



DEEPER & STEEPER

Johdatus solistiseen bassoklarinettimusiikkiin

Maija Anttila

Opinnäytetyö
Tammikuu 2015
Muusikko
Esittävä säveltaide

TIIVISTELMÄ

Tampereen Ammattikorkeakoulu
Muusikko
Esittävä säveltaide

MAIJA ANTTILA:
Deeper & Steeper
Johdatus solistiseen bassoklarinettimusiikkiin

Opinnäytetyö 71 sivua, joista liitteitä 7 sivua
Helmikuu 2015

Opinnäytetyöni käsittelee solistista bassoklarinettimusiikkia. Aiheen taustalla ovat omat bassoklarinettiopintoni, joiden kautta olen herännyt näkemään, kuinka paljon ilmaisullisia mahdollisuuksia bassoklarinetti tarjoaa, sekä pohtimaan miksi suomalaiset musiikinopiskelijat soittavat niin vähän bassoklarinettia.

Opinnäytetyökonseranttini pääasiallinen tavoite on ollut herättää opiskelijoiden ja säveltäjien mielenkiintoa bassoklarinettia kohtaan. Kirjallisen työn muodossa haluan tarjota konkreettisia työkaluja solistisen repertuaarin harjoitteluun sekä hyvin soittimelle istuvan bassoklarinettimusiikin säveltämiseen. Esittelen bassoklarinetin soittotekniikkaan sekä instrumentaatioon liittyviä huomioitani opinäytekonserntissa soittamieni teosten avulla.

Konserttiohjelman valinnassa sekä instrumentaatiosta ja soittotekniikasta kirjoittaessa käytin apuna omien bassoklarinettiopintojeni parissa kertynyttä osaamistani, kirjallisia lähteitä sekä bassoklarinetistien haastatteluja. Taustatietoa bassoklarinetin rakenteesta, toiminnasta ja historiasta sekä konsertissa esittämieni teosten säveltäjistä etsin aihetta käsittelevästä kirjallisuudesta ja useista verkkolähteistä.

Aiheeseen perehdyttyäni olen tullut johtopäätökseen, että bassoklarinetti on soolosoittimena äärimmäisen ilmaisurikas ennen kaikkea sen suuren äänialan, moneen taipuvan äänenvärin sekä laajan dynamiikkakapasiteetin ansiosta. Bassoklarinetille sävellettyä soolomateriaalia on paljon, mutta suurin osa siitä on vaikeusasteeltaan hyvin haastavaa. Lisäksi bassoklarinettinuotteja on Suomessa vähänlaisesti saatavilla. Pitäisin tärkeänä bassoklarinetinsoiton opiskelumahdollisuuksien parantamista Suomessa, sekä säveltäjien kiinnostusta säveltää myös sellaista uutta bassoklarinettimusiikkia, joka ei vaadi soittajalta äärimmäistä virtuoosisuutta.

ABSTRACT

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

ANTTILA, MAIJA:
Deeper & Steeper
An Introduction to Solo Bass Clarinet Music

Bachelor's thesis 71 pages, appendices 7 pages
February 2015

The subject of this Bachelor's thesis is composing and performing solo bass clarinet music. The idea for this thesis was provided by my own bass clarinet studies: the longer I spent with the instrument, the more I started to see its diverse expressive potential. Soon I also became puzzled as to why Finnish students of music are offered so few opportunities to learn the bass clarinet.

The main aim of my thesis concert was to pique the interest of Finnish students and composers in the bass clarinet. In this written part of my thesis I wish to offer practical tools for composing music that fits the instrument and for practicing the soloist repertoire for it. Using the pieces from my concert programme as an example, I will demonstrate several observations I have made on the playing technique and instrumentation of the bass clarinet.

I have used interviews with bass clarinetists as well as several written sources and the experience I have accumulated while studying the bass clarinet as a reference for choosing my concert programme and for writing about its playing technique and instrumentation. In writing about the structure, functions and history of the instrument, I used relevant source literature and several online sources.

In conclusion, it can be stated that thanks in particular to its register, rich timbre and capacity for broad dynamics, the bass clarinet is a highly expressive solo instrument. However, while there is no lack of solo music composed for the bass clarinet, most of the existing material is extremely challenging. Additionally, it is very hard to come by sheet music for the bass clarinet in Finland. I think it is therefore important that Finnish students have more opportunities to study the bass clarinet in the future, and also that composers become interested in composing bass clarinet music that does not demand virtuosic skill from the player.

Key words: Bass clarinet, playing technique, concert repertoire, instrumentation.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
1.1	Sävelnimet ja transpositiot.....	7
2	YLEISESTI KLARINETEISTA	9
2.1	Klarinetin toiminta ja rakenne	9
2.2	Klarinettiperhe	10
2.3	Klarinetin rekisterit	11
2.4	Bassoklarinetin erityisominaisuudet	12
2.4.1	Bassoklarinetin rakenne	12
2.4.2	Bassoklarinetin ääniala.....	15
2.4.3	Bassoklarinetin notaatio	16
3	BASSOKLARINETTIMUSIIKISTA	17
3.1	Bassoklarinettimusiikin historiaa.....	17
3.2	Yleisiä huomioita bassoklarinetille kirjoittamisesta	19
3.3	Suomalainen bassoklarinettimusiikki	20
4	BASSOKLARINETIN SOITTOTEKNIIKASTA	22
4.1	Tuki.....	22
4.2	Ylärekisteri.....	23
4.3	Dynamiikka.....	25
4.4	Erikoistekniikat	25
5	OHJELMISTON VALINTA.....	27
6	KONSERTIN KOLME PÄÄTEOSTA	31
6.1	Elliott Carter: Steep Steps (2001)	31
6.1.1	”Virgil, is this possible?”	31
6.1.2	Selkeä ja soittajaystävällinen tekstuuri	32
6.2	Pierre Boulez: Domaines Cahiers F Original et Miroir (1968).....	35
6.2.1	Kontrolloitua vapautta.....	35
6.2.2	Epätodellisuuden ääniä.....	36
6.2.3	Lähes mahdottomia sävelkulkuja.....	40
6.3	Giacinto Scelsi: IXOR II (1986).....	42
6.3.1	Mystikko ja aristokraatti	42
6.3.2	Eksoottisia mielikuvia ja harhautuksia.....	44
6.3.3	Teknisiä haasteita matkalla meditaatioon	45
6.4	Haasteellisuus luovuuden ruokkijana – yhteenveto pääteosten soittavuudesta.....	48
7	MUU KONSERTTIOHJELMA	52
7.1	Wolfgang Rihm: Chiffre IV (1983).....	52

7.2 Ivana Loudova: Aulos (1976)	54
7.3 Etienne Rolin: Lentarcite (1993)	56
8 KONSERTTIRAPORTTI	58
9 POHDINTA.....	61
LÄHTEET.....	62
LIITTEET	63
Liite 1. Konserttitalenne	63
Liite 2. Pieni ohjelmistoluettelo bassoklarinetille	64
Liite 3. Käsiohjelma	66

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee bassoklarinetin solistista soittotekniikkaa ja soolobassoklarinetille kirjoitettua ohjelmistoa. Siihen sisältyy kirjallisen työn ohella 16.12.2014 Tampereen Musiikkiakatemian kamarimusiikkisalissa soittamani bassoklarinettiresitaali (LIITE 1: Konserttitallenne). Aiheen valinta perustuu omien bassoklarinettiopintojeni myötä heränneeseen kiinnostukseen solistista bassoklarinettimusiikkia kohtaan. Opiskelin bassoklarinetin soittoa Strasbourgin Musiikkiakatemian professori Jean-Marc Foltzin johdolla lukuvuoden 2013-2014 ajan ollessani opiskelijavaihdossa Strasbourgissa. Näiden opintojen aikana heräsin huomaamaan, että solistisen bassoklarinettimusiikin soittaminen vaatii aivan omanlaistaan tekniikkaa.

Suomessa bassoklarinetinsoiton opiskeluun on hyvin rajalliset mahdollisuudet ja ohjelmistoa on vähänlaisesti saatavilla. Bassoklarinetin soittotekniikasta ei myöskään ole vielä olemassa suomenkielistä kirjallisuutta. Tämän vuoksi halusin tehdä opinnäytetyöni kirjallisesta osuudesta sellaisen, että se palvelisi bassoklarinetin soitosta kiinnostuneita opiskelijoita. Pitkän aikaa pyörittelin kahta eri näkökulmaa; keskeisimmän ohjelmiston esittelyä tai bassoklarinetin soittotekniikkaan perehtymistä. Nämä olisivat kuitenkin olleet liian massiivisia ja vaikeasti hallittavia lähestymistapoja. Oma ohjelmistotuntemukseni nojaa pääasiassa muutamaan auktoriteettiin, tosin sanoen minua Strasbourgissa opettaneisiin Jean-Marc Foltziin ja Armand Angsteriin ja sitä kautta heidän tuntemaansa ohjelmistoon, sekä lähdekirjoissa (Hoeprich 2005, Sparnaay 2010, Raasakka 2010) toistuvasti mainittuihin esimerkkiteoksiin. Tämä näkökulma on vahvasti painottunut Keski-Eurooppaan ja jättää mm. amerikkalaisen ja pohjoismaisen bassoklarinettimusiikin veraten vähälle huomiolle. Solistisen soittotekniikan tai bassoklarinettiohjelmiston tarpeeksi kattava esittely olisivat vaatineet niin perusteellista soittimen ja repertuaarin tuntemusta, etteivät ne olisi olleet realistisia toteuttaa tässä opintojen vaiheessa.

Konserttiohjelmaa suunnitellessani minulle kirkastui kirjallisen työni mahdolliseksi näkökulmaksi instrumentaation analysointi ja vertailu muutaman keskenään erilaisen sooloteoksen välillä. Valitsin lähempään tarkasteluun ja vertailuun kolme teosta: Elliott Caterin (1908-2012) *Steep Steps* (2001), Pierre Boulezin (1925-) *Domaines Cahiers F Original & Miroir* (1986) sekä Giacinto Scelsin (1905-1988) *IXOR II* (1986). Sisällytin nämä teokset opinnäytekonserttini ohjelmaan saadakseni omakohtaista kokemusta niiden instrumentaation toimivuudesta. Olen arvioinut teosten soitettavuutta omista lähtö-

kohdistani, siis vuoden verran intensiivistä ohjausta saaneen ammattiopiskelijan näkökulmasta. Kerron opinnäytetyössäni myös teosten harjoittelun yhteydessä esille nousseita huomioitani solistisesta soittotekniikasta.

Taustoitan opinnäytetyöni aihetta kertomalla bassoklarinetin rakenteesta, toiminnasta ja roolista klarinettiperheen osana sekä katsauksella bassoklarinettimusiikin historiaan. Taustoittavien lukujen lähteinä olen käyttänyt aihetta käsittelevää kirjallisuutta. Yleisesti bassoklarinetille kirjoittamista sekä bassoklarinetin soittotekniikkaa käsittelevien lukujen osalta tärkeimpiä lähteitani ovat olleet kahden bassoklarinetistin haastattelut (Angster 2014, Raasakka 2015) sekä omat bassoklarinettiopintoni (Foltz 2013-2014). Kolmen analysoitavan pääteoksen taustatietojen selvittämisessä käytin useita internet-lähteitä.

Muutamit olemassaolevat bassoklarinetin soittotekniikkaa ja bassoklarinettimusiikkia käsittelevät kirjat (mm. Sparnaay 2010) ovat kansainvälisesti tunnettujen huippuvirtuoosien kirjoittamia. Bassoklarinetille on olemassa todella paljon solistista musiikkia, mutta siitä suurin osa on sävelletty juuri näiden huippuvirtuoosien soitettavaksi. Siksi toivon opinnäytetyöni toimivan tiedon ja inspiraation lähteenä sekä klarinetinsoiton opiskelijoille, jotka ovat kiinnostuneita perehtymään bassoklarinetin solistiseen soittotekniikkaan ja soolo-ohjelmistoon, että säveltäjille jotka ovat kiinnostuneita säveltämään myös sellaista musiikkia, joka soveltuu bassoklarinetin soittoon vähemmän perehtyneiden klarinetistien ohjelmistoksi.

Opinnäytetyöhöni sisältyvät valokuvat on ottanut Lassi Piironen.

1.1 Sävelnimet ja transpositiot

Käytän opinnäytetyössäni sävelistä niiden suomenkielisiä sävelnimiä seuraavalla tavalla: ylennysmerkkiset sävelet on merkitty #-merkillä (esim. F#) ja alennusmerkkiset sävelet b-merkillä (esim. Ab). Yksinkertaisella alennusmerkillä varustetusta H-sävelestä käytän nimitystä Bb sekaannusten välttämiseksi, sillä englanninkielisissä teksteissä ja usein rytmimusiikista puhuttaessa H:ta kutsutaan B:ksi. Oktaavialat on merkitty kirjaimen koolla ja numeroilla.

Lähes kaikki opinnäytetyössäni esiintyvät nuottiesimerkit on kirjoitettu diskanttiavaimella Bb-vireiselle bassoklarinetille. Tämä tarkoittaa, että soiva sävelkorkeus on suuren noonin kirjoitettua sävelkorkeutta matalampi, ellei muuta ole ilmoitettu esimerkkin yhteydessä. Myös muutoin kaikki tekstissä esiintyvät sävelnimet ovat kirjoitettuja sävelkorkeuksia, ellei toisin mainita.

2 YLEISESTI KLARINETEISTA

2.1 Klarinetin toiminta ja rakenne

Klarinetti on puupuhallinsoitin, jossa ääni syntyy yksinkertaisen ruokolehdykän värähtelystä puhallettaessa. Klarinetin runko valmistetaan yleensä grenadillapuusta (Raasakka 2005, 17). Runkoon on porattu äänireiät, joista osa avataan ja suljetaan sormilla ja loppuja käytetään läppäkoneiston avulla. Näin pystytään vaihtelevaan sävelkorkeutta, joka perustuu klarinetin sisään puhallettaessa syntyvän ilmapatsaan pituuteen; kun kaikki äänireiät on tukittu, ilmapatsas on pisimmillään ja ääni matalimmillaan, kun taas äänireikiä avaamalla ilmapatsas lyhenee ja sävelkorkeus nousee.

Klarinetin osat ovat *suukappale*, johon *ruokolehdykkä* kiinnitetään *sitojalla*, *virityspäärynä*, *ylärunkokappale*, *alarunkokappale* ja *kello* (KUVA 1). Käytän osista samoja nimityksiä kuin Mikko Raasakka kirjassaan *Aapelin uudet soitteet* (2005, 17). Puhekielessä klarinetin osille löytyy monia muitakin nimityksiä. Klarinetinsoitossa lehdykän kiinnitys suukappaleeseen, toisin sanoen lehdykän ja suukappaleen väliin lehdykälle jäävä värähtelytila on ratkaiseva äänenväriin ja soitettavuuden kannalta. Jokainen klarinetisti onkin yleensä etsinyt itselleen henkilökohtaisesti toimivimman suukappaleen, lehdykän ja sitojan yhdistelmän. Lehdyköitä voi myös valita tarkoituksella erilaisia soitettavan materiaalin mukaan.



KUVA 1. Ylhäällä klarinetin osat, vasemmalta oikealle: suukappale, ruokolehdykkä, sitoja, virityspäärynä, ylärunkokappale, alarunkokappale ja kello. Alhaalla kokonainen klarinetti ilman suukappaletta.

Klarinetin läppäkoneiston osilla on monia epävirallisia nimityksiä; puhun niistä opin- näytetyössäni nimillä *kosketin*, *akseli*, *läppä* ja *tyyny* (KUVA 2), edelleen Raasakan (2005, 19) mukaan. Läppäkoneistoissa tavataan kahta erilaista mallia: ranskalaista Böhmer-mallia sekä saksalaista Oehler-mallia, joista ensin mainittu on käytössä kaikkialla muualla paitsi Saksassa ja Itävallassa (Raasakka 2005, 10).



KUVA 2. Läppäkoneiston osat ovat kosketin, akseli, läppä ja (lähän alla) tyyny.

2.2 Klarinettiperhe

Klarinetin erikokoiset ja -vireiset versiot muodostavat klarinettiperheen. Raasakka (2005, 30) on listannut peräti 31 erilaista klarinettia, joista yleisimmiksi hän mainitsee Eb-, C-, Bb-, ja A-klarinetit, basettitorven ja bassoklarinetin.

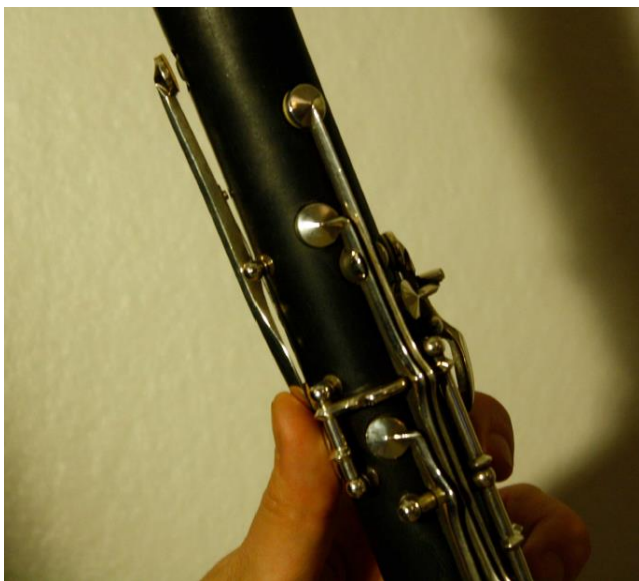
Bb- ja A- klarinetteja voisi kutsua perusklarineteiksi, sillä ne ovat tavallisimmat klarinetistin työkalut niin soolo-, orkesteri- kuin kamarimusiikissakin. Puhuttaessa pelkästä klarinetista ilman etuliitettä tarkoitetaan yleensä Bb-klarinetin. Eb-klarinetti on klarinettiperheen korkeista klarineteista yleisin ja se on ennen kaikkea orkesterisoitin. C-klarinetti on klarinettiperheen ainoa ei-transponoiva soitin, joka oli yleisesti käytössä 1800-luvun puoliväliin asti. 1900-luvulla sen käyttö väheni, mutta nytemmin mielenkiinto sitä kohtaan on herännyt uudelleen ja sille on alettu kirjoittaa myös uutta soolo- ja kamarimusiikkia. F-vireinen basettitorvi on yleisin alttorekisterissä soiva klarinetti ja muistuttaakin paljon Eb-vireistä alttoklarinetin. (Raasakka 2005, 30-33)

Bb-vireinen bassoklarinetti on klarinettiperheen yleisin bassosoitin, joka soi oktaavin matalammalta kuin Bb-klarinetti (Baines 1943, 127). On olemassa myös A-vireisiä bassoklarinetteja, mutta ne ovat nykyisin käytännöllisesti katsoen poistuneet käytöstä. Niitä on tavattu lähinnä saksalaisissa ja itävaltalaisissa sinfoniaorkestereissa 1800–1900 -luvun taitteessa. (Harris 1995, 71)

2.3 Klarinetin rekisterit

Kuten luvussa 2.1 kerroin, klarinetissa sävelkorkeuden vaihtelu on seurausta soittimen sisään muodostuvan värähtelevän ilmapatsaan pituuden muutoksesta. Ilmapatsaan pituus muuttuu äänireikiä avaamalla ja sulkemalla. Klarinetin ääniala jatkuu kuitenkin ylöspäin vielä senkin jälkeen, kun kaikki äänireiät ovat auki; tämän mahdollistaa *ylipuhaltaminen*.

Ylipuhaltamisessa puhallustapaa muuttamalla saadaan eroteltua perusäänen yläsävelsarjan erilliset osäänekset. Klarinetissa pelkkä puhallustavan muutos ei riitä sävelten syttymisen ja intonaation takaamiseksi, vaan ylipuhallus tehdään käytännössä aina rekisteriaukon avaavan rekisteriläpän avulla (KUVA 3). Klarinetissa yläsävelsarjan alkupään parilliset osäänekset ovat lähes kuulumattomia. Tämän vuoksi esim. c^1 -sävelen seuraava kuuluva osäänes on g^2 eli oktaavi + kvintti, eikä oktaavi kuten muissa puhallinsoitimissa.



KUVA 3. Klarinetin rekisteriläppä

Klarinetin voi siis jakaa kolmeen rekisteriin. *Alarekisterin* muodostavat perusäänet, jotka soitetaan rekisteriläppä kiinni (e-bb¹). *Keskirekisteri* (h¹-c³) soitetaan rekisteriläppä auki ja siinä soivat perusäänten 3. osäänekset. *Ylärekisterissä* (c³-sävelestä ylöspäin) soivat edelleen seuraavat parittomat osäänekset, joiden soittamiseen on olemassa lukuisia erilaisia sormitusvaihtoehtoja. (Raasakka 2005, 24)

2.4 Bassoklarinetin erityisominaisuudet

2.4.1 Bassoklarinetin rakenne

Bassoklarinetti toimii pääpiirteittäin kuten perusklarinetit, eli äänen synty ja sävelkorkeuksien vaihtelu tapahtuvat samalla lailla. Rakenteellisia eroja on jonkin verran, ja niistä ilmiselvin on tietenkin bassoklarinetin huomattavasti suurempi koko. Tämän vuoksi bassoklarinetistit soittavat usein istuen, jolloin soittimen painoa ei tarvitse kantella, vaan soittimen saa tuettua maata vasten. Bassoklarinettia voi soittaa myös seisaltaan kannatellen soitinta valjaiden avulla tai tukien sen maata vasten riittävän pitkällä *jalalla* (KUVA 4).



KUVA 4. Bassoklarinetin kello ja jalka

Koska myös bassoklarinetin suukappale on suurempi kuin perusklarinetin suukappale, tarvitaan sitä varten omat lehdykät ja sitoja. Bassoklarinetia voi soittaa joko sille valmistetuilla bassoklarinetin lehdyköillä, tai tenorisaksofonin lehdyköillä, jotka ovat saman kokoisia (Baines 1943, 127-128). Bassoklarinetissa virityspäärynän korvaa metallinen *kaula*, joka voi olla myös kaksiosainen (KUVA 5).



KUVA 5. Bassoklarinetin suukappale ja säädettävä kaula

Tänä päivänä käytössä olevat bassoklarinetit perustuvat ranskalaisen Adolphe Saxin vuonna 1838 kehittämään malliin (Baines 1943, 127). Tässä mallissa kello, joka on yleensä metallinen, on soittimen putken alapäässä, mutta ohjaa äänen kuitenkin hiukan ylös ja eteenpäin (KUVA 4). Koneisto on ranskalaisen Böhm-systeemin mukainen.

Koska bassoklarinetissa äänireikien on oltava suurempia ja kauempana toisistaan kuin perusklarinetissa, ihmiskäsi ei yltäisi luonnollisessa asennossa peittämään äänireikiä. Tämän vuoksi bassoklarinetin kaikkien äänireikien päällä on läpät, samoin kuin esim. poikkihuilussa ja saksofonissa, mikä mahdollistaa äänireikien intonaation kannalta oikean sijoittelun. (Hoeprich 2008, 265-266) Tämä rajoittaa joidenkin erikoistekniikoiden, kuten *mikrointervallien* ja *glissandojen* käytön mahdollisuuksia.

Bassoklarinetin merkittävin ominaispiirre on kaksinkertainen rekisteriläppä (KUVAT 6a-6c). Molempia rekisteriläppiä käytetään vasemmalla peukalolla saman koskettimen avulla, ja niistä ylempi avautuu automaattisesti eb^2 :sta ylöspäin (Baines 1943, 128). On olemassa myös saksalainen malli, jossa toinen oktaaviläppä ei toimi automaattisesti, vaan sille on oma koskettimensa jota käytetään niinkään vasemman käden peukalolla.

Vaikka Saxin käyttämän ranskalaisen mallin automaatio on kiistatta käytännöllisempi soittajan näkökulmasta, se jättää intonaation rekisterivaihdon alueella hieman epätarkaksi, sekä tekee äänen syttymisestä raskaampaa kuin saksalaisessa mallissa (Baines 1943, 128). Ranskalaisella mallilla on kuitenkin ylivalta ja nykyisin kaikki suurimmat soitinvalmistajat valmistavat bassoklarinetinsa sen mukaan.



KUVA 6a. Bassoklarinetin kaksinkertainen rekisteriläppä, jota käytetään vasemman käden peukalolla.



KUVA 6b. Alempi rekisteriläppä auki



KUVA 6c. Ylempi rekisteriläppä auki

2.4.2 Bassoklarinetin ääniala

Nykyisin valmistettavien bassoklarinettien matalin soiva ääni on yleensä C (soiva Bb₁). Ensimmäiset bassoklarinettimallit rakennettiin vain E:hen asti, eli vastaamaan perusklarinetin äänialaa oktaavia alemmaa. Soittimen kehittelyn myötä ääniala laajeni pikkuhiljaa alaspäin. Vaikka useita variaatioita matalimman äänen osalta tavataan edelleen, ovat jo 1970-luvulta alkaen kaikki merkittävät soitinvalmistajat rakentaneet bassoklarinetin sa C:hen asti (Harris 1995, 67).

Alimpien sävelten (C-Eb) osalta bassoklarinettien koneistoissa on joitakin valmistaja-kohtaisia eroja. Usein joko C ja D, C ja C#, tai mielestäni parhaassa tapauksessa kaikki kolme em. säveltä toimivat koskettimilla, joita painetaan oikean käden peukalolla. Tämä on käytännöllistä siksi, ettei pikkusormilla käytettävien koskettimien määrä kasva kohtuuttoman suureksi. Lisäksi matalimmissa äänissä läppää liikuttavat akselit ovat kaikkein pisimpiä, mikä käytännössä tarkoittaa sitä, että niiden kääntämiseen tarvitaan enemmän voimaa, mitä taas on peukalossa enemmän kuin äärimmilleen venytetyssä pikkusormessa. Varsinkin uusimmissa malleissa on yleistä, että kaikkien alimpien äänten sormitukset pystyy soittamaan vaihtoehtoisesti joko oikealla tai vasemmalla kädellä.

Bassoklarinetin äänialaa on mahdoton määritellä yksiselitteisesti. Äänialan yläraja on kaikilla klarineteilla riippuvainen soittajan ansatsin sekä suukappaleen, lehdykän ja sitojan yhdistelmästä, sillä näiden soitto-ominaisuudet voivat vaihdella kolmannen rekisterin osalta hyvinkin paljon (Raasakka 2005, 29). Mikko Raasakka väittää kirjansa uudemmassa englanniksi käännettyssä painoksessa (2010, 89) bassoklarinetin äänialan olevan suhteellisesti jopa suurempi kuin perusklarinetin. Äänialan jatkuvan laajenemisen syynä ovat soittimen kehittymisen lisäksi seikkailunhaluiset muusikot ja säveltäjät, jotka ovat venyttäneet bassoklarinetin äänialaa jo miltei viiteen oktaaviin (Sparnaay 2010, 19).

Opinnäytetyössäni puhun bassoklarinetin rekistereistä samoin kuin klarinetin rekistereistä, vaikka niiden soiva korkeus on oktaavin matalampi (kts. luku 2.3). *Bassorekistereistä* puhuttaessa tarkoitan bassoklarinetin matalinta oktaavia, ts. soivaa suuren oktaavialan rekisteriä jota Bb-klarinetissa ei ole lainkaan.

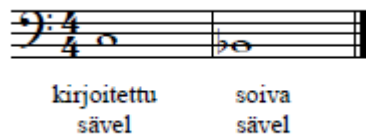
2.4.3 Bassoklarinetin notaatio

Bassoklarinettimusiikkia voi kirjoittaa joko diskanttiavaimelle tai bassoavaimelle, joista ensimmäinen käytäntö on yleisempi Ranskassa ja jälkimmäinen Saksassa (Hoeprich 2008, 277-278).

Diskanttiavaimelle kirjoitettaessa soiva sävelkorkeus on suuren noonin matalampi kuin kirjoitettu sävelkorkeus:



Bassoavaimelle kirjoitettaessa soiva sävelkorkeus on suuren sekunnin matalampi kuin kirjoitettu sävelkorkeus:



On olemassa myös muita tapoja, kuten vaihdella avainta oktaavialan mukaan liiallisten apuviivojen välttämiseksi tai kirjoittaa kahdelle viivastolle, joista toinen on diskantti- ja toinen bassoavaimella. Kaksi ensimmäisenä mainittua tapaa ovat kuitenkin yleisimmät, soittajaystävällisimmät ja suositeltavimmat väärinkäsityksien välttämiseksi. Itse pidän diskanttiavaimelle kirjoittamista kaikkein suositeltavimpana, sillä suurin osa bassoklarinetisteista on perusklarinetteja soittaessaan tottunut juuri diskanttiavaimen lukemiseen, ja näin ollen soittimen vaihdos – varsinkin jos se tapahtuu saman teoksen aikana – ei aiheuta ylimääräistä päänvaivaa luettavan avaimen vaihtumisen takia. Diskanttiavaimelta luettaessa on myös se etu, että sormitukset vastaavat perusklarinetin sormituksia.

3 BASSOKLARINETTIMUSIIKISTA

3.1 Bassoklarinettimusiikin historiaa

Bassoklarinetti on alunperin kehitetty sotilassoittokunnan tarpeisiin täydentämään matalan rekisterin sointiväriä. Soitinkehittelyn motiivina on ilmiselvästi ollut halu soittaa nimenomaan bassorekisterissä, sillä varhaisissa bassoklarinettimalleissa ylärekisterin toimivuuteen ei juuri kiinnitetty huomiota. (Baines 1943, 125-126) 1800-luvun alussa bassoklarinetti muistutti kovasti fagottia mm. ylöspäin osoittavan kellon vuoksi, mutta yksinkertaisen ruokolehdykän ansiosta se oli kevyempi soitettava ja siten hyvin käyttökelpoinen marssisoittimena (Hoeprich 2008, 261).

Taidemusiikin piireissä mielenkiinto bassoklarinettia kohtaan heräsi toden teolla 1830-luvulla Pariisissa, kun ranskalainen soitinrakentaja Auguste Buffet jr. yhteistyössä klarinetisti Franco Dacostan kanssa kehitti uuden bassoklarinettimallin. Dacosta itse soitti tiettävästi ensimmäisen bassoklarinetilla esitetyn sooloresitaalin juuri tällä Buffet-instrumentilla vuonna 1832. Samoihin aikoihin Giacomo Meyerbeer kirjoitti ensimmäisen tunnetun bassoklarinettisoolon oopperaansa *Les Hugenots*, joka kantaesitettiin vuonna 1836. Franco Dacosta työskenteli tuolloin Pariisin Oopperan orkesterissa ja on siis oletettavasti saanut meriittilistalleen myös tämän historiallisesti merkittävän soolon. (Hoeprich 2008, 264-266, 271)

Tämä bassoklarinetin ”debyytti” herätti mm. kapellimestari Francois Haberneckin sekä säveltäjä Hector Berlioz’n mielenkiinnon. Samoihin aikoihin Brysselissä Adolphe Sax patentoi uuden bassoklarinettimallin, jonka Dacosta otti käyttöönsä vuonna 1838. Tämä malli oli jo kovasti nykyisten mallien kaltainen ja sen tärkeimpiä uudistuksia olivat äänireikien parempi sijoittelu joka paransi soittimen intonaatiota, sekä eteenpäin suunnattu kello joka ohjasi äänen oikeaan suuntaan vahvistaen sitä samalla (kts. luku 2.4.1). Berlioz itse antoi Saxille täyden tukensa, sekä sävelsi ensimmäisten joukossa uutta musiikkia juuri Saxin bassoklarinetille. (Hoeprich 2008, 264-266, 271)

Myöhäisromantiikan aikana bassoklarinetti vakiintui tärkeäksi orkesterisoittimeksi. Eriyisesti oopperasäveltäjät, kuten Wagner, Verdi ja Puccini antoivat monissa teoksissaan bassoklarinetille merkittävän roolin kirjoittaen sille aarioita säestäviä sooloja, kuten Meyerbeerkin oli tehnyt. Bassoklarinetin matala ääni yhdistettynä sen mahdollisuuksiin

myös hiljaisen dynamiikan osalta koettiin vaikuttavaksi draamalliseksi elementiksi. Romantiikan ajan sinfonisessa musiikissa etenkin Mahlerin ja Straussin teoksissa bassoklarinetti on usein merkittävässä asemassa, kun taas esimerkiksi Brahms ja Schubert eivät käyttäneet bassoklarinettia lainkaan. (Hoeprich 2008, 272-274).

Moni tuntee bassoklarinetin parhaiten juuri orkesterisoittimena ja nykysäveltäjät käyttävät sitä paljon orkesteriteoksissaan. Ensimmäinen varsinainen bassoklarinetistin orkesterivirka avattiin 1886 Leipzigissa, mikä oli seurausta soittimen asemasta Wagnerin orkestraatioissa (Hoeprich 2008, 278). Bassoklarinetti on orkesterisoittimena suurimman osan ajasta joukkueen osa täydentäen klarinettisektion sointiväriä ja harmoniaa, mutta aika ajoin myös solisti, jolta vaaditaan äärimmäisen herkkää musikaalisuutta ja ekspressiivisyyttä. Erityisesti bassoklarinetissa on viehättänyt sen kyky äärimmäisiin pianissimoihin. Tästä hyvänä esimerkkinä on nykyisin vakiintunut käytäntö soittaa Tsaikovskin 6. sinfonian ensimmäisen osan lopun klarinettisooloa seuraavat neljä *ppppp*-merkinnällä varustettua nuottia bassoklarinetilla, vaikka ne on alunperin kirjoitettu fagotille (Raasakka 2010, 89).

Kamarimusiikkisoittimena bassoklarinetti esiintyy tavallisimmin erilaisissa puhallinyhdytyissä ja klarinettiperheen jäsenistä koostuvassa klarinettiyhdytyessä, jota nimitetään myös klarinettikuoroksi. Merkittäviä puhallinkamarimusiikkiteoksia ovat säveltäneet mm. Janáček, Strauss ja Hindemith (Hoeprich 2008, 277). Arnold Schönbergin teos Pierrot Lunaire vuodelta 1912, joka on musiikin historiassa monin tavoin merkittävä teos, vakiinnutti myös nk. ”Pierrot-kvintetin” kamarimusiikkiyhtyeen muodoksi. Pierrot-kvintetin muodostavat huilu/pikkolo, klarinetti/bassoklarinetti, viulu, sello ja piano. Lisäksi kokoonpanoa voi täydentää laulajalla, perkussionistilla sekä toisilla puhallin- ja jousisoitinSTEMMOILLA. (Hoeprich 2008, 277) Tällaisen eri soitinryhmien jäsenistä koostuvan kamariyhtyeen sointivärikirjo on todella laaja ja ilmaisullinen ja on sittemmin inspiroinut monia säveltäjiä.

Solistisen bassoklarinettimusiikin historia on verraten lyhyt. Käännekohtaan tultiin, kun hollantilainen klarinetisti Harry Sparnaay (1944-) päätti hylätä Bb-klarinetin ja suoritti diplomitutkintonsa Amsterdamin konservatoriosta bassoklarinetilla 1969. Vuonna 1972 hän voitti yhdessä pianisti Polo de Haasin kanssa *Gaudeamus Competition* - uuden musiikin kilpailun soittaen siellä kaiken siihen mennessä bassoklarinetille ja pianolle sävelletyn ohjelmiston, joka käsitti vain kourallisen teoksia. Kilpailuvoitto toi duolle mainetta ja herätti säveltäjien mielenkiinnon – jo samana vuonna syntyivät sellaiset merkkite-

okset kuin Luciano Berion (1925–2003) *Chemins Ilc* (1972) bassoklarinetille ja orkesterille sekä Enrique Raxachin (1932-) *Chimaera* (1972) bassoklarinetille ja ääninauhalle. Sparnaay on tehnyt koko elämänsä ajan urauurtavaa työtä uuden musiikin kantaesittäjänä tehden yhteistyötä n. 600 säveltäjän kanssa, sekä toiminut uusien bassoklarinetisukupolvien kouluttajana. (Sparnaay 2010, 17-19, 24)

Toinen merkittävä solisti, jota ei voi jättää mainitsematta, oli tsekkiläinen Josef Horák (1931–2005), joka soitti vuonna 1955 ensimmäisen solistisen bassoklarinettiresitaalin sitten Franco Dacostan (Raasakka 2010, 90). Myös Horákin rooli uuden bassoklarinettimusiikin esittäjänä ja oman instrumenttinsa kehittäjänä on ollut erittäin merkittävä. Horák esitti uuden musiikin lisäksi myös paljon sovituksia muille instrumenteille kirjoitetusta musiikista. Hänen ohjelmistoluettelonsa käsittää yli 400 teosta. (Angster 2013)

Mikko Raasakka (2005, 10) kirjoittaa: ”*Solistisen klarinettimusiikin historiassa esittävä ja luova säveltaide linkittyvät; lähes kaikki merkittävät sävellykset ovat syntyneet jonkun tietyn klarinetistin soiton innoittamana.*” Samaa voi sanoa myös bassoklarinettimusiikista; Horákin ja Sparnaayn kaltaisilla virtuoosisilla solisteilla on ollut kiistaton vaikutus säveltäjien inspiraatioon ja sitä kautta solistisen bassoklarinettirepertuaarin räjähdysmäiseen kasvuun.

3.2 Yleisiä huomioita bassoklarinetille kirjoittamisesta

Kuten luvussa 2.4.2 totesin, bassoklarinetin ääniala on hämmästyttävän laaja. Tämän lisäksi bassoklarinetin eri rekisterit ovat sointiväriiltään hyvin erilaisia, jopa vielä korostuneemmin kuin perusklarineteissa. Haastattelin uuteen suomalaiseen klarinettimusiikkiin erikoistunutta klarinetisti Mikko Raasakkaa 20.1.2015 Musiikkitalon kahvilassa Helsingissä. Puhuimme haastattelun aikana mm. bassoklarinetin eri rekisterien ominaisuuksista sekä säveltäjien tavoista hyödyntää niitä.

Raasakan (2015) mukaan bassoklarinetti on parhaimmillaan ja tunnistettavimmillaan alarekisterissä. Keskirekisteri on sävyiltään neutraali ja bassoklarinetin ylärekisteriä Raasakka pitää perusklarinettien ylärekisteriä pehmeämpänä. Äänialan laajuus ja sointivärien monipuolisuus ovat paljolti bassoklarinettimusiikissa hyödynnetty keinovara. Bassoklarinetin ylärekisteri tuntuu viehättävän nykysäveltäjiä erityisen paljon. Raasak-

ka arvelee ilmiön taustalla piilevän paitsi uusien sointivärien etsinnän, myös tietynlaisen virtuoosisuuden tavoittelun; bassosoittimen sointi korkeassa rekisterissä koetaan totutusta poikkeavaksi ja samalla se alleviivaa käytössä olevan äänialan laajuutta.

Bassoklarinetille kirjoittaessa on otettava huomioon soittimen koko ja sen vaikutus motoriseen ketteryyteen, minkä vuoksi kaikki mikä on mahdollista Bb-klarinetilla ei ole välttämättä mahdollista bassoklarinetilla. Opinnäytetyökonsernissa soittamani Pierre Boulezin *Domaines Cahiers F:n* ongelmallisuus oli juuri siinä, että tietyt sävelkulut ovat soittimen koon takia kömpelöitä ja hankalia tai jopa lähes mahdottomia (kts. luku 6.2.3). Eri soittajilla voi tietenkin olla tästä aiheesta erilaisia kokemuksia, sillä suurempikäisellä ihmisellä ei välttämättä olisi samoja vaikeuksia kuin minulla.

Raasakka (2015) kertoo kohdanneensa myös sellaisia bassoklarinetisävellyksiä, joita on ollut mahdoton toteuttaa. Mahdottomuus liittyy useimmiten nopeisiin erikoistekniikoiden vaihteluun. Toisaalta sekä Raasakan että ranskalaisen klarinetitaiteilija Armand Angsterin (2014) mukaan ratkaisevaa soittimen ja soittajien kehityksen kannalta on se, että soittaja joutuu keksimään uusia soittotapoja ja tekniikoita toteuttaakseen säveltäjän toiveet. Tämän Raasakka (2015) kokee sekä kiinnostavaksi että turhauttavaksi. Usein ongelmaksi muodostuu liian tiukka aikataulu, jonka puitteissa teos tulisi valmistaa.

3.3 Suomalainen bassoklarinettimusiikki

Raasakka on kirjansa englanninkielisessä painoksessa *Exploring the Clarinet* (2010) listannut kaiken siihen mennessä sävelletyn suomalaisen bassoklarinettimusiikin, joista sooloteoksia on 15 (sis. myös teokset bassoklarinetille ja ääninauhalle/live-elektroniikalle). Suomalaista bassoklarinettimusiikkia tehdään kuitenkin jatkuvasti lisää ja Raasakka (2015) arveleekin teosluettelon voitavan jo helposti kaksinkertaistaa.

Suomalaisissa bassoklarinetisävellyksissä toistuviksi tyypillisyyksiksi Raasakka (2015) mainitsee *multifoniglissandojen* (kts. luku 4.4) runsaan viljelyn. Tähän ilmiöön törmäsin itsekin tutkiessani vaihtoehtoja opinnäytetekonsernini ohjelmaan, sillä en löytänyt montakaan suomalaista bassoklarinetisävellystä, jossa ei olisi ollut yhtään *multifonia* (suom. *hajasointi*, useamman säveltason soiminen yhtäaikaan). Multifoniglissandojen suosion syyksi Raasakka (2015) arvelee Kari Kriikun ja Heikki Nikulan kaltaisten muusikoiden vaikutusta, sillä kuten uusi musiikki yleensä, myös uusi bassoklarinettimusiikki

ki on usein suoraan jollekin tietylle muusikolle tehtyä. Sen sijaan suomalaisessa musiikissa harvoin esiintyväksi erikoistekniikaksi Raasakka mainitsee *slap tonguen* (suom. *läimäyskieli*, perkussiivinen artikulaatiotapa, joka voi esiintyä joko sävelen alukkeena tai itsenäisenä efektiäänänä), jota puolestaan käytetään runsaasti ulkomaisessa musiikissa.

Raasakka (2015) luonnehtii suomalaista nykymusiikkia lyyriseksi, esimerkkeinä hän mainitsee Lotta Wennäkosken (1970-) bassoklarinetisävellykset *Sateen avaama* (1998/2000) ja *Limn* (2004/2008). Sen sijaan Veli-Matti Puumalan (1965-) *Basforterl* (1993) bassoklarinetille, pianolle ja live-elektronikalle on aggressiivisuudessaan varsin epätyypillinen suomalaiseksi sävellykseksi. Sävellysupiskelijoiden keskuudessa vallitsevaksi trendiksi Raasakka (2015) mainitsee erilaisten puoliäänten ja suhinoiden käytön, joiden kautta pyritään etsimään uusia äänenvärejä hiljaisuuden ja äänen syttymisen välimaastosta.

4 BASSOKLARINETIN SOITTOTEKNIIKASTA

Koska bassoklarinetti oli pitkän aikaa lähinnä klarinetistien silloin tällöin orkesterissa tarvitsema sivusoitin, sen soittotekniikasta ei ole muodostunut mitään yhtä yleispäteväksi tunnustettua metodia tai edes muutamaa toisistaan selkeästi erotettavaa koulukuntaa (Angster 2014, Raasakka 2015). Myös etydikirjallisuutta on vähänlaisesti ja se painottuu haastavaan, jo sujuvaa perustekniikkaa vaativaan materiaaliin (Sparnaay 2010, 207-208). Vielä nykyisinkin voi törmätä näkemykseen siitä, että bassoklarinetti on vain klarinetin suurikokoisempi versio, eikä niiden soittotekniikassa ole merkittävää eroa. Raasakka (2015) epäilee juuri tästä asenteesta johtuvan, ettei solistista bassoklarinetti-musiikkia juuri ollut ennen Harry Sparnaayta, sillä soitin ei kuulostanut samalta ennen Sparnaayn solistista asennoitumista siihen.

Varsinkin solistista uraa tekevät bassoklarinetistit soittavat kukin hyvin persoonallisella tavalla ja heillä on omat vahvuutensa joita heidän omat musiikilliset mieltymyksensä sekä valitsemansa soittimen, suukappaleen ja lehdyköiden yhdistelmä tukevat. Solistien persoonallinen tyyli puolestaan ajaa säveltäjät säveltämään tietyille soittajille tietyn tyyppistä musiikkia, mikä karakterisoi soittajia entisestään. Siksi monet suuret bassoklarinetinsoiton mestarit opettavat joitakin asioita huomattavasti toisistaan poikkeavilla tavoilla.

Tässä luvussa esittelen joitakin bassoklarinetin soittotekniikkaan liittyviä havaintojani. En yritä tehdä kattavaa selvitystä soittotekniikan eri osa-alueista, vaan keskiössä ovat konserttiohjelman valmistelun yhteydessä esille nousseet asiat. Oman soittotekniikkani perusteet nojaavat klarinetinsoiton professori Jean-Marc Foltzin opetukseen, jonka johdolla opiskelin bassoklarinetin soittoa vaihto-opiskelujaksollani Strasbourgin Musiikkiakatemiassa lukuvuonna 2013–2014. Mukana on myös Mikko Raasakan (2015) antamia soittotekniikkaan liittyviä kommentteja.

4.1 Tuki

Tuki on kaikille klarinetisteille, muille puhallinsoittajille ja laulajille hyvin tuttu mutta hyvin epämääräisesti sanallistettava käsite. Omalta osaltani tuen merkitys konkretisoitui

kunnolla vasta bassoklarinettipintojen alkamisen myötä, sillä bassoklarinetissa jo äänen syttyminen vaatii perusklarinetia enemmän ilmaa, enemmän lihastyötä ja parempaa tukea ja on siis kokonaisuudessaan todella vahva fyysinen kokemus.

Jos yritän sanallistaa sen miten itse hahmotan tuen, voisin sanoa että sisään hengittäessä ilma ja sen myötä pallealihas laskeutuu mahdollisimman alas. Kun sitten uloshengityksessä puhallan ilman soittimeen, vatsalihakset vastustavat pallean rentoutumista. Mielikuvatasolla ajattelen työntäväni palleaa alaspäin samalla ajatellen työntäväni ilmaa soittimeen vatsalihaksilla. Pysin pitämään kurkun ja ansatsin (huulten ote suukappaleesta) bassoklarinetia soittaessa lähes jatkuvasti rentoina, ikään kuin hyvin avonaista O-äännettä laulaessa.

4.2 Ylärekisteri

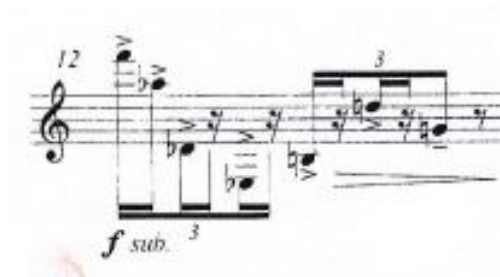
Angsterin (2014), Raasakan (2015) ja Sparnaayn (2010) mukaan erityisesti toimivaa tekniikkaa ja sormituksia bassoklarinetin ylärekisterin hallintaan opetetaan todella vaihtelevasti. Bassoklarinetin kolmas rekisteri on lähtökohtaisesti ongelmallinen, sillä sen sointi, puhtaus ja äänen syttyminen ovat todella yksilöllisesti soittajasta ja soittimesta riippuvia (kts. kappale 2.4.2).

Raasakka (2015) luonnehtii bassoklarinetin ylärekisteriä sekä helpommaksi että vaikeammaksi soitettavaksi kuin Bb-klarinetin ylärekisteriä, sillä bassoklarinetissa äänet on helpompi saada syttymään mutta toisaalta niitä on vaikeampi oppia hallitsemaan. Raasakan (2015) mukaan ainoa järkevä tapa ylärekisterin haltuunottoon on ylipuhallustekniikan harjoittelu, ts. yläsävelsarjan soitto keskirekisterin sormituksilla. Hyvin soivan ylä-äänien löytyttyä sen sormitusta voi edelleen muokata ja parannella.

Käytän ylipuhallustekniikan havainnollistamisessa apuna nuottiesimerkkiä opinnäytekonsertissa soittamastani Elliott Carterin kappaleesta *Steep Steps*. Nuottiesimerkin 1. kolme ensimmäistä ääntä soitetaan samalla perussormituksella. Havainnollisuuden vuoksi nämä nuottiesimerkin äänet luetaan tässä yhteydessä oikealta vasemmalle samoin kuin ylipuhallustekniikkaa harjoittavassa perusharjoituksessa. Ylipuhallustekniik-

kan hallitseva muusikko pystyy luonnollisesti soittamaan äänet myös vasemmalta oikealle.

Oikealta vasemmalle lukien db^1 soitetaan oktaaviläppä kiinni, ab^2 :ssa oktaaviläppä avataan ja ab^2 ylipuhaltamalla saadaan seuraava soiva osääänes f^3 . Käytännössä tämä tapahtuu siten, että puhallettaessa ilma suunnataan sananmukaisesti enemmän yläviistoon kuin perusääntä soittaessa, jolloin saadaan soitettua haluttu sävel f^3 . Tätä varten suukappaleen kulmaa suussa voi kääntää hiukan jyrkemmäksi. Korkeampia osäääneksiä tavoitellessa asiaa voi edelleen auttaa työntämällä alahampaita hiukan eteenpäin. Kyseessä on täysin sama ilmiö kuin silloin, kun klarinetti tai bassoklarinetti ”kiksaa”, ts. soittaja soittaa tahattomasti jonkin ei-toivotun yläsävelen. Tottumattomalle soittajalle ja aina vieraan instrumentin kanssa nämä ylipuhallusäänet voivat tuntua vaikeasti kontrolloitavilta, mutta pienellä etsimisellä ja harjoittelulla ne on mielestäni suhteellisen helppo ottaa haltuun.



Nuottiesimerkki 1. Carter: Steep Steps tahti 12

Bassoklarinetin ylärekisteriin on saatavilla lukuisia sormitustaulukoita, joista voi Raasakan (2015) mukaan saada hyviä ideoita, mutta lopulta jokainen bassoklarinetisti joutuu käymään henkilökohtaisesti läpi perinpohjaisen tutkimustyön toimivien sormitusten löytämiseksi. Opiskeluvaiheessa tätä prosessia hankaloittaa se, että harvalla opiskelijalla on varaa oman bassoklarinetin ostoon ja opiskelija voi joutua soittamaan vaihtelevasti ja epäsäännöllisesti eri soittimilla, joita ei voi itse valita ja joiden kuntoon ei voi vaikuttaa. Olen itse viimeisten kahden vuoden aikana soittanut neljällä erimerkkisellä, -ikäisellä ja -mallisella bassoklarinetilla. Ylärekisterin varman haltuunoton kannalta tämä on osoittautunut ongelmalliseksi.

4.3 Dynamiikka

Bassoklarinetin laajan äänialan ja sointivärikirjon lisäksi sillä on hyvin laaja kapasiteetti dynamiikan suhteen. Myös tätä keinovaraa hyödyntävät monet säveltäjät, mukaan lukien kaikkien opinnäytekonserttini pääteosten säveltäjät Elliott Carter, Pierre Boulez ja Giacinto Scelsi.

Usein sanotaan, että kovaa soittaessa täytyy ”puhaltaa enemmän”. Minä ajattelen asian niin, että äänenvoimakkuuden vaihtelu ei riipu yhtä paljon ilman määrästä kuin ilman liikkeen nopeudesta. Puhallus on tasaista, rentoa ilmavirtaa, jota vatsalihakset nopeuttavat ja hidastavat tarpeen mukaan.

Eri rekisterien nyansoinnissa Raasakka (2015) sanoo ilman käytön ja suuntauksen olevan ratkaisevassa roolissa. Ylärekisterissä yleinen virhe on käyttää liikaa ilmaa, sillä ylärekisterissä äänen syttymiseen tarvittavan ilman määrä on niin vähäinen, että usein joutuu päästämään ilmaa vuotamaan ohi suukappaleen. Hiljaa soittaessa tuen merkitys kaikissa rekistereissä kasvaa.

4.4 Erikoistekniikat

Modernia bassoklarinettimusiikkia tutkiessa on vaikea löytää teoksia, joissa ei käytettäisi lainkaan ns. *uusia soittotapoja*, ts. *erikoistekniikoita*, jollaisia ovat esimerkiksi *mikrointervallit*, *glissandot*, erilaiset *multifonit*, *soitonaikainen laulaminen* ja *huutaminen*, *frullato*, *slap tongue* sekä *multifoniglissando*. Koska opinnäytetyöni ei ole varsinaisesti painottunut bassoklarinetin erikoistekniikoihin, en perehdy niihin kovin syvällisesti, vaan esittelen lyhyesti joitakin opinnäytekonserttiohjelmassani esiintyneitä tekniikoita. Klarinetin erikoistekniikoista löytyy perinpohjainen esittely Mikko Raasakan kirjasta (2005 & 2010) ja monet siinä esiintyvistä ohjeista ovat hyvin sovellettavissa myös bassoklarinetin soittoon. Harry Sparnaay käy kirjassaan (2010) läpi bassoklarinetin soitto-tekniikoita enemmän instrumentaation näkökulmasta.

Bassoklarinetin erikoistekniikoista *frullatoa* (saks. *flutterzunge*) käytetään paljon Pierre Boulezin *Domaines Cahiers F*:ssä (kts. luku 6.2.2). Frullaton voi toteuttaa kahdella tavalla; joko yhdistämällä puhallukseen kielen etuosalla tehtävän r-äänteen (mm. suoma-

lainen r) tai kielen takaosalla tehtävän ranskalaistyypin r:n. Kutsun opinnäytetyössäni ensiksi mainittua toteutustapaa *kielifrullatoksi* ja jälkimmäistä *kurkkufrullatoksi*. Molempien tekniikoiden osaaminen on käyttökelpoista, sillä kielifrullato syttyy kurkkufrullatoa hitaammin, erityisesti äänen ollessa alukkeellinen, sillä myös alukkeeseen (ts. ”kielitykseen”) tarvitaan kieltä.

Muista erikoistekniikoista *soitonaikaista laulamista* ja *huutamista* esiintyy Etienne Rolinin (1952-) *Lentarcite*-duetossa (1993) (kts. luku 7.3). Kaikkien soiton aikana äänihuulilla tuotettujen äänien onnistumista edellyttää, ettei ilmavirta katkea ja soittimen ääni siten lakkaa kuulumasta. Kaikkia näitä tekniikoita voi harjoitella myös ilman soitinta siten, että esim. laulaa yhtä säveltä yrittäen samanaikaisesti puhaltaa äänen lomaan runsasta ilmavirtaa.

Lentarcite-duetossa esiintyy myös mm. *multifoneja* ja *multifoniglissandoja*. Bassoklarinetilla tyypillisimmin käytetty multifoni on ns. murrettu ääni, jossa alimman ääriään päälle muodostuu ”*blokkimainen, voimakkaasti dissonoiva sävelpatsas*” (Raasakka 2005, 77). Olen opetellut tuottamaan bassoklarinetilla murrettuja ääniä Jean-Marc Foltzin (2013-2014) neuvoman harjoituksen avulla, jossa ensiksi soitetaan voimakkaasti vatsalihaksilla tuettu forte jollain alarekisterin äänellä, tehdään äkillinen diminuendo päästään kuitenkin edelleen paljon ilmaa soittimeen, pudotetaan kurkunpää todella alas ja tehdään voimakas crescendo. Kun hyvin soiva multifoni on löytynyt, multifoniglissandoa voi hakea kielen ja kurkunpään asentoa muuttamalla samoin kuin eri vokaaleja äännettäessä. Alhaalta ylöspäin menevä glissando löytyy äänneiden O-A-E-I avulla, ylhäältä alaspäin vastaavasti I-E-A-O.

5 OHJELMISTON VALINTA

Tässä luvussa kerron opinnäytetyökonserttini ohjelman valintaprosessista. Kaikki luvussa mainitut teokset sekä tiedot niiden kustantajista/jakelijoista löytyvät luetteloituna liitteestä 2 (LIITE 2: Pieni ohjelmistoluettelo bassoklarinetille).

Kun olin päättänyt tehdä opinnäytetyöni solistisesta bassoklarinettimusiikista ja sisällyttää siihen taiteellisena osana bassoklarinettiresitaalin, oli seuraava suuri projekti valita konsertissa esitettävät kappaleet. Minulle selvisi nopeasti, että bassoklarinetille on sävelletty sadoittain sooloteoksia. Yhtä nopeasti minulle kuitenkin selvisi myös se, että suomalaisista kirjastoista löytyy vain kourallinen bassoklarinettinuotteja. En halunnut soittaa konsertissani ensimmäistäkään teosta vain sen takia, että ”se nyt vain sattuu olemaan bassoklarinetille kirjoitettu”. Minun täytyi siis miettiä, miten osaisin etsiä satojen bassoklarinetille kirjoitettujen teosten joukosta ohjelman, joka muodostaisi musiikillisesti kiinnostavan ja eheän kokonaisuuden, jonka kaikkiin teoksiin minun olisi mahdollista saada nuotit ja jotka pystyisin valmistamaan konserttikuntoon aikatauluni ja soittotaitoni rajoissa.

Olin päättänyt että opinnäytetyöni painopiste olisi sooloteoksissa, mutta ajattelin että sekä yleisön että itseni kannalta olisi hyvä ajatus sisällyttää konserttiin myös muutama kevyen kokoonpanon kamarimusiikkiteos. Koska opinnäytetyöni kirjallisen osuuden aiheen rajaus oli konserttiohjelmaa suunnitellessani vielä avoin, mietin etteivät kamarimusiikkiteokset saisi olla liian suurelle kokoonpanolle, jotta näkökulma pysyisi solistisessa soittotavassa eikä minun tarvitsisi huomioida liikaa bassoklarinetin roolia erilaisien kokoonpanojen osana. Siksi etsin aluksi ohjelmistoa joko pelkälle soolobassoklarinetille tai duettoja bassoklarinetille ja jollekin toiselle instrumentille.

Tampereen kaupunginkirjastosta, Tampereen Musiikkiakatemian kirjastosta sekä Sibelius-Akatemian kirjastosta sain käsiini yhteensä vain viisi nämä kriteerit täyttävää teosta. Strasbourgissa viettämäni lukuvuoden jäljiltä minulla oli itselläni nuotit kuuteen teokseen. Konserttiohjelman kokoamisen lähtökohtana oli siis yksitoista teosta joita aloin tutkailla ja kokeilla. Samalla yritin selvittää lähdekirjallisuuden avulla, mitä teoksia on pidetty bassoklarinettimusiikin historiassa tärkeimpinä ja olisiko niissä joitakin sellaisia,

mihin pystyisin hankkimaan nuotit ja mitkä olisivat mahdollisia toteuttaa oman soittotaitoni puitteissa.

Kirjaston valikoimasta harkitsin mukaan ohjelmaan Luciano Berion (1925–2003) *Sequenza 9c*:tä (1998), joka on osa Berion kokoelmaa sooloteoksia kaikille sinfoniaorkesterin soittimille. Bassoklarinetin *Sequenza 9c* on sovitus *Sequenza 9a*:sta joka on sävelletty Bb-klarinetille. Tämä Berion sävellys on mielestäni todella upeaa musiikkia, mutta koska se on alunperin tehty klarinetille, joka on kuitenkin monissa asioissa bassoklarinettia ketterämpi soitin, totesin että se olisi ollut minulle teknisesti liian työläs valmistettava näin nopealla aikataululla.

Toinen kirjastosta löytynyt teos, jota harkitsin mukaan, oli Markus Fageruddin (1961-) *Ingrepp I* (1996) bassoklarinetille ja pianolle. Tämä on erittäin mielenkiintoinen teos, joka olisi hyvinkin voinut edustaa konsertissani kotimaista bassoklarinettimusiikkia. Ehdin harjoitella sitä kohtalaisen paljon, mutta lopulta päädyin hylkäämään myös sen aikatauluuni nähden liian haastavana. *Ingrepp I* perustuu pitkälti bassoklarinetin multifoniglissandoihin, jotka ovat erikoistekniikoista omalla kohdallani vielä epävarmammasta päästä, joten olisi ollut liian riskialtista jättää kokonainen teos sen varaan, opinko hallitsemaan tämän tekniikan riittävän hyvin.

Kirjastoista löytyi myös teoksia, joita en edes harkinnut mukaan opinnäytetyöhöni. Sellaisia olivat saksalaisen Jürg Baurin (1918–2010) soolokappaleet *Sechs Bagatellen* (1965) joita pidin liian etydimäisinä sekä Tauno Marttisen (1912–2008) *Gnome* (1993) joka ei yksinkertaisesti inspiroinut minua tarpeeksi. Jarmo Sermilän (1939-) duetto *Danza 4B* (1994) bassoklarinetille ja oboelle puolestaan vaikutti hauskalta ja kiinnostavalta teokselta, mutta olisin tarvinnut sitä varten hyvän oboistin jolla olisi ollut paljon aikaa yhteissoiton harjoitteluun, sillä teos vaikutti silmämääräisen arvioni perusteella kamarimusiikillisesti haastavalta. Tampereen Musiikkiakatemiassa ei kuitenkaan ollut opinnäytetyötä tehdessäni yhtään ammattiopintoja tekevää oboistia, eikä rajallisen aikataulun puitteissa ollut mahdollista etsiä ulkopaikkakuntalaista soittajaa.

Strasbourgista olin tuonut mukaan kahdenlaista ohjelmistoa. Osa kappaleista on hyvin perinteistä, hiukan etydimäistä, musiikkina ei niin kovin mielenkiintoista ohjelmistoa. Tällaisista perinteiseen tyyliin kirjoitetuista teoksista kelpuutin mukaan ainoastaan Ivana Loudovan (1941-) soolokappaleen *Aulos* (1976), sillä pidin tarpeellisena tuoda kon-

sertissani esille myös perinteisempää bassoklarinettimusiikkia. Lisäksi Loudovan kappale on mielestäni kaikessa yksinkertaisuudessaan todella kaunis.

Näiden etydikappaleiden lisäksi minulla oli Strasbourgista mukanaani joitakin moderneja ranskalaisia teoksia. Näistä valitsin ohjelmaan Boulezin (1925-) *Domaines Cahiers F:n* (1968) soolobassoklarinetille, joka on osa suurempaa teoskokonaisuutta *Domaines*, joka puolestaan on yksi modernin klarinettikirjallisuuden kulmakivistä. Päätin myös ottaa mukaan Etienne Rolinin (1952-) dueton *Lentarcite* (1993) kahdelle klarinetistille, jotka molemmat soittavat kolmiosaisessa teoksessa sekä Bb- että bassoklarinetteja. Tässä duetossa kuuluisivat ja näkyisivät myös monet bassoklarinetin erikoistekniikat.

Lokakuussa 2014 haastattelin Strasbourgin Musiikkiakatemiasta eläkkeelle jäänyttä klarinetinsoiton professoria sekä nykymusiikkiensemble Accroche Noten keulahahmoa Armand Angsteria hänen kotonaan Strasbourgissa. Angster on kantaesittänyt lukuisia bassoklarinettiteoksia, tuntee lukuisia bassoklarinettisäveltäjiä ja on tuntenut henkilökohtaisesti sekä Harry Sparnaayn että Josef Horàkin (Angster 2014). Haastattelun aikana minulle kirkastui kirjallisen työni mahdolliseksi näkökulmaksi instrumentaation analysointi ja vertailu muutaman keskenään erilaisen sooloteoksen välillä. Päätin valita vain kolme teosta lähempään tarkasteluun ja vertailuun.

Kysyessäni Angsterin näkemystä siitä, onko bassoklarinettimusiikissa joitakin keskeisiä merkkiteoksia, hän sanoi voivansa arvioida asiaa vain oman ohjelmistotuntemuksensa puitteissa, mutta nosti esille saman teoksen jonka myös Eric Hoperich (2005) ja Harry Sparnaay (2010) kirjoissaan mainitsevat; Brian Ferneyhoughn (1943-) *Time and Motion Study I* (1977) joka on kaikkien näiden asiantuntijoiden mukaan soittimelle kirjoittamisen kannalta urauurtava bassoklarinettisävellyks. Angster mainitsi myös Franco Donatonin (1927–2000) soolokappaleen *Soft* (1998) jota myös myöhemmin haastatteleman Mikko Raasakka (2015) piti erityisen hyvin bassoklarinetin ilmaisullista kapasiteettia hyödyntävänä sävellyksenä. Sekä Angster (2014), Hoeprich (2005) että Sparnaay (2010) pitävät myös Isang Yunin (1917–1995) *Monologia* (1983) tärkeänä soolosävellyksenä.

Jos minulla olisi ollut rajattomasti aikaa, olisin luultavasti valinnut konserttiohjelmaani Ferneyhough'n, Donatonin sekä Yunin teokset. Soittimelle kirjoittamisen urauurtavuus tarkoittaa kuitenkin näiden teosten kohdalla äärimmäisen virtuoosista soittimen käsitte-

lyä, jollaiseen oma soittotaitoni ei vielä tässä opintojeni vaiheessa olisi venynyt. Minulle oli kuitenkin onni päästä haastattelemaan Angsteria juuri tässä aiheen rajauksen vaiheessa, sillä hän ohjasi vaihto-opiskelujaksonei aikana kamarimusiikkiryhmää jossa soitin bassoklarinettia, joten hän tuntee hyvin myös minun tasonei soittajana. Siksi hän pystyi antamaan minulle hyvin realistisia ja arvokkaita neuvoja opinnäytetyöni kolmen pääteoksen valinnassa ja onnistuinei hänen avullaan päätyämään mielekkääseen lopputulokseen. Valitsin yhdeksi pääteokseksi jo aiemmin ohjelmaan valitsemani Boulezin *Domainesi Cahiers F:n*. Sen lisäksi mukaan valikoituivat Elliott Carterin (1908–2012) *Steep Steps* (2001) sekä Giacinto Scelsin (1905–1988) *IXOR II* (1986). Näiden teosvalintojen syynä oli niiden keskenään erilainen instrumentin käsittely sekä sointiväri, joihin perehdyn tarkemmin luvussa 6.

Koska tämä lopullinen aiheen rajaus ei enää asettanut vaatimuksia konsertin muiden teosten kokoonpanoille, päätin ottaa konserttiohjelmaan vielä Wolfgang Rihmin (1952–) *Chiffre IV:n* (1983) bassoklarinetille, sellolle ja pianolle. Rihmin trio oli mielestäni hyvä ja yleissivistävä valinta, sillä siinä bassoklarinetti on varsin tyypillisessä roolissa osana nykymusiikkia soittavaa kamarimusiikkiryhmää. Tämä oli paitsi taiteellinen, myös käytännöllinen ratkaisu, sillä tiesin saavani teokseen luotettavat ja varmat soittajat ja olin itse esittänyt teosta vaihto-opiskelujaksonei aikana jo useamman kerran.

Ohjelmiston valinnan ja opinnäytetyöni kirjallisen osuuden aiheen rajaamisen jälkeen asiat muotoutuivat kuin itsestään. Olin löytänyt konserttiohjelman, joka esittelisi solistista bassoklarinettimusiikkia neljän sooloteoksen sekä kahden kamarimusiikkiteoksen valossa. Musiikissa kuuluisivat modernin musiikin eri vuosikymmenet 1960-luvulta 2000-luvulle ja teoksissa bassoklarinetti näyttäytyisi monipuolisesti niin perinteisenä, rytmisenä, laulavana, korkeana, matalana, meditatiivisena kuin efektiivisenäkin soittimena.

6 KONSERTIN KOLME PÄÄTEOSTA

6.1 Elliott Carter: *Steep Steps* (2001)

6.1.1 ”Virgil, is this possible?”

Yhdysvaltalainen säveltäjä Elliott Carter (1908–2012) eli harvinaisen pitkän elämän tehden samalla hämmästyttävän pitkän uran säveltäjänä – hänen aktiivinen säveltäjänuransa kesti 75 vuotta ja näihin vuosiin mahtui yli 150 teosta aina soolo- ja kamarimusiikista orkesterimusiikkiin ja oopperaan. Carter löysi oman nokkelaksi ja humoristiseksi luonnehditun sävelkielensä toisen maailmansodan jälkeen ja jatkoi tyylinsä kehittämistä ja syventämistä viimeisiin elinvuosiinsa saakka. Hänen nousukiitoisen uransa kenties huomattavinta aikaa olivat sen viimeiset vuosikymmenet, jolloin hän yli 90 vuoden iässä sävelsi tilausteoksia mm. Pierre Boulezin luotsaamalle Ensemble Intercontemporainelle, Oliver Knussenin johtamalle BBC Sinfoniaorkesterille, sekä monille muille merkittäville amerikkalaisille yhtyeille ja orkestereille. (Elliott Carter Biography 2014)

Carter sävelsi pienen kolmeminuuttisen bassoklarinettisoolon *Steep Steps* (suom. *yrkkiä askelia*) vuonna 2001 ystävälleen Virgil Blackwellille, jonka kanssa hän oli tehnyt yhteistyötä 1970-luvun puolivälistä saakka. Carterin ja Blackwellin yhteistyökumppanuus on loistava esimerkki siitä mitä muusikon ja säveltäjän suhde voi parhaimmillaan olla. 1990-luvulta alkaen Blackwell toimi tuottajana monissa Carterin musiikin levytyksissä ja myöhemmin hänestä tuli Carterin henkilökohtainen assistentti. Samalla hänen suhteensa myös säveltäjän musiikkiin muuttui entistä henkilökohtaisemmaksi ja syvällisemmäksi. Vastaanotettuaan sooloteoksen *Steep Steps* sekä siihen liitetyn viestin ”*Virgil, is this possible?*” Blackwell työsti teosta yhdessä Carterin kanssa, ja lopulta siihen ei tarvinnut tehdä miltei lainkaan muutoksia – säveltäjä oli siis tuntenut jo ennakkoon sekä instrumentin että teoksen kantaesittäjän erinomaisen hyvin. (Blackwell 2014)

Steep Steps ei ole bassoklarinettimusiikin historiassa mikään urauurtava merkkiteos, mutta instrumentin käsittely on siinä äärimmäisen onnistunutta ja se esittelee bassoklarinetin niin notkeana ja rytmisenä kuin laulavanakin soittimena. Carter muistetaan säveltäjänä, joka kunnioitti ja arvosti muusikoita ja teki parhaansa jotta hänen musiikkiaan olisi mukava soittaa (Blackwell 2014). *Steep Steps* on tässä mielessä onnistunut kappa-

le, ja se onkin bassoklarinetistien keskuudessa suhteellisen paljon soitettu ohjelmistokappale.

6.1.2 Selkeä ja soittajaystävällinen tekstuuri

Elliott Carterin *Steep Steps* ei hyödynnä lainkaan bassoklarinetin erikoistekniikoita. Jännitettä luodaan sen sijaan dynamiikan suurilla kontrasteilla, suurilla intervaleilla sekä tehokkaalla rytmisyydellä, jota korostavat aksentit ja tauot sekä kolmi- ja tasajakoisten rytmikuvioiden taaja vaihtelu (Nuottiesimerkki 2). Tämä kaikki tekee sävellyksestä mielestäni erittäin selkeän ja ymmärrettävän, sillä musiikki operoi koko ajan varsin perinteisillä, helposti jäsennettävillä ja käsitettävillä rakennusaineilla.



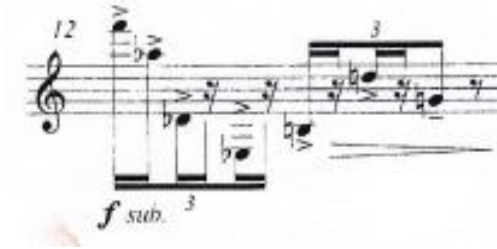
Nuottiesimerkki 2. Carter: *Steep Steps* tahdit 40-42

Kappale etenee mielestäni hyvin loogisesti. Alussa musiikki on pääosin pitkälinjaista ja ekspressiivistä, nuottien aika-arvot ovat maltillisia ja legatoa on paljon. Tämä kaikki rauhoittaa suuria intervaleja antaen niille ilmavuutta, aikaa ja tilaa syttyä ja soida selkeästi. Tätä tunnelmaa katkaisevat ajoittain fortessa soitetut aksentoidut triolikuviot (Nuottiesimerkki 3).



Nuottiesimerkki 3. Carter: *Steep Steps* tahdit 1-4

Kappaleessa leikitellään paljon bassoklarinetin yläsävellersarjalla (kts. luvut 2.4.2 ja 4.2). Alleviivaavinta tämä on juuri muutamissa alun triolikuvioiden, joissa soitetaan samalla sormituksella aikaansaavat ylipuhallusäänet järjestyksessä peräkkäin (Nuottiesimerkki 4).



Nuottiesimerkki 4. Carter: Steep Steps tahti 12

Tahdissa 21 tekstuuri muuttuu selkeästi rytmisemmäksi ja tehostuu taukojen sekä tasa- ja kolmijakoisuuden vaihtelun vaikutuksesta (Nuottiesimerkki 5). Jos kappaleen alussa yksittäiset rytmisemmät kuviot pilkkoivat laulavaa linjaa, niin nyt musiikin tunnelma alkaa kääntyä päinvastaiseksi ja alati harvenevat laulavat jaksot nousevat enää hetkittäin esiin rytmikkäiden sävelkulkujen seasta. Tämä jakso on bassoklarinettimusiikkia idiomaattisimmillaan; bassorekisterissä instrumentti soi helpoimmin ja puhtaimmin ja tähän optimirekisteriin kirjoitettu rytmien tekstuuri on myös lähellä tyypillistä bassoklarinetin orkesteristemmaa, joten pitäisin tämänkaltaista tekstuuria helposti lähestyttävänä soittajalle kuin soittajalle.



Nuottiesimerkki 5. Carter: Steep Steps tahdit 21-23

Teoksen huippukohta tahdissa 46 on rakennettu kontrastoinnilla äärimmäisen tehokkaaksi (Nuottiesimerkki 6). Tahdissa 45 koko teoksen viimeinen laulavampi jakso on päättynyt pianossa soivaan eb-säveleen. Seuraava tahti 46 alkaa nopealla, fortessa soittavalla *marcato*-kuvioilla kolme oktaavia korkeammalta. Tästä alkava kolmen tahdin kuvio ei ole tehokkuudestaan ja yllättävyydestään huolimatta soittoteknisesti erityisen vaikea; se on sormiteknisesti näppärä ja jopa miellyttävä soitettava, eikä se liiku kovin laajalla äänialalla. Kuvion äänet pystyy hyvin soittamaan ilman radikaaleja muutoksia puhalluskulmassa. Itse joudun kääntämään puhalluskulmaa hiukan jyrkemmäksi ainoastaan f^3 -sävelen kohdalla. Ennen molempia f^3 -säveliä Carter on kuin varta vasten jättänyt tauon, joka helpottaa puhalluskulman muutosta (Nuottiesimerkki 7).



Nuottiesimerkki 6. Carter: Steep Steps tahdit 44-46



Nuottiesimerkki 7. Carter: Steep Steps tahti 48

Tahdista 49 alkaen kappaleen loppuosa on tekstuuriltaan entistä täydempää ja tiivistyy loppua kohti entisestään. Mukana on tremoloja, hyvinkin nopeita *crescendoja* ja *diminuendoja* sekä yhä enemmän nopeita siirtymiä eri rekisterien välillä (Nuottiesimerkki 8). Viimeiseen kahteen tahtiin lisätty tempon nopeutus, *più mosso* kruunaa tunnelman tiivistymisen. Kappaleen viimeinen sävel on samalla kappaleen korkein sävel $g\#^3$, joka soitetaan ylipuhaltamalla toiseksi viimeinen ääni $c\#^2$ (Nuottiesimerkki 8).

Nuottiesimerkki 8. Carter: Steep Steps tahdit 59-66

Juuri kappaleen loppu, missä informaatio on erittäin tiivistä, on kaikkein haastavinta soitettavaa. Luonnollisesti mitä enemmän luettavaa soittajalla on (äänet, dynamiikka-

merkit, muut esitysohjeet), sitä enemmän aikaa ja energiaa hänellä menee soittaessa siihen, että hän ehtii rekisteröidä, valmistella ja toteuttaa kaiken mitä säveltäjä on pyytänyt. Harjoittelemalla soittaja pystyy hahmottamaan kuhunkin detaljiin tarvittavan ajan ja ilman määrän sekä muuttamaan sormitusten vaihtelut, hengitysten paikat ja nopeudet yms. automaatioiksi.

6.2 Pierre Boulez: *Domaines Cahiers F Original et Miroir* (1968)

6.2.1 Kontrolloituja vapautta

Pierre Boulez on 1925 syntynyt ranskalainen säveltäjä ja kapellimestari, joka on ollut yksi 1900-luvun merkittävimmistä ja vaikutusvaltaisimmista muusikoista. Säveltäjänä Boulez on ollut sarjallisuuden henkilöitymä ja puolestapuhuja ja kapellimestarina uraauurtava ja arvostettu uuden musiikin tulkitsija. Lisäksi hän on opettanut sävellystä mm. Darmstadtissa ja Harvardissa sekä perustanut Pariisissa sijaitsevan IRCAM – tietokone-musiikin studion. (Hopkins 1986, 252-262)

Sarjallisen klarinettimusiikin tärkein teos *Domaines* sijoittuu 1960-luvulle Boulezin *aleatorisen musiikin* kaudelle, jossa sävellykset on jätetty osittain avoimeksi esittäjän improvisoinnille. Tämä puolituntinen teos on sävelletty sooloklarinetille ja 21 soittimelle, jotka muodostavat kuusi soitinryhmää joista yhdessä on yksi soittaja, seuraavassa kaksi, seuraavassa kolme jne. aina kuuteen soittajaan saakka. Luku 6 hallitsee teosta kaikin tavoin; sen kaksi osaa koostuvat kumpikin kuudesta sivusta (*cahier*) joista jokainen koostuu kuudesta palapelimäisesti ympäri sivua sijoitellusta *sävelfragmentista*. Edelleen näissä fragmenteissa luku 6 on alituisesti läsnä musiikin eri parametrien ryhmittelyssä. (Harris 1995, 166-167) Musiikin parametreista puhuttaessa tarkoitetaan musiikin eriteltävissä olevia elementtejä, joita ovat kesto, dynamiikka, säveltaso, harmonia ja sointiväri. *Domainesin* sooloklarinettiosuudessa on merkittävää, että se nostaa klarinetin erikoistekniikoilla aikaansaadut äänenvärit itsenäiseksi musiikin parametriksi (Raasakka 2005, 12).

Teoksen ensimmäisessä osassa *Original* (suom. *alkuperäinen*) solisti liikkuu kuusikulmion muotoon asettuneiden soitinryhmien välillä. Jokaisen ryhmän eteen on asetettu nuottitelineet, joilta solisti soittaa kutakin ryhmää vastaavan sivun haluamassaan järjes-

tyksessä. Jokaisen sivun jälkeen tätä vastaava soitinryhmä soittaa vastaukseksi oman osuutensa. Solisti saa myös valita muutamasta vaihtoehdosta sen järjestyksen, jossa soittaa sivuille asetellut kuusi sävelfragmenttia; improvisaatio on siis äärimmäisen kontrolloitua. (Domaines 2013)

Toisen osan *Miroir* (suom. *peili*) sivut ovat *Originalin* sivujen peilikuvia. Peilikuva ei kuitenkaan ole täysin symmetrinen, sillä tällä kertaa kapellimestari improvisoi sivujen järjestyksen. Solisti soittaa *Miroirin* sivut vastauksina soitinryhmille jääden alisteiseksi kapellimestarin valinnoille. Solisti saa kuitenkin edelleen improvisoida omien sävelfragmenttiansa järjestyksen. (Domaines 2013)

Domainesin ensimmäinen versio on kirjoitettu pelkälle sooloklarinetille vuonna 1961. Lopullinen versio sooloklarinetille ja ensemblelle kantaesitettiin Brysselissä 1968. Eri lähteet antavat ristiriitaisia tietoja kantaesityksessä soittaneesta solistista, mutta IRCAM:in verkkosivujen (26.11.2014) mukaan solistina soitti Walter Boeykens Boulezin itsensä johtaman Brysselin Filharmonian (BRT) kanssa. Vuonna 1970 Michael Portal ja Boulezin johtama Ensemble Musique Vivante kantaesittivät teoksen viimeistellyn version, jollaisena teos on sittemmin levytetty ja kustannettu. (Jameux 1981)

Opinnäytetyössäni yhden hengen soitinryhmälle eli soolobassoklarinetille kirjoitetun *Cahiers F:n* osat *Original* ja *Miroir* on irrotettu alkuperäisestä kontekstistaan ja käsittelem niitä itsenäisen sooloteoksen tavoin. Soitinryhmien osuuksissa sävelfragmentit on sijoitettu peräkkäin ja niiden järjestys on vakio. Vaikka partituuri on ulkomuodoltaan perinteisen näköinen, musiikki jää hyvin palapelimäiseksi. Juuri tämän kollaasimaisuuden vuoksi en ole pitänyt kappaleen kokonaisrakenteen tutkimista mielekkäänä (kokonaisrakenteen hahmottamiseksi pitäisi itse asiassa käydä läpi kaikki rakenteelliset vaihtoehdot), vaan nostan sen sijaan teoksesta esille sellaisia musiikillisiä ilmiöitä ja jaksoja, jotka herättivät erityisen paljon ajatuksia sitä harjoitellessani.

6.2.2 Epätodellisuuden ääniä

Minulle Boulezin *Cahiers F:ssä* tärkeimmäksi musiikin parametriksi nousi sointiväri, teoksen kaikkien matemaattisten rakenteiden takaakin. Unenomainen, epätodellinen äänimaailma, joka eroaa täysin aikaisemmin esitellystä Elliott Carterin musiikista, on

rakennettu tarkasti määritellyn dynamiikan säätelyn, säästeliäästi käytettyjen erikoistekniikoiden sekä selkeitä säveltasoja hämärtävien trillien ja heleiden avulla.

Kappaleen alkupuoli laittaa soittajan etsimään hiljaisen dynamiikan eri asteita ja sävyjä. Ensimmäinen ääni on *pppp* –merkillä ja etuheleellä varustettu a (Nuottiesimerkki 9). Tämän jälkeen seuraavat kolme sävelfragmenttia alkavat aina astetta voimakkaampina, pysyen kuitenkin edelleen hiljaisissa nyansseissa (Nuottiesimerkit 9-12). Soittaja joutuu tekemään hiuksenhienoa detaljityötä etsiessään pianissimon eri asteita oman ja soittimensa kapasiteetin rajoissa, sekä suhteuttaessaan nämä hiljaiset tehot myös myöhemmin vastaan tuleviin voimakkaisiin ääniin. Pidän itse tällaista dynamiikan työstöä todella herkkänä, korvia avaavana ja mielenkiintoisena harjoituksena. Se ajaa ottamaan riskejä ja etsimään nyanssien ääripäitä aina vain kauempaa, jotta kontrasteista tulisi entistäkin tehokkaampia.

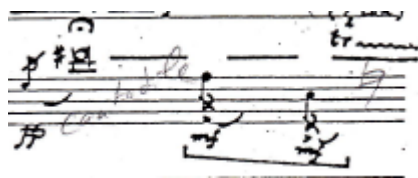


Nuottiesimerkki 9. Boulez: Domaines Cahier F, Original tahti 1

(huom. Kaikki esimerkit kappaleesta Domaines on kirjoitettu bassoavaimelle)



Nuottiesimerkki 10. Boulez: Domaines Cahier F, Original tahti 2



Nuottiesimerkki 11. Boulez: Domaines Cahier F, Original tahti 8



Nuottiesimerkki 12. Boulez: Domaines: Cahier F, Original tahti 9

Boulez on kirjoittanut *Cahiers F*:ään paljon nopeita etuheleitä. Usein nämä esiintyvät hiljaisessa nyanssissa ja juuri bassoklarinetin 1-2 rekisterivaihdon alueella, jolla äänet ovat jäykähkösti syttyviä ja helposti epäpuhtaita (Nuottiesimerkki 13). Tällaisen materiaalin kanssa soittaja joutuu miettimään, mikä on musiikin kannalta tärkeintä; täytyykö tekstuurissa, jossa ei ole ensimmäistäkään stabiilisti soivaa säveltasoa, jokaisen äänen olla selkeästi kuuluva ja paikallaan, vai haluaako soittaja entisestään korostaa tätä musiikin epämääräisyyden tuntua häivyttämällä säveltasojen rajoja ja tekemällä suurta rubatoa. Oma ratkaisuni oli etsiä linjakkuutta trillien pohjasävelinä soivien kahdeksasosien välille pitämällä sointia hyvin tuettuna ja ilmavirtaa jatkuvana ja voimakkaana, vaikka nyanssi säilyikin koko jakson läpi hiljaisena. Crescendoissa vatsalihakset lisäävät ilmanpainetta äkkinäisinä syöksähdyksinä, välillä taas ääni häipyä miltei kuulumattomiin.

Mielikuvissani tämä musiikin jakso on kuin oikullisen tuulenpyörteen kahisuttamien lehtien ääni; osa lehdistä liikkuu voimakkaammin, osaa ohikulkeva tuuli vain hipaisee, kaikki lehdet eivät välttämättä ehdi värähtää tuulen kiirehdittyä ohi. Pyrin tämän mielikuvan avulla saavuttamaan soittaessa sellaisen tilan, jossa ilman liike on joka kerta erilainen ja ennustamaton.

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is marked with a '2' in a box and a '5/8' time signature. The notation is highly rhythmic and complex, featuring many trills and slurs. The middle and bottom staves continue the piece with similar complexity. The bottom staff has a 'mf' dynamic marking. The handwriting is in black ink on white paper.

Nuottiesimerkki 13. Boulez: *Domaines Cahier F*, Original tahdit 9-12

Domainesin sooloklarinettiosuudessa esiintyy laaja valikoima siihen mennessä kehitettyjä klarinetin erikoistekniikoita. Bassoklarinettisoolossa ainoa varsinainen erikoistekniikka on *frullato* (kts. luku 4.4). Boulez on merkinnyt frullaton nuotin varteen vedetyillä poikkiviivoilla sekä lyhenteellä *flatt*. (Nuottiesimerkki 14).



Nuottiesimerkki 14. Boulez: Domaines Cahier F, Original tahti 29

Tahdissa 38 alkavassa jaksossa on nopeita frullatolla merkittyjä kahdeksasosanuotteja, joista useimpia edeltää erikseen artikuloitava etuhele ilman frullatoa (Nuottiesimerkki 15). Näissä kahdeksasosissa käytän kurkkufrullatoa, mutta tahdin 39 lopussa alkavan pitkän h-sävelen kohdalla siirryn kielifrullatoon, sillä se on minulle helpompi toteuttaa ja pitää yllä pitkällä äänellä. Suosin muutenkin kielifrullatoa aina kun se on mahdollista, sillä se on erikoisefektinä mielestäni paljon tehokkaamman kuuloinen kuin kurkkufrullato.



Nuottiesimerkki 15. Boulez: Domaines Cahier F, Miroir tahdit 38-40

Kuten Elliott Carterin *Steep Stepsin* yhteydessä totesin (kts. luku 6.1.2), myös *Cahiers F:n* haastavimmat jaksot ovat niitä, missä on kaikkein eniten informaatiota lyhyellä aikavälillä. Tahdeissa 13-20 esitysohjeeksi on annettu *agité* (suom. *levoton, rauhaton*), äänenvoimakkuus heittelee jopa kahden peräkkäisen äänen välillä pianosta forteen ja lisäksi itse vaihtelen sen aikana alituisesti kieli- ja kurkkufrullatoja (Nuottiesimerkki 16). Tämän enempää aktiviteettia n. viiteen sekuntiin musiikkia on vaikea saada!



Esimerkki 16. Boulez : Domaines Cahier F, Original tahdit 13-20

Vaikka Boulez käyttää suurimman osan ajasta tarkkaan merkittyjä tahtiosoituksia ja suuntaa antavia tempomerkintöjä, sirpaleisessa kokonaisuudessa rytmi jää musiikin parametrimina erittäin häilyväksi ja vain aika ajoin esiin nousevaksi. Soittaessani *Cahiers F*:ää minun täytyi myös ratkaista, kuinka siirtyä sävelfragmentista toiseen; halusinko korostaa teoksen palapelimäisyyttä vai häivyttää taitteiden rajoja. Omat esteettiset mielilykseni sekä bassoklarinetiopettajani Jean-Marc Foltzin (2013-2014) näkemykset aiheesta ajoivat minut tavoittelemaan mahdollisimman yhtenäistä kokonaisuutta, jossa jokainen uusi aihe on aina edellisen asian enemmän tai vähemmän looginen seuraus.

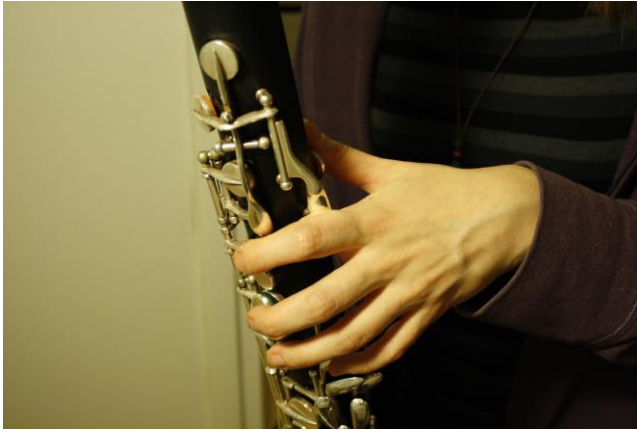
6.2.3 Lähes mahdottomia sävelkulkuja

Boulezin musiikki on motorisesti todella haastavaa. En tiedä onko säveltäjä tuntenut bassoklarinetia soittimena kovinkaan hyvin, vai onko hän vain suhtautunut täysin välinpitämättömästi soittajan ergonomiaan, mutta *Domaines Cahiers F:ssä* on mukana joitakin sävelkulkuja, joita on lähes mahdoton soittaa ”oikein”.

Tahdissa 26 alkaa pitkä ab-g -trilli, josta poiketaan välillä nopeille helesävelille eb¹, e, Bb, h ja a (Nuottiesimerkki 17). Pohjatrilli ab-g on lähtökohtaisesti hankala, sillä se tehdään koskettimella, jota painetaan vasemman etusormen tyvellä (KUVA 7). Tätä liikettä on mahdotonta tehdä kovin nopeana repetitiona, sillä liike on kömpelö, mitä bassoklarinetin suuri koko ja siitä seuraava sormien venytetty perusasento vielä korostavat. Tämän trillin voi käytännössä soittaa joko ranteen kiertoliikkeellä tukien peukaloo soittimen runkoon, soittamalla samaa kosketinta kahdella sormella vuorotellen tai vain hakaamalla kosketinta koko kämmenellä luottaen siihen, että voimakas ja vaikuttavan näköinen liike luo tarvittavan illuusion nopeudesta. Jokaista näistä liikkeistä on todella vaikea kontrolloida ja pitää tasaisena ilman käden kramppaamista.

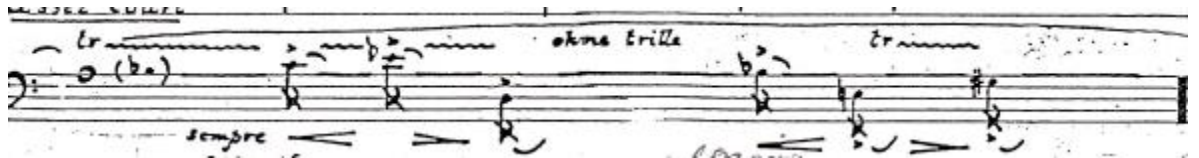


Nuottiesimerkki 17. Boulez: *Domaines Cahier F*, Original tahti 26



KUVA 7. ab-g-trilli soitetaan koskettimella, jota käytetään vasemman etusormen tyvellä

Toinen vastaava ongelma seuraa tahdissa 30, jossa pohjatrillinä on a-bb (Nuottiesimerkki 18). bb-trillin voi soittaa joko vasemman tai oikean käden peukalolla (KUVAT 8a-8b). Trillin soittaminen oikean käden etusormella samaan tapaan kuin Bb-klarinetilla taas on bassoklarinetin suuremman koon vuoksi mahdotonta. Vasen käsi joudutaan tässä tapauksessa jättämään pois laskuista, sillä toiseen rekisteriin menevillä helesävelillä (c¹, eb¹) peukaloa tarvitaan myös f-ääniaukon peittämiseen (KUVA 8c). Oikean käden peukalolla voi kätevästi soittaa kuvan bb-trilliläppää, mutta helesävelille osuminen vaatii tässäkin tapauksessa hiukan ylimääräistä harjoittelua, sillä nyt peukalo ei pääse tukemaan soitinta samoin kuin näiden sävelten normaaliotteissa (KUVA 8d).



Nuottiesimerkki 18. Boulez: Domaines Cahier F, Original tahti 30



KUVA 8a. bb¹-sävelen voi soittaa vasemmalla...



KUVA 8b. ...tai oikealla peukalolla,...



KUVA 8c. ...mutta peukaloille...



KUVA 8d. ...olisi muitakin käyttöä.

Useille klarinetin ja bassoklarinetin heleille ja trilleille on olemassa nk. huijaussormituksia, joissa käytetään halutun trillisävelen sijaan jotain riittävän lähelle osuvaa mikrointervallia, sillä nopeassa vaihtelussa säveltasojen näin tarkka erottaminen on joka tapauksessa mahdotonta. Kumpikin yllä esitelty tilanne sattuu kuitenkin olemaan sellainen, ettei tätä huijausvaihtoehtoa ole tarjolla.

6.3 Giacinto Scelsi: IXOR II (1986)

6.3.1 Mystikko ja aristokraatti

Italialainen säveltäjä Giacinto Scelsi (1905–1988) oli 1900-luvun omaperäisimpiä ja mystisimpiä säveltäjiä. Hänen elämäntarinansa on elokuvallisen monivaiheinen ja hänen

musiikissaan yhdistyvät todella ainutlaatuisella tavalla ikaikaisuus ja uudistuksellisuus, itämaisuus ja länsimaisuus sekä nerous ja hulluus.

Scelsi opiskeli sävellystä Wienissä Arnold Schönbergin ja Alban Bergin oppilaana ja hänestä tuli ensimmäinen italialainen dodekafonisti. Scelsin varhainen musiikki on pääasiassa pianomusiikkia (McComb 2000). Ennen toista maailmansotaa Scelsi ehti myös asua Lontoossa, missä hän meni naimisiin Englannin kuningattaren serkun kanssa, asua Pariisissa ja julkaista kolme ranskankielistä surrealistista runoteosta, sekä matkustella Intiassa ja Tiibetissä, missä buddhismi ja paikallinen musiikki antoivat vaikutteita hänen oman musiikkinsa estetiikkaan. Scelsi oli italialaista aristokraattisukua, mikä säästi hänet rahahuoilta koko hänen elämänsä ajan. (Thomas 2014)

Toisen maailmansodan jälkeen Scelsi koki pahan hermoromahduksen ja sairauden aikana hän omien sanojensa mukaan unohti kaiken mitä oli aikaisemmin tiennyt musiikista. Toipumisjaksollaan hän kehitti omintakeisen tavan rauhoittaa itseään; hän saattoi istua tuntikausia pianon ääressä soittaen ainoastaan yhtä kosketinta uudelleen ja uudelleen. Tästä transsinomaisesta soinnin tutkiskelusta tuli hänen myöhemmän, karakteristisen sävellystyylinsä pohja, joka on kenties primitiivisimmillään kamariorkesteriteoksessa *Quattro pezzi chiascuno su una nota sola* (suom. *Neljä kappaletta yhdelle nuotille*) vuodelta 1959. Mielestäni Gavin Thomas kiteyttää compositiontoday.com -verkkosivulla julkaistussa artikkelissaan (6.12.2014) teoksen tunnelman onnistuneesti sanoessaan sen ”*pakottavan kuulijan keskittymään siihen mikä ääni on ennemmin kuin siihen mitä se tekee*”. (Thomas 2014)

Scelsin musiikkiin voi löytää yhtymäkohtia itämaisen perinnesävellyksen estetiikasta, kuten esimerkiksi intialaisesta *ragasta* tai buddhalaisesta *Lama Mani* -perinteestä, joihin säveltäjä Aasian matkoillaan tutustui. Ilmeisin vertailukohta on keskiössä oleva hypnoottinen keskittyminen yhteen perusääneen. Scelsin musiikki kehittyi kuitenkin omaksi uniikiksi äänimaisemakseen, joka ei ole suoraan yhdistettävissä mihinkään olemassa olevaan traditioon. Myös 1900-luvun avantgardistien joukosta hänen musiikkinsa erottuu täysin omana maailmanaan ja hänen esteettisten oivallustensa urauurtavuus ja kaukonäköisyys ovat saaneet paljon arvostusta. Tunnistettavan estetiikkansa lisäksi Scelsi on tunnettu myös myöhäiskauden omaperäisestä työtavastaan jossa säveltäjä itse improvisoi musiikin ja assistentti kirjasi sen ylös. (Thomas 2014)

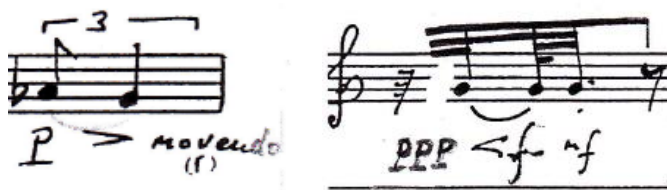
6.3.2 Eksoottisia mielikuvia ja harhautuksia

Sooloklarinetille tai mille tahansa ruokokielisoittimelle sävelletty *IXOR I* on sävelletty 1954 ja kantaesitetty 1956. Vuonna 1986 Scelsi sävelsi vielä kolme samannimistä soolokappaletta, *IXOR II-IV* joista numero II on kirjoitettu bassoklarinetille ja muut klarinetille. Kolme myöhempää *IXOR*:ia ovat vähemmän tunnettuja kuin ensimmäinen, mutta kaikista neljästä löytyy paljon yhteistä.

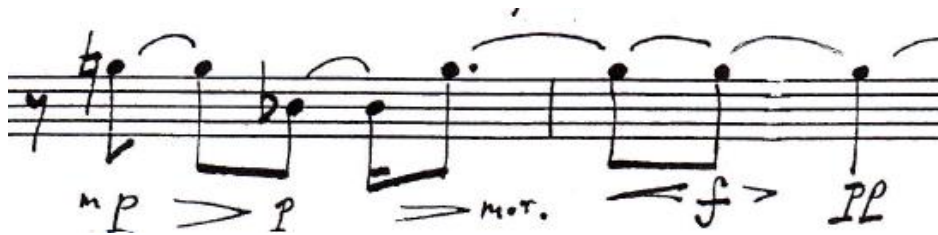
Säveltäjä, musikologi ja Pariisin konservatorion professori Pierre Albert Castanet (2012) tekee esseessään ”*De l’hétérodoxie d’IXOR: à propos d’une partition de Giacinto Scelsi « pour clarinette en Si b ou tout autre instrument à anche*” (suom. ”*IXOR:in harhaoppi: Giacinto Scelsin teoksesta Bb-klarinetille tai muulle ruokokielisoittimelle*”) perinpohjaisen analyysin *IXOR I*:sta. Tarkastelen hänen esseensä valossa joitakin Scelsin musiikin yleisiä piirteitä, jotka ovat oleellisia myös opinnäytekonsertissa soittamaani *IXOR II*:ta tarkasteltaessa.

Scelsi on nimennyt useat teoksensa eksoottisilla kielillä ja nimistä löytyy mm. intialaisia taru- ja jumalolentoja. *IXOR*:ien nimi on peräisin muinaisesta Egyptistä (McComb 2000), mutta säveltäjä itse on kommentoinut musiikin kuvaavan rakkaudennälkäistä faunia jahtaamassa metsän nymfiä, mikä puolestaan kytkee teoksen antiikin Kreikkaan. Huolimatta näistä viittauksista kaukasiin ja muinaisiin kulttuureihin Scelsin musiikin ohjelmallisuus jää hyvin kevyeksi ja epäsuoraksi. Tällaiset kulttuuriviittaukset antavat soittajan ja kuulijan mielikuvitukselle tarvittavan sysäyksen, mutta eivät kahlitse sitä liikaa, vaan jokainen voi kuulla ja tuntea musiikin omalla tavallaan. Castanet listaa *IXOR I*:n keskeisiksi kantaviksi mielikuviksi liikkumattomuuden, meditaation, kuiskauksen, hengityksen ja improvisaation. (Castanet 2012)

Toinen tunnistettava yleispiirre Scelsin musiikissa on illuusioiden luominen. *IXOR*:ien tekstuuri luo usein selkeän vaikutelman kaksiaäänisyydestä; soolomelodian kanssa lomittain kirjoitetuista basson urkupisteistä tai kontrapunktista. Toinen hyvin usein ilmenevä illuusion keino on äänen häivytystä (*morendo*) seuraava saman sävelen jatkuminen tauon jälkeen; kuulijan korva ei välttämättä rekisteröi äänen päättymistä ja uuden alkamista säveltason ollessa sama – näin Scelsi antaa hiljaisuudellekin äänen (Nuottiesimerkit 19-20). (Castanet 2012)



Nuottiesimerkki 19. Scelsi: IXOR II tahdit 19-20



Nuottiesimerkki 20. Scelsi: IXOR II tahdit 30-31

Opinnäytekonsertissa soittamani *IXOR II* on pohjimmiltaan yhden säveltason musiikkia. Kappale perustuu soivaan f#-säveleen, sen intensiteetin variointiin ja näiden tehojen korostamiseen pidätyksin, melismoin ja sointia katkovin hiljaisuuksin. Scelsi itse on sanonut ”saman sävelen toistamisen kuulostavan aina samankaltaiselta, muttei koskaan samalta” (Castanet 2012). *IXOR II* tuo kuuluville f#-sävelen monet eri sävyt; se on yhden äänen progressio läpi spontaanien ja luonnollisten muutostilojen. Kun ääni loppuu, se ei ole enää sama kuin ääni joka alkoi.

6.3.3 Teknisiä haasteita matkalla meditaatioon

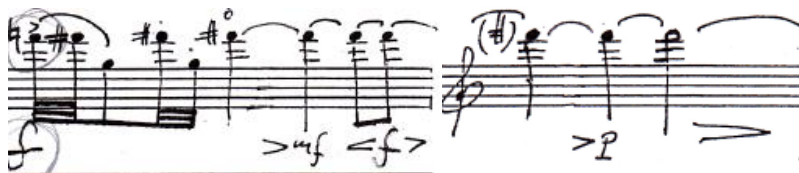
IXOR II:ssa soittajan huomio kiinnittyy ensimmäiseksi siihen, että kappale on kirjoitettu epätyypillisen korkealle. Enimmäkseen tekstuuri liikkuu toisessa ja kolmannessa rekisterissä, eikä bassorekisterissä edes käväistä kertaakaan kappaleen aikana. Kappaletta harjoitellessani jouduin siis pureutumaan toden teolla bassoklarinetin kolmannen rekisterin haasteisiin, joista kerroin tarkemmin luvussa 4.2.

IXOR II:ssa säveltäjän pääasiallinen tapa värittää yksittäistä soivaa säveltasoa on varioida sen dynamiikkaa. Nyanssit on merkitty äärimmäisen tarkasti ja niiden vaihtelu ääripäästä toiseen on usein hyvin nopeaa (Nuottiesimerkit 21-23). Koska Scelsi on antanut kahdeksasosanuotin metronomilukemaksi 120 ja kirjoittanut kappaleeseen selkeät tahdit

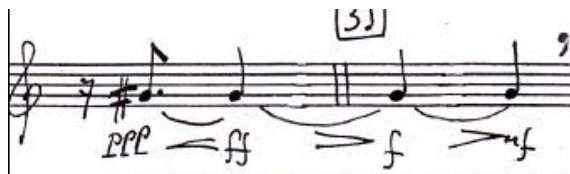
ja tahtiosoitukset, dynamiikkamerkkien seuraamisessa olisi periaatteessa mahdollista noudattaa äärimmäistä kurinalaisuutta ja tarkkuutta. Scelsin musiikin filosofiaa tuntien väittäisin kuitenkin, että hänen musiikkiaan on mahdotonta lähestyä näin ”konemaisesti”. Pidin *IXOR II*:ta harjoitellessani tärkeämpänä sitä, että nyanssit ja sävelten kestot ovat luonnollisessa suhteessa toisiinsa ja saavat tarvittavan ajan toteutua. Mielestäni Scelsin musiikin kanssa soittajan tulee kuunnella tavallistakin enemmän myös tilaa jossa soittaa, sekä sitä kuinka tila vaikuttaa esimerkiksi äänen syttymisen ja sammumisen kuulokuvaan.



Nuottiesimerkki 21. Scelsi: *IXOR II* tahdit 1-3



Nuottiesimerkki 22. Scelsi: *IXOR II* tahdit 9-10



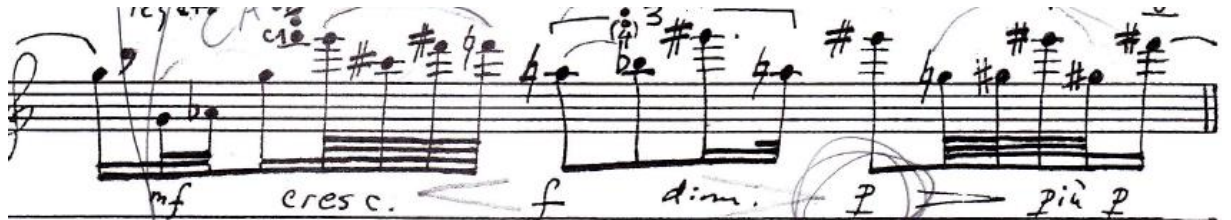
Nuottiesimerkki 23. Scelsi: *IXOR II* tahdit 12-13

Koska suhtaudun Scelsin *IXOR*:iin aiemmin kuvaamanani yhden sävelen progressionana, sen onnistuneen toteuttamisen vuoksi on äärimmäisen tärkeää säilyttää hyvä tuki läpi koko teoksen. Erityisesti tässä Scelsin kappaleessa ajatus dynamiikan toteuttamisesta nimenomaan vatsalihastyönä on hyvin voimakas (kts. luku 4.3).

Samalla säveltasolla tapahtuvan dynamiikan vaihtelun yhteydessä on tärkeä huolehtia, että myös virityksen kontrolli säilyy. Kun soittimeen pääsee ilmaa suuremmalla nopeudella, käy helposti niin, että kurkunpää laskeutuu refleksinomaisesti hiukan alemmas, jolloin myös viritys laskee. Siksi tätä kappaletta työstäessäni jouduin harjoittelemaan kurkunpään asennon kontrollia. Kappaleen työstämisen yhteydessä tein paljon sellaista

perusharjoitusta, jossa soitin pitkällä äänellä vuorotellen crescendoja ja diminuendoja ja keskityin samalla koko ajan siihen ettei kurkunpää liiku.

Kuten jo edellä totesin, en alun perinkään yrittänyt soittaa *IXOR II*:ta orjallisen stabiilissa tempossa, vaan katsoin musiikin filosofian ja estetiikan oikeuttavan jonkinasteiseen rubatoon. En silti halunnut myöskään liioitella rubatoa, sillä pidin tärkeänä sävelten kestojen keskinäisten suhteiden säilyttämistä. Kohtasin kuitenkin kappaleessa myös sellaisia paikkoja, joiden suhteellista kestoja kokonaisuuteen päädyin muuttamaan puolet hitaammaksi, kuten tahdissa 28 (Nuottiesimerkki 24). Näissä tahdeissa en löytänyt ylärekisterin äänille toimivia sormituksia joilla olisin voinut soittaa peräkkäiset äänit ilman radikaalia puhalluskulman muutosta, vaan jouduin tinkimään sävelten nopeudesta saadakseni aikaa puhalluksen suuntaukselle ja sävelten syttymiselle.



Nuottiesimerkki 24. Scelsi: *IXOR II* tahti 28

6.4 Haasteellisuus luovuuden ruokkijana – yhteenvedo pääteosten soitettavuudesta

Opinnäytetyöni kaikki kolme pääteosta hyödyntävät runsaasti bassoklarinetin dynamiikan laajaa skaalaa ja tämä on toteutuu mielestäni onnistuneesti jokaisessa teoksessa. Haastavinta dynamiikan ääripäästä toiseen siirtyminen on silloin, kun se tapahtuu nopeasti samalla kun musiikissa tapahtuu paljon muitakin soittajan huomiota tarvitsevia muutoksia, kuten rekisterien välisiä siirtymiä tai artikulaatiotavan muutoksia. Törmäsin kaikkien teosten kohdalla tämänkaltaisiin haasteisiin. Pystyükseni toteuttamaan säveltäjän toiveet dynamiikan, artikulaatiotapojen ja säveltasojen suhteen jouduin pohtimaan, missä määrin musiikki sallii rubaton, sillä annettujen metronomilukemien puitteissa joistakin edellä mainituista asioista joutuisi väistämättä tinkimään. Siksi tein lopulta joitakin kompromisseja esimerkiksi *Steep Stepsin* loppupuolen tempossa ja *IXOR II:n* joidenkin sävelkulkujen suhteellisessa kestossa.

Kaiken kaikkiaan teosten soitettavuudessa on suuria ja selkeitä eroja. Elliott Carterin *Steep Steps* on kiistatta soittoteknisesti helpoin näistä teoksista, sillä se operoi ainoastaan perinteisillä ja yksiselitteisillä musiikin rakennusaineiksilla ja sen sävelkulut on tehty motorisesti soittajaystävällisiksi. Laajalla äänialalla liikkumisesta huolimatta teos hyödyntää lähinnä bassoklarinetin helpoimmin soivia rekistereitä sekä ylärekisteriä pääasiassa perustuen suoraan perusäänten yläsävelsarjoihin, jotka on verraten yksinkertaista toteuttaa. Tämän kaiken taustalla lienevät Carterin yleinen kiinnostus soittajan mukavuutta kohtaan sekä hänen pitkä yhteistyönsä klarinetisti Virgil Blackwellin kanssa, minkä ansiosta hän on tuntenut bassoklarinetin soittimena erittäin hyvin (Blackwell 2014).

Sekä Pierre Boulezin *Domaines Cahier F* että Giacinto Scelsin *IXOR II* ovat soittoteknisesti huomattavasti haastavampia kuin Carterin *Steep Steps*. Boulezin teoksen tekninen haastavuus liittyy motorisesti hankaliin tai mahdottomiin sävelkulkuihin. Scelsin teos puolestaan on kirjoitettu korkeaan rekisteriin, joka on bassoklarinetilla lähtökohtaisesti haasteellinen, erityisesti silloin kun tekstuuri sisältää paljon nopeita siirtymiä eri rekisterien välillä, mikä edellyttää toimivien sormitusyhdistelmien ja ylipuhallustekniikan erinomaista hallintaa.

Carterin teos on nuottikuvaa myöten helppolukuinen ja selkeä, eikä se sisällä mitään epäselvyyksiä. Säveltäjä on myös merkinnyt tarkasti metronomilukemat ja dynamiikkamerkit, jolloin soittaja voi helposti soittaa teoksen täsmällisesti sen mukaan mitä nuottiin on kirjoitettu. Tähän verrattuna Boulezin ja Scelsin musiikki tuntuu antavan soittajalle paljon vähemmän valmiita vastauksia.

Myös musiikillisesti Boulezin ja Scelsin teokset ovat mielestäni Carterin teosta haastavampia, sillä niissä musiikki ei ole perinteisellä tavalla jäsenneiltyä, vaan niissä on tehty totutusta poikkeavia ratkaisuja joiden myötä äänenväri ja dynamiikka nousevat rytmin ja melodian yli tärkeimmiksi kuunneltaviksi elementeiksi. Mielestäni musiikin ollessa sisällöltään totutusta poikkeavaa ja haastavaa se ruokkii parhaimmillaan soittajan luovuutta siten, että soittaja on motivoitunut etsimään ja kokeilemaan erilaisia tulkintatapoja, kun vastaukset eivät ole valmiina paperilla. Tämä tekee myös teknisten haasteiden pohtimisesta mielenkiintoista, olettaen toki että haasteet eivät ole ylitsepääsemättömiä.

Boulezin ja Scelsin teosten taustoja selvittäessäni huomasin, että säveltäjien välillä vallitsee huomattava ero suhteessa haluun kontrolloida soivaa ääntä. Boulezin *Domaines* noudattaa ankaraa sarjallisuutta antaen solistin ja kapellimestarin intuitiolla joitakin vaihtoehtoja, joiden välillä improvisointi on sallittua (Domaines 2013). Scelsi puolestaan oli säveltäjä, jonka omiin työskentelytapoihin improvisaatio kuului vahvana osana ja joka etsi musiikissaan luonnollisuutta, orgaanisuutta ja spontaaniutta tunnustaen sen, että ääni ei koskaan ole kahta kertaa sama (Castanet 2012). Nämä äärimmäisen erilaiset suhtautumistavat soivaan ääneen viestivät siitä, miten eri tavalla nämä kaksi teosta tulisi soittaa, mikäli haluaisi tavoitella tulkinnassaan säveltäjän intressien mahdollisimman tarkkaa toteutumista.

Mielestäni kysymys siitä, mikä soivassa lopputuloksessa on lähtöisin säveltäjästä ja mikä muusikosta on aina ollut äärimmäisen mielenkiintoinen. Jaan itse saman näemyksen opettajani Jean-Marc Foltzin (2013-2014) kanssa siitä, että musiikki on aina summa säveltäjän, soittajan ja kuulijan tulkinnoista sekä kaikkien näiden yksilöiden tulkintaan vaikuttaneista kokemuksista, henkilöhistoriasta ja kulttuuriympäristöstä. Tällainen ajattelutapa antaa muusikolle oikeuden tavoitella omia henkilökohtaisia tulkinnallisia ratkaisuja, joiden ei tarvitse perustua pelkästään säveltäjän pyrkimysten absoluuttiseen saavuttamiseen, sillä se on joka tapauksessa mahdotonta. Sillä mitä säveltäjä on kirjoittanut ja jättänyt kirjoittamatta, hän on antanut muusikoille ne rakennusainek-

set, joilla musiikki tulee toteuttaa. Kirjoitettua ohjetta ja tyylinmukaisuutta tulee noudattaa ja kunnioittaa, mutta sen ohella muusikko voi antaa myös oman persoonansa ja henkilöhistoriansa soida ja kuulua tuottamassaan musiikissa.

Huolimatta Boulezin musiikin matemaattisuudesta ja lainalaisuudesta, työstin *Domaines Cahiers F*:ää opettajani Jean-Marc Foltzin (2013-2014) kanssa ennen kaikkea ilman liikkeen ja asioiden syy-seuraussuhteiden näkökulmasta. Tämä lähestymistapa vei sen omassa tulkinnassani filosofisessa mielessä suhteellisen lähelle Scelsin teosta, johon tartuin vasta myöhemmin ja jonka työstin lähes täysin itsenäisesti. Scelsi on antanut tulkinnan ohjenuoraksi mielikuvan nymfiä jahtaavasta faunista (Castanet 2012). Tämän säveltäjän tarjoaman mielikuvan voi pelkistää jännitteiseksi, vaistonvaraiseksi, jotakin kohti eteneväksi liike-energiaksi.

Löysin siis Boulezin teokseen lähestymistavan, jossa nostin äänenvärin musiikin parametreista tärkeimmäksi sen sijaan, että olisin ajatellut ääniä selkeinä matemaattisina kappaleina. Tämä antoi minulle avaimet myös teoksesta löytyvien teknisten mahdottomuuksien ratkaisuun, sillä näin ne väistyivät toisarvoiseen asemaan häilyvässä äänimaisemassa jossa ne nousivat kuuluville lähinnä herkkinä värisävyn muutoksina. Joku voisi pitää tällaista lähestymistapaa virheellisenä, sillä Boulez olisi tuskin itse rohkaissut muusikkoa hakemaan teokseensa inspiraatiota tuulen värisyttämistä lehdistä (kts. luku 6.2.2). Mielestäni kuitenkin oman taiteilijuuden etsinnässä on tärkeää pystyä tekemään myös omia ratkaisuja kunhan ne ovat perusteltuja ja kunnioittavat säveltäjän kirjoittamaa materiaalia. Epäilen myös, että toisenlaisella lähestymistavalla en olisi saanut Boulezin teosta toimimaan teknisesti tai musiikillisesti yhtä hyvin.

Scelsin *IXOR II*:ssa pääsin oikeastaan vielä tätäkin syvemmälle siinä, miten oman tulkinnan löytäminen auttaa yli teknisten haasteiden. Kuten totesin luvussa 4.2 ylärekisterin varma haltuunotto bassoklarinetilla on ollut minulle ongelmallista. Siitä huolimatta Scelsin filosofia yhden äänen spontaanista progressiosta on ollut minulle niin puhutteleva, että sen valossa ylärekisterin tekniset haasteet muuttuivat toisarvoiseksi ja ilman liike ensisijaiseksi. Klarinetin ja bassoklarinetin soitossa on se yllättävän helposti unohdettava ominaisuus, että usein minkä hyvänsä ongelman avain on ilmankäytössä ja siinä, ettei ilman virtaus katkea. Kuten opettajani Jean-Marc Foltz (2013-2014) minulle kerran sanoi ”lopulta klarinetin soitossa on tärkeää vain se, että ensin hengitän, sitten soitan”. Kun Scelsin musiikin pohjavirta on kunnossa, muut asiat tulevat pikkuhiljaa kuin itses-

tään, mutta ilman pohjavirtaa ei ole ääntä, ilman ääntä ei ole musiikkia. Tämä tosiasia ei voisi korostua enempää Scelsin teoksessa, jossa yksi ääni on lopulta koko musiikki.

Ennen näiden teosten syvällistä tarkastelua ja työstöä olin usein miettinyt, mikä saa Harry Sparnaayn ja Jean-Marc Foltzin kaltaiset huippumuusikot kerta toisensa jälkeen venyttämään soittimensa äänialan ja dynamiikan kapasiteetin ääripäitä, sekä tuottamaan soittimestaan aina vain uusia sointivärejä mitä mielikuvituksellisimmilla tavoilla, joita kukaan muu ei ole ennen kokeillut. Luulen vastauksen olevan juuri siinä, että sitä vaativat teokset eivät anna muusikolle muuta vaihtoehtoa, kuin laittaa koko oman persoonansa ja taiteilijuutensa likoon etsiessään keinoja pyydettyjen asioiden toteuttamiseen. Myös oma kokemukseni näistä kolmesta teoksesta tukee tätä oletusta, sillä loppujen lopuksi minulle palkitsevinta työstettävää ja soitettavaa oli Scelsin *IXOR II* jonka työstin itsenäisesti ja jouduin näin ollen pureutumaan toden teolla kaikkiin siihen liittyviin teknisiin ja tulkinnallisiin kysymyksiin. Tämä prosessi on tehnyt teoksesta minulle todella läheisen.

7 MUU KONSERTTIOHJELMA

7.1 Wolfgang Rihm: *Chiffre IV* (1983)

Saksalainen säveltäjä Wolfgang Rihm (1952-) toimii sävellyksen opettajana Karlsruhen konservatoriossa Saksassa (Angster 2014). Tutustuin hänen trioonsa *Chiffre IV* bassoklarinetille, sellolle ja pianolle vaihto-opiskelujaksollani Strasbourgissa kamarimusiikkiopintojen parissa. Se on erinomainen kappale kamarimusiikkiyhtyeelle, joka haluaa soittaa uutta musiikkia, mutta jonka jäsenet eivät ole vielä soittaneet paljon keskenään. Teoksen yksittäiset stemmat eivät ole vaativia, mutta musiikki vaatii vahvaa kontaktia ja luottamusta soittajien välillä sekä kykyä reagoida kuulemiinsa impulsseihin.

Kymmenminuuttisen kappaleen voi kuulla näiden kolmen instrumentin kokoonpanon sointiväritutkimuksena. Teoksessa toistuvat pysähtyneet hetket, jolloin kaikki kolme soittajaa soittavat joko samaa säveltä tai vierekkäisiä säveliä. Heti ensimmäinen tahti on kolmen vierekkäisen sävelen kluster (Nuottiesimerkki 25). Sointiväriä on maustettu muutamilla erikoisefekteillä, kuten bassoklarinetin frullatolla. Pysähtyneisyyden takana on jatkuvasti läsnä tasainen neljäsosapulssi, joka tuo teokseen ryhdikkyyttä.

Jännitettä musiikkiin tulee jaksoista, joissa dynamiikassa tapahtuu nopeaa vaihtelua – tämä tuo sointiin liikettä ja suuntaa ja tekee pysähtyneestä tunnelmasta hetkittäin aktiivisen. Myös jaksot jolloin tekstuuri on rytmisempää ja aika-arvot nopeita tuovat teokseen ajoittaista menevyyttä (Nuottiesimerkki 26). Toisaalta niiden vastapainoksi musiikissa on myös äärimmäisiä pysähdyksiä, kuten kolme ja puoli tahtia kestävä kenraalipaussi, jonka aikana kaikki soittajat ovat 15 sekuntia täysin hiljaa ja liikkumatta (Nuottiesimerkki 27).

♩ = 52

Cl. b.
in si^b

pp

pp

Vc.

pp, non vibr.

sul.t.

pizz.

Pf.

mp

pp

pp

8.....

Nuottiesimerkki 25. Rihm: Chiffre IV tahdit 1-5

43

Nuottiesimerkki 26. Rihm: Chiffre IV tahdit 43-45

63 (più) accel. - - - - a tempo (♩=52)

The musical score consists of three systems of staves. The top system is for the guitar, with 'G.P.' (Guitar Part) markings on each staff. The middle system is for the piano, featuring a melodic line with triplets and dynamic markings 'pp' and 'f'. The bottom system is for the piano, with 'G.P.' markings and dynamic markings 'ppp'. Handwritten annotations include '(più) accel. - - - - a tempo (♩=52)' at the top, 'arco' and 'ppp non vibr' in the middle system, and 'pp' and 'f' in the bottom system. The score is numbered 63 at the beginning.

Nuottiesimerkki 27. Rihm: Chiffre IV tahdit 63-68

Teoksen hidas tempo tekee siitä mielenkiintoisen kamarimusiikkikokemuksen. Pitkillä äänillä ajantaju hämärtyy helposti, eikä säveltäjän antamia metronomilukuja ole helppo pitää absoluuttisen tarkkoina. Siksi yhtyeen on harjoiteltava sitä, että vaikka kaikki laskevat pulssia mielessään, täytyy jokaisella olla myös joustovaraa reagoida muiden soittajien tekemisiin ja merkinantoihin, vaikka ne olisivat ristiriidassa oman pulssituntuman kanssa. Lopullinen tempo on kolmen muusikon erilaisista ajantajuista muodostuva kompromissi.

7.2 Ivana Loudova: Aulos (1976)

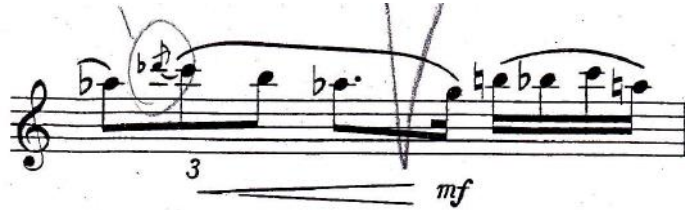
Tsekkiläinen säveltäjä Ivana Loudova (1941-) sävelsi pienen soolokappaleen *Aulos* maanmiehelleen Josaf Horàkille, joka oli Harry Sparnaayn ohella yksi suurimmista bassoklarinetistilegendoista soolomusiikin saralla. Kun Sparnaay kunnostautui uusien tekniikoiden uranuurtajana ja soittimen kapasiteetin rajojen venyttäjänä, Horàkin massiivinen ohjelmisto käsittää paljon hyvin perinteiseen tyyliin sävellettyä musiikkia sekä sovituksia varhaisempien tyylikausien musiikista. (Angster 2014)

Aulos on omistettu ranskalaisen impressionisti Claude Debussyn (1862–1918) muistolle ja sen esikuvana on toiminut Debussyn soolohuiluteos *Syrinx* (1913). Loudova käyttää *Auloksessa* usein samankaltaista melodiaa, jota toistetaan paljon myös Debussyn teoksessa (Nuottiesimerkit 28-29). *Syrinx* myös loppuu samaan soivaan säveleen kuin mistä

Aulos alkaa, mikä tukee ajatusta siitä, että *Aulos* on sävelletty ikään kuin esikuvansa jatko-osaksi.



Nuottiesimerkki 28. Debussy: *Syrinx* tahti 14 (kirjoitettu c-vireiselle huilulle)



Nuottiesimerkki 29. Debussyja jäljittelevä melodinen aihe Loudovan kappaleessa *Aulos* tahti 19

Olin jo pitkään ajatellut esittää nämä kaksi teosta peräkkäin jossakin sopivassa tilanteessa ja alunperin ajattelin soittaa molemmat kappaleet itse bassoklarinetilla. Päätin kuitenkin pyytää opinnäytekonserttiini mukaan huilisti Tiina Orjalan soittamaan *Syrinxin*. Toteutimme esityksen siten, että huilistin vielä soittaessa *Syrinxin* viimeisiä tahteja minä kävelin lavalle, ja välittömästi huilun viimeisen äänen hiivuttua pois aloin soittaa omaa osuuttani. Samalla tavoin Tiina poistui lavalta hiljaa *Auloksen* alkuvaiheessa. Ajattelin huilusoolon olevan paitsi taiteellinen, myös yleisöystävällinen ratkaisu, kun korville on hetkeksi tarjolla muunkinlaista sointiväriä kuin bassoklarinetin ääntä. Se antoi myös minulle itselleni tilaisuuden levähtää edes muutaman minuutin ajan konsertin aikana.

Auloksen haastavuus liittyi jälleen bassoklarinetin kolmanteen rekisteriin (kts. luku 4.2). *Auloksessa* kulku ylärekisterissä on kuitenkin asteittaista (Nuottiesimerkki 30), mikä tekee siitä helpommin hallittavaa kuin tilanteissa, joissa joutuu hyppimään edestakaisin rekisterien välillä. Lisäksi musiikki antaa tyylinsä puolesta paljon vapauksia agogiikan suhteen, joten vaikka fraasit ovat usein pitkiä, soittaja voi helposti järjestää niiden alkuun itselleen riittävästi hengitysaikaa. Tämän ansiosta ennen ylärekisteriin siirtymistä soittajalla on aina aikaa varmistaa tuki ja oikea puhalluskulma.



Nuottiesimerkki 30. Loudova: Aulos tahdit 23-25

Koska *Syrinx* soitetään usein voimakkaalla vibratolla, minäkin käytin *Auloksessa* vibratoa. Vibraton etuna on sen pitkille äänille antama elo sekä intonaatioon liittyvien epä-tarkkuuksien häivyttäminen.

7.3 Etienne Rolin: *Lentarcite* (1993)

Ranskalainen Etienne Rolin (1952-) on kirjoittanut dueton *Lentarcite* kahdelle ranskalaiselle klarinetti- ja bassoklarinettitaiteilijalle, Jean-Marc Foltzille ja Sylvie Bruckerille. Kolmiosainen teos on sävelletty kahdelle klarinetistille, jotka soittavat ensimmäisessä osassa kahta klarinettia, toisessa klarinettia ja bassoklarinettia ja kolmannessa kahta bassoklarinettia.

Omien bassoklarinettiopintojeni varrella tämä kappale on ollut ekskursio nykymusiikissa laajalti viljeltyihin bassoklarinetin erikoistekniikoihin, joista teos esittelee varsin kattavan kirjon. Erikoistekniikoista tässä kappaleessa esiintyvät *mikrointervallit*, *glissando*, erilaiset *multifonit*, *soitonaikainen laulaminen* ja *huutaminen*, *frullato*, *slap tongue* sekä *multifoniglissando*. Tästä sirkustempujen määrästä huolimatta teos on hyvin loogisesti etenevää musiikkia, eivätkä erikoistekniikat nouse itseisarvoksi musiikillisen sisällön kustannuksella. Rolin käyttää mitä mielikuvituksellisimpia merkintätapoja näiden erikoistekniikoiden merkinnässä (Nuottiesimerkki 31).



Nuottiesimerkki 31. Multifoni (ransk. *son multiple*) Rolinin *Lentarciten* osassa 1

Kamarimusiikillisesti teos on erittäin haastava. Nuottikuva on ahdettu täyteen informaatiota, tempo on kaikissa osissa nopeahko ja jo yksittäisessä stemmassa riittää paljon luettavaa ja sisään ajettavaa soittajan motoriseen automaatiojärjestelmään. Tämän työn lisäksi teosta täytyy harjoitella paljon yhdessä, sillä suuri osa sävelkuluista on loogisia seurauksia jollekin toisen soittajan stemman antamalle musiikilliselle impulssille. Hetkittäiset rytmiset unisonot, vuoropuhelut sekä keskelle toisen soittajan stemmassa esiintyvää pientä taukoa heitetty frullatoääni vaativat molempien stemmojen erittäin hyvää tuntemusta, täydellistä luottoa kansasoittajaan, mutta myös kykyä heittäytyä soittamaan aistit auki, jotta voi tarvittaessa tehdä kompromisseja ja reagoida yllättäviinkin sattumuksiin (Nuottiesimerkki 32). Samoja ominaisuuksia löytyy myös Rihmin *Chiffre IV*:sta, mutta *Lentarcitessa* sekä tempo että nuottien aika-arvot ovat paljon nopeampia. Rolin ei ole käyttänyt musiikin jäsentelyssä lainkaan tahtiviivoja, vaan teos on kuin tannanvirtaa.



Nuottiesimerkki 32. Ote Rolinin *Lentarciten* osasta 1

Parhaimmillaan *Lentarcitessa* kahden soittimen äänet sulautuvat yhdeksi orgaaniseksi äänimassaksi, joka sinkoilee, poukkoilee, sykkii ja hengittää, mutta pysyy jatkuvasti fokusoituna ja etenevänä. Ensimmäisessä ja kolmannessa osassa tämä äänen yhteen sulauttaminen on helpompaa, sillä molemmilla soittajilla on käytössä samat soittimet. Toisessa osassa bassoklarinetin ja klarinetin äänen yhteen sovittaminen vaatii hiukan enemmän kuuntelua, kokeilua sekä äänenvärien sekä dynamiikan tasoerojen tiedostamista.

8 KONSERTTIRAPORTTI

Soitin opinnäytekonserttini *Deeper & Steeper* 16.12.2014 klo 19 Tampereen Musiikkiakatemian kamarimusiikkisalissa (LIITE 3: Konsertin käsiohjelma). Konsertti kesti n. 45 minuuttia ja juonsin sen itse. Konsertissa kanssani soittivat muusikot Katri Antikainen (sello), Andreas Heino (klarineti ja bassoklarineti), Tiina Orjala (huilu) ja Tuomas Turriago (piano). Olin mainostanut tapahtumaa Aamulehden menopalstalla, facebookissa sekä julistein, jotka teki ystäväni Lassi Piironen. Konsertin taltioi musiikkiteknologian opiskelija Toni Honkala (LIITE 1: Konserttitalenne). Konsertissa oli n. 25 kuulijaa.

Halusin juontaa konsertin itse silläkin uhalla, että tämän vuoksi jouduin keskittymään soiton lisäksi myös puhumiseen enkä päässyt konsertin aikana poistumaan lavalta muuta kuin huilusoolon ajaksi. Pidin juontamista pitkiä käsiohjelmatekstejä mielekkäämpänä, sillä ajattelin sen tekevän konsertista helpommin lähestyttävän myös sellaisille kuulijoille, jotka eivät mahdollisesti olisi koskaan ennen kuulleet solistista bassoklarinetimusiikkia tai joille kukaan konsertissa kuultavista säveltäjistä ei olisi entuudestaan tuttu. Tämä myös teki tilaisuudesta intiimimmän ja välittömämmän ja toi esiintyjät lähemmäs yleisöä. Erityisen hyvin tämä toimi kamarimusiikkisalissa, joka oli riittävän pieni jotta pystyin puhumaan ilman mikrofonia.

Yleisellä tasolla olen erittäin tyytyväinen konserttikokonaisuuteen. Mielestäni ohjelmasuunnittelu sekä juontoni olivat onnistuneita ja tunnelma säilyi rentona ja välittömänä konsertin alusta loppuun.

Aloitin konsertin Elliott Carterin *Steep Stepsillä*, mikä oli rytmikkyytensä puolesta tehokas aloitus. Muutenkin ajattelin olevan hyvä asia, ettei ensimmäinen kappale sisällä liikaa erikoisuuksia, vaan siinä bassoklarineti kuulostaa bassoklarinetilta tyypillisimmillään.

Konsertti jatkui Pierre Boulezin *Domaines Cahiers F:*llä, joka toi kuultavaksi bassoklarinetin herkempiä äänenvärejä. Sitä seurasi Wolfgang Rihmin *Chiffre IV*, joka puolestaan esitteli bassoklarinetin varsin tyypillisessä roolissa nykymusiikkikokoonpanon osana. Vaikka konserttini yksi tarkoitus oli esitellä bassoklarinetin soinnillista kapasiteettia solistisessa musiikissa, oli mielestäni kuitenkin kuulijaystävällinen ratkaisu sijoitella

sooloteosten lomaan kamarimusiikkia, jotta korvat saisivat enemmän vaihtelua. Tämä oli tärkeää myös oman jaksamiseni vuoksi, etten ollut koko konsertin ajan yksin vastuussa musiikin intensiteetin ja energian kannattelusta.

Rihmin trio seurasi huilisti Tiina Orjalan soittama Claude Debussyn *Syrinx*, jonka ajaksi poistuin hetkeksi yleisöön. Tämä antoi minulle tarpeellisen parin minuutin lepotaun konsertin keskellä. *Syrinx*ä seurasi Ivana Loudovan bassoklarinetisoolo *Aulos* joka tarjosi jälleen perinteisempää bassoklarinetin sointia. Sen jälkeen oli vuorossa meditatiivinen *IXOR II*, jota pohjustin hiukan scelsiläisellä filosofialla. Tämän suvantovaiheen jälkeen olin säästänyt konsertin loppuun räiskyvän energisen *Lentarciten*, jolla herätimme yleisön vielä kerran.

Mielestäni ohjelma oli läpeensä hyvin valikoitu, musiikillisesti mielenkiintoinen ja monipuolinen ja esitysjärjestys tuki hyvin sitä, että jokainen kappale pääsi oikeuksiinsa. Ainoa asia jota olisin vielä konserttiohjelmaan kaivannut olisi ollut jokin suomalainen bassoklarinetiteos. Valitettavasti niissä muutamissa teoksissa, jotka ehdin ohjelman suunnitteluvaiheessa saada käsiini, ei ollut sopivaa vaihtoehtoa, vaan kaikki olivat joko liian haastavia toteutettaviksi tällä aikataululla tai musiikillisesti sellaisia, etteivät ne sopineet osaksi tätä konserttiohjelmaa.

Omaan soittooni olen pääpiirteittäin tyytyväinen. Onnistuin soittamaan jokaisen kappaleen sisällöllisesti rikkaana musiikkina sillä ajatuksella ja tunteella mitä olin niihin työkentelyvaiheessa liittänyt. Virheitä sattui miltei jokaisessa kappaleessa, mutta mielestäni musiikkiin heittäytyminen ja hyvä intensiteetti kompensoivat sitä riittävästi. Eniten kritisoin omassa soitossani sitä, että soitin kaikki kolme pääteosta (*Steep Steps*, *Domains* ja *IXOR II*) hiukan liian nopeasti, mikä johtui ehkä konserttitilanteen aiheuttamasta jännityksestä. Eniten tämä häiritsi *IXOR II*:n kohdalla, sillä kiireisyys verotti kappaleen meditatiivista tunnelmaa sekä detaljitason monien dynamiikan yksityiskohtien onnistunutta toteutumista. Lisäksi konsertin loppua kohti oma väsymykseni alkoi hiukan näkyä ja kuulua *IXOR II*:ssa äänten häivytyksissä sekä *Lentarcitessa* vaikeuksina erinäisten erikoistekniikoiden kanssa. Kuunneltuani konserttitalenteen ajattelen myös, että yleisellä tasolla minun tulisi kehittää erityisesti artikulaation variaatioita sekä kasvattaa voimakkaiden nyanssien tehoa.

Molemmat kamarimusiikkiteokset onnistuivat hyvin, soittajien välillä oli hyvä kontakti ja soitto oli keskittynyttä, mutta vapautunutta. Lopputulos oli molemmissa teoksissa todella korkeatasoinen. Erityisen suuren kiitoksen valtavasta vapaaehtoistyöpanoksestaan ansaitsee klarinetisti Andreas Heino, jonka kanssa työstimme *Lentarcite*-duettoa miltei neljän kuukauden ajan. Andreaksen loistavan työmoraalin ansiosta saimme vietyä tämän haastavan teoksen sellaiselle tasolle, jossa sen soitto oli kypsynyt luontevaksi ja varmaksi sekä musiikillisesti sisältörikkaaksi. Katri Antikaisen ja Tuomas Turriagon kanssa Rihmin trio valmistui puolestaan nopeasti ja vaivattomasti, kiitos näiden muusikoiden suvereeniuden, ammattitaidon ja vahvan lavapreesensin. Myös huilisti Tiina Orjala hoiti oman soolo-osuutensa hienolla varmuudella, ammattitaidolla ja eleganssilla.

En pitänyt konsertin juontamista sinänsä vaikeana, mutta huomasin puhumisen vievän paljon enemmän energiaani ja keskittymistäni kuin mihin olin osannut etukäteen varautua. Yksi tekninen asia, jota en ollut lainkaan ennakoanut oli se, että suu kuivuu puhuesssa. Eniten tämä yllätti konsertin alkupäässä, kun minulla oli kuivan suun takia vaikeuksia saada *Domaines Cahiers F:n* frullatot syttymään. Tämän jälkeen yritin muistaa juoda vettä aina ennen jokaista uutta kappaletta. Välillä puheen, veden juonnin ja soittamisen synkronointi ei esiintymistilanteen nostattamissa adrenaliinihuuruissa ihan onnistunut, vaan join vettä kesken lauseen tai laitoin soittimen suuhun ennen kuin olin lopettanut puhumisen. Pahin juontovirheeni oli kuitenkin se, etten Rihmin trion alussa muistanut esitellä yleisölle muita soittajia.

9 POHDINTA

Opinnäytetyöstäni kehkeytyi suuri projekti, jonka parissa opin valtavasti bassoklarinetin soitosta ja sille sävelletystä musiikista. Itsenäinen konserttiohjelman suunnittelu ja harjoittelu oli todella kiinnostavaa ja inspiroivaa ja sen onnistuminen antoi minulle paljon luottamusta omaan taiteilijuuteeni. Kirjallisen työn parissa jouduin miettimään, kuinka sanallistaisin erilaisia soittotekniikkaan liittyviä asioita, mikä kehitti varmasti myös pedagogista osaamistani.

Kirjallisuuden perehtyessäni, muusikoita haastattellessani ja ohjelmistoa etsiessäni minulle vahvistui käsitys siitä, että bassoklarinetin soiton opetusta pitäisi Suomessa lisätä ja nuottien saatavuutta parantaa. Bassoklarinetille on olemassa valtavasti upeaa soolo-ohjelmistoa ja sen monipuolisessa ja vivahteikkaassa ilmaisukapasiteetissa on vielä paljon löydettävää. Eri instrumenttien hallinta parantaa muusikoiden työllistymismahdollisuuksia ja erityisesti uuden musiikin parissa on paljon kysyntää hyvillä bassoklarinetisteille. Opiskelijoiden näkökulmasta soittimen opiskelua vaikeuttavat bassoklarinettien kalliit hinnat, mutta kysyntä ja koulusoitinten korkeampi käyttöaste voisi kannustaa oppilaitoksia soittimien parempaan kunnossapitoon ja sivuainemahdollisuuksien parantamiseen.

Halusin tehdä opinnäytetyön, josta olisi hyötyä muillekin kuin vain minulle. Työni kirjallisesta osuudesta tuli hyvin laaja, mutta koska tähän aiheeseen keskittynyttä suomenkielistä kirjallisuutta ei vielä ollut, minun oli lopulta vaikea jättää mitään pois. Konsertista saamani palautteen perusteella uskon sen innostaneen kuulijoita bassoklarinettimusiikin pariin. Toivon että tämä kirjallinen työ voi toimia myös konkreettisena apuna soitto-opinnoissa ja sävellystyössä.

Tein opinnäytetyöni kokonaisuudessaan hiukan yli viidessä kuukaudessa – suurin osa konserttiohjelmasta oli toki minulle tuttua jo entuudestaan. Näin suureksi kasvaneelle projektille tämä oli hyvin tiivis tahti, mutta pidän lopputulosta onnistuneena. Toivon että minulle tarjoutuu tulevaisuudessa tilaisuus jatkaa entistä perinpohjaisempaa syventymistä bassoklarinetin soitossa piileviin mahdollisuuksiin.

LÄHTEET

Angster, A. klarinetinsoiton professori. 2014. Haastattelu 13.10.2014 Strasbourgissa

Baines, A. 1943. *Woodwind Instruments and their History*. London: Faber and Faber

Blackwell, V. 2014. Elliott. Luettu 22.11.2014.

<http://elliottcarter.com/virgilblackwell.html>

Castanet, P. 2012. De l'hétérodoxie d'IXOR : à propos d'une partition de Giacinto Scelsi « pour clarinette en si b ou tout autre instrument à anche » Luettu 22.12.2014.

<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=501>

Domaines. 2013. Luettu 26.11.2014. <http://www.musiquecontemporaine.info/zpiece-Boulez-Domaines.php>

Elliott Carter Biography. Luettu 22.11.2014. <http://elliottcarter.com/biography.html>

Foltz, J.-M. klarinetinsoiton professori. 2013-2014. Bassoklarinetitunnit Strasbourgin Musiikkiakatemiassa lukuvuonna 2013-2014.

Harris, M. *The bass clarinet*. 1995. Teoksessa Lawson C. (toim.). 1995. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press.

Hoeprich, E. 2008. *The Clarinet*. Yale University Press

Hopkins, G. W. 1986. *Pierre Boulez*. Teoksessa Nectoux, J.-M., Nichols, Gowers, P., Hopkins, G.W. & Griffiths, P. 1986. *Twentieth-century French Masters*. London: Macmillan

Jameux, D. 1981. Festival d'Automnen käsiohjelmateksti. Luettu 26.11.2014. <http://brahms.ircam.fr/works/work/6965/>

McComb, T. 2000. Giacinto Scelsi. Luettu 6.12.2014. <http://www.classical.net/music/comp.list/acc/scelsi.php>

Raasakka, M. 2005. *Aapelin uudet soitteet – Johdatus klarinetin soittoteknisiin mahdollisuuksiin*. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Raasakka, M. 2010. *Exploring the clarinet: a guide to clarinet technique and Finnish clarinet music*. Kerava: Fennica Gehrman Oy

Raasakka, M. klarinetisti. 2015. Haastattelu 20.1.2015 Helsingissä

Sparnaay, H. 2010. *The bass clarinet – a personal history*. Barcelona: Periferia Sheet Music

Thomas, G. 2014. Giacinto Scelsi. Luettu 6.12.2014. <http://www.compositiontoday.com/articles/scelsi.asp>

LIITTEET

Liite 1. Konserttitallenne

Liite 2. Pieni ohjelmistoluettelo bassoklarinetille

OHJELMISTOLUETTELO (sis. opinnäytetyössä mainitut bassoklarinetissävellykset)

Baur, Jürg: Sechs Bagatellen (Vogelrufe) für Klarinette (Bassklarinetten) in B. 1965.
Wiesbaden: Breitkopf & Härtel

Berio, Luciano: Sequenza 9c. 1998. Universal Edition

Berio, Luciano: Chemins IIc bassoklarinetille ja orkesterille. 1972. Universal Edition

Boulez, Pierre: Domaines. 1968. Universal Edition

Carter, Elliott: Steep Steps. 2001. London: Boosey & Hawkes

Donatoni, Franco: Soft. 1998. Milano: Casa Ricordi

Fagerudd, Markus: Ingrepp I for bass clarinet & piano. 1996.
Hämeenlinna: Jasemusiikki

Ferneyhough, Brian: Time and Motion Study I. 1977. London: Edition Peters

Loudova, Ivana: Aulos. 1976. Tacoma USA: Alea Publishing

Marttinen, Tauno: The gnome op. 198 clarinet basso solo (Maahinen). 1993. Helsinki:
Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

Puumala, Veli-Matti: Basfortel. 1993. Helsinki: Fennica Gehrman Oy

Raxach, Enrique: Chimaera bassoklarinetille ja ääninauhalle. 1972. Amsterdam:
Donemus

Rihm, Wolfgang: Chiffre IV. 1984. Universal Edition

Rolin, Etienne: Lentarcite pour deux clarinettistes. 1994. Strasbourg : Les Cahiers du Tourdion

Scelsi, Giacinto: IXOR II. Käsikirjoitus

Sermilä, Jarmo: Danza 4B per oboe e clarinetto basso (in Bb). 1994. Hämeenlinna: Jensemusiikki

Wennäkoski, Lotta: Limn. 2002/2004. FIMIC

Wennäkoski, Lotta: Sateen Avaama. 1998/2000. FIMIC

Yun, Isang: Monolog. 1983. Berlin: Bote & Bock

Liite 3. Käsiohjelma

Opinnäyttekonsertti
DEEPER & STEEPER
Maija Anttila, bassoklarinetti



Andreas Heino, Katri Antikainen,
Tuomas Turriago, Tiina Orjala
16.12. klo 19 Kamarimusiikkisali
F.E. Sillanpäänkatu 9, Tampere

Elliott Carter: Steep Steps (2001)

Pierre Boulez: Domaines, Cahiers F Original & Miroir (1968)

Wolfgang Rihm: Chiffre IV (1983)

Katri Antikainen : sello, Tuomas Turriago : piano

Claude Debussy: Syrinx (1913) – Ivana Loudova: Aulos (1976)

Tiina Orjala : huilu

Giacinto Scelsi: Ixor II (1986)

Etienne Rolin: Lentarcite (1993)

Andreas Heino : klarinetti ja bassoklarinetti

Valokuva ja juliste : Lassi Piironen

Deeper & Steeper – syvemmin ja jyrkemmin. Nämä kaksi sanaa kuvaavat hyvin bassoklarinetin luonnetta, sillä se tuntuu inspiroineen monia säveltäjiä äärimmäisyyksien ja suurten kontrastien tavoitteluun.

Bassoklarinetti on monille tuttu pääasiassa orkesterisoittimena, mutta 1960-luvun jälkeen sille on kirjoitettu sadoittain sooloteoksia. Oma perehtymiseni tähän solistiseen ohjelmistoon alkoi viime lukuvuonna ollessani opiskelijavaihdossa Strasbourgissa, jonne lähdin bassoklarinettitaiteilija Jean-Marc Foltzin oppiin. Hänen luokallaan viettämäni vuoden aikana sain varsin laajan perehdytyksen ranskalaiseen nykymusiikkiin.

Tänään kuultavat teokset ovat pääsääntöisesti tarttuneet mukaani juuri Strasbourgista, joten konserttiohjelman maantieteellinen painopiste on Ranskassa. Olen valinnut nämä teokset, sillä jokainen niistä on paitsi minun mielestäni hyvää musiikkia myös soinniltaan ja tunnelmaltaan omanlaisensa, tarjoten näin yleisölle monipuolisen kuulokuvan bassoklarinettimusiikista.

Solistinen bassoklarinettimusiikki on kehittynyt aikana, jolloin uuden musiikin säveltäjät ovat pyrkineet venyttämään musiikin kaikkia rajoja. Siksi tämänkin soittimen soinnillisten ja ilmaisullisten mahdollisuuksien rajoja on etsitty aina vain kauempaa. Se on puolestaan johtanut soittimen ja uusien soittotekniikoiden kehittymiseen, mikä ei olisi ollut mahdollista ilman kekseliäitä ja pelottomia muusikoita, jotka taas osaltaan ovat ruokkineet säveltäjien inspiraatiota. Uusi musiikki tuntuukin elävän säveltäjän ja muusikon sau-

mattomasta yhteistyöstä, jonka hedelmiä saadaan tässäkin konsertissa nauttia.

Nykymusiikissa on niin määrättömästi erilaisia tyylejä, että kahta samanlaista teosta on vaikea löytää. Tämä pätee myös solistiseen bassoklarinettimusiikkiin, jonka rajattomiin maailmoihin tämä konsertti on vain pintaraapaisu. Kehotan kuulijoita lähtemään avoimin mielin ja avoimin korvin mukaan tälle pienelle ekskursiolle bassoklarinetismiin, joka toivon mukaan kannustaa tutustumaan lisää tähän soittimien soittimeen ja sille sävellettyyn musiikkiin.

Antoisaa konserttia toivottaen,

Maija Anttila

Kiitokset:

Andreas, Tuomas, Katri ja Tiina

Jean-Marc Foltz, Armand Angster, Okko Kivikataja, Pekka Ahonen,

Hannu Pohjannoro, Lassi Piironen, Toni Honkala

