

INTONAATIOSTA ITÄÄN

Kertomus Šostakovitšin 4. kvartetton valmistamisesta

Oili Tuhkanen

Tuomas Roos

Opinnäytetyö
Toukokuu 2013
Musiiikin koulutusohjelma
Musiiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU

Tampere University of Applied Sciences

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikkipedagogin koulutusohjelma
Instrumenttipedagogi

OILI TUHKANEN JA TUOMAS ROOS:

Intonaatiosta itään

Kertomus Šostakovitšin 4. kvartetton valmistamisesta

Opinnäytetyö 61 sivua, joista liitteitä 1 sivua

TOUKOKUU 2013

Opinnäytteemme on projektikuvaus Šostakovitšin 4. kvartetton, D-duuri op. 83, valmistamisesta tutkintoon ja konserttiin Kaveet-kvartetin alttoviulistin ja sellistin näkökulmasta. Mietimme työssä, kuinka työstämme kappaletta mahdollisimman tehokkaasti ja mitä kaikkea teoksen valmiiksi saattamiseen sisältyy. Käytämme aineistona harjoituskauden aikana kirjoittamaamme päiväkirjaa, jossa suunnittelimme ja seurasimme harjoituksia säännöllisesti. Pohdintamme on myös peräisin omista kokemuksistamme ja opiskelun aikana kerääntyneestä tiedosta ja taidosta. Opinnäytetyömme edustaa tutkivaa työtä ja on kuvaus jo oppimistamme taidoista kvartetton valmistamisessa sekä pohdintaa, mitä kaikkea tulevaisuudessa pitää vielä kehittää matkalla kohti ammattimuusikkoutta.

Opinnäytetyö sisältää osiot Šostakovitšin ja neljännen kvartetton historiasta, pohdinnan prosessistamme teoksen parissa ja teoksen läpiharjoittelukatsauksen päiväkirjamerkintöjemme pohjalta sekä kvartetisoiton metodiosuuden. Lisäksi selvennämme käsitteet joussikvartetista ja -kvartetosta sekä tutkimuksen menetelmistä ja kerromme taustaa omasta kvartetistamme.

Päädymme siihen johtopäätökseen, että harjoitusten kirjallinen seuraaminen edisti suunnittelua pitkällä aikavälillä ja siten sillä oli positiivisia vaikutuksia sekä harjoitustehokkuuteen että lopputulokseen. Tutkinnot ja konsertti menivät saamiemme arvioiden mukaan erinomaisesti ja olimme kaikki tyytyväisiä harjoituskauteemme.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of Music Pedagogy

OILI TUHKANEN & TUOMAS ROOS:
East of intonation
Preparation of Shostakovich's fourth string quartet

Bachelor's thesis 61 pages, appendices 1 pages
May 2013

Our thesis outlines the process of preparation used for the performance of Shostakovich's fourth quartet Opus 83 from the viewpoint of the quartet's viola and cello players. In explicating terminology including brief history of the genre, composer and work, we examine our working process. The prose contemplates method used during rehearsal periods and evaluates the efficiency and attainment required to achieve performance standards.

The primary source material comes from a shared diary with periodical entries following each rehearsal session giving analysis of achievements and future attainment targets. Intended as a research project and based on diary entries, the given conclusions combine our collective experience and knowledge gathered during the course of our studies alongside the skills developed in working together as quartet members. This with a view of working targets to improve overall musicianship skills.

Due to appraisals received and own thoughts following performance the shared conclusion reached showed that reports on our rehearsals benefited planning in the long term and thus had positive influence on both efficiency and the outcome of our rehearsals giving results in performance.

Key words: quartet, Shostakovich, exam, practicing, process

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	7
2	JOUSIKVARTETTI.....	9
	2.1 Jousikvartetti teoriassa.....	9
	2.1.1 Jousikvartetti ja jousikvartetto.....	9
	2.1.2 Sävellysmuodon historiaa.....	9
	2.2 Kaveet -kvartettimme.....	10
	2.2.1 Jäsenet.....	11
3	ŠOSTAKOVITŠ.....	13
	3.1 Dmitri Dmitrijevitš Šostakovitš.....	13
	3.2 Neljännen jousikvartetin taustaa.....	14
4	TEORIAPOHJA PÄIVÄKIRJA-AINEISTOON.....	16
	4.1 Laadullinen tutkimus.....	16
	4.2 Osallistuva havainnointi, ryhmäkeskustelu ja etnografia.....	17
5	KVARTETON TYÖSTÄMINEN.....	19
	5.1 Prosessikuvaus.....	19
	5.1.1 Toimintatapamme edellisissä periodeissa.....	19
	5.1.2 Harjoitussuunnitelmat ja niiden toteutuminen päiväkirjan mukaan.....	20
	5.1.3 Aikajana.....	23
	5.1.4 Kvartetti haastattelussa: kehitystä, kehitettävää ja onnistumisia.....	24
	5.1.5 Muita asioita.....	25
	5.2 Teoksen läpiharjoittelu: Jousikvartetto nro 4, op. 83, D-duuri.....	27
	5.2.1 Ensimmäinen osa: <i>Allegretto</i>	28
	5.2.2 Toinen osa: <i>Andantino</i>	33
	5.2.3 Kolmas osa: <i>Allegretto</i>	38
	5.2.4 Neljäs osa: <i>Allegretto</i>	42
6	HARJOITUSMETODIT.....	49
	6.1 Intonaatio.....	49
	6.2 Rytmiikka.....	51
	6.3 Yhteissoitto.....	53
	6.4 Balanssi.....	54
	6.5 Roolijako ja ryhmädynamiikka.....	54
	6.6 Kvartettimuusikkous.....	55
7	POHDINTA.....	57
	7.1 Loppupäätelmä eli tutkintojen arvioinnit.....	59
	LÄHTEET.....	60
	LIITTEET.....	61

Liite 1. Äänite. Kaveet-kvartetin Pyynikkisalissa 3.–4.5.2013 äänittämä tallenne Šostakovišin neljännessä kvartetosta.....	61
---	----

LYHENTEET JA TERMIT

agoginen	tempoon perustuva
akordi	kahden tai useamman äänen sisältämä sointu
balanssi	äänten tasapaino, keskinäiset voimakkuussuhteet
dissonoiva	riitasointuinen
fraseeraus	Musiikin ”lauseet”, ilmaisutapa ja se mihin näissä musiikin lauseissa laittaisi pisteet ja pilkut.
hk	harjoituskirjain
intonaatio	vire, se, että äänet eivät ole esimerkiksi ylä- tai alavireisiä
karakttäari	musiikissa sävy, sen ”tunne, haju ja maku”
liidata	johtaa, olla merkinnäyttjä yhtyesoitossa
stemma	kamari- ja orkesterimusiikissa yhden jäsenen esittämä osuus, myös nuotti, joka sisältää tämän äänen
TAMK	Tampereen ammattikorkeakoulu
unisono	kaksi tai useampaa stemmaa/ääntä soittavat samaa sävelmää

1 JOHDANTO

Jousikvartettisoiton kehittäminen tuntui luontevalta valinnalta opinnäytetyömme aiheeksi työskenneltyämme noin kaksi vuotta yhdessä samalla kokoonpanolla. Päätimme lähestyä aihetta kuvaamalla yhden kvartetton valmistamista konserttikelpoiseksi Kaveetkvartettimme alttoviulistin ja sellistin näkökulmasta. Prosessin kuvaus- ja työtavaksi otimme päiväkirjan, jossa seurasimme työskentelyämme sekä suunnittelimme ja pohdimme ajankäyttöämme yhteisharjoituksissa. Työ on siis laadullinen, tutkiva opinnäytetyö joskin se muistuttaa myös taidetekotyypistä opinnäytetyötä, sillä suurin urakka oli itse soittaminen ja harjoittelemine. Valmistimme soitostamme myös äänitteen työn liitteeksi ja se nauhoitettiin Tampereen musiikkiakatemia Pyynikkisalissa.

Tähtäimemme oli valmistaa teos sellistin B-kamarimusiikkitutkintoon Tampereen ammattikorkeakoululle. Soitimme kappaleen tämän jälkeen myös Sibelius-Akatemialla 1.viulistin ja alttoviulistin kamarimusiikkisuorituksessa, mutta sen raportoinnista ehdimme kirjoittaa tähän työhön vain palautteen osalta. Ajallisesti yhteinen harjoitusaikamme oli keväällä 2013 maaliskuun alusta toukokuun alkuun, jolloin ensimmäinen tutkinto oli. Soitimme teoksen myös hyväntekeväisyyskonsertissa Hiekan taidemuseossa Tampereella huhtikuussa.

Kappaleen äänitysprosessiin kului kaksi päivää. Tänä aikana tulimme soittaneeksi kvartetton useampaan kertaan läpi milloin pienissä pätkissä ja milloin koko osa kerrallaan. Tästä äänitysprosessista oppimiamme asioita on kuvattu viimeisessä pohdintaosiossa.

Kvartettisoitto ja kappaleen valmistaminen ovat hieman erilaista työtä kuin omien soolokappaleiden harjoittelemine; jo neljä ihmistä erilaisine persoonallisuuksineen ja aika-tiluineen asettaa omanlaiset haasteensa. Ei riitä, että kukin harjoittelee oman stemmansa ja tulee harjoituksiin, vaan onnistumiseen ja hyvään yhteissointiin vaikuttaa myös soittajien väliset suhteet, koko ilmapiiri sekä jokaisen henkilökohtaiset tavoitteet sekä omasta soitosta että kvartetin soitosta ja kappaleen kokonaisuudesta.

Opinnäytteen sisältöä miettiessämme päätimme seurata sitä, mitä kaikkea teoksen valmistamiseen kuuluu ja mitä kaikkea mietimme itse harjoitellessamme keskenämme. Sisällytimme työhömmme osiot säveltäjän ja teoksen taustoista, konkreettisia esimerkkejä

ja erilaisia harjoitusmetodeja kvartetin harjoittelusta. Lisäksi seurasimme ja pohdimme harjoittelemisen suunnittelua sekä valmistusprosessia. Toivomme, että tästä opinnäyte-työstä on hyötyä muille saman teoksen kanssa työskenteleville.

2 JOUSIKVARTETTI

2.1 Jousikvartetti teoriassa

2.1.1 Jousikvartetti ja jousikvartetto

Jousikvartettiin kuuluu kaksi viulua, alttoviulu ja sello. Taidemusiikissa soitinmusiikki kehittyi vähitellen laulumusiikin rinnalle. Polyfonisessa musiikissa soittimet, varsinkin ihmisääntä lähellä olevat jousisoittimet, tuplasivat ensin laulustemmoja eli soittivat samaan aikaan samaa sävelmää. Tältä pohjalta voidaan siis karkeasti jaotella myös jousikvartetin soittimien roolijakoa kokoonpanossa: 1. viulu on soolosoitin, 2. viulu soolon toinen stemma, alttoviulu vastaa äänialaltaan alttoa tai tenoria ja soittaa siis soinnun väliääniä. Sello on kvartetin basso. Järjestys pätee erityisesti varhaisemmassa musiikissa, mutta suunnilleen romantiikan ajalta lähtien alttoviulun ja sellon tehtävät monipuolistuvat ja myöhemmissä kvartetoissa jokaisella stemmalla on sooloja ja yhtä tärkeä osa kokonaisuudesta. (Klemola. 2008.)

Teoksia, jotka on sävelletty kvartetti-yhtyeelle, nimitetään kvartetoiksi. Jousikvartetto on siis sävelletty jousikvartetille ja voidaan esimerkiksi sanoa, että Kaveet-kvartetti esittää Šostakovitšin neljännen jousikvarteton.

2.1.2 Sävellysmuodon historiaa

Jousikvartetin kehittymistä yhdeksi taidemusiikin merkittävimmistä vakiintuneista kokoonpanoista voidaan tarkastella sille sävelletyn ohjelmiston kehityksen kautta. Varhaisia neliääniselle jousikokoonpanolle sävellettyjä teoksia löytyy jo barokin ajalta. *Sonata a quattro* tai *sonate en quatuor* -nimisiä teoksia voidaan pitää jonkinlaisina esikuvina jousikvartetolle, mutta näitä teoksia esitettiin ilmeisesti usein orkesterikokoonpanolla ja mahdollisesti kosketinsoitin-continuolla. Saksan ja Itävallan alueilta löytyviä neliäänisiä sinfonioita voidaan myös pitää jousikvarteton ja -kvartetin edeltäjinä. (Baldassarre, Griffins & Eisen. 2011.)

Jousikvartetton juuret sävellyksenä löytyvät eteläisen Saksan, Itävallan ja Böömin alueilta 1700-luvun loppupuolelta. Säveltäjiä kuten Karl von Ordóñez, Carl Ditters von Dittersdorf, Franz Xaver Richter, Johann Baptist Vanhal ja Joseph Haydn voidaan pitää sävellysmuodon kantaisina. Ennen 1780-lukua, jolloin kvartetti-termiä on ensimmäisen kerran alettu käyttää nuottijulkaisuissa, on samaiselle kokoonpanolle kirjoitetut teokset yleisimmin nimetty divertimentoiksi. (Baldassarre ym. 2011.)

Tyylillisesti ja rakenteellisesti varhaisissa kvartetoissa on sängen paljon hajontaa. Esimerkiksi Franz Xaver Richterin kvartetot op.5 ovat kolmiosaisia ja Joseph Haydnin op. 1 ja 2 ovat viisiosaisia. Haydn vakiinnutti jousikvartetton neliosaisen rakenteen vuoden 1770 tienoilla sävellettyjen kvartettojen op. 9 myötä. 1700-luvun lopun kvartetoista löytyy sekä hyvinkin polyfonisia kvartettoja että teoksia, joissa kolme soittajaa lähinnä säestävät yhtä solistia. (Baldassarre ym. 2011.)

2.2 Kaveet -kvartettimme

Kaveet-kvartetti aloitti yhteisen taipaleensa tässä kokoonpanossa syksyllä 2011. Liikelle paneva voima oli yksittäisten jäsenten tarve opintosuorituksiin sekä tietenkin halu soittaa vakiintuneemmassa kvartetissa hyvien kavereiden kesken. Yhtyeelle muotoutui myös selvä tavoite, kun 2. viulistin vanhempien kautta tarjoutui mahdollisuus pitää oma konsertti koulun ulkopuolella. Ensikonserttimme pidimme siis Tampereella Willa Macissa maaliskuussa 2012 ja ohjelmassa oli Schubertin Rosamunde-kvartetto sekä Prokofjevin 2. kvartetto.

Taipaleemme on jatkunut kahden eri B-kamarimusiikkitutkinnon parissa sekä pienellä omalla konserttikiertueella keväällä 2013, jolloin soitimme eri tilaisuuksissa Tampereella, Vaasan kamarimuusikot ry:n konserttisarjassa Vaasassa sekä omassa konsertissa Tallinnassa. Ohjelmistoomme tähän asti on kuulunut Schubertin ja Prokofjevin kvartettojen lisäksi Šostakovitšin 3. kvartetto, Griegin keskeneräinen kvartetto, Mozartin klarnettikvintetto sekä muutama pikkukappale.

Nimemme on peräisin suomalaisesta kansanrunoudesta ja se viittaa kvartettimme alkuaikojen poikkeuksellisiin harjoitusaikoihin, jolloin yhteisen harjoitusajan löytämisen

hankaluuksien vuoksi aloitimme monesti harjoitukset jo klo 07.15. Kaveet (yks. kave) on tarkoittanut kuunpimennyksen tuovia tai poistavia olentoja.

Kvartettiamme on ohjannut matkan varrella pääosin Tampereen ammattikorkeakoulun viulunsoiton lehtori Nikolai Fadeev sekä Sibeliuksen Akatemiassa Paavo Pohjola. Olemme saaneet neuvoja myös Tampereen konservatorion alttoviulunsoiton lehtorilta, Olli-Pekka Karppiselta sekä UHK-kvartetin jäseniltä Tampereen musiikkiakatemian UHK-kamarimusiikkiperiodilla.

2.2.1 Jäsenet

Kuvaamme työskentelyämme päiväkirjassa yksityiskohtaisesti ja projekti etenee juuri tällä tavalla, sillä työskentelemässä ja musisoimassa ovat juuri me neljä persoonaa omine tapoinemme. On siis tarpeellista kertoa lyhyesti jokaisen soittajan yleispiirteistä. Jotteivät nämä muodostuisi vain yhden tai kahden henkilön näkemyksestä, ovat seuraavat kommentit poimitut nauhoitetusta ryhmäkeskustelusta (Tuhkanen. 2013. Tampere). Koonnin näihin ”profiilikuviin” on tehnyt alttoviulisti.

1.viulu, Hanna Lipiäinen: ”Itsekurillisin -- määrää eniten -- vahva persoona -- valittaa eniten [harjoituksissa harjoiteltavista asioista]”. Hannasta oltiin myös sitä mieltä, että hän on usein vastuussa eniten meidän pitkän ajan suunnitelmasta ja hän ottaa jollain lailla vastuun kokonaisuudesta loppujen lopuksi.

2.viulu, Aarni Pennanen: ”Pelleilee, toisaalta siltä tulee ihan hyvii ideoita ja sitten se on kyllä kvartetin piristävä henki-- Aarnissa on se hyvä puoli, että sillä on joskus sellasia ideoita, joita mä [Hanna] en todellakaan allekirjoita niitä, mutta ne ovat hyvin virkistäviä -- luovia ideoita – hilpee homppeli, hirveen herttanen ihminen...”

Alttoviulu, Oili Tuhkanen: ”Se järjen ääni siellä, niinkun se on tollanen mukakiltti ihminen ja sit se hyvin voimakkaasti sanoo, et me kyllä katsotaan tämä ja sit me katsotaankin-- Oili on liima, että sä niinku yhdistät sen mun [Hannan] perfektionistisen tän...tää on pelkkä harjotus ja sen muun hulabaloon, mitä siellä tapahtuu satunnaisesti -- tasapainottava henkilö...”

Sello, Tuomas Roos: ”Kaikista jämäptein meistä ja järjestyksellisin ja... intonaatiofrii-kein-- järjestyksen ihminen – piilohuumorintajunen -- se on ensimmäinen, joka valittaa intonaatiosta, sieltä tulee sellasia perusasiaongelmia esiin aina...sieltä se pohjatyö taval- laan alkaa -- huumorintaju on tosi hyvä juttu...vaik Aarni on se aloitteen tekijä ni Tuo- mas lähtee mukaan, mikä itseasiassa toimii ihan hyvin, koska jos me tehtäis tiukkapi- pomenttaliteetilla töitä niin me oltais lopetettu kaksi vuotta sitten jo harjotukset...”

Keskustellessamme päädyimme siihen tulokseen, että henkilökemiat toimivat hyvin, mikä on erittäin tärkeää näillä tuntimäärillä samassa harjoitusluokassa. Vuosi on ollut rankka, sillä puolet kvartetin jäsenistä asuu Helsingissä ja puolet Tampereella, toisaalta olemme tehneet tiiviimmin ohjelmistoa kuin aiemmin. Työskentely etenee suhteellisen hyvin (aina on toki kehitettävää), sillä joukossamme on sekä täydellistä, perfektionistis- ta työntekoa vaativia henkilöitä sekä vastapainona kukkivaa huumoria, joka mahdollis- taa hyvän tasapainon harjoittelussa ja ilmapiiri pysyy hyvänä sekä avoimena. (Tuhka- nen. 2013.)

Opinnäytetyötä kirjoitettaessa Hanna opiskelee maisterin tutkinnossa toista vuotta Sibe- lius-Akatemiolla, Aarni musiikkiopistossa pyrkien musiikkikorkeakouluihin, Oili en- simmäistä vuotta Sibelius-Akatemiolla ja viimeistä Tampereen ammattikorkeakoulussa sekä Tuomas neljättä vuottaan Tampereen ammattikorkeakoulussa.

3 ŠOSTAKOVITŠ

3.1 Dmitri Dmitrijevič Šostakovič

Dmitri Šostakovič (1906–1975) oli venäläinen säveltäjä, joka eli koko elämänsä Neuvostoliitossa. Hän opiskeli Petrogradissa (myöhemmin Leningrad, nyk. Pietari) ja suuntautui pian modernistiseksi säveltäjäksi. Hänestä tuli kansainvälisesti tunnettu heti ensimmäisen sinfoniansa myötä (ensiesitys 1929), jolloin hän oli vasta 19-vuotias. (Burkholder, Grout&Palisca. 1960. 877–880.)

Šostakovič on ehkä parhaiten tunnettu 15 kvartetostaan ja 15 sinfoniastaan. Vähemmälle huomiolle länsimaissa ovat jääneet hänen laajat kokonaisuutensa elokuvamusiikin alalla, josta suurin osa on sävelletty meille huonommin tunnettuihin neuvostoelokuviin. Suhteellisen vieras on myös hänen yksinlaulutuantonsa, sillä suurin osa lauluista on sävelletty Venäjällä suosituille bassoäänelle, kun taas länsimaalaisessa perinteessä ollaan aina oltu enemmän kiinnostuneita sopraano- ja tenoriäänistä. Säveltäjän tuotantoon kuuluu myös balettisarjoja. Läntisessä maailmassa on ollut vaikeuksia suhtautua neutraalisti sävellyksiin, joita Šostakovič teki sosialistisen Neuvostoliiton tarpeisiin. Näiden kuorolaulujen, oratorioiden ja kantaattien sanomaa pitää kuitenkin osata suhteuttaa niiden historialliseen tilanteeseen, johon säveltäjä joutui joskus itsekkin myöntymään. (Poroila. 2010.)

Monet Šostakovičin sävellykset saivat suuren suosion. Vastaiskujakin oli: Stalinin nähtyä oopperan *Mtsenskin piirikunnan Lady Macbethin* (ensiesitys 1934), kielsi hän koko oopperan liian modernistisena ja räävittömänä. Tämän jälkeen säveltäjä kenties pelkäsi hieman elämänsä puolesta, sillä poliittisessa ilmapiirissä olivat muutamat taiteilijatkin joutuneet vankileireille. Muitakin Šostakovičin töitä kiellettiin ja sensuroitiin. (Burkholder ym.. 1960. 877–880.)

Varsinkin Neuvostoliiton kaatumisen jälkeen säveltäjän töistä on etsitty kaksoismerkityksiä ajan poliittisiin tapahtumiin verraten. Burkholderin, Groutin ja Paliscan (1960) mukaan Šostakovičin teokset upposivat ihmisiin myös Neuvostoliiton ulkopuolella, sillä hänen musiikkinsa oli keino tulkita tunteita, joita aikakaudella ei voinut sanoa ääneen. Asiasta on monia näkemyksiä. Murtomäki mainitsee artikkelissaan Poliitiikan

vuoksi murtunut maine (2013), että Šostakovitš on nähty vuorotellen kommunistijärjestelmän (vastentahtoisena) kannattajana ja sen uhrina. Säveltäjän arvostukseen se Murtomäen mukaan tuskin vaikutti (Murtomäki. 2013).

Maailmanlaajuisen suosionsa vuoksi säveltäjällä oli asema neuvostoliittolaisten säveltäjien keulakuvana ja se toi tietenkin myös etuja valtiolta, asiat eivät siis aina olleet niin huonosti kuin ajatellaan (Harris. 2013). Tittelillä toki oli se varjopuoli, että hänen täytyi miellyttää ja myötäillä poliittista ilmapiiriä ja säveltää teoksia, jotka olivat sopivia näihin raameihin, kuvaan, jonka muu maailma sai valtiosta. (Harris. 2004–2013.)

3.2 Neljännen jousikvartetton taustaa

Šostakovitš sai 4. kvartetton valmiiksi vuonna 1949. Se kiellettiin kuitenkin ensin, kuten moni muu säveltäjän teos ja sai ensiesityksensä vasta neljä vuotta myöhemmin, 1953 Moskovassa Beethoven-kvartetin esittämänä. Toinen ensiesitys oli 1954 Leningradissa ja silloin sen soitti Moscow State Philharmonic -kvartetti (myöhemmin Borodin-kvartetti). (Kuhn, 2010, 133.)

Tämä noin 25 minuuttia kestävä kvartetto on omistettu Šostakovitšin läheisen ystävän, Pyotr Vladimirovich Vil'yamsin muistolle. Vil'yams oli taiteilija, lavastaja ja maalari, joka oli tunnettu tekemistään muotokuvamaalauksista. Yksi tunnetuista on potretti itse Šostakovitšista. (Harris. 2013.)

Kvartetton säveltämistä edeltävänä vuonna Šostakovitš sai negatiivista huomiota ja häntä kritisoitiin ja syytettiin ”formalistisesta” tyylistä, joka nimenomaan ei kuulunut valtion mukaan sallittuun musiikin tyyliin. Formalistisella tyyllillä tarkoitetaan sisällöllisesti muotoon painottavaa tyyliä. Hän joutui lupaamaan säveltävänsä myös helpompaa ja ihmisläheisempää musiikkia. Samoihin aikoihin julkistettiin lista kielletyistä teoksista ja siihen kuului muun muassa hänen kuudes, kahdeksas ja yhdeksäs sinfoniansa. Nimensä ollessa julkisesti negatiivisessa valossa Šostakovitš menetti myös työnsä Moskovan ja Leningradin konservatorioiden professorina. Joidenkin lähteiden mukaan hän oli jopa itsemurhan partaalla ristiriitaisen paineen alla. (Harris. 2013;Kuhn. 2010.)

Vuonna 1949 onni kuitenkin kääntyi ja itse Stalin pyysi häntä edustamaan Neuvostoliittoa New Yorkissa pidettävässä kulttuurin ja tieteen maailmanrauhakonferenssiin (Cultural and Scientific Congress of World Peace). Šostakovitš sai samalla ilmaista Stalinille mielipiteen säädösten epäjohdonmukaisuudesta. Hän oli maansa edustaja samalla, kun hänen töitään oli kielletty. Pian Stalin muutti säädöksiään ja perui edellisvuoden listan formalistisuuden vuoksi kielletyistä teoksista. Matkalta palattuaan Šostakovitš alkoi säveltää neljättä kvartettoaan. (Harris 2013.)

Šostakovitš oli kiinnostunut juutalaisesta musiikista kvartetton säveltämisen aikoihin. Se oli kielletty ja arka aihe, mutta hän sävelsi aiheita 4. kvartettiin, vaikka varmasti tiesi sen aiheuttavan harmia. Harris arvelee artikkelissaan, että tämä oli joko säveltäjän vastalause politiikkaan ja solidaarisuutta vähemmistöä kohtaan tai sitten hän vain sävelsi inspiraationsa välittämättä siitä, pääsisikö teos yleisön kuultavaksi koskaan. Kvartetto sai vihdoin ensiesityksensä yhdeksän kuukautta Stalinin kuoleman jälkeen, jolloin poliittinen ilmapiiri hieman vapautui. (Harris. 2013.)

4 TEORIAPOHJA PÄIVÄKIRJA-AINEISTOON

Opinnäytetyömme edustaa laadullista tutkimusta ja olemme käyttäneet etnografista menetelmää sekä osallistuvaa havainnointia ja ryhmähaastattelumenetelmää. Tässä osiossa avaamme teoriapohjaa Eskolan ja Suorannan Johdatus laadulliseen tutkimukseen – kirjan myötä ja kerromme toimintatavoistamme tämän pohjalta.

4.1 Laadullinen tutkimus

Eskolan ja Suorannan mukaan (1999) laadullinen tutkimus tarkoittaa aineiston ja analyysin muodon kuvausta. Tutkimus on empiiristä eli havaintoihin perustuvaa (Eskola & Suoranta.1999. 13–15.)

Laadulliseen tutkimukseen kuuluu tiettyjä näkökulmia ja aiheita: Aineistonkeruumenettelmällä voidaan kerätä tietoa ja tutkittavan asian aineistoa tekstistä, esimerkiksi yleisönosastonkirjoituksista tai mainoksista. Myös haastattelut, havainnoinnit ja päiväkirjat voivat olla aineistonkeruumenetelmiä. (Eskola & Suoranta. 1999. 15–16.)

Tutkittavan aiheen parissa työskentelyssä osallistuvuus on keskeistä; tutkija voi joko osallistua tutkittavaan toimintaan tai pysytellä tarkkailijana. Tutkimuksen kannalta tieteellinen tulos olisi pätevämpi, jos tutkija pystyisi pysymään objektiivisena osapuolena. Eskola ja Suoranta (1999) kuitenkin kyseenalaistavat, onko objektiivisuus koskaan mahdollista ja esittävät väitteen, että objektiivisuus syntyy nimenomaan oman subjektiivisuutensa tunnistamisesta. (Eskola & Suoranta. 1999. 16–18.)

Puhutaan myös harkinnanvaraisesta otannasta. Laadulliselle tutkimukselle tyypillistä on, että tutkimuksessa keskitytään varsin pieneen määrään tapauksia ja ne pyritään analysimaan tarkasti. Tieteellisyyden peruste on siis laatu eikä määrä. Puhutaan harkinnanvaraisesta näytteestä eikä tilastollisista otantamenetelmistä. (Eskola & Suoranta. 1999. 18–19.)

Laadullisen tutkimuksen tunnusomaisia merkkejä ovat myös aineistolähtöinen analyysi, eli lähdetään mahdollisimman puhtaalta pöydältä ilman ennako-olettamuksia sekä hy-

poteesittomuus, eli ei aseteta tutkimushypoteesia etukäteen kuten tilastollisissa tutkimusmenetelmissä. Eskola ja Suoranta kuitenkin myöntävät, että havaintomme ovat aina latautuneet aikaisemmillä kokemuksillamme. Lisäksi tutkimusmenetelmään kuuluvat piirteet tutkijan keskeisemmästä asemasta ja narratiivisesta aineiston lähestymistavasta. Tutkijalla on siis enemmän vapautta toiminnassaan ja mahdollisuus joustavaan tapaan suunnitella ja toteuttaa tutkimuksensa. Narratiivisuus on taas ihmiselle luontainen tapa tehdä selkoa todellisuudesta; tarinamuodossa ja kertomalla. (Eskola & Suoranta. 1999. 19–24.)

Olemme keränneet päiväkirja-aineistoa kvartetin harjoittelusta yhtyeen alttoviulistin ja sellistin näkökulmasta maaliskuusta 2013 lähtien, jolloin myös aloitimme yhteisharjoitukset kvartetin kesken. Aineistoon kuuluu myös nauhoitettu harjoitus, tallenne esityksestä ja äänityksestä sekä ryhmäkeskustelu.

Osallistumme itsekin harjoituksiin ja kuulumme siis osana tutkittavaan projektiin. Näkökantamme on varmasti subjektiivinen, ja on koko ajan huomioitava havaintojen olevan kvartetin alajousten tekemiä ja kirjoittamia. Jousikvartetissa soittajien roolit ovat erilaisia, ja prosessin kuvaus olisi varmasti erilainen viulistien näkökulmasta.

Päiväkirjamerkinnot on tehty säännöllisesti joka harjoituksen jälkeen ja ne ovat harjoitusajaltamme 1.3.–2.5. Pyrimme esittämään ne koko kvartetin puolesta ja osapuolten yksityisemmät näkemykset on yritetty erottaa merkinnöin. Kirjoitimme päiväkirjamerkinnot kahteen kysymykseen perustuen: 1. Mikä on harjoituksen suunnitelma ja tavoite? 2. Onnistuttiinko näissä? Miksi/miksi ei?

4.2 Osallistuva havainnointi, ryhmäkeskustelu ja etnografia

Eskola ja Suoranta (1999) mainitsevat haastattelun olevan yksi aineiston keruumenetelmä. Tämän voi toteuttaa myös ryhmässä jolloin se muotoutuu usein ryhmäkeskusteluksi (Eskola & Suoranta. 1999. 86–99.)

Osallistuva havainnointi on keskeinen tapa kerätä aineistoa (Eskola & Suoranta. 1999). Tapahtuman sisältäpäin havaintoja tehden huono puoli on tutkijan taipumus subjektiivisuuteen ja inhimillisyyteen. Toisaalta, kuten Eskola ja Suorantakin (1999) mainitse-

vat, myös havainnoijan ulkopuolisuus saattaa olla huono asia, sillä vieraille henkilöille ei kerrota arkaluontoisempia asioita ja näkemys voi jäädä pintapuoliseksi. Tässä osallistuvassa tavassa havainnoijalla on myös mahdollisuus oppia itse (Eskola & Suoranta. 1999. 99–104).

Etnografia on havainnoinnin muoto, joka tapahtuu sosiaalisen todellisuuden luonnollisissa olosuhteissa, eli se on vastakohta esimerkiksi tilastollisiin tutkimusmenetelmiin. Etnografia on kokemalla oppimista, ja tutkija elää tutkittavassa ympäristössä sen arkipäivää. Etnografiassa havaintoja kerätään esittämällä kuvauksia ja näkökanta on kokonaisvaltaista. (Eskola & Suoranta. 1999. 104–111.)

Käytimme ryhmähaastattelua, kun halusimme kaikilta osapuolilta näkemyksen koko työskentelyjaksomme tuloksesta ja tunnelmista. Ryhmähaastattelu toteutui ryhmäkeskusteluna. Haastattelussa meillä oli kysymykset, mutta keskustelu ajautui teeman sisällä muihinkin aiheisiin.

Projektimme tarkoitus oli kehittää kvartetin työskentelytapaa, eli halusimme myös itse oppia ja kehittyä. Havainnoitsijat kokevat kaiken tapahtuman sisältäpäin, inhimillisyys havainnoissa on siis välttämätöntä. Toisaalta asiat ovat aitoja, eikä niissä esimerkiksi vierastella ulkopuolista tutkijaa.

5 KVARTETON TYÖSTÄMINEN

5.1 Prosessikuvaus

Aikataulullisesti valmistimme kvartetin esityskuntoon vähän yli kuukaudessa ja määränpäämme, kamarimusiikkitutkinto, oli kahden kuukauden päässä ensimmäisistä yhteisharjoituksista. Ennen koko prosessia sovimme kaikki harjoitukset tuohon päivään asti, ja kaikille oli erittäin selvää, kuinka paljon aikaa ja yhteisharjoituksia oli käytössä. Aikataulu piti ihan muutamaa yksittäistä perumista lukuun ottamatta.

Olemme jäsentäneet lopputulosta niiden aihealueiden osilta, jotka tuntuivat tärkeiltä ja nousivat esiin keskeisinä teemoina päiväkirjakirjoituksestamme. Listaa analysoitavista asioista voisi silti jatkaa loputtomiin.

Ehdimme suunnitelmasta poiketen kirjoittaa myös kamarimusiikkitutkinnosta Sibelius-Akatemialla, ja siitä on mainintoja kertoessamme saamistamme palautteista.

5.1.1 Toimintatapamme edellisissä periodeissa

Kehitystä ja työtä analysoidakseen täytyy kertoa taustastamme. Kvartetissamme roolijaako on mennyt niin, että 1.viulistimme Hanna on lopulta ollut määräävin taho ja se, joka on ottanut kokonaisuudesta eniten vastuuta aktiivisesti. Toki jokainen meistä tekee asian eteen jotain, mutta realismi ohjelmiston valmiiksi saamisessa tietyssä aikataulussa on parhaiten hänellä hallussa.

Harjoittelumme on ollut tehotonta (omasta mielestämme, tai kehityskelpoista) ehkä juuri siksi, että muut ovat nähneet harjoitukset enemmän vain omalta kantiltaan, harjoittelun siis oman osuutensa ja jättäneet kokonaisuuden ”jonkun muun” harteille (tai Hannan). Alussa harjoitukset ovat olleet hauskoja, mitä on seurannut kausi, jolloin mikään ei oikein etene, ja silloin meillä on ollut monia aivan turhia yhteisharjoituksia. Emme ole keksineet ratkaisua tilanteeseen ilman ohjaajaa, ja ilmapiirikin on muuttunut sen verran huonoksi ja stressaavaksi, että olisi ollut helpompaa vain luovuttaa. Pari viikkoa ennen esitystä paniikki kuitenkin on saanut aikaan ihmeitä ja loppujen lopuksi konsertti

on mennyt kohtalaisesti. Esiintyminen on aina piristävää, mutta epäpuhtaat ja hajallaan olevat paikat ovat aiheuttaneet nolostusta ja ainaisia aatteita: ”Olisimme kyenneet parempaan, jos...”

Kuitenkin kahden vuoden yhteisten harjoitusten tuloksena olemme jatkuvasti kehittyneet paitsi yhteissoittotaidossamme, myös harjoittelutaidoissamme. Ennen tämän Šostakovitšin neljännen kvartetin aloittamista olimme kehittyneet jo varsin pitkälle erityisesti kvartetisoiton perusasioiden, kuten intonaation ja yhteneväisen jousenkäytön harjoittelussa, ainakin verrattuna siihen, mistä lähdimme liikkeelle. Näistä kyvyistämme olemme saaneet myös positiivista palautetta aiemmissä kamarimusiikkitutkinnoissa.

Tänä vuonna tehokkuuden tarvetta on lisännyt se, että puolet kvartetista joutuu aina matkaamaan yhteisharjoituksiin asuessamme eri kaupungeissa. Silloin olemme kaikki halunneet, että nuo harjoitukset ovat niihin kuluneen ajan ja rahan arvoisia. Lisäksi työstimme tämän kvartetin valmiiksi lyhyemmässä ajassa kuin kappaleita koskaan aikaisemmin, minkä vuoksi aikaa ei ollut liiemmin hukattavaksi. Muutosta siis kaivattiin. Saatiinko sitä?

5.1.2 Harjoitussuunnitelmat ja niiden toteutuminen päiväkirjan mukaan

Päiväkirjaa lukemalla selviää, että tarkkaa suunnitelmaa ei kannattanut tehdä, joskin ajatusten aukikirjoittaminen saattoi auttaa muistamaan asioita tai ainakin selkiytti niitä. Suunnitelmassamme tulee hyviä asioita esille:

Harjoitellaan vielä neljättä osaa. Edellisten harjoitusten perusteella tuli havaituksi, että siirtymä kolmannen ja neljännen [osan] välillä vaatii melkein transsendenttista yhteissoittokykyä, tätä täytynee siis vielä harjoitella. Osassa on kohtalaisen pitkiä pätkiä sellaista materiaalia, joka ei ole yhteissoitannollisesti vaikeaa. Esim. 1. viulun soolo jostain siitä alun paikkeilta, kun muilla on vain komppia. Vaihtuvien tahtilajien paikat tarvitsevat vielä lisäharjoitusta. Otetaan pyrkimykseksi sopia *poco piu mossosta*, itse [Tuomas] olen sitä mieltä, että se olisi kiva toteuttaa (Riemuitse Oili, saat tukea mielipiteellesi) . Harjoituksen edetessä selvinnee, jääkö aikaa esim. puhdistaa sellon ja alton unisonopaikkoja. Osan loppupuolella on erityisen intonaatiollisesti selkeitä paikkoja, jotka tulee puhdistaa (esim. ennen sellosoloa, jota muut komppaavat *pizzicatoilla*.)

Mutta todellisuus sillä kertaa oli toista:

Teimme pikaisen lämmittelyharjoituksen neljännestä osasta ennen Nikolai Fadeevin tunnille menoa. Soitimme lähinnä jalan kera yhteen, paniikkitreeni.

Asioita, joita suunnittelimme edellisessä kohtaa, tuli kuitenkin harjoiteltua myöhemmin. Suunnittelu ei siis koskaan ole täysin turhaa, vaan ajatusprosessi selkiytti varmasti seuraavien harjoitustemme sisältöä. Lisäksi täysin ilman suunnitelmaa toimimisessa on vaarana käyttää aikaa vähemmän tärkeiden asioiden harjoitteluun.

Jokaisella jäsenellä oli aina omia toivomuksiaan ja harjoitukset etenivät joskus aivan muuhun suuntaan kuin olimme suunnitelleet. Tässä tilanteessa meidän kahden päiväkirjoittajan mielestä aikaa meni yhden soolon katsomiseen, kun tarkoitus oli löytää muitakin yhteissoitannolliset paikat.

Neljännän osan läpimokellus puoliprimavistana... Hk64 eteenpäin $\frac{3}{4}$ -tahtilajit ovat vaikeita. 65:n teemasta vaikea hahmottaa millä tahdinosalla mennään. 74 eteenpäin hinkattiin hirveästi, koska Hannalla oli korkeita ääniä... Selviydyimme loppuun kuunnellen Hannan jalkaa, emmekä toisiamme. Siispä tavoite saada jonkinlainen käsitys siitä mitä muut soittavat ei toteutunut.

Toinen kysymys päiväkirjassamme oli ”Saatiinko jotain aikaan? Miksi/miksi ei?” Tästä otteesta huomaa, että toki saimme aikaan, mutta sävymme oli aina vähän tyytymätön ja sellainen, että onnistuimme, mutta se ei riitä. Asia kuvaa ehkä vähän persoonallisuuksiamme ja työtapaamme oman soiton parissa.

Toisessa osassa alettiin löytämään intonaatiota alussa 2vl+altto, tosin täysin puhdasta versiota ja kompromissia ei kaikkiin paikkoihin löytynyt-tarvitaan lisätyötä ja tarkempaa sellaista. Ensimmäisen yhteisen suuren nousun intonaatio ilmeni myös erittäin vaikeaksi. Yritettiin katsoa sointuja pianolla ja se auttoi vähän-lisää tällaista työtä varsinkin niiden sointujen kanssa, jotka enemmän klustereita? Intonaatio täytyy harjoitella pienemällä nyanssilla, jotta kaikki äänet kuuluu ja ääni ei prässätty, tästä tosin oli vähän erimielisyyksiä vielä.

Työskentelytapamme kriittisyydestä huolimatta, tai ehkäpä juuri sen vuoksi, olimme lopussa kuitenkin tyytyväisiäkin ja se ilmenee myöhemmin esimerkiksi ryhmähaastattelukappaleessa.

Tapanamme on aina harjoituksen päätteeksi keskustella nopeasti (kun joku jo on jo juoksemassa ulos ja toisella on puhelin korvalla), mikä osa on seuraavalla kerralla läpi-

soitossa tai puunauksen kohteena. Tällaiset yhteissopimukset toimivat paremmin, kun kaikki ovat tietoisia suunnitelmasta eikä vain kaksi jäsentä. Loppujen lopuksi sen päivän harjoitukset rytmittyivät tarkemmin sen mukaan, kun viritellessämme soittimia osapuolet esittävät toiveensa ja sovimme demokraattisesti seuraavan parin tunnin ajankäytöstä.

Tämän kvartetton työstämisaajan harjoituksista suurin osa oli hyödyllisiä, sillä kokonaisuudessaan ajanjakso ei noudattanut perinteistä hauskanpito – aikaansaamattomuus – paniikki -linkaarta. Meidän kahden kokemuksen mukaan päiväkirjalla ja erityisesti siinä tehtävällä suunnittelulla oli kuitenkin vaikutus asiaan. Luultavasti siksi, että suurin osa kvartetista otti vihdoin vastuun kokonaisuudesta (kehityksestä, tehokkuudesta ja ajankäytöstä) koko ajan eikä vain yksi kvartetin jäsen.

Vain pari kertaa emme saaneet ainakaan alttoviulistimme mielestä tarpeeksi aikaa. Kaksi kertaa siksi, että joku, jotkut tai kaikki olivat liian väsyneitä.

Treenit ovat aika riehuisat: Hanna on edelleen kipeä, Tuomas tulee koko aamupäivän kestäneistä treeneistä, joissa kuulemma vain keskusteltiin 4 tuntia ja itse [Oili] olen edelleen ihan pihalla toissapäiväisen B-tutkinnon vuoksi. Jo tavallisissa oloissa meistä vilkkaimmin käyttäytyvä Aarni syö nälkäänsä suklaalevyn ja juo energiajuoman; soppa on valmis.

Joskus opettajalle mennessämme suoritamme paniikkiharjoituksia, jotka nimensä mukaan aiheuttavat lähinnä paniikkia korvien avaamisen/lämmittelyn sijaan. Tähän meni joku harjoitus. Kerran kaikki taas johtui meistä riippumattomista syistä.

Harjoituskoppinamme oli kellaribunkkeriluokka, jossa on kamala akustiikka. Balanssin kuuntelu oli vaikeaa, ellei mahdotonta ja intoneeraaminen [intonaation kuuleminen] oli vaikeaa. Lisäksi luokka aiheuttaa päänsärkyä. Käytössämme oli kaksi nuottitelinettä ja joku soitti urkuja viereisessä luokassa...

Kuten myöhemmässä kvartettikeskustelussa ilmenee, olimme aika tyytyväisiä tehokkuuteemme, tai ainakin uskossa, että se on kehittynyt. Asiaan täytyy suhtautua kriittisesti, sillä sellistimme nauhoitti salaa erään harjoituksen ja kirjoitti sen auki. Ilmenikin hyvin paljon sitä, miten paljon puhumme ja miten asioissa poukkoillaan (asiaankuuluvissa sekä kuulumattomissa). Kummallisesti kuitenkin saamme aikaan tuossa hälinässä.

Sitten kuuntelemme Borodin-kvartetin soittoa. Nauha pätkee. Ihmetellään Dubinskyn ääntä. Hanna riemuitsee, kun Dubinsky ei osunut jollekin sävelle. Jälleen seuraa keskustelua. Ihmettelen [Tuomas] Berlinskyn vibraattoja ja koitan sellolla. Aarni vaatii myös huiluäänelle vibraattoja. Ehdotan, että soitamme ensimmäistä osaa Mozart-tyyliin, johon Aarni innostuu heti ja Hanna karjaisee “ei todellakaan koiteta”. Seuraa ensimmäistä osaa Mozart-tyylillä.

5.1.3 Aikajana

Emme varsinaisesti kirjoittaneet pitkänajansuunnitelmaa ylös. Se tavallaan sovittiin suullisesti keskustelemalla koko kvartetin kesken pitkin matkaa. Kaikilla kuitenkin oli tiedossa jo edeltäkäsikin kaikki tulevat yhteisharjoituksemme ja aikataulumme. Lisäksi meillä oli erittäin selvä tavoite. Osien valmiiksi saaminen rytmittyi ehkä myös sen mukaan, kun esitimme kappaleita ohjaajillemme, sillä näitä tunteja oli niukalti.

Kappale oli hyvässä kunnossa (lue: kasassa ilman riskipaikkoja tai keskeytymisvaaraa) jo viikkoa ennen ensimmäistä esitystä eli hyväntekeväisyyskonsertissa huhtikuussa. Ei ollut sellaista paniikkioloa kuten aikaisemmin, olimme siis harjoitelleet tehokkaammin. Esitys meni ihan hyvin ainakin sikäli, kun saamiimme kiitoksiin on uskomista.

Alttoviulistin mielestä biisi oli kasassa esityksessä, pieniä vääriä ääniä tuli vähän kullakin, mutta ne eivät haitanneet muita tai aiheuttaneet sekaannuksia kokonaisuuteen. Varmaankin olosuhteista johtuen odotimme takahuoneessa melkein 2h omaa vuoroamme – esitys ei kuitenkaan loistanut erityisesti...ihmiset väsähtivät ja soittivat vain ääniä, tylsää?

Ensimmäinen päätavoitteemme, tutkinto Tampereella, sujui myös rauhallisesti mielin, vaikka ennen sitä oli yli viikon tauko ja sen jälkeen harjoittelimme vain edellisiltana.

Tutkintoa emme jännittäneet ja stressanneet kovinkaan paljon, olihan tilanne tuttu ja lautakunta sisälsi “mukavia” opettajia. Tuomas (ja kvartetti) sai arvosanaksi 5.

Kokonaisuudessaan ajankäyttömme koko aikavälillä onnistui aika hyvin. Harjoituksia tai tapaamisia meillä oli noin 16 sisältäen 5 kertaa ohjatun tunnin, ja mukaan on laskettu myös esitystä edeltävät lämmittelyharjoitukset, joita oli 3. Harjoituksemme kestävät keskimäärin aina kaksi tuntia (lämmittelyt vain puoli). Koimme aikamäärän riittävän

hyvin. Ennen Sibelius-Akatemian tutkintoa teimme myös nauhoituksen, joten olo oli erittäin varma lavalle mennessä.

5.1.4 Kvartetti haastattelussa: kehitystä, kehitettävää ja onnistumisia

Keskustelimme tutkinnon jälkeen sen hetkisestä tilanteesta, kehityksestä tämän periodin ajalta ja kaikilla oli paljon sanottavaa. Kysymyksenä oli ”Miten harjoitusprosessimme on onnistunut ja onko harjoittelu ollut tehokasta tämän kappaleen työstämisen aikana?” Keskustelu kuitenkin ajautui myös koko yhteisöitoaikamme arvioimiseen. (Keskustelun, joka pidettiin äänityksen päätteeksi 4.5.2013 Pyynikkisalissa, Tampereella litteroitu ja koonnut Oili.)

Tuomas aloitti kertomalla mielipiteensä: ”Me ollaan ensimmäistä kertaa suhtauduttu sillain hartaudella intonaatioon, että ollaan saatu pätkii oikeesti puhtaaks ja ollaan istuttu ja harjoteltu niitä...”. Aarni yhtyi myös mielipiteeseen: ”Intonaationallinen kehitys on ollut aika huimaa”, mutta muisteli myös hetkiä, jolloin yritimme puhdistaa sointuja ja siirsimme vaikeat kohdat aina seuraavaan kertaan. Samasta aiheesta muistelimme myös sitä, kun harjoittelu keskittyi joskus 35 minuuttisessa kappaleessa vain pariin sointuun, jotka eivät sitten kuitenkaan olleet esityksessä puhtaita. Hanna tiivistää keskustelemamme: ”Asioiden rakentamisessa me ollaan aika hyviä, osataan, jos sit halutaan ja jaksetaan...”

Keskustelu siirtyi myös aiheeseen ”harjoittelun tehokkuus” ja siitä olimme sekä sitä mieltä, että olemme kehittyneet paljon, että kehitettävää todellakin on. Hanna kuvasi tilannetta omalta näkökulmaltaan: ”Se mikä mua henkilökohtasesti rassaa on se harjoitusten tehottomuus – mut mä oon kyllä hyvin tietoinen siitä, et jos me tehtäis töitä sillä mun tiukkapipoisuusmeiningillä niin ei me jaksettais tehdä. Se ehkä sopii yhdelle hengelle yksin harjoitusluokassa, mutta...”. Asialla on siis puolensa. On tärkeää, että harjoituksissa saadaan aikaan, mutta ilmapiiri on erittäin merkittävä asia kunkin jäsenen motivaation kannalta. Muistellessa alkuaikojamme, kvartetin perfektionisti myös myöntyy: ”Jos ajattelee sit sanoinkuvaamattoman suurta kurittomuuden astetta niin ollaan kehitytty...”. Keskustelussa tulee myös ilmi, että harjoituksia on ollut tarpeeksi monta ja olemme tehneet niissä töitä suhteellisen loogisesti.

Kaikki ovat yhtä mieltä siitä, että yhteishenki on kehittynyt aina vain parempaan suuntaan. Lavalla on usein todella hauskaa. Harjoitusajasta Oili toteaa: ”Ei ole ollut sellasta turhautumisaikaa, ku on aiemmin ollu...meillä oli viime vuonna sellasia paniikkikohtauksia [harjoituskauden] lopussa, nyt ei oo ollu sellastakaan -- meillä on ollu hauskaa koko ajan”. Olemme tutustuneet toisiimme Aarnin mukaan sen verran, että ”harjoittellessa kaikkee ei tarvi sanoo ääneen”. Hanna lisää aiheeseen vielä: ”Musta parasta tässä on se meidän kyky tehdä töitä yhdessä, vaikka me ollaan erimielisiä asioista, me ollaan hyvin erilaisia ihmisiä, niin me kuitenkin pystytään tekemään yhdessä töitä.” Tärkeä asia on myös kommunikaatio ja sen tapa. Meille on muotoutunut hyvin avoin ilmapiiri tämän suhteen ja ehkä se toimii juuri huumorin varjolla, kuten Tuomas asian ilmaisee ”syyttelyä ilman loukkaantumisia”.

Balanssista on myös vähän eriäviä mielipiteitä. Asia sekoittuu helposti myös soittajien aktiivisuuteen. Oili muistelee palautteita opettajilta, joissa asiasta on puhuttu erityisesti alajousten kannalta ja miettii, kuinka sellaista voisi harjoitella: ”istumajärjestystä vaihtamalla, sillä, että päätetään liidauksia ronskisti sellolle tai altolle ja toteutetaan ne myös...”

Yhteisiä kehitysideoita kuitenkin löytyy, emme pidä itseämme täydellisenä. ”Semmonen mitä voitais tehdä enemmän on se taide, jota meillä ei ole oikeestaan... meil on tosi loistavii paikkoja ja sit sellasii tyhjiä”, toteaa Hanna. Tyhjästä äänistä ja taiteen luomisesta kaikki eivät koe samoin. Silti kehitysideoita löytyy: ”Me voitais yhdessä kuunnella jotain levytyksiä...”, tuumii Aarni, johon Tuomas lisää ehdotuksensa: ”... juoda kaljaa ja miettiä tulkintaa.” Hanna lisää ehdotuksensa ”eri saundien” kokeilemisesta.

Keskustelu päättyy siihen, että olemme hyvillä mielin kokonaisuudesta. Kuten Hanna asian ilmaisee: ”95% mä oon ollut ihan tyytyväinen” ja me muut olemme erittäin samaa mieltä.

5.1.5 Muita asioita

Koko prosessia ja työtehokkuuttamme edisti lopulta varmaan se, että valmistaessamme kappaletta jokaisella jäsenellä oli jokin motivaatio sen tekemisessä. Toki haluamme soittaa aina hyvin esityksissä, mutta motivaatio on vielä suurempi, jos kyse on omasta

tutkinnosta. Tämän kappaleen kanssa kolme jäsentä suoritti tutkinnon ja huhtikuun konsertti oli tavallaan neljännen osapuolen resitaalipaikka, jossa suurin osa yleisöstä oli hänen tuttaviaan.

Edellä mainittu syy edisti tehokkuuttamme. Samoin muut aiemmin mainitut, kuten suunnitelmallisuus, tunne vähemmästä ajasta, sillä harjoituksiin täytyi matkustaa. Lopputuloksemme tehokkuudesta on, että se ei kuitenkaan ollut ihan tarpeeksi ja pystymme parempaan. Tosin kuten ryhmähaastattelussa käy ilmi, täytyy meidän silti pitää kiinni huumorista ja tarpeeksi vapaasta olostani, jotta hyvä ilmapiiri pysyy.

Erytymme vaatii myös yhteishenkemme ja huumori siinä. Ryhmädynamiikkamme toimii. Kuten sellistin aukikirjoittamasta harjoituksesta huomaa, se yleensä auttaa lievittämään tilannetta ja voimme sen avuin sanoa asioita hyvin suoraan toisillemme.

Keskustelemme hetken siitä, miksi vellomme ja kuinka komppi on kuin sydäntautisen sydämenlyönnit. Sitten yritämme lähteä alusta, Hanna falskauttaa [soittaa epävireisesti] ensimmäisen äänensä niin räikeästi, että kaikki repeävät ja minä [Tuomas] huomautan Aarnille ja Oilille, että heidän sävelensä syttyvät ja sammuvat eri aikoihin. Aarni kääntää minun sammua keskenäni.

Päiväkirjakirjoittaminen oli lopulta positiivinen asia koko työmme edistämässä niin ajankäytöllisesti kuin tehokkuuden kannalta. Työmäärää se kuitenkin lisäsi aika paljon, ja oikeassa elämässä harvoin kirjoitamme näin johdonmukaisesti tällaisia asioita ylös. Päiväkirjan tehokkuutta lisäsi myös se, että kun kirjoitimme merkintöjä välillä myös vuorotellen alttoviulistin ja sellistin kesken, se tavallaan avasi väylän nähdä toisen ajatuksia, jotka saattoivat olla hyvin erilaisia kuin omat. Harvoin toteutuu oikeassa elämässä, että samaa päiväkirjaa kirjoittaisi monta henkilöä. Puimme asioita yleensä vain oman päänsä sisällä siksi, että harjoittelu vie konkreettisesti paljon aikaa.

Mietimme sitä, mikä voisi vastata oikeassa elämässä tätä päiväkirjaa ja parempaa suunnittelua sekä koko kvartetin kaikkien jäsenten vastuunottoa enemmän. Ainakin positiivinen kokemus tästä prosessista auttaa omalta osaltaan ja se, että rikoimme aiempaa roolijakoamme.

Mitä aiemmin emme ole maininneet, harjoituksiin liittyy myös jollain lailla työjakoroolit, sillä näin monen ihmisen kerääntyessä vaaditaan aina myös konkreettista itse harjoit-

teluun liittymätöntä työtä: nuottien hankkiminen, luokkien varaaminen, yhteydenpito kaikkien kanssa, aikatauluista ja tunneista sopiminen ohjaajien kanssa. Olemme jossain määrin vakiinnuttaneet vastuunjakamisen tässä ja mielestämme se on jollain lailla yhteydessä myös ryhmädynamiikkaan ja siihen, että kaikki olemme jutussa mukana.

Saimme myös mahdollisuuden äänittää kvartetton Tampereen konservatorion Pyynikkisalissa heti Tampereelle tehdyn kamarimusiikkitutkinnon jälkeisinä päivinä. Tällaisen rupeaman aikana, jossa jokaisella soittokerralla jokaisen soittajan on koko ajan yritettävä parastaan, voi oppia paljonkin kvartettisoitosta. Usein harjoituksiin voi olla vaikea panostaa samalla intensiteetillä kuin vaikkapa konserttiin, erityisesti jos on juuri istunut kaksi tuntia junassa ja juossut siitä suoraan harjoituksiin. Äänityksen aikana ei juuri ollut mahdollista soittaa ikään kuin puolella teholla, minkä seurauksena musiikin tekemisen meininki oli suurempaa kuin harjoituksissa.

Tämän kahden päivän mittaisen äänitysrupeaman aikana tulimme soittaneiksi kappaletta enemmän ja pidemmissä pätkissä läpi kuin kertaakaan harjoituksissa, jossa usein olemme keskittyneet pienempien kokonaisuuksien työstämiseen. Kokonaisia osia useita kertoja soittaessa kappale tulee tutummaksi ja sitä alkaa jäsentää jotenkin laajemmalla tasolla. Äänittäminen on myös siitä paljastava tilanne, että jokaisen virheensä pääse heti kuuntelemaan nauhalta. Äänittäessä huomaa myös pakostakin, mitkä paikat kappaleesta saadaan kelvollisina nauhalle ja mitkä joudutaan jättämään vähemmän kelvollisiksi. Loputtomiin samaa paikkaa ei ole aikaa äänityksessä hinkata, eikä editoimisellakaan voi sentään ihmeitä tehdä.

5.2 Teoksen läpiharjoittelu: Jousikvartetto nro 4, op. 83, D-duuri

Osat: 1. *Allegretto*, 2. *Andantino*, 3. *Allegretto*, 4. *Allegretto*.

Tässä kappaleessa kuvaamme päiväkirja-aineiston pohjalta koko sen työn, minkä olemme yhteisissä harjoituksissa kvartetton eteen tehneet ja minkälaisiin musiikillisiin ja teknisiin ratkaisuihin olemme päätyneet. Läpimenokappaleen on pääosin kirjoittanut sellisti, mikä osin tuo näkökantaa musiikin tarkasteluun. Etenemme siten, että kuvaamme osa kerrallaan kohtaamiamme ongelmia ja sitä, millä keinoilla olemme näitä paikkoja harjoitelleet. Nuottiesimerkit ovat kirjoitetut uudelleen käyttäen Denemo-

nuotinkirjoitusohjelmaa tätä opinnäytetyötä varten Edition Eulenburgin partituurista. Samasta partituurista ovat myös peräisin harjoituskirjaimet (lyhennettynä hk tai vain numero), joihin viittaamme selkeämmin kuvataksemme sitä, missä kohdassa kappaletta tarkalleen liikumme.

Alkaessamme harjoitella vertasimme varsinkin tempomerkintöjä Borodin-kvartetin tulkintoihin. Šostakovitsilla merkinnät ovat usein kummallisia, varsinkin nopeissa osissa ja silloin luotamme enemmän Šostakovitšin kanssa työtä tehneen kvartetin versioihin. Tosin hekin soittavat yleisesti kovalla tempolla nopeita osia koko ohjelmistossaan.

5.2.1 Ensimmäinen osa: *Allegretto*

Ensimmäinen osa avaa jousikvartetton kirkkaasti. Tempomerkintä puolinuotti=100 on sangen reipas, mutta soitettavissa. (Tämä on ehkä Šostakovitšin oma merkintä. Sitä ei ole Sikorskin ja Eulenburgin editioissa laitettu sulkeisiin, kuten silloin kun merkintä on jonkun muun myöhemmin lisäämä).

Osan tunnelmia ja kokonaisuutta kuvaa hyvin Harrisin kuvailu teosesittelyssään (2013), jossa hän vertaa alkua säkkipillien soittoon ja kertoo D-duurin historiankuvasta kirkkaana sävellajina, sillä trumpetit olivat tuolloin d-vireisiä. Musiikki tässä on hänen mielestään itämaalaista ja höystetty viittauksella peitettyyn suruun. Ensin se nousee terävästi dissonoivaan kaaokseen, mutta sitten heikkene miellyttävämpään ja harmoniseen maailmaan, joka ennakoi toista osaa. (Harris. 2013.)

Osan alusta aina harjoituskirjaimeen 3 asti sello ja alttoviulu soittavat urkupisteenä säveltä d. Tämän päällä liikkuu viulujen kaksi itsenäistä teemaa. Kokemuksemme mukaan tämä taite ei ole erityisen haastava yhteissoitannollisesti, mutta intonaatio tuottaa siinä omat ongelmansa. Molempien viulujen tulisi intonoida melodiansa siten, että ne sopivat urkupisteen päälle. Saavutimme harjoituksiemme myötä kelvollisen intonaation tähän taitteeseen ilman sen suurempia hankaluuksia lähinnä läpisoittojen myötä.

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, and the bottom two staves are for Cello and Double Bass. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first two staves contain melodic lines with slurs and accents. The bottom two staves contain a sustained bass line with slurs and accents. The dynamic marking 'mf' is present in all staves.

KUVA 1. Nuottiesimerkki kappaleen kolmesta ensimmäisestä tahdista, josta ilmenee alton ja sellon urkupiste sekä viulujen melodiat.

Nikolai Fadeevilta saimme alkuun ohjeistuksia, että alttoviulun ja sellon urkupisteen tulisi olla objektiivinen ja aika hiljaa. Meille ei koskaan täysin selvinnyt, millä tavalla sävel voisi olla objektiivinen, mutta olemme päätyneet soittamaan sitä kohtalaisen hiljaa ja ilman *vibratoa*. Ensimmäisessä tutkinnossamme saimme kuitenkin palautetta siitä, että sellon ja alton urkupisteet eivät tukeneet melodiaa tarpeeksi. Fadeev ohjeisti myös ensiviulistiamme soittamaan teemaansa kuin innostunut pikkupoika, joka herää aamulla auringonpaisteeseen. Paavo Pohjola kuvasi tilanteen taas kuulijan kannalta: soitto tulee jostain kaukaa, kenties talon sisältä, mutta voimakkaasti. Kun nyanssi 4 tahtia ennen harjoituskirjainta 2 putoaa pianoon, kuulija kiinnittää musiikkiin huomionsa ja alkaa etsiä, että mistä soitto tulee. Hk 3 kuulija löytää etsimänsä ja näkee muusikot.

Seuraava taite harjoituskirjaimesta 3 aina harjoituskirjain 6:n jälkeisiin tahteihin osoitautui meille varsin haastavaksi. Tässä taitteessa 1.viulu ja alttoviulu soittavat unisonossa yhtä teemaa ja 2.viulu ja sello soittavat unisonossa toista teemaa. Lisäksi sellolla ja alttoviululla soi koko taitteen ajan edelleen urkupiste d teemojen mukana. Hankaluudet tässä ovat olleet lähinnä intonaatiollisia. Paitsi, että soittajien pitäisi soittaa pareittain unisonot puhtaaksi, pitäisi kaikkien äänien vielä sopia urkupisteen päälle. Sellisti ja alttisti pystyvät harjoittelemaan teemat harmonisesti puhtaiksi, sillä d-kielen soidessa vierisellä kielellä, ei ole vaihtoehtoa. Siksi viulistimme, jonka unisono-teemat kulkevat oktaavia korkeammalta joutuivat muuttamaan melodista käsitystään intonaatiostaan.

Työstimme intonaatiollisen katastrofin aluetta harjoituskirjaimesta 3–5 harjoittelemalla hitaassa tempossa pareittain. Ensimmäisen harjoituskäytöksenä paikasta ei tullut briljantin puhdas. Kehitys ei ollut korvinkuultavaa, mutta ainakin tunnistimme kaikkein vaikeimmat paikat.

Tätä taitetta olemme työstäneet niin yksinäisellä harjoittelulla, kuin harjoittelemalla pareittain varsinaisten kvartettiharjoitustemme ulkopuolella. Harjoituksissa olemme myös soittaneet teemaa 1.viulu + sello, 1.viulu + 2.viulu, alttoviulu + sello jne.. Lisäksi käytimme vielä lähes yhden kokonaisen harjoituksen siihen, että kasasimme kaikki päällekkäiset harmoniat urkupisteestä lähtien ylöspäin. Tämän jälkeen soitimme erittäin hitaassa tempossa muutaman tahdin mittaisia pätkiä toistaen samoja tahteja useita kertoja. Tärkeää tässä tavassa oli seisahtua aina hetkeksi, jotta korvat eivät kyllästy ja tarkkaavaisuus pysyi hitaassa tempossa.

Kummatkin opettajamme ohjeistivat selloa ja alttoa tässä siihen, että urkupiste ei saisi häiritä melodiaa. Pohjolan ratkaisu tähän oli se, että melodialinjaa tulisi fraseerata aktiivisesti ja antaa urkupisteiden soida mukana niin luonnollisen voimakkaasti kuin se tulee. Viulun ja alttoviulun melodiassa Pohjola kehotti myös välttämään tarpeettomia painoja tahtienalkuihin ja sen sijaan tuomaan muuttuvia säveliä esiin kuten esimerkiksi yllä olevan nuottiesimerkin nouseva linja f-fis-a (1. viulun ja alttoviulun melodian muuttuvat sävelet).



KUVA 2. Hk 3: kaksi päällekkäistä unisonoa ja urkupiste. 1. melodiallisesti tärkeät sävelet f-fis-a on ympyröity.

Seuraavan kerran varsinaiseksi ongelmapaikaksi meille osoittautui harjoituskirjaimen 14 ympäristö. Sitä edeltäviä paikkoja emme joutuneet erityisesti pysähtymään harjoitteluun, vaan ne kasautuivat itsestään harjoitusten läpisoittojen myötä. Tälle välille sattuu kuitenkin useita taiterajoja, joiden muotoiluun saimme opettajiltamme ohjeistusta. Harjoituskirjainten 8 ja 10 välissä jokaisella stemmalla on vuorotellen muutaman tahdin

mittaisia liikkuvia aiheita. Näissä kohdissa Fadeev ohjeisti soittamaan jokaisen yksittäiset melodianpätkät solistisemmin. Harjoitusten myötä olemme huomanneet näiden paikkojen vaarana olevan tempon hidastuminen sen vuoksi, ettei kudoksesta erotu yhtä selkeää melodialinjaa. Tähän ongelmaan Fadeevin ohjeistuksesta ainakin oli apua.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a series of notes, some with slurs. The first two staves are marked with 'dim.' and the last two with 'p sub.'.

KUVA 3. Nuottiesimerkki harjoituskirjaimen 9 ympäristöstä. Saapuminen $\frac{3}{4}$ -tahtilajiin, jossa alttoviulisti liidaa liikkuvilla sävelillään tulon uuteen karakteriin.

Harjoituskirjaimesta 10 lähtien sello ja altto saavat taas soittaa urkupistettä viulujen dueton alle. Tähän taitteeseen pätevät samat hankaluudet kuin kappaleen alkuunkin, eli viulujen intonaation sovittaminen urkupistettä vasten. Taitteen päätteeksi toinen viulu johdattaa soittajat koraalimaiseen aiheeseen (harjoituskirjain 13). Nikolai Fadeev ohjeisti meitä kuvittelemaan ensimmäistä kertaa rytmillisesti unisonossa kulkevaa paikkaa rukoukseksi ja olemaan paisuttelematta sitä romanttisesti sen enempää kuin tuomalla sitä esiin agogisin muutoksin. Olimme päätyneet alunperin hidastamaan tempoa.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a series of notes, some with slurs. The first two staves are marked with 'pp cresc.' and the last two with 'f'.

KUVA 4. ”Koraaliaihelma” harjoituskirjaimessa 13.

Mietimme koko osan tempoa monta kertaa. Miten saisi sekä liikkuvan, muttei hätäisen olotilan ja kuinka tempon saisi pysymään myös jälkipuoliskolla. Harjoituksissa päätöksemme olivat alussa aika sekavia.

Hanna toteaa, että koko osassa intonaatio on pieni ongelma ja toisena tempo. Aarni toteaa, että se on liian nopea. Hannasta tuntuu, että voisi toimia... Seuraa keskustelua myös nyanssipolitiikasta. Raastan [Tuomas] muutaman fortissimosävelen demonstroidakseni äskeisessä läpimienossa tekemäämme minimaalista eroa pianon ja mezzoforten välillä... Keskustellemme 13:sta fraseerauksessa. Aarni toteaa, että se muistuttaa hinkuuskää.

Jostain syystä harjoituskirjainten 14 ja 15 väli osoittautui meille varsin suureksi yhteis- soitannolliseksi haasteeksi. Jälkikäteen ajatellen tämä johtui varmaankin siitä, ettei paikassa ole selkeää melodiaa, vaan jokaisella soittajalla on muutamia liikkuvia säveliä siellä täällä. Lisäksi meillä oli jonkinlainen halu tuoda tempolla merkkäämällä esiin materiaalin ja sävynmuuttumista neljä tahtia ennen harjoituskirjainta 15. Tällaisten paikkojen hankaluus tulee kaikesta siitä, ettei yksi ihminen voi melodiallaan johtaa hidastusta vaan kaikilla soittajilla tulisi olla sama käsitys siitä, miten se tapahtuu. Siis selkeä yhteinen tavoite. Loppujen lopuksi paikka on ratkennut yhteisten harjoitusten myötä, kun se on soitettu tarpeeksi moneen kertaan yhteen ja kaikki ovat saaneet käsityksen siitä, mitä olemme tekemässä.

The image shows a musical score for four staves, likely for a string quartet. The music is in 3/4 time and D major. The score consists of four staves. The first two staves are for violins and the last two for violas and cellos. The music features a series of notes with various dynamics and articulations. The dynamics are marked as *dim.* (diminuendo), *mp dolce* (mezzo-piano dolce), and *dim.* again. There are also accents and slurs over the notes. The score ends with a double bar line.

KUVA 5. Harjoituskirjainten 14 ja 15 väli yhteissoitannollisine haasteineen

Osan viimeinen taite harjoituskirjaimesta 16 loppuun on jälleen viulujen duoa, jota altto ja sello pohjustavat jälleen d-urkupisteellään ja ympyrä sulkeutuu. Soittaessamme tätä ensimmäistä kertaa Fadeeville, saivat viulistimme haukkuja siihen ottamastaan temposta, joka oli alkutempoa huomattavasti hitaampi, jälleen. Hidastustaipumus koko osassa tuli viimeistään tässä esiin. Fadeev ohjeisti pitämään saman tempon läpi koko osan ja

pitämään tempolliset tehokeinot minimissään. Viimeisellä tunnillamme Paavo Pohjolan kanssa saimme vielä muistutuksen urkupisteiden jousenkäytön suunnittelusta. Tämä koskee siis 2. viulua, alttoa ja selloa, joiden tulee pitää huoli siitä, että jousta riittää yhtenäisen äänenväriin tuottamisen 1. viulun viimeisen sävelen loppuun asti, jotta viimeisen tahdin *morendo* voidaan toteuttaa yhteisesti.

5.2.2 Toinen osa: *Andantino*

”Seuraava osa f-mollissa on suoraviivaisempi: äärimmäisen kaihoisa, surullinen ja nostalginen valssi, jossa on jatkuva kahden sävelen säestys ja joka päättyy F-duuriin.” (Harris. 2013).

Toinen osa oli katastrofi, koska verrattuna ensimmäiseen osaan, toisessa osassa on “helppo stemma” altto ja kakkosviululla. Koska kukaan ei oikeasti tuntenut koko partituuria, ei kenelläkään ollut mitään oikeaa sanottavaa yhteissoitannollisesti. Prima vistan takia tapahtui antonaatiota [oma termimme intonaation vastakohtalle] ja hieman detonaatiota [oma termimme korvia raastavalle epäpuhtaudelle, viittaa myös englanninkieliseen sanaan detonate – räjähtää]. Soitimme laput korvilla omia stemmojamme uhraamatta liiemmin kuuntelua muille. Lopputuloksena pystyimme soittamaan osan läpi falskisti [epäpuhtaasti] vain pienehköillä rytmisillä vaikeuksilla. Päädyimme harjoituskirjaimille lähes samaan aikaan. Partituuria katsomalla löysimme rytmisiä unisonoja, joita ei soittaessa ilmennyt.

Edelliseen lainauksen kiteytyvät oikeastaan kaikki toisen osan vaikeudet. Kappaleen hitaassa osassa on pitkiä soolopätkiä 1. viululla ja sellolla. 2. viulu ja alttoviulu puolestaan soittelevat vähäeleistä säestysstemmaa. Osan alku onkin ehkä koko kappaleessa eniten harjoittelemamme paikka. Olemme puhdistaneet alun harmonioita siten, että vain 2. viulu ja alttoviulu soittavat harmonia kerrallaan niitä paikkoja, joissa soinnut vaihtuvat. 1. viulisti ja sellisti kuuntelevat vierestä ja ohjeistavat tarvittaessa. Kun intonaatio on tyydyttävä, lisätään päälle 1. viulun melodia, jolloin jo saavutettu intonaatio hieman järkkyy ennen kuin alkaa asettua. Samaa puhdistustyötä tuli toistettua joko kahden tai kolmen soittajan voimin melkein kaikissa harjoituksissa, joissa kävimme läpi toista osaa.

Ensimmäisellä tunnillamme tästä osasta Nikolai Fadeev ohjeisti 2. viulun ja alton säestyksen olevan kuin sydämenlyöntejä. Äännet eivät saa laahata ja taukojen tulee olla selkeitä. Käytännössä soitimme ne siis selkeästi erotellen. Samaisen säestyksen Paavo

Pohjola laitto meidät soittamaan varsin päinvastaisella tavalla eli soitimme äänet hyvin tarkasti täyteen mittaansa ja kiinni toisiinsa. Tärkeää kummassakin on, että toinen ääni johtaa seuraavalle tahdille. Mielessään voi kuvitella kahdeksasosatauon sisältävänkin kohon ykköselle. Pohjola ehdotti edestakaisin vaihtuvaa jousitusta (ensimmäinen tahti alkaa vetojousella ja seuraava työntö- jne.), jossa hidas tempo toimii ja saimme tämän ”tahdin yli”-ajatuksen toimimaan. Sydämenlyönnit-versiossa jokainen tahti sai vetojosten myötä energiaa, mutta taipumuksemme oli kiilata. Päädyimme lopulta kompromissiin näistä kahdesta halutessamme pitää tempon rauhallisena, mutta sydämenlyöntien ollessa ajatuksissamme.

KUVA 6. 2. viulun ja alttoviulun komppi toisen osan alussa sekä soolon alku.

Harjoituskirjaimessa 21 sellisti tulee ensimmäisen kerran sisään soittaen samaa teemaa, jolla 1. viulu on kappaleen aloittanut, mutta matalalta rekisteriltään. Tässä samaiset intonaatiolliset vaikeudet, jotka osan alussa ovat vaivana, lisääntyvät nyt harmonioiden monimutkaistuessa soittajain määrän funktiona. Ensimmäisellä tunnilla Nikolai Fadeev ohjeisti sellistiä soittamaan melodiaansa vähemmän suuren soolon lailla, objektiivisemmin ja ikään kuin irrallaan muusta kokoonpanosta. Kaiketi tämän seurauksena ensimmäisellä tunnilla Paavo Pohjolan kanssa sai sellisti määräyksen soittaa paikan solistisemmin ja vahvemmin loppujoukkoa johtaen. Tässä taitteessa oli pienenä ongelmana myös tasapaino sellon ja 1. viulun vastamelodian suhteen, kun 1. viulisti ei olisi halunnut myöntää, että sellolla on varsinainen melodia.

KUVA 7. Sellosoolon alku hk 21

Seuraava taiteraja harjoituskirjaimessa 23 aiheutti meille myös jonkin aikaa hämminkiä. Olimme alusta lähtien yhteisesti sitä mieltä, että haluamme merkata taiterajaa hieman tempollisesti, mutta yhteisen käsityksen löytämiseen siitä, kuinka paljon ja miten lähdemme siitä eteenpäin, meni jokseenkin kauan. Loppujen lopuksi päädyimme hyvin pieneen iskun asettamiseen jonka jälkeen 1. viulun tehtävänä on kahdeksasosillaan ottaa tempo seuraavaan nousuun.

Sellosoolossa paljastuu, että minulla [Tuomas] on huono vibraatto ja parilla nousevalla kahdeksasosakulullani kaipaisin agogisesti eteenpäin suuntautuvampaa fraseerausta. Harjoituskirjaimessa 23 tapahtui leviäminen, koska emme ole muodostaneet mielipidettä siitä, kuinka paljon levitämme taiterajaa tempollisesti. Alkoi kiistely siitä, hidastiko sellisti ja yleinen puheensorina.

Harjoituskirjaimesta 23 alkaa myös pitkä nousu kohti osan huippukohtaa, joka on harjoituskirjaimessa 26. Tälle välille osuvat varmaankin myös osan intonaatiollisesti vaikeimmat paikat. Harjoituskirjaimesta 24 eteenpäin kaikki soittajat liikkuvat varsin korkealla ja bassoäänien puuttuminen voi vaikeuttaa välillä klusterimaisia sointuja sisältävän harmonioiden hahmottumista. Nyanssillisesti tämän pitkän nousevan linjan toteutumisen kannalta lienee olennaista olla soittamatta harjoituskirjaimen 24 fortea vielä liian suureksi ja lisäksi sellon on pudottava takaisin forteen välittömästi harjoituskirjaimen 25 soolon jälkeen.

Ensimmäisen yhteisen suuren nousun intonaatio ilmeni myös erittäin vaikeaksi. Yritettiin katsoa sointuja pianolla ja se auttoi vähän–lisää tällaista työtä varsinkin niiden sointujen kanssa, jotka enemmän klustereita? Intonaatiopaikkoja täytyy harjoitella pienemmällä nyanssilla, jotta kaikki äänet kuuluvat ja ääni ei prässätty, tästä oli vähän erimielisyyksiä vielä. Mielestäni [Oili] soitettiin aivan liian lujaa.

1. viulu johdattaa kvartetin osan huippukohtaan harjoituskirjaimeen 26, jossa *allargando* on kirjoitettu rytmisesti auki. Tässä kohtasimme hieman vaikeuksia, kun varsin intensiivisen fortissimosoiton vuoksi oikeastaan vain 2. viulu kuulee, mitä kollegansa tekee. Päädyimme sellaiseen ratkaisuun, että 2. viulu johtaa muun kvartetin rytmisen unisonon tässä paikassa. Tässä huippupaikassa on myös lisäksi mielenkiintoinen esitysohje *poco a tempo*, joka sananmukaisesti merkitsisi vähemmän kuin alkuperäinen tempo. Esitystradition mukaan tämä on kuitenkin usein tulkittu *poco a poco a tempoksi*, eli vähitellen alkuperäiseen tempoon palaten. Näin meitäkin ohjeisti Paavo Pohjola tekemään.

The image shows a musical score for four staves. The first staff is marked '8va' and 'allargando'. The second and third staves are marked 'cresc.' and 'ff'. The fourth staff is marked 'f' and 'cresc.' and 'ff'. The score shows a transition from a slower tempo to a faster tempo.

KUVA 8. Tulo huippukohtaan, hk26

Huippukohdan jälkeinen laskeutuminen hiljaiseen nyanssiin vaatii myös suunnittelua. Itsellämme oli vaarana laskeutua liian varhain sekä nyanssillisesti että tempollisesti varsin alas, jolloin osa tuntuu jäävän paikalleen pitkään laskeutumiseen harjoituskirjaimesta 26 aina 28:aan asti.

Ennen 1. viulun yksinäistä melodiaa harjoituskirjaimessa 29 on säveltäjä merkinnyt muutaman tahdin mittaisen *allargandon* ja sen jälkeen a tempon keskelle 2. viulun heimiola-rytmiä (kolme puolinuottia kahden $\frac{3}{4}$ -tahdin sisällä). Tässä paikassa yhteisen tempon löytäminen tuotti meille jonkin verran vaikeuksia, kunnes opettajamme Nikolai Fadeev ohjeisti, että a tempon tekeminen on varsin turhaa ja ylimeno toimii paremmin, jos 1. viulisti ottaa tempon aloittaessaan soolonsa. Samalla tavalla totesimme eräissä harjoituksissa äänitettä kuunnellessamme myös Borodin-kvartetin tekevän ja päätimme, että tämän täytyy olla hyvä ratkaisu.

Seuraavan viulusoolon harjoituskirjaimessa 29 Nikolai Fadeev ohjeisti soittamaan vähemmän suunnitellusti ja ikään kuin etsien. Saapumisessa harjoituskirjaimeen 30 löytyy

etsinnän kohde ja palataan alun osan alun teemaan. Yhteisen tempon löytymisen kannalta harjoituskirjaimessa 30 on hyvä, jos 1. viulisti soittaa tätä edeltävän soolonsa kaksi viimeistä tahtia siinä tempossa, missä tullaan jatkamaan.

Viiden minuutin keskustelun jälkeen Hanna alkaa soittaa sooloaan hk 29 ja Aarni ja Oili tulevat mukaan 30. Tapahtuu välitön keskeytys ja Aarni kertoo Hannalle, etteivät he voi lähteä Hannan tempossa liikkeelle, jos Hanna velloo tulon 30:een.

Harjoituskirjaimesta 31 aina osan loppuun asti on useita koraalimaisia paikkoja, joissa kvartettimme luontainen taipumus merkata mielenkiintoisia harmonioita venyttämällä äänten pituuksia oli johtaa meidät loputtomaan tempon hidastumiseen. Esimerkiksi 31:n jälkeen sellon sisääntulossa on kuitenkin mielestämme parempi olla levittämättä tempoa liikaa, ja sellon liikkuvien äänten kautta kuljettaa fraasia eteenpäin, jottei osa tuntuisi päättyvän liian moneen kertaan. Toinen hyvä keino on olla huolellinen tempon takaisinotossa *rubatomaisten* viulusoolojen jälkeen hk33 sekä yleisesti jokaisen merkatun *ritenuton* jälkeen.

Osan viimeiseksi kompastuskiveksi nousi harjoituskirjain 35. Tämän paikan kohdalla hankaluutta aiheutti soittajien eroavat tulkinnalliset näkemykset. Yhtenäisen käsityksen saavuttaminen tempon hidastamisen tarpeesta ja määrästä vei aikansa ja useissakin harjoituksissa kiistelimme siitä, kuka milloinkin oli väärässä sekä millaisessa tempossa paikan lopulta soittaisimme.

The image shows a musical score for four staves, likely for a string quartet. The music is in 3/4 time and features a common tempo change. The dynamics are marked as *p*, *f*, *p*, *p dim.*, and *pp*. The instruction *espress.* is also present. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

KUVA 9. Yhteinen vellontapaikkamme, hk 35

5.2.3 Kolmas osa: *Allegretto*

Harrisin mukaan neljännen kvartetin kolmas osa ei ole *scherzo*, vaan unenomainen *allegretto* c-mollissa ja se muistuttaa hieman Šostakovitšin ja Prokofjevin muiden teosten mekaanista ikiliikkujaa. ”Kahden edeltävän osan rinnalla sen sävellajilliset monitulkintaisuudet johdattelevat päättävään osaan, johon kolmas osa virtaa tauotta.” (Harris. 2013.)

Šostakovitšin metronomimerkintä kolmanteen osaan on mielestämme varsin hidas. Tätä mieltä olivat myös molemmat opettajamme ja levytyksen perusteella mitä ilmeisimmin myös yhtyeemme eniten suosima jousikvartettisoitannollinen esikuva Borodin-kvartetti. Olemme etsineet itsellemme istuvaa tempoa soittamalla varsinkin osan alkua hyvinkin erilaisissa tempoissa. Melkein kaikissa harjoituksissamme tarvitsimme varsin monta yritystä, ennen kuin löytyi kaikkia miellyttävä kompromissi.

Osa kokonaisuudessaan opettajamme ohjeistivat varsin eri tavoin. Nikolai Fadeev kuvaili osan olevan luonteeltaan kuin uni. Tähän liittyy se, että kaikki tapahtumat ovat ikään kuin pienessä mittakaavassa. Koko osa on myös merkitty soitettavaksi sordinolla, joka luo osaan utuisen tunnelman. Paavo Pohjola puolestaan laittoi sellistin ja 1. viulistin etsimään osan alun teemoihin varsin konkreettista ja ehkä rumaakin ääntä, kuvailen niitä sellaisiksi ääniksi, joita kaduilta saattaisi kuulla. Fadeev ohjeisti meitä myös fraaseeraamaan teemoja varsin vahvasti, kun taas Pohjola haki yksinkertaisempaa lähestymistapaa.

2. viulun ja alttoviulun liikkeellelähtö osoittautui yllättävän vaikeaksi. Alttoviulistimme koki tämän johtuvan muun muassa nopean tempon ja hiljaisen nyanssin aiheuttamasta turhasta henkisestä paniikista. Lisäksi vaikutusta oli myös eroavilla tempokäsityksillä ja ennen kaikkea kvartetin sisäisellä huumorilla, joka tavan takaa johti nimenomaan tämän osan kohdalla vähemmän vakavaan suhtautumiseen harjoittelussa. Alku on ainakin sellolle teknisesti hankala, kun teema kulkee koko ajan matalassa ja raskassoittoisessa rekisterissä ja sordinoidulla sellolla pitäisi kuitenkin kyetä tuottamaan selkeitä ääniä.

KUVA 10. Kolmannen osan alku.

Harjoituskirjaimessa 39 alkaa pitkä jakso, jossa 1. viulu, alttoviulu ja sello soittavat unisonossa täysin osan alun tunnelmasta poikkeavaa teemaa. Tällainen paikka on erityisen paljastava kvartetin kannalta, kun jokainen epäpuhdas sävel erottuu välittömästi ja lisäksi kaikki rytmien ja jousenkäyttöjen epäyhtenäisyys kuuluu läpi heti. Hyvän intonaation takaamiseksi soitimme paikkaa läpi hyvin hitaassa tempossa useita kertoja. Paavo Pohjola laittoi meidät soittamaan taitetta hyvin vähän fraseeraten ja neuvoi myös sellaisia jousikvartettisoiton perusasioita, että tällaisissa unisonoissa alimman äänen tulisi olla voimakkain ja korkeammalle mentäessä äänen tulisi olla hiljaisempia. Tosin alttoviulu saa aina soittaa vahvemmin äänenvärinsä vuoksi. Sama pätee myös *vibraton* käyttöön, jota salajousilla tulisi olla eniten ja muilla taas vähemmän. Päätimme lisäksi soittaa taitetta aavistuksen verran takakenoisemmalla tempolla kuin osan alkuteemaa.

KUVA 11. Unisonoteeman alku, hk 39

Unisono päättyy harjoituskirjaimen 40, josta 1. viulu jatkaa melodialla ja kolme muuta soittajaa soittavat harmonioita säestykseksi. Tämän paikan intonaation selvittämiseksi soitimme päällekkäisiä harmonioita 2. viulun, altton ja sellon voimin, jonka jälkeen yri-

timme saada 1. viulun melodian sopimaan harmonioiden päälle. Karakterillisesti koimme tämän paikan aktiivisemmaksi kuin edellisen unisonotaitteen, minkä takia päätimme mekin palata tässä alkuperäiseen tempoon.

Harjoituskirjaimen 41 ympäristö oli tämän osan haastavimpia. Tähän olivat syynä vaikeasti hahmottuvat harmoniat ja se, että jokaisella soittajalla on omat rytminsä. Lisäksi tahtilaji vaihtuu kahden tahdin välein kolmijakoisen ja tasajakoisen välillä. Käytännössä, jos yksi soittaja soittaa väsymyksen tai muun syyn takia hieman epätasaisesti rytmejä, uhkaa paikka levitä heti. Tämän paikan harjoittelussa suurinta tulosta tuotti hitaassa tempossa soittaminen, jolloin soittajat ehtivät keskittyä muuhunkin kuin hädässä olemiseen. Paikka oli myös ainoa koko teoksessa, jossa intonaatio tuotti aivan erityistä päänvaivaa ja täysin sulavaa ratkaisua emme löytäneet.



KUVA 12. Tahtilajiviidakko, hk41

Sello liittyy jälleen mukaan muuhun soittajistoon harjoituskirjaimessa 42 soittaen 1. viulun kanssa unisonoa, joka kohta palaa takaisin osan alun teemaan. Samaa osan alun materiaalia jatkuu aina muutamaa tahtia ennen harjoituskirjainta 44, jonne säveltäjä on merkinnyt osan huippukohtan kirjoittamalla yhtä aikaa kaikille voimakkaimman nyanssimerkinnän, mitä osassa käyttää, eli *forte espress.*. Ennen harjoituskirjainta 45 emme kohdanneet merkittäviä harjoitusta vaativia paikkoja, vaan tämä taite asettui pelkällä läpisoitolla.

Harjoituskirjaimesta 45 eteenpäin sello siirtyy soittamaan *pizzicato*-komppia ja muut soittavat kukin vuorollaan laukkaavaa daktyyli-rytmiä [yhden pitkän ja kahden lyhyen äänen muodostama kokonaisuus, tässä kahdeksasosanuotti + kaksi 16.osanuotti -ryhmä]. Tässä taitteessa meillä oli varsin pitkään vaikea pitää tempo kurissa, kun kukin soittaja vuorollaan joko juoksi muiden edelle tai laahasi perässä. Yritimme ratkaista tätä vuoroin sopimalla, että kaikki kuuntelevat sellon *pizzicatoja* ja vuoroin soittamalla 1.

viulistin jalallaan lyömän tahdin mukaisesti. Tässä taitteessa ja myöhemmin harjoituskirjaimessa 51 esiintyvistä pisteellisissä rytmeissä Nikolai Fadeev halusi soittajien fraaseeraavan niitä hyvin innokkaasti ja jopa hieman eteenpäin pyrkien. Alttoviululla alkaa varsin merkittävä soolo ennen harjoituskirjainta 47. Tämän soolon aikana meillä oli toisinaan suuriakin erimielisyyksiä temposta.

Päätämme koittaa kolmatta osaa, koska kukaan ei sanomansa mukaan osaa sitä... Seuraa hidasta soittoa, jonka jälkeen seuraa vielä 2 viulun ja alton äänten haeskelua erinomaisen hitaassa tempossa... Seuraa taasen keskustelua harmonisen intonaation iki-ihanasta maailmasta ja soitamme hk 44:stä lähtien saadaksemme tempoon säilymään 45 jälkeen. Ompun soolon jälkeen Hanna karjaisee: “Kuka täällä juoksee?!” Oili vastaa “En minä ainakaan!”

KUVA 13. Alttoviulun soolon alku

Sellon kahdeksasosakoholla harjoituskirjaimen 48 palataan jälleen osan alun teemaan. Harjoituskirjaimen 49 jälkeen materiaali on kuitenkin osan alkua monimutkaisempaa ja nyt lyhyitä temaattisia pätkiä esiintyy kaikilla soittajilla, eikä vain 1. viululla ja sellolla. 2. viulun ja alttoviulun kromaattinen yhteiskulku on hyvä soittaa erityisen artikuloitusti.

Toinen viulu johdattaa kvartetin hetkeksi takaisin harjoituskirjaimen 45 teemaan tulossa harjoituskirjaimen 51. Tällä kertaa teemaa soittavat 1. viulu ja alttoviulu unisonossa, toinen viulu pompottelee daktyylirytmisiä ja sello soittaa pohjalle urkupistettä. Tämä taite

jää lyhyeksi, ja harjoituskirjaimessa 52 aletaan jo liukua takaisin alkuteemaan. Tätä ennakoi sellon aksentoitu sisääntulo kaksi tahtia ennen 52:a, jonka Nikolai Fadeev ohjeisti soittaa ajatellen herätyskelloa, joka tulee keskeyttämään unen, viitaten koko osan läpi kulkevaan unenomaiseen tunnelmaan.

Harjoituskirjaimessa 53 kuullaan vielä lyhyt muistuma 39:n unisono-teemasta, joka äkkiä liukuu takaisin alkuteeman tunnelmiin. Osan loppua kohden siis aina harjoituskirjaimen 51 paikkeilta asti kuullaan siis ikään kuin lyhyinä muistumina pieniä pätkiä jokaisesta teemasta. Harjoituskirjaimessa 54 enää 1. viulu ja toinen viulu liikkuvat ja altto ja sello ovat jääneet soittamaan urkupistettä. Osa hiipuu kohti loppua ja jatkuu sitten alttoviulun johdattamana *attaccana* neljänteen osaan.

Koko osan vaikeudet tempon pitämisessä keskittyivät meillä siihen, kun palataan komppia sisältämättömästä *legatolinjasta* takaisin sähkökämpään tyyliin. *Legato* hidastuu luontaisestikin ja eron huomaa vasta aina lopussa.

5.2.4 Neljäs osa: *Allegretto*

”Kuitenkin kvartetton sydän, ja yksi koko kvartettojen sarjan kohokohta, on tämä merkittävä neljäs osa. Tässä toisen osan suru ja kolmannen osan eloisuus äkillisesti yhdistyvät luoden *danse macabren* (kuolemantanssin) väkivaltaiset, valittavat ja huutavat sävyt. Juutalaisten motiivien häpeilemätön käyttö luo henkeäsalpaavan jännittävän ja riipaisevan valittavan päätösoosan. Valittava viulu yhdistyy sykkivään rytmiin luoden unohtumattoman sekoituksen riemua ja irvokkaita kauhutunnelmia. Tässä osassa, kuten myös toisessa pianotriossa, näkyy kuolema; kuinka juutalaisia pakotetaan tanssimaan omilla vastakaivetuilla haudoillaan Treblinkassa. Tämä on hämmästyttävää, painajaismaista musiikkia: musiikkia vain niille, jotka eivät näe painajaisia.” (Harris. 2013.)

Neljäs osa alkaa alttoviulun yksinäisellä teemalla. Tähän liittyvät muutaman tahdin väleihin muun kvartetin kolkutuksenomaiset *pizzicato*-soinnut. Nikolai Fadeev halusi alttoviulistin tekevän fraasien keskinäisiin suhteisiin kysymys-vastaus -tyylistä muotoilua. Paavo Pohjola puolestaan mietti jollain tunnillaan yksinkertaisempaa ja jopa virkamiesmäistä tyyliä. Molemmat opettajat olivat sentään yhtä mieltä siitä, että säveltäjän

merkitsemiä kaarituksia ei saisi tuoda painottamalla esiin. Kvartetin muiden jäsenten *pizzicatoissa* pyrimme jonkinlaiseen staattisuuteen. *Pizzicatot* ovat ikään kuin irrallaan alttoviulun teemasta, eikä niissä saa olla samaa *rubatoa* kuin alttoviulun soololla. Paavo Pohjola ohjeisti meitä lisäksi soittamaan *pizzicato*-kuvioiden kaikki äänet täsmälleen samalla nyanssilla, jolloin niiden kolkutuksenomaisuus korostuu.

KUVA 14. Neljännen osan alku, hk55

Kolme tahtia ennen harjoituskirjainta 58 alttoviulun soolo päättyy ja koko kvartetilla tulee joukko *pizzicato*-akordeja, joista osa varsinaisesti pääsee liikkeelle. Toisissa nuottijulkaisuissa nämä *pizzicatot* on merkitty lisäksi esitysohjeella *pesante*, jota mekin päätimme noudattaa ja korostaa sointuja huomattavasti alkua hitaammalla tempolla. Sello aloittaa *pizzicato*-kompin harjoituskirjaimen 58, jossa hänen tehtävänä on myös ottaa osan varsinainen tempo. Paavo Pohjolan mielestä osalle löytyy oikea tempo, jos jokaisen neljäsosan sisälle ehti ajatella neljä kuudestoistaosanuottia. Nikolai Fadeev puolestaan kuvaili tempon löytyvän harjoituskirjaimen 58 1. viulun teemasta, joka on kuin juutalainen tanssi. Kummassakin yhteistä on säveltäjän metronomimerkintää hitaampi tempo, joka tuo osaan raskaamman tunnelman.

Soolopätkä pitäisi olla tempollisesti takakenoinen kuin juutalainen tanssi. Jäi epäselväksi mistä tanssista on kyse, mutta mielikuva hikisestä, henkseleitään tanssiessaan pitävästä miehestä antoi jonkinlaisen ajatuksen.

Samaa teemaa jatkuu aina harjoituskirjaimen 63 asti. Tällä välillä sello ja altto soittavat koko ajan *pizzicatoilla* säestystä ja etupäässä 1. viulu soittaa sooloa. 2. viululla on tällä välillä useita muusta materiaalista esiin tulevia kommentteja, jotka säveltäjä on merkinnyt soitettavaksi fortessa, kun muilla soittajilla on piano. Mielestämme antaa 2. viulun stemmalle hyvän häiriikkömäisen karakterin, kun näitä yksittäisiä kommentteja todella tuo vahvasti esiin yrittämättä sulautua muuhun kvartettiin. 2. viulisti ja alttoviulisti leik-

kiävät äänensävyillä niin, että soittivat tahallaan vuorotellen tulevan pitkän d-äänien vaapaalta kieleltä, eikä suinkaan parhaalla äänellään.

The image shows a musical score for 'Komppe, häiriköinti ja teema, hk59'. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in common time (C). The first staff has a melody starting with a half note, followed by quarter notes, and then a series of eighth notes with accents. The second staff has a similar melody but with a fermata over the first note. The third staff is a bass line with a steady eighth-note pattern. The fourth staff is a bass line with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

KUVA 15. Komppe, häiriköinti ja teema, hk59

Harjoituskirjaimesta 63 alkaa lyysisempi taite, jota altto ja sello säestävät pianissimoon merkityillä harmonioilla. Näihin Paavo Pohjola pyysi meiltä konkreettisempaa ääntä utuisen sijaan, ehkäpä vähän jotain vaanivaa kuin kissan saalistaminen. Tämä pätee erityisesti alton ja sellon säestysääniin harjoituskirjaimessa 65, jossa 1. viulun melodia muuttuu. 1. viulun melodia 65:stä eteenpäin on kirjoitettu siten, että sen iskus ei vastaa tahtiosoitusta. Sama teema tulee alttoviululla harjoituskirjaimessa 67. 65:stä eteenpäin taite on muutenkin rytmisesti varsin monimutkainen, ja käytimmekin varsin paljon harjoitusaikaa sen selvittämiseksi hitaassa tempossa, jotta soittajat osuisivat sävelineen oikeille iskuille.

The image shows a musical score for 'Vaikeasti hahmottuvia rytmejä, hk 67'. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in common time (C). The first staff has a melody with dynamics *pp*, *mf*, and *p*. The second staff has a melody with dynamics *pp* and *p*. The third staff has a bass line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The fourth staff is a bass line with dynamics *p* and *mf*. The music is characterized by complex rhythms and dynamics.

KUVA 16. Vaikeasti hahmottuvia rytmejä, hk 67

Sello aloittaa harjoituskirjaimessa 69 taas 1. viulun 58:ssa soittamalla teemalla. Mielestämme teeman tulisi taas olla tempollisesti takakenoisen tuntuinen ja äänenväriiltään varsin tiukka, jotta matalasta rekisteristä erottuu, mitä ääniä soitetään. Harjoituskirjaimesta 73 alkaa nousu kohti osan huippua. Yhteissoitollisesti tähän taitteeseen ei juuri

liity hankaluuksia, ellei lasketa balanssointiongelmia harjoituskirjaimessa 74. Tässä sellon melodialla on vaarana hukkaa muun kvartetin sointuihin. Paavo Pohjolalla oli tähän ratkaisuna soittaa sellon melodia vahvasti säveliä erotellen ja muiden stemmojen sävelet kiinni toisiinsa, jolloin sello erottuu erilaisella artikulaatiollaan.

Harjoituskirjaimessa 76 alkaa varsinainen rymistely. Alttoviulu ja sello soittavat unisonossa samaa teemaa, jonka 1. viulu esitteli harjoituskirjaimessa 65, tällä kertaa ilman *legatoa* ja *fortissimossa*. Paavo Pohjola pyysi altoa ja selloa soittamaan kahdeksasosia hakkaavalla *frossispiccatolla*, jolla saadaan aikaan varsin aggressiivinen vaikutelma. Tämän alton ja sellon unisonon intonaatiota harjoittelimme useamman kerran kahdestaan hitaassa tempossa. Se näyttää helpolta, mutta sellaiseen ei saa koskaan luottaa.

The image shows a musical score for exercise 76, consisting of four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, and the bottom two are for Viola and Cello. The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern with accents and dynamic markings like 'ff'. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accents, indicating a complex and rhythmic piece.

KUVA 17. Rymistelypaikka, hk76

Koko 76:sta alkava taite aina harjoituskirjaimen 84 asti on pelkkää *fortissimoa*, jossa pitäisi kyetä nostamaan nyanssia vielä yhdellä pykälällä. Päätimme toteuttaa tämän viimeisen huipentuman raskaammalla tempolla, joka joihinkin nuottijulkaisuihin on merkittykin *poco meno mossoksi*. Tällä tavalla koimme saavamme myös hurjemman vaikutelman 84 ja 85 välillä esiintyviin koko kvartetin kahdeksasosa-unisonoihin. Pidimme hitaamman tempon aina harjoituskirjaimen 88 asti, johon sello johdattaa aksentoidulla melodiallaan. Opettajamme Nikolai Fadeev kuvaili paikka tuskan huudoiksi. Paavo Pohjola olisi halunnut meidän ottavan tempon takaisin jo harjoituskirjaimen 87 jälkeen, mutta mielestämme tämä oli ristiriidassa tuskasta valittamisen kanssa, joten teimme Fadeevin mukaan.

KUVA 18. Unisono ”raastoa”, hk84

Sello jatkaa tästä 88:sta eteenpäin vielä samalla teemalla, jonka 1. viulu esitteli harjoituskirjaimessa 58. *Forte sempreksi* merkityn soolon vaikeudet ovat lähinnä henkilökohtaisia, mutta koko kvartetin kesken äänten balanssointi on hieman haasteellista. Sellisti koki olonsa yksinäiseksi, kun muiden soittajien *pizzicatoista* ei kuulu juuri mitään, vaikka nämä soittivat soittimiensa rajoilla (vähintäänkin vire meni). Tämän soolon jälkeen osa rauhoittuu loppuaan kohden ja jälleen kaikkia osan teemoja kuullaan lyhyinä esiintyminä aina harjoituskirjaimen 98 asti, josta alkaa viimeinen osan päättävä jakso.

KUVA 19. Sellosoolon alku ja yksinäinen olo tuskin kuuluvien *pizzicatojen* kanssa, hk88

90 jälkeen on useita alttoviulun sooloja. Vaihtuvat tahtilajit tuottivat jälleen tuskaa säestäjille ja yhdessä pysymiseen hyviä keinoja on kuunnella liikkuvia kuvioita soittavia stemmoja. Kauniista kokosävelaskeleista koostuvat teemat vaihtuvat äkisti tanssimaiseen rujoon tyyliin kuten hk91 ja erot on hyvä soittaa selkeästi.

KUVA 20: Alttoosolon eri puolia, hk91

94 neljästä osan loppuun kaikki soittajat soittavat sordiinin kanssa. Alttoviululla on tässä melodia, joka materiaalillisesti on lähimpänä sitä sooloa, millä alttoviulu koko osan aloittaa. Molemmat opettajamme halusivat tämän soolon olevan hieman improvisatorisen kuuloinen ja päämäärätön, ikään kuin soittaja hapuilisi jonkin perään. Alto johdattaa harjoituskirjaimen 96, jossa viimeisen kerran esiintyy juutalaisen tanssin melodioita. Tästä eteenpäin halusimme soittaa hieman hitaammassa tempossa korostaaksemme lopun hiipuvaa tunnelmaa, joten jatkoimmekin alton hidastamalla tempolla ottamatta a tempo.

Harjoituskirjaimessa 98 palataan toisen osan lopun tunnelmiin. Koraalimaiset soinnut johdattavat ensin 1. viulun lyhyeen sooloon ja sitten sellon sooloon. Paavo Pohjolan mielestä nämä kummatkin saavat olla varsin rytmisesti vapaita. Sellosoolo päättyy urkupisteelle es, joka lopuksi vaihtuu d:ksi. Muu kvartetti soittaa tämän päälle vielä hiipuvia *pizzicato*-kolkutuksia. Näiden *pizzicatojen* ajoittamisen ja osan lopun tempon kanssa meillä oli varsin paljon tulkinnallisia erimielisyyksiä kvartetin kesken. Yhtä mieltä olimme sentään siitä, että haluamme kappaleen täysin hiipuvan ja kuolevan loppua kohden.

The image shows a musical score for four staves in 3/2 time. The first three staves (treble and bass clefs) contain melodic lines with dynamic markings 'p' and 'pp'. The fourth staff (bass clef) contains a series of chords with a 'morendo' instruction at the end.

KUVA 21. Viimeiset pizzicatot hk101

Helmasyntimme päämäärätön vellominen vellominen, jokaisen äänen uudelleen aloittaminen ja asettaminen, tuli taas esille kappaleen lopussa. Meillä oli iskut hukassa ja olimme ratkaisseet laskemisongelman vapaa-pulsatiivisella vellomisella, mutta tässä se vihdoinkin toimi.

6 HARJOITUSMETODIT

Tähän osioon olemme keränneet aiheita, joiden huomaamme olevan aina keskeisesti läsnä harjoituksissamme. Ennen kuin musiikin tulkitsemisesta tarvitsee edes alkaa puhua, on kappaleiden eteen tehtävä varsin paljon pohjatyötä yhteisen intonaation, rytmin ja äänenlaadun saavuttamiseksi. Näiden mielestämme soiton laadullisten perusvaatimusten täytyttyä jokainen soittaja on vapaa fraseeraamaan stemmaansa oman tahtonsa mukaisesti. Lisäksi olemme huomanneet, että kvartettiharjoituksiemme keskeisiä teemoja ovat balanssi ja yhteissointi.

6.1 Intonaatio

Intonaation harjoittelu on ikuista. Ei ole oikeaa ja absoluuttista intonaatiota, toisaalta jonkunlaiset rajat oikean ja väärän välimaastosta kyllä löytyvät. Omissa harjoituksissamme erot kunkin henkilökohtaisesta käsityksestä tulevat esille jo virittäessämme instrumenttejamme. Ei ole harvinaista, että vietämme tämän asian kanssa enemmän kuin vartin harjoituksen alusta.

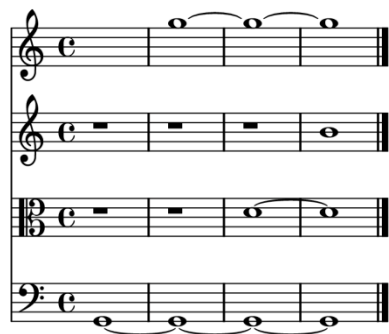
Yleensä pyrimme virittämään soittimemme kohti tasavireisyyttä välttyäksemme liian temperoidun viritysjärjestelmän tuomilta hankaluuksilta eri sävellajeissa liikuttaessa. Varsinkin tässä Šostakovitšin 4. kvartetossa se tuntui toimivan varsin kelvollisesti. Viritysjärjestelmiä on muitakin ja joskus joudutaan tekemään kompromisseja. Esimerkkitalanteeseen joutuisi, jos samaan aikaan soisi alajousten vapaa c-kieli ja viulistien e-kieli, sillä pythagoralaisittain viritettyinä, eli kaikki kvintit luonnonpuhtaiksi, e on auttamattoman ylävireinen suhteessa c:n yläsävelsarjaan. Samaa lopputulokseen liian korkeasta e:stä päädytään myös tasavireisiksi kavennetuilla kvinteillä, joskin hieman pienemmässä määrin. Hyvä keino tarkistaa pikaisesti yhteinen vire on tarkistaa se kaikkien g-kielestä, kun kukin on virittänyt soittimensa.

Kun aloitamme soittamisen, erityisiä hankaluuksia intonaation kanssa tuottaa se, että jokaisen soittajan tekisi mieli intonoida oma stemmansa melodisesti puhtaaksi ja yhteissoitossa tämä ei toimi vaan äänet tulisi intonoida harmonisesti. Ahon mukaan (2009.126) melodinen intonaatio määritellään siten, että se perustuu melodisiin jännit-

teisiin ja niiden korostamiseen. Soitetaan esimerkiksi johtosävelet hieman korkeiksi. Harmoninen intonaatio sen sijaan perustuu perusäänten ja niiden yläsävelien taajuussuhteisiin ja sitä käytetään soittaessa eri muotoisia harmonioita, pariäänistä täydellisiin sointuihin (Aho.2009.126). Harmonisessa intonaatiossa joudutaan taas miettimään esimerkiksi soinnun terssin intonoimista hieman erilalla kuin melodisesti soittaessa. Esimerkkejä tällaisesta virittämisestä seuraa tässä osiossa myöhemmin.

Harjoituskopissa omaa stemmaa lukiessa voi olla hankala hahmottaa ympäristöön kuuluvia harmonioita ja vasta ensimmäisissä harjoituksissa tulee usein esiin, mitkä paikat vaativat erityisesti harmonian ja oman funktionsa tiedostamisen. Näin pienessä kokoonpanossa intonaatio on herkempää kuin esimerkiksi orkesterissa. Suuri osa yhteisestä harjoitusajastamme kuluukin puhtaiden harmonioiden etsiskelyyn ja väittelemiseen siitä, kuka on ”oikeassa” ja kuka joutuu joustamaan omassa intonaatiossaan. Kelvollisen intonaation saavuttamisen perusedellytyksenä on, että jokainen soittaja osaa itsenäisesti soittaa haluamansa korkuisia säveliä.

Kaikkein vaikeimmin hahmottuvia harmonioita olemme puhdistaneet sointu kerrallaan aloittaen usein soinnunpohjaäänestä ja kasaamalla muut sen päälle. Tällöin otamme mukaan muut sävelet siinä järjestyksessä, mitkä hahmottuvat helpoiten. Esimerkiksi oktaavin tai kvintin paikka on helpompi löytää kuin suuren septimin tai tritonuksen. Tällä tavalla harjoitellen saadaan yleensä muodostettua lähinnä käsitys siitä miltä jonkun harmonian pitäisi kuulostaa erikseen, mutta jotta samat soinnut olisivat puhtaita kappaleen keskellä ja pystyäksemme liittämään sen soinnun ympäristön harmoniavaihteluun, joudumme yleensä toistamaan varsinkin hankalia paikkoja useammassa harjoituksissa. Kyse on kuitenkin kuuntelusta ja korvan oppimisesta.



KUVA 22. Esimerkkikuva: G-duurisoinnun intonaation hakeminen. Sello aloittaa pohjasävelellä, 1. viulu soittaa tälle oktaavin, alto kvintin ja viimeisenä 2. viulu terssin.

Keskimäärin lienemme saaneet parhaita tuloksia aikaan intonaation suhteen soittamalla muutaman fraasin mittaisia pätkiä hyvin verkkaisessa tempossa läpi. Tempo on sopiva, kun jokainen soittaja ehtii keskittyä kuuntelemaan harmoniaa ja kykenee myös muistamaan oman melodiansa intervaleja. Usein vaaditaan muutamia toistoja samasta paikasta hitaassa tempossa, ennen kuin intonaatio alkaa asettua.

Sellaisissa taitteissa tai fraaseissa, joissa osa kvartetista soittaa selvästi säestävää ääntä ja osalla on sooloa, aloitamme puhdistamisen säestävistä äänistä. Tässä keinossa on se etu, että kun joku soittaja on soittamatta, hän voi kuunnella muun kvartetin puhtautta ulkopuolelta. Kun säestys on saatu puhdistettua, otetaan melodia mukaan ja yritetään kasata kaikkien stemmojen intonaatio yhteen.

Pitkän yhteisen kvartettisoiton etuna olemme havainneet sen, ettei keskuudessamme juurikaan ole enää sosiaalisia rajoitteita sanoa, jos jonkun stemma ei sovi muihin ja uskallamme myös syyttää kollegaa ja vaatia tätä korjaamaan säveltänsä. Näin yksittäiset intonaatiolliset hankaluudet tulevat usein korjatuksi sillä, että intonaatiosta voidaan puhua avoimesti ja auttaa toisia. Vielä parempi on, jos joku ulkopuolinen pystyy kuuntelemaan asiaa kauempaa. Sama toki toimii kaikessa yhteissoiton harjoittelussa.

6.2 Rytmikka

Jousikvartetissa on kokoonpanonsa puolesta valitettava luontainen taipumus eriaikaisuus. Tämä johtuu siitä yksinkertaisesta syystä, että äänen sytyttäminen viululla on nopeampaa kuin alttoviululla ja sellolla sen on kaikkein hitainta. Ero tulee esille varsinkin silloin, kun alajouset soittavat alakieliltä. Nämä soittimien luontaiset taipumukset ovat kuitenkin sellaisia, että hyvien soittajien pitäisi osata kompensoida niitä ilman suuria hankaluuksia, mikä voi tarkoittaa alajousten osalta erityistä aktiivisuutta ja yhteisissä akordeissa melkein pä ennakoimista. Varsinaiset ongelmat yhdenaikaisuuden suhteen johtuvat usein enemmän yhteisen tempon puuttumisesta tai rytmisistä epäselvyyksistä omassa stemmassa suhteessa kokonaisuuteen.

Eräs varsinkin kvartettuuramme alkupuolella suosimamme keino rytmisesti vaikeiden paikkojen yhtenäistämiseen oli jonkun jalalla lyömän tahdin mukaan soittaminen. On-

gelmana tässä keinossa on se, etteivät soittajat yleensä keskity kuuntelemaan toisiaan, vaan seuraavat vain jalkaa. Näin ollen heti, kun jalanlyönti on jätetty pois, ongelmat ovat palautuneet. Paremmiin tämä toimisi, jos tällaisissa tilanteissa joku viides henkilö voisi toimia kapellimestarina. Tällä keinolla on kuitenkin mahdollista saada myös hyvää aikaa, jos soittajat osaavat samalla kuunnella toisiaan saadakseen käsityksen siitä, miten oma stemma suhteutuu muiden stemmoihin. Tapaa olemme käyttäneet lähinnä silloin, kun aloittelemme harjoittelua, eivätkä ihmiset ehkä ole harjoitelleet ja tutustuneet kappaleeseen tarpeeksi esimerkiksi partituuria lukemalla.

Edellistä tehokkaammaksi olemme todenneet sellaisen harjoittelun, jossa esimerkiksi tempoa hidastamalla pyrimme poistamaan jokaisen soittajan henkilökohtaisen hädän oman stemmansa kanssa, jolloin soittajat vapautuvat kuuntelemaan toistensa tekemistä. Riittävän hitaassa tempossa on usein helpompi keskittyä kuuntelemaan muiden tekemisiä ja yhdistää oma soittonsa kokonaisuuteen. Tässä keinossa on myös toisten stemmojen lukemisesta huomattava apu, kun niiden hahmottaminen ei ole pelkästään kuulon varassa. Kvartettisoittajan täytyy tiedostaa koko ajan, mitä muut soittavat.

Toisinaan tulee vastaan myös sellaisia paikkoja, joissa on enemmän tai vähemmän pakko sopia, että loput soittajat seuraavat yhtä soittajaa, joka tavalla tai toisella antaa merkkejä siitä missä mennään. Yleensä tällaiset paikat ovat niitä, joissa tulee temponvaihdoiksi tai joissa muuten on tempollisia vapauksia esimerkiksi jonkun soololinjan takia.

Yleisesti ottaen kvartettisoitossa tulee jatkuvaa pientä heittoa yhdenaikaisuudessa silloin, kun yksi soittajista soittaa vahvasti solistisella otteella ja muut yrittävät vain seurata tämän mukana. Johtuu varmaankin ihmisen reaktionopeudesta, että tällaisessa tilanteessa seuraajat ovat auttamatta aina hieman jäljessä, puhutaan ”peesaamisesta” tai laa haamisesta. Ainoa löytämämme ratkaisu tällaisiin pulmiin on se, että jokainen soittaja pyrkii aktiivisesti fraseeraamaan omaa stemmaansa. Ainakin silloin kuin kvartetin jäsenillä on jokseenkin sama käsitys siitä, miten kappale menee ja mitkä ovat päämääräpaikat, päätyvät he useimmiten soittamaan paremmin yhteen, kuin seuraillessaan yhden soittajan tekemisiä. Musiikillisesti soiva kokonaisuus on useimmiten myös tällöin mielenkiintoisempi, kun jokainen soittaja antaa omalle stemmalleen jonkinlaisen merkityksen, eikä stemma jää pelkäksi täyteääneksi.

6.3 Yhteissoitto

Yhteissoittoon ja soittamiseen joudumme aina palaamaan varsinkin pidemmän tauon jälkeen tai jos yksikin jäsen on ollut esimerkiksi orkesteriperiodilla. Tämä lienee enemmän opiskelijasoittajien ongelma ja kokemattomuuden syy. Joskus korvien avaaminen itsensä ja muiden soitolle saattaa olla erityisen hankalaa ja keskittyminen on silloin avainsana.

Usein yhteissoittoon liittyen puhutaan sellaisista asioista kuin hengittäminen ja liidaaminen. Omien käsitystemme mukaan hengittämisellä tarkoitetaan tietynlaista rytmien ja pulssin ennakoitua. Toisin sanoen sitä, että ennen soiton aloittamista tuntee kappaleen sykkeen ja tempon. Käytännössä kvartetti soittaa yhteen ainoastaan silloin, kun kaikki sen jäsenet hengittävät yhteen. Konkreettisesti oman hengityksen sovittaminen kappaleen pulssiin auttaa varsinkin liikkeellelähdyksessä.

Liidaamisella puolestaan tarkoitetaan kehollisella liikehdinnällä tapahtuvaa muiden soittajien johtamista oman soiton lomassa. Käytännössä jousisoittajat pystyvät aina lukemaan toisistaan, mitä nämä ovat tekemässä, koska äänen tuottaminen soittimella vaatii jousikäden liikuttamista. Usein liidaamisella kuitenkin tarkoitetaan korostettujen liikkeiden tekemistä seuraamisen helpottamiseksi. Yhteissoiton jättäminen pelkän liidaamisen varaan ei ole välttämättä kovinkaan hyvä ratkaisu, koska se johtaa auttamatta siihen, että yksi soittaa edellä ja muut tulevat hitaammin reagoiden perässä. Toisaalta liidamista voi tehdä koko kvartetin voimin, jolloin yhteissoitto ei enää oikeastaan perustukaan liidaamiseen, vaan jokainen soittaa silloin aktiivisesti oman kokemuksensa mukaan siitä, miten kappale menee. Tällöin liidaaminen on suorastaan enemmän teatraalinen efekti kuin yhteissoittoa helpottava asia.

Yhteissoittoon liittyy myös ”yhteisklangi” eli kokonaisuointi. Täysi ääni syntyy vain, kun stemmat ovat balanssissa ja erityisesti soinnun tärkeät sävelet kuuluvat. Tähän liittyy myös yhteinen käsitys esimerkiksi *vibratosta* ja äänen sävystä sillä hetkellä. Lisäksi tärkeä yhteissoitannollinen asia on erityisesti se, että äänen loput ovat kaikilla saman mittaiset ja ääni sammuu samalla lailla sekä akordeissa että yleisesti lopukkeissa.

Tapamme on ajoittain tehdä niin, että harjoituksen alkuun otamme kvartetista parin tahdin pätkän, joka vaatii varmistusta tai pientä korjaamista ja keskitymme siihen ennen

pidemmän pätjän harjoittelua tai osan läpisoittoa. Toinen tapa, joka on auttanut myös varsinkin akordien yhtenäistämisessä, mutta myös stemmojen kokonaisuuteen liittämässä, on soittaa selät toisiin päin niin, että näkemättä toisia on pakko käyttää vain kuo-
loaistiansa.

6.4 Balanssi

Balanssia etsimme aina varsinkin uutta teosta aloittaessa, mutta myös uusissa ja eri ti-
loissa soittaessa. Kvartetin sisältä epätasapainoa voi olla vaikea huomata ja silloin asias-
ta kommentoi ohjaaja tai kuuntelevat kaverit. Pystymme itse havainnoimaan asiaa äänit-
teiltä, jos se vain on luotettava. Käytännössä oman kvartetimme kohdalla balanssin
hakeminen tapahtuu usein sitä kautta, että joku soittajista erityisesti alkaa vaatia itsel-
leen tilaa viimeistään siinä vaiheessa, kun toteaa soittimensa äänenvoimakkuudellisten
rajojen tulleen vastaan.

Kvartetissamme olemme jo hieman oppineet perusasetelmaa ja sitä mihin suuntaan asi-
aa aina täytyy korjata: matalat sävelet peittyvät helposti ja varsinkin alttoviulisti kuuluu
aina heikosti. Balanssiongelma liittyy osin persoonallisuuksiin, toisaalta kuuntelemisen
puutteeseen ja myös yksinkertaisesti tekniseen ongelmaan: jo hyvin kuuluvat viulut ovat
yleisöön päin automaattisesti, kun sameampiääninen alttoviulu taas hieman sivusuun-
taan.

Balanssissa ei ole kysymys pelkästä äänenvoimakkuudesta, vaan kyse voi olla myös
temaattisten asioiden korostamisesta, äänen tuomisesta esiin muista poikkeavalla arti-
kulaatiolla ja äänenväristä. Esimerkiksi sointumatosta voi erottaa yhden äänen ylitse
muiden pelkkää *vibraton* käyttöä säätelemällä. Yhtälailta terävämmin tai pienellä aksen-
tilla artikuloidut liikkuvat sävelet tulevat heti esiin *legatossa* soitettujen yli, vaikka ää-
nenvoimakkuus olisi koko ajan sama.

6.5 Roolijako ja ryhmädynamiikka

Persoonien kanssa joku on toista käskevämpi, toinen liian kuunteleva, yksi oppinut so-
listiksi kun toinen ”peesaa” jo luontaisestikin perässä. Sangen tehokasta on vaihtaa

paikkoja päikseen varsinkin vastakohtaisuuksien kesken ja soittaa hetken näin. Loppujen lopuksi kunkin jäsenen on tunnettava vastuunsa ja olla erästä opettajaa lainaten mukana tasavahvuisena haastamassa toisia uusiin musiikillisiin asioihin.

Kvartetin soittimilla on kuitenkin jonkinlainen roolijako ja kullakin stemmalla tyypillinen karaktääri. 1.viulisti hoitaa useimmat soolot ja saa usein soittaa korkealta e-kielen asemista. Hän on yleisöön näkyvin henkilö ja on toivottavaa, että hänen persoonallisuutensa sopii solistiseen ja kapellimestarimaiseen osaansa.

2. viulisti on aivan yhtä tärkeä, kuten toki alttoviulisti ja sellistikin. Hän soittaa usein melodiaa tukevaa ääntä, joka varsinkin unisonoissa on useimmiten oktaavia alemmaa, jolloin on hyvä soittaa tukevammin kuin 1. viulisti.

Alttoviulisti joutuu joustamaan eniten. Hän soittaa varsinkin vanhemmassa musiikissa enemmän väliääniä, mutta uudemmassa, kuten Šostakovitšissa, on hänellä yhtäläillä sooloja kuin 2. viulistilla ja sellistillä. Sellon ollessa soittamatta tai soittaessa sooloa, toimii altisti taas bassoäänten soittajana. Soittimen teknisten syiden puolesta hän joutuu soittamaan usein hyvin tukevasti sameiden äänien peittyessä helposti kirkkaasti soivien viulujen alle.

Sellisti toimii useimmiten bassoäänten soittajana ja on erityisen tärkeää soinnun pohjana, että hän soittaa puhtaasti. Sello soi hyvin myös korkeista rekistereistä, joten sellolle on usein paljon soolo-osuuksia.

6.6 Kvartettimuusikkous

Olemme miettineet kvartettimuusikkoutta. Se vaatii solistisuutta, toisaalta taas yhteissoitossa myös ”soinnussa mukana soittamista”, jolloin on aina tiedettävä osansa palapelissä: ollako taustalla, edessä, tukien jotakuta jne.. Meillä kesti aikamme löytää yhteinen soittotapa, joka toki kaipaa paljon kehitystä vielä. Saimme palautetta eräästä esityksestä, että osaamme hyvin jo ”samalla lailla” soiton; yhteinen tapa käyttää jousta unisonoissa, yhteiset hengitykset ja liikkeellelähdöt ym.. Sen jälkeen taas eräs kommentti tuli siitä, että täytyy soittaa yhteen, mutta persoonien esille tuominen on aivan yhtä tärkeää ja se

tekisi soitosta mielenkiintoisempaa. Šostakovitsin kvartetossa kärjitetyn omanlaiset soolot kullakin soittimella kuuluvat tyyliin.

Kvartettisoitossa ei oikeastaan ole yhtään sellaista hetkeä, jolloin voisi keskittyä vain omaan stemmaansa tai päinvastaisesti roikkua vain toisen soittajan soolon perässä. Oma stemma liittyy aina muiden stemmoihin ja saadakseen soittonsa sopimaan tähän, jokaisen soittajan tulisi tuntea koko soiva kudos. Vain tällöin voi soittaja joka hetki reagoida siihen, mitä muut tekevät, eikä hän ylläty, vaikka jotkin asiat eivät menisikään sovitulla tavalla. Hienointa sooloakin soittaessaan kvartettisoittajan täytyy huomioida kollegansa ja sekä johtaa että myötäillä näitä. Toisaalta tylsintä säestyskomppia soittaessaan kvartettisoittajan täytyy osata fraseerata solistin mukana, häntä vastaan tai olla täysin fraseeraamatta musiikin vaatimusten mukaan.

Hyvää kvartettisoittoa ei saada aikaan sillä, että neljä ihmistä harjoittelee yksinään oman stemmansa briljantiksi, jonka jälkeen kokoonnutaan lavalla yhteen soittamaan. Jotta jousikvartetti voisi todella soittaa yhteen, tarvitaan loputon määrä yhteisiä harjoitustunteja. Tämän vuoksi soittajille on eduksi tulla toistensa kanssa toimeen. Kun päivä toisensa jälkeen istutaan yhdessä harjoittelemassa ja stressi lähestyvän konsertin takia jatkuvasti kasvaa, on hyvä, jos soittajien sosiaaliset suhteet eivät ainakaan entisestään kiristä tilannetta. Omalla kohdallamme muutamat tekemämme konserttimatkat ovat olleet paitsi hienoja tilaisuuksia esiintymiskokemuksen saamiseksi, myös tilaisuuksia oppia paremmin tuntemaan toisiamme. Tämän olemme kokeneet kehittävän myös yhteissoitotokykymme ja -tahtomme.

7 POHDINTA

Opinnäytetyö muodostui lopulta projektiksi, jossa suurimman osan työstä teimme konkreettisesti ja kirjoitusosion kirjoitimme suurimmaksi osaksi tämän työn tehtyämme eli raporttina, läpikatsauksena ja arviointina työn tuloksesta. Ajallisesti teoksen harjoittelu-prosessi vei todella paljon aikaa ja päiväkirjan pito ja ajatustyö siinä ohessa myös enemmän kuin odotimme. Itse opinnäytetyön kirjoittaminen ajoittui loppuun ja analysoimista olisi voinut tehdä vaikka kuinka paljon lisää.

Työ jakautui enimmäkseen niin, että teimme muutamia osioita pääosin jommankumman henkilön vastuulla ja nämä on merkitty osioiden alkuun (esimerkiksi teoksen läpiharjoittelu ja ryhmähaastattelun purku). Lopuksi luimme kirjoitukset läpi tehden niihin lisäyksiä, korjauksia ja etsien kompromisseja toisinaan täysin päinvastaisiin näkemyksiimme.

Ajankäytöllisesti onnistuimme hyvin itse projektissa, sillä prosessi oli kaikille jäsenille tärkeä ja siksi aikataulut pitivät. Kahden kaupungin väliä matkustellessa yhdessäoloa oli myös enemmän kuin aiemmin. Myös tavoite oli selkeästi yhteinen; halusimme kaikki valmistaa ehyen kokonaisuuden tutkintoon.

Kuten teoriapohjassa mainitsemme, on näkemyksemme varmasti hyvin subjektiivinen, sillä osallistuimme itse koko ajan tutkittavaan asiaan eli harjoituksiin. Siten työmme analysoiminen oli aika vaikeaa, ja helposti sokaistumme näkemään juuri vain omalta kannaltamme sekä tapahtumien analysoimisessa että koko kehityksen seuraamisessa.

Päiväkirja tosin toimi apunamme työskennellessä ja sen merkitys oli suuri, sillä kirjoittaen asiat ehkä tulivat paremmin omaksutuiksi ja jäivät muistiin. Kun tunnin tai harjoituksen jälkeen asiat pohdittiin vielä kertaalleen läpi, väitämme, että ainakin meidän kahden kohdalla se paransi itse suoritustakin. Loppupäätelmämme kuitenkin on, ettei tällaiseen kirjoittamiseen yleensä ole aikaa ja teemme saman työn keskustelemalla keskenämme esimerkiksi harjoitusten jälkeen. Ajatustyö on kuitenkin puoli ruokaa, kuten sanotaan.

Saimme sellaisen vastauksen alussa esittämiimme ongelmiin ja kysymyksiin tehokkaammasta harjoittelutavasta, että ainakin yhteinen vastuunotto edistää niin ajankäyttöä kuin kunkin harjoituksen tehokkuutta. Emme ottaneet työssä paljoa kantaa jokaisen jäsenen omasta harjoittelusta, oletamme sen olevan itsestään selvää, että kukin tekee tämän työn niin hyvin kuin kykenee ja tulee harjoitukseen stemma harjoiteltuna, partituuria katsoneena ja kappaletta joltain äänitteeltä kuunnelleena.

Tämän harjoitusrupeamamme aikana paneuduimme monta kertaa aivan toisenlaisella tarkkuudella kulloinkin työstettävänä olevaan paikkaan kuin aikaisemmin. Vietimme esimerkiksi melkein kokonaisen kaksituntisen harjoituksen kvartetton ensimmäisen osan alun vaikeiden harmonioiden parissa. Varmaankin liittyen siihen, että tällä kertaa olimme oikeasti suunnitelleet sitä, mitä kulloinkin harjoituksissa teemme, tuntui aikaa riittävän melkein kaikkien paikkojen harjoitteluun yhtä vahvoiksi.

Äänitimme tällä kertaa myös kokonaisuudessaan muutamia harjoituksia. Harjoitusten kuunteleminen on sikäli avartavaa, että kvartetin soitosta saattaa ulkopuolelta heti kuulla, mitä pitäisi muuttaa tai miksi jokin asia kerta toisensa jälkeen tuottaa ongelmia. Toisaalta äänitteeltä paljastui myös yksi puoli siitä, miksi harjoituksemme toisinaan tuntuivat tehottomilta. Kun yksi kvartetin jäsen yrittää lähteä soittamaan, kiinnittää toinen huomiota kollegansa paljaisiin sääriin ja kohta keskustelut ovat jo sillä tasolla, että koko homma uhkaa levitä käsiin. Kvartetin jäsenten väliset hyvät sosiaaliset suhteet voivat siis olla yhtä lailla hyvä kuin huonokin asia.

Kohti ammattimuusikkoutta meillä on vielä paljon työtä, ja erityisesti tämän prosessin aikana emme miettineet tulkintaa kovinkaan paljon, vaan aikaa veivät enemmän perusasioiden eli puhtauden ja kaiken yhtyesoittamisen kehittäminen. Ohjaajat antoivat meille enemmän palautetta tästä ja rakensimme kappaleen pitkälti heidän ehdotelmiensa ja kuuntelemiemme äänitteiden pohjalta. Tulevaisuudessa meidän täytynee viettää useammin vapaailtaa keskenämme harjoitusten jälkeen ja pohtia omaa tulkintaamme.

Loppujen lopuksi olimme kaikki tyytyväisiä kokonaisuuteen. Aina asioita voi toki kehittää ja se onkin mottomme: oppiminen on ikuista, työntekoon ei saa olla liian tyytyväinen, mutta esiintymisiin kyllä.

7.1 Loppupäätelmä eli tutkintojen arvioinnit

Työn tulosta on itse ehkä vaikea havaita, tai ainakaan sen kehitystä. Sen huomasimme kyllä, että ennen esityksiä kappale oli selvästi varmempi kuin edelliskertoina samassa tilanteessa. Olemme olleet samassa pisteessä esiintymiskappaleen kanssa edellisen ker-
ran silloin, kun sitä on esitetty kolmatta tai neljättä kertaa, nyt varma olo oli jo ensimmäisellä esityskerralla. Asiaan tietenkin vaikuttaa esiintymisympäristö, kuka on kuuntelemassa, miten paljon ja minkälaista jännitystä on ilmassa jne..

Varmaankin ainoa ulkopuolinen lähtemme omasta kehityksestä on palaute, jonka saimme Tampereen ammattikorkeakoulussa sekä Sibeliuksen Akatemialla kamarimusiikkitutkintojen jälkeen. Meitä kiiteltiin molemmissa siitä, että olemme löytäneet yhteisen soinnin, kappale on kunnossa, siis teknisesti ottaen hyvin kasassa ja siihen on selvästi käytetty tunteja. Yhteisesti molemmista lautakunnista tuli myös ne kehitettävät asiat, että nyt saisimme uskaltaa tulla enemmän ulos ja tehdä musiikista mielenkiintoisempaa, pitää enemmän hauskaa lavalla ja hakea erityisesti värejä ja sävyjä soittoon. TAMK:ssa saimme palautetta siitä, että varsinkin me alajouset saisimme määrätä enemmän stemmasta riippumatta, se kehittäisi koko kvartetin yhteistä äänen syttymistä kun nyt yhä kuulostaa, että tulemme perästä. Sibeliuksen Akatemialla taas meille puhuttiin stemmojen eri tasoista. Šostakovitš on merkinnyt usein eri nyanssit eri stemmoille ja siten merkan-
nut esimerkiksi niiden ”järjestystä”. Kaiken kaikkiaan saimme kuulla soittavamme hyvä-
vatasoisesti molemmissa tutkinnoissa, mutta suunta täytyy silti aina olla eteenpäin.

LÄHTEET

Aho, K. 2009. Kamarimusiikin taito. Ohjaajan opas. Nurmes: Classicus oy.

Baldassarre, A., Griffiths, P., Eisen, C. 2011. String Quartet. Grove Music Online. Luettu 2.5.2013.

http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/subscriber/article/grove/music/40899?q=string+quartet&search=quick&pos=1&_start=1#S40899.8

Burkholder, J.P., Grout D.J., Palisca, C.V. 1960. A history of western music. 7. painos. USA: W.W. Norton & Company.

Eskola, J., Suoranta, J. 1999. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. 3. painos. Tampere: Vastapaino.

Harris, S. 2004–2013. Quartet no. 4. Luettu 5.5.2013.

<http://www.quartets.de/compositions/ssq04.html>

Kuhn, J. 2010. Shostakovich in Dialogue. Form, Imagery and Ideas in Quartets 1-7. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Murtomäki, V. 2013. Poliitiikan vuoksi murtunut maine? Musiikin historian verkkosivut-artikkelisarja. Sibelius-Akatemia. Luettu 30.4.2013.

http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=lehti_mod_dohnanyi&q=shostakovits&collection=1&type=basic&tab=0

Poroila, H. Suomen musiikkikirjastoyhdistys. 2010. Yhtenäistetty Dmitri Šostakovitš. Teosten yhtenäistettyjen nimekkeiden ohjeluetelo. Helsinki. Luettu 10.5.2013.

<http://www.kaapeli.fi/~musakir/republic/Sostakovits/Sostakovits.pdf>

Julkaisemattomat lähteet:

Klemola, M. 2008. Musiikin historia 1. Luennot 2008–2009. Tampereen ammattikorkeakoulu. Tampere.

Lipiäinen, H., Pennanen, A., Roos, T. 2013. Haastattelu 4.5.2013. Haastattelija Tuhkanen, O. Litteroitu. Tampere.

LIITTEET

Liite 1. Äänite. Kaveet-kvartetin Pyynikkisalissa 3.–4.5.2013 äänittämä tallenne Šostakovitšin neljännessä kvartetosta.