Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide / Musiikki

2020

Juha Mäkilä

KOLME TARINALLISTA KAPPALETTA PIANOLLE

TURKU AMK
TURKU UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide / Musiikki

2020 | 48 sivua, 14 liitesivua

Juha Mäkilä

KOLME TARINALLISTA KAPPALETTA PIANOLLE

Tätä opinnäytetyötä varten sävellettiin vuoden 2018 aikana kolme pianokappaletta, joiden vaikeustaso pyrittiin sovittamaan pianonsoiton D- tai C-kurssitasolle. Tämä edellytti pedagogisen lähestymistavan huomioimista näiden kappaleiden sävellysprosessin aikana kuten esimerkiksi yli oktaavin ulottuvien intervallien sekä liian virtuoottisten sävelkulkujen kirjoittamisen välttämistä. Lisäksi merkittävä seikka kyseisissä pianokappaleissa on niihin liittyvä tarinallisuus; kuhunkin kappaleeseen liittyy tarina, jonka tunnelmaa on musiikin avulla pyritty kuvailemaan, vahvistamaan tai ohjaamaan.

Opinnäytetyön tutkimuskysymyksenä on tarkastella tarinallisuuden vaikutusta sävellettyjen kolmen pianokappaleen tulkintaan ja soittamiseen. Menetelmänä käytettiin kyselylomaketta, jossa Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemian opettajat ja oppilaat saivat antaa palautetta ja ottaa kantaa tarinallisuuden vaikutuksiin sekä soittoteknisiin haasteisiin. Opinnäytetyössä käydään läpi joitakin näiden pianokappaleiden sävellysprosessiin liittyviä yksityiskohtia ja analysoidaan kunkin kappaleen muotorakennetta sekä harmoniaprogressiota. Lisäksi opinnäytetyössä tarkastellaan syvällisemmin pianokappaleissa esiintyviä soittoteknisiä haasteita.

Muilta pianisteilta saatu palaute toi esiin uusia näkökulmia sävellyksistä erityisesti tarinallisuuteen liittyen. Palautteissa kiinnitettiin huomiota myös kappaleiden soittoteknisiin haasteisiin sekä tarinoiden käyttämiseen musiikin ohessa silloin, kun sävellystä kuunnellaan, soitetaan tai opetetaan soittamaan.

Tunnelman muodostuminen musiikista on yksilöllistä, mutta pääpiirteittäin tarinalla voidaan saada aikaan merkittäviäkin muutoksia siihen, miten kuulija ymmärtää kuulemansa musiikin. Lisäksi tarina saattaa auttaa soittajaa löytämään tulkintatapoja sävellykselle.

ASIASANAT:

piano, sävellys, ohjelmamusiikki, tulkinta, pedagogiikka

BACHELOR´S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts / Music

2020 | 48 pp., appendix 14 pp.

Juha Mäkilä

THREE NARRATIVE COMPOSITIONS FOR PIANO

Three piano pieces were composed for this thesis during the year 2018. An attempt has been made to fit the level of difficulty of the three pieces to grade D or C of piano proficiency. This required paying attention to a pedagogic approach during the composition process, such as avoiding intervals that reach over the octave and virtuoso passages..

The aim of this thesis is to examine how storytelling affects the interpretation and playing of the three piano pieces. The method used was a questionnaire with which teachers and students of the Turku Arts Academy were able to give feedback and share their views on both the effects of storytelling and the technical challenges in the pieces. Some details related to the composition process of the pieces are explained in the thesis. The syntax and harmony progression of each piece are analyzed. Technical challenges related to playing the pieces are examined more thoroughly as well

Feedback from other pianists presented new perspective on the compositions and confirmed existing notions on the technical challenges and the advantages of using the stories alongside the music when listening to, playing or teaching to play the compositions.

Storytelling is of great significance in these three piano pieces. Each piece has a related story and the aim of the music is to describe, strengthen or direct the atmosphere in the stories. Every listener has their individual way of perceiving the atmosphere of the music. However, on a general level, stories can be used to achieve even considerable changes in how the listener experiences the music. Furthermore, the stories may help musicians to find methods of interpreting the compositions.

KEYWORDS:

piano, composing, program music, interpretation, pedagogy

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO **7**

2 TARINALLISUUS MUSIIKKIKAPPALEISSA **8**

2.1 Absoluuttinen musiikki 8

2.2 Karakteerikappale 9

2.3 Ohjelmamusiikki 10

3 MUSIIKIN JA HARMONIOIDEN KUULEMINEN **12**

4 KOLME KAPPALETTA PIANOLLE **14**

4.1 Sävellysten inspiraation lähteet sekä tarinallisuus 14

4.2 Sävellysprosessi sekä sävellystekniikoita 16

4.3 Pedagoginen näkökulma sävellysprosessissa 18

4.4 Kappale 1: ”Kirottu aarnimetsä” 19

4.5 Kappale 2: ”Purppuralampi” 25

4.6 Kappale 3: ”Lähteenhaltijan valitus” 32

5 PIANONSOITON OPETTAJILTA JA OPISKELIJOILTA SAATU PALAUTE **42**

6 JATKOSUUNNITELMIA **47**

LÄHTEET **48**

LIITTEET

Liite 1a. Tarina kappaleeseen ”Kirottu aarnimetsä”. **1**

Liite 1b. Kappaleen ”Kirottu aarnimetsä” nuotit. 2

Liite 2a. Tarina kappaleeseen ”Purppuralampi”. 4

Liite 2b. Kappaleen ”Purppuralampi” nuotit. 5

Liite 3a. Tarina kappaleeseen ”Lähteenhaltijan valitus”. 8

Liite 3b. Kappaleen ”Lähteenhaltijan valitus” nuotit. 9

Liite 4. Kyselylomake. 13

Liite 5. Linkit pianokappaleiden äänitteisiin. 14

KUVAT

Kuva 1. Kirottu aarnimetsä, tahdit 3–5. 22
Kuva 2. Kirottu aarnimetsä, tahti 7. 22
Kuva 3. Kirottu aarnimetsä, tahdit 14–15. 23
Kuva 4. Kirottu aarnimetsä, tahdit 22–24. 23
Kuva 5. Kirottu aarnimetsä, tahti 27. 24
Kuva 6. Kirottu aarnimetsä, tahdit 31–34. 24
Kuva 7. Kirottu aarnimetsä, tahdit 35–37. 25
Kuva 8. Purppuralampi, tahdit 1–2. 29
Kuva 9. Purppuralampi, tahti 3. 29
Kuva 10. Purppuralampi, tahdit 4–5. 29
Kuva 11. Purppuralampi, tahti 10. 30
Kuva 12. Purppuralampi, tahti 14. 30
Kuva 13. Purppuralampi, tahti 17. 31
Kuva 14. Purppuralampi, tahti 20. 31
Kuva 15. Purppuralampi, tahti 28. 32
Kuva 16. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 1–4. 37
Kuva 17. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 6–7. 37
Kuva 18. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 13–15. 38
Kuva 19. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 39–42. 38
Kuva 20. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 42–43. 39
Kuva 21. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 57–58. 39
Kuva 22. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 77–78. 40
Kuva 23. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 84–85. 41

TAULUKOT

Taulukko 1. Kappaleen ”Kirottu aarnimetsä” muotorakenneanalyysi. 20

Taulukko 2. Kappaleen ”Purppuralampi” muotorakenneanalyysi. 27

Taulukko 3. Kappaleen ”Lähteenhaltijan valitus” muotorakenneanalyysi. 34

Taulukko 4. Palaute ensimmäiseen kysymykseen. 43

Taulukko 5. Palaute toiseen kysymykseen. 44

Taulukko 6. Palaute kolmanteen kysymykseen. 45

Taulukko 7. Palaute neljänteen kysymykseen. 45

1 JOHDANTO

Käsittelen tässä opinnäytetyössäni tarinallisuuden suhdetta musiikkiin ja sen merkitystä tunnelman luomisessa. Tutkimuskysymyksenä on miten musiikkiin liittyvä tarinallisuus vaikuttaa kuulijan ja soittajan kokemukseen sekä tulkintaan. Luvussa 2 tarkastelen musiikissa esiintyvää tarinallisuutta eli sitä, miten tarinoiden avulla voidaan ohjastaa kuulijaa tietynlaiseen ajatukselliseen ympäristöön tai tunnetilaan, jolloin musiikin kuunteleminen voi entistä helpommin saada aikaan halutunlaisia tuntemuksia kuulijassa. Luvussa 3 käsittelen lyhyesti sitä, miten ja miksi ihmiset usein kuulevat samassa musiikissa eri asioita. Luvussa 4 esittelen kolme säveltämääni pianokappaletta, joissa käytin tätä tarinalähtöistä tekniikkaa. Kuhunkin kappaleeseen liittyy tarina, jotka yhdessä muodostavat suuremman tarinallisen kokonaisuuden. Tarkoituksena on, että kuulija saa ennen kunkin kappaleen kuulemista lukea tai kuulla kyseiseen kappaleeseen liittyvän tarinan, minkä jälkeen kuulijalla olisi valmiina jonkinlainen mielikuva tai ympäristö, jossa hänen kuulemansa musiikki sitten ”tapahtuu”. Ennen varsinaisiin kappaleisiin liittyvää lähempää tarkastelua kerron kappaleiden säveltämiseen johtaneista inspiraatioista sekä kappaleiden pedagogisista haasteista, joita pyrin ottamaan huomioon kappaleita säveltäessäni.

Käsittelen kunkin kappaleen muotorakennetta ja analysoin niitä. Tämä analyysi tapahtui vasta tätä opinnäytetyötä tehdessäni, sillä itse sävellysprosessissa työskentelin vahvasti intuitiopohjalta ja/tai tarinavetoisesti. Tämän vuoksi analyysin tekeminen näin jälkikäteen oli myös itselleni mielenkiintoista. Halusin tehdä analyysin myös siksi, että valmistun pianonpedagogin lisäksi myös musiikin hahmotusaineiden opettajaksi, joten kappaleisiin liittyvien rakenteellisten seikkojen tarkastelu, hahmottaminen sekä analysointi kuuluvat ammattikorkeakoulussa opiskelemaani alaan. Pedagogiikkaan liittyen tarkastelin myös kunkin kappaleen osalta niihin liittyviä soittoteknisiä haasteita. Tämä on merkittävää sen kannalta, että tiedän millaisen taitotason omaaville oppilaille näitä kappaleita kannattaa antaa soitettavaksi. Haasteet ovat moninaiset mutta eivät ylitsepääsemättömät, kuten luvussa 4 pyrin tuomaan esille. Luvussa 5 käsittelen muiden pianonsoittajien antamia palautteita kappaleistani ja tarkastelen niitä. Lopuksi luvussa 6 pohdin ajatuksia, joita tämä koko prosessi minussa herätti ja kerron säveltämiseen liittyvistä jatkosuunnitelmistani. Kaikkien säveltämieni kolmen kappaleen nuotit tarinoineen sekä linkit äänitiedostoihin ovat liitteinä opinnäytetyön lopussa.

2 TARINALLISUUS MUSIIKKIKAPPALEISSA

Musiikkia käytetään usein tunnelman luomiseen tai tarinan kertomiseen, jolloin musiikki voi olla toissijaista, kuten esimerkiksi elokuvissa, tietokonepeleissä tai taitoluisteluesityksissä. Toisaalta musiikin rooli voi olla merkittävä muiden esityksen osien kanssa osana kokonaisuutta, kuten baletissa, mutta tietenkin musiikki voi olla myös ensisijainen tunnelmanluoja ilman, että sen lisäksi tarvitaan mitään muuta. Roolistaan riippumatta musiikki herättää usein kuulijoissa monenlaisia ajatuksia, tunteita tai assosiaatioita, jotka voivat olla lieviä tai hyvin voimakkaitakin. Musiikki voi ohjailla kuulijaa säveltäjän haluamaan suuntaan tai viitoittaa tietä, jota pitkin säveltäjä haluaisi kuulijan kulkevan. Toisaalta säveltäjä voi kirjoittaa musiikkia vain puhtaasti melodisesti ja/tai harmonisesti, jolloin itseisarvona on vain musiikin kuuleminen. Tähän liittyen tarkastelen seuraavaksi löyhää kategorisointia sen suhteen, mitä erilaisen musiikin on ajateltu voivan kuulijassa herättää.

2.1 Absoluuttinen musiikki

Termi absoluttinen musiikki syntyi 1800-luvulla lähinnä filosofisen väittelyn tuloksena estetiikan pohdinnasta. Absoluuttisella musiikilla tarkoitetaan ajatusta ”puhtaasta” musiikista sellaisenaan ilman, että siinä tarvitsisi olla mitään muita ulkokohtaisia asioita ohjaamassa sitä, kuten esimerkiksi sanoitusta tai tanssia eikä mitään sellaista, joka aiheuttaisi kuulijalle assosiaatioita musiikin ulkopuolelle. Musiikki – olipa se miten absoluuttista tahansa – kuitenkin yleensä herättää kuulijassa joitain ajatuksia, tunteita tai muita assosiaatioita. Sen vuoksi absoluuttisen musiikin käsite on paradoksaalinen tai vähintäänkin epäselvä, sillä musiikki on taidetta ja taiteen tarkoituksena on herättää vastaanottajassaan erilaisiaa tunteita. Jos absoluuttisen musiikin on tarkoitus olla sellaista, joka ei herätä minkäänlaisia mielleyhtymiä kuulijassa, niin voidaan kysyä, onko tällaisella käsitteella muuta kuin teoreettista merkitystä.

Säveltäjät Franz Liszt ja Richard Wagner väittivät, ettei absoluuttista musiikkia voi käytännössä olla olemassa, sillä ihminen liittää kuulemaansa musiikkiin aina joitain mielleyhtymiä, olipa kuultu musiikki miten absoluuttista tahansa [1]. Musiikin kuuleminen ja kokeminen on aina subjektiivinen kokemus, eikä se näin ollen voi olla täysin absoluuttista ulkokohtaisten mielikuvien (tai niiden puuttumisen) suhteen. Loppujen

lopuksi mitä tahansa musiikkia voi pyrkiä kuuntelemaan absoluuttisesti, mutta vain kuulija itse lopulta tietää, mitä mielikuvia musiikki hänessä herätti – jos ylipäätään mitään.

2.2 Karakteerikappale

Usein musiikki herättää kuulijoissa ajatuksia – joko sellaisia, joita säveltäjä sävellyksellään itse on tarkoittanut, tai kuulijan omia henkilökohtaisia tulkintoja. Monesti nämä kaksi yhdessä luovat kuulijassa kokonaiskuvan teoksesta. Toisinaan säveltäjä voi nimetä sävellyksensä siten, että yleisö saa teoksen nimestä heti vihjeen siitä, mistä aiheesta – abstraktisesta tai konkreettisesta – sävellyksessä on kyse. Tällaista kappaletta, joka kuvastaa yleensä yksittäistä mielialaa, tapahtumaa tai jotain konkreettisempaa kohdetta, kutsutaan *karakteerikappaleeksi*. [2]

Esimerkkejä tällaisista kappaleista ovat esimerkiksi marssi ja pastoraali. Karakteerikappaleita sävellettiin erityisesti 1800-luvun loppupuolella usein soolopianolle, vaikka Couperin ja Rameau sävelsivät jo 1700-luvun alkupuolella karakteerikappaleita. Couperinin teos ”Le Petits moulins à vent” (Pienet tuulimyllyt, kolmas kirja, sarja nro 17, e-molli) [3] on tuulimyllyjä tai niihin liittyvää toimintaa jäljittelevä karakteerikappale. Rameaun ”La Poule” (Kana, sarja cembalolle G-duurissa) alkaa toistuvalla g-sävelellä pyrkien jäljittelemään kanan kotkotusta [4]. Romantiikan ajan karakteerikappaleet kuvastivat usein mielialaa, kuten esimerkiksi Felix Mendelssohnin ”7 Characteristische Stücke” (7 karakteerikappaletta, op. 7), joista mainittakoon erityisesti tunteita herättävä nro 6 ”Sehsüchtig” (Kaihoten) [5]. Tässä kuulijaa johdatellaan kohti haluttua mielialaa mainitsemalla em. tunnetila, jolloin musiikki saattaa helpommin vaikuttaa kuulijaansa. Vertauskuvallisesti voisi ajatella, että vesi imeytyy maaperään paremmin, kun maata on valmiiksi hieman möyhennetty.

Tietenkään ei ole mitään takeita siitä, vastaako säveltäjän mainitsema karakteeri millään tavalla kuulijan mielikuvaa, tai herättääkö musiikki kuulijassa ylipäätään mitään ajatuksia. Kappaleen esittäjä voi tulkita kappaleen laimeasti, jolloin tarkoitettu mielikuva voi jääda epäselväksi. Kuulija voi myös hämmentyä, mikäli annettu mielikuva ei vastaakaan kuultua, esimerkiksi jos rauhallisen ja seesteisen kappaleen nimenä olisi vaikka ”Myrsky” tai ”Sotatanner”. Toisaalta voisi ajatella, että mitä enemmän (taide)teos herättää ajatuksia ja/tai tunteita, sitä lähtemättömämmän vaikutuksen esitys on kuulijassa saanut aikaan.

2.3 Ohjelmamusiikki

Ohjelmamusiikilla tarkoitetaan mitä tahansa musiikkia, jossa pyritään kuvailemaan ulkomusiikillisia asioita ilman sanallista laulantaa [6]. Termiä ohjelmamusiikki käytti ensi kerran Franz Liszt – joskaan tämä ajatus ei ollut Lisztin keksimä. Hän kehitti myös tähän liittyen käsitteen ”sinfoninen runo”, jossa säveltäjä pyrkii ohjailemaan kuulijaa kohti oikeanlaista poeettista tulkintaa. Liszt itse ei niinkään yrittänyt kuvailla musiikillaan kerronnallisia kohteita, vaan ennemmin hän halusi saada kuuntelijan kohti sellaista mielentilaa, jollaisen samainen kohde saisi henkilössä aikaan myös oikeassa elämässä.

Ohjelmamusiikin määritelmä ei ole ollut aivan yksiselitteinen; vaikka Liszt itse paljolti käytti ohjelmamusiikkiaan tunnetilan aikaansaamiseksi, myöhemmin muut ovat käyttäneet samaa termiä kerronnallisessa mielessä kuvaamaan mitä tahansa ulkomusiikillista kohdetta tai tarinaa eikä vain sen aikaansaamaa tunnetilaa. Ohjelmamusiikin voidaan todeta tavoittelevan samaa kuin karakteerikappaleet, mutta ohjelmamusiikki on viety astetta pidemmälle. Ohjelmamusiikin käsite on laventunut paljon siitä, mitä sen alun perin kuvailtiin tarkoittavan, mutta ajatus ohjelmamusiikin periaatteesta on kuitenkin säilynyt.

Esimerkkejä ohjelmamusiikista on mm. Franz Lisztin sinfoninen runo ”Mazeppa”, joka perustuu Victor Hugon runoon. Siinä Mazeppa-niminen kuninkaallinen palvelija – jäätyään kiinni salasuhteesta – karkotettiin kylästä sitomalla tämä villihevosen selkään. Hevonen piiskattiin laukkaamaan metsien halki, kunnes hevonen uupuneena lyyhistyi kuolleena tasangolle. Paikalliset talonpojat löysivät Mazeppan, elvyttivät tämän ja kruunasivat päällikökseen. Liszt pyrki saamaan musiikillaan kuulijassa aikaan samaa tunnetta kuin mitä kyseisen runon lukeminen olisi lukijassa aiheuttanut. [7]

Toisena esimerkkinä ohjelmamusiikista mainittakoon Modest Mussorgskyn teos ”Näyttelykuvia”, jossa Mussorgsky sävelsi edesmenneen taiteilijaystävänsä Viktor Hartmannin kunniaksi musiikillisen tulkinnan kymmenestä Hartmannin taideteoksesta. Mussorgsky loi kappaleista oman musiikillisen taidenäyttelyn, jossa jokaisen ”taulun” välillä on lyhyt promenadiosuus katsojan/kuulijan kävellessä taululta toiselle. Jokaisen taulun kohdalla pysähdytään katselemaan taideteosta, johon liittyvää tunnelmaa säveltäjä pyrkii sävellyksillään tulkitsemaan. [8]

Kolmas ja ehkä tämän opinnäytetyön kannalta relevantein esimerkki tarinallisesta ohjelmamusiikista on Prokofjevin kuuluisa ”Pekka ja Susi”, jossa eri soitinten avulla

kerrotaan pieni lasten satu. Jokaista tarinan hahmoa kuvastaa oma soitin ja teema, jolla kuulijalle tulee tarinan edetessä selväksi, mikä hahmoista kulloinkin on toimijana. Esitykseen kuuluu usein tarinankertoja, joka aina ennen seuraavan kohtauksen soittamista lukee yleisölle, mitä tarinassa seuraavaksi tapahtuu. [9]

3 MUSIIKIN JA HARMONIOIDEN KUULEMINEN

On kiistämätöntä, etteikö musiikissa kauneus olisi kuulijan korvissa, sillä musiikilliset mieltymykset ja musiikin herättämät mielikuvat vaihtelevat henkilöstä toiseen. Miksi sitten kuulemme musiikin siten kuin kuulemme? Ihmisillä on korvissa sama mekanismi ääniaaltojen kuulemiseksi, joten yleistäen voidaan sanoa eri ihmisten kuulevan musiikissakin samat asiat [10]. Musiikissa on kuitenkin monta eri tasoa, johon kuulija voi kiinnittää huomion, kuten melodia, äänenvoimakkuus, dynamiikat, rytmi, agogiikka ja polyfonia. Ihmisellä on myös kyky suodattaa äänimassasta pois sellaiset äänet, jotka aivot tulkitsevat epäoleellisiksi. Ajatellaan esimerkiksi tilannetta, jossa henkilö on juhlissa, jossa tapahtuu keskustelua ja taustalla soi musiikkia. Henkilö voi helposti keskittyä keskusteluun ilman, että taustalla soiva musiikki häiritsisi henkilön keskittymistä keskusteluun. Silmänräpäyksessä henkilö voi siirtää keskittymisensä kohteen keskustelusta taustamusiikkiin, jolloin keskustelun yksityiskohdat jäävät hämäriksi. Onkin tieteellisesti tutkittu, että ihmisen kuuloon liittyvä tarkkaavaisuus on selektiivistä ja että ihmisen keskittymiskyky heikkenee sitä mukaa, mitä enemmän ihminen joutuu vastaanottamaan erilaisia auditiivisia ärsykkeitä [11].

Kun nyt ajatellaan musiikin kuulemista tästä näkökulmasta, on varsin selvää, ettei ihminen pysty kerralla keskittymään kaikkiin musiikissa kuulemiinsa yksityiskohtiin. Näin ollen se, mitä ihminen musiikissa kokee kuulevansa, pohjautuu pitkälti siihen, mitä seikkoja hän tietoisesti tai tiedostamattaan keskittyi kuuntelemaan, vaikka kuuli kuitenkin kaiken. Olen myös itse kokenut tämän useita kertoja erityisesti säveltapailun kursseilla, jossa tuli kuunnella opettajan soittama tai laulama melodia ja kirjoittaa se sitten nuottiviivastolle. Minun piti aina etukäteen päättää, keskitynkö rytmin, melodian vai bassolinjan kirjoittamiseen, sillä jos yritin saada samaan aikaan kirjoitettua enemmän kuin yhtä em. asiaa, oli lopputulos tällaisen kuuntelukerran jäljiltä yleensä varsin vaatimaton.

Kun kuulija kuulee musiikkia, hän muodostaa mielikuvia yleensä sen perusteella, mihin hänen huomionsa musiikissa kiinnittyi. Tämä tietenkin vaihtelee musiikin aikana esimerkiksi melodiasta sanoitukseen, sointukuluista dynamiikkoihin tai rytmistä taukoihin. Tästä syystä samaa teosta on syytä kuunnella useita kertoja, kun tietoisesti pyrkii keskittymään eri asioihin. Säveltäjä voi rakentaa teoksensa siten, että kappale alkaa rytmikkäästi, jolloin rytmi saattaa kiinnittää kuulijan huomion ensimmäisellä

kuuntelukerralla. Jos kappaleella on jokin nimi, voi kuulijalla olla jo odotusarvoisesti mielikuvia siitä, mitä on tulossa ennen kuin kappale on edes alkanut (*karakteerikappale*). Monimutkainen teos saattaa vaatia useita kuuntelukertoja jo vain sen takia, että teoksen kaikkia kerroksia on mahdoton kuulla ensikuulemalta ja säveltäjä on pyrkinyt luomaan teoksen, jossa jokaisella kerroksella on tärkeä merkitys kokonaiskuvan kannalta. Se, miten kuulija lopulta teoksen kuulee, on kuulijan omaan mielen tuotos. Harjaantunut korva pystyy luonnollisesti kiinnittämään huomion kerroksiin, joiden huomioiminen saattaa vaatia musiikillista perehtyneisyyttä, mutta mikäli teos ei herätä kuulijassa halua tai mielenkiintoa keskittyä kuuntelemaan teoksen mitään ”kerrosta”, on teos kuulijalle käytännössä verrattavissa keskustelun taustalla kuultaviin hälyääniin.

4 KOLME KAPPALETTA PIANOLLE

Säveltämiseen liittyvä mahdollisuus luoda on merkittävä osa pianonsoittoon liittyvää innostustani. Lisäksi säveltämiseen liittyvät teoreettiset näkökohdat kiinnostavat minua, sillä vapaan taiteellisuuden puitteissa ne tuovat mukaan sopivasti eräänlaista matemaattisuutta, josta voi kuitenkin poiketa joko perustellusti tai sitten pelkästään intuitiivisesti. Säveltämisessä matemaattinen loogisuus ja luomisen vapaus luovat toisiaan tasapainottavan kokonaisuuden, jonka parissa työskenteleminen on minulle sangen mieluista.

Sävelsin tätä opinnäytetyötä varten kolme pianokappaletta, joissa pyrin pitämään erinäiset taiteelliset vapaudet kurissa ainakin siltä osin, että nämä kappaleet soveltuisivat haastavuudeltaan pianonsoiton D- tai C-kurssin taitotasolle. Tällä kurinalaisuudella pyrin ottamaan huomioon mm. sen, että monen pianonsoittajan käsi, toisin kuin omani, ei ylety soittamaan oktaavin ylittäviä otteita.

Kokonaisuudessaan nämä kolme pianokappaletta ovat säveltämäni opuksen ”Fantasiette” (Op. 4) kolme ensimmäistä osaa. Tähän teokseen opinnäytetyötä kirjoittaessani on toistaiseksi valmistunut yhteensä 21 osaa. Näistä suurin osa on selkeästi C- ja D-kurssitasoa haastavampia. Ne sisältävät runsaasti oktaavia suurempia otteita tai muita teknisiä haasteita soveltuakseen em. kurssitasolle. Tiesin jo aloittaessani tämän opinnäytetyön tekemisen, etten aio edes pyrkiä toistaiseksi säveltämään haastavuudeltaan helpompia kappaleita kuin mitä kurssitasoa D edeltävässä pianonsoiton perustasossa 3 edellytetään. Pianokappaleet ovat kuunneltavissa liitteen 5 linkeistä.

4.1 Sävellysten inspiraation lähteet sekä tarinallisuus

Inspiraation lähteinä säveltämilleni pianokappaleille ja erityisesti niiden tarinallisuudelle toimivat mm. seuraavat teokset: Pjotr Tsaikovskin op. 39 Jugendalbum, Sergei Prokofjevin op. 67 Pekka ja Susi, Paul Normanin tietokonepeli ”Forbidden Forest” vuodelta 1983, sekä Johan Egerkransin kirja ”Pohjoismaiset taruolennot”. Lisäksi minua inspiroi luonnollisesti lapsuusajan kotini läheinen metsä, jossa vietin paljonkin aikaa leikkien ja seikkaillen.

Tsaikovskin op. 39 Jugendalbum sisältää 24 teosta, jotka kuuluvat vaikeudeltaan perustasoon 2 ja 3. Kiehtovimpina Jugendalbumissa pidän erityisesti karakteerikappaleita (esim. nro 2 ”Talviaamu”, nro 20 ”Vanha noita”, nro 22 ”Kiurun laulu”). Lisäksi lyhyen, koskettavan ja tarinallisen kokonaisuuden muodostavat kappaleet nro 6 ”Sairas Nukke”, nro 7 ”Nuken hautajaiset” ja nro 9 ”Uusi nukke”, jossa kappaleiden melodia ja harmonia kuvaavat tunnelmaa osuvasti. Tämä kyseinen opus innoitti minua säveltämään omaa ”Jugendalbum”-teosta, mutta toisenlaisilla harmonisilla väreillä kuin Tsaikovskin teos. Tsaikovskin opus itsessään sai aikaan kipinän, jonka pohjalta lähdin työstämään omia karakteerikappaleitani.

Prokofjevin op. 67 ”Pekka ja Susi” toimi esimerkkinä tarinallisesta musiikista, kuten luvussa 2 aiemmin jo totesin. Kun olin säveltänyt ensimmäisen pianokappaleen, en ollut vielä siinä vaiheessa päättänyt tehdä kokonaistarinaa vaan ainoastaan pieniä karakteerikappaleita. Muistin kuitenkin, miten lapsena olin äärettömän vaikuttunut ”Pekka ja Susi” -teoksesta kokonaisuutena, minkä vuoksi ajattelin sittemmin itsekin pelkkien karakteerikappaleiden lisäksi tehdä sävellykset siten, että ne muodostaisivat vähintään löyhän tarinallisen kokonaisuuden. Minun piti päättää, käytänkö jotain jo kirjoitettua, valmista tarinaa vai keksinkö sen itse.

Päätin lopulta, että keksin tarinan juonenkäänteet itse, jotta sävellysprosessissa olisi mahdollisimman vähän muualta tulleita ”kahleita”. Tällä päätöksellä oli jälkeenpäin ajatellen sekä hyviä että huonoja vaikutuksia tarinankerronnan ja säveltämisen yhdistämisessä, mutta tämä seikka ei ollut ongelma näiden kolmen ensimmäisen kappaleen syntymisen kannalta, joten en puutu tässä yhteydessä enempää siihen. Halusin kirjoittaa keksimäni tarinat eri kappaleisiin siten, että ne vaikuttaisivat ikään kuin otteilta satukirjasta, mutta eivät silti välttämättä muodosta täysin eheää tarinallista jatkumoa. Näin lukija/kuulija pääsee tai joutuu itse muodostamaan sillan tarinoiden välille. Lisäksi etukäteen luettu tarina luo pohjan, jonka päälle kuulija voi mielessään rakentaa lisää yksityiskohtia kuullessaan kyseisen kappaleen.

Tarinan tapahtumapaikaksi muodostui metsä, joka on vuosisatojen saatossa toiminut useiden muidenkin tarinoiden ja sävellysten inspiraationa. Metsän voi helposti mieltää salaperäiseksi, ja sen uumenissa voi tapahtua melkein kaikkea, mitä mielikuvitus vain sallii. Lapsuudenkotini maisemiin kuulunut metsä oli paikka, jonne mentyäni pystyin kuvittelemaan olevani toisessa maailmassa, mikä ruokki mielikuvitustani suuresti.

Paul Normanin vuonna 1983 Commodore 64:lle julkaistu tietokonepeli nimeltään ”Forbidden Forest” oli omiaan vaikuttamaan metsän salaperäisyyteen. Pelissä yksinäinen sankari vaeltaa metsässä apunaan vain jousipyssy ja nuolia. Häntä jahtaavat erilaiset metsän olennot (hämähäkit, velhot, luurangot ym.). Vaikka pelin grafiikka ei ollut kehuttavaa, oli pelin tunnelma kuitenkin mielestäni kutkuttava, ja yksi merkittävimmistä vaikuttimista pelin jännittävyyden lisäämiseen oli juurikin pelin musiikki. Vaikka Commodore 64:n äänet tuotettiin MOS 6581 ja 8580 äänipiireillä, oli näillä aikaansaatu musiikki kuitenkin harmonisesti hyytävää, joka sopi pelin tunnelmaan mukavasti [12].

Lisäksi tahdon mainita myös Johan Egerkransin kirjan ”Pohjoismaiset taruolennot”, joka sisältää pohjoismaisia taruja sekä tarinoita mytologisista olennoista. Vaikka kirjan kuvitus on osittain lapsenomaista, on kirjan teksti monelta osin melko brutaalia eikä ainakaan pienille lapsille parasta mahdollista luettavaa. Ammensin kirjassa kuvailluista olennoista (esim. keijut, lähteenhaltija ja purohevonen) tarinoita ja juonenkäänteitä, joista sitten tein sävellyksiä. Pyrin siihen, että ne toimisivat karakteerikappaleiden tavoin ja olisivat myös ohjelmamusiikillisesti taustatarinoiden siivittämiä.

4.2 Sävellysprosessi sekä sävellystekniikoita

Kappaleen syntyminen ei useinkaan ole lineaarinen prosessi, vaan eteneminen voi tapahtua esimerkiksi teeman kehittelyn kautta tai etukäteen mietityn muotorakenteen ohjaamana. Näissä pianokappaleissa halusin saada aikaan salaperäisen metsämaiseman sävyä käyttämällä erityisesti mollimaj^{7}-sointua, kokosävelasteikkoa sekä terssisuhteisia sävellajivaihtoja. Näitä sopivasti varioimalla saadaan luotua mystisiä sävyjä. Erityisesti kokosävelasteikolla saadaan aikaan leijuva tunnelma harmonisesta etenemisestä ilman määränpäätä, koska kokosävelasteikko sisältää mm. tritonuksia ja ylinousevia kolmisointuja, jotka eivät purkaudu tonaalisesti perinteisellä tavalla. Dimiasteikolla voi aikaansaada mm. dramaattisia ja pahaenteisiä sävyjä, koska tämä asteikko sisältää vähennettyjä (septimi)sointuja, joita on jo pitkään musiikissa käytetty kliimaksikohdissa luomaan jännitteitä. Tässä opinnäytetyössä tarkasteltavassa kolmessa pianokappaleessa en tosin ole vielä käyttänyt dimiasteikkoja, mutta opuksen myöhemmissä osissa kylläkin. Sävellysprosessin jälkeen analysoidessani kappaleitani käytin apuna Max Tabellin kirjaa ”Jazz-musiikin harmonia” [13], jossa mm. kuvataan runsaiden havainnollistavien nuottiesimerkkien avulla erilaisten asteikkojen ja moodien käyttöä ja yhdistelemistä. Uskon saavani kirjasta paljon ideoita ja ajatuksia myöhempiä

sävellysprojekteja varten, joissa voin muovata kirjassa esiteltyjä asioita omaan tyyliini sopiviksi.

Mainittakoon tässä kohdassa, että nämä aiemmin mainitut tuntemukset siitä, millainen musiikki on mystistä, leijuvaa, dramaattista tms., ovat tietenkin täysin subjektiivista, ja näiden karakterisointien käyttö mielikuvina omissa sävellyksissäni perustuu luonnollisesti omiin kokemuksiini ja tuntemuksiini saamieni aistikuvien kautta. En käytä pianokappaleitteni analyyseissa juurikaan astemerkintöjä, sillä niiden käyttö ei sovellu sellaisten kappaleiden analysointiin, joissa harmonia ei juurikaan pysyttele pitkään samassa sävellajissa.

Kirjoja, joissa käsitellään tai tutkitaan säveltämistä, on kirjoitettu melko paljon. Haluan kuitenkin mainita Arnold Schönbergin kirjan ”Fundamentals of Musical Composition” [14], jossa käydään läpi erilaisia sävellystekniikoita ilman, että teksti olisi liian raskasta. Vaikka Schönberg oli 12-säveljärjestelmän kehittäjä, kirjassa ei käsitellä tätä sävellystekniikkaa, vaan Schönberg tarkastelee säveltämistä mm. Beethovenin pianosonaattien kautta sekä kuvailee erilaisia muotorakenteita käyttäen vertailukohteina tunnettuja mestariteoksia. Kirjassa kuvaillaan fraasin, motiivin ja teeman muodostusta sekä käsitellään myös säestysäänten erilaista käyttöä. Kirjassa on myös oma lyhyt lukunsa, jossa puhutaan kappaleen karakteerista ja tunnelmasta (”*character and mood*”). Tässä luvussa Schönberg kertoo kappaleen tunnelman muodostuvan paljolti rytmin ja tempon kautta. Omasta mielestäni mielenkiintoista on se, ettei Schönberg kuitenkaan erikseen mainitse harmonian merkitystä tunnelman tai karakteerin muodostamisessa. Olen vakuuttunut, ettei hän tarkoita, etteikö harmonioilla olisi merkitystä tunnelman muodostamisessa. Siksi sen mainitsematta jättäminen tässä kyseisessä luvussa on mielestäni erikoista, sillä itse koen harmonioiden olevan vähintään yhtä merkittävässä roolissa kuin tahtilaji, rytmi ja tempo. Toki Schönberg puhuu melodiasta ja harmoniasta muissa luvuissa.

Erilaisia muotorakenteita Schönbergin kirjassa käsitellään kattavasti. Kiinnostavin kirjassa mainituista muotorakenteista tämän opinnäytetyön kannalta on yksinkertainen kolmiosarakenne *ABA*, sillä tämä muotorakenne oli itselläni monesti mielessä, kun sävelsin omia pianokappaleitani. Silti poikkesin tästä muodosta varsinkin kahdessa jälkimmäisessä kappaleessani. Schönberg mainitsee säveltämisessä käytettävän tehokeinona kontrastia ja koheesiota. *ABA*-rakenteen keskimmäisen *B*-osan tarkoitus on tuoda kontrastia kappaleeseen, jotta se ei olisi liian monotoninen, mutta toistettava *A*-

osa, joka usein on varioitu ensimmäiseen *A*-osaan nähden, tuo mieluisan tunteen tuttuudesta kontrastoivan *B*-osan jälkeen.

4.3 Pedagoginen näkökulma sävellysprosessissa

Sävellystyö lähti alkujaan liikkeelle siitä, että halusin säveltää tarinallista musiikkia, joka olisi myös teknisesti helpompaa kuin aiempi teokseni (op. 3, 12 bagatellea). Tämän vuoksi yritin pitää huolta siitä, etten säveltäisi teknisesti liian hankalia kappaleita, jotta mahdollisimman moni henkilö pystyisi soittamaan niitä. En kuitenkaan halunnut tehdä vain soittoteknisiä harjoituskappaleita eli etydejä, koska en ole kyllin taitava pystyäkseni säveltämään mielenkiintoisia tekniikkaharjoituksia. Sen vuoksi kappaleet, joissa esiintyy useita erilaisia haasteita, olivat minulle helpommin lähestyttävissä.

Joan Lastin kirjassa (suom.) ”Nuori pianonsoittaja” [15] tarkastellaan erilaisia pianonsoittoon liittyviä asioita opettajan näkökulmasta aloittelevan nuoren pianonsoittajan ensimmäisestä pianotunnista alkaen aina edistyneemmän pianonsoittajan haasteisiin asti. Kirja on pedagogiselta kannalta jo hieman vanhentunut (julkaisuvuosi 1972), mutta kirjassa esitellyt tekniset asiat ovat yhä sovellettavissa. Vaikka kirjan asiat on suunnattu pianonsoiton perustason 1–3 soittajille, ja omat kappaleeni ovat tämän kurssialueen ulkopuolella C- tai D-tasolla, sain kirjasta useita hyviä ajatuksia siitä, millaisia haasteita sävellyksissä voisi esiintyä ja miten niitä voisi opettaa oppilaalle. Tällaisia on mm. pedaalin käyttö, legatolinjat, käden ja sormien asento erilaisissa soinnuissa, tunnelma, esitysmerkkien tulkinta jne. Käytin em. kohtia sävellyksissäni luovasti ja vähän pidemmälle vietyinä kuin vain yksinkertaisina harjoituksina. Hankalinta onkin se, osaanko säveltäjänä suhteuttaa oman käteni koon – joka on tavallista ulottuvampi peukalosta pikkusormeen – sellaisen soittajan käden kokoon, joka on pienempi kuin oma käteni. En voinut kirjoittaa desiimin laajuisia sointuja, sillä jo oktaaviote saattaa olla monelle ehdoton maksimilaajuus. Yleisesti ottaen minun piti pyrkiä pitämään huolta siitä, etten säveltäisi näistä kolmesta kappaleesta liian virtuoottisia. Hyväna mittarina tälle onkin, että säveltäjänä minun pitäisi itse pystyä soittamaan kappaleet ilman, että ne tuntuisivat minulle vaikeilta.

Toinen kirja, jossa käsitellään pianonsoittoa taiteellisemmasta näkökulmasta ja joka on suunnattu pidemmällä oleville pianisteille, on Samuil Feinbergin ”Pianismi taiteena” [16]. Kirjassa tarkastellaan useita pianonsoiton tekniikoita sangen syvällisellä tavalla. Erityisesti omien kappaleitteni kannalta kirjan luku, jossa käsitellään (kaiku)pedaalin

käyttöä, on mielenkiintoinen. Pedaalin käyttö pianonuotissa merkitään Ped. ja ✻ eli pedaali pohjaan ja pedaali ylös, mutta käytännössä pedaalin käyttö on paljon monipuolisempaa. Pedaalia ei tietenkään pumpata konemaisesti ylös-alas-ylös, vaan pedaalin voi esimerkiksi painaa vain puoliksi pohjaan tai sitä voi vähän hipaista. Mainitsen pedaalin käytön siksi, että kaikissa kappaleissani pedaalimerkinnät ovat lähinnä suuntaa antavia, ja hyvä pedaalin käyttö vaatii kokeilua eri kohdissa. Mutta koska em. merkinnöistä poikkeavaa tapaa merkitä pedaalinkäyttöä ei ole, on minunkin sävellyksissäni suuri osa pedaalimerkinnöistä harkinnanvaraisia sen suhteen, miten alas pedaali kannattaa kussakin kohdassa painaa. Hallittu pedaalin käyttö onkin vaikeaa, erityisesti sen opettaminen. Halusin kuitenkin säveltää kappaleita siten, että harkitulla pedaalin käytöllä saadaan aikaan erilaisia sointivärejä, sillä niillä on suuri merkitys kappaleitteni tunnelman luomisessa. Feinberg [16, s. 325] kuvaa kirjassaan pedaalin käyttöä oivallisesti seuraavin sanoin:

> ”Pedaalin käytön tehtävään kuuluu, olemassa oleviin akustisiin olosuhteisiin sopeutumisen lisäksi, kyky luoda runollisen hahmon täydentämiselle tarpeelliset olosuhteet kuulijan mielikuvituksessa.”

4.4 Kappale 1: ”Kirottu aarnimetsä”

Ensimmäinen kolmesta kappaleesta (liite 1b) on c-molliin sävelletty hidastempoinen ja salaperäisyyttä tavoitteleva luontokuvaus (ts. karakteerikappale), joka luo tunnelman koko sarjalle. Kappaleelle kirjoitetussa tarinassa (liite 1a) kaksi ystävystä ovat tiheän ja synkeän metsän laitamilla ja päättävät mennä tutkimaan metsää lähemmin aikuisten kielloista huolimatta. Kaksikon lähestyessä metsää se alkaa houkutella kuiskaillen kaveruksia tulemaan syvemmälle metsään. Tarinassa kuvaillaan koko kertomuksen alkuasetelma ja halusin itse samalla tavoin esitellä ensimmäisessä kappaleessani sitä harmoniamaailmaa, jota paljolti käytän kaikissa sarjan kappaleissa. Tähän harmoniamaailmaan kuuluvat mm. terssisuhteiset soinnut, lainaukset kirkkosävellajeista eli moodeista sekä kokosävellasteikko. Pyrin pitämään kaikki teokset sekä kestoltaan että sivumäärältään sopivan lyhyinä, jotta niitä olisi helpompi lähestyä. Ensimmäisestä kappaleesta tuli kaksi sivua pitkä teos, jonka soitannollinen kesto on vajaat kolme minuuttia. Helpon lähestyttävyyden lisäämiseksi halusin käyttää valikoiduissa kohdissa länsimaisen musiikin peruspilaria, dominantti-toonikasuhdetta, jotta musiikissa olisi tarttumapintaa myös sellaisille kuuntelijoille, jotka mieltävät modernin musiikin liian vaikeaselkoiseksi.

Kappaleen ”Kirottu aarnimetsä” muotorakenne ja lyhyt analyysi

Kappaleessa ”Kirottu aarnimetsä” on 47 tahtia, joista kaksi ensimmäistä tahtia ovat alkusoittoa ja tahdit 3–10 kerrataan. Muotorakenteeltaan teoksella on kolmiosainen rakenne *ABA*’ [14], jonka *A*-osassa (tahdit 3–22) esitellään teema c-mollissa vieraillen sitten lyhyesti rinnakkaissävellajissa. *B*-osassa (tahdit 23–37) kuullaan *A*-osasta poikkeava teema, minkä jälkeen palataan takaisin varioituun *A*-teemaan (rekapitulaatio). Kun *A*-osassa esitellään teema perinteiseen tyyliin myös rinnakkaissävellajissa (E♭-duuri), on diatonisuutta pyritty rikkomaan käyttämällä terssisuhteisia sointuja (c-molli ja a♭-molli) sekä lainauksia C-fryygisestä ja C-doorisesta moodista. E♭-duurissa on vastaavasti lainauksia E♭-lyydisestä sekä E♭-miksolyydisestä moodista. On syytä huomauttaa, etten käyttänyt näitä lainauksia tietoisesti säveltäessäni, vaan – kuten kaikissa kolmessa kappaleessa – sävelsin intuitiivisesti. Jälkeenpäin kappaleita analysoidessani pystyin poimimaan em. yksityiskohdat. Toisinaan on vaikeaa sanoa, onko jokin sävel lainausta moodista vai onko se osa kokosävellasteikkoa.

Taulukko 1. Kappaleen ”Kirottu aarnimetsä” muotorakenneanalyysi.

Osa	Tahdit	Kuvaus
A	1–22	Hidas osa; harmonia vuorottelee ensin c- ja a♭-mollin välillä, sitten E♭-duurin ja as-mollin välillä; harmonia palaa c-molliin paksummalla harmonialla; seuraavaan osaan edetään E♭-ylinousevan soinnun kautta.
B	23–37	Tempoltaan sama kuin A-osa, mutta bassossa kuultava syke on tiheämpi; harmonia kulkee teoriassa e-mollissa, mutta sisältää useita sävellajiin kuulumattomia säveliä; seuraa aihesiirto g-molliin pienin variaatioin; pääteemaa imitoiva osio b-mollissa; rekapitulaatio kohti seuraavan osan c-mollia.
A’	37–47	Palataan pääteemaan c-mollissa yhdistäen mukaan *B*-osan laskevaa motiivia; osa loppuu mollimaj^{7}-sointuun.

A-osan lopussa edetään E♭-ylinousevan soinnun kautta *B*-osan aloittavaan e-molliin, jolloin saadaan terssisuhteinen siirtymä (c-mollista e-molliin). Tahdin 22 ensimmäiselle iskulle sijoittuva arpeggio on pseudokliimaksina kappaleelle. Olisin voinut kirjoittaa E♭-

ylinousevan soinnun sijaan enharmonisesti D♯-ylinousevan soinnun, koska eteneminen tapahtuu puolisävelaskeleen nousulla sävelestä d♯-säveleen e. Halusin kuitenkin välttää D♯-ylinousevaa, koska kappale oli juuri aiemmin E♭-duurissa. Toinen vaihtoehto olisi ollut käyttää e-mollin sijasta f♭-mollia, mutta tässä sävellajissa olisi ollut 11 alennusmerkkiä, minkä vuoksi se olisi ollut selvästi vaikealukuisempaa. Tämän vuoksi päädyin E♭-ylinousevasta e-molliin. Tein vastaavia ratkaisuja myös muissa kappaleissa vain sen vuoksi, ettei kappaleen vaikeus lisääntyisi ylenpalttisen kaksoisalennusten tai kaksoisylennusten käytön myötä.

B-osassa tahdeissa 23–26 kontrastia *A*-osaan luo tiheämmin soiva urkupistebasso, jonka tarkoitus on lisätä uhkaavuuden tuntua samalla, kun oikeassa kädessä melodia liikuu pisaroiden korkealta matalammaksi. Kuvio toistuu uudelleen tahdeissa 27–30 edettyään terssisuhteisesti e-mollista g-molliin. Tahdissa 31 edetään g-mollista b-molliin, minkä jälkeen tahdeissa 32–35 kuullaan lyhyt variaatio pääteemasta basson vaihdellessa b-mollin ja sen dominantin (E♭-duurin) välillä. Tahdeissa 36–37 tapahtuu rekapitulaatio takaisin c-molliin terssisuhteisen sointukulun kautta: b-molli → d♭-molli = c♯-molli → a-molli → f-molli = c-mollin subdominantti → G-duuri = c-mollin dominantti → c-molli.

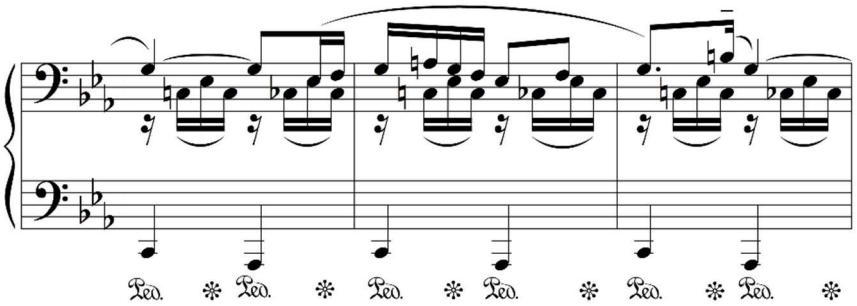
A'-osassa pääteema esiintyy uudelleen varioituna; teeman seassa kuullaan ote *B*-osassa kuullusta laskevasta ”pisaroinnista”, mikä saa aikaan koheesion *A*- ja *B*-osien välille. Kappaleen kliimaksiksi valitsin korkeimman kohdan sijasta matalimman: tahdeissa 42 ja 43 kuullaan kontra-a ja kontra-b, joihin olen vaatimattomattasti merkinnyt tavallisen aksentin, kun parempi dynaaminen merkintä näille sävelille olisi ollut ***sfz*** tai jopa ***sffz***. Kappale päättyy c-mollimaj^7-sointuun, joka ylläpitää salaperäisyyden tuntua ja vaikutelmaa siitä, että tarina jäi vielä kesken, vaikka kappale loppuukin.

Kappaleen ”Kirottu aarnimetsä” soittotekniset haasteet

Kappaleessa esiintyvät tekniset haasteet ovat moninaiset, vaikka ne eivät ole ylitsepääsemättömän vaikeita. Omasta mielestäni kappale sopisi pianonsoiton D-tason ohjelmistoon. Vasemman käden osuus on teknisesti varsin helppo koko ensimmäisen sivun ajan; haasteet ovat oikean käden osuudessa. Alussa ilmoitetulla esitysohjeella ”Largo sinistramente” (hitaasti ja pahaenteisesti) pyrin saamaan soittajan miettimään,

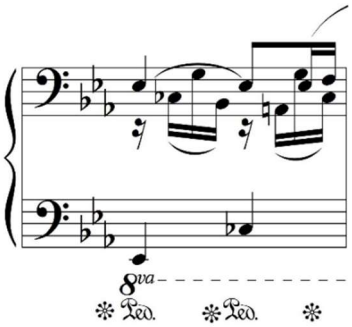
millainen soittotapa olisi pahaenteistä. Minulle tämä tarkoittaisi mm. hillittyjen voimavaihteluiden käyttöä sekä puolitiehen jätettyjä crescendoja. Soittajan oma monipuolinen tulkinta on tietenkin toivottavaa.

Oikea käsi soittaa kahden ensimmäisen tahdin ajan alkusoittoa yhdessä vasemman käden basson kanssa, minkä jälkeen oikea käsi aloittaa melodialinjan samalla, kun alaäänessä jatketaan säestysäänen soittoa (kuva 1).



Kuva 1. Kirottu aarnimetsä, tahdit 3–5. Oikealla kädellä ylä-äänessä melodia ja alaäänessä samanaikainen säestys, vasemmassa yksinkertainen bassolinja.

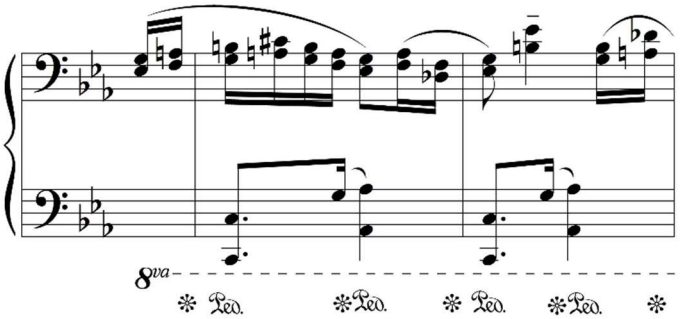
Tämä on ensimmäinen haaste: oikean käden pitää soittaa samaan aikaan melodialinjaa sekä säestyslinjaa tuoden kuitenkin melodia esiin ja pitäen säestyksen sopivan hiljaisena. Vasemman käden tärkeys tässä asettuu näiden kahden em. linjan väliin. Lisäksi oikean käden melodia- ja säestyslinja menevät hetkellisesti ristiin (kuva 2), jossa melodia pitäisi saada tuotua esiin. Fraseeraus tuo mukaan haasteellisuuteen vielä lisäkerroksen.



Kuva 2. Kirottu aarnimetsä, tahti 7. Hetkellisesti ristiin kulkevat oikean käden melodia ja säestysääni.

Seuraava haaste tahdeissa 11–22 on terssikulun soittaminen oikealla kädellä legatossa (kuva 3). Tämä vaatii hyvät sormitukset, jotta legato onnistuisi terssikulun ylemmässä äänessä. Vasemman käden oktaaviotteet kertovat intensiteetin kasvusta, ja intensiteetin

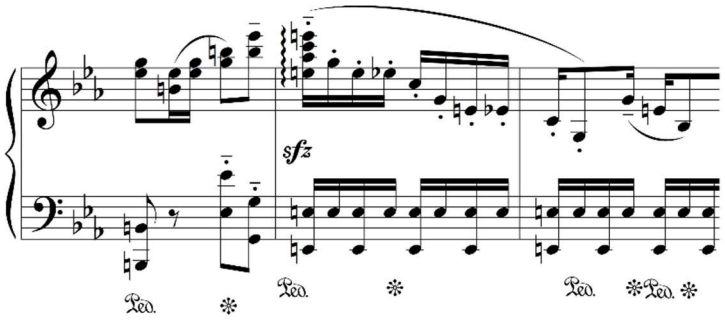
on määrä kasvaakin kohti tahdin 23 ensimmäistä iskua, jonka jo aiemmin mainitsin olevan kappaleen näennäinen kliimaksi.



Kuva 3. Kirottu aarnimetsä, tahdit 14–15. Oikean käden terssikulku legatossa sekä vasemmassa kädessä intensiivisempi basso.

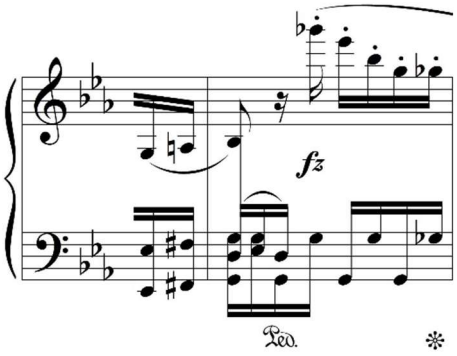
Klimaattisuus hälvenee kuitenkin heti kyseessä olevaan kohtaan saavuttua, ja tämän arpeggiosoinnun myötä tapahtuva ylimeno *A*-osasta *B*-osaan luo selkeän rajan näiden kahden osan välille, minkä toteuttaminen soittajan pitää ratkaista.

Tahdista 23 eteenpäin alkavassa *B*-osassa oikealla kädellä on portato, jossa tärkeintä on nyt välttää legatomaista soittoa. Vasemman käden haasteena on soittaa oktaaviotteella urkupistettä siten, että ylemmän äänen tulisi soida intensiivisesti samalla, kun alempi ääni luo puolta harvemmin lyövää sykettä (kuva 4). Basson suurta e:tä olisi syytä siis korostaa enemmän kuin peukalolla soitettavaa pientä e:tä.



Kuva 4. Kirottu aarnimetsä, tahdit 22–24. Ylimeno A-osasta B-osaan, vasemmassa kädessä muuttunut bassokuvio ja oikeassa "pisaroiva" alaspäin kulkeva melodia.

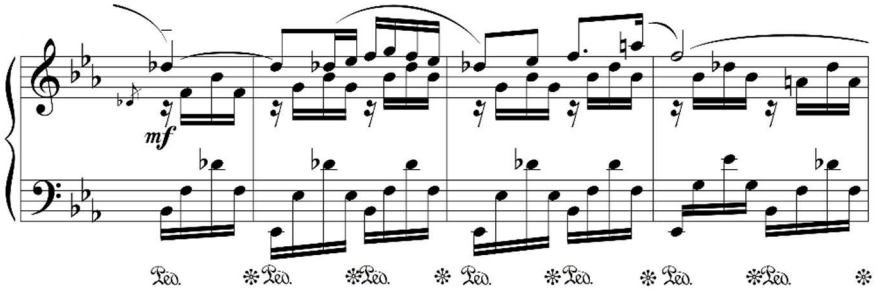
Tähän kohtaan (tahdista 23 eteenpäin) olisin mainiosti voinut merkitä tempomerkinnäksi ♪ = 80, joka on siis käytännössä yhtä nopea kuin kappaleen alussa annettu merkintä ♩ = 40, mutta edellinen merkintä olisi korostanut intensiteetin kasvua sykkeen kaksinkertaistuessa. Tahdissa 27 on oikealle kädelle merkitty nuotteja vasemman viivastolle. Itse koin helpommaksi soittaa pienen oktaavialan D-E♭-D-kulun oikealla kädellä kuin vasemmalla, minkä takia kirjoitin nuotit näin (Kuva 5).



Kuva 5. Kirottu aarnimetsä, tahti 27. Oikea käsi soittaa sekundaarimelodian vasemman käden otteen välistä, jolloin legaton soittaminen helpottuu.

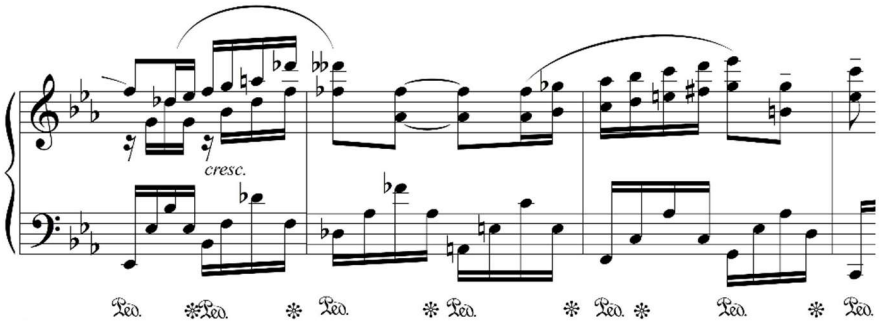
Tästä eteenpäin vasemman käden osuus muuttuu siten, että kromaattista alaspäin laskevaa kulkua olisi hyvä tuoda esiin, sillä se on aivan uusi kuvio kappaleessa. Jää soittajan päätettäväksi, haluaako hän tehdä kromaattisen laskun vielä uudella tavalla kuvion toistuessa tahdeissa 29–30.

Omasta mielestäni kappaleen haastavin kohta on tahdeissa 31–37, jossa oikealla kädellä on taas soitettavana sekä melodialinja että säestyslinja, kuten kappaleen alussa, mutta nyt vasemmalla kädellä on aikaisempaan verrattuna suuria hyppyjä sisältävä kuvio (Kuva 6).



Kuva 6. Kirottu aarnimetsä, tahdit 31–34. Muunnelma teemasta *B*-osan lopusta; oikea käsi soittaa melodialinjaa sekä säestyslinjaa, vasemmalla kädellä on hyvin liikkuva bassolinja.

Haastavuutta lisää se, että tahdeissa 35–37 sävellaji vaihtelee epätavallisesti ja oikealla kädellä on legatossa tapahtuvaa sekstikulkua (Kuva 7). Tämä osio vaatii soittajalta erityistä paneutumista, jotta hän saisi aikaan puhtaan soiton ja merkitykselliseltä kuulostavan paluun teemaan.



Kuva 7. Kirottu aarnimetsä, tahdit 35–37. Oikealla kädellä legatossa soitettava sekstikulku, vasen käsi jatkaa liikkuvaa bassolinjaa.

Kappaleen lopussa bassokuvio rauhoittuu hieman aiemmasta, ja sen soittaminen pitäisi nyt sujua helpommin, mikäli aikaisemman osion vasemman käden osuuden saa opeteltua sujuvaksi. Oikean käden rinnakkaiset terssikulut ovat tuttuja jo aiemmasta. Viimeisten neljän tahdin aikana oikealla kädellä soitettavat kolmisoinnut pitäisi saada soitettua ylintä ääntä korostaen melodialinjan kuuluvuuden vuoksi. Tämä pätee myös tahdissa 45 sekä ylöspäin että alaspäin soitettavassa arpeggiossa. Kappaleen viimeiset äänet tulee soittaa niin hiljaa kuin mahdollista.

4.5 Kappale 2: ”Purppuralampi”

Toinen kappale ”Purppuralampi” on ensimmäisen kappaleen tapaan hidas ja tunnelmaltaan salaperäinen, jonka vuoksi esitysohjeena on ”Adagio misterioso” (liite 2b) eli hitaasti ja salaperäisesti. Tämän kappaleen tarinassa (liite 2a) metsään vaeltaneet kaverukset näkevät punertavan lammen tai lähteen, jonka pinnalle puiden latvoista putoilee pisaroita. Kaverukset tuijottavat lähteeseen, jonka pintaan ilmestyy näkyjä, joiden myötä he melkein vaipuvat transsiin, mutta saavat katseensa lopulta kuitenkin irti.

Halusin käyttää tässä kappaleessa myös jotain ensimmäisestä kappaleesta poikkeavaa harmoniaa. Ajattelin ensin tehdä Arnold Schönbergin 12-säveljärjestelmään eli dodekafoniaan perustuvan kappaleen [17] ja aloitinkin kappaleen kehittelyn tältä

pohjalta. Hylkäsin tämän kuitenkin pian, sillä pelkäsin dodekafonian etäännyttävän tavallisia kuulijoita kappaleesta liialti. Jäänne dodekafoniasta on kuitenkin kuultavissa kappaleen alussa ja lopussa, jossa valitsemani 12 sävelen rivi aloittaa ja lopettaa kappaleen. En siis käyttänyt dodekafoniaan liittyvää rivimatriisia, enkä muutakaan sarjallista menetelmää kappaletta säveltäessäni kappaleen alun ja lopun lisäksi, vaan kappaleen keskiosa on monelta osin varsin tonaalinen erinäisillä vierassävelillä maustettuna. Käytin kuitenkin valitsemaani 12-sävelrivin alkua hieman pidemmälle siten, että vaihtelin muutamien sävelten paikkoja ja valitsin soinnut näille sävelille siten, että alun epämääräisyyteen tulisi sointujen myötä vähitellen enemmän koherenssia. Tämä kuvastaa tarinassa lähteen pintaan ilmestyviä näkyjä. Kappaleen tahtilajiksi olisin voinut valita 12/8 sijasta 6/8, mutta valitsin edellisen, koska monet kappaaleen motiiveista olivat 12/8 mittaisia.

Sävellajina tässä kappaleessa on d-molli, mikä ei olisi mielekästä, mikäli kappale olisi todella 12-säveljärjestelmään perustuva, jolloin sävelkeskiötäkään ei siinä tapauksessa olisi, koska kaikki sävelet olisivat keskenään yhtä merkityksellisiä.Valitsin kappaleelle sävellajin vasta hylättyäni ajatuksen dodekafonisesta kappaleesta. Nyt d-molli kuvastaa tarinan alkutilaa, jonka liepeillä pysytellään koko kappaleen ajan, mutta josta hieman harhaudutaan kappaleen keskivaiheilla. D-duuriin siirtyminen alun jälkeen kuvastaa kaverusten vaipumista transsiin, minkä jälkeen tunnelma muuttuu jälleen mollivoittoseksi mm. b-mollissa, millä halusin pyrkiä kuvastamaan ikäviä näkyjä, joita kaksikko näkee lähteeseen tuijottaessaan. Lopun d-molli ja alun 12 sävelen toisto kuvaa lähteen pinnalle putoilevan pisaroinnin jatkumista, vaikka kaksikon näkemät näyt loppuvatkin.

Kappaleen ”Purppuralampi” muotorakenne ja lyhyt analyysi

Toisessa pianokappaleessa on vain 29 tahtia, mutta sivumäärältään kappale on kolme sivua ja kestoltaan melkein 3’30 minuuttia. Tämä johtuu siitä, että 12/8-tahtilajissa yhteen tahtiin mahtuu kuusi neljäsosaa, ja koska iskunopeudeksi olen asettanut ♩ = 52, niin tällöin yhden tahdin kestoksi tulee keskimäärin $6 * 60/52s \sim 6{,}9s$, mikä on suhteellisen pitkäkestoinen yhdeksi tahdiksi.

Muotorakennetta tälle kappaleelle oli hankalampi määritellä, sillä kappaleella ei tunnu olevan selkeää osiojakoa, enkä myös säveltäessäni miettinyt asiaa. Sävellys on vahvasti tunnelmapohjalta etenevä ja rakenteeltaan ehkä eniten jonomaista muotoa *ABCDA’*

muistuttava, jossa eri osien välillä on löyhät siteet. Jos kuitenkin määrittelisin muotorakenteen jollain tavalla, asettaisin tahdit 1–7 esittelyosaksi *A*, jonka tahdeissa 1–5 kuullaan 12-säveljärjestelmän käytöstä jäljelle jäänyt rivi toistuen joka tahdissa. Tarkemmin sanottuna nämä 12 eri säveltä esiintyvät ensimmäisen kerran vasta tahdissa 3, jossa vasen käsi täydentää rivin ja tahdeissa 1–2 oikea käsi soittaa vain puolet näistä sävelistä. Tahdeissa 6–7 säilyy sama kuulokuva kuin aiemmissa tahdeissa, mutta nyt poiketaan 12-sävelrivistä ja siirrellään motiivia eri äänikerroksissa jatkaen vasemmalla kädellä oikean käden ”pisarointia”.

Taulukko 2. Kappaleen ”Purppuralampi” muotorakenneanalyysi.

Osa	Tahdit	Kuvaus
A	1–7	Esittelyosa; 12-säveljärjestelmästä luotu sävelrivi, josta aluksi kuullaan vain puolet sävelistä, sitten koko rivi; vasen käsi liittyy mukaan soittamaan lopulta melodialinjaa.
B	8–11	Muunneltu sävelrivi aiemmasta; vasen käsi luo tonaaliset sointuharmoniat 12-sävelriville, jolloin harmoniat vakiintuvat.
C	12–15	Välisoitto; enää ei esiinny 12-sävelriviä, vaan moduloivaa kulkua kohti seuraavan osan b-mollia.
D	16–26	*A*-osassa esitelty teema toistuu eri sävellajeissa; vasemmalla kädellä on säestäviä melodialinjoja; palataan kohti d-mollia.
A’	27–29	*A*-osan tyylinen lopuke 12-sävelrivin d:n toimiessa tonaalisena keskuksena bassossa; päätössointu on Dmmaj^7.

Tahdit 8–11 muodostaisivat osan *B*, jossa oikean käsi imitoi muunnellusti aiempaa 12-sävelriviä vasemman käden soittaessa uutta aaltoilevaa bassokulkua sointukululla D – A♭ – H° – E°^{7}/B. Legatokaaret rikkovat hetkellisesti aiemman tasaisesti edenneen 12/8-jaon muotoon 8/8 + 4/8.

Osassa *C* (tahdit 12–15) kuullaan siirtymä tai välisoitto ennen valittavaa päätösosiota *D*. C-osassa kuultavissa oleva pääsointukulku on Dm – Fm – C♭^{7} – B♭^{7} – E♭mmaj^7. *D*-osassa (tahdit 16–26) kuullaan toistuvasti oikeassa kädessä *A*-osassa esitelty teema aluksi b-mollissa, josta edetään rinnakkaissävellajiin eli D♭-duuriin, joka vaihtuu sitten modaaliseen d♭-molliin. Tästä edettäisiin B♭-lyydiseen (kaksoisalennettu h) moodiin, mutta koska halusin taas välttää liiallisten tilapäisten etumerkkien käyttöä, kirjoitin tämän

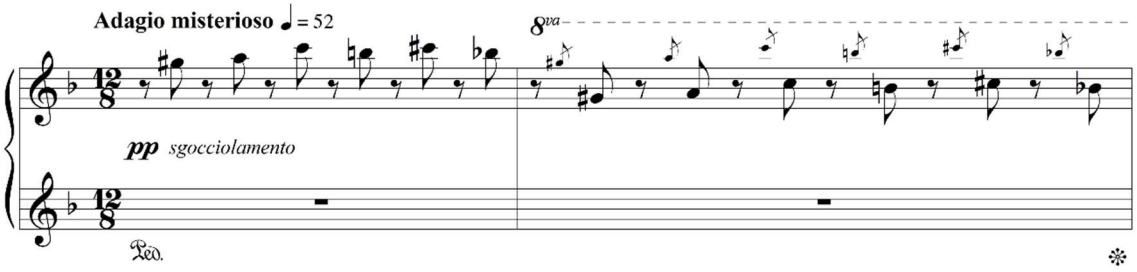
enharmonisesti c♯-mollin *VI* asteeseen eli A-duuriin, josta päästään c♯-mollin sekstisoinnulle. Tahdeissa 21–23 c♯ tulkitaan harmonisen d-mollin *VII* asteeksi, jolloin saadaan Dmmaj^7-sointu ja päästään takaisin alkuperäiseen sävellajiin eli d-molliin. Mikään ei tietenkään pakota minua sävellyksissäni palaamaan takaisin lähtösävellajiin, mutta haluan yleensä pyrkiä tekemään näin, jotta minulle itselleni tulee tuntuma siitä, että sävellys olisi yhtenäinen alun ja lopun suhteen. Tahdeissa 24–26 harmonia kieppuu suuren terssin päässä tonaalisesta keskiöstä eli d-sävelestä F♯mmaj^7-, Dmmaj^7- ja B♭mmaj^7-soinnuissa.

Lopulta tahdit 27–29 muodostavat lopukkeen *A'*, sillä tässä kuullaan alussa esitelty 12-sävelrivi samalla, kun bassossa soi D asettaen harmonian ”kohdalleen” myös näiden 12 sävelen osalta. Variaatiota kahden tahdin verran kestävään 12-sävelrivin soittoon tuo tahdeissa oleva erilainen aksentointi. Viimeisenä kuullaan arpeggiona Dmmaj^7-sointu, joka jättää tunnelman leijumaan aivan kuten ensimmäisessäkin kappaleessa.

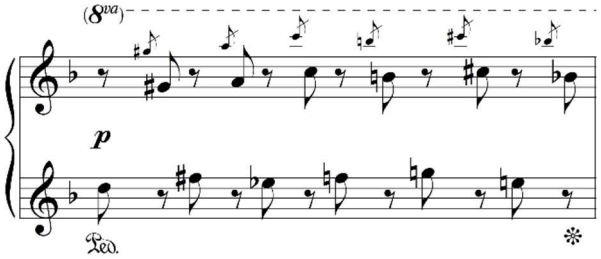
Kappaleen ”Purppuralampi” soittotekniset haasteet

Kappaleen ”Purppuralampi” haasteet tulevat esiin mm. epätavallisten harmonioiden, suuria liikkeitä tekevän vasemman käden sekä sopivan balanssin ylläpitämisen kautta. Lieventävänä seikkana on kuitenkin se, että kappaleen esitysnopeus on melko hidas, joten mitään virtuoottista soittajan ei tarvitse yltää tekemään. Itse sijoittaisin tämän kappaleen pianonsoiton C- tai D-tason ohjelmistoon soittajasta riippuen.

Kolmen ensimmäisen tahdin irrallisilta kuulostavia säveliä on syytä soittaa niin monta kertaa, että korva tottuu niiden muodostamaan kokonaiskuulokuvaan. Korunuottien soittaminen edellyttää kevyen kosketuksen hallintaa oktaaviotteessa, jotta korunuotit jäisivät korun kuuloisiksi (kuva 8). Vasen käsi liittyy soittoon täydentäen 12-sävelrivin (kuva 9).

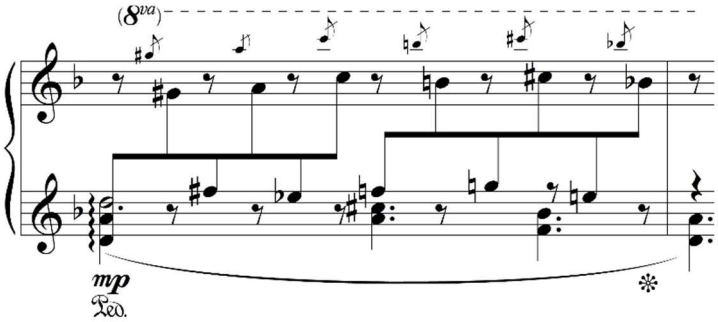


Kuva 8. Purppuralampi, tahdit 1–2. Oikea käsi aloittaa 12-sävelrivin sävelillä soittaen aluksi kuitenkin vain joka toisen rivin sävelen. Oktaaviotteella soitettavat korunuotit kuvastavat lammen pinnalle putoilevia vesipisaroita.



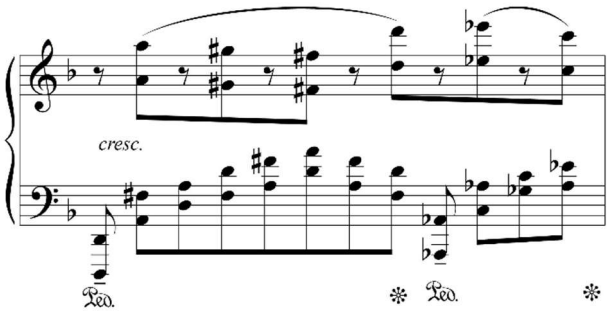
Kuva 9. Purppuralampi, tahti 3. Koko 12-sävelrivi näkyvissä vasemman käden liityttyä mukaan.

Tahdista 4 alkavan vasemman käden vaikeutena on saada melodialinja D – C♯ – B – A esiin muun harmonian seasta (Kuva 10). Tämä haasteellisuus jatkuu tahdin 7 loppuun asti.

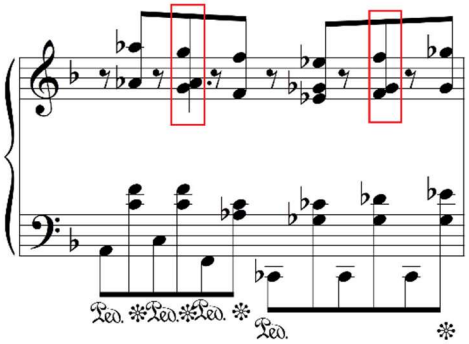


Kuva 10. Purppuralampi, tahdit 4–5. Vasen käsi soittaa teeman D-C♯-B-A.

Tahdeissa 8–11 vasemmalla kädellä alkava uusi säestyskuvio helpottuu, jos soittaja analysoi vasemman käden soinnut D – A♭ – H° – E°^{7}/B, jotta soitettavien koskettimien hahmottaminen helpottuisi.Tahdeissa 10–11 samat soinnut toistuvat uudelleen, mutta intervalliottein, jotka on syytä opetella sujuvasti erikseen. Nämä vasemman käden otteet (etenkin tahdeissa 10–11) ovat osoittautuneet soittajille haasteellisiksi (kuva 11).



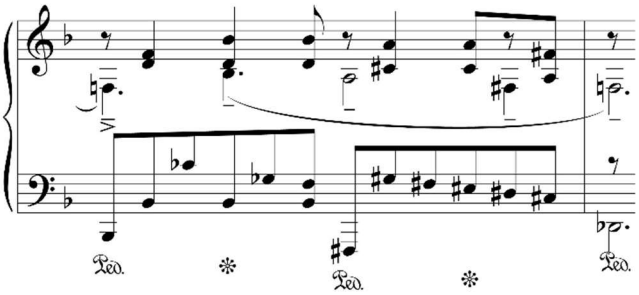
Kuva 11. Purppuralampi, tahti 10. Vasemman käden haastava intervallikulku.



Kuva 12. Purppuralampi, tahti 14. Oikean käden vaikeat otteet on merkitty punaisilla laatikoilla. Vasen käsi joutuu tekemään jatkuvaa edestakaista liikettä.

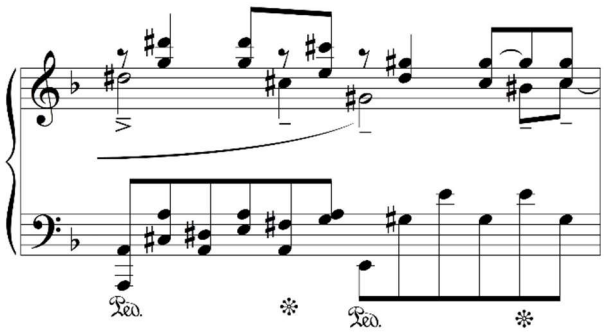
Tahdeissa 12–15 vasen käsi joutuu tekemään edestakaisia suuria liikkeitä, joiden soittamisessa itseäni helpotti soitettavien pääasiallisten sointujen hahmottaminen, joiden ympärillä sävelet ”huojuvat”. Oikean käden osuudesta huomasin jälkeenpäin, että vaikka olen pyrkinyt pitämään otteet korkeintaan oktaavissa, kuten aiemmin jo mainitsinkin, niin tahdissa 14 esiintyvät otteet g^{1}a♭^{1}g^{2} saattaa olla useammille soittajille fyysisesti vaikea tai mahdoton, sillä tässä pitäisi saada kakkos- ja viitossormella soitettua suuri septimi a♭^{1}g^{2}. Toinen vastaava ote samassa tahdissa on f^{1}g♭^{1}f^{2}. Kummassakin näissä kohdissa voi jättää väliäänet soittamatta ja soittaa vain oktaaviotteet (kuva 12).

Tahdista 16 alkaa oikean käden peukalolla korostettava melodialinja legatossa, jonka soittaminen siten, että legato onnistuu tarpeeksi kuuluvasti, on jokseenkin vaikeaa siitäkin huolimatta, että peukalo on käden vahvin sormi. Samaan aikaan vasemmalla kädellä on tahdeissa 16 ja 17 laskeva melodialinja, joka ei saa peittää oikean käden päämelodiaa, mutta jonka tulisi kuulua muiden säestävien äänten joukosta (kuva 13).



Kuva 13. Purppuralampi, tahti 17. Oikea käsi soittaa varioitua teemaa oikean käden peukalolla. Vasemmassa kädessä kuullaan alaspäin kulkeva sekundaarimelodia.

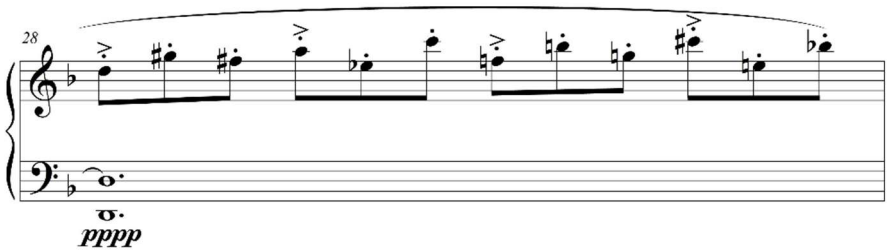
Tahdin 19 alkupuoliskossa on melodialinja sekä oikealla että vasemmalla kädellä, jotka molemmat liikkuvat kohti F♭-säveltä. Tahdin 20 alussa on vasemmalla kädellä hankalasti toteutettava nousulinja. Sävelet C♯-D♯-E-F♯-G ovat vuorotellen intervallikuvion ylin ja alin ääni, joten käden hallinta painon siirtämiseksi oikealle sormelle vaatii harjoitusta (Kuva 14). Tämän lisäksi oikealla kädellä on samaan aikaan oma melodialinja, joka yhdessä vasemman käden melodialinjan kansa johtaa yhteiselle sävelelle G♯.



Kuva 14. Purppuralampi, tahti 20. Vasemmalla kädellä on tahdin alussa kuultava piilotettu nouseva sekundaarimelodia Cis-Dis-E-Fis-G. jonka päätössävelen Gis oikea käsi soittaa oktaavia ylempää.

Tahdeissa 21–22 oikealla kädellä on päämelodia, joka tulee soittaa tarpeeksi voimakkaasti, jotta pitkään soiva C♯ ei sammuisi kuulumattomiin ennen aikojaan. Tässä oikea käsi soittaa hiljaisia säestysääniä pitkän melodiaäänen lisäksi. Vasemmalla kädellä on samaan aikaan säestävänä melodiana soitettava jo aiemmasta tuttu motiivi jaettuna kahdelle legatokaarelle: D-C♯-B-A, joka jatkuu tahdissa 23 vielä muutaman äänen verran matalammalle. Balanssin hallinta näiden kaikkien linjojen suhteen on jo melko haastavaa.

Kun edellisestä kohdasta on selvitty, ei lopussa ole jäljellä enää mitään niin hankalaa kuin mitä tähän asti on tullut jo esille. Vasemman käden rikottujen ylinousevien kolmisointujen soittaminen ei pitäisi olla vaikeaa, mikäli soittaja on käynyt läpi murrettuja kolmisointuja mm. pianonsoiton perustasokurssien aikana. Kahden samanlaisen 12-sävelrivin soittoon olen tuonut variaatiota laittamalla aksentointia eri tavoin, erityisesti siten, että jälkimmäisessä tulisi kuulla viimeisenä kuultavan Dmmaj^{7}-soinnun sävelet D-F-A-C♯ (kuva 15).



Kuva 15. Purppuralampi, tahti 28. Aksentointia viimeisen kerran kuultavassa 12-sävelrivissä. Bassossa soi tukisävelenä toonika eli d, joka kiinnittää harmoniat sävellajiin selkeämmin kuin kappaleen alussa.

Ehkä mainittavan arvoista viimeisen tahdin haasteessa on, että viimeisen arpeggion soittaminen pitäisi tapahtua hyvin hiljaa ja tasaisesti ja vieläpä siten, että vasemman käden peukalolla soitettava C♯ kuuluisi (mutta ei liiaksi) muiden sointuäänten joukosta. Ilman sitä sointu muuttuu tavalliseksi d-mollisoinnuksi, mikä toisi kappaleeseen selkeän päätöksen sen sijaan, että tunnelma jäisi ilmaan roikkumaan, kuten on tarkoitus.

4.6 Kappale 3: ”Lähteenhaltijan valitus”

Kolmas kappale ”Lähteenhaltijan valitus” on näistä kolmesta nopeatempoisin, dramaattisin sekä sivumäärällisesti pisin. Sen voisi sanoa olevan melodinen etydi, sillä siinä tarvitaan mm. sorminäppäryyttä ja tasaista sointia, eikä kappaleessa ole

kontrastoivaa hidasta osiota. Tämän kappaleen tarinassa (liite 3a) outo olento lähestyy varovasti lähteellä olevia kaveruksia ja aloittaa kertomuksensa metsää vaanivasta vaarasta ja anelee apua. Olento paljastaa olevansa lähteenhaltija, joka tekee kuolemaa. Hän aloittaa kertomaan tarinaa metsästä, kunnes lopulta lyyhistyy lähteeseen ja hälvenee veden sekaan. Tarinassa ei kerrota tarkempia yksityiskohtia siitä, mitä haltija kertoo metsästä, vaan tämä jää soittajan mielikuvituksen varaan. Tämän vuoksi kappaleen pääasiallisena esitysohjeena alkusoiton jälkeen on ”Agitato e lamentoso” eli levottomasti ja valittaen (Liite 3b). Oikean käden nopea kuudestoistaosanuottien muodostama kuvio kuvastaa lähteen pulppuamista. Kun kaksi ensimmäistä kappaletta voitaisiin luokitella karakteerikappaleiksi, on tämä kappale lähempänä ohjelmamusiikkia kuin aiemmat, sillä sävelsin kappaleen vahvasti tarinavetoisesti, vaikken yksityiskohtaisesti kerrokaan tarinaa soittajalle.

Tämä kappale on vahvasti tonaalinen, mutta ei kuitenkaan diatoninen. Harmonia etenee vapaasti eri sävellajien kautta ja lopussa käytetään lyhyesti kokosävelasteikkoa. Pääasia tässä on oikean ja vasemman käden välillä kuultava kuvio, joka voidaan tulkita hemiolaksi (3:2-suhde): vasemmassa kädessä kuullaan yksittäisen tahdin aikana kaksi kertaa kuuden kahdeksasosanuotin muodostamaa kuviota samalla, kun oikeassa kädessä on kolmijakoinen neljäsosaiskuja noudattava melodia. Näissä kuvioissa vaihdetaan käsiä kappaleen puolivälissä, jolloin soittaja pääsee soittamaan hemiolaa myös toisinpäin.

Kappaleen ”Lähteenhaltijan valitus” muotorakenne ja lyhyt analyysi

Kappaleen ”Lähteenhaltijan valitus” muotorakenteena on *ABCDB’EF*, jossa *A* on lyhyt alkusoitto, *E* on välike, *F* on lopuke ja osat *BCDB* muodostavat suurimman osan kappaleesta. Lähdin alunperin liikkeelle sillä ajatuksella, että kappaleelle tulisi ternäärimuoto eli ***ABA’***-rakenne, mutta tämä hälveni vähitellen sävellysprosessin aikana. Lopulta ***A*** → *ABC,* ***B*** → *D* ja ***A’*** → *B’* ja osat *E* ja *F* lisäsin lopuksi, jotta kappale ei kuulostaisi loppuun asti liian monotoniselta. Tämä kappale on sävelletty g-molliin ja se pysyy pääsääntöisesti g-mollissa koko kappaleen ajan.

Kyseisen kappaleen alkusoitto eli *A*-osa kattaa tahdit 1–6, melodialinja kulkee vasemman käden sointujen korkeimmassa äänessä ja oikea käsi aloittelee varovasti kahden ensimmäisen tahdin aikana alkavaa kuudestoistaosanuottien kuviointia, kunnes

aloittaa sen tahdissa 3. Alkusoiton sointuanalyysi on g: II^6 – II^6(mod) – V – I, jossa I asteen soinnussa esiintyvä a voidaan tulkita sivusäveleksi tai sitten $Gadd^9$-soinnuksi.

Taulukko 3. Kappaleen ”Lähteenhaltijan valitus” muotorakenneanalyysi.

Osa	Tahdit	Kuvaus
A	1–6	Alkusoitto; melodialinja on vasemmalla kädellä; oikealla kädellä valmistellaan tulevan nopean kuvion soittoa.
B	7–24	Pääteema on vasemmalla kädellä; oikea käsi soittaa jatkuvaa helminauhamaista 1/16-nuottien jatkumoa; oikean ja vasemman käden rytmisen kuvion voidaan tulkita muodostavan hemiolan. Harmonia etenee g-mollista b-molliin.
C	25–41	Sivuteema; vasen käsi jatkaa melodialinjaa oikean käden ylläpitäessä nopeaa kuviota; vasemmalla kädellä esiintyy useita bassoääniä melodian lisänä, jotka eivät rytmisesti osu iskuille; harmonia palaa takaisin g-molliin; oikean käden kuvio siirtyy lopussa vasemmalle kädelle huomaamattomasti.
D	42–65	Vasen käsi soittaa aiempaa oikean käden nopeaa kuviota; oikealla kädellä on lyhyitä motiivinpätkiä harmonisesti yllättävillä soinnuilla; melodialinjassa seuraa suuria hyppyjä ja vasemman käden kuviointi laajenee edeten huippukohtaan; harmonia moduloi mutta sävellaji ei vaihdu pysyvästi, vaan lopulta ollaan edelleen g-mollissa.
B’	66–78	Teema toistuu mutta eri soinnuilla kuin aiemmin *B*-osassa; teeman alku toistuu vielä uudelleen, mutta kokosävelasteikossa oktaavihyppäyksin etenevässä linjassa; harmonia päätyy sointuun G^{+5}/D♭, joka siis koostuu kokosävelasteikon sävelistä.
E	79–83	Hidas sointuarpeggioina etenevä välike; edellisen osan päätössointu purkautuu A♭-duurisointuun A♭/C, josta bassolinja etenee kromaattisesti kohti A-duurisointua, joka toimii dominanttina D-duurisoinnulle, joka puolestaan toimii dominanttina g-mollille; sointukulku välikkeessä päätyy siis D-duuriin; sointujen korkein ääni muodostaa melodialinjan.

F	84–95	Nopea lopuke; tahtilaji on vaihtunut 3/4:sta 6/8:aan; melodialinja nousee arpeggiosointujen omaisesti yhä korkeammalle lopulta neliviivaiseen g:hen asti.

Kappaleen *B*-osa muodostuu tahdeista 7–24, jossa vasemmalla kädellä kuullaan yksinkertainen melodialinja oikean käden jatkaessa kuudestoistaosanuottien jatkumoa. Tahdeissa 7–14 kuullaan ensimmäinen fraasi, joka päättyy g-molliin. Tämän jälkeen fraasi alkaa uudelleen oktaaviotteella samalla tavoin, mutta eteneekin moduloiden b-molliin kattaen tahdit 15–24.

C-osa muodostuu tahdeista 25–41 ja alkaa b-mollissa. Kahdeksan tahdin mittainen fraasi pysyy b-mollissa, mutta toistuessaan tahdeissa 33–40 harmonia palaa takaisin g-molliin. Tahti 41 on osa siirtymää (tahdit 39–41), jossa oikean käden kuvion huippusävelet soittavat sivumelodian siirtäen kuvion sitten vasemmalle kädelle.

D-osassa (tahdit 42–65) oikean käden kuudestoistaosien kuvio on siirtynyt juuri vasemmalle kädelle ja melodialinja siirtyy oikeaan koostuen lyhyistä motiiveista. Harmonia etenee ensimmäisen fraasin aikana (tahdit 42–50) sointukululla Gmmaj^{7}/A – Fmmaj^{7}/E – Cmmaj^{7}/H – Gmmaj^{7}. Seuraavaksi harmonia etenee sykäyksittäin melodian lyhyiden motiivinpätkien myötä eri sävellajeissa, kunnes päädytään *D*-osan loppuun päätyen lopulta takaisin g-molliin. Sointukulku tahdista 51 eteenpäin on B♭m/F – D♭m/F♭ – A♭m/E♭ – D^{+5} – F♯/C♯ – A♯m/C♯ – D^{+5}, joista viimeinen tulkitaan g-mollin dominantti-tehoksi, jolloin *B'*-osa alkaa taas g-mollissa. Oleellista äskeisessä sointukulussa, kuten myös tulevissa sointukuluissa, on huomioida asteittainen bassokulku.

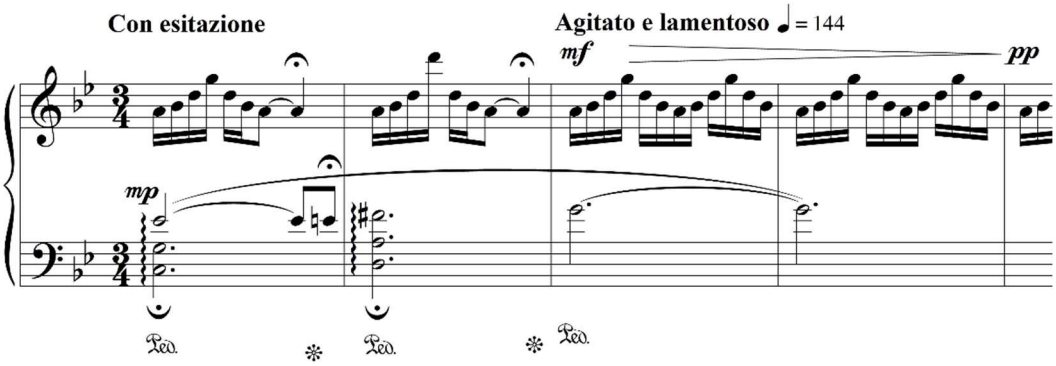
Tahdit 66–78 muodostavan kappaleen *B'*-osan, joka on siis modifioitu *B*-osan kertaus. *B*-osassa harmonia oli ohuempi *B'*-osaan verrattuna, koska *B*-osassa oikean käden sointu pysytteli pitkälti samassa soinnussa (Gmadd^{9}) ja *B'*-osassa melodia soitetaan nyt sointuottein. Sointukulku on nyt Gm^{6} – B♭add11♯/F – F^{7}/E♭ – B♭/D – A♭/C – D^{+5} – D/A – G^{+5}, joka on hyvin melodinen, jotta kontrasti tätä seuraavalle kokosävellasteikolle olisi suurempi. Viimeisenä esiintyvä G^{+5}-sointu tahdissa 72 toimii aloituksena kokosävelasteikolle. Tahdeissa 74–78 kuultava teema kulkee dramaattisesti kokosävelasteikossa ja tahdeissa 77–78 kuullaan oikealle ja vasemmalle kädelle jaettu sivumelodiakulku, joka pohjustaa A♭-duurissa alkavaan välikkeen (osa *E*).

Välike *E* tahdeissa 79–83 koostuu laajoina arpeggioina etenevistä soinnuista kohti g-mollin dominanttia: A♭/C – A♭m/C♭ – B♭$^{-9}$ – B♭ – A^{7} – Dadd^{9} – D. Välike toimii siirtymänä lopukkeeseen *F*, jossa tahtilajina on 6/8, joka on matemaattisesti sama kuin 3/4, mutta sykkeen kannalta eri tahtilaji. Välike *E* korostaa siirtymistä aiemmasta 3/4 -sykkeestä 6/8-sykkeeseen ja luo lopukkeeseen *F* (tahdit 84–95) kiireen tuntua. Tahdeissa 84–85 kuullaan bassossa toonikalta dominanttiin laskeva harmonia (Gmmaj^{7} – Dm/F – E♭m – D^{7}), minkä jälkeen sama sointukulku toistuu oktaavia ylempää tahdeissa 86–87. Lopulta edetään sointukululla Gmmaj^{7} – F♭mmaj^{7}/G – D^{7}/G – A$^{7-5}$/G, jossa g on urkupistebassona, kohti kappaleen päättävää Gmmaj^{7}-sointua.

Kappaleen ”Lähteenhaltija valitus” soittotekniset haasteet

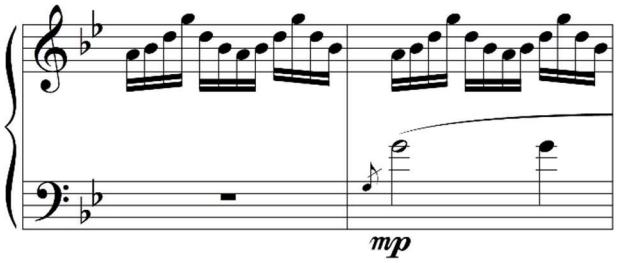
Kappaleen ”Lähteenhaltijan valitus” soittotekniset haasteet ovat näistä kaikista kolmesta kappaleesta moninaisimmat nopean tempon takia ja siksi, että jatkuvan nopean kuvion soittaminen tasaisesti ja sopivan hiljaisesti ilman, että se peittäisi toisella kädellä soitettavaa melodiaa, on jo melko haastavaa. Nopean kuvion soittaminen saattaa myös edellyttää monilta soittajilta käden kallistamista puolelta toiselle, mikäli soittajan käsi ei ole kyllin ulottuva soittaakseen kaikki kuvion sävelet yhtäaikaisesti. Fraseeraus ja lisämelodiaäänten esiin tuominen lisäävät vaikeutta. Siksi mielestäni tärkein lähtökohta kappaleen harjoittelulle on hitaassa tempossa soittaminen niin kauan, kunnes tekniset haasteet eivät tunnu enää vaikeilta. Tämän jälkeen tempon lisääminen ei ole enää suuri ongelma.

Alkusoitossa tulisi saada legatokaarella merkitty vasemman käden melodialinja (tahdit 1–4) esiin samalla, kun oikea käsi ”käynnistelee” omaa kuviotaan. Kun kuvio sitten alkaa tahdissa 5, tulisi sen olla tasainen ja tahdista 7 alkaen hiljentynyt niin, että vasemman käden melodialinja on selkeästi kuultavissa. Tämä vasemman käden melodialinjan soittaminen – varsinkin legatossa – on osoittautunut melko haastavaksi. Lisäksi tahdissa 2 esiintyvän kolmiviivaisen d:n soittaminen on vaikeaa, sillä se vaatii nopeaa edestakaista oikean käden liikettä. Vaihtoehtoisesti vasen käsi voi soittaa kyseisen sävelen, mutta silloin melodialinja katkeaa, ellei soittaja käytä pedaalia harkitusti ylläpitääkseen legatoa. (Kuva 16.)

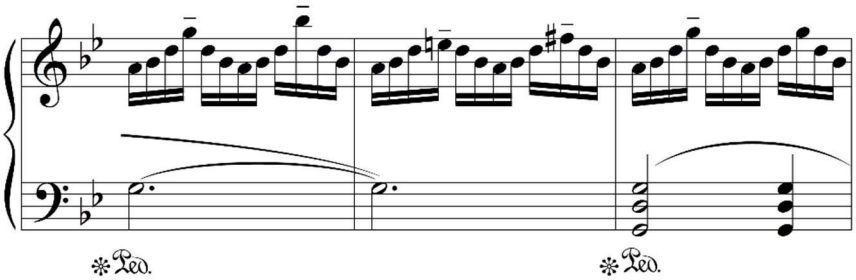


Kuva 16. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 1–4. Alkusoitto, jossa melodialinja on vasemman käden peukalolla.

Tahdissa 7 alkava vasemmalla kädellä soitettava teema sisältää korunuotin, joka tulisi soittaa ennen tahdin ensimmäistä iskua (kuva 17). Kaikki vastaavat melodiassa esiintyvät korunuotit tulee soittaa iskua edeltäen, erityisesti *C*-osassa, jossa korunuotteja on melodialinjassa runsaasti. Tahdissa 15 teema toistuu mutta nyt oktaavin mittaisin sointuottein, joissa matalin sävel pitäisi saada esiin. Tämä tarkoittaa erityisesti pikkusormen käytön hallintaa, jotta matalalla kulkeva melodia kuuluisi koko sointusatsin yli. Lisähankaluutena on väliäänissä soitettavat sivumelodiat, joiden kuulumisen vaatimista voi harkita sen mukaan, miten pystyvä soittaja on kyseessä. Tahdeissa 13–15 oikea käsi saa pikkusormella soitettavakseen sivumelodialinjan (G–B-E-F♯-G), jollaisia kappaleessa esiintyy jatkossakin vielä useita (Kuva 18). Tämä saattaa osoittautua hankalaksi sen vuoksi, että tämä melodialinja ei etene samassa sykkeessä kuin mihin aiemmin käsi on tottunut.

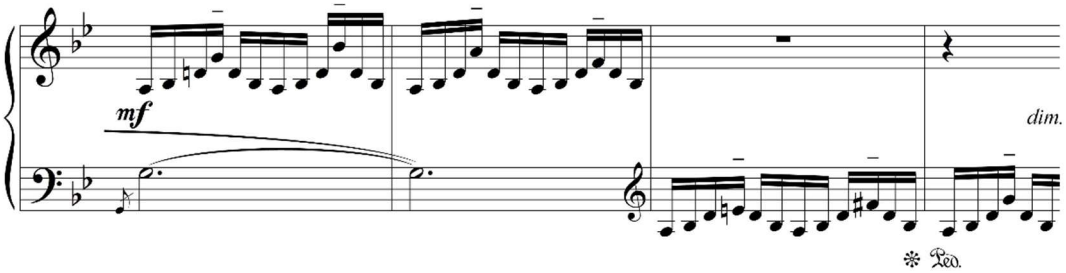


Kuva 17. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 6–7. Vasemmalla kädellä soitettava korunuotti tulee soittaa ennen seuraavan tahdin ensimmäistä iskua.



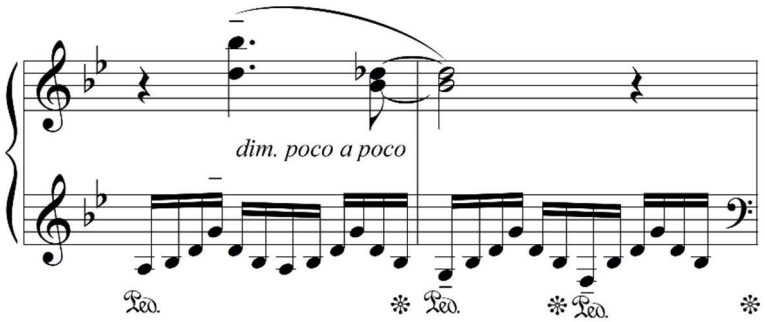
Kuva 18. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 13–15. Vasemman käden pikkusormella soitettava sivumelodia on merkitty tenutolla.

Tahdista 25 alkaen vasemmalle kädelle tulee soitettavaksi useita korunuotteja, joiden tehtävä on luoda harmonialle bassolinja eikä niinkään toimia ”koruina”. Näiden ajoittaminen aina ennen tahdin ensimmäisellä iskulla soitettavaa melodianuottia, vaatii harjoittelua, jotta ne kuulostaisivat sulavilta melodian alta. Oikean käden kuvio laajenee hieman, jolloin käden avaaminen ulottuvuuden kasvattamiseksi on välttämätöntä. Tahdissa 39 oikealla kädellä on taas vastaava pikkusormella soitettava sivumelodia kuten tahdeissa 13–15, mutta nyt kuviointi siirtyy vasemmalle kädelle, jolloin – mikäli nuottikuvaa seurataan orjallisesti – vasen käsi tahdissa 41 ottaa hoitaakseen em. sivumelodian, kun nopea kuviointi siirtyy vasemmalle kädelle ja melodialinja jatkossa oikealle kädelle (kuva 19). Sekundaarinen melodia on tässäkin merkitty tenuto-merkein.

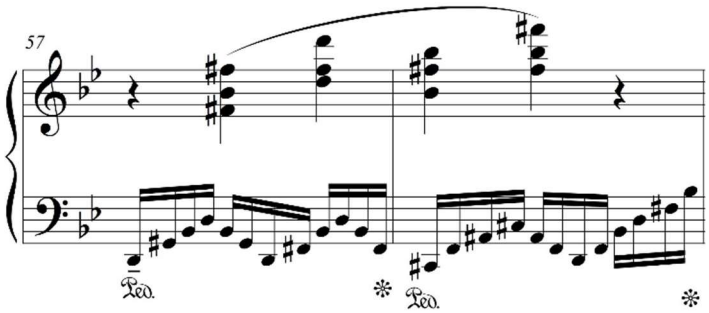


Kuva 19. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 39–42. Oikean käden nopea kuviosoitto siirtyy huomaamattomasti vasemmalle kädelle.

D-osan alkaessa (tahti 42) oikealla kädellä soitettavat lyhyet motiivit ovat rytmiltään aiemmasta poikeavia, sillä niissä olevat pisteelliset neljäsosat sekä tahtiviivan yli kulkevat sidoskaaret vaatinevat soittajalta tarkempaa perehtymistä siihen, miten oikea ja vasen käsi soittavat näissä kohdissa yhteen (Kuva 20). Kun pisteelliset neljäsosat loppuvat oikealla kädellä, alkaa siellä esiintyä suurempia sointuhyppyjä, jotka edellyttävät hyvää lihasmuistia sormissa ja koko kädessä. Myös vasemman käden kuvio laajenee, ja tässä kohdassa onkin mielestäni koko kappaleen vaativin kohta. Sointuanalyysin tekeminen reaalisoinnuilla auttaa soittajaa hahmottamaan molemmilla käsillä toteutettavia sointumuutoksia.



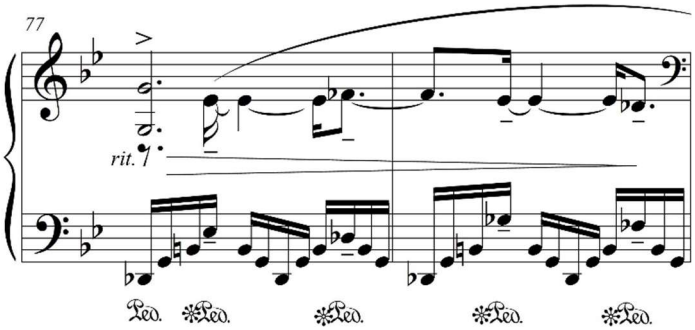
Kuva 20. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 42–43. Oikeassa kädessä esiintyy uusi rytmi, joka pitää saada kohdistettua oikein vasemman käden kuvion kanssa.



Kuva 21. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 57–58. Kappaleen haastavin kohta: oikeassa kädessä esiintyy jatkuvia hyppyjä ja vasemman käden kuviointi ulottuu laajemmalle kuin aikaisemmin.

Seuraava haasteellinen kohta tulee vastaan tahdista 72 eteenpäin, jossa alkaa kokosävelasteikko. Tämä ei itsessään ole vaikea, mutta vasemman käden peukalon pitäisi saada nouseva linja esiin, minkä jälkeen oikean käden hyppivä melodia tuottaa uuden haasteen. Tosin tämän ei pitäisi enää olla hankalan tuntuinen edellisen sivun hyppyjen jälkeen. Tahdeissa 77–78 oleva sekundaarimelodia, joka soitetaan oikean käden 2-, 3- ja 4-sormilla vasemman käden peukalon säestäessä toista ääntä, tulee

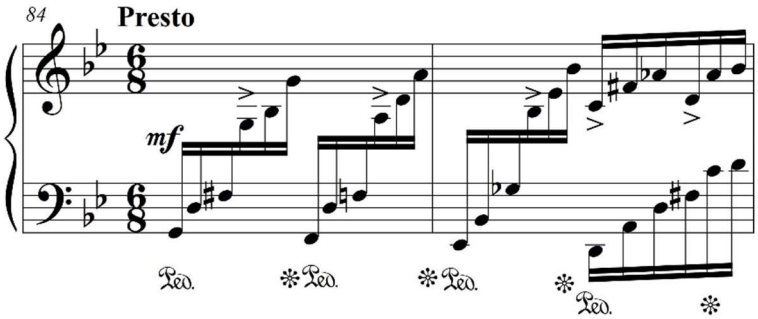
soittaa pienellä tenutolla, jotta eteneminen largoon ei tapahtuisi liian vauhdikkaasti (kuva 22).



Kuva 22. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 77–78. Väliäänten sekundaarinen harmoniakulku.

Tahdista 80 alkaa melodialinjan soittaminen oikealla kädellä arpeggioiden kanssa siten ettei legatolinja katkeaisi. Sitä varten arpeggiot täytyy aloittaa ennen uuden tahdin alkamista. Tämä kohta on kappaleen ainoa rauhallinen kohta, joten fraseeraus tulee toteuttaa mahdollisimman ilmeikkäästi. Ikävä kyllä nuotissa ei lue tässä kohdassa esitysohjeena ”espressivo”, jonka tämä kohta olisi vaatinut.

Tahdista 84 alkava presto ei niinkään tarkoita hurjaa tempomuutosta, vaan liittyy tahtilajin vaihdokseen. Käytännössä presto-osuus on sarja nopeita kahdella kädellä tehtyjä arpeggioita, eikä näiden soitto ole niinkään vaativaa kuin aiemmat hankaluudet. Haastavuutta lisäävät kuitenkin arpeggioiden väliin soitettavat aksentit, mutta koska aksentit tehdään oikean käden peukalolla, ei näiden aikaansaaminen ole kuitenkaaan erityisen vaikeaa. Haastavammat kohdat ovat tahtien 85 ja 87 lopussa, joissa oikea ja vasen käsi soittavat arpeggiokuvioita yhtäaikaisesti (kuva 23). Nämä kaksi kohtaa ovat kuitenkin identtiset oktaavieroa lukuunottamatta, joten opeteltavaa on vain ensimmäisellä kerralla. Tahdeissa 90–93 tulisi soittaa oikean käden osuudessa oktaaviote painottaen pikkusormella soitettavaa ääntä, mikä on vaikeaa varsinkin nopeassa tempossa. Nämä pikkusormella soitettavat nuotit ovat tärkeitä, sillä ne muodostavat melodialinjan, joka lopulta johtaa kappaleen päättävälle neliviivaiselle g:lle.



Kuva 23. Lähteenhaltijan valitus, tahdit 84–85. Lopukkeen sointukulkua, jossa melodialinja on merkitty aksentein.

5 PIANONSOITON OPETTAJILTA JA OPISKELIJOILTA SAATU PALAUTE

Jaoin syksyllä 2019 näiden kolmen kappaleen nuotit sekä tarinat muutamalle pianonsoiton opettajalle sekä oppilaalle, jotka saivat omin sanoin nimettömästi antaa palautetta vastaamalla kyselylomakkeessa (Liite 4) oleviin kysymyksiin. Lomakkeessa kysyttiin mm. mielipidettä kappaleiden vaikeustasosta, niissä esiintyvistä haasteista ja tarinan hyödyllisyydestä kappaleen tulkinnan kannalta. Muiden pianistien antamat palautteet ovat äärettömän hyödyllisiä, sillä koin itse olevani joiltain osin sokea omien sävellysteni suhteen. Erityisesti näin jälkeenpäin ajatellen luulen, että kappaleet ovat itse asiassa vaikeampia kuin mitä olin aiemmin arvellut, ja tämän takia onkin mielenkiintoista saada lukea, mitä mieltä muut pianonsoittajat kappaleista ovat. Kolme vastaajaa antoi lopulta palautetta, joita käyn seuraavaksi läpi. Anonymiteetin lisäämiseksi arvoin vastausten järjestyksen joka kysymyksen kohdalla.

Kysymys 1: Minkälaisia haasteita sävelletyissä kappaleissa mielestäsi esiintyy?

Taulukko 4. Palaute ensimmäiseen kysymykseen.

Vastaus 1	• suuret otteet/hypyt • muuttuva tekstuuri, virtauksen saavuttaminen ”Lähteenhaltijassa” • pedaalinkäyttö kappaleessa ”Aarnimetsässä” • kokonaisuuden hallinta • ohjelmistomusiikillisen puolen esille tuominen
Vastaus 2	Kirotussa aarnimetsässä haasteellisinta tekniikan kannalta on moniäänisyys: miten erottaa basso, melodia sekä säestävät kuudestoistaosat toisistaan sekä saada balanssi toimimaan. Melodian laulavuuteen saa kiinnittää myös erityistä huomiota varsinkin alussa, kun melodia soitetaan hyvin matalalta. Koska melodia jää aina hetkeksi paikalleen ennen lähtöä lyydiseen nousuun, voi tendenssinä usein olla liian voimakkaasti aloittaminen. Vasemman käden hypyt voivat myös tuottaa vaikeuksia sekä terssikulkujen legatossa soittaminen. Purppuralammen teknisiä haasteita ovat jälleen vasemman käden hypyt sekä erityisesti moniäänisyys, sillä kolmannella sivulla sekä vasemmassa että oikeassa kädessä kulkee sekä melodia että säestys. Täten vasemman ja oikean käden yhteen sovittaminen on haaste. Nuottikuvan perusteella tulee helposti käsitys hyvin vaikeasta kappaleesta ellei ole jo harjaantuneempi nuotinlukija.

Vastaus 2 (jatkuu)	Lähteenhaltijan valitus on nuottikuvaltaan huomattavasti edellistä selkeämmän näköinen, mutta kuudestoistaosasäestyskuviot ovatkin yllättävän haastavia kun niihin alkaa pureutua. Pienikätisemmät joutuvat venymään ja löytämään välillä luovia ratkaisuja kuvion toteuttamiseksi. Tässä testataan myös aina säestäjäksi tottuneen vasemman käden itsenäisyyttä, kun se pääseekin melodian kantajaksi. Kaikissa kappaleissa nuotinluku ja ulkomuistista soitto voivat olla haasteellisia näin kun liikutaan tonaalisuuden ja atonaalisuuden rajamaastossa. Ilmaisun mahdollisuus ja rikas värimaailma kehittävät soittajan mielikuvitusta.
Vastaus 3	• Kirottu aarnimetsä: Alussa on paksuhkoa satsia alueella, jolla piano soi kaikkein meluisimmin. Monilla oppilailla voi olla haasteita löytää kappaleeseen sopiva sointi. Kappaleen keskivaiheilta lähtien vaaditaan hyvää klaviatuurin tuntemusta. Sointujen desimihajotukset (mm. tahdista 38 eteen päin) ovat helppoja, jos käsi on tottunut niihin. Muussa tapauksessa niitä joutuu hakemaan. • Purppuralampi: Luulen, että iso haaste kappaleessa liittyy nuottikuvan hahmottamiseen. Tahtilaji 12/8 ei ole tutuimmasta päästä, ja kappaleen alkua ei muutenkaan ole kirjoitettu erityisesti "tahtilajin mukaisesti". Tahtien 5–7 vasen käsi on pienikätiselle soittajalle todennäköisesti haastava. • Lähteenhaltijan valitus: Isoin tekninen haaste on varmasti oikean ja vasemman käden sovittaminen yhteen. Myös kohdat, joissa oikean käden murtosointukuvio on oktaavia laajempi, voivat olla haastavia.

Kysymyksen 1 palautteissa (taulukko 4) ei noussut esille paljonkaan sellaista, jota en olisi osannut ennakoida. Kun luvussa 4 käsittelin kappaleiden soittoteknisiä haasteita, en kuitenkaan tullut maininneeksi kokonaisuuden hallitsemista ja nuottikuvan hahmottamista, mikä tuli ilmi palautteissa. On totta, että kappaleiden soittajalla on syytä olla suhteellisen hyvä nuotinlukutaito, sillä harmonia ei liiku pitkään samassa sävellajissa, jolloin tilapäisten etumerkkien käyttö tekee nuottikuvasta ”mustemman”. Mikäli soittajan nuotinlukutaito on heikolla tolalla, saattaa näiden kappaleiden nuottien lukeminen olla kuin esteradalla rämpimistä. Mielenkiintoista on myös se, että palautteissa mainitaan suuret otteet useammin kuin kerran siitäkin huolimatta, että yritin pitää otteet kohtuuden rajoissa. Minun on syytä pitää tämä mielessä, kun jatkossa sävellän kappaleita – varsinkin pedagogiselta kannalta.

Kysymys 2: Millä tavoin, jos lainkaan, taustatarinasta on hyötyä musiikillisen tulkinnan muodostamisen kannalta?

Taulukko 5. Palaute toiseen kysymykseen.

Vastaus 1	Taustatarina on näissä kappaleissa ihan ydinasia. Sanalliset kuvaukset ovat mielenkiintoisia ja herättävät mielikuvia. Sanallisten kuvausten laajuutta voi halutessa miettiä; niukempi kuvaus jättää enemmän soittajan mielikuvituksen varaan.
Vastaus 2	Instrumentaalista musiikkia soitettaessa on välillä vaikea ymmärtää millaista tunnelmaa tai tarinaa säveltäjä on halunnut musiikillaan kuvata. Jos sanoja ei ole, eikä kappaleella ole edes mitään suuntaa antavaa nimeä, täytyy omaa tulkintaa miettiä todella tarkoin. Siksi mielestäni taustatarina on loistava idea kirvoittamaan mielikuvitusta sekä eri sävelkulkujen ja harmonioiden merkitysten keksimiseen tekstin pohjalta. Se on myös mielenkiintoinen ikkuna säveltäjän muutoin usein niin salattuun mielenmaisemaan. Teksti luo konkretiaa ja antaa ideaa tunnelman luomiseen ja voi auttaa jopa teknillisten haasteiden kanssa.
Vastaus 3	Tietyt elementit (pisarien putoilu, lähteenhaltijan katoamistemppu, metsän synkkyys/hiljaisuus jne.) tulevat kappaleessa hienosti esiin. On innostavaa soittaa tarinankerrollista musiikkia, kun tarinoiden tunnelma välittyy jo prima vistatessakin kiehtovan sävelkielen takia

Oli hienoa kuulla, että tarinat auttoivat soittajaa, ja tätä kautta oletettavasti myös kuulijaa hahmottamaan kappaleen tunnelmaa ja etenemistä. On vaikeaa tietää, minkälaisen tunnelman musiikki välittää kuulijalle, mutta palautteen perusteella tarinan tunteminen ilmeisesti auttoi soittajia kappaleiden tunnelman muodostamisessa. Lisäksi omakohtaisesti voin sanoa, että tarinat auttavat minua sävellystyössä, sillä minulle tarinat ohjaavat musiikkia ja musiikki ohjaa tarinaa.

Kysymys 3: Miten kappaleet mielestäsi sopivat D (tai C) -tasoiselle pianonsoittoa opiskelevalle oppilaalle?

Taulukko 6. Palaute kolmanteen kysymykseen.

Vastaus 1	Riippuu täysin oppilaasta/opiskelijasta ja siitä millaiselle tasolle hän haluaa näiden kappaleiden kanssa yltävän. Kappaleet ovat niin monipuolisia ja moniuloitteisia, ettei niiden kanssa puuhaaminen varmaankaan koskaan lopu. Mielestäni jokainen niistä vaatii jo korkeatasoista osaamista, mutta ne sopisivat kyllä D- tai C-tason pianistille.

Vastaus 2	Antaisin itse kappaleita mieluummin C-tasoiselle oppilaalle (tai korkea D) niiden haasteellisuuden takia (suhteellisen paljon luettavaa, teknisiä haasteita, olisi hyvä ehkä olla taustalla enemmän samankaltaista helpompaa ohjelmistoa). Sarjasta olisi mieluisinta soittaa samalla myös useampi osa, tarinaan jää koukkuun.
Vastaus 3	Kappaleet ovat mielenkiintoista musiikkia, joten luulen, että oppilailta löytyisi innostusta kappaleiden opetteluun. Isoimpana haasteena on varmaankin se, että kappaleista löytyy useita erilaisia teknisiä haasteita. Esimerkiksi joka kerta, kun säestyskuvio vaihtuu Purppuralammessa, asettaa tämä oppilaalle uuden teknisen haasteen, ja tämän lisäksi oppilaan täytyy myös lukea nuotit. Pedagogisessa mielessä luulen, että kappaleissa kannattaisi olla selkeästi rajatut tekniset haasteet. Kappaleet ovat mielestäni etevän C-, ehkä myös D-tasoisen soittajan soitettavissa. Jos oppilaalla on haasteita nuotinluvussa, en ehkä antaisi hänelle näitä kappaleita.

Pelkäsin itse, että kappaleet olisivat liian vaikeita, kun olin saanut ne valmiiksi. Säveltäessään on itse kappaleessa niin ”sisällä”, ettei se tunnu lainkaan niin vaikealta, kuin mitä se todellisuudessa on. Tässä tulee esille säveltäjän sokeus, josta aikaisemmin puhuin. Sama ilmiö tapahtuu käsitykseni mukaan muillakin luovilla aloilla, ja tätä kautta voi helposti tulla usein hyvin ankaraakin itsekritiikkiä. Kuten Schönberg kirjassaan [14] sanoo, itsekritiikki on säveltäjälle välttämätöntä, olipa hän sitten lahjakas tai ei, ja paras työkalu itsekritiikin harjoittamiseen on säveltäjän oma korva.

Kysymys 4: Muita mahdollisesti mieleen nousseita asioita kappaleisiin liittyen?

Vastaaja 1	Sävellykset ovat todella vaikuttavia. Ne osoittavat säveltäjän rikasta musiikillista ymmärrystä sekä laajaa tunnelmien väripalettia. Tarinat ja nimet menevät täysin yksi yhteen musiikin kanssa. Musiikki on originaalia; sellaista, jollaista en ole ennen kuullut – tosin kolmas osa tuo mieleen Rahmaninovin preludin op. 32 nro 12. Mielikuvituksella kauniisti laaditut tekstit ruokkivat soitto- ja harjoittelukokemusta. Säveltäjä vaatii pianistilta tarkkuutta yksityiskohtien huomaamiseen, mikä D-C-tasolla on jo vaadittavaa. Kolmen kappaleen kokonaisuutena eheä, etenevä ja luonteva.
Vastaaja 2	Kuulisin mielelläni loputkin vaikka kokonaisuutena joskus, tarinat liitettynä [mukaan] ilman [muuta].

Taulukko 7. Palaute neljänteen kysymykseen.

Tällainen palaute luonnollisesti innostaa jatkamaan sävellystyötä, sillä pelkästään pöytälaatikkoon säveltäminen saattaa paikoin latistaa sävellysintoa. En säveltänyt näitä

kappaleita vain itselleni vaan kaikille uudesta musiikista kiinnostuneille. Iso apu säveltämisessä on monipuolinen musiikin kuuntelu ja rikas mielikuvitus.

6 JATKOSUUNNITELMIA

Tarkastelin tässä opinnäytetyössä säveltämäni musiikin avulla muodostuvia mielikuvia kuulijassa sekä ennen kaikkea soittajassa. Etukäteen kerrottu musiikkiin liittyvä tarina ohjastaa kuulijaa seuraamaan kappaleen aikana kuultavaa polkua, jonka säveltäjä on luonut. Säveltäessäni tässä opinnäytetyössä käsiteltyä kolmea pianokappaletta, minulle itselleni oli melko selvää, miten musiikki ja tarina liittyvät yhteen. On kuitenkin mahdotonta saada tietää täsmälleen miten kuulija kokee musiikin. Erittäin todennäköistä on, että kuulijan kokemukset ja mielikuvat eivät ole lainkaan samoja kuin mitä säveltäjänä olin tavoitellut. Yhtenevyyttä säveltäjän ja kuulijan kokemusten välillä on turhaa yrittää saada pakotetusti aikaan. Loppujen lopuksi ratkaisevana tekijänä on kunkin henkilön omakohtaiset tuntemukset kuulemastaan musiikista. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö tarinallisuudella olisi merkitystä, kuten luvun 5 palautteiden pohjalta voidaan todeta. Ihmiset pitävät tarinoista, ja musiikin avulla luotavat tarinat kirvoittavat mieltä eri tavalla kuin visuaaliset aistimukset. Omalla kohdallani tarinat rikastuttavat musiikkielämystä merkittävästi.

Mainitsinkin jo aiemmin, että nämä kolme pianokappaletta, joita tässä opinnäytetyössä tarkastelin, eivät kata koko opusta, vaan olen säveltänyt siihen jo 21 kappaletta. Tarina jatkuu joka kappaleessa ja se on vieläkin kesken. Kappaleiden vaikeustaso kasvaa näiden kolmen ensimmäisen kappaleen jälkeen selvästi, enkä enää niitä säveltäessäni pitänyt kiinni pedagogisesta näkökulmasta pianonsoiton D- ja C-kurssitason sopivuuteen nähden; kappaleissa on monia virtuoottisia kohtia, yli oktaavin ulottuvia otteita ja muita kehittynyttä soittotekniikkaa vaativia paikkoja. Saamani palautteen kannustamana aion jatkaa tarinallista sävellystyötä tulevaisuudessakin.

LÄHTEET

[1] Scruton, R. 2001. Absolute music. Grove Music Online. Oxford University Press.

[2] Brown, M. J. E. 2001. Characteristic piece. Grove Music Online. Oxford University Press.

[3] Naxos Music Library (booklet) 1959. F. Couperin: Pièces de clavecin (excerpts). The Virtuoso Harpsichord. Vol. 2. Esittäjä A. Heiller. Hong Kong: Naxos.

[4] Naxos Music Library (booklet) 1994. J. P. Rameau: Harpsichord Music. Vol. 2. Esittäjä G. Rowland. Hong Kong: Naxos.

[5] Naxos Music Library (booklet) 1995. F. Mendelssohn: 7 characteristic pieces, Op. 7; Fantasia, Op. 28. Esittäjä B. Frith. Hong Kong: Naxos.

[6] Scruton, R. 2001. Programme music. Grove Music Online. Oxford University Press.

[7] Naxos Music Library (booklet) 2003. F. Liszt: 2 Concert Etudes; 3 Etudes de concert; Mazeppa (Liszt Complete Piano Music. Vol. 20). Esittäjä W. Wolfram. Hong Kong: Naxos.

[8] Naxos Music Library (booklet) 2007. M. P. Mussorgsky: Pictures at an Exhibition. Nashville Symphony Orchestra and Chorus. Hong Kong: Naxos.

[9] Naxos Music Library (booklet) 1989. S. Prokofjev: Peter and the Wolf (with narration). Czecho-Slovak Radio Symphony Orchestra. Hong Kong: Naxos.

[10] Beament, J. 2003. How we hear music. The relationship between music and the hearing mechanism. Woodbridge: The Boydell Press.

[11] Dittrich, K. & Stahl, C. 2012. Selective Impairment of Auditory Selective Attention Under Concurrent Cognitive Load. Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance. Vol. 38, No. 3, 618–627.

[12] Commodore mos technology NMOS 1982. 6581 Sound Interface Device (SID). October 1982. Norristown: USA. Saatavilla http://archive.6502.org/datasheets/mos_6581_sid.pdf

[13] Tabell, M. 2004. Jazz-musiikin harmonia. 5. painos. Helsinki: Gaudeamus.

[14] Schönberg, A. 1970. Fundamentals of Musical Composition. London: Faber and Faber limited.

[15] Last, J. 1972. Nuori pianonsoittaja. Suom. O. Tolvanen. Helsinki: Otava.

[16] Feinberg, S. 2016. Pianismi taiteena. Suom. Lagerspetz, J. & Kozlovski, K. EU: Lector kustannus Oy.

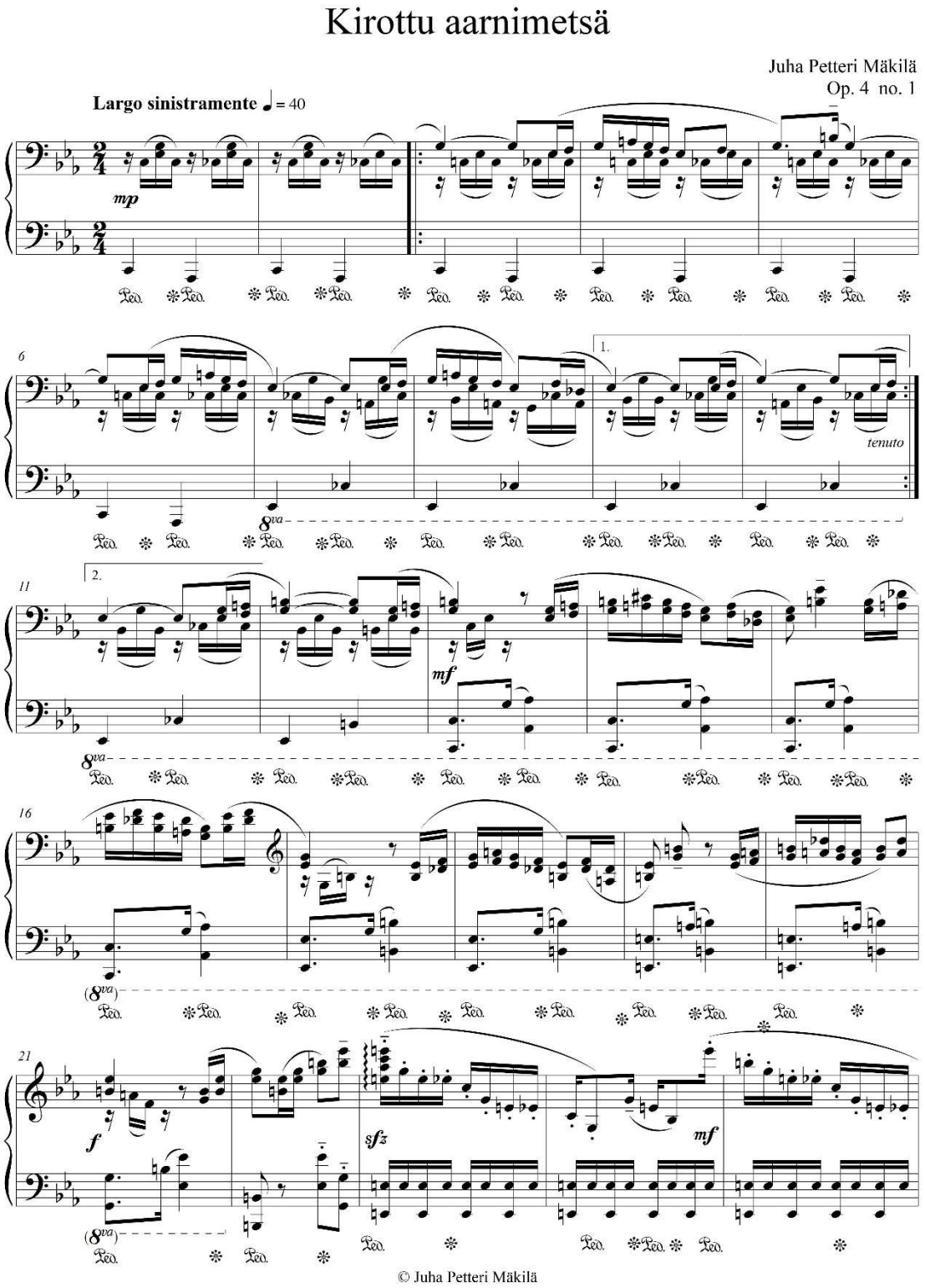
[17] Headlam, D.; Hasegawa, R.; Lansky, P. & Perle, G. 2001. Twelve-note composition. Grove Music Online. Oxford University Press.

Liitteet

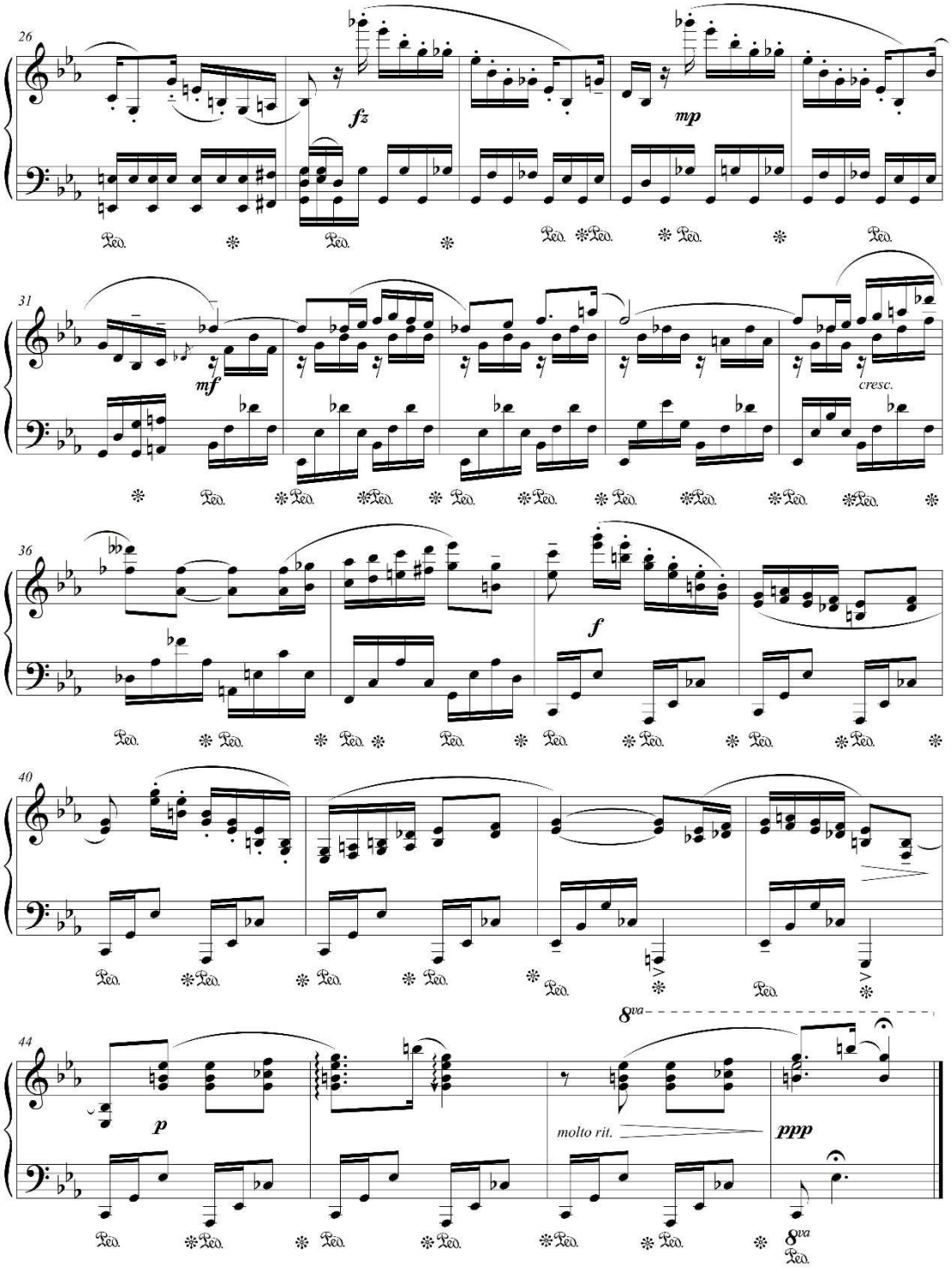
Liite 1a. Tarina kappaleeseen ”Kirottu aarnimetsä”.

”Polkua metsään ei ollut, sillä harva oli sinne aikoihin kulkenut. Korkeiden, naavaisten kuusten sekä jylhien mäntyjen latvat huojuivat hitaasti, vaikka tuntui olevan tyyntä. Jämerät tammet pitkine oksineen loivat kaarevia holvikäytäviä metsän sisuksiin. Metsä kuiski matkalaisia tulemaan luokseen, käymään sisään ihmettelemään mitä metsällä on tarjota. Päivä oli kirkas, mutta valoa ei paljon maahan päässyt tiheiden oksien läpi. Synkeys ja ikiaikaisuus huokui metsän uumenista, ja metsän reunoilla kiemurteleva lehtevä puskien jono ja juurakko loi ajatuksen, ettei kukaan olisi sinne tervetullut. Ristiriitaiset ajatukset pyörivät mielissä; jokin kaksikkoa metsään kuitenkin houkutti varoituksista huolimatta, ja toisaalta samojen varoituksien takia sinne ei ehkä pitäisi mennä. Mutta voihan sitä mennä vain metsän reunamille ja katsoa sieltä lähempää mitä puut kätkevät taakseen. Ei tarvitse lähteä syvälle vaeltamaan, vaan kurkistaa ohimennen, tyydyttää uteliaisuutensa ja voittaa pelkonsa. Eihän se ole kiellettyä, jos on tekemäisillään jotain kiellettyä, mutteі sitä kuitenkaan lopulta tee. Kaksikko ei ollut enää aivan varma, olivatko ajatukset heidän omiaan vaiko metsän kuiskintaa samalla, kun he jo vaelsivat kohti metsän laitamia.”

Liite 1b. Kappaleen ”Kirottu aarnimetsä” nuotit.



Kirottu aarnimetsä



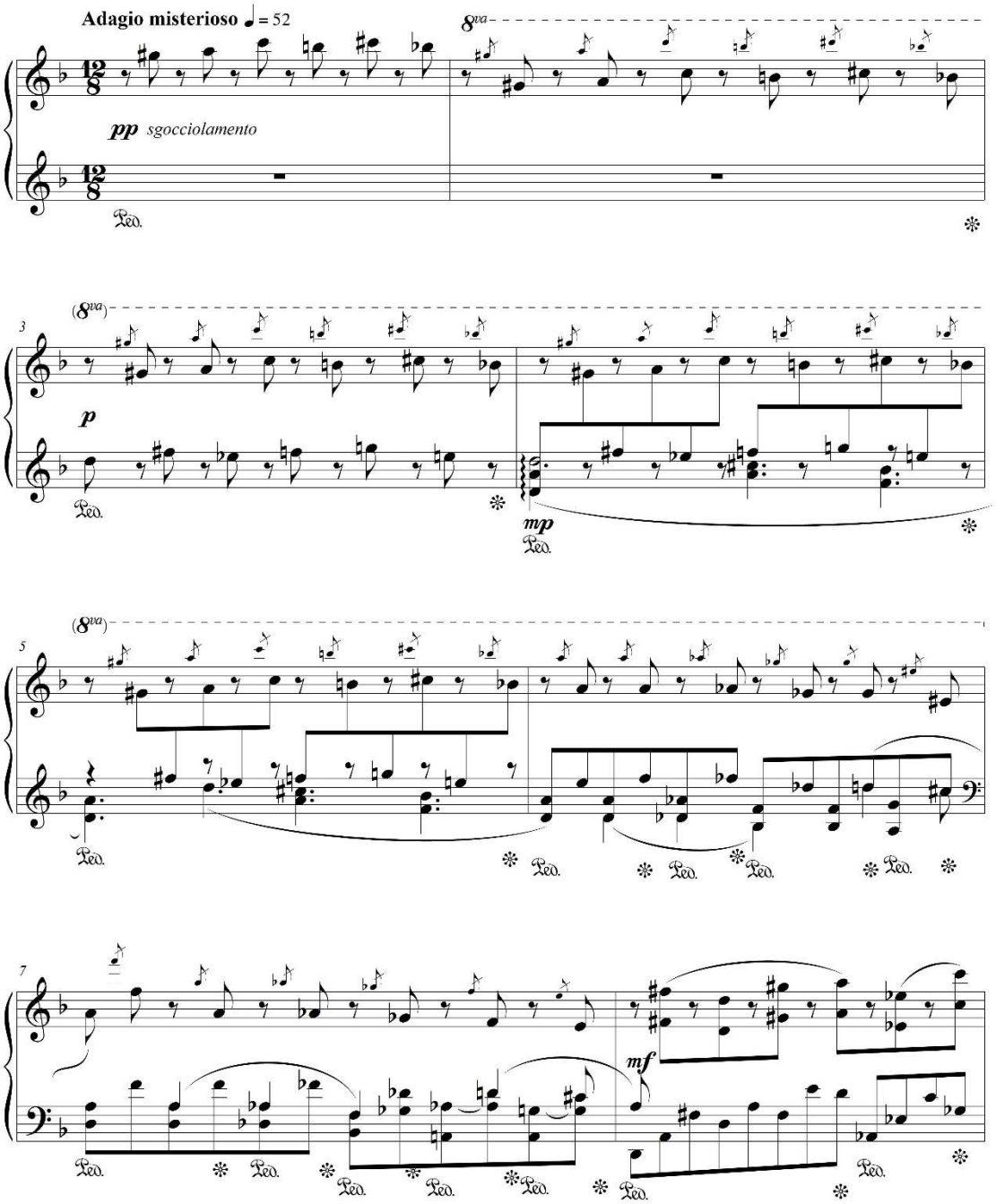
Liite 2a. Tarina kappaleeseen ”Purppuralampi”.

”Aivan metsän reunamilla he saapuivat pienen lähteen äärelle. Lähde oli kaunis kuin aamun kaste, salaperäinen kuin kuun kajo, ja tummanvihreät köynnökset, sammalpeitteiset kivet ja kiemurteleva, vanha saarni ympäröivät lähdettä aivan kuin vahtien sitä. Kristalliset vesipisarat putoilivat harvakseltaan puiden latvoista. Lähteen pinta väreili pisaroiden pudotessa pintaan, mutta lähteen vesi ei ollut kirkasta; jostain syystä se hohti purppuransävyisenä, läpikuultavana. Syvä ei lähde ollut, mutta se vaikutti silti pohjattomalta. Kun lähteeseen katsoi, oli kuin olisi nähnyt ajan taakse punertavan harson läpi. Aikaan, jossa varjot vaelsivat ja valo oli väistynyt. Kaverukset katsoivat toisiaan ja sitten lähdettä. Näky viipyi vain hetken, mutta hetki tuntui iättömän pitkältä. Vasta kun pisarat jälleen särkivät lähteen pinnan ja näky sumeni, saivat he käännettyä silmänsä pois. Pisarat jatkoivat putoilemista, mutta lähde odotti hiljaa, purppuraisena, mykkänä kuin poloinen.”

Liite 2a. Kappaleen ”Purppuralampi” nuotit.

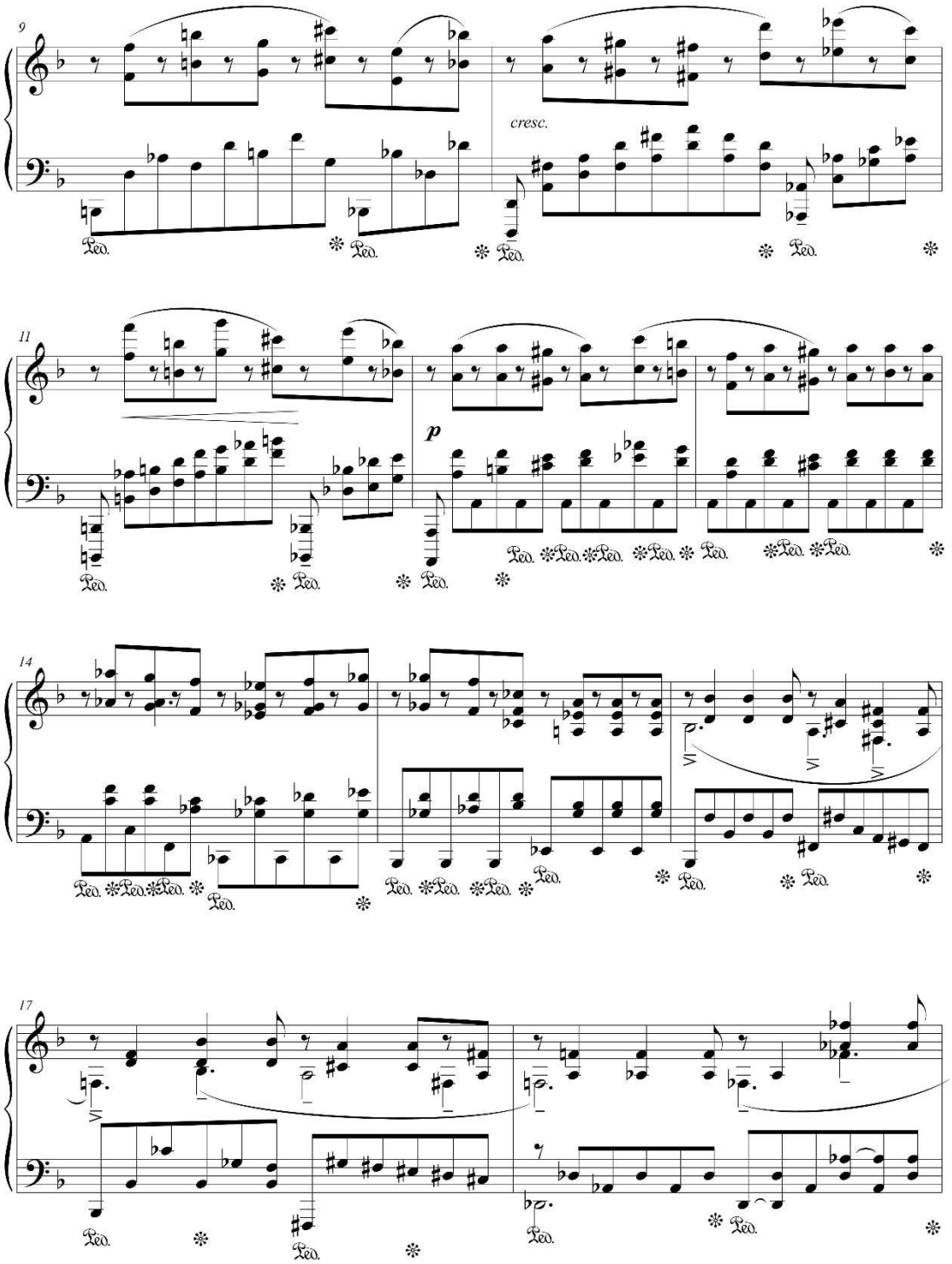
Purppuralampi

Juha Petteri Mäkilä
Op.4 no.2

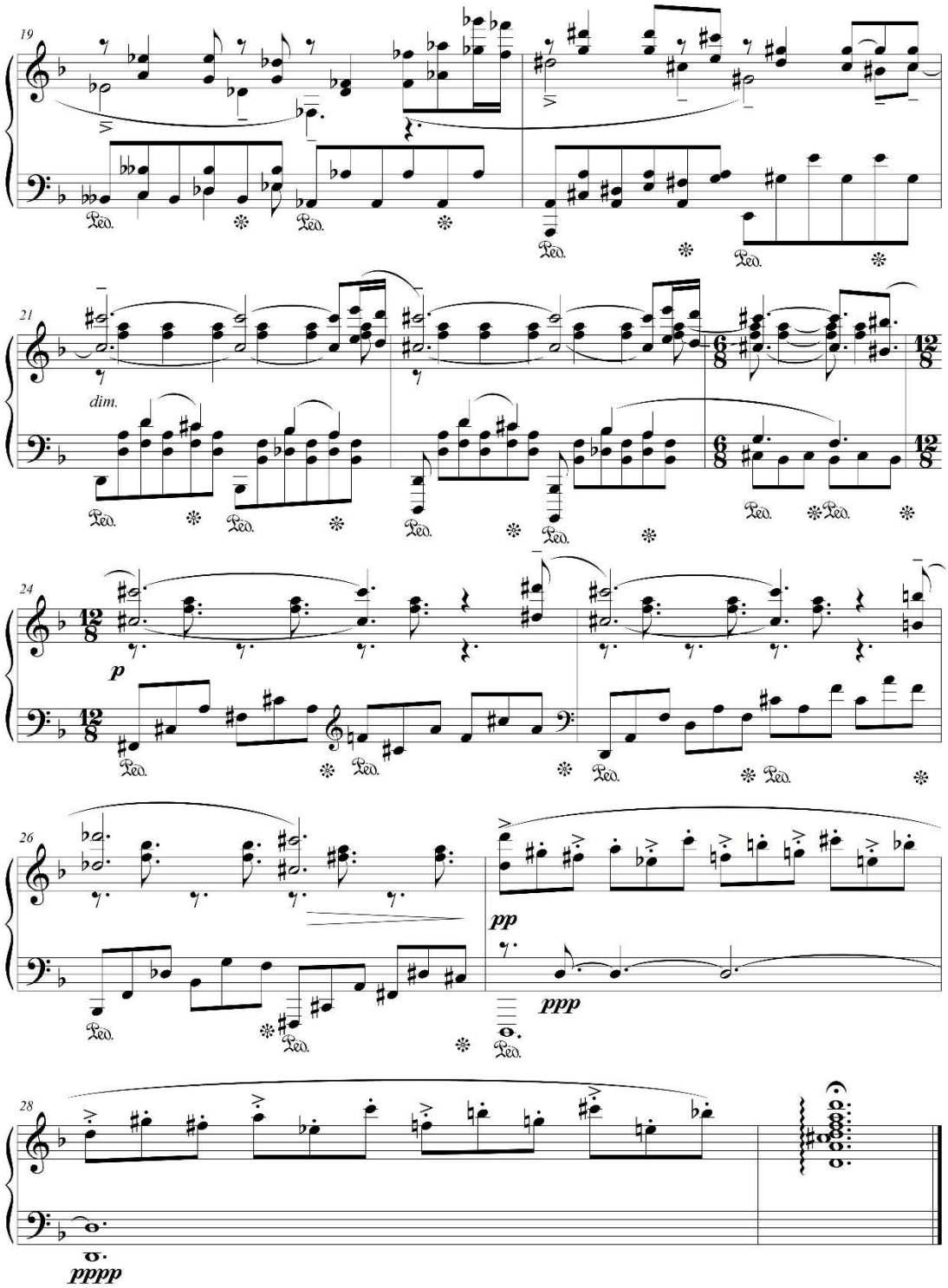


© Juha Petteri Mäkilä

Purppuralampi



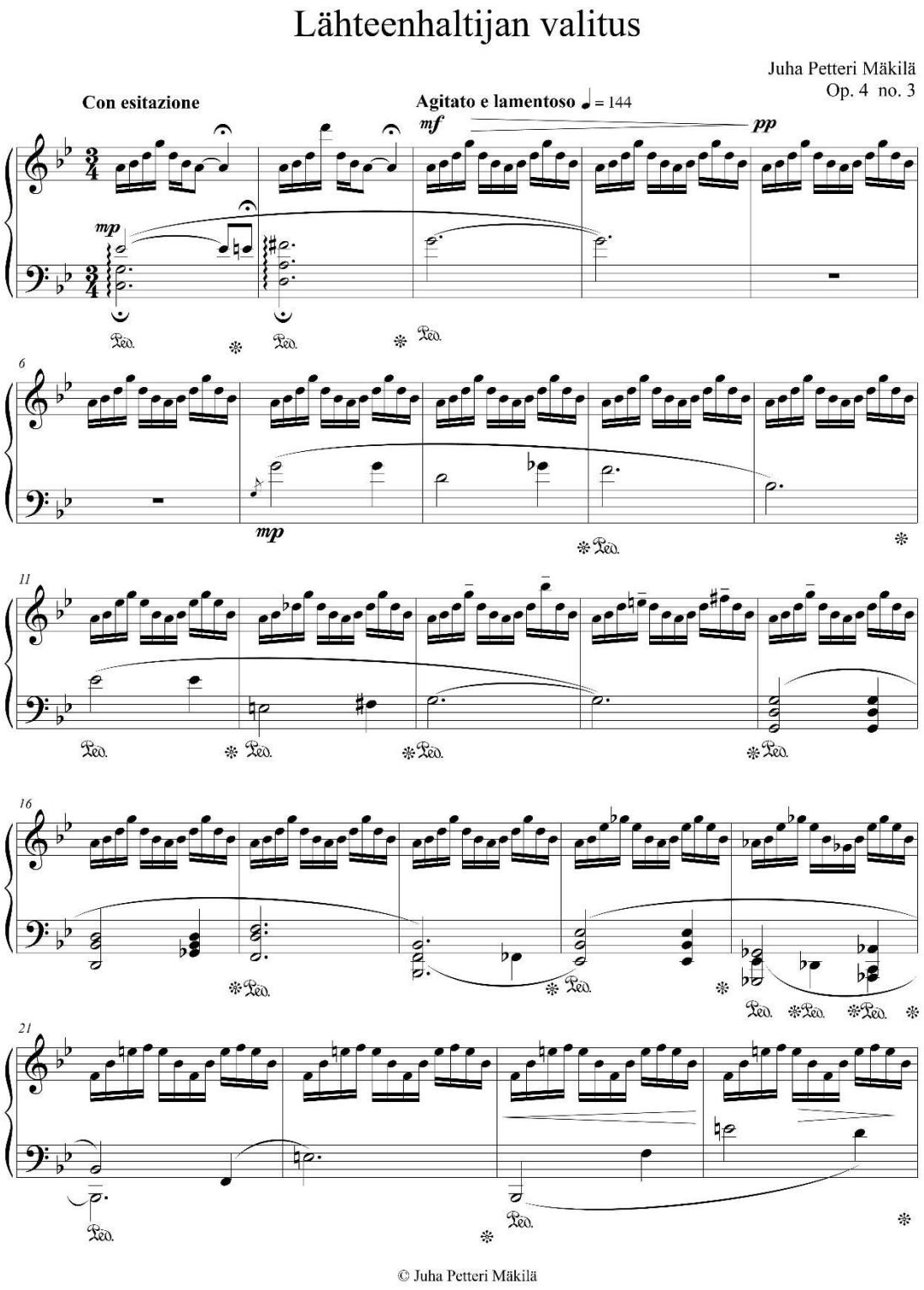
Purppuralampi



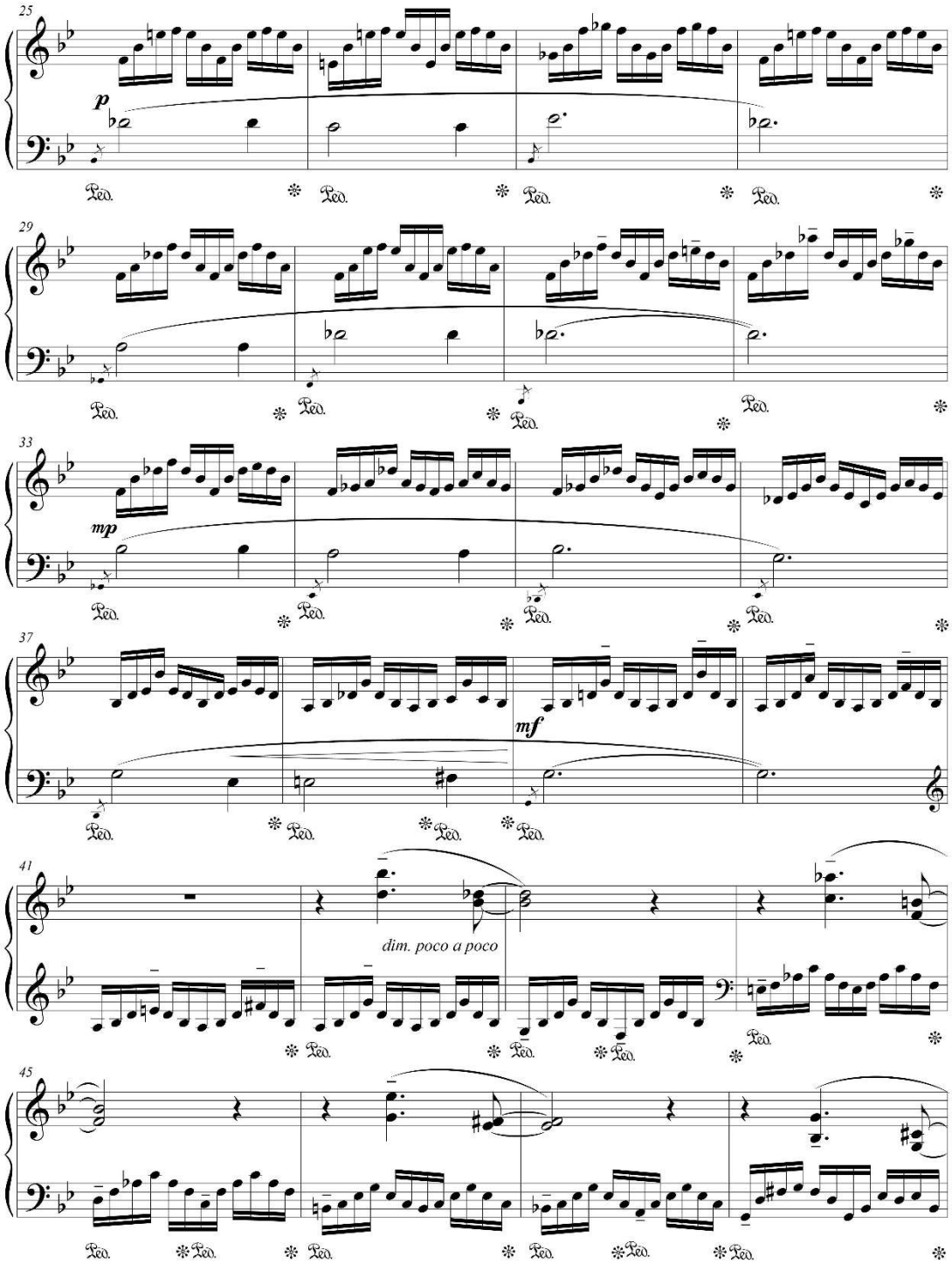
Liite 3a. Tarina kappaleeseen ”Lähteenhaltijan valitus”.

”Lähteen ylle kurottuva vanha ja kiemurainen saarnipuu oli levittänyt oksansa lähteen ylle kuin suojaksi joltain. Saarnin juuret ulottuivat lähteeseen asti, pinnan alle ja syvemmälle. Lähde pulpahteli kerran, kahdesti ja vielä useammin, saarnipuun oksat liikahtelivat. Saarni pudotteli lehtiään ja puun runko alkoi väristä, mutta värinä lakkasi nopeasti. Puun rungosta irtaantui olento, joka oli kauttaaltaan kaarnaa ja puuta. Se ei ollut uhkaava, joskin pelottava. Epäröiden se tuijotti hetken kaveruksia. Sillä ei ollut suuta, mutta sen äänen saattoi kuulla. Se kertoi vartioivansa ja hallitsevansa lähdettä ja lähde sitä. Metsä on muuttumassa, se on sairas. Lähde on osa metsää, joten lähdekin on sairas. Jos lähde kuolee, myös lähteenhaltija kuolee, ja jos lähteenhaltija kuolee, kuolee myös lähde, jota se hallitsee. Haltija kertoo, miten lähde oli ammoin kirkas ja kuulas; lähteen parantava voima oli metsälle hyväksi. Lähteellä kävi kaikki metsän olennot, vaan nyt ei enää kuin...jotkut. Haltija anelee kaksikkoa auttamaan, mutta nämä eivät tiedä mitä tehdä. Haltija kerää voimansa ja luo kirkkaan valon kippuraisilla käsillään. Valo välähtää salamaniskun tavoin ja katoaa näkyvistä. Lähteenhaltija kaatuu uupuneena lähteeseen ja hälvenee veden sekaan. Viimeiset pisarat putoavat puun latvoista, kunnes pisarointikin loppuu. Kaksikko perääntyy ihmetellen ja peloissaan. Minne lähteenhaltija katosi, ja mitä heidän nyt pitäisi tehdä?”

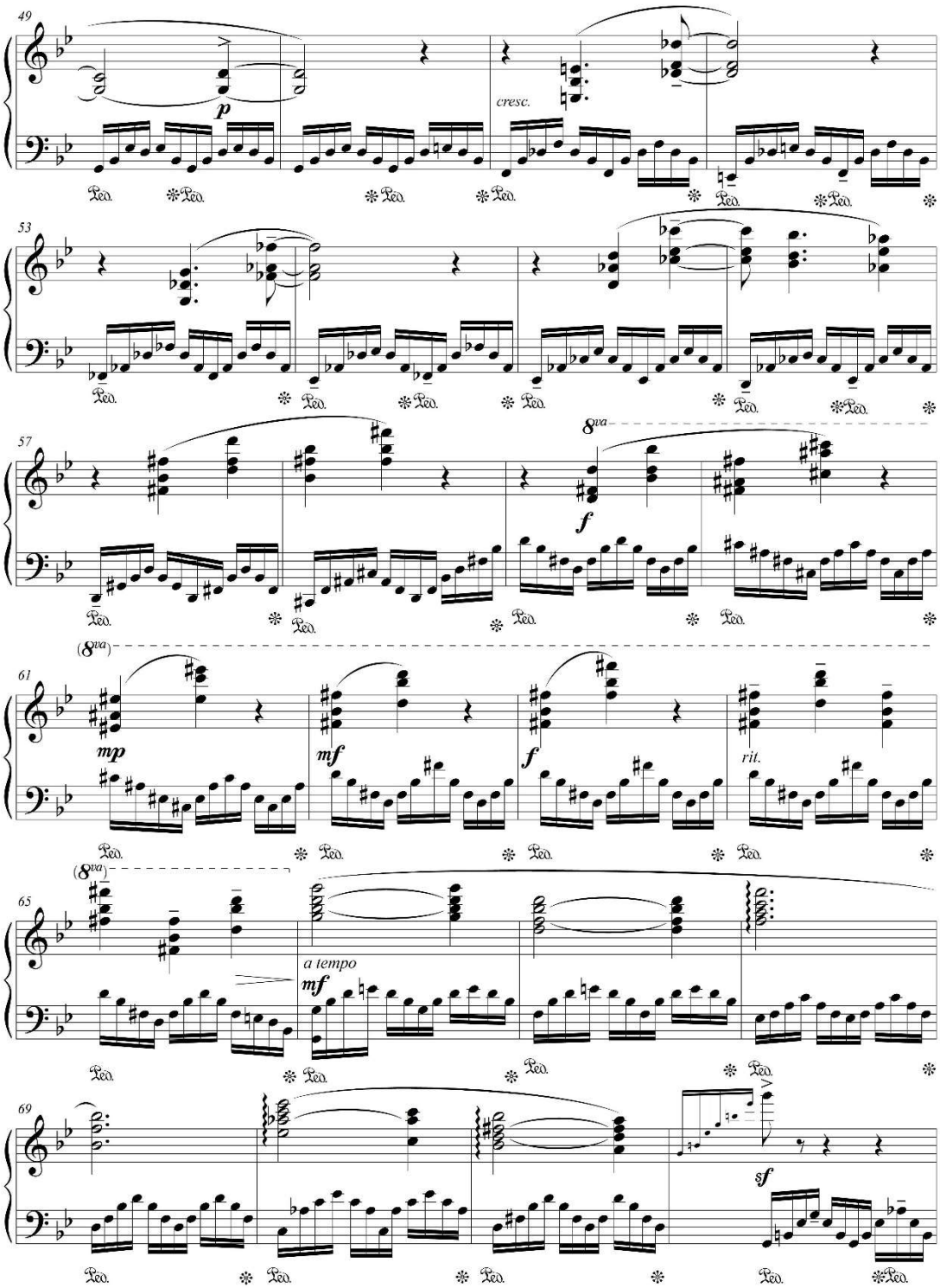
Liite 3a. Kappaleen ”Lähteenhaltijan valitus” nuotit.



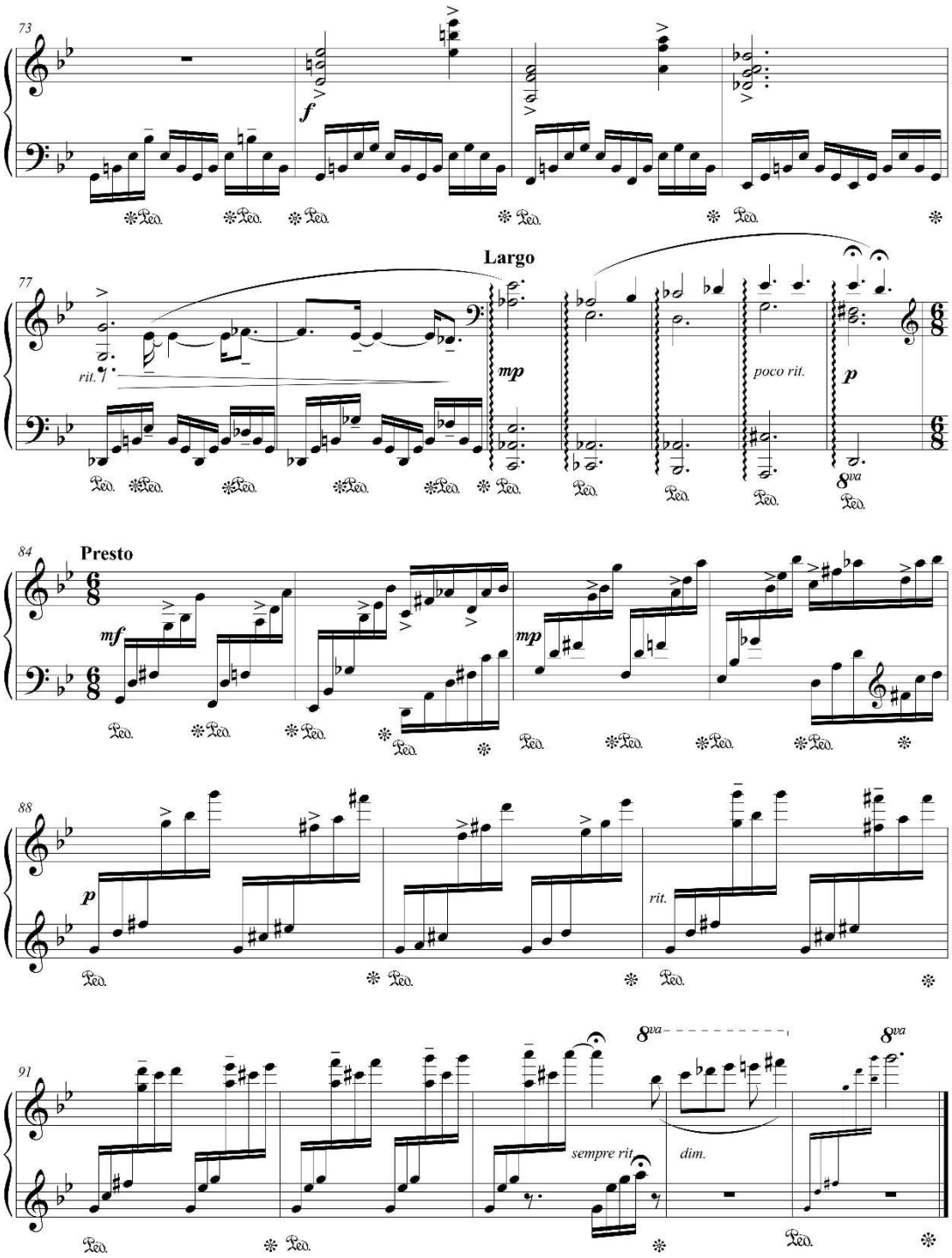
Lähteenhaltijan valitus



Lähteenhaltijan valitus



Lähteenhaltijan valitus



Liite 4. Kyselylomake.

Kyselylomake

Opinnäytetyö: Pianonsoiton opetusmateriaalin säveltäminen, Juha Mäkilä, 2019

Kirjoita vastauksesi omin sanoin alla oleviin kysymyksiin. Jatka kääntöpuolelle | tarvittaessa.

1. Minkälaisia (soittoteknisiä) haasteita sävelletyissä kappaleissa mielestäsi esiintyy? Erittele vastauksessasi, mihin sävellykseen mahdollisesti ilmenevät haasteet liittyvät.

_____

_____

_____

_____

_____

2. Millä tavoin, jos lainkaan, taustatarinasta on hyötyä musiikillisen tulkinnan muodostamisen kannalta?

_____

_____

_____

_____

_____

3. Miten kappaleet mielestäsi sopivat D (tai C) -tasoiselle pianonsoittoa opiskelevalle oppilaalle?

_____

_____

_____

_____

_____

4. Muita mahdollisesti mieleen nousseita asioita kappaleisiin liittyen?

_____

_____

_____

Liite 5. Linkit pianokappaleiden äänitteisiin.

Linkit kolmeen pianokappaleeseen. Äänitteet on tehty 26.3.2020 digipianolla Yamaha Clavinova CLP-480. Soittajana on Juha Mäkilä.

”Kirottu aarnimetsä”: https://www.youtube.com/watch?v=g8NYm8CxtDo

”Purppuralampi”: https://www.youtube.com/watch?v=pQ9z6JxO8Hw

”Lähteenhaltijan valitus”: https://www.youtube.com/watch?v=7pKJD0lwRak