

YKSIN SOITTAMINEN JA SOOLO-  
OHJELMISTOKONSERTTIIN  
VALMISTAUTUMINEN SELLISTIN  
NÄKÖKULMASTA

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikin koulutusohjelma  
Instrumenttipedagogi  
Opinnäytetyö  
Syksy 2009  
Anne Ylikoski



Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin Koulutusohjelma

YLIKOSKI, ANNE: Yksin soittaminen ja soolo-ohjelmistokonserttiin valmistautuminen sellistin näkökulmasta

Instrumenttipedagogiikan opinnäytetyö 31 sivua, 5 liitesivua

Syksy 2009

## TIIVISTELMÄ

Taiteellis-toiminnallisen opinnäytetyöni aiheena on soolosoittaminen ja siihen liittyen erityisesti konserttiin valmistautuminen sellistin näkökulmasta. Työni taiteellisenä osuutena on keväällä 2009 pitämäni soolokonsertti.

Tutkin sellonsoittoa omaan konserttiini liittyneen harjoitusprosessin kautta. Tässä työssä pohdin niitä erityispiirteitä, joita soolosoittamisessa on verrattuna yhteissoittoon.

Käsittelen työni alussa sellonsoiton soolo-ohjelmiston kehitystä ja paneudun siihen eri soittotapojen ja historiallisten seikkojen valossa. Lisäksi paneudun joihinkin musiikillisiin seikkoihin, jotka vaikuttivat oman konserttiohjelmani valintaan ja valitsemieni teosten työstämiseen sellaisiksi, joina ne sitten esitin. Kerron lisäksi omista kokemuksistani ja asioista, joita opin sekä harjoitusprosessin ja konsertin kautta että tehdessäni tätä kirjallista osiota.

Pohdin soittajan yksinäisyyttä, vapauksia ja vastuuta, ajankäyttöä ja tilan täyttöä sekä harjoitusprosessissa että konsertissa. Olen erityisesti syventynyt tarkastelemaan sitä mikä on ominaista juuri yksin soittamiselle, sillä se eroaa kokemuksellisesti monin tavoin yhteissoitosta.

Olen lopuksi koonnut ohjeita muille soittajille, jotka valmistautuvat samanlaiseen konserttiin kuin minä. Tuon esiin asioita, joihin mielestäni kannattaa erityisesti perehtyä ja olen sisällyttänyt sinne myös ohjeita tunnetuilta soittajilta ja pedagogeilta.

Tämän prosessin kautta keräämäni tieto voi auttaa muitakin soittajia kiinnittämään huomiota yksin soittamisen ominaispiirteisiin ja tiedostamaan niiden vaikutuksia itsessään.

Avainsanat: sellon soitto, soolo-ohjelmisto, yksin soittaminen, yhteissoitto, sellonsoiton soittotavat, konserttiin valmistautuminen

Lahti University of Applied Sciences  
Faculty of Music

YLIKOSKI, ANNE: Solo playing and solo literature from the point of view  
of a cellist when rehearsing for a concert

Bachelor's Thesis in instrument teaching, 31 pages, 5 appendices

Autumn 2009

#### ABSTRACT

The subject of my thesis is solo playing, particularly concerning rehearsing for a concert from a cellist's point of view. The artistic part of my thesis is the solo concert I held in the spring 2009.

I have examined cello playing through preparation for my own concert. My aim is to explore the special features solo playing has in comparison to playing with other musicians.

In the beginning of my work, I examine the development of solo repertoire through different ways of playing and historical aspects. I also examine some musical aspects which played a role when I chose my concert program and in preparing the pieces for the concert.

I contemplate a player's loneliness, freedom and responsibility, time usage and the relation to space both during the rehearsal period and in concert. I have specifically dealt with what is peculiar to playing alone, for it differs in many ways from playing with other people.

For a closure I have put together some advice for players who are preparing for a similar concert. I bring up things I consider especially important and also some advice from well known pedagogues and musicians.

The knowledge I have gained through this process can help other players acknowledge the influence on themselves of the peculiarities of solo playing.

Key words: cello playing, solo repertoire, solo playing, playing together with others, ways of playing the cello, preparing for a concert

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 OHJELMISTO.....	2
2.1 Soolo-ohjelmiston kehitys.....	2
2.1.1 Erilaisia soittotapoja.....	2
2.1.2 Historiallinen viitekehys.....	5
2.2 Konserttiohjelman valitseminen.....	8
3 KONSERTTIIN VALMISTAUTUMINEN.....	11
3.1 Yksinäisyys.....	11
3.2 Ajankäyttö.....	12
3.3 Vapaus ja vastuu.....	13
3.4 Tilan täyttö.....	16
4 LYHYT KATSAUS KONSERTTITILANTEESEEN.....	18
4.1 Miten konserttitilanne vastasi odotuksiasi?.....	18
4.2 Eroja verrattuna konserttitilanteeseen osana yhtyettä.....	19
5 POHDINTA.....	21
5.1 Kokemusteni avaaminen eli mitä opin.....	21
5.1.1 Mitä opin repertoaarista.....	21
5.1.2 Soolosoittamisen ja yhteissoiton eroavaisuuksista.....	22
5.1.3 Yhdessä soittamisesta.....	24
5.1.4 Musiikista.....	24
5.2 Ohjeita soolokonserttiin valmistautujalle.....	25
5.2.1 Ohjelmiston valinta ja taustatyö.....	25
5.2.2 Kappaleiden työstäminen ja soittotyylit.....	26
5.2.3 Konserttiin valmistautuminen – henkinen ja fyysinen aspekti.....	30
LÄHTEET.....	32
LIITTEET .....	33



## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni pohdin yksin soittamisen ja soolo-ohjelmiston erityispiirteitä konserttiin valmistautuessa. Näkökulma työhön on sellistin, ja olen käyttänyt pohjana tämän taiteellis-toiminnallisen opinnäytetyön taiteellista osiota – itse pitämäni konserttia. Oman konsertin ja etenkin täysin soolo-ohjelmistoa sisältävän konsertin pitäminen alkoi kiehtoa minua. Halusin selvittää, miten soolosoittaminen eroaa yhteissoitosta, esimerkiksi tavallisesta kokoonpanosta, jossa soittaa sellisti ja pianisti. Erityisesti halusin pohtia miten tämä näkyy konserttiin valmistautumisessa, ja lisäksi minua kiinnosti tietää miten nämä erityispiirteet saattaisivat vaikuttaa myös itse konserttitilanteessa.

Sellon soolo-ohjelmisto on hyvin laaja, ja siinä on myös erittäin suuria teoksia. Tästä syystä päädyin konserttiohjelmaan, jossa kuulija saa makupaloja - teoksia eri aikakausilta ja säveltäjiltä. Konsertti sisälsi myös kotimaista soolomusiikkia. Konsertin nimeksi tuli *500 Vuotta Sooloselloa*.

Konsertti avarsi näkemystäni sellonsoittoon ja sellokirjallisuuteen – sellonsoiton maailma avautui minulle laajemminkin kuin olin kuvitellut. Halusin ottaa lähemmän tarkastelun kohteeksi ohjelmiston nimenomaan historiallisessa kontekstissa, jotta ymmärtäisin paremmin teosten sidonnaisuutta aikakauteensa. Lisäksi minua kiinnosti sellon soolo-ohjelmiston kehitys, joka myös liittyy konserttini teemoihin. Historiallisesta näkökulmasta käsittelen myös sellon erilaisia soittotapoja – miten esimerkiksi vibrato on nähty eri tavalla eri aikakausina. Tämä liittyi olennaisesti harjoitteluprosessiin ja teosten erilaisten karaktäärien ymmärtämiseen. Paneudun työssäni myös syihin, jotka vaikuttivat konsertissa olleiden teosten valitsemiseen.

Koen aiheen olevan ajankohtainen aina – soolo-ohjelmisto sisältää kuolematonta ja suurta musiikkia, joka vaatii tulla esitetyksi. Se puhuttelee niin soittajia kuin yleisöäkin ja rikastuttaa konserttiohjelmaa ympäri maailmaa. Soolosello on vakiintunut kiinteäksi osaksi sellon soittoa ja sellomusiikkia. Yksin soittaminen eroaa monella tavalla muista tavoista tehdä musiikkia ja siihen pitäisikin suhtautua eri tavalla. Luultavasti monet sellistit painivat samojen ajatusten ja kysymysten edessä ja toivonkin työstäni olevan hyötyä.

## 2 OHJELMISTO

### 2.1 Soolo-ohjelmiston kehitys

#### 2.1.1 Erilaisia soittotapoja

Sellotaiteilija ja pedagogi William Pleethin mukaan kaikki musiikki ei voi olla samanlaista, joten myöskään sointivärit, joita käytämme sen luomiseen, eivät voi olla kaikki samanlaisia. Voisi toivoa, että ohjelmistomme vaatima rajaton sointiväriin vaihtelu, jopa yhden säveltäjän tai teoksen sisällä, innostaisi sellistejä kehittämään suuremman herkkyyden sointiväriin ja sävyn muodostamiseen joka sävellellä. Se, ettei kykene erottamaan niinkin erilaisten säveltäjien kuin esimerkiksi *Bachin*, *Beethovenin* ja *Debussyn* musiikillisia kieliä toisistaan ja tuomaan soitossaan esiin sitä suunnatonta erilaisten värien ja tekstuurien maailmaa, joka on osa näiden säveltäjien musiikillista kieltä ja temperamenttia, on sietämätöntä taiteemme ja ammattimme köyhdyttämistä. (Pleeth 1997, 79.) Olen Pleethin kanssa samaa mieltä siitä, että kaikkien kappaleiden erilaisiin maailmoihin tulisi tutustua huolella ja varmistaa, että jokaista teosta kohtelee sille kuuluvalla tavalla. Tästä syystä jokainen kappale konsertissanikin vaati erilaisen lähestymistavan ja erilaiset soittotavat.

Musiikin maisteri Lauri Pulakan mukaan *Domenico Gabriellin* (1651 tai 1659-1690) teokset kaipaavat yksinkertaista otetta. 1600-luvun lopulla vibrato oli luultavasti tarkoitettu joillekin erityisille äänille mausteiksi ja sen käyttö oli hyvin harkittua. Jousitukset ja kaaritukset saattoivat olla improvisatorisia, jolloin jokainen soittokerta oli mahdollisesti erilainen – omien tuntemusten mukainen. Tällainen soittotyyli pohjautui luultavasti retoriseen eli puheenomaiseen ilmaisuun, mitä tänä aikana useimmiten tavoiteltiin myös esimerkiksi continuo-linjoissa. Sormituksissa pyrittiin välttämään asemasoittoa, jotta sello soisi vapaammin. Teoksen rytminkäsittely saattoi olla myös improvisatorista ja hyvin vapaata, jopa vapaampaa kuin monissa uusimmissa teoksissa. Gabriellin teoksissa soittajalla on hyvin vapaat kädet muotoilujen osalta, kunhan äänenotto ja sormitukset pysyvät mahdollisimman yksinkertaisina. Äänenoton tulee olla hyvin ilmava ja kevyt, ja se



onkin barokkijousella helpommin tavoitettavissa. Nykyään Gabriellin teoksia soitetaankin luultavasti enemmän barokkisellolla, joskaan kukaan ei kiellä käyttämästä modernia instrumenttia. (Pulakka 2009.) Baines puolestaan kertoo, että Gabrielli kirjoitti Ricercarit luultavasti sellolle, jossa oli *scordatura* eli kielet viritettiin g-d-G-C - ylin kieli on viritetty sävelaskelta matalammaksi kuin normaalivirityksessä (ylin kieli on normaalivirityksessä a). Myös Bachin 5. soolosellosarjassa käytetään scordaturaa. Tällaista viritystä käytettiin helpottamaan joitain otteita ja pariääniä ja tavoittamaan oikea puhdasääninen sointi myös muissa ajan sävellyksissä. (Baines 1992, 53, 299.) Nona Pyronin mukaan barokkiaikana ääni-ihanteena oli resonanssi – tavoiteltiin sointia, jossa soisi mahdollisimman paljon ylä-ääniä, jolloin sointi on vapaampaa, kirkkaampaa ja puhtaampaa ja tämän vuoksi se sulautuu helposti myös muiden instrumenttien resonansseihin. Barokkisellon saa helposti soimaan kevyellä jousen käytöllä ja barokkisellistit kehittivät lisäksi erilaisia jousitekniikoita saadakseen soittimen soimaan vielä paremmin. (Pleeth 1997, 260.)

*Johann Sebastian Bachin (1685-1750)* soolosellosarjoja soitetaan nykyään lähes niin monella tavalla kuin on soittajiaakin. Siksi on vaikeaa määritellä oikeaa tapaa soittaa. Sellotaiteilija Seppo Laamanen sanoo, ettei edelleenkään tiedä miten Bachia pitäisi soittaa, vaikka harjoitteleekin sitä päivittäin (Issakainen 1993, 12). Toiset kaipaavat autenttisuutta (barokinajan tyylistä soittoa) ja toiset kaipaavat romanttisempaa tulkintaa. William Pleethin mielestä vanhaa musiikkia tulisi voida soittaa, vaikka ei omistaisikaan ajalle ominaista barokkiselloa. Barokkisellon ääntä ei tarvitse kopioida täysin sellaisenaan, mutta pitäisi kuitenkin olla uskollinen ajan tyyli-ihanteille. 1600- ja 1700-lukujen säveltäjät olivat usein myös esittäjiä, joten heidän musiikkinsa pohjautui heidän tietoonsa instrumentin mahdollisuuksista. (Pleeth 1997, 135-136.) Itse halusin *Bachiin* mahdollisimman kauniin ja puhtaan soinnin. Pyrin siis mahdollisimman siistiin ja hyvin soivaan äänenottoon ja pyrin huolittelemaan jokaisen äänen ja antamaan jokaiselle sävelelle sille kuuluvan arvon unohtamatta ja jättämättä huomiotta ainuttakaan. Käytin vibratoa, mutta pyrin pitämään sen käytön kohtuuden rajoissa, jotta se ei sotkisi edellä mainitsemaani äänenottoa. Minulle tärkeitä elementtejä Bachin soitossa ovatkin jousenkäyttö, äänenotto ja sormien kunnolla pohjaan painaminen. Sormitukset olivat jo monitahoisemmat kuin mitä käytin Gabriellin Ricercareissa – käytin paljon

enemmän asemia, joskin pyrin käyttämään mahdollisimman paljon vapaita kieliä soinnin takia.

Sellotaiteilija Seppo Kimasen mielestä vanhaa musiikkia soitettaessa olisi tärkeää tutustua kunnolla periodille ominaisiin soittimiin, esimerkiksi barokkijouseen, viritykseen ja suolikieliin. Säveltäjät eivät tunteneet meidän aikamme uusia soittimia ja sävelsivät oman aikansa soittimille. Soitinten väliset balanssit ja sointivärit ovat siis erilaisia tänä päivänä kuin teosten säveltämisen aikaan. (Kimanen 2008, 26.) Arto Noras on tästä vähän eri mieltä ja hänen mielestään ajatus autenttisesta esityksestä on outo, koska instrumentalistina hänen tehtävänsä on kehittää oman alansa osaamista ja esimerkiksi Bachissa tämä tarkoittaa esitystradition tekniistä ja tulkinnallista uusiutumista (Meller 1988, 85-86). Sinänsä ajattelen Arto Noraksen tavoin, että kun tehtävänä on kehittää sellonsoittoa eteenpäin, on turha imitoida käytäntöä, joka ei mahdollisesti ollut teknisesti yhtä hyvissä kantimissa kuin mitä se tänä päivänä on. Mielestäni on kuitenkin tärkeää tuntea ajan sointi- maailmaa ja ihanteita, jotta teos ei erkane liikaa säveltäjän tarkoittamasta mielikuvasta.

Nona Pyronin mukaan matalampi talla yhdessä suolikielien, yleisesti matalamman virityksen (a vaihteli suuresti, eri musiikin maan ja jopa alueen mukaan, mutta oli noin 415 Hz kun se nykyään on jopa 443Hz) ja usein lyhyemmän kaulan kanssa aiheutti barokkisellon koppaan huomattavasti vähemmän jännitystä kuin tänä päivänä. Siksi sen sointi oli lämpimämpi, hellempi ja ei aivan niin läpitunkeva kuin modernissa sellossa. Kun nykyaikainen piano kehittyi, barokkisellon huomattiin olevan täysin riittämätön vastus tälle uudelle dynaamiselle soittimelle ja sitä oli kehitettävä voimakasäänisemmäksi. Sellossa tehtiin muutoksia, joiden avulla sello vastasi ajan haasteeseen. (Pleeth 1997, 260-261, 269.) Sellossa tapahtuneet muutokset luultavasti johtivat uusien ja uudentyylisten teosten kirjoittamiseen – sellon tekniikan ja rakenteen muutokset ja sellolle kirjoitetut teokset käyvätkin usein käsi kädessä.

*Jean Sibeliuksen (1865-1957) ja Gaspar Cassadón (1897-1966) teokset edustivat romanttisempaa otetta, ja tämä näkyy esimerkiksi vibraton käytön merkittävänä lisääntymisenä. Nyt vibrato ei ole enää mauste vaan lähes itsestäänselvyys – se on*

osa sointia, ja sen tarkoituksena on luoda mielikuva voimakkaammasta äänestä. Säveltäjät ovat myös tehneet paljon esitysmerkintöjä, joita soittajan tulee seurata. Näitä ovat esimerkiksi nyanssit. Rytmit soitin melko tarkasti juuri sellaisina kuin ne ovat, joskin otin lieviä vapauksia – aikaa sinne tänne ja nopeampia pyrähdyksiä tehokeinona. Äänenlaadun halusin pysyvän hyvänä ja äänenotossa pyrin tarkkuuteen ja kauniiseen sointiin.

Konsertin modernimpaa osaa edustavat teokset sisältävät vielä enemmän esitysmerkintöjä, joskin tärkeiksi elementeiksi muodostuvat rytmiiikka ja erilaiset karakterit, eivätkä niinkään sävelet ja kauneusarvon säilyttäminen. Kauneus ei enää riitä sisällöksi ja musiikkia siivittävät erilaiset uudet soittotekniset ominaisuudet. Teoksissa käytetään esimerkiksi *sul ponticelloa* ja vasemman käden *pizzicatoa*. *Betsy Jolaksen (1926-) Scion* ei vaadi erityisen tarkkaa sävelten tunnistamista, tärkeämpiä ovat rytmiset hahmot, efektit ja tunnelma. Soittajan pitääkin uskaltaa päästää irti tavanomaisesta tavasta ajatella musiikkia ja soittaa ilman ennakkokäsityksiä. Aluksi nuottia katsoessa saattaa tulla tunne, että teos on mahdoton soittaa. Siinä saattaa olla teknisiä vaikeuksia, joita ei edes ole mahdollista voittaa. Joskus pitääkin uskaltautua irti virheettömyyden tavoittelusta ja voittaa omat käsitykset, jotka perustuvat lähinnä tonaalisen musiikin perinteisiin suuntaviivoihin. Arto Noraksen mukaan moderni musiikki perustuukin toisenlaisille arvoille ja asioille kuin esimerkiksi klassinen tai romanttinen musiikki. Vanhat teokset sisältävät vielä kaikki musiikin ulottuvuudet, kun taas modernissa musiikissa yleensä rajataan jotakin pois, esimerkiksi 12-säveljärjestelmässä kolmisoinnut ja viittaukset tonaliteettiin. (Meller 1988, 84, 86). Uutta musiikkia siis tulee käsitellä uudemmalla tavalla ja pyrkiä irrottamaan itsensä perinteisistä ajattelumalleista.

### 2.1.2 Historiallinen viitekehys

Jokainen teos heijastaa omaa aikaansa. *Gabriellin Ricercaret* on sävelletty 1600-luvun loppupuolella, ja ajalle ominaiseen tapaan ne ovat vielä hyvin continuomaisia ja puhetta imitoivia (Pulakka 2009). Nona Pyronin mukaan tähän aikaan sello ei ollut soolosoittimena vielä kovin tärkeässä asemassa ja sitä käytettiin lähinnä säestyssoittimena. Taitavimmat sellistit soittivat viulujen ohjelmistoa, joskin oktaavia alemmaa kuin oli kirjoitettu, ja teknisesti vaatimattomimmat soittajat soitti-

vat useimmiten bassolinjaa. Ricercaret ja muut varhaiset selloteokset ovatkin luultavasti syntyneet täyttämään viulujen virtuoosisten ja sellojen helpon ohjelmiston välimaastoa, jolloin vaatimattomammat soittajat ovat saaneet haasteellisempaa soitettavaa ja virtuoosisoittajat perusohjelmistoa, jolla kehittää uskallusta ja tekniisiä kykyjä. (Pleeth 1997, 231-233.) *Gabriellin* Ricercaret ovat luultavasti olleet aikansa sellisteille haastavia teoksia, ja continuomaisuudestaan huolimatta ne ovat mielestäni oikein hyvää musiikkia. *J.S. Bach* puolestaan laajensi soolosellokirjallisuuden kokonaiseksi musiikiksi. Bachilla on soolosellosarjoissa sisällytettyä jo paljon enemmän: melodia, harmonia ja bassolinja. Bach kehitti siis eteenpäin tapaa kirjoittaa soolosellolle ja luultavasti sellolle yleensäkin. Hän käytti sarjoissaan vielä pieniä muotoja, ja vaikka sarjat ovatkin yhtenäisinä melko laajat, niiden yksittäiset osat ovat pieniä tansseja.

Robin Stowellin kertoo, että klassisimin ja romantiikan aikana sellolle ei juuri kirjoitettu soolo-ohjelmistoa, poikkeuksena on kuitenkin esimerkiksi *Sibeliuksen Theme and variations, n. 1887*. Tämä johtuneen näinä aikoina vallinneesta sinfonioiden, kamarimusiikin ja konserttojen valta-asemasta. Melkein kaksisataa vuotta kului Bachin jälkeen, ennen kuin seuraavat merkittävät sooloselloteokset sävellettiin. (Stowell 2001, 138). Sellotaiteilija Emanuel Feuermannin mukaan raapimista, mutaisuutta, huonoa fraseerausta, sietämättömiä glissandoja, jopa huonoa intonaatiota pidettiin sellon luonnollisina ominaisuuksina. Monet sellistit olivat loistavia muusikoita, mutta kenellekään ei ilmeisesti tullut mieleen, että instrumentin heikkoudet voitaisiin voittaa. Sitten tuli *Pablo Casals (1876-1973)*, joka osoitti, että sello voi laulaa roskattomasti, että sillä voi fraseerata sulavasti ja että oikealla tekniikalla voidaan välttää kaikki turhat sivuäänet ja huono intonaatio. (Itzkoff 1995, 216-217.) Caroline Bosanquet kertoo, että *Pablo Casals* ja *Emanuel Feuermann (1902-1942)* auttoivat muuttamaan 1900-luvun alkupuolella selloesiintymisen mitä korkeatasoisimmaksi taiteeksi. Heidän tekninen taituruutensa pohjautui fyysisten liikkeiden helppouteen ja sujuvuuteen. (Stowell 2001, 195.) Tämän seurauksena säveltäjät kiinnostuivat sellostaan enemmän ja alkoivat säveltää sille jälleen myös sooloteoksia, ensimmäisinä *Zoltán Kodály (1882-1967)* Sonaatin soolosellolle op.8 sekä *Max Reger (1873-1916)* 3 Sarjaa soolosellolle op.131 C. Teosten muodoista tuli laajempia, mikä näkyi myös sooloteoksissa. Kirjoitettiin laajoja soolosonaatteja, jotka soittajien tekniikan kehittyessä kehittyivät myös teknisesti

haastavammiksi. William Pleethin mukaan sellon häikäisevimpiä ominaisuuksia onkin se moninaisuus, jolla soittaja voi yhdistää lukuisia äänialoja ja rooleja yhdellä soittimella. Esimerkkinä hän antaa juuri *Kodály*n sonaatin soolosellolle, jossa säveltäjä on onnistunut yhdistämään koko orkesterin äänimaailman yhdelle soittimelle. (Pleeth 1997, 272.) *Kodály*n sonaatti soolosellolle onkin hyvin laaja ja teknisesti haastava teos. Muita tällaisia teoksia ovat esimerkiksi *Benjamin Brittenin* (1913-1976) sarjat soolosellolle ja *Cassadón* sarja, josta soitin konsertissani 1. osan, Preludio-Fantasian.

Taruskin kertoo, että kun sävellystekniikka komplisoitui, säveltäjät alkoivat myös kirjoittaa monimutkaisempaa satsia, ja kun soittotekniikat kehittyivät ja instrumentin mahdollisuudet kasvoivat, säveltäjät alkoivat käyttää näitä uusia mahdollisuuksia hyväkseen. Uusi monimutkaisuus tuli musiikkiin 1900-luvun puolessavälissä uusien sävellystekniikoiden myötä. Maailmansotien jälkeen säveltäjät ottivat lähtökohdaksi toisen wieniläisen koulukunnan aatteiden ankaran tulkinnan ja erityisesti *Anton Webernin* (1883-1945) teorial. Tähän vaikuttivat erityisesti *René Leibowitzin* (1913-1972) (*Schönberg et son école: L'état contemporaine du langage musical*) ja *Theodor Adornon* (1903-1969) (*Philosophie der neuen Musik*) kirjoitukset, jotka toivat atonaalisuuden ainoaksi hyväksytyksi musiikillisen ilmaisun muodoksi. (Taruskin 2005, 14-18.) Seppo Kimasen mukaan harvat kuulijat pitivät atonaalisesta musiikista, koska tällainen matemaattis-älyllinen lähtökohta musiikin säveltämiselle ei ole hyväksi musiikin välityksellä tapahtuvalle kommunikatiolle ja nykyään ollaankin palattu yhä enemmän korvaa miellyttäviin harmonisiin järjestelmiin, joiden avulla on helpompaa ymmärtää musiikin viesti (Kimanen 2008, 14-15). Mahdollisesti tästä johtuen yhä useammat säveltäjät luopuivat uusimpien sävellystrendien seuraamisesta ja noudattivat omia tyyllisiä ihanteitaan, tällaisia säveltäjiä ovat esimerkiksi *Einojuhani Rautavaara* (1928-) ja *Joonas Kokkonen* (1921-1996). Taruskinin mukaan 1900-luvun viimeisellä neljänneksellä, alkaen *Alfred Schnittken* (1934-1998) musiikista, tyyli sekoittuivat eikä mitään yhtenäistä tyyliä ollut enää varsinaisesti määriteltävissä. Tämä johtunee osaltaan myös siitä, että 1900-luvun lopun tapahtumat ovat vielä niin lähellä omaa aikaamme, että niitä on hankala katsoa analyttisesti ja suuremmissa perspektiivissä. (Taruskin 2005, 464-472.)

Frances-Marie Uittin mukaan viimeisten seitsemänkymmenenviiden vuoden aikana sellonsoiton tekniikka on laajentunut enemmän kuin koskaan ennen. Vasemman käden osalta tämä tarkoittaa mikrintervalleja, glissandoja sekä monimutkaisia ja dissonoivia kaksois- ja moniotteita. Vibraton käyttö on tullut säveltäjän tehokeinoksi, ja yhä useammin säveltäjä merkitsee nuotteihin tarkat ohjeet vibraton käytöstä. Vastaavaa kehitystä on tapahtunut *pizzicato*-soitossa: useita uusia pizzicaton soittotapoja on kehitetty ja säveltäjät ovat alkaneet antaa entistä tarkempia ohjeita millaista pizzicatoa kulloinkin tulee käyttää. Lisäksi jousitekniikka on kohdannut haasteita luonnottomien kielenvaihtojen ja äkkinäisten tai todella pitkän ajan kuluessa tapahtuvien dynamiikan muutosten taholta. Vielä on haasteita, jotka syntyvät ihmisäänien käytöstä ja elektronisista efekteistä, joita myös käytetään runsaasti nykymusiikissa esimerkiksi *Kaija Saariahon (1952-) Petalsissa*. Oman erityisen haasteensa tuovat teoskeskeiset notaatiot, jotka saattavat olla niinkin abstrakteja kuin graafisia esityksiä kappaleen luonteesta. (Stowell 2001, 211.) Pahimmassa tapauksessa valtaosa kappaleen opiskeluun käytetystä ajasta menee nuottien lukemisen opetteluun sekä uusien tekniikoiden hahmottamiseen.

## 2.2 Konserttiohjelman valitseminen

Päättyessäni konserttini ohjelman sisältävän vain soolo-ohjelmaa, olin vaikean valinnan edessä. Halusin valita teoksia, joista itse pidin ja jotka merkitsevät minulle paljon. Valinnanavaraa oli niin paljon, että kaikkea hyvää musiikkia en olisi missään tapauksessa voinut sisällyttää yhteen konserttiin enkä edes kahteen. Laajat teokset tuntuivat haastavilta – oli vaikeaa saada konsertin rakenteesta yleisön kannalta mielenkiintoinen ja tarpeeksi kevyt. Ne olisivat vaatineet myös enemmän omaksumisaikaa. Pyörittelin ajatusta konsertista melko kauan, ja konsertin ohjelma muuttui useaan otteeseen. Puhuttuani kollegoideni ja opettajani kanssa päädyin siihen, että kannattaisi rakentaa konsertti pienistä kappaleista ja luoda yleiskatsaus soolosellomusiikkiin. Halusin esitellä eri aikakausien musiikkia – tämä tukisi konsertin katsausmaista vaikutelmaa. Opettajani kanssa tutkimme useita mahdollisuuksia useilta eri säveltäjiltä, ja niiden kautta päädyin lopulta konserttiohjelmani. Olin tyytyväinen ohjelman rakenteeseen. Se sisälsi juuri sopivasti musiikkia eri aikakausilta, jotta konsertin rakenteesta tuli mielenkiintoinen. Sijoitin *Bachin* soolosellosarjan osat alku ja loppupäähän, koska *Bach* muodostaa soo-

losello-ohjelmiston vankan ja ansaitun ytimen – ympyrä sulkeutuu. Lisäksi *Bach* on minulle henkilökohtaisesti merkittävä - se puhuttelee ja koskettaa minua. Konserttiohjelmassani vuorottelevat eri aikakausia edustavat kappaleet. Halusin rakentaa ohjelman näin, jotta samaa aikakautta ja tyyliä edustavat kappaleet eivät olisi peräkkäin. Näin kokonaisuudesta tuli mielenkiintoinen ja tyylikäs.

Ohjelmistoa valitessa tärkeää onkin rakenne - se miten kappaleet nivoutuvat yhteen ja millaisen kokonaisuuden ne muodostavat. Konserttiohjelma ei saa olla liian raskas, jotta yleisö jaksaa kuunnella loppuun asti ja jotta yleisö saa konsertista jotain. Vaikka onkin tärkeää, että soitamme kappaleita, jotka vastaavat omia mieltymyksiämme ja puhuttelevat meitä, on myös tärkeää, että yleisölle välittyy valituista kappaleista jotain.

Konsertistani on nyt noin puoli vuotta aikaa, mutta olen edelleen konserttiohjelmiani tyytyväinen - jos kuitenkin pitäisin nyt uuden soolokonsertin, en luultavasti rakentaisi ohjelmaa samalla tavalla toista kertaa. Idea oli loistava, mutta se oikeastaan toimi vain kerran ja ehkä konsertin teema oli hieman opinnäytetyömäinen (tarkoituksensa mukaan). Luultavasti valitsisin vakavampaan konserttiin yhtenäisemmän ohjelman. Maailmassa on niin paljon hienoa musiikkia, joka kaipaa esille pääsyä, että haluaisin tästäkin syystä valita uudet kappaleet seuraavaan konserttiin. Luultavasti haluaisin kokeilla suurempia muotoja, sillä niiden esittäminen eroaa pienistä kappaleista ainakin mitä tulee fyysiseen toteutukseen. Tällöin myös konserttiin valmistautumisajan tulisi olla pidempi, koska laajempien teosten omaksuminen ja fyysisen kestävyuden luominen vievät enemmän aikaa. Teosten sisällön toteuttamiseen tarvitaan paljon rohkeutta ja koen, etten osannut vielä vapautua kuorestani tarvittavasti edellisellä kerralla. Panostaisin ensi kerralla myös enemmän omien tuntemusteni toteuttamiseen ja uskallukseen heittäytyä musiikkiin. On pelottavaa antaa itsestään kaikki, jos konserttia satutaankin arvostelemaan itselle epäsuotuisalla tavalla. On uskallettava olla sitä mitä on ja annettava kaikki itsestään mitään salaamatta, sillä vain sillä tavalla musiikki voi olla aitoa.

### 3 KONSERTTIIN VALMISTAUTUMINEN

#### 3.1 Yksinäisyys

Valmistautuessani soolokonserttiin huomasin olevani melko yksin. Ainoastaan oma motivaationi ja oma henkilökohtainen työni kappaleiden työstämisessä oli olemassa, ja se myös viitoitti lähestymistäni tulevaan konserttiin. Soittaja on soolomusiikissa äärimmäisen lähellä musiikkia ja on myös kaikkein haavoittuvimmillaan.

Soolokonsertti poikkeaa muista solistisista konserteista siinä, että säestys puuttuu. Konserttoa soitetaan orkesterin kanssa, pikkukappaleita ja sonaatteja yleensä pianon kanssa. Lisäksi voi soittaa kamarimusiikkia: duossa, triossa ja kvartetissa vain muutamia mainitakseni. Mutta soolokonsertissa soittaja on yksin. Niin kuin millä tahansa muullakin elämänalueella, myös konsertissa yksinäisyydellä on hyvät ja huonot puolensa. Toisaalta on vapaa toimimaan täysin oman mielensä mukaan. Toisaalta ainut mitä ihmiset kuulevat on solistin soitto - soittaja ei voi piilottaa mitään eikä piiloutua kenenkään taakse. Harjoittelumotivaatio on löydettävä itseltä eikä ole toista kannustamassa. Valmistautuminen konserttiin on täysin itsestä kiinni. Harjoittelu tapahtuu silloin kun itsellä on mahdollisuus siihen, ja se jää täysin oman harrastuneisuuden varaan. Tällöin on myös helpompaa kuunnella omia tuntemuksia ja ajoittaa harjoittelu niiden mukaisesti.

Yksinäisyys koskee myös teosten työstämistä. Teokset saavat ilmeensä soittajan mukaan. Koska sooloteoksissa lopputulokseen vaikuttaa vähemmän ihmisiä, yhtenäisempi ote on helpompi luoda. Kenenkään toisen vuoksi ei myöskään tarvitse tehdä myönnytyksiä omista taiteellisista näkemyksistä. Prosessiin voivat kyllä myötävaikuttaa mahdollisesti opettaja, kollegat ja muut läheiset, mutta vain siinä tapauksessa, että soittaja niin haluaa. Itse soitin teoksia opettajalleni ja kollegoilleni ja sain palautetta, jonka avulla oli helpompaa muodostaa teoksista toimiva kokonaisuus. Joskus soittajalla saattaa olla maneeereja, joita ei ole itse tiedostanut, ja tällöin ulkopuolinen palaute on elintärkeää.



Kokoonpanon kasvaessa myös valmistautumistavat muuttuvat. Kokoonpanossa soittaessa tulee huomioida omien mielipiteiden lisäksi myös muiden havainnot ja tuntemukset. Tällöin musiikilliset näkemykset täytyy sovittaa yhteen ja etsiä kappaleeseen ikään kuin yhteinen tarina. Hankaluutena monissa yhteiskonserteissa onkin yhteisen näkemyksen löytäminen. Erilaiset tempolliset näkemykset, nyanssien tulkinta, rakenteen erilaiset hahmottamistavat ja näkemuserot karaktääreissä luovat usein hankaluuksia konserttiin harjoittelussa. Useiden kompromissien ja pitkällisen harjoittelun jälkeen soittajat yleensä löytävät yhteisymmärryksen ja näin he voivat muodostaa teoksesta oman, yhteisen näkemyksensä, joka kuuluu myös esityksessä.

Myös itse konsertissa soittaja on yksin - lavalla ei ole ketään muuta. Usein yksin soittaminen jännittääkin enemmän kuin jos soittaa kokoonpanossa tai säestettävänä. Yksin soittaessa saa yleisön jakamattoman huomion, ja lisäksi soittaja tiedostaa, että kaikki, mitä tekee, kuuluu – valitettavasti myös virheet. Kun soittaa pianon kanssa, melkein poikkeuksetta kappaleessa on kohtia, joissa sellostasta ei kuulu mitään vaikka soittaisi kovaakin. Soolokappaleita soittaessa kaikki kuuluu - pienimmätkin nyanssit. Tällöin vapaus on jälleen suurempi, dynamiikalla voi leikitellä enemmän ja nyanssit ovat usein vaihtelevampia kuin esimerkiksi pianon kanssa soittaessa. Usein muissa kokoonpanoissa soittaessa tietyt nyanssit vakiintuvat ja esitykset ovat kutakuinkin samanlaisia joka kerta.

### 3.2 Ajankäyttö

Yksin omasta aikataulusta vastaaminen tuo vapauksia, mutta joskus liiallinen vapauskin on pahasta. Oma aikataulu on helpompi luoda omien tuntemuksien ja vuorokausirytmien mukaiseksi, kun siitä vastaa yksin, mutta toisaalta joskus oma laiskuus voi voittaa harjoittelutarpeen. Kun on muita, on otettava itsensä lisäksi huomioon myös toiset, eikä aikataulua voi muuttaa yhtä suvereenisti kuin voisi oman kalenterinsa kanssa tehdä. Toisinaan tämä motivoi enemmän. Isommissa kokoonpanoissa on sovittava tarpeeksi harjoitusaikoja yhteissoittoa varten ja lisäksi täytyy harjoitella myös yksin stemmaansa. Toisinaan harjoitusmahdollisuuksia saattaa olla vähän, jos soittajat eivät löydä yhteistä aikaa. Ajoitusten synkronoiminen ja erimielisyyksien ratkaiseminen vaatii aikaa ja joustavuutta kaikilta

osapuolilta. Esimerkiksi kvartetisoitossa ei Arto Noraksen mukaan ole sinänsä vaikeaa tietää, mitä kappaleelta halutaan, mutta vaikeuksia tuottavat käytännön asiat ja erityisesti aika. Ensin teos on työstettävä esityskuntoon, jonka jälkeen täytyisi löytää vielä tarpeeksi aikaa läpisoitolle, jotta esityksessä ei sattuisi yllätyksiä. (Meller 1988, 183.)

Mitä enemmän soittajia kokoonpanossa on, sitä enemmän aikaa kuluu. Soolo-ohjelmistoa harjoitettaessa tarvitaan siis ainakin puolet vähemmän harjoitusaikaa, joskaan tämä ei juuri toteudu. Usein soolo-konsertin ohjelmiston tekniset vaikeudet ja esittäjän vastuu musiikin sisällöstä pidentävät kappaleiden valmistusaikaa. Soolokonsertin päivän ja ajankohdan valitseminen on usein helpompaa - riittää kun tuntee oman kalenterinsa ja salin vapaat ajat. Käytännössä siis aikataulujen tekeminen monimutkaistuu aina kun ihmisten määrä kasvaa.

### 3.3 Vapaus ja vastuu

Yksinsoittaminen luo soittajalle vapauksia, mutta kolikon kääntöpuolena on myös uudenlaista vastuuta. Konsertin ohjelmiston harjoitteluvaiheessa on vapauttavaa, etteivät muiden aikataulut sanele omaa harjoittelua. Muiden kanssa soittaessa on aina sovittava useampia kuin yksi aikataulu yhteen ja joskus harjoitukset osuvat mahdollisimman hedelmättömään aikaan, motivaatio voi olla kateissa, soittaja voi olla nälkäinen ja väsynyt. Jos omaa keskittymistä ja motivaatiota häiritseviä asioita on paljon, on harjoituksen tulos luultavasti epätydyttävä ja jopa masentava. Tämä ei yksin soittaessa kuitenkaan muodostu ongelmaksi, koska voi määritellä oman harjoitusaikataulunsa paljon vapaammin ja ottaa huomioon seikat, joita ei voi tietää viikkoa etukäteen.

Yksin soittaessa soittaja saa myös muuttaa tulkintaansa koska tahansa ja kappale voi tietyllä tavalla olla aivan erilainen jokaisella soittokerralla. Vapaus konserttiin valmistautumisen yhteydessä tarkoittaa, että voi harjoitella koska vain, omien mahdollisuuksien mukaan, voi tehdä kappaleesta juuri sellaisen kuin haluaa, eikä kappaleen tarvitse olla joka kerta samanlainen. Jos tulee uskomaton inspiraatio, voi työskennellä sen mukaan. Ei tarvitse ottaa kenenkään aikatauluja huomioon eikä tarvitse miettiä muiden mielipiteitä. Tärkeintä on seurata omaa vakaumus-

taan, rakkauttaan musiikkiin ja niihin teoksiin, joita valmistaa. Soittaja voi hakea äärimmäisiä soittotapoja, erilaisia äänimaailmoja ja ikään kuin leikitellä teoksilla, sillä tämänlainen teosten tutkiminen vapauttaa soittajaa kaavamaisuudesta ja vajoamisesta tylsyyteen. Soittajalla on siis suuremmat mahdollisuudet saada kappaleisiin oma näkemys ja henkilökohtainen ote. Tämä saattaa lisäksi vähentää stressiä, jota lähestyvä konsertti tuo tullessaan. Kun tekee töitä muiden kanssa, tämänkaltainen leikkiminen on jo aikataulullisesti mahdotonta ja tuntuu, ettei kukaan oikein halua hukata muiden aikaa omaan “pelleilyynsä”.

Soolokappaleet tuovat monia vapauksia myös itse teosten tulkitsemiseen. Rytminkäsittely (kappaleen tyyli huomioon ottaen) voi olla vapaampaa kuin esimerkiksi sonateissa sellolle ja pianolle. Soittaja voi ottaa enemmän aikaa itselleen ja todella keskittyä parhaimman mahdollisen soinnin etsimiseen. Ei ole kiirettä eikä kukaan muu ole vaikuttamassa esitykseesi. Soittaja voi myös vapaasti tutkia tilaa ja nyansseja ja musiikin mahdollisuuksia ja näin myös syventää omaa kokemusta musiikista. Kun soittaa muiden kanssa on oma soitto, soinnit, nyanssit, rytmit ja tempot sovittava toisten soittajien kanssa yhteen ja etsittävä yhteinen sointi, yhteinen tarkoitus ja yhteinen hengitys, mikä on kuitenkin usein vaikeaa erimielisyyksien vuoksi. Vapaus rajoittuu tällöin muuhunkin kuin kappaleeseen - toiseen soittajaan. Toisaalta toisen soittajan läsnäolo luo turvaa, ja jos toinen tekee virheen tai putoaa, voi toinen pelastaa. Esimerkiksi kvartetissa soittaminen, kuten Arto Noras on sanonut, voi tuottaa soittajille suuremman inspiraation ja tunnelatauksen kuin yksin soittaminen, mutta voi toisaalta olla vaikeampaa, koska se vaatii suurempaa valppautta ja sopeutumiskykyä sekä kykyä reagoida nopeasti konsertissa nouseviin impulsseihin. (Meller 1988, 183.)

Kun soittaa sooloa, on myös suurempi vastuu. Yksin soittaessa ei voi antaa vastuuta kenellekään toiselle, ei voi syyttää ketään muuta, mutta ei voi myöskään kiittää ketään muuta. Tällöin on itse kannettava kiitos ja kritiikki ja valmistauduttava siihen, että joskus epäonnistuu ja aina on ihmisiä, jotka arvostelevat. On myös otettava vastuu yleisön viihtymisestä ja erityisesti huomioitava se ohjelmiston valinnassa. Kun soittaa soolo-konsertin, on suurempi mahdollisuus siihen, että yleisö kyllästyy eikä pysty keskittymään. Esimerkiksi pianosäestykselliset teokset ovat tekstuuriltaan monitahoisempia ja sointimaailmoiltaan täydempiä ja laajem-

pia. On tavallaan helpompaa viihdyttää ja kuten edellä on mainittu, soittajien tunnelataus voi olla jopa suurempi isommassa kokoonpanossa kuin yksin soittaessa. Soolokonserttiin on siis osattava valita mahdollisimman monipuolinen ohjelma ja mahdollisimman mielenkiintoisia kappaleita. Kappaleella itsellään ei sinänsä ole väliä, kunhan osaa valita itselleen sopivia kappaleita, joissa omat hyvät puolet pääsevät oikeuksiinsa ja jotka ovat itselle lähellä sydäntä. Tämä tuo myös pelkoja epäonnistumisesta - on raskasta asettua arvostelulle alttiiksi, antaa itsestään paljon ja kohdata se, että oma maailma ei miellytä kaikkia. Kun soittaa yhdessä jonkun kanssa, voi vastuun jakaa. Kaikki on kuitenkin tehty yhdessä eikä toinen ole toistaan korkeammalla tai tärkeämpi. Useimmiten teokset, jotka ovat useille soittajille sävellettyjä, ovatkin rakennettu niin, että eri soitinten stemmat täydentävät toisiinsa ja ovat näin kiinteästi yhteydessä toisiinsa. Vaikka soittajien näkemykset olisivatkin erilaiset, ei siitä silti aiheudu sellaista haittaa, josta ei selvittäisi yhteisellä harjoittelulla.

Viulupedagogi Lajos Garamin mukaan esiintymisjännityksen aiheuttaa soittajan pelko kykenemättömyyteen vastata omiin ja yleisön odotuksiin. Hän pelkää kohdata yleisön, koska ei tiedä selviytykö esiintymisestä kunnialla. Tämä pelko aiheuttaa adrenaliinin ja noradrenaliinin erittymisen vereen, josta syntyy "taistele tai pakene" -tilanne, joka voi aiheuttaa mm. sydämen sykkeen nousua, käsien hikoi-  
lua, verenkierron vilkastumista ja lihasten toimintakyvyn paranemista. Jos stressihormonia kuitenkin erittyy liikaa, voi suu kuivua, ääni käheytyä, kädet vapista ja muuttua kylmiksi. Tällaisessa tilanteessa on vaikeaa rentoutua, ja pahimmillaan tällainen jännitys voi pilata esiintymisen kokonaan. Jännityksen voimakkuus riippuu siitä, miten tärkeäksi soittaja esiintymisen kokee, esiintymistottumuksesta, valmistautumisen määrästä ja laadusta sekä esiintymiseen kohdistettujen toiveiden ja realististen mahdollisuuksien ristiriidasta. (Garam 2000, 110-112.) Yksin soittaessa jännitys voi olla suurempi kuin yhteissoitossa. Tähän luultavasti vaikuttaa Garamin mainitsemat seikat, mutta yhteissoitossa jännitystä saattaa lieventää suurempi inspiraatio ja tunnelataus, joka on summa kaikkien soittajien yhteenlaskestusta intensiteetistä.

### 3.4 Tilan täyttö

Yksin soittaessaan ihminen voi vapaasti ottaa tilan haltuunsa ilman rajoituksia ja voi helpommin saavuttaa suuria ääripäitä. Esimerkiksi pianissimot voivat olla hiljaisempia ja fortet valtavampia kuin vaikka pianon kanssa soitettaessa. Tilalla voi tehdä kokeiluja ja muovata soittoaan tilalle sopivaan asuun, kun taas esimerkiksi pianon kanssa soittaminen luo rajoituksia tähän. Joskus piano jyrää muut soittimet täysin alleen ja tilan on vaikea kestää ja kantaa musiikki arvokkaasti.

Harjoitteluvaiheessa yleensä pyritään tekemään kaikki suuremmin, jotta eri dynamiikat ja muut hienoudet tulevat varmasti esiin myös esiintyessä kun jännitys haittaa soittoa. Jännitys saattaa lamauttaa lihakset, jolloin on mahdotonta liikkua samalla tavalla kuin normaalisti. Siksi on hyvä, että liikkeet on harjoiteltu liioitellun suuriksi, jotta jännitys ei saisi liikkeitä liian pieniksi.

Kun harjoitellaan konserttia varten pianistin kanssa, pyritään harjoittelemaan niin, että joka kerta olisi mahdollisimman samanlainen, jotta yhteissoitto sujuisi mahdollisimman saumattomasti ja yllätyksettömästi. On tärkeää, että voi luottaa toisiinsa. Näin konsertissa jännittää vähemmän. Kun soittaa yksin, on vapaus "muuttua" viimehetkellä. Harjoitteluprosessissa minä yleensä jätänkin itselleni vapauden tehdä joka kerta eri tavalla. Olenhan eri ihminen joka kerralla ja tuntemukseni poikkeavat toisistaan. Haluan soittaa sen mukaan mikä tuntuu hyvältä. Näin voi mennä soittamisen ja suorittamisen yli jonkin syvemmälle musiikkiin ja itseensä ja antaa itsensä tulvia myös muiden kuunneltavaksi.

Harjoitusvaiheessa on tärkeää käydä tutustumassa konserttitilaan hyvissä ajoin ennen esitystä. Usein konserttitilan akustiikka eroaa täysin oman harjoitustilan akustiikasta, jolloin kappaleet on muokattava uudelleen uuteen tilaan sopiviksi. Se mikä tuntuu pienessä huoneessa voimakkaalta nyanssilta voi isossa salissa kadota täysin. Toisinaan tilat ovat niin kaikuisia, että tempot ja artikulaatiotavat on muokattava täysin uudennlaisiksi. Toisinaan kaikua on niin vähän, että soittajan täytyy käyttää kaikki mahdolliset keinot saadakseen soittimen korvaamaan tilan puutoksia. Jos siis tutustuminen jää viime tintaan, on mahdollista, että ei ehdi enää tehdä tarvittavia muutoksia eikä ehdi enää muovautua tilan mukaan. Tämä koskee kaik-

kia kokoonpanoja ja siihen on aina hyvä kiinnittää huomiota. Yhteissoitossa on huomioitava lisäksi balanssi soittajien kesken, sillä joskus tilan vaihdos muuttaa soittimien suhteita – joku sali sopii paremmin jollekin soittimelle kuin toiselle ja joku sali kestää paremmin suuret kokoonpanot ja toinen pienet. Joskus myös paikan vaihtaminen salissa vaikuttaa suuresti, jossakin kohdassa saattaa olla jokin salin muoto tai asia, joka estää musiikin suuntautumista saliin. Tilan valintaan konserttiohjelmaa ja kokoonpanoa ajatellen olisikin ihanteellisissa olosuhteissa mahdollista vaikuttaa, mutta useilla paikkakunnilla mahdollisia saleja on niin vähän, että varaa valita ei juuri ole.

## 4 LYHYT KATSAUS KONSERTTITILANTEESEEN

### 4.1 Miten konserttitilanne vastasi odotuksiani?

Soolokonsertti jännitti minua enemmän kuin konsertit, joissa soitan muiden kanssa. Tiedostin alusta asti, että tällaisessa konsertissa tulisin näkymään vielä enemmän kuin yleensä. Nyt kukaan ei voinut kiinnittää huomiota pianistin taituruuteen enkä itsekään voinut rauhoitella itseäni ja kerätä voimia kuunnellen säestyksen sooloa. Odotin konsertin olevan fyysisesti raskas kokemus ja pyrin valmistautumaan siihen huolellisesti soittamalla usein koko ohjelman läpi. Minut yllätti kuitenkin se miten paljon konserttijännityksen tuoma adrenaliini vaikutti, enkä tuntenut väsymystä juuri ollenkaan.

Ensimmäiset kappaleet olivat vaikeita – minua jännitti enkä saanut kappaleista irti niin paljon kuin olisin halunnut. Niiden jälkeen jännitys lieventyi hieman, mutta siivitti kuitenkin konserttiani loppuun asti ja siellä täällä huomasin sen vievän itseltäni vapautta heittäytyä kappaleisiin ja niiden tunnelmiin. Nyanssit ja muut tehokeinot kärsivät jännityksestäni, enkä saanut niistä niin vaikuttavia kuin mihin olisin kyennyt. Vaikka olin kokonaisuudessaan konserttiin tyytyväinen, minua harmittivat lipsahdukset ja virheet, joita jännitys myös aiheutti. Olisin pystynyt vielä parempaan. Ensi kerralla kiinnitänkin luultavasti enemmän huomiota ns. mentaaliseen harjoitteluun, jotta voisin minimoida jännityksen määrän.

Ennen soolokonserttiani en ollut juuri soittanut kokonaisia konsertteja solistin ominaisuudessa (edes säestyksellisiä), ja se oli minulle kovin uutta. Minulla ei siis ollut kokemusta monien eri kappaleiden valmistamisesta yhtäaikaa, kokonaisen konsertin fyysisistä vaatimuksista, konserttiohjelman suunnittelusta eikä jännityksen tasosta. Yllätin positiivisesti itseni jo sillä, että todella kykenin valmistamaan ohjelman ja luomaan tasapainoisen ja kiinnostavan konserttiohjelman, johon olin todella tyytyväinen itse. Hienointa oli, että mitä enemmän lavalla olin, sitä enemmän siellä viihdyin. Minulle tuli uudenlainen kokemus esiintymisestä ja esiintymisjännityksestä. Se oli vapauttava kokemus. En

ollut ikinä nauttinut esiintymisestä niin paljon, ja onnistumisen kokemukset paransivat itsetuntoani ja veivät minut soittajana taas uudelle tasolle.

Tunsin hyvin salin, jossa pidin konserttini, eikä se tuottanut minulle yllätyksiä. Sali myös sattuu olemaan hyvin kiitollinen pienille kokoonpanoille, ja soittimeni soi salissa kauniisti. Olin miettinyt etukäteen missä välissä menisin salista ulos ja keräisin voimia kappaleiden välillä. En kuitenkaan malttanut juurikaan rauhoittua salin ulkopuolella ja ehkä olisin voinut antaa itselleni enemmän aikaa orientoitua seuraavaan kappaleeseen ja sen tunnelmiin. Riittävät tauot ja lepo hetket tuntuvat minusta tärkeiltä ja luultavasti olisivat auttaneet minua kokoamaan ajatuksiani, miettimään tempoja etukäteen ja jopa rauhoittumaan lavalla.

Kokonaisuudessaan konsertti ylitti odotukseni positiivisesti. Se oli mukava kokemus ja tuntui voimistavan soittajaidentiteettiäni.

#### 4.2 Eroja verrattuna konserttitilanteeseen osana yhtyettä

En ole koskaan esiintynyt orkesterin solistina, joten en osaa sanoa sellaisen konsertin vaikutuksista minuun ja eroavaisuuksista soolokonserttiin verrattuna. Olen kuitenkin pitänyt konsertin pianon kanssa, soittanut paljon kamarimusiikkia monissa eri kokoonpanoissa ja ollut orkesterissa niin tuttisoyttajana kuin soolosellistinäkin. Konsertit pianistin kanssa ovat lähes yhtä jännittäviä kuin soolokonsertitkin, mutta pianisti luo turvallisuuden tunnetta, jota yksin soittaessa ei koe. Osana kamarimusiikkia ja orkesterissa en juurikaan jännitä. Poikkeuksen muodostavat muutamat tilanteet, joissa minulla on solo.

Uskoisin, että osana yhtyettä en jännitä juurikaan, koska koen, ettei valokiila kohdistu yksin minuun. Yleisö kuuntelee kokonaisuutta, ei yksittäisiä instrumentteja. Muut luovat turvaa, ja jaettu ilo on paras ilo. Nautin suuresti saadessani soittaa yhtyeessä. Vaikka soolokonserttini oli mahtava kokemus, olen silti sitä mieltä, että esimerkiksi kamarimusiikkikonsertissa kuuliija voi saada huomattavan paljon enemmän energiaa ja iloa soittajista. Luultavasti tämä johtuu siitä, että soittajia on lukumäärällisesti enemmän - enemmän ihmisiä



luovuttamassa jotain. Kaikenlaiselle musiikille on paikkansa, kun vain on ihmisiä, jotka nauttivat sen tekemisestä ja niitä, jotka nauttivat sen kuuntelemisesta.

## 5 POHDINTA

*Tortelierin encore-numerot ovat jo käsite. Myös edellisellä vierailullaan Naantalissa sellisti oli päättänyt konserttinsa ylimääräiseen Bachiin, ja myös silloin oli salissa koeteltu inhimillisen käsityskyvyn rajoja. Viimeinen sävel oli jäänyt kiertämään kirkkosalin akustiikkaan ikuisuuden mittaisiksi sekunneiksi, joiden aikana hämmästynyt yleisö ei ollut uskaltanut hengähtääkään. (Meller 1988, 51.)*

Edelläolevassa tekstissä Jorma Meller onnistuu kiteyttämään soolosoiton tunnelman ja sen miten se voi kauneimmillaan ihmiseen vaikuttaa. Soolomusiikki on usein voimakasta musiikkia, joka näennäisessä pelkistyneisyydessään on paljon enemmän kuin nuotit, jotka on kirjoitettu. Soolomusiikkiin liittyy kirjoitetun musiikin lisäksi sanattomia säveliä, jotka tulevat esille salakavalasti rivien välistä. Parhaimmillaan musiikissa kuulu sekä säveltäjän että soittajan sielu ja siihen liittyy ylimaallisia tuntemuksia – joku voi kuulla jumalan, joku maailmaa vavisuttavan rakkauden riippuen siitä kuka mihinkin uskoo.

### 5.1 Kokemusteni avaaminen eli mitä opin

#### 5.1.1 Mitä opin repertoaarista

Prosessi, joka alkoi tyhjästä, eteni konserttiohjelman valintaan, valmistautumiseen ja sen kautta konserttiin ja päättyi tämän kirjallisen osion työstämiseen, on ollut pitkä ja antoisa. Olen löytänyt paljon itselleni uutta musiikkia, tutkinut erilaisia teoksia ja sooloselkokirjallisuutta, sellon ja sellonsoiton historiaa sekä yleistä musiikinhistoriaa. Näkemykseni on laajentunut arvostamaan Bachin soolosellosarjojen lisäksi myös tätä uudempaa soolosellomusiikkia, jota on paljon ja jota sävelletään edelleen, niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Näkemykseni ovat avartuneet ja olen saanut kokea miten hauskaa on soittaa teosta, jossa ei aluksi tunnu olevan mitään järkeä. Kaiken sen vaikeuden takaa on lopulta pilkistänyt selvyys.

En ole ennen tehnyt tällaista kappaleiden taustatutkimusta, ja niiden historiallisen kontekstin selvittäminen on ollut vaikeaa ja tuskastuttavaakin. Koen sen kuitenkin

olleen tärkeää sekä oman musiikillisen kasvuni että teosten musiikillisen ymmärtämisen kannalta. Vaikka konsertin suunnittelu, valmistaminen ja konserttitilanne itsessäänkin ovat olleet opettavaisia, olen huomannut, että olen oppinut paljon myös niistä kirjoittamisesta. Oppimiseni on tapahtunut vaivihkaa, oppimani asiat ovat kasvaneet alitajunnassani ja vielä muokatessani ajatuksiani paperille. Oppisin luultavasti lisää, jos nyt pitäisin samanlaisen konsertin samalla ohjelmalla – oppimani asiat ehkä kuuluisivat musiikissani vielä selvemmin nyt.

### 5.1.2 Soolosoittamisen ja yhteissoiton eroavaisuuksista

Tiesin jo etukäteen, että soolo-ohjelmiston valmistaminen on erilaista kuin yhteissoitollisten teosten. En ollut kuitenkaan täysin tietoinen missä määrin prosessit eroavat toisistaan – niin henkisesti kuin fyysisestikin. Molemmissa prosesseissa on omat hyvät ja huonot puolensa – niitä ei voida asettaa mihinkään arvojärjestykseen. Kaikelle on aikansa ja paikkansa.

Ajallisesti soolosoitto ja yhteissoitto eroavat toisistaan monella tavalla. Kun yhteissoitossa soittajan täytyy osata oma stemmansa, täytyy hänen tämän lisäksi ymmärtää koko teos kokonaisuutena, jotta voi ymmärtää oman stemmansa roolin suhteessa kokonaisteokseen. Ilman tätä ymmärtämystä on vaikeaa luoda sointikuvasta mahdollisimman yhtenäisen ja nuottikuvalla uskollinen. Yksin soittaessa soittaja näkee kokonaisuuden omasta nuotistaan, joskin siitä täytyy ymmärtää asioita, joita nuotissa ei lue, esimerkiksi erilaisia harmonioita. Usein kamarimusiikissa sellon stemmat eivät yllä teknisesti samaan vaateliaisuuteen kuin monissa sooloteoksissa. Kamarimusiikissa eri instrumentit täydentävät toisiaan ja luovat äänimaailmoja, joita ei yhdellä soittimella olisi mahdollista saavuttaa. Vaikeimmissa sooloteoksissa on melodian lisäksi soitettava harmonia ja bassolinja - tämä vaatii soittajan tekniikalta paljon ja voi lisätä teoksen oppimisaikaa huomattavasti.

Vapaus sooloteoksissa on usein suurempi kuin kamarimusiikkiteoksissa. Vapaus käsitellä tempoja, rytmejä, nyansseja, tilaa ja taukoja. Kamarimusiikissa muut soittajat vaikuttavat kaikkeen. Nyansseihin vaikuttavat balanssiasiat - nyanssit on

suhteutettava muiden soittajien ja soittimien mahdollisuuksiin ja toiveisiin.

Tempo on aina kahden tai useamman soittajan yhteen sovittama, johon vaikuttavat soittajien tekniset kyvyt ja sisäiset tempokäsitykset. Rytmejä on usein lähes mahdotonta käsitellä vapaasti. Lievää muovailua voi tehdä, mutta jos ottaa liikaa vapauksia, on muiden vaikeaa pysyä mukana. Erityisesti sellistille rytmien ja tempojen ymmärtäminen on tärkeää, koska sellisti on usein pohja, jolle solistisemmat stemmat rakentavat maalailunsa.

Huomasin myös, että yksin soittaessa vastuu jossain määrin kasvaa. Täytyy vastata yksin kaikesta. Usein tämä johtaa siihen, että jännitys on myös suurempi kuin muiden kanssa soittaessa. Toisaalta soittajan ei tarvitse miettiä muiden osuutta kokonaisuuteen - suuntaan tai toiseen. Yksin soittaessa riittää kun näkee mielikuvaharjoituksessa vain oman osuutensa. Toisinaan kamarimusiikkikokoonpanoissa teos on kyllä harjoiteltu niin huolella läpi, että siellä ei samalla tavalla tapahdu yllätyksiä kuin silloin, kun on yksin lavalla. Yksin soittaessakaan ei tarvitse tapahtua mitään yllättävää, mutta läpisoittoa on luultavasti tullut harjoiteltua vähemmän kuin silloin kun jo lähtökohtaisesti on enemmän tekijöitä horjuttamassa tasapainoa.

Yksin soittaessaan on helpompi mukautua tilan tarpeisiin sopivaksi - on helpompi lisätä ja ottaa pois. Monen soittajan kokoonpanossa jo ihmisten lukumäärä määrää nyanssien ylä- ja alarajan ja näin ollen tilaankin on joskus vaikeaa sopeutua. Toisaalta pelkkä kuulokuva ei määrittele ainuttakaan esitystä. Niin hassulta kuin se voikin tuntua, ihmiset eivät tule konserttiin pelkästään kuuntelemaan vaan myös katsomaan. Siksi se miltä esitys näyttää ulospäin määrää osaksi sitä, miltä esitys saliin vaikuttaa. Joskus pelkät eleet voivat tehdä nyanssista voimakkaamman kuin voiman lisääminen. Kokoonpanossa soittaessa tämä intensiteetti voi olla suurempi kuin yksin soittaessa. Esimerkiksi kvartetin soittaessa saliin välittyy neljän soittajan intohimo ja tunnelmaa voi melkein koskea käsin. Toisaalta yksin soittaessaan soittaja saa yleisön jakamattoman huomion ja yleisön keskittynyt hiljaisuus nostattaa tunnelmaa, tällöin soittajan on ehkä mahdollista saada suurempi kontakti yleisöön kuin vaikka kvartetin, jonka soittajat joutuvat keskittymään paljon toisiinsa.

### 5.1.3 Yhdessä soittamisesta

Yhdessä soittaminen on aina kamarimusiikkia. Silloinkin kun sellon kanssa soittava piano on säestävässä roolissa, on sellistin otettava huomioon pianon tekstuuri, koska se on kuitenkin osa soivaa maailmaa sellon ympärillä.

Kamarimusiikki on aina vuorovaikutusta soittajien välillä, ja jokainen soittaja tuo kokonaisuuteen itsensä. Toisinaan on vaikea välttyä persoonien yhteentörmäyksiltä. Demokratia ei tässä mielessä voi aina (riippuen soittajien persoonallisuuksista) toteutua. Yksinvaltius tässä mielessä on paljon helpompaa kun soittaa yksin, joskin erilaisten persoonien tuoma sointien moninaisuus ei tässä mielessä myöskään pääse rikastuttamaan teosta.

### 5.1.4 Musiikista

Aina, kaikkea musiikkia tehdessä, on tärkeää ymmärtää ja nähdä teos oikeassa kontekstissaan - se on sävelletty tietyssä ajankohtana, jolloin on ihannoitu tiettyjä asioita. Sellisti on siinä mielessä etuoikeutetussa asemassa, että sello on laaja sekä äänialaltaan että soinnillisilta mahdollisuuksiltaan, monet pitävät sitä myös instrumenttina, joka on lähimpänä ihmisääntä - tästä näkökulmasta sellon mahdollisuuksia on vaikeaa rajoittaa. Sellolla pitäisikin olla helppoa asettua kulloisenkin säveltäjän maailmaan ja laulaa hänen kielellään hänen teostensa tunteista ja tunnelmista.

Itse olen ymmärtänyt tämän kaiken oikeastaan vasta tämän prosessin aikana. Olen ollut niin syvällä teknisten asioiden vaikeudessa, että minun on ollut hankalaa irrottautua kuuntelemaan teoksen kokonaisuutta puhtaasti musiikillisista lähtökohdista. Kaiken tämän myötä olen oppinut arvostamaan selloa soittimena enemmän sekä arvostamaan uutta musiikkia. Vanhemmasta musiikista on helpompaa huomata pitääkö siitä vai ei - moderni musiikki luo tähän haasteita, sillä useinkaan se ei avaudu ensimmäisellä eikä välttämättä edes toisella kuuntelukerralla. Uudessa musiikissa voi olla joukossa teoksia, jotka on sävelletty niin sanotusti materiaalisista lähtökohdista, mutta siellä on myös paljon helmiä, joiden kauneutta ei voi verrata mihinkään ennen kuultuun.

Musiikki parhaimmillaan vaikuttaa kuulijaan syvästi saaden hänet erilaisten tunnelmien valtaan. Kun olen itse kuullut musiikkia, joka on vaikuttanut minuun näin syvästi, on oloni vapautunut ja puhdas. Olen kokenut maailman sielun ja nähnyt syvälle itseeni. Näin voi käydä myös soittaessa. Musiikki on jotain, jota ei voi kuvata ja jota ilman minä en voi elää.

## 5.2 Ohjeita soolokonserttiin valmistautujalle

### 5.2.1 Ohjelmiston valinta ja taustatyö

Kannattaa aloittaa konsertin ohjelmiston valinnasta. Soolosellolle sävellettyjä teoksia on paljon, ja vaikeusasteet vaihtelevat todella paljon eri teosten välillä. Jos omassa osaamisessa on vielä rajoitteita, ne kannattaa ottaa huomioon teosten valinnassa – mukaan liian vaikeita kappaleita on turha valita, se luo vain turhia lisäpaineita (Garam 2000, 112). Ohjelma kannattaa rakentaa myös yleisön kannalta miellyttäväksi ja ohjelman pituudesta riippuen huolehtia, että on väliaika ja että se on sopivan pituinen. Oma konserttiohjelmani koostui monista pienistä kappaleista ja kokonaispituudeksi tuli vain noin tunti, joten en kokenut tarpeelliseksi pitkittää konserttia turhalla väliajalla. Kappaleita oli paljon ja ne olivat niin erilaisia, että yleisö jaksoi keskittyä hyvin ilman väliaikaakin. Jos teokset taas ovat laajoja, on sekä esiintyjän että yleisön kannalta hyvä pitää riittävän pitkä väliaika.

Ohjelmiston täytyy luonnollisesti koskettaa soittajaa itseään, jotta hän voi antaa yleisölle jotain. Jos vain mahdollista, ei kannata valita kappaleita hätäisesti ja niin että tutkii niiden nuottikuvaa ja sisältöä vain pintapuolisesti. Tällöin voi harjoitusvaiheessa tulla ikäviä yllätyksiä ja uuden kappaleen etsiminen saattaa aiheuttaa suurta stressiä.

Kun on valinnut kappaleet, täytyy vielä valita mielekäs järjestys. Kannattaa kuunnella omia tuntemuksia ja seurata omia visioita. Minulle oli erityisen tärkeää, että aloitin konsertin J.S. Bachilla ja lopetin sen Bachiin, vaikka yleensä näitä osia

ei erotetakaan toisistaan. Olisin pitänyt tästä ajatuksesta kiinni siitäkin huolimatta, että joku olisi sanonut sen olevan huono ajatus.

Kun ohjelmisto on lopulta koossa, ehdottaisin taustatutkimuksen tekoa. Konserttiohjelmaan yleensä kirjoitetaan teos- ja säveltäjäesittelyt. Tämän lisäksi taustatutkimuksen teko helpottaa kappaleen ja säveltäjän ymmärtämistä ja on suuresti avuksi harjoitteluvaiheessa ja mahdollisesti myös myöhemmin elämässä.

### 5.2.2 Kappaleiden työstäminen ja soittotyylit

Konsertin ajankohta on hyvä hahmottaa jo tässä kohtaa, itselleen on hyvä asettaa aikarajat (jos niitä ei ole annettu muualta), koska samalla tulee asettaneeksi itselleen tavoitteen. Jos ei ole tavoitetta, jota kohti pyrkiä, saattaa ajankohta vain siirtyä ja siirtyä. Täsmällinen tavoite ja ajankohta tekevät harjoittelusta tavoitteellisempaa ja kurinalaisempaa.

Kun taustatyö on tehtynä, on helpompaa hahmottaa teokset. Tällöin teoksen tulkinta ei myöskään ole liian irrallinen sävellysajankohdasta ja säveltäjän henkisestä maailmasta ja jos tulee poikenneeksi siitä, on tehnyt sen tietoisesti. Vaikka soittaja tekeekin kappaleesta kuultavan ja saa melko vapaat kädet, on teoksen merkitys kuitenkin aina jollain tavoin sidoksissa säveltäjään. Siksi onkin helpompaa työstää teosta, kun ymmärtää sen kielen.

Erilaiset soittotyylit ovat myös aikakaussidonnaisia, ja tuntuisi hassulta soittaa eri aikakausien teoksia aivan samalla tavalla. Kannattaa kiinnittää huomiota sormitusten tekoon, äänenottoon, erilaisiin artikulaatiotapoihin, jousituksiin, vibratoon, rytmeihin, tempoihin ja dynamiikkaan.

Pleethin mielestä rajaamme tarpeettomasti sellon mahdollisuuksia soittimena, jos ajattelemme, että sillä on vain yksi sointiväri, koska se on yksi soitin. Sello on soinniltaan niin monimuotoinen, että jos käytämme sitä oikein, rajat ovat ainoastaan itsessämme. Meidän mielikuvituksemme on rajallinen, ei soitin.

(Pleeth 1997, 78.) Kannattaa siis kiinnittää huomiota teosten sointimaailmoihin, sillä soolosellomusiikki sisältää valtavan määrän erilaisia tunteita, sointeja ja tunnelmia – sello kykenee vastaamaan haasteeseen ja sen mahdollisuudet ovat, kuten Pleeth asian ilmaisi, rajattomat.

Sormituksia tehdessä kannattaa kokeilla erilaisten sormitusten tuottamia sävyeroja. Mahdollisuuksia on rajattomasti ja niitä kannattaa hyödyntää, jotta löytää teoksen sointimaailmaan ja tekstuuriin sopivan sormituksen. William Pleethin mielestä kannattaa aina tutkia erilaisia sormitusvaihtoehtoja. Toisinaan olisi mukavaa ja helppoa soittaa tuttujen ja jo valmiiksi opeteltujen sormitusten mukaan, mutta tosiasiaassa sormituksetkin pitää miettiä kappaleen tekstuuriin ja sointimaailmaan sopiviksi - jokaisella sormituksella on erilainen karaktääri ja sointi, siksi sormituksen soinnin tulee vastata kyseistä kohtaa kappaleessa. Täytyy uskaltaa kokeilla, jotta voi löytää jotain parempaa tai jopa huomata mikä alkuperäisessä oli niin hyvää. (Pleeth 1997, 81-82.)

Vibrato on usein tekstuuri- ja aikasidonnaista. Samanlaisella vibratolla soittaminen hyvinkin erilaisissa paikoissa tekee soitosta helposti tylsää, vaikka se olisikin muuten hyvin toteutettua. Soittajan kannattaa opetella useita erilaisia vibratoja, sitten niitä voi käyttää hyväkseen ja elävöittää siten kappaletta. Joskus on hyvä käyttää pientä ja nopeata vibratoa, joskus suurta ja hidasta ja joskus voi olla sopivaa olla käyttämättä ollenkaan. William Pleethin mielestä yksi sellistien suurimpia heikkouksia onkin soittaa aina samanlaisella vibratolla. Vibraton tulisi kuitenkin aina vastata kappaleen (jokaista kohtaa erikseen) tekstuuria ja sointimaailmaa. Olisi hyvä osata soittaa tarpeen tullen kaikkea täysin liikkumattomasta kädestä laajimpaan, dramaattisimpaan ja tunnevoimaisimpaan vibratoon. (Pleeth 1997, 92-93.)

Jousitusten valinnassa kannattaa ottaa omat vahvuudet huomioon. Kun osaa soittaa omat jousituksensa hyvin, sen ei lopulta ole välttämättä niin väliä millaiset valitsee. Kannattaa kuitenkin tarkkailla säveltäjien antamia jousituksia ja mahdollisuuksien mukaan seurata niitä, sillä niistä saa viitteitä kyseisen paikan tekstuurista. William Pleethin mukaan ennen jousitusten tekemistä pitää tuntea fraasi. Fraasin muodon tulee aina määrätä kaaritus, vaikka monilla eri jousituksilla



voikin saada saman linjan fraasiin. Ei myöskään kannata luottaa editioiden jousituksiin, vaan miettiä ja kokeilla ne itse. (Pleeth 1997, 63-39.)

Jousituksia miettiessään kannattaa kiinnittää huomiota myös äänenottoon ja erilaisiin artikulaatiotapoihin. Jousi ja jousen hallinta ovat tässä mielessä hyvinkin merkittävässä asemassa. Esimerkiksi itse soittaisin Bachia ilmavammalla jousella kuin vaikka Cassadón sarjaa. Toisissa teoksissa tekniset vaikeudet saattavat taas vaatia kevyempää äänenottoa kuin yleensä, esimerkiksi pariäänissä. Äänenoton hahmottamisessa kannattaa kuunnella omaa tekniikkaa ja ennen kaikkea soivaa tulosta. Artikulointitavat ovat yleensä sidonnaisia teoksen tekstuuriin, mutta joskus *legato*-paikoissa hyvin pieni jousella aksentoiminen selkeyttää kudosta. Myös esimerkiksi Bachin pitkissä kuudestoistaosanuottikuvioissa jousen hyvä artikulaatio helpottaa sekä omaa hahmottamista että soinnin säilyttämistä.

Sooloteokset ovat usein rytmisesti vapaampia kuin monet muut teokset, tai ainakin niissä voi ottaa enemmän rytmisiä vapauksia. Ei kuitenkaan saa unohtaa, että rytmisen vapaus lähtee yleensä hyvän rytmin ymmärtämisestä.

Vapaudessakin on omat rajansa, jotka ylläpitävät suurempaa muotoa. Hyvä soittaja osaa antaa itselleen aikaa hengittää ja ottaa vapauksia, kuitenkin tekemättä siitä isoa numeroa – rytmillinen kehys säilyy. William Pleeth tähdentää, että missä tahansa puitteissa fraasilla voi olla henkeäsalpaava vapaudentunne ja silti se voi olla kurinalainen. Tärkeää on siis osata soittaa rytmit tarkasti, jotta voi soittaa vapaamminkin hyvin. Sellisteille on erityisen tärkeää ymmärtää rytmistä soittoa, sillä heillä on melko suuri rytmisen vastuu yhtyeissä. (Pleeth 1997, 102-103.) Myös Seppo Laamanen puhuu tällaisen rytminkäsittelyn puolesta, joskin hän puhuu agogiikasta. Hänenkin mielestään rytmi voi olla agogisesti liikkuvaa vain jos soittajalla on ehdoton rytmitaju. Esimerkiksi hyvillä jazzmuusikoilla on agogiikkaa soloissa, jolloin ne ovat vapaita, mutta kuitenkin kosketuksissa rytmiin. (Issakainen 1993, 13.)

Tempojen valinta kannattaa tehdä sekä teosta seuraten että itseään kuunnellen. On tärkeää valita itselleen sopiva tempo, vaikka säveltäjän metronomimerkinnot osoittaisivatkin jotain muuta. Säveltäjillä ei aina ole ollut tietämystä teknisistä vaatimuksista, ja tempot täytyy ennen kaikkea suhteuttaa omaan tekniikkaan

sopivaksi. Liian hitaisiin tai liian nopeisiin tempoihinkaan ei ole syytä lähteä. Ajan kanssa tempo istuu kohdalleen ja soittajalle juuri sopivaksi. William Pleethin mukaan kappaleen metronomimerkintä on hyvä tietää, mutta se on vain apukeino. Todellinen tempo tulee soittajan sisältä ja voi jopa vaihdella päivittäin. Tärkeää on, että valitsee tempon, joka istuu itselleen hyvin. Jonkun soittamana äärimmäisen hidas tempo voi tuntua liikkuvammalta kuin jonkun toisen äärimmäisen nopea. (Pleeth 1997, 96-97.)

Dynamiikka pitää suhteuttaa tilaan ja soittimeen sopivaksi. Kukaan ei halua kuulla tasapaksua esitystä – dynaaminen vaihtelu tuo jännitettä ja suuria tunteita teokseen. Kannattaa varmistaa, että dynaamiset erot ovat helposti havaittavia ja eroavat tarpeeksi toisistaan. Niiden todellinen arvo on siinä, että pianissimot ovat hätkähdyttävän hiljaisia ja fortet mahtavia ja voimakkaita. Pitää tietysti ottaa huomioon säveltäjän asettamat nyanssit – jos teos on tarkoitettu soitettavaksi kokonaan mezzopianossa, on niin tehtävä huolimatta omista intresseistä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tarvitsisi soittaa monotonisesti. William Pleethin mukaan nyanssimerkinnät ovat aina suhteessa tekstuuriin - forte voi esimerkiksi olla joskus lihava ja raskas tai lämmin, sensuelli, brutaali tai puhdas. Dynamiikkaa pitäisi siis säädellä enemmän sävyeroilla kuin fyysisillä muutoksilla - ei pelkästään soittamalla kovempaa tai hiljempaa. Soittajan on hyvä ottaa huomioon myös säveltäjä miettiessään dynamiikkaa - eri säveltäjät ovat luultavasti tarkoittaneet erilaisia nyansseja, johtuen omasta persoonastaan ja aikakaudestaan. (Pleeth 1997, 85-92.)

Omalle soitolleen saattaa helposti tulla sokeaksi, siksi itsekkin soitin teoksia muille ja pyysin mielipiteitä. Jos ei ole mahdollisuutta soittaa teoksia muille asiaa yhtään tunteville, yksi hyvä vaihtoehto on nauhoittaa ja kuvata omaa soittoa. Nauha ei yleensä anna anteeksi niin paljon kuin sali. Se mikä kuulostaa hyvältä saliin, ei välttämättä kuulosta niin vakuuttavalta nauhalla, mutta toisaalta se, mikä kuulostaa nauhalla hyvältä toimii usein hyvin myös salissa. Oman soiton tarkasteleminen vähän kauempaa auttaa muodostamaan objektiivisemmän kuvan ja huomaamaan asioita, joita ei muuten huomaisi. Katsoessaan kuvanauhaa saattaa huomata joitain turhia fyysisiä liikkeitä, jotka jopa häiritsevät omaa soittoa. Teosten valmistaminen vaatii suurta itsekriittisyyttä, mutta toisaalta pitää osata

olla itselle myös armollinen, jotta ei turhalla ja liiallisella itsekritiikillä pilaa tulevaa konserttia. Kannattaa siis tiedostaa mikä on hyvää ja pyrkiä säilyttämään se jatkossakin ja välillä jopa kiittää itseään hyvistä asioista.

### 5.2.3 Konserttiin valmistautuminen – henkinen ja fyysinen aspekti

Jo hyvissä ajoin ennen konserttia kannattaa silloin tällöin soittaa koko konserttiohjelma läpi niin kuin konserttitilanteessakin. Näin saa kuvan omasta fyysisestä jaksamisesta ja tietysti jossain mielessä myös itse konserttitilanteesta. Sen jälkeen on helpompaa määritellä ne kappaleet, joiden välissä tarvitsee pitää pieni tauko, jotta saa kerättyä voimia. Tällöin ei tule yllätyksiä oman kestävyuden suhteen ja on helpompi tuntea olonsa varmaksi ennen esitystä. Jos mahdollista, kannattaa soittaa ohjelma läpi myös konserttipaikassa - ei kuitenkaan enää konserttipäivänä. Silloin kannattaa kerätä voimia ja keskittymistä ja vain varmistella kevyesti muutamia paikkoja. Jos soittaa ennen konserttia koko ohjelman läpi, on vaarana, ettei enää konsertissa jaksa soittaa niin hyvin kuin pystyisi täysissä ruumiinvoimissa. Tätä väsymystä ei ole kovinkaan helppo havaita, sillä sitä ei sinänsä tunne, sen huomaa vasta lavalla, kun asiat eivät menekään niin kuin niiden pitäisi. Syynä voi toki olla myös jännitys, mutta ehdottoman tärkeää mielestäni on kiinnittää huomiota siihen, ettei kuluta konserttipäivänä turhaan energiaa – konsertti on kuitenkin valtava ponnistus.

Soittajalle on erityisen tärkeää huolehtia hyvästä fyysisestä kunnosta. Itse teen säännöllisesti astringenttijoogaa, ja sen vaikutukset soittooni ovat olleet ihmeelliset. Keho pysyy auki ja lihakset hyvässä kunnossa – sointi ja fyysinen kestävyys ovat parantuneet. Kun lihakset ovat hyvässä kunnossa, soittaminen ei aiheuta ylimääräisiä jännitystiloja, ja soittaminen on sekä kevyempää että luultavasti vapaamman kuuloista. Myös oikea hengitystekniikka auttaa tähän asiaan. Myös Arto Noraksen mielestä fyysisestä kunnosta huolehtiminen on välttämätöntä. Etenkin konsertin jälkeen lihakset tulisi rentouttaa. (Meller 1988, 95-96.) Lajos Garam puolestaan suosittelee kunnan ylläpitämistä esimerkiksi joogan tai uinnin avulla. Sen lisäksi, että liikunta parantaa fyysistä suoritusta, se parantaa myös

aivotoimintaa – parhaimmillaan liikunta siis tehostaa musiikillista ajattelua, aistien herkkyyttä ja eläytymistä. (Garam 2000, 115.)

Kaiken tämän lisäksi on hyvä tehdä myös mentaalista harjoittelua – käydä läpi teoksia mielessä, varmistaa että ne menevät ulkoa, kuvitella tilanne etukäteen ja kuvitella mielessä onnistunut suoritus. Henkinen valmistautuminen auttaa parhaiten jännityksen minimoimiseen ja myös tekee tilanteen tutuksi jo ennen konserttipäivää.

Kun on valmistautunut kaikin tavoin hyvin, jännitystekijätkin luultavasti vähentyvät ja on helpompaa keskittyä omaan soittoon ja nauttia tilanteesta kun ei tarvitse pelätä ja odottaa epäonnistumista. Sitten voi lavalla keskittyä olennaiseen ja antaa itsestään kaiken. Arto Noraksen sanoin:

*Solistinen luovuus on sitä, että juuri sillä hetkellä lähdetään kaikilla olemassa olevilla taidoilla tuottamaan ääntä tyhjyydestä (Meller 1988, 103).*

## LÄHTEET

## Kirjalliset lähteet:

Baines, A. 1992. The Oxford companion to musical instruments. Oxford: Oxford University Press.

Garam, L. 2000. Lahjakkaan viulistin kasvatus. Helsinki: Yliopistopaino.

Issakainen, M. 1993. Seppo ja Sello. Helsinki: Kirjapaja.

Itzkoff, S. 1996. Emanuel Feuermann, virtuosso. A biography. Internationale Kammermusic-Academie, Kronberg e.V.

Kimanen, S. 2008. Mielessä musiikki. Elämää lavalla ja lavan takana. Helsinki: Kirjapaja.

Meller, J. 1988. Arto Noras, sello. Helsinki: WSOY.

Pleeth, W. 1992/1997. Cello. Yehudi Menuhin music guides. London: Kahn & Averill.

Stowell, R. 1999/2001. The Cambridge companion to the cello. The Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press.

Taruskin, R. 2005. The Oxford history of western music. Volume 5. The late twentieth-century. Oxford: Oxford University Press.

## Suulliset lähteet:

Pulakka, L. 2009. Musiikin tohtori. Haastattelu 10.09.2009.

## LIITTEET

Liite 1: Konserttiohjelma

Liite 2: Tietoja konsertissa olleiden teosten säveltäjistä ja itse teoksista.

Liite 3: Tallenne konsertista.

## LIITE 1

Konsertti:

500 Vuotta Sooloselloa

Keskiviikkona 18.2.2009 klo. 19.00

Lahden ammattikorkeakoulun musiikin laitoksen kamarimusiikkisalissa

Anne Ylikoski, sello

Ohjelma:

Johann Sebastian Bach: Suite for Violoncello Solo No. 2 in D minor

Prelude

Aulis Sallinen: Elegia Sebastian Knight'ille

Domenico Gabrielli: 7 Ricercari

Ricercar 1

Betsy Jolas: Scion

Jean Sibelius: Theme and Variations for Violoncello

Sergei Prokofjev: March (from the "Music for Children")

Benjamin Britten: Tema 'Sacher'

Domenico Gabrielli: 7 Ricercari

Ricercar 7

Hans Werner Henze: Serenade

I Adagio Rubato

III Pastorale

V Vivace

Gaspar Cassadó: Suite per Violincello

I Preludio-Fantasia

Johann Sebastian Bach: Suite for Violoncello Solo No. 2 in D minor

Sarabande

Ylimääräinen: The Song of the Birds

## LIITE 2

Tietoja säveltäjistä ja teoksista konsertissani:

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Bach sävelsi kuusi sarjaa soolosellolle sekä näiden sisarteoksen soolopartitoja ja -sonaatteja viululle toimiessaan Göthenin prinssi Leopoldin hovikapellimestarina vuosina 1717-1723. Tätä nykyä sarjat ovat sello-ohjelmiston kulmakivi, mikä on seurausta Pablo Casalsin niitä kohtaan osoittamasta kiinnostuksesta. Casals toi sarjat konserttilavoille ja kiillotti niiden pölyttyneen imagon. Kaikki sarjat noudattavat samaa kaavaa: sarjan avaa Prelude, alkusoitto, jota seuraa viisi tanssia, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I & II (kolmannessa ja neljännessä sarjassa Bourrée I & II ja viidennessä ja kuudennessa Gavotte I & II) ja Gigue. Prelude tarjosi perinteisesti soittajalle mahdollisuuden improvisoida ja näin esitellä taitojaan sekä yleisölle kuvan tanssisarjan sävellajista. Bachilla Prelude on usein myös sarjan musiikillisesti rikkain osa, johon sisältyy alusta asti koko sarjan tunnelma. Sarabande on sarjan ainoa hidas tanssi, vaikka se alun perin olikin eloisa tanssi kotoisin Espanjasta ja Latinalaisesta Amerikasta. Tässä kolmijakoisessa tanssissa toinen isku on painollinen.

Aulis Sallinen (1935-)

Tässä vuonna 1964 sävelletyissä teoksessa soolosellolle tulee selkeästi esille Sallisen pyrkimys laajentaa tuolle ajalle tyypillistä kaksitoistasävelistä lähestymistapaa tonaalisesti melodisilla elementeillä. Inspiraation lähteet ovat kuitenkin muualla: toisaalta Sallinen halusi dokumentoida elämyksen, jonka Valdimir Nabokovin romaani Sebastian Knightin todellinen elämä sai aikaan, ja toisaalta sello itse. Sellon äänellinen rikkaus tulee entistä selkeämmin esiin tilanteessa, jossa säveltäjä joutuu kirjoittamaan yhdelle soittimelle. Tämän lyhyen kappaleen materiaalia Sallinen käytti myöhemmin teokseen Metamorfooseja pianolle ja kamariorkesterille.

Domenico Gabrielli (1651 tai 1659-1690)

Gabrielli syntyi 1650-luvulla ja kuoli vuonna 1690. Hän oli ensimmäisiä tunnettuja virtuoosisellistejä. Ricercaret hän sävelsi vuonna 1689 ja oli ensimmäisiä sooloselloteoksia kirjoittanut säveltäjä. Ricercaret kertovat soittimen



kehityksestä, sillä vaikka ne eivät vaadi nykysellisteiltä suunnatonta määrää teknistä harjoittelua, niitä pidettiin aikanaan poikkeuksellisen haastavina. Ricercare oli 1600-luvun instrumenttimusiikissa yleinen sävellysmuoto, eräänlainen fuugan edeltäjä, ja ricercareja onkin kaikilla aikakauden säveltäjillä.

#### Betsy Jolas (1926-)

Betsy Jolas on yksi 1900-luvun arvostetuimmista säveltäjistä. Hän syntyi vuonna 1926 Ranskassa. Hän opiskeli Yhdysvalloissa vuosina 1940-1946 sävellystä Paul Boepplen, pianoa Helen Schnabelin ja urkuja Carl Weinrichin johdolla. Vuonna 1946 hän muutti takaisin Ranskaan, jossa opiskeli sävellystä mm. Darius Milhaudin ja Olivier Messiaenin johdolla. Hän on menestynyt useissa sävellys- ja kapellimestarikilpailuissa. Vuonna 1983 hänestä tuli American Academy of Arts and Lettersin jäsen ja vuonna 1985 Ordre des Arts et des Lettres'n Commandeur. Vuonna 1997 hänestä tehtiin Kunnialegioonan ritari. Lisäksi Jolas on ollut vuodesta 1995 jäsenenä The American Academy of Arts and Sciences'ssa. Scion on sävelletty vuonna 1973 Boulogne Billancourtin sävellyskilpailuun.

#### Jean Sibelius (1865-1957)

Sibelius sävelsi vuonna 1887 Variaationteoksen Theme and Variations for Violoncello solo, mutta se löydettiin vasta vuonna 1995. Teos on sävelletty ennen Sibeliuksen läpimurtoa säveltäjänä. Sävellyksen syntyyn voidaan olettaa vaikuttaneen Sibeliuksen veljen, joka soitti selloa. Teoksessa on havaittavissa vielä omaa ääntään etsivän säveltäjän kokeilunhalua.

#### Sergei Prokofjev (1891-1953)

Prokofjevin Marssi on osa kokonaisuutta Musiikkia Lapsille. Se on sävelletty vuonna 1935. Sovituksen soolosellolle on tehnyt Gregor Piatigorsky.

#### Benjamin Britten (1913-1976)

Benjamin Britten on tärkein englantilainen säveltäjä Elgarin jälkeen. Hänen läheinen ystäväytensä ja yhteistyönsä Mstislav Rostropovitchin kanssa rikastutti soolosellokirjallisuutta useilla merkittävillä teoksilla. Tema 'Sacher' syntyi kun Rostropovitch tilasi kahdeltatoista säveltäjästävältään teoksen Paul Sacherin 70-vuotissyntymäpäivän kunniaksi. Teos rakentuu nimestä Sacher löytyvien

sävelnimien varaan Lutoslawskin Sacher-Variaatioiden tapaan.

Hans Werner Henze (1926-)

Serenade for Cello solo on sävelletty vuonna 1949 ja on siten säveltäjän varhaista tuotantoa. Siinä on yhdeksän lyhyttä osaa, jotka ovat tunnelmiltaan kepeitä ja vaihtelevia luoden teokselle rapsodisen rakenteen. Teos on harvoin esitetty, joskin sillä on jonkin näköinen klassikon asema soolosoellomusiikissa.

Gaspar Cassadó (1897-1966)

Sarjan soolosoellolle, kuten Sellokonserton ja Piano Trion, Cassado sävelsi 1920-luvun puolivälissä. Sarja sisältää kolme osaa - tanssia: Preludio-Fantasia - a Zarabanda, Sardana ja Intermezzo e Danza Finale - a Jota. Ensimmäisessä osassa Cassado lainaa Zoltán Kodály'n Sonaattia Soolosoellolle ja Maurice Ravelin Daphnis et Chloé -baletin kuuluisaa huilusooloa. Tunnetuksi sarjan teki János Starker, joka on esittänyt paljon myös Kodály'n Sonaattia.