

HARPPU ORKESTERISSA

Orkesteriharpistien työtavat ja tavoitteet

Seminaarityö

Syksy 2024

Opettajan pedagogiset opinnot

Taideyliopisto

Sanni Korpelainen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia/ Puhaltimien, lyömäsoitinten ja harpun aineryhmä/ Kirjallinen työ

TIIVISTELMÄ

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Harppu orkesterissa – Orkesteriharpistien työtavat ja tavoitteet	85 + 8 (liitteet)
Tekijän nimi	Lukukausi
Sanni Korpelainen	Syksy 2024
Aineryhmän nimi	
puhaltimien, lyömäsoitinten ja harpun aineryhmä	
<p>Tämän tutkimustyön aiheena on suomalaisissa ammattiorkestereissa työskennelleiden ammattiharpistien harjoittelutapojen ja heiltä orkesterityössä vaadittujen taitojen tutkiminen. Tutkimusmenetelmiini kuului aineisto- ja sisällönanalyysi, kyselytutkimus ja itsereflektiivinen ote. Aineistoanalyysi perustui kirjallisten ja verkkolähteiden analysointiin. Kyselytutkimus perustui tekemääni kyselyyn. Itsereflektiivinen ote perustui 12 vuoden työkokemukseen 22 suomalaisessa ammattiorkesterissa. Työni käsittelee harppua suomalaisissa ammattiorkestereissa käytetyn modernin kaksoispedaaliharpun (englanniksi <i>double action pedal harp</i>) ja länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta. Työni avaa harpistien näkökulmaa orkesterin osana. Kyselyyn tulleiden vastausten perusteella voitiin todeta, että Suomessa työskentelevillä ammattiharpisteilla on paljon tietoa ja osaamista erilaisista orkesterisoiton harjoitusmenetelmistä sekä ammattiharpistin orkesterityössä tarvitsemista taidoista. Tutkielman aikana löytyi tarve uusien käsitteiden nimeämiselle ja luokittelulle kuten <i>fyysinen, psyykinen ja sosiaalinen soittokunto</i>. Tutkielman tieto voisi laajentaa ymmärrystä harpistien orkesterityöstä, harjoittelu- ja työtavoista, orkesterityön vaatimuksista ja työn määrästä. Tätä tietoa voitaisiin mahdollisesti käyttää erilaisten pedagogisten menetelmien kehittämiseen.</p>	
Hakusanat	
harppu, harpisti, orkesteri, orkesterikoulutus, harpunsoitonopetus, orkesteriharpisti, orkesterisoitto, orkesterisoiton harjoitusaineistot	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
On tarkastettu.	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	7
1.1	TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -MENETELMÄT.....	7
1.2	KYSELY.....	8
1.3	ITSEREFLEKTIIVISUUS JA SEN ONGELMAT.....	9
1.4	MAISTERITUTKIELMANI EETTINEN TUTKIMUSOTE.....	10
2	VASTAUSTEN PURKU.....	10
3	KYSYMYS 2 VASTAUKSET.....	12
4	KYSYMYS 2 VASTAUSTEN ANALYSOINTI.....	15
4.1	ÄÄNITTEEN KANSSA TYÖSKENTELY.....	15
4.2	PARTITUURIN KANSSA TYÖSKENTELY.....	16
4.3	MERKINTÖJEN TEKEMINEN JA NUOTIN LUKEMINEN.....	17
4.3.1	PEDAALIMERKINNÄT.....	18
4.3.2	ENHARMONISTEN ÄÄNTEN MERKITSEMINEN.....	21
4.3.3	STEMMAN SOITETTAVAKSI TEKEMINEN.....	22
4.3.4	ISKUJEN MERKITSEMINEN.....	22
4.3.5	APUJEN MERKITSEMINEN.....	23
4.3.6	SORMITUSTEN MERKITSEMINEN JA KÄSIEN JAKAMINEN.....	23
4.3.7	SAMMUTUSTEN MERKITSEMINEN.....	24
4.4	TEMPO.....	26
4.4.1	METRONOMI.....	27
4.4.2	MUUT TEMPOON LIITTYVÄT MENETELMÄT.....	30
4.5	SOOLOPERTUAARIN MENETELMÄT:.....	30
4.5.1	OMA TEKNINEN TREENI:.....	31
4.5.2	OMAN STEMMAN HARJOITTELU:.....	32
4.5.3	HAASTAVAT PAIKAT:.....	33
4.6	PRIMA VISTAAMINEN JA LÄPISOITTAMINEN.....	35
4.7	ULKOA OPETTELU.....	36
4.8	SOINTI.....	39
4.9	YHTEISSOITTO.....	42

4.10	YLEISMUSIIKILLINEN TIETOUS.....	43
4.11	ENNALTAEHKÄISEVÄT TAKTIIKAT.....	44
4.11.1	FYYSINEN SOITTOKUNTO.....	45
4.11.2	PSYKKINEN SOITTOKUNTO.....	46
4.11.3	SOSIAALINEN SOITTOKUNTO.....	47
5	KYSYMYS 3 VASTAUKSET.....	49
6	KYSYMYS 3 VASTAUSTEN ANALYSOINTI.....	53
6.1	SOSIAALISET TAIDOT.....	53
6.2	STRESSINSIETOKYKY JA LEPO.....	58
6.2.1	VARMUUS.....	58
6.3	OMAN TYÖN SUUNNITTELU JA TOTEUTTAMINEN.....	60
6.4	YLEISMUSIIKILLINEN TIETOUS.....	61
6.5	TEKNIikka JA SOITTOKUNTO.....	63
6.6	TULKINTA.....	65
6.7	RYTMI, TEMPO JA PULSSI.....	66
6.8	KAMARIMUSIIKILLISUUS.....	67
6.8.1	KAPELLIMESTARIN SEURAAMINEN.....	68
6.8.2	LYÖNTIKAAVAT.....	69
6.8.3	VAIHTELEVAT ROOLIT.....	70
6.9	NOPEA TYÖTAHTI.....	71
6.10	SOITTIMEN YLLÄPITOKYKY.....	72
6.11	SOITTIMEN LAINAAMINEN TAI KULJETTAMINEN.....	73
6.12	KÄRRY.....	74
6.13	VARAKIELISETTI.....	74
6.13.1	KIELTEN VAIHTAMINEN.....	75
6.14	VIRITTÄMINEN.....	76
6.14.1	VIRITYSAVAIN.....	77
6.14.2	VIRITYSMITTARI.....	77
6.14.3	VIRITYSMITTARIN MIKROFONI.....	78
6.15	SÄÄDETTÄVÄ TUOLI.....	79
6.16	MUUT APUVÄLINEET.....	79
6.17	ERILAISTEN SOITINTEN HALLINTA.....	80

6.18	LÄMMITTELY JA VILVOITTELU:.....	81
6.19	VENYTTELY.....	82
7	TULOKSET.....	82
	LÄHTEET.....	85
	LIITTEET.....	86

1 JOHDANTO

Tämän tutkimustyön aiheena on suomalaisissa ammattiorkestereissa työskennelleiden ammattiharpistien harjoittelutapojen ja heiltä orkesterityössä vaadittujen taitojen tutkiminen. Tavoitteenani oli selvittää, mitä taitoja harpisti tarvitsee työskennellessään ammattiorkesterissa ja kuinka kyseisiä taitoja voisi kehittää. Suomessa työskenteleviin harpisteihin kohdistuvien tutkimusten vähäisen määrän takia päädyin tekemään kyselyn. Kyselyn avulla pyrin selvittämään, harjoittelevatko ammattiharpistit orkesterisoittoa, mitä harjoitusmenetelmiä he käyttävät ja mitä taitoja ammattiharpistit kokevat tarvitsevänsä orkesterityössä. Vertailin kyselyn tuloksia muiden lähteiden kanssa. Halusin työssäni tutkia erityisesti harpistien näkökulmaa ja heidän kokemuksiaan.

1.1 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -MENETELMÄT

Tutkimustyöni pääkysymyksiksi nousivat

- 1) Mitä taitoja harpisti tarvitsee työskennelläkseen orkesterissa?
- 2) Kuinka näitä taitoja voisi kehittää?

Tutkimusmenetelmiini kuului aineisto- ja sisällönanalyysi, kyselytutkimus ja itsereflektiivinen ote. Aineistoanalyysi perustui kirjallisten ja verkkolähteiden analysointiin. Kyselytutkimus perustui tekemääni kyselyyn. Työni käsittelee harppua suomalaisissa ammattiorkestereissa käytetyn modernin kaksoispedaaliharpuun (englanniksi *double action pedal harp*) ja länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta. Työssäni ei käsitellä esimerkiksi vipu- tai kelttiharppua, mutta se voisi ehkä sisältää näille soittimille hyödyllisiä näkökulmia, mikäli kelttiharpulla halutaan esimerkiksi soittaa orkesterissa. Yhdeksi työni tavoitteista muodostui suomenkielisen tiedon kerääminen. Tutkielmaa varten kerätty tieto voisi kiinnostaa esimerkiksi ammattilaisia, opettajia, harrastajia tai muita orkesterisoitosta kiinnostuneita. Työssäni on vahvasti läsnä kehollisuus, koska kyselyyn vastanneiden harpistien pedagoginen osaaminen sekä itsereflektiivinen näkökulmani perustuivat

abstraktien teorioiden sijasta enemmänkin käytännön työhön ja kokemuksiin. Eeva Anttila (2013, 31) kuvailee julkaisussaan kehollista oppimista seuraavasti:

”Kehollinen oppiminen tarkoittaa sitä, että oppiminen tapahtuu koko kehossa, koko ihmisessä ja ihmisten välisessä sosiaalisessa ja fyysisessä todellisuudessa. Se tarkoittaa myös sitä, että kehollinen toiminta on oleellinen osa oppimistapahtumaa. Kehollinen toiminta viittaa sekä liikkeeseen että kehossa tapahtuviin aistimuksiin, kokemuksiin ja fysiologisiin muutoksiin.” (Anttila 2013, 31)

1.2 KYSELY

Suurin osa työstäni koostuu kyselyvastausten käsittelystä ja analysoinnista. Lähetin suomen- ja englanninkielisen kyselyn Suomessa töitä mahdollisesti tehneille tai tekeville harpisteille 18.5.2024. Kysely lähetettiin 41 harpistille eli harppua soittavalle henkilölle. Kyselyä ei lähetetty alaikäisille harpisteille tai heidän huoltajilleen, vaan pelkästään täysi-ikäisille henkilöille. Kyselyn ohjeissa mainittiin, että kysely on tarkoitettu vain ammattiharpisteille, vastaaminen tapahtuu anonymisti ja vastauksia on tarkoitus käyttää maisterityössäni Taideyliopiston Sibelius-akatemiassa. Ammattiharpisti määriteltiin kyselyssä suomeksi seuraavasti:

työskentelet tai olet työskennellyt joko sivutoimisesti tai päätoimisesti esiintyvänä harpistina joko vakituisella sopimuksella tai freelancerina ja sinulle on maksettu soitostasi palkkaa

Englanninkielisessä kyselyssä *professional harpist* määritettiin seuraavasti:

you work or have worked as a performing harpist as freelancer or with permanent contract and have received salary for playing harp as a primary or secondary income

Kyselyyn vastaaminen tapahtui anonymisti. Vastaajat saivat itse valita täyttivätkö he edellä mainitun ammattiharpistin määritelmän. Kysely koostui yhdestä vaihtoehtokysymyksestä (vaihtoehdot kyllä/ei) sekä kahdesta avoimesta kysymyksestä. Kyselyyn annettiin vastausaikaa viikko.

Kysymykset suomeksi olivat:

- 1. Harjoitteletko orkesteristemmoja itsenäisesti ennen ensimmäistä harjoitusta?
Vastausvaihtoehdot kyllä tai ei**
- 2. Mitä harjoitusmenetelmiä olet käyttänyt orkesteristemmojen valmistamiseen? Kuvaile menetelmiä.**
- 3. Mitä taitoja ammattiharpisti tarvitsee työskennelläkseen orkesterissa?**

Vastaavat kysymykset englanniksi olivat:

- 1. Do you practise orchestral parts independently before the first rehearsal?
Vastausvaihtoehdot yes/no**
- 2. What kind of rehearsal methods have you used for preparing orchestral parts?
Describe the methods.**
- 3. What skills does a professional harpist need in order to work with an orchestra?**

1.3 ITSEREFLEKTIIVISUUS JA SEN ONGELMAT

Itsereflektiivinen ote perustui siihen, että olen työskennellyt 14-26 -vuotiaana jatkuvasti opintojeni ohella 22 suomalaisen ammattiorkesterin harpistina keikkapohjaisesti. Pisin kokemukseni samassa orkesterissa vakituisesta työskentelystä suunnilleen samojen kollegoiden kanssa on 12 vuotta. Ammattiorkesterin määrittelin orkesteriksi, joka maksaa kaikille muusikoilleen palkkaa sulkien pois esimerkiksi harrastelijaorkesterit, jotka voivat palkata riveihinsä toisinaan ammattilaisia vahvistuksena. Lisäksi olen työskennellyt viiden ruotsalaisen ja yhden norjalaisen ammattiorkesterin harpistina ja kouluttautunut suomalaisten musiikkiopisto- ja *Taideyliopisto-*opintojeni lisäksi erilaisissa orkesteriakatemioissa, vaihto-opiskellut *KASK & Conservatorium*

School of Arts Ghentissä Belgiassa, osallistunut erilaisiin koesoittoihin ja mestarikursseille sekä erikoistunut orkesterisoittoon *Orchestra interpretation 1 ja 2* -kursseilla *Högskolan för scen och musikissa Göteborgin yliopistossa* Ruotsissa.

Itsereflektiivisen otteeni ongelmana on, että olen edelleen suhteellisen nuori muusikko verrattuna pitkän uran tehneisiin kokeneisiin kollegoihin ja näkökulmani voi olla liian yksipuolinen. Kokemukseni perustuvat pääosin suomalaisiin ammattiorkestereihin. Itsereflektiivinen näkökulmani ei yksinään riitä, mutta se voi toimia yhtenä näkökulmana orkesteriharpistin työstä. Suomalaisten orkestereiden osalta olen kiitollinen mahdollisuudesta päästä osaksi ammattiorkestereissa työskentelyä varhain ja koen oppineeni ja saaneeni ensimmäisestä päivästä lähtien paljon tietoa ja tukea kollegoilteni ja Suomen harpistiyhteisöltä.

1.4 MAISTERITUTKIELMANI EETTINEN TUTKIMUSOTE

Tämä tutkimus on pyritty toteuttamaan Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) antamien ohjeiden mukaisesti. Tekemääni kyselyä ei lähetetty alaikäisille harpisteille tai heidän huoltajilleen, vaan pelkästään täysi-ikäisille henkilöille. Kyselyn ohjeissa mainittiin, että kysely on tarkoitettu vain ammattiharpisteille, vastaaminen tapahtuu anonymisti ja vastaustuloksia on tarkoitus käyttää maisterityössäni Taideyliopiston Sibelius-akatemiassa. Lisäksi vastaan tutkimusaineiston eli kyselyn hävittämisestä itse tutkielman julkaisemisen jälkeen noudattaakseni anonymistin tiedon hankkimiseen liittyviä eettisiä ohjeistuksia, joilla pyritään esimerkiksi välttämään anonymisti hankitun tiedon leviämistä väärin käsiin.

2 VASTAUSTEN PURKU

Kyselyyn kertyi vastauksia yhteensä 18 kappaletta, joista 15 oli suomenkielisiä ja kolme englanninkielisiä. 41 kyselyn saaneesta harpistista kyselyyn vastasi siis 43,9%. Avoimissa vastauksissa ilmeni paljon toistoa. Vastausten pituus vaihteli. Osassa vastauksissa mainittiin teoskohtaisuus eli haastavampiin stemmoihin käytettiin eri määrää menetelmiä tai erilaisia

menetelmiä kuin helpompiin stemmoihin. Osa vastauksista jäi hieman tulkinnanvaraisiksi, joten olen liittänyt kaikki vastaukset sellaisinaan tutkimustyön loppuun. Kysymyksiin kaksi ja kolme tulleet vastaukset olivat osittain myös sekoittuneet niin, että vastauksista saatua informaatiota voisi käsitellä molempien kysymysten näkökulmasta.

Kysymys 1.

Harjoitteletko orkesteristemmoja itsenäisesti ennen ensimmäistä harjoitusta
Vastausvaihtoehdot kyllä tai ei

Kaikki 18 vastaajaa vastasivat kysymykseen 1 kyllä eli kaikki vastaajat harjoittelivat orkesteristemmoja itsenäisesti ennen ensimmäistä harjoitusta.

Kysymys 2.

Mitä harjoitusmenetelmiä olet käyttänyt orkesteristemmojen valmistamiseen? Kuvaile menetelmiä.

Lähdin analysoimaan avoimiin kysymyksiin numero 2 ja 3 tulleita vastauksia keräämällä listaksi kaikki erilaiset harjoitusmenetelmät, jotka vastaajat olivat nimenneet. Mikäli sama asia toistui useassa vastauksessa, merkitsin asian perään numeron. Esimerkiksi teoksen kuuntelu 8 tarkoittaa, että saman asian on maininnut yhteensä kahdeksan vastaajaa. Tehtyäni listan kaikista mainituista harjoitusmenetelmistä, lähdin luokittelemaan niitä eri kokonaisuuksiksi.

Harjoitusmenetelmiä kertyi runsaasti. Haluan korostaa, että tavoitteenani ei ole asettaa mitään menetelmää ylitse muiden vaan tutkia kaikista eri harjoitusmenetelmistä mahdollisia vahvuuksia ja heikkouksia sekä pohtia, missä tilanteissa kutakin menetelmää voisi mahdollisesti käyttää. Osa menetelmistä ei kenties sovellu johonkin tilanteeseen tai teokseen ja toiseen teokseen ne taas sopivat hyvin. Harjoitusmenetelmien lista on kuin työkalupakki, josta harpistit voivat valita työkaluja eri tehtäviin. Tarvittaessa työkalupakkiin voi löytää uusia työkaluja vanhojen hyväksi koettujen lisäksi. Tutkin myös mitkä menetelmät keräsivät eniten toistoja ja pohdin, miksi ne oli mainittu useimmissa vastauksissa. Yritin tutkia menetelmien toimintatapaa ja toimintaperiaatteita suhteessa muihin aiheita käsitteleviin lähteisiin sekä selittää termejä ja avata ilmiöiden mahdollisia taustoja ja syitä. Yritin huomioida myös niiden lukijoiden näkökulmaa, jotka eivät ole soittaneet orkesterissa tai joille harppu on soittimena vieras. Pohdin myös tutkimustyössäni, mitkä

harjoitusmenetelmät tai harpistien tarvitsemat taidot mahdollisesti puuttuivat listalta ja kuinka harpistit voisivat löytää uusia harjoitusmenetelmiä orkesterisoittoa varten.

Koska kysely oli suunnattu ammattiharpiteille, on osa menetelmistä luultavasti jäänyt pois, koska ne ovat jo itsestään selviä ammattilaisille. Ammattilaiset voivat olla myös eri vaiheessa uraansa, eikä kysely kerro esimerkiksi vastaajien ikää tai taustatietoja, koska se toteutettiin anonyymisti. Vaikka kyselyssä haluttiin harpistien listaavan harjoitusmenetelmät, joita he ovat käyttäneet, kiireen ja viikon lyhyehkön vastausajan takia kaikkea ei kenties ole mainittu joka vastauksessa. Esimerkiksi pedaalien merkitseminen oli mainittu vain yhdessä vastauksessa. Myös raja siitä, mikä on harjoitusmenetelmä, saattoi olla epäselvä. Harjoitusmenetelmä tässä työssä tarkoittaa kaikkia niitä keinoja, joiden avulla tai kautta jotakin asiaa voi oppia ja ymmärtää.

3 KYSYMYS 2 VASTAUKSET

Mitä harjoitusmenetelmiä olet käyttänyt orkesteristemmojen valmistamiseen? Kuvaile menetelmiä.

Äänitteen tai partituurin kanssa työskentely:

Teoksen kuuntelu 8

Useiden eri äänitteiden kuuntelu 2

Äänitteen kanssa soittaminen ("karaokena" soittaminen) 10

Teoksen kuuntelu partituurin tai stemman kanssa 3

Partituurin lukeminen 4

Merkintöjen tekeminen:

Pöytätyöskentely, nuotin lukeminen ja merkintöjen tekeminen 4

Pedaalien merkitseminen

Enharmonisten muutosten merkitseminen 2

Stemman soitettavaksi tekeminen

Iskujen merkitseminen tahteihin

Apujen merkitseminen 2

Sormitusten merkitseminen

Vasemman ja oikean käden jakaminen

Sammutusten huomiointi

Tempo, rytmi ja metronomin kanssa työskentely:

Varautuminen erilaisiin tempoihin

Tempomerkintöjen noudattaminen

Metronomin kanssa harjoittelu 7

Taukojen laskeminen metronomin kanssa

Hitaasta nopeampaan tempon pikkuhiljaa nostaminen

Harjoittelemine hitaasti 2 ja tempossa

Muu oma soittoharjoittelu:

Samat menetelmät kuin soolorepertuaarin valmistamiseen 2

Oma tekninen treeni ja stemman harjoittelu 4

Vaikeiden paikkojen harjoittelu erikseen 2

Vaikeamman tekstuurin jakaminen pienemmiksi paloiksi

Erilaiset harjoitukset/etydit teknisten haasteiden selättämiseksi 2

esim. lämmittelyn yhteydessä hitaasti vaikeiden stemmojen soittaminen

Sointukuvioiden työstäminen esimerkiksi secco- ja rytmiharjoituksin 2 (huom. sointukuvioiden tunnistaminen)

Pedaalikohtien harjoittelu erikseen

Prima vistaaminen

Läpisoittaminen

Ulkoa opettelu

Sointi:

Eri sormitusten ja artikulaatiotapojen kokeilu oikean fraseeraukseen, soinnin ja tempon saavuttamiseksi

Soiton puhtauden tarkkuuden harjoittelu ja särinöiden välttäminen

Hyvän soinnin/äänenlaadun etsiminen

Yhteissoitto:

Yhteissoiton harjoittelu

Sointisävyjen valinta sooloissa/duoissa eli yhteissoittoa varten tietää minkä soittimen soinnin kanssa yhtenäistä sointikuvaa tavoitellaan

Yleismusiikillinen tietous:

Musiikkiin soveltuvan soittotyylin etsiminen

Perehtyminen säveltäjän ajatteluun

Säveltäjien kanssa työskentely

Ennaltaehkäisevät taktiikat:

Oman soittokunnan ylläpitäminen esim. etydeillä, sormiharjoituksilla ja soloilla 3

Eri sormien harjoittaminen laadultaan yhtä tasaveroisiksi

Riittävän ajan varaaminen teoksen harjoitteluun suhteessa vaativuuteen

4 KYSYMYS 2 VASTAUSTEN ANALYSOINTI

4.1 ÄÄNITTEEN KANSSA TYÖSKENTELY

Äänitteen kanssa työskentely mainittiin useassa vastauksessa. Eniten toistoja koko kyselyssä kerännyt harjoitusmenetelmä oli äänitteen kanssa soittaminen (kuvailtu myös termillä “karaokena” soittaminen), joka mainittiin yhteensä kymmenessä vastauksessa. Teoksen kuuntelu oli mainittu kahdeksan kertaa. Useiden äänitteiden kuuntelu mainittiin kaksi kertaa.

Teoksen kuuntelu voi antaa nopeasti kokonaiskuvan laajoista ja pitkistä orkesteriteoksista. Teoksen kuuntelu voi antaa informaatiota muun muassa harpistin roolista orkesteritekstuurissa sekä mahdollisista tempoista ja tulkinnasta. Muusikoilla, jotka ovat jo soittaneet tai äänittäneet jonkin teoksen on tietoa kyseisestä teoksesta. He ovat käyneet läpi jonkinlaisen harjoitusprosessin oppiakseen teoksen. Kuuntelemalla äänitteen voi saada nopeasti korviinsa muiden muusikoiden valmiiksi keräämää tietoa.

Partituurin tai oman stemman kanssa teoksen kuuntelu mainittiin kolmeen kertaan. On suuri ero, kuinka teoksen kuuntelee ja mihin eri asioihin kiinnittää huomiota. Mikäli teoksen kuuntelee ilman nuotin lukemista samaan aikaan, saa kenties kuulijälähtöisemmän näkökulman kokonaisuudesta. Mikäli teoksen lukee nuotin kanssa, on siihen mahdollista tehdä merkintöjä tai harjoitella mielikuvasoittoa sekä tahtien laskemista. Nuotteja lukiessa on mahdollista tarkistaa, ovatko äänitteessä kuullut asiat samoja, mitä nuotissa lukee. Äänitteissä voi olla virheitä, mutta toisaalta niin voi olla nuoteissakin. Oman stemman kanssa kuunnellessa saa harpistilähtöisemmän näkökulman ja partituurin kanssa kuunnellessa voi saada kokonaiskuvan koko orkesterin ja kapellimestarin rooleista. Samalla voi vertailla partituurin, oman stemman ja äänitteen välisiä eroja.

Useiden eri äänitteiden kuuntelu oli mainittu kahdesti. Tässä menetelmässä oli huomioitu äänitteiden mahdollinen erilaisuus esimerkiksi tempojen tai tulkinnan suhteen. Tämä menetelmä voi antaa mahdollisuuden vertailla eri äänitteitä ja orkestereita sekä esimerkkejä eri tulkintavaihtoehdoista. Äänitteen kanssa soittaminen yhdistää soittamisen ja kuuntelun. Äänite toimii ikään kuin orkesterin korvikkeena. Karaokena soittaminen harjoittaa korvaa, koska harpisti joutuu seuraamaan äänitettä. Äänite antaa tempoja metronomin tapaan, mutta rytmeissä, tempossa ja pulssissa on mukana tulkinnallista joustoa. Äänitteen tempot eivät ole yhtä tasaisia kuin

metronomin kanssa soittaessa, vaan mukana on levyttäneiden muusikoiden mukanaan tuomaa elävyyttä ja fraseerausta. Äänitteen kanssa soittaminen harjoittaa nopeaa reaktiokykyä.

Jos alkaa pohtia kysymystä, kuinka harpisti voisi harjoitella orkesterisoittoa ilman orkesteria, on ymmärrettävää, että harjoitusmenetelmät, joissa on mahdollista hyödyntää jollain tapaa "virtuaaliorkesteria" oli mainittu usein kyselyssä. Jos orkesteria ei ole saatavilla, äänite tuo orkesterisoiton kuullun ulottuvuuden harpistin saataville. Äänitteen kanssa soittamisen ongelmana on, että se opettaa vain seuraamista, mutta ei näyttämistä ja johtamista. Mikäli harpisteja on useampi, äänenjohtajan eli 1. harpistin on muun muassa osattava näyttää lähtöjä. Tätä äänitteen seuraaminen ei opeta. Myös visuaalinen puoli puuttuu kokonaan äänitteen kanssa työskentelystä. Ollakseen vuorovaikutuksessa muiden muusikoiden kanssa harpistin kannattaa esimerkiksi ottaa katsekontakti kollegoihinsa ja kapellimestariin. Äänite ei tarjoa tätä vuorovaikutuksen puolta. Äänite ei myöskään opeta harpistia pitämään tempoa tai valitsemaan oikeaa tempoa, mutta se voi auttaa oikeiden tempojen muistamisessa. Yksi mahdollinen tapa monipuolistaa karaokesoittoa visualisuutta lisäämällä on soittaa videon kanssa. Tunnetuimmista teoksista on saatavilla nykyisin videoita, joissa orkesteri soittaa tai kapellimestari johtaa läpi teoksen. Tämä voisi kenties olla varsinkin aloitteleville orkesteriharpisteille tapa yhdistää kuultu musiikki ja nuotin informaatio kapellimestarin eleisiin sekä oppia oikeaa ajoitusta eli orkesterisoiton tapauksessa äänen sijoittamista oikeaan kohtaan kapellimestarin lyöntiä. Vuorovaikutus äänitteen tai videon kanssa soittaessa on yksipuolisempaa kuin oikeiden ihmisten kanssa soittaessa. Sama äänite on joka kerta samanlainen, joten monipuolisuuden lisäämiseksi voi soittaa eri äänitteiden kanssa.

4.2 PARTITUURIN KANSSA TYÖSKENTELY

Vaikka äänitteiden kanssa työskentely on nopea ja helppo tapa muodostaa kokonaiskuva teoksesta, voi ammattimuusikko joutua tilanteisiin, joissa soitetaan tai levytetään täysin uutta musiikkia. Tuolloin ammattiharpistin voi olla hyvä osata lukea partituuria ja ymmärtää sen sisältö ilman, että teos on saatavilla äänitteenä. Partituurin lukeminen mainittiin neljässä vastauksessa. Kapellimestarit opiskelevat teoksia partituurin kautta. Partituuria voi lukea lukuisilla eri tavoilla. Jos sen käyttö on vierasta, voi partituurin lukemista ensi alkuun opetella kuuntelemalla ja seuraamalla äänitteitä partituuria samalla lukien sekä säveltapailutaitoja kuten nuoteista suoraan laulamista kehittämällä.

Nuoteista suoraan laulaminen tarkoittaa, että pystyy laulamaan jonkin ennalta tuntemattoman melodian nuoteista ilman, että on kuullut sitä missään tai käyttää mitään soitinta apuna.

Partituurin lukemisen ongelmana voi olla menetelmän työmäärä ja hitaus. Kenties partituurin lukemisen opettaminen jää usein vähäiseksi, jolloin partituurin lukeminen voi tuntua hitaammalta kuin äänitteen kuunteleminen. Partituurien saatavuus saattaa olla toisinaan myös ongelmana, ja ne ovat usein sivumäärältään pitkiä ja painavia. Tekijänoikeuksista riippuen osa partituureista voi olla saatavilla sähköisessä muodossa. Joskus törmää näkemyksiin, joissa partituurin antamista orkesterimuusikoille pidetään tarpeettomana, koska kapellimestari lukee sen ja näyttää sen sisällön orkesterille. Tämä ei kuitenkaan huomioi sitä mahdollista ongelmaa, että kapellimestareja on varsin monenlaisia ja hekin ovat vain ihmisiä, jotka voivat unohtaa asioita. Partituurin antamatta jättäminen voi sulkea pois lukuisia harjoitusmenetelmiä, joita muusikot voivat käyttää. Säveltäjä on kirjoittanut partituuriin valtavan määrän informaatiota. Partituuri on tärkeä tietolähde muusikoille. Näin ollen ammattitason työskentelyssä partituurin olisi hyvä olla saatavilla orkesterimuusikoille.

4.3 MERKINTÖJEN TEKEMINEN JA NUOTIN LUKEMINEN

Merkintöjen tekeminen nuottiin oli yksi iso kokonaisuus mainituissa harjoitusmenetelmissä. Kyseisessä kategoriassa ilmeni paljon vaihtelevuutta. Tämä ehkä kuvasti eroja siinä, mikä määrä merkintöjä ja mitkä merkinnät olivat kunkin harpistin mielestä tarpeellisia. Merkintöjen tekemiseen liittyy jollain tasolla teoksen analysoiminen harpistin valitessa, mitä merkintöjä hän haluaa tehdä tai tarvitsee. Lainattuun nuottimateriaaliin ei yleensä sovi tehdä pysyviä merkintöjä aivan kuten kirjaston kirjoihin ei saa jättää pysyviä jälkiä. Esimerkiksi kuulakärkikynän, värikynien, korjauslakan tai tussin käyttäminen orkestereiden lainaamaan nuottimateriaaliin ei yleensä sovi, mutta merkintöjä voi tehdä lyijykynällä. On tärkeää, että muusikolla on mukanaan harjoituksissa lyijykynä ja pyyhekumi, mikäli nuoteista löytyy virheitä tai niihin joutuu tekemään muita merkintöjä. Ennen ensimmäistä harjoitusta on hyvä tarkistaa omatoimisesti, että kaikki nuotit ovat valmiina ja editiot ovat samoja. On ikävää huomata saaneensa nuotit vain osaan konserttiohjelman teoksista tai huomata esimerkiksi, että laulut ovatkin eri sävellajissa. Harpistin on myös varauduttava *prima vistaamaan*, mikäli nuottien kanssa on tapahtunut sekaannuksia. Siksi on hyvä

kehittää säännöllisesti *prima vista* -taitojaan. Konsertin jälkeen orkesterin nuotit pitää palauttaa mahdollisimman pian ja hyvässä kunnossa.

Nuotin lukeminen mahdollistaa sekä kokonaisuuden että yksityiskohtien käsittelyn ilman soitinta. Analyysilähtöisen pöytätyöskentelyn kautta on muun muassa mahdollista jäsenellä teosta, tutkia säveltäjän antamaa informaatiota, arvioida tarvittava soittoharjoittelumäärä ja vaikeat kohdat, korjata mahdollisia nuotin virheitä ja mielikuvaharjoitella. Varsinkin kun pöytätyöskentelyn yhdistää partituurin, äänitteen ja metronomin kanssa työskentelyyn voi ammattilaistasolla olla mahdollista opiskella teoksia nopeasti ja mahdollisimman vähällä fyysisellä soittamisella, koska monet asiat on jo omaksuttu ennen harjoituskoppiin saapumista. Tämä vähentää fyysistä soittorasitusta. Pöytätyöskentelyn kautta voi suunnitella harjoitteluaikatauluaan ja -tavoitteitaan. Pöytätyöskentely voi auttaa lihasten riittävän levon saavuttamiseksi ammattilaisten intensiivisessä työtahdissa vähentämällä harjoituskoppiin kertyvää työmäärää. Harpistin on hyvä miettiä ergonomiaa merkintöjä tehdessään. Mikäli harpisti tekee pedaalimerkintöjä tuntikausia harjoituskopissa painava harppu sylissä nuottitelineelle kurkottaen, hän voi saada äkkiä selkensä jumiin. Vastaavasti istuessaan ryhdikkäästi oikean korkuisen pöydän ääressä ja ergonomisessa tuolissa, hän voi merkitä pedaalit nuotteihin ergonomisemmin ja vasta tämän jälkeen istahtaa harpun ääreen.

Ammattilaisella on korkeatasoista teknistä osaamista, eikä perusasioiden harjoittelu ole enää yhtä välttämätöntä kuin aloittelijoilla. Toisaalta ammattilainen joutuu pitämään yllä soittokuntoaan ja tarvittaessa omaksumaan uusia erikoistekniikoita. Pöytätyöskentelyn ongelma on, ettei se pelkästään riitä harrastajalle tai aloittelijoille, jotka joutuvat yhä omaksumaan uusia teknisiä asioita. Myös nykymusiikki haastaa omalta osaltaan perinteisiä soittotekniikoita, jolloin kokenutkin ammattilainen saattaa löytää itsensä harjoittelemasta uusia soittotapoja kuten vaikkapa kumiankoilla kielten rapsuttamista.

4.3.1 PEDAALIMERKINNÄT

Harpisteille ainutlaatuinen pedaalien merkitseminen mainittiin kyselyvastauksissa vain kerran. Pedaalikaavioiden merkitsemistä ei mainittu kertaakaan. Pedaaliharpussa on seitsemän pedaalialue, jotka muuttavat kielten sävelkorkeutta. Pedaalit ovat vasemmasta reunasta oikealle harpistin näkökulmasta katsottuna kolmilokeroiset dis-d-des, cis-c-ces, his-h-b, eis-e-es, fis-f-fes, gis-g-ges, ais-a-as -pedaalit. Jokaisella seitsemästä pedaalista on kolme eri asentoa. Pedaalia ei tarvitse pitää pohjassa vaan sen voi jättää johonkin kolmesta eri asennosta kolmiportaisen pedaalilokerikon

ansiosta. Pedaalien lokerot ovat portaikon malliset. Kun harpisti painaa cis-c-ces -pedaalin alas, kaikki harpun punaiset c-kielet kiristyvät ja muuttuvat cis-kieliksi. Kun harpisti nostaa pedaalin takaisin keskiasentoon, löystyvät kielet takaisin c-kieliksi. Kun harpisti nostaa pedaalin ylimpään asentoon, löystyvät kaikki punaiset c-kielet ces-kieliksi. Näin jokaisesta harpun 47 kielestä on mahdollista saada kolme eri ääntä. Pedaalit siis kiristävät ja löysäävät kieliä ja kaikki musiikin kromaattiset muutokset tapahtuvat pedaalien avulla. Pedaalin vaihtaminen täytyy ajoittaa tarkasti. Esimerkiksi jos harpun metallinen c-bassokieli soi jo valmiiksi samalla kun c-pedaalin painaa alas, kuuluu äänekäs särinä, joka johtuu kielen yläosassa olevan pedaalihaarukan osumisesta värisevään kieleen.

Susann McDonald ja Linda Wood Rollo (2008, 55) käsittelevät kirjassaan pedaalitekniikkaa. He ohjeistavat, että kengissä tulisi olla riittävän ohuet pohjat, jotta harpisti pystyy tuntemaan pedaalin ja painamaan niitä hallitusti. Heidän mukaansa harpistin ei tulisi koskaan katsoa pedaaleita, vaan tuntea, missä kukin pedaali sijaitsee ilman katsomista. He mainitsevat, että kantapään tulisi aina olla lattiassa kiinni pedaaleita painaessa sekä pedaalilta toiselle liikuttaessa. Vain varpaat saisivat olla pedaalin päällä, ja koko jalkapohjaa ei saisi koskaan laittaa pedaalin päälle. Heidän mukaansa nopeiden pedaalinvaihtojen saavuttamiseksi pedaaleja olisi liikuteltava diagonaalisesti ja lokeroiden muodon mukaisesti. Jos pedaaleja painaa vinottain tai v-kirjaimen mallisin liikkein, metalliset pedaalit kuluttavat ja hankaavat puisten pedaalilokeroiden reunoja. Pedaalilokeroiden reunojen kulumisen voi pahimmillaan aiheuttaa, että pedaalit eivät enää pysy lokerossa vaan pomppaavat itsekseen ylös, koska pyörästynyt pedaalilokeron reuna ei enää kykene pitämään pedaalia paikallaan. McDonald ja Wood Rollo mainitsevat, että pedaalit tulisi aina vaihtaa hiljaisesti ja mikäli mahdollista rytmisesti iskuilla. Heidän mukaansa pedaaleja ei kannata vaihtaa hiljaisuuden aikana, ellei harppua samanaikaisesti täysin sammuteta. He neuvovat, että ennen kuin harpisti aloittaa teoksen soittamisen, tulisi hänen laittaa pedaalit aloitusasentoon sammuttaen samalla bassokieliä käsillään. He ohjeistavat harpisteja yhdistämään pedaalit soitettuihin harmonioihin teoksia ulkoa opetellessa aina kun se on mahdollista. (McDonald & Wood Rollo 2008, 55.)

Harpistit kirjoittavat pedaalimerkintöjä nuotteihin etukäteen, ja tämä voi viedä teoksesta riippuen jopa useita tunteja. Koska harpisti voi vaihtaa kerrallaan vain kaksi pedaalia ja järjestelmä on monimutkainen, joutuu harpisti yleensä suunnittelemaan etukäteen kromaattisten muutosten toteuttamista ja pedaalinvaihtojen aikatauluttamista toisin kuin esimerkiksi pianossa, jossa jokainen kromaattinen ääni on koko ajan saatavilla mustana koskettimena. Harpun pedaalimekanismin voi

kuvitella pianon koskettimiston kautta niin, että mustia koskettimia ei olisi ollenkaan. Niiden sijasta soittajalla olisi käytössään pelkästään valkoiset koskettimet, joiden värin voi vaihtaa mustaksi oikeaa pedaalia painamalla. Mikäli painaa väärää pedaalia, voi väärän äänen lisäksi saada aikaan valtavan särinän. Mikäli haluaisi soittaa kromaattisen asteikon, tarvittavien jalkaliikkeiden määrä olisi suuri.

[Nettisivuillaan](#) osiossa *Pedaling* Gunnhildur Einarsdóttir (2013) kuvailee pedaalinvaihtojen määrän suhdetta teoksen soittamisen monimutkaisuuteen seuraavasti:

“On tärkeä pitää mielessä, että pedaalinvaihdot lisäävät omalta osaltaan musiikin monimutkaisuutta. Monimutkaiset pedaalinvaihdot ovat erityisen haastavia, kun musiikillinen tekstuuri on muiltakin osiltaan haastavaa sisältäen esimerkiksi rytmiä ja eri rekistereiden äärirajojen välisiä hyppyjä. Toisaalta useat nopeat pedaalinvaihdot voivat olla suhteellisen helppoja, kun harpisti toteuttaa ne musiikin rytmin mukaisesti.” (Einarsdóttir 2013)

[Nettisivuillaan](#) osiossa *Notating pedal changes* Einarsdóttir (2013) kuvailee kuinka säveltäjän voi olla vaikea kirjoittaa pedaalimerkintöjä valmiiksi nuotteihin, koska jokaisella harpistilla on oma tapansa merkitä pedaalit nuotteihin. Einarsdóttirin mukaan kohta, johon pedaali kirjoitetaan nuottiin ja jossa pedaalia vaihdetaan, on henkilökohtaista kunkin harpistin kohdalla. Vaikka säveltäjä olisi harpisti, toinen harpisti saattaa silti kirjoittaa pedaalit eri tavalla. Einarsdóttir ehdottaa, että pedaalikaavioita tai uloskirjoitettuja listoja kaikkien seitsemän pedaalin asennoista tulisi olla koko teoksen alussa, teoksen osien aluissa, uusien osioiden aluissa ja aina ennen *glissandoa*. Hän mainitsee, että pedaalikaavioiden tulisi aina olla merkitty kahden viivaston päälle tai alle, mutta ei koskaan kahden viivaston väliin. Einarsdóttirin mukaan säveltäjien ei ole välttämätöntä kirjoittaa kaikkia pedaaleja tai mitään pedaaleja valmiiksi nuotteihin, mutta heidän olisi hyvä ajatella ja tiedostaa pedaalinvaihdokset säveltäessään uutta musiikkia. Einarsdóttirin mukaan harpistit ovat tottuneet tekemään omat pedaalimerkintänsä ja on parempi, että pedaalit on kirjoitettu oikein nuotteihin satunnaisten ja virheellisten pedaalimerkintöjen sijaan. (Einarsdóttir 2013)

Pedaalikaavio on kuvallinen esitystapa pedaalien asennosta. Se on pieni yksinkertaistettu piirros, miltä pedaalit näyttävät tietyssä tilanteessa. On erikoista, ettei pedaalikaavioiden merkitsemistä oltu mainittu kertaakaan kyselyssä, koska pedaalikaaviomerkinnot esiintyvät osana harpunsoiton oppaita, nuottimateriaaleja ja koesoittomateriaaleja. Toisaalta voi olla, että pedaalikaavioiden merkitsemisen koettiin sisältyvän pedaalimerkintöihin tai pedaalien merkitsemiseen, eikä näitä

asioita oltu eritelty toisistaan. Koska kyselyyn vastanneet olivat ammattilaisia, voi olla, että jotkut harjoitusmenetelmät olivat heille itsestään selviä. Voidaan myös pohtia, onko pedaalien merkitseminen harjoitusmenetelmä. Pedaalien merkitseminen voi olla tapa analysoida teoksen harmonista tekstuuria. Pedaalisuunnitelman tekeminen voi auttaa pedaaliliikkeiden muistamista ja haluttujen liikesarjojen toteuttamista olettaen, että pedaalien vaihtamisen perustekniikka on jo etukäteen hallussa.

McDonald ja Wood Rollo suosittelevat kirjassaan (2008, 167) merkitsemään pedaalikaavioita 4-8 tahdin välein sekä kaikkiin teoksen pääosioihin, koska tämä jäsentää harpistin työtä ja mahdollistaa teoksen eri kohtiin helposti hyppäämisen.

Yhteiset orkesteriharjoitukset rakentuvat usein harjoitettavien paikkojen tunnistamiseen harjoituskirjainten ja numeroiden avulla. Kapellimestari voisi esimerkiksi sanoa kuvitteellisessa harjoitustilanteessa "soitetaan kolme tahtia ennen M-kirjainta". Tällöin harpistin pitäisi tietää nopeasti, missä asennossa kaikkien seitsemän pedaalin tulisi olla kyseisessä kohtaa teosta. Pedaalikaavioiden merkitseminen harjoituskirjainten ja -numeroiden yhteyteen voi nopeuttaa tai helpottaa harpistin orkesterityöskentelyä.

4.3.2 ENHARMONISTEN ÄÄNTEN MERKITSEMINEN

Enharmonisten muutosten merkitseminen liittyy osittain pedaalisiin. Yksi harpun erikoispiirteistä on mahdollisuus soittaa samaan aikaan useita enharmonisia ääniä pedaalien ansiosta. Esimerkiksi harpisti pystyy dis-d-des -pedaalien avulla kiristämään d-kielen dis-kieleksi ja eis-e-es -pedaalilla löysäämään viereisen e-kielen es-kieleksi. Näin kaksi vierekkäistä kieltä ovat dis ja es, jotka enharmonisina sävelinä soivat kuulokuvaltaan suhteellisen samana sävelkorkeutena. Koska yksi harpunsoiton haasteista on toistaa samaa kieltä peräkkäin nopeassa tahdissa sammuttamatta tai rämisyttämättä sormella jo soivaa kieltä, voi harpisti hyödyntää enharmonisia ääniä saman efektin saavuttamiseksi. Esimerkiksi pianisti pystyy ilman suurempia ongelmia toistamaan nopeatahtisesti samaa dis-nuottia (dis-dis-dis-dis...), koska kosketin ei särise, vaikka sormi osuu siihen äänen soidessa. Välttääkseen särinää, joka aiheutuu soivan kielen koskemisesta, harpisti voi vaihdella kahden kielen välillä (dis-es-dis-es...) saadakseen aikaan saman kielen toistoa mukailevan lopputuloksen ilman särinöitä. Toinen mahdollinen syy enharmonisten äänten merkitsemiseen on pedaalivaihtojen vähentäminen. Esimerkiksi jos teoksen sävellaji vaihtuu yhtäkkiä samassa fraasissa alennuksista ylennyksiin ja takaisin alennuksiin, voi harpisti vaihtaa välissä olevat ylennetyt äänet enharmonisesti alennetuiksi ääniksi, jolloin hän säästyy ylimääräiseltä pedaalien

vaihtamiselta ja pysyy koko fraasin ajan alennuksissa. Enharmoniset kaksoisalennukset ja -ylennykset eivät ole harpussa mahdollisia. Enharmonisilla äänillä voi vaikuttaa myös sormien asentoon ja mukavuuteen vaihtamalla esimerkiksi liian isojen otteiden ääriääniä enharmonian avulla etäisyydeltään lähemmäksi tai sointukuvioita loogisemman mallisiksi ja ergonomisemmiksi.

4.3.3 STEMMAN SOITETTAVAKSI TEKEMINEN

Stemman soitettavaksi tekeminen oli mainittu kerran kyselyssä. Ruth Konhäuser ja Helga Storck (1994/2012, 5) mainitsevat kirjassaan, että Richard Wagnerin teosten suhteen kannattaa huomioida, että Wagnerin tapa kirjoittaa harpulle ei aina ole soittimelle sopiva. Ratkaisuna tähän he ehdottavat tyyliin sopivien sovitusten käyttämistä muun muassa Richard Wagnerin, Richard Straussin ja Pjotr Tšaikovskin joidenkin teosten kohdalla. (Konhäuser & Storck 1994/2012, 5.)

Säveltäjien kanssa yhteistyön tekeminen voi olla harpistin näkökulmasta palkitsevaa, koska se voi auttaa harpisteja saamaan soitettavissa olevia harppustemmoja. Säveltäjä taas saa teoksia, jotka on itse kirjoittanut ja hyväksynyt sen sijaan, että harpistit ympäri maailmaa keksivät omia sovituksiaan.

4.3.4 ISKUJEN MERKITSEMINEN

Iskujen merkitseminen tahteihin orkesterisoiton yhteydessä liittyy usein orkesterimusiikille tyypilliseen kapellimestarin seuraamiseen ja tahtien laskemiseen, mutta toisinaan se voi olla keino käsitellä haastavia rytmejä sooloteoksissakin. Orkesterisoitossa kapellimestari päättää jossain määrin muun muassa tempoista ja sävyistä säveltäjältä saadun partituuriin kirjoitetun informaation perusteella. Kapellimestari välittää partituurin informaatiota johtamisellaan eli liikkeillään orkesterille. Iskut orkesterisoitossa tarkoittavat näin ollen kapellimestarin puikon tai käden lyönnin paikkoja, jotka kuvastavat nuottiin kirjoitettuja tahtilajeja ja tempoja. Iskujen tai lyöntien nuottiin merkitsemisen huono puoli on, että kaikki kapellimestarit eivät aina johda samalla tavalla tai saattavat vaihdella tahtilajien jakoja.

Kun harpisti ei soita orkesteriteoksen jossakin kohdassa, hän laskee usein stemmaansa kirjoitettuja taukotahteja. Taukotahtien aikana orkesterimusiikissa tapahtuu muita asioita, ellei kyseessä ole kenraalipaussi. Kenraalipaussi tarkoittaa, että kaikilla orkesterin soittajilla on tauko samaan aikaan. Taukotahteja voi laskea monella tapaa. Laskemiseen voi esimerkiksi käyttää käsiä ja sormia eli laskea aina kymmenen tahdin pätkiä kerrallaan. Teosten taukokokonaisuuksia voi ryhmitellä.

Pidempää taukokokonaisuuksia voi ryhmitellä esimerkiksi fraasien mukaan pienemmiksi tai vaikkapa laskea 32 tahdin sijaan neljään kahdeksan tahdin pätkään.

4.3.5 APUJEN MERKITSEMINEN

Harvoin kukaan haluaa laskea samassa neljäneljäosaa -tahtilajissa 300 tahtia putkeen. Harpisti voi merkitä muun muassa laskemisen tueksi tai sen vähentämiseksi nuottiin apuja (englanniksi *cues*). Avut ovat pätkiä jonkin toisen soittimen soittajan, solistin tai laulajan stemmasta, jotka voivat sisältää esimerkiksi pätkän jotain keskeistä, helposti huomattavaa melodista tai muusta musiikillisesta tekstuurista poikkeavaa ääntä. Ne on helppo havaita teoksen keskeltä ja näin vähentää tai tukea jatkuvaa laskemista. Avut voivat olla tapa jaotella teoskokonaisuutta ja teoksen eri vaiheita tai löytää yhteismusiikillisia puolia kuten tarkkaa ajoitusta suhteuttamalla oma stemma jonkin toisen soittimen stemmaan. Apuihin pelkästään tukeutuminen voi olla riskialtista, koska toisinaan on mahdollista, että avun antaja laskee väärin ja unohtaa soittaa oikeaan aikaan. Myös harpistin oma stemma voi toimia apuna jollekin toiselle soittajalle.

4.3.6 SORMITUSTEN MERKITSEMINEN JA KÄSIEN JAKAMINEN

Sormitusten ja vasemman ja oikean käden jakojen merkitseminen voi auttaa löytämään orkesterityössä tarvittavia nopeita käden liikkeitä. Orkesterissa soittaessaan harpisti ei voi itse valita tempojaan, mikä edellyttää, että hänen on kyettävä tempoihin toisinaan myös mukavuusalueensa ulkopuolelta. Sormituksilla voi vaikuttaa muun muassa liikkeiden sulavuuteen, nopeuteen, fraseeraukseen, artikulaatioon, sointiin ja tulkintaan. Sormitusten merkitsemisessä on tärkeää huomata, että ihmisten käsien muoto ja sormien pituus voivat vaihdella huomattavasti. Kaikki sormitukset eivät välttämättä toimi kaikilla eri käsillä. Kaikki sormitukset eivät välttämättä toimi kaikilla harppumalleilla soitettaessa. Esimerkiksi lyhytkätinen soittaja ei välttämättä yllä oikealla kädellä yhtä alas kaikissa harppumalleissa, koska eri harppumalleissa on huomattavia eroja oktaavien pituudessa tai harpun leveydessä. Isokätisen ja pitkäsormisen harpistin ongelmana taas saattaa olla joidenkin harppumallien yläosan ahtaus. Sormituksissa ja käsien jaoissa olisi tärkeää huomioida ergonominen näkökulma. Vain yhden käden yksipuolinen rasitus saattaa pidemmän päälle aiheuttaa rasitusvammoja. Siksi käsiä olisi hyvä jakaa varsinkin toistuvissa ja raskaissa kuvioissa. Molempien käsien soittotekniikkaa ja jokaisen sormen soittotekniikkaa voi harjoitella ennaltaehkäisevästi tasapuolisemmaksi, jotta käsiä ja sormia pystyy halutessaan jakamaan vapaammin. Jos osaa soittaa vain oikean käden etusormella ja tekee kaikki soittoliikkeet pelkästään

oikean käden etusormella, rasitusvammariski on suurempi verrattuna liikkeiden jakamiseen tasapuolisesti eri sormille tai käsille.

Käsien jakamisessa kannattaa huomioida myös eri rekistereissä soittamisen erot suhteessa ergonomiaan. [Nettisivuillaan](#) osiossa *Playing Position* Einarsdóttir (2013) kuvailee käsien jakamista eri rekistereissä. Einarsdóttirin mukaan oikea käsi soittaa yleensä ylärekisterin ääniä ja vasen käsi alarekisterin ääniä. Hänen mukaansa keskellä olevia kieliä ja ylärekisterin ääniä voi soittaa helposti molemmilla käsillä. Alarekisterin ääniä taas voi soittaa vain vasemmalla kädellä, koska harppu lepää oikean olkapään päällä rajoittaen oikean käden liikkuvuutta. (Einarsdóttir 2013)

Einarsdóttir ei mainitse, että poikkeustilanteissa ja eräänlaisena erikoistekniikkana harpisti voi laittaa harpun pois olkapäältään seisomaan lattialla ja esimerkiksi kyykistyä alas pedaalien juureen lattialle, jotta yltäisi paremmin soittamaan äärimmäisen matalia ääniä. Harpisti voi äärimmäisen korkeissa rekistereissä jotain yksittäistä teoksen osiota soittaessaan esimerkiksi nostaa tilapäisesti tuolia korkeammalle, nousta polvilleen tuolin päälle tai nousta seisomaan lattialle. Hän voi myös kävellä harpun eri puolille. Soittimen soittoasennon vakiintumisesta huolimatta, on perinteistä asentoa mahdollista soveltaa poikkeustilanteissa. Ergonomisuus kannattaa kuitenkin pitää mielessä perinteisestä soittoasennosta tilapäisesti poiketessa. Soittajan liikkuvuus voi asettaa omat rajansa eri asennoille. Toisaalta asennon vaihtaminen tilapäisesti voi olla lyhytkätisen ja pienikokoisen soittajan pelastus tilanteissa, joissa hän ei muutoin yltäisi tehdä jotakin liikettä.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 167) suosittelevat uutta teosta harjoittellessa kiinnittämään huomiota jo heti alussa oikeiden sormitusten valitsemiseen, ja mikäli jokin kohta ei toimi vielä jonkun ajan päästä, kannattaa olla luova ja vaihtaa sormitusta.

4.3.7 SAMMUTUSTEN MERKITSEMINEN

Jotkut säveltäjät merkitsevät erikseen sammutuksia harpistien stemmoihin, ja osa kirjoittaa vain nuottien ja taukojen aika-arvot. Joskus orkesteriharpisti joutuu merkitsemään sammutuksia nuotteihin, koska niitä ei ole kirjoitettu erikseen. Harpisti voi sammuttaa eri tavoin kuten yhden tai molempien käsien, kämmenien ja sormien eri kohdilla tai tarvittaessa vaikka koko käsivarrella. Harpusta on mahdollista sammuttaa yksittäisiä kieliä tai kerralla hiljentää harpun koko ääni. Soitinta on myös mahdollista sammuttaa kielten eri kohdista tai eri oktaavialoista. Esimerkiksi yksittäisiä vahvasti resonoivia metallisia bassokieliä voi sammuttaa aivan kielten alaosasta

kaikukopan vierestä kielten kiinnityskohdasta, kun haluaa sammuttaa yksittäisen bassokielen äänen mahdollisimman siististi ja särinöittä.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 169) listaavat kirjassaan erilaisia tapoja sammuttaa soivat kielet tai palata soiville kielille esimerkiksi rystysillä sammuttamalla, pyyhkäisemällä bassokieliä, yhdellä kädellä sammuttamalla toisen käden soittaessa samanaikaisesti ja laittamalla sormet kielille viime hetkellä ja soittamalla juuri tuolla plaseerauksen hetkellä, jolloin sormien kosketuksesta aiheutuva särinä ei kuulu yhtä selkeästi.

Sammutukset rytmittävät musiikkia. Ne selkeyttävät rytmejä, fraaseja ja harmonista tekstuuria. Harpisti ei ehkä tule ajatelleeksi, että joidenkin toisten soitinten ääneen verrattuna harpun ääni voi kuulostaa koko ajan kaikuisalta. [Nettisivuillaan](#) osiossa *Sound duration/decay* Einarsdóttir (2013) kuvailee harpun kielten äänenmuodostusta seuraavasti:

“Kun harpun kieliä näppäillään, kielet alkavat soida ja tuottaa ääntä. Kielen ääni hiljenee tasaisesti, kunnes kielen värähdykset loppuvat kokonaan.” (Einarsdóttir 2013)

Harpun kielen ääni syttyy heti, kun kielen vapauttaa ja ääni soi tasaisesti *diminuendolla* eli hiljentyen niin kauan, kunnes kieli ei enää värise. Harpisti voi soittaa yksittäisiä lyhyitä *staccato*-ääniä tai -sointuja sammuttamalla jokaisen äänen tai soinnun erikseen, mutta ilman harpun preparointia jollain kielet sammuttavalla materiaalilla, kuten vaikkapa kumisen materiaalin (esimerkiksi lateksi tai tiskihanska) pujottamisella kielten alaosaan on kielten luonteenomaista pitkää resonointia vaikea poistaa.

Yhteissoitossa olisi tärkeää sammuttaa muiden soittajien kanssa samaan aikaan, ellei toisin mainita. Varsinkin äänekkäiden teosten ja osien lopussa harpisti sammuttaa viimeisen soinnun yhdessä muiden kanssa, jottei harppu jää humisemaan teoksen päätyttyä. Samoin kenraalipaussilla harpisti sammuttaa muiden mukana. Mikäli harmonisessa tekstuurissa on suuria vaihdoksia, kannattaa harpistin huomioida, etteivät edellisen soinnun äänet jää sotkemaan uusia harmonioita kaikumalla liian pitkään taustalla. Orkesterissa harpisti joutuu usein sovittamaan harpun äänen sävyä ja kestoa muiden soittimien äänen sävyyn ja keston, jotta saataisiin aikaan mahdollisimman yhtenäinen kuulokuva. Sammutukset voivat olla avuksi, mikäli harpisti haluaa imitoida tai mukaila jonkin toisen soittimen ääntä. Esimerkiksi jousten *pizzicatojen* kanssa soittaessa harppu soi pidempään, ja *pizzicaton* soinnin kesto on itse asiassa lähempänä harpun xyloäänien kestoja. Xyloääni tarkoittaa

erikoistekniikkaa, jossa yhdellä kädellä painetaan kielen alaosa ja toisen käden sormella näpätään kieltä normaalista soittokohdasta. Koska kielen alaosa on sammutettu näppäämisen aikana, soi kieli lyhyemmän aikaa. Kun harpisti soittaa xyloäänien yhdessä josten *pizzicatojen* kanssa, soivat kaikkien soitinten äänet kestoiltaan saman aikaa. Tämä voi antaa kuulokuvultaan yhtenäisemmän lopputuloksen kuin harpun soittaessa normaalin äänen, joka soi pidempään kuin *pizzicato*.

Yksittäisen kielen sointi voi vaihdella myös kielen materiaalin, kireyden ja pituuden mukaan. [Nettisivuillaan](#) osiossa *Sound duration/decay* Einarsdóttir (2013) käsittelee harpun kielen soinnin kestoa suhteessa kielten pituuksiin. Einarsdóttirin mukaan mitä lyhyempi kieli on, sitä lyhyemmän aikaa se soi. Hän on listannut eri oktaavialojen kielten sointien kestoja. Kestot vaihtelivat välillä 1-25 sekuntia. Osiossa *Damping Techniques* Einarsdóttir kuvailee erilaisia sammutustekniikoita, esittelee mahdollisia notaatiotapoja ja soittaa itse videoilla antaen kuulokuvan ja visuaalisen esimerkin eri sammutustekniikoista. Einarsdóttir esittelee erilaisina sammutustekniikkavaihtoehtoina kaikkien kielten sammuttamisen, yksittäisten kielten sammuttamisen, tiettyjen sävelkorkeuksien sammuttamisen, *etoufféen*, *staccaton* ja yhden käden sammutukset. Lisäksi osiossa *Prepared Harp* Einarsdóttir esittelee tapoja tuottaa harpun preparoinnin avulla erilaisia ääniä. (Einarsdóttir 2013). Preparoimalla harppua jollain sammuttavalla elementillä pystytään muun muassa vähentämään kielten resonointia ja siten tuottamaan muun muassa kestoiltaan lyhyempää tai osittain sammutettua ääntä.

Sammutusten kanssa on hyvä yrittää tutkia, tulkita ja noudattaa säveltäjän antamia ohjeita sekä käyttää omaa harkintakykyä ja kuunnella orkesteriharjoitusten aikana teoksen koko tekstuuria suhteessa harpun ääneen. Myös akustiikka voi vaikuttaa sammutuksiin. Siksi sammutuksia ei aina voi merkitä etukäteen nuottiin, vaan on hyvä pitää korvat koko ajan auki uusien mahdollisten paikkojen varalta.

4.4 TEMPO

Harpistit olivat maininneet kyselyssä useita tempoon liittyviä asioita. Luokittelin rytmiiin, tempoon ja metronomiin liittyvän soitto- ja mielikuvaharjoittelun omaksi kategoriakseen. Yksi orkesterisoiton eroista suhteessa soolosoittoon on tapa, kuinka tempot määräytyvät ja kuka määrittää ne. Soittaessaan yksin harpisti voi valita suhteellisen vapaasti, milloin ottaa aikaa ja missä

tempossa soittaa, mutta koska orkesteri perustuu hierarkkiseen järjestelmään, tempovalintoja voivat ohjata esimerkiksi orkesterisolistit ja kapellimestari. He perustavat päätöksensä säveltäjän nuoteissa antamaan informaatioon, joka toisinaan saattaa olla varsin tarkkaa ja matemaattista metronomilukemiin perustuvaa ohjeistusta tai vapaampaa ja tulkinnanvaraista, sanoilla kuvailtua ohjeistusta. Soittaessaan orkesterissa harpisti noudattaa ja seuraa esimerkiksi kapellimestarin tai solistin antamaa tempoa ja joutuu varautumaan erilaisiin tempoihin. Joustavuus on avuksi. Tilanteesta ja teoksen tyylistä riippuen orkesteri voi tarvittaessa hidastaa ja nopeuttaa soittoaan solistin ja kapellimestarin mukana. On hyvä osata soittaa samoja teoksia niin tempomerkinnän alkuun ylärajalla. Kun harpisti soittaa yhdessä jonkin toisen soittimen tai soitinsektion kanssa, on hänen oltava samassa tempossa ja soitettava rytmit yhtenäisesti muiden kanssa, ellei toisin ohjeisteta. Orkesterissa harpisti siis suhteuttaa tempoaan kollegoiden tempovalintoihin.

Tempon seuraamisen lisäksi on myös hyvä taito osata pitää tempo itsenäisesti metronomimaisen tasaisena, valita oikea tempo ilman ulkopuolista apua kapellimestarilta sekä näyttää tempo. Esimerkiksi jotkut kapellimestarit voivat painottaa tempon sijaan muun tulkinnan, sävyjen ja fraasien näyttämistä, jolloin rytmistä kuvioita soittavien on osattava pitää kuvio tasaisena. Riippuu myös teoksesta ja genrestä, kuinka tasaista musiikin säestyksen rytmi on suhteessa melodiaan. Joskus säestyksen rytmi voi seurata purkan tapaan melodiaa tai toisinaan säestyksen rytmi pysyy konemaisen tasaisena melodian venyessä ja koristellussa tasaisen rytmisen tekstuurin päällä.

4.4.1 METRONOMI

Metronomin kanssa harjoittelu oli mainittu kyselyssä seitsemän kertaa. Metronomin kanssa soittaminen harjoittaa tasaista ja tarkkaa rytmien käsittelyä sekä tempon pitämistä. Se estää soittajaa "juoksemasta" (englanniksi *rushing*), mikä tarkoittaa, että soittaja kiihdyttää tempoa suunnittelelmattomasti ja huomaamattaan tai on rytmisesti epätarkka. Metronomi estää soittajaa myöskin "laahaamasta" ja "jäämästä jälkeen" (englanniksi *dragging*), mikä tarkoittaa, että muusikko hidastaa huomaamattaan tai soittaa hitaammassa tempossa kuin pitäisi tai on rytmisesti epätarkka. Tapa, jolla metronomi määrää soittajalle tempon muistuttaa kapellimestarin tapaa johtaa tempo soittajille; sen sijaan, että harpisti saisi itse valita omat temponsa, hän seuraa metronomin antamaa tempoa. Harjoittellessaan orkesteriteoksia on hyvä tarkistaa heti alkuun metronomin kanssa, mitkä ovat säveltäjän antamat tempot. Näin kuulokuva ja lihasmuisti tukevat alusta asti oikeaa tempoa ja metronomilukema on helpompi pitää mielessä. Jos harjoittelee koko ajan eri tempoissa, joiden välillä ei ole minkäänlaista suhdetta, voi olla haastavampaa muistaa oikeaa

tempoa. Toisaalta orkesterissa on jouduttava varautumaan erilaisiin tempoihin, jotka voivat vaihdella paljonkin ja esimerkiksi kiihtyä ja hidastua fraasien sisällä.

Sen sijaan että muistelee jonkin pätkän olleen hidas tai nopea, on ammattimuusikon hyvä osata muistaa joitakin metronomilukemia voidakseen löytää tempot helpommin. Tempomuistia on mahdollista harjoittaa. Tempomuisti voi perustua esimerkiksi kellon lyönnin muistamiseen, lihasmuistiin tai kappaleisiin, jotka on kuullut tai soittanut elämässään monta kertaa. Harjoittelun tukena jonkin metronomilukeman muistamiseen voi esimerkiksi käyttää itselle tuttujen kappaleiden BPM-lukuja (englantia, lyhennys sanoista *beats per minute*, suomeksi lyöntiä minuutissa). Musiikissa BPM-luku kuvaa jonkin kappaleen tempoa. Netistä löytyy useita listoja, joissa on luokiteltu tunnettuja kappaleita eri kategorioihin BPM-luvun mukaan. Esimerkiksi *Survivor*-bändin kappaleen *Eye of the Tiger* (tekijät ja tuottajat Frankie Sullivan ja Jim Peterik, albumeilta *Eye of the Tiger* ja *Rocky III -soundtrack*, 1982) tempo on 109 BPM. Laulamalla mielessään kyseistä laulua voi muistaa metronomilukeman 109. On olemassa sovelluksia ja nettisivuja, joiden avulla voi etsiä musiikkia BPM-lukujen perusteella. BPM-lukujen ja metronomin lisäksi äänite voi toimia apuna oikean tempon löytämisessä ja muistamisessa. Äänite voi sisältää myös jonkin verran tempojen joustavuutta, vaikkakaan ei vastaa elävää orkesteria, joka ei koskaan kuulosta kahdessa peräkkäisessä konsertissa täysin samalta.

Perinteisen metronomin huono puoli on sen joustamattomuus. Tempossa ei tapahdu muutoksia, jotka opettaisivat harpistia kuuntelemaan muutoksia, reagoimaan ja joustamaan temposta. On olemassa joitakin metronomisovelluksia, jotka sisältävät mahdollisuuden harjoitella tasaisesti kiihtyvää tai hidastuvaa tempoa. Tämä voi auttaa matemaattisesti suunnitelmallisemman tempon kiihdyttämisen tai hidastamisen rakentamisessa, mikä voi helpottaa yhteissoittoa. Sen sijaan että tempoa kiihdytetään epätasaisesti, sitä voidaan kiihdyttää esimerkiksi aina tahti kerrallaan jokaisen tahdin lopusta tai fraasi kerrallaan niin että jokainen fraasi on aavistuksen nopeampi. Osa metronomisovelluksista sisältää mahdollisuuden harjoitella polyrytmejä. Polyrytmien harjoittelusta voi olla yhteissoitossa hyötyä, koska se opettaa samanaikaisesti soittamaan ja seuraamaan toista rytmiä ja yhdistämään ne yhtenäiseksi kuvioksi. Rytmien tukeminen ja suhteuttaminen johonkin toiseen rytmiin voi helpottaa yhteissoittoa. Polyrytmejä harjoitellessa metronomi voi olla apuna tarkkuuden löytämisessä.

Metronomin kanssa soittamisen lisäksi kyselyssä oli mainittu taukojen laskeminen metronomin kanssa. Tämä jätti tulkinnanvaraa ja saattoi tarkoittaa joko taukotahtien tai rytmisten taukojen (esimerkiksi neljäsosatauko, kuudestoistaosatauko) laskemista. Rytmisesti monimutkaisissa

teoksissa, joissa tahtilajit vaihtuvat jatkuvasti voi metronomin kanssa rytmien ja taukotahtien laskemisesta olla apua. Metronomin tasaisuus tukee tasaisen laskemisen harjoittelua. Mielikuvaharjoittelu metronomin kanssa, ääneen lukemalla ja kehorytmeillä voi säästää harpistin sormenpäitä ja mahdollistaa rytmien harjoittelun ilman harppua. Tämä vähentää ylimääräistä soittorasitusta. Taukotahtien laskemisessa metronomin kanssa kannattaa muistaa, ettei kapellimestari välttämättä ole yhtä tasainen kuin metronomi. Riippuu paljon tilanteesta, teoksesta ja kapellimestarista, kuinka paljon laskemisen lisäksi joutuu seuraamaan.

Tauko on yhteissoitossa riskipaikka “varastamiselle” tai “nielemiselle”, mikä orkesterisoitossa tarkoittaa, että taukoa ei lasketa tarpeeksi pitkäksi, vaan soittaja kiirehtii soittamaan seuraavan fyysisen nuotin liian pian sen sijaan, että malttaisi laskea tauon riittävän pitkäksi. Orkesterissa rytmien epätarkkuus aiheuttaa enemmän ongelmia kuin soolosoitossa, koska orkesterissa on useita soittajia, joiden työtehtävänä on löytää rytmien yhteisymmärrys. Esimerkiksi harpistin tauon aikana jonkin toisen soittimen soittajan on ehdittävä soittaa oma stemmansa. Mikäli harpisti “nielee” taukonsa, ei ehdi toinen soittaja soittaa ja lopputulos ei kuulosta yhtenäiseltä. Kun harpisti harjoittelee rytmisten taukojen laskemista metronomin kanssa, hän tiedostaa, että tauot ovat tärkeä osa orkesteriteoksen rytmiä. Taukojen aikana tapahtuu muita tärkeitä asioita, joille harpistin annettava tilaa sammuttamalla harpun ääni ja olemalla hiljaa riittävän pitkään, muttei kuitenkaan liian pitkään. Harpistin on sekä laskettava että kuunneltava tarkasti ajoitusta palatessaan tauon jälkeen orkesteritekstuuriin. Ilman orkesteria harjoitellessa tauon aikana tapahtuvan toisen soittimen stemman tai melodian laulaminen päässään voi auttaa pitämään tauon oikean pituisena. Orkesterissa soittaessa kuuntelu ja laskeminen tapahtuvat vuorovaikutuksessa, ja molempia tarvitaan oikean ajoituksen löytämiseksi. Monet asiat kuten vaikkapa akustiikka, väliaplodit tai hengittäminen voivat vaikuttaa taukojen kestoon, eivätkä kaikki tauot ole aina yhtä matemaattisia, vaan ne voivat olla myös tilanteesta riippuvaisia.

Koska harpun ääni syttyy heti kun kielen vapauttaa, ei harpisti voi uiskennellä sisään lähtöihin kuten esimerkiksi joissain toisissa soittimissa, jotka epäselvissä tilanteissa voivat aloittaa äänen hiljaisemmin ja voimistaa sen *crescendolla*. Orkesteriharpistilta vaaditaan rytmistä tarkkuutta, jotta hän kykenisi sijoittamaan äänensä sopiviin paikkoihin. Vaikka harpun ääni ei ole yhtä äänekäs kuin jotkin lyömäsoittimet, voi harpistin rooli toisinaan olla perkussiivinen äänen tarkan syttymistavan kautta tarkasteltuna.

4.4.2 MUUT TEMPOON LIITTYVÄT MENETELMÄT

Muita tempoon liittyviä harjoitusmenetelmiä, joita harpistit olivat maininneet olivat hitaasti ja tempossa harjoittelu sekä tempoon hitaasta nopeampaan asteittain nostaminen. Nämä menetelmät voivat perustua muun muassa lihaksille ja aivoille jonkin liikkeen opettamiseen ensin hitaassa tempossa niin, että saadaan varmasti kaikki informaatio käsiteltyä tarkoin. Sen jälkeen liikettä toistetaan niin, että jokaisen toiston tempoa nostetaan asteittain esimerkiksi metronomin tukemana. Mikäli osa informaatiosta menetetään eli jokin asia ei mene kuten pitäisi, palataan askel takaisin hitaampaan tempoon. Kun kaikki informaatio on kasassa, voidaan toistojen tempoa taas vähitellen nostaa, kunnes ollaan saavutettu lopullinen tavoitetempo.

Hitaasti soittaminen antaa aikaa käsitellä monimutkaisten kohtien sisältämää informaatiota. Siksi sitä voidaan käyttää esimerkiksi haastavien ja äärimmäisen nopeiden paikkojen harjoitteluun. Jos tempo on jo valmiiksi erityisen hidas (esimerkiksi neljäsosa =30, 30bpm), voi metronomia käyttää toisin päin eli apuna riittävän hitauden löytämiseen. Tuolloin metronomi laitetaan lyömään nopeampaa rytmiä kuten kahdeksasosia tai kuudestoistaosia, jolloin on helpompi pitää tahtien isot hitaat iskut saman mittaisina ja sijoittaa rytmit täsmällisesti oikeisiin paikkoihin. Myös orkesterissa kapellimestari voi jakaa hitaat tahtilajit pienempiin iskuihin (englanniksi *subdivide*) eli neljäsosien sijaan lyö vaikkapa kahdeksasosia. Siinä missä äärimmäisen nopeasti soittaminen on tärkeä taito, myös äärimmäisen hitaasti soittaminen on tarpeen ammattimuusikon työssä, eikä sen harjoittelua pitäisi aliarvioida.

4.5 SOOLOPERTUAARIN MENETELMÄT:

Kahdessa kyselyvastauksessa oli mainittu samojen harjoittelumenetelmien käyttäminen kuin soolorepertuaarin kanssa. On totta, että monia hyödyllisiä soolorepertuaarin harjoittelumenetelmiä voi käyttää lukuisien erilaisten orkesteriteosten valmistamiseen, mutta on tärkeää huomioida, että orkesterisoitto sisältää joitakin eroja suhteessa soolosoittoon. Jos käyttää pelkästään samoja menetelmiä kuin soolorepertuaarin kanssa, ei välttämättä tule huomioineeksi orkesteri- ja soolosoiton eroavaisuuksia kuten yhteissoitannollista näkökulmaa. Orkesterissa harpistilla on erilaisia rooleja, eikä hän aina ole solistisessa roolissa, vaikka harpisteja saattaa olla orkesterissa vain yksi. Harpisti voi olla solistisen roolin sijaan esimerkiksi säestävässä tai seuraavassa roolissa. Oman sektorin puuttuminen ei tarkoita suoranaisesti samaa kuin soolosoitto, jossa harpisti voi valita

astetta vapaammin omat temponsa. Toisaalta sektion puuttuminen tuo jonkun verran solistista vapautta, jos harpistilla ei ole seurattavanaan ketään tismalleen samaa stemmaa soittavaa. Sektion puuttuminen tuo mukanaan sekä vapautta että vastuuta. Jos harpisti ei osaa jotain kohtaa, hän ei voi piiloutua muiden samaa stemmaa soittavien joukkoon. Harpisti tasapainottelee usein eri sektioiden seuraamisen välillä, koska ei suoranaisesti kuulu esimerkiksi puupuhaltajien, vaskien, lyömäsoitinten tai jousten sektioihin. Joskus voi olla haastavaa valita sektiottomana tai pienisektioisena soittajana esimerkiksi jousten ja vaskien väliltä, kumpaa seuraisi, jos sektiot ovat erillään, mutta tuolloin kapellimestarin ja äänenjohtajien tehtävä on varmistaa eri sektioiden yhdessä pysyminen. Harpistin on hyvä muistaa, että tilanteesta riippuen myös hänellä voi olla äänenjohtajan oikeuksia ja vastuuta kuten esimerkiksi oikeus äänenjohtajakorvaukseen tai vastuuta omasta sektiosta. Kaiken kaikkiaan orkesteriharpistin olisi työssään kyettävä seuraamaan ja kuuntelemaan muita, mutta tarvittaessa osattava näyttää ja soittaa solistisesti.

4.5.1 OMA TEKNINEN TREENI:

Voidakseen selvittää nopeatahtisesta, haastavasta ja raskaasta työmäärästä, on ammattiharpistilla oltava vahva tekniikka ja soittokunto. Esimerkiksi Wagnerin oopperoiden harppustemat ovat usein pedaaleiltaan teknisesti haastavia, kestoiltaan pitkiä ja orkestraatioiltaan suuria. Koska kyselyyn vastaajat olivat kaikki ammattiharpisteja, voidaan olettaa, että heillä on huomattavaa teknistä osaamista. Siitä huolimatta tekninen harjoittelu oli mainittu kyselyssä, mikä voi kuvastaa esimerkiksi tapaa, jolla ammattilaisetkin joutuvat pitämään yllä soittokuntoaan sekä oppimaan uutta. Se voi kertoa ehkä jotakin harppustemmojen vaativuustasosta; myös ammattilaiset joutuvat harjoittelemaan stemmojaan. Tähän voi olla monia syitä, kuten ainoana harpistina orkesterissa soittamisen tuoma vastuu, joidenkin säveltäjien puutteellinen tietämys harpusta, muihin soittimiin kuten pianoon vertaaminen tai harpun monimutkaisuus seitsemänpedaalisenä ja 47-kielisenä soittimena. Osaltaan se voi ehkä kertoa jotain suomalaisten orkestereiden tai ammattiharpistien tasosta tai harpistien työelämässä kohtaamista vaatimuksista. Se, että harpisti saapuu paikalle harjoituksiin ilman ennalta valmistautumista ei välttämättä enää riitä ammattiorkestereissa.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 12-162) käyvät kirjassaan läpi harpunsoitossa vaadittuja teknisiä asioita erilaisten nuottiesimerkeillä esiteltyjen harjoitteiden, kuvien ja sanallisen ohjeistuksen kautta. On hyvä muistaa, että tekniikoita ja koulukuntia on olemassa monenlaisia, joten esimerkiksi tekniikkaa opettavat etydikirjat voivat toisinaan edustaa vain jotakin tiettyä koulukuntaa tai tekniikkaa. McDonaldin ja Wood Rollon teos eroaa joistakin pelkkiä nuottiesimerkkejä sisältävistä

etydikirjoista, koska he ovat lisäksi esittäneet sanallisesti tai kuvallisesti, mitä harjoituksilla halutaan opetella tai mikä on niiden tavoite. McDonald ja Wood Rollo (2008, 12-162) käsittelevät kirjansa soittoharjoituksissa seuraavia teknisiä asioita: soittoasento, sormien vahvistaminen ja harjoittaminen, intervallit, kolmisoinnut sekä niiden *arpeggiot* ja käännökset, pedaalitekniikka, pedaalikaaviot, pedaaliliuku, *glissandot*, huiluaänet, sormien sitominen, asteikot, liukusormitukset, neljän sormen soinnut sekä niiden *arpeggiot* ja käännökset, *arpeggioiden* sitominen, trillit, tremolot ja *bisbigliandi*, sammuttaminen, *etouffée*-tekniikka, *prés de la table* ja erikoisefektit. Koska kyseinen teos keskittyy pääosin perustekniikkaan, jää erikoisefektien esittely lyhyeksi. Perustekniikan lisäksi ammattilaisen on hyvä tuntee myös erilaisia erikoisefektejä. Lisää vinkkejä erikoisefektien soittamiseen ja notaation löytyy esimerkiksi Einarsdóttirin (2013) [nettisivuilta](#).

4.5.2 OMAN STEMMAN HARJOITTELU:

Oman stemman harjoittelu oli mainittu kyselyssä, jättäen paljon tulkinnanvaraa. Tavallaan se tuki kysymyksen yksi vastaustulosta. Kaikki harpistit vastasivat kysymykseen yksi myöntävästi ja harjoittelevansa omia stemmojaan. Kenties oman stemman harjoitteluun saattoi liittyä oman työskentelyn organisointitaitoja tai tunne vastuusta orkesterin osana. Orkesteri voi tuoda mukanaan ryhmäpainetta. Ollakseen toimiva osa ryhmää, on harpistin osattava oma stemmansa ja kyettävä järjestämään aikataulunsa niin, että aikaa stemman harjoitteluun on riittävästi ja hän ehtii saamaan kaiken ajoissa kuntoon. Ammattiorkesterityö asettaa harpistille jatkuvasti *deadlineja* ja vaatimuksia verrattuna esimerkiksi harrastajaharpistiin, joka voi harjoitella ja edistyä omassa tahdissaan. Oman stemman harjoittelun voisi ajatella sisältävän siis perinteistä raakaa työtä eli kopissa treenaamista kuin myös työn analysointia, suunnittelua, jakamista ja aikatauluttamista niin, että stemma on riittävän hyvin hallussa yhteisharjoituksissa, konserteissa tai äänityksissä.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 166) ehdottavat tehokkaan harjoittelun takaamiseksi harjoittelemaan päivittäin. Harjoittelun olisi heidän mukaansa tapahduttava häiriöttömässä, hyvin valaistussa tilassa mieluiten ilman muiden ihmisten läsnäoloa, jollei halua harjoittelun muuttuvan esitykseksi. McDonald ja Wood Rollo ohjeistavat harpistia tarkistamaan, että hän istuu oikealla korkeudella ja että puhelin on äänettömällä, jottei mikään häiritsisi harjoittelua. He mainitsevat myös, että tehokkaan harjoittelun takaamiseksi harpistin tulisi tuntee olonsa mukavaksi. He opastavat tavoitteellisen suunnitelman luomiseen. McDonaldin ja Wood Rollon mukaan ajankäyttöön ja ajan jakamiseen kannattaa kiinnittää huomiota listaamalla omia tavoitteita ja jakamalla harjoittelu-aikaa kunkin tavoitteen harjoitteluun. He suosittelevat laittamaan etusijalle

asiat, jotka tarvitsevat eniten harjoittelua ja välttämään esimerkiksi turhaa teosten läpisoittamista, mikäli sille ei ole tarvetta. (McDonald & Wood Rollo 2008, 166.)

4.5.3 HAASTAVAT PAIKAT:

Kyselyssä oli mainittu erilaisia ratkaisuja haastavien paikkojen harjoitteluksi. On henkilökohtaista, mikä on kenellekin haastavaa. Tämä voisi olla ehkä yksi syistä, joiden takia vastauksissa oli paljon vaihtelua omaksi soittoharjoitteluksi lukeutuviissa menetelmissä. Kahdessa vastauksessa oli mainittu vaikeiden paikkojen harjoittelu erikseen. Yhdessä vastauksessa oli mainittu vaikeamman tekstuurin jakaminen pienemmiksi paloiksi. Nämä vastaukset sisälsivät analyyttisen tavan lähestyä teosta. Voidakseen arvioida riittävän ajan jonkin teoksen valmistamiseen, on hyvä arvioida heti alkuun työmäärä ja kuinka paljon aikaa mihinkin kohtaan tarvitaan. Mikäli teoksessa on huomattavasti haastavampia paikkoja, niille voi antaa enemmän harjoittelu-aikaa suhteessa helpompiin kohtiin. Kun haastavampaa tekstuuria on löytynyt, kannattaa analysoida, mikä kyseisessä kohdassa on haastavaa ja sen pohjalta tehdä harjoittelusuunnitelma. Kyselyvastausten mukaisesti vaikeamman tekstuurin voi esimerkiksi jakaa pienempiin paloihin.

Kun on tiedossa, mikä tekee jostakin kohdasta haastavamman, voi haastavammasta kohdasta tehdä erilaisia etydejä ja harjoituksia. Tämä menetelmä oli mainittu kyselyssä kaksi kertaa. Kyselyssä oli mainittu myös vaikeiden paikkojen soittaminen hitaasti lämmittelyn yhteydessä. Näissä menetelmissä yhdistyy toistuvuus. Asiaa toistetaan niin kauan, että jokin liike on lihaksille tuttu tai informaatio aivoille tuttu. Lämmittelyn yhteydessä vaikeiden stemmojen soittaminen kertoo myös jotakin harjoittelun rytmittämisestä. Lämmittely on usein ensimmäinen asia, minkä muusikko tekee harjoittelun aluksi. Harjoittelun alkuvaiheessa aivot ovat valmiita vastaanottamaan tehokkaasti informaatiota, jolloin voi olla hyvä pureutua haastaviin stemmoihin. Toisaalta kannattaa pitää huoli riittävästä lihasten lämmittelystä ennen äkillisiä tai raskaita liikkeitä.

Sointukuvioiden työstäminen esimerkiksi *secco*- ja rytmiharjoituksin mainittiin kyselyssä kaksi kertaa. Tämä harjoittelumenetelmä voi sisältää analyyttisen lähestymistavan teknisen harjoittelun lisäksi. Sointujen tunnistaminen ja harmonian analysoiminen voi tapahtua *secco*-harjoituksen kautta. Harpunsoitossa *secco* (italiaa, suomeksi kuiva) tarkoittaa, että jonkin soinnun sävelet soitetaan kaikki kerralla samaan aikaan. *Seccon* vastakohta on *arpeggio* (italiaa, suomeksi harpun tapaan) eli murtosointu, jossa soinnun sävelet soitetaan erikseen yksi toisensa jälkeen esimerkiksi ylös tai alaspäin. Harpistit soittavat usein *arpeggioita*, mutta toisinaan varsinkin hitaasti murrettujen sointujen tunnistaminen voi olla helpompaa, jos niitä kokeilee harjoitella ensin *seccona*. Tekninen

puoli *secco*-harjoituksessa liittyy osittain myös lihasmuistin tai visuaalisen muistin kehittämiseen niin, että kaikki sormet löytäisivät mahdollisimman nopeasti paikkansa oikean mallisille ja muotoisille soinnuille. Sointukuvioiden työstäminen rytmiharjoituksin voi liittyä muun muassa sormien tasaisuuden harjoittamiseen tai eri sormien lihasten vahvistamiseen. *Secco*- ja rytmiharjoitusten avulla on mahdollista harjoittaa erilaisia asioita, mutta niiden kanssa kannattaa pitää huolta monipuolisuudesta, varoa yhtäkkistä ja suurta yksipuolista rasitusta ilman riittävää lepoa sekä käyttää harjoittelun tavoitteena lopullista haluttua soivaa kuvaa.

Pedaalikohtien harjoittelu erikseen oli mainittu kyselyssä kerran. Harpistit saattavat vaihtaa pedaaleja yhden tahdin aikana lukuisia kertoja samalla kun he soittavat käsillään. Mahdollisimman ergonominen pedaalinvaihtotekniikka on hyvä ottaa käyttöön heti pedaaliharpun soittamisen aloittamisesta lähtien. Kantapään on oltava pedaalia vaihtaessa kiinni lattiassa, jotta jalkojen antama tuki säilyy ja harpistin selälle ei aiheudu tarpeetonta rasitusta hänen pitäessään sylissään painavaa harppua. Polvien olisi hyvä pysyä suorassa kulmassa ja jalan käydessä uloimmilla pedaaleilla olisi hyvä avata riittävästi haaroja polvien vinoon vääntämisen sijasta. Esimerkiksi joissain soittotekniikoissa saatetaan ohjeistaa harpistia pitämään polvet jatkuvasti kiinni harpussa, mutta tämä on ristiriidassa polvien ergonomian kanssa tilanteissa, joissa harpistin täytyy vaihtaa uloimpia pedaaleita. Kun pedaaleja ei ole tarpeen painaa, jalat palaavat takaisin kiinni lattiaan ottamaan tukea, jotta selän rasitus voidaan minimoida. Liikkeitä voi harjoitella alkuun esimerkiksi erikseen, kunnes lihasmuisti omaksuu ne automaattisiksi.

Kyselyssä ei mainittu vasemman ja oikean käden harjoittamista erikseen, mutta pedaalien harjoittelu erikseen sisälsi samankaltaisen lähestymistavan. Voidakseen käsitellä kerralla paljon informaatiota, voi informaation jakaa paloihin ja sitten yhdistää. Jos joutuu tekemään paljon eri liikkeitä samanaikaisesti, voi eri liikkeet harjoitella ensin erikseen kullekin lihasryhmälle tutuksi ja sitten yhdistää. Pedaalinvaihtojen harjoittelu erikseen auttaa keskittymään jalkojen liikkeiden harjoitteluun ja tutkimaan kromaattisia muutoksia. Pedaalien harjoittelussa erikseen voi olla ongelmana, että ilman kielten soimista voi olla vaikea arvioida mahdolliset oikeat kohdat pedaalinvaihtamiselle särinöiden välttämiseksi. Siksi olisi hyvä tietää tarkat paikat pedaalien vaihtamiselle, ennen kuin niitä voi harjoitella erikseen. Kun tarkat paikat ovat tiedossa eli ne on esimerkiksi merkitty rytmisesti tismalleen oikeaan kohtaan nuottia ja harpisti muistaa kyseisen paikan musiikin tarkasti mielessään, voi hän harjoitella myös jalkojen stemmaa erikseen, säästäten näin käsiään.

Pedaalien kanssa on hyvä muistaa, että ne ovat harvoin irrallisia harmonisesta tekstuurista, paitsi jos kyseessä on efektien kuten tarkoituksella särinöiden aiheuttaminen. Siten pedaaleja olisi kyettävä

pelkän jalkaliikesarjan lisäksi ajattelemaan myös laajempaa osana harmonista tekstuuria. Pedaalien vaihdoilla on usein tavoite, kuten vaikkapa sävellajinvaihdos. Kromaattiset muutokset eli pedaalien vaihdot voidaan yhdistää luonnolliseksi osaksi kuultua musiikkia. Kun harpisti menee sekaisin pedaaleissaan, on hänen pystyttävä nopeasti kuulemaan, mikä ääni ei ole oikea eli mikä pedaali on väärässä asennossa. Nopean reagointikyvyn saavuttamiseksi jalkojen, käsien, silmien ja korvien yhteistyön tulisi olla nopeaa ja liikkeiden ja aistien oltava vuorovaikutuksessa keskenään.

4.6 PRIMA VISTAAMINEN JA LÄPISOITTAMINEN

Prima vistaaminen ja läpisoittaminen oli kumpikin mainittu kyselyssä yhden kerran. *Prima vista* (italiaa, suomeksi ensi näkemältä) tarkoittaa nuotista suoraan soittamista ilman, että teosta on lähdetty ensin ennalta harjoittelemaan tai analysoimaan syvällisemmin. Kirjassaan McDonald ja Wood Rollo (2008, 167) listaavat *prima vistaamisen* hyödylliseksi taidoksi orkesteriharpistille. He ehdottavat, että harpistin kannattaa pitää harpun lähellä esimerkiksi uutta ohjelmistoa, orkesteripaikkoja tai laulukirjoja, joiden avulla voi opetella *prima vistaamista* osana päivittäistä harjoittelua esimerkiksi 15-20 minuuttia päivittäin. McDonald ja Wood Rollo kuvailevat harpistin pystyvän tätä kautta laajentamaan ohjelmistoaan ja tarvittaessa hiomaan (englanninkielisessä versiossa verbinä *polish*, suomeksi kiillottaa) nämä *prima vistaamalla* läpikäytyt teokset vakituiseksi osaksi ohjelmistoa. (McDonald ja Wood Rollo 2008, 167.)

Prima vista voi auttaa ensimmäisen käsityksen muodostamisessa nopeasti omasta harppustemmasta, mutta se ei anna kokonaiskuvaa orkesteriteoksesta, koska oma stemma sisältää vain osan orkesteriteoksen kokonaisinformaatiosta. Mikäli teoksia lähestyy pelkästään *prima vistan* kautta, saattavat jotkin haastavat yksityiskohdat jäädä vaille tarvittavaa huomiota tai analysointia. Sen sijaan, että teosta alkaa suoraan soittaa, voi toisinaan olla soittorasituksen vähentämisen kannalta tehokkaampaa lukea huolella nuotti läpi, pöytätyöskennellä, analysoida ja suunnitella harjoittelua ennen kuin istuu harpun ääneen. Toisaalta *prima vista* voi olla tapa lukea nuotti läpi ja testata heti käytännössä, mitkä kohdat vaativat harjoittelua, jos ei ennalta osaa arvioida mahdollisia haastavia paikkoja. Hyvät *prima vista* -taidot voivat parhaimmillaan pelastaa monta tukalaa tilannetta muusikon uralla.

Kun stemmaa on analysoitu, tutkittu ja harjoiteltu jo jonkin aikaa, voi oman stemman läpisoittaminen antaa kokonaiskuvan opituista asioista. Jos on harjoitellut teosta paljon pienissä pätkissä, on hyvä tarkistaa, että pätkistä toiseen siirtyminen on hallussa, tempot, dynamiikat ja fraasit ovat yhtenäisiä ja eri osioiden temposuhteet ovat kunnossa. Sivunkääntöjen toimivuus on hyvä tarkistaa. Jos läpisoittamisen yhdistää äänitteen kanssa soittamiseen, tulee myös harjoitelleeksi teoksen läpisoittamisen lisäksi teoksen taukojen läpi laskemista. Läpisoittaminen voi olla tapa muodostaa kokonaiskuva teoksesta, mutta jos se on ainut harjoitusmenetelmä, voivat yksityiskohdat tai haastavat paikat jäädä vaille tarvittavaa huomiota ja hiomista.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 167) ohjeistavat läpisoittamisesta, että siihen kannattaa suhtautua kuin oikeaan esitykseen ja pyrkiä soittamaan ohjelmisto läpi ilman pysähdyksiä. Myöhemmin jos on tehnyt virheitä läpisoittamisen aikana, voi McDonaldin ja Wood Rollon mukaan palata takaisin ongelmakohtiin, jottei tekisi samoja virheitä uudestaan. (McDonald ja Wood Rollo 2008, 167.)

Orkesteriteoksia voi tarvittaessa läpisoittaa tai taukotahteja laskea vaikkapa äänitteen tai videon kanssa. Esimerkiksi luova tapa opiskella oopperoita tai baletteja voi olla laittaa televisiosta pyörimään jonkin oopperan videotallenne tai elokuvaversio ja samalla soittaa karaokena sekä seurata mitä lavalla tapahtuu kyseisessä ohjauksessa oppien oopperan juonen. Myös elokuvakonsertteihin voi valmistautua soittamalla läpi jonkin elokuvan *soundtrackin* eli ääniraidan katsoen samalla elokuvaa omasta televisiostaan. Tätä voi soveltaa vaikkapa elokuvakonsertteihin, joissa orkesteri soittaa jonkin elokuvan koko musiikin ja toisinaan tekee jopa ääniefektejä samalla kun yleisö katsoo kyseistä elokuvaa konserttisalin valkokankaalta. Esimerkiksi ääniefektien tekeminen, ajoittaminen ja sijoittaminen kontekstiin voi olla muusikoille helpompaa, jos he ovat nähneet kyseisen elokuvan.

4.7 ULKOA OPETTELU

Ulkoa opettelu oli mainittu kyselyssä kerran. Tässä vastauksessa on huomioitu yksi orkesterisoiton erikoispiirteistä eli seuraaminen. Orkesterissa harpistin pitäisi kyetä seuraamaan kapellimestaria ja äänenjohtajia sekä ottamaan katsekontakti kollegoihinsa. Ulkoa opettelussa tämä on viety äärimmilleen niin että harpisti on kokonaan läsnä ja valmis tarkkailemaan ympäristöään. Ulkoa opettelu voi harjoitella erilaisilla menetelmillä.

Kirjansa luvussa *Memorization Techniques* McDonald ja Wood Rollo (2008, 168-169) esittelevät erilaisia tapoja harjoitella ulkoa soittamista sekä kuvailevat millaisia etuja ulkoa soittaminen voi tarjota harpistille. He suosittelevat rutiininomaista ulkoa opetteluun sisällyttämistä päivittäiseen harjoitteluun ensimmäisistä soittotunneista alkaen. He ohjeistavat aloittamaan ulkoa opetteluun yksinkertaisemman ohjelmiston avulla. He vertaavat ulkoa opettelua runon muistamiseen:

“Jos ulkoa oppimisen kanssa on vaikeuksia, voi olla avuksi verrata prosessia runon muistamiseen. Jokainen sana on tärkeä ja jokainen fraasi lisää merkitystä ennen kuin voidaan muistaa kokonaisia rivejä, fraaseja, lauseita ja säkeistöjä. Vastaavasti soinnun jokaisen äänen muistaminen sekä oikean ja vasemman käden yhteen sovittaminen kunnes kokonainen tahti voidaan muistaa ulkoa on osa prosessia, joka jatkuu seuraavaksi tahdit toisiinsa yhdistämällä.” (McDonald & Wood Rollo 2008, 168)

McDonald ja Wood Rollo (2008, 168) suosittelevat opettelemaan muistettavia asioita ensin lyhyissä pätkissä ja tekemään useita toistoja esimerkiksi 10-20 toistoa, kunnes kyseisen pätkän muistaminen on tarpeeksi vahvaa. He suosittelevat sopivaksi määräksi päivittäistä ulkoa opettelua nuorille aloittelijoille vartin verran ja ammattiopiskelijoille yhden tunnin verran. He suosittelevat sopivaksi ajankohdaksi opetella ulkoa asioita silloin kun energiaa on eniten esimerkiksi aamuisin.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 168) käyttävät termiä *repair point* (englantia, suomeksi korjauspaikka). Ne ovat paikkoja keskellä teosta, joista on loogisesti helppo aloittaa tai jatkaa soittamista, vaikka niitä ennen olisi tapahtunut muistikatkos. He suosittelevat merkitsemään nuottiin pedaalikaavioita näiden yleensä neljästä kahdeksan tahdin välein esiintyvien paikkojen kohdalle. Näitä paikkoja tulisi harjoitella ja kerrata usein ennen kuin teos on valmis esitettäväksi. McDonald ja Wood Rollo (2008, 169) mainitsevat, että musiikinteorian ja harmonian ymmärrys voi auttaa ulkoa oppimisessa, koska se auttaa soittajaa tunnistamaan sointuja, sointujen käännöksiä, toistuvia kuvioita ja loogisia harmonisia sointukulkuja. Musiikinteorian ja harmonian ymmärrys voi heidän mukaansa auttaa ymmärtämään nuottien välisiä suhteita paremmin, jolloin säännöllisen tekstuurin muistamisen päälle on helpompi lisätä epäsäännöllisempää ja poikkeavampaa musiikillista tekstuuria, säveliä ja pedaaleja. Säännöllisyys ja loogisuus tuovat ikään kuin kuvitteelliset perustukset talolle. Tukevan ja selkeän perustuksen päälle on helpompi rakentaa ja lisätä yksityiskohtia sekä muuta epäsäännöllisempää materiaalia.

McDonaldin ja Wood Rollon (2008, 168) mukaan yksi ulkoa soittamisen hyödyistä on, että harpisti kykenee katsomaan soittaessaan sormiaan ja pystyy näin välttämään soivan kielen koskettamisesta ja kynnen kieleen osumisesta aiheutuvia särinöitä, saamaan soittoon tarkkuutta ja vapauttamaan silmänsä pois musiikista erityisesti esiintymistason (englanninkielisessä alkuperäistekstissä *performance stage*) saavuttamiseksi. He kuvailevat myös ulkoa soittamisen visuaalista puolta, koska esiintyjä voi silloin näyttää paremmin käsillään teoksen fraaseja, tulkintaa ja dynamiikkaa yleisölle tai kanssamuusikoille, kun teline ei ole tiellä. McDonaldin ja Wood Rollon mukaan ulkoa soittaminen vapauttaa muusikon soittamaan täydellisellä taiteellisella ilmaisulla ja syvyydellä. McDonald ja Wood Rollo (2008, 168-169) mainitsevat kuitenkin, että ulkoa soittaminen ei välttämättä ole tarpeen nykymusiikin, kamarimusiikin tai esimerkiksi taustamusiikkikeikkojen kohdalla.

Ulkoa opettelu ongelmana on, että ammattiorkesteri valmistaa usein viikossa kokonaisen konserttiohjelmiston, eikä pitkien teosten ulkoa opetteluun ole välttämättä aikaa. Joskus nuotit saapuvat viime hetkellä. Kokonaisen teoksen ulkoa opetteluun sijaan voi esimerkiksi opetella intensiivistä seuraamista vaativat kohdat ulkoa tai haastavimmat paikat ulkoa. Kun kaikkea ei ehdi opetella ulkoa, olisi hyvä osata lukea nuottia niin, että yhden tahdin kerrallaan lukemisen sijasta silmät ovat ehtineet jo seuraavaan tahtiin eli ennakoivat aina pari tahtia etukäteen, jotta ehtii vilkaista välissä ylös esimerkiksi kohti kapellimestaria. Teoksesta riippuen voi tarvittaessa vilkaista nuottia vaikka koko sivu kerralla. Olisi hyvä muistaa suunnilleen kokonaiskuva teoksesta, ettei sivua kääntäessään järkyty ja huomaa, että jäljellä on vain muutama tahti aikaa nostaa harppu soittoasentoon, tarkistaa pedaalit ja aloittaa oopperan suurin harppusoolo.

Kun soittaa tutulla harpulla, kieliä ei tarvitse lihaskuistin ansiosta katsoa välttämättä yhtä paljon kuin tuntemattomalla soittimella soittaessaan. Ongelmana on, että eri valmistajien harppumalleissa on eri mitat, jolloin tuntemattomalla harppua voi olla haastavaa soittaa ilman satunnaista kieliin vilkaisemista. Harpistin olisi hyvä asettaa nuottiteline niin, että kapellimestari olisi suoraan nähtävissä heti telineen yläreunan kohdalla. Ergonomian kannalta teline ei saisi olla liian sivussa, jotta harpisti voisi pitää päänsä mahdollisimman suorassa sekä nuotteja että kapellimestaria katsoessaan. Teline ei saisi olla liian korkealla, jotta se ei peitä harpistin silmiä. Olisi tärkeää, että muut soittajat pystyvät tarvittaessa ottamaan katsekontaktin harpistiin ja päinvastoin. Kun harpisteja on useampi samassa orkesterissa, olisi tärkeää tarkistaa, että kaikki kykenevät polkemaan pedaaleja ja liikuttamaan käsiään ilman, että nuottitelineet, nuottitelineiden jalat tai muut harput ovat tiellä. Harpun pylväs kannattaa myös asettaa niin, että näkee konserttimestarin ja äänenjohtajat.

Esimerkiksi *pizzicatoja* jousten kanssa soittaessaan harpisti voi seurata 1.viulun konserttimestaria kapellimestarin sijaan. Konserttimestari seuraa jo kapellimestaria, joten *pizzicato*n tarkan ajoituksen kannalta on selkeämpää, että kaikki jousisoittajat seuraavat liikkeen tekijää eli konserttimestaria. Jousten kanssa *unisonossa* soittaessaan harpisti on tavallaan liittynyt tilapäiseksi osaksi jousten sektiota.

Harpistin olisi hyvä nähdä orkesterisolisti erityisesti paikoissa, joissa on pelkästään harppu ja solisti. Joskus voi olla selkeämpää ja nopeampaa seurata suoraan informaation lähdettä eli solistia kuin tulkita jonkun toisen kuten kapellimestarin välittämää informaatiota solistin toiminnasta useiden ihmisten reagointi- ja havainnointiaikojen kertymän takia. Tämä ei kuitenkaan välttämättä toteudu muun orkesterin liittyessä mukaan, koska orkesteri pyrkii usein yhteissoitossa orkesterin sisäiseen tasapainoon, jolloin kapellimestari voi toimia yhdistävänä suunnan näyttäjänä sen sijaan, että sata muusikkoa tekee kukin oman tulkintansa solistin toiminnasta ja päätyy eri ratkaisuihin. Osa solisteista saattaa haluta seurata kapellimestaria ja osa taas haluaa kapellimestarin seuraavan heitä. Ketä orkesterimuusikko seuraa tai kuuntelee voi vaihtua nopeasti ja on aina tilannekohtaista.

4.8 SOINTI

Harpistit olivat maininneet kyselyssä sointiin liittyviä asioita kuten soiton puhtauden tarkkuuden harjoittelun ja särinöiden välttämisen sekä hyvän soinnin ja äänenlaadun etsimisen.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 169-170) listaavat erilaisia tapoja soittaa puhtaammin ja särinättömämmin. He ehdottavat sormien laittamista soiville kielille mahdollisimman myöhään ja ohjeistavat merkitsemään sammutuksia nuotteihin sekä tarvittaessa sammuttamaan yksittäisiä kieliä. He listaavat kaksi eri menetelmää särinöiden välttämiseksi; soivien kielten välttämisen ja soivien kielten sammuttamisen. He ohjeistavat laittamaan sormet soiville kielille joko takakautta tai yläkautta. He ohjeistavat välttämään kynsien osumista kieliin, pedaalisärinöitä ja ylisoiittamista (englanniksi *over-playing*). Ylisoiittaminen tarkoittaa kielten kiskomista liian lujaa niin, että syntyy hälyääniä, kun bassokielet esimerkiksi osuvat pedaalihaarukoihin aiheuttaen särinöitä. Pedaalisärinöiden välttämiseksi McDonald ja Wood Rollo ohjeistavat, ettei tiettyä kieltä ohjaavaa pedaalia saisi painaa kyseisen kielen soidessa ja ettei pedaaleja kannata vaihtaa hiljaisuuden aikana.

McDonaldin ja Wood Rollon (2008, 169) mukaan on usein tarpeen ennalta suunnitella ja vaihtaa ryhmänä pedaalit hyvissä ajoin välttääkseen pedaalisärinöitä.

Hyvän soinnin tuottamiseksi McDonald ja Wood Rollo (2008, 170) suosittelevat kuuntelemaan aina, että harpun ääni on lämmin, balanssissa, selkeä, miellyttävä korvalle ja oikeassa dynamiikassa sekä fraseerattu paitsi, jos kyseessä on jonkin erikoisefektin tuottaminen. He suosittelevat pehmittämään sormien kovettumia säännöllisesti lämpimällä vedellä ja saippualla sekä joissain tapauksissa laittamaan yöksi kosteusvoidetta sormiin. McDonald ja Wood Rollo (2008, 170) kuvailevat kuivan ihon aiheuttavan ohuen ja karheen soinnin ja huomauttavat, että teknisesti taitavienkin harpistien kyky ei peitä tätä karheaa ja korvia särkevää sointia. He ohjeistavat välttämään ylisointimista ja tarkkailemaan tätä erityisesti ylä- ja alarekistereissä. Hiljaisten sävyjen kohdalla he suosittelevat tarkkailemaan, ettei ääni jää liian pehmeäksi ja artikuloimattomaksi sekä äänekkäiden sävyjen kohdalla varomaan, etteivät ne ole liian rajuja ja karkeita. He ohjeistavat (2008, 170) käyttämään kielten näppäilemisessä sormen pään sijasta koko sormeaa sekä olemaan tarvittaessa joustava ja vaihtamaan käden tai sormien asentoa soinnin laadun parantamiseksi.

Legaton (italiaa, suomeksi sitoen) tuottamiseksi McDonald ja Wood Rollo (2008, 170) kehottavat laulamaan sisäisesti melodian linjoja ja painamaan kieliä (englanniksi *press the strings*) enemmän laulavan soinnin tuottamiseksi. He mainitsevat solmisaatiotaitojen olevan avuksi laulavasti fraseeraamisessa. Lisäksi he mainitsevat artikulaation tärkeänä osana selkeän ja laulun kaltaisen ääntämyksen tuottamiseksi harpulla. *Glissandoissa* he suosittelevat painamaan riittävästi asteikkomaisen äänen tuottamiseksi. He mainitsevat kauniin soinnin tärkeäksi harpisteille: "Perhaps no other quality is as important to a harpist as developing a beautiful tone." (McDonald & Wood Rollo 2008, 169-170.)

Särinöiden välttäminen on yksi kielisoittimien erityispiirteistä. Muun muassa puhallinsoittimista eroten soiton puhtaudella harpun suhteen voidaan tarkoittaa vireen lisäksi myös särinättömyyttä, kielten resonointitapaa tai sormen ja kielen välisen kosketuksen eroja sekä pedaalinvaihtojen tarkkuutta. Koska kielisoittimissa kielet jäävät värisemään niin kauan kuin ääni soi, joutuu soittaja pujottelemaan ympäriinsä soivia kieliä tarkasti väistellen. Mikäli hän hipaisee soivaa kieltä ilman riittävää kielen pysäyttävää eli sammuttavaa voimaa, hipaisu voi aiheuttaa särinän. Harpussa särinöitä voi aiheuttaa myös pedaalin painaminen väärään aikaan. Soittimen huollon laiminlyöminen voi vaikuttaa negatiivisesti sointiin ja ylimääräiset roskat ja kielenpätkät voivat

aiheuttaa särinöitä. Liian pitkät kynnet voivat aiheuttaa särinöitä. Kynsien lyhyenä pitämisen lisäksi ihon kunnosta kannattaa pitää ennaltaehkäisevästi huolta, ettei aiheuta itselleen tulehtuneita rakkoja tai päästä kovettumia liian isoiksi. Harpistin ihon kunto vaikuttaa ääneen, koska harpistin sormet ovat suoraan kosketuksissa kielten kanssa. Laiminlyödyn ihon lisäksi myöskään korut, kengät tai vaatteet eivät saisi vaikuttaa soinnin puhtauteen aiheuttamalla ylimääräisiä hälyääniä.

Erilaisten sävyjen ja sointien etsiminen antaa soittajalle vapauden tuoda esiin tulkintaa. Halutun soinnin etsimisessä korvat ovat apuna ja kyselyssä oli mainittu eri sormitusten ja artikulaatiotapojen kokeilu oikean fraseeraukseen, soinnin ja tempon saavuttamiseksi. Tämä tarkoittaa, että harpisti kokeilee eri sormituksia ja artikulaatiotapoja samaan fraasiin, arvioi korvillaan miltä kukin sormitus tai artikulaatiotapa kuulostaa, vertailee eri vaihtoehtoja ja pohtii mikä kuulokuva voisi parhaiten vastata säveltäjän mahdollisia toiveita. Eri sormitusten kokeileminen on tärkeää ja varsinkin orkesterissa on kyettävä joustamaan ja tarvittaessa vaihtamaan sormitusta tai fraseerausta, mikäli se ei sovi yhteen kollegoiden käsitysten kanssa.

Särinöillekin on olemassa paikkansa ja hyvän soinnin etsimisessä kannattaa muistaa monipuolisuus. Hyvä sointi ei aina tarkoita sievää ja kaunista sointia, vaan harpistin on osattava kaivaa soittimestaan monenlaisia ääniä, sävyjä ja tulkintaa; tarvittaessa harpusta täytyy löytää rajua ja rumaakin sointia. Kun harpisti yhdistää erilaisten sointien etsimisen osaksi harjoitteluaan, on hänellä mahdollisuus tuottaa paljon erilaisia sointivaihtoehtoja. Esimerkkitalanteessa, jossa kapellimestari pyytää harpistia soittamaan jonkin kohdan uudella soinnilla tai sävyllä, on erilaisia sointeja kuunnelleella, harjoitelleella, analysoineella ja tutkineella harpistilla käytössään enemmän työkaluja. Hän pystyy tuottamaan erilaisia sointeja ja kuulemaan eroja niiden välillä. Valinnanvaraa on tuolloin enemmän, kuin harpistilla, joka olisi aina vain keskittynyt yhdenlaisen soinnin tuottamiseen. Harpunsoitossa on olemassa lukuisia erilaisia tekniikoita ja koulukuntia, mutta olisi myös tärkeää kyseenalaistaa omassa tekniikassaan “täydellisen soinnin” ideaalia. Mikäli tavoiteltu sointi tarkoittaa vain yhdenlaista artikulaatiotapaa, joka tuottaa esimerkiksi äänekkään ja tasaisen sävyn, olisi hyvä osata ajatella myös oman tekniikkansa ulkopuolelta tilanteissa, joissa tarvitaan vaikkapa haurasta ja utuista ääntä. Eri koulukuntiin ja tekniikoihin tutustumalla voi löytää uusia soittotapoja, eivätkä eri tekniikat ole aina toisiaan poissulkevia. Sointien etsimisessä on monipuolisuuden lisäksi hyvä pitää mielessä ergonomisuus, jotta rentous säilyisi myös vahvoja sointeja harjoitellessa.

4.9 YHTEISSOITTO

Yhteissoiton harjoittelu oli mainittu kyselyvastauksissa yhden kerran. Lisäksi yhdessä vastauksessa oli kuvailtu seuraavasti: “Sointisävyjen valinta sooloissa/duoissa eli yhteissoittoa varten tietää minkä soittimen soinnin kanssa yhtenäistä sointikuvaa tavoitellaan”. Kyselyyn vastanneet harpistit olivat kysymyksen kaksi vastauksissa keskittyneet enemmän oman harjoittelun menetelmien listaamiseen yhteissoiton harjoittelun sijaan. Yhteissoittoon oltiin kuitenkin varauduttu ennalta tiedostamalla harpun rooli (esimerkiksi soolo tai duo) ja esimerkiksi partituurista tai äänitteestä ennalta tarkistamalla, minkä soittimen tai soitinten kanssa harppu soittaa samaan aikaan ja millaisella sointisävyllä harpistin pitäisi näissä tilanteissa soittaa. Harpun stemmalle oli etsitty siis yhteissoitollista kontekstia.

Yhtenäisen sointikuvan tavoittelussa voi joutua huomioimaan monia asioita kuten toisen soittimen äänen volyymin, keston, äänen syttymistavan, vireen ja fraseeraustavan. Vaikka harppua ei voi virittää soiton aikana, soittimen voi virittää etukäteen huomioiden kunkin teoksen kokoonpanon. Esimerkiksi pianosolistin kanssa soittaessaan orkesteri yleensä virittää pianon kanssa samaan vireeseen. Tuolloin voi olla hyvä tarkistaa pianon virittäjältä, mihin vireeseen solistin piano viritetään konserttia varten, vaikka muutoin harpisti tarkistaisi vireen orkesterin oboistilta.

Jotta orkesterissa soittaessaan ei joutuisi arvailemaan miten nopeasti ja missä kohtaa iskua esimerkiksi kontrabasson tai käyrätorven ääni muodostuu, voi olla hyvä soittaa paljon kamarimusiikkia eri soitinryhmien edustajien kanssa sekä säestää laulajia. Tätä ei oltu kyselyssä mainittu, mutta toisaalta kyselyyn olivat vastanneet ammattiharpistit, joilla luultavasti on jo huomattavaa yhteissoitollista osaamista. Partituurin tutkimisen lisäksi yhteissoitollista näkökulmaa oli myös äänitteen kanssa soittamisessa. Vaikka äänitteen kanssa soittaminen ei mahdollista elävää orkesteria vastaavaa vuorovaikutusta, se harjoittaa kuitenkin kuuntelutaitoja.

Yhteissoittoa voi harjoitella tai siihen voi varautua monilla menetelmillä. Esimerkiksi harpisti voi harjoitella ja varautua säestämiseen laulamalla melodiaa samalla kun soittaa itse. Harpisti voi myös tutkia partituuria yhteissoitollisen näkökulman kautta eli selvittää muun muassa kenen kanssa ja mitä yhteissoitetaan tai kuka soittaa melodiaa ja kuka säestää sekä miten yhteinen fraseeraus mahdollisesti löytyisi esimerkiksi *unisonossa* melodiaa jonkin tietyn soittimen kanssa soittaessa. Joskus jonkin toisen soittimen stemmat voivat antaa vastauksia harpistin pohtimiin kysymyksiin.

Harpisti voi huomioida, antaa aikaa ja merkitä hengityksiä puhaltajien, vaskien tai laulajien kanssa työskennellessään. Yhteissoittoa varten harpisti voi opetella näyttämisen liikkeitä jo oman harjoittelun yhteydessä, jotta ne olisivat luonnollinen osa musiikkiin ja soittamiseen liittyviä liikesarjoja. Kamarimusiikin soittaminen eri soitinten kanssa valmentavana harjoituksena orkesterisoittoon ja eri soitinten kanssa yhteissoiton harjoitteluun voi olla hyvä pohja orkesterisoiton aloittamiselle. Vastaavasti ammattimuusikolle voi olla hyödyllistä tutustua orkesterikollegoihin soittamalla kamarimusiikkia heidän kanssaan orkesterisoiton lisäksi. Esimerkiksi haastavampien duettojen harjoittelemisen ja läpikäymisen kahdestaan duopartnerin kanssa ennen orkesterin yhteisharjoitusta voi olla valmentava harjoitusmenetelmä.

Musiikillisten yhteissoittotaitojen lisäksi voi harjoitella rakentavan palautteen antamista tai vastaanottamista sekä sosiaalisia taitoja, joita myös tarvitaan yhteissoitossa. Vuorovaikutustaidot ovat tarpeen ryhmätyöskentelyssä. Orkesteriharjoituksissa jatkuva kuuntelu ja reagointi auttavat harpistia, mutta on myös tärkeää tietää miten ja mitä harpistin kannattaa kuunnella eri tilanteissa. Esimerkiksi yhteneväisempään kuulokuvaan voidaan pyrkiä vaihtelemalla muun muassa soiton sävyä, dynamiikkaa, tyyliä, ajoitusta, fraseerausta, artikulaatiota, rytmiä, tempoa, sormitusta, virettä, sammutuksia, äänen kestoa, hengityksiä, *arpeggion* laatua tai harpun roolia. Harpistin rooli voi vaihdella ja esimerkiksi seuraamisen sijasta jossain kohdassa voi joutua soittamaan solistisesti ja näyttämään lähtöjä tai vastaavasti jossain toisessa tilanteessa joutuu seuraamaan ja ottamaan vastaan joltakulta toiselta soittajalta lähtöjä.

4.10 YLEISMUSIIKILLINEN TIETOUS

Kyselyvastauksissa harpistit olivat maininneet yleismusiikilliseen tietouteen liittyviä menetelmiä kuten musiikkiin soveltuvan soittotyylin etsimisen, perehtymisen säveltäjien ajatteluun ja säveltäjien kanssa työskentelyyn. Muun muassa teosten historian, tyylin, sanaston ja ohjelmiston tunteminen sekä sijoittaminen suurempaan kontekstiin voi auttaa harpistia tekemään valintoja soinnin, tekniikan, tempon, rytmien, tulkinnan, sävyjen ja fraseerauksen suhteen. Olisi hyvä kääntää nuoteissa esiintyvä termistö kielelle, jota ymmärtää sekä hahmottaa suunnilleen, mitä teoksien nimet tarkoittavat tai mikä on soitettun oopperan juoni. Tämä voi auttaa harpistia tietämään paremmin roolinsa kokonaisuudessa. On iso ero, matkitaanko soitolla esimerkiksi linnun laulua, pään putoamista tai kirkon kelloja. Säveltäjien antamat ohjeet ja esipuheet olisi hyvä lukea, koska

ne antavat soittajalle tärkeää informaatiota. Tilanteet, joissa jotain tiettyä musiikkia soitetaan voivat tuoda vastauksia myös yleismusiikillisiin tyyli- ja tulkintakysymyksiin. Esimerkiksi tanssimusiikin tahdissa olisi pystyttävä tanssimaan. Voi olla hyödyllistä muusikolle osata tanssia joitakin tanssilajeja kuten valssia ymmärtääkseen erilaisten valssien luonnetta paremmin niiden käyttötarkoituksen kautta.

Voi olla suuri etu päästä työskentelemään elossa olevan säveltäjän kanssa, koska silloin harpisti voi tilaisuuden tullen kysyä jopa säveltäjältä itseltään tarkennuksia. Muutoin harpisti joutuu usein turvautumaan musiikin historian tutkimuksiin ja nuoteista saadun informaation tulkitsemiseen, koska yksiselitteisiä ja tarkkoja vastauksia on harvoin saatavilla varsinkin vanhempien sävellysten kohdalla.

Koesoittokirjat voivat toimia apuna orkesteriohjelmiston haltuunottamisessa. Niihin on kerätty tunnettuja ja haastavia orkesteripaikkoja eli eräänlainen harpun orkesterikirjallisuuden kaanon. Koesoittokirjojen sisältö voi vaihdella riippuen muun muassa siitä, mitkä teokset mielletään tunnetuiksi tai haastaviksi sekä esimerkiksi osaksi länsimaisen taidemusiikin orkesterikirjallisuuden kaanonia. Koesoittokirjat saattavat sisältää lisäksi muiden ammattiharpistien tekemiä huomioita, pedaaleja, sormituksia, soittotraditioita ja mahdollisia muutosehdotuksia. Haastavien paikkojen valmistamiseen voi kulua keskimääräistä pidempi aika. Siksi ne olisi hyvä opetella etukäteen ja koesoittopaikkojen harjoittelu voidaan aloittaa jo opintojen aikana ennen ammattiuran aloittamista.

4.11 ENNALTAEHKÄISEVÄT TAKTIIKAT

Pitääkseen huolta kehostaan, mielestään ja terveydestään ammattimuusikon kannattaa huomioida monia asioita. Oman soittokunnan ylläpitäminen oli mainittu kolmesti kyselyssä. Hyvän soittokunnan määrittelemine ei ole itsestäänselvyys. Riittävä soittokunto voidaan määritellä esimerkiksi kehon ja mielen tilana, jossa ammattilainen kykenee selviytymään työstään ja sen tuomista haasteista. Hänellä on riittävä määrä työkaluja käytössään, joilla ratkoa ongelmia. Työstä selviytyminen ei aiheuta liian suurta fyysistä ja psyykkistä rasitetta keholle ja mielelle, ja harpistilla on työnsä lisäksi aikaa myös muulle elämälle.

Hyvä orkesterisoittokunto sisältää soolosoitosta poiketen fyysisen ja psyykkisen ulottuvuuden lisäksi sosiaalisen ulottuvuuden. Harpistit olivat kysymyksen kolme vastauksissa listanneet

ammattiharpistien tarvitsevan orkesterityössään lukuisia sosiaalisia taitoja kuten yhteissoitto- ja vuorovaikutustaitoja. Siksi jaoin tässä työssä orkesterisoittokunnan kolmeen osaan eli *fyysiseen, psyykkiseen ja sosiaaliseen soittokuntoon*. Nämä kolme kokonaisuutta ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja voivat tukea toisiaan.

4.11.1 FYYSINEN SOITTOKUNTO

Hyvä fyysinen soittokunto sisältää tavoitteen teknisestä osaamisesta ja fyysisestä suorituskyvystä. Fyysisen soittokunnan ylläpitämisessä tavoitteena voi olla muun muassa kestävyys, voima, nopeus, notkeus, tarkkuus ja ergonomisuus. Kun puhutaan lihasten kehittämisestä, voidaan mallia hakea vaikkapa urheilusta. Esimerkiksi jotain liikettä voidaan harjoitella tekemällä toistoja pitäen välissä lepopäiviä. Toistoja tai niiden raskautta voidaan lisätä asteittain tilanteesta riippuen. Harpistit olivat maininneet kyselyssä hitaasti ja tempossa harjoittelun sekä tempon vähitellen kasvattamisen. Fyysistä soittokuntaa ylläpidettiin etydeillä, sormiharjoituksilla ja sooloilla. Fyysisistä harjoitusmenetelmistä oli mainittu myöskin eri sormien harjoittaminen laadultaan yhtä tasaveroisiksi. Fyysisen soittokunnan kehittäminen voi tapahtua esimerkiksi erilaisten etydikirjojen avulla, joissa on vaihtuvia sormituksia, rytmejä, aksentteja eri sormilla sekä toistuvuutta ja säännöllisyyttä harjoitusten määrässä ja etenemistavassa.

Harpisti voi sisällyttää osaksi päiväohjelmaansa venyttelyliikkeitä ja yleisesti kehoa vahvistavia lihasliikkeitä pitääkseen hyvää huolta peruslihaskunnostaan. Hän voi vahvistaa lihaksia suunnitelmallisesti esimerkiksi henkilökohtaisen valmentajan (englanniksi *personal trainer*) tai fysioterapeutin opastuksella ja vähentääkseen riskiä saada yhtäkkisestä liian suuresta yksipuolisesta kuormituksesta aiheutuvia fyysisiä rasitusvammoja. Loman jälkeen kuormitusta kannattaa lisätä asteittain. Harpistin kannattaa huomioida asentonsa mahdolliset riskipaikat rasitusvammoille ja kulumille sekä panostaa hyvään ergonomiseen ja rentoon tekniikkaan. Esimerkkejä harpistien kohtaamista haasteista ergonomisuudelle voivat olla muun muassa jatkuva istuminen, selkään, hartioihin ja polviin harpun painon kohdistama rasitus, oikeaan hartiaan kohdistuva toispuoleinen rasitus, pään kääntyminen tai vartalon kiertyminen sivuun kohti telinettä tai harppua, ala ja ylääänille kurkottaminen ja pedaalien aiheuttama rasitus jalkapohjille ja varpaille, mikäli kengät eivät ole riittävän tukevat pohjasta. Painavan harpun nostaminen väärällä tapaa voi aiheuttaa rasitusta selälle. Toistuvat liikkeet voivat aiheuttaa kulumaa sormiin, ranteisiin, kyynärpäihin ja hartioihin. Kehonhoidollinen näkökulma on tarpeen orkesterityössä, jossa istutaan pitkiä aikoja ja toistetaan jatkuvasti samoja liikkeitä. Harpistin kannattaisi tarkkailla ergonomisuutta kaikissa liikkeissä, joita

hän joutuu toistamaan päivittäin ja mahdollisesti vuosikausia. Jopa virittämisen ergonomisuuteen kannattaa kiinnittää huomiota ja pitää pää ja selkä suorassa virittämisen aikana sekä hankkia ergonominen viritysavain. Pedaalien polkemiseen kannattaisi valita ergonomisesta näkökulmasta sopivat kengät, joiden pohjat tukevat riittävästi pehmeää jalkapohjaa. Ilman kenkiä soittamisen ja korkokengillä soittamisen seurauksia jalkapohjalle, varpaille ja jalkapöydälle kannattaisi tutkia lääketieteellisestä näkökulmasta.

4.11.2 PSYKKINEN SOITTOKUNTO

Psyykkisellä soittokunnolla voidaan tarkoittaa esimerkiksi taitoja käsitellä stressiä, jännitystä tai perfektionistisia vaatimuksia. Mielenterveydestä huolehtiminen on osa psyykkisen soittokunnan ylläpitämistä. Harpisti voi oppia taitoja ja menetelmiä, joilla hän voi vähentää sekä psyykkistä että fyysistä kuormitusta. Hän voi oppia harjoittelun tauottamista ja rytmittämistä sekä suunnitella harjoitteluaan tehokkaammaksi. Hän voi fyysisen harjoittelun lisäksi hyödyntää mielikuvaharjoittelua ja analyyttisempia lähestymistapoja, mikä voi vähentää aikaa, jonka hän joutuu päivittäin kannattelemaan harppua sylissään. Jos harpisti opettelee valmiiksi teoksen rytmit lukemalla nuottia hyvässä asennossa pöydän ääressä, ei hänen välttämättä tarvitse istua tuntikausia harpun ääressä *prima vistaamassa* rytmejä pää kääntyneenä kohti nuottitelinettä.

Harpisti voi mielikuvaharjoitella monia asioita aina konsertissa esiintymisestä ja lavalle kävelemisestä jopa mahdollisiin ongelmatilanteista selviytymisiin. Hän voi esimerkiksi tehdä toimintasuunnitelman, kuinka toimisi, jos kieli katkeaisi kesken konsertin. Fyysinen ja tekninen taito osata vaihtaa kieli mahdollisimman nopeasti ja tehokkaasti erimallisiin harppuihin voi tukea psyykkistä taitoa pysyä rauhallisena konserttitilanteissa, joissa kielet saattavat katketa kesken kaiken ja niitä voi joutua vaihtamaan niin pimeässä orkesterimontussa kuin yleisön tuijottaessa aivan vieressä. Mielikuvaharjoittelu, kokeneempien harpistien neuvot tai toimintasuunnitelman tekeminen voivat auttaa varautumaan erilaisiin yllätyksiin samalla periaatteella kuin ensiapusuunnitelman tai hätäpoistumissuunnitelman tunteminen voivat olla osittain avuksi hätätilanteissa.

Kyselyssä oli mainittu riittävän ajan varaaminen teoksen harjoitteluun suhteessa vaativuuteen. Kaikki asiat eivät tarvitse yhtä paljon harjoittelua ja ei ole välttämättä kaikkein hyödyllisintä käyttää aikaa harjoittelemalla asioita, jotka ovat jo hallussa. Siksi uutta teosta valmistaessaan kannattaisi heti alkuun kiinnittää huomiota, mitkä ovat teoksen haastavat paikat ja keskittyä niihin. Aikatauluttaminen ja työn suunnittelu ovat hyödyllisiä taitoja vaativassa ja kiireisessä ammatissa.

Mikäli jokin asia on erityisen haastava, sille kannattaisi varata enemmän aikaa, jotta liian tiukka aikataulu ei aiheuttaisi ylimääräistä stressiä.

Henkinen ja fyysinen kuormitus voi olla orkesterityössä suurta ja harpisti tarvitsee monia taitoja kuormituksen käsittelyyn ja pitääkseen yllä psyykkistä ja fyysistä soittokuntoaan. Soittoharjoittelun ulkopuolella tapahtuva venyttely ja liikunta sekä palautuminen kuten riittävä lepo, uni ja ravinto tukevat myös fyysistä ja psyykkistä soittokuntoa. Orkestereiden työhyvinvointisuunnitelmassa olisi hyvä kiinnittää fyysisen soittokunnan ylläpitämisen lisäksi huomiota muusikoiden psyykkiseen ja sosiaaliseen soittokuntoon sekä psyykkiseen hyvinvointiin. Psykkinen hyvinvointi tukee muusikon sosiaalista soittokuntoa. Esimerkiksi voidessaan mielenterveydeltään hyvin muusikolla voi olla paremmat edellytykset sosiaaliseen vuorovaikutukseen muiden muusikoiden kanssa. Tarpeen tullen apua olisi oltava saatavilla ja sitä olisi osattava hakea ja ottaa vastaan.

4.11.3 SOSIAALINEN SOITTOKUNTO

Sosiaalinen soittokunto tarkoittaa niitä sosiaalisia taitoja, joita muusikko tarvitsee orkesterin sosiaalisessa ympäristössä työskennellessään ja soittaakseen sosiaalisesti ja vuorovaikutuksellisesti. Harpistit olivat listanneet kysymyksen kolme vastauksissa seuraavia ammattiharpistin työssään tarvitsemia sosiaalisen soittokunnan taitoja: yhteistyökyky, sosiaaliset taidot, vuorovaikutustaidot, ystävällisyys, kollegoiden arvostaminen ja kunnioittaminen, kyky kiittää ja kannustaa kollegoita, kyky toimia muiden soittajien ja hallintohenkilöstön kanssa, asiallisuus, luotettavuus, joustavuus, kompromissikyky, diplomaattisuus, johtamistaidot, kyky vastaanottaa ohjeita, taito ottaa vastaan kritiikkiä, tilannetaju sekä nöyryys ja inhimillisyys itseä ja kollegoita kohtaan muusikon täydellisyyttä tavoittelevassa työssä. Lisäksi kyselyssä oli mainittu yhteissoittotaitoja kuten kuuntelu- ja seuraamistaitoja.

Sosiaalisia taitoja on mahdollista oppia ja harjoitella myös aikuisiällä. Esimerkiksi muusikot voivat opetella rakentavan palautteen antamista toisilleen. Ensimmäistä kertaa ammattiorkesteriin saapuva harpisti voi ennalta tiedostaa joitain asioita orkesterin perustoimintatavoista, kuten että muusikot valmistavat usein omatoimisesti stemmansa ennen ensimmäistä yhteisharjoitusta, koska yhteisharjoitusten tavoite ei useimmiten ole ammattiorkesteritasolla pelkän oman stemman harjoittaminen vaan yhteissoiton harjoittaminen. Orkesterin hierarkkisuus voi myöskin vaikuttaa ensimmäistä kertaa orkesterissa soittavalle hämmäntävältä sarjalta kirjoittamattomia sosiaalisia sääntöjä. Hierarkiasta voi olla hyvä tietää etukäteen muutamia perusasioita.

Orkesterin sisällä vallitsee harjoitusten aikana yleensä jonkinlainen hierarkia eli arvojärjestys, jota voidaan analysoida ja luokitella pienempiin ryhmiin sekä ryhmän sisäisiin tehtäväjakoisiin ja toimintaperiaatteisiin. Kapellimestari johtaa orkesteria, ja orkesteri seuraa kapellimestaria. Mikäli teoksessa on solisti, kapellimestari ja orkesteri seuraavat solistia. Kapellimestarista heti seuraavana soittajien musiikillisena johtajana toimii yleensä konserttimestari eli 1.viulun äänenjohtaja, joka yleisön näkökulmasta on usein lähimpänä kapellimestaria istuva viulisti. Hänellä on näköyhteys muiden soitinsektioiden eli soitinryhmien äänenjohtajiin. Kaikilla soitinsektioilla on oma äänenjohtajansa. Esimerkiksi 1.klarinetisti eli klarinetin äänenjohtaja päättää enemmän tai vähemmän vuorovaikutuksessa muiden klarinetistien kanssa, kuinka klarinettisektio toimii esimerkiksi mahdollisissa ristiriitatilanteissa. Hierarkian taso on orkesterikohtaista ja voi vaihdella laajasti ja tilannekohtaisesti. Harpistin on hyvä tiedostaa etukäteen orkesterin hierarkkinen luonne. Kun harpisteja on useampi, 1. harpisti toimii harppusektion äänenjohtajana ja näyttää esimerkiksi sisääntuloja käsillään muille harpisteille.

Ammattiorkestereissa voi olla lisäksi hallinnollinen puoli, johon voi kuulua muun muassa johtoryhmä, hallitus, hallintoneuvosto, taiteellisia johtajia, ylikapellimestari, intendenttejä, orkesteriassistentteja, ohjelmakoordinaattoreita, orkesterikoordinaattoreita, projektituottajia, orkesteripäällikkö, konserttipäällikkö, nuotistonhoitajia, tuotantopäällikkö, orkesterijärjestäjiä, viestintäasiantuntijoita ja informaatikkoja, suunnittelijoita, yleisötyövastaavia, viestintä- ja yhteyspäällikkö, juristi, talouspäällikkö, assistentteja, tietohallinto- ja järjestelmävastaavia, lipunmyyntivastaavia, koordinaattoreita, markkinointi- ja myyntipäällikkö, palvelukehittäjä sekä monia muita. Lisäksi muun muassa orkesterin toimivuudesta, terveydestä tai työympäristöstä huolehtii joukko tärkeitä työntekijöitä, kuten esimerkiksi näyttämömestareita, äänisuunnittelijoita, valaistusmestareita, fysioterapeutteja, kiinteistöpäällikkö, vahtimestareita, järjestyksenvalvojia, siistijöitä ja asiakaspalvelutyöntekijöitä. Muusikon on tarvittaessa kyettävä toimimaan kaikkien näiden henkilöiden kanssa.

Koko orkesterin sosiaalinen soittokunto tarkoittaa, että työyhteisö on turvallinen paikka työskennellä ja hierarkkisuudesta huolimatta orkesterin sisällä ei tapahdu esimerkiksi vallan väärinkäyttöä, kiusaamista, simputtamista ja häirintää. Voidakseen toimia ryhmässä muusikoiden olisi kyettävä sosiaaliseen vuorovaikutukseen ja yhteistyöhön keskenään. Hierarkiaa voi myös kyseenalaistaa ja orkesterit voivat pohtia mahdollisia uusia tapoja toimia ryhmänä. Esimerkiksi voidaan pohtia, tuoko hierarkia mukanaan tarpeetonta kilpailua ja eriarvoisuutta muusikoiden välille. Orkesterilla pitäisi olla toimintasuunnitelma mahdollisten ongelmatilanteiden varalle.

Hierarkia ei saisi olla este työhyvinvoinnille, työympäristön kehittämiseksi ja vuorovaikutukselle. Sillä ei saisi olla vaikutusta ihmisen perusoikeuksiin ja ihmisarvoon, vaan jokainen työntekijä on tärkeä osa toimivaa kokonaisuutta ja jokaisen työntekijän hyvinvoinnista tulisi pitää huolta.

5 KYSYMYS 3 VASTAUKSET

Analysoin tekemäni kyselyn avoimeen kysymykseen kolme tulleita vastauksia keräämällä listaksi kaikki erilaiset harjoitusmenetelmät, jotka vastaajat olivat nimenneet. Mikäli sama asia toistui useassa vastauksessa, merkitsin asian perään numeron. Esimerkiksi yhteistyökyky 4 tarkoittaa, että saman asian on maininnut yhteensä neljä vastaajaa. Tehtyäni listan kaikista mainituista harjoitusmenetelmistä, lähdin luokittelemaan niitä eri kokonaisuuksiksi. Alla on eri kokonaisuuksiksi jäsentelemäni lista kyselyaineistoista saaduista vastaustuloksista. Kyselyn vastaukset löytyvät alkuperäisessä muodossaan tutkimustyöni lopun liitteistä.

Mitä taitoja ammattiharpisti tarvitsee työskenneläkseen orkesterissa?

Sosiaaliset taidot:

Yhteistyökyky 4

Sosiaaliset taidot, vuorovaikutustaidot 4

Ystävällisyys

Kollegoiden arvostaminen ja kunnioittaminen 3

Kyky kiittää ja kannustaa kollegoita

Kyky toimia muiden soittajien ja hallintohenkilöstön kanssa

Kompromissikyky, diplomaattisuus 3

Johtamistaidot

Kyky vastaanottaa ohjeita

Taito ottaa vastaan kritiikkiä

Nöyryys ja inhimillisyys itseä ja kollegoita kohtaan muusikon täydellisyyttä tavoittelevassa työssä

50

Tilannetaju 2

Sopeutumiskyky, joustavuus 4

Nopea reagointikyky 4

Tarkkaavaisuus/Keskittymiskyky/Läsnäolo 4

Kärsivällisyys, pitkien odottelujen sietäminen

Asiallisuus

Huolellisuus

Luotettavuus

Stressinsietokyky ja lepo:

Paineensietokyky 2

Anteeksiantaminen ja virheistä oppiminen

Taitoa antaa mielen ja kehon levätä

Kokemuksen tuoma varmuus, luottamus, esiintymisvarmuus, hyvät hermot 6

Oman työn suunnittelu ja toteuttaminen:

Omatoimisuus

Oman työskentelyn priorisointi- organisointitaidot

Järjestelmällisyys, kyky aikatauluttaa harjoittelu 2

Vastuun ottaminen/oman alueen hahmottaminen 5

Oman stemman osaaminen 5

Etukäteen perehtyminen tehtävään, tiedonhaku 2

Yleismusiikillinen tietous:

oman nuotiston ylläpitäminen

Ohjelmiston tunteminen 3

Musiikillisen kokonaisuuden hahmottaminen 3

Esimerkiksi musiikilliset linjat ja jännitteet, tunnetilat, karakterit, mitä musiikilla yritetään välittää

Säveltäjien tyylin tuntemus

Nuotinlukutaito

Partituurinlukutaito

Musiikkisanaston tunteminen

Tekniikka ja soittokunto:

Soittotekniikka 7

Soittotaidot

Soolosoiton osaaminen

Soittokunto

Riittävän äänenvoimakkuuden tuottaminen 2

Laadukkaan, puhtaan soinnin tuottaminen 2

Tulkinta:

Rikas sävyskaala, erilaisten soundien ja karakterien tuottaminen 6

Musikaalisuus/tulkinta 3

Oman musikaalisuuden esiintuominen

Rytmi/tempo/pulssi:

Tarkka rytminkäsittely

Hyvä rytmitaju 2

Hyvä pulssin hahmotus/käsitys temposta 2

Hyvä ajoituskyky

Tahtien laskeminen

Kamarimusiikillisuus:

Kamarimusiikkitaidot/yhteissoittotaidot 10

Kyky kuunnella toisia 11

Kyky hengittää yhdessä muiden kanssa/aloittaa yhdessä 3

Kapellimestarin seuraaminen:

Kapellimestareiden lyönnin, eleiden ymmärtäminen, seuraaminen ja tulkitseminen 12

Orkesterijohdon tekniikan ymmärtäminen

Erialaisten kapellimestareiden erojen ymmärtäminen

Kapellimestarin ohjeiden kuuntelu myös muiden soitinryhmien kohdalla

Vaihtelevat roolit, säestäjä/solisti ja seuraaminen/näyttäminen:

Kyky seurata harpun äänenjohtajaa

Kyky seurata koko orkesteria 3

Ulkoasoittaminen, jotta kykenee irrottautumaan tarvittaessa stemmasta ja seuraamaan kapellimestaria tai kollegoita 2

Kyky näyttää muille soittajille (englanniksi mainittu *cueing*)

Kyky soittaa solistisesti ja osana orkesteria

Solistinen rohkeus

Melodiasoitinien ja säestävien soitinten keskellä luoviminen

Kyky suhteuttaa oma soitto, harpun soundi ja dynamiikka tilaan ja kokoonpanoon sekä musiikilliseen kontekstiin ja kokonaisuuteen 7

Nopea työtahti:

Uuden materiaalin nopea omaksuminen

Prima vista -taidot

Soittimen ylläpitokyky:

Kielten vaihtaminen

Soittimen säännöllinen huollattaminen

Virityskyky

Roudaustaidot

Erilaisten soitinten hallinta:

Erilaisten harppumallien soittaminen

6 KYSYMYS 3 VASTAUSTEN ANALYSOINTI

6.1 SOSIAALISET TAIDOT

Kysymyksen kolme vastauksissa harpistit olivat listanneet erilaisia taitoja, joita ammattiharpistit tarvitsevat orkesterityössään. Sosiaalisen soittokunnan taitoja oli mainittu paljon. Yhteistyökyky oli mainittu neljä kertaa. Orkesterityöskentely on ryhmätyöskentelyä, joten sosiaaliset ja vuorovaikutustaidot ovat usein tarpeen ryhmän sujuvan työskentelyn takaamiseksi. Vuorovaikutustaidot oli mainittu neljä kertaa. Orkesterimuusikot voivat olla puheen lisäksi esimerkiksi musiikillisessa vuorovaikutuksessa keskenään soittaessaan yhdessä. Tuolloin vuorovaikutuksen käsite saa kuuntelemisen, näyttämisen ja seuraamisen kautta uusia merkityksiä. Muusikot voivat olla myös vuorovaikutuksessa yleisön kanssa.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 181) kuvailevat kirjassaan harpistin käytöksen yhteyttä työllistymiseen:

“Asenne ja ulkoinen olemus voivat vaikuttaa myös mahdollisuuksiin tulla valituksi työhön tai orkesterivirkaan. Positiivisellä, ulospäin suuntautuneella ja vetovoimaisella harpistilla on harvoin vaikeuksia löytää töitä. Työhaastattelussa vähästä suuttuminen, ailahtelevaisuus, kireät asenteet tai ylimielisyys voivat viedä mahdollisuudet

työpaikkaan. Vaikka pukukoodit eivät ole niin tiukkoja kuin ennen, siisti ulkoinen olemus, hygienia ja tilanteen mukainen pukeutuminen ovat myös tärkeitä.” (McDonald & Wood Rollo 2008, 181)

Ystävällisyys, kollegoiden arvostaminen ja kunnioittaminen sekä kyky kiittää ja kannustaa kollegoita liittyy muun muassa positiivisen ja rakentavan palautteen antamisen taitoihin. Kollegoiden arvostaminen ja kunnioittaminen oli mainittu kyselyssä kolme kertaa. Kyky toimia muiden soittajien ja hallintohenkilöstön kanssa oli mainittu kyselyssä kerran. Tässä näkökulmassa oli huomioitu, että muusikon olisi osattava kohdella kunnioittavasti myös muita samalla työpaikalla työskenteleviä ihmisiä. Muusikon olisi hyvä ymmärtää, että esimerkiksi ilman siivoojan tekemää tärkeää työtä muusikon työympäristö olisi luultavasti sotkuinen tai ilman nuotistonhoitajan hankkimia nuotteja hänellä ei olisi materiaalia, josta soittaa. Vaikka muusikot saattavat lavalla esiintyessään saada paljon näkyvää huomiota, heidän taustallaan ja tukenaan on usein tiimi erilaisia työntekijöitä, jotka ansaitsevat myös arvostusta ja kiitosta työstään.

Kompromissikyky ja diplomaattisuus oli mainittu kolme kertaa. Jos kaikki orkesterin muusikot suostuisivat toimimaan vain oman tahtonsa mukaan, eivät he välttämättä pääsisi yhteisymmärrykseen erilaisista yhteissoitollisista, teknisistä ja taiteellisista ratkaisuista. On hyvä muistaa, että musiikissa harvoin on yksiselitteistä, yhtä ja oikeaa ratkaisua tai tulkintaa. Jos kaksi eri kapellimestaria johtaisi saman teoksen, tulkinnat tuskin olisivat täysin identtiset. Työajalla orkesterin kapellimestarilla ja äänenjohtajilla voi olla suhteessa enemmän päätäntävaltaa musiikillisista asioista. Orkesteri ei yleensä ole täysin demokraattinen paikka, jossa muusikot voisivat sanoa oman mielipiteensä kaikissa tilanteissa tai tasapuolisesti äänestää, vaan järjestelmä on usein hierarkkinen ja esimerkiksi kapellimestarin valta musiikillisista asioista on suuri.

Johtamistaidot voivat olla harpistille hyödyllisiä äänenjohtajan tehtävissä. Jos harpisteja on useampi kuin yksi, ensimmäinen harpisti, joka soittaa 1. stemmaa on yleensä muiden harpistien äänenjohtaja. Äänenjohtaja näyttää muille harpisteille esimerkiksi lähtöjä ja päättää sektion sisäisistä tulkinnanvaraisista ratkaisuista kuten miten sektio toimii ongelmatilanteissa. Tarvittaessa ykkösharpisti voi järjestää harpun stemmarajoitukset (englanniksi *sectionals*) eli harpistien kesken harjoituksen, jossa käydään läpi useamman harpun yhteissoitopaikkoja jostakin orkesteriteoksesta. Harpistit voivat näyttää toisilleen lähtöjä muun muassa kehollaan, sormilla, käsivarsilla, päätä nyökyttämällä, suuta äänettömästi liikuttamalla, hengittämällä ja stemmarajoituksissa esimerkiksi ääneen laskemalla.

Muiden harpistien tehtävänä on usein seurata ja kuunnella äänenjohtajaa eli esimerkiksi unisonossa soittaa ja sammuttaa samanaikaisesti, fraseerata yhteneväisesti sekä valita yhteneväiset sävyt ja dynamiikat. Halutessaan harppusektio voi jopa sormittaa samalla tavalla tai nostaa tai laskea harput sylistään samanaikaisesti yhteissoittopaikoissa. Virittäminen useamman harpun sektioissa voidaan myös halutessa toteuttaa yhdessä ennen orkesteriharjoituksen alkua. Tuolloin kaikki harpistit soittavat ja virittävät samaa kieltä ryhmänä, ja kun kaikki ovat virittäneet kyseisen kielen, siirrytään seuraavaan kieleen ja käydään näin läpi kaikki kielet. Ryhmänä virittämisen ongelmana voi olla, että joskus vanhempien harppujen pedaalihaarukat eivät esimerkiksi kulumien takia nosta kieliä tasaisesti, jolloin jotkut kielet saattaa joutua virittämään poikkeavan korkealla tai matalalle joissakin sävellajeissa.

Harpun äänenjohtajan tarvitsemiin taitoihin voi kuulua muun muassa muiden harpistien palautteen kuunteleminen ja kollegoiden kunnioittaminen. Äänenjohtajan työssä voi olla hyödyllistä osata perustella päätöksensä demokraattisesti ja loogisesti sekä antaa rakentavaa palautetta ja kannustaa sektiotaan parempiin tuloksiin. Äänenjohtajan orkesterityössä tarvitsemiin taitoihin voi kuulua esimerkiksi luotettavuus, ja hyvät vuorovaikutustaidot omaava äänenjohtaja kykenee antamaan selkeitä ohjeita sekä argumentoimaan ja kommunikoidaan selkeästi. Ryhmähenkeä ylläpitävä äänenjohtaja kykenee esimerkiksi tekemään päätöksiä, kantaa vastuuta, ei lannistu helposti, edustaa sektiotaan ja pitää sektionsa eli tiimensä puolia. Hän ymmärtää, että auktoriteetin ansaitakseen ja pitääkseen hänen tulisi käyttäytyä muita kunnioittavasti. Äänenjohtajan ei tulisi käyttää valta-asemaansa väärin.

Harppusektiossa kaikilla harpisteilla on vastuuta ja omat työtehtävänsä. Harpistien olisi kilpailuasetelman sijaan mahdollista nähdä useamman harpistin yhteistyö palkitsevana ja esimerkiksi tilaisuutena tulla äänenvoimakkuuden kannalta paremmin kuulluksi orkesterissa. Parhaimmillaan orkesterityön kautta voi muodostua elinikäisiä ystävyysuhteita työajan ulkopuolellekin.

Kyky vastaanottaa ohjeita ja taito vastaanottaa kritiikkiä on osa orkesterityötä. Mielipiteitä voi olla erilaisia. Siispä pitkänkin uran tehneiden kokeneiden orkesterimuusikoiden voi olla hyödyllistä kyetä joustamaan perinteistä ja löytää uransa aikana uusia ja erilaisia näkökulmia soittaa vaikkapa Claude Debussin *Faunin iltapäivää* lukuisten eri kapellimestareiden ja orkestereiden kanssa. Kritiikkiä voi olla hyödyllistä tutkia rakentavasti, mutta perusteetonta ja ulkomusiikillisiin asioihin puuttuvaa kritiikkiä olisi tarvittaessa hyvä osata suodattaa. Kyselyssä oli mainittu nöyryys ja inhimillisyys itseä ja kollegoita kohtaan muusikon täydellisyyttä tavoittelevassa työssä.

Orkesterityössä palautetta olisi osattava antaa rakentavasti. Virheet ovat osa elävää musiikkia, eikä niiltä voi kokonaan välttyä. Vaikka täydellisyyteen pyritään ja sitä voidaan pitää jonkinlaisena ideaalisena tavoitteena, työhön olisi hyvä osata suhtautua realistisesti. Kyselyssä ei mainittu empatiakykyä ja sanattoman viestinnän tiedostamista, mutta nekin voivat olla tarpeellisia taitoja orkesterityössä. Esimerkiksi harpisti joutuu usein odottamaan vuoroaan ja laskemaan taukotahteja pitkiä aikoja, jolloin hän saattaa huomaamattaan eleilläään kuten haukottelun, kädet puuskassa murjottamisen, uhkaavan tuijottelun tai silmien pyörittelyn kautta viestiä sanattomasti olevansa kyllästynyt ja tyytymätön tilanteeseensa, mikä voi antaa kollegoille tai yleisölle negatiivisen kuvan.

Tilannetaju oli mainittu kyselyssä kaksi kertaa. Sitä voi tarvita soittamisen lisäksi orkesterin sosiaalisen ympäristön ymmärtämiseen. Sopeutumiskyky ja joustavuus oli mainittu neljä kertaa. Varsinkin *freelancerit* tarvitsevat laajaa sopeutumiskykyä eri orkestereiden kanssa työskennellessään. *Freelancereiden* olisi tärkeää huomioida esimerkiksi mahdolliset viiveen pituuden vaihtelut eri orkestereiden välillä. Orkesterisoitossa viive tarkoittaa kapellimestarin lyönnin pohjan ja muusikoiden äänen tuottamisen väliin jäävää aikaa. Viive ei kuitenkaan suoranaisesti tarkoita muusikoiden reaktioaikaa, koska joillain orkestereilla viive voi olla esimerkiksi perinteiden takia pidempi kuin toisilla. Tuolloin viive on enemmänkin odotusaika kuin reaktioaika. Viive antaa muusikoille enemmän aikaa vastaanottaa ja käsitellä kapellimestarilta saatua informaatiota ja voi siten helpottaa yhteissoittoa. Esimerkiksi eri soitinten äänenmuodostukseen tarvitsema aika voi vaihdella, ja viive voi auttaa tasaamaan tätä aikaeroa. Viive voi auttaa orkestereita myös ennakoimaan pidemmälle kapellimestarin toimintaa. Viiveen pituus voi vaihdella huomattavasti eri orkestereissa.

Nopea reagointikyky oli mainittu neljä kertaa. Tätä tarvitaan esimerkiksi tiivistahtisessa musiikillisessa vuorovaikutuksessa. Harpistin on käytettävä orkesterissa silmiään ja korviaan ympäristön havainnoimiseen ja reagoitava sitten nopeasti sormilla ja jaloillaan havaintoihinsa. Tarkkaavaisuus, keskittymiskyky ja läsnäolo oli mainittu kyselyvastauksissa neljä kertaa. Lisäksi kyselyssä oli mainittu kärsivällisyys ja pitkien odottelujen sietäminen. Harpisti saattaa joutua odottamaan vuoroaan toisinaan jopa koko konsertin alkupuoliskon, koska jokaisen orkesteriteoksen kokoonpanossa ei ole käytetty harppua. Monissa orkesteriteoksissa on myös paljon taukoa, jolloin harpisti joutuu odottamaan vuoroaan ja keskittymään laskemiseen häiritsemättä muiden soittoa. Soittamisen ergonomian lisäksi myös taukotahteja laskiessa ja vuoroaan odottaessa kannattaa muistaa ergonomia. Harppu kannattaa pidemmällä tauoilla laskea alas sylistä, jottei sen painoa joudu kannattelemaan turhaan. Nilkkoja ei kannata pitää pedaaleille taivutettuina silloin, kun

pedaaleja ei tarvita. Rentous ja hyvä istuma-asento tukevat harjoitusten ja konsertin aikana ergonomista odottelua. Kahvitauolla tai konsertin väliajalla voi tehdä lavan takana esimerkiksi taukojumbppaa.

Muita kyselyvastauksissa mainittuja sosiaalisia taitoja olivat asiallisuus, huolellisuus ja luotettavuus. Harpistilla on osana ryhmää eli orkesteria muun muassa vastuuta oman työnsä laadun pitämisestä korkeana. Hän huolehtii esimerkiksi ajoissa paikalle saapumisesta ja harjoituksissa soittimensa mahdollisimman hyvässä kunnossa pysymisestä. Soiton jälkeen harpistin kannattaa esimerkiksi peittää harppunsa pölypeitolla ja laittaa pedaalit lepoasentoon. Harpistin olisi hyvä pitää huolta orkesterin varakielikassin siisteydestä ja kyetä välittämään informaatiota katkenneista kielistä esimerkiksi orkesterivastaavalle, joka huolehtii orkesterin harppujen kielikassista. Näin orkesterivastaava tietää tilata tarvittaessa uusia varakieliä hyvässä ajoin katkenneiden tilalle. Kielet olisi hyvä pitää loogisessa järjestyksessä kielikassissa esimerkiksi numeroiden mukaan, jotta oikea varakieli olisi helposti ja nopeasti löydettävissä. Katkenneiden kielten roskat kannattaa heittää roskikseen, jotta kielikassi pysyy siistinä.

Orkesteriharpistin olisi hyvä virittää soittimensa ja kunnioittaa lainattuja nuottimateriaaleja pitämällä niistä hyvää huolta. Muut huomioon ottava orkesteriharpisti ei tarpeettomasti aiheuta sotkua ja huolehtii työympäristönsä viihtyisyydestä. On hyvä huomioida, että esimerkiksi hajusteiden käyttö on useissa konserttitaloissa ja julkisissa tiloissa kielletty allergioiden takia. Sairastuessaan orkesterimuusikon olisi hyvä ilmoittaa poissaolostaan ja jäädä kotiin sairastamaan, ettei tartuttaisi koko orkesteria tai yleisöä. Työrauhaa kunnioittava orkesteriharpisti pitää puhelimensa harjoitusten ja konserttien aikana äänettömällä ja esimerkiksi äänitysten aikana lentotilassa. Lavalla istuessaan ja taukoja laskeessaan harpisti voi olla koko ajan yleisön nähtävillä, jolloin hänen kannattaa edustaa orkesteriaan tilanteeseen sopivasti esimerkiksi istumalla hiljaa paikallaan konsertissa muiden soiton aikana. Muut huomioon ottava orkesteriharpisti ei metelöi tai puhu muiden soiton aikana. Hän ei myöskään viritä tarpeettoman lujaa orkesterin yhteisvirityksen aikana vaan antaa kollegoille tilaa kuulla heidän soittimiensa äänet sekä oboen antama viritysääni. Orkesteriharpistin olisi hyvä huolehtia henkilökohtaisesta hygieniastaan ja pukeutua konsertteihin yhteisesti sovitun pukukoodin mukaisesti. Orkesterin työntekijän olisi hyvä noudattaa orkesterin yhteisiä sääntöjä ja kuunnella ohjeita, eikä hän häiritse tai kiusaa kollegoitaan. Muut huomioon ottavaa käytöstä voi olla esimerkiksi kollegoiden tervehtiminen. On hyvä huomioida, että jokaisella orkesterilla on omat toimintatapansa.

Koska muusikot eivät voi puhua soiton aikana, on sanaton viestintä muodostunut osaksi orkesterimuusikoiden yhteissoittotaitoja. Harjoituksissa on vielä mahdollista kommunikoida verbaalisesti eli sanallisesti, mutta kapellimestarin johtaminen konsertin aikana on jo täysin sanatonta viestintää. Kyseessä on sarja lukuisia liikkeitä, jotka muusikot oppivat tunnistamaan ja analysoimaan. Katsekontaktin kollegaan ottaminen sekä rytmin, sävyjen, tempon, fraasin ja sisääntulojen näyttäminen muun muassa hengittämällä, ilmeillä, sormella osoittamalla, suutaan äänettömästi liikuttamalla, päätään nyökyttämällä tai käsillään ja kehollaan ohjaamalla voivat antaa valtavan määrän informaatiota muusikolta toiselle.

6.2 STRESSINSIETOKYKY JA LEPO

Yksi osa sosiaalisen soittokunnan taitoja ovat stressinsietokyky ja lepo. Paineensietokyky oli mainittu kyselyssä kahdesti. Anteeksiantaminen ja virheistä oppiminen sekä taito antaa mielen ja kehon levätä oli mainittu kerran. Nämä taidot voivat tukea toisiaan. Esimerkiksi osaamalla antaa anteeksi virheensä harpisti voi vähentää itselle asettamia paineita. Riittävä lepo ja palautuminen voivat auttaa käsittelemään stressiä kuten myös realistisen aikataulun tekeminen ja oman työn suunnittelu niin, että tauoille on paikkansa.

Kirjassaan Bronwen J. Ackermann, Dianna T. Kenny, Tim Driscoll ja Ian O'Brien (2015, 5) kuvailevat rasitusvammojen syntyä ja mainitsevat yleiseksi syyksi rasitusvammoille yhtäkkisen kasvun soittamisen määrässä tai sen fyysisessä raskaudessa ilman riittävää toipumisaikaa. Lisäksi he mainitsevat, että lihasten yllirasitustilan riskiä voivat kasvattaa muu soiton ulkopuolinen kuormitus kuten ruumiillinen työ tai tietokoneen käyttö. Rasitusvamman tai kivun ilmetessä he suosittelevat rasittuneen alueen lepoa ja jäätä mahdolliseen turvotukseen parin ensimmäisen päivän aikana. Mikäli rasitusvamma ei parane, he suosittelevat ottamaan yhteyttä terveydenhuollon ammattilaisiin, jotka voivat diagnosoida vamman ja antaa tarkemmat hoito-ohjeet. (Ackermann, Kenny, Driscoll & O'Brien 2015, 5.)

6.2.1 VARMUUS

Jonkinlainen varmuus oli mainittu kyselyssä yhteensä kuusi kertaa. Tähän sisältyi muun muassa käsitteitä kuten kokemuksen tuomaa varmuus, esiintymisvarmuus, luottamus ja hyvät hermot.

Kyselyyn vastanneilla ammattiharpisteilla oli kokemusta ja kokemuksen tuomaa tietoa, joka voi antaa heille varmuutta. Keräämällä tätä tietoa tutkimukseeni olen halunnut tuoda tämän tiedon kirjallisessa muodossa myös niiden harpistien saataville, joilla ei esimerkiksi ole aiempaa kokemusta orkesterityöstä. Myös luettu tieto tai mielikuvaharjoittelu voivat tuoda orkesterityössä tarvittavaa varmuutta, vaikka ne eivät suoranaisesti vastaa itse työskentelyä orkesterissa. Terve itsevarmuus ja luottamus omiin kykyihin on osa psyykkistä ja sosiaalista soittokuntoa. Kannustava ympäristö ja turvallinen työyhteisö voivat tukea esiintymisvarmuutta. Orkesterissa kollegoiden tuki toisilleen, tasapuolinen kiittäminen, kunnioittaminen, arvostaminen ja kannustaminen voivat tukea esiintymisvarmuutta ruokkivaa ilmapiiriä. Orkesterimuusikot voivat toisilleen tukea antamalla parantaa yhteistä hyvinvointia ja luottamusta kykyihinsä tiiminä.

Muita tapoja löytää varmuutta orkesterisoittoon tiedon hankkimisen lisäksi voivat olla esimerkiksi kamarimusiikki ja soolosoitto. Koska harpistit aloittavat orkesterisoittamisen usein verrattavan myöhään soittimensa koosta johtuen, olisi yhteissoitto- ja kamarimusiikkitaitojen kehittämiseen panostettava jo opetuksen alkuvaiheista lähtien. Jotta harpistit saisivat aikaisemmin orkesterikokemusta, voivat musiikkiopistojen orkesterit yhdessä harppuopettajien kanssa yrittää löytää esimerkiksi orkesteriohjelmistoa, jota on mahdollista soittaa pienempikokoisilla vipuharpuilla nuorempien harpistien orkesteriin mukaan saamiseksi. Oppiakseen seuraamaan jokaisen eri soitinryhmän äänenmuodostusta monipuolinen yhteissoitto kaikkien eri soitinryhmien jäsenten eli jousi-, puu-, vaski-, kieli- ja lyömäsoitinten kanssa voi antaa orkesteriin valmistavia kokemuksia ennen kuin harppuoppilas on riittävän pitkä soittaakseen täysikokoista pedaaliharppua orkesterissa. Opettaessaan harpisteja seuraamaan muita soittimia tai toisiaan olisi hyvä huomioida erityisesti hengityksen merkitys, koska hengityksen rytmittäminen musiikin mukaisesti saattaa olla monelle harpistille täysin vierasta. Silti orkesterissa yhdessä hengittäminen saattaa helpottaa fraseerausta tai yhteisiä lähtöjä varsinkin puhaltajien kanssa. Orkesterimuusikon olisi hyvä tietää kuinka äänenmuodostus tapahtuu kussakin soittimessa ja lisäksi osata näyttää ja seurata muiden soitinten antamia lähtöjä. Vastaavasti muiden soitinryhmien edustajien olisi tärkeää ymmärtää kuinka kielisoittimia ja harpistia seurataan. Harpun äänenmuodostus tapahtuu fyysisesti näkyvästi; kieliä sormilla näppäilemällä. Jousipyssystä alkunsa saanut soitin perustuu sormen asettamiseen kielelle, kielen taivuttamiseen ja sormen vapauttamiseen. Liike on silmillä nähden seurattavissa.

Varmuutta orkesterisoiton aloittamiseen voi tuoda myös kapellimestarin lyöntikaavojen tunteminen. Lyöntikaavojen tulkitsemista voi olla mahdollista harjoitella etukäteen jo ennen ensimmäistä orkesteriharjoitusta. Esimerkiksi harpunsoiton opettaja voi toimia oppilaansa tai

kamarimusiikkiryhmän kapellimestarina soittotunnilla, ja oppilas voi itse harjoitella johtamaan lyöntikaavoja esimerkiksi äänitteen tahdissa tai kamarimusiikkiryhmänsä kanssa. Lisäksi harrastelija- tai nuoriso-orkestereissa soittaminen tai opettajan vieressä esimerkiksi kakkosharpistina ammattiorkesterissa soittaminen voivat olla tapoja oppia orkesterisoittoa. Ammattiorkesterissa soittaessa kollegoiden esimerkin kautta voi tapahtua oppimista, ja eri ikäiset ja eri taustoista tulevat kollegat voivat oppia toisiltaan ja toistensa avulla yhdessä uusia asioita.

6.3 OMAN TYÖN SUUNNITTELU JA TOTEUTTAMINEN

Oman työn suunnittelutaitoja oli jonkun verran listattu jo kyselyn kysymyksen kaksi vastauksissa. Kysymyksen kolme vastauksissa oli mainittu muun muassa omatoimisuus ja oman työskentelyn priorisointi- ja organisointitaidot. Järjestelmällisyys ja kyky aikatauluttaa harjoittelu oli mainittu kaksi kertaa. Vastuun ottaminen ja oman alueen hahmottaminen oli mainittu viisi kertaa. Oman stemman osaaminen oli myöskin mainittu viisi kertaa.

Kirjassaan McDonald ja Wood Rollo (2008, 182) kuvailevat ammattiharpistien valmistautumiseen liittyvää vastuuta. McDonaldin ja Wood Rollon mukaan ammattiharpistin maineelle voi olla haitaksi, mikäli harpisti on ajoitukseltaan myöhässä, on epäviireessä, ei osaa laskea tai seurata lyöntiä, on myöhässä harjoituksista tai ei ole valmistautunut tai harpistilla on huono asenne. He suosittelevat valmistautumaan tai jopa olemaan mieluummin liian valmistautunut kuin liian vähän valmistautunut kaikkiin työtilaisuuksiin, sekä pieniin että isoihin. McDonaldin ja Wood Rollon mukaan huono valmistautuminen voi antaa harpistille huonon maineen, joka saattaa jäädä seuraamaan harpistia pitkäksi aikaa jonkin esityksen jälkeen. (McDonald ja Wood Rollo 2008, 182.)

Harpisti on usein yksinään orkesterissa, eikä kukaan soita välttämättä samaa stemmaa hänen tukenaan. Luultavasti tämä on yksi syistä, joiden takia oman stemman osaaminen ja vastuu korostui kyselyvastauksissa. Oman alueen hahmottamiseen liittyy, että tietää omat tehtävänsä, mutta pyrkii välttämään tarpeettomasti puuttumasta asioihin, jotka eivät koske omaa vastuualuetta. Esimerkiksi muiden virheisiin puuttuminen kuuluu harvoin orkesteriharpistin tehtäviin, koska jokaisella muusikolla on omat vastualueensa. Myös harpun äänenjohtajana toimiessaan pitäisi pyrkiä pysymään kohteliaana ja asiallisena esimerkiksi harppusektion sisäisiä korjauksia tehtäessä.

Virheiden korjaamisessa tavoitteena voi olla yhteinen päämäärä kuten esimerkiksi tasokkaampi lopputulos. Virheistä kannattaa oppia, eikä niitä kannata ottaa henkilökohtaisesti. Kritiikkiä olisi kyettävä ottamaan vastaan ja osattava antaa asiallisesti. Esimerkiksi huutaminen tai henkilökohtaisuuksiin meneminen eivät ole asiallista kritiikkiä.

Taito asettaa tavoitteita, tehdä suunnitelmia ja toteuttaa ne tuo tuloksia. Ammattiorkesterityötä varten harpisti on saattanut tehdä paljon itsenäistä työtä kuten valmistanut oman stemmansa ja hionut soittotekniikkaansa. Hän on ehkä aikatauluttanut harjoitteluaan ja toiminut järjestelmällisesti. Etukäteen tehtävään perehtymien ja tiedonhaku oli mainittu kyselyvastauksissa kahdesti. Tiedonhankinta on olennainen taito uuden oppimisessa. Joskus ei välttämättä riitä, että tuntee vain oman stemmansa vaan olisi hyvä tuntea kokonaisuus, jotta osaa sijoittaa stemmansa osaksi yhteissoitollista kontekstia. Orkesterimuusikon tiedonhankinnassa esimerkiksi kokeneemmalta kollegalta kysyminen voi toimia apuna ongelmatilanteissa. Myös kriittisen tiedonhankinnan taidot ovat tärkeitä.

6.4 YLEISMUSIIKILLINEN TIETOUS

Oman nuotiston ylläpitäminen oli mainittu kerran kyselyvastauksissa. Harpistilla voi olla omassa nuotistossaan esimerkiksi joidenkin usein kysytyjen tai työläiden orkesteriteosten stemmoja valmiilla pedaalimerkinnöillä, jotta hän säästäisi aikaa pedaalien kirjoittamiselta nuotteihin yhä uudestaan. Myös koesoitokirjat voivat toimia materiaalina oman orkesterinuotiston keräämiseksi. Ongelmana orkesterinuotiston ylläpitämisessä voi olla, että orkesterit soittavat paljon ohjelmistoa ja harvalla on tilaa pitää nuotistoa kotonaan. Toisaalta nuotisto voi olla myös sähköisessä muodossa paperisen sijaan.

Oman nuotiston ylläpitäminen liittyy ohjelmiston tuntemiseen. Ohjelmiston tunteminen oli mainittu kolme kertaa. Se voi tarkoittaa muun muassa oman stemman tuntemista, teoksen tuntemista ja teoskokonaisuuksien tuntemista. Länsimaisen taidemusiikin orkesterikirjallisuudessa paljon soitettuja tai merkittävänä pidettyjä tunnettuja teoksia voidaan pitää tietynlaisena länsimaisen taidemusiikin orkesterikirjallisuuden kaanonina. Kirjallisuudessa kaanon tarkoittaa klassikoina pidettyjä teoksia. Harpun orkesterikirjallisuuden kaanoniin kuuluvia teoksia voidaan pitää olennaisina orkesteriharpisteille. Konhäuserin ja Storckin (1994/2012, 5) mukaan heidän kirjaansa

on valittu harpun koesoittopaikkoja, joita merkittävien orkestereiden harpistit ja Saksan harppuyhdistys (saksaksi *Vereinigung Deutscher Harfenisten e.V.*) olivat ehdottaneet osaksi kokoelmaa. Harpistit olivat keskustelleet koesoitto-oppaan mahdollisesta sisällöstä yhdessä Konhäuserin ja Storckin kanssa. Myös Storck ja Konhäuser ovat harpisteja ja harpunsoiton professoreita.

On hyvä muistaa, että orkesterikirjallisuuden kaanoniin kuuluvat teokset voivat laajasti vaihdella muun muassa soittimesta, vuodesta, orkesterista, perinteistä tai maasta riippuen. Esimerkiksi oopperaorkesterissa tarvittavien harppustemmojen kaanon voi olla varsin erilainen kuin vaikkapa viihdeorkesterin harppustemmojen kaanon. Jean Sibeliuksen *Joutsikin* tai *I. sinfonian* harppustemma harvemmin kuuluu harpun koesoitto-ohjelmistoon Suomen ulkopuolella. Koska joidenkin teosten valmistamiseen kuluu enemmän aikaa niiden vaatimustason takia, on koesoittokirjallisuuden kaanoniin päätyneet usein myös haastavana pidettyjä teoksia. Voi olla hyödyllistä valmistaa kyseiset teokset hyvissä ajoin etukäteen, jotteivät ne kuormittaisi arkisempaa työrytmiä. Toisaalta aina voidaan säveltää uusia haastavia teoksia, joten paljon ohjelmistoa soittanut muusikkokin joutuu opettelemaan uusia teoksia.

Musiikillisen kokonaisuuden hahmottaminen oli mainittu kolme kertaa. Mistä teos alkaa, mihin se päättyy, mitä välissä tapahtuu, miksi teos on sävelletty, mikä sen tyyli on ja milloin se on sävelletty, kuka sen on säveltänyt ja missä tilanteessa voivat olla esimerkkejä lukuisista kysymyksistä, joita muusikko pohtii. Kyselyssä oli mainittu tulkintaan liittyviä asioita kuten teoksen musiikillisten linjojen, jännitteiden, tunnetilojen ja karakterien tunteminen sekä sen pohtiminen, mitä musiikilla yritetään välittää. Säveltäjien tyylin tuntemus oli mainittu kerran. Vaikka nuotit voivat sisältää paljon merkintöjä, ovat ne aina tulkinnanvaraisia. Eri säveltäjillä saattaa olla omia tapojaan merkitä asioita ja historian aikana nuotinkirjoitustavat ovat muuttuneet paljon. Merkinnät eivät ole aina säveltäjän itsensä tekemiä vaan voivat olla esimerkiksi kustantajan jälkeenpäin lisäämiä. Nuottimerkinnät voivat sisältää kirjoitusvirheitä tai väärinymmärryksiä. Musiikin historian tuntemus voi auttaa teoksiin perehtymisessä.

Konhäuser ja Storck (1994/2012, 3) antavat ohjeeksi koesoittopaikkoja opetteleville harpisteille, että kirjan orkesteripaikkoja pitäisi sanomattakin selvästi tarkastella suhteessa kyseisen teoksen muodostamaan ympäröivään kontekstiin sekä suosittelvat vahvasti opiskelemaan partituureja ja kuuntelemaan teoksia opiskelun tehostamiseksi. Muun muassa nuotinlukutaito, partituurinlukutaito, musiikinteoria, musiikin historia ja musiikkisanaston tunteminen voivat auttaa tunnistamaan, ymmärtämään ja tulkitsemaan nuoteista saatua informaatiota. Nuottia voi lukea monella tapaa. Sen

lukemisessa voi kiinnittää huomiota niin kokonaisuuteen kuin yksityiskohtiin. Sitä voi tutkailla rytmin tai sävyjen tai eri soittimien, kuulijan, solistin, säveltäjän tai kapellimestarin näkökulmasta. Merkintöjä voi analysoida ja tulkita. Musiikkisanastoa voi kääntää ja tulkita.

Nuotin voi nähdä musiikillisen informaation välittämistapana kirjallisessa muodossa. Nuotin kanssa kannattaa muistaa, että se on pala paperia ellei sitten ole digitaalisessa muodossa ja sen mahdollisuudet välittää informaatiota ovat rajalliset. Vaikka nuotti voi toimia säveltäjän antamana ohjeena, ei se soi itsekseen. Lopulta iso osa musiikillisista asioista tapahtuu orkesterin muusikoiden vuorovaikutuksen kautta ja heidän muodostaessa omat tulkintansa nuotista. Nuotissa ei välttämättä ole mainittu kaikkea tarvittavaa informaatiota jonkin asian toteuttamiseksi ja muusikoiden on osattava tehdä omia päätelmiään ja lisäyksiään epäselviin kohtiin sekä kyettävä kompromisseihin tulkinnassaan.

Musiikinteorian tai -historian tuntemista ei oltu erikseen mainittu harpistien kyselyvastauksissa, mutta ne voivat olla hyödyllinen osa ammattimuusikon yleismusiikillista koulutusta. Esimerkiksi harmoniaoppi tai konsonanssien sekä vahvojen ja heikkojen dissonanssien suhteen analysoiminen ovat muutamia esimerkkejä lukuisista mahdollisista tavoista tutkia ja tulkita musiikkia musiikinteorian kautta.

6.5 TEKNIikka JA SOITTOKUNTO

Kyselyvastauksissa soittotekniikka oli mainittu seitsemän kertaa. Ammattimuusikot voivat tarvita työssään kyselyssä mainittuja soittotekniikkaa, soittotaitoja, soolosoiton osaamista ja soittokuntoa. Orkesterissa tarvitaan soolosoiton lisäksi yhteissoitollisia taitoja. Riittävän äänenvoimakkuuden tuottaminen oli mainittu kaksi kertaa. Laadukkaan puhtaan soinnin tuottaminen oli myöskin mainittu kaksi kertaa. Hyvä tekninen osaaminen voi auttaa muusikkoa selviämään haastavista, raskaista, vaativista ja tiivistähtisistä työtehtävistä. Ergonominen soittotapa voi omalta osaltaan auttaa muusikkoa saavuttamaan pitkän uran.

Ammattiorkesterissa harpistin täytyy usein pystyä tuottamaan laaja määrä erilaista dynamiikkaa. Harpussa lujemman äänenvoimakkuuden tuottaminen tapahtuu kieltä enemmän vetämällä ennen kielen vapauttamista. Pelkistetysti tuottaakseen isomman äänenvoimakkuuden harpisti tarvitsee siis enemmän lihasvoimaa suhteessa hiljaisempaan dynamiikkaan. Koska harpisteja on usein

orkesterissa yksi, olisi orkesterin balanssissa huomioitava harpun maksimiäänenvoimakkuuden realiteetit. Jos harpisti soittaa täysillä jossakin kohdassa, mutta harppu ei kuulu esimerkiksi kapellimestarin mielestä tarpeeksi tekstuurissa, voivat muiden soitinten soittajat korjata balanssia soittamalla hiljempaa. Vastaavasti harpistin kannattaa huomioida, ettei hän peitä muita soittamalla liian lujaa. Ammattiharpistin kannattaa huomioida sävyjä valitessaan myös konserttisalin tai harjoitustilan koko ja akustiikka. Puhallinorkesterissa saattaa tarvita erilaisia sävyjä tai sointeja kuin vaikkapa jousiorkesterissa. Kamariorkesterit ovat kooltaan pienempiä kuin sinfoniaorkesterit, joten niissäkin kokoonpanolla voi olla merkitystä. Mikäli harpisti soittaa barokkiorkesterissa tai orkesterissa on paljon periodisoittimia, voi tämä vaikuttaa myös dynamiikkaan. Esimerkiksi barokkiharpussa on pienempi kaikukoppa kuin moderneissa pedaaliharpussa. Koska moderneissa pedaaliharpussa on pyritty maksimoimaan soittimen kaikukopan koko, ääniala ja äänen voimakkuus, ei modernin harpun ääni välttämättä vastaa periodisoitinten tuottamaa ääntä.

Jotta harpisti ei aiheuttaisi itselleen rasitusvammoja ja kuulovaurioita joutumalla soittamaan orkestereissa aina dynamiikan ylärajoilla, olisi hänen hyvä muistaa, että balanssin tarkkaileminen on osa orkesterin ja kapellimestarin yhteistä vastuuta. Vaikka nuotteihin kirjoitetut dynamiikan sävyt ovat tulkinnanvaraisia ja riippuvat tilanteesta ja tilasta, voi harpisti soittaa suhteellisen hyvällä omallatunnolla hiljaisessa sävyssä silloin, kun nuotissa käsketään soittamaan hiljaa. Mikäli säveltäjä on suunnitellut sävyt tarkkaan, harpun ei välttämättä kuulu tulla esiin kaikissa teoksen kohdissa solistisesti vaan se voi toisinaan olla taustalla ja osana tekstuuria. Harpistin ei myöskään kannata ottaa ylimääräistä stressiä tai aiheuttaa itselleen rasitusvammoja ja kuulovauriota, mikäli muu orkesteri ei ole balanssissa tai kapellimestari ei ymmärrä tarkkailla balanssia ja partituurista löytyvien sävyjen suhteita.

Yksi tärkeä osa muusikoiden työhyvinvointia on kuulosta huolehtiminen ja kuulon suojaaminen. Korvien toimiminen on osa fyysistä soittokuntoa. Orkesterissa työskennellessään muusikot altistuvat toistuvasti ja useiden tuntien pätkissä korkeille desibelimäärille. Monet ammattiorkesterit tarjoavat muusikoilleen ilmaiseksi korvatulppia. Harpistin olisi tärkeää suojata kuuloaan. Harppujen paikka voi olla sinfoniaorkesterissa aivan käyrätorvien vieressä. Harpisti saattaa joutua myös soittamaan orkesterissa lujempaa kuin mikä olisi yksin soittaessa tarpeen. Harpistin korvat kokevat toispuoleista räsitusta, koska oikea korva on lähellä yläkieliä.

6.6 TULKINTA

Kyselyn vastauksissa oli mainittu rikas sävyskaala kuten erilaisten sointien ja karaktäärien tuottaminen kuudessa vastauksessa. Musikaalisuus ja tulkinta oli mainittu kolmessa vastauksessa ja lisäksi oli mainittu oman musikaalisuuden esiin tuominen. Vaikka harpisti voi tulkita ja pyrkiä toteuttamaan säveltäjän ehdottamia sävyjä sekä suhteuttaa niitä muun muassa orkesterin kokoonpanoon, tilaan ja kapellimestarin toiveisiin, on hänellä muilta saamiensa ohjeiden lisäksi mahdollisuus tehdä omia ratkaisujaan ja tuoda omaa musikaalisuuttaan ja tulkintaansa mukaan. Harpisti tekee soittaessaan jatkuvasti valintoja ja tulkitsee esimerkiksi jonkun muun kuten säveltäjän antamaa informaatiota. Omalta tulkinnalta voi olla jopa mahdotonta välttyä, koska ei ole itsestään selvää, mitä nuottien merkinnöillä on tarkoitettu. Voi olla muun muassa mielipiteistä, kulttuurista, tilanteesta ja kontekstista riippuvaa mitä esimerkiksi hitaus, surullisuus tai linnun laulun matkiminen sekä näiden yhdistelmä lopulta tarkoittaa. Voidakseen tuottaa suuren määrän erilaisia sävyjä harpisti tarvitsee teknistä osaamista. Lisäksi hän voi tarvita uskallusta ja solistista rohkeutta tehdä valintoja myös itsenäisesti sekä eri näkökulmista pohtien.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 172) mainitsevat dynamiikan korostamisen värikynillä ja kuvailevat kapellimestareiden käyttävän tätä merkintätapaa partituurin kanssa. McDonald ja Wood Rollo pitävät tärkeänä, että harpisti harjoittelee alusta alkaen oikeissa dynamiikoissa ja sävyissä sen sijaan, että lisäisi sävyt jälkikäteen. He suosittelevat harpisteja testaamaan ja kokeilemaan ennalta, mitkä ovat heidän oman sävyskaalansa rajat soittamalla jonkin saman pätkän peräkkäin eri sävyissä *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f* ja *ff*. Heidän mukaansa tähän harjoitukseen tarvitaan paljon sormien hallintaa ja mielen keskittymiskykyä. He suosittelevat harpisteja äänittämään omaa soittoaan ja kuuntelemaan jälkikäteen, ovatko sävyt oikein sekä kuvittelemaan erilaisissa akustiikoissa soittamista suhteessa sävyihin. Kyselyvastauksissa ei oltu mainittu McDonaldin ja Wood Rollon kuvailemaa dynamiikan harjoittelua tai sen merkitsemistä nuotteihin värikynillä eikä myöskään oman soiton äänittämistä.

McDonald ja Wood Rollo mainitsevat myös, että harpistin tulisi huomioida harpun eri rekistereissä soittaessaan tämän vaikutus dynamiikkoihin. Paksuja metallisia alakieliä saattaa joutua vetämään kovempaa riittävän äänenvoimakkuuden aikaansaamiseksi suhteessa ohuisiin kirkasäänisiin yläkieliin. *Sforzando* -efektin tuottamiseksi he suosittelevat nopeampaa ja tiheämpää *arpeggiota* ja ranneliikkeen käyttämistä sekä ennen *sforzando*-nuottia hengittämistä. (McDonald & Wood Rollo (2008, 172.)

Orkesterisoitossa McDonald ja Wood Rollo suosittelivat harpun äänen suhteuttamista muiden soitinten sointiin ja sävyyn aktiivisesti itseään objektiivisesti kuuntelemalla tai balanssia tarkkaillen:

“Orkesteri- tai kamarimusiikkia soittaessaan muusikon on tärkeää tarkkailla ympäristönsä dynamiikkoja. Ensiksikin muusikon täytyy soittaa kiinteästi ja selkeästi tullakseen kuulluksi. Sekä rytmin että sävelten kuuluvuus ja tarkkuus ovat tärkeitä. Poikkeuksellisen taitava muusikko kykenee siihen sekä myös tarvittaessa maastoutumaan hienovaraisesti muiden soittajien joukkoon.” (McDonald ja Wood Rollo 2008, 172)

McDonald ja Wood Rollo ohjeistavat sovittamaan ja pohtimaan harpun äänen dynamiikkaa kuulijoiden tai kapellimestarin etäisyyden kautta. He mainitsevat, että harpun ääntä voi sähköisesti vahvistaa äänekkäissä ravintoloissa, monien tuhansien paikkojen suuruisissa konserttisaleissa ja tietyissä teoksissa. Yleisenä sääntönä orkesterisoittoon he ohjeistavat soittamaan rikkaasti, ellei muutoin pyydetä ja ymmärtämään, että isossa konserttisalissa vain osa harpun äänestä tulee kuulluksi. (McDonald & Wood Rollo 2008, 172.)

6.7 RYTMİ, TEMPO JA PULSSI

Soittaakseen yhdessä orkesterin muusikoilla on jonkinlainen yhteisymmärrys kunkin teoksen rytmeistä, tempoista, temposuhteista ja pulssista. Nuoteissa mainitut tempo- ja metronomimerkinnot sekä kapellimestarit voivat toimia rajaavina tekijöinä monista eri vaihtoehdoista valittaessa. Orkesterimusikot voivat seurata kapellimestarin antamia tempoja. Kyselyvastauksissa oli mainittu tarpeelliseksi taidoksi orkesteriharpistille tarkka rytminkäsittely. Monet rytmit perustuvat matematiikkaan, joten tarkan rytminkäsittelyn voisi ajatella sisältävän matemaattisia taitoja kuten laskutaitoa, yhteenlaskua ja jakolaskua sekä esimerkiksi teknistä osaamista eli lihasten kykyä toteuttaa tavoitellut rytmit tarkkoina liikkeinä eri nopeuksilla.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 180) kuvailevat rytmin tärkeyttä seuraavasti:

“Yksi musiikkiesityksen tärkeimmistä ominaisuuksista on rytmī. On äärimmäisen tärkeää ymmärtää jokaisen osion rytmī, jakaa pienempiin osiin isot iskut ja kauttaaltaan sisäistää rytmit. Pelkkään korvaan ei pitäisi tukeutua, koska se voi olla

harhaanjohtavaa. Hyvän esityksen ja loistavan esityksen erottaa toisistaan usein rytmisen intensiivisyys. Loistava soittaja voi välittää rytmiä intensiivisesti ja innostuneesti, kun taas hyvä soittaja voi soittaa oikeita ääniä, mutta ilman tätä perustavanlaatuaista rytmistä ja musiikillista intensiteettiä, mikä saa kaksi esitystä kuulostamaan täysin erilaisilta. Rytmien on oltava niin hyvin sisäistettyä, että soittajan on mahdollista soittaa vapaasti ja varmasti.” (McDonald ja Wood Rollo 2008, 180)

Kyselyvastauksissa hyvä rytmittäjä oli mainittu kahdesti. Hyvä pulssin hahmotuskyky sekä käsitys temposta oli myöskin mainittu kahteen kertaan. Rytmittäjä pitää sisällään käsityksen, että henkilö tajuaa rytmejä. Hän kykenee tunnistamaan, toteuttamaan ja käsittelemään niitä. Orkesterimuusikko kykenee työskentelemään rytmin, tempon ja pulssin parissa ja hänellä on rytmistä osaamista, tietoa ja taitoa. Hän kykenee rytmiseen vuorovaikutukseen kollegoidensa kanssa sekä osaa jakaa, seurata ja näyttää rytmejä ja tempoja.

Hyvä ajoituskyky ja tahtien laskeminen oli mainittu kyselyssä kerran. Hyvä ajoituskyky liittyy muun muassa yhteissoiton taitoihin sekä kapellimestarin seuraamiseen. Tahtien laskemisen osaaminen, kapellimestarin lyöntikaavojen ymmärtäminen, seuraamisen ja kuuntelun taidot sekä kollegoiden ja orkesterin tapojen kuten viiveen tunteminen voivat auttaa hyvän ajoituskyvyn löytämisessä. Oma stemma on osattava ajoittaa kokonaisuuteen, joten teoskokonaisuuden ja muiden stemmojen eli kontekstin tunteminen voivat auttaa ajoituksen löytämisessä.

6.8 KAMARIMUSIIKILLISUUS

Kamarimusiikkitaidot ja yhteissoittotaidot mainittiin kymmenessä vastauksessa. Kyky kuunnella toisia mainittiin 11 vastauksessa. Kyky hengittää yhdessä muiden kanssa ja aloittaa yhdessä oli mainittu kolmessa vastauksessa. Kamarimusiikki- ja yhteissoittotaidot voidaan käsittää laajana kokonaisuutena erilaisia taitoja. Kyky hengittää yhdessä, aloittaa ja lopettaa yhdessä, ajoituskyky, kyky kuunnella, seurata ja matkia toisia sekä luoda uutta yhdessä, sosiaaliset taidot, ryhmätyötaitot, johtamistaidot sekä erilaiset harjoittelun, tiedonhaun ja soveltamisen taidot ovat vain muutamia esimerkkejä mahdollisista kamarimusiikillisista taidoista. Kamarimusiikille ja orkesterisoitolle voi olla tyypillistä myöskin musiikillisten roolien vaihtuvuus ja vuorottelu. Koska harpulla voi soittaa melodiaa ja sointuja kuin myös sooloja ja säestystä, olisi harpistin kyettävä vaihtamaan rooliaan

nopeasti ja joustavasti. Kamarimusiikillisten taitojen lisäksi orkesteriharpisti voi tarvita solistisia taitoja.

6.8.1 KAPELLIMESTARIN SEURAAMINEN

Kamarimusiikin ja sinfoniaorkesterimusiikin suurin ero on kapellimestari. Kamariorkesterit saattavat soittaa ilman kapellimestaria ja monet ammattitason orkesterit pystyisivät luultavasti selviämään teoksista ilman kapellimestaria, mutta valtaosalla sinfoniaorkestereista on kapellimestari. Kapellimestari johtaa orkesterin soittoa ja hänellä on valtaa tehdä päätöksiä orkesterin musiikillisista asioista orkesteriharjoituksissa, äänityksissä ja konserteissa.

Kyselyssä oli mainittu kapellimestareiden lyönnin ja eleiden ymmärtäminen, seuraaminen tai tulkitseminen yhteensä 12 kertaa. Orkesterijohdon tekniikan ymmärtäminen oli mainittu kerran ja tulkitsin tämän vastauksen sisältävän ehkä teknisen valmiuden osata itsekin johtaa lyöntikaavoja tuntemalla orkesterijohdon tekniikkaa. Tämä voi olla hyödyllinen pedagoginen taito esimerkiksi opettajalle tai äänenjohtajalle. Harppuopettaja voi opettaa lyöntikaavojen seuraamista oppilailleen johtamalla heidän soittoaan ja vastaavasti oppilaat voivat itse opetella lyöntikaavoja ymmärtääkseen niitä paremmin sekä johtaa ja seurata toisiaan.

Kyselyvastauksissa oli huomioitu kapellimestareiden erilaisuus. Kapellimestareiden erojen ymmärtäminen oli mainittu kerran. Kapellimestarin ohjeiden kuuntelu myös muiden soitinryhmien kohdalla harpun lisäksi oli mainittu kerran. Kuunnellessaan kapellimestarin ohjeita myös muiden soitinryhmien kohdalla harpisti voi esimerkiksi oppia kollegoidensa avulla tai heidän kauttaan. Joskus informaatio voi koskea harpistiakin, vaikka häntä ei mainittaisi erikseen. Orkesterissa oppimista voi tapahtua yhdessä kollegoiden kanssa. Kapellimestari opiskelee partituurin johtaakseen orkesteria. Hän perehtyy kokonaisuuteen ja eri stemmoihin ja välittää sitten keräämäänsä tietoa johtamisellaan orkesterille. Kapellimestarilla voi olla myös taustatietoa esimerkiksi teosten historiasta. Hän saattaa ehkä orkesterin johtamisen lisäksi itsekin soittaa jotakin soitinta, laulaa tai säveltää. Kapellimestari harjoittaa orkesteria, joten hänellä olisi hyvä olla pedagogisia taitoja. Esimerkiksi harjoituksen aikatauluttaminen ja suunnitteleminen sekä erilaiset yhteissoiton harjoitusmenetelmät kuten intonaation kuuntelu soinnun yhdessä virittämisen kautta tai haastavien paikkojen jakaminen pienempiin osiin ja niiden hitaasti soitattaminen voivat olla esimerkkejä kapellimestareiden käyttämistä orkesterin harjoitusmenetelmistä. Kapellimestari tarvitsee myös johtamistaitoja, eikä hän saisi käyttää valta-asemaansa väärin.

6.8.2 LYÖNTIKAAVAT

Vaikka kapellimestareiden tavat johtaa musiikkia voivat vaihdella henkilökohtaisesti, koostuvat ne karkeasti jaettuna usein kahdesta asiasta; tempoa kuvaavista lyöntikaavoista ja tulkinnasta. Lisäksi kapellimestari voi näyttää esimerkiksi lähtöjä. Kapellimestari voi johtaa esimerkiksi puikon kera tai käsillään. Poikkeuksiakin löytyy, ja jotkut kapellimestarit saattavat soittaa tai laulaa itse solisteina samalla, kun johtavat orkesteria. Kullekin länsimaisen taidemusiikin perustahtilajille on olemassa oma vakiintunut lyöntikaavansa. Nämä lyöntikaavat kuvaavat teoksen rytmiä, pulssia ja tempoa. Kapellimestareiden lyöntikaavoihin voi ennen ensimmäistä kertaa orkesterissa soittamista tutustua vaikkapa videon välityksellä. Netissä on olemassa lukuisia ohjevideoita, kuinka kapellimestareiden lyöntikaavat rakentuvat suhteessa tahtilajien sisältämiin iskuihin ja esimerkkejä, miltä lyöntikaavat näyttävät sekä kuinka niitä voi johtaa tai seurata.

Jokaisella kapellimestarilla on oma ainutlaatuinen tapansa johtaa kuten jokaisella muusikolla on oma tapansa soittaa. Kapellimestari voi esimerkiksi näyttää yhdellä kädellä lyöntikaavoja ja käyttää toista kättään, vartalooaan, ilmeitään ja eleitään teoksen tulkinnan kuvailemiseen tai muun informaation kuten lähtöjen näyttämiseen. Hän voi näyttelijän tapaan näyttää ilmeillään (esimerkiksi vihainen tai iloinen) musiikin tunnetiloja. Hän voi esimerkiksi kättään ylemmäs nostamalla näyttää haluavansa orkesterin tai jonkin soitinryhmän soittavan lujempaa tai kättään laskemalla tai pienemmäksi kyyristymällä näyttää haluavansa orkesterin tai jonkin soitinryhmän soittavan hiljempaa. Hän voi näyttää sammutuksia kätensä nyrkkiin sulkemalla. Hän voi näyttää yksityiskohtia tai tanssahdella ympäriinsä tansseihin perustuvien tahtilajien painotuksia korostaen. Hän voi kääntyillä eri suuntiin korokkeellaan ja kävellä joissain määrin eteen- ja taaksepäin. Hän voi kumartua eteen- ja taaksepäin. Hän voi tehdä äkkinäisiä tai rauhallisia liikkeitä. Hän voi viittoa ja tapailla sanoja.

Tulkinnan lisäksi kapellimestari voi näyttää esimerkiksi jotain soittajaa osoittamalla tai katsekontaktin ottamalla lähtöjä eli milloin on kyseisen soittajan vuoro soittaa. Mikäli teoksen nuotteihin on merkitty kaksoisviivoja tai harjoituskirjaimia ja -numeroita, voi kapellimestari näyttää eksyneille muusikoille kätensä ylhäältä suoraan alas nopeasti vetämällä fraasien, kirjainten ja numeroiden vaihdospaikkoja. Tarvittaessa kapellimestari voi yrittää soveltaa ja yhdistellä liikkeitä, jolloin melkein mikä vain liike voi saada uuden musiikillisen merkityksensä, jota orkesterin jäsenet voivat yrittää seurata ja tulkita.

6.8.3 VAIHTELEVAT ROOLIT

Päästääkseen osaksi orkesteria, orkesterimuusikon olisi hyvä osata sulautua osaksi orkesteria seuraavaan ja säestävään rooliin tai toisinaan soitettava solistisesti ja näytettävä lähtöjä. Koska harpisteja on usein yksi, on harpistilla harvoin sektion tuomaa tukea ja turvaa. Harpisti joutuu usein ottamaan vastuuta ja on tavallaan aina jollain tapaa solistisessa asemassa. Toisaalta koska harppu ei suoranaisesti kuulu mihinkään sektioon, harpisti voi joutua orkesterissa työskennellessään tasapainottelemaan ja parhaansa mukaan seuraamaan niin kapellimestaria kuin kaikkia sektioita. Mikäli esimerkiksi vaski-, jousisektio ja kapellimestari ovat kovin erillään, joutuu harpisti tekemään nopeastikin hankalia valintoja. Kokemus voi olla avuksi näiden valintojen tekemisessä ja mitä pidempään soittaa kyseisessä orkesterissa, sitä paremmin voi oppia tuntemaan kollegansa ja kyseisen orkesterin tavat.

Seuraamisen taidoista kyselyssä oli mainittu kerran kyky seurata harpun äänenjohtajaa. Kyky seurata koko orkesteria oli mainittu kolmesti. Ulkoa soittaminen, jotta kykenisi irrottautumaan tarvittaessa stemmasta ja seuraamaan kapellimestaria tai kollegoita oli mainittu kahdesti. Orkesterissa ulkoa soittamisen tavoitteet ja taso voivat olla erilaiset verrattuna soolosoittoon, koska orkesterisoitossa ulkoa soittamisen tarve voi pohjautua seuraamisen tarpeeseen. Tuolloin orkesterimusiikin ulkoaopettelutekniikoissa on mahdollista tukeutua enemmän esimerkiksi muiden stemmojen luomaan kontekstiin perustuvaan oman stemman muistamiseen. Kuulokuva voi tukea muistamista. Myös orkesterisoiton visuaalisuus voi tukea muistamista. Toisaalta ongelmana on, jos jonkin toisen soittimen stemma ei toteudu kuten pitäisi, jolloin muistia tukeva kuulokuva puuttuu.

Näyttämisen taidoista kyselyvastauksissa oli mainittu englanninkielinen sana *cueing* eli kyky näyttää muille soittajille aikomuksensa kuten vaikkapa lähtöjä. Harpistin nuottiin on toisinaan saatettu merkitä apuja (englanniksi *cues*), ja vastaavasti jokin pätkä harpistin stemmasta saattaa lukea jonkin toisen soittimen stemmassa ja olla apuna oikean ajoituksen ja yhteissoiton löytämisessä.

Solistisista taidoista oli mainittu solistinen rohkeus ja kyky soittaa solistisesti ja osana orkesteria. Jälkimmäinen sisältää huomion orkesterisoitossa tarvittavasta kyvystä vaihdella eri roolien välillä. Melodiasoittimien ja säestävien soitinten keskellä luoviminen, mikä oli mainittu kyselyssä kerran, sisälsi myös roolien vaihtelevuutta ja näkökulman, jossa ammattiharpistin olisi osattava tunnistaa musiikillisia rooleja ja antaa tilaa muidenkin soittajien eri rooleille. Suhteellisuudentajuisuus kuten

kyky suhteuttaa oma soitto, harpun soundi ja dynamiikka tilaan ja kokoonpanoon sekä musiikilliseen kontekstiin ja kokonaisuuteen oli mainittu seitsemässä vastauksessa.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 173-174) kuvailevat kirjassaan, että eleiden tulisi aina palvella musiikkia. Niiden tulisi tuntua rennoilta ja luonnollisilta. Heidän mukaansa sormien, käsien, ranteiden ja käsivarsien rentous ja täydellinen liikkuvuus ovat tärkeitä sekä jäykkyyden välttämiseksi että miellyttävän ja miellyttävältä näyttävän taiteellisen lopputuloksen esiin tuomiseksi. He listaavat joukon epätoivottuja eleitä, joita harpistien kannattaisi välttää. McDonald ja Wood Rollo (2008, 173) suosittelevat välttämään käsien yhtäkkistä alas vetämistä, teennäistä käsien ylös nostelua, täysin paikallaan pysymistä, joka voi aiheuttaa jäykän efektin, mutta toimia *non legato*-fraseerauksessa, käsien ja ranteen laiskalta näyttävän alas pudottelun, liian äkillisen takaisin kielille plaseeraamisen (vertaa nieleminen ja nuotin keston liian lyhyeksi laskeminen), jäykkien sormien yhteen puristamisen ja liioitellun suurten eleiden tekemisen. Toivotuiksi eleiksi he listaavat esimerkiksi musiikin siirtymäkohtia toisiinsa yhdistävät, fraseerausta tukevat eleet, jotka lisäävät sujuvuutta musiikin kulkuun. He kuvailevat, että eleet voivat auttaa välittämään musiikkia yleisölle. Eleet voivat välittää tempoja ja niiden muutoksia. McDonald ja Wood Rollo (2008, 174) mainitsevat myös, että eleet voivat vaikuttaa äänen sointiin; esimerkiksi huiluaänissä riittävä käden liike saa huiluaänet soimaan pidempään ja kiinteämmin. He mainitsevat, että teoksen aloittamiseen ja lopettamiseen liittyy myös tärkeitä eleitä. Sammuttamatta jättäminen teoksen lopussa voi McDonaldin ja Wood Rollon (2008, 174) mukaan toimia joissain tietyissä teoksissa dramaattisena efektinä. (McDonald & Wood Rollo 2008, 173-174.)

6.9 NOPEA TYÖTAHTI

Ammattitasolla työtahti voi olla kova, ja harpistit olivat maininneet kyselyssä uuden materiaalin nopean omaksumisen ja *prima vista* -taidot osana orkesterimuusikon työssään tarvitsemia taitoja. *Prima vistaamista* voi harjoitella esimerkiksi päivittäin *prima vistaamalla* pienen pätkän jotakin teosta tai nopeuttamalla nuotinlukuaan erilaisilla analyysitekniikoilla. Omaksuakseen nopeasti materiaalia järjestelmällinen ja suunnitelmallinen lähestymistapa tai oman työn organisointi- ja priorisointitaidot voivat olla avuksi. Harpisti voi esimerkiksi tehdä henkilökohtaisen listan, mitkä kaikki tiedot hän mahdollisesti tarvitsee voidakseen soittaa sujuvasti jonkin teoksen ja poimia jostakin lähteestä kuten nuotista, partituurista tai äänitteestä nopeasti soittoaan varten kaikkein

olennaisimmat tiedot kuten vaikkapa tempot, tahtilajit, rytmit, sävellajimuutokset, pedaalit, sointukuviot, perusrakenteen, fraasit, toistuvat tai poikkeavat rakenteet ja lyhyemmissä *prima vista*-pätkissä intervallit, asteikot, soinnut sekä rekisterin eli ylimmän ja alimman äänen. Hän voi keskittää harjoittelunsa haastavien paikkojen treenaamiseen. Hän voi tutkia partituurista rooliansa ja harjoitella solistiset kohdat eri tavalla kuin yhteissoitolliset paikat. Harpisti voi yhdistää eri harjoittelutekniikoita ja esimerkiksi lukea nuottia, tehdä merkintöjä, kuunnella teosta ja soittaa mukana samanaikaisesti ajan säästämiseksi.

Nopean työtahdin vastineeksi voi olla hyödyllistä osata palautumisen ja levon taitoja. Nopeudellakin on rajansa ja liian tiivis ja raskas työtahti ilman riittävää palautumisaikaa voi olla pidemmän päälle monin tavoin kuluttavaa.

McDonald ja Wood Rollo (2008, 167) suosittelevat keskittymään uuden sooloteoksen opiskelussa heti alusta alkaen oikeiden sormitusten valitsemiseen, oikean rytmin ja oikeiden äänien hitaassa tempossa tarkistamiseen, teoksen jakamiseen lyhyempiin harjoiteltaviin paikkoihin, oikeiden tempojen rakentamiseen tarvittaessa hitaamman harjoittelutempon kautta sekä pedaalikaavioiden merkitsemiseen. He mainitsevat hyvät *prima vista*-taidot osana uuden teoksen oppimistaitoja.

Esiintymistason saavuttamiseksi McDonald ja Wood Rollo (2008, 175) listaavat tärkeiksi tavoitteiksi musiikillisen ilmaisun ja fraseerauksen, vahvan teknisen pohjan, kauniin soinnin, rentouden ja luonnollisuuden, täydellisen rytmisen tarkkuuden ja tempojen hallinnan, tyylin hallinnan, laulunomaisuuden, objektiivisen kuuntelukyvyn, esiintymisvalmiuden ja kommunikaation yleisön kanssa.

6.10 SOITTIMEN YLLÄPITOKYKY

Soittimen eli harpun ylläpitoon liittyvistä taidoista harpistit olivat maininneet kielten vaihtamisen, soittimen säännöllisen huollattamisen, virityskyvyn ja roudaustaidot eli soittimen kuljetustaidot. Suurempia huoltotöitä tai harpun itse huoltamista ei oltu mainittu, mutta toisaalta harpun huoltamista ja rakentamista ei voi Suomen sisällä opiskella vakituisesti missään julkisessa oppilaitoksessa. Pohjoismaissa ei ole markkinoiden isoimpien pedaaliharpun valmistajien tehtaita. Monimutkaisempia tehdaskorjaustöitä varten harppu saatetaan joutua lähettämään ulkomaille

korjaukseen. Harpun omistajan sekä orkestereiden kannattaa varautua vakuutuksella harpun hajoamisen varalta. Säännöllinen huollattaminen voi pidentää soittimen soittoikää.

Harpisti joutuu miettimään lukuisia asioita ennen ensimmäistä orkesterin yhteisharjoitusta. Yksi olennaisimmista asioista heti alkuun olisi varmistaa, onko orkesterilla omaa harppua, jota harpisti voisi lainata vai kuljettaako harpisti oman soittimensa harjoituksiin ja konsertteihin. Mikäli orkesterilla on oma harppu, heillä pitäisi olla siihen myös varakielisetti. Tämäkin on hyvä varmistaa etukäteen.

6.11 SOITTIMEN LAINAAMINEN TAI KULJETTAMINEN

Mikäli orkesterilla ei ole omaa harppua tai varakielisettiä ja harpisti päätyy kuljettamaan oman soittimensa, olisi hyvä sopia orkesterin kanssa harpun kuljetuskulujen korvaamisesta. Olisi tärkeää, että harpistilla tai orkesterilla on voimassa oleva vakuutus soittimelleen. Harpun siirtäminen varsinkin talvipakkasilla Suomessa voi olla vaativaa ja riskialtista puuhaa. Jos kyseessä on kiertue tai kuljetettavat matkat ovat pitkiä, voi myös harkita orkesterin mahdollisuutta lainata lähialueelta jonkun paikallisen harpistin tai paikallisen orkesterin soitinta.

Jos soitinta kuljetetaan pitkiä matkoja pakkassäällä kylmässä paketti- tai rekka-auton tavaratilassa, lentokoneessa tai laivan ruumassa, joissa soitin voi altistua jäätymiselle tai kolhuille, on harpulla oltava sille suunniteltu kuljetuslaatikko. Myös liian kuumat lämpötilat tai muut painavat tavarat harpun ympärillä voivat vaurioittaa soitinta. Mikäli soitinta kuljetetaan auton takakontissa, soittimella olisi hyvä olla vähintäänkin pehmeä kuljetuspussi tai suojapeite. Harppu pitäisi kuljettaa kunkin maan liikennelainsäädännöt huomioon ottaen ja tarvittaessa kiinnittää soitin esimerkiksi kuorman sidontaliinoilla kuljetuksen ajaksi. Kolarin sattuessa kukaan tuskin haluaa saada niskaansa pedaaliharppua. Lisäksi harpun alle ja ympärille voi laittaa jotakin pehmeää kuten patjan tai tyynyjä. Pelkkään kuljetuspussiin pakatun soittimen päälle ei kannata laittaa mitään painavaa.

Jos harpisti päätyy kuljettamaan soitintaan taksilla, voi olla hyödyllistä ilmoittaa asiasta kuskille etukäteen ja tietää tarkalleen oman soittimensa mitat eli pylvään korkeus (autoon lastattaessa soittimen pituus) ja soittimen levein kohta. Jotta pedaalit pysyisivät kuljetuksen aikana ehjinä, kannattaa ne laittaa kuljetuksen ajaksi kuljetusasentoon. Kuljetusasennossa kaikki pedaalit

löysätään ylimpään asentoon eli Ces-duuriin ja pedaalin poljinosat käännetään harpun kaikukopan myötäisesti ylös, jotta ne eivät katkeaisi tai vääntyisi kuljetuksen aikana.

6.12 KÄRRY

Kuljettaakseen pedaaliharppua sujuvasti ja ergonomisesti, harpisti tarvitsee yleensä jonkinlaisen harpun kuljettamiseen soveltuvan kuljetuskärryn. Kuljetuskärryjä löytyy eri hintaisia ja mallisia. Osa on suunniteltu erityisesti harpun portaissa kuljettamiseen, jotkut taittavat kasaan ja ovat säädettäviä sekä osa kärryistä on suunniteltu mahdollisimman kevyiksi. Joissain kärryissä on kuljetushihnat, jotka pitävät soittimen tukevasti paikoillaan. Joidenkin kärryjen pyörät ovat pehmeitä ilmalla täytettyjä kumisia pyöriä ja joidenkin kärryjen pyörät ovat kovia ja kestäviä. Kärryä valitessa olisi hyvä pyrkiä mahdollisimman tasaiseen ja tärinättömään kuljetusvaihtoehtoon, jotta soittimeen ei kohdistuisi jatkuvaa tärinää esimerkiksi mukulakivikadulla kärryllä ajettaessa. Mikäli harpistin kärryissä on ilmalla täytetyt pehmeät pyörät, hän tarvitsee säännöllisesti polkupyörän pumppua. Harppukärryjen ilmalla täytettyihin pyöriin soveltuvia varakumeja voi toisinaan olla mahdollista hankkia polkupyörätarvikeliikkeistä.

Koska kuljetuslaatikko harpun kanssa voi painaa jopa 100kg, on jo laatikkoa valitessa hyvä suunnitella, haluaako sille hankkia erillisen kuljetuskärryn vai mahdollisesti hankkia jo valmiiksi pyörillä varustetun laatikon.

6.13 VARAKIELISETTI

Varakielisetti voi sisältää esimerkiksi 2-4 kappaletta varakieltä jokaista suolikieltä tai *nylon*-kieltä kohden ja vähintään yhden ja halutessaan useamman varakielen jokaista bassokieltä kohden, jotka materiaalinsa ja paksuutensa takia katkeavat harvemmin kuin ohuemmat kielet. Lisäksi varakielisettissä kannattaa olla pihdit vaihdetun kielenpätkän katkaisemiseen ja lyhyitä noin kolmen senttimetrin pituisia kielen solmun ympärille "ankkuriksi" tarkoitettuja paksuimpien suolikielten pätkiä (englanniksi *string anchor* tai *string end*) tai vastaavia eri valmistajien käyttämiä ratkaisuja kuten puupaloja tai nappeja. Ankkurikielenpätkät estävät vaihdettua kieltä liukumasta pois

paikoiltaan ulos kaikukopasta ja nopeuttavat solmun tekemistä, koska harpisti ei joudu käyttämään koko varakielirullaa valtavan solmupallon tekemiseen kielen paikallaan pitämiseksi. Bassokielissä on yleensä valmiina pyöreä huopapala, joka toimii ankkurina. Ankkuripätkiä voi joko ostaa valmiina tai niitä voi valmistaa itse kielenpätkistä. Kun keski-C:n alapuolelta katkeaa jokin paksu suolikieli (esimerkiksi jokin viidennen oktaavin suolikielistä), voi vanhan kielen katkoa pihdeillä noin kolmen senttimetrin pätkiksi ja näin kierrättää vanhat kielet uusiksi ankkuripätkiksi.

Koska osa harpun kielistä voi sisältää luonnonkuitua eli lampaan suolta, ovat ne alttiita kuivumiselle ja lämpötilan vaihdoksille. Siksi varakieliä kuten puista harppuakaan ei saisi säilyttää pakkasessa tai suorassa auringonpaisteessa. Varakielet olisi hyvä säilyttää niiden omissa suljetuissa pusseissa. Kielten tarpeetonta taipumista ja taivuttelua ennen harppuun asettamista olisi hyvä välttää, etteivät ne vaurioidu. Harpun kieliä on nykyisin saatavilla *nylonin*, metallin ja lampaan suolen lisäksi lukuisissa eri materiaaleissa.

6.13.1 KIELTEN VAIHTAMINEN

Kielten vaihtaminen nopeasti on tärkeä taito harpisteille. Kirjassaan McDonald ja Wood Rollo (2008, 8-9) antavat kuvalliset perusohjeet, kuinka harpisti voi vaihtaa kielen harppuunsa. Ensimmäisenä he ohjeistavat poistamaan vanhan kielen. Uusi kieli asetetaan ensin yläkautta ilman solmua kaikukopan reiän läpi ja vasta sitten tehdään solmu. Ohuemmissa kielissä solmuun lisätään tarvittaessa ankkuripätkä. Kieli pujotetaan pedaalihaarukoiden välistä. Pedaalin on oltava kieltä vaihtaessa yläasennossa eli lepoasennossa. Kieli kiristetään paikoilleen ja lukitaan tekemällä viritystapin yläosassa ylimääräinen silmukka tapin ympäri kiertyvän kielen osan alle niin, että kielen kierrokset kulkevat kohti harpun kaulaa, kun kieltä kiristetään, ja ylimääräinen loppuosa kieltä osoittaa pois päin kaulasta. Kieli viritetään halutulle korkeudelle kiristämällä kieltä viritysavaimella. Samalla kieltä voi hellästi sormilla vetämällä venyttää auttaakseen kieltä venymään nopeammin ja saavuttamaan halutun vireen. Ylimääräinen kielenpätkä katkaistaan lopuksi pois. Harppuun vaihdettuja kielten ylä- ja alaosan reunapätkiä ei kannata jättää kaikukopan sisällä tai viritystappien ympärillä liian pitkiksi, jotta ne eivät aiheuttaisi ylimääräisiä särinöitä resonoimalla soiton aikana. McDonald ja Wood Rollo (2008, 8) ohjeistavat ylimääräisten pätkien sopivaksi pituudeksi 1,5 senttimetriä.

Bassokielten vaihtamisessa McDonald ja Wood Rollo (2008, 9) ohjeistavat ensiksi pujottamaan uuden kielen harppuun toisin päin kuin ohuemmat kielet eli alakautta kaikukopan sisältä ylöspäin, koska bassokielet sisältävät usein valmiiksi kieleen kiinnitetyn huopa-ankkurin. Kieli asetetaan

paikoilleen. Ennen kuin kieltä kiristetään, olisi kielelle jätettävä kiristämistä eli kiristämätöntä kieltä olisi kyettävä vetämään sivulle ainakin yhden oktaavin verran eli noin 15 senttimetriä. Bassokielissä yläosan lukituksen tekeminen ei ole tarpeellista kielen paksuuden takia. Kun löysää kiristämistä on jätetty riittävästi, voidaan kieli kiristää lopulliseen korkeuteensa ilman, että se katkeaa. Tämä johtuu siitä, että harpun bassokielet eivät ole materiaalinsa takia yhtä joustavia kuin esimerkiksi *nylon*- ja suolikielit.

6.14 VIRITTÄMINEN

McDonald ja Wood Rollo (2008, 7) mainitsevat erilaisia vaihtoehtoisia tapoja virittää harppua muunkin kuin viritysmittarin avulla. McDonald ja Wood Rollo mainitsevat harpun kielten ääni kerrallaan vertaamisen hyvin viritetyn pianon valkoisiin koskettimiin tai ääniraudan apuna käyttämisen. Esimerkiksi viritysmittarin hajotessa voi olla hyvä osata käyttää vaihtoehtoisia viritystapoja. Ääniraudan avulla virittäessä McDonald ja Wood Rollo suosittelevat ensin keski-c:n yläpuolisen a:n virittämistä samalle korkeudelle kuin ääniraudan antama a. Tämän jälkeen he ohjeistavat virittämään kvintit aavistuksen verran matalammiksi kuin puhtaat kvintit ja oktaavit puhtaiksi: “Fifths should be tuned slightly less than perfect, octaves should be perfect.” (McDonald & Wood Rollo 2008, 7). He antavat lisäksi kaksi nuottiesimerkkiä oktaavi- ja kvinttikulusta ja sointukulusta, joilla harpisti voi tarkistaa soittimensa vireen. McDonald ja Wood Rollo suosittelevat pedaaliharpiteja virittämään harpun Ces-duuriin, koska se vähentää kielten kulumista sillä pedaaliharukat eivät Ces-duurissa viritettäessä paina viritettäviä kieliä. (McDonald & Wood Rollo 2008, 7.)

McDonald ja Wood Rollo (2008, 166) korostavat harpun virittämisen tärkeyttä jokaisen päivittäisen harjoittelutuokion alussa ja suosittelevat vireen korjaamista tarvittaessa kesken harjoittelutuokion. He toteavat, että jos harpisti harjoittelee ja soittaa jatkuvasti epävireessä, hän voi pilata sävelkorvansa eikä kuule enää eroa epävireisen ja viritetyn harpun tai äänen välillä. He suosittelevat myös huomioimaan mahdollisen teoskohtaisuuden virittämisessä, koska useimmat teokset voivat sisältää vireen suhteen joitain erityisvaatimuksia kuten enharmonisia ääniä tai avoimia oktaaveja. (McDonald ja Wood Rollo 2008, 166.)

McDonaldin ja Wood Rollon mainitseman teoskohtaisuuden lisäksi virittämisessä kannattaa huomioida soitinkohtaisuus. Eri valmistajien harpuissa voi olla eri määrä kieliä ja monissa harpuissa ylimmän ja alimpien kielten pedaalihaarukat saattavat puuttua, mikä tarkoittaa, että pedaalihaarukattomat kielet joutuu erikseen virittämään etukäteen jossakin teoksessa tarvittavalle sävelkorkeudelle. [Nettisivuillaan](#) osiossa *Pedal mechanism* Einarsdóttir (2013) kuvailee soitinkohtaisia eroja pedaalimekanismeissa seuraavasti:

“Pedaalimekanismi ei vaihda konserttiharfun kahta alinta kieltä, kontra-C:tä ja -D:tä. Nämä kielet joudutaan virittämään etukäteen viritysavaimella ja niiden vire pysyy muuttumattomana, vaikka D- ja C -pedaaleita painettaisiin. Jossain harpuissa myös ylimmän G-kielen (g^{'''}) pedaalimekanismi puuttuu.” (Einarsdóttir 2013.)

Myös soitinyksilöiden tai orkestereiden välillä on eroja. Muun muassa joidenkin vanhempien harppujen pedaalihaarukat eivät kulumien takia käännä kieliä välttämättä yhtä paljon tai saattavat kääntää kieliä liikaa, mikä voi muuttaa virettä ja viritystarvetta monella tapaa. Uudet kielet tai lämpötila ja kosteus voivat vaikuttaa virittämistarpeisiin. Esimerkiksi uudet kielet laskevat alkuvaiheessa alavireisiksi helpommin, joten jos jokin teos alkaa esimerkiksi pitkällä odottelulla voi uuden kielen virittää etukäteen jonkun verran ylävireiseksi, mikäli arvioi sen laskevan reilusti odottelun aikana. Orkesterissa soittaessaan harpisti voi arvioida orkesterin virettä esimerkiksi kokonaiskuvana tai yksityiskohtien kautta. Vaikka harpisti ei voi virittää soiton aikana, voi hän yhteissoitossa yrittää tarkkailla, arvioida ja ennakoida orkesterin virettä voidakseen säätää harpun virettä kyseiseen orkesteriin, teokseen tai tilanteeseen sopivaksi.

6.14.1 VIRITYSAVAIN

Virittääkseen harpun harpisti tarvitsee viritysavaimen. Viritysavaimia on saatavilla T-kirjaimen ja L-kirjaimen mallisina. Pidempikahvaiset L-avaimet on suunniteltu ergonomisiksi. Joidenkin harppumerkkien virittämiseen soveltuvat vain saman valmistajan avaimet. Viritysavain on hyvä pitää lähettyvillä niin konsertissa kuin harjoituksissa, jotta viritystä pystyy tarvittaessa säätämään. Viritysavainta ei saisi koskaan jättää yksinään kiinni viritystappiin ilman käden tukea, koska avain voi pudota ja aiheuttaa halkeaman kaikukoppaan.

6.14.2 VIRITYSMITTARI

Viritysmittareita on monenlaisia ja ne toimivat harpistin korvien tukena. Viritysmittarisovelluksia on mahdollista ladata jopa puhelimelle. On hyvä tarkistaa ennen ensimmäistä orkesteriharjoitusta, missä vireessä orkesteri soittaa. Viritys riippuu sekä kyseisen orkesterin soitinkokoonpanosta, soitettavasta ohjelmistosta kuin myös harjoitus- ja konserttipaikan lämpötiloista sekä ilman kosteudesta. Useimmiten länsimaisessa taidemusiikissa sinfoniaorkesterit virittävät johonkin vireeseen väliltä $A=440-444\text{Hz}$, poikkeuksena barokkiorkesterit. Myös jotkin teokset voivat sisältää monenlaisia viritystapoja, tekniikoita ja -menetelmiä. Muun muassa urkujen ja pianon kanssa soittaessa voi olla hyvä tarkistaa etukäteen, mihin vireeseen kyseiset soittimet on viritetty. Suuret ja äkkinäiset muutokset harpun virityksessä voivat aiheuttaa räsitusta soittimelle, joten mikäli toivottu vire on kaukana soittimen normaalista virityksestä, olisi harppu hyvä siirtää uuteen vireeseen vähitellen. Harpistin olisi hyvä pitää korvansa auki ja osata ennakoida ja säätää viritystä tilannekohtaisesti. Toisinaan voi joutua hyväksymään, että vire saattaa muuttua ja harpun virittäminen on loputon urakka. Paristokäyttöisen viritysmittarin mukana kannattaa pitää varaparistoja.

6.14.3 VIRITYSMITTARIN MIKROFONI

Orkesteriharpisti virittää soittimensa yleensä etukäteen ennen orkesteriharjoitusta, äänitystä tai konserttia, koska harpun virittäminen vie kielten määrän takia enemmän aikaa suhteessa joidenkin muiden vähempikielisten orkesterisoitinten virittämiseen. Muiden orkesterisoittajien saapuessa lämmittelemään ja aiheuttaessa toisinaan taustamelua virityksen aikana voi harpistin apuvälineenä toimia viritysmittariin kiinnitettävä viritysmikrofoni tai klipsimikrofoni (englanniksi *clip-on pickup*). Mikrofonin välittää harpun ääntä suoraan viritysmittariin. Mikrofonin laitetaan klipsillä harpun kaikukopan sisään ja toinen pää yhdistetään mittariin, jolloin harpisti voi virittää metelistä huolimatta ja mittari voi tunnistaa tarkemmin jopa korkeimmat ja matalimmat harpun äänet. Ennen konserttia voi toisinaan olla mahdollista sopia orkesterijärjestäjän, intendentin tai muun orkesterin vastuuhenkilön kanssa esimerkiksi vartin hiljaisesta hetkestä ennen yleisön saapumista konserttisaliin, jolloin harpisti saa virittää rauhassa. Harpisti voi halutessaan tarkistaa harpun vireen soittamalla hiljaa pari ääntä koko orkesterin yhteisvirityksessä, mutta koska koko harpun virittämiseen kuluu aikaa, kannattaa harpun viritys tehdä etukäteen yhteisen ajan säästämiseksi. Ammattiorkesterin yhteisvirityksestä on myös hyvä tietää, ettei se ole äänekkyysskilpailu, vaan oma soitin pyritään virittämään mahdollisimman vähäeleisesti ja antaen muillekin orkesterilaisille mahdollisuuden kuulla oboen viritysäni ja omien soitinten äänet.

6.15 SÄÄDETTÄVÄ TUOLI

Ammattiorkesteri järjestää useimmiten muusikoilleen tuolit ja nuottitelineet. Harpistin ergonomian ja työhyvinvoinnin kannalta olisi tärkeää, että tuolin korkeutta pystyisi säätämään. Soittimen koon takia erikokoiset soittajat tarvitsevat erikorkuisen tuolin. Tämä olisi hyvä huomioida myös koesoittoja järjestäessä, jolloin tarjolla kannattaisi olla esimerkiksi valmiina useita erikorkuisiksi säädettyjä tuoleja tai nopeasti hissimekanismilla säädettävä pianotuoli. Myös erilaisilla harppumalleilla soittaessaan harpisti voi tarvita säädettävän tuolin, koska erilaisten harpunvalmistajien soittimet voivat olla mittasuhteiltaan erikokoisia.

6.16 MUUT APUVÄLINEET

Toisinaan harpisti saattaa tarvita lisäapuvälineitä kuten nuottivalon tai erikoistekniikoiden tuottamiseen ja harpun preparointiin tarvittavia välineitä. Mikäli harpisti tarvitsee erikoisefektien tuottamista varten apuvälineitä, on hyvä varoa, ettei välineitä tiputa tai että ne eivät vahingoita harppua. Jos apuvälineitä on erityisen paljon, niille voi varata vaikkapa erillisen telineen tai tuolin, jotta niitä voi poimia kesken teoksen käyttöönsä ergonomisesti. Esimerkkiä voi hakea muun muassa lyömäsoittajilta, jotka voivat joutua yhden teoksen aikana käsittelemään ja soittamaan lukuisia eri instrumentteja.

Sormien ihon hajoamisen varalta harpisti voi halutessaan ottaa mukaan harjoituksiin rullan pehmeää ihoteippiä tai laastarin. Sormien ihon hajoamista tai rakoille menemistä voi ennaltaehkäistä käyttämällä esimerkiksi huopaplektraa paljon *glissandoja* sisältävissä teoksissa. Fyysisen soittokunnan kuten sormien ihon kovettamisen voi tehdä suunnitelmallisesti ja kasvattamalla harjoittelumääriään säännöllisesti ja hyvissä ajoin ennen tavoitekonserttia niin että iho vahvistuu, muttei päädy repeämispisteeseen. Lisäksi kynsisakset, -viila tai -leikkuri kannattaa pitää mukana.

Taskulamppu voi olla apuna kielten vaihtamisessa pimeissä tiloissa kuten orkesterimontussa. Harpun puhdistamista varten voi käyttää muun muassa pehmeää kangasta, pehmeää paperia tai tarvittaessa vaikkapa puhdasta pehmeäkarvaista sivellintä, jolla voi harjata pölyä pois pedaalikoneiston ympäriltä. Karheat materiaalit ja jotkin kemikaalit voivat vahingoittaa harppua. Varakielikassissa olisi hyvä olla pihdit bassokielten katkaisemiseksi sekä ankkuripätkiä.

6.17 ERILAISTEN SOITINTEN HALLINTA

Erilaisten harppumallien soittaminen oli mainittu kerran kyselyvastauksissa. Harpistin voi olla hyödyllistä opetella soittamaan monilla erilaisilla harpuilla. Erilaisten harppumallien ja -merkkien välillä voi olla paljon eroja esimerkiksi mittasuhteissa. Myös soitinyksilöiden välillä on eroja.

Konhäuser ja Storck (1994/2012, 5) antavat harpun orkesterikoesoittoa järjestäville tahoille muistutuksen, että harpistit monien muiden soittimien soittajista poiketen joutuvat soittamaan tuntemattomalla soittimella koesoittoissa. He muistuttavat, että harput on rakennettu eri tavoin. Kaikukoppa voi olla leveä tai kapea ja ennen kaikkea seitsemän pedaalia on säädetty eri tavoin eri soittimissa. He kuvailevat, että tämän seurauksena voi olla haastavaa soittaa ensimmäisellä yrityksellä paljon pedaalinvaihtoja sisältäviä orkesteripaikkoja kuten Richard Wagnerin *Valkyyria*-oopperan *Taikatulikohtausta* tai Maurice Ravelin *Tziganen* kadenssia koesoitto-soittimella. He suosittelevat riittävän harjoitusajan tarjoamista koesoitto-soittimella kaikille koesoittoon osallistuville. (Konhäuser & Storck 1994/2012, 5.)

Harpistin kannattaa olla uuteen orkesteriin saapuessa ajoissa paikalla, jotta hän ehtisi muun muassa virittää tai tutustua vieraaseen soittimeen. Mikäli harpisti tuo oman soittimensa paikalle, soittimen purkamiseen kuljetuspeitteistä ja -laatikosta kannattaa varata riittävästi aikaa. Jos kyseessä on orkesterin oma harppu tai lainasoitin, hyvissä ajoin paikalle saapuneella harpistilla on paremmat mahdollisuudet tutustua soittimeen, tarkistaa soittimen toiminta ja tarvittaessa vaihtaa puuttuvat kielet. Esimerkiksi loman aikana soittamattomina olleista harpuista saattaa puuttua lukuisia kieliä.

On orkestereiden vastuulla huollattaa säännöllisesti omia harppujaan pitääkseen ne soittokelpoisina mahdollisimman pitkään ja mikäli niissä ilmenee vikoja, lähettää ne korjattavaksi. Harpistin on hyvä pitää orkesterin harpusta työpäivän aikana mahdollisimman hyvää huolta. On hyvä pitää silmällä, että harppu ei ole riskialttiissa paikoissa tai tilanteissa, joissa se voi likaantua, kaatua, pudota tai kolhiintua kuten esimerkiksi päivän päätteeksi ilman peittoa nuottitelineiden ympäröimänä lavan reunalla. Harpistin olisi suositeltavaa pitää kätensä puhtaana, jottei harppu likaannu. Jotkin vahvat väriaineet tai hajut voivat imeytyä harpun puuhun. Työskentelyn päätteeksi harpistin kannattaa tarkistaa lainaharpun siisteys. Pölypeiton käyttäminen auttaa suojaamaan harppua auringolta, lialta, tahroilta ja naarmuilta sekä vähentää pölyn kertymistä koneistoon esimerkiksi pedaalahaarukoiden ympärille. Runsas pöly voi aiheuttaa muun muassa särinöitä.

6.18 LÄMMITTELY JA VILVOITTELU:

Ackermann, Kenny, Driscoll ja O'Brien (2015, 6) antavat kirjassaan ohjeita, kuinka orkesterimuusikot voisivat pitää paremmin huolta terveydestään, He suosittelevat muusikoita lämmittämään ennen soittamista ja vilvoittelemaan (englanniksi *cooling down*) konsertin jälkeen.

Lämmittelyä he kuvailevat seuraavasti:

“10-15 minuuttia suuria ja rauhallisia vartalon, käsivarsien ja jalkojen liikkeitä puoli tuntia ennen harjoituksia tai esitystä on suositeltavaa yhdistettynä nopeaan ylävartalon lämmittelyyn ennen soittamista. Fyysiseen lämmittelyyn voi myös sopivasti yhdistää mielikuvaharjoittelua- ja valmistautumista kuten hidasta rytmissä hengittämistä, mielikuvia tai myönteisiin ajatuksiin keskittymistä.” (Ackermann, Kenny, Driscoll & O'Brien 2015, 6)

Vilvoittelua on kuvailtu seuraavasti:

“Esityksen päätyttyä on vilvoittelun aika. Vilvoitteluksi suositellaan laajoja ja rauhallisia liikkeitä, kuten lämmittelyssäkin, mikä auttaa verenkiertoa virtaamaan väsyneiden lihasten läpi poistaen kuona-aineita ja uusien energiavarastoja.” (Ackermann, Kenny, Driscoll & O'Brien 2015, 6)

Lämmittely ja vilvoittelu lisäävät Ackermannin, Kennyn, Driscollin ja O'Brienin mukaan verenkiertoa lihaksissa. Lämmittely valmistaa kehoa fyysisiin aktiviteetteihin ja verenkierto kuljettaa happea ja ravinteita lihaksiin. Vastaavasti vilvoittelussa verenkierto kuljettaa pois väsyneistä lihaksista kuona-aineita ja täydentää energiavarastoja. (Ackermann, Kenny, Driscoll & O'Brien 2015, 6.)

Harppu on painava ja iso soitin ja mikäli soitintaan joutuu itse siirtämään, olisi tärkeää pitää huolta kehonsa ja lihastensa kunnosta sekä osata ergonominen nostotekniikka.

6.19 VENYTTELY

Ackermann, Kenny, Driscoll ja O'Brien (2015, 7) ohjeistavat kirjassaan välttämään venyttelyä ennen konserttia tai harjoittelua, koska se rentouttaa lihaksia, mutta he suosittelevat kahdesti viikossa venyttelyä lämmittelyn jälkeen notkeuden ylläpitämiseksi. He suosittelevat asteittaista venytystä ja venytysliikkeessä pysymistä noin 30 sekuntin ajan rauhallisen hengityksen kera. Venytyksen kuuluisi heidän mukaansa tuntua lihaksessa, mutta sen ei pitäisi aiheuttaa kipua. (Ackermann, Kenny, Driscoll & O'Brien 2015, 7.)

7 TULOKSET

Kyselyyn tulleiden vastausten perusteella voidaan todeta, että Suomessa työskentelevillä ammattiharpisteilla on paljon tietoa ja osaamista erilaisista orkesterisoiton harjoitusmenetelmistä sekä ammattiharpistin orkesterityössä tarvitsemista taidoista. Tätä tietoa harpistien orkesterisoitosta voi esimerkiksi tekemäni kyselyn tapaan tai muilla tavoin kerätä, tutkia, luokitella, vertailla, analysoida ja soveltaa. Tätä tietoa voitaisiin mahdollisesti käyttää erilaisten pedagogisten menetelmien kehittämiseen. Tutkielman tieto voisi laajentaa ymmärrystä harpistien orkesterityöstä, harjoittelu- ja työtavoista, orkesterityön vaatimuksista ja työn määrästä.

Tutkielman aikana ilmeni monenlaista tietoa kyselyvastausten kautta ja tutkielmassa esitetty tieto osoittaa, että soittaakseen harppua ammattiorkesterissa harpistit tarvitsevat monenlaisia taitoja ja harjoitusmenetelmiä. Osaa näistä taidoista he eivät välttämättä tarvitse tai käytä soolosoitossa ja soolosoittaminen oli vain mainittu osana näitä lukuisia taitoja. Siksi vanhakantainen käsitys, että orkesterisoitto olisi jotenkin yksinkertaisempaa tai vähemmän vaativampaa kuin soolosoitto, ei pidä tutkielmani tiedon näkökulmasta paikkaansa, koska orkesterisoitto voi olla eri tavalla vaativaa ja monimutkaista. Soittaakseen ammattiorkesterissa harpistille ei riitä pelkkä soolosoiton osaaminen vaan hänen on jotain kautta opittava muitakin kyselyssä mainittuja taitoja. Tutkimukseni osoittaa, että harpistit käyttivät monia erilaisia harjoitusmenetelmiä orkesteriteosten valmistamiseen ja orkesterisoiton oppimiseen. Näitä menetelmiä voisi mahdollisesti hyödyntää orkesteripedagogiikassa. Orkesterisoiton harjoittelun ja opettamisen tarvetta sekä mahdollisuuksia

voisi pohtia musiikin oppilaitoksissa ja harpistien koulutusta suunnitellessa. Vaikka en käsitellyt teoksessani koesoittoja ja orkesterisolistina soittamista, voisi näitä näkökulmia mahdollisesti vertailla tutkimustyöni tulosten kanssa. Harpistien kyselyyn listaamia ammattiorkesteriharpistin tarvitsemia taitoja voisi esimerkiksi vertailla suhteessa koesoittojen mittaamiin taitoihin ja pohtia, mittaavatko koesoitot tarpeeksi tosielämän orkesterityössä tarvittuja taitoja kuten vaikkapa sosiaalisia taitoja ja olisiko koesoittoja tarpeen uudistaa vaikkapa kohti yhteissoitollisempaa näkökulmaa.

Tutkimustyötäni lukiessa on hyvä pitää mielessä vastausten tulkinnanvaraisuus ja tarkastella työtä kriittisesti. Joskus oli haastavaa arvioida, milloin vastauksessa oli kuvailtu samaa ilmiötä ja milloin kyseessä oli ehkä jokin eri ilmiö. Myös tapani listata vastauksia ei välttämättä anna tarpeeksi huomiota koko vastauksen luomalle ympäröivälle kontekstille, minkä takia kyselyvastaukset on liitetty sellaisenaan tutkimustyön loppuun. Kyselyvastauksissa vastaajat eivät olleet esimerkiksi priorisoineet tarvittavia taitoja tärkeysjärjestykseen tai asettaneet harjoitusmenetelmiä loogiseen ajankäyttölliseen järjestykseen tai tilanteesta riippuvaan tarpeellisuusjärjestykseen. Toisaalta heillä oli mahdollisuus ilmaista itseään hiukan vapaammassa muodossa eli auki kirjoitetun vastauksen kautta kuin esimerkiksi suosikkimenetelmien numerojärjestykseen asettamisen sijaan. Esimerkiksi jos he olisivat saaneet nuottiesimerkkejä, jotka heidän kaikkien olisi pitänyt kuvitella valmistavansa, olisivat vastaukset saattaneet erota jonkin verran. Toisaalta silloin vastaukset olisivat saattaneet liittyä vain kyseisissä esimerkeissä tarvittavien taitojen nimeämiseen, joten päädyin suosimaan avoimempaa vastausmahdollisuutta, jossa kirjoittaja sai muotoilla vastauksensa itse.

On hyvä muistaa, että kysymyksien asettelu voi vaikuttaa vastauksiin. Kirjoittajan oma näkökulma ja tausta voivat vaikuttaa lähteiden tulkintaan. Suomessa työskentelevien harpistien määrä ja kyselyyni vastanneiden harpistien määrä on maailmanlaajuiseen harpistien yhteisöön verrattuna suhteellisen pieni. Kaikki harpistit, joille kysely lähetettiin, eivät vastanneet kyselyyn. Pyrin löytämään kaikkien mahdollisten Suomessa työskennelleiden täysi-ikäisten harpistien yhteystiedot kyselyyn, mutta on vaikea arvioida, kuinka paljon Suomessa on harpisteja ja aina on mahdollista, että joukossa on joitain harpistien yhteisöstä täysin eristäytyneitä harpisteja, joiden olemassaolosta ei ole yhteisön sisällä varmuutta. Jos kyselyn olisi halunnut lähettää laajemmalle joukolle harpisteja, sitä olisi saattanut joutua laajentamaan Suomen ulkopuolelle, koska yhteystietoja ei ollut saatavilla enempää. Tarkoituksena oli keskittyä tässä työssä Suomessa työskentelevien tai työskennelleiden harpistien orkesterityön tutkimiseen.

Tutkimustyöni keskittyy suomalaisiin ammattiorkestereihin eikä välttämättä vastaa Suomen ulkopuolisissa orkestereissa tapahtuvaa toimintaa. Työssäni ei ole myöskään eroteltu tarkasti ammattitason kamari-, barokki-, puhallin-, jousi-, viihde- tai sinfoniaorkestereita, koska kyselyssä ei oltu erikseen eroteltu näitä. Toisaalta olen pyrkinyt huomioimaan tämän monipuolisuuden aihetta pohtiessani, vaikka tutkielma on melko sinfoniaorkesterikeskeinen. Työssäni kuuluu myös pelkästään harpistien näkökulma, mutta sitä voitaisiin ehkä verrata jonkin toisen soittimen soittajien tai vaikkapa kapellimestareiden näkökulmiin orkesterisoitosta. Harpistit voisivat toisten soitinten soittajien käyttämien harjoitusmenetelmien avulla laajentaa käyttämiensä harjoitusmenetelmien kirjoa ja toisin päin. Toisaalta soitinkohtaisuus liittyy vahvasti joihinkin menetelmiin ja esimerkiksi pedaalien merkitseminen tuskin on huilistille tarpeen. Toki huilisti voi toisinaan huomioida orkesterityössä myös harpistia, mikäli harpisti tarvitsee lisää aikaa pedaalien vaihtamiseen ja vastavuoroisesti harpisti voi huomioida huilistia, mikäli huilisti tarvitsee lisää aikaa vaikkapa hengittämiseen.

Harjoitusmenetelmistä kannattaa huomioida myös tilanne- ja henkilökohtaisuus. Lukija voi valita omaan orkesterityöhönsä hyödyllisiksi kokemiaan menetelmiä, mutta on tärkeää huomioida, että kaikki menetelmät eivät välttämättä sovellu kaikkiin tilanteisiin. Myös vaatimukset eri orkestereissa ja tilanteissa voivat vaihdella ja taiteeseen liittyviä asioita ei voi aina mitata tarkoilla mittareilla tai mittayksiköillä.

Haluan työlläni avata harpistien näkökulmaa orkesterin osana. Tutkimustyöni on eräänlainen puheenvuoron avaus ja samalla kunnianosoitus Suomessa työskentelevien harpistien työlle ja osaamiselle, jota harvoin tutkitaan ja tuodaan esille.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Ackermann, Bronwen J. ja Dianna T. Kenny, Tim Driscoll sekä Ian O'Brien. *Sound Practise - Health Handbook for Orchestral Musicians*. 2015. The University of Sydney. Verkkolähde <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://creative.gov.au/wp-content/uploads/2021/07/SoundPractice-WHS-handbook-orchestral-musicians.pdf&ved=2ahUKEwiwz7mbqKmHAXzGhAIHVP1AroQFnoECA8QAQ&usg=AOvVaw0XAIPDf0pPuz1QdyaKrx2c> [tark.4.8.2024].

Anttila, Eeva. *Koko koulu tanssii!!– Kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä*. 2013. Teatterikorkeakoulun esittävien taiteiden tutkimiskeskus. Verkkolähde https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/6065/Acta_Scenica_37.pdf?sequence=1&isAllowed=y [tark.27.8.2024].

Konhäuser Ruth ja Helga Storck. *Orchester Probespiel: Harfe -Sammlung wichtiger Passagen aus der Opern- und Konzertliteratur*. 1994/2012. SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz.

McDonald, Susann ja Linda Wood Rollo. 2008. *Harp for Today: A Universal Method for the Harp*. Music Works: Harp Editions.

Verkkolähteet

Einarsdóttir, Gunnhildur. *Harp Notation*. Verkkolähde <https://harpnotation.com/> [tark.29.7.2024].

LIITTEET

Kyselyvastaukset

1. Harjoitteletko orkesteristemmoja itsenäisesti ennen ensimmäistä harjoitusta?

Kaikki vastaajat (18 kappaletta) vastasivat kysymykseen kyllä.

2. Mitä harjoitusmenetelmiä olet käyttänyt orkesteristemmojen valmistamiseen? Kuvaile menetelmiä.

S1) Samoja menetelmiä kuin soolorepertuaarissakin mutta sen lisäksi materiaalien kuuntelu.

S2) Joskus kuunnellut ko teoksesta tallennuksia. Muuten noudattanut tempomerkintöjä.

S3) Kuuntelen teoksen stemman tai partituurin kanssa jos mahdollista, teen tarvittavat merkinnät stemmaan ja esimerkiksi tunnisteita muilta soittimilta jos teos on vaikeasti seurattava, harjoittelen vaikeimmat kohdat erikseen, soitan äänitteen kanssa jos sellainen on olemassa.

S4) Tutustun teokseen kuuntelemalla sen, mikäli mahdollista. Pedaaleja merkitessä tulee jalkojen koreografia mietittyä. Hyvät sormitukset ja käsien jaot voivat helpottaa elämää huomattavasti. Joitain stemmoja täytyy opetella pitkään, kuin uutta kappaletta tai etydiä. Jotkut stemmat ovat teknisesti helppoja, mutta niiden vaativuus onkin yhteissoitossa tai kyseiseen musiikkiin soveltuvan soittotyylin löytämisessä. Elävien säveltäjien kanssa voi päästä/joutua hiomaan harppustemmaa paremmin soittimelle istuvaksi. Stemmaa voi joutua sovittamaan soitettavammaksi esim

enharmonioiden avulla. Yleensäkin oman soittokunnan hyvä ylläpito edesauttaa myös orkesteristemmojen omaksumisessa.

S5) Jokapäiväisten sormiharjoitusten/etydien jälkeen stemman harjoittelua metronomin avulla hitaasta nopeampaan, kunnes oikea metronomimerkintä tulee hallituksi. Joskus taas kappaleen kuuntelu esim. levyltä ja sen mukaan soitto, kun tempo on ”saavutettu”.

S6) Metronomi - varautuminen erilaisiin tempoihin, erilaiset harjoitukset mahdollisten teknisten haasteiden selättämiseksi, mahdollisimman monien eri levytysten kuuntelu, partituurin tutkiminen.

S7) Ulkoaopettelu, metronomin kanssa soittoa, äänitteen kanssa soittoa.

S8) Oma tekninen treeni ja stemman harjoittelu, soiton ylläpito sormiharjoituksin ja sooloin, teoksen kuuntelu jos mahdollista, nauhan kanssa soittaminen jos tarve.

S9) Teosten kuuntelu, soittoharjoittelu, perehtyminen säveltäjän ajatteluun, orkesteripartituurin lukeminen.

S10) Riippuu toki paljon stemmasta, mutta metronomin kanssa harjoittelu on aina vakio. Lisäksi äänityksen ja/partituurin kanssa harjoittelu, vaikeamman tekstuurin jakaminen pienemmiksi paloiksi

tai sointukuvioiden työstäminen esim secco- tai rytmiharjoituksin. Pedaalikohtien harjoittelu erikseen, jne.

S11) Teoksen kuuntelu, eri sormitusten ja artikulaatiotapojen kokeilu oikean fraseerauksen, soinnin ja tempon saavuttamiseksi, soiton puhtauden tarkkuutta särinöittä, sammutuksien huomiointi, sointisävyjen valinta sooloissa/duoissa: minkä soittimen soinnin kanssa yhtenäistä sointikuvaa tavoitella, tarvittavat enharmoniset sävelet orkesterissa kantavan äänen saamiseksi, metronomin kanssa harjoittelu, eri rytmikuvioilla harjoittelu hyvän äänenlaadun saamiseksi jokaisella sormella.

S12) Kirjoitan iskuja tahtien sisälle ja soitan nauhan päälle.

S13) Itsenäinen harjoittelu, orkesteriosuuden kanssa harjoittelu netin avulla (spotify ym).

S14) Hitaasti ja tempossa. Kuulokkeiden kanssa orkesteristemma korvissa. Riippuen stemman teknisestä vaikeudesta, harjoittelen vaikeita stemmoja hitaasti lämmittelyn yhteydessä.

S15) Pöytätyöskentelyä, stemman lukemista äänitteen kanssa, soittamista ja taukojen laskemista metronomin kanssa.

E1) Reading the music first, sight reading, listening and practicing.

E2) Playing the part with metronome and sometimes with recording

E3) Karaoke with recordings, studying orchestral score, listening recordings, writing in cues.

3. Mitä taitoja ammattiharpisti tarvitsee työskennelläkseen orkesterissa?

S1) Prima vista, kamarimusiikin taidot, orkesterijohdon tekniikan ymmärtäminen.

S2) Yhteissoittokykyä, toisen/toisten kuuntelua, kapellimestarin lyönnin seuraamista/ymmärrystä, ko musiikin tuntemusta, oman stemman osaamista, tarvittavaa teknistä osaamista ja tarpeellisen äänen voimakkuuden esiin saattamista.

S3) Yhteistyötaitoja ja toisaalta oman alueen hahmottamista, kykyä seurata ja tulkita kapellimestaria ja mahdollisesti harpun äänenjohtajaa, kykyä keskittyä ja olla läsnä, johtamistaitoja ja kokemuksen tuomaa varmuutta, luottamusta, kykyä hengittää yhdessä orkesterin kanssa, kuunnella, suhteuttaa oma soitto ja dynamiikka tilaan ja kokoonpanoon, ottaa vastuuta, reagoida nopeasti odottamattomiin tilanteisiin, paineensietokykyä, sekä tietenkin teknistä soittotaitoa ja

valmiuksia (eli riittävää aiempaa kokemusta) uuden materiaalin tarpeeksi nopeaan omaksumiseen, oman työskentelyn priorisointi- ja organisointitaitoja.

S4) Yhteistyökykyä. Yhteissoittotaitoa. Koko orkesterin jatkuvaa tarkkaavaista seuraamista, jotta tietää minkä soitinryhmän tai soitinkulun yhteyteen oma osuus kulloinkin kuuluu. Kapellimestarin pienienkin eleiden seuraamista. Tarkkaavaisuutta, vaikka kapellimestari puhuisi toiselle soitinryhmälle - neuvot voivat koskea myös harpistia ja olla hyödyllisiä. Oman soittotaidon ylläpito ja omien stemmojen huolellinen osaaminen ovat tietenkin ensisijaisen tärkeitä. Kollegoiden ammattitaidon arvostusta ja kunnioittamista. Välillä pitkienkin odottelujen sietämistä. Silloin voi vaikka nauttia kuuntelemalla muiden musisointia. Soittimen hyvä ylläpito, eli kielten vaihto ja muu huolto säännöllisesti, sekä hyvässä vireessä pito, tekee työskentelystä miellyttävämpää, kun saa soittaa hyvällä työvälineellä. Roudaustaidotkaan eivät ole turhia.

S5) Stemman hallinta/osaaminen, kapellimestarin seuraaminen, tahtien laskeminen, muiden soittajien kuunteleminen, dynaamisten merkintöjen toteuttaminen ja kyky ottaa vastaan ohjeita.

S6) Hyvän perustekniikan ja yhteissoittotaidon. Nopean reagointikyvyn. Tärkeä on kyky lukea erilaisia kapellimestareita. Taidon sopeutua sekä soiton että sosiaalisten tilanteiden suhteen.

S7) Erinomaiset soittotaidot, ohjelmiston hyvä tuntemus jo etukäteen, oma nuotisto (tosin tämä ei ole taito), esiintymisvarmuus, ulkoasoittamisen taidot, sosiaaliset taidot toimia yhdessä muiden soittajien ja hallintohenkilöstön kanssa, taito lukea tilannetta ja toimia sen mukaan, taito seurata kapellimestaria ja hänen eleitään.

S8) Kuuntelu, yhteistyö yli stemmarajojen, oma vastuunkanto, vahva tekninen osaaminen, oman musikaalisuuden esiintuominwn, vahva etukäteen perehtyminen tehtävään, henkinen kantti paineessa, oman vahvuuden tunteminen eli varmuus.

S9) Teknisen soittotaidon lisäksi tarvitaan hyvää yhteissoittotaitoa (muiden kuuntelu ja oman soiton suhteuttaminen kokonaisuuteen), taitoa lukea kapellimestaria, sekä uskallusta ja kykyä ottaa musiikillista vastuuta. Oman stemman lisäksi on tunnettava kokonaisuus; musiikilliset linjat ja jännitteet; mitä musiikilla yritetään välittää, mitkä ovat tunnetilat ja karakterit joita soittoon ladataan.

S10) Hyviä kamarimuusikon korvia, taitoa hengittää puhaltajien kanssa ja poimia seurattava stemma/seurattavat stemmat orkesterikudoksesta. Taitoa luovia melodiasoittajan ja muiden säestävien soittimien "keskellä". Hyvää rytmittäjää ja rikasta sävyskaalaa, taitoa värittää harpun soundi niin, että se istuu kulloiseenkin kudokseen - välillä solistisesti ja toisinaan orkesterin sisäiseksi väriksi.

S11) Soivaa, puhdasta ja suoraa äänen ytimeä muodostuvaa kantavaa sointia kaikissa voimakkuuksissa. Tarkkaa rytminkäsittelyä ja joustavuutta yllättävissä tilanteissa. Kollegoiden ja kapellimestarin seuraamisen taitoa. Ystävällisen ja kunnioittavan vuorovaikutuksen taitoja. Nöyryyttä ja inhimillisyyttä itseä ja kollegoita kohtaan muusikon täydellisyyttä tavoittelevassa työssä. Taitoa ottaa vastaan kritiikkiä ja etsiä kompromissia. Anteeksiantamisen ja virheistä oppimisen taitoa. Taitoa ja kykyä kiittää ja kannustaa kollegoita. Taitoa antaa kehon ja mielen levätä!

S12) Hyvä rytmitaju, kaunis ja joustava (=on erilaisia soundeja) soundi, toisten kuunteleminen, diplomatia.

S13) Hyvä yhteissoittokyky, tarkkaavaisuus, sopeutumiskyky ja sosiaaliset taidot.

S14) Yhteistyökyky/kamarimusiikki

Solostinen rohkeus

Musikaalisen kokonaisuuden hahmottaminen

Dynamiikkojen hahmottaminen omassa soittimessaan

Erialaisten harppumallien soittaminen

Asiallisuus ja tilannetaju

Nuotinlukutaito/musiikkisanasto

Vastuullisuus ja kompromissit

Tiedonhaku ja omatoimisuus

S15) Hyviä vuorovaikutustaitoja, järjestelmällisyyttä, kykyä aikatauluttaa harjoittelu.

Kamarimusiikillisia kuuntelutaitoja, säveltäjien tyylien tuntemusta, hyvää pulssin hahmotusta.

E1) Sense of tempo, quick adaptation, listening, nice scale of sounds, characters and dynamic, nerves.

E2)

1. mastering well solo harp
2. experience in chamber music, listening, playing and starting together, cueing for other players
3. experience in looking and understanding different conductors and following conductors hand
4. score reading and listening, understanding the harp parts place and function in the full orchestral score context

E3) Good timing, trustworthy ear, flexibility. being 'independant' from your part (so there is time to look the conductor)