

**SOITTAJAN JA SÄVELTÄJÄN VUOROVAIKUTUS
SÄVELLYSPROSESSISSA**

Lahden ammattikorkeakoulu

Musiikin koulutusohjelma

Instrumenttiopetus

Opinnäytetyö

Joulukuu 2007

Esa Korja

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

KORJA, ESA: Soittajan ja säveltäjän vuorovaikutus sävellyksessä

Instrumenttiopetuksen koulutusohjelman opinnäytetyö, 37 sivua + 13 liitesivua

Joulukuu 2007

TIIVISTELMÄ

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on käsitellä soittajan ja säveltäjän vuorovaikutusta vuoden kestävässä sävellyksessä, johon pääsin itse osallistumaan soittajana. Opinnäytetyöni on myös kertomus siitä, minkälaisen matkan Miikka Kallion sävellys *Sonaatti sellolle ja pianolle* koki sen alkuvaiheista kevästä 2006 siihen hetkeen, kun se kantaesitettiin päättöresitaalissani 25.1.2007. Kerron sävellyksen eri vaiheista omasta sekä säveltäjän näkökulmasta.

Peilaan tutkimukseni kirjallisuutta omakohtaisiin kokemuksiini soittajana sävellyksen eri vaiheissa. Haluan tuoda esiin soittajan näkökulman tutkiessani sävellyksen ja siihen vaikuttavia tekijöitä.

Kirjallisuudessa selvitän säveltäjän ja soittajan suhdetta sävellykseen barokin ajoista tähän päivään. Kerron, kuinka esittäjäkeskeisessä kulttuurissamme esittäjäkeskeisyys tekee esittäjästä usein sävellystä ja säveltäjää tärkeämmän. Valotan, miten aikamme säveltäjät kokevat säveltämisen tänä päivänä. Soitinnus ja soittimen ääriajat ovat muuttuneet erilaisiksi aikojen saatossa.

Keskeisiä käsitteitä opinnäytetyössäni ovat *tekijä* ja *tekijyys*. Kuvailen niitä ennen ja nyt. Tekijä ja tekijyys ilmenevät musiikkialalla hyvin monella tavoin. Täten rajaan käsitteet ja niiden tarkastelun koskemaan lähinnä säveltäjää ja soittajaa, sekä näiden suhteita toisiinsa. Pohdin sitä, voiko säveltäjä olla soittaja ja soittaja säveltäjä. Tuon julki tekijän ja tekijyyden muuttumista tilanteen ja toiminnan mukaan.

Kerron esittäjästä sekä säveltäjän ja soittajan rooleista ja näiden suhteista toisiinsa. Analysoin teosta myös hieman pintaa syvemältä. Painotan säveltäjän ja soittajan kommunikoinnin ja sosiaalisen kanssakäymisen merkitystä teokselle. Kerron siitä, miten molemmat kokivat sävellyksen omalla kohdallaan. Puhun tieto-tekniikan tuomista hyödyistä ja haitoista prosessissa.

Pohdin omaa kehitystäni muusikkona sekä säveltäjän kehitystä säveltäjänä sävellyksessä. Pohdin sitä, vaikuttiko soittaja sävellyksen syntyyn sellistien näkökulmasta. Johtopäätöksinä totesin, että vaikutus näkyi lähinnä tulkinnan ja esityksien kautta. Tuon julki omat sekä säveltäjän kokemukset konserteista.

Avainsanat: sävellyksen prosessi, säveltäjä, soittaja, tekijä, tekijyys, esittäjä

Lahti University
Faculty of Music

KORJA, ESA: Interaction of musician and composer in a process of composing

Instrument teaching thesis, 37 pages + 13 appendices

December 2007

ABSTRACT

This research deals interaction of musician and composer in one year long process of composing which I participated as a musician. My thesis is also a story of Miikka Kallio's sonata for cello & piano. The story is all about the sonata how it was born and how it developed from spring 2006 to my final recital on 25.1.2007 where it was performed. I write the different stages of the process according to my and composers points of view.

I reflect the material and literature of my research towards my own experiences as a musician in the different stages of the process of composing. I want to bring the point of view of a musician when studying the process of composing and those factors affecting towards it.

In the literature part I explain the relation of the composer and musician to the composition from the days of baroque to present. I discuss how in our performer-type of culture the central position of performing makes often the performer more important than the composer or the piece. I also enlighten how the composers in our times experience composing today. Also instrumentation and the limits of the instrument have changed many ways through the ages.

Essential concepts in my thesis are *author* and *authorship*. I describe these two ideas how they used to be and how they are now. Author and authorship appear in many ways in the field of music. By this means I will range the concepts and the critical examination to focus mainly on composer and musician and the relations between them. I discuss also that can composer be a musician and musician composer. I disclose also how author and authorship change in a matter of situation and action.

I describe about the performer and the roles of the composer and musician and the relations between them. I will also analyze the composition. I will stress the importance of the communication and association between the composer and the musician and the meaning of that for the piece. I will also report how both the composer and the musician felt about the process of composing. I will discuss about the advantages and the disadvantages of the information technology in the process.

In this study I think over my own progress as a musician and the composer's progress as a composer. I will also discuss that did musician take effect to the composition as a view of a cellist. The results showed that the influence was seen as the ways of interpretation and the ways of performing. I will also bring up my own and the composers experiences about the concerts.

Key words: process of composing, composer, musician, author, authorship, performer

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	SÄVELTÄJÄN JA SOITTAJAN SUHDE TEOKSEEN	2
	2.1 Ennen ja nykyään	2
	2.2 Esittäjäkeskeisyys	3
	2.3 Säveltäjä puhuu	4
	2.3.1 Mikko Heiniö	4
	2.3.2 Olli Kortekangas	5
	2.3.3 Herman Rechberger	5
	2.3.4 Kaija Saariaho	7
	2.4 Soittimen äärirajat ja nuotinnuksen kompleksisuus	7
3	TEKIJÄ JA TEKIJYYS	8
	3.1 Ennen ja nyt	8
	3.2 Säveltäjän rooli ja soittajan rooli	9
	3.3 Esittäjä	10
	3.4 Säveltäjän ja soittajan suhteesta	11
4	PROSESSI	12
	4.1 Prosessin kulku	12
	4.1.1 Kevät	12
	4.1.2 Kesä	13
	4.1.3 Syksy	13
	4.1.4 Öiset tapaamiset	14
	4.1.5 Kova pala purtavaksi	15
	4.1.6 Uusi säestäjä	17
	4.1.7 Päätöresitaali	17

4.2 Sonaatti sellolle ja pianolle	18
4.2.1 Prelude	18
4.2.2 Rondo	19
4.2.3 Aria	20
4.3 Soittajan ja säveltäjän ystävyys	22
4.4 Miten soittaja kokee sävellysprosessin	22
4.5 Tietotekniikka sävellysprosessin apuna	23
5 POHDINTA	25
5.1 Oma henkilökohtainen prosessi	25
5.2 Miten säveltäjä kokee sävellysprosessin?	27
5.3 Soittajan vaikutus sävellykseen sellistin näkökulmasta	28
5.4 Nuottikuva ja esitysmerkinnät	30
5.5 Kokemukset konserteista	31
6 LOPPUSANAT	32
LÄHTEET	35
LIITTEET	38

1 JOHDANTO

”Oli hyvin synkkä ja kylmä loppusyöksyn yö. Ulkona sade piiskasi isoja ikkunoita ja tuuli tuiversi pihan lehdettämiä puita. Kello raksutti jotain yhdentoista ja keskiyön väliltä. Vaikka vanhan pappilan paksut kiviseinät hohkasivat kylmyyttä, niin takassa roihuava tuli piti talossa asuvan säveltäjän ja hänen sellisti-vieraansa lämpimänä. Sinä yönä minä ja säveltäjä soitimme ja testasimme sonaatin kolmatta osaa kuumeisesti. Emme olleet saaneet aikaisemmilla harjoituskerroille osaa toimimaan. Se ei vielä oikein ”istunut” sille sopivalla tavalla. Molemmista tuntui, kuin toinen olisi soittanut aivan eri kappaletta tulkinnallisesti. Yhteinen tulkinta puuttui. Sinä iltana asiat vain yht’äkkiä lokshtivat kohdalleen ja löysimme yhteistuumin juuri oikean karaktäärin ja tunnelman osalle sopivaksi. Oliko se sattumaa vaiko öisen syystunnelman ansiota?” (Päiväkirjamerkintä 14.11.2006)

Näin kuvailen yhteistyötä soittajan ja säveltäjän välisessä vuorovaikutuksessa omien kokemusteni pohjalta. Koen, että osallistuminen sävellysprosessiin oli minulle oikeastaan tutkimusmatkan ja seikkailun yhdistelmä.

Tässä työssä pohdin, vaikuttaako soittaja osallistumalla sävellysprosessiin sävellyksen syntyyn ja itse teokseen. Jos soittaja vaikuttaa, niin miten hän siihen vaikuttaa. Pohdin myös tekijän ja tekijyyden käsitteitä ja miten ne ilmenevät sävellyksen syntymisprosessissa sekä oppimisprosessissani. Tekijyys itsessään on musiikin alalla hyvin moniulotteinen ilmiö. Täten en voi käsitellä sitä opinnäytetyössäni niin laajasti kuin haluaisin. Niinpä rajaan sen lähinnä säveltäjiin ja soittajiin.

Säveltäjäystäväni Miikka Kallio kysyi minulta keväällä 2006, kiinnostaisiko minua soittaa hänen säveltämänsä teos pianolle ja sellolle sitten kun se valmistuu. Innostuin asiasta välittömästi. Täten sain aiheen myös päättötyöhöni. Minulla oli tulossa päättöresitaali ja halusin jotakin täysin uutta ohjelmistoa siihen. Harvoin päättöresitaaliaan valmistelevalle soittajalle tarjotaan tilaisuutta kantaesittää teos. Myös sen koen erittäin harvinaislaatuiseksi, että soittaja sai olla niin tiiviisti mukana sävellysprosessissa. Teos on sävelletty vuonna 2006, joten se sopi minulle hyvin juuri tuoreutensa vuoksi. En usko, että tällaisia projekteja tehdään paljoakaan, ainakaan

opiskeluaikana. Yleensä säveltäjät säveltävät nuotit ja soittajat soittavat ne. Tällainen tapa on ollut vallalla jo pitkään.

Aiheesta ei ole julkaistu montaa tutkimusta, eikä asiasta ole kovin yksityiskohtaisesti ja monipuolisesti kirjoitettu. Säveltäjien elämäkerroissa saattaa olla mainintoja siitä, miten säveltäjän läheinen muusikko on kantaesittänyt sävellyksen ja täten ollut mukana sävellysprosessissa. Lähestyminen on tapahtunut säveltäjän näkökulmasta ja se on ollut teoskohtaista. Täten haluankin tuoda esiin soittajan näkökulman sävellysprosessiin. Tämä tilanne on siis tutkimukseni lähtökohtana.

Säveltäjältä vaaditaan nykyään tarkkaa soitinnusta. Nykyään pyritään myös kokeilemaan uusia asioita ja mennään usein jopa soittimien ääri rajoille. Harvoin säveltäjä itse tuntee soitinta mille säveltää niin hyvin, että voi ilman soittajan mielipidettä luottaa sävellykseensä ja sen toimivuuteen, jos ei ole kyseessä säveltäjän oma soitin. Tämän vuoksi soittajasta on tullut useimmissa tapauksissa tärkeä väline säveltäjälle sävellysprosessissa ja sen eri vaiheissa.

2 SÄVELTÄJÄN JA SOITTAJAN SUHDE TEOKSEEN

2.1 Ennen ja nykyään

Barokin aikana oli yleisempää, että säveltäjä ja muusikko olivat sama henkilö. Nykyään roolit ovat useimmiten eriytyneet eri ammattikunniksi. Poikkeuksina voidaan mainita esimerkiksi Leif Segerstam, Jukka Tiensuu, Iiro Rantala ja Magnus Lindberg. Säveltäjät säveltävät ja soittajat soittavat. Nämä kaksi asiaa lähtivät eriytymään toisistaan jo oikeastaan barokin aikana. Anneli Arho kuvaa meidän aikamme säveltäjän ja soittajan suhdetta seuraavasti: Säveltäjä kirjoittaa musiikkia ja muusikko harjoittelee sävelletyt nuotit. Sitten hän soittaa nuotit, saattaa musiikin soivaksi, kokee musiikin, ja usein teos tulee myös samalla toistenkin koettavaksi.

Täten tilanne on yksinkertainen, ja kuitenkin sen muotoutumiseen ja kokemiseen vaikuttavia tekijöitä on lukemattomia. (Arho 2004.)

2.2 Esittäjäkeskeisyys

Nykyään on vallalla esittäjäkeskeinen ajattelu. Teoksen esittäjän rooli on noussut merkittävämmäksi kuin teoksen säveltäjän tai kirjoittajan, jos teoksen esittäjä on eri henkilö kuin teoksen säveltäjä. Suurin osa tällä hetkellä esitettävästä taidemusiikista on kuolleitten säveltäjien kirjoittamaa, jolloin esittäjä on joka tapauksessa eri henkilö. Näin ei ole aina ollut esimerkiksi barokin aikaan. Myös virtuoosien ajan synnyttämä ja solistia ihannoiva perinne suosii teoksen esittäjiä. Konserttiohjelmistot rakentuvat edelleen vahvasti klassismin ja romantiikan ajan klassikoihin. Mikko Heiniö valaisee hyvin tilanteen monimutkaisuutta esitelmässään Turun Soitannollisen Seuran vuosijuhlassa 2002:

”Länsimaisen säveltaiteen kaltaista musiikkia ei olisi voinut syntyä improvisaation tai suullisen tradition pohjalta, joten nuottikirjoitus voidaan lukea ihmiskunnan suuriin keksintöihin. Sen taitajilla oli pitkään valta ohjata musiikkikulttuuria — mutta vain niin pitkään kuin itse myös esittivät kirjoittamansa. Kirjoittavan ja soittavan muusikon roolien eriydyttyä 1800-luvulla säveltäjä on jäänyt melko näkymättömäksi hahmoksi, joka käy epätoivoista kamppailua klassis-romanttisen standardiohjelmiston ylivaltaa vastaan.” (Heiniö 2002.)

Ihmiset yleistävät helposti uuden musiikin arvostelemisessa seuraavan kaavan: jos teoksen esityksestä pitää, esittäjä on osannut esittää sen hyvin. Jos teoksen esityksestä ei pidä, niin teos on huonosti sävelletty. Säveltäjä joko kärsii tai jää esittäjän varjoon. Näin karrikoiden ehkä suuri yleisö on mieltä vähemmän tunnetuista säveltäjistä. Jos teos ei toimi, niin säveltäjää on jostain syystä helpompi syyttää kuin teoksen esittäjää. Toisaalta esittäjä pyrkii kuitenkin esittämään teoksen säveltäjän haluamalla tavalla, häntä kunnioittaen. Esittäjä muuttaa kirjoitetun musiikin kuultavaan muotoon. Tässä siis tapahtuu informaation muodonmuutos visuaalisesta auditiviseen.

Kun teos esitetään, sille tapahtuu joka tapauksessa jotain. Teos saa toisen muodon esittäjän tulkitsemana ja musiikki herää paperilta eloon. Tämän jälkeen teos muuttuu vielä yhden kerran, kun kuulija kokee teoksen omalla henkilökohtaisella tavallaan. Kyseessä on siis jollain tavalla sävellyksen syntyminen kolmeen kertaan. Ensin se syntyy paperille säveltäjän kynästä. Sitten se syntyy uudestaan soittajan herättäessä nuotit paperilta musiikiksi. Kolmannella kerralla teos syntyy kuulijan tajuntaan kuulijan tulkitsemalla tavalla. Sävellyksen syntymisprosessissa tapahtuu siis jonkinsorttinen kolmoissynty.

2.3 Säveltäjä puhuu

2.3.1 Mikko Heiniö

Säveltäjän ei ole hyvä olla yksin teoksensa kanssa. Tätä valottaa Mikko Heiniö:

”Nyksäveltäjät tietävät, että eristäytyminen omaan kammioon ei asiaa auta. Viime aikoina onkin keskusteltu aktiivisesti erilaisista ”norsunluutornin purkustrategioista”. Omana strategiani ovat olleet yhtäältä erilaiset yhteistyöprojektit, jotka ovat tavallaan merkinneet tekijyyden jakamista, toisaalta sellaiset musiikilliset ratkaisut, joilla teosten konkreettista läsnäoloa korostetaan tässä ja nyt.” (Heiniö 2002.)

Mikko Heiniö kirjoittaa myös miten asiat olivat hänen opiskeluaikoinaan 1970-luvulla:

”Tosin opiskeluaikoinamme löytyi vain suhteellisen harvoja nykymusiikkiin ennakkoluulottomasti suhtautuvia esittäviä taiteilijoita. Mutta emme liioin osanneet kuvitella, miten merkittäviksi luottokapellimestarit ja –muusikot voivat säveltäjälle muodostua, eritoten silloin kun verkottuminen on osattu aloittaa nuorella iällä. Mikään ei vaikuta säveltäjän olemassaoloon enempää kuin esittävä säveltaide ja kaikki sitä tukevat instituutiot portinvartijoinen.” (Heiniö 2006, 26.)

Seuraavaksi Heiniö puhuu säveltäjän verkottumisen merkityksestä:

”Nykyisin säveltäjän ei ole vaikea löytää muusikkoja, jotka – mikäli heidät tilataan – esittävät mielellään uuden teoksen (kunhan se on kutakuinkin ammattimaisesti kirjoitettu). Paljon vaikeampi säveltäjän on löytää muusikkoja, jotka oma-aloitteisesti pyrkisivät joko sijoittamaan hänen teoksiaan omiin konserttiohjelmiinsa tai suosittelemaan niitä muihin esitystilaisuuksiin. On silkkää idealismia ajatella, että hyvä sävellys kyllä löytää esittäjänsä ennemmin tai myöhemmin. Tilanne on sama kuin liikemaailmassa: hyväkään tuote ei pärjää ilman suhdetoimintaa ja markkinointia. Säveltäjää kyllä auttavat kustantaja ja/tai Fimic (Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus), mutta ne eivät ikinä korvaa hyvien muusikkosuhteiden puutetta.” (Heiniö 2006, 26.)

2.3.2 Olli Kortekangas

Myös säveltäjä Olli Kortekangas korostaa säveltäjän verkoston tärkeyttä, koska säveltäjää yleensä pidetään yksinäisenä puurtajana. Yksinäinen puurtaminen hassua kyllä tähtää kommunikaatioon ja yhteyteen vastaanottajan kanssa. Harvoin säveltäjä pääsee testaamaan sävellystään koyleisön edessä. Moni säveltäjä ei haluakaan, koska keskeneräistä ei pitäisi näyttää muille. Todelliselle kuulijalleen säveltäjä kuitenkin teostaan synnyttää ja toivottavasti vastaanottajan tajuntaan syntyy lopulta myös musiikillinen kokemus. Jotta säveltäjä saisi teoksensa kuulijalle saakka ja sadon korjattua, hän tarvitsee siihen verkoston. Laajimmillaan verkostoon kuuluvat tilaajat, esittäjät, kustantajat, levy-yhtiöt ja media. Tämä kaikki vaatii myös paljon säveltäjän omaa aktiivisuutta. Säveltäjä toimii alalla, jolla ei ole työmarkkinoita, jos ei niitä itse luo. (Kortekangas 2006, 72.)

2.3.3 Herman Rechberger

Säveltäjä Herman Rechberger vertailee säveltämistä ennen ja nyt:

”Tänä päivänä, niin kuin viisikymmentä, sata tai kaksisataa vuotta sitten, musiikkia syntyy samoissa olosuhteissa – ainoa ero on, että nyt musiikki on huomattavasti monisärmäisempää kuin ennen.” (Rechberger 2006, 112.)

Hän myös selventää, että eri aikakausina vallitseva estetiikka vaikutti kyseisen ajan säveltäjään. Esimerkiksi Bach ja Mozart kirjoittivat aikansa estetiikan mukaan mestarillisia sävellyksiä, vaikka siihen aikaan sävellykset sävellettiin pääasiassa viihdyttämään yleisöä. Oikeat ammattitaitoiset säveltäjät sekä ennen että nykyään pystyvät tästä huolimatta kirjoittamaan laadukasta musiikkia. Laatuksymys on myös mielenkiintoinen pohdittaessa taiteen arvoa.

”Sävellyksen laatu – se erottaa meidät muista ammattikunnista – ei ole sidonnainen sen hintaan” (Rechberger 2006, 113).

Nykyään säveltäjä saa olla avoin monille eri taiteille. Säveltäjä Herman Rechberger jatkaa:

”Tärkeintä minulle on aina ollut – niin pitkällä kuin mahdollista – säilyttää oman henkinen riippumattomuuteni. Minua kiinnostavat yhtä paljon länsimaisen taiteen kuin myös muiden kulttuurien arvot.” (Rechberger 2006, 108.)

Hän arvostaa monialaisuutta ja kokee omalla kohdallaan tärkeäksi sen, että säveltäjä on myös soittaja:

”Säveltäjät ovat olleet samanaikaisesti muusikoita, runoilijoita, filosofeja ja päinvastoin. Tällainen ajattelu taiteilijan toimenkuvasta on minulle hyvin läheistä. Siksi en voi olla pelkästään säveltäjä, vaikka se onkin pääammattini. Minä rakennan installaatioita, maalaan, harrastan kalligrafiaa, opiskelen kieliä, ja ennen kaikkea soitan.” (Rechberger 2006, 108.)

Myös tuloerot ovat huimia säveltäjien ja huippusolistien tai kapellimestarien välillä:

”Kapellimestari tai illan solisti tienaa periaatteessa moninkertaisesti sen, mitä säveltäjälle maksetaan. Supertähden yhden resitaalin palkkiolla kirjoittaisin ainakin yhden oopperan. Päästäkseen kelvolliseen kuukausipalkkaan (ilman apurahaa) täytyy kirjoittaa aika monta minuuttia musiikkia päivittäin.” (Rechberger 2006, 111.)

2.3.4 Kaija Saariaho

Miten säveltämiseen vaikuttaa teoksen kokoonpano? Tätä pohtii Kaija Saariaho:

”Niin paljon kuin kuvittelen musiikkia tekstuureina, väreinä ja tunteina, tulee siihen kirjoitusvaiheessa toinen, valtavan konkreettinen kerros, kun kuvittelen soittajaa tai laulajaa tai soitinsektiota, heidän soittimiaan, hengitystään” (Saariaho 2006, 131).

Saariaho jatkaa:

”Soolosoittimelle kirjoittaessani kuvittelen usein tiettyä muusikkoa ja hänen soitintaan, vaikka teos sitten tulisikin jonkun toisen esitettäväksi” (Saariaho 2006, 131).

Tämä on minusta hyvin mielenkiintoista. Näin säveltäjät ovat saattaneet ajatella kautta aikojen. Usein J. S. Bach sävelsi teoksensa solistiaan huomioiden. Samoin teki Alban Berg ja nyt myös Saariaho. Uskoisin, että tämä pätee myös Kallion kohdalla.

2.4 Soittimen äärirajat ja nuotinnuksen kompleksisuus

Mielenkiintoinen kysymys on myös se, miten tarkkaan säveltäjän tulee merkitä haluamansa asiat? Miten paljon soittajan tulkinnalle jää varaa? Siihen täytyy etsiä vastausta tapauskohtaisesti. Selvennän tätä seuraavaksi ääriesimerkillä.

Kalevi Aho mainitsee, että sarjallisuuden tulo organisoii rytmin, sointivärit ja dynamiikan. Tämä merkitsi taas säveltämisen täydellistä mekanisoitumista. Samalla esittäjien tulkinnalliset vapaudet kutistuivat olemattomiin. Tuntuu kuin yleensäkin uudessa musiikissa monet säveltäjät pelkäisivät tulkitsijan persoonallista panosta teoksen esityksessä. Esimerkiksi saksalaissäveltäjä Helmut Lachenmann on todennut, että hänen musiikkiaan ei pidä tulkita, sitä pitää vain soittaa. Jos säveltäjän kontrolli ulottuu teoksen pienimpiinkin yksityiskohtiin, kuten nykymusiikissa on usein laita, esittäjän ainoaksi mahdollisuudeksi jää esittää tätä musiikkia täsmällisesti kuin kone. Muun muassa tästä syystä säveltäjä ja teoreetikko Konrad Boehmer on syyttänyt sarjallisuuden yhtä kehittäjää, Pierre Boulezia, musiikillisen ajattelun totalitarismista

ja diktatorisuudesta. Samalla hän pitää Boulezin koko estetiikkaa aikansa eläneenä ja vanhentuneena, ja hän käyttää Boulezin musiikkifilosofiasta nimitystä ”musiikkiajattelua toissapäivänä eli: Le Maître sans Marteau.” (Aho 2002.)

Äärimmäisen paljon detaljeja ja informaatiota sisältävä nuottikuva voi myös kangistaa esittäjän vaille tulkintaa, sillä ylitsepusuava nuottikuva ei jätä tulkinnalle tilaa. Brian Ferneyhough on saanut syytöksiä jäykistyneestä konservatismista. Häntä pidetään länsimaisen nykymusiikin säveltäjistä kaikista monimutkaisimpien ja kontrolloivimpien partituurien kehittäjänä. ”Esimerkiksi musikologi P. Franklin kirjoitti jo vuonna 1985, että Ferneyhoughin musiikissa näkyivät kaikki tunnusmerkit syntesoida ortodoksisen avantgarde-konservatismiin lopullinen ne plus ultra. Äärimmäinen kompleksisuus johti pian vastareaktioihin, kuten musiikillisen sattumanvaraisuuden käyttöön tai minimalistisen musiikin syntyyn.” (Aho 2002.)

3 TEKIJÄ JA TEKIJYYS

3.1 Ennen ja nyt

Länsimaisessa taidemusiikin tutkimuksessa musiikin tekijyys ja varsinkin musiikin luominen, luova säveltaide, liitetään edelleen vahvasti miltei yksinomaan säveltäjiin. Esittävän säveltaiteen tutkimuksissa soittajien luomistyöhön --muusikkouden sisällään pitämään luomistyöhön-- ei ole kohdistunut vastaavanlaista mielenkiintoa. 1700-luvulla syntynyt ja yleistynyt teosestetiikka vaikutti oleellisesti teos- ja tekijäkeskeisen ajattelutavan muodostumiseen. Luovan ja esittävän säveltaiteen raja oli liukuva ennen kuin teoskäsitys vakiintui.

Barokin aikaan musiikki alkoi jäsentyä pysyviä yksityiskohtia myöten valmiina sävellyksinä. Säveltämällä luotiin pysyviä teoksia, toisin kuin soittamalla. Itse teoksesta tuli esittämistä arvokkaampaa. Koska teosten luonne oli pysyvä, oli tärkeää, että niitä esitettiin aina suunnilleen samalla tavalla. Tämä johti siihen, että muusikon tuli olla uskollinen teokselle ja nuottikuvalle. Näin syntyi kahtiajako

luovan ja esittävän säveltaiteen välille. Soittaja ja esitys valjastettiin säveltäjän ja teoksen palvelukseen. Tällä tavalla historia selventää sen, kuinka säveltäjästä tuli musiikin yksiselitteinen tekijä, jonka luomia sävelteoksia esittäjät toisintavat kuulijoille. (Musiikin ja teatterin tekijöitä 2005, 12.)

Nykyään kukaan taiteen kentällä toimiva ei ajattele niin, että esittäjä toimii vain ja ainoastaan säveltäjän välikappaleena. Tästä esimerkkinä lukuisat soittajat, jotka ovat saaneet kulttimaineen huippumuusikkoina. Heidän luovuuttaan ja taitojaan arvostetaan mitä suuremmassa määrin myös muiden soittajien sekä säveltäjien piirissä. He monesti ovatkin kysytyjä artisteja kantaesittämään uusia teoksia.

3.2 Säveltäjän rooli ja soittajan rooli

Olli Kortekangas tuo esiin säveltäjän eri rooleja musiikin kentällä. Säveltäjä voi olla tänä päivänä säveltämisen lisäksi myös vaikuttaja, tutkija ja musiikkikasvattaja. Tämän lisäksi säveltäjä on edelleen vahvasti musiikin tekijä. (Kortekangas 2006, 76.)

Säveltäjän rooli musiikin *tekijänä* on minunkin mielestäni kiistaton. Entä soittajan rooli? Sävellys täytyy herättää mustavalkoiselta paperilta eloon. Se on soittajan vastuulla. Usein kuulen uutta musiikkia soitettavan kuin soitettaisiin vain ”ne nuotit”. Joskus tämä onkin tarkoituksenmukaista, jopa ilmaisukeino. Usein ”nykymusiikki” ja miksei myös mikä tahansa muukin musiikki jää sisällöltään köyhäksi juuri soittajan tulkinnan ontuessa esimerkiksi tilanteessa, jolloin kappale on hyvin vaativa. Musiikki on myös energiaa. Soittajan vastuulle jääkin herättää teoksen energia eloon soittajan omalla tulkinnalla. Joskus teoksen tulkinnalla on poikkeuksellisen tärkeä rooli. Silloin soittajan musisointia voi kutsua musiikin *tulkinnalliseksi tekemiseksi*. Tätä termiä käyttää Virtanen teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä* (2005, 96). Jos kuvitellaan, että tulkinnalla olisi yhtä merkittävä rooli kuin itse sävellyksellä, niin voisiko *tekijyys* jakautua tasavertaisesti säveltäjän ja soittajan kesken? Uskon, että voi. Jos voi, niin voisiko soittajaa kutsua myös musiikin tekijäksi? Säveltäjä miltei poikkeuksetta vastaa niistä perustavanlaatuisista asioista, joille sävellys rakentuu kuten säveltason ja rytmin parametreista. Esittäjälle jää usein

vastuu esimerkiksi temposta ja dynamiikasta. (Virtanen 2005, 115.) Joskus säveltäjä on kirjoittanut esittäjälle mahdollisuuden valita vapaasti säveltasojen ja rytmin parametreista haluamansa, jolloin soittaja voi niin sanotusti improvisoida. Tällaiset vapaudet ovat hyvin yleisiä esimerkiksi kansanmusiikissa ja jazz-musiikissa. Tällöin soittaja luo jotain konkreettista itse. Nyt soittajaa voi mielestäni kutsua musiikin tekijäksi. Tässä näemme, että käsitteet *tekijä* ja *tekijäys* ovat liukuvia ja riippuvat asiayhteydestä ja toiminnasta sekä myös näkökulmasta.

Mikä on tilanne nuottien editioiden tekijöiden suhteen? Sellokirjallisuuden tunnetuimpia teoksia on J. S. Bachin kuusi soolospellosarjaa. Näiden sävellysten nuottikuva on alunperinkin jätetty ilman mitään esitysmarkkinoita. Nykyään käytetään pääasiassa kahta editiota, P. Tortelierin ja E. Mainardin editioita. Pöllänen kirjoittaa opinnäytetyössään:

”Paul Tortelierin versiossa on paljon esitysmarkkinoita ja muita markkinoita, esimerkiksi, onko tarkoitus soittaa ensimmäisellä, toisella, kolmannella vai neljännellä kielellä. Paul Tortelierin versiossa on myös paljon ohjeita, miten fraasit on tarkoitus soittaa”. (Pöllänen 2007, 17.)

Herääkin kysymys, voiko myös nuottien editoija olla teoksen tekijä? Mielestäni voi. Nuottien editoija voi olla samalla tavoin kuin soittajakin, sävellyksen tulkinnallinen tekijä.

3.3 Esittäjä

Kautta aikojen säveltäjät ovat säveltäneet teoksiaan tietyille esittäjille. Nämä ovat usein olleet säveltäjien ystäviä. Arvellaan, että J. S. Bach olisi kirjoittanut kuuluisat kuusi soolospellosarjaa hyvälle ystävälleen, maineikkaalle sellon ja gamban soittajalle Christian Ferdinand Abelille. (Pöllänen 2007, 22.) Brahmsin viulukonsertto D-duuri on vuorostaan omistettu hänen ystävälleen, kuuluisalle unkarilaiselle viulistille Joseph Joachimille. Brahms kysyi Joachimilta neuvoa konserttoa säveltäessään. Joachim teki vuorostaan säveltäjälle muutosehdotuksia, joita tämä ei kuitenkaan hyväksynyt. Silti teoksesta tuli loistava. Tässä on hyvä esimerkki teoksesta, joka

toimii, vaikka säveltäjä ei halunnutkaan muuttaa soolostemmaa soittajan toivomuksesta. Tässä tapauksessa säveltäjä tiesi tarkaan mitä teki.

Monet nykysäveltäjät saattavat käyttää tiettyjä soittajia, jotka he jo tuntevat ennestään teostensa kantaesittäjinä. Muun muassa Magnus Lindberg on käyttänyt lähestulkoon kaikissa sellosävellyksissään Anssi Karttusta. Kaija Saariaho on omistanut kaikki muut sellosävellyksensä Anssi Karttuselle paitsi yhden, joka oli tilausteos Rostropovits-sellokilpailuun (YleTeema 2007). Jokaiselle säveltäjälle on merkityksellistä varmaan se, millainen soittaja tulee sävellystä esittämään. Tiedot esittäjästä tai vaikkapa tapaaminen saattavat synnyttää lisää ideoita säveltäjälle. Miikka Kallio toteaa hänelle tekemässään haastattelussa, että kun tuntee teoksen soittajan, voi antaa tälle enemmän vapauksia sen esittämiseen.

Uskon itse vakaasti, että teoksen alkuvaiheessa tietoisuus siitä, kenelle säveltäjä säveltää, selkiyttää myös itse teosta ja sen suuntaa. Samankaltaisia ajatuksia on myös säveltäjä Harri Wessmannilla:

”Mutta sävellykselle löytyy helpoiten hyvä alkuidea siitä, jos saan tavata tulevan esittäjän. Siinä on ikään kuin jotakin maagista. Päässä alkaa yleensä heti soida.” (Wessman 2006, 148.)

3.4 Säveltäjän ja soittajan suhteesta

Uskon, että säveltäjän ja soittajan välinen hedelmällinen yhteistyö syntyy keskenäisestä luottamuksesta. Molemmipuolinen usko toisen kykyihin mahdollistaa avoimen ja luovan kanssakäymisen. Se, että säveltäjä on avoin soittajan ehdotuksille ja soittaja säveltäjän, antaa mahdollisuuden myös parempaan lopputulokseen. Myös sellisti Anssi Karttunen mainitsee, miten hänen ystävänsä säveltäjä Magnus Lindberg pystyy ottamaan soittajan kritiikin rakentavasti, ilman että hyppää puolustuskannalle. Magnus Lindbergin Sellokonsertossa on paikka, josta säveltäjä itse käyttää nimitystä ”Tappajahai”. Lindberg oli siitä hirveän innoissaan ja halusi, että Karttunen soittaa sen pizzicatolla, eli näppäillen. Karttunen aikansa kokeiltuaan ei vielääkään ymmärtänyt idean kontekstia eikä uskonut, että se toimisi yleisönkään mielestä.

Niinpä Karttunen sanoi Lindbergille suoraan mitä ajatteli. Lindberg mietti ja muutti sävellystä niin, että ”Tappajahai” on mukana sellokonsertossa ei sellostemmassa, vaan pasuunastemmassa ja tuubassa. Näin säveltäjän idea lopulta vastaa tekemistä ja pääsee oikeuksiinsa. (Stenius 2006, 141.)

Nykyään on olemassa myös sellaisia säveltäjiä, jotka eivät halua kuunnella soittajien ehdotuksia tai toiveita. Valitettavan usein hyväkään sävellyks ei saavuta ansaitsemaansa menestystä, jos se ei toimi. Syynä on valitettavan usein se, että soitinns ei istu sävelletylle soittimelle tarpeeksi hyvin. Hyväkään idea ei tule toimimaan, jos se ei vastaa toteutusta.

4 PROSESSI

4.1 Prosessin kulku

4.1.1 Kevät

Ystäväni Miikka Kallio puhui minulle vuoden 2006 keväällä, että hän alkaisi säveltää teosta sellolle ja pianolle aivan lähiaikoina. Hän kysyi myös, haluaisinko esittää teoksen sen valmistuttua. Ensimmäinen osa syntyi aika nopeasti, jo toukokuun aikana. Kesän alussa aloimme käydä keskusteluja teoksesta ja sen muista osista. Siihen tulisi myös toinen ja kolmas osa. Teos alkoi kantaa työnimeä ”Teos sellolle ja pianolle”.

Ensimmäisessä osassa ei ole nuottiviivoja eikä tahtilajia. Tämän vuoksi säveltäjällä oli hieman vaikeuksia saada ideansa toteutettua tietokoneen nuottinsohjelmalla. Lopulta hän löysi keinot toteuttaa asiat haluamallaan tavalla. Käsin kirjoittaessa saa helpommin nuottikuvan näyttämään sellaiselta kuin haluaa (ks. liite 2). Toisaalta koneella työstettäessä teos on helpommin muokattavissa ja selkeämmässä muodossa (ks. liite 3).

4.1.2 Kesä

Kesä oli hiljaiseloa teoksen kannalta. Se ei oikein edennyt muiden kiireiden vuoksi. Syksyllä 2006 Miikka näytti minulle käsinkirjoitettuja raakaluonnoksia toisesta ja kolmannesta osasta. Toinen osa vaikutti jo silloin hyvin haastavalta. Halusin saada siitä koneella tehdyn version ennen kuin aloin edes harjoitella sitä. Käsinkirjoitettu näytti minusta aivan liian epäselvältä ja sivujakin oli mielestäni liikaa. Nuottikuvaa olisi voinut mielestäni tiivistää ja selkeyttää huomattavasti. En ollut tottunut soittamaan käsin kirjoitetuista nuoteista, minkä vuoksi osan harjoittaminen tuntui vaivalloiselta (ks. liite 4).

4.1.3 Syksy

Syksyllä aloimme taas käydä läpi Miikan sävellystä ja ensimmäinen osa sai vihdoin loppusilauksen, kun yhdessä löysimme hyvät parihuiluäänet osan loppuun (ks. liite 5). Hän kokeili ensin pianolla jotain mielessään pyöriviä interalleja, ja minä sitten hain niitä sellolla mahdollisimman lähelle vastaaviksi. Yhteisesti päätimme ne kaksi viimeistä sointua loppuun, ja löysimmekin mielestämme hyvät vaihtoehdot. Ne eivät olleet tosiaankaan helpoimmasta päästä.

Teoksen toinen osa oli vaikeampi nuotintaa tietokoneella kuin käsin, joten hän kirjoitti loppusyksystä puhtaaksi ensin kolmannen osan. Miikka oli käynyt näyttämässä teostaan useasti sävellyksen opettajalleen, Igor Rogaleville, joka opettaa sävellystä Pietarin konservatoriossa. Hän käy opettamassa sävellystä myös Lahden musiikkiopistolla noin kerran kuussa. Teoksen toinen osa muuttui paljon professorin katsoessa sitä, ja hän vaati siitä aina uuden version seuraavaksi kerraksi. Teoksen kolmas osa ei muuttunut niinkään paljoa prosessin aikana. Toinen osa eli omaa elämänsä vielä pitkään, ennen kuin vakiintui uomaansa. Siihen tuli paljon muutoksia matkan varrella. Miikka sanoikin, että jos hän ei olisi käynyt sävellystunneilla, teos olisi ollut valmis paljon aikaisemmin.

4.1.4 Öiset tapaamiset

Tapasimme Miikan kanssa joko koululla, Lahden ammattikorkeakoulun Musiikin laitoksella, tai säveltäjän kotona syyskuun ja tammikuun välillä, jolloin työstimme yhdessä läpi teoksen eri osia. Ensimmäinen osa oli jo muotoutunut aikaa sitten valmiiksi, joten sitä ei tarvinnut enää hioa. Työn alla olivat lähinnä kolmas eli viimeinen sekä toinen osa.

Usein kokoonnuimme teoksen äärelle öiseen aikaan, koska yhteistä aikaa ei tahtonut muuten löytyä. Muistan sen mystisen ja jännittyneen loppusyksyn tunnelman erittäin hyvin, kun eräänä yönä keskellä viikkoa haimme Miikan kanssa oikeaa tempoa ja tunnelmaa kolmanteen osaan säveltäjän silloisessa vuokra-asunnossa. (Ks. opinnäytetyön alku.) Hän asui siihen aikaan vanhan pappilan yläkerran asunnossa, jossa oli valtava olohuone. Olohuoneessa oli myös mielestäni hieno ja tunnelmallinen takka sekä piano. Käytimmekin olohuonetta usein koe-laboratorionamme, koska huoneessa oli hyvä akustiikka ja talossa oli mahdollista soittaa mihin aikaan vuorokaudesta tahansa. Talossa ei siis asunut siihen aikaan muita ihmisiä kuin Miikka ja hänen tyttöystävänsä. Vieraillessani heidän luonaan takassa paloi usein iloinen ja lämmittävä tuli.

Muistan, että kerran jouduimme siirtämään harjoituksia vähän myöhemmäksi oudosta syystä. Polttopuut olivat päässeet loppumaan, ja säveltäjän piti taikoa niitä jostain lisää sillä sekunnilla. Ajattelin, että ei kai niillä ole niin kiire etteikö niitä voisi hakea vaikka seuraavana päivänä. Kun saavuin sitten heille vähän myöhemmin, niin ymmärsin yskän. Miikka oli juuri hakenut lastin polttopuita ja alkoi sytytellä takkaa. Totesin heti, että ”täällähän on todella vilpoista”. Lämpötila oli laskenut lähelle kymmentä astetta, kun tuli oli ollut sammuneena useita tunteja. Vasta tämän jälkeen ymmärsin, että puita piti toden teolla polttaa siinä takassa, että asunto saatiin pidettyä asuttavan lämpöisenä. Pelkät vesipatterit eivät siihen riittäneet.

Otimme kolmannen eli viimeisen osan käsittelyyn ennen toista osaa. Saimme kolmannen osan lyhyessä ajassa testattua toimivaksi, ja Miikka sai sen myös nopeasti kirjoitettua puhtaaksi koneella (ks liite 6). Kolmas osa oli ihanan selkeä jo heti alusta

alkaen eikä siihen tullut paljoakaan muutoksia prosessin aikan. Täten sitä oli alun alkaen myös helppo lähestyä ja harjoitella. Se muotoutuikin pian esitettävään muotoonsa lukuunottamatta niitä hyvin pieniä muutoksia sävellysprosessin loppuvaiheilla, jolloin osan alku lyheni ja oktaavialat muuttuivat.

4.1.5 Kova pala purtavaksi

Toinen osa olikin sitten se kova pala purtavaksi, ainakin minulle. Osa oli virtuoosisen vaikea ja nopea. Miikka muutti sitä monta kertaa prosessin aikana. Asiaa hankaloitti myös se, että en saanut siitä koneella kirjoitettua versiota kuin vasta joulun jälkeen. Koko syksyn löin päätäni seinään ja yritin opetella luonnoksista. En ollut aivan varma, soitinko oikein vai puuta heinää. Välillä en saanut käsinkirjoitetuista nuoteista selvää, mikä aika-arvo oli kysessä ja oliko nuotti viivalla vai välissä (ks. liite 7). Tammikuun alun tietämällä 2007 hän sai kirjoitettua puhtaaksi yhden version toisesta osasta. Se tuntui aluksi lähes mahdottomalta soittaa siinä tempossa, koska monet paikat eivät istuneet sellolle ollenkaan. Minun päättöresitaalini lähestyi huimaa vauhtia (ks. liite 8).

Minusta alkoi tuntua, että aika ei vain yksinkertaisesti riitä siihen, että saisin osan harjoiteltua tutkintooni täysin valmiiseen kuntoon. Harjoittelin vimmatusti, mutta osan loppu tuntui täysin mahdottomalta saada kuntoon siinä ajassa. Kun keskustelimme asiasta säveltäjän kanssa tammikuun toisella viikolla, hän sanoi, että oli ajatellut muuttaa osaa joka tapauksessa vielä aika paljon. Tämähän tietysti huojensi minua, mutta samalla kauhistutti. Hänellä oli hienoja uusia ideoita osaa koskien. Ajattelin, että riittäisikö aika. Minulla oli vähän alle pari viikkoa esityksiin ja päättöresitaaliin. Täten sain luvan muuttaa tiettyjä paikkoja paremmin sellolle istuviksi, koska sen hetkinen versio ei olisi ollut muutenkaan se lopullinen. Hän hyväksyi muutokseni toiseen osaan ja soitin teoksen päättöresitaalissani sekä sitä aikaisemmissa konserteissa omilla muutoksilla. Muutokset siis koskivat vain toista osaa (ks. liite 9). Juuri ennen päättöresitaalia tuli myös pieni muutos viimeiseen osaan, mutta en ehtinyt ottaa sitä versiota esitykseen.

Toisen osan keskivaiheilla on yhden tahdin mittainen paikka, tahti 82, jonka sävelet säveltäjä oli tarkoituksella jättänyt vapaaksi soittajan tulkinnalle (ks. liite 10). Miikka mainitsee tästä kohdasta haastattelussaan, että hän olisi kirjoittanut sen nuoteiksi, jos ei olisi ollenkaan tuntenut soittajaa. Ainut toivomus oli, että en soittaisi duuriasteikkoa. Hän aikoi jättää useammankin paikan toisessa osassa avoimeksi improvisaatiolle. Kuitenkin teosta tulisi esittämään useampi muukin sellisti, joten säveltäjä katsoi parhaaksi pitäytyä vain yhdessä tahdissa. Halusin tehdä tahdista nopeissa aika-arvoissa nousevan kuljetuksen, mikä huipentuu suhteellisen korkealle ylärekisteriin pianon jyrätessä hirmuista satsiaan fortissimossa. Nämä siis olivat improvisaation raamit. Tästä paikasta minulle tuli hieman sen kaltainen olo, kuin millaisena Magnus Lindberg kuvailee Toimii-yhtyettään.

”Toimii konserttiin ei mennä kuuntelemaan hiottua ja harkittua tulkintaa, vaan katsomaan, mitä siellä saattaa tapahtua. Toimii-yhtye asettaa kysymyksen, jonka kärki on: koska teos on valmis? Koska säveltäjä on saattanut työnsä päätökseen, koska muusikot ovat harjoitelleet riittävästi? Kun konserttitilanne jätetään avoimeksi, se voi sekä antaa jotain lisää että ottaa jotain pois. Tarkoituksena on jättää tilaa yllätykselle, ennalta arvaamattomalle”. (Stenius 2006, 47.)

Tunsin vahvasti yhteyttä tämäntyyppiseen toimintaan osaa soittaessani, sillä joka esityksessä tämän toisen osan improvisaatio syntyi uudelleen hieman erilaisena. Tämä myös antoi soitolleni jotain uutta ja erilaista ilmaisuvoimaa, mitä olin päässyt maistamaan vain kevyen musiikin parissa (lähinnä improvisoiden). Tästä herääkin kysymys, kuinka pitkälle teosta kannattaa hioa ja viimeistellä jokaista pienintäkin detaljia myöten. Voimmeko menettää jotakin tällä? Tätä pohtii myös Magnus Lindberg:

”Sekä säveltäjän että muusikon onkin kiinnostavaa tutkia juuri sitä rajaviivaa, joka arvoituksellisella tavalla kulkee valmiin ja keskeneräisen, yliviimeistellyn ja raikkaan välillä. Tilanteen sanelevat erityisellä tavalla kollektiivi ja sen yhteistoiminta prosessissa, jossa luovuutta pidetään toisintamista tärkeämpänä. Tämä johtaa usein siihen, että muusikot eivät ainoastaan yllätä, parhaassa tapauksessa he myös ylittävät itsensä.” (Stenius 2006, 48.)

4.1.6 Uusi säestäjä

Tähän mennessä minua säestänyt pianisti joutui jäämään sairauslomalle juuri ennen joulua. Sairasloman kerrottiin kestävän ainakin kuukauden, ja minun resitaalipäiväkseni oli sovittu 25.1.2007. Täten ei ollut täysin varmaa, ehtisikö hän takaisin töihin sairauslomalta ennen päättöresitaaliani. Ja täytyihän minun pystyä harjoittelemaan säestäjän kanssa ennen h-hetkeä. Tämän vuoksi sain uuden säestäjän. Hänen kanssaan aloitimme harjoittelun jo heti joulun jälkeisellä viikolla ja harjoittelimme ahkerasti siitä eteenpäin. Päätimme myös järjestää ennen päättöresitaaliani pari konserttia, joissa myös hän voisi esittää omaa ohjelmistoaan. Sehän sopi minulle tosi hyvin. Pidimme konsertit Lahdessa seurakunnan juhlasalissa Kirkkokatu viidessä 19.1.2007 kello 18 ja Nastolan kirkossa 21.1.2007 kello 18. (Ks. liite 11.) Yleisöä ei tullut ylettömän paljon, mutta riittävästi molempiin tilaisuuksiin. Oli myös hyvä, että sain molemmista konserteista palautetta yleisön joukossa olleilta ystäviltäni.

4.1.7 Päättöresitaali

Päättöresitaalini koitti 25.1.2007. (Ks. liite 11.) Edeltävänä iltana minua tietysti jännitti aivan hirveästi. Jännitys oli kuitenkin sellaista positiivista jännitystä. Oli sellainen olo, että mahtavaa kun pääsee soittamaan ne kappaleet ”pois kuleksimasta”. Niitä ei todennäköisesti tarvitse vähään aikaan harjoitella päättöresitaalin jälkeen. Olin todella kyllästynyt kappaleisiini. Ei tehnyt enää yhtään mieli soittaa niitä. Olin pyhittänyt resitaalipäiväni täysin illan konsertille. Lämmittelin riittävästi, mutta en liikaa. Harjoittelin vielä kaikkia kappaleita sopivasti. H-hetkeeni oli enää puolitoista tuntia. Olo oli tosi hyvä. Kävin vaihtamassa vaatteet ja hain jotain pientä purtavaa ja olin valmis tutkintoon. Resitaali meni onneksi todella hyvin. Sain jotenkin ihmeen kaupalla annettua kaikkeni sen tunnin aikana. Myös keskittymiseni ja voimani riittivät loppuun saakka. Kun koitos oli ohi, olin todella väsynyt, kuin maratonin

jälkeen. Lautakunta antoi hyvää ja rakentavaa palautetta. Soittoni oli mennyt ilmeisesti hyvin, sillä sain arvosanaksi viisi kautta viisi, eli täydet pisteet.

Seuraavan viikon sunnuntaina soitin Kalevi Aho -salissa Miikan sävellyksen uuden version. Toinen osa muuttui taas jonkin verran ja kolmanteen osaan tuli vuorostaan pieniä muutoksia.

4.2 Sonaatti sellolle ja pianolle

Säveltäjä Miikka Kallio valottaa, että teoksen säveltämisen pohjalla ei ole yhtä ainutta sävellystekniikka. Teos on sävelletty alusta loppuun ja se on selkeästi motiivinen teos. Hänen mukaansa se on hänen teoksistaan sitä ”vakavaa musiikkia”. Säveltäjä Kallio kertoo, että Sonaatti sellolle ja pianolle on murrosteos hänen tuotannossaan. Se näkyy erossa ensimmäisen ja kahden viimeisen osan välillä. Sitä ennen hän sävelsi aika tiukastikin käyttäen tiettyjä tekniikoita. Häntä kutkuttaakin ajatus siitä, että tutkii sävellystä vuosien päästä uudelleen ja miettii tapahtunutta kehitystä säveltäjänä. Tällä hetkellä hän keskittyy enemmän siihen, miltä sävellys oikeasti kuulostaa ja miten se ylipäättänsä toimii.

4.2.1 Prelude

Ensimmäinen osa on nimeltään *Prelude* eli alkusoitto sonaatille. Säveltäjän sanojen mukaan ensimmäinen osa on tyyliltään vanhaa säveltäjää, sisäänpäinkääntynyttä ”pimputusta” (Kallio 2007). Ensimmäisen osan Miikka on säveltänyt yksin, paitsi lopun huiluaänipaikat testasimme yhdessä (ks. liite 5). Osan harmonia ei ole kovin selvää ja alun jälkeen harmonia rikkoutuu vielä enemmän, minkä jälkeen materiaalista tulee säveltäjän sanoin ”pilipalia” (Kallio 2007). Osa ei kuvasta siinä määrin tunteita kuin toinen ja kolmas osa. Säveltäjä ei tuo myöskään itseään esiin. Ensimmäinen osa on muista osista poiketen suunnitelmallisesti tehty. Alku alkaa pianon kadenssilla, jossa on hyödynnetty joukkoteoriaa. Alun ensimmäisessä

soinnussa D-sävel = 0. Muut sävelet muodostuvat alun soinnuissa tästä periaatteella D = 0, Es = 1, E = 2, F = 3 ja niin edelleen. Osassa on paljon kolmella rinnakkaisella sekunnilla muodostuvia klustereita, joista puuttuu yksi sävel klusterin keskeltä. Eli periaatteena on yhdistää asteikon kolme melko vierekkäistä säveltä. Sävelten välillä ei tarvitse olla pelkästään pieniä sekunteja. Vierekkäisistä sävelistä muodostuvat soinnut on vain hajoitettu useaan oktaaviin. Tämä on Kallion sanoin vähän niin kuin Pendereckiä. Ensimmäisessä osassa on muitakin klustereita. (Ks. liite 3.)

Aikaisemmin jo mainitsinkin, että osaan ei ole merkitty tahtilajia eikä tahtiviivoja. Minusta alkoi tuntua, että säveltäjä haluaa ehkä osan tulkittavan vapaammin kuin johonkin tahtilajiin tai mittaan sidottuna. Onko hänellä saman tyyppisiä ajatuksia eteenpäin suuntautuvasta liikkeestä kuin Stenius kuvailee Magnus Lindbergin Kraft-teoksessa tapahtuvan?

”Eteenpäin kulkeva liike ei tapahdu missään tietyssä tahtilajissa, vaan prosessuaalisesti” (Stenius 2006, 68).

Ensimmäinen osa on elegantin hidas ja alkaa pianon solistisella maalailulla. Piano kertoo omaa tarinaansa ilman selloa. Tämän jälkeen sello soittaa yksin oman teemansa tarinanomaisesti, kunnes piano vaivihkaa sattuu ”samaa pöytään”. Tästä alkaa vuoropuhelu kahden instrumentin välillä. Välillä yhteinen sävel löytyy, useimmiten ei. Osan tarina etenee elokuvamaisesti. Pianon ja sellon keskustelu yltyy melko kiihkeäksikin osan loppupuolella. Asioista väitellään toden teolla. Onneksi lopussa rauhoitutaan ja sellosta löytyy pariääninä konsonoivat duurisekstit. Osa päättyy sävyltään säyseän ”onnellisesti”. Osa on kuin kertomus kahden ihmisen kohtaamisesta tässä irrationaalisessa maailmassa.

4.2.2 Rondo

Toinen osa on nopea ja nimeltään *Rondo*. Toinen osa on selvästi eri tyylinen kuin ensimmäinen. Harmonia on ensimmäisestä osasta poiketen vahvaa. Osa on iskevän rytmisen, lähes pistävä. Osa on tunteeltaan voimallinen ja maskuliininen, jopa

aggressiivinenkin paikka paikoin. Tahtilaji osassa on kolmijakoinen. Aikaisemmin säveltäjä ei ole jankannut samaa teemaa, mikä on tavallaan vastoin nykymusiikin trendejä. Säveltäjän alkuperäinen tempo oli paljon nopeampi kuin se, missä pystyimme sen soittamaan. Onneksi saimme tehtyä säveltäjän kanssa kompromissin asiasta. Prosessin aikana toinen osa muuttui osista eniten. Miikka puhui minulle, että hän suunnitteli osasta alun perin jotain tangon tapaista. Osa muuttui aika kauaksikin alkuperäisestä ideasta. Alkuperäinen ajatus säilyi, mutta nuotit muuttuivat.

Osa on kuin kone, joka menee eteenpäin. Osan alussa teema tulee heti silmille. Selkeä motiivi toistuu läpi osan. Miikka oli kirjoittanut lyhyitä aika-arvoja sellolle korkeaan rekisteriin sekä myös pariääniä. Osa vaatii soittajalta virtuoositeettiä sekä rohkeaa heittäytymistä. Myös äänelliset taidot pääsevät tässä koetukselle, koska paikka paikoin pianolle on kirjoitettu todella paksua satsia, välillä jopa yksitoista ääntä soi samaan aikaan. Sellon täytyy tehdä hurjasti töitä kuuluakseen vyöryvän pianomassan alta. Piano-osuus on myös soitannollisesti todella vaativa. Tritonus ja pieni sekunti toistuvat useaan otteeseen sekä sellolla että pianolla. Huomasin myöhemmin hauskan kuriositeetin. Toisessa osassa esiintyy paljon vähennettyä kvinttiä sävelillä dis-a (enharmonisesti es-a). Olikohan tuo sattumaa vai tarkoitusta. (Ks. liite 12.)

4.2.3 Aria

Kolmas eli viimeinen osa on nimeltään *Aria*. Se ei ole periaatteessa teknisesti vaikea, paitsi sen loppu, joka leijuu ylärekisterissä hiljaa laulaen tulkinnan ohjaillessa melodiaa vapaasti. Pianolla on hyvin vähän säveliä tässä osassa ja sello soittaa paljon ilman säestystä. Osassa käytetään nerokkasti sellon koko äänialaa matalasta korkeaan. Keskuteluisamme minulle selveni, että osa on kuin mies-tenorin surullinen valituslaulu menetetystä rakkaudesta.

Osa alkaa kauniilla laulavalla sellosoololla. Kolmannen osan alku on tempollisesti hyvin vapaa. Termi *rubato* kuvaa alkua parhaiten. Se on suorastaan kadenssinomainen. Sitten piano tulee mukaan ja sello vaihtaa sivuteemaan, joka on

täynnä barokkimaisia heleitä ja trillejä, kuin itseironiaa. Piano jättää matalan sävelen soimaan, kuin urkupisteeksi, ja sello jatkaa jo alussa esiintyneellä aiheella sekvenssimäistä puheluaan. Sellon monologi liikkuu nyt melko syvissä mietteissä. Piano tulee vielä vähäksi aikaa mukaan pitkillä soinnuilla kuin hyväksyvästi syvään nyökäten ja toistaa alun teeman sellolle, joka ymmärtävästi myöntyy pianon toteamukseen omalla pienen terssin aiheella alas, sitten pieni sekunti alas ja sitten vielä pieni terssi ylös. Tämä terssitoteamus myös päättää osan ja koko teoksen.

Pietarin esityksen jälkeen monet kommentoivat ja kiittivät Miikkaa, koska olivat pitäneet tunteita herättävästä sonaatin viimeisestä osasta ja sen kauniista melodiasta. Nykymusiikissa ei ole tapana hakea niin usein tunnetta kuin vaikkapa romantiikan ajan musiikissa. Kolmas osa on säveltäjänkin mielestä osista paras. Onko alku tonaalista vai ei? Säveltäjän mielestä se ei ole tärkeää. Harmoniaa pitää viedä kauas ja sitten mennään sointiväreihin, hän ajattelee. Ajatus on Wagnerista lähtöisin. Osan lopussa oli alunperin toinen lopetus. Sävellyksen opettaja halusi sellaisen lopetuksen, että kuulijat alkavat todella itkemään. ”Kun se lopun melodia liikkuu sellolla niin hiton korkealla, niin homma menee lähinnä niin, että sello itkee kuin että yleisö itkee” (Kallio 2007). Jos Miikka muuttaisi sitä, niin hän transponoisi sitä vähän alemmaksi. Tämä ei kuitenkaan käynyt päinsä. Harmonia vaati sitä. Hän ei voinut oikein transponoidakaan melodiaa. Nyt se on oikeastaan ihan hauska, kommentoi Miikka. Ei kuitenkaan ehkä niin kaunis kuin hän alunperin ajatteli. Aika harva nykysäveltäjä onnistuu kirjoittamaan sellaisen melodian, että se kävisi itkettämään yleisöä. Nykyihminen on turtunut. Tunteet pidetään kaukana, tai jopa torjutaan ne. Ehkä seuraavassa teoksessa onnistaa.

Viimeisen osan kaihoisa melankolia tuo mieleeni myös D. Shostakovitsin sellosonaatin kolmannen osan. Sekin on kauniilla tavalla synkkä sekä surumielisen kaunis ja karu. Syvämietteisyys leimaa myös molempia. Olisiko venäläisellä perinteellä vaikutusta myös Miikan sävellykseen hänen venäläisen säveltäjäopettajansa, professori Igor Rogalevin kautta?

4.3 Soittajan ja säveltäjän ystävyys

Olen tuntenut Miikka Kallion kauan. Soittamisen lisäksi olemme viettäneet aikaa yhdessä muutenkin, muun muassa kalastellen ja mökkeillen. Olemme soittaneet paljon yhdessä eri kokoonpanoissa. Soittamamme musiikki on ollut tyyliltään lähinnä kevyttä musiikkia ja pääasiassa jazz-painotteista, mikä on mahdollistanut sooloilun ja täten myös runsaan improvisoinnin. Olen ollut mukana esittämässä myös hänen muita teoksiaan ennen tätä sellosonaattia. Näitä ovat olleet *Teos jousikvartetille*, *Jousitrio* sekä *Sommarnatt på Urajärvi*. (Ks. liite 1.) Miikka ei itse halunnut soittaa Sonaattiaan sellolle ja pianolle, vaan toivoi, että voisi olla yleisön puolella kuuntelemassa, vaikkakin hän on myös hyvä pianisti.

4.4 Miten soittaja kokee sävellysprosessin?

Alunperinkin lähdin mukaan tähän prosessiin todella kiinnostuneena. Sillä on paljon merkitystä, että soittaja tuntee säveltäjän ja toisin päin. Minulla oli kova halu päästä harjoittelemaan teosta ihan alusta alkaen. Kommunikointi on helpompaa sellaisen ihmisen kanssa, jonka tuntee. Koen, että lukemattomat keskustelumme olivat suorastaan elintärkeitä teokselle, jotta teos saatiin ylipäättään edes esitettyä. Nämä keskustelut säveltäjän kanssa auttoivat minua suuresti ymmärtämään säveltäjän kieltä ja itse teostakin oikealla tavalla. Halusin monesti kysellä, mitä säveltäjä tarkoitti kirjoittamillaan asioilla. Paljon merkityksiä avautui tällä tavoin. Yhteistyössämme on piirteitä, joista monet säveltäjä-soittaja-duot puhuvat. Esimerkiksi Magnus Lindberg ja Anssi Karttunen ovat tunteneet toisensa jo pitkään. Tässä esimerkki heidän kanssakäymisestään:

”On suunnattoman helpottavaa olla tekemisissä ihmisen kanssa, jolle voi sanoa suoraan ihan kaiken, mitä mieleen tulee, eikä tarvitse pelätä, että tulee ymmärretyksi väärin” (Stenius 2006, 142) .

Koin itsekin aivan samoin. Minusta tuntui siltä, että tällainen avoin ja rehellinen kanssakäyminen helpotti myös minun ja Miikan yhteistyötä. Ideat lensivät molemmilta suunnilta ilman tuomitsemisen pelkoa. Ei ollut vaaraa väärinkäsityksistä.

Ainut asia, mikä minua hieman häiritsi prosessin aikana oli se, että muutoksia tuli niin paljon pitkin prosessia. Se on tietenkin ymmärrettävää ja sitä tapahtuu, ja se kuuluukin asiaan. Mutta muusikolle on myös turhauttavaa, että joutuu harjoittelemaan osan uudestaan ja taas uudestaan.

Teosta on jo ehditty esittää aika monta kertaa usean soittajan voimin. Itse olen esittänyt Sonaattia sellolle ja pianolle Musiikin laitoksen kamarimusiikkisalissa 18.1.2007 klo 18.30, seurakunnan juhlasalissa kirkkokatu 5:ssä 19.1.2007 klo 18, Nastolan kirkossa 21.1.2007 klo 18 ja Kalevi Aho-salissa 4.2.2007 klo 13. Konserttien 19.1.2007 ja 21.1.2007 ohjelma on liitteenä (ks. liite 11). Lisäksi teosta on esitetty venäläisten soittajien toimesta Venäjällä, Pietarissa 17.3.2007 (The 16th International Festival of Arts. "From the Avant-Garde to the Present Day"). Sellosonaattia on tarkoitus esittää mahdollisesti myös kesällä 2008.

4.5 Tietotekniikka sävellysprosessin apuna

Miikka Kallio kokee, että tietokone on auttanut häntä säveltämisprosessissa: ”Tietokone auttaa siinä, että pääsee kuulemaan itsenäisiä teemoja päällekkäin. Ilman tietokonetta olisi ollut vaikeampi hahmottaa niiden soimista yhteen ja toimimista yleensä. Koneella on myös helpompi muokata partituuria uudestaan. Sävellyksen kokonaisrakenteet on myös selvemmat hahmottaa.” (Kallio 2007.)

Koin itsekin, että tietotekniikka auttoi huimasti tässä prosessissa sekä minua soittajana että Miikkaa säveltäjänä. Tietysti tietotekniikkaan liittyy hyödyn lisäksi haittoja, kuten jo aikaisemmin mainitsin joidenkin harvinaisempien merkintöjen ja tavallisesta poikkeavien nuotinnusten kanssa painittaessa. Laskisin kuitenkin prosessin aikana kertyneen enemmän plussapisteitä kuin miinuksia tekniikan voitoksi. Tietokoneella tehtyä nuotinnusta voi muuttaa helposti. Siihen saa lisättyä asioita ja se on heti puhtaaksi kirjoitettua. Eli tämä puhtaaksikirjoitusvaihe nopeuttaa

suuresti sävellyksen nuotille saamista, jos alunperinkin säveltää tietokoneen nuotinnusohjelmaa käyttäen. Myös säveltäjä Herman Rechberger mainitsee artikkelissaan tietokoneen käytön edut:

”Sävellän etupäässä ilman soitinta, mutta tietokonetekniikka auttaa joskus monimutkaisimpien kuvioiden rakentamisessa. Sitä paitsi se on loistava puhtaaksikirjoitusväline!” (Rechberger 2006, 108.)

Teos on myös helppo lähettää sähköisessä muodossa toiselle henkilölle sähköpostin välityksellä. Toimitus on nopean Internet-yhteyden ansiosta hetken päästä perillä. Ei tarvitse lähettää postitse, joka veisi ehkä päivän tai pari. Sitten on olemassa myös sekin suuri hyöty, että tietokone pystyy soittamaan teoksen heti. Sekä säveltäjä että muusikko voivat kuulla teoksen soitettuna. Tämä helpottaa huomattavasti molempien työtä. Tätä mahdollisuutta ei ollut tietenkään ennen vanhaan. Pystyimme myös tekemään ehdotuksia ja testailemaan ideoitamme joko puhelimen tai Internetin välityksellä. Eli meidän ei tarvinnut aina olla fyysisesti samassa huoneessa tai talossakaan. Mikko Heiniö kertoo, millaisilta kuulostavat tietokoneen toistamat midi-tiedostot:

”Tietokoneella tuotetut midi-versiot vaikuttavat lähes aidoilta vain, kun kyseessä on pianon tai lyömäsoitinten ääni. Puhaltimet, jouset ja eritoten lauluäänet kuulostavat niin kammottavilta, että niitä ei pitäisi antaa kenenkään kuultaviksi. (*Envelopen* kantaesityksen johtanut kapellimestari tunnusti jälkeinpäin, että kuultuaan midiversion hän oli miettinyt miten luikertelisi koko tehtävästä eroon. Saatuaan partituurin hän tuli aivan toisiin ajatuksiin). Midiversio toimii vain lukukokemuksen tukena. Kun olen joskus kuunnellut midiversioitani ilman nuotteja, se on tuntunut täysin vieraalta musiikilta. Mutta nuottia lukiessa midiversio voi siis antaa oikean kuvan ainakin eri taitteiden ajallisista ja dramaattisista suhteista, harmonisista jännitteistä ja keskeisistä sävelaiheista.” (Heiniö 2006, 39.)

5 POHDINTA

Kun katson itse prosessia jälkikäteen, olen erittäin tyytyväinen ja huojentunut. Matka on ollut pitkä ja kivinen, mutta kaikesta huolimatta kaiken sen työn arvoinen. Miikka Kallion Sonaatti sellolle ja pianolle on avannut silmäni uudelle musiikille. Luulen, että hänen opettajansa Igor Rogalev antoi myös oman panoksensa ja leimansa sävellykselle sävellysprosessissa. Sävellysprosessi on myös lujittanut ystävyyttä minun ja Miikan välillä. Eniten se on ehkä muuttanut asennettani myönteisemmäksi uutta musiikkia kohtaan.

5.1 Oma henkilökohtainen prosessi

Miikka Kallion sävellys on monipuolinen teos sellolle. Se on haastava sekä teknisesti että musiikillisesti. Tämän vuoksi se oli hyvä valinta myös päättöresitaaliini. Minusta tuntuu, että kehityin muusikkona huimasti prosessin aikana. Esinnäkin se, että sain harjoitella saman osan useampaan kertaan yhä uudestaan ja uudestaan hieman eri versiona, kehitti varmasti musiikillista omaksumiskykyä sekä kärsivällisyyttä soittajana. Se myös syvensi ymmärrystäni ja tulkintaani teoksesta. Ongelmanratkaisu musiikillisten asioiden parissa kehittyi myös. Jouduin keksimään ratkaisuja sellaisiin ongelmiin, joita en ollut kohdannut aikaisemmin opitellessani uutta sävellystä. Tällaisia olivat esimerkiksi soitinnukseen liittyvät asiat, kuten se, pystyisikö sellolla ylipäätään soittamaan tiettyjä asioita. Jouduin kyseenalaistamaan aikaisemmin opittua sekä jopa sellismia ja esimerkiksi siinä esiintyviä esteettisiä ihanteita. Niin kuin prosessissani selvennän, niin toisessa osassa minun pitää toden teolla taistella, että saan ääneni kuuluviin pianosatsin alta. Jouduin täten soittamaan äärimmäisen rumasti, että minusta kuuluisi ylipäätänsä jotain. Luottamus omaan arviointiin ja omiin kykyihini myös kasvoi.

En ole aikaisemmin soittanut paljoakaan ”uutta musiikkia”, vai pitäisikö puhua ”aikamme musiikista” tai ”nykymusiikista”, kuten Magnus Lindbergin elämänkertaa käsittelevässä teoksessa *Chaconne* puhutaan. (Stenius 2006, 9.) Itse

olen aina kokenut, että on jotenkin vaikeaa ja työlästä tarttua uuteen musiikkiin. Se on aina tuntunut kumman etäiseltä, kuin musiikilta, joka on sävelletty toisella planeetalla. Nyt kun teoksen säveltäjä on henkilö, jonka tunnen, niin tarttuminen on tuntunut huomattavasti helpommalta. Henkilökohtainen yhteys elossa olevaan säveltäjään on tuonut teoksen huomattavasti helpommin lähestyttäväksi. Tämä tunne oli minulla jo ennen kuin olin edes nähnyt nuottiakaan sellosonaatista. Tämä on myös motivoinut harjoittelemaan aivan eri tavalla kuin aikaisempia nykymusiikin teoksia. Teos tuntui jotenkin henkilökohtaiselta ennen kuin siitä oli edes kokeillut tahtiakaan. Syynä on varmasti yhteys säveltäjään. Se oli mielestäni myös hienoa, että minulla oli aina mahdollisuus kysyä suoraan säveltäjältä, miten jokin paikka tulisi hänen mielestään soittaa. Myös mahdollisuus vaikuttaa omaan stemmaan tuntui kerta kaikkiaan upealta. Tämän prosessin jälkeen tunnen olevani ennakkoluulottomampi ja ylipäättään kiinnostuneempi uutta musiikkia kohtaan kuin aikaisemmin.

Mielestäni kehityin monella tavalla prosessin aikana. Pelkästään jo musiikilliset asiat kehittyivät huomasti. Sain rutkasti rohkeutta ilmaisuun ja tunsin, että pystyn heittäytymään täysillä ilman perinteen tuomaa painetta. Myös tekniset taidot menivät eteenpäin vaativan ohjelmiston vuoksi. En ole aikaisemmin päässyt soittamaan yhtä montaa ja erilaista kappaletta samassa konsertissa. Usein tradition tuomat merkinnät ja tyylinmukaisuus rajaavat esimerkiksi barokin tai romantiikan ajan musiikkia tietyllä tavalla. Joskus jopa hyvin paljon. Uusi musiikki taas saattaa antaa paljon vapaammat raamit tulkita kappaletta joskus jopa hyvin vapaastikin, jos se on tarkoitus. Säveltäjä oli myös tietoisesti halunnut jättää kaikki esitysmarkinnat pois, jotta soittaja toisi oman vahvan tulkintansa esitykseen. Tämä oli minulle hyvin haastavaa, mutta myös palkitsevaa, sillä koin, että pääsin juuri tällä tavoin vaikuttamaan teokseen suuressa määrin.

Olen oppinut myös säveltäjältä paljon. Arvostan Miikassa sitä avointa ennakkoluulotonta kokeilunhalua uusia asioita kohtaan. Ei kannata miettiä turhan jäykästi, miten jokin asia pitäisi soittaa, vaan soittaa se. Tärkeintä on se, että saa olennaisen ajatuksen esiin. Olen myös oppinut ymmärtämään, että uutta musiikkia pitäisi lukea nuottien lomasta. Pelkät nuotit eivät itsessään ole mitään.

5.2 Miten säveltäjä kokee sävellysprosessin?

Teoksen säveltäminen oli vuoden prosessi. Sävellystapana Miikka Kallio sävelsi teosta alusta loppuun. Sitten hän alkoi testata ja muuttaa teosta soittajan kanssa. Miikka säveltäisi paljon teoksia vuodessa, jos ei korjaisi uudestaan ja hioisi niitä. Sävellyksen opettaja vaati usein Miikkaa säveltämään saman osan uudestaan ennen kuin oli tyytyväinen. ”Hyvä että vaatii”, kommentoi Miikka. ”Tällöin taso paranee. Periaate on se, että kaikki virheet korjataan pois”, hän lisää. Jos jokin sävellystekniikka Miikalla on, niin se, ettei kuulija hetkeksikään tylsistyisi.

Sonaatti sellolle ja pianolle oli murrosteos Kallion tuotannossa. Säveltäjän tyyli muuttui paljonkin juuri tämän teoksen kautta. Miikka Kallio kokee, että nykyään hän haluaa säveltää musiikkia soittajalle paremmin istuvaksi kuin mitä sävelsi ennen. Hän kokee, että on oppinut esityksistä paljon prosessin aikana. Kun on sellisti ystävänä, pääsee kuulemaan useamman esityksen kuin vain yhden. Säveltäjä jatkaa: ”Se on mahtavaa kun kevyen musiikin tyyppi (säveltäjä puhuu itsestään) pääsee kuulemaan, kun taidemusiikin tyypit esittävät. Se on niin erilaista, mitä itse tekee. Kehittää paljon.”(Kallio 2007.) Se, että säveltäjä pääsee kuulemaan teostaan useammin kuin kerran, on varmaan jokaisen säveltäjän mielestä hyvä juttu. Kallio oppi prosessin aikana myös kaarituksista, jousituksista ja esitysmerkinnöistä, joita myös yhdessä mietimme ehdotusteni pohjalta.

Mielenkiintoista, että muilla säveltäjillä on samankaltaisia kokemuksia. Kaija Saariahon uuden sellokonserton *Notes on light* kantaesitti Anssi Karttunen helmikuussa 2007. YleTeeman Kausikortti haastatteli Kaija Saariahoa. Saariaho kertoo, että hänellä on erityinen suhde sellisti Anssi Karttuseen. Anssi on Kaijan hyvä ystävä. Saariaho myös lisää, että hän on oppinut paljon Anssin kautta. (YleTeema 25.3.2007.)

Siitä Kallio on myös tyytyväinen, että säveltäjä pääsi kuulemaan teostaan sävellysprosessin eri vaiheissa soittajien soittamana, jo ennen kuin se oli valmis. Vaikka tietokoneet ovatkin kehittyneet huimasti viime aikoina, eivät ne pysty kuitenkaan korvaamaan oikeita soittajia. Musiikki, joka on sävelletty ihmisen tuotettavaksi esimerkiksi soittamalla, herää eloon vain ihmisen tuottamana.

Testaaminen oli siis hyödyllistä. Hän on tullut myös tietoisemmaksi omasta säveltämisestään ja siitä, minkälaisia prosesseja kävi silloin läpi. Monet prosessit ovat tietoisia, toiset alitajuntaisia. Tämän sävellyksen sävellysprosessi vaikuttaa todennäköisesti vielä enemmän seuraavassa sävellyksessä kuin tässä.

5.3 Soittajan vaikutus sävellykseen sellistin näkökulmasta.

Itse koin, että tärkeintä prosessissa sekä minulle että säveltäjälle oli hedelmällinen yhteistyö. Uskon, että tämä yhteistyö mahdollisti soittajan vaikutuksen sävellykseen. Testausvaiheessa heittelimme toisillemme ideoita. Jotkin sitten jäivät pysyvästi nuottiinkin. Sellisti Anssi Karttunen pohtii yhteistyön tuomaa vaikutustaan Magnus Lindbergin teoksiin:

“Hän saattaa myös pohtia eri ratkaisuja yhdessä minun kanssani. Me testaamme erilaisia ideoita. Kerran satuin soittamaan niitä kahta huiluääntä, jotka nyt ovat loppueleenä *Sellokonsertossa*, ja tein niihin sen crescendon. Omasta mielestäni se kuulosti hyvältä, ja sanoin sen ääneen. Tarkoitukseni ei ollut lainkaan ehdottaa, miten kappaleen pitäisi loppua, mutta nyt se todella loppuu niin. Mutta jos kysytään, mikä minun osuuteni on sävellysprosessissa, voin vastata, että vaikka voin lähes jokaisessa sellosävellyksessä osoittaa jotain ja sanoa, että tuo on tuossa minun ansiotani, en voi koskaan väittää, ettei Magnus olisi myös omin päin keksinyt tuota kuviota, puhumattakaan siitä, mihin kohtaan sävellystä se joutuu. Sitten on tietysti tusinoittain esittämiäni eleitä ja kuvioita, jotka eivät koskaan tule mukaan. Me pallottelimme yhdessä ideoilla, mutta hän tekee valinnat. Jokainen ratkaisu on hänen.” (Stenius 2006, 143.)

Itse koen hyvin samankaltaisesti kuin Anssi Karttunen. Kyseessä on soittajan ja säveltäjän avoin vuorovaikutus, ”pallottelu”. Kuitenkin niin, että säveltäjä tekee viimeisen päätöksen.

Musiikin hienous sitä verrattaessa muihin taidemuotoihin piilee musiikin subjektiivisuudessa ja abstraktisuudessa sekä musiikin henkilökohtaisuudessa. Jokainen henkilö, oli kyseessä säveltäjä, soittaja tai kuulija, kokee sen aina omalla henkilökohtaisella tavallaan. Tulkinta on tässä myös avainsana. Stenius puhuu klarinetisti Kari Kriikun tulkitsemasta Lindbergin klarinettikonsertosta:

”Vaikkakin Kriikun tulkintaa esimerkiksi *Klarinettikonsertosta* voi kehittää, on myös tärkeää ymmärtää ja iloita siitä, että mitään sellaista kuin täydellistä yhteisymmärrystä jonkin teoksen ymmärtämisessä ei säveltäjän ja toteuttajan välillä kerta kaikkiaan voi olla.” (Stenius 2006, 145.)

Tähän Anssi Karttunen toteaa:

”En voi ikinä väittää, että tuntisin Magnuksen *Sellokonserton* samalla tavalla kuin hän sen tuntee. En kykenisi koskaan tekemään selkoa jokaisesta hänen tekemästään hienosta teknisestä ratkaisusta. Minä katson teosta omasta näkökulmastani ja käytän omaa sanastoani, kun puhun siitä. En tiedä, onko se hänestä turhauttavaa kaikkien näiden vuosien jälkeen, mutta kukaan ei voi tuntea hänen musiikkiaan sillä tavalla kuin hän itse, eikä hän koskaan ennätä selittää kaikkea, ei pienimmästäkään kappaleesta, ei kenellekään meistä. Jokaisella on oma näkökulmansa, jokainen on ottanut jonkin osan sävellyksestä haltuunsa, ja siitä osasta voi keskustella perusteellisesti.” (Stenius 2006, 145)

Soittaja näkee teoksen kuitenkin aina omasta perspektiivistään. Samoin säveltäjä ja myös yleisö. Sille emme voi mitään, ja se meidän on hyväksyttävä.

Missä määrin pääsin itse vaikuttamaan teokseen? Suurin vapaus vaikuttaa koko teokseen oli esitysmerkinnöillä, kuten jo aikaisemmin totesin. Miikka jätti kaikki esitysmerkinnät tarkoituksella pois. Tällainen nuottikuva jättää paljon tulkinnallista vastuuta sekä myös vapautta soittajan harteille. Koen, että tällainen ”vapaampi” ja ilmavampi nuottikuva vapauttaa itse musiikin paljon helpommin kuin sellainen, mikä on ääriään myöten täynnä pieniä yksityiskohtia. Aikaisemmin puhuin nuottikuvan detaljien vaikutuksesta teoksen kompleksisuuteen. Olen itse sitä mieltä, että soittajan on alun alkaen helpompi lähestyä nuottikuvaa, jos se ei ole täynnä informaatiota. Tämän olen kuullut toisilta soittajilta. Se on henkilökohtaista, kuinka paljon kukin soittaja haluaa omaan nuottiinsa merkintöjä merkata. Toiset merkkäävät todella täyteen ja toiset taas jättävät mielellään mahdollisimman selkeäksi ja tyhjäksi. Olen huomannut esimerkiksi orkesterisoitossa seuraavan ilmiön. Jos samaa nuottia soittaa orkesterissa kaksi soittajaa, on parempi, että henkilökohtaisia merkintöjä on mahdollisimman vähän. Joskus kollegan omat henkilökohtaiset merkinnät, kuten

esimerkiksi sormitukset, saattavat sotkea toisen soittoa, jos ei ole tarkoitus soittaa täysin samoilla sormituksilla.

5.4 Nuottikuva ja esitysmarkinnat

Koska Miikka tunsu minut hyvin jo sävellystä säveltäessään, hän saattoi luottaa minuun ja jätti tarkoituksella kaikki esitysmarkinnat sellistin ja pianistin harteille. Hänelle ei tullut missään vaiheessa tarvetta kirjoittaa niitä, vaan hän tiesi, että meillä on säveltäjän kanssa samankaltaiset ajatukset. Jos Miikka ei olisi tuntenut minua, hän olisi todennäköisesti markannut esitysmarkinnat itse. Miikka pohtii sitä, että jos hän olisi kirjoittanutkin esitysmarkinnat, niin olisin todennäköisesti hyväksynyt ne. Tämä esitysmarkintöjen merkkailu tekee teoksen soittajalle mielenkiintoisemmaksi, koska pääsee vaikuttamaan teokseen konkreettisesti. Se tekee teoksesta henkilökohtaisemman.

Kävimme yhdessä läpi ideoita esitysmarkinnöistä, jousituksista, dynamiikasta, kaarituksista ynnä muista. Keskustelut olivat todella hedelmällisiä. Testasimme Miikan ideoita yhdessä ja kerroin hänelle, mitkä niistä istuivat sellolle parhaiten. Toisessa osassa pääsin muun muassa vaikuttamaan kaksoisotteisiin. Se tahti, jonka saa improvisoida, on joka kerta erilainen riippuen siitä, miten soittaja sen haluaa soittaa. (Ks. liite 10.) Ehdotin sordiinon käyttöä kolmanteen osaan ja ideani meni läpi. Erilaisia sävyllisiä tehokeinoja kokeilimme, kuten “sul ponticello”, tallan läheltä. Äänten pituudet ja jousitustekniikat olivat keskustelun alla. Ennen kuin teos vietiin Pietariin, halusi säveltäjä nähdä tekemäni jousitukset ja kaaret. Hän sanoi kirjoittavansa uuteen versioonsa joitakin jousituksistani. Tätä ennen hän ei ollut tehnyt jousituksia. Sellaista olen pohtinut ja ehdottanut, millä kielellä jotain kannattaa soittaa ja mistä asemasta, millä sävyillä ja niin edelleen.

Minun täytyy kuitenkin todeta, että vaikka yhdessä kokeilimme monia asioita ja ehdotin Miikalle omia mielipiteitäni, niin silti lopulta hän itse päätti siitä kaikesta, mikä päättyi lopulta nuotiin asti.

Anssi Karttunen kertoo kokemuksistaan nuottikuvaa tarkastellessaan:

”Jokainen säveltäjä jättää kirjoittamatta jotain, ja minun täytyy osata siinä kohtaa täydentää. Jokaisessa partituurissa on valkoisia alueita, jotka jokainen kapelimestari ja muusikko täyttää omalla persoonallisella tavallaan.” (Stenius 2006, 150.)

Karttunen puhuu siitä, että täytyy viettää paljon aikaa musiikin ja säveltäjän kanssa, että pääsee sisälle musiikkiin. Nuottikuva ei tosiaan kerro kaikkea, eikä riitä että oppii vain ne nuotit. Täytyy löytää ja oppia säveltäjän oma kieli, että musiikki alkaa elää. (Stenius 2006, 151.) Joskus tämä vie kauemmin. Se, että tunsin Miikka Kallion jo ennestään monen vuoden takaa, helpotti minua hänen ”kielensä” löytämisessä. Olinhan jo soittanut joitain hänen kamarimusiikkiteoksiaan. Jokaisessa teoksessa on kuitenkin vielä oma murteensa ja hienojakoinen sanastonsa.

5.5 Kokemukset konserteista

Itse koin, että kolme konserttia sekä tutkinto menivät melko nousujohteisesti kohti parempaa ja itse tutkinto oli se huipennus. Kun ohjelmisto on niin hallussa, että se ei enää parane pelkästään harjoittelemalla, sitä pitää esittää ja esittää. Siten se voi mennä vielä eteenpäin. Näin juuri tapahtui omalla kohdallani. En ollut koskaan aikaisemmin esittänyt samaa ohjelmaa näin montaa kertaa peräkkäin. Se selvästi kannatti, vaikka aluksi urakka tuntui melkein liian raskaalta. Monet musiikilliset sekä teknisetkin asiat kypsyivät hurjasti kappaleita esitettäessä. Totean, että konsertit opettavat. Miikka myös valottaa, että Venäjän versio oli hyvin erilainen kuin tutkintokonsertissa esittämäni. Hän sanoi, että piti todella paljon tekemistämme esityserkinnöistä, varsinkin dynaamisista muutoksista ja eri sävyistä. Toisaalta Miikka piti enemmän Pietarin soittajien nopeammasta toisen osan temposta.

6 LOPPUSANAT

Pohdin opinnäytetyössäni vaikuttaako soittaja osallistumalla sävellysprosessiin sävellyksen syntyyn ja itse teokseen. Olen tullut siihen johtopäätökseen, että osallistuessani sävellysprosessiin pääsin vaikuttamaan sävellyksen syntyyn ja itse teokseen. Sävellysprosessin luonne, vallitsevat olot, säveltäjän ja soittajan välinen pitkä ystävyys ja vuorovaikutus sekä itse sävellys ja sen luonne vaikuttivat positiivisesti ja aktiivisesti osallistumiseeni ja vaikutukseeni sävellysprosessissa. Se miten eri tavoin pääsin vaikuttamaan, näkyy lähinnä partituurissa esityserkintöinä sekä tulkinnallisina ratkaisuina nuotissa ja esityksissä. Tällaisia ovat: dynamiikka ja voimamerkinnot, nyanssit, jousitukset, kaaritukset, fraseeraus, artikulaatio, sävyt, erilaiset efektit ja sordiinon käyttö, erilaiset jousitekniikat, pariäänät ja huiluäänät. Sekä säveltäjän että soittajan ammattitaito tulivat konkreettisesti esiin sävellystä testattaessa, ja molemmat kokivat olevansa tasavertaisia. Tasavertaisuus mahdollisti luontevan ja avoimen yhteistyön. Hyvä yhteistyö sävellysprosessissa mahdollistaa sen, että sävellyksestä saa enemmän irti kaikin tavoin. Tätä tukevat varsinkin omat mutta myös muidenkin säveltäjien ja soittajien kokemukset. Yhdessä tekeminen avaa uusia mahdollisuuksia ja synnyttää uusia ideoita. Soittaja on ollut säveltäjän peili ja säveltäjä soittajan. Näin kumpikin on voinut tarpeen tullen reflektoida, kysyä sekä testata asioita. Kumpikin on myös antanut palautetta toiselle. Reflektointi on todella tärkeää luovissa prosesseissa yleisestikin. Uskon myös, että osallistumalla tällaiseen prosessiin pääsin lähemmäksi itse teosta kuin ilman prosessia ja ilman säveltäjän kanssa tapahtuvaa yhteistyötä. Myös esittäjät saavat täysin uusia mahdollisuuksia tutkia ja kokea sävellys säveltäjän kanssa. Uskon, että tämä antaa paremmat mahdollisuudet teoksen tulkinnalle ja tätä myötä sen esittämiselle. Tämän siis mahdollistaa hedelmällinen yhteistyö säveltäjän kanssa.

Ennen arvostettiin säveltäjää ja sävellystä yhtä lailla, ellei jopa enemmänkin kuin esittäjää. Tähän vaikutti se, että säveltäjä ja esittäjä olivat usein sama henkilö. Nykyään on vallalla esittäjäkeskeinen kulttuuri. Tähän vaikuttaa myös vallitseva esitysohjelmisto, joka koostuu enimmäkseen klassismin ja romantiikan ajan kuolleitten säveltäjien sävellyksistä, joita supertähdet tulkitsevat. Säveltäjät ja

soittajat ovat eriytyneet selvästi eri ammattikunniksi. Sävellyksen tarkan toisintamisen rinnalle on noussut tulkinnallinen tarve. Levyteollisuus mahdollistaa esitysten tallentamisen ja uudelleen toistamisen, mikä mahdollistaa esitysten säilymisen. Ennen tätä musiikki voitiin säilöä vain nuoteiksi, jolloin säveltäjiä ja musiikin kirjoittajia voitiin yksinoikeudella kutsua musiikin tekijöiksi. Nykyään esittäjäkin voi olla musiikin tekijä riippuen tilanteesta ja toiminnasta.

Miten tässä teoksessa, Sonaatti sellolle ja pianolle, tekijä ja tekijyys tulevat ilmi? Tässä teoksessa tekijä ja tekijyys tulevat hyvin monella tapaa ilmi. Voidaan perinteisesti ajatella, että säveltäjä on teoksen tekijä ja soittaja teoksen esittäjä. Toisaalta itse sävellyksessä, ja varsinkin modernissa musiikissa, on elementtejä, jotka mahdollistavat sen, että soittaja voidaan nähdä tekijänä. Näistä mainitakseni esimerkiksi pieni improvisaation pätkä toisessa osassa sekä esityserkinnät. Nämä asiat mahdollistavat sen, että soittajan rooli kasvaa perinteisestä soittajasta tulkitsevaksi tekijäksi. Vaikka päävastuu on edelleen säveltäjällä, soittaja voi omalta osaltaan tuoda jotakin olennaisen tärkeää sävellykseen.

Miikka toimi asioita testattaessa myös soittajana, ja itse ehdotin hänelle omia ideoitani esimerkiksi ensimmäisen osan huiluäänistä. Säveltäjän ja soittajan roolit menivät tarkoituksella sekaisin. Tämä oli hyvä asia. Se, että vapaudutaan tiukoista rooleista, mahdollistaa luovuuden lisääntymisen.

Soittajalla tekijän rooli ja vaikutus teokseen on luonnollisesti pienempi kuin säveltäjällä. Säveltäjältä tulevat ideat ja soittajalta tulkinta. Täten ajattelen itseäni teoksen tulkinnallisena tekijänä. Jotta näin voi tapahtua, tarvitaan luontevaa vuorovaikutusta säveltäjän ja soittajan välillä.

Vuorovaikutus säveltäjän ja soittajan välillä sävellysprosessissa kannattaa. Tulos on aina enemmän kuin osiensa summa. Ainakin voin sanoa niin omiin kokemuksiini nojaten. Parhaassa tapauksessa sävellyksessä saadaan toimimaan todella hyvin. Minulla ja Miikalla tämän mahdollisti tiivis yhteistyö. Soittaja ja säveltäjä ovat hyvässä avoimessa vuorovaikutuksessa toisiinsa luottaen ja toisiaan kunnioittaen, jolloin kommunikaatio toimii täysin ongelmitta. Molemmilla on mahdollisuus vaikuttaa teokseen tasavertaisesti. Sekä säveltäjä että soittaja antavat ehdotuksia ja myös hyväksyvät toistensa ehdotuksia. Lopulta kuitenkin säveltäjä päättää, mitä

partituuriin päätyy. Nykyään uusi musiikki haastaakin monin tavoin vakiintuneita suhteita säveltäjän ja esittäjän välillä. Perinteisiä jäykkiä rakenteita tuleekin mielestäni punnita ajan mukaan uudestaan. Voiko joissain olosuhteissa esittäjä olla myös teoksessa säveltäjä? Ehkäpä, jos teos siihen antaa mahdollisuuden. Iloksenne näemme myös säveltäjiä esittäjinä. Tämä on mielestäni hyvä.

LÄHTEET

- Aho, K. 2002. Nykysäveltäjä, edistys ja arvot [verkkojulkaisu]. Suomen Säveltäjät ry [viitattu 2.5.2007]. Saatavissa: http://www.composers.fi/index.php?subaction=showfull&id=1087722409&archive=&start_from=&ucat=4&hakemisto=julkaisut&sivu=kompositio2002
- Arho, A. 2004. Tiellä teokseen [verkkojulkaisu]. Suomen Säveltäjät ry [viitattu 5.4.2007]. Saatavissa: http://www.composers.fi/index.php?subaction=showfull&id=1088424610&archive=&start_from=&ucat=6&hakemisto=julkaisut&sivu=kompositio2004
- De Haan, S. 2000. The relationship between composer, performer and listener in 20th Century music making. [verkkojulkaisu]. [viitattu 6.4.2007]. Saatavissa: http://www.brisinst.org.au/resources/dehaan_simone_compose.html
- Hako, P. & Nieminen R. 2006. Ammatti: Säveltäjä. Yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista. Helsinki. Like.
- Heiniö, M. 2002. Elävä nykymusiikki ei synny norsunluutornissa [verkkojulkaisu]. Suomen Säveltäjät ry [viitattu 25.9.2007]. Saatavissa: http://www.composers.fi/index.php?subaction=showfull&id=1087722369&archive=&start_from=&ucat=4&hakemisto=julkaisut&sivu=kompositio2002
- Heiniö, M. 2006. Ooppera jatkuu. – Se on totuus. Teoksessa Hako, P. & Nieminen, R. (toim.) Ammatti: Säveltäjä. Yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista. Helsinki. Like. 24-41.
- Kallio, M. 2007. Säveltäjä. Haastattelu. 4.11.2007.
- Kallio, M. 2006. Sonata for cello and piano. Nuotti.

- Karttunen, A. 1999. Reflections on the relation between interpreter, composer and audience [verkkójulkaisu]. [viitattu 3.4.2007]. Saatavissa: <http://www.karttunen.org/article.htm>
- Kortekangas, O. 2006. Vain (säveltäjän)elämää, ei sen enempää – kurkistuksia luovan työn arkeen. Teoksessa Hako, P. & Nieminen, R. (toim.) Ammatti: Säveltäjä. Yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista. Helsinki. Like. 69-76.
- Leppänen, T. 1996. Teos ja tekijyys. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina. Painamaton liseniaatintutkielma. Turun yliopisto, musiikkitiede.
- Päiväkirja soittajan osallistumisesta sävellysprosessiin
- Pöllänen, P. 2007. Bachin toinen soolospellosarja kolmen soittajan tulkitsemana. Esittävän musiikin koulutusohjelman opinnäytetyö. Lahden ammattikorkeakoulu, Musiikin laitos.
- Rechberger, H. 2006. Totuus on ajan tytär. Teoksessa Hako, P. & Nieminen, R. (toim.) Ammatti: Säveltäjä. Yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista. Helsinki. Like. 103-123.
- Riikonen T., Tiainen M. & Virtanen M. (toim.) 2005. Musiikin ja teatterin tekijöitä. Sarja: (Acta musicologica Fennica, ISSN 0587-2448 ; 25). Jyväskylä. Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Saariaho, K. 2006. Musiikissa, musiikista, musiikkiin. Teoksessa Hako, P. & Nieminen, R. (toim.) Ammatti: Säveltäjä. Yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista. Helsinki. Like. 124-132.

- Stenius, C. 2006. Chaconne : Magnus Lindberg ja uusi musiikki. Suom.
Kaj Westerberg. Liitteenä Risto Niemisen laatima teosluettelo. Werner
Söderström Oy. Helsinki
- Virtanen, M. 2005. Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani
Rautavaaran pianokonsertoissa. Teoksessa Riikonen T., Tiainen M. &
Virtanen M. (toim.) Musiikin ja teatterin tekijöitä. Sarja: (Acta musicologica
Fennica, ISSN 0587-2448 ; 25). Jyväskylä. Suomen Musiikkitieteellinen
Seura. 87-120.
- Wessman, H. 2006. Säveltäjä ajan hampaissa. Teoksessa Hako, P. & Nieminen, R.
(toim.) Ammatti: Säveltäjä. Yhdentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro
aikamme musiikista. Helsinki. Like. 140-151.
- YleTeema. 2007. Kausikortti maaliskuu. Kaija Saariahon haastattelu. Esitetty
YleTeemassa Kausikortissa sunnuntaina 25.3.2007 klo 20.45.
- Øye, R. L. 2005. Composers And Performers: Making A New Story [verkkójulkaisu].
[viitattu 23.9.2007]. Saatavissa:
<http://www.torcroft.com/thingstoread/composersperformers.html>

LIITTEET

Liite 1: Tietoa säveltäjästä ja hänen teosluettelonsa (päivitetty 9.11.2007)

Liite 2: Ensimmäinen sivu sonaatista. Käsinkirjoitettu versio.

Liite 3: Ensimmäinen sivu sonaatista. Koneella kirjoitettu versio.

Liite 4: Nopean toisen osan (Rondon) käsinkirjoitusluonnoksia.

Liite 5: Ensimmäisen osan lopun huiluäänet

Liite 6: Selkeä viimeisen osan alku:

Liite 7: Toisen osan nopeita pariääni-koukeroita:

Liite 8: Toisen osan vaikea loppu.

Liite 9: Toisen osan loppu. Tutkintoversio

Liite 10: Rytmä on annettu, mutta soittaja saa improvisoida sävelet tahtiin 82.

Säveltäjän ainut toivomus oli, että en soittaisi ylöspäin suuntautuvaa duuriasteikkoa kyseiseen tahtiin.

Liite 11: Käsiohjelma konserteista 19.1.2007 ja 21.1.2007

Liite 12: Tässä on pätkä toisen osan viimeisimmästä versiosta. Osan lopussa on hauska kurioositeetti selvästi havaittavissa. Tahdistä 151 eteenpäin sello soittaa jankkaavaa tritonusta sävelillä dis-a. Enharmonisesti es-a.

Säveltäjä

Miikka Kallio on nuori säveltäjä (syntynyt 1980). Hän on kuitenkin ehtinyt säveltää jo tusinan teoksia. Hän on vahvasti sekä kevyen- että klassisen musiikin ”miehiä” sekä soittajana että säveltäjänä. Hänen pääsoittimensa on piano. Hän suoritti filosofian maisterin tutkinnon Helsingin yliopistossa musiikkitieteestä vuonna 2006. Sen jälkeen hän aloitti samana vuonna jatko-opiskelijana Helsingin yliopistolla, musiikkitiede pääaineenaan. Hän opiskelee sävellystä Igor Rogalevin (Professor of The Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory), Harri Vuoren sekä Oliver Kohlenbergin johdolla. Hän on käynyt useilla sävellyksen mestarikursseilla, muun muassa Jonathan Harveyn kurssilla (Musiikin aika, Viitasaari, 2005). Teos *Sommarnatt på Urajärvi* (2003) jousikvartetille ja baritonille sai kunniaininnan Urajärven kartanomuseon 75-vuotisjuhlan kunniaksi järjestetyssä sävellyskilpailussa. *Sonate pour CLARINETTE et PIANO* kustannettiin vuonna 2003 Lahden kaupungin kulttuurilautakunnan myöntämän apurahan avustuksella. Vuonna 2004 Pro Musica -säätiö myönsi yhden vuoden apurahan sävellysopeintoihin.

Teosluettelo:

Teos jousikvartetille (2002), *Sonate pour CLARINETTE et PIANO* (2003), *Sommarnatt på Urajärvi* (2003), *String Trio* (2003), *String Quartet* (2003-2004), *Denim* (2004), *Prelude* (2005), *Triptych* (2005), *Walk on a Cloud* (2004-2005), *Work for piano* (2004-2005), *Chamber Cantata* (2005-2006), *Sonata for cello and piano* (2006), *Music for children about their parents. Suite for violin & piano* (2007).

Ensimmäinen sivu sonaatista. Koneella kirjoitettu versio.

-for cello and piano-
I
Prelude

Miikka Kalilo
2006

Violoncello
Piano
♩ = 50
p

6

10

Vc.
Pno.

pizz.
arco
pizz.
arco

3
3
3
3
3
3

Nopean toisen osan (Rondon) käsinkirjoitusluonnoksia.

Ensimmäisen osan lopun huiluäänet.

The image shows a handwritten musical score for Piano (Pno.) and Violin (Vc.) in two systems. The first system covers measures 51-53, and the second system covers measures 54-55. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including the word "jaska" written vertically in the first system, "over" written at the end of the first system, and several checkmarks and arrows in the second system. The Pno. part features complex textures with many beamed notes and slurs, while the Vc. part has fewer notes, often with slurs and dynamic markings like *mf* and *f*. The score is written on a white background with black ink for the printed notation and blue ink for the annotations.

Selkeä viimeisen osan alku.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violoncello, Vc. (Violin), and Pno. (Piano). The score is written in 4/4 time and includes several measures with handwritten annotations.

- Violoncello:** The first system starts with a *Largo* tempo marking and a *p.* dynamic. The notes are annotated with handwritten letters: 'p', 'n', 'v', 'u', 'a', '3'. The second system is marked 'III' and 'Aria', with notes annotated with '2', '2', 'mp', 'f', and 'rit'. The third system has a *f* dynamic marking and a wavy line annotation.
- Vc.:** The first system starts at measure 8 and has a *p.* dynamic. The notes are annotated with '1 1 1 1 1 1 1 1' and 'v'. The second system has a *p.* dynamic and a '3' annotation under a triplet.
- Pno.:** The first system starts at measure 15 and has a *p.* dynamic. The notes are annotated with 'v' and '3'.

The score is written on a light-colored background with black ink. The handwriting is clear and legible.

Toisen osan nopeita pariääni-koukeroita. Käsinkirjoitettu versio.

The image shows a handwritten musical score for guitar, organized into four systems. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The notation is dense, featuring various note values, accidentals, and chord diagrams. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano), and some phrasing slurs. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Toisen osan vaikea loppu.

4

Violoncello

135
143
150
156
160
166
174
178

8va

1

Detailed description: This is a page of musical notation for a cello part. It contains ten staves of music, numbered 135 through 178. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'b' (breve). A '8va' marking with a dashed line indicates an octave shift starting at measure 178. The page number '4' is at the top right, and the instrument name 'Violoncello' is written vertically on the right side. The title 'LIITE 8' is at the top left, and the subtitle 'Toisen osan vaikea loppu.' is below it.

LIITE 10

Rytmi on annettu, mutta soittaja saa improvisoida sävelet tahtiin 82. Säveltäjän ainut toivomus oli, että en soittaisi ylöspäin suuntautuvaa duuriasteikkoa kyseiseen tahtiin.

The image shows a handwritten musical score for a cello, titled "Violoncello". The score is written on three staves, with measures 78, 81, and 85 marked. The music is in a 3/4 time signature. Above the notes, there are handwritten guitar-style fretboard diagrams using numbers 0-4 to indicate fingerings. The diagrams are as follows:

- Measure 78: 0 3 2 1 0 3 2 | 2 1 0 2 2 1 0 3 | 3 2 1 0 2 2 1 0
- Measure 81: 3 2 1 0 2 2 1 0 | | | | 8^{va} | 0 1 4 3 2 1
- Measure 85: 2 4 4 1 2 0 4 | 2 3 3 4 4 0 1 | 1 0 2 1 3 | 4 1 3 3

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The 8^{va} marking indicates an octave transposition. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

Käsiohjelma konserteista 19.1.2007 ja 21.1.2007. Oma ohjelmani päättöresitaalissani oli sama kuin ohjelmani konserteissa. Myös kappaleiden järjestys oli sama.

W.A.Mozart (1756 – 1791) : Fantasia d-molli KV 397 Andante – Adagio-Allegretto	D. Šostakovitš (1906 – 1975): Sellosonaatti, op. 40 d-molli I. Allegro non troppo II. Allegro
E.Melartin (1875 – 1937) : Surullinen puutarha op.52 Me kaksi Lemmenlieke Saade	R. Schumann (1810 – 1856): Adagio & Allegro, op. 70 As- duuri
T.Takemitsu (1930 – 1996) : Rain Tree Sketchi	J.S. Bach (1685 – 1750): Soolosellosarja nro 4 Es-duuri BWV 1010 Allemande Sarabande
F.Liszt (1811 – 1886) : Unkarilainen rapsodia nro 12	M. Kallio (1980 –): Teos Selloille ja Pianolle
Kyoko Matsukawa, piano	E. Elgar (1857 – 1934): Sellokonsertto e-molli, op. 85 I. Adagio – Moderato II. Lento – Allegro molto
- Väliaika -	Esa Korja, sello Kyoko Matsukawa, piano

Tässä on pätkä toisen osan viimeisimmästä versiosta. Osan lopussa on hauska kuriositeetti selvästi havaittavissa. Tahdista 151 eteenpäin sello soittaa jankaavaa tritonusta sävelillä dis-a. Enharmonisesti es-a.

The image shows a handwritten musical score for a cello part. It consists of five staves of music. The first staff, labeled 'Violoncello', starts at measure 139 and is written in bass clef. The second and third staves start at measure 144 and are written in treble clef. The fourth staff starts at measure 154 and the fifth at measure 158. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are numerous handwritten annotations, including fingering numbers (1-4), slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). The notation is dense and appears to be a working draft or a detailed performance score.