



13 Signs of the Zodiac

Sävellyskonsertin toteuttaminen ja prosessin analyysi

Yamk/musiikki
Opinnäytetyö
20.5.2010

Petri Kentala

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Kulttuuriala		Suuntautumisvaihtoehto Musiikki (YAMK)	
Tekijä Petri Kentala			
Työn nimi 13 Signs of the Zodiac – Sävellyskonsertin toteuttaminen ja prosessin analyysi			
Työn ohjaaja/ohjaajat Leena Unkari-Virtanen, Antti Rissanen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 20.5.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 75 + 2 CD-levyä, 1 DVD	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyö koostuu <i>13 Signs of the Zodiac</i> -sävellyskonsertin taiteellisesta osasta (DVD-tallenne) ja koko työprosessin - säveltämisen, sovittamisen, orkesterin kokoamisen ja harjoittamisen, sekä konsertin valmistelun - kirjallisesta raportoinnista. Työn tarkoituksena oli tuottaa taiteellisesti ammattilaistasoinen konsertti, kehittää tekijänsä työelämävalmiuksia säveltäjänä ja big band -kapellimestarina, sekä kirjallisen reflektion kautta muuttaa opinnäytetyön toiminnallisen osuuden aikana hankitut kokemukset oppimistuloksiksi.</p> <p>Konsertin teemana olivat länsimaiset horoskooppimerkit, joiden kirjalliset luonnehdinnat toimivat sävellysten innoittajina. Sävellykset ja sovitukset on analysoitu kirjallisessa osuudessa kappalekohtaisesti sekä musiikin analyysin keinoin, että kapellimestarityöskentelyn kannalta. Orkesterinjohtajan roolia käsitellään lisäksi yleisellä tasolla toiminnallisen osuuden kokemusten ja havaintojen kautta. Orkesterinjohto tapahtui ohjaavan opettajan alaisuudessa, mutta sävellykset ja sovitukset syntyivät itsenäisenä työskentelynä. Projektin lähtökohtana oli myös yhdistää muusikon ja kapellimestarin roolit orkesterin johtamisessa, mutta lähestymistavasta luovuttiin prosessin alkuvaiheessa, mikä vaikutti toiminnallisen osuuden toteutukseen. Konsertti järjestettiin Metropolia ammattikorkeakoulun Arabian kevät -konsertisarjassa 19.3.2009. Orkesterina toimi Metropolia Big Band.</p> <p>Työprosessin aikana opinnäytetyön tekijä teki hyödyllisiä havaintoja orkesterin johtamisesta, konsertin järjestämisestä, säveltämisestä, big band -kokoontalon soitinten ominaisuuksista, sekä käytännössä toimivien puhallinorkesterisovitusten teosta. Kirjallisen raportoinnin ja tarkastelun tuloksena sävellyskonsertin valmistelun ja suorittamisen aikana saadut kokemukset jäsenyivät tiedolliseksi kokonaisuudeksi, joka on hahmotettavissa myös työprosessin kokemuksen ulkopuolelta DVD-tallenteen, sävellysten partituurien ja kirjallisen raportiosuuden avulla.</p> <p>Työprosessin tarkastelun tuloksena tärkeimmiksi seikoiksi orkesterin johtamisessa ja sävellysten ja sovitusten luomisessa nousivat seuraavat asiat: taiteellisen idean kantavuus sävellyksissä, kokonaisuusien hahmottaminen yksittäisten kappaleiden ja konsertin mittakaavassa, sovitusten soitettavuus, orkesterin soittajien/soitinten mahdollisuuksien hyödyntäminen ja rajoitusten huomioiminen, lyöntikaavojen ja orkesterin johtamiseen tarvittavan motoriikan hallinta, sekä orkesterin käytännön toiminnan tehostaminen.</p>			
Teos/Esitys/Produktio <i>13 Signs of the Zodiac</i> -sävellyskonsertti säv., sov., orkesterinjohto ja konsertin suunnittelu Petri Kentala, videotallenteen ja kuvauksen ohjaus Erkki Pohjanheimo, äänitys Janne Viksten, saliaäni Ilkka Rämä ja Ossi Peltari, valot Sami Sirniö. DVD-tallenne, kesto 51:41.			
Säilytyspaikka Metropolia Ylempi ammattikorkeakoulu, musiikki (Ruoholahti)			
Avainsanat kapellimestarit, konserttitoiminta, orkesterimusiikki, orkesterit – johtaminen, orkesteritoiminta, sovitukset, sovittaminen, sävellykset, säveltäminen			

Degree Programme in Music		Specialisation Music Performance
Author Petri Kentala		
Title <i>13 Signs of the Zodiac</i> – Creating a Composition Concert		
Tutor(s) Leena Unkari-Virtanen, Antti Rissanen		
Type of Work Master's Thesis	Date 20 May 2010	Number of pages + appendices 75 + 2 CDs, 1 DVD
<p>Abstract</p> <p>The thesis reports on the process of composing, arranging and organising a theme concert for a big band. The concert was entitled <i>13 Signs of the Zodiac</i>. The objective of this final project was to create an artistically rewarding concert, develop the musical skills of the author as a composer and conductor, and analyse and discuss the experiences of the process in a written report.</p> <p>The compositions and arrangements of the songs were independently made by the author, but the training of the Metropolia Big Band was supervised by an experienced conductor. The music pieces have been analysed in two ways; through music theory and analysis and from the conductor's standpoint. The conductor's role as a band leader is discussed on a more general level through observations and notes made during and after the rehearsal period and the concert. Part of the original approach was to combine the roles of a musician and conductor when leading an orchestra but the idea was soon rejected by the supervisor, which immediately changed the focus of the work in the making.</p> <p>During the process the author made many useful observations concerning orchestral conducting, organising a concert, composing, qualities of different musical instruments used in a traditional big band setup and arranging. Through written discussion the praxis and observations were transformed into true learning experiences.</p> <p>As a result of the analysis of the artistic process, the following topics stood out to be the most important factors in composing and arranging for a big band, leading of an orchestra and teaching new conductors: the musical idea behind a new composition, playability of arrangements, perceiving "the big picture" on the level of individual songs and concert, making use of the full potential of the musicians and the instruments and taking their limitations into consideration, mastering the conventional beat patterns and making the rehearsal and performance practices of the orchestra more efficient.</p>		
Work / Performance / Project <i>13 Signs of the Zodiac</i> -Concert compositions, arrangements, conducting and concert planning Petri Kentala, video directing Erkki Pohjanheimo, recording Janne Viksten, concert sound Ilkka Rämä and Ossi Pelttari, lights Sami Sirniö. DVD-recording, length 51:41.		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences, Ruoholahti Library		
Keywords arrangements, arranging, composition, composing, concert, conducting, conductor, orchestra		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	2
2 SÄVELLYSTYÖ.....	4
2.1 Taustaa.....	4
2.2 Säveltämisestä.....	7
2.3 Sävellysten ja sovitusten tarkastelua.....	8
2.3.1 Aries (Oinas).....	9
2.3.2 Aquarius (Vesimies).....	11
2.3.3 Taurus (Härkä).....	14
2.3.4 Pisces (Kalat).....	16
2.3.5 Gemini (Kaksoset).....	18
2.3.6 Cancer (Rapu).....	21
2.3.7 Libra (Vaaka).....	23
2.3.8 Scorpio (Skorpioni).....	26
2.3.9 Virgo (Neitsyt).....	29
2.3.10 Sagittarius (Jousimies).....	32
2.3.11 Keskenenäiset sävellykset.....	36
2.4 Yhteenveto sävellyksistä.....	37
3 KAPELLIMESTARIN ROOLI.....	38
3.1 Liike on tärkein, eli käytännön toiminta orkesterin kanssa.....	38
3.2 Taiteellinen johtajuus, yleistä.....	43
3.3 Konsertin sävellysten johtamisesta.....	48
3.3.1 Aries.....	49
3.3.2 Aquarius.....	50
3.3.3 Taurus.....	52
3.3.4 Pisces.....	52
3.3.5 Gemini.....	53
3.3.6 Cancer.....	54
3.3.7 Libra.....	55
3.3.8 Scorpio.....	56
3.3.9 Virgo.....	57
3.3.10 Sagittarius.....	60
3.3 Vastuunkantaja.....	62
3.4 Kapellimestarin kouluttamisesta ja johtamiskäytännöistä.....	64
4 PÄÄTELMIÄ.....	68
4.1 Työn tulokset suhteessa valintoihin ja lähtökohtiin.....	69
4.2 Ajatuksia sävellyks-, sovitus-, ja kapellimestarikoulutuksesta.....	71
LÄHTEET.....	73
LIITTEET.....	75

1 JOHDANTO

Tämän Metropolia Ammattikorkeakoulun ylemmän ammattikorkeakoulututkinnon (YAMK) kirjallisen osuuden tarkoituksena on koota yhteen *13 Signs of the Zodiac* -sävellyskonsertin luomisprosessin aikana syntyneitä huomioita säveltämisen ja luovan työnteon eri vaiheista, sekä kapellimestarin rooliin liittyviä haasteita ja näkökantoja henkilökohtaisen oppimiskokemuksen ja havainnoinnin kautta. Vaikka raportin laatija ja itse taiteellisen työn aktiivinen tekijä ovatkin sama henkilö, on kyseessä kritiikki jo tapahtunutta prosessia kohtaan. Työn tavoite ei siis ole puhtaasti taiteellis-tekninen, kuten esimerkiksi klassisen musiikin opinnoissa pääsoittimesta tehtävä ensikonsertti, jonka tehtävään valittu raati arvioi esityshetkellä, vaan analyysi ja kirjallinen tallenne sävellyskonsertin valmistelun ja toteutuksen prosessista omakohtaisen tarkastelun ja kokemuksen välineillä.

Päättötyöni alkuperäinen tarkoitus oli tuottaa taiteellisesti kunnianhimoinen sävellyskonsertti ja taltiointi, jonka kaikista osa-alueista (sävellys, sovitus, yhtyeen kokoaminen, orkesterinjohto, äänityksen sekä konsertin järjestäminen ja mainostus) allekirjoittanut vastaisi itse. Lopputyön luonne oli siis alunperin vahvasti taiteellisesti painottunut, mutta liian tiukan henkilökohtaisen aikataulun takia kirjallinen osuus valmistui vasta vuosi konsertin järjestämisen jälkeen. Tämän aikavälin antaman perspektiivin ansiosta työn fokus siirtyi lopputuloksesta itse tekemiseen ja koko prosessin analysointiin.

Projektin kesto oli kokonaisuudessaan yli seitsemän kuukautta, joten jokaiseen detaljiin, tai tietyltä näkökannalta oleelliseenkaan asiaan, ei voi puuttua kovin syvällisellä tasolla tämän raportin puitteissa. Tarkoituksenmukaisempaa on nostaa esille esitysvalmiin sävellystyön luomisen kannalta mielestäni tärkeimpiä seikkoja, sekä alleviivata kapellimestarin roolin merkityksellisimpiä tekijöitä pop- ja jazz-musiikin alueella ja soveltaen ns. big band -kokoonpanon kontekstissa.

Yhtenä vaihtoehtona opinnäytetyön kirjalliseksi osuudeksi oli koota sävellyskonsertin järjestämisen aikana syntyneiden kapellimestarikokemusten pohjalta ja innoittamana pedagoginen teos pop/jazz-musiikin kapellimestariopintojen tueksi, jota olisi voinut käyttää myös itsenäisenä oppikirjana itseopiskeluun. Työmäärä aidosti hyödyllisen ja sisällöltään arvokkaan oppaan valmistamiseksi osoittautui kuitenkin liian suureksi YAMK-opintojen aikana toteutettavaksi. Ajatus nimenomaan orkesterinjohdon käytänteisiin pureutuvan suomenkielisen oppaan kirjoittamiseksi jäi kuitenkin elämään ja toteutuu toivottavasti myöhemmin työelämän puitteissa. Hyvä johdatus suomalaisten big band -orkesterien historiaan ja käytännön elämään on Hanna Talasniemen toimittama ja Suomen Big Band -yhdistyksen kustantama *Big Band -käsikirja* vuodelta 1998.

Raportissa itse sävellystyö ja siihen läheisesti liittyvät osa-alueet (orkestrointi, sovitus jne.) on erotettu omiksi luvuikseen (luvut 2-2.4) ja vastaavasti kapellimestarin toimenkuvaan kytköksissä olevat aihealueet (mm. organisointi, harjoitusten vetäminen, johtamiskäytänteet, konsertin toteutuminen) omiksi osioikseen (luvut 3-3.4). Tärkeää on huomata, että käsitellyssä opinnäytetyössä kapellimestarin ja säveltäjän osuuksista vastaa sama henkilö. Tästä syystä kapellimestarin työtä käsittelevän osuuden perspektiivi on suppeampi kuin esimerkiksi alan pedagogisissa teoksissa ja nykyisessä kapellimestarien koulutuksen painotuksissa, joissa omaksuttavan teoksen ymmärtäminen ja sisäistäminen on prioriteeteissa etusijalla (Barber & Bowen 2010).

Olen eritellyt omiksi luvuikseen (4-4.2) myös omat kokemukseni ja havaintoni prosessista sekä yhteenvedon ja ajatuksia siitä, mihin pop- ja jazz-musiikin alalla kapellimestarien ja säveltäjien koulutuksessa painopisteet voisi laittaa ja mitkä kokemusteni pohjalta ovat tärkeimmät seikat taiteellisesti tyydyttävän lopputuloksen aikaansaamiseksi. Kyseisten lukujen erottamisella sävellysten ja harjoitusprosessin analyysistä voidaan selventää eroa henkilökohtaisten kokemusten ja tunneperäisten aistihavaintojen sekä analyyttisemmän oivaltamisen ja päättelyn välillä, vaikka raportissa käsiteltävät asiat osin limittyvätkin päälukujen välillä toisiinsa.

Konserttitallenne (CD-äänilevy, liite 1) ja sen sisällysluettelo (liite 2), sävellysten partituurit, keskeneräisten sävellysten hahmotelmat ja sävellysten työstövaiheessa käytetyt MP3-tallenteet (CD-datalevy, liite 3) ovat kirjallisen raportin liitteinä, ja niiden seuraaminen yhdessä tekstiosuuden kanssa on välttämätöntä työn luonteen (taiteellisen prosessin analysointi ja raportointi) takia. *Kaikki nuottimateriaali on pdf-tiedostomuodossa.* Lisäksi liitteenä on konsertin monikameratallenne (DVD-levy, liite 4) kapellimestarityöskentelyn seuraamiseksi ja konsertin käsiohjelma (liite 5).

2 SÄVELLYSTYÖ

2.1 Taustaa

Sävellyskonsertin *The 13 Signs of the Zodiac* taiteellinen johtoajatus oli luoda musiikillinen vastine länsimaisille horoskooppimerkeille, eli säveltää jokaista tähtikuviota ja ajanjaksoa kuvaileva ja heijastava, kestoltaan vajaa 10 minuuttia oleva kappale. Alussa vaihtoehtona oli käyttää viihdeorkesterin kaltaista puhallinorkesterikokoonpanoa, mutta käytännön elämään liittyvän pohdinnan, aikataulutuksen, sekä muiden realiteettien huomioimisen jälkeen alustavien sävellyshahmotelmien toteuttamiseen soveltuvaksi kokoonpanoksi muodostui jazz-musiikin perinteessä vakiintunut ison puhallinorkesterin muoto, eli big band -orkesteri (Talasniemi 1998, 15, 46-47, 50) lisättynä kahdella soittajalla (vuorotteleva ykköstrumpetisti sekä huilisti). Kaikki orkesterin soittajat olivat joko Metropolian pop/jazzmusiikin koulutusohjelman tai Pop & Jazz Konservatorion opiskelijoita. Koska konsertti oli YAMK-opintojen päättötyö, tuotanto voitiin toteuttaa Metropolia Ammattikorkeakoulun tiloissa ja kustannuksella. Tämä järjestely vapautti henkilökohtaisia resursseja projektin taiteellisen puolen käsittelemiseen teknisten käytännön järjestelyjen sijaan.

Myös kapellimestarin ja muusikon roolin yhdistäminen allekirjoittaneelle oli vaihtoehtona, mutta ohjaavan opettajan (MuM Antti Rissanen) näkemyksen mukaan kyseessä olisi enemmän kompromissi kapellimestarin ja muusikon roolin välillä kuin suuremman vaikutusvallan saavuttaminen orkesterin tulkinnasta, joten tämä vaihtoehto hylättiin. Tosin jazzmusiikin historia tuntee lukuisia puhallinorkestereita, joiden johtajat myös soittivat orkesterinsa mukana, mm. Duke Ellington, Dizzy Gillespie ja Buddy Rich (Dunscomp 2002, 139, 144-145). Heidän yhtyeensä mainittaessa täytyy huomioida orkestereiden ammattimainen luonne ja esitettävän materiaalin hioutuminen

esiintymislavoilla niin vaivattomasti soitettavaksi, ettei erillistä kapellimestaria kyseisten mestarien orkestereissa tarvittukaan.

Big band -yhtyeiden historiassa ei ole poikkeuksellista, että orkestereiden esittämä musiikki on alunperin sävelletty muuhun yhteyteen ja erikseen sovitettu big band -kokoospanolle. Joillakin vakituisesti toimineilla yhtyeillä oli jopa omat vakisovittajansa, joiden rooli bändille ominaisen tulkinnan syntymisessä on kiistaton. Osa tunnetuimmista big band -johtajista toisaalta myös sävelsi, sovitti ja johti omaa materiaaliaan, joten *13 Signs of the Zodiac* -projektin lähestymistapa ei ole lajissaan poikkeuksellinen, vaan yksi variaatio ammattimaisessa käytössä olleista/olevista toimintamalleista. (Dunscomp 2002, 136-148)

Konserttikokoonpano projektissa oli seuraavanlainen:

5 x trumpetti (yksi lead-stemman tuplaaja/vuorottelija)

3 x tenoripasuuna

1 x bassopasuuna

2 x alttosaksofoni

2 x tenorisaksofoni

1 x baritonisaksofoni/bassoklarinetti

1 x poikkihuilu

1 x rummut

1 x kontra-/sähköbasso

1 x piano/koskettimet

1 x sähkökitara

Horoskooppeja käsittelevää kirjallisuutta on runsaasti saatavilla ja oleellisena huomiona mainittakoon, ettei kyseessä ole korkeakoulutraditiossa tieteelliseksi ajateltu kirjallisuus, vaan ajanvietteeseen ja viihteeseen verrattavissa oleva proosa, jonka yhteys reaalimaailmaan syntyy viitattaessa kerronnan osalta historiallisiin kirjoituksiin (horoskooppien ja tähtikuvioiden syntyyn liittyviä tarinoita löytyy jo antiikin kirjallisuudesta), ja planeettojen ja muiden taivaankappaleiden liikkeiden osalta löyhästi tähtitieteellisiin havaintoihin ja tieteellisesti mitattuihin, todennettuihin tietoihin (Forsius 2010). Horoskooppeja ja niiden kuvailuja eri julkaisuissa on siis käytetty sävellystyössä varsin vapaasti taiteellisina innoittajina ja mielikuvien herättäjinä.

Tavallisesti esitettyjen kahdentoista horoskoopin lisäksi konsertin alkuperäiseen ideaan kuului vielä kolmastoista merkki, Käärmeenkantaja, jonka kuulumisesta vuodenvuoroon ei ole yhteistä näkemystä alan harrastajien piirissä (Oja 1999, 121). Tämä mahdollisti aiheen vieläkin vapaamman käsittelyn säveltämisen osalta ja karun pragmaattiselta kannalta antoi väylän käyttää vuosien varrella kertyneitä musiikillisia motiiveja ja teemoja sävellystyön raaka-aineina.

Varhaisimmat sävellyskokonaisuuden aiheet ovat vuodelta 2003 ja tuoreimmat vuodelta 2009, jonka maaliskuussa teos esitettiin. Ajankäytöllisistä syistä ja varsinkin henkilökohtaisen elämän aiheuttamista kiireistä johtuen esitettävään muotoon ehti kymmenen kappaletta kolmestatoista. Taiteelliselta kannalta tämä oli tietenkin takaisku työlle, olihan koko teos suunniteltu dynamiikaltaan ja draaman kaareltaan kolmentoista kappaleen mittaiseksi. Kokonaisuus tuli kuitenkin siedettäväksi valmiiden kappaleiden vapaan, alkuperäisestä vuodenvuoroon liittyvästä järjestyksestään poikkeavan esittämisjärjestyksen ansiosta. Konsertin kesto oli yhteensä noin 50 minuuttia, mikä on kohtuullisen hyvin täysin uuden materiaalin esittämiseen soveltuva pituus, kun kuulijoilla ei voinut olla minkäänlaista kosketuspintaa säveltäjän aiempiin töihin, olihan kyseessä säveltäjän ensikonsertti.

Suurin osa itse sävellystyöstä tapahtui vuoden 2008 syksyllä ja osin talvella 2009 sovitus- ja orkestrointivaiheiden jatkuessa teoksen kenraaliharjoituksiin asti. Ylempään ammattikorkeakoulututkintoon tähtäävät opinnot alkoivat elokuussa 2008 ja kapellimestarityön opiskelu alkoi lokakuussa 2008 pääosin MuM Antti Rissasen johdolla. Muita mainittavia opintoihin sisältyviä ohjaajia kapellimestarityöskentelyn osalta olivat Metropolian musiikin koulutusohjelman yliopettaja MuL Pekka Helasvuo ja kuoronjohdon opettaja MuM Saara Perkola. Sävellys- ja sovitustyön opinnoissa opettajana toimi säveltäjä MuM Pessi Levanto.

Teos esitettiin Pop & Jazz- konservatorion Arabia-salissa 19.3.2009. Salin ääni- ja valoteknisestä puolesta vastasivat Ossi Peltari, Ilkka Rämä ja Sami Sirniö. Äänityksestä huolehti Metropolia ammattikorkeakoulun oppilaat Janne Vikstenin toimiessa ohjaavana opettajana. Monikamera-ajolla toteutettu taltiointi tapahtui Metropolia ammattikorkeakoulun oppilaiden työnäytteenä ohjaaja/tuottaja Erkki Pohjanheimon ohjauksessa. Projektituottajana ammattikorkeakoulun puolesta toimi Pirjo Aittomäki.

2.2 Säveltämisestä

Konsertin teeman varmistuttua alkoi jokaisen horoskooppimerkin musiikillisen "luonteen" tai representaation pohdinta. Jokaiselle tähtimerkille tuli saada vahva oma tunnelmansa, joiden hahmottaminen lähti pääsääntöisesti harmonisen ja rytmisen tematiikan luonnosten pohjalta, ei niinkään vahvojen tai itsenäisten melodisten motiivien tai teemojen johdattelemina.

Monet alussa hahmotellut melodiset motiivit kääntyivät sävellystyön edetessä riffin kaltaisiksi melodisrytmisiksi taustaelementeiksi,¹ jotka toistuvan luonteensa takia hahmottelivat myös harmonian muotoutumista. Tässä mielessä sävellystapaa voisi verrata ohjelmalliseen lähestymistapaan tai elokuvamusiikin säveltämiseen, missä tapahtumat tai henkilöahmot on määritelty ennalta ja säveltäjän työnä on joko alleviivata ja vahvistaa, tai tuoda suoraan ilmi hahmoihin ja tarinaan liittyviä tunteita ja tunnelmia musiikin kielellä, ohi visuaalisen ja kerronnallisen informaation. Vaikka puhdasmuotoisien, symboloivien musiikillisten aiheiden käyttöä ei sävellyksissä ilmenekään selkeässä kerronnallisessa muodossa (vrt. esim. Richard Strauss: *Tod und Verklärung*, opus 24, 1889), ei sävellysten eteneminen myöskään noudata länsimaisessa taidemusiikissa paljon käytettyä, motiivien kehittelystä lähtevää temaattista sävellystekniikkaa (Pohjannoro 2008).

Jäljelle jää lähempänä nykyisen populaarimusiikin rakennetta ja estetiikkaa oleva sävellystyylili, jossa rakenteet ovat selkeästi erotettavissa melodisten aiheiden esiintyessä paikoin jopa identtisinä; melodiset motiivit ja teemat toistuvat kappaleissa ilman jatkuvaa muokkaamista tai evoluutiota, joka vääjäämättömästi johdattelisi muunnelmien kautta uuteen suuntaan tai kappaleen seuraavaan osaan. Rytmikka säilyy lähes jokaisessa konserttikokonaisuuden kappaleessa rakenteen osien välillä hyvin samankaltaisena ja osin tanssillisena. Tiettyjen kappaleiden blues-rakenteet (Aquarius, Sagittarius) pedattuine soolopaikkoineen viittaavat jo 1900-luvun alkupuolella jazz-musiikissa yleisesti käytettyihin sovitus/sävellysratkaisuihin (Courlander 1963, 31-32, 124-125). Nämä kaksi sävellystä ovat myös selkeimmin perinteisen big band -musiikin tradition jälkeläisiä ja siihen suhteutettavissa, joten kyseisten kappaleiden analyysi voi olla myös lukijalle luvun 2 mielenkiintoisinta antia.

1 Musiikillisia termejä koskien kts. Talasniemi 1998, 52, 181-183.

Osa sävellysten aineksista on koottu vuosia aiemmin talteen laitetuista omakohtaisista musiikillisista oivalluksista tai sävellystöiden hahmotelmista, ja osa kappaleista on täysin uusia, ko. prosessin alkamisen jälkeen aloitettuja sävellyksiä. Tästä johtuen kappaleiden välille syntyi suuria tyyllisiä eroavaisuuksia, mutta myös toivottavaa itsenäisyyttä. Vaarana on toisaalta liian heterogeenisen kokonaisuuden runnominen väkisin samaan asiayhteyteen. Näistä vanhemmista ideoista muotoutui kokonaisia kappaleitakin ilman suuria muokkauksia (Aries, Pisces, Taurus, Scorpio), toisessa ääripäässä on pienen yksittäisen rytmisen oivalluksen päätyminen rumpusoolon taustakuvioksi (Virgo).

Jokaiselle konsertissa esitetyille kymmenelle kappaleelle on oma alalukunsa, joissa käydään läpi kunkin kappaleen syntymiseen vaikuttaneita seikkoja, sekä sävellystyön aikana havaittuja haasteita. Samalla pyrkimyksenä on analysoida, työn laajuuden puitteissa, kappaleita sävellyksinä ja kriittisesti tarkastella vahvimpia ja heikoimpia ratkaisuja niin taiteellisesti, kuin teknisesti (mm. orkestrointi, stemmojen muodostus, soitettavuus). Kolme keskeneräistä sävellystä Capricorn (Kauris), Leo (Leijona) ja Ophiuchus (Käärmeenkantaja) on käsitelty lyhyesti omassa alaluvussaan 2.3.11. Konsertin toteutukseen ja esityksen valmisteluun liittyvät aiheet käsitellään sekä sävellyskohtaisesti, että yleisemmällä tasolla luvussa 3.

Sävellyks- ja sovitusprosessin kuvailun ja analyysin ymmärtämisen kannalta on välttämätöntä, että lukija seuraa sekä tekstissä kulloinkin käsiteltävän kappaleen sähköisessä muodossa olevaa partituuria (PARTITUURIT-kansio, liite 3), että ääni- tai videotallennetta (liitteet 1 ja 4). Lisäksi liitteellä 3 (data-CD) on NUOTIT- ja MP3-kansiot, jotka sisältävät pdf- ja mp3-tiedostoja sekä valmiiden, että keskeneräisten sävellysten taustojen selventämiseksi.

2.3 Sävellysten ja sovitusten tarkastelua

Kappaleet käsitellään *The 13 Signs of the Zodiac* -konsertin esittämisjärjestyksessä. Järjestys on siis taiteellinen ratkaisu, ei vuodenkiertoon perustuva, kuten horoskooppien järjestys astrologiassa. Työssä raportoidaan ja kuvaillaan sävellyskonsertin toteuttamisen koko prosessia, joten kunkin kappaleen osalta on pyritty nostamaan esiin sävellyksen merkityksellisimmät piirteet ja työskentelyvaiheet, ei luoda tyhjentävää musiikillista analyysia laajassa musiikkihistoriallisessa kontekstissa.

2.3.1 Aries (Oinas)

Oinaaseen ja sen hallitsijaan Marsiin liitetään impulsiivisuus ja aggressiivisuus... Vilpittömyys ja suorasukaisuus ovat mieluisimpia toimintatapoja... Itseluottamus ja usko omiin mahdollisuuksiin ovat periaatteessa hyvät... Energiaa ja yrittämisen halua on paljon, joskin asiat jäävät usein keskeneräisiksi. On tärkeää, että toiminta tapahtuu omilla ehdoilla. (Ljunberg 1994, 13)

Oinasta esittävä kappale syntyi kokonaisuudessaan jo ennen YAMK-opintojen aloitusta. Alkuperäinen versio oli sähköpianolla tallennettu kokonaisuus, joka täytyi enää muokata valitulle kokoonpanolle soveltuvaksi (MP3 1, liite 3). Kappaleen funk-henkinen² ja paljon rytmisiä ennakkoja sisältävässä rytmiiikka, sekä melodian ja rakenteen vääjäämätön eneminen luovat omaleimaisen ja vahvan tunnelman, joka soveltuu hyvin Oinaan kuvailemiseen. Myös alkuperäisen version improvisoidut osuudet päätyivät sävellyksen läpikirjoitetuiksi osuuksiksi sellaisenaan (partituurin tahdit 62-71 ja 80-88). Ensimmäinen haaste sovitusyössä olikin saada pianon koskettimistolla tuotettu soitto sopimaan puhaltimien soitettavaksi.

Alkuperäinen taiteellinen näkemys oli lähtökohtaisesti oleellisempi kuin sovituksen soitettavuus, joten esimerkiksi aivan kappaleen alussa tallenteella (1 – Aries, liite 1) kuultava pasuunoiden osuus (tahdit 1-8) aiheutti soittajille teknisiä haasteita vetojen ja synkopoidun, kuudestoistaosanuottien varaan rakentuvan rytmiiikan osalta. Orkesteriharjoituksissa käydyn keskustelun jälkeen melodia ja pasuunastemmat koettiin kuitenkin mahdollisiksi soittaa. Sävellajinkin säilyessä originaalin mukaisena kulkeutuu intron melodia pasuunoiden melodian soittoon soveliaamman rekisterin alapuolelle (alimmillaan pieni f). Tästä aiheutui soinnin "mutaantuminen" ja pasuunoiden ilmaisuvoiman heikkeneminen, mikä on selkeästi kuultavissa tallenteelta. Dynamiikan vaihtelua muuten tasaisesti sykkivässä kappaleessa haettiin ennen kaikkea soitinryhmien ja soittimien vaihtelujen avulla. Tällä tavoin tuotettu efekti osoittautui kappaleen intron ja saksofonimelodian taitteessa (tahdit 9-16) liiankin dramaattiseksi saksofonin jäädessä yksin kannattelemaan melodista vastuuta ja orkesteritaustojen kadotessa kokonaan komppia lukuunottamatta.

Intron (tahdit 1-8) ja A-osien melodiat (tahdit 9-16,17-24) ovat vahvasti synkopoituja ja rytmisesti aktiivisia. Vastapainoa niille antavat B-osien melodian (tahdit 25-32) pitkät, horisontaaliset linjat, joita pasuunoiden mahdollisimman pienellä liikkeellä vaihtuvat sointutaustat korostavat. Myöhemmissä B-osissa (tahdit 45-52, 72-79) myös rumpali

² Kts. myös s. 29.

vahvistaa orkesterin sointiväriin leventymistä siirtymällä soittamaan komppipeltiä hihat-symbaalien sijaan. Huomionarvoista on, että kaikki edellä mainitut melodiaosuudet koostuvat kahdesta neljän tahdin mittaisesta yksiköstä, joista jälkimmäinen on muunnelma edeltävästä. B-osissa yksiköiden rytmikin on identtinen, vain kaksi säveltä eroavat sekunti-intervallin verran toisistaan jälkimmäisessä motiivissa (tahdit 27-28 vs. 31-32).

A-osien harmonia perustuu sointujen perussävelen käyttöön yläpuolisena johtosävelenä niin, että pariton tahti on "dominantti" parillisen tahdin soinnulle. B-osien lopussa D^7 -sointu toimittaa dominantin virkaa F-mollille siirryttäessä (esim. tahdit 32-33) terssisuhteisuudestaan huolimatta. F#-sävel on kirjoitettu trumpeteille enharmonisesti Gb-säveleksi, jotta soittajille syntyisi käsitys yläpuolisesta johtosävelestä F-sävelelle.

Trumpettien ylärekisterin käyttö B-osissa (tahdit 25-32, 45-52, 72-79) sekä taustaosuuksien iskuissa (tahdit 53-62) osoittautui haastavaksi oppilasorkesterin toteutettavaksi, joten joitain kompromisseja jouduttiin tekemään iskujen ylä-äänten etenemisen osalta soitettavuuden hyväksi. Samoin kappaleen loppupuolella esiintyvät vaskien pitkät äänet (tahdit 80-88) vaativat soittajilta kestävyyttä.

Sävellyksen C-osan (tahdit 53-62) baritonisaksofonin ja bassopasuunan yhteismelodia noudattaa muista melodioista tuttua kahdeksan tahdin muotoa lisättynä kahden tahdin "hännällä", joka antaa pienen poikkeaman muuten jäykästi neljän tahdin yksiköissä etenevälle kappaleelle. Osion funktio on toimia välittäjänä saksofonien soli-osuudelle³ (tahdit 62-71) ja samalla esitellä uusi sointiväri orkesterista, joka osaltaan auttaa luomaan Oinaalle ominaista, eteenpäin puskevaa tunnelmaa. Tätä vaikutelmaa lisäävät vaskien tekemät, kahdeksasosapoljentoisien välisille kuudestoistaosille sijoittuvat laajat sointuhajoitukset, joiden ylimmät äänet liikkuvat aivan orkesterin äänialan toisessa päässä.

Kappaleen keskivaiheilla (tahdit 62-71) esiintyvä saksofonien soli-osuus säilytettiin melodian osalta myös täysin identtisenä alkuperäisen sävellyksen kanssa. Melodia koostuu kahden tahdin mittaisista, alunperin sähköpianolla soitetuista soolofraaseista (poikkeuksena tahti 71, jolla ei melodista merkitystä olekaan). Soolon ollessa kyseessä ei sekvenssien ja muiden rytmikkaan perustuvien motiivien käyttö ole täysin poissuljettua (vrt. Backlund 1983, 64, 76), tosin melodisen painoarvon lisäämiseksi

3 Myös muita nimityksiä käytetään, kuten sektio- tai ensemble-soolo. Kts. Talasniemi 1998, 54.

alkuperäistä linjaa olisi hyvin voinut muokata kokonaisuuden hyväksi periaatteen sijaan. Osuuden stemmojen osalta ongelmia tuotti melodian aktiivisuus yhdistettynä väliaikaisten etumerkkien esiintymiseen, jolloin satsin sovittamisen tarkoituksena oli lähinnä löytää pienin mahdollinen liike sävelten ja sointujen välille stemmojen soitettavuuden ollessa tärkeintä.

Oleellista melodian ja kappaleen estetiikan kannalta oli stabiili, ei liian hätäinen tempo, sekä rytmiiikan kolmimuunteisuus kuudestoistaosien tasolla, mikä ei välity parhaalla tavalla esityksessä. Kantavana ajatuksena oli myös säilyttää alkuperäisen version spontaanius melodiankäsitteilyn ja rytmisektion toiminnan osalta, joka pitkälti onnistuikin. Samoin orkestraatio on johdantoa ja välikettä (tahdit 33-36) lukuunottamatta onnistunut luomaan vaihtelevan ja soittimien luonnollisia ominaisuuksia myötäilevän kaaren.

2.3.2 Aquarius (Vesimies)

Vesimiehen merkki ja Uranus-planeetta viittaavat radikaaliin ja uudistavaan mieleen, riippumattomuuteen ja henkisen kehityksen tärkeyteen. Vanhojen kuvioiden poistuminen uuden ja paremman tieltä tuntuu luonnolliselta ja oikealta... Sitoutuminen rakkaussuhteeseen voi aiheuttaa tässä merkissä ongelmia. Vapaus ja oikeus päättää itse elämästään voivat syrjäyttää kumppanuuden konservatiiviset muodot. (Ljunberg 1994, 18)

Sävellyksen ensimmäinen kiinne kohta oli tunnelman aaltoilu duurin ja mollin välillä, mikä soveltuu kuvaamaan Vesimiehen uudistushaluista luonnetta. Samoin 6/4-tahtilaji (painotus tahdin 1. ja 4. neljäsosalle) antoi mahdollisuuden keinuvampaan poljentoon kuin stabiilimpi 4/4-tahtilaji (MP3 2, liite 3). Vesimiehen "radikaaliutta" heijastavat vielä teeman sisällä olevat poikkeavan pituiset tahdit ja samassa oktaavialassa olevien pienen ja suuren terssin välille syntyvä pieni sekunti, joka toimi kappaleen harmonisena motiivina ja osittain antoi inspiraation melodialle. Kappaleen melodia syntyi kuitenkin viimeisenä harmonian, rakenteen dynamiikan, sekä perusrytmiiikan hahmottumisen jälkeen.

Aquarius on tyyliiltään selkeimmin big band- tai mainstream jazz -tyyliin (Shipton 2001, 638) sävelletty kappale, jonka omaksuminen tyyliillisesti sujuikin soittajilta kohtuullisen helposti. Myös sävellyksenä Aquarius tuntuu yhdeltä eheimmistä melodis-rytmisen kielensä ja tutunoloisen sointurakenteensa ansiosta, joka on pienistä variaatioistaan huolimatta (kts. s. 12) kahdentoista tahdin duuri blues (Tabell 2004, 55). Soittimien

äänialat on hyödynnetty tasapainoisesti, sointurakenne tuntuu loogiselta jazzmusiikin traditiossa, ja rakenteen sekä sointujen dynamiikka on kohdillaan kasvattaen jännitettä aina "tehostettuun" loppuun saakka (tahdit 136-140).

Intron pianon ja kontrabasson soolo-osuudet (tahdit 1-20) antavat kuulijan rauhassa hahmottaa pienen ja suuren terssin dissonanssin, joka toistettuna laimenee ja saavuttaa länsimaiseen musiikkitraditioon tottuneen sävelkorvan hyväksynnän yhtenä sointumahdollisuutena muiden joukossa. Aquariuksen sointurakenne poikkeaa kahdentoista tahdin blues-rakenteesta sointumuotojensa osalta, sillä teemassa tahtien lukumäärä pitää paikkansa, vaikka kaksi niistä onkin 4/4-tahtilajissa. Perinteisessä versiossa kaikkia sointuasteita edustaa dominanttiseptimisointu, mutta Aquariuksessa dominanttisoinnun kaltaisen jännitteen tuottaa duurikolmisointuun lisätty molliterssi.

Basson soolo-osuus katkeaa yllättävästi koko orkesterin aksentoidulla ja lyhyellä, kaksi 4/4-tahtia sisältävällä tutti-osuudella tahdista 21 eteenpäin. Samaa tehokeinoa on käytetty teeman lopussa (tahdit 32-33). Kappale ikään kuin potkii itseään eteenpäin, jotta tunnelma ei jämähdä tuttuun ja turvalliseen, vaikkakin keinuvaan poljentoon kahdentoista tahdin blues-sointukierrossa. Teema esitellään vain kerran ennen sooloja, mikä on – pitkästä introsta huolimatta – kappaleen tempon huomioon ottaen nopea siirtyminen soolo-osuuksiin. Teeman kertaus antaisi levollisemmän kokonaisvaikutelman ja mahdollisuuden kuulijalle vielä paremmin asettua kappaleen tunnelmaan. Toisaalta käytetty rakenteellinen ratkaisu sopii Aquariuksen luonnekuvaukseen.

Saksofonien tulkitsema teema (joka alkaa varsinaisesti koholla tahdissa 23) koostuu selkeästi erillään olevista fraaseista, joissa on käytetty harmoniassa esiintyvää ideaa aaltoilemisesta duurin ja mollin välillä. Käytännössä tämä tarkoittaa sävelten lainaamista saman toonikan omaavasta mollisävellajista ja blues-asteikosta, mikä on jazz-musiikissa tavallista (Tabell 2004, 69, 85). Fraasien rakenteen puolesta huomionarvoista on niiden rytmisen painotus iskullisille tahdinosille, paikoin jopa naiivin tuntuisesti. Esimerkkeinä tästä ovat fraasien päättyminen tahdin ensimmäiselle neljäsosalle tahdeissa 24 ja 26 (periaatteessa myös tahdissa 30), sekä melodian selkeät 1/4-nuotit tahdin 27 neljännelle neljäsosalle ja tahdin 29 ensimmäiselle neljäsosalle. Tahdeissa 32 ja 33, joissa tahtilaji onkin 4/4, ovat fraasien loput taas ennakkokoiskuja seuraavan tahdin ensimmäiselle neljäsosalle. Tahdeissa 34 ja 35 ei itsenäistä melodiaa enää esiinny, vaan saksofonien äänet ovat osa isompaa sointusatsia.

Perinteiseen big band -orkesterien traditioon kuuluivat myös ajoittain soitinten soolo-osuuksien alkuun tulevat tauot, joiden aikana solisti sai "ajaa itsensä sisään" (vrt. Talasniemi 1998, 54). Ensimmäisenä tulevan, heti teeman jälkeen alkavan tenorisaksofonin soolon alussa (tahti 35) on hyödynnetty tätä tehokeinoa trumpettisoolon alkaessa suoraan edellisen loputtua (tahti 60). Soolojen taustat kasvavat hiljalleen kasvattaen intensiteettiä tulevaa iskualan ja sävellajin vaihdosta varten. Taustaosuuksissa on hyödynnetty ennen kaikkea rytmistä ajattelua painottaen melodiasta poiketen heikkoja tahdinosia ja myös tahtiviivojen yli menevää sekvenssiä (tahdit 52-54).

Tahdista 82 alkaen tasajakoisilla kahdeksasosanuoteilla pohjustettu, ja tahdissa 83 realisoituva rytmiiän painotuksen muutos (2 – Aquarius, liite 1 ja MP3 2.1, liite 3) neljäsosilta pisteelliseen neljäsosaan (6/4 vs. 12/8), sekä sävellajin vaihdos G-duurista F-dooriseen aiheuttavat dramaattisen muutoksen kappaleen kulkuun. Tahdeissa 87-109 esiintyvä melodia on lainattu säveltäjän aiemmin tekemästä, täysin erityyillisestä kappaleesta (NUOTTI 1, liite 3). Tämä alunperin sähköpianolla tulkittu melodia on Aquariuksessa jaettu kaikkien puhallinsektioiden kesken. Tässä tapauksessa melodian ambitus tuotti soitinryhmien välille jaettunakin ongelmia soitettavuuden ja soitinryhmien yhteissoinnin kannalta.

Rytmiikaltaan ja koko olemukseltaan vahvasti kappaleen alussa esitellystä teemasta poikkeavan osuuden lisääminen on tyyllinen riskinotto, ja toteutus hipoo hyvän maun rajaa kontekstissaan. Vesimiehen luonnekuvaukseen tämä muutos toisaalta soveltuu, joten taiteellisen näkemyksen voidaan katsoa olleen alisteinen kokeilunhalulle ja horoskooppien luonnehdinnan antamalle lähtökohdalle. Myös väliosan melodiassa runsain määrin esiintyvät hajasävelet, sekä vaihtelu duuriin ja mollin välillä (tahdissa 105 tapahtuva muutos F-mollista F-duuriin), sopivat kappaleen kokonaisteemaan.

Tahdeissa 110 ja 111 pedataan vaihdos takaisin alkuperäiseen sävel- ja tahtilajiin kaikkien puhaltimien soittaessa neljäsosatriolia, jonka yksi neljäsosa vastaa tahdista 112 eteenpäin 6/4-tahtilajin varsinaista tahdin neljäsosaa.

Teema toistuu alun tutti-iskuineen tahdista 112 alkaen identtisenä sävellyksen ensimmäiseen teemaan nähden ja tahdista 125 alkaen teema kerrataan toistamiseen. Tahdin 136 nostatuksen jälkeen seuraa lopetus, jossa $D^{7\#9}$ ja $C^{7\#9}$ -dominanttisoinnut vuorottelevat ja melodiariffin toistolla haetaan kappaleelle sopivan latautunutta ja

terävää lopetusta (tahdit 137-140), jossa pysäytys antaa rumpalille mahdollisuuden valmistaa lopetusiskut, joista viimeinen on fermaatti – varsinkin komppisektion ja lead-äänien (sektioiden melodialinjojen) soittajien näytön paikka (vrt. Talasniemi 1998, 54).

2.3.3 Taurus (Härkä)

Härkä ja sen hallitsija Venus edustavat Oinaan tavoin kevään aistivoimaa ja luonnollisuutta... Kauneus ja sopusointu liittyvät usein materiaalisiin asioihin kuten hyvään taloudelliseen menestykseen, nautinnollisiin ruoka- ja juomahetkiin, sekä seksuaalisuuteen... Mustasukkaisuus ja suuri turvallisuuden ja muuttumattomuuden tarve ovat tyypillisiä Härän heikkoja puolia ja uskollisuus, luotettavuus ja ennustettavuus tärkeitä arvoja. Vanhasta ja koetellusta kiinni pitäminen ja hidas, mutta vakaa rakentaminen kuuluvat Härän tyyliin. (Ljunberg 1994, 13-14)

Härän teema on kokonaisuudessaan aikaisemmin sävelletty teos, jonka saattamiseksi konserttiin sopivaan muotoon tarvittiin lähinnä sovituksellisia elementtejä. Rakenne, harmonia, bassolinja ja melodian käsittely on kopioitu yksi yhteen alunperin sähköpianolla soitetusta äänitteestä (MP3 3, liite 3). Täten jäljelle jäi lähinnä taustaelementtien, nyanssien ja kompin tarkempi sovittaminen ja orkestrointi.

Härän tasaista ja itsevarmaa elämänasennetta kuvaamaan valikoitui tiukasti neljäsosille jaettu bassolinja, tahdin välein vaihtuva sointu, sekä sudeilla virvelirumpuun soitettu monotoninen taustarytmi. Samoin bassolinjan urkupisteratkaisut kappaleen alkupuolella (tahdit 1-28) symboloivat tasaisuutta ja varmuutta. Musiikillisen mielenkiinnon takia bassolinjan täytyi teeman esittelyn jälkeen irrota ostinatosta ja soittaa ulos sointujen pohjasäveliä tahdistä 29 eteenpäin.

Sähkökitaran legatomainen soitto tukee maltillista etenemistä ja ennakoitavuutta. Rytmiikan kannalta oleellista on nuottien oikeat pituudet, kuten bassokuvion ja kitaramelodian toistuvien sävelien (esim. tahdit 15 ja 23) soittaminen irti toisistaan portatomaisesti.

Kappaleen rakenne (intro-A1-välike-A2-soolo-A3-lopetus) ei sisällä mitään suurta dramatiikkaa rytmisesti, melodisesti tai harmonisesti, vaan pysyy linjassa kappaleen stabiilin tunnelman kanssa. Eloa ja dynamiikkaa syntyy sointivärien kerrostumisesta, esimerkiksi huilun ja saksofonin (tahdit 16-24) sekä vaimentimella varustetun trumpetin ja pasuunoiden (tahdit 24-32) yhtyessä kitaran tulkitsemaan melodiaan. Taustalla olevat saksofonifillit (25-30) kuuluvat nimenomaan taustaan luomaan äänimaisemaa. Teeman

kertautuessa (tahti 39 eteenpäin) mukaan tulevat varsinaiset taustaelementit, eli trumpettien ja saksofonien fill-taustat.

Soitettavien äänten liikuessa soittimen äänialueen keskivaiheilla ja äänenpaineen pysyessä matalana sekoittuvat eri soitinryhmien ja soittimien sointivärit paremmin toisiinsa, ja saadaan unenomainen ja pehmeä yleissointi. Myös crescendon ja diminuendon ahkera käyttö (esim. tahdit 31-38) pitävät sävellyksen pehmeässä horisontaalisessa liikkeessä, kun äänien alukkeet eivät erotu selkeästi.

Ennen kitarasooloa tahdeissa 63 ja 64 esiintyy kappaleen toinen rytmisen tehokeino, eli kompin pysähtyminen fermaatinomaiseen pitkään ääneen (myös tahdit 89 & 90). Kitarasoolon taustalla on toinen näistä kahdesta tehosteesta, eli huilun ja alttosaksofonin neljäsosatriolin limittyminen vaskien soittamaan, kahdeksasosille ja neljäsosille pohjautuvaan, rytmisempään taustakuvioon. Triolit palaavat vielä kahdeksasosien muodossa kappaleen viimeisen teeman ajaksi alkaen saksofonikohosta tahdissa 98. Soolon loppua kohden sointi muuttuu intensiivisemmäksi sointujen edetessä kohti purkautumistaan.

Viimeinen teema alkaa sähköpianon yksin tulkitsemana, jolloin syntyy kaivattu kontrasti kitarasoolon loppuosan kasvulle. Tahdista 99 eteenpäin koko orkesteri liittyy mukaan, jotta kappale saisi rakenteellista ryhtiä. Tahdissa 115 melodia jää hetkeksi pois ja palaa taas pelkällä kitaralla soitettuna tahdissa 123 johtamaan kappaleen loppuun. Näin saadaan aikaiseksi asteittainen kappaleen intensiteetin lasku ja lopetus Härän luonnekuvauksen mukaisesti.

Melodian osalta huomioitavia asioita on toistuva rytmisen ennakoiminen tahdin viimeisellä kahdeksasosalla, vaikka sointu selkeästi vaihtuu vasta seuraavan tahdin ensimmäisellä neljäsosalla (esim. tahdit 9-10). Melodian jännite säilyy aina sen välitellessä soinnun pohjasäveltä ja vastaavasti laskeutuessaan soinnun perussävelelle, esimerkiksi tahdissa 14, saavuttaa hetkellisen lepotilan. Kappale on kirjoitettu H-mollin etumerkein, mutta sointuvaihdokset eivät ilmennä selkeää tonaalista funktionaalisuutta, vaan tunnelma on modaalinen. Tulkinnanvaraista on, onko kyseessä H-aiolinen vai E-doorinen.

Teeman kolmas kierto (tahdit 25-30) poikkeaa kolmella tavalla kahdesta edeltävästä: basso siirtyy D-sävelelle urkupisteeseen, melodia nousee uuteen lakipisteeseen (A-

sävel tahdissa 27) ja sointukierto katkeaa kuuden tahdin jälkeen ilman kahden viimeisen soinnun toistoa. Näin saadaan sävellys etenemään ja melodinen mielenkiinto säilymään ilman liiallista uusien elementtien lisäystä, joka saattaisi horjuttaa kappaleen hypnoottista tunnelmaa.

Teeman muunnelma (osa A2, tahdit 39-64) sisältää kevyttä rytmistä ja melodista muuntelua, esimerkiksi A-sävelen käyttö jo toisessa kierrossa tahdissa 49, sekä tahdeissa 51-54 soinnun perussävelen H sijasta. Viimeisen kierron lopetus (tahdit 63-64) sisältää kaksi uutta tahtia, joissa harmonia on edennyt $F^{\Delta 7\#11}$ -sointuun, joka toimii dominantin tritonuskorvauksena perusduurimuodostaan huolimatta seuraavan soinnun ollessa E_M^9 . Viimeinen teemaosuus A3 ei sisällä enää uutta melodista informaatiota, vaan toistaa edelläkäsiteltyjä osioita.

2.3.4 Pisces (Kalat)

Kaloja hallitsee Neptunus, illusioiden planeetta. Niinpä merkkiä leimaa loistelijas mielikuvitus, herkkyyys, kaiken mahdollisen ymmärtäminen ja pilvilinnoissa ajalehtiminen... Oman tahdon korostaminen, puolensa pitäminen ja aggression ilmaiseminen voivat tuottaa vaikeuksia Kalojen merkissä... Taiteellinen ilmaisu on hyvin vivahteikasta ja värikästä. (Ljunberg 1994, 19-20)

Kalojen herkkyyttä ja tunnepitoista suhtautumista elämään valikoituivat kuvastamaan flyygelitorven ja huilun soittamat intron (tahdit 1-4) ja välikkeiden (mm. tahdit 17-21, 33-36) melodiasekvenssit, sekä pasuunan ylärekisterissä soiva, koristelua lukuunottamatta staattinen melodia (tahdistä 5 alkaen). Samoin melodian taustojen sointiväriin sopivat paremmin vaskien avarampi ja kuulaampi äänimaailma kuin fonien keskiäänisempi ja "tunkkaisempi" sointi. Kitarasoolossa soitinnus on käännetty toisin päin, eli saksofonit soittavat pehmeää sointukerrosta taustalle ja kitara on aktiivinen ja etualalla.

Kalat on myös rakennettu aiemmin sävelletyn työn pohjalta, jonka sähköpianotulkinnasta melodian kulku on orjallisesti kopioitu (MP3 4, liite 3). Näkemyksenä oli tavoittaa näennäisesti spontaanimpi ja vapaampi melodiankäsittely melodian orkesterisovituksen läpikirjoitetusta luonteesta huolimatta. Tarkoituksena oli liittää kappaleeseen myös erillinen johdanto-osuus (MP3 4.1), mutta ajanpuutteen ja selkeän vision puuttuessa osuus jäi toteutumatta.

Vaikka opiskelijaorkesteri olikin kyseessä, olisi melodian varioinnin voinut antaa soittajan itsensä päätettäväksi. Kohtuullisen tiukalla aikataululla läpiviedyt harjoitukset olisivat riittäneet saamaan solistin sisäistämään kappaleen tarpeeksi hyvin, jotta alkuperäisen tulkinnan oleelliset seikat olisivat suodattuneet henkilökohtaiseen tulkintaan. Tallenteesta (4 - Pisces, liite 1) käy selvästi ilmi, että tällä kerralla läpikirjoitettu melodia oli kuitenkin liian haastava luettavaksi konserttitilanteessa yhteisharjoituksista huolimatta. Myös kitarasoolo on kopioitu alkuperäisen sähköpianoversion soolosta mutta tässä tapauksessa konserttitilanteesta käy ilmi, että solisti on onnistuneesti harjoitellut osuutensa.

Äärimmäisen tärkeää herkän yleissoinnin saavuttamiseksi on saada orkesterin eri soitinryhmien äänenvoimakkuudet ja sointivärit tasapainoon, jotta yhdenkin soittajan voimin melodian voi tuoda esiin. Rytmikkää on myös pyritty keventämään soittamalla kuudestoistaosanuotit "ulos" rumpusetin hi-hat-symbaaleilla ja komppipellillä. Samaa funktiota toteuttaa kuudestoistaosien rytmien ennakointi bassolinjassa (esim. tahdit 5-12, 17-20). Melodisen aineksen tulkinnan kannalta oleellista on staccato- ja legato-soiton vuorottelu (esim. tahdit 17-20).

A-osan teema jakautuu kahteen kahden tahdin mittaiseen motiiviin, joista ensimmäisen liike päättyy alas, jälkimmäisen ylös (vrt. esim. tahdit 6 ja 8). Tämä luo jännitteen melodian neljän tahdin yksikön parilliselle puolelle, joka estää melodian pysähtymisen (samaa ideaa on käytetty välikkeiden melodiassa, esim. tahdit 17-20). Puoli- ja kokonuotteihin pelkistettynä teeman osat olisivat hyvinkin yksinkertaiset, mutta rytmien koristelu naamioi rauhallisen melodian todellista aktiivisemmaksi ja valittuun taustarytmiin sopivaksi. Melodian jatko tahdeissa 13-16 on jo todellisuudessakin aktiivisempi liikkeissään, mitä korostaa entisestään erittäin runsas synkopointi. Myös melodian käyminen uudessa lakipisteessään ilmentää luonteavaa melodian kehittymistä.

Samat seikat kertautuvat, kun teema siirtyy tenorisaksofonille tahtien 21-32 ajaksi, ainoastaan rytmien on varioinniltaan rikkaampaa (mm. triolin käyttö) ja melodian huippusävel saavutetaan jo aiemmassa vaiheessa (tahti 24). D-osaksi nimetyin, tahtien 49-52 kolmen sävelen melodia on luonteeltaan rytmisharmoninen, ja sekvenssimäisyydessään toimii vain välikkeenä rakenteen tiheydessä ennen finaalia.

Kappaleen erillisessä loppusoitossa (tahdistä 61 alkaen) on ajatuksena nostaa intensiteettiä perinteisen draaman kaaren mukaisesti särkemättä liikaa sävellyksen

ilmavaa tunnelmaa. Kasvu syntyy erilaisten riffien ja sekvenssien kerrostumisesta sekä sointujen paksuntamisesta ja alleviivaamisesta vaskien "sointumatolla". Soolovuoro on annettu yhtäaikaisesti kitaralle ja tenorisaksofonille, mutta varsinaista yhteissolismia ei konserttitilanteessa päässyt syntymään.

Varsin pitkään jatkuvat sävelkuvioiden toistot eivät ole järin luonnollista soitettavaa puhallinsoittimille, mutta toiston efekti on kuitenkin toimiva. Toisaalta erilainen soitinryhmien käyttö voi olla myös virkistävää, vaikka idea ei sovituksessa olisikaan aivan loppuun asti hiottu soitettavuutta ajatellen. Jotta loppu ei olisi liian iskevä, osa soittimista jää vaivihkaa pois (vaskien ja alttosaksofonin diminuendo tahdeissa 85-86) ja lopetus tapahtuu melodian rytmiselle ennakolle, jota seuraa vielä erillinen loppusointu sävellajin toonikalle (G $\frac{4}{4}$). Soinnun asettelu ei tosin ole soinniltaan tasapainoisin vaihtoehto, ja konsertin yleisö harhautui taputtamaan jo etuiskun jälkeen ennen varsinaista loppusointua (liite 1).

2.3.5 Gemini (Kaksoset)

Kaksosten vilkasta ja uteliasta merkkiä hallitsee Merkurius. Merkille on ominaista suuri liikkuvuus, henkisen kehityksen tarve ja seurallisuus. Mielipiteet voivat vaihtua tiuhaan tahtiin ja innostus syttyy yhtä helposti kuin sammuukin... Rutiini ja pitkäjänteiset hankkeet voivat maistua puulta. (Ljunberg 1994, 14)

Eloisan tähtimerkin luonnehdinnaksi soveltui bossa novan ja samban kaltainen rytmikka yhdistettynä modernin tanssimusiikin aktiiviseen ja toistuvaan bassolinjaan. Myös soitinnus pyrki tukemaan kevyttä ja huoletonta tunnelmaa, sekä kappaleen tanssillista ulottuvuutta. Ehdottomasti oleellisin piirre sävellyksessä on rytmikan tanssittavuus yhdistettynä harmonian antamiin rakenteellisiin jännitteisiin, jotka luovat horisontaalisen ja modaalisen (A-miksolyydisen) tunnelman.

Gemini on sävellyksenä syntynyt ennen YAMK-opintojen aloittamista ja on säilyttänyt alkuperäisen melodian, rakenteen, harmonian, rytmikan ja fraseerauksen, joten sävellystyö on ollut prosessin aikana ennemminkin sovittamista ja orkestrointia (MP3 5, liite 3).

Dance-musiikille tuttu tehokeino on soitinten ja uusien elementtien lisääminen yksitellen kudokseen⁴ - mitä Gemini-kappalekin hyödyntää - jolloin kappaleen intensiteetin ja jännitteen kasvattaminen on mahdollista ilman varsinaisen melodisen tai sävellyksellisesti oleellisen informaation tuottamista. Heti alusta asti kuulijalle annettua tunnelmaa ikään kuin vahvistetaan ja kasvatetaan odottamaan purkausta, joka voi pienimmillään olla esimerkiksi sointuasteen vaihdos muutaman tahdin ajaksi. Minimalistinen metodi antaa yksinkertaisillekin tehokeinoille voimaa. Tällainen lähestyminen on poikkeuksellista perinteisen jazzmusiikin ja big band -tyylisen tulkinnan piirissä, mutta taiteelliselta kannalta rajojen kokeilu on itseisarvokkaasti hyväksyttävää.

Ongelmallisia kohtia sävellyksen soitettavuuden kannalta tuottivat tiukka pitäytyminen joissakin alkuperäisen, koskettimistolla soitetun version ideoissa, kuten esimerkiksi alun esittelyvaiheen taustamelodian toteutus tallenteella (5 – Gemini, liite 1) osoittaa (tahdit 6-16). Melodian suuret hyppyt erityisesti alaspäin ja fraasien sijoittuminen yllättäviin kohtiin rakenteessa vaikeuttavat kuvioiden hahmottamista. Vastaavat dilemmat pätevät väliskeeseen tahdeissa 25-32, joka tosin on intervallirakenteeltaan luonnollisempi soitettava. Samoin tahtien 59-66 melodia on äärimmäisen epälooginen perinteisenä melodiana laulettavaksi. Kysymys on väliskeestä, jonka tarkoituksena on luoda lähinnä vaihtelevaa sointiväriä orkestraation ja korkean oktaavian avulla, mutta kompromissi tiukasti alkuperäisestä muodosta kiinnipitämisen ja melodian laulavuuden kanssa olisi ollut kokonaisuutena parempi ratkaisu.

Kappaleen varsinainen melodia (tahdit 17-24) koostuu kahdesta kahden tahdin mittaisesta fraasista, jossa lyhyet ja pitkät äänet vuorottelevat ensimmäisen tahdin ollessa irtonainen ja toisen legatomainen. Melodia ei perinteisessä mielessä kuljeta kappaleen tarinaa eteenpäin tai ohjaa harmoniaa liikkeellään (melodian kaari alkaa ja päättyy samaan C#-säveleen), vaan sen luonne on rytmisen. Tämä yhdessä intron ja väliskeen rytmisesti ja soitinnukseltaan ilmavan taustamelodian (tahdit 27-32) kanssa alleviivaa Kaksosten yllä kuvailtua huolettomuutta ja hetkessä elämistä.

Tahdista 33 alkaen tenorisaksofoni ottaa melodian haltuunsa ja vasket siirtyvät soittamaan rytmistä taustaa. Tällöin orkesterin sointi muuttuu astetta tukevammaksi, sointiväri selkiytyy melodian ja taustojen kontrastin ansiosta ja soitinryhmien roolit ovat nyt instrumenteille luonteenomaisemmat.

⁴ Kyseisestä tehokeinosta löytyy lukuisia esimerkkejä ao. tyylilajista, mm. Darude: *Sandstorm* (Neo 1999), Fatboy Slim: *The Rockafeller Skank* (Skint Records 1998) ja Daft Punk: *Robot Rock* (Virgin 2005).

Kertosäkeeksi ajateltu legato-melodia tahdeissa 41-46 on sovitettu koko saksofonisektion soitettavaksi pasuunoiden korostaessa osuuden harmoniaa pitkillä äänillä. Melodia koostuu kahdesta, viimeistä säveltään lukuunottamatta, identtisestä kolmen tahdin mittaisesta fraasista, joista ensimmäinen päättyy alaspäiseen liikkeeseen ja jälkimmäinen ylöspäiseen. Tahdissa 46 on käytetty tehokeinona kompian hetkellistä pysäyttämistä, joka alleviivaa kuulijalle kappaleen rakenteen taitteita ja antaa ryhtiä muuten vahvasti toistoon perustuvalla alkupuoliskolle. Samoin tahdista 47 yllättäen alkava uusi, vaskien hallitsema osa rikkoo oletettua paluuta A-osan melodiaan tai intron kaltaiseen tunnelmaan.

Tahdeissa 47-58 esiintyvä trumpettien melodialinja on johdannainen A-osan melodisista aineksista (esim. tahti 47 vs. tahti 17) mutta sisältää melodisesti ja rytmisesti uutta aineistoa muistuttaen big band -perinteessä yleisesti käytetyn soli-osuuden kaltaista melodian kehittelyä (Talasniemi 1998, 53-54). Melodian ja harmonian jakautuminen vaihteleviin kolmen ja kahden tahdin mittaisiin jaksoihin lisää osan jännitettä ja liikettä.

Konserttitallenteella (liite 1) siirtyminen edellä käsitellyyn osioon on dynamiikaltaan epälooginen. Kuulijalle ja soittajille tulisi antaa selkeä vihje tulevasta yllättävästä dynamiikan muutoksesta esimerkiksi taitteeseen tulevan rumpufillin muodossa. Tällöin puhaltajat (varsinkin trumpettistit) voisivat paremmin ennakoida ensimmäisiä ääniään ja koko orkesterin lukkiutuminen samaan tulkintatapaan olisi helpompaa. Sävellysteknisesti taitteen toteutus ja kappaleen rakenne kyseisessä kohdassa ei ole paras mahdollinen.

Vastaavasti seuraava siirtymä vaskien B-osuudesta välikkeeseen (tahdit 58-60) toteutuu sulavasti melodian viimeisen äänen jäädessä soimaan tahdin 58 neljänneltä neljäsosalta taitteen yli aina tahdin 60 loppuun asti limittyen välikkeen melodiaan. Myös rumpali korostaa tahdin 58 viimeistä neljäsosaa (konserttitilanteessa erehdyksessä viimeistä kahdeksasosaa), jolloin kompian palaaminen alkuperäiseen säestyskuviioon voidaan toteuttaa ryhdikkäästi.

Teema kertautuu tahdeissa 67-81 lähes identtisenä, poikkeuksena saksofonistemmojen lisäys ja sointujen vaihtuminen A^9 ja G^{Δ} -sointujen välillä kahden tahdin välein (tahdit 67-74). Kertosäkeistön (tahdit 75-81) loppuun lisätyn pidennetyn E^7 -soinnun jälkeen alkaa A-mollipohjainen huilusoolo (tahdit 82-101) kevyen, jota rytminen vaskitausta säestää.

Tahdista 102 alkavan loppusoiton musiikillinen painopiste ja jännite on rytmis-harmoninen. Melodia koostuu teeman tavoin kahdesta kahden tahdin melodia-aiheesta, joiden toisto aina kappaleen lopetukseen asti (tahti 133) muuttaa niiden luonteen taustaelementiksi varsinaisen melodian sijaan. Sointuvaihdokset ovat tihentyneet yhden tahdin mittaisiksi ja sointujen muoto on pidätetty ($A^{\flat}sus$ ja $G^{\flat}sus$). Basson asteittain laskeva kulku tahdeissa 110-117 E-dominantin kautta takaisin A-sävelelle - yhdistettynä odotukseen kimpin paluusta varsinaiseen tanssisykkeeseen - on kappaleen jännitteellinen huippu. Tämän jännitteen purkaututtua tahdissa 118 jäljelle jää enää sointimassan lisääminen, eli koko orkesterin sovittaminen mukaan loppuiloitteluun. Lopetus tapahtuu ilman suurempaa dramatiikkaa rumpufillin johdolla tahdin 133 viimeiselle kahdeksasosaiskulle. Lead-trumpetin nousu viimeisissä iskuissa ylärekisteriin, tässä tapauksessa 2-viivaiseen oktaaviaalaaan, alleviivaa lopetuksen.

2.3.6 Cancer (Rapu)

Ravun merkkiä hallitsee Kuu, jonka koko tunnetusti vaihtelee nopeasti ja voimakkaasti. Vastaavasti merkkiin kuuluu suuri ailahtelevuus ja tunneherkkyys. Välillä ihmissuhteet ovat hyvinkin lämpimät, välillä taas puhaltaa kylmä tuuli... Ulkomaailma voi saada vastaansa kovan panssarin, jonka läpi on mahdotonta tunkeutua. (Ljunberg 1994, 14-15)

Cancer pohjautuu aiemmin hahmotellun balladin sointukiertoon ja rakenteeseen, jolle ei kuitenkaan aikanaan syntynyt melodiaa (MP3 6, liite 3). Sävellysprosessin aikana kappaleen rytmiiikka muuttui oleellisesti (MP3 6.1) sointurakenteen pysyessä uskollisempana alkuperäiselle ajatukselle. Pisces-kappaleen tavoin Ravun teemalle oli olemassa vaihtoehtoinen intro (MP3 6.2), joka kuitenkin työn edetessä karsiutui pois.

Ravun horoskoopissa kuvailtua suuren sisäisen tunnelatauksen ja intensiteetin kätkeytymistä kovan kuoren alle kuvaillaan Cancer-sävellyksessä vahvoilla, vuorottelevilla dynamiikan ja orkestroinnin vaihdoksilla. Kappale alkaa mahtipontisilla trumpettien ja pasuunoiden kvinttisoinnuilla (tahdit 2-3), joita säestää saksofonien ja bassoklarinetin⁵ alarekisten pehmeä ja paksu $E^{\flat}M^{\Delta 9}$ -sointu. Tahdissa 6 mukaan liittyy vaskien melodia, joka enteilee tahdista 10 alkavaa varsinaista, rytmisesti herkkää teemaa.

5 Bassoklarinetin osuudet oli alunperin kirjoitettu baritonisaksofonille. Baritonisaksofonin soittaja itse ehdotti kappaletta harjoiteltaessa bassoklarinetin käyttöä (tahteja 22-29 lukuun ottamatta) sen pehmeämmän alarekisterin takia, mikä oli onnistunut ratkaisu.

Kuudestoistaosiin pohjautuvaa synkopoitua rytmiiikkaa hyödyntävän, ja suurella ambituksella (duodesimi) etenevän teeman on tarkoitus kuvailla ravun aktiivista ja herkkää tunne-elämää (tahdit 10-17). Sävellyksen teeman kannalta on äärimmäisen tärkeää säilyttää esitystilanteessa tasainen tempo, jotta melodia ei "juokse" hätäisesti eteenpäin ja kappaleen osien taitteet saavat niille kuuluvan painoarvon. Tämä ei valitettavasti toteutunut ensikonsertissa (6 – Cancer, liite 1), jolloin bossa nova -rytmin aikana nopeutuva komppi uhkaa kaataa koko kappaleen välikkeen puolitempoon siirryttäessä (tahdit 17-18).

Teema koostuu tahdin mittaisista fraaseista ja on jaettavissa kahteen neljän tahdin mittaiseen jaksoon, joiden kaksi ensimmäistä tahtia ovat identtiset keskenään soinnun vain vaihtuessa $E^b M \Delta^9$ -soinnusta $G^b \Delta^7 \#11$ -sointuun. Jälkimmäiset puolikkaat päättyvät molemmat samalle sävelle, mutta jälkimmäinen kahdeksasosaiskulle ilmaisten melodian kaaren päättymistä (tahti 17).

Bossa nova -tyylin käyttäminen luo intellektuaalisen luonteensa takia tiettyä etäisyyden tunnetta ja näennäistä keveyttä, vaikka sävellaji pysyy selkeästi mollissa. Vahvojen tunteiden myllerrystä ja ulkoista purkautumista taas kuvaavat intron ja välikkeiden fortekohdat (esim tahdit 17-21).

Teeman toistuessa tahdeissa 22-29 on melodia siirretty alttosaksofonille baritonisaksofonin tuplatessa oktaavia alemmaksi. Loput saksofonit tukevat melodiaa ahtaassa asettelussa etenevällä satsilla. Tämä ratkaisu ei jälkeempään tarkasteltuna tuota soinniltaan ihanteellista vertailukohtaa kappaleen muihin osioihin suhteutettuna; esimerkiksi klarinettien tai huilujen käyttö olisi soveltunut sävellyksen tunnelmaan paremmin. Valitettavasti klarinettien käyttö (bassoklarinettia lukuunottamatta) ei ollut Metropolian opiskelijaorkesterin puitteissa mahdollista. Saksofonistit kokivat taitotasonsa myös huilun osalta oleellisesti heikommaksi kuin saksofonin.

Tahdistä 30 alkava välike (variaatio introsta) toimii johdatuksena trumpettisooloon, joka vastaavasti alkaa jo tahdistä 34 toimien melodiana välikkeen jatkuessa tahtiin 38 asti. Soolo jakautuu harmonisesti ja rakenteellisesti kahteen osaan, joista ensimmäisen sointutausta on identtinen teeman kanssa (tahdit 38-45). Tahdistä 46 alkaen saksofonit säestävät ahtaaseen asetteluun sovitetulla riffimäisellä kuviolla, jonka ylä-äänien vaimennettu trumpetti tuplaa. Harmonia vaihtuu duurisävytteiseksi Eb-sävelen pysyessä toonikana. Hybridisoinnut jättävät harmonian sopivasti "ilmaan" harmonisesti raskaisiin

teemaosuuksiin verrattuna. Soolon loppuun tahdit (53-54) saksofonit soittavat aivan kappaleen alussakin esiintyvän kohon, joka johtaa takaisin Eb-molliin ja teemaan, joka alkaa suoraan saksofonien laskeuduttua takaisin $E^b_M\Delta^9$ -sointuun ilman välikettä. Näin turhalta toistolta vältytään ja kappale etenee jouhevammin. Teema on siirtynyt kitaran soitettavaksi vaskien tukiessa melodiaa rytmisellä taustakuviolla kuulijan mielenkiinnon ylläpitämiseksi kertauksen yhteydessä (tahdit 54-61).

Teeman loputtua tahdissa 62 melodian paikan ottaa jälleen soolotrumpetti, jonka tarkoituksena on soittaa ulos loppua ennakoivien sointuvaihdosten funktiot ja siten johtaa orkesterin fermaattipysähdykseen ennen varsinaista loppusoittoa. Aivan liian nopea tempo konsertissa esti solistin rauhallisen etenemisen kohti pysäytystä, samoin loppusoiton (tahdit 66-78) rytmikka ja harmonia menettää painoarvoaan tempon takia. Loppusoitto koostuu sävellyksen alkusoitosta ja välikkeestä ennen trumpettisooloa, ja viimeinen sointu on identtinen kappaleen aloituksen kanssa (saksofonien kuudestoistaosatrioleista muodostuva kohokuvio, joka johtaa $E^b_M\Delta^9$ -sointuun).

Cancer on tunnelmaltaan erittäin voimakas ja persoonallinen luoden hedelmällisen maaperän kappaleen sovittamiseen ja orkestroimiseen. Sävellyksen sovitus ei tosin hyödynnä kaikkea potentiaalia mitä sävellys tarjoaa (esim. intron ja välikkeiden triolikuvioiden hyödyntäminen) ja lopputuloksena on hivenen kankea ja formaattiin perustuva kokonaisuus, jota olisi voinut laajentaa ennen kaikkea horisontaalisesti ja luoda kappaleesta "teosmaisemman" pelkän pastissin sijaan.

2.3.7 Libra (Vaaka)

Kauneuden ja harmonian vaaliminen kaikilla elämäalueilla kuuluu Vaa'an merkin ja sen hallitsijan, Venuksen, alueeseen... Ihmisten välinen tasapaino ja sopu korostuvat. Vaaka uskoo neuvottelemisen voimaan kiistatilanteissa, eikä mielellään suostu avoimeen riitaan... Vapaus ja liikkumatila ihmisten kesellä ovat ihanteita, joita Vaa'an merkki ei haluaisi uhrata edes turvallisuuden eteen. (Ljunberg 1994, 16)

Libra on syntynyt kokonaisuudessaan YAMK-opintojen aikana ilman aikaisemmin keksittyjen ideoiden hyödyntämistä. Kappaleen A-osien teema syntyi pianon avustuksella (MP3 7-7.1, liite 3), ja C-osan lopullinen muoto hahmottui koskettimiston äärellä tehtyjen kokeilujen tuloksena, joista esimerkkinä MP3 7.2. Talteen jäi myös hylätty rytmis-harmoninen idea, joka löytyy raportin liitteistä (MP3 7.3).

Libran sävellysprosessi on tiettyssä mielessä orgaanisempi verrattuna edellä käsiteltyihin teoksiin. Sointimaailman innoittajina ovat toimineet Gil Evansin sovitustyöt, ja ennen kaikkea mielikuvan tasolla hänen ja Miles Davisin yhteistyönä toteutettu *Sketches of Spain* -levy (Columbia 1960). Tavoitteena sovitus- ja orkestraatoratkaisuilla oli saada ilmava vaikutelma ja 5/4-tahtilajin keveä kuljetus. Esimerkkeinä rumpujen puuttuminen teeman ensimmäisestä osasta tahtiin 12 asti, huilun ja flyygelitorven käyttäminen melodiassa, sekä pasuunoiden pitkät äänet keskirekisterissä mahdollisimman pehmeällä soinnilla ja miellyttävällä mezzopiano-äänenvoimakkuudella. Myös harmonian eteneminen vapaammin ilman tiukan tonaalisen funktionaalisuuden "painolastia" antaa sävellykseen leijuvamman tunnelman. Etumerkintänä on käytetty Db-duuria, mutta todellisuudessa toonikaa edustaa Gb-duurisointu (lyydinen moodi).

Vaa'an olemukseen kuuluu jatkuva tasapainon hakeminen, ja tämän piirteen kuvaamiseen pariton tahtilaji soveltuu hyvin. Myös kappaleen teeman ensimmäisen osan (tahdit 2-12) melodiafraasien saksofoneilta ja kitaralta saamat vastaukset ilmentävät vaa'an heilahtelua ja toisaalta pyrkimystä tasapainoon vastauksen ollessa yhtä poikkeusta (tahdit 7-8) lukuunottamatta sama. Isommassa mittakaavassa Vaa'an tasapainon hakemista kuvastaa harmonian muuttuminen kappaleen ensimmäisen osan staattisesta I-V -sointuastevaihtelusta teeman toisen osuuden (tahdit 12-19) laajoihin sointuihin, monipuolisempiin sointuvaihteluihin ja muunnosävelien käyttöön (tahdit 12-13 ja 18), sekä samaan aikaan tapahtuva siirtyminen 4/4-tahtilajiin.

B-osan teeman vahva aloitus (esim. tahti 12) sävellajiin kuulumattomalla D-sävelellä kiinnittää kuulijan huomion melodiaan ja sen johdattelemana harmonian muutokseen. Myös tämä teema on jaettu kahdessa tasossa etenevään muotoon, missä toisen trumpetin ja ensimmäisen pasuunan soittama melodialinja liittyy toisen pasuunan melodiaan, jolle kolmas pasuuna taas toimii stemmana. Toteutus sekoittaa äänenvärit ja antaa utuisemman vaikutelman melodian liikkeestä verrattuna alun selkeään kahtiajakoon vaskien ja puupuhaltimien kesken. Tahdeissa 17 ja 18 käytetty melodian sekvenssimäisyys taas viittaa teeman ensimmäisen osan melodian vaskien sävelkuvioon.

Kappale etenee edelleen ilman varsinaista komppia tai sykettä melodian johdattelemana ja poikkeaa siten muista sävellyksistä oleellisesti. Myös taustaosuuksien rooli on erilainen muihin sävellyksiin nähden. Sointivärien (esimerkiksi kitaran ja pasuunan unisono) ja efektien (pianon ja huilun trillit, rumpujen tremolot) käyttö teeman toisessa

osassa pyrkivät luomaan horisontaalista äänimaisemaa rytmisen etenemisen sijaan. Kevyttä ja etäännytettyä sointia varten käytössä on vaimentimella varustetut trumpetit ja pasuunat, joiden linjat limittyvät toisiinsa ja korostavat tällä tavoin melodisesti tärkeitä kohteita (tahdit 15 ja 18-19).

Tahdissa 19 melodian kohosävelet johdattavat takaisin Gb-duuriin ja intro-osioon, joka poikkeaa kappaleen aloitusosasta ainoastaan rumpujen ja kitaran lisäyksellä. Osan loppuun (tahti 30) tulevat saksofonien kohosävelet (jotka tulevat samassa rytmissä kuin tahdissa 12 ja 19) ennakoivat jälleen harmonian muutosta (tällä kertaa D-dominantin sävelin) ja toimivat siten välittäjinä uuden tunnelman asettamisessa.

Harjoituskirjaimilla B (tahdit 12-19, 65-72) ja C (tahdit 31-40) merkittyjen osien ensimmäiset soinnut (Bb- ja D-duurikolmisoinnut) ovat terssisuhteessa A-osan Gb-toonikaan. Näin vältellään funktionaalisen sointukulun asettamia vertikaalisia tukipisteitä ja vahvaa sävellajituntua, joka tietyssä mielessä pysäyttäisi vaa'an heilumisen, vaikka pysyvää tasapainoa ei synnytetäisikään.

C-osan saksofonimelodia viittaa rytmikaltaan ja melodia-aiheiltaan löyhästi A-osion teemaan (esim. kuudestoistaosanuotein tapahtuva lasku tahdissa 31 vs. tahti 2), mutta on muuten itsenäinen osa; tahtilaji on selkeästi 4/4:aa lopun huilujohdantoa lukuunottamatta, harmonia perustuu selkeisiin perusduurikolmisointuihin uudessa sävellajissa, sointuvaihdokset tapahtuvat säännöllisesti kaksi kertaa tahdissa ja muiden soitinryhmien taustaelementit puuttuvat komppia lukuunottamatta kokonaan. Fraasikaaristaan huolimatta melodia koostuu todellisuudessa kahdesta neljän tahdin mittaisesta osiosta.

Siirtyminen flyygelitorven soolo-osuuteen (tahdit 39-42) on toteutettu aikaisemmista osioiden vaihdoksista tutulla kaavalla, jossa loppuvan teeman viimeinen pitkä ääni limittyy uuden osuuden kohosäveliin. Poikkeuksena on ritardandon käyttö tahdeissa 39-40, joka tuo taitteeseen lisää tehoa yhdistettynä aiemmista melodiaosuuksista poikkeavaan uuteen rytmikuvioon, kuudestoistaosatrioleihin (tahti 40).

Tämä vahva melodinen ja rytmisen laskeutuminen takaisin Gb-pohjaiseen harmoniaan palauttaa seesteisen tunnelman. Sointujen verkkainen vaihtuminen kahden tahdin välein $G^{\flat}\Delta^{\sharp}11$ -soinnun ja F-fryygisen skaalan välillä - komppisoittajille ei nuoteissa anneta

täsmällistä sointua⁶ - antaa solistille mahdollisuuden painottaa melodista ja äänenväriin nojaavaa lähestymistapaa sointuvaihdosten ja rytmiiän korostamisen sijaan. Taustaosuuksien funktio on korostaa sointu- ja sointiväriä nautitsematta sointuvaihdoksia rytmisesti tai melodisesti. Kantavana ideana on klusterinomaisen asettelu ja äänen pienet liikkeet. Rytmisenä kohona on käytetty pasuunoiden kvartti- ja kvinttihyppyjä (tahdit 51, 53, 55), jotka ryhdistävät muuten staattista soolotaustaa. Soolon loppuun ilmaantuu maanläheisempi sointiväri saksofonien muodossa (tahdit 61-65), joiden tarkoituksena on antaa soololle muoto ja rakenteellinen intensiteetin nousu (mm. pientä sekunti-intervallia käyttämällä) pelkän äänimaiseman sijasta sointuvaihdosten pysyessä koko osuuden ajan samoina. Jälleen siirtyminen seuraavaan osioon tapahtuu rytmistä pysähdystä seuraavalla melodian koholla (tahti 65).

Kappale päättyy B- ja A-osien kertaukseen, lopetuksen signaalina toimii vahva hidastus ja viimeisen soinnun viime hetken voimistuminen ennen lopullista vaimenemistaan (tahdit 82-83). Kaiken kaikkiaan kappaleella olisi potentiaalia laajeta suuremmaksi teokseksi useampien soolo-osuuksien ja orkestraalisen sovitustekniikan avulla. Rajoitteena tämän työn osalta toimi sävellys- ja sovitustyöhön käytettävissä oleva aika, mikä pakotti pusertamaan sävellyksen tavallaan vääränlaiseen formaattiin, tai toisin muotoiltuna teos pitäisi augmentoida vastaamaan esikuviansa muotokieltä ja harmonisempaa rakenteellista kokonaisuutta.

2.3.8 Scorpio (Skorpionin)

Skorpionia hallitsee Pluto, jonka voimaa sanotaan pakottavaksi ja väistämättömäksi... Varovaisuus ja itsehillintä kätkevät suuret ja syvälle ulottuvat tunnekuohut, joiden syytä on vaikea selittää edes itselleen... Vaikeudet merkitsevät haasteita ja suuret muutokset voivat ajan mittaan tuntua yhä vähemmän pelottavilta... Ympyrät voivat olla pienetkin, kunhan niissä tapahtuu kehitystä tunnealueella. (Ljunberg 1994, 16-17)

Alkujaan pianolle ja bassolle sävelletty duetto muotoutui Skorpionin tähtimerkin kuvajaiseksi. Sisäisen intohimon ja mystiikan kuvaileminen on toteutettu rakenteellisesti pienellä toistojen määrällä mutta melodia-aiheiden harkitulla toistolla ja värittämisellä, dynamiikan ja soitinten asteittaisella lisäämisellä ja kappaleen dissonoivimman ja vahvimman kohdan (sekä sen purkauksen) sijoittamisella kappaleen loppupuolelle. Kappaleen säveltäminen tapahtui ennen YAMK-opintojen aloitusta ja jälleen kaikki alkuperäisen version (MP3 8, liite 3) tapahtumat ovat päätyneet orkesteriversioon - tosin

6 Kts. Tabell 2004, 69, 117.

osin uudelleen orkestroituina ja sovitettuina.

Aiemmista sävellyksistä tuttu melodian käsittely on läsnä myös Scorpion teemassa; kahdesta motiivista koostuva melodia muodostaa kaksi kahden tahdin mittaista melodiakuviota (tahdit 5-8), jotka muunnelmiseen muodostavat molempien A-osien teeman selkärangan. Kontrapunktisen elementin lisääminen (pasuuna, tahdit 8-18) tuntui musiikillisen mielenkiinnon kannalta välttämättömäksi, ja tapahtui sävellyksen sovittamisvaiheessa kappaleen rakenteellisen tarkastelun tuloksena. Myös harmonian osalta kappale noudattelee ohjelmiston muiden, tempoltaan rauhallisten teosten modaalisempaa linjaa.

Pianointro (tahdit 1-4) on kirjoitettu sellaisenaan alkuperäiseltä sähköpianolla tallennetulta versiolta. Tarkoituksena on jälleen hallitusti toistaa originaalissa oleva improvisatorinen ulottuvuus. Ensimmäinen harmoninen taustakuvi esiintyy pasuunasektion soittamana tahdeissa 16-18, jota ennen piano on ainoa harmoninen elementti. Ennen teeman kertausta (alkaan tahdistä 20) on kahden tahdin mittainen välike, jossa kontrabasso esitellään ja annetaan melodialle mahdollisuus hengittää yhden tahdin ajan ennen uutta alkua trumpettilla tulkittuna.

A2-osan kasvattaminen on toteutettu, kontrabasson lisäyksen ohella, pasuunoiden sointutaustalla ja osittain melodis-harmonisella taustalla (tahdit 24-31). Melodia on supistettu ja lopultaan varioitu versio A-osasta. Tahdeissa 31-32 saksofonisektio yhtyy melodian viimeisiin säveliin ennakkoiden uuden osan alkua ja limittäen osien erilaiset sointivärit toisiinsa.

B-osan melodiassa siirrytään selkeästi Eb-duurikolmisoinnun kautta raikkaaseen lyydiseen sävelikköön (tahdit 33 ja 35), mutta harmonia palautuu aina takaisin juurilleen C-molliin (tahdit 34 ja 36) jättäen arvoituksellisen vaikutelman. Tahdeissa 37 ja 38 asteittainen melodian lasku C-sävelelle viittaa A-osien loppuihin ja johdattelee tässäkin kohdassa kappaleen uuteen vaiheeseen. Soinnutuksessa vältellään vahvoja tonaalisia kuljetuksia ja luotetaan melodian kykyyn johdatella rakennetta eteenpäin (esim. sointukulku $B^b - A^b - F_{MI} - C_{MI}$ tahdeissa 37-39).

Ennen siirtymistä kappaleen C-osan (tahdit 39-55) varsinaiseen melodiaan annetaan uudelle marssinomaiselle rytmikalle ja sointukululle neljä tahtia aikaa asettua uomiinsa.

Tahdista 43 alkava trumpetin ja pasuunan marcato-melodia yhdistettynä rumpujen monotoniseen marssiin luo puitteet orkestraaliselle voimankäytölle ja dynamiikalle. Melodian kipuaminen ylöspäin, sävelten toisto ja harmonian siirtyminen viimein tonaalisten johtosävelten käyttöön luovat uhkaavasti kasvavan tunnelman, jota saksofonisektion taustariffi vahvistaa (tahdit 47-55). Viimeistä dominanttia painotetaan kertaamalla melodian viimeiset sävelet (tahdit 54-55) ja jännitettä lisää melodian kulun aiheuttama "ylimääräinen" 2/4-tahti. Jännitteen purkaminen tapahtuu hallitusti G-dominanttisoinnulta C-molliin melodian laskeutuessa perussäveleen ylhäältäpäin ja basson noustessa H-sävelen kautta takaisin toonikaan (tahdit 55-56). Koko muun orkesterin pysähtyessä tahdin 56 C-mollisoinnulle, palaa piano intron sointukiertoon ja samankaltaiseen vapaampaan säestyskuvioon. Osien limittyminen toisiinsa säilyttää osan jännitteestä kappaleen varsinaisen teeman (A-osan melodia) muunnelmaa varten.

Tahdista 64 alkavan melodian yhteydessä palataan alun orkestraatioon bassoa lukuunottamatta. Soinnutus on uusittu ilmentäen asteen valoisampaa tulevaa ja siten myös kontrapunktimelodian liikkeet on muutettu harmoniaa vastaaviksi. Melodian vaiettua (tahdit 72-73) piano ja basso jatkavat duettoaan tihentyvin sointuvaihdoksin ja lopetus tapahtuu teeman vahvasta C-mollipohjasta huolimatta Ab-duurisointuun, jättäen lopetuksen ilmaan ja antaen suuremman tulkinnanvaran Skorpionin todellisesta luonteesta.

Scorpion melodia on konserttiin valmistuneista sävellyksistä toistostaan huolimatta lyyrisin ja kantavin, ja koko kappale on rakentunut nimenomaan laulamalla haetun melodian pohjalta. Sävellysprosessissa käytettävillä metodeilla ja käytänteillä on suuri vaikutus kappaleen vahvuusalueiden syntymiselle. Sävellyksissä, joissa suurin intohimo on kulutettu esimerkiksi toimivan tanssirytmiiän aikaansaamiseksi, saattaa melodian painoarvo olla vähäinen nimenomaan melodisessa mielessä rytmin ollessa kaiken lähtökohdana. Scorpiossa tilanne on päinvastainen ja kappaleen osien välillä vaihtuvan rytmiiän tarkoituksena on korostaa melodian asettamaa tunnelmaa ja toimia melodialle alisteisena osa-alueena.

2.3.9 Virgo (Neitsyt)

Neitsyen merkkiä hallitsee Mercurius – sama planeetta kuin Kaksosia. Tässä merkissä siitä tulevat esiin tarkkuus, pikkuasioiden tärkeys, loogisuus, arvostelunhalu ja täydellisyyteen pyrkiminen. Ahkeruus ja työnteko ovat luontaisia Neitsyen ominaisuuksia, mutta myös taiteellisuus on vahvoilla. (Ljunberg 1994, 15)

Neitsyeiden halu ja taito analysoida, sekä mieltymys detaljeihin on Virgossa rinnastettu matemaattisuuteen ja toisaalta pyrkimykseen naamioida liiallinen järjestelmällisyys. 5/4-tahtilajin ja parittomien tahtimäärien käyttö kuvastaa älykkyyttä ja runsas kuudestoistaosuusvuottien käyttö kompissa ja melodiassa tuottavat luonnekuvauksen musiikilliseen muotoon saattamisessa tarvittavia yksityiskohtia. Kappaleen kaksi viimeistä osaa tahdeissa 61-92 perustuvat myös järjestelmälliseen ja teoreettiseen leikkittelyyn.

Intro (tahdit 1-11) toimii nimensä mukaisesti sävellyksen johdantona, jossa käydään läpi kappaleen perusominaisuudet, eli poikkeava tahtilaji, kuudestoistaosiin perustuva rytmiikka ja modaalinen tunnelma (pääosin miksolyydynen). Tyyllilaji sisältää komppisektion osalta elementtejä funk-musiikista; aktiivinen bassoriffi, back beat -ilmiö (Kernfeld 2010) rumpukompissa, selkeä rytmien painotus tahdin ensimmäiselle iskulle ja pianon sointupohjainen vapaa säestyskuvio (Brackett 2010).⁷

Kappaleen sointumaailma on pohjasävyiltään ”duurimainen” mutta sointuvaihdokset eivät välttämättä etene selkeässä tonaalisessa suhteessa. Kappaleessa hyödynnetään korvaavia sointuvaihtoehtoja (esim. hybridisoinnut) ja lainataan sointuja toisesta sävellajista. Esimerkkeinä A1-osan $B^b\%_4$ ja $A^b\%_4$ -sointujen vuorottelu, tahtien 25 ja 26 mollin II-V-I -kadenssin ($D_M^{7b5}-G^{7b9}$) purkautuminen C-duurisointuun, sekä C/F ja F/G -soinnut tahdeissa 27-28.

Sävellysprosessi lähti liikkeelle bassoriffin kautta, josta seurasi harmonian ja rakenteen hahmottelu (MP3 9, liite 3). Melodia siis lisättiin rytmis-harmonisen aihion päälle ja on alisteinen sävellyksen muille elementeille, varsinkin rytmille ja 5/4-tahtilajille. Tämä käy ilmi jo kappaleen introssa ja varsinaisen melodiaosuuden aikana (tahdit 12-18), missä melodia ei sinänsä johda mihinkään vaan vahvistaa tahtilajin poljentoa ja on lukittu kahden tahdin mittaiseen rytmiseen hahmoon, joka toistuu kolme kertaa.

⁷ Vrt. myös James Brown: *I Got You (I Feel Good)* (King 1965), Parliament Funkadelic: *Up for the Downstroke* (Casablanca 1974).

Teeman fraasit alkavat pontevasti tahtiparien ensimmäiseltä iskulta päätyen seuraavan tahdin ensimmäiselle neljäsosalle. Tämänkaltainen tahtiviivojen osoittaminen tappaa melodian liikkeen, mitä paikkaamaan parillisiin tahteihin on lisätty "häntä", jolla ei ole varsinaista melodista painoarvoa. Osan loppuminen seitsemän tahdin jälkeen rikkoo parillisuuden, mutta tahdissa 18 melodia ei enää liiku, vaan on jäänyt C-säveleen odottamaan vapautusta umpikujasta. Myös rytmisesti paikka on seisautunut, mutta tätä asiaa korjaamaan olisi voitu kirjoittaa komppisektiolle tai rumpalille fillin, joka olisi pitänyt musiikin liikkeessä melodian kertausta odotellessa.

Liikkeen kannalta onnistuneita ratkaisuja ovat taitteiden yli jatkuvat melodiat ja taustakuviot. Esimerkkeinä tahdit 11-12, missä saksofonien pitkät äänet jatkavat intron harmoniamaisemaa melodian jo alkaessa, tahtien 25-26 taitteen yli nouseva melodia, sekä tahdeissa 32-33 ja 60-63 limittyvät eri osien melodiat.

Teeman kertaaminen ei tuo musiikillisesti mitään uutta informaatiota, vain orkestrointi on muuttunut (trumpettimelodian tuplaus on siirtynyt kitaralta huilulle) ja saksofonien fillimäinen tausta lisätty. Tahdissa 25 melodian koho johtaa uuteen osaan (tahdit 26-32), jonka saksofonimelodia osoittaa samoja rytmisen lukkiutumisen piirteitä kuin kappaleen edeltävä osa. Osan viimeistä tahtia 32 lukuunottamatta, jossa melodia siirtyy ilmentämään sointuvaihtoksia ja ennakoimaan rakenteellista taitetta, alkavat kaikki tahdit samalla rytmikuviolla.

Tahdeissa 33-38 esiintyvän melodian kysymys-vastaus asettelu luo sekvensseillään kehittyvän teeman sijasta jälleen rakenteellisen ja rytmisen elementin, joka päättyy kahden tahdin viittaukseen kappaleen A-osan suuntaan (paluu 5/4-tahtilajiin ja tahdin 37 melodian identtinen rytmi A-osan melodian ensimmäisen tahdin kanssa). Tällaisen melodiakäsittelyn voisi rinnastaa funk-musiikissa tyypilliseen rytmin ja äänenkäsittelyn kaikkivoipaisuuteen.

Tahdista 39 alkaen edellä käsitellyt kappaleen eri osat kerrataan samassa järjestyksessä lähes identtisinä edellisiin verrattuna; A-osa lyhennettynä sekä vaskien harmonisella taustalla vahvistettuna, bridge-osuus sellaisenaan ja B-osuuden loppu on augmentoitu harmonian F_M/C -soinnulle johtavan liikkeen takia.

Tahdista 61 alkavan, alunperin ennen *13 Signs of the Zodiac* -projektin alkua kirjoitetun osion (NUOTTI 2, liite 3) bassomelodia on myös harmonian johdannainen. Sointuvaihdokset taas perustuvat kromaattiseen laskuun F-sävelestä A-säveleen ja takaisin ylös. Melodiassa ei ole haettu laulavaa ja lyyristä teemaa, vaan jazz-musiikissa käytetyn walking bass -idean mukaista lähestymistapaa, jonka tarkoituksena on "selviytyä" luovasti sointuvaihdosten läpi pitäen harmonian purkaukset tunnistettavina. A- ja bridge-osuuksien tapaan rakenne on seitsemän tahdin mittainen. Kertauksessa (tahdit 68-74) melodia on tuplattu baritonifonilla ja saksofonien ja kitaran harmoniatausta alleviivaavat edellä mainittua kromaattista liikettä.

Myös kappaleen viimeinen osa (outro, tahdit 75-92) pohjautuu aikaisemmin keksittyyn, kuubalaisen son-musiikin montuno-kuviota⁸ muistuttavaan vamppiin (MP3 9.1), joka päättyi säveltäjän pöytälaatikosta Virgon rumpusoolon taustakuvioksi. Rumpujen oman soolon esiintyminen konserttikokonaisuudessa tuntui välttämättömältä, ja Virgon rytmikka kokonaisuutena soveltuu tähän tarkoitukseen hyvin tarjoten rumpalille haasteen, mutta toisaalta paljon rytmistä tarttumapintaa.

Kuvio koostuu 33:en kuudestoistaosan mittaisesta sekvenssistä, joka kertautuu osan aikana yhteensä neljä kertaa. Sekvenssin voi kirjoittaa monella eri tavalla, ko. sovituksessa kuvio on jaettu hahmottamisen helpottamiseksi kolmeen 4/4-tahtiin ja yhteen 9/8-tahtiin (iskualojen jako kahdeksasosin 2-2-2-3), joka on käytännössä 4/4-tahti lisättyä yhdellä 1/8-iskulla. Kappaleen lopussa kuvio puretaan kahden 4/4-tahdin mittaisilla lopetusiskuilla (tahdit 91-92). Saksofonien ja vaskien vuorottelevien tuplausten tarkoituksena on nostaa jännitettä kuvion toistuessa samanlaisena koko osion ajan. Toinen luonteva keino sointimassan kasvattamiseksi olisi vahvistaa harmoniaa puoli- tai kokonotein. Soitettavuuden ja orkesterin koheesion kannalta kovin rytmikästä kuviota ei liikkuvan ja aktiivisen sekvenssin taustalle kannata sijoittaa.

Lopulta Virgo muodostui eräänlaiseksi jäykähköksi rakennelmaksi, jonka perustukseksi valittiin länsimaisessa mielessä tavallisesta poikkeava tahtilaji ja rakennuspalikoiksi valikoitui matemaattisia musiikinteorian kokeiluja ja oivalluksia. Kappaleen melodia ei johdata musiikillista tarinaa eteenpäin, vaan kyseessä on rytmisempi ja vertikaalisempi versio äänimaisemaksi tarkoitetuista sävellyksistä. Toisaalta tällainen analyttisempi lähtökohta musiikin tekemiseen kuvastaa alkuperäisessä tehtävänannossa kuvailtua Neitsyen luonnetta.

8 Ytimekäs selvitys piano-montunojen kehittymisestä ja käytöstä löytyy Ed Uriben teoksesta *The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set* (1996), sivut 154-160.

2.3.10 Sagittarius (Jousimies)

Jousimies ja sen hallitsija Jupiter viittaavat leppoisaan, optimistiseen, liioittelevaan, luottavaiseen ja aina uutta etsivään persoonallisuuteen... Jousimies on julistaja ja käännäyttäjää, ikuinen opiskelija ja muiden opettaja valitsemallaan alueella... Alullepanijan rooli sopii paremmin kuin sitkeän puurtajan. (Ljunberg 1994, 17)

Jousimiehen iloista ja avointa luonnetta kuvastamaan syntyi jazz-blues-tyylinen kappale. Sävellyksessä käytetty shuffle-rytmi ilmentää keinuvaa ja irtonaista, vapautunutta luonnetta. Kappaleen soolo-osuuksissa käytetty 12:sta tahdin blues-sointukierto - vaikkakin jazz-musiikissa yleisesti käytetyn tavan mukaan reharmonisoituna (Tabell 2004, 57-61) - on pop/jazz-musiikin piirissä hyvin yleisesti tunnettu rakennemuoto, jota käytetään toistuvasti soolojen ja sointuvaihdosten melodisen merkitsemisen harjoitteluun. Tämän takia se soveltui erinomaisesti Sagittariuksen kontekstiin, sillä solistit voivat suhtautua rennommin materiaaliin, joka on jo ennestään tuttua ja harjoiteltua ja siten korostaa haluttua rentoa tunnelmaa. Muutenkin kappaleen muoto- ja sävelkieli on perinteisen jazz-musiikin estetiikan mukaista. Ainoastaan melodian sekvenssien toisintaminen tuotti soittajille vaikeuksia (10 – Sagittarius, liite 1) .

Kappaleen aloitus muutettiin konserttia varten 4 tahdin mittaiseksi orkesterin esittelyjaksoksi, jossa komppiryhmän G- ja C-perusduurisointuja ilmentävät riffit vuorottelevat kahden tahdin välein. Varsinainen teemaosuus käynnistyy Sagittariuksen tallenteen (liite 1) kohdassa 1:44, jolloin siirrytään tahtiin 8.

Sävellyksen pohjana käytetty, aikaisemmin keksitty ainesosa oli basson walking bass -kulkua (Schuller 2010) muistuttava riffi (MP3 10, liite 3), joka transponoituu lähes identtisenä intervallirakenteeltaan sointuasteen vaihtuessa. Kitara ja piano tuplaavat riffin rumpujen soittaessa shuffle-komppia, jossa oikean käden hihat-symbaaleihin soittama jazz-ride -kuvio limittyy vasemman käden virvelirumpuun soittamaan, tahdin 2. ja 4. neljäsosaa korostavaan rytmikuviin (esim. tahti 2). Tämä painotus tekee kompista enemmän blues- ja rock 'n roll-henkisen kuin jazz-tyylisen. Bassorummun selkeä neljäsosapainotus vahvistaa pulssia ja puskee komppia eteenpäin.

Sävellyksen blues-vaikutteet näkyvät myös kappaleen soinnutuksessa. Perinteinen kahdentoista tahdin blueskierto G-pohjaisena on seuraavanlainen:

Example 1: G-dominant blues chord structure. The notation shows two staves. The top staff has six measures with chords G⁷ and C⁷. The bottom staff has seven measures with chords G⁷, D⁷, C⁷, G⁷, and D⁷.

ESIMERKKI 1. G-duuribluesin sointurakenne

Sagittariuksen A-osan sointukierto taas säilyttää tonaalisuutensa ja poikkeaa myös sointujen kestoiltaan sekä pituudeltaan perinteisestä rakenteesta:

Example 2: Sagittarius song A-section chord progression. The notation shows two staves. The top staff has six measures with chords G and C. The bottom staff has nine measures with chords G, D⁷, C, G, and D⁷.

ESIMERKKI 2. Sagittarius-kappaleen A-osan sointukierto

Soolo-osuudet pohjautuvat 12:sta tahdin bluesrakenteen reharmonisoituun versioon:

Example 3: Sagittarius song solo section chord progression. The notation shows two staves. The top staff has six measures with chords G⁷, C⁷, C^{#0}, G⁷, and C⁷. The bottom staff has seven measures with chords G⁷, B_m⁷, E⁷, A_m⁷, D⁷, G⁷, E_m⁷, A_m⁷, and D⁷.

ESIMERKKI 3. Sagittarius-kappaleen soolo-osuuksien sointukierto

Kappaleen riffin ja sointurakenteen pohjalta syntynyt melodia on tässäkin tapauksessa vaarassa jäädä harmonian ja rytmin vasalliksi. Tahdeissa 8-9 esitellyt kaksi motiivia (ja niiden variaatiot tahdeissa 10-11) jäävät sisällöltään enemmän harmonian ilmentymiksi ja rytmisiksi elementeiksi. Etenkin sekvenssit tahdeissa 12-15 murtavat melodian itsenäisyyttä ja laulavuutta. Rytmisen jännite tiivistyy sekvenssin tihtyessä mutta melodinen informaatio ei toiston kautta lisääny.

Paluu G-duuriin tahtien 16-19 ajaksi on melodiankin osalta ikään kuin hengähdystauko. Teeman ensimmäisen motiivin sijoittaminen parilliseen tahtiin parittoman sijasta luo jälleen rytmistä jännitettä mutta ei kuljeta kappaletta eteenpäin. Dominanttiteholle siirryttäessä (tahti 20) melodia muuttuu toistamiseen täysin rytmille alistaiseksi.

Alaspäisen D-duurikolmisoinnun säveliin tullaan alapuolisen johtosävelen kautta, jonka jälkeen nousee ylös A-mollikolmisoinnun sävelin. Sama toistuu tahtien 22 ja 23 C-duurikolmisoinnun ja G-duurisoinnun kohdalla. Teema päättyy kahden ensimmäisen motiivin muunnelmaan tahdeissa 24-25. Koko ensimmäisen A-osan tausta on myös rytmistä, jolloin kappale uhkaa tukkeutua heti alkuunsa liian kapealle kaistalle ajatun informaation myötä.

Teeman kertaus tahdeissa 26-43 on rytmisen muunnelma ensimmäisestä höystettynä trumpettimelodian oktaavituplauksilla ja saksofonien stemmoilla. Orkestraatio ei ole täysin onnistunut, koska melodian sointi kaventuu melodian siirtyessä tenorisaksofonin pehmeästä ja leveästä soinnista trumpetin terävämpään ja metalliseen sävyyn. Musiikillisesti loogisempaa olisi muuttaa sointiväriä runsaammaksi ja värikkäämmäksi melodian kertauksessa. Tätä on yritetty paikata melodian tuplaamisella ja satsin lisäämisellä melodiaan, mutta kontrasti "massan" ja sointivärin suhteen on liian voimakas.

Ennen varsinaisia soolo-osuuksia annetaan baritonisaksofonille, pasuunalle ja trumpetilte kahden tahdin mittaiset soolot. Tarkoituksena on luoda johdanto pidemmille soloille, sekä luoda jazzin varhaishistoriassa esiintyneeseen kollektiiviseen improvisointiin (Rawlins & Bahha 2005, 141) viittaava tunnelma erityyppisten sointivärien nopealla vaihtelulla ja soittajien mahdollisuudella välittömästi reagoida edellisen solistin ideoihin, kuten Vesimiehen kuvaukseen sopii. Viimeisen vuoron saa alttosaksofoni, jonka soolo jatkuu orkesterin iskujen ajan ja jatkuu suoraan kappaleen seuraavaan osaan. Komppiryhmän iskujen ajaksi (tahdit 50-51) soolon olisi voinut jättää väliin, jolloin iskut olisivat saaneet enemmän tehoa ja solisti paremman avauksen soolovuorolleen vaskien ison drop-soinnun (tahdit 51-52) jälkeen. Nyt kaksi asiaa tapahtuu päällekkäin aivan turhaan (liite 1).

Soolovuorot ovat kukin kahden blues-sointukierron mittaisia (24 tahtia). Taustaosuuksien aktiivisuus lisääntyy läpi kaikkien soolojen aina saksofonien soli-osioon saakka (tahti 126). Ensimmäisenä vuorossa olevan alttosaksofonin soolotaustat

kasvavat maltillisesti ja tukevat rakenteellisen jännityksen kasvua. Myös orkestraatio on onnistunut vaskien soittaessa rytmistä materiaalia saksofonin lyyrisemmän soinnin rinnalla.

Trumpettisoolon alkaessa vasket jatkavat samanhenkistä taustasoittoa vuorottelemalla saksofonien fill-taustojen kanssa. Liian raskaat satsit (mm. melodian tuplaus sähkökitaralla) uhkaavat jarruttaa kappaleen etenemistä ja dynamiikkamerkinät taustojen osalta ovat ajoittain liian voimakkaat. Soitinryhmien vuorottelu on sinänsä väriä tuova idea säästykseen, mutta toteutus on liian raskas ja aktiivinen solistin jäädessä orkesterin jalkoihin.

Viimeisenä vuorossa on pasuuna, joka soolosoittimista äänenvoimakkuudeltaan vaimein ja solistisilta ominaisuuksiltaan teknisesti haastavin instrumentti. Tässä mielessä soolosoitinten järjestyksen olisi voinut muuttaa instrumenttien voimasuhteita paremmin vastaavaksi, esimerkiksi sijoittamalla pasuunasoolon ensimmäiseksi. Edelleen taustojen aktiivisuus on liikaa ja toisen sointukierron aikana (tahdit 114-125) koko muun orkesterin - solistia ja pasuunoita lukuunottamatta – liittyminen säästykseen johtaa hallitsemattomaan dynamiikkaan.

Saksofonisektion soolo-osuudessa sekvenssien käyttö ja rytmis-harmonisen lähestymistavan painotus tuottavat tasapainoisemman melodisen etenemisen sointiväriin paksuuden ja ahtaassa asettelussa etenevän sointukudoksen ansiosta. Liike on loppujen lopuksi musiikillista sisältöä tärkeämpää, jolloin melodian liikkeen tihentäminen, sointuvaihdosten soittaminen ulos ja muunnesävelien käyttö ovat tehokkaita sävellys/sovitusteknisiä keinoja teeman kehittelyyn.

Tutti-osuuden (tahdit 150-159) staccato-rytmit sekä saksofoni- ja vaskisektioiden vuorottelu ovat luonnollinen jatkumo edellisen osan ahtaassa asettelussa edenneelle melodiankehittelylle. Orkesterin sointi pääsee avautumaan ja komppisektion (varsinkin rumpalin) mahdollisuudet korostaa iskuja ja osallistua sektioiden toimintaan ovat selkeämmät. Draaman kaaren mukaisesti trumpettien ylin ääni on säästetty osuuden loppupuolelle tahtiin 157, juuri ennen kappaleessa jo aiemmin (tahdit 50-51) esiteltyjä komppisektion iskuja, jotka johdattelvat takaisin kappaleen viimeiseen teemaan.

Lopputeeman muunnelmä on dramaattisempi verrattuna ennen sooloja esiteltyyn variaatioon, jotta melodia säilyisi samalla intensiteettitasolla soolo- ja soli-osuuksien

kompleksisuuden rinnalla. Myös rytmistä ja rakenteellista jännitettä on lisätty lyhentämällä neljättä "lepotahtia" ennen dominanttitehoa (tahti 171). Samanaikainen saksofonien pitkä, synkopoitu nousu 2-viivaiselle A-sävelelle tehostaa lopun dominantille siirtymistä, samoin teeman viimeiset sävelet on kirjoitettu nousevan, kolmen kahdeksasosanuotin mittaisen sekvenssin pohjalle, joka ennakoii teeman loppumista. Komppiryhmän soittama "häntä" tahdissa 178 on ajatuksena hyvä, mutta edellisen tahdin loppuminen rytmisellä ennakolla edellä mainitun lisäkkeen taas alkaessa seuraavan tahdin ensimmäiseltä iskulta heikentää teeman viimeisten äänten rytmistä tehoa. Ongelman olisi voinut välttää muuttamalla tahdin 178 vastauksen alkamaan esimerkiksi tahdin toiselta kahdeksasosalta.

Sagittariuksen kokonaisuuden pelastaa rakenteen tasapainoinen kokonaishahmo, joskin orkestroinnin ja sovituksellisten yksityiskohtien hiominen olisi luonut levollisemmän linjan sovitukseen. Sävellyksen osalta melodian purkamisen cantus firmus -ajattelun tyyliin ydinsäveliinsä olisi voinut avata melodisesti mielenkiintoisempia ja painavampia näkemyksiä kuin vahvasti ennalta annettuun sointumaailmaan nojaava rytmis-harmoninen toimintamalli.

2.3.11 Keskeneräiset sävellykset

Kolme horoskooppimerkkiä jäivät ilman musiikillista vastinetta projektissa aikatauluongelmien takia. Nämä merkit ovat Capricorn (Kauris), Leo (Leijona), sekä Ophiuchus (Käärmeenkantaja). Kullekin merkille ehti syntyä hahmotelmia sävellysprosessin aikana, joita ei kuitenkaan tämän työn puitteissa analysoida. Prosessin raportoinnin kattavuuden takia keskeneräiset sävellykset löytyvät raportin liitteestä 3 siinä muodossa mihin ne taiteellisen työskentelyjakson päättyessä keväällä 2009 jäivät (ja raportin kirjoitushetkellä edelleen ovat).

Capricornin sointukierto ja melodian hahmotelmat löytyvät tiedostoista MP3 11, sekä NUOTTI 3-3.2 (liite 3). Leo jäi hyvin keskeneräiseen tilaan "melodian" käsittäessä vain pari motiivia (NUOTTI 4). Rytmis-harmoninen malli on perua vuosia aiemmin tallennetusta ideasta (MP3 12). Ophiuchuksen intro alkoi muotoutua jo syksyllä 2003, mutta ei päässyt pianon ääressä muotoutunutta luonnosta pidemmälle (NUOTTI 5, MP3 13). Samoin aiempaan rytmis-harmoniseen ideaan (MP3 13.1) pohjautuva teema jäi

vajavaiseksi hahmotelmaksi, josta jäi myös kirjallinen muisto (NUOTTI 5.1).

2.4 Yhteenveto sävellyksistä

13 Signs of the Zodiac -konsertin sävellyksien heterogeenisuus ei sinänsä ole este eheän kokonaisuuden luomiseksi. Enemmän eriarvoisuutta kappaleiden välille tuottaa sävellys- ja sovitustyön keskeneräisyys ja ero sävellyksellisten lähtökohtien välillä. Jokaisen sävellyksen yksityiskohtia ja laajempiakin kokonaisuuksia olisi voinut järjestellä kulloinkin vallitsevan tyyllilajin kaanonin paremmin myötäileviksi. Näin uuden musiikin omaksuminen on kuulijallekin mielekkäämpää tuttujen elementtien ollessa läsnä vaivattomasti tunnistettavassa muodossa.

Pakkomielteinen pitäytyminen joidenkin sähköpianon avulla sävellettyjen teosten alkuperäisissä tulkinnoissa aiheutti turhaa kitkaa orkesterisovituksiin ja ongelmia soittajille stemmojensa omaksumisessa. Sinänsä idea säveltäjän oman musiikillisen tulkinnan yksityiskohtaisesta siirtämisestä suoraan puhallinorkesterille on omalaatuinen, mutta lopputuloksena syntyneet sovitukset olisivat vaatineet kriittisempää ulkopuolista tarkastelua musiikillisten ideoiden toimivuudesta uuden sointiväriin (puhallinorkesteri) ja erilaisen artikulaatitavan (puhallinsoittimet) piirissä. Varsinkin opiskelijaorkesterille sovitettaessa tulisi soitettavuuden olla etusijalla hyvän lopputuloksen aikaansaamiseksi.

Aikatauluongelmien takia sävellys- ja sovitusopinnot säveltäjä MuM Pessi Levannon ohjauksessa pääsivät alkuun vasta helmikuussa 2009 konsertin ollessa maaliskuun 19. päivä. Opetuksella ei siis ollut vaikutusta sävellystyöhön eikä mainittavaa osuutta kappaleiden sovitusten hiomisessa.

Melodian käsittely ja kehittäminen on ontuvaa niiden teemojen osalta, jotka ovat syntyneet harmonian ja rytmiiikan pohjalta, eivätkä itsenäisinä melodioina. Vahva melodialinja on sovitettavissa monenlaisten tyyli-suuntien tarpeisiin, mutta tietyn tyyllilajin representaation varaan rakennettu teema ei voi saavuttaa vastaavaa itsenäisyyttä ja lyyristä painoarvoa. Vastaavasti YAMK-opintoja edeltävältä ajalta olevat, jo lopulliseen muotoonsa saatetut kappaleet olivat kohtuullisen helposti sovitettavissa big band -kokoonpanon tulkittaviksi. Tosin tässäkin tapauksessa herää kysymys, onko musiikki varsinaisesti perinteistä big band -musiikkia, vai jazz-puhallinorkesterille sovitettua populaarimusiikkia tai muuta vastaavaa ns. lyhyen formaatin musiikkia.

Erityyillisille ja erilaisia musiikillisia painopisteitä omaaville sävellyksille on toki kullekin oma paikkansa ja tarpeensa, mutta konserttimaiseen ympäristöön ja nimenomaan kuunneltavaksi tarkoitettulle musiikille olisi tärkeää satsata ensisijaisesti sävellysten melodiseen puoleen, joka usein myös asettaa rajat käytettävissä oleville tyyllilajeille, tempolle ja rytmikan käytölle. Harmonian ja sointivärien rooli on korostaa, rikastaa ja selventää melodian ilmentämää tunnelmaa.

3 KAPELLIMESTARIN ROOLI

Tässä luvussa käydään läpi prosessin aikana syntynyt näkemys modernin kapellimestarin roolista orkesterin esitysten johtajana, taiteellisena vastuuhenkilönä, sekä kokoonpanon hallinnollisen ja käytännön puolen organisointiin osallistuvana toimijana (Spitzer 2010).

Projektin alkuperäisenä ideana oli pitää sekä kaikista konserttiin liittyvistä taiteellisista seikoista, että käytännön toteutuksesta vastuu tekijällä itsellään. *13 Signs of the Zodiac* -konsertti oli osa Metropolia ammattikorkeakoulun tuottamaa Arabian Kevät -konserttiviikkoa, joka koostuu ammattikorkeakoulun oppilaiden esityksistä. Oppilaitoksen puolesta käytössä oli siten konserttisali laitteineen ja henkilökuntineen, ja orkesteri koostui Metropolian ja Pop & Jazz Konservatorion oppilaista. Myös ääni- ja videotallenteet toteutettiin oppilastyönä ammattikorkeakoulun alaisuudessa. Kapellimestarin, eli lopputyön tekijän, osuus näiden asioiden toteutuksessa oli siis vähäinen, lähinnä kysymyksessä oli oppilaitoksen sisäisten kontaktien hyödyntäminen.

3.1 Liike on tärkein, eli käytännön toiminta orkesterin kanssa

Kapellimestarin roolissa tehty työ alkoi lokakuussa 2008 Metropolia Big Bandin harjoitusten seuraamisella. Tarkoituksena oli tarkkailla ohjaavan opettajan (MuM Antti Rissanen) kapellimestarityöskentelyä ja tehdä muistiinpanoja kaikesta harjoitusten organisoimiseen ja vetämiseen liittyvistä seikoista, sekä tarkastella orkesterin taiteellista johtamista. Näiden muistiinpanojen pohjalta (KUVA 1, s. 39, KUVA 2, s. 40) rakennettiin vapaamuotoinen toimintamalli sävellyskonsertin harjoituksia varten.

- mistä aloit?

(BIG BAND -johtaminen)

lotta
muurat
muikku?

rajat
hallinta
prioriteetit

- Aikataulu (treenit / keikat)
- tilanteen hallinta (lämmittely/toiminta, järjestys)
- soittajat (kesken / treenit) - tuuraajat !!
- nuotit (oppilaille vs kapulle)
- luokkahuone (istuma, ^{PA yms} järjestys, istuimet...)
- auktoriteetti → vastuu oppilaille
→ aseenne koko tekemiseen

Kapuni
kellään?

- Ei partitauria...
- ARKI vituiltaan! ? → mitä's tehään?
esm. soittajat ettei nuotit
(blues/rock -osaisto vielä
oikein)
- * kerrat auki
esim. Dom? & muut
muut ulos
- TÄRKEYSJÄRJESTYS BIKSIN TREENAUKSESSA?
- OPETTELE MAISKU ITSE
- JOHTAMINEN

KOMPONENTTI

SOULSTI
→ oireistoa
- sta ukkubussesta,
mutt. aari
uimutkattaisiin

- * TEMPO / ALIJAOT / TAHTILAJI
- * ALOITUKSET / LOPETUKSET
- * DYNAMIIKKA / SISÄÄNTULOT / ISKUT / PIILIS
- * "KEIKKAUSMERKIT" ym RAKENTEEN ENNAKOT / PÄÄTUKSET
- * LIIKKEIDEN KOKO

EI HAA
TARVI...

→ voi auttaa seisoille / soittajille muuta ohjetta / huomiot

- * DYNAMIIKAT
- * TAITTEET → SEIKASTI MOLEMMAT KÄDET
- * ALOITUS
- * LOPETUS / PIT. yms ISOJUTUT-D KOKO

KROPPA

- * KOMMUNIKOINTI SOITTAJATASOLLA

- KIIHDYTYKSET / HIDASTUKSET / TEMPOJEN VAIHTAMINEN
↓
MÄRTENÄMIN JAON MUUTTAMINEN
- KAIKKI MUUTOKSET HEI! YLÖS NUOTTEIHIN
- FRASEERAUS

- TÄRKEINTÄ ON, ETÄ KAIKKI TIETÄVÄT MITÄ PITÄÄ VETÄÄ
SITEN RANNUKSEEN SILOIN, ETÄ MITEN...

KUVA 1. Orkesteriharjoituksia varten tehdyt muistiinpanot, sivu 1

20.11. 15-16 bändikerho

BB

- JONKONMUKAISUUS
- VARMUUS, SIINÄ, MITÄ TEHDÄÄN → AUKTORITEETTI
- MÄÄRÄTTEOUS
- YKSISELITTEINEN
- SELKEÄ
- TÄSMÄLLISYYS
- KÄRSIVÄLLISYYS
- ENNAKOIVA (NIIN MAKA KUIN PETA)
- OSALLISTUVA → VASTUUNOTTO JOHTAJANA
- TUNTEE MATERIAALIN (LOKEE/OMASSUUS NOPEASTI)
- KORVAT AUKI → REAGOINTI BÄNDIIN → VUOROVAIKUTUS
- JÄRJESTELMÄLLINEN (ORGANISOINTI)
- MUSIKAALISESTI JOUSTAVA
- YMMÄRRYS TYKILÄDEISTA

- TUNTEMUS ORKESTERIN SOITTIMISTA → OSAKKA HYÖDYNTÄÄ KAPASITEETTIA
- OPETTELEE TUNTEMAAN SOITTAJAT → " " + RASITUKSET
- LUOTETTAVA
- SÄVELLYS/SOITUSTAITOJEN/JOHTAMISEKÄYNTÄIDEN HALLINTA
- "OHJAA TILANTEEN HALTUUN"
- LUO RAAMIT/KÄYTÄNNÖN HARJOITTELUKSI/ESIINTYMISELLE

FRASEENÄYTTÄMINEN

MILLOIN

MITEN

MILLOIN NÄYTTÄÄ & MITEN NÄYTTÄÄ

- ALOITUS & LOPETUS
- TEMPON MUUTOKSET/MAHTILAIN VAIHDOKSET
- SOLISTIN OSUUKSET (SOLO-OSUUKSET/KIERROT/TUTTI)
- DYNAMIIKAT (SUURET/PIENET)
- SELKEÄSTI ERILAISET OSAT [] jne
- PITKÄÄN JATKUVAT/STAATILSET OSAT → LIIDAA JENGIN LÄPI

KUVA 2. Orkesteriharjoituksia varten tehdyt muistiinpanot, sivu 2

Orkesterin soittajien kokoaminen tapahtui Metropolia Ammattikorkeakoulun omalla puolivuositaisella yhteytyöskentely- ja workshop-opintojaksojen ilmoittautumiskäytännöllä. Lisäksi pop&jazz-musiikin koulutusohjelman opintosihteerin kautta lähetettiin kaikille koulutusohjelman opiskelijoille mainossähköposti tulevasta produktiosta. Ensimmäinen orkesterin kokoontuminen oli 16.1.2009, jossa käytiin läpi kevään harjoitusaikataulu ja selvitettiin puuttuvien soittajien saamista mukaan projektiin. Varsinaiset orkesteriharjoitukset pääsivät alkamaan 30.1.2009.

Heti alusta alkaen kävi selväksi, että kaikki mahdollinen yhteinen aika tuli käyttää hyväksi mahdollisimman tehokkaasti (vrt. Kruckenberg 1996, 110). Osan oppilaista toimiessa opintojensa ohessa freelance-muusikkoina, oli aikataulujen yhteensovittaminen välillä työlästä. Ensisijaisen tärkeää on tuoda kaikki harjoituksissa käytettävä nuottimateriaali mahdollisimman valmiina ja itselleen sisäistettynä paikalle. Kaikkien keskeneräisten osuuksien harjoittaminen on ajan tuhlaamista ja johtaa pian virheellisten muistikuvien syntymiseen soittajille.

Harjoitusten sisäinen aikatauluttaminen ja siitä selkeästi tiedottaminen muodostaa kaikille selkeän kuvan mitä seuraavaksi tapahtuu. Tämä auttaa oikean asenteen saamisessa ja soittajien motivoinnissa, koska tavoitteet harjoituksille on asetettu. Motivaation ylläpitämiseksi harjoitukset on myös pidettävä jatkuvasti käynnissä ja johtajan hallinnassa. Tässä asiassa tavoitteiden asettaminen kullekin harjoituskerralle toimii erinomaisena punaisena lankana, johon voi aina epävarmuuden yllättäessä tukeutua; sovitut asiat on hoidettava tietyn aikataulun puitteissa, ja kaiken toiminnan on tähdättävä noiden tavoitteiden saavuttamiseen.

Kapellimestarin tehtävänä on, varsinkin oppilasorkesterin ollessa kyseessä, luoda keskittynyt ilmapiiri ja edesauttaa soittajien pääsemistä positiivisesti latautuneeseen ja keskittyneeseen mielentilaan, missä oppimista ja uuden tiedon sisäistämistä voi ylipäättään tapahtua. Yksinkertaiset, yhdessä tehdyt harjoitukset voivat suuresti edesauttaa tämän tapahtumista⁹; soitinsektioiden virittäminen orkesterinjohtajan määrittämässä järjestyksessä, sektioittain ja koko orkesterilla tapahtuva lämmittely (esimerkiksi vapailla fermaatti-äänillä soitettavat dynamiikkaharjoitukset tai laulettuun fraasiin toistaminen orkesterin tutti-iskuina) tai harjoiteltavien osuuksien laulaminen

9 Esimerkiksi David Bakerin teoksen *Jazz Pedagogy* (1989) sivuilta 129-146 löytyy useita harjoituksia orkesterin jäsenten yhteissoiton kehittämiseen.

soittamisen sijaan. Jos harjoitusten ajatellaan olevan "vain harjoituksia" ja esiintymiset ovat "jotakin todellista", on soittajilla hyvin suuri vaara etäännyä musiikin kokemuksesta ja suoriutua annetuista tehtävistä ilman omakohtaista sitoutumista ja vastuunkantoa omasta osuudestaan. Tällöin myös ilmaisu jää vajavaiseksi eikä orkesteri saavuta todellista potentiaaliaan. Orkesteri on yksilöidensä summa ja vielä vähän enemmänkin.

Orkesterin johtajan mahdollinen oma epävarmuus harjoiteltavan teoksen tai johtamiskäytänteiden suhteen johtaa hyvin nopeasti kaikkien kannalta turhauttavaan tilanteeseen, jonka yksi ihminen olisi voinut hoitaa kuntoon käyttämättä koko orkesterin aikaa ongelmatilanteen setvimiseen. Vaikka harjoiteltavaa materiaalia ei olisi paljoakaan käsillä, voi musiikin harjoittamisessa siirtyä uuteen materiaaliin tutustumisen jälkeen pienempiin yksityiskohtiin ja syvällisemmin perehdyttää muusikoita sävellysten oleellisiin seikkoihin.

Joskus ulkopuolisen tahon tuottamissa/toimittamissa nuoteissa voi esiintyä painovirheitä tai jonkin osion toteutus halutaan muuttaa taiteellisen näkemyksen johdosta nuoteista poikkeavaksi. Näissäkin tapauksissa kapellimestarin toiminnan tulee kuitenkin olla selkeää ja informatiivista. Muutokset tulee välittömästi merkitä muistiin ja toteuttaa mahdollisuuksien mukaan harjoitustilanteessa. Suuremmat muutokset tulee hoitaa keskitetysti kapellimestarin kautta, jotta harjoitusten aikaa ei käytetä muuhun kuin valmiin teoksen harjoitteluun. Tärkeintä on, että kaikki tietävät mitä pitää tehdä. Tämän jälkeen voidaan paneutua siihen, miten kyseiset asiat toteutetaan.

Johtajan toimessa olevalla henkilöllä on vastuu ohjattavien henkilöiden työpanoksesta mutta toisaalta myös valta määritellä työtehtävät. Orkesterin johtamis- ja harjoitustilanteissa on mahdollista antaa vastuuta soittajille myös konserttikokonaisuuden muilla osa-alueilla, kuin vain itse musiikin harjoittamisessa ja soittamisessa. Pienillä käytännön seikoilla voi olla suurikin merkitys työskentelymotivaatioon ja siihen, miten mielekkääksi he osuutensa ryhmässä kokevat.

Ammattiorkestereiden yleisen käytännön mukaan kullekin orkesterin soitinsektiolle voi määritellä johtohenkilön, joka huolehtii sektion vireen tarkkailusta ja annettujen tulkintaohjeiden yhdenmukaisesta toteutustavasta, nuottiin tehtävien muutosten

asianmukaisesta merkitsemisestä ja muista kyseistä soitinryhmää koskevista seikoista, jotka edistävät kapellimestarin taiteellisen näkemyksen toteutumista, mutta toisaalta ovat hoidettavissa soittajien oman ammattitaidon ja kokemuksen avulla ilman kapellimestarin antamaa erillistä ohjeistusta.

Äärimmäisissä tapauksissa, jos soitettava materiaali on tyyllilajiltaan soittajien keskuudessa yleisesti tunnettua (esim. kahdentoista tahdin blues-rakennetta noudattavat kappaleet) ja soittajat ammatillisen koulutuksen saaneita, voi stemmojen ja jopa fraasien muodostusvastuuta paikoin antaa soittajille itselleen. Tämä tietenkin edellyttää johtajalta harkintaa ja tilannetajua. Yleensä syynä tällaisen työskentelytavan käyttöön ovat vaillinaiset sovitukset kappaleista ja ajanpuute niiden korjaamiseen.

Selkeä johtamistyyli, jossa asiat ilmaistaan yksiselitteisesti ja tehtävänannot ovat yksinkertaisia, toimivat suuren kokoonpanon kanssa parhaiten. Tämänkaltainen johtamistyyli antaa johtajasta itsevarman vaikutelman ja vähentää kyseenalaistamisen ja tarkentavien lisäkysymysten aiheuttamaa turhaa seisahtelua itse harjoitustilanteessa. Kaikkia soiton nyansseja ei voi hioa koko orkesterin kanssa yhtäaikaan, vaan kullekin asialle on varattava oma aikansa, joskus jopa eri soitinryhmille tai kappaleille omat harjoituskertansa. Jatkuva eteneminen on oleellisin asia.

3.2 Taiteellinen johtajuus, yleistä

Nuoteille kirjoitetun musiikin muuttaminen orkesterin avulla sellaiseen soivaan muotoon, jollaisena yksi ihmisyksilö sen haluaa ja henkilökohtaisesti kokee, on todellisuudessa mahdoton tehtävä. Pelkästään erilaisissa tiloissa harjoittelu tai esittäminen johtaa erilaisiin tulkintatilanteisiin, puhumattakaan kaikkien osallisina olevien ihmisten tapaan reagoida ohjeisiin ja ympäristöön eri päivinä ja eri tilanteissa. Vielä mahdottomampi tavoitteesta tulee, jos orkesterin johtaja, kapellimestari, ei itse tiedä mitä musiikin tulkinnalta haluaa.

Harjoiteltavan musiikin sisäistäminen ja oman näkemyksen hahmottaminen ovat kapellimestarin toiminnan ydin. Vasta kun tavoitteet ovat tiedossa, on mahdollista

saavuttaa ne. Taiteelliset näkökannat musiikissa ovat aina osin subjektiivisia, mutta joissakin tapauksissa ratkaisujen toimiminen käytännön tasolla on arvokkaampaa kuin puhdas innovatiivisuus – tarkoituksena on kuitenkin saada orkesteri soittamaan ja tulkitsemaan teos yhdessä kapellimestarin kanssa, ja tradition osoittamat toimintamallit ovat juuri käytännössä toimiviksi havaittuja keinoja ohjata orkesteria halutun tulkinnan suuntaan.

Lähtökohtaisesti orkesterimusiikki sävelletään ja sovitetaan yksityiskohtaisesti ennen harjoittamista ja kapellimestarilla on käytössään virheettömät ja esitysmerkinnöiltään riittävät nuotit säveltäjän tarkoittaman musiikillisen informaation ja tulkinnan välittämiseksi yleisölle. Käytännön työelämä rytmimusiikin saralla on kuitenkin osoittanut isojenkin muutosten tekemisen sävellyksiin olevan mahdollista (ja joskus jopa välttämätöntä) toteuttaa harjoitusjakson jo alettua.¹⁰ *13 Signs of the Zodiac* -konsertin osalta tilanne on siinä mielessä selkeä, että säveltäjä/sovittaja ja kapellimestari ovat sama henkilö. Musiikin sisäistäminen on tapahtunut jo sävellys- ja sovitusprosessin aikana ja mahdolliset muutokset nuottimateriaaliin on mahdollista toteuttaa vaarantamatta sävellysten alkuperäistä ideaa.

Ison orkesterin johtaminen taidemusiikin piirissä tapahtuu nykyisin pelkästään visuaalisia keinoja hyödyntäen, sillä kaikenlaisten musiikkiin kuulumattomien ylimääräisten äänien tuottaminen voidaan kokea häiritseväksi tekijäksi kuunteluelämyksen kannalta (Botstein 2010). Rytmimusiikin piirissä, musiikin tyyllilajista ja kappaleesta riippuen, on orkesterin johtajalla mahdollisuus hyödyntää myös auraalisia tehokeinoja, joko osana itse musiikkiesitystä (yleisölle välittyvät viestit) tai orkesterinjohtoa (soittajille tarkoitettu informaatio). Vastaavasti kappaleen luonteesta riippuen on mahdollista luovuttaa myös tempon ylläpitämisen vastuu rytmisektiolle ja erityisesti rumpalille (Talasniemi 1998, 64), jolloin kapellimestarille avautuu mahdollisuus huomioida sektioita ja yksittäisiä soittajia vapautuneemmin.

Joka tapauksessa tapa, jolla kapellimestarin haluama tulkinta ja nuottien sisältämä tieto esitellään soittajille, tulee olla ehdottoman selkeä ja yksiselitteinen. Johtamiskäytänteet ovat saaneet vakiintuneen muodon käden liikkeiden ja kehon eleiden muodossa, mutta paljon varaa on jätetty myös jokaisen yksilön kyvyille ilmaista kehollaan ja

¹⁰ Myös klassisen orkesterimusiikin piiristä löytyy esimerkkejä vastaavasta kapellimestarin toteuttamasta sävellysten ja sovitusten muokkaamisesta (Kruckenberg 1996, 99).

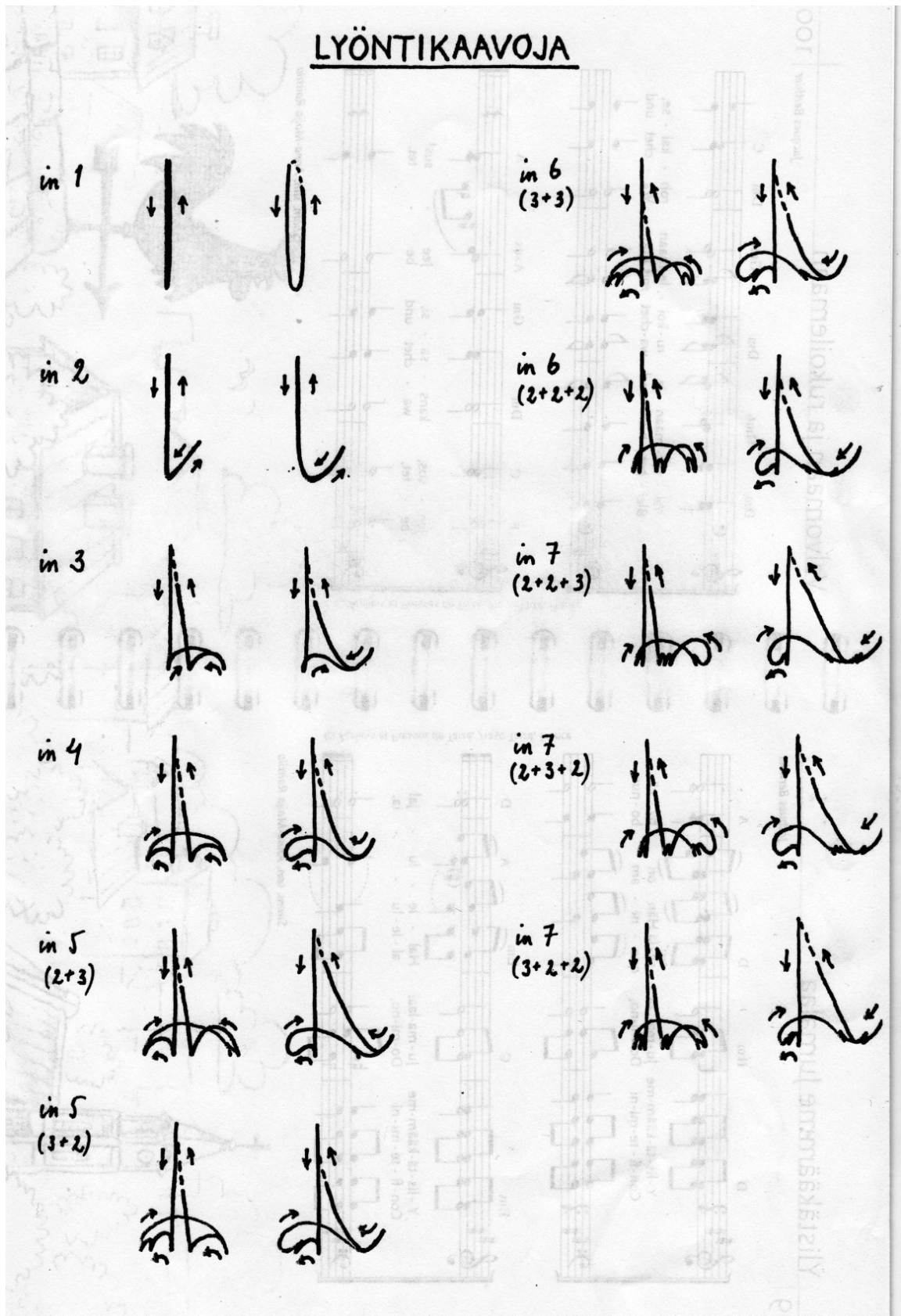
olemuksellaan musiikin sisältämiä ja siitä ilmi haluttavia piirteitä. (vrt. Botstein 2010).

Vakiintuneisiin käytäntöihin lukeutuu, tosin pienin variaatioin, tahtilajin ja tempon ilmaisemiseen käytettävät käden liikkeet, lyöntikaavat (s. 46, KUVA 3). Näiden perusliikkeiden opetteleminen ja vahva motorinen sisäistäminen voivat paikoitellen riittää orkesterin kanssa pitämiseksi ja esityksen läpiviemiseksi. Muusikkojen taitotasosta riippuen tämä saattaa olla tarpeeksi jopa vahvan tulkinnan aikaansaamiseksi – onhan kunkin soittajan mahdollista tuoda omassa osuudessaan oma taiteellinen tulkintansa kuuluviin, jos kapellimestari ei sitä omalla toiminnallaan ole ohjaamassa.

Erityisen tärkeää on tarkan sykkeen ja tempon ilmaiseminen. *13 Signs of the Zodiac* -konserttiprojektin harjoitusten aikana ja ohjaavan opettajan kanssa käydyissä keskusteluissa parhaaksi tavaksi koettiin iskun tarkan paikan ilmaiseminen lyöntikaavassa käden ylöspäiselle liikkeellä niin, että saavutettuaan poljentoiskulla liikeratansa alimman pisteen¹¹ käsi suorittaa terävän nousevan liikkeen edeten sen jälkeen välittömästi lyöntikaavan kulloinkin edellyttämään suuntaan. Näin vältetään alaspäisestä liikkeestä välittyvä viesti raskaasta poljennosta ja pystytään paremmin estämään tahaton käden painuminen alalakipisteensä alapuolelle. Näin voi tapahtua esimerkiksi dynaamisesti vahvoissa osioissa, joissa käden laajennetulla liikkeellä ilmaistaan suurempaa äänenvoimakkuutta.

Toinen esimerkki epäselvästä tempon näyttämisestä on pään liikahtaminen oikean käden liikkeen mukana lyöntikaavan alalakipisteissä, mikä poistaa visuaalista tehoa johtokädeltä. Esimerkiksi Libra-kappaleen intron kohdalla tämä on nähtävissä konsertin monikameratallenteella (liite 4).

11 Big band -pedagogi Herb Pomeroy'n termien "bouncing level" (Talasniemi 1998, 66).



KUVA 3. YAMK-koulutuksen kuoronjohdon kurssilla käytetyt lyöntikaavat (Perkola 2009)

Edelleen käden liikkeen selkeyttä voi korostaa pitämällä vartaloa ja jalkoja paikoillaan. Lähtökohtana voidaan pitää ohjaamiseen tarvittavien liikkeiden pitämistä mahdollisimman yksinkertaisina, eroteltuina ja osin myös liikeradoiltaan pieninä (Kruckenberg 1996, 107-108). Tällöin kehon välityksellä pystytään ilmaisemaan selkeämmin kaikki musiikissa esiintyvät tapahtumat ja voimakkuuden sekä tulkinnan vaihtelut aina hiljaisimmasta puhaltajan nyanssista koko orkesterin tutti-iskuihin. Samaan tarkoitukseen käytetyn eleen tai liikkeen tulisi myös toistua mahdollisimman samanlaisena ja hallittuna, jotta soittajien olisi helpompi tulkita kapellimestarin liikkeillään välittämää sanomaa (Baker 1989, 115).

Eryistä huomiota vaativien kohtien ilmentämiseen sopivat erityistä huomiota herättävät liikkeet, kuten katseen ja koko ylävartalon suuntaaminen tietyn soitinryhmän suuntaan soli-osuuksissa, jolloin sektiolle osoitetaan heidän hetkellinen erikoisasemansa ja kehoitetaan kapellimestarin antaman huomion keinoin erikoiseen tarkkaavaisuuteen ja solistiseen esilläoloon. Edelleen tehokeinona ja tulkinnan vahvistajana käytetään tempon ylläpitämisestä vapaata kättä, jolla voidaan esimerkiksi korostaa tärkeitä iskuja, luoda fraseerauskaaria, ilmentää äänenvoimakkuuden vaihteluita tai osoittaa yksittäisille soittajille heidän osuutensa alkamiskohta. Myös mahdolliset tempon muutokset tulee valmistaa ja ohjata erityisen selkeästi.

Kehon ja käsien lisäksi paljon informaatiota voi antaa myös kasvojen ilmeillä ja "äänettömällä puheella" (vrt. Kruckenberg 1996, 106-107). Kapellimestarin ollessa selin yleisöön päin, on kasvojen käyttö huomaamaton ja visuaalisesti hyvin hienovarainen keino välittää viestejä soittajille. Itsensä ja mielialansa ilmaiseminen kasvojen eleillä on ihmisille luontainen keino jokapäiväisissä kohtaamisissa, joten kommunikointi tällä tavoin orkesterin kanssa on myös yksi keino korostaa ja selkeyttää annetun sanoman sisältöä.

Myös orkesterin istumajärjestyksellä ja sijoittamisella tilaan voidaan suuresti vaikuttaa orkesterin sointiin ja ohjattavuuteen (kts. Baker 1989, 122-123). Käytettävissä ole tila ja sen akustiikka asettavat toki rajoituksensa eri muodostelmien käytölle. *13 Signs of the Zodiac* -konsertin harjoituksissa käytettiin Metropolia Big Bandin vakiintunutta istumajärjestystä, jossa puhaltajat on sijoitettu kapellimestarin eteen sektioittain U-kirjaimen muotoisesti niin, että saksofonit (sekä huilu) ovat kapellimestarista katsoen

vasemmalla, suoraan edessä trumpetit ja oikealla puolella pasuunat. Kitaristi oli sijoitettu oikeaan takakulmaan, rumpali suoraan trumpettien taakse, ja basisti ja kosketinsoittaja heistä suoraan vasemmalle. Konserttitilanteessa puhallinsektiot oli järjestetty kapellimestarista katsoen lavan oikealle puolelle perinteiseen tapaan (Talasniemi 1998, 50 ja Baker 1989, 122-123), eli kolmeen peräkkäiseen nousevaan riviin, alimpana saksofonit ja huilu, keskellä pasuunat ja ylimpänä trumpetit seisaaltaan. Rummut sijoitettiin puhaltajien vasemmalle puolelle keskelle lavaa, ja edelleen vasemmalle asetettiin ao. järjestyksessä basso, kitara ja koskettimet.

3.3 Konsertin sävellysten johtamisesta

Luvun 2.3 tavoin jokainen *13 Signs of the Zodiac* -konsertin sävellys käydään ohessa läpi kukin omassa alaluvussa. Tällä kertaa tavoitteena on luoda yleiskatsaus kunkin sävellyksen oleellisimpiin kohtiin kappaleen johtamisen kannalta; mitä asioita tulee erityisesti huomioida, mitkä kohdat koettiin hankaliksi yhteissoiton kannalta, miten kappaleiden harjoittaminen sujui jne. Jokaisen sävellyksen aloituskohta DVD-levyllä (liite 4) on merkitty kunkin alaluvun alkuun (min:s).

Lyöntikaavoihin käytettiin harjoituksissa ja esityksessä aina oikeaa kättä. Vasenta kättä käytettiin ilmentämään muita nuoteissa olevia merkintöjä tai korostamaan tempon tai tahtilajin muutoksia yhdessä oikean käden kanssa. Kaksoisviivat ja osien vaihdokset ilmaistiin osan viimeisen tahdin aikana tuplaamalla oikean käden lyöntikaavan (temposta ja tahtilajista riippuen) viimeiset 1-3 iskua vasemman käden peilikuvaliikkeellä. Sektioiden tai yksittäisten soittajien merkittävät sisääntulot/osien vaihdot varmistettiin suuntaamalla katse soittajan/soittajien suuntaan ja osoittamalla vasemman käden sormilla tahtien lukumäärä ennen heidän osuutensa alkamista. Tahdin poljentoisku, jonka aikana sisääntulo tapahtuu, merkittiin joko ojentamalla vasen käsi kohti soittajia/soittajaa, tai suorittamalla vasemmalla kädellä *kyseiselle poljentoiskulle* lyöntikaavasta löytyvä valmistava, tahdin ensimmäiselle iskulle päätyvä pystysuora lyönti. Sama toimintamalli oli käytössä myös yksittäisten iskujen, tempon pysäyttämisen jälkeen tulevien äänten ja esimerkiksi rytmisten taustakuvioiden johtamisessa.

Kappaleiden dynamiikan muutokset ilmaistiin osin oikean käden liikettä pienentämällä (hiljaiset osat) tai laajentamalla (äänekkäät osat). Toinen keino oli vasemman käden kämmenen kääntäminen ylöspäin ja käden kohottaminen äänenvoimakkuuden kasvattamiseksi, ja vastaavasti pienentäminen tapahtui kääntämällä vasen käsi kämmen alaspäin painaen kättä samalla pystysuorassa linjassa alaspäin. Pitkän äänen sammuttaminen kappaleiden keskellä ilmaistiin kevyesti eteen ojennetun, lyöntikaavan alalakipisteen kanssa samaan tasoon asetetun, vasemman käden käsivarren pienellä ulospäisellä pyörytyksellä. Kappaleiden lopetuksissa samaa liikettä käytettiin tarvittaessa myös oikeassa kädessä fermaatti-äänten sammuttamiseen.

3.3.1 Aries

(0:12)

Sävellyksen tulkinnan kannalta oleellisinta on rytmikan kolmimuunteisuus kuudestoistaosien tasolla ja sävelten tarkka kesto, sekä sopivan tempon asettaminen ja siinä pysyminen. Esimerkiksi pasuunoiden stemmoista aiheutuvat teknisesti hankalat vedot on vaikea toteuttaa, mikäli tempo on liian nopea tai kiihtyy kappaleen kuluessa. Fraseerauksessa lähtökohtaisesti jokainen kahdeksasosanuotti soi todellisuudessa vain kahden kuudestoistaosatriolin verran. Tätä ilmiötä on korostettu kahdeksasosaiskujen väliin tulevien nuottien staccato-merkinnöillä (esim. vaskien melodia tahdeissa 1-8). Harjoitusvaiheessa hahmotus toteutettiin laulamalla melodian rytmit kapellimestarin johdolla. Tarkempi selitys kolmimuunteisesta fraseerauksesta löytyy Kaj Backlundin teoksesta *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* (Warner/Chappel Music Finland Oy 1983), sivuilta 48-50.

Lyöntikaavassa kolmimuunteinen fraseeraus ilmenee käden liikkeen jyrkempänä ylöspäisenä kaarena, mikä aiheuttaa liikkeen nopeutumisen juuri ennen käden saapumista kunkin iskun alalakipisteeseen. Tällöin liike vastaa isommassa mittakaavassa fraseerauksen kuulokuvaa, missä kahdeksasosaiskuilla sijaitsevien kuudestoistaosanuottien kesto on pidempi kuin iskujen väleissä olevien.

B-osuuksien (esim. tahdit 25-32) legato-äänien kuvailua varten oikean käden liikettä laajennettiin ja kaaria loivennettiin. Näin oli tarkoitus saada aikaiseksi melodian horisontaalisempi vaikutelma ja levollisempi tulkinta. C-osa (tahdit 53-62) taas noudattaa intron ja teeman tunnelmaa ja rytmiiikkaa, mutta astetta voimallisemmin, jolloin oikean käden liike terävöityy ja tarvittaessa laajenee. Tempon kiihtyminen äänenvoimakkuuden ja intensiteetin lisääntyessä on luonnollista, joten sykkeen levollisuuteen tulee kiinnittää erityistä huomiota.

Lopetuksen pitkä komppisektion osuus (tahdit 88-103) vaatii intensiteetin ylläpitoa kapellimestarin toimesta, jotta tunnelma ei hiivu äänenvoimakkuuden laskiessa ja tapahtumien harvetessa. Käden liikkeiden ja kehon eleiden on viestittävä järkähtämätöntä sykkeen tasaisuutta, vaikka liikeradat pienentyvätkin.

3.3.2 Aquarius

(4:14)

Aquariuksen esitystilanteessa ongelmalliseksi muodostui suoran katsekontaktin puuttuminen kosketinsoittajaan, sillä hän istui lähes selin orkesterin johtajaan nähden. Kappaleen aloituksen jälkeen kapellimestarin mahdollisuudet korjata tempoa olivat käytännössä olemattomat puhaltajien sisääntuloon asti (tahti 21). Muutenkin kappaleen vaihtuvat tahtilajit osoittautuivat tempon kannalta haasteellisiksi niin orkesterille kuin kapellimestarillekin, puhumattakaan tahdissa 83 tapahtuvasta painotuksen vaihdosta.

Myös dynamiikan vaihdokset johtavat helposti tempon muutoksiin ja fraseerauksen heikkenemiseen. Lyöntikaavoissa tulee viimeiseen asti pitää kiinni iskujen alalakipisteestä, eikä antaa lyöntien ylikorostua valumalla liian alas, aiheuttaen siten väkinäisen poljennon.

Tahdista 36 alkavat soolo-osuudet olisivat voineet olla levollisempia, mikäli tempovastuu olisi annettu komppisektiolle itselleen ja kapellimestarin rooliksi olisi jäänyt sisääntulojen näyttäminen (itse iskuja alleviivaamatta) ja dynamiikan hallinta. Tällöin soittajat olisivat voineet paremmin keskittyä orkesterin ja oman soittonsa kuuntelemiseen pakonomaisen

tahdin seuraamisen sijaan. Onhan kyseessä vieläpä perin tuttu soolorakenne (kahdentoista tahdin blues-rakenne reharmonisoiduin soinnuin). Trumpettisoolon aikana (tahdit 60-83) orkesterin dynamiikka ei esityksessä (liite 1 ja 4) ollut täysin kapellimestarin hallinnassa, jolloin solistin tilanne paikoin vaikeutui.

Poljennon vaihtuminen tahdeissa 82-83 vaati usean toistokerran harjoitusjakson aikana. Vaihdoksen oli tarkoitus tapahtua osin kuulokuvan perusteella kapellimestarin johtaessa tahdin 82 edelleen 6/4-tahtilajissa orkesterin vahvoista aksenteista huolimatta. Vaskien ja komppisektion iskutus ilmentää uutta tahtilajia, ja vasta seuraavassa tahdissa lyöntikaava muuttuu iskujen mukaiseksi tahtilajin vaihdokseksi (12/8). Tahdin pituus, ja siten myöskään tempo, ei tahtilajin vaihdoksesta huolimatta muutu. Tallenteella (liite 1) tahdista 83 alkava kappaleen osuus lähtee kuitenkin liikkeelle aivan eri nopeudella edelliseen osaan verrattuna.

Tahdeissa 83-111 limittyvät ja soitinryhmien välillä vuorottelevat melodian osuudet tuottivat vaikeuksia johtamisen selkeyden kannalta. Jatkuvasti vaihtelevat ja paikoin hyvin lyhyet fraasit edellyttävät hyvin rauhallista ja selkeää liikekieltä, joka vaatii kapellimestarilta motorisesti paljon. Taltiinnissa (liite 4) on huomattavissa johtamistyöskentelyn osalta turhaa alleviivausta ja aktiivisuutta kyseisen osuuden aikana. Tempon selkeä näyttäminen ja isompien kokonaisuuksien huomioiminen olisi tuottanut todennäköisesti levollisemmän vaikutelman.

Tahdeissa 110 ja 111 valmisteltava vaihdos takaisin alkuperäiseen poljentoon sujui loogisemmin edeltävään vaihdokseen verrattuna, mutta jälleen aavistuksen kiihtyen. Viimeisen teeman jälkeen tuleva lopetus (tahdit 137-140) vaatii kapellimestarilta dynamiikan vahvaa ilmentämistä ja jälleen suurta selkeyttä tempon ja aksentti-iskujen näytön osalta. Kahden viimeisen tahdin osalta tempon voi jättää näyttämättä, ja osoittaa orkesterille vain iskujen paikat rumpujen täyttäessä iskujen väliset kohdat.

3.3.3 Taurus

(11:06)

Basson soittamien neljäsosanuottien lyhennettyä kestoja ilmentämään käytettiin samaa keinoa kuin Aries-kappaleessa käytetyssä lyöntikaavassa (s. 49). Tempon levollisuus on jälleen avainasemassa onnistuneen tulkinnan luomisessa. Varsinkin melodian rytmiset ennakot (esim. tahdeissa 9-16) vaativat ehdottoman tasaista sykettä välttyäkseen liialliselta vertikaaliselta korostumiselta tai liukumiselta kolmimuunteisuuteen. Kapellimestari voi omalla tyyneydellään ja olemuksensa staattisuudella viestittää muusikoille rauhallista ja horisontaalista suhtautumista poljentoon ja melodian kaariin.

Dynamiikan ja äänenvärien kontrollointi vasemman käden ja kasvojen avulla on edellytys herkän mutta ehyen yleissoinnin saavuttamiseksi kaikissa kappaleen osioissa, sillä sävellyksen koko jännite perustuu sointiväriin ja harmonian pieniin muutoksiin meditatiivisen sykkeen toistuessa muuttumattomana. Rakenteen taitteiden osoittaminen soittajille on myös oleellinen asia selkeiden "maamerkkien" puuttuessa varsinkin komppisoittajilta.

Tempon määrittäminen täytyy kyseisen kappaleen aikana säilyä täysin orkesterin johtajan hallinnassa myös tahtien 91-99 ajan, jolloin kosketinsoittaja jää yksin tulkitsemaan melodiaa. Toinen yhteneväisyys Aries-sävellykseen löytyy kappaleen lopetuksesta (tahdit 115-131), jossa orkesterin soitinryhmien asteittainen poisjääminen ei saa murentaa soittamisen intensiteettiä (vrt. Ariksen tahdit 88-103).

3.3.4 Pisces

(16:08)

Tasajakoisten kuudeistoistaosien varaan rakentuvan rytmiiän ilmentäminen lyöntikaavassa tapahtui horisontaalisemman ja vauhdiltaan lähes tasaisen liikkeen avulla. Intron (tahdit 1-4) osalta mahdollinen ratkaisu olisi ollut näyttää lyöntikaavassa myös kahdeksasosat, mutta kapellimestarille motorisesti liian monimutkainen liike

jätettiin konsertista pois. Kappaleen B-osien (esim. tahdit 13-16) aikana lyöntikaavan liikkeet laajenivat levollisemman ja legatomaisen tulkinnan viestittämiseksi.

Taustoissa (esim. tahdit 21-28) useasti esiintyvät äänenvoimakkuuden vaihtelut ovat liian tiheässä, jotta jokaisen osoittaminen erikseen kapellimestarin toimesta olisi mielekästä. Ensimmäisten äänten osalta tapahtuva oikeanlaisen dynamiikan kuvaileminen on riittävä, jotta soittajat osaavat suhteuttaa voimamerkit orkesterin kokonaisuuteen.

Suurimmaksi yksittäiseksi ongelmaksi kappaleessa osoittautui melodian rytmien tulkinta, joka jäi osin vajavaseksi kaikissa A- ja B-osissa (liite 4). Harjoituksissa kaikkiin kohtiin ei ollut mahdollista paneutua aikataulun puitteissa, mutta valitettavasti ongelma ei korjaantunut harjoittelun siirtämisellä soittajien itsenäisen työskentelyn varaan.

Myös outro-osuuden (tahdit 61-90) soitinten kerrostuminen muodostaa riskin orkesterin soinnin ja tasapainon riistäytymisestä hallitsemattomaksi. Pitkien äänten, sekvenssien, riffien ja kahden soolo-osuuden yhtäaikainen johtaminen ei fyysisesti ole mahdollista. Oleellisin asia on säilyttää syke tasaisena ja sektioiden sekä solistien välinen äänenvoimakkuuksien suhde tasapainoisena. Vastuu rakenteesta ja soittajien sisääntuloista on lopetuksessa täysin kapellimestarin harteilla, sillä selkeiden rakenteellisten vihjeiden saaminen soittajien omien osien perusteella on muusikoille lähes mahdotonta.

3.3.5 Gemini

(20:26)

Kappaleen tanssittavuuden edellytyksenä on stabiili tempo, jota ei ainakaan saa päästää hidastumaan, mikä tuhoaisi koko sävellyksen jännitteen. Toinen kapellimestarin vastuulla oleva asia on huolehtia soitinvärien tasapainosta (esim. intron melodia tahdeissa 6-8, 11-15) ja soittajien sisääntuloista. Tämä koskee etenkin introa ja välitteitä (tahdit 27-32, 60-66), joissa fraasien sijoittelu ei noudata perinteistä linjaa. Viimeisenä erityistä huomiota vaativana seikkana voi pitää melodian ja taustaosuuksien

välistä tasapainoa. Esimerkiksi pasuunan soittama melodia jää helposti saksofonien soittamien taustojen jalkoihin äänenvoimakkuudeltaan ja intensiteetiltään (tahdit 17-24). Tahdista 47 alkava vaskien melodiaosuus tulee alustaa soittajille hyvin, jotta yllättävä orkesterin sointiväriin ja dynamiikan muutos voidaan kuitenkin luontevasti toteuttaa.

Gemini-kappaleessa tulisi jälleen kiinnittää huomiota lyöntikaavan tasaisuuteen ja keveyteen. Kompipsektion soittajien saavutettua koherenssin keskenään, voi tahdin lyömisestä luopua taitteita lukuunottamatta, kulkeehan kappale tasaisesti 4/4-tahtilajissa ja pääosin varsin ennakoitavassa, parillisissa tahtimäärissä. Outron (tahdit 102-133) läpiviemiseksi on suositeltavaa palata lyöntikaavan käyttöön ja tiukempaan johtamisotteeseen komppisektion jäädessä tauolle.

Outron kasvaessa ja musiikillisten kerrosten lisääntyessä tulee merkittäviä ilmiöitä korostaa: dynamiikan muuttuminen komppisektion jäädessä pois tahdissa 102, basson asteittainen lasku tahdeissa 110-117, tahdin 117 crescendo, tahdista 118 alkavien legatomaisen melodian ja 1/16-rytmiikka hyödyntävän taustariffin vuorottelu. Samalla tulisi kuitenkin välttää alleviivausta johtamisessa ja tulkinnessa, jotta orkesterin sointi ei tukkeutuisi, rytmiikan keveys häviäisi tai tempo kiihtyisi.

Tarkoituksenmukaista koko Gemini-kappaleen osalta on intohimoton mutta iloinen ja kepeä rytmiikka, tasapainoinen orkesterin sointi ja sävellyksen vaivaton eteneminen.

3.3.6 Cancer

(26:09)

Dynamiikan rajujen muutosten, hitaahkon tempon ja vaihtelevan painotuksensa takia Cancer vaatii kapellimestarilta vahvan, selkeän sykkeen ilmaisemista. Jos kappaleen tempo ei ole soittajille sisäistynyt, on kapellimestarinkin lähes mahdotonta pitää orkesteria koossa taitteiden aikana ja niiden jälkeen. Kuudestoistaosiin nojaavan rytmiikan yhdistäminen raskaaseen neljäosapoljentoon (esim. intro, tahdit 1-9) ja samoin kuudestoistaosanuotein etenevä melodia (tahdeissa 10-17, 22-29, 54-61) vaativat tukevan rytmisen perustan ollakseen levollisia ja ilmaisuvoimaisia. Hahmottamista voi

helpottaa osoittamalla orkesterille 1/8-iskutuksen lyöntikaavassa, mutta koko kappaleen jatkuvana maneerina tätä ei voida toteuttaa. Äärimmäisen tärkeää on saada poljennon vaihtuminen intron ja välikkeiden neljäsosien ja varsinaisen teeman kahdeksasosien välillä saumattomaksi, mikä ei konserttitilanteessa aina toteutunut (liite 4).

Forte-kohdissa (tahdit 1-9, 18-21, 30-33, 66-78) täytyy jälleen välttää lyöntikaavan iskujen ylikorostamista ja liikkeen vajoamista liian alas kaavassa. Silti dramaattisen, tummanpuhuvan sävyn luominen vaatii ison, raskaan liikkeen ja neljäsosasykkeen vahvaa osoittamista. Lisäksi vaskien limittyvät stemmat vaativat kapellimestarin huomiota, vaikka soittajat eivät apua ajoituksessa tarvisikaan. Stemmojen ja melodian rytmisen tulkinnan kannalta hyvänä apukeinona toimii osuuksien laulaminen soittamisen sijasta.

Melodian siirtyessä koko saksofonisektion soitettavaksi on vaarana liikkeen muuttuminen liian vertikaaliseksi ja äänenvoimakkuuden tasapainon horjumisen komppisektion ja melodian välillä. Samoin trumpettisoolon alkaessa (tahti 34) on pidettävä huolta orkesterin tasapainosta ja soolon saamisesta esille. Sama huomio koskee tahteja 46-53. Varsinkin taustakuvion melodian tuplaus trumpетilla vaatii varovaisuutta johtajalta.

Tahtien 62-65 lyhyt trumpettisoolo täytyy valmistaa solistille, jotta hän saa julkisen "oikeutuksen" ja itsevarmuuden jatkaa melodiaa yllättäen eri sointivärillä ja eri rekisteristä. Tahdissa 65 olevan fermaatin jälkeen alkava outro-osuus vaatii kapellimestarilta tarkkaavaisuutta ja malttia selkeän aloituksen näyttämiseksi ja tempon pitämiseksi kurissa. Samaa koskee kappaleen aivan viimeisiä ääniä (tahdit 77-78).

3.3.7 Libra

(30:12)

Tavallisesta poikkeava 5/4-tahtilaji (iskualojen jako on 3-2) edellyttää orkesterin johtajalta erityisen selkeää ja levollista lyöntikaavan toteutusta (varsinkin selkeän kompin puuttuessa aina tahtiin 20 asti). Myös tahti- ja sävellajien muuttuminen useaan

otteesen kappaleen aikana voivat horjuttaa horisontaalisen vaikutelman syntymistä, vaikka kappale onkin olemukseltaan impressionistinen.

Sointivärien ja nyanssien merkitystä tulee korostaa orkesterille ilmeikkäällä johtamisella ja selkeällä dynamiikan osoittamisella. Samoin kulloinkin melodiaa soittavan soittajan tai sektion tulee saada kapellimestarilta tukea fraasien muodostamiseen. A- ja B-osissa alati vuorottelevien ja limittyvien soitinosuuksien hallinnointi visuaalisesti antaa ryhtiä tulkinnalla. Tärkeintä on saada itsevarma tunne levittäytymään koko orkesterille.

Flyygelitorven soolon (tahdit 41-65) taustojen täytyy tukea solistin pyrkimyksiä hienovaraisin elein ja annettava rakennusainetta soololle harmonian säilyessä koko soolon ajan kahden soinnun muodostamien sävyjen varassa. Kapellimestari voi omalla johtamisellaan viestittää myös solistille suoraan soolon kaaren ja rakenteen vaihteluita, jos melodinen osaaminen modaalisisessa maastossa ei ole vahvalla pohjalla.

Teemaosuuksien kertaus kappaleen loppupuolella (tahdistä 65 eteenpäin) edellyttää dynaamisten erojen vahvemman tulkinnan ja erottelun, sekä joustavamman tulkinnan, jotta identtisinä toistuvien osuuksien kertaus ei aiheuta kyllästymistä kuulijassa.

3.3.8 Scorpio

(35:21)

Koko kappaleen ydin on tiivistynyt melodiaan, jonka tulkinnan täytyy kantaa kertausten ja asteittain tapahtuvien pienten variaatioiden yli. Ainoat todelliset kontrapunktit osuudet (tahdit 8-18, 67-73) sisältävä kappale poikkeaa painotukseltaan konsertin muista teoksista, joissa rytmin ja harmonian roolit ovat korostetumpia. Melodian fraasien pituuksien osoittaminen helpottaa melodian tulkitsemista ja nyanssien sijoittamista.

A-osien harvemman orkestraation takia jokaisen soittajan osuudet on helposti kuultavissa ja eroteltavissa, mistä johtuen kapellimestarin on tarpeen mukaan huomioitava jokainen "solisti" erikseen ja annettava heille tukensa oikean paikan

löytämisessä. B-osan (tahdit 32-38) melodian yhteydessä voidaan ensimmäisen kerran kappaleen kohdalla puhua soitinsektion selkeästä, yhtenevästä käytöstä ja johtamisesta. C-osan alkaessa (tahti 39) voi johtamistyylin vaihtaa liikkeiltään laajempaan ja tunnelman tulkittamisen suuntaan, minkä mahdollistaa rumpusetin tuleminen mukaan ja soitinryhmien soiminen päällekkäin ilman mahdollisuutta johtaa orkesterin muusikoita yksilöllisesti. C-osan alun täytyy olla yhtäaikaan selkeä sekä maltillisesti kasvava. Kasvun tulee jatkua aina tahtiin 55 saakka, jossa saavutetaan kappaleen jännitteen kliimaksi ja purkautuminen takaisin alun sointimaailmaan (tahti 56).

Jälleen kerran on tempon staattisuus avainasemassa sävellyksen jännitteen rakentamiselle ja melodian voiman kasvulle. Dynamiikan vaihdoksissa tulee myös kapellimestarin elää mukana, jotta tarkoitetut äärimmäiset kontrastit äänenvoimakkuuden ja sointimassan osalta toteutuisivat tarkoitettusti. Tahtien 56-57 aikana tapahtuvan diminuendon jälkeen teeman kertautuminen kappaleen lopussa (tahdit 64-73) ei kaipaakaan dramaattisia johtamistoimenpiteitä. Sisääntulojen selkeä näyttö ja kappaleen aivan lopussa oleva sointujen tihentymisen ilmaiseminen riittävät hyvin. Tahdin 78 aikana on myös mahdollista toteuttaa hidastus, mikäli tulkinta niin vaatii.

3.3.9 Virgo

(40:26)

Koska kappaleen 5/4-tahtilaji (iskualan jako 2-3) on afroamerikkalaisen musiikin piirissä tavallisuudesta poikkeava, on kiinnitettävä erityistä huomiota lyöntikaavan hahmoon ja levollisuuteen. Melodiassa tahdin viidennellä neljäsosalla toistuvasti esiintyvä neljäsosanuotti aiheuttavat taipumuksen kiirehtiä seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle (esim. tahdit 1-7, 12-18). Kapellimestarin tehtävänä on huolehtia, että syke säilyy tasaisena kyseisten melodian fraasien loppuissa, sekä osien taitteissa, joissa tapahtuu vaihdos 5/4- ja 4/4-tahtilajien välillä (esim. tahdit 18-19, 36-37). Samoin soittajien sisäänntulojen näyttäminen on oleellista tahtilajista johtuen, jotta soittajien ei tarvitse kuluttaa ylimääräistä energiaa tahtien laskemiseen ja tahtilajin hahmottamiseen (esim. tahdit 8-11). Orkesterin johtajan apuna ovat rumpalin hihat-symbaaleihin ja komppipeltiin soittamat kuudestoistaosat, jotka ryhdistävät ja selventävät koko orkesterin rytmikkaa, samoin back beat -ilmiön hyväksikäyttö tahdistusta 12 alkaen.

Sektioiden ja melodian välisen dynamiikan ja äänenvoimakkuuden on luonnollisesti oltava tasapainossa varsinkin melodian kanssa samoilla rytmikuvioilla etenevän taustaosuuden tapauksessa (tahdit 19-25), jotta melodian ilmaisuvoima ei heikkene. Tällaisissa tapauksissa jopa voimamerkkien ylikorostaminen on mahdollista, onhan taustoja soittamassa viisi saksofonia melodian yhtä trumpettia ja huilua kohden.

Jotta tahdeissa 26-33 saksofonimelodian alle rakennettu moniääninen satsi kuulostaisi ehjältä, yhtenäiseltä sektiltä, tulisi melodian fraasikaarien noudattamista valvoa sekä sekktion sisäisesti että orkesterin johtajan taholta. Fraasien lähtöisku ei sinänsä tarvitse erikseen osoittaa, mutta fraasien kaaria voi tarvittaessa ilmentää esimerkiksi crescendoa ja diminuendoa muistuttavilla, mutta enemmän ulos- ja sisäänpäin etenevillä kuin ylös ja alas kulkevilla vasemman käden liikkeillä.

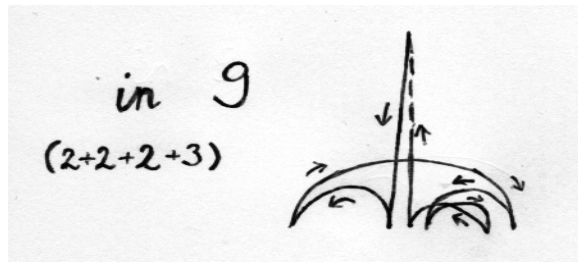
Kun käsi liikkuu vartalosta ulospäin liike laajenee ja tulkinnan tulisi samalla vahvistua ja laajeta, kuten sisäänpäin hengitettäessä. Vastaavasti keskivartaloa kohden tullessa käden liike kuvastaa ulospäin hengittämistä, jännitteen laukeamista ja melodian kaaren päättymistä. Edelleen vaikutusta voi korostaa kumartamalla soittajia kohti intensiteetin lisäämiseksi. Taaksepäin nojautumalla voidaan ilmentää päinvastaista, etäännytettyä ja ilmavampaa tulkintaa.

B-osien alkupuolten (tahdit 33-36, 53-56) täsmällisen ja sekventiaalisen luonteen, sekä vaskien kirkkaamman soinnin kuvailemiseksi voi lyöntikaavan liikettä terävöittää särmikkäällä nousulla iskujen alalakipisteestä. Vastaavasti tahtilajin vaihtuessa tahdeissa 37 ja 57 voidaan siirtyä tasaisempaan ja horisontaalisempaan liikkeeseen melodian kaaren tukemiseksi. A-osan kertautuessa tahdeissa 39-45, voi kapellimestari siirtää huomionsa kuulijoillekin tutuksi tulleesta melodiasta enemmän uusien taustaosuuksien legato-äänteen tulkintaan.

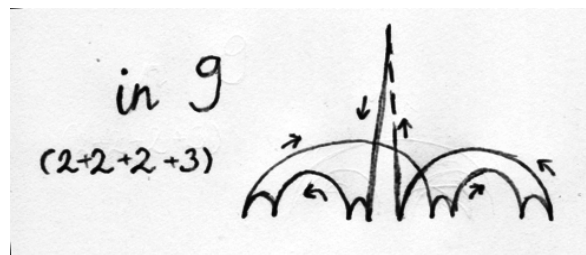
C-osan melodian sisäistäminen vaati asianosaisten soittajien erillistä harjoitushetkeä, jotta melodian rytmi tuntuisi luontevalta myös unisono-kohdassa (tahdit 68-74). Harmonian teoreettisen ajatuksen selittäminen voi helpottaa sointukierron hahmottamista soittajille (kts. s. 31). Kapellimestarin tulee jälleen tukea orkesteria rauhallisella ja tahdikkaalla lyöntikaavalla, jottei tempo kiihdy ja latista koko osaa.

Samat huomiot koskevat outro-osuutta (tahdit 75-92), jonka sekvenssin opettelu vaati soittajilta itsenäistä työskentelyä komppisektion harjoitusten lisäksi. Sekvenssin kirjoittamiseen on olemassa monta eri vaihtoehtoa, mutta sekvenssin ja rumpusoolon soittamisen, sekä outron hahmottamisen kannalta luontevimmaksi osoittautui pitäytyminen 4/4-tahtilajissa. Jotta sekvenssi ei "juoksisi" yli tahtiviivojen, päädyttiin muuttamaan joka neljäs tahti 9/8-tahtilajiin. Tällöin sekvenssi alkaa tahdin ensimmäiseltä iskulta aina kahden kierron jälkeen.

Lyöntikaavan osalta 9/8-tahti jaettiin kahdeksasosin iskualoihin 2-2-2-3, kuten nuottikuvakin osoittaa (esim. tahti 78). Konsertissa (liite 4) lyöntikaavan toteutus oli kuvan 4 osoittamalla tavalla hieman epäortodoksinen ja voimakkaasti kolmea viimeistä kahdeksasosaa painottava. Kuvassa 3 (s. 46) esitettyjen lyöntikaavojen logiikan mukaan lyöntikaava olisi kuvan 5 mukainen.



KUVA 4. Virgon 9/8-lyöntikaava konserttitilanteessa



KUVA 5. Virgon 9/8-tahtilajiin suositeltava lyöntikaava

3.3.10 Sagittarius

(44:47)

Liitteenä olevasta partituurista (liite 3) poiketen Sagittariuksen versio alkaa tallenteilla (liite 1 ja 4) orkesterin esittelyosuudella, joka on analysoitu sivulla 32.

Kappaleen vahva shuffle-rytmi ja soolo-osuuksien perinteinen jazz-komppaus tahdista 54 alkaen antavat kapellimestarille mahdollisuuden keskittyä orkesterin nyanssien ja dynamiikan ilmentämiseen tempon osoittamisen sijasta. Oikean tempon asettaminen ennen kappaleen aloitusta (ja sen osoittaminen tarvittaessa) on kapellimestarin vastuulla, mutta koko intron (tahdit 1-7) voi hyvin antaa komppisektion hoidettavaksi ilman erillistä lähtölaskentaa. Selkeän, parillisen tahtijaon takia myös sisääntulot voi huomioida kevyellä liikkeellä alleviivaamatta turhaan tapahtumia.

Rytmiikan osalta tulisi teemaosuuksien (tahdit 1-43, 160-177) säestyksessä ja tulkinnassa välttää tahdin 2. ja 4. iskun ylikorostumista huolimatta virvelirummun aksenteista kyseisillä iskuilla. Rytmissen painon ja poljennon tulisi olla selkeästi neljäsosilla. Pianon säestyskuviossa poljentoiskujen välissä olevien kahdeksanosanuottien tarkoituksena on keventää poljentoa ja kuljettaa musiikkia eteenpäin. Tämän lisäksi harjoittamisessa ja johtamisessa tulisi huolehtia nuottien oikeista pituuksista jazz-fraseerauksen mukaisesti (Backlund 1983, 48-50).

Tahdista 26 alkavan A-osuuden saksofonitaustojen voimakkuuden tulisi unisonoissa vahvistaa trumpetin melodiaa, ei peittää sitä. Tätä helpottamaan onkin trumpettimelodia kaksinnettu oktaavia alemmaa neljännellä trumpetilla.

Break-osuudessa (tahdit 44-53) on kapellimestarilla mahdollisuus ottaa tempo jälleen haltuunsa, mikäli tarpeelliseksi sen kokee. Tahdista 54 alkavien soolojen aikana tämä ei ilman erityistä syytä ole oleellista. Kahdentoista tahdin mittaisen soolokierron taitteet voi osoittaa ja ennakoida koko orkesterille vähäeleisesti, esimerkiksi näyttämällä vasemman käden sormilla kierron jäljellä olevat tahdit ja osoittamalla uuden kierron ensimmäisen iskun pienin liikkein molemmilla käsillä lyöntikaavan mukaisesti.

Sama pätee sektioiden sisääntuloihin ja solistien vaihdoksiin, tosin huomion täytyy olla selkeästi asianosaisiin soittajiin kohdistuvaa. Saksofonisektion taustaosuuksissa mukana oleva kitara voidaan huomioida erityisen selkeällä johtamistyyllillä ja tavanomaista runsaammalla ohjeistuksella, sillä kyseisen soittimen mukanaolo puhallinorkesterissa on suhteellisen harvinaista, eikä sektiosoittaminen ole kitaristeille opintojenkaan puolesta tavanomaista.

Soolokiertojen jatkuessa hyvän aikaa tulisi äänenvoimakkuuden turhaa kasvua välttää. Tämän sijaan annetaan asteittaisen taustaosuuksien lisääntymisen ja sointimassan kasvun, sekä rytmisektion luonnostaan monipuolistuvan kommunikoinnin luoda jännitteen kasvua saman sointukierron toistuessa. Varsinkin kolmantena vuorossa olevan pasuunasoolon aikana on orkesterilla vaarana ajautua epätasapainoon taustojen ja solistin äänenvoimakkuuksien ja rekisterien suhteen. Ongelma on osin myös sovituksesta riippuvainen, sillä runsaampien taustaosuuksien aikana soolovuoro voisi olla luonnostaan äänekkäämmällä ja soinniltaan erottuvammalla soittimella.

Saksofonien soli-osuudessa (tahdit 126-149) orkesterin johtaja voi tarvittaessa korostaa melodian fraasien rytmikkyyttä. Melodisesti osuus ei sisällä mainittavia kaaria, joita tulisi erikseen nostaa esille. Tutti-osuuden (tahdit 150-159) luonne on myös hyvin rytmisen. Eri soitinsektioiden vaihtelevasti limittyvät ja yhtäaikaiset rytmit tulisi harjoituttaa hitaassa tempossa, jotta sektiot olisivat tietoisia osuutensa sijoittumisesta kokonaisuuteen ja voisivat siten suhteuttaa oman fraseerauksensa toisiin nähden. Tämän kaltaisen, koko orkesterin voimia käyttävän osion soitettavuuden kannalta on erittäin tärkeää säilyttää tasainen tempo ja säilyttää komppisektion työskentely yksinkertaisena, tai tietoisesti sektioiden osuuksiin reagoivana.

Tutti-osuuden ja viimeisen teeman (tahdit 160-179) johtamisessa voidaan käyttää jälleen lyöntikaavaa, jotta koko orkesteri saadaan tiukasti kokoon lähestyvää lopetusta varten. Lisäksi on syytä luonnollisesti huomioida yhden poikkeavan pituisen 2/4-tahdin esiintyminen ja huolehtia johtamisen äärimmäisestä selkeydestä vahvan ja täysin yhtäaikaisen lopetuksen aikaansaamiseksi.

3.3 Vastuunkantaja

Kapellimestarin toimivalta ulottui *13 Signs of the Zodiac* -konsertin toteuttamisessa sävellysten teosta ja muokkauksesta orkesterin kokoamiseen ja kaikkiin esitystilanteen valmisteluun liittyviin yksityiskohtiin asti (kts. s. 2). Aina kapellimestarin vastuulle ei anneta näin laajaa määrää eri yhteyksiin liittyviä asioita, mutta monella ns. kevyen musiikin piirissä toimivalla ammattimaisella, tai puoliammattimaisella orkesterilla tilanne voi olla vastaavanlainen.¹² Orkesterin johtaja on tällöin käytännön toteuttaja kaikilla konsertin valmistelun ja toteutuksen osa-alueilla.

Tämä ei toisaalta muuta sitä tosiasiaa, että kapellimestari on joka tapauksessa viime kädessä vastuussa musiikin esittämisen taiteellisesta puolesta. Hänen velvollisuutensa on reagoida, tavalla tai toisella, kaikkiin asetettujen tavoitteiden tielle ilmaantuviin esteisiin. Parhaimmillaan selvitettävien asioiden hoito onnistuu delegoimalla tehtävä asiayhteyteen kuuluville henkilöille, kun pahimmillaan johtaja joutuu itse hoitamaan kaikki käytännön velvoitteet. Ymmärrettävästi tämä on pois itse musiikin valmisteluun käytettävistä henkilökohtaisista resursseista, minkä takia ammattimaisesti toimivilla orkestereilla on, mahdollisuuksien mukaan, käytössään erillinen henkilökunta ulkomusiikillisten asioiden hoitoon, tai vastaavasti orkesterin sisäinen työnjako, jolloin vastuuta voidaan jakaa tasaisemmin ja lujittaa yksittäisten soittajien sitoutumista orkesterin toimintaan.

Selkeä vastuunjako on edellytys kaikelle tehokkaalle toiminnalle, ja yksinkertaisimmillaan vastuu annetaan vain yhdelle henkilölle määräämättömäksi ajaksi. Taiteen piirissä tapahtuvassa ryhmätyöskentelyssä kaiken käytettävissä olevan energian kanavoiminen itse taiteelliseen työskentelyyn on lähtökohtaisesti tärkeintä. Jokaisella ryhmän yksilöllä tulisi olla mahdollisuus rauhoittua ja keskittyä oman taiteellisen panoksensa jalostamiseen ilman ulkopuolisista velvoitteista muodostuvaa ylimääräistä henkistä painolastia. Toisaalta tarpeeksi selkeästi rajatut ja kullekin yksilölle kohtuullisen työmäärän määrittävä vastuualueet eivät vielä rajoita hänen taiteellista vapauttaan. Epätietoisuus kunkin yksilön vastuulla olevista asioista ja keinoista niiden käsittelemiseksi on yksi pahimmista ryhmän taiteellista ja käytännön toimintaa hidastavista tekijöistä.

¹² Klassisen musiikin puolella kapellimestari Herbert von Karajan osoitti poikkeuksellista mielenkiintoa kaikkiin orkesteritoiminnan sisäisiin ja ulkoihin piirteisiin (Kruckenberg 1996, 102-103).

Yksinkertaisimmillaan orkesterin harjoittelu- ja valmisteluvaiheessa kapellimestarilla on ainoastaan vastuu siitä, miten soitettavaksi määrätty teos toteutetaan. Ei ole poikkeuksellista tulla kutsutuksi johtamaan jotain tiettyä teosta tai konserttia, jonka ohjelmisto, ajankohta ja muut käytännön (sekä taiteellisen puolen) seikat ovat ennalta määrättyjä. Luontevaa tosin on, että säännöllisesti toimivan orkesterin ollessa kyseessä kapellimestarin taiteellinen vastuu ulottuu myös ohjelmiston rakentamiseen, mikä onkin hyvin yleinen käytäntö niin ammattilais- kuin harrastelijaorkesterien piirissä.

Orkesterin esitykseen tähtäävän käytännön toiminnan kannalta oleelliseksi asiaksi muodostuu siis se, että aina joku hoitaa asiat kuntoon. Vastuunjaon tulisi olla oikein mitoitettu, jotta toiminnan jatkuvuus ryhmän ja yksilön tasolla on mahdollista.

13 Signs of the Zodiac -konsertin toteuksesta vastasi siis kaikin puolin opinnäytetyön tekijä itse. Kapellimestarin tehtävään kuului täten myös yleinen, koko projektin vastuunkantajan rooli. Tällöin kapellimestari on samalla henkilö, johon kaikki toiminta kiteytyy: orkesterin kokoaminen ja koossa pitäminen, harjoitusten sopiminen, nuottimateriaalin hallinta, tilojen varaus, aikataulutus, tiedottaminen, yhteyshenkilönä toimiminen projektiin liittyvien eri toimijoiden kesken, toteutuksen määrittäminen kokonaisuudesta yksilötason suorituksiin asti ja ylipäätään kaikesta konsertin toteutukseen liittyvistä asioista vastaaminen.

Vastuunjako oli siis projektissa alusta lähtien hyvin selvä, mutta työn edetessä kävi ilmi, että kaikkien osa-alueiden hallinnan kasautuminen yhdelle henkilölle tuotti lopputuloksen kannalta negatiivisia piirteitä: ajanpuutteen takia kaikki suunnitellut sävellykset eivät valmistuneet ajallaan, joku toinen henkilö olisi voinut löytää paremmin projektiin soveltuvia muusikoita myös oppilaitoksen ulkopuolelta (esim. multi-instrumentalisteja, jolloin vaihtosoittimia olisi voitu hyödyntää laajemmin), osa sovituksista oli epätasapainoisia mm. orkestraation osalta ja konsertin visuaalinen ilme jäi käytännössä kokonaan suunnittelematta.

Huomattava on, että kyseessä kuitenkin on opinnäytetyö, joka suoritettiin itsenäisesti tehtävän työn luonteesta huolimatta oppilaitoksen alaisuudessa, ohjauksessa ja valvonnassa. Tukiverkosto oli siis jatkuvasti läsnä, mutta toisaalta tilanne voidaan nähdä

myös työn tekijän omalla toimeliaisuudellaan saavuttamasta tilanteesta (YAMK-koulutukseen valinta koostui henkilökohtaisen toimintasuunnitelman laatimisesta ja haastattelusta/soitonäytteestä), jossa prioriteettina oli taiteellisen vision toteutuminen ennalta määrittelemättömässä kontekstissa. *13 Signs of the Zodiac* -konsertin kohdalla kontekstina toimi Metropolia Ammattikorkeakoulu.

3.4 Kapellimestarin kouluttamisesta ja johtamiskäytänteistä

Opinnäytetyön ja YAMK-koulutuksen aikana ryhmäopetuksena tapahtunutta kapellimestarikoulutusta annettiin kolmen tapaamiskerran verran, opettajina MuL Pekka Helasvuo ja MuM Antti Rissanen, sekä kuoronjohdon koulutusta MuM Saara Perkolan johtamana yhteensä kolme tapaamiskertaa. Henkilökohtaista ohjausta annettiin viiden Metropolia Big Band -orkesterin harjoittelukerran aikana, joista kaksi sisälsivät ohjaavan opettajan oman työskentelyn seuraamista ja kirjallisten muistiinpanojen tekoa. Kolme muuta tapaamista sisälsivät ohjausta konserttikokoonpanon harjoittamistilanteessa. Lisäksi kenraaliharjoitukset tallennettiin tekijän itsensä ja ohjaavan opettajan toimesta videokameralla. Tallennetta tarkasteltiin vielä konserttia edeltävällä viikolla toteutuneessa kahdenkeskisessä tapaamisessa.

Ryhmäopetuksena toteutetun kapellimestarikoulutuksen lähtökohtana oli yleiskuvan antaminen orkesterin johdon käytänteistä musiikin ammattilaisille. Kaikki osallistujat eivät siis olleet opiskelemassa orkesterinjohtoa pääaineenaan, vaan kyseessä oli johdanto orkesterinjohdon perusteisiin taide- ja rytmimusiikin näkökulmista. Myös kuoronjohdon ryhmäopetuksena toteutettu opintojakso toimi johdantona aiheeseen ilman pitkälle menevää henkilökohtaista tai oppilaan henkilökohtaisiin tarpeisiin pohjautuvaa ohjausta. Molemmat opintojaksot sisälsivät lyhyitä orkesterin/kuoronjohdon harjoitteita, joissa keskityttiin pääosin lyöntikaavojen ja yksinkertaisten nyanssien ilmentämisen opetteluun, sekä lyhyiden, erityylisten teosten analysointiin orkesterin johtamisen kannalta.

Henkilökohtainen kapellimestarikoulutus sisälsi ohjaavan opettajan johtamistyöskentelyn seuraamisen yhteydessä tehtyjen muistiinpanojen (kts. s. 39 ja 40) pohjalta rakennettua, henkilökohtaisesti painotettua ohjausta. Tavoitteena oli oppilaan valmentaminen oman

sävellyskonserttinsa johtamiseen, sekä teoksen harjoittamiseen. Kaikki opetuksessa esille tulleet asiat kumpusivat siis suoraan orkesterin harjoitustilanteissa vastaan tulleista tarpeista ja huomioista. Lähtökohta onnistuneen, kapellimestarin hallitusti läpiviemän konsertin luomiseksi oli sovelias, mutta ohjauksen määrä oli aivan liian vähäinen tavoitellun ammattimaisen tason saavuttamiseksi.

Harjoitettavan musiikin sisäistäminen ja taiteellisen näkemyksen muodostaminen käsillä olevasta teoksesta ovat kapellimestarin prioriteeteista tärkeimmät. Näkemyksen onnistunut välittäminen vaatii selkeän ja yksityiskohtaisen kommunikoinnin tapahtumista orkesterin johtajan ja soittajien kesken. Pelkkä kuvaileva, sanallinen kommunikointi ei riitä nuottien saattamiseksi soivaan muotoon. Joka tapauksessa jonkun on aina otettava vastuu orkesterin valmistautumisesta ja harjoittelusta, sekä yhtyeen johtamisesta esitystilanteessa. Tätä tarkoitusta varten tulee kapellimestarin opiskella visuaalisen kommunikoinnin välineitä sanallisten keinojen lisäksi.

Erityisen tärkeää on lyöntikaavojen motorinen harjoittelu, sekä molempien käsien yhtäaikaisen, mutta itsenäisen käytön opettelu. Musiikin kuvailemien tunnetilojen tai tulkintaohjeiden kuvaileminen kehonkielellä on hyvin henkilökohtaista ja monimuotoista, mutta on olemassa joukko yleisesti ymmärrettyjä ja sovittuja johtamiskäytänteitä, joilla voidaan osoittaa yleisimpien musiikillisten ilmiöiden tapahtumishetket ja voimakkuudet. Näiden käytänteiden harjoittelu voidaan rinnastaa musiikki-instrumentin parissa tehtävään itsenäiseen tekniseen ja motoriseen harjoitteluun.

Seuraavat asiat voidaan ilmaista selkeästi käyttäen ainoastaan kehon liikkeitä: kappaleen aloitus- ja lopetushetket, tempo, tahtilaji, alijaot, dynamiikan vaihtelut, yksittäiset iskut, fermaatit, rakenteen taitekohdat ja niiden ennakkoinnit, sekä fraasien kesto. Monia musiikin tulkintaan ja fraseeraukseen liittyviä seikkoja ei voida yksiselitteisesti tulkita, ja myös edellä mainittujen ilmiöiden kuvailuun löytyy monia vaihtoehtoisia tapoja. Kyseessä on siis kulttuurinen ilmiö, ihmisten välinen sopimus tiettyjen tapojen käytöstä määrätyissä tilanteissa.

Näiden yleisesti ymmärrettyjen käytänteiden ulkopuolelle jää koko joukko musiikillisia ilmiöitä, joiden tulkinnan selkeys ja ilmaisuvoima ovat kapellimestarin luovuudesta ja

ilmaisukyvyistä riippuvaisia. Toki täytyy muistaa, että harjoitustilanteissa on mahdollista ohjeistaa orkesteria sanallisesti ja selittää johtamisessa käytettyjen liikkeiden tarkoitus ennalta. Seuraavat musiikin tulkintaan liittyvät ohjeet ja ilmiöt ilmenevät enemmän tulkinnanvaraisin ja vähemmän normatiivisin johtamiskäytäntein: rytmien ja melodien fraseeraus (esimerkiksi kolmimuunteisuus), kappaleen yleinen tunnelma ja tulkintaohjeet (kepeä, raskas, cantabile, largo, scherzo ym.), äänen- ja sointivärien muutokset (subtone, säröytyminen, alavireisesti soittaminen ym.), tyyllilajin erityispiirteet (latin, jazz, heavy rock ym.) ja improvisoinnin tai muun vapaan soitannon tukeminen/ohjaaminen.

Tekniseen osaamiseen liittyväksi osa-alueeksi voidaan katsoa myös partituurin lukeminen ja visuaalinen hallinta. Projektin aikana kävi tarpeelliseksi opetella myös partituurin fyysinen hallinta, eli sivunkäännöt ja nopeiden kappalevaihtojen vaatimat käytännön valmistelut. Hyvällä valmentautumisella ja musiikin omaksumisella etukäteen voidaan toki kompensoida partituurin lukemisessa ilmeneviä puutteita, mutta lähtökohtaisesti ammatillisessa toiminnassa partituurin lukemisen tulee olla sujuvaa.

Säveltämisen ja sovittamisen lisäksi myös kapellimestarin roolissa on välttämätöntä tuntea orkesterin eri soittimien yleiset roolit, mahdollisuudet äänenvärien ja erikoistekniikoiden käytössä ja mahdolliset rajoitukset ja erityispiirteet. Esimerkiksi trumpettien toistuva ylärekisterissä soittaminen väsyttää soittajia nopeasti, ja siksi tämä tulisi huomioida harjoitusten aikana ja aikataulujen sopimisen yhteydessä. Myös mahdolliset viivytykset tulisi ennakoita harjoitus- ja esiintymistilanteissa, kuten lyömäsoittajien ”kioskin”, eli lyömäsoittimien ja soitinten telineiden muodostaman kokonaisuuden pystyttämiseen kuuluva ylimääräinen aika.

Musiikin tulkitsemisen ja musikaalisen näkemyksen kehittyminen kapellimestarin tehtävässä vaativat käytännön kokemusta orkesterin johtamisesta sekä orkesterimusiikin laaja-alaista tuntemusta. Edellä mainittu soitinryhmien ja yksittäisten soittimien erityispiirteiden tuntemus ja ymmärtäminen ovat edellytykset myös kyseisillä instrumenteilla soitettavan musiikin tulkitsemismahdollisuuksien oivaltamiseksi. Samoin kapellimestarilla tulee olla valmius korjata ja muokata sovituksia kuhunkin tyyliin soveltuvalla tekniikalla, ja äärimmäisissä tapauksissa hyödyntää jopa säveltäjän työkaluja puutteellisten nuottien täydentämiseksi rajatussa aikataulussa.

Vähäinen kokemus orkesterissa soittamisesta ja oman instrumentin epäammattimainen hallinta voivat olla todellinen este kapellimestarin toimessa työskentelylle. Orkesterin johtajan täytyy osata nähdä johtamistilanteet tarvittaessa soittajan näkökulmasta ja ymmärtää oman toimintansa vaikutukset ja sen ulkoinen ilmentyminen johdettaville. Tämä auttaa ryhmän työskentelymotivaation ylläpitämisessä ja joustavan työskentelyilmapiirin luomisessa. Samoin vastuunkannon merkitystä ei välttämättä ymmärrä, ellei itse ole ollut työskentelemässä vastuullisessa asemassa tai seuraamassa tilannetta, jossa velvollisuudet ovat jääneet täyttämättä ja koko toiminta on lamautunut laiminlyöntien takia.

Auktoriteettiaseman saavuttaminen edellyttää alaisten luottamuksen saamista asioiden vastuullisella ja ammattimaisella hoidolla. Johtajan aseman voi saavuttaa myös rakenteellisin keinoin, eli tulemalla orkesterin toimintaan mukaan organisaation "ulkopuolelta", jolloin orkesterin jäsenillä ei ole ollut mahdollisuutta valita johtajaansa, vaan kapellimestari on valtuutettu tehtävänsä ulkoisen tahon toimesta. Pidemmällä tähtäimellä myös annetun vallan tulee kuitenkin oikeuttaa itsensä käytännön toiminnassa, jolloin johtajan tulee suoriutua velvoitteistaan moitteettomasti toiminnan tason ja motivaation ylläpitämiseksi ja kasvattamiseksi (vrt. Kruckenberg 1996, 100).

13 Signs of the Zodiac -projektin kohdalla sovitusten osittainen keskeneräisyys ja hioutumattomuus sekä allekirjoittaneen kokemattomuus orkesterinjohdosta heijastuivat soittajien motivaatioon opetella omia osuuksiaan. Auktoriteettiasema muuttui myös ajoittain kollegoiden väliseksi vertaistyöskentelyksi, kun sovituksia pohdittiin yhteisesti harjoituksissa.¹³ Samoin ohjaavan opettajan harjoitustilanteissa antamat korjaukset allekirjoittaneelle (ja ajoittain pelkkä läsnäolo) nakersivat kapellimestarin vaikutusvaltaa osoittamalla johtamistoiminnan heikot kohdat ja tilanteessa vallitsevan toisen valtasuhteen orkesterinjohtajan (oppilas) ja hänen auktoriteettinsa (opettaja) välillä.

13 Kanssakäymisen lisääminen ja osittainen vallan jakaminen kapellimestarin, orkesterin muusikoiden ja hallinnon välillä ei orkesterimaailmassa ole poikkeuksellista, ja joidenkin näkemysten mukaan jopa suotavaa ja positiivisia tuloksia tuottavaa (Koivunen 2003, 136-145).

4 PÄÄTELMIÄ

Edeltävissä luvuissa on tarkasteltu *13 Signs of the Zodiac* -sävellyskonsertin luomisen prosessia (säveltäminen, sovittaminen) sekä asioita, jotka erityisesti kiinnittivät tekijän huomion projektin työstämisessä valmiiksi produktioksi (kapellimestarina toimiminen). Kaikki huomiot ja näkemykset ovat projektin toteuttamisen aikana, eli oppimis- ja työskentelytilanteiden yhteydessä henkilökohtaisten kokemusten pohjalta syntyneitä oivalluksia. Tässä luvussa käsitellään koko sävellyskonsertin luomisen prosessia säveltäjä/sovittaja/kapellimestarin itsensä näkökulmasta, ja kartoitetaan siten työn onnistumista saavutetun henkilökohtaisen hyödyn mittareilla. Tukena raportin kirjoittamisessa on käytetty alan kirjallisuutta, mutta koko prosessin lähtökohta on vahvasti henkilökohtaisen työskentelyn ja tekemisen kautta saavutetun hiljaisen tiedon hankkiminen, muistiinpaneminen ja analysointi.

Merkittävimmät oppimiskokemukset syntyivätkin nimenomaan tekemisen ja kokemisen kautta: omien sävellysten muokkaamisesta big band -koonpanolle soveltuviksi sovituksiksi, kapellimestaritoiminnan tehostamisesta, sekä käytännönläheisen ja visuaalisesti selkeän johtamistyylin hahmottamisesta ja osittaisesta omaksumisesta kokeneiden ohjaajien avustuksella. Myös projektin toteutuminen itsessään antaa itsevarmuutta ja kokemusta asioiden järjestämiseen, vastuunkantamiseen, ongelmatilanteiden selvittelyyn ja johtamistehtävissä toimimiseen.

Projekti kasvatti tekijän itsensä henkistä pääomaa, taiteellista osaamista ja työelämäkokemusta. Alkuperäisen tavoitteen, taiteellisesti mahdollisimman korkeatasoisen sävellyskonsertin luominen, sekä kapellimestarin ja orkesterin jäsenen roolien yhdistäminen, muuttuminen matkan varrella oppimistulosten ja itse tekemisen tarkasteluksi, eivät olennaisesti muuta työstä saadun henkilökohtaisen hyödyn määrää.

Kyseessä on opinnäytetyö, jonka toteutuksessa käytettiin Metropolia Ammattikorkeakoulun ja Pop & Jazz Konservatorion oppilaista koottua orkesteria. Käytössä ei siis ollut ammattiorkesteri, eikä opinnäytetyön tekijä ollut projektissa vetovastuussa pelkästään ammattitaitonsa ansiosta, vaan osana Metropolia Ammattikorkeakoulun YAMK-opintoja. Rinnastaminen ammattiorkestereissa tehtävään

työhön on tarpeen koulutuksen ammattiin valmistavan luonteen takia, mutta ei tasavertaista työn lähtökohdat huomioon ottaen. Taiteellisesta näkökulmasta tarkasteltuna pelkän luovan osuuden (sävellykset, sovitukset, konserttitaliointi) valinta työn fokuksiksi olisi taas vaatinut ennalta valitun raadin läsnäoloa konsertissa ja itse esitystilanteen aikana luotujen huomioiden ja kritiikin muistiinkirjaamista ollakseen tasavertainen muiden oppilaitoksessa tehtävien taiteellisten oppinäytetöiden rinnalla.

4.1 Työn tulokset suhteessa valintoihin ja lähtökohtiin

Suurin yksittäinen tavoite ja hyöty sävellyskonsertin järjestämisestä oli kokemuksen kerääminen. Projektin toteutuminen oli henkilökohtaisesti antoisa ja positiivinen kokemus jo itsessään ilman taiteellista reflektointia tai ulkopuolista arviointiakin. Oppimiskokemuksen muuttaminen työelämän taidoiksi ja projektin aikana kerätyn tietotaidon sisäistämisen edellytyksenä on kuitenkin tehdyn työn analysointi ja kriittinen tarkastelu. Tällöin voidaan määritellä kerätyn tiedon määrä ja laatu, niiden sisäistäminen ja hyödyntäminen (oppiminen ja soveltaminen), tavoitteisiin nähden epäonnistuneet toimet, lisäharjoitusta vaativat alueet, sekä tavoitteisiin nähden onnistuneet saavutukset. Edelleen näitä tarkastelun kautta koottuja tietoja ja omaksuttuja taitoja voidaan hyödyntää seuraavan projektin luomisessa, jolloin päästään positiiviseen kierteeseen ja edellisiä kokemuksia hyödyntävään, kumulatiivisen työskentelymetodiin (vrt. Kolb 1984, 22-25).

Tavoitteisiin nähden projekti onnistui henkilökohtaisesti arvioiden kohtuullisen hyvin. Sävellyskonsertti ei toteutunut sisällöllisesti siinä laajuudessa kuin oli tarkoitus (kymmenen sävellystä kolmestatoista ehti valmiiksi konserttiin), mutta muilta osin kaikki ulkoiset standardit toteutuivat: sävellykset, sovitukset ja orkesterin johto olivat omaa käsialaa, konsertti ja tallenteet (liite 1 ja 4) toteutuivat ammattimaisissa puitteissa, ja tekijä itse sai arvokasta palautetta kapellimestariopintojen muodossa.

Laadullisesti arvioiden sävellysten, sovitusten, kapellimestarityöskentelyn ja konserttiproduktion toteutus eivät olleet niin ammattimaisella tasolla kuin tavoitteena oli. Projekti ei siis päässyt irti "oppilaitosleimasta", eli ei taiteelliselta toteutukseltaan ja soittosuoritukseltaan ole tarpeeksi vakuuttava, jotta produktion olisi voinut sellaisenaan

markkinoida ulkopuolisille tahoille ja yhteistyökumppaneille (mm. festivaalit, kulttuuritapahtumat, ohjelmatoimistot, levy-yhtiöt). Suurimman ongelman muodosti jatkuva aikapula, joka johtui suurelta osin henkilökohtaisen elämän kiireistä koulutuksen ja työskentelyn tapahtuessa soitonopettajan työn ohessa. Sävellysten potentiaali jäi osin käyttämättä, sävellyksissä ja sovituksissa oli kohtuuttoman paljon laadullista varianssia, orkesterin soitinten tuntemus ei ollut tarpeeksi syvällistä täyden hyödyn saamiseksi opiskelijaorkesterista, lyöntikaavojen ja johtamiseen tarvittavien ilmaisukeinojen teknismotorinen osaaminen oli vajavaista (esim. tempojen vaihtelut kesken kappaleen ja hätäiset osien taitteiden ylitykset), ja konsertin mainostamisen ja visuaalisen esillepanon toteutukseen käytettiin liian vähän resursseja.

Toisaalta ottaen huomioon opinnäytetyön tekijän kokemuksen ja koulutuksen vähäisyyden YAMK-opintoja aloitettaessa, on saavutettu lopputulos kaikin puolin tyydyttävä. Aikaisemmin toteutettuja vastaavia produktioita allekirjoittaneella on vain yksi, vuoden 2007 lokakuussa Ammattikorkeakoulu Stadian Arabian Yöt -konserttisarjassa kuultu *For Your Ears Only – musiikkia James Bond -elokuvista* -konserttituotanto. Allekirjoittaneen vastuulla oli konsertin sovituksen teko, produktion ideointi ja organisointi ammattikorkeakoulun resurssien puitteissa, sekä orkesterin johtaminen konsertissa. Orkesterin harjoittamisesta vastasi MuM Antti Rissanen. Kapellimestarikoulutusta tai sävellysopintoja ei ollut YAMK-opintoja aloitettaessa laisinkaan. Teoria-, sovitus- ja orkestrointikoulutusta oli saatu Ammattikorkeakoulu Stadiassa suoritettujen pop&jazz-muusikon (pääaineena rummut) ja pop&jazz-pedagogin (pääaineena lyömäsoittimet) AMK-tutkintojen yhteydessä yhteensä 27 opintopisteen verran.

Kokonaisuutena *13 Signs of the Zodiac* -konserttiproduktion toteutuminen rikastutti erityisesti tekijänsä kykyä suoriutua paineen alla tehtävistä ratkaisuista ja vastuun ottamisesta ja kantamisesta niin taiteellisella, kuin käytännön järjestelyyn kuuluvalla puolella. Musiikin säveltämisen osalta opinnot ja niiden anti jäivät vajavaisiksi opastuksen vähäisyyden (yhteensä kolme tapaamiskertaa säveltäjä MuM Pessi Levannon kanssa) ja huonon ajoituksen takia (opetus alkoi sävellysten ollessa jo harjoitteluvaiheessa helmikuussa 2009). Omien sävellysten soitattaminen orkesterilla, palautteen saaminen soittajilta ja yleisöltä, sekä tallenteiden kautta tapahtuva itsetutkiskelu tosin paikkaavat erillisen opastuksen vähäisyyttä. Sama pätee sovituksen soitettavuuden ja musiikillisen mielenkiinnon osalta.

Kapellimestarikoulutuksen ja -työskentelyn yhtäaikainen toteutuminen toimivat erinomaisena väylänä kyseisten taitojen kehittymiselle ja harjoitusvaiheesta käytäntöön siirtämiselle. Silti periodimainen, seitsemän kuukauden ajalle levittäytynyt koulutus ja harjoittelu eivät mitenkään olleet riittäviä ammattimaisen orkesterinjohtajan toiminnan omaksumiseksi. Jälkeenpäin ajatellen tavoitteet olivat hyvin korkealle asetettuja ja suhtautuminen opinnäytetyön tavoitteiden saavuttamiseen oli varsin optimistinen.

4.2 Ajatuksia sävellys-, sovitus-, ja kapellimestarikoulutuksesta

Koko prosessin antaman henkilökohtaisen kokemuksen pohjalta oleellisimmiksi seikoiksi orkesterin johtamisessa, sekä sävellysten ja sovitusten luomisessa big band -orkesterin kaltaiselle kokoonpanolle, nousivat seuraavat pohdinnat: taiteellisen idean kantavuus sävellyksissä, kokonaisuuksien hahmottaminen yksittäisten kappaleiden ja konsertin mittakaavassa, sovitusten soitettavuus, orkesterin soittajien/soitinten mahdollisuuksien hyödyntäminen ja rajoitusten huomioiminen, lyöntikaavojen ja johtamismotoriikan hallinta, sekä orkesterin käytännön toiminnan tehostaminen.

Sosiaalisesta luonteestaan huolimatta orkesteritoiminnan ytimessä on taiteen tekeminen ja siten musiikki itsessään. Soitettavan musiikin täytyy itsessään koskettaa ja elävöittää soittajien ja kuulijoiden kokemusmaailmaa, jotta toiminta olisi mielekästä ja yksilön näkökulmasta tarpeellista. Musiikin täytyy siis kannatella itseään ja parhaillaan koko esiintymistä, lähes toteutuksen laadusta piittaamatta.

Sama pätee musiikin sovittamiseen ja muokkaamiseen soitettavaan muotoon. Sovittamisen tekninen ammattitaito ja intuitiivisuus luovat äärimmilleen vietyä sävellyksestä kokonaan uuden teoksen, jonka yhteys alkuperäiseen hahmoon on muuttunut käsiteltävästä musiikillisesta aineksesta puhtaasti innoittajaksi. Sovitusten soitettavuus ja toteuttamisen vaivattomuus vaikuttavat usein, rajallisten harjoittelumahdollisuuksien takia, toteutuksen lopulliseen laatuun. Sävellysten ja sovitusten osuus taiteellisesti onnistuneen konserttielämyksen luomisessa on siis olennainen.

Musiikin toteuttamiselta voidaan odottaa samoja laadullisia ominaisuuksia kuin substanssiltakin. Musiikin ilmentäminen orkesterilla on usean ihmisen yhteinen ponnistus, mutta hyvin paljon vastuusta lepää orkesterin johtajan harteilla. Hänen toimintansa voi kääntää erillisten yksilöiden osaamisen kollektiiviseksi voimavaraksi, josta muodostuu uusi, itsenäinen yksikkö, jonka ilmaisuvoima ei ole rajoitettu pelkästään yksilöiden henkilökohtaisiin ominaisuuksiin ja kykyihin.

Aktiivinen, tehokas ja yksiselitteinen johtamistyyli, niin käytännön asioiden hoidossa kuin orkesterin harjoittamisessa ja johtamisessakin, ovat ehdoton edellytys ryhmätyöskentelyn tuloksekkaalle toiminnalle. Tämä edellyttää johtajalta teknistä hallintaa omasta musiikillisesta vastuualueestaan, selkeää näkemystä työtehtävien suoritustavasta ja -aikataulusta, kykyä kommunikoida orkesterin jäsenten kanssa, sekä resursseja kokonaisuuksien hoidossa.

Koulutuksen osalta tulisi kiinnittää erityistä huomiota edellä mainittujen osa-alueiden harjoittamiseen, opetus- ja työskentelymetodien kehittämiseen ja käytännön työskentelyn toteuttamiseen yhtäjaksoisina kokonaisuuksina, jolloin kunkin työskentelyvaiheen vaikutukset toisiinsa voidaan helpommin havainnoida ja analysoida. Tavoitteen tulisi aina olla esiintymisessä tai esitysvalmiin materiaalin tuottamisessa, ei pelkässä taitojen harjoittamisessa tai tietojen/oppimismateriaalin keräämisessä. Yhtä olennaista on päästä pelkästään opettajan ja oppilaan välillä tapahtuvasta vuorovaikutuksesta laajemman vuorovaikutuksen piiriin, jolloin töiden tekeminen ja taitojen harjoittaminen saavat konkreettisemmän tavoitteen.

LÄHTEET

- Backlund, K. 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: Warner/Chappel Music Oy.
- Baker, D. 1989. Jazz Pedagogy. A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student. Van Nuys: Alfred Publishing Company, Inc.
- Barber, C. & Bowen, J. A. 2010. (i) Score study and text preparation. WWW-dokumentti. Alaluku artikkelissa *Conducting* Grove Music Online -tietokannassa. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06266>
- Botstein, L. 2010. 2. History since 1820. WWW-dokumentti. Alaluku artikkelissa *Conducting* Grove Music Online -tietokannassa. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06266>
- Brackett, D. 2010. Funk. WWW-dokumentti. Artikkelit Grove Music Online -tietokannassa. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46626>
- Courlander, H. 1963. Negro Folk Music, U.S.A. New York: Dover Publications, Inc.
- Dunscomp, J. R. 2002. Jazz pedagogy: the jazz educator's handbook and resource guide. Van Nuys, California: Alfred Music Publishing Co., Inc.
- Forsius, A. 2010. Astrologian vaiheita. WWW-dokumentti. Kirjoitus perustuu Päijät-Hämeen tutkimusseuran Studia universaliala -luentoon 29.9.1981.
<http://www.saunalahti.fi/arnoldus/astrolog.html>
- Kernfeld, B. 2010. (i) Strong and weak beats. WWW-dokumentti. Alaluku artikkelissa *Beat*. Grove Music Online -tietokanta. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J033600>
- Koivunen, N. 2003. Leadership in Symphony Orchestras. Discursive and Aesthetic Practices. Vammala: Tampere University Press.
- Kolb, D. A. 1984. Experiential Learning. Experience as The Source of Learning and Development. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Kruckenber, S. 1996. Sinfoniaorkesteri ja sen soittimet. Porvoo: WSOY.
- Ljunberg, T. 1994. Opi astrologiaa! Helsinki: Unio Mystica.
- Oja, H. 1999. Aikakirja. Helsinki: Otava.

- Perkola, S. 2009. Lyöntikaavoja. Metropolian YAMK-koulutuksen kuoronjohdon kurssilla jaettu oheismateriaali.
- Pohjannoro, H. 2008. Klassis-romanttisen kauden perintö. WWW-dokumentti. Artikkeliksi Sibeliuksen Akatemian Muhi - Musiikin historiaa verkossa -tietokannassa.
http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/1900_mromantiikka?s
- Rawlins, R. & Bahha, N. E. 2005. Jazzology. The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Schuller, G. 2010. Walking bass. WWW-dokumentti. Artikkeliksi Grove Music Online -tietokannassa. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29835>
- Shipton, A. 2001. A New History of Jazz. London: Continuum.
- Spitzer, J. et al. 2010. Conducting. WWW-dokumentti. Grove Music Online. Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06266>
- Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus.
- Talasniemi, H. (toim.) 1998. Big Band -käsikirja. Helsinki: Suomen Big Band -yhdistys r.y.
- Uribe, E. 1996. The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set. Miami: Warner Bros. Publications.

LIITTEET

LIITE 1.

CD-levy, *13 Signs of the Zodiac* -konsertin äänitalenne

LIITE 2.

CD-levyn (liite 1) sisällysluettelo:

1. Aries
2. Aquarius
3. Taurus
4. Pisces
5. Gemini
6. Cancer
7. Libra
8. Scorpio
9. Virgo
10. Sagittarius

LIITE 3.

CD-levy, sisältäen sävellysten partituurit ja keskeneräisten sävellysten hahmotelmat PDF-muodossa, sekä sävellysten työstövaiheessa käytetyt MP3-tallenteet

LIITE 4.

DVD-levy, *13 Signs of the Zodiac* -konsertin monikameratallenne

LIITE 5.

13 Signs of the Zodiac -konsertin käsiohjelma