

Martti Laivuori

Uutta musiikkia sellolle ja jousiorkesterille

Soiva opinnäytetyö

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin Koulutusohjelma

Opinnäytetyö

16.4.2014

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Martti Laivuori Uutta musiikkia sellolle ja jousiorkesterille - soiva opinnäyte- työ 24 sivua + 1 liite (DVD) 28.4.2014
Tutkinto	musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	musiikkipedagogi
Ohjaaja	MuM Kai Lindberg
<p>Opinnäytetyöni käsittelee kolmen sellolle ja jousiorkesterille sävelletyn uuden teoksen harjoittelua ja esittämistä ja näistä koostuvan opinnäyteyökonserтин järjestämistä. Esitän työsäni huomioita teosten harjoitusprosessista ja pyrin löytämään yhteyksiä konsertin teosten ja sellokirjallisuuden kanta-ohjelmiston välillä havainnollistaakseni uuden musiikin soittamisen hyötyjä sellonsoiton opiskelijoille. Työni koostuu konsertin taltioinnista (DVD) ja kirjallisesta raportista.</p> <p>Raportti rakentuu siten että, ensin käyn läpi käytännön asiat konsertin järjestämiseen liittyen. Seuraavaksi kerron harjoitustilanteesta, säveltäjän ja muusikoiden vuorovaikutuksesta sekä omasta roolistani harjoituksissa. Lopuksi nostan jokaisesta teoksesta esiin yksittäisiä kohtia jotka havainnollistavat mielestäni hyvin teoksen yhteyttä kanta-ohjelmistoon sekä kerron teknisistä haasteista joita kohtasin teosta harjoiteltaessa.</p>	
Avainsanat	sello, sellotekniikka, uusi musiikki, esiintyminen, konsertti, harjoittelu

Author Title	Martti Laivuori New Works for the Cello and String Orchestra
Number of Pages Date	24 pages + 1 appendice (DVD) 28 April 2014
Degree	Bachelor of Arts and Culture
Degree Programme	Classical Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Supervisor	Kai Lindberg, MMus
<p>This thesis examines the process of practicing and performing three new works for the cello and string orchestra. It also deals with organizing the concert in which these works were performed. I wanted to find connections between these works and those of the standard cello repertoire in order to demonstrate the benefits that playing and performing new music can bring to a student cellist. The thesis consists of a recording of the concert and a written report.</p> <p>First, the report discusses the practical matters of organizing a concert, then I describe the rehearsals and my own role in them as well as the interaction between the composers and the musicians. Finally I analyze selected sections of the pieces that in my opinion demonstrate particularly well the connection each work has to the standard repertoire. I also reflect on the technical challenges I faced in rehearsing the pieces.</p>	
Keywords	Violoncello, cello technique, contemporary music, music performance

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Konsertin järjestäminen	2
2.1	Projektin aikataulu	2
2.2	Projektin rakenne ja luonne	3
3	Harjoitukset	4
3.1	Harjoitusten aikataulu	4
3.2	Huomioita rooleista harjoituksissa	4
3.2.1	Säveltäjät ja kapellimestari	4
3.2.2	Solisti vs. orkesteri	5
3.2.3	Solisti ja orkesteri	6
4	Konsertin teokset	7
4.1	Sellonsoiton tekniikasta	7
4.2	Artturi Rönkä: Sketches	8
4.3	Leo Lehtinen: Loops	12
4.4	Niilo Tarnanen: Jälkiä	15
4.4.1	I Taakka	15
4.4.2	II Kell' voima on...	16
4.4.3	III Piirtä myöten	17
4.4.4	IV Etappi	20
5	Pohdinta	21
5.1	Palautetta projektiin osallistuneilta	21
5.2	Oma kokemukseni	22
	Lähteet	24
	Liitteet	
	Liite 1. Konsertin taltiointi, DVD-levy	

1 Johdanto

"In contemporary music [...] you have to learn a great deal: it's living material, and progresses each time a composer writes a new composition."

-Pierre Boulez (Stern 1990, s.72)

Ammattimuusikoksi opiskeleva kohtaa väistämättä jossakin vaiheessa opintojaan sen tosiasian että esitettävää musiikkia on paljon ja monilta eri aikakausilta. Tämä johtaa siihen että monet muusikot päättävät erikoistua tietyn aikakauden musiikkiin (esim. vanha musiikki periodisoittimin). Mielestäni jopa ne opiskelijat, jotka väittävät soittavansa aivan kaikkea ovat huomaamattaan erikoistuneet johonkin, usein siihen musiikkiin mistä pitävät. Olen opiskelujeni aikana tietoisesti yrittänyt pitää musiikillisen toimintakenttäni mahdollisimman laajana. Ajatukseni on se, että jokainen teos on yksilö ja vaati oman perehtymisensä.

Yksi laajentamisen suunta on uuden musiikin soittaminen, joka on jo monella tapaa osa useiden ammattiopiskelijoiden opintoja. Olen yrittänyt työssäni konkreettisesti havainnollistaa sitä, miten uuden musiikin soittaminen voi kehittää jokaista sellonsoiton opiskelijaa ja erityisesti, kuten yllä oleva lainaus kertoo, tuoda opiskelijan tietoiseksi musiikin esittämisen jatkumosta: musiikki on elävää ainesta ja opimme sitä paremmin, mitä ahkerammin etsimme teknisiin asioihin uusia ja omaleimaisia ratkaisuja. Kokemukseni mukaan uusi musiikki vapauttaa soittajan tradition luomasta paineesta ja sallii tradition kultaamien teosten ja niistä opittujen ratkaisujen asettamisen luontevaksi osaksi omaa soittoa. Tarkoitan tällä kokemusta siitä, ettei täysin uuteen ja ennen esittämättömään teokseen ole valmiita tulkinnallisia (ja siten teknillisiä) ratkaisuja, vaan esityksestä tulee todella esittäjänsä näköinen. Toki kaikki aiemmin soitettu ja kuultu vaikuttaa jokaiseen uuteen tulkintaan, mutta koin itse harjoitellessani täysin uusia teoksia että mielikuvitukseni ja musiikilliset tavoitteeni saivat enemmän tilaa ja enemmän mahdollisuuksia kun saatavilla ei ollut esimerkiksi levytyksiä, kirjoja tai mestarikurssinauhoituksia kyseisistä teoksista.

Opinnäyteyöni tarkoitus oli järjestää konsertti, jossa esitetään kolme tilausteosta sellolle ja jousiorkesterille. Käytän teoksista termiä "tilausteos" siitä huolimatta että säveltäjät eivät tehneet teoksiaan palkkiota vastaan vaan mahdollisuudesta saada musiikkiaan esitetyksi ja harjoitetuksi. Muut esiintyjät eivät saaneet konsertista palkkiota ja niin si-

säänpääsykin oli ilmainen. Päädyin tähän ratkaisuun siksi, että kyseessä oli opintoihini liittyvä projekti. Opinnäytetyöni koostuu tästä konsertista ja sen tallenteesta sekä kirjallisesta raportista.

Raportissa kerron luvuissa 2 ja 3 konsertin järjestämisestä ja siihen liittyvistä käytännön asioista sekä tuon esille huomioita konsertin harjoituksista. Luvussa 4 kuvaan konsertin teoksia yleisesti sekä nostan esille teknisesti haastavia kohtia, jotka rinnastetaan sellon kanta-ohjelmiston teoksista löytyviin vastaavanlaisiin kohtiin.

Käyttämäni nuottiesimerkit ovat seuraavista editioista:

Brahms, Johannes: Sonaatti pianolle ja sellolle F-duuri op. 99. Wiener Urtext Edition.

Saariaho, Kaija: Sept papillons for solo cello. Chester Music.

Saint-Saëns, Camille: Sellokonsertto nro 1 op. 33. International Music Company.

Schumann, Robert: Sellokonsertto op.129. Edition Breitkopf.

Shostakovits, Dmitri: sonaatti sellolle ja pianolle op.40. Edition Sikorski.

2 Konsertin järjestäminen

2.1 Projektin aikataulu

Päätettyäni opinnäytteen aiheen, oli ensimmäinen tehtävä kysyä tuntemiltani sävellyksenopiskelijoilta kenellä heistä olisi aikaa ja kiinnostusta säveltää projektiin teos. Tiedustelin tätä neljältä säveltäjältä joista kolme vastasi olevansa kiinnostuneita. Tämä tieto oli projektin edellytys ja sen jälkeen päädyin seuraavaan aikatauluun:

Elo- ja syyskuu 2013: Säveltäjät mukaan projektiin, alkutapaamiset kunkin säveltäjän kanssa-ideoiden läpikäynti

Joulukuu 2013: Kapellimestari mukaan projektiin

Tammi- ja helmikuu 2014: Orkesterin kokoaminen ja tilanvaraukset

Maaliskuu 2014: Nuottimateriaalin valmistelu, harjoitukset ja konsertti

2.2 Projektin rakenne ja luonne

Projekti koostuu kokonaisuudessaan säveltäjien tekemästä sävellystyöstä, jokaisen konsertissa musiikillisesti toimineen henkilön omakohtaisesta harjoittelusta, konsertin ja harjoitusten käytännön järjestelyistä, itse harjoituksista ja konsertista, saamastani palautteesta ja konsertista keskustelemisesta, sekä tämän raportin ja konsertin tallenteen valmistustyöstä.

Tarkoituksenani olin alun perinkin saada aikaan mielenkiintoinen ja puhutteleva konsertti, joka vaatii mielestäni monipuolisen ohjelmiston. Tästä syystä päätin tilata lyhyet teokset useammalta säveltäjältä sen sijaan että olisin esittänyt yhden säveltäjän pitkän teoksen, esimerkiksi konserton. Lisäksi projektiin osallistuneet säveltäjät ovat musiikillisesti ja tyyllillisesti hyvin eri lähtökohdista ja eri vaiheissa sävellyksenopintojaan. Arvelin myös, että kokonaisen pitkän teoksen säveltäminen saattaisi aiheuttaa aikarajoitteiden vuoksi sen, etteivät kysymäni säveltäjät voisivatkaan saada teoksiaan valmiiksi. Heidän oli helpompi lähteä projektiin mukaan tietäen, etten vaatinut heiltä teoksen kestoa ajatellen liikaa.

Konsertin järjestämiseen vaikuttaa mielestäni aina myös raha-asiat. Tämä projekti, kuten muutkin koulun projektit tehtiin ilman palkkioita tai korvauksia ja myös ilman sisäänpääsymaksua tai muuta tuottoa. Halusin projektin olevan oppimiskokemus kaikille osapuolille. Uskon että ryhmätyöskentelytilanteissa paras keino toimia on antaa ihmisille tilaa järjestää asiansa niin kuin parhaaksi näkevät ja luottaa siihen että he haluavat tuottaa hyvän lopputuloksen. Mielestäni tämän ajattelutavan toimimiseen luottamista lisää se, että orkesteriharjoitus on työympäristönä hyvin strukturoitu. Jokainen soittaja tietää oman roolinsa ja on täysin selvää että harjoitusta ohjaa kapellimestari, joka puolestaan ottaa enemmän vastuuta teosten kokonaisuuksien hallinnassa. Opiskelukaverien ja ystävien kanssa soittaessa tämä luottamus korostuu entisestään, sillä takana ei ole mitään virkaa tai palkkiota joka ikään kuin velvoittaisi soittamaan hyvin tai hoitamaan määrätty tehtävät määrätyllä tavalla. Tässä sekä muissa vastaavanlaisissa projekteissa tämän vaikuttavan taustavoiman korvaa eräänlainen sosiaalinen aspekti; on tietenkin ikävää soittaa kaverin tutkinnossa huonosti, koska tutkinnon tekijän suoritus kärsii siitä. Toinen tekijä on oma ammattiopiskelijan ylpeys – ”minun kuuluu osata soittaa tämä vaikea paikka hyvin, sillä opiskelen tämän alan ammattilaiseksi”. Lähtökohta on kuitenkin loppujen lopuksi se, että kaikki musiikkia opiskelevat ovat musiikista motivoituneita ja haluavat suoriutua annetuista tehtävistä myös oman itsensä vuoksi. Silti

tämän luonteisen projektin järjestäminen tuntuu tietyllä tavalla rasisitteen asettamiselta soittajille ja varsinkin kapellimestarille.

3 Harjoitukset

3.1 Harjoitusten aikataulu

Varasin konsertin yhteisharjoituksiin yhteensä 11 tuntia. Ajatukseni oli, että ensimmäisessä harjoituksessa paikalla ovat vain kunkin sektion äänenjohtajat, ja harjoituksen tarkoituksena on tutustua teoksiin ja käydä läpi mahdolliset muutoksia vaativat kohdat. Tämä säästää aikaa varsinaisissa yhteisharjoituksissa. Teoksissa ilmeni muutamia yksityiskohtia jotka vaativat täyttää uudelleen kirjoitusta ja mielestäni tekemäni ratkaisu oli toimiva.

Kokonaisharjoitusmäärä oli jaettu edellä mainitun tutustumisharjoituksen lisäksi kahteen pitkään sunnuntaiharjoitukseen (3 tuntia) ja yhteen hieman lyhyempään tiistaiharjoitukseen (2 tuntia) sekä kenraaliharjoitukseen (1 tunti).

3.2 Huomioita rooleista harjoituksissa

3.2.1 Säveltäjät ja kapellimestari

Kapellimestarin rooli on orkesteriharjoituksissa toki aina tärkeä, mutta mielestäni uutta musiikkia soittaessa se korostuu entisestään. Kun teoksista ei ole olemassa mitään levytyksiä tai muuta kuulokuvaa, on kapellimestarin todella opetettava kuulemaan kapaleet sisäisesti ennen kuin hän voi harjoituttaa orkesteria. Kapellimestarilla on missä tahansa orkesteriharjoitustilanteessa oltava valmis ajatus tai tunne siitä, mitä orkesteri tuottaa esitystilanteessa, jotta voi harjoituksissa keskittyä yksityiskohtiin, kuten balanssi, tempo, dynamiikka ja rytmi (Rastall 2003, s71). Tämä näkyi mielestäni projektissani sekä musiikillisissa ratkaisuissa että teknisissä asioissa, esimerkiksi tempoalunnoissa, jousituksissa ja äänen värejä etsiessä. Musiikilliset ja tekniset asiat ovat tietysti vuorovaikutuksessa keskenään ja on mahdotonta harjoituttaa tekniikkaa ellei tiedosta musiikillista ideaa jota tekniikka palvelee (Pleeth, 1982).

Säveltäjän ja kapellimestarin suhteesta puhuttaessa voidaan väittää jopa että kapellimestari tehtävä on olla säveltäjän palvelija riippumatta siitä onko säveltäjä elävä vai kuollut (Tovey 2003, s.218). Vähintäänkin heidän välillään tulee olla dialogi jonka pyrkimyksenä on musiikin esille tuominen parhaalla mahdollisella tavalla. Tässä projektissa säveltäjät olivat lähes poikkeuksetta läsnä ja osallistuivat harjoituksiin antamalla sanallisia ohjeita kapellimestarille ja soittajille. Eräässä harjoituksessa yhden teoksen kohdalla toimittiin jopa niin että säveltäjän ollessa estynyt hän oli etukäteen valmistellut ohjeita siitä, mitä kohtia tulisi harjoituttaa ja millä tavalla. Tämä tuo esille yhden uuden musiikin soittamisen rikkauden. Kun säveltäjä on paikalla kuulemassa oman teoksensa ja osoittaa suurta kiinnostusta lopputulosta kohtaan, on soittajana vaikea suhtautua musiikkiin väheksyen tai välinpitämättömästi. Kun jo harjoitustilanteessa vallitsee positiivinen jännite sen välillä mitä muusikot soittavat ja sen mitä säveltäjä on sisäisesti kuullut ja mitä hän haluaisi kuulla, on harjoitustilanne mielestäni lähtökohtaisesti mahdollisesti intensiivisempi kuin mitä se saattaisi olla jonkin usein soitetun teoksen kohdalla.

Vaikka sävellystilaukseni lähtökohta olikin antaa täysin vapaat kädet, jousiorkesterikoonpano oli sävellyksille rajoittava tekijä. Yleisesti säveltäjät varastoivat jatkuvasti ideoita, ja usein tilausteos tuo yhden tai muutaman näistä käyttökelpoisimman esille (Saxton 2003, s.234). Tässä projektissa tämä piti hyvin pitkälti paikkansa ja mielestäni kaikilla säveltäjillä oli jo ensimmäisissä tapaamisissa selkeä näkemys siitä mihin suuntaan teoksia lähdetäisiin viemään. Tämä antoi suuntaa sekä henkilökohtaiselle harjoittelulleni että orkesteriharjoituksille.

3.2.2 Solisti vs. orkesteri

Musiikin korkeakouluopinnoissa suurin osa solistisesta soittamisesta tapahtuu pianistin kanssa. Huomasin jo ensimmäisen kerran orkesterin solistina soittaessani kolme vuotta sitten, että harjoituksissa solisti ja orkesteri ovat kaksi eri kokonaisuutta ja että suurin työ on näiden kahden sovittamisessa yhteen. Kyseessä on ikään kuin kaksi musiikillista näkemystä ja harjoitukset ovat tunnustelua ja tasapainoilua niiden välillä. Tästä seuraa loogisesti se, että konsertilla on sitä paremmat mahdollisuudet onnistua, mitä paremmin kumpikin, sekä solisti että orkesteri, hallitsee oman osuutensa. Tällöin solisti tekee ensin työn yksin ja kapellimestari harjoittaa orkesteria niin että soittajat ovat tutustuneet stemmoihinsa niin hyvin että pystyvät vaivatta mukautumaan muutoksiin joita väistämättä tulee solistin ja orkesterin kohdatessa harjoituksissa.

Projektin luonteen vuoksi harjoituksissa suurin osa ajasta meni orkesterin harjoituttamiseen. Teoksissa oli niin paljon yksityiskohtia, joita orkesterin piti käydä läpi, että soitimme ensimmäisen kerran kaikki kappaleet läpi vasta viimeisessä harjoituksessa. Olin harjoitusaikataulua suunnitellessani pyrkinyt välttämään tilannetta, jossa harjoitus jouduttaisiin keskeyttämään esimerkiksi stemmoissa olevien epäselvyyksien vuoksi. Jouduimme kuitenkin useasti tällaiseen tilanteeseen, ja mielestäni ainoa parannus harjoitusaikatauluuni olisikin ollut harjoitusaikojen lisääminen.

3.2.3 Solisti ja orkesteri

Harjoitusaikojen lisääminen olisi myös antanut mahdollisuuden kehittää tässä konsertissa orkesterin solistina soittamisen toista puolta jonka koin jäävän hiukan vähemmälle. Tämä toinen puoli alkaa mielestäni siitä kun solisti ja orkesteri löytävät musiikillisen yhteyden ja lakkaavat olemasta kaksi erilaista kokonaisuutta. Haluaisin nostaa konsertin nauhoituksesta esiin yhden tällaisen hetken:

41 **Largo** ♩ = 54 **accel.** ♩ = 80
sul C ST

44 ♩ = 54 **Gravissimo** ♩ = 42
carefully *in a pedant manner, as if practising science*

p *fp* *<mf*

Kuvio 1. Esimerkki 1: Niilo Tarnanen: Jälkiä, IV osa, tahdit 41-46 . Työhön liittyvän tallenteen kohdassa 28:50-29:00.

Yhteissoitollisesti tämä hetki oli mielestäni erityinen ensisijaisesti sen takia, että kaikki soittivat tuolloin rytmisesti tarkasti ja yhteys kapellimestariin oli selkeä. Kun muiden kuuntelu menee, kuten koin sen tuona hetkenä menevän oman soiton teknisen tarkkailun ja korjaamisen yli, on helppoa keskittyä ajattelemaan musiikin luomaa tunnetilaa ja tunnelmaa. Tällöin mielestäni luottaa täysin kaikkeen ympärillä tapahtuvaan ja kuuluvaan sen sijaan että keskittyisi oman soiton puutteisiin ja tuntisi epävarmuutta juuri

tuottamastaan musiikista. Luottamus ei ole koskaan pelkästään itseluottamusta vaan luottamusta myös suhteessa muihin soittajiin ja soittotilanteeseen (Mali 2004, s.110).

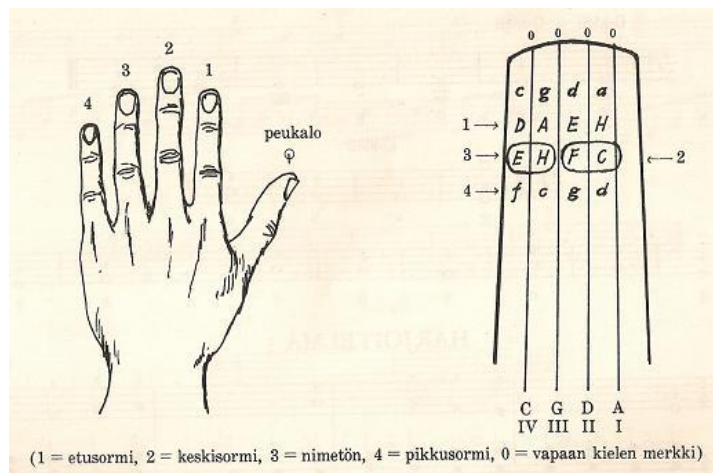
4 Konsertin teokset

4.1 Sellonsoiton tekniikasta

Teosten läpikäyminen sellonsoiton harjoittelun haasteiden näkökulmasta vaatii tiettyjen sellonsoiton tekniikkaan liittyvien termien käyttöä. Tässä kappaleessa selvennän näitä termejä siinä järjestyksessä, jossa ne ovat tekstissä.

Vasemman käden asento seloa soittaessa voidaan jalka kolmeen perusasentoon tai perusasemaan (engl. posture) sekä peukaloasemaan sen mukaan missä kohtaa käsi on otelaudalla. Ensimmäistä perusasettoa käytetään asemissa 1-4 sekä puoliasemassa, eli otelaudan matalimmalla osuudella. Toinen perusasema on sama kuin edellinen, mutta venytetty, jolloin sormien väliin tulee puolisävelaskeleen sijasta kokosävelaskel. Kolmatta perusasettoa käytetään asemissa 5-7, eli otelaudan keskikohdalla kielen puolessavälissä olevan huiluäänen alapuolella. Käden asento on tässä hieman erilainen kuin edellisissä perusasemissa, mutta peukaloa pidetään edelleen otelaudan takana. Peukaloasemaa käytetään korkeissa asemissa. Tällöin peukalo nostetaan kielelle. (Potter 1980).

Sellon sormituksessa käytetään seuraavanlaista merkintäjärjestelmää (Pullinen 1958):



Kuvio 2. Sellon sormitustaulukko

Lisäksi venytys merkitään x = merkillä venytettävien äänien sorminumeroiden väliin.

Sul ponticello tarkoittaa sitä, että jousella on soitettava läheltä tallea. *Sul tasto* puolestaan merkitsee jousella soittamista otelaudan päältä. Nämä termit kuvaavat siis jousen etäisyyttä tallasta.

Ääneen lähteminen kieleltä tarkoittaa yksinkertaisesti sitä että jousi koskettaa kieleen ja soittaja aistii sillä käden painon ennen kuin aloittaa äänen soittamisen. Jousisoittimien jousilajeja eli jousenkäyttötapoja harjoitellessa on tärkeää tiedostaa onko jousilaji kielellä soitettava (on-the-string bowing) vai ilmasta soitettava (off-the-string bowing) (Bunting 1982, Mantel 1972).

4.2 Artturi Rönkä: Sketches

Artturi Rönkä opiskelee pääaineenaan jazzsävellystä, joten olin yllättynyt saadessani harjoiteltavaksi hyvin perinteisen teoksen. Teos jakautuu materiaalin puolesta selkeästi kolmeen osaan. Tämä käy ensimmäisenä ilmi tempomerkinnöistä. Teos alkaa tempomerkinnällä $\text{♩}=64$, *misterioso*. Seuraavassa osiossa pisteellisestä kahdeksasosasta tulee pisteellinen neljäsosa, tämä osio soitetaan siis kaksi kertaa nopeammassa tempossa. Tahtiosa vaihtuu neljäsosasta kolmeksi kahdeksasosaksi. Kolmas osio palaa alun materiaaliin. Näiden osien taitteissa on selvät lopetuksen eleet, ensimmäisessä taitteessa koko tahdin kestävä fermaatti ja toisessa taitteessa hidastus kaksi kertaa hitaampaan tempoon.

Soolosellon osuuden sävelmateriaalin huomionarvoisin osa on se että se koostuu lähinnä puhtaista, ylinousevista ja vähennetyistä kvinteistä. Esimerkiksi teoksen alku, josta käytän tässä yhteydessä nimitystä pääteema. Valitsin tämän nimityksen koska kyseinen teema kuullaan teoksessa useasti ja se on koko teoksen läpi yhdistävä tekijä eri soitinosien välillä.

Misterioso ♩ = ca. 64

ad libitum, quasi recitativo

Kuvio 3. Esimerkki 2: Artturi Rönkä: Sketches, tahdit 1-8.

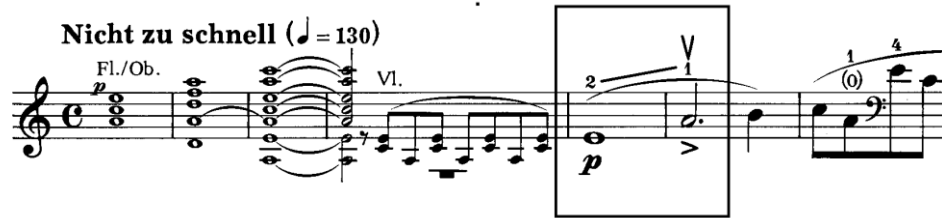
Sellon virityksestä johtuen tämä aiheuttaa intonaation suhteen haasteita, koska hyvän äänen tuottamisen ja melodian fraasin jatkumisen kannalta kvinttien soittaminen vierekäisiltä kieliltä on epäedullista. Toinen, käyttökelpoisempi vaihtoehto on soittaa kvinttejä samalla kielellä, joka johtaa siihen että teoksessa on huomattavan paljon asemanvaihtoja. Periaatteessa asemanvaihdot sopivat teoksen luonteeseen, sillä se sisältää hyvin paljon legatomelodioita ja fraasit ovat pääosin pitkiä. Ainoat poikkeukset tähän ovat toisen, nopeamman osan alku ja kadenssinomainen loppu, joissa materiaali muuttuu staccato-eleiksi.

Kuvio 4. Esimerkki 3: Artturi Rönkä: Sketches, tahdit 54- 61 ja 95- 99.

Koska sellonsoitossa jousi ja jousikäsi ovat äänen tuottavia elementtejä ja vasen käsi ja sen sormet ääntä muokkaavia elementtejä (Pleeth 1982, s.40), on järkevää soittaa jousikädellä legatossa ilman häiritseviä kielenvaihtoja.

Tämän tyyppinen materiaali on sellolle tietyllä tavalla jopa tyypillistä. Useiden repertuaarin merkkiteosten alut tai hitaiden osien alut sisältävät juuri Sketches-teoksessa vastaan tulevia hetkiä, joissa sellistin on hiljaisuudessa tai hiljaisessa nyanssissa tehtävä varovasti suuri asemanvaihto, mahdollisesti perusasennosta toiseen. Näissä asemanvaihdossa virheen tekeminen on mielestäni vakavampaa kuin esimerkiksi fortekohdissa, joissa epäpuhtaan äänen korjaaminen on helpompaa. Kun hiljaisessa koh-

dassa asemanvaihto epäonnistuu, tulee jännittyneeseen tunnelmaan särö. Intensiivisessä fortessa mielestäni tärkeämpää on energia ja liike. Kantaohjelmistosta on helppo ottaa esimerkiksi Robert Schumannin ja Camille Saint-Saënsin sellokonsertot:

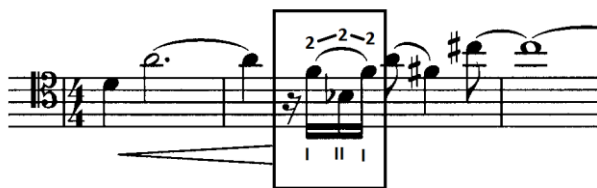


Kuvio 5. Esimerkki 4: Robert Schumann: sellokonsertto, tahdit 1-7.



Kuvio 6. Esimerkki 5: Camille Saint-Saëns: sellokonsertto nro 1, II osa, tahdit 239-243.

Päädyin harjoitteluprosessin aikana käyttämään sormituksissani myös kahta muuta kvintin sormitustapaa. Soitin kvintin tietyissä kohdissa jo edellä mainitsemallani tavalla samalla sormella vierekkäiseltä kieleltä kun aika-arvot olivat niin nopeat että asemanvaihdon tekeminen häiritsisi rytmin tasaisuutta



Kuvio 7. Esimerkki 6: Artturi Rönkä: Sketches, tahdit 49- 51.

Tämä toimii tietysti tarkoituksenmukaisesti ja luonnollisesti teoksen osissa joissa oli kirjoitettu huiluaäniä kvinteissä:

Kuvio 8. Esimerkki 7: Artturi Rönkä: Sketches, tahdit 87-91.

Tietyissä kohdissa järkevintä oli käyttää sormitustapaa, jossa kvintti venytetään samalla kielellä peukalon ja kolmannen sormen eli nimettömän väliin. Päädyin tähän ratkaisuun kahdesta erilaisesta syystä: jos soitettava kuvio oli niin nopea, ettei asemanvaihtoa olisi ehtinyt tehdä tai jos halusin maksimoida kahden äänen välisen jatkuvuuden:

Kuvio 9. Esimerkki 8: Artturi Rönkä: Sketches, tahdit 99 ja 112.

Koko teoksen haastavin kohta oli mielestäni nopean osion keskivaiheilla oleva repliikki joka vaati hieman erikoisen sormitusratkaisun:

Kuvio 10. Esimerkki 9: Artturi Rönkä: Sketches, tahdit 66- 72

Tässä kohdassa toimivin ratkaisu oli mielestäni pitää peukalo huiluaänellä A-D ja sormia puolen sävelaskeleen päässä toisistaan välillä D-E a-kielellä ja G-A d-kielellä. Näin pystyin soittamaan koko edellisessä esimerkissä olevan kohdan vaihtamatta asemaa.

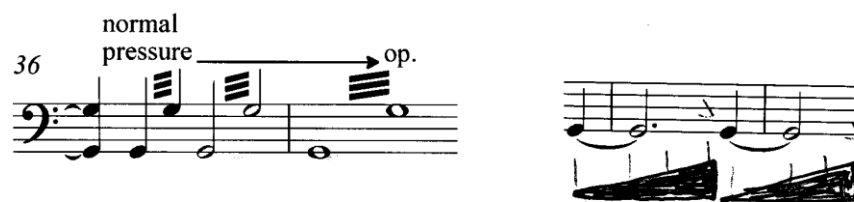
Haastavan tästä kohdasta teki mielestäni vierekkäisillä kielillä olevat intervallit sekä jonkin tietyn äänen löytäminen tästä epätavallisesta asemasta huiluäänen jälkeen.

4.3 Leo Lehtinen: Loops

Leo Lehtisen teos Loops oli konsertin sävellyksestä soolosellon osuuden kannalta erikoisin. Se oli myös orkesterille melko haastavaa, sillä se sisälsi paljon epätavallista rytmikkäitä ja varsinkin I viulun osuudessa paljon huiluääniä joiden löytäminen osoittautui vaikeaksi. Loops ei ole missään määrin ”konsertoiva” kappale, enemmänkin eräänlainen anti-sellokonsertto. Soolo-osuus sisältää vain yhden sävelluokan, G, jota muunnellaan eri tavoin. Keskityin siis harjoittelussani toteuttamaan säveltäjän haluamat sointivärit, niiden väliset vaihdokset ja muunnokset mahdollisimman tarkasti.

Keinot näiden värien löytämiseen ovat samat kuin sellonsoitossa aina: jousen paikan vaihtelu suhteessa talleen, jousikäden painon vaihtelu ja jousen nopeuden vaihtelu (Mantel 1972 s. 126). Teknisesti kappaleessa vaaditaan kolmenlaista äänen muuntelua:

1. Paineen/painon vaihtelua välillä flautando-overpressure



Kuvio 11. Esimerkki 10: Leo Lehtinen: Loops, tahdit 36- 37 ja 61 -62.

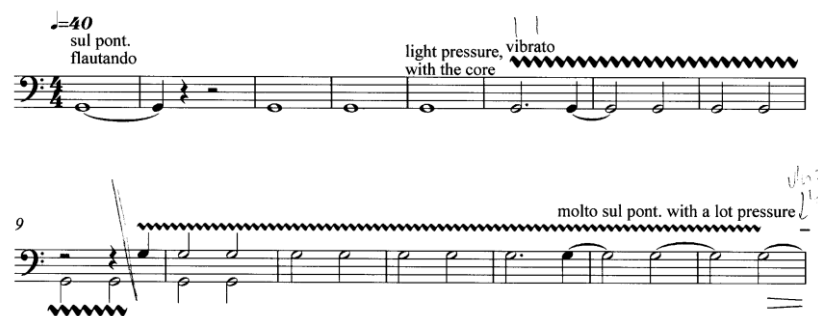
Tässä sävellyksessä on käytetty kahta erilaista overpressure - merkitsemistapaa. Ensimmäinen, nuolella ja sanallisilla ohjeilla toteutettu saa aikaan vaikutelman hitaasta ja vähittäisestä siirtymästä ja jälkimmäistä, kasvavilla palkeilla merkittyä, on käytetty tässä teoksessa lyhyemmän ajan sisällä tapahtuviin äänen muunteluihin.

2. Jousen nopeuden vaihtelua välillä *dal niente* (lähes liikumaton jousi)- äärimmäisen nopea aksentti:



Kuvio 12. Esimerkki 11: Leo Lehtinen: Loops, taudit 47- 51.

3. Vibraton käyttö, jonka nopeutta ei määrätysti muunnella mutta jota lisätään edellä mainittuihin muuntelutapoihin ja saadaan näin aikaan lisää värejä



Kuvio 13. Esimerkki 12: Leo Lehtinen: Loops, taudit 1-15

Tässä vaiheessa on todettava että kaikki nämä keinot muunnella ääntä ovat joustava ja mukautuva osa soittotekniikka ja näin ollen erottamattomasti liittyneitä toisiinsa. Olen tehnyt tämän jyrkältä vaikuttavan jaon vain teoksen jäsentelyn mielessä enkä esityksessä pyrkinyt selkeästi käyttämään yksinomaan tiettyä keinoja tietyssä kohdassa. Esimerkiksi dal niente - efektin toteutus käytännössä toimii aloittamalla hyvin hitaalla jousella jossa on myös hyvin vähän käden painoa. Jos painoa olisi normaalin terveen äänen tuottamisen verran, liian hidas jousi aiheuttaisi äänen särkymisen.

Nykymusiikkia soittaessa on useamman teoksen kohdalla tullut vastaan tämän kaltainen ”efektimaailma”. Luulen, että se on ainakin aikaisempina vuosina ollut säveltäjien suosiossa siksi, että niiden harjoittelu ei ole kovin vaikeaa. Koin työskennellessäni teoksen parissa että se muistuttaa enemmän leikkiä kuin työtä ja sisältää paljon aktiivista oman soiton kuuntelua ja uusista äänistä innostumista. Tämän tyyppinen harjoittelu on hyvin lähellä erilaisiin äänimaailmihin perustuvia improvisaatioharjoituksia. Tämän tyyppistä soittoa käytetään myös lasten opetuksessa tutustuttaessa soittimeen (Szilvay 1991, s. 14).

Loops - teoksesta on hieman vaikea etsiä yhteneväisyyksiä kantaohjelmistoon sillä vastaavanlaisia efektejä esiintyy vain 1900-luvun loppupuolen musiikissa. Huomasin kuitenkin että se harjoittaa erityisesti paineen vaihtelun hallintaa joka on hyvin oleellista esimerkiksi Kaija Saariahon teoksissa:

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff is marked 'Dolce, tranquillo' and 'libero'. It contains notes with dynamic markings *p* and *sfz*, and articulation markings S.T. (Sul Tasto) and S.P. (Sul Ponticello). Fingerings (II) and (III) are indicated. The second staff continues the piece with similar markings and includes a '7' above the first measure. The notation uses slurs and arrows to indicate phrasing and dynamic changes.

Kuvio 14. Esimerkki 13: Kaija Saariaho: Sept papillons, IV osa, tahdit 1- 11.

Tässä teoksessa on käytetty samantyylistä paineen vaihtelun merkitsemistapaa kuin Loops-teoksessa (esimerkki 10). Saariaho on tulkintani mukaan halunnut varmistaa äänen särkymisen pelkäksi hälyääneksi (niin että sävelkorkeutta ei erota vaan kuulija kuulee pelkkää kohinaa) käyttämällä paineen vaihtelun lisäksi sul tasto - sul ponticello -vaihtelua.

Oikeastaan suurin työ Loops - teosta harjoiteltaessa oli soolo-osuuden yhteensovittaminen orkesterin kanssa. Koska kappaleesta puuttuivat tavanomaiset tahtimäärät ja fraasit, yksinkertainen tahtien laskeminen korostui ja nousi suorastaan koko teoksen esitystä ylläpitäväksi asiaksi. Harjoitteluprosessissa tärkeää oli partituurin opiskelu ja sisäinen kuuntelu. Solisti joutuu tämän kaltaisten teosten kanssa työskennellessä tekemään ikään kuin kapellimestarin työtä; on tiedettävä milloin jokin instrumentti aloittaa tai vaihtaa soittotekniikasta toiseen. Näin saa teoksen nuottikuvaan itselleen kiintopisteitä jotka vaikuttavat varmuuteen siitä, että on laskenut tahtimääriä oikein.

4.4 Niilo Tarnanen: Jälkiä

Jälkiä - teos oli konsertin pisin ja laajin kokonaisuus jonka musiikillinen hallitseminen oli jo sinänsä suuri haaste. Teoksen harjoittelussa korostui osien välisten yhteyksien löytäminen ja yleisesti säveltäjän sävelkieleen tutustuminen.

4.4.1 I Taakka

Ensimmäisen osan hallitsevin elementti on glissando. Oikeastaan osa koostuu pelkäänsään alaspäin menevistä glissandoista ja äänen muuntelusta painetta lisäämällä. Myös nyanssivaihtelut ovat suuria mutta nämä muutokset tapahtuvat aina pitkän aikavälin kuluessa lukuun ottamatta kahta fortepiano-kohtaa. Osassa ei ole varsinaisesti tahitiosoitusta lukuun ottamatta neljää erillistä tahtia, vaan sen sijasta säveltäjä käyttää suurpiirteisiä sekuntimääriä joiden aikana kukin glissando tulee toteuttaa. Koko Jälkiä - teoksen harjoittelussa koin ensimmäisen osan teknisesti helpoimmaksi siinä mielessä että se vaati vasemman käden tekniikan kannalta vain yhden asian - hitaan glissandon. Tämä helpotti jousikäteen ja paineen vaihteluun keskittymistä. Kuten edellisessäkin teoksessa, efektiin rakentuva sävellys on helpompi toteuttaa kuin perinteisempään tapaan kirjoitettu ja suurin haaste oli orkesterin osuuden ja soolo-osuuden yhteensovittaminen.

Teos aloitetaan soittamalla niin suurella jousenpaineella että ääni särkyi eikä varsinaista sävelkorkeutta erota. Tätä efektiä käytetään hyödyksi osassa joko sellaisenaan tai paineen muuntelun toisena ääripäänä. Nuottiin on merkitty tarkasti paineen määrä sekä aikaväli, joiden aikana sitä tulisi lisätä tai vähentää käyttämällä loogisesti rakennettua ja selkeää nuotinnustapaa.

Tässä osassa myös muunnellaan glissandoääntä määrittämällä jousen paikka suhteessa talleen ja otelautaan, eli merkitsemällä *sul ponticello* ja *sul tasto* – sävyt sekä niiden väliset siirtymät. Usein glissandon lisäksi solisti myös liikuttaa jouta vähitellen jompaankumpaan suuntaan. Tämä tehostaa voimakkuuden vaihtelua sekä alleviivaa paineen käyttöä äänen muokkaamisessa.

4.4.2 II Kell' voima on...

Teoksen toinen osa edustaa huomattavasti perinteisempää kirjoitustapaa. Se sisältää mielestäni kaksi eri karakteria jotka määrittävät hyvin pitkälti soittotekniikkaa ja jousenkäyttötapaa. Ensimmäinen karakteri on voimakas aksentoitu ja aktiivinen forte, säveltäjän esitysohjeena ”decisively”, joka tulee hyvin esiin alun soolosellon teemassa:

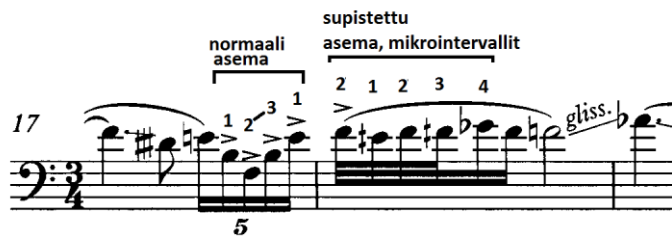


Kuvio 15. Esimerkki 14: Niilo Tarnanen: Jälkiä, I osa, tahdit 1-8.

Toinen karakteri on ilmavampi ja virtaavampi äänen väri, jota säveltäjä kuvailee nuotissa esitysohjeilla ”sophisticatedly”, ”quick but light bow” ja ”quasi dolce”. Tämän karakterin tullessa esiin myös tempo hidastuu ja kuunnellessa on havaittavissa selvä taite. Teos loppuu forte - karakteriin johon se palaa accelerandon kautta.

Toisen osan harjoittelu muistutti neljännen osan ohella eniten perinteistä kantaohjelmiston parissa tehtävää työtä. Nuottikuvasta kävi ilmi että tarkoituksena oli saada aikaan vahva, täyteläinen ja voimakas äänenväri, jollaista monet sellokirjallisuuden keskeiset konsertot vaativat. Jousenkäytön tuli olla leveää ja kiinteää, joka on helppo rinnastaa esimerkiksi Antonin Dvorakin sellokonserton jousenkäyttöön. Dvorakin konsertossa on niinkään herkempää otetta vaativia kohtia jotka voidaan soittaa, ja mielestäni usein soitetaan samankaltaista sävyä tavoitellen. Dvorakin konserton ja tämän osan harjoittelussa suurin ero mielestäni tulee äänien liittämisen yhteen. Dvorakin teemoissa tavoitellaan usein laulavuutta ja legatoa fortin ja äänen täyteläisyyden lisäksi. Tämä osa ei mielestäni kärsi siitä että äänen välissä olisi hieman tilaa jotta seuraavan aloitus jousenkäytössä voidaan valmistaa paremmin. Tällöin erääksi haasteeksi ja huolenaiheeksi muodostuivat aksentit ja ääniin kieleltä lähteminen. Tällainen harjoittelu voimakkaan aksentoinnin ja jousenkäytössä vaadittavien terävien alukkeiden parissa toi mieleeni Dimitri Shostakovitsin ensimmäisen sellokonserton. Siinä tempo on hieman nopeampi, mutta sellosolistilta vaaditaan samanlaista voimaa ja jäntevyyttä, myös äänen tuotossa.

Oman haasteensa osan soittamiseen toi myös mikrointervallien käyttö. Nopeassa tempossa oleellista oli löytää toimivat sormitukset, jotka mahdollistivat mikrointervalleissa tarvittavan supistettavan aseman ja normaalin aseman vaihtamisen:



Kuvio 16. Esimerkki 15: Niilo Tarnanen: Jälkiä, I osa, tahdit 17- 18.

Mikrointervallien soittaminen on tarpeellinen taito, sillä niitä esiintyy monissa 1900-luvun jälkipuoliskon jälkeen sävelletyissä teoksissa. Esimerkiksi Witold Lutoslavski, jonka sellokonsertto sekä teokset *Grave* ja *Sacher-variaatio* kuuluvat sellokirjallisuuden keskeisiin teoksiin, käyttää mikrointervalleja olennaisena osana sävelkieltään.

4.4.3 III Piirtä myöten

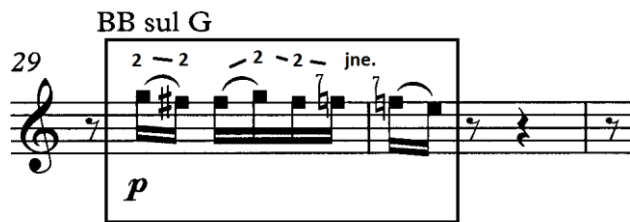
Kolmas osa esittelee tämän teoksen omaleimaisimman yksityiskohtaan – soittotekniikan jossa tallan takaa soittamisessa käytetään sormia. Tallan takaa soittamista vaaditaan useassa nykymusiikkiteoksessa, mutta en ole aikaisemmin kohdannut teosta jossa tallan takaa soitettujen äänen sävelkorkeutta muutetaan normaalin soiton tapaan painamalla sormia kielelle. On toki mahdollista että tätäkin keinoa on jo käytetty aiemmin jossakin sävellyksessä. Jälkiä - teoksessa tallan takaa soitettavat sävelkorkeudet oli nuotinnettu käyttämällä neliskulmaista nuottipäätä.

Tämä oli omalta kannaltani koko konsertin teoksissa haastavin osuus, sillä minun täytyi harjoitella kokonaan uusi tekniikka. Haasteet ilmenivät yleisesti mukavuuden saavuttamisessa teknisellä epämukavuusalueella¹ ja yksityiskohtaisemmin tallan taakse siirtäessä oikean sävelkorkeuden löytämisessä ja siinä, miten saan jaettua huomioni

¹ Teknisellä epämukavuus- tai mukavuusalueella tarkoitan sitä tilaa, jossa tiettyä soittotekniikkaa on harjoitellut riittävästi, jotta sen voi esiintyessä suorittaa haluamallaan tavalla esiintymisjännityksestä, uudessa tilassa soittamisesta ja uudesta akustiikasta, muiden soittajien tai kapellimestarin seuraamisesta, yms. huolimatta.

sekä jousikäden että vasemman käden käyttöön. Useasti keskittyminen painottui liikaa jompaankumpaan ja sai aikaan epätoivottavia liikkeitä toisessa.

Koska tallan takaa soittaessa sormien välit ovat niin pieniä, päädyin useissa kohdissa käyttämään samaa sormeä usean sävelen kohdalla. Vierekkäiset sormet eivät tuntuneet mahtuvan kielelle ilman että olisin tuottanut liian korkeita säveliä. Soitin käden liikkeellä joka muistuttaa äärimmäisen hidastettua vibratoa – sen sijaan että laittaisin seuraava sormen tai nostaisin edellisen pois, käänsin rannettani hiukan vaadittavaan suuntaan jonka seurauksena sormi liukui kielellä juuri tarvittavan määrän:



Kuvio 17. Esimerkki 16: Niilo Tarnanen: Jälkiä, III osa, tahdit 29- 30.

Toinen suuri haaste tässä osassa oli huiluaänten suuri määrä. Usein huiluaänet vaihtuivat tallan takaa soitettavien äänien kanssa jossa edellä mainitut haasteet yhdistyivät:

Kuvio 18. Esimerkki 17: Niilo Tarnanen: Jälkiä, III osa, tahdit 36 - 38.

Huomasin harjoitellessani puutteita sellon otelaudan tuntemuksessani huiluaänten osalta. Varsinkin kolmannen yläsävelsarjan osasävelen jälkeen tulevat, korkealla otelaudalla sijaitsevat äänet tuntuivat käteeni vierailta. Huiluaäniä käytetään sellokirjallisuudessa melko paljon, mutta usein yksittäisinä ääнинä tai glissandon kanssa, jolloin se synnyttää nopean arpeggiomaisen efektin. Esimerkiksi Dimitri Shostakovitsin sellosonaatissa:

Kuvio 19. Esimerkki 18: Dimitri Shostakovits: sonaatti sellolle ja pianolle, II osa, tahdit 76-79.

Huiluääniin pätee mielestäni samanlainen harjoittelu kuin asemanvaihtoihinkin. Kyse on etäisyyksien löytämisestä ja käden voi harjoittaa tähän vain oikeiden toistojen määrällä. Tämänlainen harjoittelu vaatii suurta keskittymistä, sillä jokaisen toiston kohdalla on ajateltava käden asentoa, siitä jäänyttä muistijälkeä ("miltä tuntui kun käteni oli siinä asennossa jossa soitin huiluäänen oikein?") ja pyrittävä löytämään sama tunne epäroimättä. Harjoitellessa liikkeen pitää olla rentoja ja hitaita jotta saadaan aikaan mukava tunne soittaa myöhemmin ja ennaltaehkäistään mahdollisia puristuksia tai jännityksiä joita saattaa ilmaantua jos keskittyminen herpaantuu. Aloittelevia sellistejä harjoitetaan huiluäänillä soittoon mm. soittamalla kvintin ambituksella kulkevia sävellyksiä otelaudan aivan yläpäässä peukaloasemassa, jossa huiluäänillä saa aikaan asteikon. Tämän teoksen kohdalla huomasin tuon harjoitusmenetelmän tarpeellisuuden ja kokemus on vaikuttanut minuun niin että uskon ottavani sen kiinteäksi osaksi omia opetusmenetelmiäni.

Kolmannen osan lopussa kuullaan myös uusi oivallus, jossa käytetään hyväksi tallan takaa soittamisen ja normaalin soittamisen vaihtelun synnyttämää ympyrän muotoista liikettä. Liikkeellä tehdään diminuendo äänestä pelkkään kohinaan pienentämällä sitä hitaasti ja lopulta soittamalla vain tallan päällä.

Kuvio 20. Esimerkki 19: Niilo Tarnanen: Jälkiä, III osa, tahdit 52- 58.

Kolmas osa sisältää myös erään teknisen yksityiskohtan jota voi soveltaa suoraan kanta-ohjelmistoon: kahden eri kielellä olevan äänen välisen tremolon, jota Johannes Brahms käyttää F-duuri sellosonaatissaan:

Kuvio 21. Esimerkki 20: Niilo Tarnanen: Jälkiä, III osa, tahdit 1-8 ja Johannes Brahms: sonaatti sellolle ja pianolle F-duuri, I osa, tahdit 173 - 177.

Brahmsin sonaatissa rytmi on tietenkin eri. Kuitenkin sekstoleita ja nopeaa kolmas-kymmeneskahdesosa- tremoloa tekniikka on sama.

4.4.4 IV Etappi

Neljän osa oli konsertissa selkeästä konserttomaisinta materiaalia. Tämä tuli mielestäni esiin siinä, miten osassa orkesterin ja solistin osuudet reagoivat toisiinsa ja siinä, että osa sisältää lyhyen kadenssin.

Kadenssi olikin osan haastavin osio, osittain siksi että se sisälsi hyvin laajoja venytyksiä kaksoisäänissä. Näitä venytyksiä oli myös muualla teoksessa, toisessa tapauksessa kahteen suuntaan menevän glissandon kanssa. Nämä ovat sellonsoiton äärimmäisyyksiä, joita ei normaalisti esiinny. Siksi ne on harjoiteltava erikseen jotta voi taata niiden onnistumisen konsertissa.

Kuvio 22. Esimerkki 21: Niilo Tarnanen: Jälkiä, IV osa, tahdit 32- 33 ja 22- 24.

Haastavaa oli myös kahdessa, hyvin intensiivisessä ja ekspressiivisessä kohdassa isojen intervallien väliset asemanvaihdot, jotka oli merkitty soitettavaksi g-kielellä.

Kuvio 23. Esimerkki 22: Niilo Tarnanen: Jälkiä, IV osa, tahdit 51 - 54.

Näiden nuottien soittaminen olisi ollut mahdollista myös toisella, mielestäni vähemmän haastavalla sormituksella:

Kuvio 24. Esimerkki 23: Niilo Tarnanen: Jälkiä, IV osa, tahdit 51 - 54, vaihtoehtoinen sormitus kun *sul G*-merkintää ei oteta huomioon.

Tällöin voitaisiin käyttää hyväksi vapaata D-kieltä D-E kaksoisäänien soittamisessa.

Tässä sormituksessa suurin ero on tietysti äänen värissä joka epäilemättä oli myös säveltäjän tarkoitus.

5 Pohdinta

5.1 Palautetta projektiin osallistuneilta

En kerännyt projektista mitään varsinaista palautetta haastattelun tai lomakkeen muodossa mutta koen mielekkääksi kirjata tähän lyhyesti suullisesti saamaani palautetta.

Olen keskustellut konsertin jälkeen sekä säveltäjien että orkesterilaisten kanssa siitä mitä tuntemuksia projekti herätti.

Säveltäjille hyöty on opintojen kannalta ilmeinen: he kuulivat oman teoksensa esitettävän ja näkivät miten kooltaan hieman suurempi soittajisto reagoi heidän musiikinkirjoitustapaansa. Kukaan säveltäjistä ei myöskään ollut taustaltaan jousisoittaja, joten he kokivat myös oppineensa sellolle ja yleisesti jousisoittimille kirjoittamisesta ja kyseisen soitinryhmän artikulaatiotavoista ja äänimaailmasta.

Projektiin osallistuneista koen eniten rasittaneeni kapellimestaria ja orkesterilaisia. Keräämäni palautteen mukaan he kuitenkin kokivat teosten soittamisen suurimmaksi osaksi mielekkäänä ja kehittäväenä, ja mainitsivat myös sen valmistavan tulevan ammatin tiettyyn puoleen (lainaus orkesterilaiselta):

”Siis kyllähän jossain RSO:ssa tulee tällaista materiaalia joka viikko, ja se pitää vaan osata”.

5.2 Oma kokemukseni

Koen onnistuneeni konsertin järjestämisessä hyvin. Sain sekä opinnäytteeni ideasta että itse konsertista pääosin myönteistä palautetta ja mielestäni saavutin tavoitteeni. Olen tyytyväinen siihen, että projekti oli monella tapaa mielekkääksi koettu, ennen kaikkea musiikillisesti. Konsertti oli kokonaisuutena tarpeeksi monipuolinen ja sopi hyvin osaksi koulutusohjelmamme opiskelijoiden aktiivista toimintaa konserttien järjestämisessä. Päämääränä kuitenkin käsittääkseni on saada aikaan mielenkiintoisia soivia esityksiä ja herättää kuulijoissa ajatuksia ja kollegoissa ideoita.

Positiivista on myös ajatus tästä projektista taitoa eteenpäin vievänä kokemuksena; kaikki mukana olleet kokivat tehneensä jotain uutta ja laajentaneensa tai harjoittaneensa osaamista tulevaisuutta varten. Jälkikäteen konserttitalennetta kuunnellessa olen hieman pettynyt omaan soittooni, erityisesti intonaation puolesta. Hyviä puolia olivat kokonaisuuden hallinta ja terveen ja sointirikkaan äänen tuottaminen. Konsertin nauhoituksen katsominen on auttanut minua jälleen suuntaamaan harjoitteluani ja kehitystäni oikeisiin asioihin ja uskon tämän olevan koko projektin tärkein anti paitsi itselleni, myös muille: aina kannattaa ideoida, kokeilla, nähdä vaivaa ja toteuttaa, sillä jokaisesta esiintymisestä oppii jotakin.

Projektin valmistautumisessa oli mielestäni kaksi suurempaa kokonaisuutta: oma harjoittelu ja teosten valmistelun ja organisointiin liittyvät asiat ja yhteisharjoitukset. Omasa harjoittelussani oleellista oli teoksissa esiintyvien haasteiden kartoittaminen ja niiden esittävien ongelmien ratkaisu melko nopeassa aikataulussa. Aikaa sävellysten valmistamisen ja ensimmäisten harjoitusten välissä ei ollut kovinkaan paljon ja ehdoton edellytys työskentelylle mielestäni oli se, että osasin oman osuuteni jo ensimmäisessä harjoituksessa. Tämän lisäksi halusin omaksua yleisesti kokonaiskuvan teoksesta, joten käytin jonkin verran tavallista enemmän aikaa partituurin lukemiseen ja soittamiseen pianolla. Tämä auttoi myös intonaation harjoittelemisessa, vaikken siinä mielestäni konsertissa onnistunutkaan. Konsertti oli kuitenkin kokonaisuudessaan onnistunut ja mieleenpainuva ja jätti intoa jatkaa vastaavanlaista työtä ja uuden musiikin harjoittelua ja esittämistä.

Lähteet

Bunting, Christopher. 1982. Essay on the Craft of 'Cello-Playing – Volume 1 Prelude, Bowing Coordination. Cambridge University Press, Cambridge.

Mali, Tuomas. 2004. Pianon sisältä – kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta. Edita Prima, Helsinki.

Mantel, Gerhard. 1972. Cello Technique – Principles and Forms of Movement. Indiana University Press, Bloomington.

Pleeth, William. 1982. Yehudi Menuhin Music Guides: Cello. Kahn & Averill, Lontoo

Potter, Louis Jr. 1980. The Art of Cello Playing. Summy-Birchard Music.

Pullinen, Vili. 1958. Sellokoulu. Fazer, Helsinki.

Rastall, Richard. 2003. From Notation to Sound, teoksessa The Cambridge Companion to the Orchestra, toim. Colin Lawson. Cambridge University Press, Cambridge.

Saxton, Robert. 2003. The Orchestral Composer, teoksessa The Cambridge Companion to the Orchestra, toim. Colin Lawson. Cambridge University Press, Cambridge.

Stern, Isaac. 1990. The Evolution of the Symphony Orchestra. History, Problems and Agendas – a conference sponsored by the Wheatland Foundation. The Wheatland Foundation, Lontoo.

Szilvay, Csaba 1991. Colourstrings Cello ABC - osa A. Fazer, Espoo.

Tovey, Bramwell. 2003. The Conductor as Artistic Director, teoksessa The Cambridge Companion to Conducting, toim. José Antonio Bowen. Cambridge University Press, Cambridge