



# For the non-stick

Harppustereotyyppien tarkastelu osana harppukonsertin sävellystyötä

Minea Varho

OPINNÄYTETYÖ  
Toukokuu 2025

Musiikin koulutusohjelma  
Instrumenttipedagogi

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma  
Instrumenttipedagogi

VARHO, MINEA

For the non-stick

Harppustereotyyppien tarkastelu osana harppukonsertin sävellystyötä

Opinnäytetyö 54 sivua

Toukokuu 2025

---

Tässä opinnäytetyössä tarkasteltiin pedaali-harpun ja sille sävelletyn musiikin historiaa 1700-luvulta 2010-luvulle. Lisäksi lähdekirjallisuuden avulla perehdyttiin harppuun ja harppumusiikkiin liittyvien mielikuvien ja stereotyyppien syntyyn osana soittimen ja sille sävelletyn musiikin kehitystä. Harppuun ja harppumusiikkiin liittyvät mielikuvat paikantuvat lähdekirjallisuudessa erityisesti ranskalaiseen romantiikan ja impressionismin ajan musiikkiin, ja niiden voidaan tulkita olevan yhteydessä sukupuoliin ja sukupuolirooleihin. 1900-luvulta lähtien tätä mielikuvaa on myös tarkoituksellisesti pyritty haastamaan osassa harppusävellyksiä.

Harpun aseman ja sille sävelletyn musiikin kehitystä ovat 1700-luvulta lähtien edistäneet erityisesti harpistit, säveltävät harpistit, soitinrakentajat sekä harpistien ja säveltäjien välinen yhteistyö. Harpulla on tiettyjä erityispiirteitä, jotka säveltäessä vaikuttavat lopputulokseen ja sen soitettavuuteen. Yksi keskeisimmistä erityispiirteistä on harpun pedaalijärjestelmä, joka toisaalta rajoittaa soittimella toteutettavaa kromatiikkaa ja toisaalta luo enharmonisia mahdollisuuksia kuten ei-diatoniset glissandot.

Opinnäytetyön taiteellisena osuutena oli syksyn 2024 ja kevään 2025 aikana säveltämäni konsertti harpulle ja puhallinensemblelle. Osana sävellystyötä tarkasteltiin soitinstereotyyppiä sekä sukupuolisuuuutta, joka päättyi osaksi teoksen aihetta. Sävellystyötä, teoksen aihevalintaa, rakenne- ja kokoonpanovalintoja sekä sävellystyön taustalla vaikuttaneita mielikuvia ja tarinatasoa käsiteltiin omassa pääluvussa. Aiheen, tarinatasoa sekä visuaalisten ja moniaistillisten mielikuvien saamia musiikillisia tulkintamuotoja eriteltiin nuottiesimerkein.

---

Asiasanat: harppu, harppukonsertti, stereotyyppi, sukupuoli

## **ABSTRACT**

Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Culture and Arts, Music  
Music Pedagogy

VARHO, MINEA

For the non-stick

Looking Into the Harp Stereotypes as a Part of the Process of Composing a Harp Concerto

Bachelor's thesis, 54 pages

May 2025

---

This bachelor's thesis focused on the history and development of the pedal harp and harp music from 18<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> century. The objective was to look into the associations concerning both the instrument and the role it has in Western classical music via literary sources. The stereotypes seem to relate to French romantic and impressionistic music. They are also connected with gender and gender roles in a somewhat problematic way.

The harp repertoire has been enriched especially by efforts of composing harpists, harp makers, and the co-operation between harpists and composers. Harp has some characteristics that affect composing for it, such as the pedal mechanism. The pedal mechanism both limits the chromatic passages and allows enharmonic possibilities.

The artistic section of this thesis was the process of composing a concerto for harp and wind ensemble. The "angelic" harp stereotype was reflected on during the composing process, as well as the gender aspect, which turned into a significant theme in the piece. The choices regarding instrumentation, structure, and naming as well as the narrative level that impacted the work were broken down in a main chapter. The musical interpretations of the narrative and multi-sensory ideas were analysed through sheet music examples.

---

Key words: harp, harp concerto, stereotype, gender

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	5
2	PEDAALIHARPULLE SÄVELTÄMISEN HISTORIA 1700-LUVULTA 2010-LUVULLE.....	8
2.1	1700-luku: yksöispedaaliharppu ja soittimen suosion kasvu .....	9
2.1.1	1800–1920: kaksoispedaaliharppu, Pariisin konservatorio ja harpisti-säveltäjät .....	12
2.1.2	1920-luvulta 2000-luvulle: harppu nykymusiikissa.....	17
2.2	Harpulle säveltämisen vaikeus?.....	20
3	OMAN KONSERTON SÄVELLYSPROSESSI .....	24
3.1	Tausta .....	24
3.1.1	Aiheen ja tematiikan muotoutuminen.....	24
3.1.2	Kokoonpano ja muotorakenne .....	27
3.1.3	Nimeäminen .....	29
3.1.4	Tekstuuri- ja mielikuvataso .....	30
3.1.5	Harpun rooli .....	32
3.2	Osakohtainen teosanalyysi .....	33
3.2.1	Ensimmäinen osa .....	33
3.2.2	Toinen osa.....	40
3.2.3	Kolmas osa .....	45
4	POHDINTA .....	50
	LÄHTEET .....	53

## 1 JOHDANTO

”Harppu on musiikille sitä mitä musiikki on elämälle” totesi harpisti-säveltäjä Carlos Salzedo kirjeessään kollegalleen, entiselle opettajalleen Henriette Reniélle sanottuaan toivovansa, ettei mikään pysäytä tämän omistautumista ja harppumusiikin eteen tekemiä uhrauksia (Houser 2004, 39). Harppumusiikin kehittäminen ja soittimen aseman vahvistaminen klassisessa musiikissa on epäilemättä vaatinut alan pioneereiltä ja vaatii yhä omistautumista, uskoa asian tärkeyteen ja rakkautta lajiin. Harppumusiikin kehitystä ovat edistäneet etenkin harpistit, säveltävät harpistit, harppuvalmistajat sekä harpistien ja ei-harpistisäveltäjien välinen yhteistyö (Aubat-Andrieu, Bancaud, Barbé & Breschand 2013, 2).

Asia, johon törmään usein niin keskusteluissa monenlaisten ihmisten kanssa kuin kirjallisuudessakin, on että harppuun liittyy paljon periaatteessa myönteisiä, mutta myös ongelmalliseksi koettuja, auttamattoman stereotyyppisiä ja rajoittavia mielikuvia esimerkiksi kauniista, herkästä, ”enkelimäisestä” ja naisellisesta soittimesta ja sille sävelletystä musiikista. Murtosointua tarkoittava termi arpeggio juontuu italian kielen sanasta arpeggiare, joka tarkoittaa ’soittaa harppua’. Onko sointujen murtaminen luontainen tapa soittaa harppua vai onko siitä muodostunut sellainen, ja voiko tähän kysymykseen edes saada luotettavaa vastausta? Halusin perehtyä tarkemmin siihen, mistä stereotyyppiset harppumielikuvat tulevat ja miten ne ilmenevät toisaalta musiikissa ja toisaalta puheissa siitä.

Nämä mielikuvat paikantuvat aiheen kirjallisuudessa etenkin 1800–1910-luvun ranskalaisessa romanttisessa ja impressionistisessa musiikissa harpulle muodostuneeseen rooliin (mm. Aubat-Andrieu ym. 2013, 1; Bova 2016, 124–125; Scheuregger 2019, 553; Sprout 2015, 23–24), sekä soittimen koettuun naisellisuuteen, joka mielikuvana myös muotoutui 1700-luvun puolivälistä eteenpäin pedaaliharpuksen kehityksen myötä (Lane 2022, 18–19). Eri soittimiin liittyy yleisesti ottaen paljon mielikuvia ja kahtiajakoja ”naisten soittimiin” tai ”miesten soittimiin”, mitä on tutkittu paljon (Abeles, Hafeli & Sears 2014, 346–348). Soittimille annetut sukupuoliroolit, siinä missä esimerkiksi värien, asujen tai hiustyylien kulttuurinen sukupuolittunut kahtiajako, ovat kuitenkin jatkuvasti muovautuneet ja jopa muut-

tuneet päinvastaisiksi, sillä ”maskuliinisen” ja ”feminiinisen” määritelmät muuttuvat eri ajoissa, paikoissa ja kulttuureissa. Harppukaan ei ole aina ollut erityisesti feminiiniseksi mielletty soitin. (Lane 2022, 15.)

Vaikka harppumusiikkiin liittyvät mielikuvat voivat tuntua tänä päivänä soittimen mahdollisuuksia ja soittajan itseilmaisua rajoittavilta, on 1800-luvun aikana pitkälti harpistien itsensä soittimen aseman vahvistamisen eteen tekemä työ ollut toisaalta mittavaa ja merkittävää. Samoin samaan aikaan, kun pedaaliharppu on ollut mielikuvissa naisellinen soitin, naiset ovat sen parissa luoneet uraa muusikkoina ja säveltäjinä aikana, jona naisten edustus ammattimuusikkoina on ollut vielä hyvin vähäinen. Harpistit ovat usein olleet ensimmäisiä naisia, jotka ovat päässeet työskentelemään ammattiorkestereihin tai opettamaan musiikkiyliopistoihin. (Lane 2022, 83–84, 107; Houser 2004, 36–37.) Sittemmin näitä yksiulotteisia harppumielikuvia on haastettu 1900-luvulta lähtien sävelletyissä harppumusiikissa ja soittimesta on pyritty tuomaan esiin myös erimerkiksi voimakkaita, rosoisia ja rytmikkäitä puolia. Romanttinen ja naisellinen mielikuva elää silti yhä sitkeästi.

Minua kiinnosti harpistina ja sävellyso opiskelijana oman harppukonsertton säveltäminen, mistä tuli tämän opinnäytetyön taiteellinen osuus. Omaan, ainoaan instrumenttiini on kehittynyt elämäni aikana hyvin henkilökohtainen suhde. Soitinvalintani on osoittautunut elämäni varrella vaikeaksi useassa kohtaa; harpunsoiton opetusta annetaan yhä melko harvoissa Suomen kunnista, soitin on kallis, soitotekniikaltaan vaativa, haastava kuljetettava, ja sen kanssa yhteismusisointiin osallistuminen vaatii monia muita soittimia enemmän sekä aktiivisuutta soitonoppilaan ja -opettajan puolelta että musiikkioppilaitosten ja esimerkiksi orkesterinjohtajien valmiutta ja halua nähdä vaivaa ohjelmistosuunnittelun ja soitinkuljetusten eteen. Nämä haasteet ja tekemäni työ on lujittanut suhdettani instrumenttiin entisestään, ja rakkaus soittimen ääneen ja sen aseman edistämisen kokeminen tärkeäksi motivoivat työtäni edelleen.

Alun perin halusin sävellystyön myötä omalta osaltani tutkia ja haastaa soittimeen liittyviä stereotypioita, mutta työn edetessä itselleni tärkeämmäksi nousi teemaattisen sävellysidean toteuttaminen ja musiikillinen kerronta.

Pääluvussa kaksi luon ensin tiivistetyn katsauksen pedaali­harpun ja sille säveltämisen historiaan 1700-luvulta 2010-luvulle ja erityisesti harpun romanttis-impressionistisen roolin syntymiseen sekä tämän roolin tavoitteelliseen haastamiseen myöhemmin sävelletyssä harppumusiikissa. Olen jakanut kehityksen karkeasti kolmeen ajanjaksoon, joille on jokaiselle oma alalukunsa: 1700-lukuun, jolloin kehitettiin ensimmäinen pedaali­harppu, 1800–1910-luvuille nykyisen kaksoispedaali­harpun kehittämisen sekä romantiikan ja impressionismin ajalle, ja viimeiseksi 1920-luvulta eteenpäin nykyharppumusiikin kehitysvaiheisiin. Harppukonserttojen historia kulkee soittimen kehityksen rinnalla, ja jokaisessa ajanjaksossa käsittelen myös naisnäkökulmaa harppumusiikissa. Luvun lopussa tarkastelen harpulle säveltämisen ominaispiirteitä ja haasteita kirjallisuuden valossa.

Pääluvussa kolme raportoin oman sävellystyöni vaiheita käsitellen muun muassa aiheidean syntyä, mielikuvatason ja tekemiäni kokoonpano- ja muotorakennetkaisuja, sekä käyn nuottiesimerkkien avulla konserton osakohtaisesti läpi erittelen erityisesti soolosoittimen eli harpun roolin toteutumista ja musiikillisia ratkaisuja, joilla olen pyrkinyt ilmentämään tarina- ja mielikuvatason ideoita. Viimeisessä, neljännessä pääluvussa tarkastelen sävellystyötäni suhteessa alkuperäisiin tavoitteisiini ja kirjallisuuteen sekä pohdin oppimiskokemustani.

## 2 PEDAALIHARPULLE SÄVELTÄMISEN HISTORIA 1700-LUVULTA 2010-LUVULLE

Aloitan tässä yhteydessä klassisen harppumusiikin historian käsittelemisen 1700-luvulta, jolloin kehitettiin ensimmäinen pedaaliharppu. Harpunsukuisten kielisoitinten historia ulottuu tuhansien vuosien taakse muinaisen Egyptin ja Mesopotamian alueelle, ajalle jopa noin 3500 vuotta ennen ajanlaskun alkua (esimerkki muinaisesta harpusta kuvassa 1), mutta merkittävät kehitysaskleet kohti nykyistä pedaaliharppua alkoivat 1600-luvun Euroopassa osana klassisen musiikin kehityshistoriaa. 1600-luvulle asti harppu viritettiin erikseen kuhunkin teokseen sen vaatimalla tavalla. Harpistit jättivät yhtymusiikissa usein kromaattiset sävelet soittamatta, tai virittivät soittimeen tärkeimmät lisäsävelet esimerkiksi sijoittaen ne eri oktaavialoihin. Jotkut myös korottivat yksittäisen kielen virettä hetkellisesti painamalla sitä kireämmäksi toisella kädellä läheltä kaikupohjaa. (Bova 2016, 3–4.) Kuvassa 2 on 1500-luvulta säilynyt diatoninen harppu.

1500- ja 1600-lukujen vaihteessa alettiin rakentaa kaksi- ja kolmirivisiä harppuja, jossa olivat diatonisen asteikon kielet yhdessä (tai kahdessa identtisessä) rivissä sekä muut kromaattisen asteikon sävelet toisessa. Esimerkki kaksirivisestä *arpa doppiosta* on kuvassa 3. Harppua ei 1600-luvulla tietävästi käytetty orkesterissa yhtä poikkeusta lukuun ottamatta: Claudio Monteverdi käytti nimenomaan kaksirivistä harppua oopperassaan *Orfeo (1607)*, joka on samalla myös yksi varhaisimmista säilyneistä oopperoista. 1600-luvun puolivälissä alettiin kehittää ensimmäisiä vipuharppuja, joissa yksittäisiä kieliä pystyi korottamaan katkaisemalla kielen soivan osion lyhyemmäksi vivun tai koukun avulla. Vipuharppuja käytetään edelleen paljon, niin kansanmusiikissa, populaarimusiikissa kuin klassisessa musiikissakin. (Bova 2016, 6.) Tässä opinnäytetyössä käsittelen kuitenkin vain pedaaliharppua ja sille sävellettyä musiikkia.



Kuva 1 (vasemmanpuoleinen kuva): yksityiskohta sumerilaisesta Standard of Ur -artefaktin mosaiikkikuvasta ajalta noin 2500 eaa. Kuva: The Trustees of the British Museum. Kuvaa on rajattu.

Kuva 2 (keskimmäinen kuva): eteläsaksalainen diatoninen harppu 1500-luvulta. Kuva: Grassi -soitinmuseo, Leipzigin yliopisto. Kuvaa on rajattu.

Kuva 3 (oikeanpuoleinen kuva): kaksirivinen italialainen harppu 1580-luvulta. Kuva: Galleria Estense -museo, Modena. Kuvaa on rajattu.

Lanen (2022) mukaan ennen 1700-lukua harppua ei todennäköisesti mielletty erityisesti naisten soittimeksi, ja ei-pedaaliharput, kuten keltti(vipu)harppu ja paraguaylainen harppu, näyttävät säilyttäneen melko sukupuolineutraalin asemansa tähän päivään asti. Toisaalta antiikin jumalia kuvattiin usein kuvataiteessa ja kirjallisuudessa lyyran kanssa, mutta keskiajan ja renessanssin ajan harput olivat rakenteeltaan ja ulkonäöltään hyvin kaukana tästä, ja harpun ulkonäön ja soittimeen kohdistuvien mielikuvien selkeä muuttuminen ajoittui vasta 1700-luvulta eteenpäin. (Lane 2022, 7, 18–19, 34.)

## 2.1 1700-luku: yksöispedaaliharppu ja soittimen suosion kasvu

Yksöispedaaliharpun (single-action pedal harp, kuvissa 4 ja 5) kehitti Jacob Hochbrucker Saksassa vuonna 1720, ja se levisi nopeasti Ranskaan, jossa harp-

pumusiikin suosio alkoi nopeasti kasvaa 1700-luvun puolivälistä eteenpäin. Pariisista tuli harppujen rakentamisen johtava kaupunki. (Chen 2008, 13–14.) Harpussa oli diatoninen Es-duuriviritys ja seitsemän pedaalia, joilla voi korottaa kunkin sävelen kieliä puolisävelaskeleen verran, eli käytettävissä olivat kvinttiympyrän mukaiset sävellajit Es-duurista E-duuriin. Klassismin ajan harppumusiikki sävellettiin käytännössä yksöispedaaliharpuille. (Zingel 1992, 3–4.) Nimenomaan harpuille sävellettyä musiikkia julkaistiin 1700-luvulla vielä kovin vähän, ja usein harpuille soveltuvat teokset julkaistiin ”harpuille tai pianolle” sävellettyinä, jotta niiden menekki olisi suurempi. Näiden lisäksi harpistit soittivat suurelta osin sellaista pianomusiikkia, joka sävellajin ja kromatiikan puolesta soveltui yksöispedaaliharpuille. (Parsons 2004, 12–13.)

1700-luvulta ovat tiedossa muutamat, ensimmäiset nimenomaan harpuille sävelletyt konsertot: Georg Friedrich Händelin B-duurikonsertto harpuille tai uruille vuodelta 1735 tai 1736, Georg Wagenseilin kaksi konserttoa harpuille tai kosketinsoittimille vuodelta 1750, Wolfgang Amadeus Mozartin konsertto harpuille ja huilulle C-duuri vuodelta 1778, harpisti Johann Baptist Krumpholtzin harppukonsertto 1700-luvun loppupuolelta sekä Johann Georg Albrechtsbergerin useampi harpuille sävelletty solistinen teos. Tämän lisäksi 1700-luvun jälkipuoliskolla julkaistiin paljon silloiselle harpuille soveltuvia teoksia, joissa ei kuitenkaan ilmaistuille soittimelle se ovat tarkoitettu. Mozartin konserton tilasi huilunsoittoa harrastava aatelinen, jonka tytär soitti harppua ja joka halusi teoksen, jota he voisivat soittaa yhdessä. Moneen 1700-luvulla sävellettyyn harpputeokseen liittyi säveltäjän lähipiirissä oleva harpisti. 1700-luvun orkesteriteoksissa harppu esiintyy vain hyvin harvoin. (Bova 2016, 8–11.)

Teostyyppinä soolokonsertto kehittyi 1600-luvun lopulla, ja läpi myöhäisbarokin, klassismin ja pitkälle romantiikkaan konsertossa oli tyypillisesti kolme osaa, nopea – hidas – nopea -periaatteella, ja 1700-luvulta lähtien ensimmäinen osa nousi usein sonaattimuotoa. Barokin ja klassismin ajan konsertossa tai siihen verrattavassa soolosoittimen tai -soitinten ja orkesterin teoksessa tyypillisesti orkesteri ja solisti soittavat sekä yhtä aikaa että vuorotellen. On myös mahdollista, että solisti soittaa läpi koko konserton, ja orkesterin roolina on vain säestää ja vahvistaa sitä. (Murtomäki 2019 & 2006) Tästä käy esimerkkinä muun muassa Händelin harppukonsertto.

Noin 1700-luvun puolivälistä alkaen, soittimen suosion kasvun vauhdittuessa Ranskassa, harppua alettiin pitää erityisesti naisille sopivana soittimena, ja soitinrakentajat alkoivat koristella harppuja sen mukaisesti esimerkiksi kultauksin ja kukkaköynnöksin. Harpun ajateltiin soveltuvan naisille, sillä se soveltui säästyssoittimeksi ja sitä pidettiin kotipiirin soittimena, jota ei harjoiteta ammattimaisesti, eli sen rooli orkesterissa oli vielä lähes olematon. Yksi vaikuttava tekijä oli myös muodin suunnannäyttäjänä, Ranskan kuningatar Marie Antoinette (kuva 5), joka osti harpun ja siten edisti sen suosiota. 1700- ja 1800-luvun maalaustaiteessa harppu kuvattiin naisen soittamana, ja maalauksissa nainen esiintyi usein ikään kuin harpun esteettisesti viehättävänä jatkeena. Toisinaan naisellista ja herkkää mielikuvaa lisäsi se, että naista ja harppua ympäröivät kerubit. (Lane 2022, 18–22.)



Kuva 4 (vasemmanpuoleinen kuva): vuonna 1776 Pariisissa rakennettu yksöispedaaliharppu, joka on 161 cm korkea ja 36-kielinen. Kuva: Jean-Marc Anglès. Kuvaa on rajattu.

Kuva 5 (oikeanpuoleinen kuva): yksityiskohta Jean-Baptiste-André Dagotyn noin vuonna 1775 maalaamasta teoksesta, jossa on keskiössä Marie Antoinette harppunsa kanssa. Kuva: Gérard Blot. Kuvaa on rajattu.

### 2.1.1 1800–1920: kaksoispedaaliharppu, Pariisin konservatorio ja harpisti-säveltäjät

Ranskalainen soitinrakentaja Sébastien Erard, joka oli 1790-luvulla kehittänyt yksöispedaaliharppua suuremmaksi ja toimivammaksi ja myynyt niitä toistatuhatta kappaletta, rakensi ensimmäisen kaksoispedaaliharpun vuonna 1810. Siinä oli diatoninen Ces-duuriviritys ja jokaiselle seitsemästä pedaalista oli kolme eri asentoa: vapaa kieli, yhden puolisävelaskeleen korotus ja kahden puolisävelaskeleen korotus, eli nyt harpulla voi soittaa kaikissa sävellajeissa Ces-duurista Cis-duuriin. Kaksoispedaaliharppu oli monimutkaisemman koneiston vuoksi myös kooltaan suurempi, lähes nykyisen kokoinen, ja ääneltään voimakkaampi (kuva 6). Se yleistyi nopeasti Euroopassa, ja harpuista alettiin tehdä yhä koristeellisimpia ja esteettisesti puhuttelevampia. Nykyinen pedaaliharppu on mekaniikaltaan ja perusrakenteeltaan käytännössä samanlainen, ainoastaan harpun koko ja ääniala ovat kasvaneet hieman, ja sen ääni on 1900-luvun alussa levennetyn kaihakupohjan ansiosta voimakkaampi. (Bova 2016, 8–9; Chen 2008, 20–24.)



Kuva 6: Erardin Lontoossa noin 1831 rakennettu kaksoispedaaliharppu. Korkeus 164 cm, 43 kieltä. Täysikokoisessa nykypedaaliharpussa on 47 kieltä ja sen korkeus on noin 185–190 cm. Kuva: The National Music Museum. Kuvaa on rajattu.

Toinen merkittävä harppumusiikin kehitysaskel oli harppupedagogiikan kehittyminen. 1795 perustettuun Pariisin konservatorioon, jossa opetti 1800-luvulla Ranskan keskeisimpiä muusikoita, perustettiin harppuluokka vuonna 1825 ja harpisti François Joseph Naderman (1781–1835) aloitti sen professorina. Pariisin konservatoriosta tuli 1800-luvulla nopeasti keskeisin harppuopetusta antava taho, ja siellä opiskeli ja opetti 1800–1910-luvun aikana merkittäviä harpisteja, kuten Nicholas-Charles Bochsa (1789–1856), Félix Godefroid (1818–1897), Alphonse Hasselmans (1845–1912), Henriette Renié (1875–1956), Marcel Tournier (1879–1951), Carlos Salzedo (1885–1961) ja Marcel Grandjany (1891–1975). Kaikkia edellä mainittuja yhdistää Pariisin konservatorion lisäksi se, että he ovat historiallisesti keskeisiä harpisti-säveltäjiä, jotka sävelsivät harpun perusohjelmistoon yhä lukeutuvaa opetusmateriaalia ja vaativaa soolo-ohjelmistoa. (Chen 2008, 82–86.) Harpun soittotekniikka vakiintui ja Pariisin konservatorion harpistit ja harppuproffessorit olivat tekemisissä ajan suurten säveltäjien kanssa.

Samaan aikaan myös muualla Euroopassa harpistit sävelsivät harpulle musiikkia, sillä sitä oli 1800-luvulle tultaessa vielä kovin vähän. Näistä merkittävimpiä ovat esimerkiksi Britanniassa vaikuttaneet harpisti-säveltäjät François Dizi (1780–noin 1840), John Thomas (1826–1913) ja Elias Parish Alvars (1808–1849), joista jälkimmäinen teki harppua tunnetummaksi säveltäjien, kuten Franz Lisztin ja Hector Berliozin keskuudessa innoittaen säveltäjiä kirjoittamaan musiikkia harpulle. Itävallassa harppuohjelmistoa sävelsivät esimerkiksi Edmund Schüëcker (1860–1911), Alfred Kastner (1870–1948) ja Alfred Holy (1866–1949), Saksassa puolestaan Heinrich Zabel (1834–1910) ja Wilhelm Posse (1852–1926). (Bova 2016, 15, 19–20.)

Jo 1800-luvun alkupuolelta alkaen harppu alkoi vakiintua osaksi orkesteria, ja yhä useammat säveltäjät, kuten Donizetti, Bellini, Verdi, Massenet, Bizet, Strauss, Wagner ja Puccini alkoivat käyttää orkesterimusiikissaan ja oopperoissaan harppua. Hector Berlioz oli erityisen ihastunut harppuun ja käytti orkesteriteoksissaan jopa neljää (*Fantastinen sinfonia*), kymmentä (*Faustin tuomio*) ja kahtatoista (*Te Deum*) harppua. (Bova 14–17.) Suurin osa eurooppalaisista harpisteista 1800-luvulla oli naisia, ja vaikka näistä suurin osa soitti harrastuksena eikä esiintynyt julkisesti, osa naisista päätyi soittamaan orkestereissa, sillä ammattitasoisista

harpisteista alkoi olla pulaa harpun yleistyessä orkesteriteoksissa. Tämä raivasi osaltaan tietä myöhemmälle naispuolisten harpistien ammattimaiselle muusikon toimimiselle. (Lane 2022, 25–26.)

On kiinnostavaa, kuinka suurin osa säveltävistä harpisteista sävelsi ja säveltäi yhä lähes yksinomaan harpulle, eli pitkälti sooloharpputeoksia, konserttoja ja kamarimusiikkia, jossa on harppu. Toisaalta virtuoosimuusikkojen omalle soittimelleen säveltämisellä on muidenkin instrumenttien kohdalla pitkä perinne (Houser 2004, 10). Harppumusiikille oli tarvetta 1800-luvulla, ja harpistit raivasivat aktiivisesti tilaa ja näkyvyyttä harpulle. Harpulle säveltäessään muun muassa edellä mainitut harpistit loivat harpulle vakiintuvaa nuotinnusta ja harpputekniikkaa. Soittimen uusi pedaalijärjestelmä oli ja on yhä säveltäjille melko haastava hahmottaa, joten harpistit saivat sävellyksillään tehtyä soittajalle luontevaa mutta sopivan haastavaa materiaalia. Pedaalijärjestelmä mahdollisti enharmonisten sävelten hyödyntämisen, kuten sävelten kaksintamisen luoman bisbigliando-efektin (nuotiesimerkki 1 alaluvussa 2.2) tai toisaalta paremman legatolinjan, ja ei-diatoniset glissandot. Parish Alvars käytti tietävästi ensimmäisenä sävellyksissään samanaikaista glissandoa ja huiluaäniä, mikä onkin muodostunut paljon käytetyksi tehokeinoksi. (Chen 2008, 1, 76.)

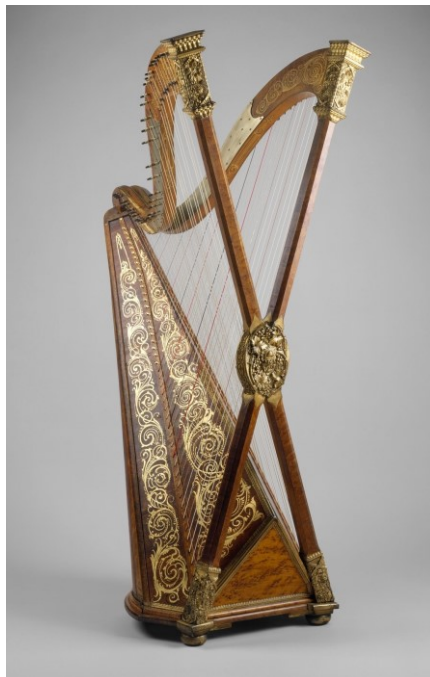
Henriette Reniétä (1875–1956) pidetään yhtenä merkittävimmistä harpisteista, harppuopettajista ja harpulle säveltäneistä harpisteista. Hän alkoi opettaa ja konsertoida ammattimaisesti jo 12-vuotiaana, ja samaan aikaan Pariisin konservatorio jousti ikärajoistaan päästäen hänet harmonia- ja sävellysopeintoihin. Hänestä tuli 1901 valmistuneen C-duuriharppukonserttonsa myötä arvostettu ja tunnustettu säveltäjä ja esiintyjä, mikä oli naisille tuolloin vielä harvinaista. Renié kehitti oman harpunsoitonoppaansa ja koulukuntansa, jota hänen oppilaansa Grandjany jatkoi ja vei Yhdysvaltoihin, oli paljon kysytty soitonopettaja, esiintyi lähes 80-vuotiaaksi asti ja sävelsi ajalleen monipuolista, koko harpun äänialaa ja soittimen enharmonisia ominaisuuksia hyödyntävää harppuohjelmistoa. (Houser 2004, 36–37, 41.)

Harpistit rikastuttivat harppuohjelmistoa myös tekemällä transkriptioita esimerkiksi piano- ja kitaramusiikista. Myös fantasioiden tai sikermien tekeminen esimerkiksi oopperoista oli suosittua 1800-luvulla. Erityisesti Alphonse Hasselmans,

oppilaansa Henriette Renié ja heidän molempien yhteinen oppilaansa Marcel Grandjany tekivät paljon harpputranskriptioita ja kehittivät sitäkin kautta nuotinusta harpulle erikoistuneemmaksi. Renié ja Grandjany valitsivat paljon 1600- ja 1700-luvun musiikkia, kun taas heidän aikalaisensa pitivät enemmän romantiikan ja impressionismin musiikista. Renié ja Grandjany merkitsivät nuotteihin esimerkiksi yksittäisten kielten sammutuksia ja käyttivät läheltä kaikupohjaa soittamista soittotekniikkana, enharmonisia vastineita ja tarvittaessa teoksen transponointia pedaaliarpulle soveltuvampaan sävellajiin. Renié myös otti romantiikan ajan musiikissa runsaasti vapauksia alkuperäisiin teoksiin nähden, tehden sovituksista harpun luontaisille ominaisuuksille soveltuvampia ja tavoitellen sitä, minkälaiseksi säveltäjä olisi mahdollisesti teoksensa kirjoittanut, jos olisi säveltänyt sen harpulle. Esimerkiksi pianokappaleissa hän muutti nopeita juoksutuksia glissandoiksi, ja osan teosten äänistä huiluaäniksi tietynlaisen vaikutelman luomiseksi. Grandjany meni pidemmälle ja otti vastaavia tulkinnanvapauksia myös osassa barokin ja renessanssin ajan teosten sovituksiaan. (Parsons 2004, 13–28.)

1900-luvun vaihteessa erityisesti ranskalaiset säveltäjät innoituivat harpusta, ja hyödynsivät sen erityistä äänenväriä ja monipuolisuutta niin orkesteri-, soolokuin kamarimusiikissakin. Erityisesti Debussyn ja Ravelin impressionistisiksi nimetyissä orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksissa harpun hyödyntäminen on ollut keskeinen osa kokonaisäänimaailmaa. Debussy ja Ravel ovat myös kumpikin kirjoittaneet harpulle keskeiseksi muodostuneen soolokonserttomaisen teoksen. Teosten taustat kytkeytyvät toisiinsa vahvasti. Harppuvalmistaja Pleyel tilasi Debussylta teoksen esittelemään kehittämänsä kromaattista harppua (kuva 7). Kromaattisessa harpussa ei ollut pedaaleja, vaan kaksi ristikkäin asetettua kieli-riviä, joissa toisessa olivat diatonisen C-duuriasteikon sävelet ja toisessa pentatoninen asteikko, joka yhdessä C-duuririvin kanssa muodosti kromaattisen asteikon. Kromaattinen harppu ei koskaan saavuttanut laajaa suosiota, vaikka jotkut harpistit siihen mieltyivätkin. Myös muutamat muut harppurakentajat Pleyelin lisäksi tekivät omia versioita kaksirivisestä kromaattisesta harpusta vuosisadanvaihteessa (kuva 8). Debussyn *Dance sacrée et Danse profane* harpulle ja jousille esitettiin 1904. Toinen harppuvalmistaja, Erard, vastasi tilaamalla Ravelilta teoksen esittelemään pedaaliarpunsa monipuolisia mahdollisuuksia. Ravelin *Introduction et Allegro* harpulle, huilulle, klarinetille ja jousikvartetille esitettiin 1905. Kumpikin on vakiintunut osaksi keskeistä harppuohjelmistoa, ja Debussyn

teoksesta tuli niin pidetty, että se muokattiin pienin muutoksin pedaali-harpulle soveltuvaksi. (Bova 2016, 27–31.)



Kuva 7 (vasemmanpuoleinen kuva): Pleyelin kromaattinen, 78-kielinen harppu vuodelta 1900. Kuva: Jean-Marc Anglès. Kuvaa on rajattu.

Kuva 8 (oikeanpuoleinen kuva): Henry Greenwayn Yhdysvalloissa rakentama kromaattinen harppu 1890-luvun lopulta. Kuva: The Metropolitan Museum of Arts. Kuvaa on rajattu.

1800-luvulla naisellinen ja enkelimäinen mielikuva harpusta vahvistui entisestään. Miespuolisten harpistien, kuten aiempana mainitun Parish-Alvarsin, koettiin soitollaan ”vapauttavan soittimen naisellista energiaa” ja luovan kontrastin naiseliseksi koetulle soittimelle, naispuoliset harpistit taas nähtiin pikemminkin naisellisen soittimen jatkeena, ilmentäen soittimen eleganssia ja sulokkuutta. (Lane 2022, 26–27.) Harpunoittotaitoa pidettiin keski- tai yläluokkaisen naisen meriitinä ja tämän viehättävyyttä lisäävänä avuna. Tämä mielikuva näkyy myös ajan kuvataiteessa ja kaunokirjallisuudessa, kuten useammassa Jane Austenin romaanissa. Monet romantiikan säveltäjät, kuten Berlioz, kokivat harpun runollisena, enkelimäisenä, taianomaisena, salaperäisenä tai hienovaraisena soittimena, ja tätä mielikuvaa vahvisti tapa käyttää harppua orkesteriteoksissa. Harppu sai usein kuvata esimerkiksi rakkautta, salaperäisyyttä ja taivaallisuutta, ja harppua säästettiin tai se piilotettiin musiikissa, kunnes erityisinä hetkinä se nousi etualalle kuin tyhjästä, mikä vahvisti yllätystä ja loi kontrastia. Harpun rooli

oli orkesterimusiikissa usein erityinen, mutta ei samalla tavalla solistinen tai melodinen kuin niin sanotuilla soolosoittimilla. Esimerkiksi Tšaikovski oli sitä mieltä, että vaikka harpun äänenväri on miellyttävä ja se tuo runollisuutta orkesteriin, harppu ei soveltuisi melodialinjoihin, vaan toimii parhaiten arpeggiokuvioita tekevänä harmoniasoittimena. (Lane 2022, 20–21, 27–29, 32, 34.)

Romantiikan aikana konserttomuoto vapautui, ja konserttojen lisäksi sävellettiin esimerkiksi konserttikappaleita ja konsertiinoja, jotka olivat usein yksi- tai kaksiosaisia, pienimuotoisempia konserttomaisia teoksia soolosoittimelle ja orkesterille. Teokset saattoivat olla myös esimerkiksi fantasioita, balladeja tai ainutkertaisesti nimettyjä. Soolosoittimen kadenssi voi esiintyä useammassa teoksen osassa tai jopa useammassa kohtaa saman osan aikana. (Murtomäki 2006.)

Harppukonsertot myötäilivät pitkään perinteisen konserton periaatteita. Harpulle kirjoitetussa soolokonserttomaisessa musiikissa on käytetty erityisen paljon harpun ja orkesterin välistä vuorottelua, erityisesti harpun soolo-osuuksia. Mahdollisesti tätä selittää soittimen kuuluvuus. Esimerkiksi aiempaan mainitut Debussyn *Dance sacrée et Danse profane* ja Ravelin *Introduction et allegro* sisältävät kumpikin paljon vuorottelua ja harpun soolo-osuuksia, ja kummassakin on harpun soolokadenssi: Debussylla on teoksen toisen osan keskellä lyhyehkö, alkuperäiseen nähden puolessa tempossa oleva harppusoolo, Ravelilla teoksen käännekohtassa tyypillisempi teoksen teemoja kaiunomaisina fragmentteina käsittelevä noin kahden minuutin kestoisen kadenssi (Debussy 1904; Ravel 1905). Harppukonsertot tehtiin usein hieman pienemmille kokoonpanoille, esimerkiksi jousiorkestereille.

### **2.1.2 1920-luvulta 2000-luvulle: harppu nykymusiikissa**

Noin 1800–1910-lukujen aikana luotu ranskalaisen romantiikan ja impressionismin feminiininen ja enkelimäinen harppumielikuva taianomaisine glissandoineen ja runsaine arpeggioineen elää sitkeänä yhä tänäkin päivänä. Vaikka olen edellisessä alaluvussa kuvannut kyseisen aikakauden merkitystä harpun asemalle ja soittotekniikoiden ja ohjelmiston laajenemiselle, mielikuva on kuitenkin nykyajassa hyvin rajoittunut ja yksioikoinen. Niinpä 1900-luvulla tätä stereotyyppistä mielikuvaa alettiin tietoisesti haastaa. (esimerkiksi Aubat-Andrieu, Bancaud,

Barbé & Breschand 2013, 1; Bova 2016, 124–125; Scheuregger 2019, 553; Sprout 2015, 23–24.) Orkesterimusiikissa esimerkiksi Igor Stravinsky haki harpusta erityistä, kuivaa ja nasaalista sointia staccatoin ja läheltä kaikupohjaa soittamalla ja merkitsi harppustemmoihin erikseen, ettei sointuja murreta ja äänet soitetaan étoufféina eli vaimentaen (Bova 2016, 40). 1800-luvun aikana erityisesti Ranskassa oli vakiintunut tavaksi soittaa soinnut murtaen, jollei nuotissa erikseen mainittu muuta.

Säveltäjät alkoivat etsiä harpusta enemmän perkussiivisia, voimakkaita ja rososia ääniä. Esimerkiksi staccatojen käyttö, kielten rytmikäs sammuttaminen, kaikupohjan koputukset (esimerkiksi Bartók-pizzicatoa jäljitellen), ksylofoniäänet (jossa kieltä vaimennetaan sormella aivan kiinni kaikupohjasta), kynsin soittaminen, bassokielten lyöminen tai soittaminen niin lujaa, että ne osuvat toisiinsa väärähdellessään (thunder glissando) ja tahalliset pedaaliäänet (särinä ja pedaaliglissandot) alkoivat yleistyä. Erityisesti harpisti-säveltäjä Carlos Salzedo kehitti eteenpäin harpun erityistekniikoita ja niiden nuotinnusta. (Chen 2004, 91–92.) Salzedon tavoitteena oli murtaa naisellista harppumielikuvaa, ja siksi hän haki soittimesta voimakkaita ja ”miehisempiä” ääniä ja jopa suunnitteli harppuvalmistaja Lyon & Healyn kanssa omaa nimeään kantavan harppumallin, jossa on koristelemattomampi, kulmikas, moderni design ja joka on kooltaan ja äänenvoimakkuudeltaan useimpia muita harppumalleja hieman suurempi. Samalla kun Salzedo päivitti harppumusiikkia nykypäivään, hänen voidaan kuitenkin monella tapaa katsoa ylläpitäneen ja vahvistaneen naisellista stereotyyppiä: hän muun muassa ilmoitti naisoppilailleen, että hänen mielestään kaikilla harpisteilla pitäisi olla pitkät hiukset, ja edellytti näitä harppukursseillaan vapaa-ajallakin pukeutumaan ”soveliaasti” eli hameisiin, ja luokan yhteiskuvia varten pukeutumaan valkoisiin mekkoihin (Lane 2022, 70, 73–74, 76–77.)

Salzedo myös vaikutti 1920-luvulla läheisesti säveltäjä Edgar Varèsen kanssa, ja he perustivat vuonna 1921 säveltäjäjärjestö International Composers' Guildin (Bova 2016, 75). Salzedo innoitti myös erityisesti säveltäjä Luciano Beriota tarkastelemaan harppua stereotyyppistä mielikuvaa laajemmin. Berio käytti harppua melko paljon kamarimusiikkiteoksessaan, ja sävelsi teoksen *Sequenza II* sooloharpulle. Siinä hän erityisesti pyrki etsimään harpusta erilaisia äänenvärejä ja välttämään tyypillisen romanttisen stereotypian mukaisia ominaisuuksia.

Siinä missä Berion teosta voidaan pitää suorastaan antiromanttisena, Salzedo hyödynsi omassa työssään myös perinteisiä harpputekniikoita yhdistäen ne moderniin kontekstiin. (Scheuregger 2019, 555.)

Ne harpistit, jotka eivät itse säveltäneet, saattoivat osallistua soittimensa ohjelmiston monipuolistamiseen tilaamalla teoksia säveltäjiltä. Esimerkiksi Edna Phillips, joka työskenteli Philadelphian kaupunginorkesterin harpistina vuosina 1930–1946, tilasi yhteensä noin 15 harpputeosta eri säveltäjiltä. Näistä tunnetuin on Alberto Ginasteralta tilattu harppukonsertto, jonka säveltämisen Ginastera aloitti 1956 ja jonka valmistuminen venyi vuoteen 1965, jolloin sen ensimmäinen versio saatiin kantaesitettyä. Konsertin sävellysprosessista tuli kuuluisan pitkittynyt; alun perin Phillips tilasi sen kantaesitettäväkseen vuoden 1958 Inter-American-festivaalille, jossa esitettiin latinalaisamerikkalaisten säveltäjien nykymusiikkia. Kun teos ei valmistunut ajoissa, seuraavaksi tavoitteeksi tuli ensin vuoden 1961 ja seuraavaksi vuoden 1963 sama festivaali. Konsertin tilannut Phillips ehti jo eläköityä sävellysprosessin aikana, teoksen perään kyselivät jatkuvasti hänen lisäksi kaksi muuta harpistia, ja suunniteltu ensiesittäjä vaihtui kahteen kertaan. Lopulta kantaesitys saatiin toteutettua vuonna 1965 ja siinä soitti Nicanor Zabaleta. (Epperson Maxwell 2012, 46–47.)

Tarkalleen ei tiedetä, miksi teoksen valmistuminen kesti niin kauan. Ilmestyyssään konsertto oli joka tapauksessa valtava menestys, ja sitä pidettiin ajalleen uraauurtavana ja se toi harpusta yhä moninaisempia puolia esiin. Konsertto väkiintui nopeasti osaksi harppukilpailu- ja ammattiohjelmistoa ja se on myöhemmin innoittanut muita säveltäjiä. Teos hyödynsi harppua perkussiivisena elementtinä ja käytti hyvin erilaista dynaamista skaalaa kuin mihin oli totuttu, murtaen vallinnutta "enkelimäistä" tai taivaallista harpputraditiota. (Epperson Maxwell 2012, 48.)

Nykymusiikin kehityksen ja myös rytmimusiikin vaikutuksen myötä harppua on kehitetty edelleen vastaamaan paremmin nykymusiikin tarpeisiin. Vaikka kaksisataa vuotta lähes samanlaisena säilynyt pedaaliharppu on yhä käytetyin, sen rinnalle on kehitetty sähköharppu ja elektroakustinen harppu 1970-luvulta lähtien. Elektroakustiset harput ja niille sävelletty musiikki ovat yleistyneet kuitenkin vasta

2000-luvulle tultaessa. Vuonna 2009 valmistettiin ensimmäinen midipedaali-harppu, ja ensimmäisen konserton, *No doubt*, midiharpulle ja orkesterille sävelsi Graham Fitkin ja se kantaesitettiin vuonna 2011. (Aubat-Andrieu ym. 2013.)

## 2.2 Harpulle säveltämisen vaikeus?

Harpulle säveltämistä pidetään vaikeana sen erityispiirteiden, kuten pedaalijärjestelmän vuoksi. Harppu on myös yhä melko harvinainen soitin, jonka soittajia on vähän. Huomattavan suuressa osassa vakiintuneestakin orkesteriohjelmistosta Tšaikovskin *Pähkinänsärkijä*- ja *Joutsenlampi*-balettien tunnetuista harppukadensseista (Cutler 2019, 16) lähtien on joko sellaisia kohtia, joita ei ole mahdollista soittaa, tai sellaisia, jotka eivät kuulosta hyvältä soittaessa siten kuin ne on kirjoitettu. Harpistit muokkaavat melkein kaikkia orkesteristemmoja ainakin hieman, esimerkiksi jättämällä yksittäisiä säveliä pois tai käyttämällä enharmonisia vastineita tavoitellen lopputulosta, joka olisi soitettava ja vastaisi mahdollisimman paljon säveltäjän aikomaa. (Sprout 2015, 16–17.)

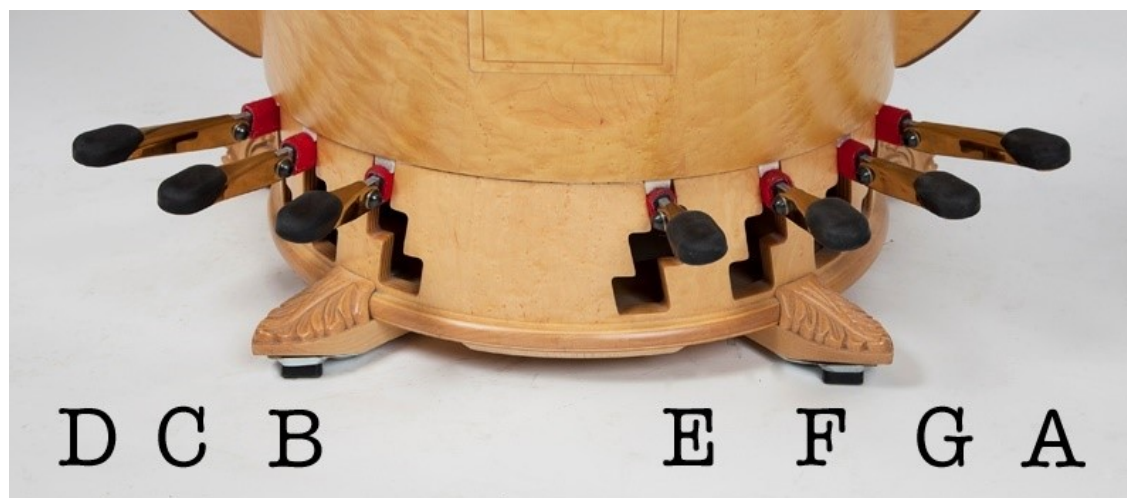
Graciela Sprout (2015) käsittelee maisterintutkielmassaan harpun ominaispiirteitä sekä teknisestä että äänen näkökulmasta. Näitä ovat hänen mukaansa ainakin äänenmuodostus (näppäilemällä), sammutus, sormitus, pedaalijärjestelmä ja sen myötä enharmonia, sekä glissandot. Harpun ääni alkaa syttymisen jälkeen vähitellen vaimeta, kuten pianossakin, eivätkä pitkät tai voimistuvat äänet ole mahdollisia toteuttaa siinä missä ne jousisoittimilla ja puhallinsoittimilla ovat. Toisaalta harpun ääni jää soimaan oktaavialan mukaan hyvinkin pitkäksi aikaa, jollei sitä erikseen sammuteta. Tätä pitkää soimista voi siis käyttää myös tehokeinona. (Sprout 2015, 13–14.) Matalimmat, metallipäällysteiset bassokielet värähtelevät voimakkaasti näppäilytynä kuuluvasti jopa 25 sekunnin ajan, ja toisaalta taas korkeimmissa oktaaveissa ääni kuuluu vain noin sekunnin ajan. Tästä syystä ylimmän neljän oktaavin kieliä ei tavallisesti sammuteta muuta kuin staccatoefektiä soittaessa. (Bova 2016, 276–277.) Lisäksi alimmat kielet alkavat värähdellä muiden kielten soittamisen myötä, eli vaikka matalimpia kieliä ei soittaisi, ne täytyy erikseen sammuttaa kämmenellä, jos halutaan hiljentää harpun sointi. Harpistit sammuttavat tavallisesti korvakuulolta alimpia kieliä soitettavan teoksen

fraasien taitteissa sekä harmonian vaihtuessa, jotta pedaalinvaihdot olisivat mahdollisimman äänettämiä ja toisaalta uusi harmonia kuuluisi puhtaampana, ilman että tätä erikseen on merkitty nuotteihin.

Harppua soitetaan vain kummankin käden neljällä sormella, mikä on usein säveltäjille vaikea muistaa ottaa huomioon nopeita kuvioita kirjoittaessa, ja mikä selittää osaltaan sitä, mikseivät useat pianoteokset ole harpulle mahdollista tai luontevaa soitettavaa ilman muutoksia (Sprout 2015, 14–15). Harppua näppäillessä ääni tuotetaan päästämällä irti sormella vedetystä kielestä, joten äänenmuodostus vie hieman kauemmin aikaa kuin pianolla soittaessa, ja samaa ääntä tai sointua toistaessa käden pitää palata aina välissä takaisin kielille. Lihasmuistin hyödyntäminen ei myöskään onnistu samalla tavalla kuin pianossa, sillä sama soiva ääni voidaan tuottaa eri kieliltä (Sprout 2015, 13–14). Koska soitin lepää soittajan oikealla hartialla, kädet eivät yhtä aikaa ulotu alimpiin oktaaveihin, ja kaikkein matalinta oktaavia on useimman harpistin mahdollista soittaa vain vasemmalla kädellä. (Bova 2016, 280.)

Pedaalijärjestelmä taas on ei-harpisteille kenties vaikein hahmotettava soittimen erityispiirre. Harpun korkeintaan seitsemän eri soivan sävelen asteikkoa muutetaan seitsemällä pedaalilla, joita liikutellaan jaloin (kuva 9). Pedaalien järjestys (vasemmalta oikealle lueteltuna vasemman jalan puolella D-, C-, ja H-pedaalit, oikean jalan puolella E-, F-, G-, ja A-pedaalit) on päätetty tonaalisen musiikin aikana moduloinnin kannalta mahdollisimman toimivaksi. Nykymusiikissa pedaalien käyttö on hyvin monimutkaista ja vaatii suunnittelua. Harpistit pystyvät hyvin nopeisiin pedaalinvaihtoihin (kummankin jalan pedaalinvaihto jatkuvasti joka iskulla enintään tempossa 80 iskua minuutissa tai lyhyen aikaa joka iskulla enintään tempossa 140 iskua minuutissa), mutta lähtökohtaisesti niitä on mahdollista vaihtaa vain kahta kerrallaan. Joskus harvoin on mahdollista vaihtaa kahta vierekäistä pedaalaa yhtä aikaa samalla jalalla, jos ne ovat samassa asemassa ja (usein vapautetaan ylöspäin) liikutetaan samaan asemaan. Toisinaan on myös mahdollista esimerkiksi vaihtaa kahden oikean jalan puoleisen pedaalin asennot yhtä aikaa molemmilla jaloilla. Kaikki harpistit eivät näin kuitenkaan tee, joten lähtökohtaisesti on mahdollista siirtää vain kahta eri jalan puolen pedaalaa kerrallaan. (Bova 2016, 284, 291.) Usein mahdottomiltakin näyttävät asiat on mahdol-

lista toteuttaa enharmonisten vastineiden ja pedaalinvaihtojen huolellisen suunnittelun avulla, mutta esimerkiksi nopeat pidemmät kromaattiset kulut eivät ole mahdollisia pedaaliharpulla.

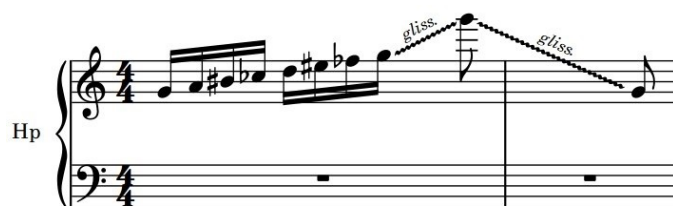


Kuva 9. Harpun pedaalit. Jokaisen pedaalin voi liikuttaa kolmeen eri asemaan: alennettuun (kuvassa kaikki sävelet ovat alennettuja eli muodostavat Ces-duuriasteikon), palautettuun ja korotettuun säveleen. Esimerkiksi E-pedaalin aseman vaihtaminen muuttaa kaikkien oktaavien e-kielten vireen. Kuva: Gunnhildur Einarisdóttir. Kuvaa on rajattu.

Enharmonia ja glissandot ovat harpun kohdalla ainutlaatuisesti ilmeneviä ominaisuuksia. Pedaalijärjestelmän avulla on mahdollista tuottaa sama soiva sävel kahdelta eri kieleltä (pois lukien sävelet d, g ja a), mikä mahdollistaa esimerkiksi nopeat trillit tai bisbigliandoefektin, paremman legatolinjan, tai vahvemman äänen tuottamisen sävelen kaksintamalla (bisbigliandoista nuottiesimerkki 1). (Sprout 2015, 18, 21–23.) Pedaalijärjestelmän ansiosta harpulla voi soittaa myös hyvin erilaisia glissandoja, joko enharmonisia kaksinnuksia käyttäen, kuten neljän sävelen tai pentatoniset asteikot, tai muita ei-diatonisia tai esimerkiksi asteikkoja, joissa sävelet eivät esimerkiksi seuraa toisiaan korkeusjärjestyksessä. Näistä jälkimmäistä esittelee nuottiesimerkki 2.



Nuottiesimerkki 1. Esimerkkejä enharmonisia vastineita hyödyntävistä bisbigliandoista.



Nuottiesimerkki 2. Esimerkki glissandosta, jonka soivat sävelet eivät kaikki seuraa toisiaan korkeusjärjestyksessä. His soi korkeammalta kuin sitä seuraava ces ja eis korkeammalta kuin fes.

Ylempänä mainitusta harppukonsertostaan Ginastera on itse sanonut konserton olleen hänen vaikein milloinkaan säveltämänsä työ johtuen harpun luontaisista ominaisuuksista, jotka aiheuttavat haasteita nykysäveltäjälle (Epperson Maxwell 2012, 48). Harpisti Ernestine Stoop puolestaan kertoo kysyneensä säveltäjä Oliver Messiaenilta tavatessaan tämän vuonna 1984, miksei Messiaen ollut säveltänyt harpulle. Hänen mukaansa säveltäjä oli vastannut "La harpe, ... c'est trop difficile" (suom. "Harppu, ... se on liian vaikea(a)") (Stoop 2014).

### 3 OMAN KONSERTON SÄVELLYSPROSESSI

#### 3.1 Tausta

Haave oman harppukonserton säveltämisestä oli ollut mielessäni jo muutamia vuosia, mutta ajatus tuli ajankohtaiseksi alkaessani suunnitella opinnäytetyön aiheita keväällä 2024. Ajatus omalle soittimelle säveltämisestä oli kiinnostava, joskin myös pelottava – entä jos osaamiseni ei siirry harpun soittamisesta sille säveltämiseen, enkä saa ihanteitani toteutettua? Pyörittelin konserttoajatusta mielessäni kevään ja kesän 2024 ajan ja sen aloittaminen tuntui yhä haastavammalta, sillä odotukseni kasvoivat koko ajan korkeammalle. Odotin jonkinlaista ahaa-elämystä ja asioiden loksahdusta paikoilleen, ja lopulta ahaa-elämyksistä ja syvempien merkityssuhteiden muodostumisesta tuli keskeinen läpi sävellystyön kulkeva ilmiö. Itse sävellystyön aloitin syyskuussa 2024 ja teos valmistui kuusi kuukautta myöhemmin maaliskuussa 2025. Lopullinen teos on kolmiosainen ja kokonaiskestoltaan noin 17-minuuttinen.

Tässä luvussa käyn ensin läpi teoksen aihevalintaa ja tekemiäni kokoonpanoon, muotorakenteeseen ja nimeämiseen liittyviä ratkaisuja. Sen jälkeen kuvaan itselleni sävellysprosessin aikana merkityksellisiksi nousseita visuaalisia, tarinallisia ja tekstuurimielikuvia. Nämä taustoittavat itse sävellystyössä olleita tavoitteita ja tekemiäni ratkaisuja, joita erittelen nuottiesimerkkejä hyödyntäen alaluvussa 3.2.

##### 3.1.1 Aiheen ja tematiikan muotoutuminen

Ensimmäinen merkittävä palasten paikalleen loksahdaminen tapahtui kesäkuussa 2024. Olin hakenut Tampereen ammattikorkeakoulun sävellyksen koulutusohjelmaan ja tehnyt toukokuussa ennakkotehtävän, jossa tuli säveltää minuuttin mittainen trioteos hyödyntäen annettua katkelmaa Debussyn *Syrinx*-soolohuiluteoksesta (1913). Tehtävää tehdessäni luin teoksen taustasta ja sitä kautta hieinan Panin ja *Syrinxin* mytologiasta. Teos on alun perin osa Debussyn Gabriel Moureyn näytelmään *Psyché* säveltämästä musiikista, ja sen on sittemmin vakiintunut osaksi keskeistä soolohuilo-ohjelmistoa (Chilianis 2021, 146).

Debussyn Syrinx pohjautuu kreikkalais-roomalaiseen mytologiaan, josta on säilynyt useiden eri kirjoittajien versioita. Toisistaan hieman eroavissa tarinan versioissa mytologian jumala Pan hullaantuu veden nymfi Syrinxiin, joka ei vastaa Panin tunteisiin ja pakenee tätä joen rannalle. Syrinx pyytää veden henkiä auttamaan ja muuttamaan hänen muotonsa, jotta Pan ei löytäisi häntä, ja niin nämä muuttavat hänet järviruo'oksi muiden joukkoon. Joelle päästyään Pan ei saa Syrinxia kiinni vaan jää rannalle kauhomaan ruokoja vihaisena ja huomaa hengityksensä tuottavan niistä tutun kauniin äänen. Niinpä hän lopulta kokoaa ruo'oista panhuilun, jota soittaa surren menetystään. Chilianisin (2021) tulkinnassa Syrinx ei ole tarinassa tekijä, vaan ainoastaan Panin kautta määrittyvä kohde. Keskiössä on Panin vastavuoroisuudesta jäänyt rakkaus ja kokemus menetys, eikä Syrinxin kokemus seksuaalinen väkivalta. Syrinx säilyttää koskemattomuutensa, mutta menettää fyysisen kehonsa, aiemman elämänsä ja yhteisönsä. Hän menettää kehonsa myötä toimijuuttaan: hänen ominainen äänensä säilyy ruo'ossa, mutta hän ei voi enää käyttää sitä itse. Syrinx saa suojauduttua Panilta, mutta toisaalta hän on soittimena yhä tämän hallinnassa. Chilianis tulkitsee Syrinxin epäinhimillistämistä myös kielen kautta: Syrinxin nimi päättyy yleisnimeksi soittimelle, joka sanana myöhemmin kääntyykin panhuiluksi eli Panin huiluksi (*flûte de Pan*). (Chilianis 2021, 146–147, 151–152.)

Luonnollisesti tunsin pettymystä ja turhaumaa siitä, että väkivallan ja Panin ”rakkauden” romantisointi elää yhä niin sitkeässä. Innostuin ennakkotehtävässä nostamaan keskiöön Syrinxin puolen tarinasta, liukkaaksi ja saavuttamattomaksi muuttumisen pahemman vaihtoehdon välttämiseksi. Ajatusprosessi paisui kuitenkin suhteettoman suureksi minuutin kestoiseen, kahdessa viikossa toteutettavaan tehtävänantoon, joten aloin kesän aikana kehitellä ajatusta tarttumattomuudesta kertovasta laajemmasta sävellyksestä. Lopulta siis valitsin teemaksi jonkin, jota nimitän tarttumattomuudeksi selviytymiskeinona. Vaikka innoittajana oli Syrinxin tarina, halusin laajentaa aiheen niin, ettei se koske vain sukupuolistunutta väkivaltaa, vaan kaikkien sukupuolten kohtaamia mitä tahansa vaikeita elämäkokemuksia tai ympäristön yritystä ”karaista” herkkiä ihmisiä. Keskiöön nousivat mielikuvat sellaisista ihmisistä, joilla on henkilökohtaisten kokemusten seurauksena kehittynyt suojakuori, ja toisaalta kysymys ja suru siitä, mitä kaikkea menetetään muuttuessa tarttumattomaksi.

Tarttumattomuudesta muotoutui siis minulle uusi kieli- ja mielikuva ihmisestä, josta *ei saa otetta*; ihmisestä, joka joutuu suodattamaan ja harkitsemaan puhettaan ja toimintaansa; ihmisestä, jonka on hyvin vaikea päästää toisia alle käsi-varren mitan päähän itsestään, vaikka hänellä kenties olisi siihen syvä kaipuu. Ehkä taustalla on luottamuksen rikkomista, ehkä kiusaamista, väkivaltaa, laiminlyöntiä tai perustavanlaatuinen kokemus erilaisuudesta. Keskeistä on, että tarttumattomuus on suojannut heitä joltakin pahemmalta ainakin jossakin tilanteessa. Samalla ajattelen, että nämä ihmiset menettävät jotakin arvokasta itsestään – siinä missä Syrinx menetti fyysisen kehonsa, tarttumaton ihminen on voinut menettää kaikki ne ainutlaatuiset ominaisuutensa ja vahvuutensakin, jotka eivät enää pääse näkyviin. Kyse on siis omasta tulkinnastani ja taiteellisesta innoituksesta, ei teoriaan nojaavasta ilmiöstä, vaikka aiheeni olisikin johdettavissa esimerkiksi psykologiassa teorisoituihin ilmiöihin.

Itselläni on jostakin syystä taipumus usein hakeutua emotionaalisesti mahdollisimman lähelle ja pyrkiä ymmärtämään kohtaamiani ihmisiä mahdollisimman syvällisesti. Tarttumattomuus muotoutui tähän sävellystyöhön yhdeksi tavakseni katsoa ja tarkastella ihmisiä. Teokseni ei kerro siitä, mitä tarttumattomuuden taustalla mahdollisesti on, eikä se kysy miksi, vaan tavoittelen kurkistusta nykyhetkeen. Halusin etsiä tarttumattomuuden takaa piiloon jääneitä tai menetettyjä ominaisuuksia sekä tarkastella tarttumattomuutta muille harmittomana ja itsessäni lähinnä surua herättävänä ilmiönä. Tavallaan voisi ajatella, että ilmiö koskettaa ihan jokaista jossakin määrin, mutta teoksessa vein tarttumattomuuden äärimmilleen. Tunnistan myös itsessäni tarttumattomuuden tarinaa, mutta tämäkään ei ole teoksen keskiössä.

Musiikillisella tasolla Chilianis (2021) käsittelee Debussyn huilulle antamaa (nais-olennon) viettelevää ja eksoottista roolia niin *Syrinxissä* kuin teoksissa *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) ja *Chansons de Bilitis* (1900), jotka pohjautuvat Debussyn aikalaisten symbolistisiin runoihin, jotka puolestaan pohjautuvat nekin antiikin runouteen (Sappho) ja mytologisiin olentoihin (faunit, nymfit). Chilianis tarkastelee teoksia belle époqueen ajassa ja kuvaa siirtomaavallan ajan konkreettisia yhteyksiä aikalaismusiikkiin. Etenkin osa ranskalaisista säveltäjistä hyödynsi muista kulttuureista ”eksoottisina” tehokeinoina esimerkiksi kokosävelasteikkoja, epäselvää tonaliteettia, urkupistettä ja hitaasti vaihtuvia harmonioita – joista tuli

lopulta impressionismin tunnuspiirteitä. Siirtomaista Eurooppaan tuotuihin naisiin kohdistunut sukupuoleen kytkeytynyt vallankäyttö rinnastuu Chilianisin tulkinnassa teosten huilun ilmentämään ongelmalliseen sukupuoliasetelmaan. (Chilianis 2021, 149–151.)

Koska sävellykseeni valitsemani aihe on itselleni niin tärkeä ja omakohtainen etenkin siinä mielessä, että kyse on minun katseestani, ihmiskäsityksestäni ja arvomaailmastani, tuntui luontevalta ottaa se käsittelyyn teoksessa, jossa oma instrumenttini, johon minulla on erityinen suhde, on keskiössä. Koska harppuun ja harppumusiikkiin liittyvät stereotyyppiset mielikuvat, joiden historiaa olen käsitellyt pääluvussa kaksi, näyttävät kietoutuvan ongelmallisella tavalla sukupuoleen, harppu on mielestäni toimiva valinta käsittelemään alun perin Syrinxin tarinan innoittamaa aihevalintaani. Harppukonsertolta, jonka olin muutenkin aikeissa säveltää, puuttui vielä aihe. Siispä valinta tuntui luontevalta.

### **3.1.2 Kokoonpano ja muotorakenne**

Ajatuksenani oli sävellystyön myötä tutkia sekä harpulle solistisen orkesteriteoksen säveltämistä että konserttoa sävellysmuotona. Erityisesti halusin haastaa luvussa 2 kuvaamaani stereotyyppistä käsitystä harpusta ja harppumusiikista. En tosin tiennyt kuinka sen toteuttaisin, sillä ei minulla ole tarvetta erityisesti vältellä arpeggioita ja glissandoja tai herkkiä ja kauniita sävyjä. Arvelin, että itse tekniikka ja äänenväriä merkittävämpi tekijä on konteksti, johon ne sijoitetaan. Siispä toivoin asian konkretisoituvan itsestään työn edetessä. Konsertoissa on yleensä pyrkimyksenä esitellä soolosoittimen ominaisuuksia mahdollisimman laajasti, joten osan keskeisistä harpputekniikoista kategorinen poisrajaaminen ei mielestäni ollut ratkaisuna helposti perusteltavissa.

Päätin hyvin varhain, että jätän jousisoittimet pois kokoonpanosta. Ensinnäkään minulle ei ole vielä tullut vastaan harppukonserttoa, jossa ei olisi jousia mukana, joten kokeilu olisi kiinnostava. Puhaltimien äänimaailma myös eroaa harpusta kiinnostavalla tavalla, mikä luo yhden lisäulottuvuuden tarttumattomuuteen. Halusin myös välttää ajatusta, että harppu tarvitsisi parikseen herkkiä ja hiljaisia soittimia; päätin että jos esitettäessä kuuluvuus on haaste, harppu vahvistetaan.

Alun perin, ennen aiheideaa, haaveilin raskaammasta, jazz- ja punkvaikutteisesta konsertosta, ja suunnittelin harpun lisäksi kokoonpanoon sähkökitaraa, kontrabassoja, rumpusetiä ja noin 6 puhallinsoitinta (esimerkiksi 2 saksofonia, 2 käyrätorvea, trumpetti ja pasuuna). Luovuin kuitenkin ensin sähkökitarasta, ja aloitin säveltämisen ilman lyömäsoittimia, ajatellen että lisään ne tarpeen tullen. Tarvetta ei lopulta tullut. Kontrabasson halusin ehdottomasti mukaan, mutta päätin jo varhain, että sitä soitetaan läpi teoksen ainoastaan pizzicatona eikä jousisoittimena. Aloitin klarinetilla, oboella ja kahdella käyrätorvella, ja lisäsin puhaltimia sitä mukaan, kun musiikki tuntui kaipaavan niitä. Lopulliseksi kokoonpanoksi asettui harpun lisäksi 9-soittajinen ensemble: huilu, oboe, klarinetti, fagotti, kaksi käyrätorvea, trumpetti, pasuuna ja kontrabasso.

Lähdin liikkeelle konsertoille perinteisesti tyyppillisestä kolmiosaisuudesta, ja pohdin vaihtoehtona myös viittä osaa. Tällöin ensimmäisen, nopean osan, ja toisen, hitaan osan, välille olisi tullut aivan lyhyt, noin minuutin mittainen, hyvin staattinen osa, ja neljänneksi osaksi kevyesti säestetty, muutaman minuutin mittainen harpukadenssi. Viimeisestä osasta minulla oli kaikkein vähiten mielikuvia, mutta tiesin, ettei teokseni voisi päättyä kadenssiin eikä suunniteltuun hitaaseen osaan.

Aloitin säveltämisen lyhyen toisen osan kirjoittamisesta sekä ensimmäisestä osasta. Lopulta lyhyt osa muotoutui hitaan toisen osan johdannoksi, ja erillistä kadenssiosaa ei syntynyt, joten teos muotoutui kolmiosaiseksi, nopea–hidas–keskinopea-kaavalla. Pohdin pitkään, noudattaisinko jonkinlaista sonaattimuotoa ensimmäisessä osassa. Päädyin kuitenkin vapaaseen muotoon osin siksi, että säveltämäni musiikki on vapaatonaalista eikä siinä ole mielestäni perinteiseen sonaattimuotoon soveltuvia teemoja. Tärkeimpänä pidin tarinani kertomista, ja se onnistui minulle luontevimmin ilman ennalta määritettyä muotorakennetta.

Koin tärkeäksi, että moniosainen teos olisi yhtenäinen ja että osat linkittyisivät vahvasti toisiinsa. Usein minun on esimerkiksi sonaateissa ja konsertoissa vaikeaa hahmottaa, mikä sitoo osia toisiinsa, etenkin viimeistä osaa edellisiin. Nyt hain pitkään osien välistä suhdetta sekä tarinallisella merkitystasolla että tempojen, tekstuurin ja soitinnuksen tasoilla. Minulle oli tärkeää, että omassa mielessäni musiikki olisi lopulta järjestynyt siten, että jokainen taite tai osa vie seuraavaan siten, etten itse lopulta voisi kuvitella niiden menevän millään toisella tavalla.

Tavoittelin tasapainoa musiikin ja tarinamerkityksen tasoille. Tekemäni ratkaisut olivat usein intuitiivisia, ja suunnitelmat enemmän kielellisellä ja mielikuva- kuin musiikillisella tasolla. Myös päätöstä siitä, onko jokin ratkaisu tai ylipäätään teos lopullisessa muodossaan, määritti intuitiivinen kokemus siitä, että ”kaikki on nyt kohdillaan” ja musiikki vastaa riittävässä määrin sisäistä mielikuvaani.

Ensimmäisen ja toisen osan välinen suhde oli luonteva rakentaa, ja työstin osia pitkälti rinnakkain. Minulla oli varhain tiedossa, että ensimmäinen osa loppuisi ”seinään päin ajoon”, josta siirryttäisiin hyvin lyhyen hiljaisuuden jälkeen hengityksen tasaamiseen lähes pysähtyneeseen tunnelmaan, josta puolestaan liu’utaisiin toiseen, hitaaseen osaan. Toiseen osaan tuloa oli myös valmisteltu ja enakoitu jo viimeiset puolitoista minuuttia ensimmäisestä osasta, jonka lopun rakensin toisen osan alusta käsin. (Tästä kirjoitan lisää alaluvussa 3.2.1 ja sitä havainnollistaa nuottiesimerkki 8.) Eritempoiset osat myös luovat tasapainoa ja kontrastia toisilleen. Vaikeaksi ja viimeiseksi kysymykseksi jäi, kuinka kolmas osa rakentuu. Lopulta päädyin tempollisesti jonnekin kahden ensimmäisen osan väliinmuotoon, ja tuotin kolmannen osan hyvin pitkälti ensimmäisen osien materiaalista. Viimeinen osa oli haastavin kirjoittaa, sillä toisen osan loppu kuulosti niin lopulliselta. Samoin viimeisen osan lopettaminen tuotti pulmia, sillä halusin teoksen loppuvan perusteellisesti. Niinpä päädyin siirtämään toisen osan lopun viimeiset kolme tahtia kolmannen osan loppuksi ja kirjoittamaan toiselle osalle hie-man erilaisen lopun, mikä helpotti kumpaakin ongelmaa ja satoi osia toisiinsa entisestään, sillä teoksen loppuksi siirretty motiivi toistuu jo toisen osan alkupuolella.

### 3.1.3 Nimeäminen

Teosten osuva nimeäminen on minulle hyvin tärkeää, ja tässäkin odotin oivallusta aivan työprosessin loppuille asti. Pohdin, millä kielellä nimeän teoksen, ja lopulta valitsin englannin kielenä, joka taipui parhaiten siihen mitä haluan nimillä ilmaista. Itse teoksen nimi on *For the non-stick*, jolloin sen voi tulkita viittaavan tarttumattomiin ihmisiin ja olevan heille omistettu. Alaotsikoksi päädyin määrittämään teoksen sanoin *concerto for harp and wind ensemble* (konsertto harpulle ja puhal-linensemblelle), sillä kokoonpanoa ei voine kutsua orkesteriksi, ja toisaalta en halunnut käyttää termiä harppukonsertto, sillä harpun rooli ei ole perinteisellä tavalla korostetun solistinen.

Hain kauan sopivaa sanaa tarttumattomuudelle, joka on suomeksi makuuni toimivampi ja neutraalimpi, kun taas englanniksi se kuulostaa enemmän pinnoitteelta, esimerkiksi teflonilta. Englannin kielessä minua viehätti kuitenkin mahdollisuus käyttää yhdysviivaa yhdys sanoissa, jotka käyttäytyvät eri tavalla kuin suomen kieliopissa. Päädyin siihen, että haluan jokaisen osan nimeen sekä teoksen nimeen yhdysviivan, joka ilmentää myös yhdellä tapaa hylkimistä ja tarttumattomuutta. Kaikissa sanoissa viiva ei olisi välttämätön, vaan ne voisi kirjoittaa myös yhteen kieliopillisesti oikein. Valitsin kuitenkin aina yhdysviivallisen vaihtoehdon.

Ensimmäisen osan nimeäminen oli helppoa: *Reed-like*, ruo'onkaltainen, sillä tämä osa on omistettu Syrixin tarinan tuomalle innoitukselle ja kertoo ruokomaisen pyöreästä ja liukkaasta ihmisestä, josta ei saa otetta. Toisen osan nimeksi muotoutui *Water-petrol meet-up*, eli veden ja bensiinin tapaaminen. Tätä nimeä piti pyöritellä ja tarkastella pitkään kieliopillisesti. Olin epävarma viittaako tapaaminen tarpeeksi selkeästi veden ja bensiinin väliseen kohtaamiseen, sillä englannin kielen yhdysanarakenteet toimivat tässä niin eri tavalla kuin suomen kielen. Viimeisen osan nimeksi annoin *Post-it has lost it*, jonka muotoileminen aiheutti niin ikään haastetta. En halunnut laittaa eteen yksikön enkä monikon määräistä artikkelia *the*, sillä halusin säilyttää mahdollisen tulkinnan Post-itiin brändinä tai konseptina tai ihan vain valtavana massana lappuja samoin kuin vaikkapa englannin kielen mehua tarkoittava sana ei tarvitse artikkelia, jos sitä vaan on määräämättömästi eikä esimerkiksi annoslasillinen (*some juice vrt. a juice*). Pidin myös nimen riimistä, joka ei tosin lausuttaessa kuulu, ja sanaleikistä *lose it*; kyseessä voisi olla joko taidon tai ominaisuuden menettäminen, tai itsehillinnän menettäminen, *irrottelu*.

### 3.1.4 Tekstuuri- ja mielikuvataso

Sävellystyön myötä minulle nousi tarinatason ohella olennaiseksi visuaalinen tai moniaistillinen mielikuvataso, missä mielessä teoksesta tuli tarttumattomuuden tekstuuri- ja mielikuvataso. Tämän tason rakentuminen alkoi suunnata rakenne- ja karakterivalintoja siinä missä alkuperäinenkin tarina ihmisestä, josta elämäkokemukset ovat muokanneet varuillaan olevan ja yksioikoista roolia täyttävän. Nämä

mielikuvat kietoutuvat tarinaan ja vaikuttivat myös teoksen nimeämiseen. Niitä ei voi siten täysin erottaa tarinasta, jota sivutaan tässäkin alaluvussa.

Ensimmäinen osa, *Reed-like*, on innoittunut Syrinxin tarinasta, mutta tekstuuritasolla se kiteytyy ruo'onomaisuuteen ja hyvin konkreettiseen objektin liukkauteen, josta ei saa otetta. Tätä liukkautta olen yrittänyt versioda erilaisin musiikillisin keinoin, joita käsittelen nuottiesimerkein alaluvussa 3.2.2. Myös mielikuvat liikkeestä ja suunnasta (seinään päin ajaminen, veden äärelle kävely) ovat hyvin konkreettisia mielikuvissani, samoin kuin joidenkin inhimillisten ominaisuuksien saamat muodot (hauraus, huokoisuus).

Toinen osa, *Water-petrol meet-up*, lähti liikkeelle yhdestä minulle mieluisimmista ja merkityksellisimmistä visuaalisesta ilmiöstä, bensalammikosta. Se sopi luontevasti tarttumattomuuden tarkasteluun, sillä vesi ja bensiini eivät sekoitu toisiinsa, mutta ne vaikuttavat toisiinsa ja muotoutuvat toistensa mukaan. Vesi näyttää erilaiselta, kun sen päällä on bensiiniä, mutta bensiinikään ei näyttäisi samalta ilman vettä. Lisäksi bensalammikolla on minulle henkilökohtaisesti syvä merkitys. Se edustaa minulle lempeää ja sallivaa asennetta muita ihmisiä kohtaan sekä pyrkimystä löytää kauneutta jokaisessa kohteessa. Bensiini luonnossa on tietenkin ei-toivottava asia, mutta se, että jokin väärä aine väärässä paikassa voi kuitenkin näyttää kauniilta, edustaa minulle hyväksyvää katsetta ja kykyä tarkastella asioita useasta eri näkökulmasta.

Vesi nousi luonnollisesti keskeiseen osaan koko teosta. Ensimmäisessä osassa se on läsnä osin Syrinxin takia, osin ennakoiden toisen osan vettä. Vesi kytkeytyy teoksessa rehellisyyteen ja ihmisen sisimpään. Sisin pääsee näkyviin, kun vesi on huuhtonut ensin pinnan ja keinotekoiset roolit pois. Toisessa osassa minun piti luoda ensin raskas, tumma ja hitaasti eri suuntiin pyörteilevä vesi, jonka päälle alkaa vähitellen *tihkua* bensiiniä, ensin yksi pisara ja sitten useampi. Bensiini leviää hiljalleen vesimassan päälle, ja vesi alkaa reagoida bensiiniin kuitenkin sekoittumatta siihen, ja bensiinikerros ohenee leviten yhä laajemmalle alueelle syleillen lopulta koko vesimassaa.

Symmetrian nimissä leikittelin ajatuksella siitä, että viimeisessä osassa harppu ei puolestaan saisi otetta tai pysyisi muiden soitinten perässä, mikä olisi kiehtova

rooli soolosoittimelle. Epäilin, että lopputulos voisi kuitenkin herkästi kuulostaa taitamattomalta soitolta, enkä toisaalta keksinyt tähän vaihtoehtoon sopivaa tarinatasen rakennetta. Lopulta kolmannen osan, *Post-it has lost it*, idea syntyi hyvinkin konkreettisesta kokemuksesta, kun harmittelin erääseen soittamaani harpputeokseen erikoistekniikkana käytettävien muovisten post-it lappujen tarrapinnan nopeaa kulumista. Olin jo jokunen vuosi sitten romantisoinut mielessäni post-it -lappujen julmaa kohtaloa; että jollakin on tarve ja kyky tarttua, mutta että se jokin päätyy vain käytön kohteeksi, siirrellyksi ja irrotetuksi niin monta kertaa, että tarrapinta kuluu ja lopulta lappu muuttuu hyödyttömäksi. Lappujen lyhyt, vain hyödyksi olemiseen tähtäävä elämä suretti minua. Post-it lappua elollistaessa siitä tulee esimerkiksi ihminen, joka vetäistään juuriltaan tai joka tulee jätetyksi kerta toisensa jälkeen, juuri kun on asettunut ja kiintynyt.

Tekstuuri- sekä musiikkinäkökulmasta post-it -lappujen muutosprosessi tarttuvista tarttumattomiksi oli mielestäni kiinnostava. Hain sävellysinnoitusta kuvitellen lappuja ja niiden kehityskulkuja hyvinkin visuaalisesti ja konkreettisesti mielessäni: Kuluuko lapun tarrapinta vai täytyykö se vain keräämillään muilla asioilla, kuten pölyllä ja lialla? Tekeekö lapusta käyttökelvottoman se, ettei se enää pysy paikallaan, se että se on kirjoitettu tai piirretty täyteen vai se kun se alkaa kiertyä eikä enää pysy suorassa kiinnityspinnan suuntaisesti? Kuinka sävellän eri värisiä lappuja, ja vaikuttaako karakteriin enemmän lapun väri vai sille kirjoitettu sisältö? Miltä kuulostaa, jos lappu revitään, entä jos taitellaan?

Olin lopulta, viimeisen osan idean keksittyäni, tyytyväinen osien väliseen tasapainoon. Ensimmäisessä osassa tarttumattomuus on sitä, etteivät muut saa otetta eivätkä voi tarttua kohteeseen. Toinen osa on välimaastoa, kaksi ainesta vuorovaikuttavat mutteivat sekoitu, ja viimeinen osa keskittyy siihen, miten erityisen tarttumakykyinen menettää taipumuksensa tarttua.

### **3.1.5 Harpun rooli**

Sain pitkin sävellystyötä pohtia useaan otteeseen, mitä konserttoasema harpun kohdalla tarkoittaa ja mitkä ovat harppukonsertton reunaehdot. Alun perin aikomuksenani oli antaa harpulle tyypillisellä tavalla hyvin solistinen rooli ja säveltää

esimerkiksi (säestetty) harppukadenssi. Listasin ennen varsinaisen sävellystyön aloittamista asioita, joita haluaisin harppukonsertoltani:

- noin 2–5 minuutin kestoinen harppukadenssi, jossa muut soittimet kuitenkin soittavat mukana
- rytmikästä ja voimakasta harpputekstuuria
- huiluääniä
- harpun koko rekisterin käyttöä
- sähkökitarasoolo (tästä luovuin sähkökitaran myötä), jonka aikana harpulla on runsaasti rajuja usean äänen glissandoja dissonoivilla asteikoilla
- mahdollisimman paljon ”stereotyyppisestä” harppumielikuvasta poikkeavaa tunnelmaa (ei siis ”enkeliarpeggioita” ja -glissandoja)

Sävellystyön edetessä kertovuudesta ja merkitystasoista tuli minulle niin tärkeitä, että lopulta sävelsin ne edellä enkä yrittänyt pakottaa musiikkia edellä mainittujen tavoitteiden raameihin. Harppu säilyi läpi teoksen kuitenkin kerronnalle keskeisenä elementtinä ja kiintopisteenä, josta käsin musiikkia loin. Pyrin myös yhdistämään sitä kahdestaan tai kolmestaan muiden soitinten kanssa mahdollisimman monipuolisesti. Samoin pyrin antamaan jokaiselle muulle soittimelle myös pieniä soolohetkiä. Ensimmäisessä ja toisessa osassa harppu saa lähes jatkuvasti muista soittimista poikkeavan roolin sekä tarina- ja mielikuvatasolla että musiikillisesti. Kolmannessa osassa harpun rooli ei erotu muista soittimista yhtä vahvasti.

## **3.2 Osakohtainen teosanalyysi**

Tässä alaluvussa käyn nuottiesimerkkien avulla osakohtaisesti läpi tekemiäni musiikillisia ratkaisuja liittäen niitä tarinallisiin ja aistillisiin mielikuviin. Pääpaino on harpulle kirjoittamassani materiaalissa tekemissäni ratkaisuissa, ja harpun roolissa suhteessa muihin soittimiin. Nuottiesimerkeissä transponoivat soittimet on aina kirjoitettu soivalle sävelkorkeudelle.

### **3.2.1 Ensimmäinen osa**

Ensimmäiseen osaan halusin sekä tarina- että musiikillisella tasolla harpulle muista soittimista irrallaan olevan roolin, siten että syntyisi sellainen vaikutelma,

että harppu on vähitellen kaaostuvan osan keskellä eniten tilanteen tasalla oleva hahmo. Harppu siis usein kääntää koko joukon kurssia esimerkiksi, johtaa muita soittimia harhaan, tai lisää itsevarmasti oman kommenttinsa, vaikka se ei varsinaisesti liittyisi asiaan. Osan alkupuolella (tahdit 14–24, nuottiesimerkki 3) harppu tekee ensimmäisen esiintymisensä ja silmäkääntötempunsa. Harppu harhauttaa nopealla nousevalla arpeggiokuviolla muut soittimet pois kyydistä ja vaihtaa 6/8-tahtilajin hieman nyrjähtäneeseen tahtilajiin 5/8. Muut soittimet yrittävät yksittäin liittyä siihen mukaan ja jäljitellä harpun soittoa, mutta ne eivät pysy mukana harpun tahdissa vaan jäävät jälkeen ja niiden melodialinjat muodostavat eriaikaisuuden vuoksi keskenään dissonoivia harmonioita, kuten tritonuksia, pieniä sekunteja ja pieniä septimejä. Lopulta harppu lipeää pois nopealla arpeggiokuviolla (tahti 24, nuottiesimerkki 3) ja jättää muut soittimet keskenään. Vastaavalla arpeggiokuviolla harppu karkaa myös myöhemmin tahdissa 65 sekä aivan osan lopussa (tahdit 236–237). Kuvastan nopealla nousevalla arpeggiolla karkaamisella harpun tutuinta vaikkakaan ei aina niin toimivaa väistötaktiikkaa.

Nuottiesimerkki 3. Konserton ensimmäisen osan tahdit 14–24. Harpun ensimmäinen sisääntulo ja pois karkaaminen.

Tahdissa 29 harppu palaa takaisin, ja palaa kahden tahdin ajaksi 5/8-tahtilajiin muiden soitinten yritettyä ensin välissä jatkaa 6/8-tahtilajissa aivan kuin mitään ei olisi tapahtunut. Sen jälkeen harppu vie uuden asian äärelle (nuottiesimerkki 4

alku), ja muut soittimet pääsevät taas viiveellä mukaan. Vesi tulee nyt ensimmäisen kerran mukaan teokseen. Harppu vie muut soittimet hetkeksi veden äärelle ja yllyttää ne mukaansa nousevalla bassokuvioinnilla (nuottiesimerkki 4, katkelman jälkimmäinen puolisko), mutta päätyy vahingossa liian lähelle vettä. Puhaltimien pitkät äänet nuottiesimerkin lopussa edustavat raskasta vesimassaa ja muodostavat ensimmäisen, huuhtovan aallon.

Nuottiesimerkki 4. Ensimmäisen osan taudit 35–48. Viimeisten tahtien pitkät puhallinäänet ovat ensimmäinen vesimassa.

Harppu käy sen vuoksi yksinään hauraammissa, vedessä vellovissa tunnelmissa (nuottiesimerkki 5, taudit 49–58, tahtilaji 3/4). Tavoittelin katkelman alun kahden tahdin mittaisilla mukaan tulevan huilun toisintamilla harmonialiikkeillä hidasta, keinoavaa tunnelmaa, joka muistuttaa minua veden liikkeestä. Tunnelma kuitenkin saadaan vielä käännettyä takaisin valoisammaksi, mitä ennakoivat nuottiesimerkin 5 loppupuolelta alkava fagotin ja klarinetin nopeampitempoinen vuoropuhelu ja viimeisen tahdin huilun ja klarinetin staccatot. Puupuhallinten pareittain tuottamat staccatot muodostuvat läpi teoksen toistuvaksi teemaksi, joilla pyrin ilmentämään innokkaan uteliasta tohinaa. Tästä on toinen konkreettinen esimerkki myös alaluvussa 3.2.3, nuottiesimerkin 18 neljännessä ja viidennessä tahtissa, jossa huilu ja oboe ja huilu ja klarinetti tuottavat samaa staccatomotiivia.

The musical score consists of ten staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), French Horn in F1 (F. Hn in F1), French Horn in F2 (F. Hn in F2), Trumpet in C (Tpt. in C), Trombone (Tbn.), Harp (Hp.), and Double Bass (D. B.). The harp part is the most active, featuring a melodic line with triplets and slurs. The bassoon and double bass provide harmonic support with slurs and dynamic markings like *mp* and *mf*. The flute, oboe, and clarinet parts are mostly silent in this section.

Nuottiesimerkki 5. Ensimmäisen osan tahdit 49–61. Harppu käy ensimmäistä kertaa hetken veden äärellä, hauraammissa tunnelmissa.

Tämän jälkeen harppu pakenee läheltä piti -tilannetta omalla, itselleen tutuimmalla arpeggionousulla tahdissa 65 jättäen toisen osapuolen (muut soittimet) taas hetkeksi hämilleen. Vettä ei voi kuitenkaan täysin enää pysäyttää, vaan se pysyy lähellä ja palaa tahdissa 84 vieläkin raskaampana, vastaavanlaisena pitkien äänten aallona kuin nuottiesimerkki 4:n viimeisissä tahdeissa. Tämän suuremman aallon huuhdottua pois muut soittimet harppu nousee esiin uudessa, selkeästi hitaammassa tempossa soittaen kahdeksasosasaesteistä nousevaa linjaa. Harppu on hauraana ja näkyvänä pidemmän aikaa ja soittaa aluksi yksin, sen jälkeen pitkään vain kolmestaan käyrätorvien kanssa (tahdit 86–104, joista katkelma nuottiesimerkissä 6).

Tämä kohta kuvastaa tarinatasolla sitä, kun ihminen tulee vahingossa päästäneeksi jonkun liian lähelle, ja näyttää oman haavoittuvaisuutensa unohtaen hetken ajan pelätä. Kun sitä säpsähtää, reaktiona voi olla korostuneen vahva poisvetäytyminen tai rempseän roolin ottaminen. Olen tavoitellut musiikillisesti jonkinlaista ”väärä asia väärässä kohtaa” -vaikutelmaa ottamalla väliin tämän irrallisen hitaamman taitteen, joka palaa viittauksenomaisena vasta konserton toisessa osassa, mihin maailmaan se oikeammin kuuluu. Tasainen kahdeksasosakuvio

aaltoilee vettä kuvaten ja hieman ennakoimattomasti suuntaa vaihtaen, ja puhaltimet reagoivat harpun melodiaan viiveellä ja hieman vääristynein harmonioin, mikä muistuttaa minua veden pinnan heijastamasta vääristyneestä mutta tunnistettavasta kuvasta ja raskaan veden liikkeestä. Tavoittelin tähän jaksoon kauan, surumielistä melodiaa, jolla kestää hakea itsensä, sillä se on ollut niin kauan unohduksissa.

The musical score is for French Horns and Harp. It is in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the French Horns in F1 and F2, and the Harp. The second system continues the music with dynamic markings *p*, *mp*, and *mf*. The third system concludes the passage with dynamic markings *mf* and *f*.

Nuottiesimerkki 6. Ensimmäisen osan tahdit 88–97, katkelma hitaasta välisosasta.

Tällä kertaa ”ryhtiliike” tapahtuukin puhaltimien aloitteesta (nuottiesimerkki 7, katkelman kolmannesta tahdista eteenpäin) ja ne keskeyttävät harpun raskaamman tunnelmoinnin. Harppu tulee tällä kertaa muiden soittimien taakseen jättämäksi toipuen siitä vasta muutaman tahdin myöhemmin. Koko puhallinensemble keskeyttää sisäänpäin kääntyneen hitaan välisosan voimakkaalla rytmionisonossa alkavalla uudella teemalla. Tämä on osan käännekohta, ja harpun valta ja kontrolli vähenee hallitun ulkokuoren alkaessa rakoilla. Tunnelma alkaa muuttua yhä epätoivoisemmaksi ja reippaus teennäisemmäksi. Harppu ottaakin ensimmäistä kertaa mallia puhaltimista (nuottiesimerkin 7 viimeiset neljä tahtia) ja yrittää tehdä saman mutta isommin. Harppu jää silti osan loppupuoliskolla toistuvasti jalkoihin ja sen täytyy tyytyä lähinnä kommentoimaan muun ensemblen sanomaa.

Nuottiesimerkki 7. Ensimmäisen osan tahtit 103–111. Hitaan jakson päälle iskeytyvä puhallinten voimakasdynaaminen rytmioniso (katkelman kolmas tahti) ja tempovaihdos takaisin nopeaan.

Ensimmäisen osan loppupuoliskossa toistuvana elementtinä ovat kaikkien puhalltimien tai kaikkien soitinten yksittäiset yhdenaikaiset äänet (kuten nuottiesimerkin 8 tahti 204), jotka muodostavat eri kohdissa eri harmonioita eli kyseessä ei ole toistuva sama sointu. Vaikka äänet nuottiesimerkin kohdalla soivat pidempään, muissa kohdin nämä tutti-iskut ovat lyhyitä ja staccatomaisia. Olen yrittänyt ajoittaa niitä osin ennakoimattomiin kohtiin, siten että ne ”rikkovat” tai häiritsevät silloin meneillään olevaa linjaa. Nämä iskut edustavat ”ryhtiliikkeitä”, joita soittimet yrittävät yhdessä tehdä vääjäämättömän lopun edessä.

Sitkeästi harppu yrittää keksiä uusia keinoja, jos ei enää kontrolloimaan muita niin sekoittamaan niitä ja aiheuttamaan kaaosta. Joskus nämä keinot toimivat ja harppu saa yhä houkutelua muut soittimet hetkeksi mukaansa (esimerkiksi nuottiesimerkki 8), usein taas ei. Nuottiesimerkissä 8 harppu tuo uuden aiheen, jota muut soittimet toisintavat. Itse asiassa kirjoitin ensin puhallinten katkelman ja sovitin sen sitten harpulle. Tälle katkelmalle minulle oli mielikuvana ihan kirjaimellisesti sirkustempu. Kuvittelen harpun absurdin katkelman olevat jonglööramista samalla kuin tasapainoilee yksipyöräisellä ja puhalttaa käärmepilliin hassu

hattu päässä. Suuret intervallihypyt edestakaisin, mikä ei ole harpulle luonteenomaisimpana pidettyä soitettavaa, luovat mielestäni hieman koomista tai irvokasta ja värikästä mielikuvaa, etenkin laskevien puhallinlinjojen kanssa.

Nuottiesimerkin 8 viimeiset tahdit ovat myös avainasemassa: niistä alkaa ensimmäisen osan loppuhuipennus. Katkelman kolmanneksi viimeisen tahdin pitkä puhallinsointu ilmentää mielikuvaani kumilenkistä – tai ritsasta – joka jännitetään ja seuraavissa tahdeissa singotaan. Loppu on jo pysäyttämättömästi lähestymässä, ja kaoottisuus lisääntyy. Nuottiesimerkissä 8 (viimeiset kaksi tahtia) esiintyvä melodia-aihe, fis-a-d tai useimmiten fis-a-e, toistuu ensimmäisen osan loppupuolisella usein. Olen tavoitellut sillä sitkeää inttamista, joka ei löydä oikeaa muotoaan. Ikään kuin joku kokeilisi väkisin avainta lukkoon, johon se ei sovi tai kenkää väärään jalkaan, lisäten voimaa mutta pysähtymättä miettimään ongelmaan muuta vaihtoehtoista ratkaisua. Otin aiheen toisen osan alusta, käyrätorven ensimmäisistä sävelistä, jotka toisessa osassa saavat lopulta ”oikeat” harmoniasävelet siten että asiassa voidaan päästä eteenpäin. Tämä käyrätorven melodia on seuraavassa alaluvussa 3.2.2 nuottiesimerkin 9 alussa.

Nuottiesimerkki 8. Ensimmäisen osan tahdit 195–206. Harpun onnistunut väliintulo ja loppukasvatuksen alku.

Useiden kaikkien soitinten yhteisten tehottomien ryhtiliikerytysten jälkeen tahdista 204 alkaen harppu hyväksyy tilanteen vääjäämättömyyden ja sen takia päätyy yllyttämään tulevaa seinään päin ajoa ja ylläpitämään hymyilevää kulissia lähes loppuun saakka, inttäen sitkeästi kuudestoistaosakuviolla. Harppu pelastuu kuitenkin ensimmäisen osan lopussa tutulla arpeggionousullaan vain tahtia ennen kuin muut soittimet kuvainnollisesti ajavat päin seinää, joka on pitkien puhallinäntien vesimassamotiivi, ja josta toinen osa alkaa vain lyhyen hiljaisuuden jälkeen.

### 3.2.2 Toinen osa

Toisen osan tarinallisena ajatuksena on, että ensimmäisen osan väsyttämänä ollaan rehellisellä ja avoimella syvätasolla, ilman keinotekoisia rooleja. Sen oli tarkoitus olla myös surusoitto kaikille niille menetetyille tai piilotetuille ominaisuuksille, jotka nyt nostetaan näkyviin. Mielikuvatasolla harppu edustaa toisessa osassa bensiniä, joka tihkuu hiljalleen vesimassan päälle. Tihkuminen oli tärkeä avainsana, ja herättää minussa mielikuvia läpätunkevasta, pysäyttämättömästä ja siten vähäisyydestään riippumatta voimakkaasta prosessista. Sen roolin halusin antaa harpulle paitsi teoksen soolosoittimena, myös soitinta edustavana ominaisuutena. Harppu ei ole soittimena voimakasäänisimmästä päästä, mutta kun se tulee esiin oikeana hetkenä, se erottuu ainutlaatuisen sointivärinsä vuoksi.

Toisen osan alun kahdeksan tahdin aikana hengitys tasautuu lähes pysähtyneeksi (nuottiesimerkki 9). Käyrätorven sama melodia, jota on ennakoitu ensimmäisen osan loppupuolella, kertautuu kolmesti, joka kerralla hidastuen. Se saa parikseen fagotilta ja harpulta joka kerralla hieman erilaisen harmonian. Ajattelen että nämä kuusi ensimmäistä tahtia ovat hengityksiä, hengityksen tasaamista edellisestä osasta. Tahdit 7–8 luovat raskasta, miltei pysähtynyttä vettä. Harjoituskirjain A:sta alkaa koko osan läpi pysyvä tempo *adagio*, *poco rubato*. Harpun melodialinja tahdeissa 9–11 on ensimmäinen välähdys tulevasta bensiniestä. Taivoittelin vaikutelmaa, että harppu erottuu hitaasta puhallinmassasta. Se myös kuulostaa hieman kummalliselta johtuen kielten bendauksesta, joka on merkitty nuottiin V-vibratomerkein. Bensini on kummallista ja näyttää kummalliselta, ja tässä osassa kaikki tarkasteluun nostetut, pintaa syvemmälle lähes kadotetut ominaisuudet ovat kummallisia ja kauniita. Harpulla kielen bendaus toteutetaan



Sen jälkeen aloin luoda puhaltimilla eräänlaista oikein syvää ja tummaa, raskasta vettä, jonka luominen kestääkin muutaman minuutin. Harppu käy aluksi vähän pohtimassa syvissä vesissä, mutta pääasiassa halusin antaa veden roolin puhaltimille. Soitinten rooli olisi pysynyt tarkkarajaisempana, jos harppu ei osallistuisi tässä vaiheessa lainkaan, mutta en hennonut jättää soolosoitinta niin pitkäksi aikaa hiljaiseksi.

Nuottiesimerkki 10. Toisen osan tahtit 17–24.

”Bensiinin tihkuminen” alkaa tahdista 49 ja jatkuu tahtiin 87 asti eli kestää melko pitkään, noin kaksi minuuttia. Se oli alkuperäisessä suunnitelmassani harppukadenssin paikka, sillä draamallisesti näen sen koko teoksen huippukohtana. Ajatus bensiinin säveltämisestä mille tahansa soittimesta tuntui alkuun mahdottomalta ja välttelin asiaan tarttumista pitkään. Tavallaan ”kuulin” visuaalisen ja tekstuurisen mielikuvani, mutta en saanut siitä pitkään nuottitasolla otetta. Lopulta päädyin siihen, että harppu aloittaa aivan ylärekisterissä ja lähes kaikki äänet korotettuina, jotta saadaan kireä ja kirkas äänenväri. Ensin harppu tekee yksittäisiä pieniä ”kimmellyksiä” (nuottiesimerkki 11). Harpun soittamat fragmentit ovat satumanvaraisen kaltaisia, eikä niissä ole erityistä kaavaa. Tahdeissa 54–57 harppu toistaa ensin perässä trumpetin melodiaa ja myötäilee sitä kommentoi-

den. Ajattelen sen olevan veden tunnustelua, sen pohtimista, mihin muotoon bensiinin pitäisi asettua. Samaan aikaan olen halunnut pitää harpun leikkisän hyppellevänä, ”kimmeltävänä.”

The musical score for Nuottiesimerkki 11, measures 48-57, is written for a symphony orchestra. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The harp (Hp) part is the most prominent, featuring a complex, rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes. The woodwinds (Fl., Ob., Cl. in Eb, Bsn., F. Hn in F 1, F. Hn in F 2, Tpt in C, Tbn.) and strings (Tm.) provide a sparse, atmospheric accompaniment. Dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp).

Nuottiesimerkki 11. Toisen osan tahdit 48–57. Harpun ensimmäiset bensiniipisarat. Kontrabasso ei soi tässä katkelmassa.

Vähitellen harppu alkaa levitä puhallinmassan ylle. Tähän valitsin ratkaisun, jossa polyrytmisen nopea harpputekstuuri alkaa hiljalleen laskeutua keskirekisteriä kohti ja samalla sävelikkö muuttuu vähitellen korotetuista palautettuihin ja lopulta alennettuihin säveliin, jolloin saadaan vapaiden kielten ja keskirekisterin pehmeämpää sointia. Polyrytmisellä vapaalla ja vaihtelevalla kuvioinnilla tavoittelin mielikuvaa bensiinin kaikkien spektrin värien välkkymistä auringonvalossa veden ennakoimattoman liikkeen myötä. Nuottiesimerkki 12 on katkelma kyseisestä leviämispöressistä ja ilmentää melko hyvin minkäläistä musiikillista tekstuuria tässä jaksossa on. Harppu myös pyrkii vuoropuhelmaan vesimassaensemblen kanssa ja pitää välillä pieniä kokeilevia taukoja kuin tutkien veden pintaa ja liikettä. Muut soittimet reagoivat hitaammin ja viiveellä vilkkaaseen harppuun. Rakensin harpun ja puhallinten stemmoja vuorotellen tahdin–kaksi kerrallaan edeten siten että harpulle sävelletty materiaali vaikutti puhaltimiin ja toisinpäin.

Koko noin kaksiminuuttisen jakson ajan puhaltimista soi aina vähintään yksi, useimmiten kaksi tai kolme yhtä aikaa. Kuten nuottiesimerkistä 12 ilmenee, vas-

ket ja puupuhaltimet vuorottelevat jonkin verran, mutta myös yhdistän niistä toisiinsa erilaisia pareja. Tähän minulla ei ollut mitään tiettyä kaavaa, vaan pyrin siihen, että eri soittimet pääsisivät ääneen ja käytäisiin läpi monenlaisia soitinyhdistelmiä. Puhaltimet ja harppu eivät noudata keskenään täysin samoja sävelkokoja, millä yritän ilmentää niiden sekoittumattomuutta, mutta niillä on hetkittäin joitakin yhteisiä säveliä, kuten nuottiesimerkissä 12 näkyy. Näillä harmonisilla ratkaisuilla olen pyrkinyt kuvastamaan niiden yhteistä pinta-alaa ja vuorovaikutusta. Toisen osan loppupuolisko kattaa bensiinin levittymisen ja asettumisen melko aloilleen. Halusin herkeimpään kohtaan harpun huiluääniä, joihin vesienensemble mukautuu hitaasti. Vesi liikahdaa vielä vähän, mutta bensiini on hyvin asettunut ja teos päättyy rauhaan ja pysähtyneisyyteen.

Nuottiesimerkki 12. Toisen osan tahdit 64–71. Kontrabasso ei soi tässä katkelmassa.

En ole jälkeinpäin analysoidessani varma, pidänpö edellä mainittua bensiinin levittymisosiota harpun kadenssina. Muut soittimet soivat ohuesti ja pitkiä, hitaasti vaihtuvia harmonioita kun taas harppu tekee soittajalle haastavaa, vikkelää polyrytmistä kuviointia, joka todennäköisesti vie suurimman osan kuulijan huomiosta, ja johtaa lyhyisiin soolopätkiin. Tarina- ja mielikuvatasolla taas vesi ja bensiini ovat samanveroisia. Katsojan näkökulmasta, kun katsomme sateenkaaren väreissä läikkyvää vesilammikkoa, katsommeko bensiiniä vai vettä? Niitä ei voi silmin erottaa toisistaan.

### 3.2.3 Kolmas osa

Kolmannessa osassa harpun rooli ei varsinaisesti ole enää solistinen muihin verrattuna. Pohdin sitkeästi vielä viimeisen osan päättämistä harppukadenssilla, mutta osan aiheen, post-it -lappujen tarrapinnan kulumisen, muodostuessa kadenssi-idea ei mielestäni enää sopinut osaan.

Hyödynsin suurelta osin ensimmäisen ja toisen osan aiheita, joita järjestin uudelleen ja kehittelemällä eri suuntiin. Joistakin otin melodian tai harmoniakatkelmia eri soittimille tai eri rytmiin ja tempoon, jossakin kohtaa taas hyödynsin jotakin aiemman osan rytmielementtiä vieden sen eri melodialle tai harmonialle. Näin loin pieniä erivärisiä fragmentteja, jotka edustavat minulle post-it lappuja, joille ehkä kirjoitetaan jotakin, ja jotka irrotetaan ja liimataan uudelleen, osa useamman kerran. Lapuilla on tässä osassa myös omaa ääntä ja tahtoa: ne tahtovat tulla nähtyiksi (kuulluksi) ja tahtovat pysyä kiinni. Osa lapuista on hyvin sitkeitä ja kuluvat kuulumattomiin vasta monen siirron jälkeen tai palaavat tauon jälkeen takaisin kukaan, kun ne on jo välissä unohdettu. Osa lapuista on hyvin lyhytikäisiä ja esiintyy vain kerran.

Ensimmäisiin lappuihin käytetään osassa enemmän aikaa ja huomiota, kun myöhemmin tulee huomaamattomampia, jopa vain yhden soittimen toteuttamia lappuja. Koin että se olisi osan kannalta musiikillisesti tasapainoisempi ratkaisu ja ajattelin, että kuulijan on helpompi ottaa alkuun hieman suurempia kokonaisuuksia vastaan. Ratkaisu myös myötäilee koko osan draamallista kaarta: lappuja tulee ensin yksitellen, ja vähitellen koko tila täyttyy niistä, kunnes ne kaikki lehahtavat ilmaan aiheuttaen hetkellisen kaaoksen.

Tavoittelin näitä tarrapinnan kulumisia ja irrottamisia erilaisin musiikillisin keinoin. Esimerkiksi tahdeissa 6–10 tahtilaji pyöristyy neliskulmaisesta 4/4-tahtilajista 3/4-tahtilajiin. Harpun laskeva triolikuviota tahdeissa 8–10 ilmentää irronneen lapun leijailua lattialle (nuottiesimerkki 13).

Nuottiesimerkki 13. Kolmannen osan tahtit 4–10, ensimmäisen lapun irrottaminen

Osa lapuista kuluu hiljalleen, jääden toistamaan jotakin asiaa "haaleammin" yhä pienenevässä nyanssissa. Osa revitään niin voimallisesti irti, että ne ottavat siitä osumaa välittömästi. Yksi lappu revitään. Harppu saa usein pieniä solistisia ja kerronnalle merkityksellisiä rooleja siinä missä muut soittimet toimivat enemmän ryhminä. Se saa erilaisia irtoamisrooleja, kuten tahtien 6–10 putoavan lapun leijaileminen lattialle (nuottiesimerkki 13), lapun repiminen tai tahtien 51–55 tai 64–67 sitkeän jankkaava tarttumisen (näistä ensimmäinen nuottiesimerkissä 14).

Nuottiesimerkki 14. Kolmannen osan tahtien 47–55 harpun stemma. Harppu kertoo hyvin lyhyen lapun tarinan, jossa jo monesti irrotettu lappu yrittää sitkeästi tarttua, eli jää toistamaan samaa sointua kuluen hiljalleen. Muut soittimet kertovat samaan aikaan jo toisista lapuista.

Tahdeissa 73–81 harppu kertoo lappujen välityksellä tapahtuneen tarinan ja piirtää ensin vaaleanpunasävyisen, toiveikkaan ehdotuksen, jonka joku torjuu ag-

gressiivisesti yliviivaten lapun tekstin (glissando). Torjunut osapuoli vielä alleviivaa kieltäytymistään muutaman tahdin rytmikkäällä katkelmalla. (Nuottiesimerkki 15.)

Nuottiesimerkki 15. Kolmannen osan tahtien 73–81 harppustemma. Muut soittimet soittavat muita asioita samaan aikaan.

Osan huippukohta alkaa tahdistä 91, kun lappuja alkaa olla yhä enemmän yhtä aikaa näkyvillä. Yhdistin eri lappujen teemoja yhtä aikaa soivaksi ja lopulta ”pakotin” ne tahdistä 95 tahtiin 98 samaan rytmiin, joka puolestaan on lainattu ensimmäisen osan loppupuolelta (nuottiesimerkki 16). Samaan aikaan eri soittimilla soi neljä eri teemaa eli neljä eri lappua. Tämä johtaa vauhdikkaaseen kaaokseen ja lopulta kaikkien lappujen lentelyyn ilmassa (alkaen tahti 109) ja varisemiseen lattialle (tahdit 113–115).

Nuottiesimerkki 16. Kolmannen osan huippukohta, tahdit 91–100, jossa tahtien 95–98 rytmi on lainattu ensimmäisestä osasta.

Lappujen ilmassa lepattamista olen tavoitellut puupuhaltimien nopealla trioli- ja kuudestoistaosakuviointilla, jota vaskien pitkät äänet säestävät (nuottiesimerkki

17). Lähes sama kuviointi toistuu kaksi tahtia kerrallaan, eli nuottiesimerkin ensimmäinen ja toinen tahti ovat keskenään lähes identtiset, samoin kuin kolmas ja neljäs tahti keskenään.

Toimintaelokuvissa on paljon käytetty dramaattisimmissa kohtauksissa tehokeinona hetkellistä videokuvan hidastamista ja samanaikaista äänten hiljenemistä esimerkiksi luodin lentäessä tai sankarin pudotessa alas jyrkänteeltä. Tavoittelin tällä harmoniatason hitaudella samansuuntaista vaikutelmaa kuin elokuvamaailmassa, eli hetkeksi musiikissa tarkastelu lähes pysähtyy kuvaan ilmassa leijuvista lappuista, ennen kuin prosessi nopeutuu takaisin fysiikan lakien mukaiseen nopeuteen ja laput putoavat tahdeissa 113–115, mitä ilmentää harpun laskeva ja hidastuva kuviointi ja yhtäaikainen dynaaminen vaimeneminen niin hiljaisiksi kuin puupuhaltimilla on mahdollista se toteuttaa.

Nuottiesimerkki 17. Kolmannen osan tahtit 109–115. Lappujen lentely ilmassa ja lattialle variseminen.

Tämän jälkeen kuuluu enää hyvin pieniä ja rikkonaisia kaikuja yksittäisten lappujen muistoista, kuten yksi läpi koko teoksen kantavista, puupuhallinten utelias staccatotohina tai vaskien esittämät kuluneiden lappujen irrotusäänet. Osa päättyy mielikuvissani kuvitteellisen huoneen oven sulkemiseen, joka päättää koko tarttumattomuusmatkan. Ehkäpä koko kolmas osa on sijoittunut työpaikan toimis-

toon, jossa kiireiset ihmiset ovat viestineet lappujen kautta ja jättäneet niitä toisensa työpisteille tai postilokeroon. Osan viimeiset kolme tahtia, eli oven sulkeminen, toisintaa lähes sellaisenaan saman motiivin, joka esiintyy toisen osan alkupuolella (nuottiesimerkki 9, tahdit 7–8). Siinä ovat samat soittimet, fagotti ja käyrätorvi, ja nyt ainoana erona on, että se on kirjoitettu kolmelle tahdille kahden sijaan sillä jälkimmäinen tempo ei ole yhtä hidas (nuottiesimerkki 18, viimeiset kolme tahtia, tempo lento).

Lento

The musical score consists of ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), French Horn in F1 (F. Hn in F 1), French Horn in F2 (F. Hn in F 2), Trumpet in C (Tpt in C), Trombone (Tbn.), Harp (Hp), and Double Bass (D. B.). The score is in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento'. The music features a melodic motif in the bassoon and trumpet parts, with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mp*. The harp part has a triplet marking *pp-3*. The double bass part is mostly silent.

Nuottiesimerkki 18. Kolmannen osan tahdit 129–140, osan ja koko teoksen loppu.

## 4 POHDINTA

Harppuun ja harppumusiikkiin liittyvät stereotypiat ovat ilmiö, jota epäilemättä lähes jokainen harpisti kohtaa työelämässään ja sen ulkopuolella. Se näkyy esimerkiksi ihmisten tavassa puhua, materiaalissa, jota säveltäjät kirjoittavat ja siinä, mitä orkesterinjohtajat edellyttävät harpisteilta ja minkälaisia asioita he haluavat tulkittavan soitettavasta musiikista. Se on kuitenkin kokemuksellisuutensa vuoksi myös vaikeasti selitettävä ja määriteltävä ilmiö. Olin yllätynyt siitä, miten paljon löysin kirjallisuudesta mainintoja koetuista stereotypioista ja jopa teorioita niiden historiallisesta kehityksestä (mm. Aubat-Andrieu ym. 2013, 1; Bova 2016, 124–125; Lane 2022, 18–19; Scheuregger 2019, 553). Usein perusteet stereotyyppien olemassaoloon liittyivät kuitenkin lähinnä historiallisten henkilöiden ja tahojen sanomisiin tai siihen, minkälaista musiikkia on sävelletty minäkin aikana. Diskursianalyysi harppuun ja harppumusiikkiin liittyvistä sanavalinnoista nykyajassa niin ammattiympäristössä kuin ei-ammattimuusikoidenkin puheissa olisi kiinnostava tutkimuskohde, sillä se toisi tarkasteluun implisiittisempiä mielikuvia kuin vaikkapa haastattelu- tai mielipidetutkimus.

Oman harppukonserton säveltäminen ja opinnäytetyöraportin kirjoittaminen ovat olleet kiinnostava projekti. Yllätyin siitä, miten paljon olen samalla käynyt läpi omaa soitin- ja musiikkisuhdettani. Alan kirjallisuuden läpikäyminen on ollut hyödyllistä, sillä olen jäsentänyt itselleni aiempaa selkeämmin harpun historiaa ja keskeisten harpistien merkitystä sekä tarkastellut historiaa kriittisesti. Oma kirjallisuuden pohjaamaton ennakko-oletukseni harppustereotypioista ja niiden kulminoitumisesta ranskalaiseen romantiikkaan ja impressionismiin osoittautui melko oikeaksi, mutta yllätyin siitä, että soittimen nykyinen rooli vaikuttaisi olevan niinkin tuore. Oli ilahduttavaa nähdä, kuinka paljon harpistit ovat nyt 2000-luvun aikana tehneet mielenkiintoisia väitöskirjoja ja muuta kirjallisuutta myös kriittisestä ja feministisestä näkökulmasta (esimerkiksi Aubat-Andrieu ym. 2013; Lane 2022). Harpistien tekemä työ harppuohjelmiston monipuolisuuden ja soittimen aseman edistämiseksi näyttäisi jatkuvan edelleen, ja riittävä perehtyneisyys näihin aiheisiin on mielestäni eduksi kenelle tahansa harpistille ja mielellään orkesterinjohtajille ja säveltäjillekin.

Harpistina minulla oli tietyssä mielessä etu harpulle säveltäessä, sillä hahmotan pedaalijärjestelmän vaivattomasti ja voin tarvittaessa kokeilla erilaisia asioita soitin- äärellä. Toisaalta tieto siitä, että todennäköisesti itse soitan teoksen kantaesityksessä, saa helposti tekemään teknisesti vähemmän haastavaa materiaalia. Myös käsitykseni siitä mikä ”ei sovi” tai ”ei ole mahdollista” harpulle, ovat epäilemättä rajoittuneita, ja ei-harpistisäveltäjä saattaisi keksiä jotakin raikasta juuri vähemmän soitinkohtaisen tietämyksensä ansiosta. Olen myös koulutukseni myötä keskittynyt valikoituun, yleisesti keskeisenä pidettyyn harppumusiikkiin, mikä vaikuttaa arvatenkin tekemiini ratkaisuihin osin tiedostamattomallakin tavalla. Kirjallisuutta lukiessa minussa heräsi hetkittäin hyvinkin vahvoja tunnereaktioita ja jopa epätoivoisia ajatuksia: voinko enää soittaa joitakin harpputeoksia nyt kun näen niihin kytkeytyvän ongelmallisuuden? Minkälaista musiikkia saan ylipäätään säveltää soittimelle? Osa harpulle säveltäneistä on ottanut hyvinkin jyrkkiä ”ei ainkaan tätä” – linjoja, mutta en tahtoisi nähdä asiaa niin mustavalkoisena. Ongelmalliset piirteet länsimaisen taidemusiikin historiassa on hyvä tiedostaa, mutta myös nähdä osana ajankuvaa. Eri soitinten kantama sukupuolitaakka sen sijaan on tänä päivänäkin vaikuttava ilmiö, jonka purkaminen vaatii aikaa ja aktiivisia toimia erityisesti koulu- ja musiikkioppilaitoksissa työskenteleviltä opetus- ja kasvatustalouden ammattilaisilta.

Scheuregger (2019) kirjoittaa pyrkimyksestä stereotyyppisiä haastaessa silti hyödyntää harpun ominaispiirteitä, kuten pitkäkestoista sointia. Hän tekee artikkelissaan näkyväksi harpun stereotyyppisen äänimaailman teknistä puolta, esimerkiksi tapaa korostaa ja pidentää pitkää sointia hajautuksiin liittyvillä ratkaisuilla ja saman soinnun käännosten toistamisella tai korostaa soitin ”virtaavaa luonnetta” murtosointukuvioilla ja vain harpulla mahdollisilla, ei-diatonisten asteikkojen glissandoilla. Scheuregger asettaa näille vastinpareja, kuten sammutukset ja vaimennukset pitkän ja täyteläisen soinnin vastakohtana, tai fragmentaarisuus ja töksähtelevyys virtaavuuden vastakohtana, ja ehdottaa näitä lähtökohdiksi uudenlaisen sointimaailman tutkimuksiin. (Scheuregger 2019, 555, 557–559.)

On varmaankin mahdotonta absoluuttisesti määrittää, mitkä ovat harpulle luontaisia ominaispiirteitä, sillä ne kietoutuvat auttamatta kulttuurisiin käsityksiin ja mielikuviin sekä kokemuksiin siitä minkä on ”vaivatonta” tai ”luontevaa” soittaa, kun taas pedaali- ja harppuharpun soittotekniikka on muovaantunut tietyssä kulttuurissa ja

eroaa suuresti esimerkiksi latinalaisamerikkalaisten kulttuurien harpunoittotekniikoista. Ajattelisin, että kiinnostavaa musiikkia saadaan aikaan, kun tiettyjä efektejä ja tekniikoita ei rajata jyrkästi ulos, vaan niitä voidaan tarkastella suhteessa vastakohtiinsa tai liittää eri tavoin toisiinsa ja eri yhteyksiin. Tällöin käytävissä olevien mahdollisuuksien määrä on suuri ja soitin voi näyttäytyä monipuolisena ja moneen taipuvana. Perinteisillä ja stereotyyppisillä harpputekniikoilla voi vaivattomasti ilmaista teoksissa vaikkapa juuri niitä herkkiä, taivaallisia tai mystisiä vaikutelmia tai niitä voi toisaalta käyttää myös humoristisesti ja yllättävästi.

Oma konserttoni toisintaa joitakin perinteisiä ratkaisuja, kuten soolosoittimen ja muun kokoonpanon välistä vuorottelua. En myöskään ole käyttänyt harpun tai muiden soittimien moderneja erityistekniikoita lukuun ottamatta kielten bendausta. Käytän harpulle tyypillisinä pidettyjä elementtejä, kuten arpeggioita ja hui-luääniä melko runsaasti läpi teoksen, osin koska pidän niistä. Ne sijoittuvat mielestäni jossain määrin epästereotyyppiseen tai neutraaliin kontekstiin vapaatonaalisen harmoniamaailman vuoksi. Musiikissani ei ole romanttiselle musiikille tyypillisiä harmoniasuhteita ja niiden kautta rakentuvaa kerrontaa. Myös soitinkokoonpanovalinta eroaa tyypillisissä harppukonsertoissa, joissa on lähes aina mukana jousisto. Alkuperäiset suunnitelmani esimerkiksi rytmisektiosta sähkökitaroinen ja rumpusetteineen, tai punkvaikutteisuudesta, ovat edelleen kiinnostavia ja saattavat jäädä odottamaan seuraavia sävellystöitäni. Raskaampi punkestetiiikka voisi soveltua hyvin stereotyyppioita haastavaan ja kantaaottavaan teokseen. Omasta konsertostani ei tullut äreällä tavalla kantaaottava, vaan pikemminkin pohtiva ja toivoakseni aito.

Se, miten onnistunut sävellykseni on musiikillisesti, selvinnee vasta tulevaisuudessa, kun saan järjestettyä sen soitettavaksi ja esitettäväksi. Olen tässä vaiheessa sen sijaan erityisen tyytyväinen sävellystyössä käymääni ajatusprosessiin. Minua ilahduttaa aiheiden nivoutuminen ja järjestyminen ainakin itseni mieltämänä eheänä kokonaisuutena. Tarttumattomuuden teema sai monia eri puolia, joiden välille on rakentunut monitasoisia merkityssuhteita nimeämisestä alkaen tarinoihin ja konkreettisiin mielleyhtymiin asti. Myös oman sävellyksen analysointi jälkeinpäin opinnäytetyöraportissa toi yhteen ja konkretisoi itselleni sävellysssessia tavalla, jota en todennäköisesti ehdi ja tule tehneeksi näin syväluotaavasti ainakaan kaikkien tulevien sävellysteni kohdalla.

## LÄHTEET

Abeles, Harold; Hafeli, Mary & Sears, Colleen 2014. Musicians crossing musical instrument gender stereotypes: a study of computer-mediated communication. Julkaisussa Music education research, 2014-07, Vol.16 (3), s.346–366.

Aubat-Andrieu, Mathilde; Bancaud, Laurence; Barbé, Aurélie; Breschand, Hélène 2013. Guide to the contemporary harp. Englanninkielinen käännös Lilian Rossi & Jean Rossi 2019. Bloomington, Indiana University Press.

Bova, Lucia 2016. The Modern harp. The evolution of an idiomatic language in harp writing, notation and repertory from the 16<sup>th</sup> century to the present. Milano, Edizioni Suvini Zerboni.

Chen, Lee-Fei 2008. The Emergence of the Double-Action Harp as the Standard Instrument: Pleyel's Chromatic Harp and Erard's Double-Action Harp. Väitöskirja. University of Miami.

Chilians, Melanie 2021. Re-embodying Syrinx in the ancient Peloponnese and French colonial Belle Époque: Investigating bodily change associated with sexual assault. Julkaisussa The European journal of women's studies, 2021–05, Vol.28 (2), s.145–158

Cutler, Sara 2019. Performance Practice of Three Tchaikovsky Ballet Cadenzas: A Discussion of the Current Editing Practice Rose Adagio Harp Cadenzas. Julkaisussa The American harp journal, 2019-06, s.16–35.

Debussy, Claude 1904. Dances pour harpe chromatique avec accompagnement d'orchestre d'instruments à cordes. Pariisi, Durand.

Epperson Maxwell, Tess 2012. Worth the wait: the history of the Ginastera Harp Concerto. Julkaisussa The American Harp Journal 2012–12, s. 46–48.

Houser, Kimberly Ann 2004. Five virtuoso harpists as composers: Their contributions to the technique and literature of the harp. Väitöskirja. The University of Arizona.

Lane, Chelsea 2022. The Feminine Harp as as Feminist Tool: Early Professional Footing or Women in Mid-Twentieth-Century America. Väitöskirja. University of New York.

Murtomäki, Veijo 2006. Romanttinen konsertto. Sibelius-Akatemia, Musiikin historiaa – verkkosivusto. Viitattu 7.4.2025. [https://muhi.uniarts.fi/rom\\_konsertto1/](https://muhi.uniarts.fi/rom_konsertto1/)

Murtomäki, Veijo 2019. Orkesteri- ja soolokonsertto. Sibelius-Akatemia, Musiikin historiaa - verkkosivusto. Viitattu 7.4.2025. <https://muhi.uniarts.fi/orkesteri-ja-soolokonsertto/>

Parsons, Jeffrey Lee 2004. Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions. Väitöskirja. Texas Tech University.

Ravel, Maurice 1906. Introduction et allegro pour harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette. Pariisi, Durand.

Scheuregger, Martin 2019. Redefining Idiomatic Writing for the Harp. Julkaisussa Contemporary Music review 2019-11, Vol.38 (6), s.553–576.

Sprout, Graciela Beverly Magwili 2015. Considerations, examples and explanations for the non-harpist composer. Maisterintutkielma. California State University.

Stoop, Ernestine 2014. Verkkosivusto Composing for the harp. Viitattu 12.4.2025. <https://composingforharp.com/category/column/>

Zingel, Hans Joachim 1992. Harp Music in the Nineteenth Century. Englanninkielinen käännös Mark Palkovic. Bloomington, Indiana University Press.

Kuvalähteet:

Kuva 1: The Standard of Ur: the peace side (nd). The Trustees of the British Museum. Viitattu 26.4.2025. <https://www.britishmuseum.org/collectio/image/12553001>

Kuva 2: Harfe, Süddeutschland, 16Jh (nd). Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig (Grassi). Viitattu 26.4.2025. <https://mfm.uni-leipzig.de/dt/dasmusum/exponate/Harfe.php>

Kuva 3: L'arpa Estense (nd). Archivio Musicale Multimediale Estense (AMUSES). Viitattu 26.4.2025. [https://www.movio.benicultura.it/ame/amuses\\_archiviomusicalemultimedialeestense/it/179/galleria-estense](https://www.movio.benicultura.it/ame/amuses_archiviomusicalemultimedialeestense/it/179/galleria-estense)

Kuva 4: Harpe par Jean Henri Naderman (nd). Musée de la Musique, Philharmonie de Paris. Viitattu 26.4.2025. <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/>

Kuva 5: La reine musicienne. Jean-Baptiste-André Gautier-Dagoty portraiturant la Reine dans sa chambre (détail) 2023. Les Carnets de Versaille. Viitattu 26.4.2025. <https://www.lescarnetsdeversailles.fr/2023/06/la-reine-musicienne/>

Kuva 6: Double-action pedal harp (nd). National music museum. Viitattu 26.4.2025. <https://emuseum.nmmusd.org/objects/4785/doubleaction-pedal-harp>

Kuva 7: Harpe chromatique, maison Pleyel (nd). Musée de la Musique, Philharmonie de Paris. Viitattu 26.4.2025. <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/>

Kuva 8: Double Chromatic Harp by Henry Greenway (nd). The Metropolitan Museum of Arts. Viitattu 26.4.2025. <https://www.metmuseum.org/art/collectio/search/501801>

Kuva 9: Pedal mechanism. Harp notation by Gunnhildur Einarsdóttir. Viitattu 26.4.2025. <https://harpnotation.com/de/the-harp/pedal-mechanism/>