

Anna Repo ja Ella Rosenlund

Cuatro Estaciones Porteñas

Musiikkia ja kirjallisuutta yhdistävän konsertin
suunnittelu ja toteutus

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

26.11.2012

<p>Tekijät Otsikko</p> <p>Sivumäärä Aika</p>	<p>Anna Repo & Ella Rosenlund <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i>, Musiikkia ja kirjallisuutta yhdistävän konsertin suunnittelu ja toteutus</p> <p>35 sivua + 2 liitettä + dvd 26.11.2012</p>
<p>Tutkinto</p>	<p>Musiikkipedagogi</p>
<p>Koulutusohjelma</p>	<p>Musiikin koulutusohjelma</p>
<p>Suuntautumisvaihtoehto</p>	<p>Musiikkipedagogi</p>
<p>Ohjaajat</p>	<p>Annu Tuovila, MuT Marko Puro, MuM Minna Muukkonen, MuT</p>
<p>Opinnäytetyömme on monimuototyö, joka koostuu eri taiteenaloja yhdistävästä konsertista ja kirjallisesta osiosta. Konserttimme pidettiin Metropolia Ammattikorkeakoulun kamarimusiikkisalissa 6.10.2012. Yhdistimme siinä Mika Waltarin runoja ja romaanien katkelmia Astor Piazzollan teokseen <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i>. Esityskokoonpanomme muodostui viidestä muusikosta, näyttelijästä, sekä valosuunnittelijasta.</p> <p>Kirjallisessa osiossa keskityimme Piazzollaan ja hänen musiikkiinsa, Waltariin ja valitsemiimme teksteihin, raportoimme harjoitteluprosessiamme ja kirjoitamme monitaiteellisen konsertin toteutuksesta. Lisäksi tutkimme opettajuuden ja muusikkouden vuorovaikutusta ja pohdimme miten omaa muusikkouttaan hyödyntämällä voi tulevaisuudessa laajentaa omaa työnkuvaansa.</p> <p>Oman muusikkouden harjoittaminen ja ylläpitäminen on tärkeää myös musiikkipedagogeille. Tämä opinnäytetyö on antanut rohkeutta tarttua haasteisiin ja käyttää omaa ammatti-osaamistaan erilaisissa konteksteissa. Se on myös antanut realistisen käsityksen siitä, mihin resurssit riittävät. Toivomme, että opinnäytetyöstämme voisi saada apua ja ideoita muiden samankaltaisten projektien toteuttamiseen.</p>	
<p>Avainsanat</p>	<p>Astor Piazzolla, Mika Waltari, muusikot, pedagogit, taideintegraatio, monimuototyö, konsertti</p>

Authors Title	Anna Repo & Ella Rosenlund <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i> – A Report on a Concert Inspired by Composer Astor Piazzolla and Author Mika Waltari
Number of Pages Date	35 pages + 2 appendices +dvd 26 November 2012
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Early Childhood Music Education
Supervisors	Annu Tuovila, DMus Marko Puro, MMus Minna Muukkonen, DMus
<p>Our final project consists of a concert that combines different art forms and a written report reflecting on the process. The concert took place in the Chamber Music Hall of Metropolia University of Applied Sciences on 6th October 2012. The concert included reading of Mika Waltari's poems and passages of his novels as well as Astor Piazzolla's music <i>Cuatro Estaciones Porteñas</i> played by our quintet. The show was carried out by five musicians, an actor and a lighting designer.</p> <p>The written report focuses on Piazzolla, Waltari and on the compositions and literature we chose to use in our concert. We describe our rehearsal process and report on our experiences of producing a cross-artistic concert. We also examine the relationship between teaching and working as a musician and discuss how being a performing musician as well as a teacher can open up various ways of employing ourselves in the future.</p> <p>Practising and maintaining your own playing skills is also important for music teachers. This final project has given us courage to take up new challenges in utilizing our professional skills in various contexts. We have also gained a realistic understanding of what working as a musician is all about. We hope that this written report of our final project can be used as a source of inspiration and a practical guide for those who are preparing a cross artistic concert.</p>	
Keywords	Astor Piazzolla, Mika Waltari, musician, pedagog, arts integration, concert

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Astor Piazzolla	3
2.1	Lapsuus	3
2.2	Tangomuusikoksi ja säveltäjäksi	4
2.3	Tango nuevo ja Piazzollan merkitys tangomusiikin kehityksessä	6
2.4	<i>Cuatro Estaciones Porteñas (Buenos Airesin neljä vuodenaikaa)</i>	8
2.5	Musiikki tarinankerronnan tukena	9
2.5.1	Ensimmäinen osa: <i>Primavera Porteña</i>	10
2.5.2	Toinen osa: <i>Verano Porteño</i>	12
2.5.3	Kolmas osa: <i>Otono Porteño</i>	13
2.5.4	Neljäs osa: <i>Invierno Porteño</i>	13
3	Mika Waltari	16
3.1	Tekstien valinta	16
3.2	Tekstien sovittaminen musiikkiin	17
3.3	<i>Suuri illusioni</i>	20
3.4	Mika Waltari runoilijana	21
3.5	Muu tuotanto ja merkittävyys suomalaisessa kirjallisuudessa	22
4	Harjoitteluprosessi ja konsertin toteutus	23
4.1	Esityksen kokoonpano	23
4.2	Teoksen harjoittelu ja musiikilliset haasteet	23
4.3	Esityksen draamallinen puoli	24
4.4	Valosuunnittelu	26
4.5	Konsertin toteutus ja jälkipuinti	28
5	Pohdintaa opettajuudesta ja muusikkoudesta	29
5.1	Opettajuus ja muusikkous vuorovaikutuksessa	29
5.2	Muusikkouden kehittämisen merkitys työssä jaksamisen kannalta	30
5.3	Miten opettajuus ja muusikkous rajoittavat ja tukevat toisiaan	31
5.4	Musiikkipedagogin muuttuva työnkuva	31
5.5	Muusikon ja musiikkipedagogin ero	32
6	Yhteenveto	33
	Lähteet	35

Liitteet

Liite 1. Konsertin työryhmä

Liite 2. Konserttiohjelma

1 Johdanto

Alkaessamme suunnitella opinnäytetyömme aiheita meille oli alusta asti selvää, että halusimme tehdä siitä soivan opinnäytetyön, eli sellaisen, jossa saisimme hyödyntää omaa muusikkouttamme ja pääsisimme itse soittamaan. Pääaineemme Metropoliassa on varhaisiän musiikkikasvatus ja opintojemme aikana on usein tunnut, että suuren osan opiskeluajasta on vienyt kaikki muu kuin soittaminen, eikä oman muusikkouden kehittämiseksi ja harjoittelulle ole jäänyt niin paljon aikaa kuin haluaisi. Siksi tuntui innostavalta tehdä opinnäytetyö konsertin muodossa.

Aluksi meillä oli erilaisia vaihtoehtoja konsertin teemaksi, kuten omia sovituksia tutuista lastenlauluista. Lopulta tulimme kuitenkin siihen tulokseen, että koska tämä on meidän opinnäytetyömme, johon tulisimme laittamaan paljon aikaa ja energiaa, lähtökohtana on oltava musiikki, jonka soittamisesta todella nauttisimme, eikä se, että konsertin tulisi välttämättä olla suunnattu lapsille.

Astor Piazzollan *Cuatro Estaciones Porteñas (Buenos Airesin neljä vuodenaikaa)* –sarja tuntui molemmista innostavalta ja mieluisalta teokselta, joka olisi hienoa päästä esittämään. Piazzollan musiikki oli meille entuudestaan jo jonkin verran tuttua ja yhteissoiton kannalta kiinnostavaa. Kuten nimestä voi päätellä, teos koostuu neljästä vuodenaikasta, joissa jokaisessa on hyvin omanlaisensa tunnelma. Saimme idean yhdistää musiikkiin tarinan, joka kulkisi läpi eri vuodenaikojen ja jonka joku kertoisi konsertissa musiikin rinnalla. Pohdittuamme eri vaihtoehtoja tarinan itse kirjoittamisesta valmiin materiaalin käyttöön päädyimme Mika Waltarin varhaistuotannon runoihin, jotka tekivät meihin molempiin välittömästi vaikutuksen. Lisäksi ne tuntuivat istuvan musiikkiin mainiosti. Vaikka kummallakaan ei ollut aiempaa kokemusta tämänkaltaisesta monitaiteellisesta konsertista, halusimme haastaa itsemme ja kokeilla meille uudenlaista tapaa esittää musiikkia. Yhteistyö toisen taiteenalan ammattilaisen kanssa kiinnosti myös todella paljon ja pyysimme näyttelijäksi opiskelevaa ystäväämme mukaan projektiimme tarinankertojaksi. Kun esitys hiljalleen alkoi hahmottua mielissämme, kysyimme vielä valosuunnittelua opiskelevan ystävämme tekemään meille esitykseen valot.

Cuatro Estaciones Porteñas ei ole erityisesti lapsille suunnattu teos, mutta samantyyppistä musiikin ja kirjallisuuden yhdistämistä voi mainiosti soveltaa myös lasten kanssa ja musiikkileikkikoulussa. Tutkimomme koko nimike on *varhaisiän musiikkikasvatus ja taiteen soveltava käyttö*, ja taiteen soveltavaa käyttöä monitaiteellinen konsertti varmasti on. Samankaltaisen esityksen voisi pienoislokoissa toteuttaa musiikkileikkikoulussa esimerkiksi kertomalla tarinaa jonkin musiikkiteoksen soidessa taustalla, toki niin, että tarina ja musiikki ovat tarkoin valittuja sopimaan yhteen ja tukemaan toinen toisiaan. Musiikin avulla tarina saa lisää vaikuttavuutta ja samalla lapset tutustuvat musiikkiteokseen, minkä jälkeen se saattaa aueta heille aivan uudella tavalla. Toki konsepti toimii myös isommassa mittakaavassa lapsillekin. Samalla muusikoista, näyttelijästä sekä valosuunnittelijasta koostuvalla kokoonpanolla voisi toteuttaa myös lapsille suunnatun monitaiteellisen konsertin.

Toivomme, että opinnäytetyömme myötä oppisimme ja rohkaistuisimme ideoimaan ja toteuttamaan tämänkaltaisia projekteja tulevaisuudessakin. Olisi hienoa, jos opinnäytetyömme kaltaisia taideintegraatioprojekteja voisi viedä työelämään ja tämä voisi olla yksi tapa työllistää itsensä. Voisi kuvitella, että esimerkiksi musiikkiopistot, päiväkodit, kulttuurikeskukset tai vanhainkodit voisivat olla kiinnostuneita tämänkaltaisten esitysten tuomisesta heidän tiloihinsa. Koska emme halua tulevan uramme olevan kapea-alaista ja yksipuolista, on meidän itse yritettävä laajentaa työkenttäämme.

Opinnäytetyömme kirjallisen osion ensimmäisessä luvussa kerromme Piazzollan vaikutuksesta tangomusiikin kehittymiseen sekä käsittelemme konsertissa esittämäämme teosta *Cuatro Estaciones Porteñas*. Toisessa luvussa kerromme muun muassa, kuinka esityksessä kuullut runot ja tekstinpätkät valikoituivat Mika Waltarin tuotannosta sekä kuinka niistä muodostui tarina. Kirjallisen osuuden kahdessa viimeisessä luvussa kerromme konserttimme harjoitusprosessista ja pohdimme muusikkouden ja opettajuuden suhdetta.

2 Astor Piazzolla

2.1 Lapsuus

Astor Pantaleón Piazzolla syntyi Mar del Platassa, Buenos Airesin maakunnassa, 11.3.1921. Hän oli vanhempiansa Vicente Piazzollan ja Asunta Manettin ainoa lapsi. Piazzollan ollessa 4-vuotias päätti Vicente perheineen muuttaa Piazzollan syntymäkaupungista Mar del Platasta heidän sukulaistensa luokse New Jerseyhin, suuremman toimeentulon ja parempien mahdollisuuksien toivossa. Parin vuoden kuluttua, Piazzollan ollessa noin viiden, he muuttivat viimein omaan asuntoon New Yorkiin. Vanhempinsa Piazzollalla oli aina rakastavat välit. Äitinsä Asuntan kanssa hän oli hyvin läheinen aina tämän kuolemaan asti, vuoteen 1982. Vicente Piazzollalla oli alusta asti suuria suunnitelmia poikaansa varten ja hän oli päättänyt, että pojasta tulisi vielä jonain päivänä jotakin suurta ja merkittävää. (Azzi & Collier 2000, 3-6; Gorin 2001, 93-94.)

Kun bandoneon¹ saapui Argentiinaan, tangomusiikkia soittavat kokoonpanot ottivat sen nopeasti omakseen ja alkoivat sovittaa sille musiikkia. Instrumentin rikas ja kaihoisa soundi muodostui hiljalleen keskeiseksi ja tärkeäksi elementiksi tangomusiikissa, tangon perinteen kehittyessä. Tango lähentelikin kulta-aikaansa juuri silloin, kun Piazzollat muuttivat New Yorkiin. Pian tangosta tuli Argentiinan vallitsevin ja suosituin musiikin tyylilaji. Kun Piazzolla oli 8-vuotias, hän sai isältään bandoneonin. Vicente rakasti tangoa yli kaiken ja kotona kuunneltiin paljon musiikkia Piazzollan ollessa pieni. Vicente oli itse melko hyvä haitarin ja kitaran soittaja ja sävelsi ainakin yhden tangon elämänsä aikana. Mikään ei olisi tehnyt häntä onnellisemmaksi kuin saada nähdä oma poikansa menestyvän muusikkona, mikä varmasti olikin taka-ajatuksena hänen antaessaan bandoneonin lahjaksi pojalleen. Piazzolla ei alkuun innostunut uudesta soittimestaan niinkään paljoa. Piazzollan isä oli kuitenkin innokas ja malttamaton, joten lopulta hän päätti poikansa tarvitsevan

¹ Bandoneon on Saksassa 1830-luvulla keksitty soitin. Se on harmonikan "sukulaissoitin", mutta hieman haastavampi soittaa.

soittotunteja oppimisprosessin nopeuttamiseksi. Vanhempien kannustus musiikkiharrastuksen suhteen tuotti lopulta tulosta, kun Piazzollan kiinnostus pikkuhiljaa soittamiseen kasvoi. Hän oli myös selvästi lahjakas ja hyvin musikaalinen. (Azzi & Collier 2000, 8-10.) Piazzollan nuoruusvuosien ensimmäisiä opettajia ja merkittäviä musiikillisia vaikuttajia oli muun muassa Bela Wilda, unkarilainen pianisti, joka itse oli Rahmaninovin oppilas. Hän sovitti klassista musiikkia soitettavaksi bandoneonille ja opetti näin Piazzollan soittamaan ja rakastamaan Bachia. Aikansa tunnetuimmalta tangolaulajalta Carlos Gardelilta eivät myöskään jääneet 13-vuotiaan Piazzollan soitonlahjat huomaamatta ja hän pyysikin Piazzollaa mukaan elokuvaansa esittämään pientä roolia. Piazzollan onneksi isä ei kuitenkaan päästänyt häntä nuoren ikänsä vuoksi osallistumaan elokuvan promokiertueelle. Carlos Gardel ja hänen koko orkesterinsa saivat nimittäin tuolla matkalla surmansa traagisessa lento-onnettomuudessa. (Azzi & Collier 2000, 14-17; Gorin 2001, 95-98.)

2.2 Tangomusiikoksi ja säveltäjäksi

Piazzollat palasivat Argentiinaan vuonna 1937, Piazzollan ollessa melkein 16-vuotias. Näihin aikoihin Piazzolla oli soittanut bandoneonia jo erinäisissä kokoonpanoissa New Yorkissa ja oli selvää, että hänestä tulisi ammattimusiikko. Vaikutteita soittoonsa Piazzolla oli saanut klassisesta musiikista, jazzista ja tangosta. Synnyinseuduille palaaminen tuntui Piazzollasta alkuun hyvin kummalliselta, sillä hän koki olevansa amerikkalaistunut New Yorkissa viettämiensä vuosien aikana. Hänen ystävänsä olivat muualla ja hän puhui paremmin englantia kuin espanjaa. Mar del Plataan palattuaan Piazzolla viettikin aikaansa paljon radion ääressä kuunnellen siellä soitettavaa musiikkia, enimmäkseen tangoa. Hän kuunteli tuon ajan menestyviä tangobändejä ja heidän musiikkiaan jatkuvasti. Tangomusiikista tuli lopulta Piazzollan intohimo ja into päästä soittamaan itsekin Argentiinan lahjakaimpien muusikoiden joukkoon oli suuri. Mar del Platassa ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta loputtomasti kehittää itseään tangomusiikkona, saati päästä soittamaan alan huippujen kanssa. Kunnianhimoinen ja vain 18-vuotias Piazzolla päätti isänsä kannustuksella muuttaa maan pääkaupunkiin Buenos Airesiin, joka oli tangon synnyinkaupunki ja mekka. (Azzi & Collier 2000, 18-22.)

Anibal "Pichucho" Troilo oli aikansa tunnetuimpia tangomusiikoita. Hän oli erin-

omainen bandoneonisti, bändin johtaja, säveltäjä ja sovittaja ja Piazzolla arvosti häntä suuresti. Piazzollan uran kannalta merkittävää olikin, että hän pääsi vuonna 1939, ollessaan vain 18-vuotias, soittamaan Troilon orkesteriin alkuperäisen bandoneonistin yllättäen sairastuessa. Troilon orkesterissa keikkoja riitti paljon. Piazzolla niitti mainetta bandoneonin soittajana ja palkkaakin työstä maksettiin sen verran hyvin, että Piazzollalla oli varaa mennä naimisiin, maksaa vuokransa ja opiskella musiikkia. Vuonna 1941 Piazzolla aloitti pitkään haaveilemansa sävellysoopinnot Alberto Ginasteran, Argentiinalaisen säveltäjän opissa, ollen samalla hänen ensimmäinen oppilaansa. Troilon orkesterissa soittaminen tarkoitti toisaalta menestystä, toisaalta myöhäisiä nukkumaanmenoajoja ja sävellyskotitehtävien tekemistä esiintymisten ja harjoitusten välissä pukuhuoneissa tai bussimatkoilla matkalla Ginasteran tunnille. Piazzolla oli kuitenkin tunnollinen oppilas ja tahtoi kiireistään huolimatta ottaa sävellysopinnoistaan kaiken irti. Ginastera antoi Piazzollalle vankan pohjan ja perustan lähteä säveltämään omaa musiikkia ja näiden viiden vuoden aikana, jonka he yhdessä viettivät, Piazzolla kehittyi hurjasti sävellysteknisissä asioissa, kuten orkestraatioissa, jonka hän on nimennyt myös omaksi vahvuudekseen säveltäjänä. Piazzolla ehti olla Troilon orkesterissa yhteensä viisi vuotta, kunnes hän päätti erota siitä vuonna 1944 ja keskittyä sen sijaan omaan musiikilliseen ilmaisuunsa. Ennen kaikkea hän halusi perustaa oman bändin, jossa toimia bändin johtajana ja jolle sovittaa musiikkia. (Azzi & Collier 2000, 22-35; Gorin 2001, 59-68; Wikipedia 2012a.)

Piazzolla perusti viimein ensimmäisen oman orkesterinsa vuonna 1946. Piazzolla oli tyytyväinen tekemiinsä ratkaisuihin, vaikka olikin musiikillisen sekasorron vallassa erottuaan Troilon orkesterista. Hän yritti opiskelemalla löytää polkuaan ja ilmaisuun säveltäjänä. Hän kuunteli niin paljon musiikkia kuin suinkin oli mahdollista, kävi taidenäyttelyissä, sinfoniaorkesterin harjoituksissa ja teattereissa imemässä itseensä vaikutteita. Piazzolla suosi Stravinskya ja Béla Bartókia ja hän sävelsi pianosonaatin, jonka on myöhemmin sanonut muistuttavan tyyliltään enemmän Stravinskya kuin Piazzollaa, mikä kertonee jotain hänen silloisen säveltäjän identiteettinsä hajanaisuudesta. Piazzollan vuonna 1946 perustama orkesteri päätti lopulta toimintansa vuonna 1949, minkä jälkeen Piazzolla keskittyi lähinnä sovittamaan musiikkia toisille orkestereille ja säveltämään musiikkia elokuviin. (Gorin 2001, 129-130; Wikipedia 2012a.)

Vuonna 1953 Piazzolla voitti teoksellaan Sinfonia Buenos Aires Fabien Sevitsky -kilpailun. Hän sai palkinnoksi stipendin, jolla hän pääsi vuodeksi Pariisiin opiskelemaan sävellystä. Siellä hänen opettajanaan toimi Nadia Boulanger. Piazzolla on jälkepäin muistellut lämmöllä opiskeluvuottaan Ranskassa, ja hän pitää sitä hyvin merkittävänä ajanjaksona elämässään. Pariisissa Piazzolla soitti ja sävelsi jälleen klassista musiikkia pianolla ja bandoneon ja tango olivat jääneet taka-alalle. Tuon vuoden aikana Nadia Boulanger auttoi häntä löytämään jälleen itsensä ja oman tyykinsä säveltäjänä, nimenomaan tangosäveltäjänä. Boulangerin kannustus vaikutti tango nuevon syntyyn, sillä nyt Piazzolla alkoi säveltää intohimoista tangomusiikkia yhdistäen sitä länsimaisen musiikin muotorakenteisiin. Tangosta tuli myös kamarimusiikkia, johon ei esitystilanteessa tarvinnut aina liittää tanssia tai laulajia. Tämä muutos ja tangoperinteen kehittyminen suututtivat perinteisen tangon ystäviä, mutta Piazzolla uskoi omaan visioonsa eikä välittänyt muutosta vastustavien mielipiteistä. (Azzi & Collier 2000, 49-56; Gorin 2001, 131-132; Wikipedia 2012a.)

2.3 Tango nuevo ja Piazzollan merkitys tangomusiikin kehityksessä

Palattuaan Argentiinaan Pariisissa viettämänsä vuoden jälkeen Piazzolla perusti oktetti Buenos Airesin vuonna 1955. Ennennäkemätön kokoonpano, kaksi bandoneonia, kaksi viulua, kontrabasso, sello, piano ja sähkökitara, herätti kuulijoiensa kummastusta. Tämä kokoonpano ja sen esittämä musiikki oli vallankumouksellista ja Piazzollalle tämä oli käännekohta hänen urallaan, sillä tango nuevo oli syntynyt. Bändi esiintyi ilman laulajaa ja Piazzollan musiikki sisälsi jopa jazzin kaltaista improvisaatiota, mikä oli tuohon aikaan tangomaailmassa ennenkuulumatonta. Yleisö ei kuitenkaan ollut vielä valmis näin suureen muutokseen ja oktetti lopetti toimintansa vuonna 1958. Piazzolla muutti perheineen New Yorkiin ja perusti siellä ensimmäisen kvintettinsä, mutta vastaanotto tango nuevolle ei ollut Pohjois-Amerikassakaan kovin lämmin. Piazzolla ei tahtonut säveltää kaupallista tangomusiikkia, vaan uudenlaista tangoa niin kuin hän sen itse koki. Tangomaailmassa ei kuitenkaan ollut tilaa Piazzollan innovatiiviselle tyyliä eikä hän saanut yleisöä voitettuaan puolelleen. New York-vuosiaan Piazzolla on kuvannut taloudellisesti vaikeimmaksi ajanjaksoksi elämässään. Hän ansaitsi elantonsa sovittamalla musiikkia

toisille latinokokoonpanoille, sillä hänen oma jazz-tangonsa ei vielä saavuttanut tukea ja arvostusta. 1960-luvulla Piazzollat palasivat jälleen Buenos Airesiin ja Piazzolla perusti maan parhaista soittajista uuden kvintettinsä, johon kuului bandoneon, viulu, kontrabasso, piano ja sähkökitara. Tästä kvintetistä tuli lopulta, kriittistä huolimatta, hyvin kuuluisa ja hänen musiikkinsa paras tulkki. (Azzi & Collier 2000, 99; Gorin 2001, 75-78; Wikipedia 2012a.)

Vuonna 1967 Piazzolla solmi viisivuotisen sopimuksen runoilija Horacio Ferrerin kanssa. Tästä yhteistyöstä syntyi operetti *Maria de Buenos Aires*. Piazzolla oli hyvin tuottelias ja pian syntyi teos *Balada para un loco*, jossa oli Piazzollan sävel ja Ferrerin sanat. Teos ensiesitettiin First Iberoamerican Music Festivalilla ja sille myönnettiin sävellyskilpailun toinen palkinto, mikä merkitsi sitä, että Piazzollan sävellys oli ensi kertaa yleisön mielestä menestys. Pitkän tuotteliaan jakson jälkeen Piazzolla sai sydänkohtauksen vuonna 1973, mutta muutti vielä saman vuoden aikana Roomaan tekemään lisää töitä, muun muassa levytyksiä. Roomassa Piazzollalle tarjottiin viidentoista vuoden sopimusta, jonka ehtojen mukaan hänen kaikki sävellyksensä voitaisiin hänen näin tahtoessaan levyttää. Piazzolla otti tarjouksen mielihyvin vastaan. Ensimmäistä kertaa uransa aikana Piazzolla oli hyvin varoisaan ja hän pystyi käyttämään kaiken aikansa säveltämiseen. 1978 hän perusti toisen kvintettinsä, jonka kanssa hän soitti ja levytti seuraavat yksitoista vuotta ja joka viimeistään teki hänestä maailmankuulun tangosäveltäjän, bandoneonistin ja bändin johtajan. (Azzi & Collier 2000, 102-103; Gorin 2001, 133-138; Wikipedia 2012a.)

Piazzolla on ehdottomasti ollut argentiinalaisen tangon merkittävin uudistaja. Hän oli kokeellinen tuodessaan perinteiseen tangokokoonpanoon uusia soittimia, kuten esimerkiksi saksofonin ja sähkökitaran, jotka muuttivat perinteisen tangoyhtyeen soundia merkittävästi akustisen ja vahvistetun soinnin yhdistyessä. Länsimaisia muotorakenteita yhdistettiin intohimoiseen tango musiikkiin ja improvisaatiossa nousi esiin elementtejä jazzmusiikista. Piazzolla joutui kokemaan uransa aikana vastustusta ja kritiikkiä, sillä niin kuin monet muutkin perinteitä mullistavat säveltäjät ja taiteilijat, moni koki Piazzollan olevan aikaansa edellä säveltäessään tangoa niin uudella ja erilaisella tavalla. (Wikipedia 2012a.)

Piazzolla kärsi aivoverenvuodosta vuonna 1990, ja hän vaipui sen vuoksi koomaan.

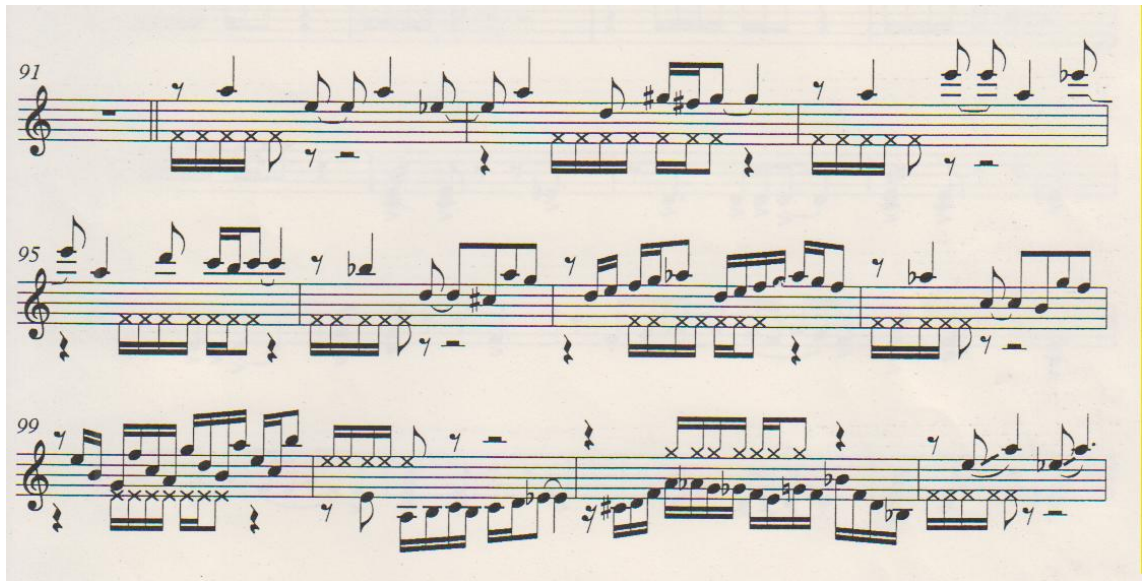
Palaamatta koskaan tajuihinsa Piazzolla menehtyi sairauteensa vajaa kaksi vuotta myöhemmin, vuonna 1992. Elämänsä aikana Piazzolla ehti säveltää musiikkia elokuviin ja lukemattomille kokoonpanoille, kuten orkestereille ja ensembleille, joissa osassa hän itse soitti ja toimi yhtyeen taiteellisena johtajana. Musiikkia löytyy myös soolokitaralle. Lisäksi hän sävelsi lauluja, jotka ovat Argentiinassa edelleen yleisesti tunnettuja. Arviolta hänen tuotantoonsa kuuluu yhteensä noin 3000 sävellystä ja levytyksiä on kertynyt noin 500. (Azzi & Collier 2000, 278-282; Wikipedia 2012a.)

2.4 *Cuatro Estaciones Porteñas (Buenos Airesin neljä vuodenaikaa)*

Kokosimme kvintettimme lähinnä omista ystävistämme, jotka kaikki opiskelevat tahollaan musiikkia. Lisäksi bandeonia saimme mukaan soittamaan opettajamme ja kamarimusiikkiohjaajamme Marko Puron. Astor Piazzollan *Cuatro Estaciones Porteñas*, eli *Buenos Airesin neljä vuodenaikaa*, sävellettiin alun perin itsenäisinä, toisistaan riippumattomina teoksina, vaikka Piazzolla tuli myöhemmin esittäneeksi niitä myös yhdessä. Vuodenajat Piazzolla sävelsi alun perin omalle kvintetilleen. (Azzi & Collier 2000, 90.)

Sarja koostuu vuodenajoista, eli neljästä osasta, jotka me päädyimme esittämään kronologisessa järjestyksessä kevästä lähtien: *Primavera porteña* (1970), *Verano porteño* (1965), *Otono Porteño* (1969), *Invierno porteño* (1970). Argentiinalainen adjektiivi porteño viittaa Buenos Airesissa asuviin ihmisiin ja siksi Piazzollan teos käsitetään usein Buenos Airesin neljäksi vuodenaajaksi, vaikka paikan nimeä ei varsinaisesti teoksen nimessä esiinnykään. (Gorin 2001, 13).

Piazzolla käytti useissa teoksissaan muotorakennetta nopea-hidas-nopea-hidas-coda, jossa nopeat kohdat näyttäytyvät hyvin rytmisinä soittajien käyttäessä instrumenttejaan ja omaa kehoaan rytmikan tukena. Nopeat kohdat sisältävät myös paljon karskeja melodisia kuvioita soitettuna jokseenkin kulmikkaasti ja särmiikkäästi. Seuraava nuottiesimerkki on viulustemmasta osasta *Otono porteño* ja siinä on nähtävissä nopeita melodisia kuvioita sekä efektimäisiä rytmejä. Näin kirjoitettuja rytmejä soittaja voisi esimerkiksi naputella viulun koppaan tai soittaa jousen kannalla tallan takaa, jolloin ääni on lähinnä rytmistä ”rahinaa”.



Kuvio 1. Piazzolla 1969, 3 (viulu)

Hitaat osiot täyttyvät usein jousisoittimilla tai bandoneonilla soitetetuilla lyysisillä sooloilla. Piano toimii musiikissa rytmisenä selkärankana ja samoin sähkökitara, vaikka sille onkin merkitty paljon myös vapaata, jazzin kaltaista improvisaatiota. Kontrabasson melko yksinkertaiset kuviot tuovat kokoonpanon yhteissointiin jämpätyttä ja vaikuttavat merkittävästi toimivaan sointiin.

Nämä ominaispiirteet löytyvät myös *Buenos Airesin neljästä vuodenajasta*. Sen lisäksi jokaisesta osasta löytyy kauniita kadensseja ja sooloja kirjoitettuna eri instrumenteille, mikä tarjoaa soittimelle ja sen soittajalle mahdollisuuden nousta hetkelisesti esiin yhtyeen joukosta.

2.5 Musiikki tarinankerronnan tukena

Tähän ilmeikkääseen musiikkiin keksimme kehystarinan nuoresta miehestä, jonka tunteuksia vuodenaajat heijastelevat. Piazzollan käyttämä muotorakenne mahdollisesti osaltaan tarinan kertomisen Waltarin tekstien kautta. Musiikki on nimittäin hyvin kerronnallista, sen kauniiden melodialinjojen ja nopeiden rytmisten kohtien vaihdellussa ja viedessä musiikkia eteenpäin. Seuraava nuottiesimerkki on osasta *Veraño*

porteño ja siinä voi nähdä siirtymän rytmisestä ja nopeatempoisesta taitteesta pidempilinjaiseen ja rauhallisempaan osioon, jossa on kuitenkin kiihkeä melodia.

The image shows a musical score for violin, consisting of three staves. The first staff, starting at measure 94, features a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking. The second staff, starting at measure 99, begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic and an 'arco' (arco) marking, followed by a melodic line with fingerings (2, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 2). The third staff, starting at measure 104, begins with a 'f' (forte) dynamic and a 'p' (piano) marking, followed by a melodic line with fingerings (2, 2, 2, 2).

Kuvio 2. Piazzolla 1967, 2 (viulu)

Kun olimme saaneet tekstit sovitettua teokseen, totesimme musiikin itsenäisenäkin kannattelevan tarinaa eteenpäin. Esimerkiksi dissonanssit ja äkilliset tempomuutokset ovat elementtejä, jotka pitävät kuulijan otteessaan ja keskittyneenä, sekä auttavat kuulijaa kuvittamaan mielessään päähenkilön kertomaa tarinaa.

2.5.1 Ensimmäinen osa: *Primavera Porteña*

Ensimmäisessä osassa, *Primavera Porteña*ssa, päähenkilömme on rakastunut ja onnellinen. Musiikki alkaa vauhdikkaasti bandoneonin soittaessa yksin, muiden soittajien lyödessä tempoa kolistellen tai naputtaen omaa instrumenttiaan. Kitara lähtee kahdeksan tahdin jälkeen mukaan varioiden teemaa. Sitten mukaan tulee viulu ja pian koko yhtye. Alun *forte*, fraasien sisällä tiettyjen sävelten aksentointi ja glissandot kuljettavat tarinaa vauhdikkaasti eteenpäin. Olimme sijoittaneet päähenkilömme ensimmäisestä suudelmasta kertovan tekstinpätkän kohtaan, jossa musiikki on "lineaarista" ja puhetta tukee tasainen poljento. Seuraavan nuottiesimerkin harjoitusnumerosta 6 eteenpäin alun kiihko vähitellen rauhoittuu ja johdattelee kauniiseen *lento*-väliosaan.

Kuvio 3. Piazzolla 1970b, 3 (piano)

Lento on rauhallinen väliosa, jonka aikana bandoneon ja viulu soittavat vuorollaan lyhyisen kaunista melodiaa. Näyttelijä muistelee tällöin suhdettaan entiseen rakkauteensa. Musiikki tukee hahmon tunnetilaa nostatuksillaan, kromaattisilla kuvioillaan ja *accelerandoillaan*, jotka tekevät musiikista elävää. Tunnelma muuttuu äkkisel-tään vauhdikkaammaksi, kun koko yhtye lähtee yhteisellä koholla lopun huipenta-vaan nopeaan osaan. Näyttelijä lukee tämän kohdan päälle runon, mikä ilmentää hänen rakkauden täyteistä tunnetilaansa. Glissandot ja nopeat melodiset kuviot kuvaavat hyvin onnesta pakahtumisen tunnetta. Aksentit, voimakas dynamiikka ja glissandot tekevät lopusta mahtipontisen, mikä näkyy seuraavasta nuottiesimerkis-tä.



Kuvio 4. Piazzolla 1970b, 3 (viulu)

2.5.2 Toinen osa: *Verano Porteño*

Toinen osa alkaa pianossa ja on näin tunnelmaltaan jännittävä ja kohtalokas, mikä sopii tarinaamme päähenkilön ollessa nyt surullinen ja onneton hänen kaivatessaan entistä rakkauttaan. *Piano* ja *forte* vaihtelevat yllättävän nopeasti, mikä pitää kuuli-
jan tarkaavaisena ja luo jännittävää tunnelmaa. Samoin trillit, sekä viulun ja ban-
doneonin korkeat pitkät äänet tuntuvat pahaenteisiltä ja ilmentävät päähenkilömme
pelon tunnetta.

Lento-väliosassa tunnelma hetkeksi muuttuu, kun viulu ja piano soittavat hetken
kahdestaan. Viulusoolon melodia vaikuttaa lohdulliselta ja tunnelma valoisammalta
alkuun verrattuna. Päähenkilö muistelee tällöin aikaa, jolloin oli vielä rakastettunsa
kanssa onnellinen. Musiikki kiihtyy pikkuhiljaa ja saa jälleen aggressiivisiä sävyjä,
jotka palauttavat päähenkilön todellisuuteen ja ahdistava tunnelma säilyy osan lop-
puun asti. Nuottiesimerkki havainnollistaa kuinka painostava tunnelma syntyy. Hui-
luäänet ja lempeys jäävät, kun melodia pyrkii korkeammalle ja mukaan tulee kro-
matiikkaa. *Accelerando* lisää painostavaa tunnelmaa ja lopulta päädytäänkin pitkäl-
le ja piinaavalle korkealle äänelle voimakkuuden ollessa *ff*.



Kuvio 5. Piazzolla 1969, 2 (viulu)

2.5.3 Kolmas osa: *Otono Porteño*

Kolmannessa osassa päähenkilömme on surullinen ja hän yrittää löytää keinon selviytyä ilman rakkauttaan. Tästä osasta löytyy bandoneonin kadenssi, joka on hyvin vapaa ja tunnelmaltaan kaihoisa. Nämä hiljaisemmat kohdat musiikissa ilmentävät päähenkilön tyhjyyden tunnetta, toivottomuutta ja katkeruutta. Rauhallisuus ja hektisyys vuorottelevat tässä osassa jatkuvasti. Viulun rauhallista kadenssia seuraa jälleen nopeatempoinen ja rytmisen loppu.

2.5.4 Neljäs osa: *Invierno Porteño*

Neljäs osa on melodinen ja kaunis. Tässä osassa päähenkilö on saavuttanut mielenrauhan ja jättänyt katkeruuden tunteet taakseen. Pääteemaa, joka on mielestämme luonteeltaan lohdullinen ja toiveikas, toistetaan ja varioidaan paljon. Seuraava nuottiesimerkki on osan alusta, jossa pääteema heti esitellään.

The image shows a musical score for Astor Piazzolla's piece 'Andante moderato'. The score is written for Bandoneon (Bnd) and is in 4/4 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Andante moderato'. The score consists of two systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a measure number '5' and includes markings for 'Solo', 'accel.' (accelerando), and 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and slurs.

Kuvio 6. Piazzolla 1970a, 2 (bandoneon)

Pääteemaa soittavat vuorotellen viulu, piano ja bandoneon. Osa sisältää myös rytmisiä kohtia, jotka muistuttavat vähän väliä jopa koneen jyskytystä. Tällainen jatkuva ja aktiivisesti eteenpäin pyrkivä liike symbolisoi päähenkilön uutta alkua ja elämän jatkumista vastoinkäymisistä huolimatta. Osa loppuu hemeästi ja se on melkein liiankin suloinen, luodessaan niin suuren kontrastin aiemmin kuultuun täyteläiseen soundiin, sekä yllättäviin tempon ja dynamiikan vaihteluihin. Loppu on kaunis, mutta paikoin ennalta arvattava. Hemeä tunnelma syntyy muun muassa pianon ylärekisterissä soitetusta melodiasta, pitkistä trilleistä ja korukuvioista, kuten seuraavasta nuottiesimerkistä näkyy.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system starts at measure 128. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 128-130, marked *8va* (octave) and *Solo*. The left-hand staff (bass clef) provides accompaniment with chords and moving lines. A *rall.* (ritardando) marking is placed above the right-hand staff at the beginning of measure 131. The second system starts at measure 131. The right-hand staff has a *loco* marking above the first measure. The left-hand staff continues with accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 131.

Kuvio 7. Piazzolla 1970a, 7 (piano)

3 Mika Waltari

3.1 Tekstien valinta

Opinnäytetyökonserttimme on monimuototyö, joka muodostuu kahdesta elementistä: Astor Piazzollan musiikista ja Mika Waltarin (19. syyskuuta 1908- 26. elokuuta 1979) teksteistä. Inspiraatio monitaiteelliseen konserttiin tuli alun perin kuitenkin musiikista. Piazzollan *Cuatro Estaciones Porteñas* oli konserttimme lähtökohtana ja sen ympärille aloimme kehittää tarinaa. Kuuntelimme teosta läpi uudelleen ja uudelleen kirjoittaen ylös, minkälaisia tunteita eri osat meissä herättävät. Lopulta määrittelimme jokaiselle osalle musiikkia leimaavan tunnetilan ja näiden tunnetilojen pohjalta kehitelimme tarinaa, joka kulkisi musiikin rinnalla. Aluksi ajatus oli, että kirjoittaisimme itse koko kertomuksen, mutta tämä osoittautui kuviteltua haastavammaksi. Päädyimme siihen lopputulokseen, että etsisimme valmiita tekstejä, jotka sopisivat musiikkiin ja eri osien tunnelmiin sekä muodostaisivat selkeän kaaren ja tarinan.

Etsimme pitkään eri kirjailijoiden ja runoilijoiden tuotannoista tekstejä, jotka sekä puhuttelisivat meitä että sopisivat yhteen musiikin kanssa. Tämä vei aikansa, mutta lopulta löysimme Mika Waltarin tuotannosta runoja, joista molemmat heti pidimme ja jotka istuisivat musiikkiin erinomaisesti. Runoissa läsnä oleva kaupungin ja koneiden syke sekä nuoruuden elämänjano, ja Piazzollan musiikin rytmikkyys ja kiihko sopivat mielestämme hienosti yhteen. Valitsemamme runot olivat suurimmaksi osaksi Waltarin varhaistuotannosta 1920-luvulta ja runojen ”minä” oli nuori, elämänjanoinen mies. Ne sopivat hyvin kertojaksi lupautuneen ystävämme esitettäväksi. Koska Waltarin tuotannosta löytyi vain rajoitettu määrä runoja, jotka sopivat tarinaamme, pelkäsimme, ettei tarina avaudu kuulijoilleen tarpeeksi. Runojen lisäksi aloimme käydä läpi myös Waltarin romaaneja, yrittäen löytää niistä tekstinpätkiä, jotka veisivät tarinaa eteenpäin. Löysimme sopivia otteita Mika Waltarin romaaneista *Suuri illusioini*, *Nuori Johannes*, *Siellä missä miehiä tehdään* sekä *Yksinäisen miehen juna*.

3.2 Tekstien sovittaminen musiikkiin

Kun tekstit olivat löytyneet, aloimme sovitella niitä tarinaksi ja sijoittaa musiikkiin.

Päätimme aloittaa koko tarinan lainauksella Waltarin armeijakokemuksiin perustuvan, *Siellä missä miehiä tehdään* – romaanin alusta. Päähenkilömme saapuu lavalle ja alkaa kertoa:

Kevät on kaunis ja hauras, niinkuin aina. Himmeä ja kultainen, täynnä irrallisia kuvia. Tulee katselluksi vaaleita tähtiä, ahmaistuksi juhlasalien huumausta. Tulee tehdyksi työtä lumen sulaessa, mullan raskaan tuoksun noustessa kosteaan metsään. Tulee juoduksi paljastuneitten katujen liukuessa äärettömyyteen sammuttujen lyhtyjen alla. Kaikki on kuin ennenkin, eikä ole mitään muuta. Yksinäisyys on kuin kirpeän huumaava myrkky, elämä – uudet hotellileimat vanhan matkailukun kyljissä. (Waltari 1931, 8.)

Seuraavaksi tarinamme kertoja havahtuu ja häneen mieleensä palautuu muisto ihmisestä, johon hän oli joskus rakastunut, mutta joka ei enää kuulu hänen elämäänsä. Tähän kohtaan valitsimme Waltarin runon *Täysikuu* vuodelta 1946 (Waltari 1967,15). Runon minäkertoja ajattelee entistä rakastettuaan ja pohtii, onko tämä jo löytänyt jonkun toisen. Runo on katkera ja jopa hieman syyttävä. Kertoja tietää, ettei saa rakastettuaan enää takaisin, muttei pysty vielä täysin häntä unohtamaan.

Tämän runon jälkeen musiikki alkaa. Musiikin ensimmäisessä osassa eli keväässä (*Primavera porteña*) tunnelma on vauhdikas, kiihkeä ja riemullinen. Kertojamme palaa muistoissaan taaksepäin ja alkaa kertoa ensimmäisestä suudelmastaan. Ote on romaanista *Suuri illusione*, jossa Hart muistelee ensimmäistä suudelmansa.

Huuleni olivat värisseet ja kämmenpohjiini oli kihonnut hikeä. Se oli ollut kömpelö, kokematon, pelokas suudelma, ensimmäinen suudelma. Siinä oli ollut paljon intohimoa, joka ei uskalla tulla näkyviin, joka häpeää itseään. Penkki oli ollut puitten varjossa, ja kauempana loisti katulyhtyjen himmeä valo. Me olimme kumpikin olleet niin äärettömän noloja, niin äärettömän nuoria. Emme osanneet katsoa toisamme silmiin emmekä puhua mitään. (Waltari 28,150.)

Tämän tekstin seuraksi otimme kevääseen Waltarin runon *Ensimmäinen suudelma*, vuodelta 1925. Runo (Waltari 1979, 61) kuvailee ensirakkauden huumaa ja hämmennystä, nuoruuden kiihkoa. Runon ”minä” on niin sekaisin ensisuudelmastaan, että hän putoaa portaista ja kadottaa lakkinsa. Hän tuntee pystyvänsä mihin tahansa eikä mikään voisi pilata hänen suloista hurmiotaan.

Musiikin ensimmäisen osan loputtua kertojan riemu alkaa vähitellen haihtua ja tunnelma synkentyä. Runo *Kahdeksantoista* (Waltari 1979, 71) vuodelta 1927 enteilee musiikin seuraavan osan painostavaa tunnelmaa ja ahdistuneisuutta. Kertojan elämänriemuun ja rakkauden huumaan on tullut jo toisenlaisia sävyjä. Runon ”minä” on nuori ja täynnä uhmaa. Hän tekisi mitä tahansa rakastettunsa vuoksi eikä usko kenenkään muun ymmärtävän, miltä hänestä tuntuu.

Toisessa osassa, eli kesässä (*Verano porteño*), musiikin tunnelma on aivan erilainen. Tämä osa on alusta alkaen pahaenteinen ja kohtalokas, mutta kuitenkin vähän pidättelevä. Vähitellen loppua lähennellessä, tunnelma alkaa muuttua raivokkaammaksi, jopa vähän hulluksi. Kesän ensimmäinen teksti on lainaus Waltarin romaanista *Siellä missä miehiä tehdään*. Teksti kuvaa kuumen kesän painostavaa tunnelmaa ja kuvastaa samalla kertojan mielentilaa ja ahdistusta.

Elokuu, -hedelmät kypsyvät kuumeisina, ruispellot kaatuvat raskaankeltaisina helakansinisten kukkien keskelle, levottomat linnut huutavat kimeästi taivaalla. Kunnes yöt pitenevät, puut leimahtelevat täyteen syksyn epätoivoisia värejä. Taivas laskeutuu maan päälle, sade vuotaa raskaana kuolevaan multa, kirkas tähti syttyy suurten pilvien väliin, kynnöspellolta kohoaa iltaan viileän mullan tuoksu. (Waltari 1931, 239.)

Tämän jälkeen päätimme ottaa Waltarin runon *Oraakkeli* (Waltari 1979, 298) vuodelta 1964, joka kuvailee sodan alkamista. Emme tietenkään voineet käyttää runoa sellaiseenaan, mutta koska tekstin painostava ilmapiiri sopi siihen kohtaan musiikkia ja tarinaa niin hyvin, muokkasimme runon meidän tarkoituksiimme sopivaksi. Jätimme alkuperäisestä runosta pois ne kohdat, jotka luovat mielikuvan sodan uhkasta. Halusimme runon kuvastavan kertojan ahdistuneisuutta ja kaipausta entiseen. Ilmapiiri sekä runossa että musiikissa on painostava. Runon kertoja muistelee, kuinka vielä eilen kaikki oli hyvin ja miten kaunista elämä oli. Eilisen onni on kuitenkin vaihtunut ahdistukseen ja nyt on vaikea hengittää.

Kolmatta osaa, syksyä (*Otoño porteño*), leimaa järkytys ja surumielisyys. Tunnelmat vaihtelevat osassa voimakkaasti ja muuttuvat hetkessä menevistä fortetaitteista kaihoisiin suvantovaiheisiin ja kadensseihin. Osan alkuun valitsimme Waltarin *Nuori Johannes* –romaanista pätkän, joka kuvailee syksyn tuloa ja kertojan surumielisyyttä ja pettymystä rakkauteen. Tässä kohden tarinaa järkytys ja ahdistuneisuus ovat vaihtuneet alakuloon. Edellisen osan raivo ja uhma ovat laimenneet ja tekstinpätkä luetaan ikään kuin kylmästi todeten, sen enempiä tunteilematta.

Syksy on tullut, lehdet ovat lakaistuneet, sinut ja minut luotiin elämään ajan syksyä. Kaikki ajatukset ovat ajateltu loppuun, mitään uutta ei enää voi tapahtua, sydämet ovat väsyneet maailmaan. Jotkin muistot saattoivat pistää mahdottoman kipeästi iltaisin, kun olin yksin, vaikka yritin kylmästi eritellä niitä ja poistaa niistä siten kaiken katkeruuden. (Waltari 1981, 117.)

Tätä seurasi jälleen *Suuri illusione* -romaanista lainattu pätkä, joka kuvastaa nuoren miehen hämmennystä.

Suuri tyhjyys valtasi minut. Minä tunsin sen kaikin aistimin, kaiken tarkoituksettomuuden, kaiken pienuuden, kaiken koomillisuuden. - Minä elin – värisevin aivoin kerätäkseni kokemuksia, ahmiakseni aistimuksia, yhä uusia ja uusia, sulattaakseni ne toistensa yhteyteen ja sitten viedäkseni ne hautaan mukanani. Minkä tähden... mitä varten...? Minun teki mieleni itkeä. (Waltari 1928, 68.)

Osan loppua kohden tunnelma alkaa jo muuttua toiveikkaampaan, vaikkakin haikeaan mielentilaan. Osan päättää runo *Syksy* (Waltari 1967, 103) vuodelta 1963. Runo on kaunis ja kaihoisa. Kertoja ei halua unohtaa mennyttä, vaikka muistot ehkä satuttaisivatkin. Tässä kohtaa tarinamme kertoja alkaa vähitellen hyväksyä tapahtuneen ja katkeruus alkaa hälventyä.

Teoksen päättävä osa talvi (*Invierno porteño*) on osista kaikista rauhallisin ja melodisin. Talvi on tunnelmaltaan niin erilainen kuin sitä edeltävät osat, että tuntuu sen olevan kuin alku jollekin uudelle. Osan alkuun valitsimme runon *Tuntematon tie* (Waltari 1979, 27), joka on kirjoitettu vuonna 1926. Runon kertoja on junassa matkalla kohti tuntematonta. Hän on keskellä vieraita ihmisiä, eikä tunne enää edes itseään. Runo kuvaa täydellistä irrottautumista menneestä ja heittäytymistä elämän vietäväksi. Kertoja ei halua tietää, minne hän on matkalla ja miksi. Junan jyrinä ja vauhti lohduttavat kertojaa.

Esityksen päättää vuonna 1929 kirjoitettu *Kultaisten siivet* (Waltari 1979, 69). Jätimme runosta pois alun kappaleen, joka ei tuntunut istuvan tekstien ja tarinan kokonaisuuteen ja runo toimi meidän tarkoituksiimme paremmin ilman sitä. Runo kertoo vastoinkäymisten voittamisesta ja onnen löytämisestä. Runo on mahtipontinen ja siinä on dramaattisia kielikuvia, kuten *elämän varjoleikki* ja *onnelliset siivet äiti auringon*. Tämän viimeisen runon sovittaminen tarinaan oli vaikeinta, sillä se tuntui meistä niin imelältä. Tulimme kuitenkin siihen tulokseen, että pidämme runon tarinassa, sillä se päättää tarinan hyvin, mutta se esitettäisiinkin hieman sarkastisesti, hieman vinoillen. Musiikin viimeinen osa loppuu myös erittäin siirappisesti ja jos runo esitettäisiin sen päälle ilman minkäänlaista ironiaa, olisi loppu todella naiivi. Nyt loppu olisi lohdullinen, mutta jäisi

kuitenkin melko avoimeksi. Mietimme pitkään, miten saisimme tarinamme kaaren suljettua ja mieleemme tuli, että voisimme päättää sen samoihin sanoihin mistä se alkoi-kin:

Kevät on kaunis ja hauras, niinkuin aina. Himmeä ja kultainen, täynnä irrallisia kuvia. Tulee katselluksi vaaleita tähtiä, ahmaistuksi juhlasalien huumausta. Tulee tehdyksi työtä lumen sulaessa, mullan raskaan tuoksun noustessa kosteaan metsään. Tulee juoduksi paljastuneitten katujen liukuessa äärettömyyteen sammuvien lyhtyjen alla. Kaikki on kuin ennenkin, eikä ole mitään muuta. Yksinäisyys on kuin kirpeän huumaava myrky. Elämä – uudet hotellileimat vanhan matkailukun kyljissä. (Waltari 1931, 8.)

Tällä kertaa teksti vain esitettäisiin ilman katkeruutta, toiveikkaammin. Teksteistä muodostui siis kertomus vuodesta nuoren miehen elämässä - kertomus nuoruuden kiihkosta ja elämänjanosta, rakastumisesta, pettymyksestä ja itsensä etsimisestä.

3.3 *Suuri illusioini*

Saimme inspiraatioita hahmoomme Waltarin vuonna 1928 ilmestyneen *Suuri illusioini* –romaanin päähenkilöstä, nuoresta toimittaja Hartista. Osa esityksemme teksteistä onkin lainattu juuri tästä Waltarin romaanista. Tarinamme päähenkilö kokee vastaavanlaisen kohtalon – päättömän rakastumisen ja huumen, joka kuitenkin päättyy raskaaseen pettymyksen. Halusimme päähenkilöömme samanlaista nuoruuden kiihkoa ja ehdottomuutta kuin mitä *Suuren illusionin* Hartissa on. Hartin hahmo auttoi meitä paljon oman hahmomme rakentamisessa.

Waltari on ottanut romaaniinsa runsaasti vaikutteita omasta elämästään ja myöntänyt käyttäneensä eläviä malleja päähenkilöiden rakentamiseen. Toimittaja Hartin hahmossa on myös paljon nuorta Waltaria itseään ja hänen omia kokemuksiaan. Tarinasta on voimakkaasti aistittavissa nuoren Waltarin modernin elämän, kaupungin sykkeen sekä irrallisuuden ihannointi ja romantisointi, joka oli tyypillistä myös aikakauden muiden nuorten kirjailijoiden ja runoilijoiden tuotoksissa. 29.11.1925 *Suuri illusioini* -romaanin ollessa vasta suunnitteluvaiheessa Waltari on kirjoittanut:

”Siitä voisi tulla kuvaus nykyajan nuorisosta, jonka käsissä on tulevaisuus. Maailmansodan jälkeisestä kuumeisesta, hermosairaasta, epäilevästä nuorisosta, jazz-musiikista ja maailmanlopun melusta. Kun vain saisi sen ilmi. Se on juuri tuo sanoinkuvaamaton tunnelma, jonka tulisi värähdellä, kaikua, olla säestyksenä. Siitä voisi tulla jotain hienoa, mutta kykenenkö siihen?” (Haavikko 1979, 10.)

Vain 19-vuotiaana kirjoitetusta *Suuresta illusioninista* tuli Waltarin ”läpimurtoromaani”, vaikka se ei saanut pelkästään myönteistä vastaanottoa. Ilmestyessään 1920-luvulla romaani kuohutti suomalaista kirjallisuutta, jossa ”kiihkeä ja synnillinen elämä” päihitettiin ja irtosuhteineen oli ennenkuulumatonta. Kustantaja ei edes suostunut julkaisemaan teosta sensuroimattomana, vaan teki siihen Waltarin sanoin muutamia ”moraalisia poistoja”. Ilmestyessään *Suuri illusione* sai hieman ristiriitaisen vastaanoton; toisaalta sitä ylistettiin, mutta teos sai myös kovaa kritiikkiä osakseen. (Lindstedt & Vahtokari 2007, 14-15.)

3.4 Mika Waltari runoilijana

Mika Waltari tunnetaan varmasti parhaiten menestysromaanistaan *Sinuhe egyptiläinen* sekä mm. *Komisario Palmu* – dekkareistaan, mutta hänen runotuotantonsa ei ole niin suurelle yleisölle tuttua. Waltarin varhaistuotanto kuitenkin sisältää runsaasti runoja ja nuorempana hän pitikin itseään nimenomaan runoilijana. Waltari oli nuorena erittäin ahkera lukija ja oli omin päin opiskellut ja tutkinut runo-oppia. Yksi suuri innoittaja runojen kirjoittamiseen oli tutustuminen muihin aikansa nuoriin runoilijoihin ”Tulenkantajiin”. Tulenkantajat olivat Nuoren Voiman Liiton julkaiseman *Tulenkantajat* -albumin mukaan nimetty kirjailijaryhmä, joka vaikutti Suomessa 1920-luvulla. Tulenkantajiin kuului Waltarin lisäksi mm. Olavi Paavolainen, Katri Vala, Elina Vaara, Lauri Viljanen sekä muutamia kuvataiteilijoita sekä muusikkoja. Kouluvuosinaan Waltari oli ollut yksinäinen ja tutustuminen Tulenkantajiin merkitsi hänelle uuden elämän alkua, käännekohtaa. Ensimmäistä kertaa hänellä oli ystäväpiiri, jossa hän pystyi keskustelemaan kirjallisuudesta ja josta hän sai kannustusta omiin tuotoksiinsa. (Haavikko 1979, 5-21; Lindstedt & Vahtokari 2007, 16-18; Wikipedia 2012b.)

Waltarin ensimmäiset runot julkaistiin nimellä Kristian Korppi *Nuoret runoilijat* – kokoelmassa vuonna 1926. Tämän jälkeen hän julkaisi omalla nimellään kokoelmat *Sinun ristisi juureen*, vuonna 1927 ja *Muukalaislegioona*, vuonna 1929. Waltarin nuoruudenrunoissa näkyy selkeästi Tulenkantajille tyypillinen teollistumisen ja koneiden romantiointi, Euroopan ja eteenkin Pariisin ihannoiti ja eksotiikka. Runot olivat useimmiten kirjoitettu vapaaseen mittaan. Vuonna 1928 Waltari julkaisi yhdessä Tulenkantajien ”henkisen johtajan”, Olavi Paavolaisen kanssa vauhdikkaan ja modernin runokirjan nimeltä *Valtatiet*. Waltari matkusteli nuoruudessaan paljon ja vietti pitkiä aikoja Pariisissa, mikä näkyy hänen runotuotannossaan. Aiheina olivat nimenomaan moderni kau-

punki- ja konekulttuuri, matkustelu ja Eurooppa. (Haavikko 1979, 5-21; Lindstedt & Vahtokari 2007, 16-18; Wikipedia 2012b.)

Waltarin runoja on myöhemmin julkaistu kokoelmissa *Runoja ja muistiinpanoja 1925-1978* ja *Pöytälaatikko: Muistoja ja muistiinpanoja 1945-1967*. (Wikipedia 2012b.)

3.5 Muu tuotanto ja merkittävyys suomalaisessa kirjallisuudessa

Mika Waltarin hyvin laajaan tuotantoon kuuluu runojen lisäksi mm. romaaneja, novelleja, näytelmiä, elokuvakäsikirjoituksia sekä matkakertomuksia. Hänen merkityksensä suomalaisessa kirjallisuudessa on suuri ja *Sinuhe egyptiläisen* myötä hän sai näkyvyyttä ja arvostusta myös kansainvälisesti. Hänen tuotantonsa on hyvin monipuolinen ja hän hallitsi sekä vakavasti otettavan kaunokirjallisuuden, että kevyen viihteen. *Sinuhe egyptiläisen* lisäksi Waltarin tuotantoon kuuluu useita muitakin historiallisia romaaneja, kuten *Mikael Karvajalka* (1948), *Mikael Haakin* (1949), *Nuori Johannes* (1981) ja *Valtakunnan salaisuus* (1959). Waltaria on kristillisen kasvatuksen saaneena ja teologiaa opiskelleena mietityttänyt paljon ihmisten jumalasuhte ja uskonnot, ja niitä hän on pohjittanut myös romaaneissaan, kuten *Turms kuolematon* (1955) ja *Feliks onnellinen* (1958). Waltarin viihteellisempi puoli taas on esillä *Komisario Palmu* – dekkareissa, jotka ovat tulleet tunnetuksi myös elokuvina. Waltari toimi myös näytelmäkirjailijana ja hänen näytelmiään on esitetty mm. Kansallisteatterissa. (Lindstedt & Vahtokari 2007 66, 81-84, 95, 116; Wikipedia 2012b.)

Vuonna 1952 Mika Waltarille myönnettiin Pro Finlandia – palkinto ja hänen kunniaakseen Suomen kirjailijaliitto palkitsee vuosittain yhden nuoren kirjailijan Waltari-palkinnolla. Vuonna 1957 Waltari nimitettiin akateemikoksi. Helsingin Töölössä, Waltarin entisen kotitalon lähistöllä on hänelle omistettu, Veikko Hirvimäen veistos. (Lindstedt & Vahtokari 2007, 128; Wikipedia 2012b.)

4 Harjoitteluprosessi ja konsertin toteutus

4.1 Esityksen kokoonpano

Ensimmäinen tehtävämme ennen harjoitteluprosessin aloittamista oli koota soittajat. Meidän - viulistin ja pianistin - lisäksi tarvitsimme yhtyeeseemme kitaristin, kontrabasistin sekä bandoneoninistin. Kitaristi ja basisti löytyivät lähipiiristämme, mutta bandoneonin soittajaa oli vaikeampi löytää. Olimme jo alustavasti kysyneet erästä harmonikan soittajaa bandoneonistin tilalle, mutta kun aikataulumme menivät hänen kanssaan ristiin, päätimme kysyä opettajaamme Marko Puroa mukaan. Hän onneksi lupautui ja saimme hänestä samalla myös ohjaajan opinnäytetyömme musiikilliseen puoleen. Tämä oli hienoa, sillä Piazzollan musiikki on Purolle tuttua ja hän ollut mukana mm. muutama vuosi sitten Kapsäkissä esitetyssä Piazzollan *Maria de Buenos Aires* -operetissa. Kun yhtyeen kokoonpano oli selvä, meidän oli vielä löydettävä tarinaamme päähenkilö. Lähes alusta alkaen mielessämme oli ollut Tampereen näyttelijäntyön laitoksella opiskeleva ystävämme Antti Autio, ja kun hän lupautui tulemaan mukaan projektiimme, olimme erittäin tyytyväisiä.

4.2 Teoksen harjoittelu ja musiikilliset haasteet

Aloitimme yhtyeen kanssa harjoittelemisen jo hyvissä ajoin, toukokuun alussa, jolloin aikaa konserttiin oli vielä viisi kuukautta. Taka-ajatuksenamme oli saada musiikki jo ennen kesälomaa niin hyvään kuntoon, että syksyllä olisimme voineet vain lämmitellä sen uudelleen ja alkaa työstää esityksen näyttämöllistä toteutusta ja ennen kaikkea keskittyä tekstien ja musiikin yhteensovittamiseen. Viiden soittajan kesken yhteistä harjoitteluaikaa ei kuitenkaan ollut helppoa löytää ja ennen kesää emme ehtineet harjoitella teosta kertaakaan niin, että kaikki soittajat olisivat päässeet paikalle.

Kesän aikana harjoittelimme muutaman kerran neljällä soittajalla, ilman Marko Puroa ja huomasimme haasteet, jotka musiikissa olivat. Kyseessä olevassa teoksessa ja Piazzollan musiikissa ylipäänsä kontaktin ja vuorovaikutuksen soittajien välillä on toimittava saumattomasti. Tempot vaihtuvat usein äärimmäisyyksistä toiseen ja tunnelmat saattavat muuttua aivan odottamattomasti. Osissa on myös paljon vapai-

ta kadensseja ja *rubato*-kohtia, joissa muiden soittajien on seurattava solistia erittäin tarkasti.

Yhteissointi oli myös yksi oleellisista asioista, joihin halusimme kiinnittää huomiomme. Piazzolla on musiikillisesti ikään kuin klassisen ja kevyen musiikin välimaastoa ja siksi sitä on soitettava hieman eri otteella kuin mihin pelkästään klassiseen musiikkiin keskittynyt muusikko on tottunut. Olimme kuunnelleet *Cuatro Estaciones Porteñas* -sarjasta paljon hyvin erilaisia versioita ja tulkintoja. Tyyli, jolla itse halusimme teoksen esittää, oli rouhea ja ehkä hieman pelimannimainen enemmän kuin liian klasaristi soitettu ja kliininen.

Yhdessä soittaessa tulivat nopeasti esiin myös puutteet ja virheet, jotka nuoteissa oli. Selkeiden kirjoitusvirheiden ja väärrien sävelten lisäksi mm. tahtinumerot eivät täsmänneet lainkaan stemmojen kesken, mikä aluksi hieman vaikeutti harjoittelua. Jonkinlaista oikomista oli myös tehtävä, sillä mm. kitaran ja pianon stemmoissa oli kohtia, jotka olivat todella epäergonomisia soittaa. Muutama kitaran sointuhajotus oli lähestulkoon mahdoton.

4.3 Esityksen draamallinen puoli

Yksi suurimmista ja pelottavimmista haasteista projektissamme oli kuitenkin esityksen draamallinen puoli, eli miten tarina kerrottaisiin ja mitä lavalla tapahtuisi. Ideamme oli alusta lähtien ollut se, että runoja ja tekstinpätkiä ripoteltaisiin sekä osien väliin että niiden sekaan, musiikin päälle. Olimme valinneet runot Waltarin tuotannosta jo hyvissä ajoin, mutta alkaessamme todella suunnitella niiden sijoittelua musiikkiin, tajusimme, että niitä oli aivan liian vähän. Esitys vaatisi ehdottomasti lisää tekstejä, runoja sekä kerronnallisia kohtia, jotta tarina kantaisi läpi koko musiikkiteoksen ja olisi kuulijalleen ymmärrettävämpi. Palasimme siis Waltarin tuotannon pariin. Sopivia runoja emme Waltarilta enää löytäneet, mutta mieleemme juolahti, että sopivia tekstejä voisi ehkä löytyä myös hänen romaaneistaan. Monissa Waltarin romaaneissa päähenkilönä olikin nuori mies, joka sopisi myös meidän tarinaamme. Otimme tarkasteluun Waltarin *Suuri Illusioni* -romaanin siinä toivossa, että löytäisimme siitä joitain kohtia, joita voisimme käyttää esityksemme käsikirjoituksessa. *Suuren illusionin* nuori päähenkilö ja hänen epätoivoinen rakkautensa Caritakseen

antoi meille inspiraatiota kertojan hahmon luomiseen. Lopulta kirjasta löytyikin useita katkelmia, jotka liitimme osaksi tarinaamme.

Kun loputkin tekstit olivat löytyneet ja olimme saaneet koostettua niistä mielikuvamme vastaavan, musiikkiin sopivan draaman, aloimme suunnitella tekstien sijoittamista musiikkiin. Aloitimme niin, että luimme valittuja tekstejä levyiltä soivan musiikin päälle. Sopivan kohdan löytäminen jokaiselle tekstinpätkälle oli tarkkaa työtä, sillä sanojen merkitys saattoi muuttua todella paljon riippuen taustalla soivan musiikin tunnelmasta. Samalla oli kuitenkin todella palkitsevaa huomata, että tarina todella vievät eteenpäin sekä tekstit että musiikki. Tuli tunne, että nämä kaksi elementtiä - Astor Piazzollan musiikki ja Mika Waltarin tekstit - tukivat toinen toisiinsa ja muodostivat yhdessä toimivan kokonaisuuden.

Kun tekstit olivat löytäneet paikkansa musiikista, kutsuimme tarinan päähenkilöä näyttelevän ystävämme mukaan harjoituksiimme. Ensimmäiset yhteiset harjoituksemme kuuluivat kokonaan Antti Aution opetellessa ulkoa kohtia, joissa hänen oli tarkoitus lausua tekstiä. Se, että Autio pystyi lukemaan nuotteja ja seuraamaan partituurista, mihin kohtiin tekstit musiikissa sijoittuisivat, helpotti todella paljon. Ajoitukset saatiin toimimaan nopeasti ja seuraavaksi meidän oli keskityttävä siihen, mitä näyttelijämme tekisi niinä hetkinä, jolloin hänellä ei olisi repliikkejä ja musiikki olisi esityksen keskiössä.

Opinnäytetyön ohjaajamme Minna Muukkonen oli ehdottanut meille, että kysyisimme ohjausta konsertin näytännölliseen puoleen ja näyttelijän ohjaukseen Metropolian esittävän taiteen puolelta ja idea kuulosti meidän mielestämme hyvältä. Ennen kesälomaa otimme yhteyttä esittävän taiteen koulutusohjelman opettajaan, mutta jostain syystä emme saaneet viestiimme minkäänlaista vastausta. Vastuu esityksen ohjauksesta jäi siis meille itsellemme. Koska kummallakaan meistä ei ollut aiempaa kokemusta tämän kaltaisesta projektista tai näyttelijän ohjaamisesta, olimme hien jännittyneitä. Osaisimmeko antaa näyttelijällemme hänen tarvitsemaansa apua hahmon rakentamisessa tai ohjata häntä lavalla? Meidän onneksemme Autiolla oli heti alusta alkaen myös paljon omia ideoita ja näkemystä siitä, miten hahmosta saataisiin uskottava ja mitä teatterin keinoja voisimme esityksessämme hyödyntää. Hänellä on myös teatteri-ilmaisun ohjaajan taustaa, mikä on auttanut meitä näyttämöllistä toteutusta suunnitellessamme ja harjoitellessamme erittäin paljon.

Syksyn alkaessa aikataululliset ongelmat eivät olleet helpottaneet lainkaan, vaan yhteisen harjoitusajan löytäminen osoittautui meille mahdottomaksi. Suurin ongelma oli, että Autio opiskeli viikot Tampereella ja Puro oli viikonloppuisin usein kiinni muissa töissään. Jouduimme siis pitämään monena viikkona tuplaharjoitukset; viikolla viiden soittajan kesken ja viikonloppuna pienemmällä kokoonpanolla niin, että Autio pääsi mukaan. Kalentereita selatessamme huomasimme, että ensimmäinen kerta, kun koko porukka - viisi soittajaa sekä näyttelijä ja valomies - pääsisi samaan aikaan paikalle, tulisi olemaan esityspäivänä, kolme tuntia ennen konserttia. Tämä tuntui meistä tietenkin todella pelottavalta, mutta tulimme siihen tulokseen, että molemmat osuudet; musiikki sekä näyttelijäntyö pitäisi vain saada toimimaan niin hyvin, ettei esityspäivänä tarvitse muuta kuin sovittaa ne yhteen.

Olimme valinneet esityspaikaksi koulumme kamarimusiikkisalini, joka oli sopivan pieni ja intiimi, mutta siellä oli kuitenkin hyvin tilaa liikkua ja mahdollisuus rakentaa lavastusta, jos semmoista haluaisimme. Kun ensimmäistä kertaa pääsimme saliin harjoittelemaan kaksi viikkoa ennen esitystä, aloimme suunnitella soittajien asettumista lavalla ja Aution "koreografioita", eli kuinka hän hyödyntää tilaa ja mitä reittejä hän liikkuu paikasta toiseen. Tässä vaiheessa oli ratkaistava myös, kuinka Autio täyttäisi ne hetket, jolloin hän ei kertoisi tarinaa. Myös soittajien ja tarinan kertojan suhde oli mietittävä; haluaisimmeko, että he olisivat vuorovaikutuksessa keskenään, vai olisiko parempi, jos he eivät ottaisi minkäänlaista kontaktia toisiinsa. Päädyimme siihen, että me musikit olemme lavalla vain soittamassa mahdollisimman neutraaleina, mutta Autio voisi välillä ottaa impulsseja meidän "välipitämättömydestämme". Totesimme myös, että Autio voisi repliikkiensä välillä jopa poistua lavalta yleisön näkymättömiin ja tällä välin musiikki veisi tarinaa eteenpäin.

4.4 Valosuunnittelu

Kamarimusiikkisalissa oli mahdollisuus valojen käyttöön ja saimme onneksemme Teatterikorkeakoulussa valosuunnittelua opiskelevan ystävämme Kauri Klemelän mukaan projektiimme. Klemelä tuli ensimmäisiin harjoituksiimme innoissaan ja avoimin mielin. Olimme kertoneet hänelle etukäteen hieman esityksen ideasta, musiikin ja tekstien sisällöstä, sekä hakemastamme tunnelmasta. Lisäksi olimme an-

taneet hänelle käsikirjoituksen luettavaksi, mutta Piazzollan musiikkia ei Klemelä ollut aikaisemmin kuullut.

Aloitimme harjoitukset esittämällä hänelle musiikin ja tekstit esitystilassamme kamarimusiikkisalissa. Esityksen kokonaisuuden hahmotuttua Klemelä pystyi aloittamaan valojen suunnittelun, jossa yritimme auttaa häntä mahdollisimman paljon. Keskustelimme yhdessä siitä, minkälaista tunnelmaa tahtoimme kussakin kohdassa valoilla ilmentää ja oliko lavalla esimerkiksi jotain esinettä tai paikkaa, mihin tahtoimme valoilla kiinnittää yleisön huomion. Olimme aikaisemmin nähneet Klemelän töitä, joten meillä oli hyvin luottavainen olo hänen ideoidessaan valoja konserttiimme. Tämän vuoksi uskalsimme antaa hänelle taiteellisen vapauden ja mahdollisuuden toteuttaa esitys hänen oman näkemyksensä mukaisesti, yhteisten keskustelujemme pohjalta.

Esityspäivää edeltävänä iltana pääsimme saliin rakentamaan valoja ja laittamaan muutenkin tilaa sellaiseen kuntoon, että seuraavana päivänä ei tarvitsisi tehdä muuta kuin järjestellä katsomon tuolit haluamallamme tavalla. Tuo aika osoittautui erittäin tärkeäksi, sillä valojen rakentaminen vei jopa muutaman tunnin ja silti sitä oli jatkettava vielä seuraavana päivänä ennen esitystä. Ajatuksemme valoja suunnitellessamme oli, että jokainen vuodenaika ja sen valotilanne heijastelisivat näyttelijän tunnetilojen muutoksia. Vaihdoimme salista löytyvien valonheittimien värikalvoja esitykseemme sopiviksi ja näin saimme kevääseen ja kesään sopivia vaalean oranssin ja keltaisen sävyjä luomaan tunnelmaa. Klemelä tahtoi käyttää koulutamme löytyviä nuottivaloja tilan valaistukseen ja niitä kiinniteltiin salin reunoille ja portaiden kaiteisiin valaisemaan näyttelijämme kulkureittejä. Noihin nuottivaloihin oli myös kiinnitetty sinistä värikalvoa kuvaamaan talven tuloa.

Koimme, että valosuunnittelijamme luomat valot tukivat onnistuneesti niin musiikkia kuin tekstin välittämää tarinaakin ja tekivät kokonaisuudesta eheän ja vaikuttavamman.

4.5 Konsertin toteutus ja jälkipuinti

Konserttipäivänä pääsimme saliin paria tuntia ennen esitystä, jolloin valosuunnittelija ehti viimeistellä valojen rakentamisen ja me ehdimme pitää kenraaliharjoituksen. Tämä oli myös ensimmäinen harjoituskerta, jolloin kaikki esiintyjät olivat samaan aikaan koolla, mutta onneksi kenraalista jäi luottavainen olo.

Olimme sopineet, että musikit pukeutuvat ikään kuin “vanhan ajan kapakkamusiikoiden” tyyliin, siististi, mutta kuitenkin boheemisti. Miehet olivat pukeutuneet joko frakkiin tai pukuun, mutta heillä saattoi olla baskeri päässä tai kauluspaita huolettomasti napitettu. Me naiset olimme pukeutuneet hienoihin mekkoihin. Ajatus oli, että puvustus ei viittaisi nykypäivään, vaan olisi niin sanotusti ajatonta. Aution asu oli myös siisti, mutta rento; mustat housut, hieman ryppyinen kauluspaita ja lakki.

Kun yleisöä alkoi saapua konservatorioon, tunnelmamme alkoi olla todella jännittynyt ja odottava. Olimme varanneet katsomoon noin 40 tuolia ja hämmästykseksemme kaikki paikat täyttyivät. Media-alaa opiskeleva ystävämme Milja Härkönen oli lupautunut kuvaamaan konsertin, jotta saisimme esityksestä taltioinnin liitettäväksi opinnäytetyömme kirjalliseen osioon.

Konsertin jälkeen yleisöemme kiitokset olivat vilpittömiä ja saimme paljon hyvää palautetta musiikin ja tekstien yhteensovittamisesta. Olimmekin kaikki esiintyjät erittäin tyytyväisiä siihen, miten konsertti lopulta sujui. Pieni jännitys toi esitykseen oikeanlaisen latauksen ja keskittyminen oli kaikilla huipussaan. Esiintyjäporukassamme vallitsi alusta asti luottavainen ilmapiiri ja hyvä tekemisen ja heittäytymisen meininki. Tähän vaikutti varmasti se, että olemme läheisiä ystäviä myös tämän projektin ulkopuolella. Koska tämä esitys oli rakennettu nimenomaan Konservatorion kamarimusiikkisaliin tätä yhtä konserttia varten, tiesimme koko ajan, että ensi-ilta tulisi olemaan ainutlaatuinen. Mietimme kyllä jo harjoitteluvaiheessa ja varsinkin hienosti sujuneen esityksen jälkeen, että olisi mukavaa päästä esittämään harjoittemamme kokonaisuus vielä uudemman kerran jonnekin toisaalle.

5 Pohdintaa opettajuudesta ja muusikkoudesta

5.1 Opettajuus ja muusikkous vuorovaikutuksessa

Jokainen musiikinopettaja on muusikko. Me olemme pian valmistumassa musiikki-pedagogeiksi ja varhaisiän musiikkikasvattajiksi. Työssämme opettajina me useimmiten toteutamme omaa muusikkouttamme jakamalla ja välittämällä omaa osaamistamme eteenpäin lapsille ja nuorille. Koemme kuitenkin tärkeänä myös soittamisen ja soittokunnan ylläpitämisen sekä omat, opetustyöstä erilliset musiikki- ja tuotantomme, joissa pääsemme keskittymään ainoastaan muusikkouttamme toteuttamiseen ja kehittämiseen. Tämä opinnäytetyöprosessi harjoituksineen ja kirjotusosuuksineen on tarjonnut meille tilaisuuden keskittyä meille tärkeään aiheeseen, muusikkouteemme. Työn raportoinnin myötä olemme myös tarkastelleet opettajuuden ja muusikkouden rooleja itsessämme, miten ne esimerkiksi tukevat ja rajoittavat toisiaan. Pohdimme, voiko samanaikaisesti olla sekä hyvä muusikko että pedagogi, vai rajoittavatko roolit toinen toisiaan. Olemme huomanneet, kuinka tärkeää oman muusikkouden kehittäminen on työssä jaksamisen sekä oman opettajaidentiteetin muodostumisen kannalta.

Kun muistelemme oman musiikkiharrastuksemme ensimmäisiä vuosia ja pohdimme, mistä innostuksemme on alun perin lähtöisin, voimme todeta, että jokainen meistä on saanut motivaationsa ilosta tehdä musiikkia ja halusta kehittyä soittajana tai laulajana. Motivaatio musiikin harrastamiseen ja musiikin ammattipintoihin jatkamiseen kumpuaa siis muusikkoudesta, ominaisuuksista ja potentiaalista, joka meissä on ja jota tahdomme jatkuvasti kehittää. Opettajiksi me sen sijaan kasvamme ja opimme. Jokainen pedagogi ammentaa tietotaitoaan omista kokemuksistaan ja näkökulmistaan kehitys- ja kasvatustieteen kysymyksiin. Näin meistä valmistuu persoonallisia ja ainutlaatuisia opettajia.

5.1.1 Oppilaan muusikkouden tukeminen opetustilanteessa

Opettajat ilmaisevat omaa muusikkouttaan omalla tavallaan. Toinen keikkailee ahkerasti ja toteuttaa muusikkouttaan sillä tavoin, kun taas toisen muusikkous ilmenee ainoastaan opetustyössä luokahuoneessa. Varmaa on, että muusikkous on

opetustilanteessa tärkeä ulottuvuus. Oppilaan omaa muusikkoutta pyritään kehittämään alusta alkaen, sillä se antaa soittoon ja koko musiikin harrastamiseen syvyyttä sekä se vahvistaa oppijan omaa käsitystä omista taidoistaan soittajana. Koska musiikki on aina jossain muodossa esittävää, on opettajan pystyttävä antamaan oppilaalleen henkistä tukea ja esiintymisvalmennusta esimerkiksi tulevia konsertteja varten, ja se käy vaivattomasti silloin, kun opettajalla on itselläänkin kokemusta muusikkona toimimisesta. Uskomme, että opettajan kokemukset esiintymisistä ja julkisesta muusikkoudesta tulevat automaattisesti esille hänen opetuksessaan. Onkin tärkeää, että opetustilanne säilyy elävänä ja sykkivänä, mihin sisältyy opettajan pedagogisen osaamisen lisäksi laajan musiikillisen sivistyksen jakamista ja oppilaan oman muusikkouden herättelemistä.

5.2 Muusikkouden kehittämisen merkitys työssä jaksamisen kannalta

Meillä on tärkeä tehtävä, kun toimimme musiikkileikkikoulun opettajina. Oppilasryhmämme muodostuvat useimmiten alle kouluikäisistä lapsista, joiden kohdalla ensisijaisen tärkeää on pienen oppijan mielenkiinnon ja motivaation ylläpitäminen musiikkiin. Musiikkiharrastuksen on oltava hauskaa, innostavaa ja nautittavaa, kokonaisvaltaista ja elämyksellistä toimintaa. Työssämme olemme päivittäin tekemisissä useiden lasten ja heidän vanhempiensa kanssa. Opetustyö energisine lapsineen ja pitkin päivineen saattaa kuitenkin välillä työn tärkeydestä huolimatta väsyttää. Olemmekin puhuneet yhdessä siitä, kuinka tulevaisuudessa toivoisimme työnkuvamme sisältävän opetusta, jonka ohella voisimme tehdä jotain musiikillista aikuisten kesken.

Työssä jaksamisen kannalta omien musiikillisten ja soitannallisten taitojen ylläpitäminen on hyvin tärkeää. Olemme huomanneet sen jo nyt tätä opinnäytetyötä tehdessämme; itsensä toteuttamisesta ja yhteismusisoinnista olemme saaneet hurjan paljon voimia omaan opetustyöhömmö ja opiskeluun. Vaikka opetustyö antaakin meille paljon, olemme sitä mieltä, että me tarvitsemme yhtäläillä tilaa opettajuutemme kuin muusikkoutemmekin toteuttamiseen, jotta arjestamme muodostuisi meille mielekästä ja tyydyttävää. Tekemisen mielekkyys vaikuttaa niin paljon yleiseenkin hyvinvointiin, että meidän jokaisen on tärkeää pohtia oman muusikkoutemme ja opettajuutemme suhdetta ja löytää niiden välillä tasapaino.

5.3 Miten opettajuus ja muusikkous rajoittavat ja tukevat toisiaan

Rajoittavia tekijöitä muusikkouden ja opettajuuden yhdistämisessä voi yleisen pohdintamme perusteella olla esimerkiksi seuraavanlaisia: aikataulullisesti voi olla haasteellista sovittaa kahta roolia yhteen, sillä opetustyö vaatii sitoutumista lukujärjestyksiin, kun muusikon työt saattavat osua kohdalle sattumanvaraisesti ja yllättävinä ajankohtina. Tämä vaatii joustavuutta ja kärsivällisyyttä niin opettajalta kuin oppilailtakin. Myös eri elämänvaiheet ja perheellisyys vaikuttavat valintoihimme keskittyä hetkellisesti esimerkiksi opetustöihin keikkailun sijaan. Joskus saattaa olla mahdotonta painottaa keikkailua, vaikka tahtoa muusikon töihin löytyisikin. Muusikon työ vaatii ahkeraa soittotaidon ylläpitoa ja omaa soittamista, mihin täytyy erikseen järjestää aikaa silloin, kun opetustöitä tekee täysipäiväisesti.

Voiko molemmissa sitten olla samanaikaisesti hyvä? Kenties oleellista on, että tulee päättäneeksi tietoisesti senhetkisen painopisteen omissa töissään. Mihin tahdon keskittyä ja mistä saan motivaatiota ja energiaa työssäni jaksamiseen? Uskomme, että sekä opettajana että muusikkona voi olla samanaikaisesti hyvä, jopa erinomainen, kunhan tekee työnsä oman jaksamisensa rajoissa. Opettajuus ja muusikkous ovat jatkuvasti vuorovaikutuksessa toisiinsa, sillä pedagogin työssä oppii oppilailtaan itsekkin koko ajan ja muusikon työn luovuus antaa osaltaan opetustyöhön ideoita ja voimavaroja. Joillekin ei ole toista ilman toista ja musiikissa hienoa onkin, että voimme tuoda ammattitaitoamme esille monin tavoin, mikä rikastuttaa arkeamme hurjasti. Jokaisen omaksi valinnaksi jää, missä suhteessa omaa muusikkouttaan ja opettajuuttaan sitten harjoittaa.

5.4 Musiikkipedagogin muuttuva työnkuva

Opintojemme aikana koulussamme on ollut paljon keskustelua siitä, kuinka musiikkipedagogin työnkuva on muuttumassa ja laajentumassa. Olemme myös pohtineet, kuinka voimme työllistää itsemme hyödyntämällä ammattitaitoamme laaja-alaisesti ja etsimällä yhteistyökumppaneita myös musiikin alan ulkopuolelta. Opinnäytetyötämme voidaankin pitää tutkielmanamme siitä, kuinka tämänkaltainen idea käytännössä toteutetaan ja kuinka se toimii. Opinnäytetyön toteuttaminen monitaiteellisena konserttina oli juuri sellainen projekti, jossa saimme kosketuspintaa siihen, millä

tavoin omaa laajaa ammattiosaamistamme voimme tulevaisuudessa ja erilaisilla työkentillä hyödyntää. Valitsimme teeman konsertille puhtaasti sillä perusteella, että se kiinnosti meitä molempia ja että halusimme haastaa itsemme kokeilemaan jotain, mistä meillä ei ollut aiempaa kokemusta.

5.5 Muusikon ja musiikkipedagogin ero

Olemme opintojemme aikana olleet mukana monenlaisissa projekteissa ja tehneet yhteistyötä useiden eri alojen ammattilaisten kanssa. Näissä projekteissa olemme oppineet yhdistämään eri rooleja itsessämme ja olemaan niissä luontevasti yhtä aikaa. Projektien suunnittelu on vaatinut luovuutta ja yhteistyötaitoja, projektin toteutus tilanteen hallintaa ja pedagogista silmää. Tämän lisäksi olemme toimineet projekteissa myös muusikkoina ja esiintyjinä. Taito soveltaa osaamistaan ja kohdata ihmiset on se, mikä meistä tekee musiikkipedagogeja.

Hyvä muusikko ei ole automaattisesti hyvä musiikkipedagogi. Muusikko, jolla ei ole minkäänlaista pedagogista osaamista, voi esimerkiksi pitää vanhainkodin asukkaille musiikkihetken, jossa hän soittaa erinomaisesti, mutta ei ota minkäänlaista kontaktia yleisöönsä. Osallistaako hän vanhuksia? Onko hän suunnitellut esitettävän musiikin kohderyhmän mukaan? Aidon ja onnistuneen vuorovaikutuksen vanhuksen kanssa voi luonnollisesti saavuttaa kuka tahansa empaattinen ja huomaava henkilö, mutta pedagogin pitämä vanhainkodin musiikkihetki sisältää automaattisesti pedagogisen ulottuvuuden, mikä edellyttää toisen ihmisen autenttista kohtaamista.

Pedagogeille erilaisten ihmisten kohtaaminen on jokapäiväistä ja se on oleellinen, välttämätön osa työnkuvaamme. Esimerkiksi juuri kohderyhmän osallistaminen on asia, jonka pedagogi ottaa huomioon aina musiikillista tuokiota suunnitellessaan. Muusikko-pedagogilla on ymmärrys siitä, kuinka merkittävää vanhuksille voisi olla osallistua musisointiin esimerkiksi yhteislaulujen kautta tai kuinka mielellään he kuulisivat oman nuoruutensa aikaista musiikkia. Pedagogi ottaa kontaktia yleisöönsä ja ehkä keskustelisi vanhusten kanssa yhdessä esityksen jälkeen. Aina pedagoginen lähestymistapa ei kuitenkaan ole tarpeen. Kyse on vuorovaikutuksesta - siitä, että tilanteen tullen uskaltaa ottaa kontaktia ja kuunnella.

6 Yhteenveto

Tärkein tavoitteemme opinnäytetyöprosessissamme oli kokeilla meille uudenlaista tapaa esittää musiikkia. Tahdoimme myös laajentaa osaamistamme tekemällä yhteistyötä eri taiteenalojen opiskelijoiden kanssa sekä kehittyä muusikkoina. Projekti oli haastava ja suunnittelu sekä harjoittelu vaativat paljon aikaa. Astor Piazzollan musiikista ja Mika Waltarin teksteistä muodostui lopulta tarinallinen konsertti, jonka toteuttivat viisi muusikkoa, näyttelijä ja valosuunnittelija.

Opinnäytetyöprosessimme aikana käsityksemme siitä, mitä kaikkea omalla ammatitaidollamme voimme oikein tehdä, avartui paljon. Käyttämällä luovuuttaan ja luomalla kontakteja eri alojen ammattilaisten kanssa voi saada todella mielenkiintoisia projekteja aikaan. Ystäväpiiriimme kuuluu eri taitealojen opiskelijoita ja olemme aikaisemminkin miettineet, kuinka hienoa olisi joskus yhdistää osaamisemme jossain projektissa. Nyt opinnäytetyössämme idea saatiin vietyä ensimmäistä kertaa käytäntöön.

Tämän monitaiteellisen projektin myötä olemme oppineet paljon uusia asioita. Konsertin tuottaminen vaatii paljon työtä konserttiohjelman teosta tilanvarauksiin ja harjoitusten organisointiin. Olemme olleet vastuussa koko prosessin etenemisestä ja sen myötä oppineet mitä kaikkea käytännön asioita konsertin tuottamisessa on otettava huomioon. Tämän lisäksi kehityimme myös muusikkoina. On ollut hienoa soittaa yhdessä kamarimusiikkia lahjakkaiden muusikkoystävien kanssa ja meille on molemmille tärkeää saada tehdä sitä jatkossakin. Tämä projekti on vienyt meitä soitollisesti eteenpäin ja tarjonnut tilaisuuden kehittää taitojamme. Onneksi kaikki soittajat olivat alusta lähtien yhtä kiinnostuneita Piazzollan musiikista, mikä teki harjoittelusta kunnianhimoista ja motivoivaa. Haluamme myös jatkossa tarttua tilaisuuksiin, joissa joudumme haastamaan itsemme oppimaan uutta. Juuri sellaiset oppimisympäristöt, joissa oma osaaminen pistetään koetukselle ja vanhat toimintamallit kyseenalaistetaan, ovat niitä antoisimpia.

Koska konsertti onnistui lopulta niin hienosti ja saimme siitä paljon kiitosta ja hyvää palautetta, itseluottamuksemme ja rohkeutemme kokeilla vastaavanlaisten projektien toteuttamista tulevaisuudessakin kasvoi. Tämän projektin jälkeen hahmotamme

omaa muusikon ja pedagogin identiteettiämme paremmin ja olemme löytäneet uusia tapoja hyödyntää ammattitaitoamme.

Opinnäytetyömme raportoinnin ansiosta hahmotamme oppimaamme paremmin ja vastaavanlaisten projektien toteuttaminen tulevaisuudessa tulee tämän vuoksi olemaan taas hieman helpompaa. Pohdintaosuutta ja yhteenvetoa kirjoittaessamme ymmärsimme kuinka suuren työn olemme tehneet ja olemme tyytyväisiä lopputulokseen. Toivomme, että opinnäytetyöstämme voisi saada ideoita ja apua vastaavanlaisten monitaiteellisten konserttien suunnitteluun ja toteutukseen.

Lähteet

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

Gorin, Natalio. 2001. *Astor Piazzolla A memoir*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Haavikko, Ritva. 1979. *Mika Waltarin runoilijantie*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Lindstedt, Risto & Vahtokari, Reijo. 2007. *Mika Waltari, muukalainen maailmassa*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy.

Piazzolla, Astor. 1970a. *Estaciones. Invierno porteño*. Darmstadt.

Piazzolla, Astor. 1969. *Estaciones, Otono porteño*. Darmstadt.

Piazzolla, Astor. 1970b. *Estaciones, Primavera porteña*. Darmstadt.

Piazzolla, Astor. 1967. *Estaciones, Verano porteño*. Darmstadt.

Piazzolla, Astor. 2006a. *The ultimate collection*. LMM Ireland.

Piazzolla, Astor. 2006b. *The king of bandoneon*, LMM Ireland.

Piazzolla, Astor. 1984. *Decarissimo*, Membran music Ltd.

Waltari, Mika. 1979. *Mikan runoja ja muistiinpanoja 1925-1978*, toimittanut Ritva Haavikko. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Waltari, Mika. 1967. *Pöytälaatikko, Muistoja ja muistiinpanoja 1945-1967*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiön kirjapaino.

Waltari, Mika. 1931. *Siellä missä miehiä tehdään*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Waltari, Mika. 1928. *Suuri illusio*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Waltari, Mika. 1981. *Nuori Johannes*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Wikipedia 2012a Astor Piazzolla: http://fi.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla

Wikipedia 2012b Mika Waltari: http://fi.wikipedia.org/wiki/Mika_Waltari

Konsertin työryhmä



Konsertin jälkeen, vasemmalta: Joel Parvamo, kitara, Marko Puro, bandoneon, Erik Michelsen, kontrabasso, Antti Autio, runonlausunta, Anna Repo, piano, Ella Rosenlund, viulu, Kauri Klemelä, valosuunnittelu, Milja Härkönen, kuvaus

Konserttiohjelma

OPINNÄYTETYÖKONSERTTI
CUATRO ESTACIONES PORTEÑAS

Kamarimusiikkisali

6.10.2012 klo 15

Astor Piazzolla (1921-1992),

Cuatro Estaciones Porteñas

Primavera Porteña

Verano Porteño

Otoño Porteño

Invierno Porteño

Tekstit **Mika Waltarin** (1908-1979) runokokoelmista *Pöytälaatikko, muistoja ja muistiinpanoja 1945-1967* ja *Mikan runoja ja Muistiinpanoja 1925-1978*, sekä romaaneista *Suuri Illusioni, Nuori Johannes, Missä miehiä tehdään* ja *Yksinäisen miehen juna*.

Esiintyjät:

Antti Autio, näyttelijä

Ella Rosenlund, viulu

Marko Puro, bandoneon

Anna Repo, piano

Joel Parvamo, sähkökitara

Erik Michelsen, kontrabasso

Kauri Klemelä, valosuunnittelu

Olemme valmistumassa Metropolia Ammattikorkeakoulusta musiikkipedagogeiksi, pääaineenamme varhaisiän musiikkikasvatus. Tämä konsertti on meidän soiva opinnäytetyömme.

Astor Piazzollan musiikki ja Mika Waltarin tekstit kertovat vuodesta nuoren miehen elämässä. Kevään tulo palauttaa muistot ensirakkaudesta elävinä mieleen, eivätkä jätä rauhaan ennen kuin ne ovat kerrottu. Ihanat ja kipeät hetket eletään uudelleen, tunteet muuttuvat vuodenaikojen vaihtuessa toisiin.

Kun tarina on kerrottu, on mahdollisuus uuteen alkuun. Ja kuitenkin - kaikki on niin kuin ennenkin, eikä ole mitään muuta.

Uudet hotellileimat vanhojen matkalaukkujen kyljissä.

Ella Rosenlund ja Anna Repo