

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkipedagogi (AMK)

2014

Teemu Mastovaara

A OPINNÄYTEKONSERTTI ”LUONNOSTANI”

B POSITIIVISESTI OPPIMAAN

– Sello-oppilaan luovan kehityksen tukeminen
länsimaisessa klassisen musiikin
yksilöopetuksessa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikki | Musiikkipedagogi

21.11.2014 | 29 + 3

Soili Lehtinen

Teemu Mastovaara

A OPINNÄYTEKONSERTTI ”LUONNOSTANI”

B POSITIIVISESTI OPPIMAAN

Opinnäytetyöni on kaksiosainen. Painotan taiteellista osuutta eli opinnäytetekonserttiani ”Luonnostani”.

Kirjallisessa osuudessa tavoitteenani on ollut muodostaa itselleni kokonaiskäsitys pedagogisesta näkemyksestäni yksilöopetuksessa, kerätä lähteitä jatkoa ajatellen sekä löytää keinoja motivoida ja tukea oppilasta positiivisin keinoin.

Sellonsoiton ja oppimisen luvussa käsittelen oppimiskäsityksiä, itseohjautuvuutta, motivaatiota, oppimisvaikeuksia, rentoutta sekä omaksumista.

Tyylisuuntien luvussa käsittelen ja pohdin oppimateriaalia, eli eri tyylikausien piirteitä musiikissa ja yleisesti. Pyrin yhdistämään tyylinmukaisuuden, luovuuden ja käytännöllisyyden.

Viimeiseksi suuntaan ajatukset tulevaisuuteen ja sen mahdollisuuksiin. Vedän johtopäätöksiä kirjoittamani ja kokemani pohjalta.

Avainsanat: sellopedagogiikka, luovuus, tukeminen, tyylisuunnat

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music | Music pedagogue

21st November 2014 | 29 + 3

Soili Lehtinen

Teemu Mastovaara

A THESIS CONCERT "OF MY NATURE" B TIME TO LEARN IN A POSITIVE WAY

My Bachelor's Thesis consists of two parts. The emphasis will be on the artistic part: the concert "Luonnostani" ("Of My Nature").

On the written part my goal has been to establish a certain pedagogical point view for myself, gather sources, and to find a way of motivating, and supporting students in a positive way.

In the chapter "Cello playing and learning" I will deal with concepts of learning, self-direction, motivation, learning difficulties, relieving tensions, and different techniques of learning efficiently.

In the next chapter I will discuss different eras of Western classical music. My purpose is to find a way between stylistic playing, creativity, and practicality.

Lastly I will discuss my future, and its prospects. I will conclude some of the things I have dealt with before.

Key words: Violoncello pedagogy, creativity, encouragement, Western Classical music eras

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	5
2. SELLONSOITTO JA OPPIMINEN.....	8
2.1 Oppimiskäsitykset.....	8
2.2 Itseohjautuvuus	9
2.3 Motivaatio	10
2.3.1 Keppi ja porkkana – kommentti behavioristiseen motivointiin.....	12
2.4 Oppimisvaikeudet	13
2.5 Sellonsoitto ja rentous	14
2.6 Omaksuminen	15
3. OLENNAISIMMAT KLASSISEN MUSIIKIN TYYLISUUNNAT	
PERUSOPETUKSESSA JA MUSIIKKIOPISTOTASOLLA.....	18
3.1 Barokki.....	19
3.2 Klassismi	21
3.3 Romantiikka.....	23
3.4 Koulukunnista yksilöllisyyteen - modernista postmoderniin	25
4. MATKA JATKUU	27
LÄHTEET	29

LIITTEET

Liite 1. Konserttijuliste

Liite 2. Konserttiohjelma

Liite 3. Konserttitallenne (CD)

Liite 4. Konserttitallenne (DVD)

1. JOHDANTO

Musiikin- ja soitonopiskelu on mielestäni yksi palkitsevimista oppimisen aiheista maailmassa. Omalla musiikkitaipaleellani olen oppinut itsestäni todella paljon niin muusikkona kuin persoonanakin. Toisaalta olen kohdannut monia haasteita. Olen joskus ollut todella pettynyt epäonnistuessani, mutta useammin olen kuitenkin saanut rauhan sieluuni musiikin vaikutuksesta. Tiedän että kaikki vaikeudet eivät ole takanapäin. Olen kuitenkin valmis kohtaamaan ne, sillä tiedän että ratkaisut löytyvät aikanaan jos löytyvät. Toivon että opettajana pystyn omalta osaltani tukemaan omia oppilaitani heidän polullaan.

Käsitykseni oppimisesta ja motivaatiosta perustuvat monilta osin tässä opinnäytetyössä kokemuksieni opettajista ja oppilaista. Olen oppinut paljon myös käymällä keskusteluja ystävieni ja kollegoideni kanssa. Olen lukenut hieman kehityspsykologian ja kognitiivisen psykologian teoksia sekä perehtynyt muun muassa tietoisuustaitoharjoituksiin ja Feldenkraisiin. Oletan lukijalta tiettyjen peruskäsitteiden tuntemusta.

Musiikin soittamisessa tulisi mielestäni pyrkiä luonnollisuuteen (kullekin ominainen tapa olla), rentouteen (mahdollisimman pieni fyysinen ja henkinen jännitys) sekä avoimeen ilmaisuun (soittajasta kumpuava ajatus ilmenee soitossa sellaisena kuin hän on sen tarkoittanut). Tämän saavuttaakseen on tehtävä hurjasti töitä sekä kestettävä armotonta kritiikkiä, vaikka opinnoissaan olisikin jo todella pitkällä. Omassa pedagogiikassani pyrin esittämään kritiikin mahdollisimman rakentavasti, mutta toisaalta harjoittelun tulisi olla systemaattista. Ei ole vaikeaa oppia huomioimaan erilaisia soiton osa-alueita. Hankalampaa on huomioida soiton negatiivisia osa-alueita neutraalisti. Mielestäni motivaation säilymisen sekä persoonan avoimuuden kannalta tämä taito on kuitenkin ensisijaisen tärkeää.

Nykypäivän pedagogiikassa on joitakin seikkoja mitkä ärsyttävät minua. Olen kyllästynyt näkökulmaan, jossa virheistä tehdään elämää suurempia. Niistä ei

uskalleta puhua kun pelätään että asiat otetaan liian henkilökohtaisesti. Mielestäni opettajan tehtävä on auttaa oppilasta voittamaan soiton fyysiset ja henkiset vaikeudet sekä vapauttaa hänet ilmaisemaan tunteitaan ja ajatuksiaan. Tällainen opettaja-oppilassuhde vaatii ehdotonta luottamusta. Mielestäni luottamuksen voi saavuttaa uskaltamalla kohdata oppilas realistisesti sellaisena kuin hän on kuitenkin tuomitsematta. Mielestäni on mahdollista yhdistää positiivisuus, analyyttisyys ja systemaattisuus.

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on selkeyttää omaa pedagogista näkemystäni. En keskity vain yhteen aihealueeseen, vaan pyrkimyksenäni on koota ajatuksistani sopiva kokonaisuus. Keskityn yksilöopetuksen pohtimiseen ja olen valinnut itselleni kiinnostavia aiheita. Toisaalta olen kerännyt itselleni lähdemateriaalia tulevaisuutta ajatellen. Pohdin omia kokemuksiani oppijana ja opettajana sekä ympärilläni tapahtuvaa ja tapahtunutta pedagogiikkaa. Toivon että työstäni on hyötyä myös muille soitonopettajille.

Käsittelen työssä myös opetuksessa käytettävää materiaalia eli länsimaista klassista musiikkia. Mielestäni nimenomaan sävelletty musiikki helpottaa opettajan tehtävää. Kaikkina aikoina on kirjoitettu niin hienoa musiikkia, että kun löytää itselleen parhaiten sopivan musiikin, oppiminenkin on hyvin nopeaa.

Opinnäytetyöni taiteellisena osiona järjestin konsertin ”Luonnostani”. Ohjelma esitettiin Sigyn-salissa Taideakatemiaan yössä 13.11.2014 klo 20.45. Konsertissa kuultiin omista kappaleistani Restoration Infinite sekä Hammer Musik. Muita kappaleita olivat Therionin Ginnungagap (Kristian Niemann, Christofer Johnsson ja Thomas Karlsson), Opethin Porcelain Heart (Mikael Åkerfeldt ja Fredrik Åkesson), Kärleksvals (Ulrik Neumann), Höstvisa (Erna Tauro), Blind Guardianin Battlefield (Hansi Kürsch ja André Olbrich) sekä Coldplayn Viva la Vida (Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion ja Chris Martin). Työhön kuului muun muassa kappaleiden sovittaminen ja säveltäminen, harjoitusten järjestäminen, julisteen tekeminen sekä ryhmän

ohjaaminen. Kokoonpanoon kuului suurimmillaan neljä selloa (itseni lisäksi Lydia Eriksson, Anni Manninen ja Iida-Alina Poijärvi), kaksi viulua (Anna-Maria Huohvanainen sekä Li Qi), harmonikka (Mikko Malin) sekä piano (Vilja Ilvonen).

2. SELLONSOITTO JA OPPIMINEN

2.1 Oppimiskäsitykset

Tuntemalla joitakin teorioita oppimiskäsityksistä on mielestäni helpompaa tarkastella opettaja-oppilassuhdetta erilaisissa tilanteissa. Behavioristisen käsityksen mukaan oppiminen on hyvin yksinkertainen prosessi. Vastuu oppimisesta on opettajalla (www.uef.fi 2014). Haluttua käytöstä vahvistetaan palkitsemalla ja ei-haluttua käytöstä karsitaan rankaisemalla. Behaviorismia on arvosteltu siitä, ettei se ota huomioon yksilöllisiä ajatusprosesseja erilaisilla oppijoilla. Opettajan aiheuttama ärsyke ei jäsenny kaikilla oppilailla samalla tavalla tiedoksi. (www.uef.fi 2014) Positiivista behaviorismia on mielestäni oppimistapahtuman yksinkertaistaminen, jolloin opettaminen ei vie paljon energiaa. Oppilas saa selkeän kuvan siitä mitä hänen tulisi oppia. Esimerkiksi intonaation opettamisessa sovelletaan behaviorismia, sillä äänenkorkeus on yksi yksiselitteisimpiä asioita musiikissa. Behaviorismia ei kuitenkaan voida soveltaa tilanteissa joissa huomataan, ettei viesti kulkeudu oppilaalle oletetulla tavalla.

Kognitiivisen oppimisen käsitys sisältää jo monimutkaisemman mutta samalla paremmin kuvaavan käsityksen oppimisesta. Keskeisenä käsitteenä on skeema, joka tarkoittaa aiemman tiedon ja kokemusten aiheuttamaa ennakkokäsitystä. Tämä ohjaa uuden tiedon havaitsemista ja vastaanottoa kyseisestä aiheesta. Kognitiiviseen oppimiskäsitykseen liittyy läheisesti konstruktivismi. Tällöin painottuu uuden tiedon rakentuminen vanhan tiedon päälle. Uusia asioita opiskeltaessa on relevanttia, että informaatio saa jonkun merkityksen suhteessa aikaisempaan tietämykseen ja osaamiseen. On myös tärkeää testata uutta tietoa, jotta sen validiteetti varmenee. Itsearviointi ja -reflektio ovat keskeisiä asioita. Opettajan on tärkeää asettaa oppilaalle tavoitteita. (www.uef.fi 2014) Kun oppilas ei opi jotakin asiaa yhtä nopeasti kuin oli oletettua, on tärkeää arvioida tilannetta konstruktivistisesti. Oppilaan skeema voi olla hyvin erilainen kuin opettajalla, jolloin on tärkeää selvittää ja kokeilla

toisenlaisia lähestymistapoja pulmiin. Osa oppilaista oppii paremmin erilaisten mielikuvien avulla, toiset kuuntelemalla soittoa ja jotkut analyttisen tarkkojen selitysten avulla.

Konstruktivismia muistuttaa kokemuksellinen oppinäkemys. Tämän suuntautumisen edustajia ovat muun muassa John Dewey, David Kolb sekä Philip Burnard. Kolb määrittelee neljä erilaista vaihetta oppimiselle, jotka muodostavat kehän. Ensin asiaa kokeillaan käytännössä, toiseksi kiinnitetään huomio kokemukseen, tunteisiin ja taiteellisuuteen kokeilun aikana, kolmanneksi reflektoidaan ja neljänneksi muodostetaan teoria havaintojen ja pohdintojen pohjalta. Kehä alkaa alusta, kun teoriaa testataan käytännössä. Oppimiskäsityksen nykyisissä suuntauksissa on merkitystä myös asetetuilla tavoitteilla. Kaikista kokemuksista ei opi ja kokemukset voivat myös vahvistaa haitallisia uskomuksia. Reflektiota voi tapahtua teknisellä hallinnan tasolla (www.uef.fi 2014). Tällöin selvitetään mihin suuntaan jouta tulisi liikuttaa tai mikä ääni nuotissa on. Käytännön tasolla arvioidaan soittotapahtumaa: kun soitan äänen, kuulostaako se siltä kuin haluan? Kriittinen ja eettinen tarkastelu pohtivat tekemisen mielekkyyttä (www.uef.fi 2014). Tällöin selvitetään tekemisen hyödyt, haitat ja seuraukset sekä miksi asiaa yleensä tehdään.

2.2 Itseohjautuvuus

Opettajan on tärkeää osata tunnistaa ja arvioida oppilaan itseohjautuvuuden taso. Täysin itseohjautuva oppilas ottaa vastuun omasta opiskelustaan ja oppimisestaan. Hänellä on sisäinen motivaatio oppimiseen ja halu oppia myös ilman ulkopuolista kontrolloijaa. Oppilas on oma-aloitteinen, uskoo itseensä ja hyväksyy itsensä oppijana. Tällainen opiskelija on joustava ja sopeutuva uusissa tilanteissa, sietää epävarmuutta ja on kriittinen sekä arvioi omaa oppimistaan. Grow:n SSDL-malli helpottaa opettajan roolin valintaa. Jos oppilaan itseohjautuvuuden taso on pieni, hän on riippuvainen opettajasta jolla on korkea auktoriteetti oppilaasta kohtaan. (www.uef.fi 2014) Opettajan tulee

olla itse aktiivinen, jotta oppilas lähtee tekemiseen mukaan. Kiinnostunutta oppilasta opettajan tulisi motivoida (www.uef.fi 2014) ja ehkä kertoa laajemmin kaikesta siitä mitä klassisen musiikin maailmasta löytyy. Kun opiskelija on selvästi sitoutunut, opettajan tulisi toimia avustajana tai konsulttina (www.uef.fi 2014). Opettajan tulisi mielestäni antaa vapaat kädet esimerkiksi ohjelmiston valinnassa, mutta keskittyä puutteellisen teknisen tai musiikillisen hallinnan kehittämiseen. Täysin itseohjautuvalle opiskelijalle opettaja on enemmän yhteistyökumppani tai delegoija (www.uef.fi 2014). Musiikkia voidaan tehdä vuorovaikutteisesti yhdessä kummankin ohjatessa toimintaa.

Oppilaan itseohjautuvuuden toimintamalli antaa mielestäni hyvät lähtökohdat oppilaaseen suhtautumiseen. On esimerkiksi mielestäni huono idea jättää kiinnostunut mutta sitoutumaton opiskelija oman onnensa nojaan, mikäli huomataan että oppilaassa on potentiaalia ja paloa musiikkialalle. Tärkeää olisi saada hänet kiinnostumaan laajemmin erilaisesta musiikista ja tehdä vähemmän kiinnostavat soittotehtävät siedettävimmiksi, jotta halutessaan opiskelija voi sitoutumalla saavuttaa soittotavoitteitaan tai -unelmiaan. Sinällään oppilaan itseohjautuvuus ei ole arvotettava asia, mutta eräänlaisena ihanteena voidaan mielestäni pitää itseohjautuvuuden kasvamista opiskelujen edetessä. Tärkeää on myös se, että opettaja on luotettava henkilö oppilaan elämässä ja sellainen joka kannattelee ja tukee oppilaan soitonopiskelua parhaansa mukaan erityisesti hankalina hetkinä.

2.3 Motivaatio

Psykologi Mihály Csíkszentmihályi kuvailee tilaa, jossa ihmisen tietoisuuteen virtaavan informaation määrä on tasapainossa tietoisien minuuden asettamien tavoitteiden kanssa. Tätä tilaa hän nimittää flow-tilaksi. Flow-tilassa ihminen paneutuu täydellä kapasiteetillaan käsillä olevaan tehtävään, jolloin motivaatio on suurimmillaan. Tilaan pääsemiseen liittyy kahdeksan osatekijää:

- "1. Tehtävällä on selvät päämäärät.
2. Yksilön keskittyminen on täydellistä.
3. Oman minuuden arviointi vähenee.
4. Ajantaju katoaa.
5. Tehtävän etenemisestä saa välitöntä palautetta.
6. Yksilön kyvyt ja tehtävän vaativuus ovat tasapainossa (tehtävä ei ole liian helppo eikä liian vaikea).
7. Yksilö tuntee pystyvänsä kontrolloimaan tilannetta.
8. Tehtävä on itsessään palkitseva." (Flow – Wikipedia 2014)

Vaikkei harjoittelussa aina pääsisikään edellä kuvailtuun tilaan, voidaan flow-tilaa pitää eräänlaisena optimaalisena oppimisen tilana. Opettaja voi auttaa oppilasta saavuttamaan tilan muun muassa antamalla mahdollisimman sopivan tasoisia ja luonteisia kappaleita ja harjoituksia sekä pitämällä oppilas ajan tasalla kehityksestään. Omalta osaltani olen huomannut teknisissä harjoituksissa vaihtelun ylläpitävän motivaatiota. Kun perusasteikot on käyty läpi, voi soittaa pentatonisia tai oktatonisia asteikkoja. Etydejä kannattaa soittaa korkeintaan viikon tai pari ja vaihtaa seuraavaan.

Opetustilanteessa oppilaan pitäisi voida soittaa vapautuneesti ja arvioimatta itseään, jolloin opettaja voi soiton jälkeen antaa palautetta. Oppilas luo ja opettaja analysoi. Poistamalla mahdolliset häiriötekijät luokka- ja harjoittelutilasta edesautetaan keskittymiskykyä. Oppilaalle on myös hyvä muistuttaa, että hän voi olla tyytyväinen saavuttamistaan tuloksista ja tarkastella oman soittonsa heikkoja puolia tuomitsematta. Oppilaalle täytyy luoda kokemus siitä, että oppiminen on helppoa ja hauskaa.

Kun oppilas on lapsi, on vanhemmilla suuri vastuu musiikillisesta kasvatuksesta. Muun muassa tunneilla läsnäolo ja harjoittelun seuraaminen kotona arvostelematta ovat tekijöitä, jotka helpottavat lapsen motivointia soittamaan. Jos lapsi tuntuu kiinnostuvan soitosta itsestään, on soittoharjoittelulle helppo luoda perusta. Mikäli lapsella on unelmia esimerkiksi tietyn konserton soittamisesta, voidaan hänellä jo melko varhaisessa vaiheessa soitattaa kyseisen teoksen osasia. Kun lapsi sallitaan haastavaan klassisen musiikin maailmaan, hän ei etäänny unelmistaan, vaan huomaa että ne ovat saavutettavissa.

Mikäli oppilaan perheessä harrastetaan jotakin aivan muuta kuin musiikkia, voidaan soittoharrastuksen ja muiden harrastusten väliltä yrittää löytää yhteyksiä. Toisaalta on virkistävää, kun on mahdollista tehdä myös muutakin kuin harrastaa vain musiikkia tai jotakin muuta yhtä asiaa. Kun soitto tuntuu jossain määrin tutulta, lapsen luottamus on helpompi voittaa. Väkisin kiinnostusta sellonsoittoon ei voi kuitenkaan luoda. Kaikkia ihmisiä ei kiinnosta sellonsoitto ja se on hyväksyttävä. Lasta ja hänen perhettään kannattaa kuitenkin kannustaa käymään konserteissa tai muissa tilaisuuksissa missä kuulee musiikkia. Olen huomannut että kun vanhempi on oppilaan kanssa tunnilla mukana, on oppilaalla paremmin mielessä seuraavalla viikolla edellisen soittotunnin asiat. Vanhemmalle voi opettaa sellonsoiton perusasioita, jotta hän voi kontrolloida niitä paremmin kotona.

2.3.1 Keppi ja porkkana – kommentti behavioristiseen motivointiin

Lasta motivoidaan usein rangaistuksen pelolla tai palkkion toivossa. Mielestäni näitä keinoja tulisi käyttää ainoastaan erittäin harvoin tai ei ollenkaan. Kun pelkoa rangaistuksesta käytetään motivoimaan lasta, hän oppii toimimaan sillä uhalla että tapahtuu jotakin hirveää jollei tehtävää suoriteta. Varsinkaan soitossa tämä ei tietenkään ole totta. Fyysiseen kuritukseen en ole törmännyt, mutta suoraa ja epäsuoraa henkistä uhkailua, lannistamista, huutamista ja

manipulointia tapaa jonkin verran. Mikäli lapsi alkaa paiskia töitä vain siitä syystä, että hän kokee kompensoivansa soittoharjoittelulla heikkoa omanarvon tunnetta, lapselle ei jätetä vaihtoehtoa. Vaikka jatkuvan pelon alaisena oppilas voidaan saada etenemään soitto-opinnoissa, minusta tuntuu väärältä opettaa lapselle haitallisen myrkyllisiä uskomuksia.

Negatiiviseen pedagogiikkaan perustuva opetus siirtyy helposti sukupolvelta toiselle, mikäli opettaja ei tietoisesti yritä häivyttää kyseistä käyttäytymisperiaatetta. Pieni lapsi ei ole kypsä puolustautumaan tämänkaltaista opetusta vastaan vaan omaksuu samat menetelmät. Mielestäni parempi ratkaisu olisi yrittää tehdä soittamisesta ja harjoittelusta yksinkertaisesti niin kivaa, että lapsi innostuu ja saa energiaa harrastamisesta. Musiikin nimeen ei tulisi voida käyttäytyä epäasiallisesti.

Kun lasta motivoidaan palkkion toivossa, tulisi sen liittyä jotenkin asiayhteyteen. Jos lapselle antaa karkkia tai tarroja turhan usein, hän alkaa pitää karkista ja tarroista, ei soitosta. Onnistumisen kokemus on vahva palkkio. Lapselle tulisi tehdä selväksi kun hän onnistuu soittotehtävässään. Jos tehtävä ei onnistu, lasta tulee tukea hänen epätäydellisyyden tuntemuksissaan sekä kertoa miten vaikeuksia voi vähentää, eli antaa ongelmaan tehoavia soittotehtäviä ja harjoitustapoja. Soittaminen ei ole niin vakavaa ja vaikeaa, ettei ongelmiin löytyisi yleensä ratkaisuja.

2.4 Oppimisvaikeudet

Oppilaalla voi olla oppimisvaikeus tai -vaikeuksia. Opettajan tulisi oppia elämään tilanteen kanssa, mikäli ongelma ei ole ratkaistavissa. Esimerkiksi lukihäiriö on hyvä tunnistaa. Haitallisten lapsuusiästä aikuisuuteen säilyneiden sensomotoristen refleksien tunnistaminen on myös hyödyllistä. En aio keskittyä refleksien kuvaukseen tässä. Sivusto inpp.org.uk/intervention-adults-children/more-information/reflexes/ sisältää tietoa yleisimmistä reflekseistä. Itse olen törmännyt usein moro-refleksiin (pelästysrefleksi), joka aiheuttaa muun

muassa esiintymisjännitystä sekä ajatusten katkeilua. Itse pääsivusto inpp.org.uk/ sisältää kuvauksia myös muista oppimisvaikeuksista.

2.5 Sellonsoitto ja rentous

Kukaan ei osaa soittaa syntyessään. Sellonsoitto on taito mikä tulee opetella jos haluaa sellistiksi. Nämä seikat tiedostamalla voi suhtautua lempeämmin hetkiin jolloin soitto ei suju toiveiden mukaisesti. Paitsi että sellistin tulee harjoitella runsaasti, olisi soittajan tärkeää pysyä fyysisesti ja henkisesti valppaana sekä virkeänä. Tärkeintä on löytää itselleen toimivimmat toimintatavat, koska ketään ei voi pakottaa valmiiseen muottiin.

Soittaessani pyrin mahdollisimman luonnollisesti tuettuun asentoon sekä rentouteen. Tuolilla istuttaessa on tärkeää, että keskivartalossa on kevyt tuki ja istutaan istuinluiden päällä. Jalkapohjien tulisi olla kokonaan maassa, ja reiden ja säären välinen kulma tulisi olla noin 90 – 100 astetta. Asento voi olla hieman kumara eteenpäin, selkä suorana, sillä tällöin jousen ja käden kohdistama yhteinen painovoima kieliä vastaan kasvaa suuremmaksi, kun painopiste on edempänä. Tämä helpottaa äänen muodostamista. Seisomaan nousemisen pitäisi olla helppoa. Jalkapohjat eivät voi olla liian kaukana tuolin jaloista, sillä myös maasta saatava tuki auttaa soittajaa.

Hartioiden tulisi pysyä pakottamatta alhaalla. Monesti jännityksiä kuitenkin ilmenee, kun hartiat nousevat. Jäykkyys siirtyy helposti kyynärvarsiin ja ranteisiin, jolloin sormet eivät voi millään pysyä elastisina. Kun hartiat, olkapäät, kainalot, hauikset, kyynärvarsi, ranne, kämmenet ym. saa pidettyä rentoina, sormetkin pysyvät huomattavasti helpommin vapaina. Vaikka sellisti ei soitakaan jaloilla, on hyvä kiinnittää huomiota myös vyötärön alapuolella olevaan kehoon. Myös kasvoissa esiintyy monesti jännityksiä. Monet tekniset ongelmat sekä ergonomiset ongelmat ratkeavat tiedostamalla kehon eri osien tuntemuksia ja pyrkimällä vapautumaan jännityksistä. Lihaskuntoharjoittelu auttaa myös. Tällöin kehon luontainen tuki vahvistuu.

Muun muassa Jamie Fiste sivustollaan celloprofessor.com kertoo kattavasti sellonsoiton tekniikasta. Hän erottelee tarkasti mitkä lihakset tai nivelet tekevät tai eivät tee työtä soittamisen aikana. Abigail McHugh-Grifan YouTube-videot ovat myös mainiona apuna sellotekniikkaa pohdittaessa. Itse esimerkiksi viehätyn hänen äänenmuodostamiseen keskittyneestä videosta. Lähestyn soittotekniikkaa melko analyttisesti, jolloin Fisten ja McHugh-Grifan kaltainen lähestymistapa sopii minulle.

2.6 Omaksuminen

Heikki Pekkarinen kirjoittaa oppaassaan "Omaksumisesta jousisoittajille", että tärkeintä omaksumisessa on virheettömyys. Mielestäni on totta, että kun toistot ovat joka kerta virheettömiä, oppiminen tapahtuu hyvin nopeasti. Itselleen saa kuitenkin olla lempeä, sillä kukaan ei tule ikinä yltämään täydellisyyteen. Paineet virheettömästä soitosta pahimmillaan lisäävät jännitteitä. Soiton pitäisi tuntua fyysisesti ja henkisesti mahdollisimman hyvältä, jolloin virheiden määrä vähenee automaattisesti kun soitto alkaa tuntua luonnollisemmalta. Myös joustavuus tahdon ja fysiikan välillä paranee, jolloin virheitä on helpompi korjata, kun liike on joka tapauksessa rento. Tulee huomioida ja tiedostaa tekemistään tuomitsematta.

Pekkarisen mukaan uuteen kappaleeseen tutustuessa kannattaa aluksi käydä läpi partituuri ja selvittää oman stemman funktio. On tunnettava kappaleen muoto ja sen harmoniakulut. Oma osuus kannattaa ensin opetella esimerkiksi pianon tai äänitteiden avulla siten, että stemman tuntee läpikotaisin ennen kuin sitä alkaa soittaa sellolla. Säveltapailusta on myös hyötyä. Kun kappale on etukäteen tuttu, säästyy aikaa huomattavasti verrattuna siihen että tarpoisi tuntemattoman kappaleen ensin väkisin läpi.

Pienten lasten kanssa työskenneltäessä voi menetelmää hieman soveltaa ja aloittaa muodon hahmottamisesta. Kappaleet ovat lyhyitä, jolloin kokonaishahmon ehtii käydä läpi tunnilla. Hyvin monessa yksinkertaisessa

kappaleessa muoto voi olla esimerkiksi A, B, A tai A, B, A, C. Lapsesta voi olla hauskaa huomata että kappaleessa palataan tuttuihin aiheisiin, kun välillä on seikkailtu jossain muualla. Helppoa voi olla myös hahmottaa onko nuotissa säästäviä vai solistisia ääniä tai onko kyseessä vuoropuhelujakso.

Oppaan mukaan kappale kannattaa jakaa pieniin harjoittelujaksoihin. Ongelmapaikoissa riittää kahden ongelman samanaikainen käsittely. Helpot jaksot voidaan jakaa säkeisiin ja fraaseihin. Kannattaa tiedostaa erityisesti kurotukset sekä aseman-, kielen- ja jousenvaihdot. Kun paikkoja harjoitellaan hitaasti, on tärkeää että liikeradat ovat samanlaiset kuin nopeassa tempossa. Myös fraasin suunta kannattaa pitää mielessä. Suurten lihasten liikeradat tulisi olla mahdollisimman pyöreitä ja sulavia. Mikäli hitaasti soittaessa huomaa jäykistymistä ja nytkähtelyä, tulee hitaasti harjoittelua jatkaa niin kauan, että liikkeestä tulee sulava. Nykiminen johtuu reflekseistä, joihin saa vaikutettua ainoastaan tekemällä liikkeen niin hitaasti, että ehtii tarkastella tapahtuvaa. Fyysisen olotilan tulisi tuntua mahdollisimman mukavalta. Kun liikeradat ovat kunnossa, nopeuttaminen ei ole hirvittävän suuri työ.

Tutkijat eivät ole samaa mieltä aikuisen ihmisen keskittymisaajan pituudesta. Aika on kuitenkin kerrallaan pieni: korkeintaan 10 minuuttia. Teini-ikäisten arvioidaan pystyvän tekemään yhtä asiaa kerrallaan tehokkaasti 40 minuuttia. Ihminen pystyy keskittymisen herpaantuessa keskittämään huomionsa asiaan uudestaan, mutta ei loputtomia kertoja. (Attention span – Wikipedia 2014) Voidaan päätellä että lapsella keskittymisaika on vieläkin lyhyempi. On siis parempi harjoitella vähän kuin paljon kerrallaan. Olen havainnut hyväksi harjoitella samaa asiaa samana päivänä eri aikoihin päivästä, jolloin asia jää paremmin mieleen useammin toistettujen harjoitusperiodien välillä. Myös keskittymisen suuntaaminen vaihteleviin asioihin nopeuttaa oppimista, ja pitää mielenkiinnon yllä. Erittäin tehokkaaksi olen huomannut harjoittelupaikkojen satunnaisen kierrättämisen. Esimerkiksi sinfonian opiskelussa on ollut apua satunnaislukugeneraattorista, johon olen syöttänyt sivujen numerot ja tämän

mukaisesti harjoitellut kunkin sivun kerrallaan. Metodi pakottaa aivojen sopeutumaan uuteen tilanteeseen aina uudestaan ja uudestaan, jolloin myös oppiminen on tehokkainta.

3. OLENNAISIMMAT KLASSISEN MUSIIKIN TYYLISUUNNAT PERUSOPETUKSESSA JA MUSIIKKIOPISTOTASOLLA

Tärkeä osa luovuuden kehittymistä on tutkia aikaisempaa tekemistä. Tällöin selviää mitä on jo luotu, ja mitä näistä lähtökohdista voisi itse haluta tehdä. Mielestäni eri tyylikausien musiikkien soittaminen eri tavoilla on virkistävää ja mielenkiintoista. Vaikka perusopetuksessa tyylinmukaisuus on sinällään vielä toissijaista, koen että kun olen opettajana perehtynyt eri tyylikausiin, voin jo varhaisessa vaiheessa tarjota oppilaalle erilaisia näkökulmia lähestyä erilaisia kappaleita eri tavoilla sekä kertoa uteliaisuutta herättäviä tarinoita. Musiikkiopistotasolla saattavat oppilaan selkeät kiinnostuksenkohteet herätä, jolloin on hyvä että hänellä on monipuolinen perustietämys mistä ammentaa inspiraatiota. En hae tyylinmukaisuudella pedanttia otetta siihen, että Bachia tai Brahmsia pitäisi soittaa tietyllä tavalla. Mielestäni on mielenkiintoista lähestyä kappaleita siitä näkökulmasta, kuin olisi elänyt teoksen syntyhetkellä ja kertoa soitollaan mitä nykyhetkessä on kauan sitten tapahtunut. Toisaalta on kiehtovaa miten ajatonta monen säveltäjän musiikki on. Ihmiset tuntevat monelta osin täsmälleen samoja tunteita kuin kaksisataa vuotta sitten.

Seuraavissa kappaleissa tarkoitukseni on käsitellä lyhyesti sellistin kannalta olennaisia länsimaisen taidemusiikin tyylikausia. Aloitan osion barokista, sillä renessanssimusiikkia ja sitä edeltävää musiikkia on tullut harvoin vastaan perusopetuksessa tai musiikkiopistotasolla. En myöskään käsittele alkuvaiheessa käytettävää oppimateriaalia, esimerkiksi Cello Time –sarjaa, sillä näiden kappaleiden soittotavat selviävät yleensä riittävän selkeästi nuottikuvasta. Tulkinnassa voi käyttää mielikuvitusta. Tavoitteenani on pohtia tyylinmukaiseen soittoon liittyviä osatekijöitä sekä merkitä ylös lähteitä syvemmän perehtymisen mahdollistamiseksi. Pysin keskittymään käytännöllisyyteen ja yleispätevyyteen, mutta kerron myös itselleni mielenkiintoisista yksityiskohdista. Käsitelen asioita joita nykypäivänäkin on vielä mielestäni järkevää soveltaa omaa soittoa ajatellen.

3.1 Barokki

Barokkimusiikin soitossa ja siitä puhuttaessa on hyvä muistaa, että mielipiteitä ja asiantuntijoita on olemassa monenlaisia. Jopa 1700-luvulla Pariisiin eri kaupunginosissa soitettiin eri tavoilla (Montéclair, 1736/1972, 78). Itse kappaleet oli suunniteltu aina tiettyjä tilaisuuksia silmällä pitäen, jolloin teos voitiin määritellä yksittäiseksi tapahtumaksi ennemminkin kuin sävellykseksi (Brown ja Sadie, 1989, 7). Esiintyjää pidettiin teoksen luojana enemmän kuin säveltäjää (Brown ja Sadie, 1989, 117).

1700-luvulla muun muassa Francesco Geminiani, Arcangelo Corelli ja Leopold Mozart korostivat tasaista jousenkäyttöä. Sääntöjä jousitusten valintaan on olemassa monenlaisia. Tasajakoisessa barokkimusiikissa ongelmaa ei ole sillä pääsääntönä silloin oli, että vetojouta käytettiin vahvalla iskulla. Muffat'n ja Lullyn mukaan hitaassa kolmijakoisessa musiikissa on mahdollista käyttää joko veto-työntö-veto/veto tai veto-työntö-työntö/veto yhdistelmää. Tyypillisempi ranskalaisessa koulussa on ensimmäinen vaihtoehto. Nopeissa tansseissa kuten courante ja gigue oli kuitenkin mahdollista käyttää vuorottelevaa jousitusta. (Brown ja Sadie, 1989, 50) Jousisääntöjä soveltamalla soittoon saadaan luonnollisella tavalla poljentoa ja hengittävyttä.

Vibraton käyttö vaihteli muodin mukana. Tyypillinen käsitys siitä, ettei vibratoa tulisi käyttää barokkimusiikissa juontaa juurensa sen hankalaan toteutukseen viululla, kun olka- ja leukatuki eivät olleet yleisessä käytössä. Melodioiden koristelu puolestaan vaihteli hyvin paljon ja erilaiset sivusävelet, lomasävelet, harmoniaa täydentävät asteikko- ja kolmisointukulut, trillit yms. riippuivat hyvin paljon soittajasta. (Brown ja Sadie, 1989, 139)

Jousisoittimilla sointuja voi soittaa esimerkiksi niin kuin palkeet tyhjenisivät tai luuttumaisesti murtaen. Joskus tietynlaisia sointuja ja sointeja haluttiin helpottaa scordaturalla. Sillä myös korostettiin affekteja. Tämän lisäksi erilaisia viritysjärjestelmiä oli käytössä useita. Käytännössä nykyään barokkimusiikkia

voi soittaa mielestäni aivan mainiosti tasavireisen ja luonnonvireisen järjestelmän yhdistelmänä: priimit, terssit, kvartit, kvintit, sekstit ja oktaavit luonnonvireisesti, mutta sekunnit, tritonukset ja septimit sekä lineaariset kulut liki tasavireisesti. Perehtyminen erilaisiin viritysjärjestelmiin voi kuitenkin tuoda omanlaista väriään soittoon.

Quantz puhuu siitä miten continuo-soittajan tulisi ymmärtää kappaleen harmonista rakennetta ja soittaa dissonoivat soinnut vahvasti ja tyypillisemmät sointukulut kevyemmin (Brown ja Sadie, 1989, 63). Kun sointu vaihtuu, uuden soinnun voi tuoda esiin. Laulajien ollessa mukana on tärkeää, ettei peitä heitä ja toisaalta, että tukee heitä dramaattisemmissa lopukkeissa. (Heinichen 1969, Telemann 1773) Tärkeää on siis ymmärtää teos sekä harmonisesti, että erilaisten melodioiden funktiot tuntien.

Varsinkin kun musiikki on rytmisesti toisteista (esimerkiksi J.S. Bachin Es-duuri soolosellosarjan preludi), on hankalaa luoda luonnollisen kuuloista ja pitkää kaarta musiikkiin. Tällöin tilannetta helpottaa kappaleesta tai kappaleen osasta tehtävä sointuanalyysi. Peruseriaatteena on, että dominanttisoinnuille ja dominanttisointujen aikana kasvatetaan jännitystä, ja perustehoilla puretaan jännitystä. Leposoinnuilla jännitys pysyy vakiona. Kun sointuanalyysi alkaa sujua, rupeaa huomaamaan erilaisia sointukulkuja musiikista luonnostaan, ja parhaimmillaan pystyy improvisoimaan joka kerta erilaisia musiikillisia linjoja, koska vaihtoehtoja erilaisille tulkinnoille kuitenkin on.

Rytmiänsäilytyksestä on olemassa monenlaisia teorioita, mutta nekin liitetään monissa yhteyksissä ilmaisuun. Pisteellisissä rytmeissä lyhyet nuotit tulisi soittaa nopeammin ja pitkät pitemmin (Brown ja Sadie, 1989, 131). Kun pisteellisyyttä korostaa, saadaan musiikissa rytmisesti ylväs karaktääri esiin.

Barokkimusiikista innostunutta sello-oppilasta kannattaa kannustaa etsimään erilaisia soittajia, mikä on helppoa nykyään esimerkiksi YouTuben, Spotifyn tai Naxos Music Libraryn avulla. Usean mestarin soittoon perehtyminen lienee

helpoin tie löytää oma ilmaisunsa barokin maailmasta. Nimiä joista voi lähteä liikkeelle ovat esimerkiksi Anner Bylisma, Wieland Kuijken ja Jaap ter Linden. Mikäli kiinnostus kasvaa hyvin suureksi voi harkita myös gamba- tai barokkisellotunteja.

3.2 Klassismi

Klassismin aikana valistus ja järki vaikuttivat länsimaisen taidemusiikin kehitykseen. Pariisin konservatorio perustettiin vuonna 1795, jolloin ensimmäistä kertaa alettiin kouluttaa systemaattisesti muusikoita (Brown ja Sadie, 1989, 239). Kirjapainotaidon yleistyttyä painetun musiikin määrä kasvoi räjähdysmäisesti: muutamassa vuosikymmenessä julkaistiin yhtä paljon musiikkia kuin edellisten 300 vuoden aikana yhteensä (Brown ja Sadie, 1989, 208).

Nykypäivänä monet hankkivat erityisesti klassismin ajan musiikkiteoksista Urtext-painoksia. Versiot kootaan alkuperäisen materiaalin kriittisen tulkinnan pohjalta. Alkuperäisistä lähteistä voi kuitenkin ilmetä lisää vivahteita: esimerkiksi Beethovenin käsialan sanotaan kasvaneen hänen kirjoittaessaan erityisen intensiivisiä dynamiikaltaan nousevia jaksoja (Brown ja Sadie, 1989, 210). Itse suosin Urtext-painosten käyttöä, sillä ne ovat kohtuullisen neutraaleja lähtökohdiltaan, jolloin tulkintaan ei teoksen harjoittelun alussa vaikuta kenenkään muun taiteellinen näkemys. Kappale rakentuu loogisemmin ja puhtaammin oman näköiseksi. Mikäli alkuperäiskäsikirjoitus on olemassa, pyrin tutustumaan myös siihen.

Selloa soittaessa asemaa vaihdettiin klassismin aikaan yleensä iskuilla tai pitemmän äänen jälkeen esimerkiksi trokeerytmissä. Myös sekvensseissä oli mahdollista vaihtaa asemaa. Mikäli sama ääni toistui nuotissa, saatettiin ääni soittaa toiselta kieleltä jolloin äänenväri muuttui. (Brown ja Sadie, 1989, 242 – 243) Huiluaäniä käytettiin harvoin. Jatkuva vibrato ei vielä noussut yleiseksi käytännöksi, vaikka Geminiani sitä suosittelikin. (Brown ja Sadie, 1989, 245)

Sellistin ei enää tarvinnut noudattaa vetojousisääntöä pilkuntarkasti (Brown ja Sadie, 1989, 249).

Koristelukuvioiden käytöstä ovat kirjoittaneet C. P. E. Bach, Badura-Skoda, Leopold Mozart, Neumann ja Türk. Jotkin säveltäjät kirjoittivat kappaleisiinsa valmiiksi koristekuvioita. Harrastajille ja oppilaille koristeita oli merkitty yleensä enemmän kuin ammattimuusikoille. (Brown ja Sadie, 1989, 269 – 270) Kerrotaan että Louis Spohrin täytyi erikseen pyytää erään orkesterin muusikoita olemaan koristelematta soittoaan, sillä kokonaisuus oli liian sotkuinen (Brown ja Sadie, 1989, 273). Solistien tuli käyttää kadensseissa säveltäjän tarjoamaa materiaalia ja vahvistaa kappaleen vaikutelmaa. Huipentumien ei tullut olla liian pitkiä ja ne saivat olla tempollisesti vaihtelevia sekä muutenkin yllättäviä. Pyrkimyksenä oli fantasiamainen tajunnanvirta. Sekä koristeissa että kadensseissa tuli pyrkiä luonnollisuuteen siinä mielessä, että teos kuulostaisi siltä kuin ei olisi lisätty mitään ylimääräistä. (Brown ja Sadie, 1989, 280)

Klassismin ajan musiikkiin syvennyttäessä lähdemateriaalina voi käyttää barokin tapaan runsasta kuuntelua. Koska kirjallisuutta on kuitenkin säilynyt, on mahdollista myös lukea kirjoista erilaisista säännöistä ja ajalle tyypillisistä käytännöistä. Esimerkiksi Leopold Mozartin Versuch einer Gründlichen Violinschule (1756), Francesco Galeazzin Elementi teorico-pratici di musica (1791 – 1796) sekä Baillot'n, Roden ja Kreutzerin Méthode de violon (1803) toimivat hyvänä lähdemateriaalina.

On hyvä muistaa, että luonnollisuus barokkimusiikissa sekä klassismin ajan musiikissa tarkoittavat hyvin erilaisia asioita: barokin aikaan ei ollut systemaattista koulutusjärjestelmää, jolloin kukin soitti omalla tavallaan. Klassismin aikana taas innostuttiin siitä, että oli mahdollista alkaa kirjata ylös runsaasti informaatiota. Lienee loogista että alettiin pyrkiä aiempaa ideaalisempaa puhtautta ja luonnollisuutta kohti.

3.3 Romantiikka

Romantiikka musiikissa ajoittuu samaan aikaan kuin teollistuminen Euroopassa. Rautatieverkostojen kehittäminen helpotti matkustamista, ja kiertävistä taiteilijavirtuooseista ja kapellimestareista tuli vähitellen arkipäivää. Euroopan keskeisiä kaupunkeja olivat Praha, Wien, Leipzig ja Pietari. Kansainvälistymisen myötä määritettiin myös ensimmäistä kertaa maailmanlaajuinen standardi äänenkorkeudelle. (Brown ja Sadie, 1989, 324 – 325) Toisaalta myöhäisromantiikalle tyypillistä oli nationalismi.

Sinfoniaorkesterien perustaminen toi muutoksen yhtyesoittoon, kun continuo soitto menetti asemansa ja kapellimestarista tuli orkesterin johtaja. Romantiikan ajan alun sinfoniaorkesterit olivat hyvin kokeellisia ja energisiä. Vasta myöhemmin alkoivat vanhat mestarit dominoida orkesterikenttää (Brown ja Sadie, 1989, 328). Aika toi myös mukanaan monenlaisia keksintöjä. Soittimia kehitettiin soittajien, rakentajien ja säveltäjien yhteistyössä. Flyygeli, heckelfoni (oboen kaltainen soitin) ja saxtorvi kertovat jotakin monimuotoisesta täysin uudenlaisten instrumenttien kentästä. (Brown ja Sadie, 1989, 330) Nuottimateriaalia oli paljon, ja sitä oli myös helposti saatavissa. Suosituimmista kappaleista oli olemassa lukuisia transkriptioita ja potpureita. (Brown ja Sadie, 1989, 334) Musiikkialan säilymistä ja kehittymistä tukivat erilaiset herttuat ja prinssit, eivät niinkään kuninkaat tai muut maan päämiehet (Brown ja Sadie, 1989, 330). Tältä ajalta on säilynyt myös monia muistelmia: esimerkiksi Berlioz'n autobiografinen teos on merkittävä tutustuttaessa tähän aikakauteen (Brown ja Sadie, 1989, 335). Erilaiset musiikkilehdet sekä musiikkitiede näkivät myös päivänvalon (Brown ja Sadie, 1989, 336 – 337). Eräänä vastaparina toimi teollistumisen tuomalle hektisyydelle musiikissa vellominen ja seesteisyys (Brown ja Sadie, 1989, 339).

Romantiikka toi myös uudistuksia sellotekniikkaan ja ilmaisuun. Jousen nopeuden vaihtelu yksittäisen vedon tai työnnön sisällä oli yksi uusista

oivalluksista (Brown ja Sadie, 1989, 404). 1900-luvun alussa vähäinen vibraton käyttö oli yleistä, mutta ajan kuluessa päädyttiin nykyisin käytössä olevaan jatkuvaan vibratoon (Brown ja Sadie, 1989, 401 ja 461). Portamento oli puolestaan yleinen ilmaisukeino, jota osa soittajista viljeli hyvinkin runsaasti. Nykyään käyttö on hienovaraisempaa. Kun sävellajikäyttö monipuolistui, myös asemanvaihdot sekvenssikuvioidissa saivat aikaisempaa korostetun aseman. Koulukuntaerot alkoivat vähentyä, kun individualismi tuotti suuria eroja jo pelkästään saman opettajan oppilaille. (Brown ja Sadie, 1989, 463) Suolikielet olivat selloissa edelleen yleisiä, mutta yläkieliin alettiin vaihtaa teräskieliä. Vuosisadan edetessä teräskielet kuitenkin vähitellen lujittivat otettaan, kun sellosta piti yksinkertaisesti saada enemmän ääntä. (Brown ja Sadie, 1989, 466) Vaihteleva tempokäsitys oli yleistä: luonteeltaan erilaiset teemat esitettiin eri tempoissa. (Brown ja Sadie, 1989, 463) Rubatoa hyödynnettiin paljon: sitä käytettiin korostamaan vahvoja iskuja. Myös tasapainoisesti vuorottelevat kiihdytykset ja hidastukset olivat yleisesti käytössä erityisissä sävellysten kohdissa. (Brown ja Sadie, 1989, 473) Pisteellisiä rytmejä korostettiin edelleen. (Brown ja Sadie, 1989, 475). Nopeat osat soitettiin huomattavan nopeasti, jopa nopeammin kuin nykyään. (Brown ja Sadie, 1989, 476) Säveltäjät merkitsivät nuotteihin aikaisempaa tarkemmin haluamansa, mutta myös esittäjällä oli oma osuutensa ja vapaus tulkitsijana.

Myöhäisromantiikan ajan äänityksiä on verrattu nuottikirjoituksiin, ja on todettu, että kirjoituksissa monet asiat kuten ylipisteellisyys on jätetty huomiotta. (Brown ja Sadie, 1989, 478) Asia on siis ollut niin itsestään selvää, ettei sitä ole huomattu edes mainita. Kyseinen huomio saa miettimään: kuinka paljon esimerkiksi barokkimusiikissa on sellaista, mikä oli aikalaisille niin itsestään selvää, ettei siitä edes kirjoitettu? On kiehtovaa miten varsinkin varhaisromantiikkaa leimasi kokeilullisuus, ja yleisesti romantiikkaa palo ja into, vaikka nykypäivänä romantiikan ajan musiikki on hyvin tutkittua enkä itse pidä sitä erityisen kokeilevana ja liian persoonallisia soittajia jopa syrjitään

esimerkiksi kilpailuissa. Mielestäni romantiikan alkuperäinen lähtökohta kuulostaa kiinnostavalta.

3.4 Koulukunnista yksilöllisyyteen – modernista postmoderniin

1940-luvun jälkeen on sävelletty niin monenlaista musiikkia niin persoonallisilla tavoilla kuin on säveltäjiäkin. Stockhausen on erilaista kuin Ligeti; Sostakovits on erilaista kuin Xenakis. Nuottikuvasta selvinnee oleelliset asiat. Toisaalta erilaiset äänitykset kappaleista antavat monesti nuottia käytännöllisemmän kuvan kappaleesta, kun jotkin säveltäjät kirjoittivat ja kirjoittavat tahallaan teknisiä mahdottomuuksia. Stockhausen on todennut monista äänityksistään, ettei niillä ole paljonkaan tekemistä alkuperäisen nuottikuvan kanssa, ja ainakin yksi äänitys on hänen mielestään korjaus nuotinnukseen. (Brown ja Sadie, 1989, 483) Stravinski puolestaan on ollut sitä mieltä, ettei yksikään äänitys hänen musiikistaan ole samanlainen. Hän myös korostaa sitä, että mitä useampi äänitys jostakin kappaleesta on, sitä enemmän teokseen on näkökulmia, ja sitä paremmin itse säveltäjän idea näkyy teoksessa. Uuden musiikin funktio, uusien ideoiden etsiminen, on haasteellista siten, että kun näkökulmia on toistaiseksi vain yksi, asiasta ei ole vielä monenlaista ymmärrystä, jolloin on haasteellista tunnistaa kappaleen taustalla olevaa ajatusta tarkkaan. Toisaalta voi käydä niin, että kappale arvostellaan vanhojen käytäntöjen mukaan, jolloin hienotkin uudet ideat saattavat jäädä unohduksiin. Toisaalta vaarana on että kappaletta pidetään hölynpölynä. Mikäli kappaleen ajattomuutta tai ajatuksia kappaleen takana halutaan arvioida, tulee esityksiä olla monta.

Myös säveltäjä-esittäjä suhdetta on hyvä miettiä. Mikäli säveltäjä on määritellyt hyvin tarkkaan tai absoluuttisesti esitysohjeet, supistuuko soittajan tehtävä esiintyjästä vahvistimeksi? Voiko ajatella, että tällaisen musiikin esittäminen ei ole soittajasta kovin palkitsevaa? Toisaalta jos pyritään hyvin improvisatoriseen tyyliin, jolloin esittäjällä on erittäin vahva merkitys teoksen syntymishetkellä,

alkaako teoksen tunnistettavuus kärsiä? John Cagen musiikissa 40-luvun jälkeen keskeistä on ollut aikomuksettomuus: minkään nuotin takana ei ole mitään. Tällöin ideaali esitys olisi, ettei esitystä ole, mikä on paradoksaalista.

Yleisesti nykymusiikissa sävellyksen lähtökohta on nuottikuva. Erilaiset merkinnät kannattaa lukea tarkasti. Säveltäjän ajatuksiin voi tutustua kirjojen tai internetin avulla. Kannattaa kokeilla monenlaisia vaihtoehtoja, jotta selviää mitä kappaleen takana on. Mikäli on olemassa äänityksiä, kannattaa kuunnella myös niitä, mutta pitää mielessä oma näkökulma.

4. MATKA JATKUU

Opinnäytetyötä valmistaessani olen saanut selkeytettyä pedagogista näkemystäni. On ollut kiinnostavaa miettiä ja tutustua monipuolisesti tulevan toiveammattini puoliin. Teoreettinen tietämys sekä ohjelmiston ja aikakausten tunteminen on mielestäni hyvin avartavaa ja palkitsevaa. Parasta on kuitenkin se, että kaikkea oppimaani voin soveltaa opettajana. Jokainen tiedonjyvä auttaa minua paremmin ilmaisemaan erilaisille oppilaille mitä haen takaa opetuksessani. Mielestäni on positiivista, että päällimmäisenä tunnen tästä hetkestä alkavan jotakin uutta ja toivon mukaan kestäväää. Minulla ei ole paljonkaan sellainen olo, että jokin erityisesti päättyisi valmistumiseeni.

Toivon että opinnäytetyöstäni on iloa myös sen lukijoille. Musiikki ei ole helpoin ammatti harjoittaa. Välillä olen käynyt läpi pitkiä aikoja, jolloin motivaationi on ollut kadoksissa. Ihminen muuttuu ajan myötä. Samat kappaleet, harjoitukset tai rutiinit voivat alkaa tuntua tympäiseltä. Musiikin maailmassa kuitenkin riittää aarteita, jos vain haluaa lähteä tutkimusmatkalle. Jos jokin aihepiiri alkaa tuntua väärältä, voi aina löytää uutta ja ihmeellistä jostakin toisaalta. Välillä jokin vanha asia, josta ei ole aiemmin niin paljon pitänyt alkaa kiinnostaa todella paljon. Parhaimmillaan pääsee palaamaan myöhemmin tiettyihin samoihin aiheisiin joista löytää edelleen uusia puolia tai sitten vanhat suosikkikappaleet koskettavat yhä.

Opinnäyttekonsertin järjestäminen oli todella palkitsevaa. Sain valita vapaasti minulle rakkaita kappaleita, tehdä niistä juuri sellaiset sovitukset kuin halusin ja todeta että tällaista haluaisin tehdä jatkossakin. Olen etuoikeutettu kun sain valmistaa konserttia mahtavien ja motivoituneiden muusikoiden kanssa.

Tulevaisuus vaikuttaa avoimelta ja mahdollisuuksia täynnä olevalta. Toivon saavani avartaa mieltäni monenmoisissa paikoissa ja tutustuvani mitä erilaisimpiin kulttuureihin. Ehkä löydän itseni kymmenen vuoden päästä opiskelemissa sitarin soittoa Intiassa. Tai sitten olen iloisesti jonkin

musiikkiopiston palkkalistoilla ja saan jakaa sitä iloa oppilailleni minkä olen itse musiikista löytänyt.

LÄHTEET

Attention span – Wikipedia. Viitattu 19.11.2014

http://en.wikipedia.org/wiki/Attention_span

Brown, H. ja Sadie, S. (1989). Performance practice. 1st ed. Basingstoke [jne.]: Macmillan Press, Music division.

Flow – Wikipedia. Viitattu 26.9.2014

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Flow>

Heinichen, J. (1969). Der Generalbass in der Komposition. 1st ed. Hildesheim: G. Olms.

Montéclair, M. (1736/1972). Principes de musique. 2nd ed. Genève: Minkoff Reprint.

Oppimis- ja ohjauksäityksiä. Viitattu 12.11.2014

<http://www.uef.fi/fi/aducate/oppimis-ja-ohjauksasityksia>

Telemann, G. (1773). Unterricht im Generalbass-Spielen. 1st ed. Hamburg.



Luonnostani

*Teemu Mastoväärän
opinnäyttekonsertti*

Taideakatemiaan yönä
13.11.2014 | klo 20.45

Sigyn-sali
Linnankatu 60
20100 Turku

ILMAINEN SISÄÄNPÄÄSY

www.taideakatemia.turkuamk.fi

Luonnostani

Teemu Mastovaaran Opinnäytetekonsertti

Sigyn-salissa 13.11.2014 klo 20.45

Teemu Mastovaara:

Restoration Infinite (k.e.)

Ystävälleni Iida-Alina Poijärvelle. Ihmiset ovat kuin koneita maailmassa jossa heitä kuormitetaan milloin milläkin asioilla. Palautuminen ei ole aina niin nopeaa.

Therion (Kristian Niemann, Christofer Johnsson & Thomas Karlsson):

Ginnungagap

Ginnungagap eli ammottava kuilu on skandinaavisessa mytologiassa maailman alussa ollut tyhjyys, joka erotti kylmyyden maailman Niflheimin ja tulen maailman Muspelheimin toisistaan. Kun Niflheimistä valui vettä Ginnungagapiin, vesi jäättyi. Muspelheimin kuumat höyryt sulattivat osan jäästä. Sulassa vedessä syntyi elämä ja ensimmäinen elollinen olento, jääjättiläinen Ymir. (Wikipedia – Ginnungagap. Viitattu 7.11.2014)

Opeth (Mikael Åkerfeldt & Fredrik Åkesson):

Porcelain Heart

Teemu Mastovaara:

Hammer Musik

Ulrik Neumann:

Kärleksvals

Erna Tauro:

Höstvisa

Blind Guardian (Hansi Kürsch & André Olbrich):

Battlefield

Kappale pohjautuu vanhaan saksalaiseen taruun Hildebrandtista ja Hadubrandtista. He ovat isä ja poika, jotka kohtaavat taistelukentällä ja joutuvat taistelemaan toisiaan vastaan.

Coldplay (Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion & Chris Martin):

Viva la Vida

Sovitukset, ohjaus, ideointi: Teemu Mastovaara

Muusikot:

Teemu Mastovaara, Iida-Alina Poijärvi, Lydia Eriksson ja Anni Manninen, sello (Fortune Cello Quartet)

Li Qi ja Anna-Maria Huohvanainen, viulu

Mikko Malin, harmonikka

Vilja Ilvonen, piano

Teemu Mastovaara aloitti musiikkiopintonsa 2001 Lounais-Hämeen musiikkiopistossa Timo Oikkosen selloluokalla. 2009 alkaen Mastovaara on opiskellut sellonsoittoa ja musiikkipedagogiikkaa Turun musiikkiakatemiassa ensin Timo Hanhisen ja sitten Erkki Lahesmaan johdolla. Hän esiintyi 2012 keväällä Turun Filharmonisen Orkesterin solistina. Hän opettaa sellonsoittoa Turun koululaitoksen oppilasorkesteritoiminnan yhteydessä. Mastovaara kuuluu Fourtune Cello Quartet -yhtyeeseen, joka on esiintynyt Suomen lisäksi Japanissa, Sloveniassa ja Belgiassa. Hän on lisäksi esiintynyt eri kokoonpanoissa Ruotsissa, Saksassa, Puolassa sekä Liettuassa. Mastovaara on toiminut säveltäjänä ja/tai muusikkona useissa Turun taideakatemiaan elokuvaproduktioissa ja soittanut selloa eri bändien levyillä. Sävellykseen hän on saanut neuvoja Tuomo Teirilältä, Seppo Pohjolta ja Kim Helwegiltä. Orkestraatiota ja musiikin kirjoittamista hänelle on opettanut Vesa-Pekka Kuusinen. Mastovaara on tehnyt yhteisproduktioita myös tanssijoiden ja kuvataiteilijoiden kanssa. Lisäksi hän on toiminut avustajana Turun Filharmonisessa Orkesterissa.

Kiitokset:

Kiitän Terhiä, äitiä ja iskää, ystäviä sekä muita tukijoukkoja. Kiitos kaikille soittajille jotka haluavat soittaa tätä mahtavaa musiikkia kanssani! Kiitän Turun taideakatemiaa mukavasta opiskeluympäristöstä. Kiitos myös muille elämäni varrelle sattuneille ihmisille. Erityinen kiitos teille jotka olette täällä kuuntelemassa tänään. Tämä konsertti on omistettu teille!