena on ”Buenos Airesin Vuodenajat” klassisen kitaristin näkökulmasta. Käyn läpi ”Vuodenajoissa” kokemiani tunnelmia sekä kohtaamiani ongelmia kitaristina.</p> <p>Pohdin työssä kitaristin asemaa kamarimuusikkona soittamassani kvintetissä ja siitä heränneitä kokemuksia.</p> <p>Viimeisessä luvussa kerron kuinka äänitteemme onnistui ja mitä tekisin seuraavalla kerralla toisin.</p>	
Avainsanat	Astor Piazzolla, muusikko, konsertti, kitara, apoyando

Author Title	Mikko-Matthias Zibulski <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i> - Challenges of a Classical Guitarist
Number of Pages Date	19 pages + 1 appendix + recording 9 May 2014
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Classical Guitar
Supervisors	Kai Lindberg, MMus Petri Kumela, MMus
<p>My final project consists of a concert and a written report. The concert took place in the Chamber Music Hall of Helsinki Conservatory on 22 April 2013 as part of the Guitar Spring 2013 concert series. The concert included Astor Piazzolla's music <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i> (The Four Seasons of Buenos Aires) played by our quintet, Pequeño Gran Quinteto, where I played the guitar. This project report includes an audio recording of the concert.</p> <p>The written report walks you through the history of the composer, but the main point of interest is the <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i> from the perspective of a classical guitarist. I discuss the experiences and problems that I came across during the rehearsal process.</p> <p>I reflect on the role of a classical guitarist in a chamber music quintet and my insights into ensemble playing.</p> <p>In the last chapter, I share my thoughts on the success of our recording and what I would do differently next time.</p>	
Keywords	Astor Piazzolla, musician, concert, guitar, apoyando

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Astor Piazzolla: Cuatro Estaciones Porteñas (Buenos Airesin Vuodenajat).	2
2.1	Astor Piazzolla	2
2.2	Buenos Airesin Vuodenajat	4
2.2.1	Otoño Porteño (Syksy)	5
2.2.2	Invierno Porteño (Talvi)	6
2.2.3	Primavera Porteña (Kevät)	8
2.2.4	Verano Porteño (Kesä)	11
3	Klassisen kitaristin haasteet	12
3.1	Apoyando	12
3.2	Sormitukset	13
3.3	Soinnut	14
4	Kitaristi kamarimuusikkona	16
5	Pohdinta	17
	Lähteet	19
	Liitteet	
	Liite 1. Käsiohjelma	

## 1 Johdanto

Mietin, onko olemassa musiikkia, jossa klassinen kitara olisi osana yhtyettä muiden soittimien rinnalla. Klassisena kitaristina olen päässyt nauttimaan perinteisestä kitaramusiikista, mutta yhteismusisointi on jäänyt usein vain duo-soittoon tai isompiin kitarayhtyeisiin. Tutkittuani aihetta, löysin Astor Piazzollan ”Cuatro Estaciones Porteñas”, jota halusin soittaa. Kuin sattumalta, pääsin soittamaan Piazzolla-kvintettiin. Tähän kvintettiin kuuluvat: Minja Jantunen (Harmonikka), Elina Kettunen (Piano), Satu Hätinen (Viulu), J-P Tikkanen (Basso) ja allekirjoittanut klassisella kitaralla.

”Cuatro Estaciones Porteñas”:iin on alun perin kirjoitettu sähkökitarastemma, mutta olin kuullut sitä soitettavan myös klassisella kitaralla. Tosin, tämän on sanottu olevan huomattavasti vaikeampi vaihtoehto, klassisen kitaran äänenvoimakkuuden, sävyn sekä soittoteknisten vaikeuksien kannalta. Onko haaste todella niin suuri kuin sen on sanottu olevan?

Halusin rajata opinnäytetyöni klassisen kitaran haasteisiin, sillä Astor Piazzollan ”Cuatro Estaciones Porteñas” teoksesta on paljon tietoa, säveltäjän elämäkertaa myöten. Luvussa 2 kerron hieman Astor Piazzollan elämästä ja laajemmin kokemuksia ”Cuatro Estaciones Porteñas”:ta. En kuitenkaan ole törmännyt materiaaliin, jossa kyseistä teosta olisi tutkittu klassisen kitaran mahdollisuuksia silmällä pitäen. Tämä tarkoittaa siis sitä, että tulen selvittämään ongelmakohtia ongelmanratkaisu-tekniikkaa käyttäen, joista kerron opinnäytetyöni tulevissa luvuissa.

Saatuani oman stemmani, aloin heti tutkimaan nuottia, onko klassisella kitaralla mahdollista soittaa sähkökitarastemmaa. Saatuani nuotin luettua, totesin sen olevan mahdollista, mutta tekemistä kyllä riittäisi. Suurimpana haasteena pidin äänenvoimakkuuden riittämistä yhteissoitossa. On selvääkin selvempi, että piano, harmonikka, viulu ja basso pystyvät jyräämään hentoäänisen soittimeni. Jo harjoitteluvaiheessa, kiinnitin mahdollisimman paljon huomiota äänenvoimakkuuteen, jolloin soitin kaiken mahdollisen yksiäänisen apoyandolla (tukinäppäys) tirandon (vapanaäppäys) sijaan. Tämä ei ollut helppoa alkuunkaan, sillä apoyandolla soittaminen aperggio-kuvioita tuotti paljon harjoittelua ja oman harjoitusmateriaalin sovittamista. Luvussa 3 kerron kohtaamistani haasteista.

Yhtenä tärkeänä elementtinä on sointujen rakentaminen, jotta ne kuuluisivat mahdollisimman selkeästi ja niitä olisi helppo soittaa. Kiinnitän opinnäytetyössäni huomiota sointujen positioon ja sormituksiin maksimaalisen hyödyn saavuttamiseksi. Klassisella kitaralla sointusoittaminen ei ole niin yleistä kuin sähkökitaralla, mutta onneksi teoksessa ei viljellä sointuja toisensa perään.

Luvussa 4 kerron klassisen kitaristin asemasta kamarimusiikkona, sillä se ei ollut minulle itsestään selvää ennen projektin toteuttamista. Olen kerännyt kokemuksia pienemmistä kamarimusiikki-yhtyeistä, mutta suurempien kokoonpanojen yhteissoitto on jäänyt minulla vähemmälle. Tulen selvittämään kohtaamiani ongelmia ja ratkaisuja yhteissoitossa.

Viimeisenä tarkastelun aiheena luvussa 4 on vahvistimen käyttö klassisen kitaran kaikukopan rinnalla. En käyttänyt harjoittelussa vahvistinta, sillä koin sen vievän pois kitaran ominaista sävyä. Konserteissa jouduin käyttämään vahvistinta, sillä tilat olivat usein niin suuria, että ilman vahvistinta ääni ei kuuluisi. Konserteissa kuitenkin äänenvoimakkuuden säädin vahvistimessa oli pienellä. Opinnäytetyössä pohdin vahvistimen vahvuuksia ja heikkouksia.

Esitimme ja äänitimme ”Cuatro Estaciones Porteñas” teoksen maanantai 22.4.2013 klo 19.00 pidetyssä ”Kitaristien Kevät 2013” konsertissa Helsingin Konservatorion kamarimusiikkisalissa. Opinnäytetyötäni lukiessa, varsinkin teosesittelyssä, on suotavaa kuunnella äänitettä tekstiosion tueksi. Työni liitteenä on äänite sekä käsiohjelma konsertista.

## **2 Astor Piazzolla: Cuatro Estaciones Porteñas (Buenos Airesin Vuodenajat).**

### **2.1 Astor Piazzolla**

Astor Piazzollasta on kirjoitettu hieno elämäkerta ”Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla”, jonka ovat kirjoittaneet María Susana Azzi ja Simon Collier. Suosittelemme lukemaan kirjan hahmottaakseen Astor Piazzollan koko elämän rikkauden pieniä yksityiskohtia myöden.

Astor Pantaleon Piazzolla syntyi 11. maaliskuuta 1921 Mar del Platan kylässä, noin 400 kilometriä Buenos Airesista etelään. Hän oli isänsä Vincente Piazzollan ja äitinsä

Asunta Manettin ainoa lapsi. Astorin ollessa 4-vuotias, päätti perhe muuttaa New Jerseyhin paremman elannon toivossa ja lopulta asettuivat New Yorkiin, Manhattanille asumaan. (Azzi & Collier 2000, 3-6)

8-vuotiaana Astor sai lahjaksi isältään ensimmäisen bandoneoninsa. Hänen isänsä Vincente oli intohimoinen tangon ihailija ja tuki Astorin bandoneon harrastusta periksiantamattomasti. Astor sai ensimmäiset New Yorkin soittotuntinsa Andres D'Aquilalta ja pääsi soittamaan ensimmäiselle äänitteellensä "Marionette Spagnol" (Radio Recording Studio, NY, 30.11.1931 (Pessenis & Kuri). 1933 Astor alkoi opiskella musiikkia unkarilaisen pianistin Bela Wildan johdolla, joka oli Rachmaninovin oppilas. Bela opetti hänelle klassista musiikkia ja sai Astorin innostumaan etenkin J.S. Bachista, jota Bela sovitti bandoneonille. Astor piti Bela Wildaa ensimmäisenä suurena mestarina. (Azzi & Collier 2000, 13-14)

Piazzollat palasivat takaisin Argentiinaan Mar del Plataan (1937), oli Astorilla mielessään vain New Yorkista mukaansa tuoma ajatus: tango ei enää kiinnosta. Eräänä päivänä hän kuitenkin sattui kuuntelemaan radiosta "Elvino Vardaron Sextet":iä ja hänen ajatuksena tangoa kohtaan heräsivät jälleen. Lähdettyään Buenos Airesiin, Astor pääsi soittamaan Anibal Troilon orkesteriin (1939) ja ansaitsi siellä erinomaisesti. Astor pääsi oppeihin Alberto Ginasteralle (yksi Etelä-Amerikan tunnetuimmista säveltäjistä) ja opiskeli hänen luonaan muun muassa säveltämistä ja orkestrointia (1942). (Azzi & Collier 2000, 18-20, 24-25, 32)

Voitettuaan "Fabien Sevitzky" kilpailun (1953) sävellyksellään "Buenos Aires Op.15", sai Astor mahdollisuuden päästä vuodeksi opiskelemaan Pariisiin Nadia Boulangerin kanssa. Nadia oli erittäin vaativa opettaja, mutta sai Astorin tuntemaan itseluottamusta omista sävellyksissään, joka lopulta johti kolmeen levytyssopimukseen Ranskassa. Levytysten jälkeen Astor palasi takaisin Argentiinaan perustamaan oktettia "The Octeto Buenos Aires (1955). (Azzi & Collier 2000, 49-50, 55-57)



Kuvio 1. Nadia Boulanger ja Astor Piazzolla Pariisissa 1955

Oktetti keräsi kunniaa ja mainetta, mutta myös kritiikkiä ja paheksuntaa. Lopulta oktetti hajosi epäsuotuisen esiintymistilanteiden takia. Tämän jälkeen Piazzolla (Astor) muutti New Yorkiin, jossa hän yritti saada jalansijaa omantyylliselle tangoille, siinä kuitenkin onnistumatta. Palattuaan New Yorkista takaisin Argentiinaan (1960) hän perusti kvintetin, joka esitti hänen musiikkiaan parhaaksi näkemällään tavalla. (Azzi & Collier 2000 65, 91)

1978 Piazzolla kasasi toisen maineikkaan kvintettinsä, jolla hän matkusti ympäri maailmaa, säveltäen ja sovittaen soittamisen ohella. Pariisissa 1990 hän sai vakavan aivoverenvuodon ja kuoli 4. heinäkuuta 1992 Buenos Airesissa. (Wikipedia 2014)

Vuoden 1965 elokuulle Piazzolla lupasi säveltää musiikkia Alberto Rodríguez Muñozille ”Melenita de oro” näytelmään ja sävelsi ensimmäisen Buenos Airesin Vuodenajoista ”Verano porteño”. Loput Vuodenajoista äänitettiin 1970 toukokuussa. (Azzi & Collier 2000, 90, 117)

## 2.2 Buenos Airesin Vuodenajat

Vuodenajoista on tehty useita teosanalyysyjä, tulkintoja sekä instrumenttikohtaisia tarkasteluja. Opinnäytetyössäni tarkastelen Vuodenaikoja erityisesti klassisen kitaran näkökulmasta, sisältäen nuottiesimerkkejä mieleenpainuvimmista ja vaativimmista kohdista. En ole törmännyt yhteenkään raporttiin, jossa olisi kiinnitetty suurella tavalla



huomiota kitaran rooliin, niin kuin tässä opinnäytetyössä. Kerron teoksen alaluvuissa kitaran roolituksesta ja omista tunnelmista soiton aikana.

Olen kuvaillut rakennetta jakamalla eri osat pienempiin osioihin, jolloin äänitettä kuuntelemalla on mahdollista seurata kappaleiden kulkua helpommin. Teemat olen merkinnyt yhdistelmillä A1, A2, A3.../B1, B2, B3..., sillä teemat esiintyvät aina hieman muunneltuina. Välikkeet ovat kappaleessa esiintyviä uusia aiheita tai pieniä aihioita, joita on siirtymien välissä.

### 2.2.1 Otoño Porteño (Syksy)

Otoño Porteño on sähkökkää Piazzollan musiikkia, jossa kuuliija ihastutetaan Tango Nuevon maailmaan. Kappale koostuu laajalti nopea-hidas-nopea jaksotuksesta, mutta rakenteen selkeyttämiseksi olen jakanut kappaleen seuraaviin osioihin: intro (tahdit 0-4), teema A1 (t. 5-29), 1. kadenssi (harmonikka), 1. välike (t. 30-44), teema A2 (t. 45-53), siirtymä (t. 54-62), 2. kadenssi (viulu), 2. välike (t. 63-78), siirtymä (t. 79-86), siirtymä (t.87-90), teema A3 (t. 92-107), loppu (t. 108-118).

Kappale lähtee käyntiin uskomattomalla intensiteetillä, jossa piano rytmittää introa (t.0-4) ja muut soittimet seuraavat liirtäen perässä. Kitaralla on tässä kohdassa hienot sointuglissandot, jotka täytyy soittaa napakasti rytmin ylläpitämiseksi. Intron jälkeen harmonikka ottaa melodisen vallan, muiden soittimien kompatessa taustalla ja pitäen rytmiä yllä.

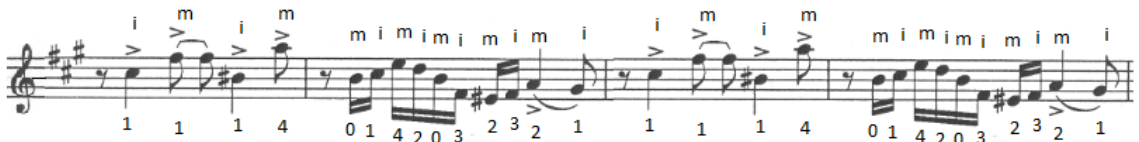
Alun teeman esittelyn ja harmonikan kadenssin jälkeen tulee suvantovaihe (t. 30-44), jossa harmonikka vuoropuhelee kitaran ja basson kanssa. Klassisen kitaristin tulee tässä suvantovaiheessa kiinnittää suurta huomiota äänenlaatuun ja leikitellä sointujen väreillä, sillä muutoin herkkä ja tunnelmallinen jännite särky.

Suvanto-vaiheen jälkeen palataan takasin hieman muunneltuun teemaan (t. 45-53), josta olen jättänyt pois muutamia ääniä kitarastemmasta partituuria kunnioittaen (t. 50), sillä koin ne mahdottomiksi soittaa. Kuviossa 2 olen havainnollistanut tekemästäni muutoksesta kitarastemmaan. Kaksoisäänten soittaminen nopeassa tempossa ja voimakkaalla dynamiikalla on mahdotonta, sillä näpätessä apoyandolla, ylemmän kielen soittanut sormi sammuttaa alemman kielen.



Kuvio 2. Otoño Porteño, tuplaäänit, t.50

Teeman kertaamisen jälkeen edetään siirtymän (t. 54-62) ja viulun kadenssin kautta rauhoittumaan vielä hetkeksi. Suvanto-vaiheen (t. 63-78) jälkeen alkaa vaihteellinen eteneminen (t. 79-86) kohti teemaa, jossa on yllättävä siirtymä (t. 87-90). Yllättävän siirtymän kitara-stemma on vaikea, jonka suosittelen soittamaan apoyandolla, mutta se vaatii soittajalta kovaa harjoittelua. Kuviossa 3 olen antanut esimerkin käyttämistäni sormituksista oikealle ja vasemmalle kädelle.



Kuvio 3. Otoño Porteño, vaikea paikka, t.87-90

Kappale loppuu intron tyyliseen, jopa aggressiiviseen, rytmiiikan riemuvoittoon, jossa on tunnelma on hurja ja intensiivinen (t. 108-118)

### 2.2.2 Invierno Porteño (Talvi)

Invierno Porteño on tyyliltään rauhallisin osa, lukuun ottamatta välikkeiden ja siirtymien intensiivisiä yrityksiä vauhdittaa tunnelmaa. Kappale koostuu hidas-nopea-nopea jaksotuksesta, mutta rakenteen selkeyttämiseksi olen jakanut kappaleen seuraaviin osioihin: teema A1(t. 1-8), siirtymä (t. 9-16), 1. kadenssi (piano), teema A2 (t. 17-28), siirtymä (t. 29-32), 1. välike (t. 33-42), siirtymä (t. 43-46), teema A3 (t. 47-54), 2. välike (t. 55-62), teema A4 (t. 63-76), siirtymä (t. 77-79), teema A5 (t. 80-87), 3. välike (t. 88-95), siirtymä (t. 96-97), teema A6 (t. 97-104), siirtymä (t. 105-109), teema B1-5 (t. 111-114, 115-118, 119-122, 123-126, 127-131). Kitaran rooli kokonaisuudessaan on teoksessa huomattavin verrattuna kaikkiin muihin osiin. Kitaralla on paljon vuoropuhelua muiden soittimien kanssa ja Talven loppuosaan on kirjoitettu melodiasoolo (t. 115-122).

Kappaleen alku on rauhallista teeman esittelyä, jonka jälkeen harmonikka aloittaa kiihdyttäen melodisen yrityksen vauhdittaa kappaletta (t. 9-16), kitaran soittaessa toista ääntä. Tämä yritys kuitenkin kariutuu ja tunnelma rauhoittuu pianon aloittamaan kadenssiin.

Pianokadenssin jälkeen palataan a tempo (t. 17-28) ja pianisti esittelee teemaa uudelleen päätyen vauhdikkaaseen ja rytmiseen osioon (t. 33-42). Kitaran rooli on tukea rytmistä arsenaalia, pianon iloitellessa melodista leikkiä. Rytmisen osion päättyä staccatomaisiin sointuihin, jolloin viulu ottaa vallan teeman esittelijänä.

Teema on viulun ja kitaran vuoropuhelua (t. 47-54), jolloin kitara pääsee näyttämään sointujen monimuotoista väripalettiaan osana tunnelman luojana. Kitaran sävy voi vaihdella viileän etäisestä intensiiviseen sointumaailmaan. Tässä kohdassa on huomattavaa, kuinka nimenomaan klassinen kitara pääsee oikeuksiinsa tulkitsijana, verrattuna esimerkiksi sähkökitaraan. Teeman A4 jälkeen on kitaralle kirjoitettu yksi kauneimmista sointukuluista päättämään aihe, jonka olen halunnut laittaa nuottiesimerkiksi kuvioon 4.



Kuvio 4. Invierno Porteño, sointukulku, t. 72-76

Kappaleen toinen jakso (t. 111-131) koostuu Vivaldin Talvi-teemasta, jossa kitaralla on haastavia ja kauniita teeman melodioita. Melodista teemaa soittaessa on kitaristin panostettava kuuluvuuteen, jolloin on hyödyllistä käyttää apoyandoa. Tämä melodia on kuitenkin huomattavasti vaikeampaa soittaa apoyandolla kuin tirandolla, mutta riittävällä työllä ja tulevassa opinnäytetyön luvussa 3 esittelemäni harjoitukset tekevät tämän mahdolliseksi. Kuviossa 5 on esimerkki vaativasta ja hienosta melodiasta, johon olen laatinut omat sormitukset oikealle ja vasemmalle kädelle.

Kuvio 5. Invierno Porteño, melodiasoolo, t. 119-123

### 2.2.3 Primavera Porteña (Kevät)

Primavera Porteña on kappaleena yksinkertaisinta jakaa osioihin kaikista Vuodenajoista. Kappaleen rakenne on yksinkertaisesti kuvattuna nopea-hidas-nopea. Kappale koostuu seuraavista osioista: teema A1-5 (t. 1-39), siirtymä (40-42), teema A6-7 (t. 43-59), 1. välike (t. 60-88), teema A8 (t. 89-98), teema A9 (t. 99-106), 2. välike (t. 107-112), siirtymä (t. 113-121), 3. välike (t. 121-128), teema A10-11 (t. 129-137, 138-143), siirtymä (t. 144-151), loppu (151). Kappale erottuu edukseen pirteydellään ja tunnelmaltaan koen tämän osan uudelleensyntymisenä ja kannustavana.

Kappale alkaa harmonikan teeman esittelyllä (t. 1-8), johon liittyy mukaan kitara (t. 9-16) ja pian sen jälkeen viulu (t. 17-25). Jokaisella soittimella on kappaleen alkupuolella oma solistinen roolinsa, muiden yrittäessä riistää solistista valtaa itselleen. Kitaran näkökulmasta tämä on mielenkiintoista, sillä jokaisen soittimen oma teeman esittely on tarkoituksella kirjoitettu kuuluvaksi, mutta muilla tukevilla soittimilla on myös soolon tuntuja melodisia linjoja. Tärkeä huomio yhteissoitollisesti kiinnittyy balanssin hakemiseen ja tunnelman luomiseen. Alun teeman esittelyjen jälkeen kappaletta viedään yhdessä kohti rauhallista Lento vaihetta.

Suvantovaihe (t. 60-88) alkaa harmonikan tunnelmoinnilla, joka siirtyy pianon ja kitaran yhteistyöllä viululle. Kitaran tulee olla osana tunnelman luojana harmonikan tulkitsessa harrasta melodiaa. Sointujen tulee olla soivia ja vapaita, varoen kappaleen muuttumista raskaaksi. Pianon ja kitaran yhteisessä siirtymässä (t. 70-75) on pidettävä huolta, että kitaristi soittaa riittävällä voimakkuudella, kuitenkin tunnelmaa särkemättä. Viulun

päättäessä suvantovaiheen, kitaralla tulee yksi kauneimmista sointukuluista koko kappaleessa, josta on nuottiesimerkki kuviossa 6. Klassisen kitaran tuoma soinnin kauneus pianon kanssa sulautuu romanttisesti harmonikan viimeistellessä melodialinjaa loppuun.



Kuvio 6. Primavera Porteña, sointukulku, t. 86-88

Harmonikka palaa räväkästi takaisin teemaan, jota muut soittimet komppaavat ja joka lopulta johtaa hulpeaan iloitteluun (t. 99-106). Teknisesti vaikein paikka niin kuin myös dynaamisesti tulee huipennuksen jälkeisessä siirtymässä (t. 113-121). Kuviossa 7 on esimerkki käyttämistäni sormituksista oikealle ja vasemmalle kädelle.



Kuvio 7. Primavera Porteña, esimerkki sormituksista, t. 113-121

Kappaleen loppuosassa harmonikka saa pitkän solistisen pätkän (t. 129-143), jossa kitaralle on kirjoitettu golpe(lyönti) rytmejä. Rytmit on kirjoitettu kahdeksasosiksi aksenttimerkein, mutta mielestäni soittaja saa tyylin ja oman mielikuvituksensa turvin soveltaa rytmejä. Seuraavissa kuvissa (kuvio 8. ja 9.) on muutamia ehdotuksia golpe-rytmien lyöntipaikoiksi.



Kuvio 8. Golpe, peukalolla lyöminen kitaran kanteen.



Kuvio 9. Golpe, sormenpäällä lyöminen kitaran kylkeen.

Kappale loppuu huipennukseen (t. 144-151) ja lopulta seinään paiskaamiseen (t. 152).

## 2.2.4 Verano Porteño (Kesä)

Verano Porteño on soinniltaan ja tunnelmaltaan hyvin erilainen verrattuna teoksen muihin osiin. Kappale koostuu nopea-hidas-nopea jaksoista, mutta jaan kappaleen seuraaviin pienempiin osioihin: intro (t. 0-4), teema A1-2 (t. 5-8), siirtymä (t. 9-10), 1. välike (t. 11-23), siirtymä (t. 24-32), teema A3 (t. 32-39), siirtymä (t. 40-45), 2. välike (t. 46-61), 3. välike (t. 62-69), siirtymä S4 (t. 70-79), 4. välike (t. 80-85), 5. välike (t. 86-88), siirtymä (t. 89-100), teema A4-5 (t. 101-104), siirtymä (t. 105-106), 6. välike (t. 107-114), 1. soolo (viulu) (t. 115-122), 2. ja 3. soolo (kitara, piano) (t.123-130), siirtymä (t. 131-139), teema A6-7 (t. 140-147), loppu (t. 148-154). Kappale on paikoin jännittynyt ja jopa uhkaava sävyiltään. Tätä luovat pitkät trillit sekä paikkaansa etsivä sävellaji. Alku rauhoittuu hidastuen kohti harmonikan tulkitsemaa Lento (t. 46-61) aihetta.

Aiheen jälkeen kappaleessa on kaipuun tunnetta (t. 62-69), jonka jälkeen tempo reipastuu uudestaan ja saavuttaa paikalaan pysyvän räiskeisen rytmikkään osion (t. 89-100). Ennen kappaleen loppua on soittimilla omia sooloja ja lopetus (t. 148-154) päättää kappaleen vauhdikkaasti.

Kitaralle mielenkiintoisin kohta on taatusti oman soolon tekeminen (t. 123-130). Seuraavassa kuvassa (kuvio 10.) olen tehnyt ehdotuksen mahdolliseksi malliksi, sillä sooloa ei ole nuotissa kirjoitettu auki. Toteutin soolon inspiraation virtana, jonka sain kuunnellessani Piazzollan musiikkia. Sovelsin päässäni syntyneen idean kappaleen harmoniapohjaan ja sooloni oli valmis.

Kuvio 10. Soolo

Kappaleen loppu (t. 148-154) on varsinkin klassiselle kitaristille vaativa. Sormien täytyy vikkelästi vaihtaa sointujen repetitiosta apoyando-soittoon. Itselleni lopussa olevan kohdan harjoittelu ja toteuttaminen oli mieleisintä sen haasteellisuuden ja

miellyttävän kuuntelunautinnon takia. Kuviossa 11 on nuottiesimerkki lopun vaativasta paikasta, johon olen laatinut omat sormitukset oikealle ja vasemmalle kädelle.



Kuvio 11. Verano Porteña, loppu, t. 148-151

### 3 Klassisen kitaristin haasteet

Harjoitteluvaiheessa kuvittelin suurimmiksi haasteiksi saada kitara kuulumaan mahdollisimman selkeästi ja säilyttämään soittamisen helppous. Heti ensimmäisissä harjoituksissa yhtyeemme kanssa tunnistin nämä kaksi kateettia todeksi. Klassisen kitaran kapasiteetti soittimena ei riitä millään tasolla peittoamaan voimakkaammin soivia soittimia (Harmonikka, Viulu, Piano, Basso), jolloin minun täytyi keksiä keinot mahdollisimman hyvän lopputuloksen saavuttamiseksi. "Cuatro Estaciones Porteñas" ei ole helppo kappale yhteissoitollisesti eikä stemmatkaan helpoimmasta päästä ole, mutta aikaa se vaatii ja periksi antamatta, kappale voi viedä soittajat että kuulijat ihanalle musiikkimatkalle. Seuraavassa alaluvuissa käyn läpi mielestäni oleellisimpia apukeinoja soivan kokonaisuuden saavuttamiseksi. Alaluvuissa on myös mukana kuvia tuottamistani harjoitusmateriaaleista sekä nuottiesimerkkejä.

#### 3.1 Apoyando

Klassiselle kitaristille tulee jo heti soitinopintojen alkuvaiheissa tutuiksi tirando-näppäys (vapaanäppäys), apoyando-näppäys (tukinäppäys) sekä oikean ja vasemman käden sormitukset (oikean käden sormet: i = etusormi, m = keskisormi, a = nimetön, p = peukalo, vasemman käden sormet: 1 = etusormi, 2 = keskisormi, 3 = nimetön, 4 = pikkusormi). Tirandon etuina on sen helppous ja ketteryys kieltenvaihtojen yhteydessä sekä näppäyksen sointi on pehmeämpi. Apoyandolla soitettaessa nopeat asteikot ja yksittäiset äänet saavat napakan ja kuuluvamman soinnin, jota Piazzollan musiikki tässä teoksessa vaatii.



Apoyandon käyttäminen arpeggio-kuvioissa on teknisesti vaikeinta mitä olen apoyandolla soittanut. Voimakkaan äänen saamiseksi, päädyin kuitenkin siihen lopputulokseen, että tällainen tekniikka oli harjoiteltava.

Kuviossa 12 näytän esimerkin, kuinka arpeggioita voidaan alkaa harjoittelemaan apoyandolla ensin oikean käden harjoituksena. Tämän yksinkertaisen harjoituksen avulla voidaan keventää epämiellyttäviä kielenvaihtoja oikeassa kädessä.



Kuvio 12. Harjoite oikealle kädelle.

Kun ensimmäinen harjoite alkaa sujumaan, on hyvä ottaa myös vasen käsi mukaan harjoitteluun, jolloin perusteet apoyandon arpeggiosoittoon on hallussa. Oikea käsi soittaa samalla tavalla kuin ensimmäisessä harjoitteessa ja vasen käsi sormitetaan eri kombinaatioita käyttäen vastaamaan oikean käden toimintaa.

Näiden kahden harjoitteen soittaminen edistää parhaiten arpeggiosoittoa, mutta harjoitteet ovat myös yleishyödyllisiä. Näitä osa-alueita ovat muun muassa: synkronisaatio, nopeus ja dynamiikka.

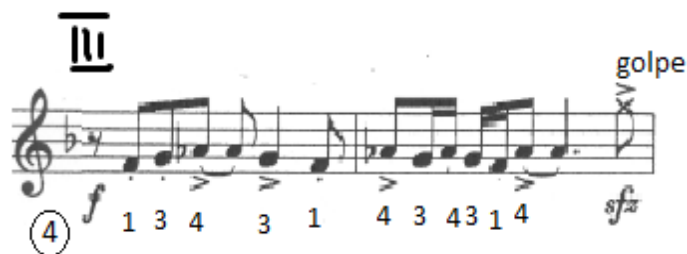
Seuraavassa alaluvussa kerron konkreettisemmin "Cuatro Estaciones Porteñas":issa kohtaamiani pulmia sormitusten laatimisessa oikealle ja vasemmalle kädelle.

### 3.2 Sormitukset

Sormitusten laatiminen kitaransoitossa on henkilökohtainen asia riippuen kitaristin teknisistä taidoista ja kappaleen haastavuudesta. Ei ole olemassa vain yhtä toimivaa ratkaisua sormittamiseen, mutta tässä alaluvussa annan omia käyttämiäni vaihtoehtoja vaikeimpiin paikkoihin. Pyrin sormituksissani välttämään ikäviä kielenvaihtoja oikeassa

kädessä, sillä kielen ylitys on helpompaa luontevalla sormituksella. Esimerkiksi toiselta kieleltä ensimmäiselle kielelle siirtyminen on luontevinta soittaa i-m-sormituksella, jolloin vältytään ristiin menemiseltä (vrt. m-i).

Esimerkki vältetystä kielenvaihdosta on Otoño Porteño'n tahdeista 79-80 otettu nuottiesimerkki, jossa olen ehdottanut paikkaa soitettavaksi 4. kieleltä kolmannesta nauhavälistä, jolloin ei ole tarvetta kielenvaihdolle. Jos tahdit soittaa ensimmäisestä asemasta, jouduttaisiin hankalaan kielenvaihtotilanteeseen ja soittomukavuus kärsisi turhaan. Tahdit voi soittaa apoyandolla ja tätä samaa yhden kielen periaatetta voi käyttää seuraavissa Otoño Porteño'n tahdeissa (t. 79-86), josta olen tehnyt parin tahdin esimerkin kuvioon 13. Tahdissa 80 oleva golpe rytmin voi soittaa Bartók pizzicatona (4. kieleltä otettu A-sävel), joka sopii hienosti tunnelmaan.



Kuvio 13. Otoño Porteño, vältetty kielenvaihto, t. 79-80

Hyvä esimerkki tarkasti laaditun sormituksen tärkeydestä on Invierno Porteño'n tahdeissa 115-118 oleva melodia, jossa vasemman käden positiolla voidaan välttää ikävät kielenvaihdolliset ongelmat. Kuviossa 14 olevalla nuottiesimerkillä olen antanut ehdotuksen ongelman ratkaisemiseksi.



Kuvio 14. Invierno Porteño, kielenvaihto, t. 115-118

### 3.3 Soinnut

”Cuatro Estaciones Porteñas”:issa on paljon sointuja, jotka on alun perin kirjoitettu sähkökitaralle ja joiden positiot ovat hieman vieraita klassiselle kitaristille. Sointusoittaminen klassiselle kitaristille ei ole niin yleistä ja luonnollista kuin sähkökitaristille, sillä sähkökitaran otelauta on kapeampi ja kielten korkeus matalampi. Olen koonnut muutamia hienoimpia sointuja seuraaviin esimerkkeihin, joissa olen kunnioittanut sointujen moniäänisyyttä ja äänenkuljetusta.

Invierno Porteño tahdeissa 63-69 on kirjoitettu soinnut reaalimerkein ja nuottiriville on sävelletty vain ylin ääni. Tällaisessa tilanteessa kitaristin täytyy rakentaa sointu itse, pitäen huolta soinnun kuuluvuudesta ja partituurin kunnioituksesta. A-molli sointu otetaan viidennestä nauhavälistä 2., 3. ja 4. kieltä soittaen. Sointuote painetaan valmiiksi alemmalla nauhavälillä, soitetaan ja liu’utetaan glissandomaisesti oikeaan kohtaa otelaudalla. Tällaisella sointupositiolla ylin e-ääni jää korkeimmaksi soinnun ääneksi ja se on helppo toteuttaa. Kuviossa 15 olen kirjoittanut auki nuottiriville oman ehdotuksen ratkaisuvaihtoehdoksi.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked 'Lento' and contains a sequence of chords: A- (A major), F (F major), A- (A major), F (F major), A- (A major), F (F major), A- (A major), and F (F major). The bottom staff contains a sequence of chords: F (F major), G (G major), G7 (G dominant seventh), and G-6 (G minor sixth). The notation includes fingerings and dynamics such as 'p' (piano) and '>' (accent).

Kuvio 15. Invierno Porteño, soinnut, t. 63-67

Primavera Porteño Lento-vaiheessa on harmonikan melodian tukena kauniita kitarasointuja. Sointujen tuoma teho ja tunnelma ovat oleellisessa osassa. Tahdeissa 60-65 on kiinnitettävä erityistä huomiota oikean käden kosketukseen sekä äänen väriin ja tunnettava sointujen tuoma pulssi sointuja soittaessa. Kuviossa 16 olen antanut nuottiesimerkin käyttämiini sormituksiin.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff has three measures. The first measure is labeled 'III' and contains a G- chord with fingerings 1, 1, 3. The second measure is labeled 'III Bb' and contains a B chord with fingerings 1, 1. The third measure is labeled 'Bb 5-' and contains a Bb chord with fingerings 4, 3, 2. The second staff has five measures. The first measure is labeled 'G 6-' and contains a G6- chord with fingerings 4, 3, 1. The second measure is labeled 'I F 6-' and contains an F6- chord with fingerings 4, 1, 3. The third measure is labeled 'F 5-' and contains an F chord with fingerings 1, 4, 1. The fourth measure is labeled 'F 5-' and contains an F chord with fingerings 3, 2, 1. The fifth measure is labeled 'III Bb' and contains a Bb chord with fingerings 1, 1, 1.

Kuvio 16. Primavera Porteña, soinnut, t. 60-65

#### 4 Kitaristi kamarimuusikkona

Klassisen kitaristin asema Piazzollan ”Cuatro Estaciones Porteñas”:issa on olla täyttävänä sävyjen luojana ja hartaiden tunnelmien tulkitsijana. Jo heti ensimmäisistä harjoituksista lähtien kitaran äänenvoimakkuus jää muiden soittimien varjoon, jolloin on löydettävä ne paikat kappaleesta, missä kitaran tulee kuulua ehdottomasti.

Yleisenä periaatteena koin, että muiden soittimien on annettava tilaa kitaralle musiikin sitä vaatiessa ja kitaristin on luovuttava totutusta äänenmuodostuksesta. Kitaristin on asetuttava kamarimusiikissa enemmän muiden soittajien ja yleisön asemaan kuin itsensä. Vaikka kitaran intiimi ääni kuuluisi soittajalle itselleen hyvin, on otettava huomioon myös muista soittimista tuleva ääni, jolloin kitara yleensä jää muiden soittimien varjoon. Täten on tärkeää, että kitaristi pitää huolen, omien mahdollisuuksien mukaan, riittävän dynaamisesta soitosta. Vaikkei kitarasta tuleva ääni ole opitulla tavalla puhdas ja pyöreä, opettaa se kitaristille uusia elementtejä ja mahdollisuuksia omasta soittimesta.

Vaikka kitaristi soittaisi äärimmäisen kovalla volyymilla, on tosiasia, ettei se kuitenkaan riitä ylittämään muiden soittimien dynaamisia mahdollisuuksia. En koe miellyttäväksi soittaa pitkää kappalesarjaa äärimmäisellä teholla, eikä se ole tarkoituskaan. On tehtävä selväksi muille yhtyeen jäsenille klassisen kitaran rajat ja yrittää saada musiikki soimaan ilman että mennään äärimmäisyyksiin. Yhtenäisen soinnin parantamiseksi

olisi yhteisesti sovittava artikulaatiosta, yleis- ja paikallisdynamiikasta sekä mahdollisista stemmojen muutoksista.

Pohdin aluksi vahvistimen käyttämistä, mutten uskaltanut lähteä kokeilemaan ennestään tuntematonta esinettä soittimeni rinnalla. Harjoitusten jatkuessa koin tarpeelliseksi vahvistimen kokeilemisen, sillä kitara yksinkertaisuudessaan ei kuulunut haluamallamme tavalla.

Vahvistimen käyttäminen edesauttaa kitaran kuulumista suurempien yhtyeiden yhteissoitossa, jolloin kitaristin ei tarvitse soittaa jatkuvasti rasittavasti voimakkaammalla tekniikalla. Kokemukseni oli positiivinen vahvistimen suhteen, sillä koin sen edesauttavan musiikin välittymistä. Varsinkin konserteissa vahvistimen käyttäminen on lähes välttämätöntä, sillä akustiikka voi vaihdella runsaasti riippuen soitettavasta tilasta, jolloin vahvistinta käyttämällä on kitaristilla enemmän pelivaraa dynamiikan kanssa.

## 5 Pohdinta

Omien musiikillisten ajatustensa, teknisten ongelmien ja ratkaisujen saaminen tekstin muotoon on taatusti yksi vakaa askel kohti ammattimaisempaa muusikkouttani, jota opinnäytetyön tekstiosion kirjoittaminen on minulle antanut. En pidä minkäänlaisena haasteena näyttää kuinka esimerkiksi jokin sormitus ratkaistaan kitaralla, mutta ratkaisun saaminen ymmärrettävään muotoon paperille oli opettavaista. Musiikin tuomien tunteiden ja ajatusten pukeminen sanoiksi edesauttoi minua kuuntelemaan äänitettämme uudella tasolla.

Äänite onnistui omasta mielestäni hyvin. Olisin toivonut parempaa balanssia soittimien välille, mutta kuten opinnäytetyössäni kerroin, on se yksi vaikeimmista asioista toteuttaa Piazzollan musiikissa. Pientä liikkumavaraa olisi taatusti saanut säädettyä äänitelaitteen oikealla sijoittamisella ja erilaisella akustiikalla, mutta se on vain pieni detalji kvintetin eri soittimien välisessä vuorovaikutuksessa. Rytmisesti konsertissa päästiin paikoin lähelle Piazzollan, ja tangon ylipäättänsä, vaativaa jämäkkyyttä. Kuitenkin suvanto-vaiheiden herkkyyks vangitsi lasinomaisella herkkyydellä, jossa rytmikka ei ole niin tärkeässä roolissa.

Kaiken kaikkiaan Vuodenaikojen harjoittaminen, yksin työstäminen ja yhdessä kvintetin kanssa hiominen rikasti osaamistani klassisena kitaristina ja kamarimuusikkona. Tekemäni harjoitteet auttoivat minua muiden kappaleitteni harjoittelussa, sillä sain niistä puhtia tekniseen repertoaariini.

## Lähteet

Azzi, Maria Susana & Collier, Simon. 2000. Le Grand Tango: The life and Music of Astor Piazzolla. Oxford University press.

Gorin, Natalio. Astor Piazzolla: "A manera de memorias". HoyxHoy, 1998.

Pessinis, Jorge & Kuri Carlos. Astor Piazzolla: Chronology of a Revolution (Luettu: 15.4.2014): <http://www.piazzolla.org/biography/biography-english.html>

Piazzolla, Astor. 1969. Estaciones. Otoño Porteño. Darmstadt.

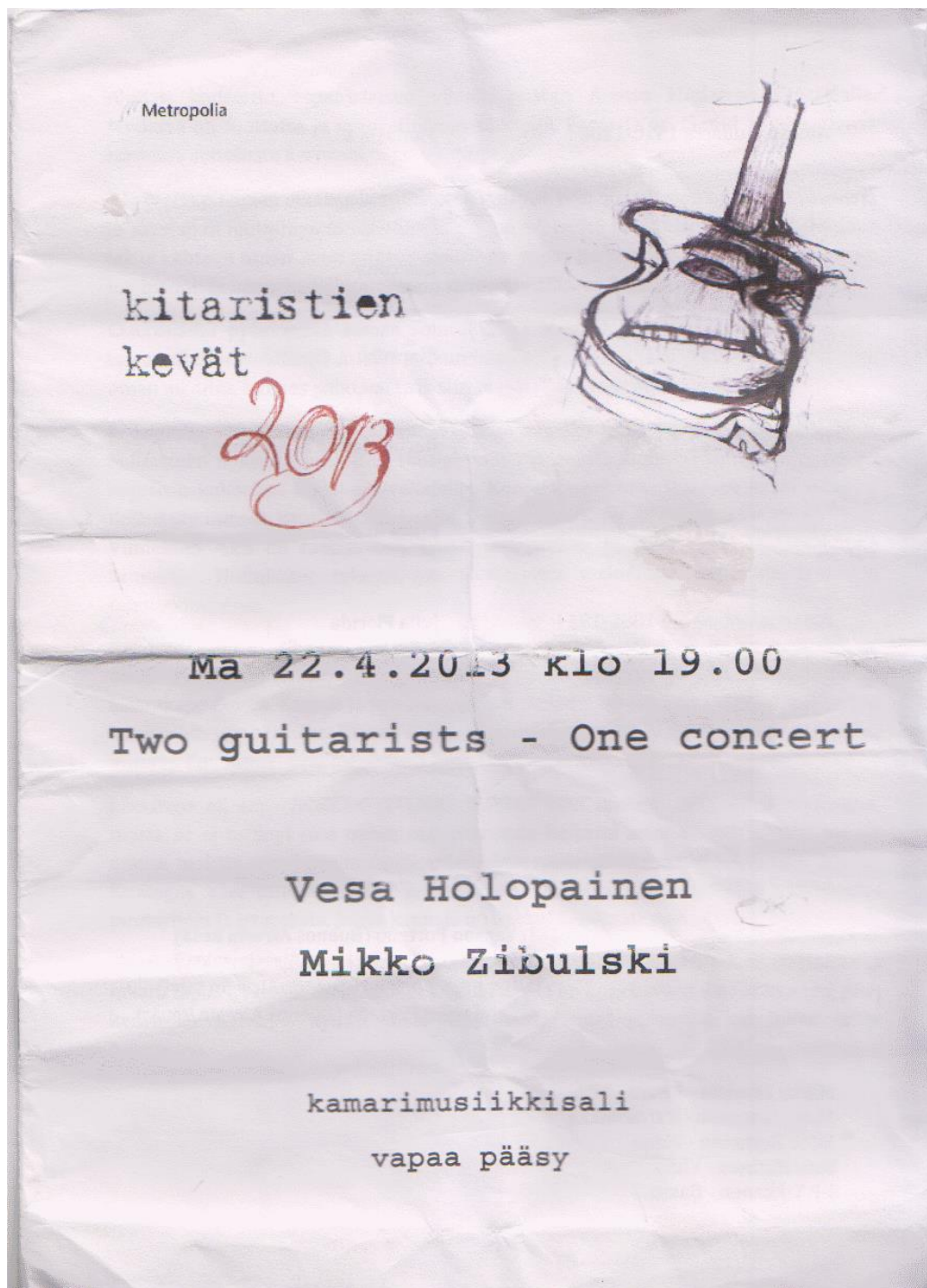
Piazzolla, Astor. 1970. Estaciones. Invierno Porteño. Darmstadt.

Piazzolla, Astor. 1970. Estaciones. Verano Porteña. Darmstadt.

Piazzolla, Astor. 1967. Estaciones. Verano Porteño. Darmstadt.

Wikipedia 2014 Astor Piazzolla: <http://en.wikipedia.org/wiki/Piazzolla>

Käsiohjelma



Metropolia

kitaristien  
kevät

2013



Ma 22.4.2013 klo 19.00

Two guitarists - One concert

Vesa Holopainen

Mikko Zibulski

kamarimusiikkisali

vapaa pääsy



Alonso Mudarra 1510-1580 :	Fantasia X
S.L. Weiss 1686-1750:	Fantasia Ciaccona
L. Legnani 1790-1877 :	Kapriisit 1, 7 ja 25
F. Tarrega 1852-1909 :	Recuerdos de la Alhambra
J. Rodrigo 1901-1999:	Junto Al Generalife
A.Barrios-Mangore 1885-1944:	Julia Florida
- Vesa Holopainen	
-----	
Astor Piazzolla:	Estaciones Porteñas (Vuodenajat)
	1. Verano Porteño (Buenos Airesin kesä) 2. Otoño Porteño (Buenos Airesin syksy) 3. Invierno Porteño (Buenos Airesin talvi) 4. Primavera Porteña (Buenos Airesin kevät)
Mikko Zibulski - Kitara Minja Jantunen - Harmonikka Elina Kettunen - Piano Satu Hätininen - Viulu J-P Tikkanen - Basso	

Astor Piazzolla (1921-1992) oli argentiinalainen säveltäjä, joka teki Etelä-Amerikkalaisesta tangomusiikista maailmankuulun. Piazzolla-tyylisessä tangossa yhdistyvät länsimaalainen taidemusiikki, Etelä-Amerikkalainen intohimo sekä jazz-musiikista tunnettu improvisaatio. Hän oli aikansa tunnetuimpia säveltäjiä ja esiintyjä, sekä valloitti ihmisten sydämet karismaattisuudellaan.

Astor Piazzollan Vuodenajat (Kesä, Syksy, Talvi, Kevät) on laaja kattaus Piazzollan taidonnäytettä yhdistellä eri genrejä sekä musiikillisia aikakausia tangon muotoon. Tässä upeassa teoksessa kuulija pääsee tunnelmoimaan eri vuodenaikojen välillä ja kuvittelemaan itsensä Argentiinalaisesta kuumankosteasta latinotango-hengestä kylmään ja suvannolliseen pohjolaan. Paikka paikoin teos johdattelee läpi musiikin aikakausien (Barokki, Klassismi, Romantiikka) tunnettujen teemojen tai affektien avulla, alati säilyttäen kuitenkin tangon perusilmeen.