

**Kromaattinen kantele mahdollisuuksien pelikenttänä:
käsikirja säveltäjille**

Hedi Viisma

**Kromaattinen kantele mahdollisuuksien pelikenttänä:
käsikirja säveltäjille**

EST- julkaisusarja 46

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2019

Ohjaajat:

MuT Assi Karttunen, Sibelius-Akatemia

MuT Annikka Konttori-Gustafsson, Sibelius-Akatemia

Kustos:

MuT Päivi Järviö, Sibelius-Akatemia

Kirjallisen työn tarkastajat:

FT Pekka Jalkanen

MuT Eija Kankaanranta, Sibelius-Akatemia

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteellinen jatko-tutkinto, kirjallinen työ

EST-julkaisusarja 46

Kannen suunnittelu: Jan Rosström

Kannen kuva: Harri Anttila

Taitto: Hedi Viisma

Paino: Unigrafia Oy

Helsinki 2019

ISSN 1237-4229 (painettu)

ISSN 2489-7981 (pdf)

ISBN 978-952-329-122-5 (painettu)

ISBN 978-952-329-123-2 (pdf)

Tiivistelmä

Taiteellisen jatkotutkintoni aiheena on kromaattisen kanteleen soittotekniikan tutkiminen ja kehittäminen. Soittotekniikan kehittämiseen olen pyrkinyt laajentamalla soittotekniikan repertuaaria, sovittamalla ohjelmistoa sekä tilaamalla uusia teoksia säveltäjiltä. Tutkimukseni perustuu laajalti omaan keholliseen kokemukseeni ja tietooni. Johtopäätösteni sanallistaminen on ollut keskeinen tavoite tässä tutkimuksessa.

Tutkintoni viiden konsertin kokonaisuus sisälsi uusia sävellyksiä kromaattiselle kanteleelle kuudelta eri säveltäjältä. Yhteistyö on synnyttänyt soittotapoja, jotka pyrkivät toteuttamaan säveltäjän mielikuvia. Soittajana ja opettajana pidän tärkeänä, että lähtökohtana olisi löytää toteutettavissa olevaa ilmaisua – aina löytyy keino, jolla päästään vähintäänkin hyvin lähelle säveltäjän toiveita. Soittajan ei pidä koskaan asettaa itselleen rajoitteita liittyen soittimen mahdollisuuksiin. Todennäköistä on, että sekä kanteleensoittajat että konserttiyleisö yllättyvät positiivisesti kanteleen monipuolisuudesta.

Tutkintokonserteissani esitin myös kahdeksan uutta sovitusta kromaattiselle kanteleelle. Oman soittotekniikkani kehitystä on erityisesti laajentanut kromaattisen ranskalaisen impressionistisen musiikin tutkiminen ja soittaminen. Myös tiivis yhteistyö soitinrakentajien kanssa on ollut osana tätä kehitystä: jatko-opintojeni aikana on tilaustyönä valmistunut uusi kromaattisen kanteleen malli (Koistinen, 61-kielinen kromaattinen kantele 2010). Uusi suurempi instrumentti on avannut ovia repertuaarille, joka aiemmin on jäänyt perinteisen kanteleen ulottumattomiin. Laajempi rekisteri antaa lisävälineitä myös säveltäjille. Koska tällä hetkellä maailmassa on vain yksi 61-kielinen kromaattinen kantele, olen pyytänyt säveltäjiä tarjoamaan vaihtoehtoisia ratkaisuja myös pienemmälle kantelemallille.

Kirjallinen työni keskittyy ensisijaisesti kromaattisen kanteleen käyttömahdollisuuksien kuvaamiseen. Näin pyrin auttamaan uuden repertuaarin säveltämistä. Mitä säveltäjän olisi hyvä tietää säveltäessään kanteleelle? Olen

jakanut kanteleen soittotekniikat vaatimustasonsa mukaan kolmeen eri luokkaan: perustasoon, keskitasoon ja ammattitasoon. Tämän jaottelun tarkoituksena on antaa säveltäjälle mahdollisuus hahmottaa ja valita kappaleensa vaikeustaso. Yksi tavoitteistani tohtorintutkimnon suorittamiselle onkin ollut se, että tulisi mahdolliseksi säveltää uutta materiaalia kanteleensoiton opetuksen käyttöön. Toivon että tämän käsikirjan avulla säveltäjä löytää välineitä oman mielikuvituksensa ruokkimiseen.

Abstract

The subject of my doctoral studies is the exploration and development of playing technique on the chromatic kantele. In pursuit of this goal, I have worked to expand the instrument's repertoire by arranging works for other instruments, as well as commissioning new works specifically for the chromatic kantele. The research component is broadly grounded in my own performance experience and physical awareness so-called practice-led research, with the central aim of accurately verbalizing the conclusions drawn from this process.

The series of five concerts has included new works for chromatic kantele by six different composers. These collaborations have yielded new performance techniques in the realization the composers' concepts. As a performer and teacher, I always emphasize as an important starting point working toward practical solutions, and responding to the composer's expressive and technical aims in the closest possible manner.

In my doctoral concert series, I have also performed eight new arrangements for chromatic kantele. My own technique has expanded greatly through the adaptation through the analysis and performance of the highly chromatic French Impressionist repertoire. Close collaboration with instrument makers has also been central to this development. My degree studies have led to the construction of a newly commissioned chromatic kantele design, the Koistinen 61-string chromatic kantele (2010). This new instrument, with its expanded range, has opened the door to repertoire previously unattainable to the traditional chromatic kantele. As this instrument is currently the only example of its kind, I have asked composers to also provide solutions for smaller kantele models where possible, in order to increase the reach of their new works.

My written thesis focuses primarily on the technical capabilities of the chromatic kantele. I have divided the kantele's playing techniques into three separate categories – beginner, intermediate and advanced –with the aim of allowing composers to develop an awareness of the difficulty level of their works. One of my secondary goals during my degree studies has been to encourage the composition of works aimed at improving the technique of players at the student level. It is my hope that this handbook will provide composers with the knowledge of the instrument's wide range of possibilities, thus giving them the means to follow their creative imagination to its fullest extent in writing for the chromatic kantele.

SISÄLLYSLUETTELO

1	Esipuhe	10
2	Käsitteistä	13
3	Kromaattinen kantele	14
3.1	Historia	14
3.2	Rakenne	15
3.3	Soittamisesta	18
3.3.1	Käden ulottuvuus ja intervallit	19
3.3.2	Sammuttaminen	22
3.4	Nuottien kirjoittaminen	23
3.4.1	Kielten sammuttaminen	23
3.4.2	Huiluäänet	23
3.4.3	<i>Arpeggiot</i>	24
3.4.4	<i>Glissandot</i>	24
4	Soittotekniikat	26
4.1	Perustaso (opetusta n. 1–7 vuotta)	26
4.1.1	Soitto- ja artikulaatiotavat	28
4.1.2	Sävellajit, intervallit ja soinnut	28
4.1.3	Melodia ja säestys	29
4.1.4	Dynamiikka	30
4.1.5	Huiluäänet ja <i>glissandot</i>	32
4.2	Keskitaso (opetusta n. 8–11 vuotta)	33
4.2.1	Polyfonia kanteleella	34
4.2.2	Viides sävel soinnuissa	36
4.2.3	<i>Arpeggiot</i>	37
4.2.4	<i>Legaton</i> ja intervallien soittamisen suhde	38
4.3	Ammattitaso	39
4.3.1	Kanteleensoiton sointivärit eli <i>timbret</i>	39
4.3.2	Konserttikanteleen soittotekniikan soveltaminen kromaattisen kanteleen soittossa	45
4.3.3	Soittotekniikan kehitystyö: lyöntinäppäily	46

4.4 Muita soittoteknisiä huomioita	47
4.4.1 Kerroksellisuudesta kantelemusiikissa	47
4.4.2 Huiluäänten soittaminen ja korukuviot	49
5 Claude Debussyn <i>Suite Bergamasque</i> -sovituksesta kanteleelle ja sovituksen tekniset ratkaisut	50
5.1 Teoksen yleisesittely	50
5.2 I osa, <i>Preludi</i>	52
5.3 II osa, <i>Menuet</i>	58
5.4 III osa, <i>Clair de lune</i>	68
5.5 IV osa, <i>Passepied</i>	72
6 Säveltäjien huomioita työskentelystä kanteleen kanssa	81
Lähteet	89
Liitteet	92
5 jatkotutkintokonserttia	92
Englanninkieliset säveltäjättekstit	94
Claude Debussy <i>Suite Bergamasque</i>	98

1 Esipuhe

Kantele on sekä Viron että Suomen kansallissoitin. Kanteleen modernit versiot ovat kehittyneet vanhasta kansansoittimesta, mutta kromaattinen kantele on itsessään nuori soitin. Vaikka kanteleen sukulaissoittimia löytyy ympäri maailmaa, kromaattinen kantele on ainutlaatuinen: sitä soitetaan ja opetetaan tällä hetkellä vain Virossa.¹ *Kantele*-sanalle ei ole myöskään virallista käännöstä englanniksi. Sanakirjoista voi löytää vastineeksi nimen *zither*. Nimitys viittaa kanteleen tapaisiin soittimiin, joille on yhteistä laatikko ja kielet, mutta *zither*-nimen voi helposti sekoittaa sitra-soittimeen.² Siksi käytän kromaattisesta kanteleesta englanniksi termiä *chromatic kantele*.

Kromaattisia kanteleita rakennetaan tällä hetkellä vain Suomessa ja Virossa, mutta soitinmalli on saavuttanut kiinnostusta myös muualla maailmassa. Konserttikantele on tehnyt läpimurron esimerkiksi Japanissa, missä kanteleesta innostunut entinen pianonsoiton opettaja Mitsuko Sato on luonut oman 35-henkisen kanteleluokan. Yhteensä Japanissa opettaa tällä hetkellä kanteleensoittoa 5–6 opettajaa, ja siellä järjestetään myös paljon kantelekonsertteja ja kantelekoulutuksia. Lisäksi japanilaiset soittajat osallistuvat Suomessa järjestettäville mestarikursseille.³

Olen kanteleensoittaja ja kanteleensoitonopettaja ja ollut vuosikymmeniä aktiivisesti mukana kanteleen kehittämisessä. Yhteistyössä soitinrakentajien kanssa olen auttanut kehittämään uuden isomman kromaattisen kanteleen mallin, joka antaa mahdollisuuksia soittaa laajempaa repertuaaria.⁴ Soittajana ja opettajana kehitän jatkuvasti kanteleen soittotekniikkaa sekä sovittamalla musiikkia että tilaamalla uusia teoksia säveltäjiltä. Lähtökohdakseni olen ottanut pyrkimyksen aina toteuttaa musiikin edellyttämät haasteet ja säveltäjän toiveet uusien soittotapojen kehittämisen

¹ ”Kaikkialla maailmassa on sellaisia kielisoittimia, joissa kielet ovat vaakatasossa eikä niiden alla ole otelautaa, toisin sanoen, kullakin kielellä on vain yksi ääni.” (Jalkanen, Laitinen, Tenhunen 2010, 17)

² Sitra (saks. *Zither*, ital *cetra*) on soitin, jolla usein tarkoitetaan Etelä-Saksassa ja Itävallassa käytettävää laatikko-osaa, jossa kaikulaatikon yli on pingotettu tavallisesti 5 melodiakieltä (baijerilainen, wieniläinen) ja 24–37 sointujen mukaan viritettyä säestyskieltä. (Virtamo 1992, 38).

³ Mitsuko Sato, sähköpostikeskustelu 18.6.2018.

⁴ Kyseessä on Otto Koistisen rakentama 61-kielinen kantele, jossa on täyden viiden oktaavin ulottuvuus. Tällä hetkellä tämä on vielä ainoa sen kokoinen kromaattinen kantele. Soitin on valmistunut vuonna 2010.

kautta. Tutkimukseni lähestymistapa on taiteilijalähtöinen ja perustuu pitkälti omaan kokemukseeni kanteleopettajana ja kanteleensoittajana. Tutkimustani voisikin kuvata sanalla *practice-led research*. Kirjallinen työni tukeutuu myös minua edeltävien kanteleensoittajien Ritva Koistisen (2016) ja Eija Kankaanrannan (2009) tohtorintutkinnon kirjallisiin töihin. Soittajille ja säveltäjille suunnattuja oppaita ovat kirjoittaneet myös Mikko Raasakka (2005), Veli Kujala (2010) ja Pasi Hirvonen (2006). Pysin lähestymään kanteleen soittotekniikoita pedagogisista lähtökohdista. Jaan soittotekniikat kolmeen osaan, jotta säveltäjä voisi arvioida, missä vaiheessa opintoja soittajan voisi edellyttää pystyvän tiettyyn soittotapaan.

Kromaattisen kanteleen opetus perustuu enimmäkseen suullisesti ja kuulonvaraisesti jaettuun tietoon. Virossa kromaattisen kanteleen soittoon on tehty kansallinen opetussuunnitelma, jota käytetään edelleen viitekehystenä, mutta esimerkiksi yksityisissä kouluissa ei tarvitse noudattaa tätä viitekehystä.⁵ Pyrkimykseni on antaa säveltäjälle työvälineet kappaleen vaikeusasteen päättämiseen, jotta säveltäjä voisi arvioida teosta säveltäessään, pystyykö sitä soittamaan musiikkikoulutasoinen opiskelija vai ammattimuusikko. Oppilaiden kehitys on tietysti yksilöllistä, ja lopullisen päätöksen teoksen haasteista joutuu tekemään opettaja. Silti säveltäjä voi määrittää teoksen vaikeusasteen ainakin yleisellä tasolla.

Kromaattisen kanteleen opetus kehittyy jatkuvasti. Kirjallinen opetusmateriaali on kuitenkin hyvin vähäistä, ja kuten aikaisemmin todettiin, opetustapa perustuu suulliseen ja kuulonvaraiseen opetukseen sekä muusikon kokemukseen. Mallia otetaan toisista soittimista: opetuksessa käytetään paljon esimerkiksi pianolle tarkoitettuja opetusmateriaaleja. Esimerkiksi Carl Czernyn (1791–1857) pianoetydit sopivat hyvin kanteleella soitettavaksi. Kromaattisella kanteleella on kasvavassa määrin myös originaalirepertuaaria, kuten ammattitasolle sävellettyä ohjelmistoa, sillä ammattimuusikot tilaavat yleensä teoksia itselleen tai omille yhtyeilleen. Lapsille ja nuorille suunnattua kantelemusiikkia onkin huomattavasti vähemmän. Uutta musiikkia syntyy jonkin verran, mikäli säveltäjällä on suora yhteys kanteleensoittajaan. Näissä tilanteissa säveltäjän kanssa käydään tyypillisesti suullisesti läpi kanteleen rakenne ja soittotavat. Kappaleen valmistuttua siihen tehdään yhdessä soittajan kanssa tarvittavat muutokset, mikäli jokin paikka

⁵ Suullinen tiedonanto Anna-Liisa Eller 19.05.2018.

teoksessa on kohtuuttoman hankala tai jopa mahdoton toteuttaa. Näissä tapauksissa syntyy musiikkia kuitenkin enimmäkseen ammattitason soittajille, eivätkä nämä teokset sovellu kanteleensoiton alkeisopetukseen.

Työni onkin tarkoitettu ensisijaisesti säveltäjille. Keskeisiä kysymyksiä ovat: Minkälaisia mahdollisuuksia kromaattinen kantele tarjoaa? Mitkä ovat sen vahvuudet ja ominaisuudet? Lapsille sävelletty kantelemusiikki olisi hyvinkin tervetullut täydennys opetusmateriaaleihin.

Koska kouluissa ja eri maissa on erilaiset opetussuunnitelmat ja koulutusjärjestelmät, olen jakanut kanteleensoiton osaamisen kolmeen, koulukohtaisista opetussuunnitelmista riippumattomaan tasoon: perustasoon, keskitasoon ja ammattitasoon. Perustasoon luokittelen soittajat, jotka ovat soittaneet 1–7 vuotta, keskitasoon 7–11 vuotta soittaneet ja ammattitasoon yli 12 vuotta soittaneet kanteleensoittajat. Määrittelen jokaisen tason tarkemmin sitä käsittelevän alaluvun alussa. Pyrin työssäni antamaan säveltäjälle yleiskuvan soittajan kyvyistä oppimisen eri vaiheissa.

Tavoitteenani on, että kun säveltäjä kuulee kantelemusiikkia internetissä tai levytyksissä, hän voi löytää soittimesta myös kirjallista materiaalia. Säveltäjä voi siis kirjoittaa musiikkia kanteleelle ilman, että tutustuu soittimeen soittajien välityksellä. Säveltäjät etsivät jatkuvasti uusia ääniä, värejä ja keinoja ilmaista itseään. Työni kautta pyrin näin antamaan heille siihen lisämahdollisuuksia.

Lopuksi haluaisin esittää kiitokseni erityisesti Els Roodelle. Ilman häntä meillä ei nyt olisi kromaattista kanteletta soittimena, kromaattisen kanteleen soittajia, opettajia eikä opetusta. Hän on kromaattisen kanteleen äiti. Häneltä olen saanut myös arvokkaimman neuvon liittyen opettajana olemiseen: opeta niin, että oppilaasi pystyvät soittamaan tulevaisuudessa paremmin kuin sinä itse koskaan. Olen saanut paljon apua työni ja tutkintoni loppuunsaattamiseen myös ohjaajiltani Assi Karttuselta ja Annikka Konttori-Gustafssonilta.

2 Käsitteistä

Kaikki kuvaukset kanteleesta ja sen soittamisesta on tässä tutkimuksessa esitetty soittajan näkökulmasta: kertoessani esimerkiksi, että bassokielet ovat alempana, tarkoitan bassokielten olevan lähempänä soittajaa. Lähtökohtani on sama kuvatessani myös vasemman ja oikean käden soittoasentoja. Yleensä vasen käsi soittaa alempaa ja oikea käsi ylempää nuottiviivastoa. Kun siis kerron oikean käden soitosta, puhun ylemmällä nuottiviivastolla olevasta sävelkulusta. Joskus kädet menevät ristiin, esimerkiksi kun vasen käsi hyppää ylös soittamaan korkeammalta kuin oikea käsi tai päinvastoin, mutta tällöin tuon selvästi esiin, mistä nuoteista on kyse. Kanteleessa sormitus määritellään siten, että peukalo on sormi numero yksi ja pikkusormi numero viisi.

Kun puhun nuoteista H ja B, tarkoitan, että B on alennettu H. Jazz-musiikissa ja englannin kielessä käytetään merkkejä B ja B_b. Tässä työssä pitäydyn kuitenkin H ja B- nimitysjärjestelmässä.

Oktaaveista puhuessani käytän työssäni seuraavanlaista oktaavialojen merkintätapaa: Suuri oktaaviala merkitään suurella kirjaimella ja pieni oktaaviala pienellä kirjaimella. Lisäksi yksiviivainen oktaaviala merkitään pienellä kirjaimella ja numerolla 1, ja vastaavasti seuraava oktaaviala numerolla 2.

Nuottiesimerkkejä hyvin toimivista elementeistä kantelemusiikissa nostan esiin vain osasta kromaattisen kanteleen alkuperäisohjelmistoa. Kyseessä olevat teokset olen itse tilannut ja soittanut tohtorintutkinnon yhteydessä. Koska kirjallinen työni on sivumäärältään rajallinen, tuon esiin vain rajatun määrän kromaattiselle kanteleelle sävelletystä musiikista, vaikka muutakin toimivaa ohjelmistoa toki löytyy.

3 Kromaattinen kantele

3.1 Historia

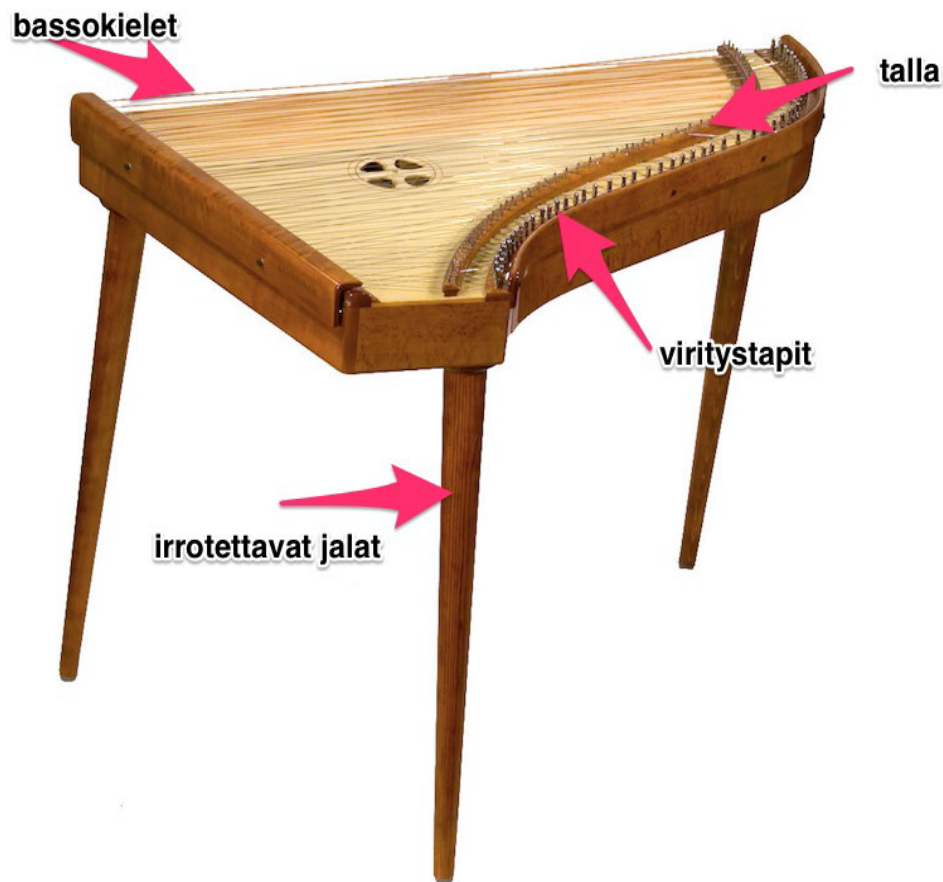
Kromaattisen kanteleen kehitti Virossa 1952 valgamaalainen Väinö Maala, ja kanteleita ryhtyi valmistamaan *Estonia Klaverivabrik* (Estonia-pianotehdas). Kanteleen ulottuvuus oli kolme ja puoli oktaavia (46 kieltä), ja kanteleita valmistui pianojen ohella noin kymmenen kappaletta vuodessa. Soitinta kutsuttiin alun perin täyskromaattiseksi kanteleeksi; nimitys johtui aikaisemmista soitinrakennukseen liittyvistä kokeiluista, joiden puitteissa soittimeen oli lisätty vain muutamia, yksittäisiä kromaattisia kieliä. Nämä kokeilut eivät kuitenkaan saavuttaneet pitempää suosiota, koska ne tarjosivat vain vähäisiä mahdollisuuksia soittaa monentyypistä musiikkia. Täyskromaattisessa kanteleessa kielet oli sen sijaan viritetty kokonaan puolisävelasteikon mukaisesti. Uutta soitinmallia ryhtyi soittamaan ja opettamaan Els Roode (1934), joka oli saanut koulutuksensa Virossa Eik Toivin (1903–1993) oppilaana ja sen jälkeen Latvian Musiikkikonservatoriossa.

1990-luvun loppupuolella *Estonia Klaverivabrik* päätti lopettaa kromaattisen kanteleen rakentamisen tuotannollisen kannattavuuden takia. Els Roode löysi apua Suomesta, soitinrakentaja Otto Koistiselta (1925).⁶ Tällä hetkellä kromaattisia kanteleita rakentavat kantelerakentaja Rait Pihlap Virossa ja Koistinen Kantele Oy Suomessa.

Tallinnan Musiikkiakatemiassa aloitettiin kanteleensoitonopettajien ammattiopetus vuonna 2002. Kromaattisen kanteleen ammattisoittajia on nykyisin parisenkymmentä ja oppilaita pari sataa; kanteleen alkeisopetusta tarjotaan Virossa ympäri maata noin kymmenessä eri kaupungissa ja yli 20 koulussa. Vanhat pianotehtaan kanteleet ovat edelleen käytössä, ja tarve uusille soittimille on suuri.

⁶ Els Roode sähköpostihaastattelu 17.3.2018.

3.2 Rakenne

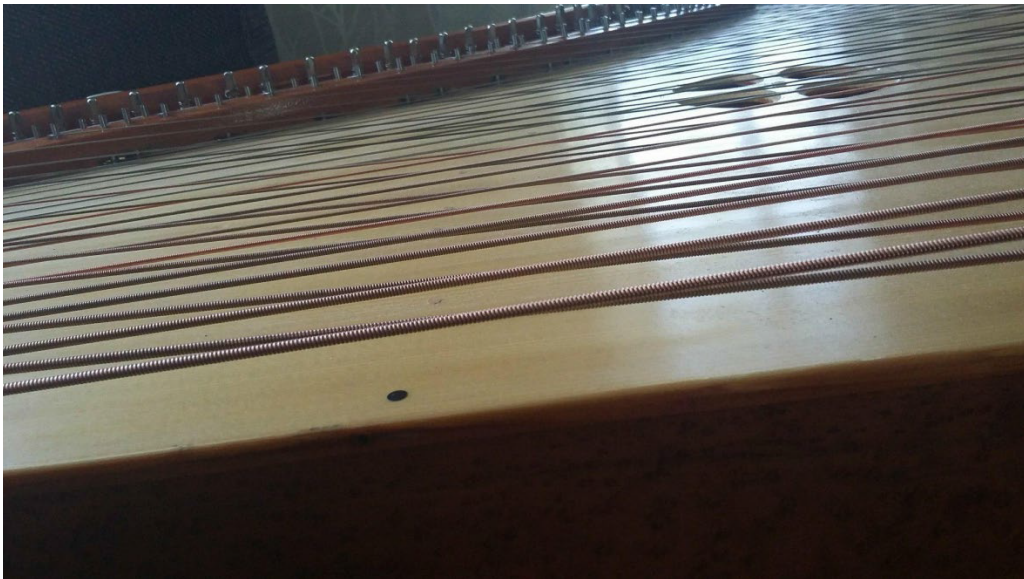


Kuva 1. Kromaattisen kanteleen rakenne. Kuvassa on 61-kielinen kromaattinen kantele.

Vanhoissa Estonia-pianotehtaan kromaattisissa kanteleissa on 46 kieltä ja soittimen ulottuvuus on kolme ja puoli oktaavia (c–a3). Koistinen Kantele -soitinrakentamo on rakentanut hieman isompaa kantelemallia, jossa on 50 kieltä (As–a3). Kaikki ammattisoittajat soittavat tällä hetkellä isompaa 50-kielistä mallia. Erikoistilauksestani yksi kantele on rakennettu myös täyden viiden oktaavin ulottuvuudella, ja siinä on 61 kieltä (C–c4).

Kromaattisella kanteleella on alle ruuvattavat jalat, jolloin ei ole tarvetta erilliselle soittopöydälle. Soittimen saa myös kätevästi joko kovaan tai pehmeään kantolaukkuun. Kanteleen mitat ovat 99 x 57 cm, ja se painaa laukkuineen mallista riippuen noin 15–21 kg.⁷ Kanteleen kaikukoppa on rakennettu erilaisista puulajeista. Metallia soittimessa ovat vain kielet, kielinastat ja viritystapit. Viritystapit ja kielinastat ovat karkaistua terästä. Ylärekisterissä kielet ovat metallia, bassokielissä pohjalangan ympärille on punottu kuparia. Estonia-pianotehtaan kromaattisissa kanteleissa käytettiin samoja kieliä kuin pianoissa.

Kielet on pingottu siten, että diatoniset sävelet laskeutuvat soittimen oikealta reunalta ylhäältä alas vasemmalle ja kromaattiset sävelet soittimen vasemmalta reunalta alas oikealle. Tällöin kromaattinen sävelasteikko sijoittuu soittimen keskelle samaan tasoon.



Kuva 2. Kielten asettelu kromaattisessa kanteleessa.

⁷ Mitat on otettu 61-kielisestä kromaattisesta kanteleesta. Kromaattinen kantele on yleensä kooltaan hieman pienempi, mutta ei olennaisesti.

Kanteleen vasemmassa reunassa on talla. Talla lisää soittimen äänenvoimakkuutta ja auttaa saamaan kielet kahteen tasoon.



Kuva 3. Kromaattisen kanteleen talla.

Kieli kiinnittyy oikean reunan tapista tallan kautta (joko tallan yläpuolelta tai alapuolelta) soittimen vasemmalle puolelle viritystappiin. Kantele viritetään nykyään yleensä viritystasoon $a_1 = 442\text{Hz}$. Tämä viritys sopii kielten jännityksen mukaan parhaiten Koistinen Kanteleen rakentamiin soittimiin. Aikaisemmin kanteleita on viritetty myös viritystasoon $a_1 = 440\text{Hz}$.

Kanteleita viritettiin pitkään korvakuulolta. Ensimmäisen kromaattisen viritysmittarin Els Roode (katso lukua 3.1 Historia) sai vasta vuonna 1989.⁸ Kanteletta pystyy viritämään erilaisiin vireisiin, jos ne eivät poikkea normaalisti käytössä olevasta

⁸ Els Roode sähköpostihaastattelu 17.3.2018.

virityksestä kovin paljon. Jotta soitin pysyisi hyvässä vireessä, sen on oltava samassa vireessä useita päiviä. En suosittele soittamaan samassa konsertissa samalla soittimella esimerkiksi eri vireissä olevia teoksia. Puusoittimena kantele reagoi myös lämpötilaan. Soitin ei pysy vireessä, jos se viritetään kylmässä tilassa ja sitten viedään soitettavaksi lämpimään paikkaan. Hyvälaatuinen kromaattinen kantele pysyy kuitenkin melko hyvin vireessä, ja sen virittäminen kuluu ammattilaiselta enintään kymmenisen minuuttia.

3.3 Soittamisesta

Kromaattista kanteletta soitetaan yleensä sormenpäillä. Bassokielet ovat lähempänä soittajaa, joten soittaja istuu kanteleen pidemmän reunan äärellä. Lähtökohtaisesti oikea käsi soittaa ylempänä ja vasen käsi alempana.

Soittoalue kromaattisella kanteleella on enimmäkseen soittimen keskiosan kohdalla, missä kielet ovat lähes samassa tasossa. Soittoalueen valinta johtuu äänenlaadusta: tavoitteena on pehmeä ja voimakas sointi, mikä saavutetaan parhaiten soittamalla kielen soivan pituuden keskeltä. Sointiväriä on mahdollista myös muuttaa vaihtamalla soittokohtaa kielellä. ”Pienetkin kosketuksen ja soittokohdan muutokset voivat vaikuttaa kielen värähtelykäyttäytymiseen ja sitä kautta soinnin muodostumiseen”, kuvailee Arja Kastinen soittokohdan merkitystä (Kastinen 2000, 75). Kun soittaa lähempänä tallaa, missä kieli on kireämpi, myös sointiväri muuttuu terävämmäksi ja äänenvoimakkuus hiljenee.



Kuva 4. Alempana olevia kieliä on vaikea saada näppäiltyä puhtaasti soittimen reunoilta.

Lähellä tallaa soitettaessa ja näin saatavaa äänensävyä nimenomaan tavoiteltaessa pitää kuitenkin muistaa, että diatonisen C-duuriasteikon tuottavat kielet sijaitsevat soittimen oikeassa reunassa ylemmällä tasolla, kun taas vasemmalla puolella ylätasolla sijaitsevat ne kielet, jotka tuottavat juurisävelten kromaattiset muunnokset. Alempana olevia kieliä on hankala näppäillä varsinkin nopeassa tempossa (kuva 4).

Tallan toiselta puolelta soittaminen on mahdollista sekin. Tallan toisella puolella kielet ovat kuitenkin erittäin kireällä, jolloin sormilla näppäillen ei ole mahdollista saada voimakasta ääntä.

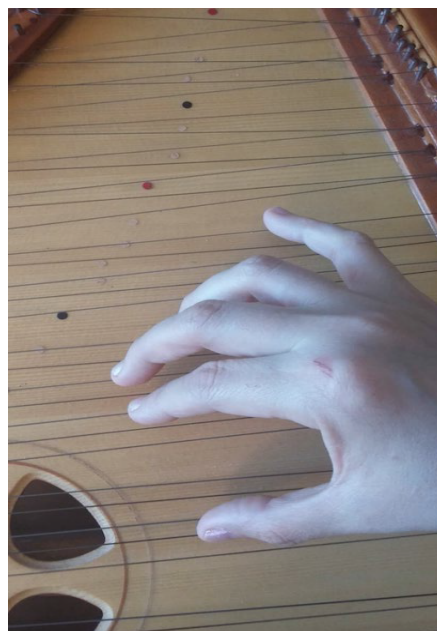
3.3.1 Käden ulottuvuus ja intervallit

Kromaattisen kanteleen opetuksessa käytetään sorminumerointia siten, että peukalo on numero yksi, etusormi kaksi ja niin edelleen. Pitkään on opetettu, että kanteleensoitossa käytetään vain neljää sormea. Tämän soittotradition juuret ovat peräisin kanteleen opetuksen alkuvaiheista, jolloin on todennäköisesti otettu mallia harpun soittotekniikoista. Pikkusormen käyttämisen olen ottanut soittooni ja opetukseni osaksi vasta ammattiopintojeni kuluessa.

Koin, että käteni koon vuoksi minun oli helpompi ja mukavampi soittaa intervalleja kolmosormen ja nelossormen sijaan kolmos- ja vitossormella. Käteeni kohdistuva jännitys myös helpottui näin huomattavasti (kuvat 5 ja 6).



Kuva 5. Kvartti 3. ja 4. sormella. Käsi on jonkin verran jännittynyt venytetyssä asemassa.

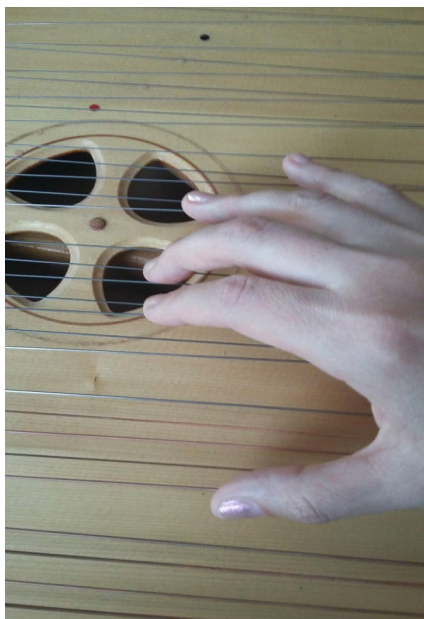


Kuva 6. Kvintti 3. ja 5. sormella. Käden asento on rento.

Usein viidennen sormen käyttämättömyyttä perustellaan juuri sanomalla, että pikkusormi on muita sormia heikompi, mutta pikkusormi ei ole heikompi kuin muut sormet, kun sitä harjoituttaa soittamalla samalla tavalla kuin muita sormia.⁹ Kromaattisen kanteleen eri valmistajien (*Estonia Klaverivabrik*, Koistinen Kantele Oy ja Rait Pihlap) soittimissa kanteleen kielten välien mitta vaihtelee jonkin verran. Vanhoissa 46-kielisissä *Estonia Klaverivabrikin* soittimissa kielivälit ovat väljemmät, kun verrataan uusiin soittimiin. Kun Koistinen Kantele -soitinrakentamo lisäsi kieliä (nykyään mallissa on 50 kieltä), kasvoi kanteleen rungon koko hieman, mutta koska kanteleen kokoa ei voi loputtomiin suurentaa (soittaja ei ylety soittamaan kauempana olevia kieliä), ovat kielten keskinäiset välit kapeampia. Koska Koistisen isompia soittimia soittavat tällä hetkellä ammattiopiskelijat ja ammattilaiset eli aikuiset, ei soittimen isommalla koolla ole kovin suurta merkitystä. Soittajan käden koon voisi ottaa huomioon, kun säveltää teoksen joko lapselle tai ammattisoittajalle.

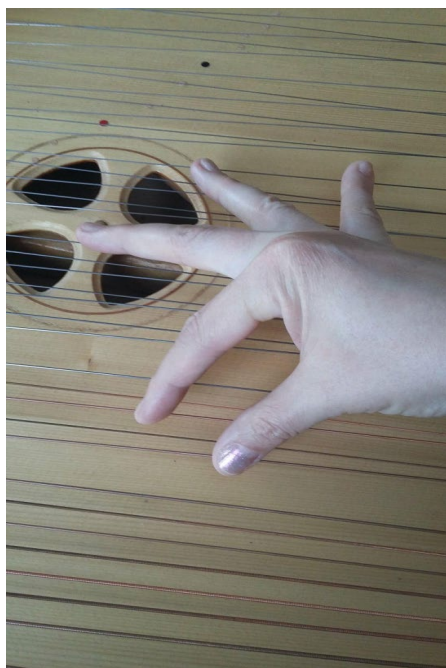
⁹ Ks. myös Koistinen 2016, 108.

Lapsen käsi ulottuu helposti kvintin tai sekstin alueelle. Aikuisen käden ulottuvuus on helposti oktaavi tai hieman enemmän. Neuvon tässä säveltäjiä kokeilemaan käden ulottuvuutta soittamalla toivottu intervalli tai sointu pianolla.



Kuva 7. Oktaavin ja noonin ote 1., 4. ja 5. sormella.

Esimerkiksi jos noonin (c–d1) soittaminen onnistuu yhdellä kädellä, niin lisäämällä siihen väliin oktaavin (c–c1), sointu on mahdollista soittaa (kuva 7). Mikäli oktaavin tai noonin otteeseen lisätään sekunti alas (c–d), on tämä käytännössä mahdoton yhtälö (kuva 8). Tilanne on suoraan verrannollinen vastaavaan otteeseen pianon koskettimistolla.



Kuva 8. Sekunti 1. ja 2. sormella, samalla kun 4. sormi yrittää ylettyä oktaaviin.

On tärkeä huomioida eräs säveltämiseen vaikuttava ero pianon ja kromaattisen kanteleen välillä. Ero liittyy pianon mustien (kromaattisten) ja valkoisten (diatonisten) koskettimien käyttöön soinnuissa tai intervaleissa. Käsien asennosta johtuen pianolla on luontevaa soittaa vasemmalla kädellä intervallin alempana sävelenä musta kosketin ja ylempänä valkoinen: pikkusormi asettuu pianon lyhyemmälle mustalle koskettimelle samalla, kun peukalo ylettyy mukavasti valkoiselle koskettimelle. Kromaattisessa kanteleessa nämä kielet asettuvat toisinpäin. Koska alempi, kromaattinen sävel soitetaan peukalolla (eikä pikkusormella kuten pianossa), joudutaan alempana oleva "musta" sävel kaivamaan kääntäen kättä epäergonomiseen asentoon. Tällainen ote on mahdollista toteuttaa, mutta pitkän ajan kuluessa se kuormittaa kättä liikaa. Asiaa käsitellään tarkemmin luvussa 5, jossa kerron Claude Debussyn *Suite Bergamasque* -teoksen sovittamisesta kromaattiselle kanteleelle.

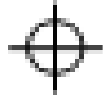
3.3.2 Sammuttaminen

Kysyttäessä mikä on kromaattisen kanteleen soitossa vaikeinta, on vastaukseni kielten sammuttaminen. Kanteleella on hyvin pitkä sointi. Yksi ääni keskirekisterissä (kokeessani käytin g1 kieltä) soi sammuttamattomana n. 18–22 sekuntia. Vaikka soittaa vain yhden sävelen ja sammuttaa sen sormella, koko soitin ja muut kielet alkavat resonoida. Näin ollen kun halutaan soittaa esimerkiksi tauko, ei pelkästään soitetun äänen sammuttaminen riitä. Tämä voi olla haastavaa soitettaessa kanteleella esimerkiksi kromaattista polyfonista musiikkia, jossa harmoniat eivät saisi sekoittua keskenään. Uudessa musiikissa monet säveltäjät ovat kuitenkin kääntäneet tämän soittimen vahvuudeksi; instrumentin omalla resonoinnilla voikin olla keskeinen rooli teoksessa.

Kromaattisessa kanteleessa ei ole kielten sointia vaimentavaa sammutuslautaa. Kielet sammutetaan käsivarrella, kädellä sekä sormilla. Polyfonisessa musiikissa sävelet joudutaan sammuttamaan hyvin tarkasti, kun sammutettavana on vain osa sävelistä eivätkä kaikki yhtä aikaa. Esimerkiksi ranskalainen impressionistinen musiikki soveltuu mielestäni kuitenkin kanteleelle erinomaisen hyvin, mikä johtuu soittimen tarjoamista mahdollisuuksista sulauttaa harmonisia sävyjä keskenään.

3.4 Nuottien kirjoittaminen

3.4.1 Kielten sammuttaminen



Sammuttaminen merkitään nuottiin niissä tapauksissa, joissa säveltäjä haluaa varmistaa, että sävelet sammutetaan tietyssä kohtaa teosta. Mikäli sammutusmerkkejä ei ole kappaleessa käytetty, sammuttaa soittaja kielet oman tulkintansa mukaisesti. Kaikkien sävelten sammuttamatta jättäminen on harvinaisempaa, koska pitkän soinnin ansioista sammuttamatta jättämisestä syntyisi äänimassa eikä yksittäisiä musiikillisia linjoja erottuisi. Kanteleensoittaja käyttää sammuttamiseen käsivarsia, kämmenpesää tai yksittäisiä sormia. Sammutukset toteutetaan ilman erillisiä merkintöjä yleensä harmonian vaihdoksien mukaisesti. Jos säveltäjä ei halua, että nuotteja sammutetaan, kannattaa se kirjoittaa nuottiin merkitsemällä, että kaikki nuotit on jätettävä soimaan sammutusmerkkiin saakka. Jos toisinaan halutaan ilmaista sellainen musiikillinen tilanne, että kaikki nuotit sammutetaan yhtä lukuun ottamatta, tälle ei ole olemassa erillistä vakiintunutta merkintää. Ohje kannattaa kirjoittaa alaviitteenomaisesti suoraan partituuriin.

3.4.2 Huiluäänet



Huiluäänet merkitään kantelemusiikissa yleensä sille korkeudelle, mistä niitä soitetaan. Esimerkissä oleva pienen oktaavian gis-sävel soi 1. oktaavian

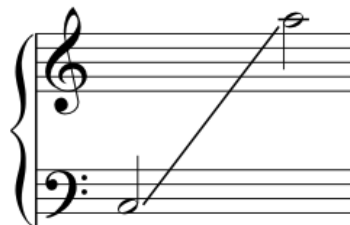
korkeudelta.¹⁰ Tämä on soittajan näkökulmasta varsin luontevaa: käsi siirtyy aina kielistöllä visuaalisesti samaan suuntaan kuin nuottikuvassa. Nuottikuvan ja soittokohdan yhteyden merkityksen koin esimerkiksi Matthew Whittallin kappaleessa *The Snow Watcher*, jossa ylärivillä olevat nuotit soitettiin rytmisesti nuottikuvan mukaisesti, mutta alarivillä olevat nuotit pitikin sijoittaa tahdin mittaan vapaasti. Nuottikuvan mukaan sävelten olisi tietyssä kohdassa pitänyt soida yhtä aikaa, mutta se ei ollutkaan soinnillinen tavoite. Jouduin opettelemaan alarivin nuotit ulkoa ja sen jälkeen peittämään rivin kokonaan välttyäkseni tahtomatta seuraamasta nuottien yhtymäkohtia. Huiluäänten soittamisesta kerron lisää luvussa 4.1.5.

3.4.3 *Arpeggiot*



Arpeggiot merkitään nuottiin perinteisellä tavalla, kuten yllä olevassa kuvassa. Soittaja soittaa silloin nuotit nopeasti toinen toisen perään. Yleensä *arpeggiot* soitetaan alhaalta ylös, mikäli muita merkintöjä ei ole. Kun säveltäjä haluaa soinnun soitettavan ylhäältä alas, kannattaa se merkitä *arpeggion* suunnan osoittavalla nuolella.

3.4.4 *Glissandot*



¹⁰ Kromaattisella kanteleella ei yleensä käytetä kvintti- tai terssihuiluääniä.

Glissandot kirjoitetaan kantelemusiikkiin alku- ja päätesävelellä ja viivalla niiden välissä. Tiettyyn nuottiin päättyvät *glissandot* soveltuvat kanteleelle erittäin hyvin. Päätesävel helpottaa *glissandon* toteuttamista ja antaa soittajalle rytmillistä selkeyttä. *Glissandon* viimeinen nuotti näppäillään yleensä eri kädellä kuin muu *glissando*. Kielten kireyden vuoksi voimakkaiden *glissandojen* soittaminen on sormille haastavaa toteuttaa useita kertoja tai kovin pitkiä aikoja. Niiden soittamiseen voisi silloin hyvänä vaihtoehtona olla plektran käyttö soittovälineenä. Plektralla soittaminen vaikuttaa kuitenkin melko paljon äänenväriin: äänestä tulee terävämpi ja metallisempi.

4. Soittotekniikat

4.1 Perustaso (opetusta n. 1–7 vuotta)

Kanteleensoitto aloitetaan Virossa yleensä noin 7-vuotiaana, kun lapset voivat hakea opetuspaikkaa musiikkikoulussa. Musiikkikoulun voi tietenkin aloittaa myös myöhäisemmässä vaiheessa, eikä ikä ole ainoa vaatimus. Musiikkikoulussa opetus kestää yleensä 7 vuotta. Oman soittimen lisäksi opetellaan musiikinteoriaa, yhteissoittoa ja *prima vista* -soittoa. Usein opetellaan myös lisäsoittimena pianoa tai pienkanteleita (6-kielisiä kanteleita). Kansallista kanteleenopetuksen opetussuunnitelmaa ei ole olemassa, ja jokainen koulu voi päättää itse vaatimuksistaan.¹¹

Esitän tässä osassa kanteleensoiton perustasoa kuvaavat vaatimukset. Minulla on kokemusta kanteleensoiton alkeisopetuksesta sekä lasten että aikuisten parissa. Jokaisen soittajan taso ja tavoitteet ovat hyvin yksilökohtaisia, joten säveltäjän on kuitenkin lopulta mahdotonta tietää varmasti, mille tasolle kappaleensa säveltää. Vaikka pyrin esittelemään tässä perustasolla opetettavia tekniikoita, ovat kokemukseni mukaan lapset melko avoimia kokeilemaan kaikenlaisia uusia soittotekniikoita. Esimerkiksi aleatorinen kappale, jossa soittaja voi päättää eri laatikoihin kirjoitettujen osien järjestyksen tai kertausmäärän, voi olla lapselle jopa helpompi omaksua kuin soittajalle, jolla on kymmenien vuosien soittokokemus mutta ei kosketusta aleatoriseen musiikkiin.¹²

Kaikki soittimen koputtelu, kynsillä raapiminen ja tallan toiselta puolelta soittaminen tai muu erikoisefektiksi luokiteltu tekniikka voi olla lasten mielestä hauskaa. Tällaista ohjelmistoa ei usein kuitenkaan soiteta, sillä perustason musiikkia kromaattiselle kanteleelle ei yksinkertaisesti löydy vielä tällä hetkellä. Kun lapsi aloittaa

¹¹ Lista kouluista, joissa voi opiskella kanteleensoittoa, ja kuvaukset eri koulujen vaatimuksista löytyvät Viron kanteleliiton sivuilta osoitteesta www.kandleliit.ee/kooliid/ (katsottu 20.5.2018).

¹² ”Aleatorinen musiikki (lat. *alea*=arpa), musiikkia, jonka luomisessa ja/tai esityksessä tehdään säveltäjästä riippumattomia ratkaisuja. Aleatorisessa musiikissa säveltäjä jättää teoksensa osatekijöitä esittäjien valittaviksi. Aleatorisessa musiikissa eli sattumamusiikissa säveltäjä antaa sattuman ohjata itse sävellysprosessia.” (Nuorvala 1989, 49.)

kromaattisen kanteleen soiton, aloittaa hän sen heti täysikokoisella soittimella, jolla voi jatkaa ammattitasolle saakka. Kromaattisissa kanteleissa ei ole pienempiä tai kevyempiä soittimia, jotka olisivat lapsille tarkoitettuja, kuten esimerkiksi jousisoittimissa tai harmonikassa. Tässäkin tapauksessa vertaus pianoon on osuva: Kun säveltää kromaattiselle kanteleelle lapselle tarkoitettua kappaletta, voisi miettiä, mitä otetaan huomioon pianokappaleita sävelletessä. Piano on juuri samankokoinen lapselle kuin se on aikuiselle. Käden ulottuvuus kanteleelle vertautuu lapsen käden ulottuvuuteen pianon koskettimistolla (kuva 9)



Kuva 9. Lapsi aloittaa kanteleensoiton samankokoisella soittimella kuin aikuinen. Käden ulottuvuus on siis huomattavasti pienempi kuin aikuisen ihmisen.

4.1.1 Soitto- ja artikulaatiotavat

Heti kanteleensoiton alussa opetellaan soittamaan *non legato*, *staccato* ja *legato*. Helpoin näistä soittotavoista on *non legato*, jossa sormi näppäilee kieltä ylöspäin ja palaa takaisin samalla kielelle, jolloin sävel sammuu. *Staccato* ja *legato* ovat haasteellisempia, koska ne vaativat jo hienomotoriikkaa ja parempaa sormien hallintaa. *Staccato*-soitossa joutuu palauttamaan sormen takaisin kielelle hyvin ripakasti. *Legatossa* soiva kieli sammutetaan heti, kun seuraava sävel on näppäilty. Kanteleensoittajan ensimmäisissä kappaleissa löytyy näitä kaikkia kolmea artikulointia, mutta usein kädet soittavat vuorotellen. Mikäli kädet soittavat yhtä aikaa, on niillä todennäköisesti sama soittotapa. Vasta perustason loppuvaiheessa voisi olettaa soittajan pystyvän soittamaan esimerkiksi *legatossa* yhdellä kädellä ja *staccatossa* toisella kädellä samaan aikaan.

4.1.2 Sävellajit, intervallit ja soinnut

Ensimmäisen soittovuoden lopussa voidaan olettaa lapsen osaavan soittaa ainakin C-duuria ja a-mollia. Kanteleella on helpointa hahmottaa nuotteja soittimen oikeasta reunasta, missä diatoniset sävelet ovat ylempänä. Myöhemmin soittaminen siirtyy enemmän soittimen keskelle, missä kantele soi parhaiten. Sieltä on helppoa näppäillä sekä diatonisia että kromaattisia säveliä. Sävelletäessä kappaletta aloittelijalle kannattaa valita sävellaji, jossa on enintään yksi etumerkki. Hauskana vaihtoehtona ajattelisinkin kappaletta, jossa olisi pelkästään kromaattisia nuotteja. Silloin lapsi joutuisi poikkeuksellisesti soittamaan kanteleen vasemmalta reunalta, missä nämä kielet ovat ylempänä.

Molleja soitetaan kromaattisen kanteleen koulutuksessa harmonisina (korotettu 7. aste) ja melodisina (ylöspäin mennessä 6. ja 7. aste on korotettu ja alaspäin palatessa sävelet ovat sävellajin perusmuodossa). Asteikkoja eri sävellajeissa harjoitellaan kolmessa eri tempossa, jotta sormet tottuvat liikkumaan hallitusti. Ensimmäisenä opetusvuotena soitetaan kahdessa hitaammassa tempossa ja myöhemmin myös nopeammassa eli kolmannessa tempossa.

Intervallin soittaminen sujuu yleensä aloittelijalta melko helposti. Kahden kielen puristaminen ja yhtäaikainen irti päästäminen on kädelle hyvin luonnollinen liike. Lapsi oppii tällaisella otteella jo vauvaiässä laittamaan ruokaa suuhun ja nostamaan leluja. Perustason kappaleista löytyykin useita esimerkkejä, joissa vasen käsi soittaa pitkän kvintin säestyksenä ja oikeassa kädessä on liikkuva melodia. Näin on helppoa saada aikaiseksi moniäänistä musiikkia jo hyvin varhaisessa vaiheessa.

Sointuja on astetta vaikeampi toteuttaa. Kolmen tai useamman sävelen soittaminen yhtä aikaa on haasteellisempaa: sävelet eivät välttämättä soi tasaisesti ja samanaikaisesti, vaan esimerkiksi peukalo saattaa puristaa kovemmin ja saattaa siksi irrota kieleltä hivenen aikaisemmin kuin muut sormet. Tällöin ei synny yhtäaikaista sointua, vaan jonkinlainen *arpeggion* tapainen sointu. Haastetta lisää se, jos sointu pitää soittaa lyhyesti eli *staccatona*. Sointuja on kuitenkin hyvin tärkeää harjoitella käden rentoutumisen takia. Kun kanteleensoittaja soittaa sointuja, kuuluu jokaiseen näppäilyyn käden rentouttaminen näppäilevän liikkeen jälkeen. Tämä on hyvin oleellista perusosaamista soittajalle, jottei käsi mene kramppiin soitettaessa jotakin nopeampaa tai teknisesti vaikeampaa. Ulkopuolisille tämä voi näyttää myös kauniilta käsien nostelulta. Olen kuullut yleisön kommentoivan kanteleyhtyeen soitosta, että olipa soittajien käsille luotu kaunis koreografia, viitaten siis soittajien luonnolliseen käsien rentoutukseen. Yksi säveltäjä on halunnut myös käden liikkeiden kuvastavan omassa kappaleessa veden soljumista ja kirjoittanut kappaleen tavalla, jossa kädet joutuvat hyppäämään koko ajan alarekisteristä ylärekisteriin ja päinvastoin.¹³ Tällaisessa tapauksessa kannattaa kuitenkin varmistaa, ettei visuaalinen tavoite aiheuta soittajalle tarpeetonta rasitusta kappaleen toteutuksessa.

4.1.3 Melodia ja säestys

Kromaattisen kanteleensoiton juuret ulottuvat kansanmusiikkiin. Kansanmusiikissa vasen käsi on pääsääntöisesti ollut säestävän käden roolissa ja oikea käsi on soittanut melodiaa. Soittotapa on kantautunut pitkälti myös kromaattisen kanteleen soittoon. Piirre johtaa siihen, että oikea käsi kehittyy huomattavasti taitavammaksi kuin vasen käsi. Itse olen joutunut vasta ammattitasolla keskittyneesti ja

¹³ Koska kyseessä on elossa oleva ja kanteleelle paljon hyvää musiikkia kirjoittanut säveltäjä, en mainitse tässä hänen nimeään enkä esimerkkinä olevaa teosta.

tavoitteellisesti harjoittelemaan vasemman käden soittotekniikkaa, jotta se saavuttaisi saman taitotason kuin oikea käsi. Polyfonian soittaminen kuuluu kuitenkin kanteleensoittajien perusopetukseen. Opetuksessa joudutaan turvautumaan enimmäkseen vanhemman kosketinsoitinrepertuaarin hyödyntämiseen opetuksessa. Esimerkiksi Arcangelo Corellin (1653–1713), Johann Sebastian Bachin (1684–1750) ja Georg Friedrich Händelin (1685–1759) musiikkia soitetaan paljon. Myös Carl Czernyn (1791–1857) pianolle tarkoitettut etydit ovat olleet pitkään käytössä kanteleensoiton opetuksessa.

Kanteleenopetuksessa ei ole kovin monta perustason kappaletta, joissa melodia olisi vasemmassa kädessä ja oikea käsi säestäisi. Kokoelma vasemman käden tai yhden käden etydejä olisi todellakin tarpeellinen lisäys kanteleensoiton opetusmateriaaleihin. Yhden käden etydeillä tarkoitan kappaleita, joita pystyy soittamaan vain yhdellä kädellä, kummalla tahansa.

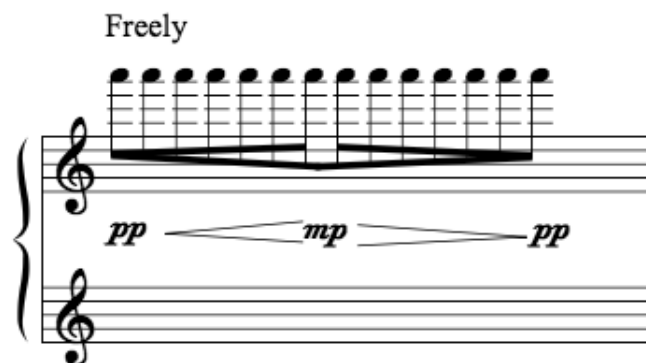
4.1.4 Dynamiikka

Arvioisin, että voimakkuudeltaan kromaattisen kanteleen ääni sijoittuu akustisen kitaran ja konserttiharpun tuottaman äänen väliin. Koska kanteleella on huomattavasti pidempi sointi kuin kitaralla tai harpulla, vaikuttaa se myös äänen voimakkuuteen, sillä sävelet jäävät soimaan pidempään. Pitkän soinnin avulla pystyy muodostamaan äänimassoja ja kerrostumia, jotka ovat hyvin kantelemaisia sointisävyjä.

Säveltäessä voi joko taistella edellä mainittua ominaisuutta vastaan tai käyttää sitä kappaleessa hyväkseen. Hyvä esimerkki teoksesta, joka hyödyntää kanteleen resonointia ja pitkään jatkuvaa sointuisuutta, on Matthew Whittallin teos *The Snow Watcher* (2002).

Ensimmäisessä tahdissa saman sävelen toistossa muiden sävelien resonointi lisää mukaan erikoisen kaikumaisen ääniefektin, jota voisi kutsua erityisen kantelemaiseksi. Aloitan soittamisen sammuttaen muut kielet käsivarrella ja *crescendon* mukaan nostan käsivarren ilmaan. Kanteleen kaikki kielet alkavat kuultavasti resonoida mukana. Tällaista lisämaustetta en ole koskaan nähnyt

kenenkään muun säveltäjän teoksessa. Soittaessani kappaletta huomasin, että efekti tuo teokselle aivan uuden, kantelemaisen ulottuvuuden.



Kuva 10. Matthew Whittall, *The Snow Watcher*, tahti 1. Kanteleen viereisten kielten värähtely luo erikoisen kaikumaisen äänimaailman, mitä voisi pitää erityisen kantelemaisena efektinä.

Kantele ei ole kovaääninen soitin, mutta hiljaisuuteen päin pystyy kanteleella etenemään hämmästyttävän monen tason kautta. Kanteleella pystyy esimerkiksi toteuttamaan *diminuendon*, joka todellakin häviää hiljaisuuteen. Mikäli kyseessä on jonkin fraasin pidempiaikainen toisto *diminuendon* kanssa, voi kuulijan saada jopa epäilemään omaa kuuloaistimustaan ja ihmettelemään, soittaako esittäjä edes viimeisiä säveliä vai kuvitteleeko kuulija ne vain päässään.

Kromaattisen kanteleen rakenne vaikuttaa myös sen dynamiikkaan. Soitinrakentajan tavoitteena on aina, että soittimen jokainen rekisteri kuuluisi yhtä voimakkaasti. Vielä toistaiseksi kromaattisessa kanteleessa ylärekisteri soi kuitenkin kirkkaammin kuin bassorekisteri. Tätä ominaisuutta voi hyödyntää esimerkiksi kamarimusiikissa, mikäli haluaa kanteleen äänen kuuluvan muiden soittimien tekstuurista läpi. Soittaminen oktaaveissa lisää äänen kantavuutta vieläkin enemmän, koska tällöin soitin itse ja ylä-äänit alkavat kokonaisuudessaan resonoida voimakkaammin. Kanteleen keski- ja alarekisteri puolestaan ovat hyvin yhteensopivia monen muun soittimen äänen kanssa, joten niitä käyttämällä kanteleen ääni sekoittuu hyvin muun tekstuurin

sekaan ilman, että kanteleen ääni korostuu tarpeettomasti. Myös tätä on mahdollista hyödyntää tilanteessa, jossa säveltäjän tavoitteena on yhtyeen soittimien äänenvärien sekoittaminen, jolloin kuulijan on hankala erottaa, mikä soitin soittaa juuri tietyllä hetkellä.

Kromaattisen kanteleen ulottuvuus vaihtelee kolmen ja puolen oktaavin sekä täyden viiden oktaavin välillä. Mikäli kanteleella haluaa saada kuuluviin laajimman mahdollisen dynaamisen nousun, kannattaa soittimen rekisterien ääripäät säästää juuri dynaamisesti voimakkaimpaan hetkeen. *Fortessa* soittaminen on fyysisesti raskasta, joten suurta dynaamista nousua tai ylipäätään *fortessa* soittamista en suosittelisi ylläpitämään kovin pitkiä aikoja. Mitä edistyneempi soittaja, sitä enemmän hänen voi olettaa pystyvän voimakkaaseen soittoon.

4.1.5 Huiluäänet ja *glissandot*

Oktaavin huiluäänet soivat kanteleella erittäin kirkkaasti, mikäli ne soittaa teknisesti oikein. Yhden huiluäänen toteuttamiseen soittaja tarvitsee kuitenkin kahta sormeaa (yksi sormi sammuttaa kielen täsmälleen keskikohdasta ja samalla toinen sormi näppää kieltä). Soittaja tarvitsee myös aikaa asettaa sormet juuri oikealle paikalle. Mikäli soittaja sammuttaa kielen murto-osan oikean paikan vierestä, kieli ei lähde soimaan.

Perustasolla voidaan olettaa soittajan pystyvän soittamaan yksittäisiä huiluääniä. Kokemukseni mukaan lapset yleensä myös pitävät huiluäänten soittamisesta. Perusopetuksen tasolla on melko helppoa toteuttaa huiluääniä, mikäli lapsi voi käyttää äänten näppäilyyn molempia käsiä esimerkiksi siten, että vasen käsi sammuttaa kielen oikeasta kohdasta ja oikea käsi näppäilee kieltä. Tämä voisi olla aloittelijoille mieluinen tekniikan harjoitus vaikka yhteissoittokappaleessa. Mitä pidemmälle soittaminen etenee, sitä vaativampia huiluääniä voi olettaa soittajan pystyvän toteuttamaan. Vaativilla huiluäänillä tarkoitan esimerkiksi kokonaisen fraasin tai kappaleen soittamista huiluäänillä tai enemmän kuin yhden huiluäänen soittamista samaan aikaan. Esimerkiksi Arvo Pärtin pianokappaleessa *Für Alina* (1976) yltää melodia kromaattisen kanteleen kielistön ulottuvuutta korkeammalle.

Siksi tämän kappaleen voi soittaa kanteleella kokonaan huiluäänillä, koska näin saadaan lisäoktaavi soittimen ulottuvuuteen.

Glissandot kantelemusiikissa ovat soinnillisesti yhtä luonnollisia kuin harppumusiikissa. Säveltäjät usein saattavatkin mieltää kromaattisen kanteleen samaan kategoriaan harpun kanssa. Uskoisin, että tämä perustuu instrumenttien äänelliseen samankaltaisuuteen. Mielikuva voi johtua myös vertaamisesta konserttikanteleeseen, jossa kromaattisuus on rakennettu konserttiharpuun tavoin, sävelvaihtomekanismeilla. Kromaattisen kanteleen tapauksessa on kuitenkin tärkeä muistaa, että soitinta kannattaa verrata pikemminkin pianoon. Esimerkiksi pianolla ei pysty soittamaan D-duuri-*glissandoa* kuten harpulla tai konserttikanteleella. Diatonisten sävelten *glissando* onnistuu, samoin kromaattinen *glissando*, sekä lisäksi täyskromaattinen *glissando*, jossa kaikki sävelet soivat. Tämä voi kuitenkin helposti unohtua, kun uppoutuu kanteleen äänellisiin ominaisuuksiin.

Glissandoilla saa halutessaan aikaan hyvinkin voimakkaita ääniä tai pehmeitä kipinämäisiä pilkahduksia. Mikäli *glissandoa* halutaan soitettavan terävästi, suosittelisin käyttämään plektraa. Kielten jännityksen takia kynnellä *glissandojen* soittaminen ei ole mahdollista pitkään, koska se kuluttaa kynnen loppuun hyvinkin nopeasti.

4.2 Keskitaso (opetusta n. 8–11 vuotta)

Perustason jälkeen Virossa oppilas voi jatkaa opiskelua joko ammattikorkeakoulussa tai siirtyä suoraan Musiikkiakatemiaan. Akatemiaan pyrittäessä ei soittajalta vaadita keskitason koulusta valmistumista. Viron Musiikkiakatemiassa (*Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia*) oppilas voi suorittaa musiikinkandidaatin tutkinnon kolmessa vuodessa ja maisterintutkinnon sen lisäksi kahdessa vuodessa. Ammattikorkeakoulussa (*Georg Otsa nimeline Muusikakool*) opiskelu kestää neljä vuotta. Verrattuna Suomen koulusysteemiin *Georg Otsa nimeline Muusikakool* sijoittuu tasoltaan jonnekin konservatorion lopputason ja Sibelius-Akatemian ensimmäisten vuosien väliin. Tästä syystä pyrin määrittelemään työssäni keskitason kanteleensoittajan soittovuosien mukaan enkä koulujärjestelmien tasoihin tukeutuen.

Pidän keskitason soittajaa nuorena ammattilaisena, jonka soittotekniikan on mahdollista kehittyä harppauksenomaisesti. Soittajalla on tässä vaiheessa eniten aikaa kehittää osaamistaan ja keskittyä uusien tekniikoiden omaksumiseen. Soittotekninen perusosaaminen pitäisi olla tässä vaiheessa soittajalla jo hallussa. Keskitaso on vaihe, jolloin soittajan pitäisi arviointini mukaan olla avoin kaikille uusille tekniikoille ja soittotavoille. Tämä on varmasti jo taso, jolloin rohkaisen säveltäjiä kokeilemaan mitä tahansa äänentuottotapoja. Kokemukseni mukaan uusia ideoita voi hyvinkin syntyä ulkopuolisen kuulijan mielikuvituksesta, koska soittajana voi tulla myös "sokeaksi" erilaisille mahdollisuuksille. Soittajalla lisääntyy tässä vaiheessa useimmiten myös kokemus itse opettajana olemisesta. Tämä taas avaa paljon uusia näkökulmia ja ymmärrystä sekä musiikista että soittamisesta yleensäkin.

4.2.1 Polyfonia kanteleella

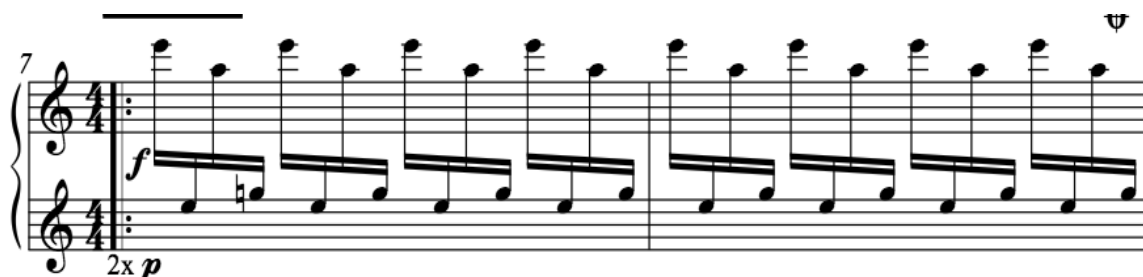
Kuten aikaisemmin mainitsin, kuuluu polyfonian soittaminen kanteleopetuksessa jo perustasoon. Kanteleelle sävellettyä polyfonista musiikkia on kuitenkin melko vähän. Tästä syystä joudutaan turvautumaan paljolti kosketinsoittimille ja luutulle sävellettyyn musiikkiin. Myös Johann Sebastian Bachin *Inventiot* ovat suosittuja kantelerepertuaarissa, koska ne soveltuvat kromaattiselle kanteleelle yleensä sellaisenaan.

Kanteleen vahvuus polyfonisen musiikin soittamisessa on mahdollisuus painottaa dynaamisesti juuri haluamaansa sävelkulkua. Kanteleella voi esimerkiksi soittaa kolmisoinnun, jossa yksi ääni soi huomattavasti kovempaa kuin kaksi muuta ääntä, jopa silloin kun kaikki sävelet soitetaan yhtä aikaa. Tämä vaatii tietysti soittajalta vahvaa soittoteknistä osaamista. Tekniikka kuuluu varmasti keskitasolla harjoitettaviin asioihin, ja sitä voisi mielellään hyödyntää keskitason soittajalle sävelletäessä.

Haasteellisinta polyfonian soittamisessa kanteleella on sammuttaminen. Kanteleensoittajalla pitää olla hyvin tarkka sormitekniikka: Soittaja pystyy polyfonisessa musiikissa harvemmin sammuttamaan helpommalla käsivarsisammutuksella pedaalinomaisesti, jolloin kaikki soitetut sävelet sammuvat.

Oikean kielen näppäilyyn lisäksi soittaja joutuu miettimään, mille kielelle sormi pitää laittaa takaisin, jotta harmoniaan sopimaton sävel sammuu. Haasteet lisääntyvät suhteessa polyfonisen teoksen äänten määrään: useampiääninen polyfoninen teos on teknisesti haastavampi kuin kaksiääninen.

Soittajan yksilöllisen sormien hallinnan lisäksi polyfonian soittamiseen vaikuttavat myös soittimen omat ominaisuudet. Olen maininnut aikaisemmin, että kromaattisessa kanteleessa eri oktaavit soivat usein eri voimakkuudella (katso 4.1.4 Dynamiikka). Sen lisäksi kanteleessa eroja voi olla myös yksittäisissä kielissä. Kuvassa 10 soitetaan yläriivi oikealla kädellä ja alariivi vasemmalla. Kaikkien sävelten pitäisi soida yhtä voimakkaasti, ilman että mikään sävel painottuisi erityisesti. Mikäli näppäillään kaikki kielet yhtä voimakkaasti, kuuluu todennäköisesti vasemman käden peukalolla soitettava e2 kovempaa kuin muut sävelet. Tämä ero voi olla enemmän tai vähemmän huomattavissa eri kanteleilla, mutta e2-sävel kantaa paremmin kuin e3. Siksi soittajan tulee soittaa alimman nuotin mukainen sävel fyysisesti kevyemmin kuin muut sävelet, jotta ne kuulostaisivat yhtä voimakkailta.



Kuva 11. Robert Rival, *Ten Miniatures* nro 7, tahdit 7–8. Dynaamisesti tasaisen tekstuurin saavuttamiseksi joutuu soittaja painottamaan ylempiä säveliä.

Kun kanteleensoittajalla on ollut oma soitin käytössä jo monta vuotta, sitä muistaa joko tietoisesti tai alitajuisesti tarkalleen, mitä kieltä pitää näppäillä kovempaa tai mikä kieli soi vähemmällä voimalla. Kun soittaja joutuu syystä tai toisesta käyttämään vierasta soitinta, on kaiken tällaisen huomioiminen lyhyellä ajanjaksolla todella haastavaa. Soittajan näkökulmasta tähän liittyy nimenomaan se, että vaikka käyttää fyysisesti samanlaista voimaa kaikkiin kieliin, ei se tarkoita että kaikki soitetut kielet soisivat yhtä voimakkaasti. On haasteellista tiedostaa, ettei fyysinen liike ole täysin

verrannollinen omaan kuulokuvaan eikä soivaan lopputulokseen. Tämän asian tiedostaminen ja hallitseminen alkaa todennäköisesti vasta keskitason soittajilla ja kehittyä koko ajan myös ammattitasoon saakka.

4.2.2 Viides sävel soinnuissa

Kanteletta on vuosikymmeniä soitettu ja perustasolla soitetaan luultavasti edelleenkin pitkälti neljällä sormella. Tämä johtuu osaltaan historiallisesta tottumuksesta, mutta osaltaan varmaankin myös siitä, että perustason repertuaarin pystyy helposti soittamaan ilman että joutuisi käyttämään pikkusormea. Pikkusormen käyttämättömyyteen ei ole kuitenkaan mitään ergonomista tai teknistä syytä. Mielestäni on olennaisen tärkeää, että soittaja oppisi soittamaan käyttäen kaikkia sormia viimeistään keskitasolla. Kun on ensimmäiset kahdeksan vuotta harjoitellut vain neljän sormen käyttöä, voi pikkusormen käyttäminen toki tuntua aluksi haastavalta.

Ei ole mitään syytä, miksi säveltäjä ei voisi kantelemusiikissa käyttää viisisointuja. Mielestäni sormitus tulee aina olemaan melko yksilökohtaista. Sormitukseen vaikuttavat sekä soittajan käden koko, sormien pituudet että käden taipuvuus. Soittajan sormien hallinta ja koordinaatio ovat myös usein jonkin tietyn sormiyhdistelmän suosion syy.

Henkilökohtaisesti koen esimerkiksi paljon rennommaksi käyttää terssin soitossa kolmos- ja vitossormen yhdistelmää, kun taas jonkun toisen mielestä kolmos- ja nelossormen yhdistelmä on mukavampi. Viidennen sormen käyttö ei käytännössä eroa muiden sormien käytöstä sävellystyön kannalta. Säveltäjän kannattaisi vain olla tietoinen siitä, että soittaja saattaa yllättyä nähdessään kantelemusiikissa viisisointuja. Ne ovat melko harvinaisia, ja lisäksi ne myös usein soitetaan sovituksissa nelisointuina siten, että yksi sävel jätetään soittamatta. Pois pyritään jättämään yleensä se sävel, joka löytyy samaan aikaan toisen käden sävelistä. Mikäli mahdollista, viisisointu jaetaan kahden käden välillä silloin, kun toisessa kädessä on joko pitkä sävel tai tauko.

4.2.4 Legaton ja intervallien soittamisen suhde

Legato toteutetaan kromaattisella kanteleella sormisammutuksella. Käden ja käsivarren sammutusta ei *legatossa* pysty käyttämään, mikäli *legaton* halutaan jatkuvan. Käsivarsisammutus onnistuu sellaisissa tapauksissa, joissa säveltäjä haluaa esimerkiksi *legaton* kahden sellaisen sävelen väliin, joista jälkimmäinen sävel päättyy *staccatoon*. Tällöin käsivarrella voi sammuttaa molemmat nuotit käytännössä yhtä aikaa. Kanteleensoitossa jatkuvan *legaton* saavuttamiseksi tulee sormen käydä sammuttamassa edellinen sävel nopeasti heti, kun seuraava sävel on soitettu. Perustasolla yksiaäninen *legato* on yksi haastavimmista tekniikoista, mutta keskitasolla se pitäisi kaikkien kuitenkin jo hallita.

Lisähaasteena ja kenties keskitasoon kuuluvana tekniikkana pidän intervallien tai jopa sointujen soittamista *legatossa*. Käytännössä tämä tarkoittaa, että myös sammutettavia säveliä on kaksi tai enemmän. Mikäli säveltäjä haluaa soitettavaksi nopeassa tempossa esimerkiksi monta kolmisointua peräkkäin *legatossa*, pitää soittajalla olla mahdollisuus niiden sammuttamiseen.

Kolmisointujen välisen *legaton* toteuttamiseen voisi yhtenä mahdollisuutena käyttää apuna toista kättä siten, että yksi käsi näppäilee soinnut ja toinen käsi käy sammuttamassa edellisen soinnun äänet. Tällainen tekniikka vaatii kuitenkin melko tarkkaa koordinaatiota soittajalta, eikä se ole välttämättä helpoin tai totutuin tapa soittaa. Sammuttamisen haastetta ei kannata unohtaa myöskään *non legatossa* tai *staccatossa*, mutta niissä sammuttamisen hetken tarkkuuden ei tarvitse olla yhtä täsmällinen kuin *legatossa* soitettaessa.

Toinen vaihtoehto säveltäjälle olisi käyttää apunaan tempo: kun soittajalle antaa tarpeeksi aikaa sormisammutuksien tekemisen, ei ole mitään syytä, miksi kolmisointujen välistä *legatoa* pitäisi kanteleenmusiikissa välttää. Keskitasolla soittajat pystyvät hallitsemaan sormisammutuksia jo sen verran hyvin, että myös sointujen soittaminen onnistuisi helposti.

Kantelemusiikissa on tietenkin aina mahdollista myös jättää kaikki sävelet sammuttamatta. Tällaisella lähestymistavalla saadaan aikaan äänimassoja, jotka muistuttavat pianon soittamista pedaali alhaalla.

4.3 Ammattitaso

Ammattilaisen tason määrittelemisen on melko haastavaa, ja on mielestäni mahdotonta määritellä tarkkaan, missä vaiheessa keskitason soittajasta tulee ammattitason soittaja. Neljä tai viisi vuotta soittotekniikkansa aktiiviseen kehittämiseen käyttänyt keskitason soittaja voi hyvin olla taitavampi kuin vuosikymmeniä enimmäkseen opetustöitä tehnyt soittaja. Täysipäiväisessä opetustyössä oleva ihminen ehtii luonnollisesti vähemmän kehittämään ja ylläpitämään omaa soittoteknistä tasoaan, vaikkakin soittamiseen liittyvien asioiden ymmärrys kasvaa koko opetuskokemuksen myötä. Koska työssäni lähestyn tasonmäärittelyä säveltäjille oleellisen tiedon suhteen, määrittelen ammattitason soittajaksi henkilön, jolla on yli 11 vuoden soittokokemus ja joka edelleen esiintyy säännöllisesti.

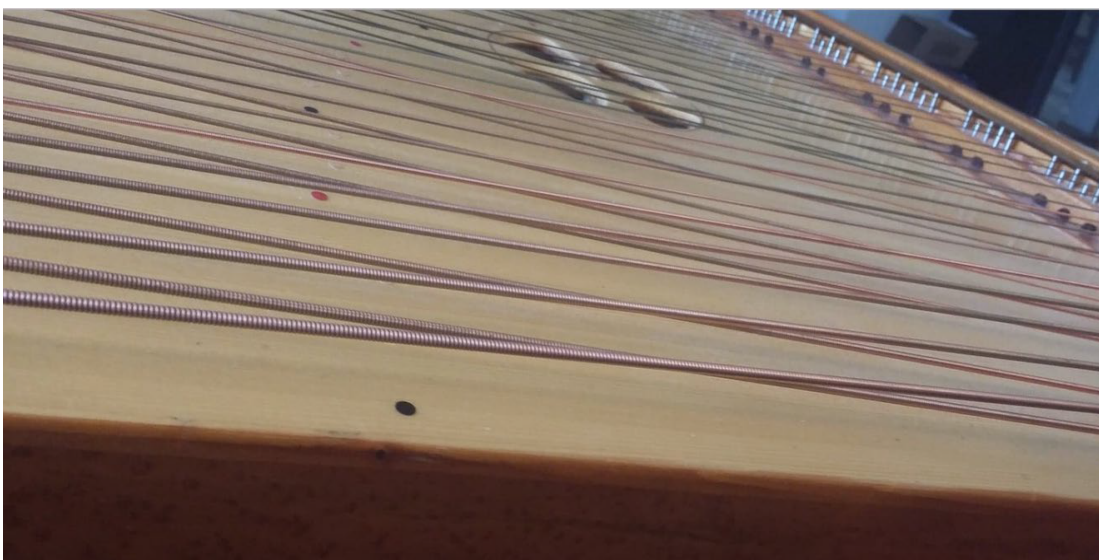
4.3.1 Kanteleensoiton sointivärit eli *timbret*

Perustasolla lapsi oppii löytämään oikeat nuotit kielistöltä. Diatoniset sävelet ovat kanteleen oikeassa reunassa ylempänä, ja sieltä ne onkin helppo hahmottaa. Kielet myös ryhmittyvät selvästi kolmen kielen ja neljän kielen nippuihin, koska kromaattinen sävel puuttuu e–f ja h–c kielten välistä (kuva 13). Siksi opintojen alkuvaiheessa soitetaan enemmän soittimen oikeasta reunasta.



Kuva 13. Kanteleen kielten asettelu on helpompi hahmottaa katsomalla kielten ryhmittymistä soittimen oikeassa reunassa.

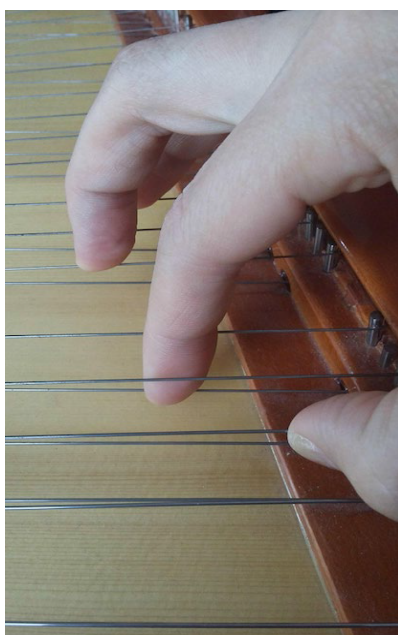
Mitä lähempänä kieli on kielinastaa, sitä kireämpi se on. Niinpä kanteleen kielen keskikohdasta soitettaessa saavutetaan pehmeämpi ja pyöreämpi ääni kuin nastan läheltä soitettaessa. Yleensä juuri tällainen äänensävy mielletään kanteleessa ihanteelliseksi. Siksi soittaminen siirtyykin opintojen edetessä kanteleen keskelle, missä kaikki kielet ovat melkein samassa tasossa (kuva 14).



Kuva 14. Soittimen keskialueella kaikki kielet ovat melkein samassa tasossa.

Sen lisäksi, että sointi on pyöreä soittimen keskellä, on keskeltä myös helppoa näppäillä kaikkia kieliä (sekä kromaattisia että diatonisia) optimaalisella käden siirtämisellä. Mitä nopeampaa musiikkia soittaa, sitä vähemmän on aikaa käden siirtämiselle kanteleen yhdestä reunasta toiseen. Kättä ei nopeassa tempossa enää ehdi siirtää soittamaan diatonisia kieliä soittimen oikealta reunalta ja kromaattisia kieliä vasemmalta. Käden siirtäminen voi olla ongelmallista myös, kun kanteleensoittoa äänitetään. Käden liukumisesta kielistöllä johtuva ääni kuulostaa tallenteissa musiikkiin kuulumattomalta suhinalta. Tästäkin syystä pyritään eroon tahattomasta käden liu'uttamiselta kanteleen kielillä.

Myöhemmässä vaiheessa opintoja voi oppilasta pyytää erilaisen sointiväriin saavuttamiseksi soittamaan jonkin osan kappaleesta soittimen reunalta. Tämä on yksi helpoimmista tavoista saavuttaa selvästi kanteleen "normaalista" sointiväristä erottuva äänensävy, ja tällaista soittotavan muutosta voi edellyttää jo perustason soittajaltakin. Kanteleen kielen reunalta soitettaessa saavutetaan cembalon ääntä muistuttava hiljaisempi ja nasaalimpi äänensävy. Lisäksi sointi on kielten kireydestä johtuen huomattavasti lyhyempi kuin soittimen keskeltä soitettaessa. Säveltäjän olisi tärkeää näissä tapauksissa ottaa huomioon, että nopeassa tempossa pystyy tällä tavalla soittamaan joko pelkästään diatonisia säveliä tai pelkästään kromaattisia säveliä. Tämä johtuu kielten asennosta ja siitä, että alempana olevia kieliä on vaikea saada näppäiltyä ilman että koskisi toisiin kieliin (katso kuva 4).

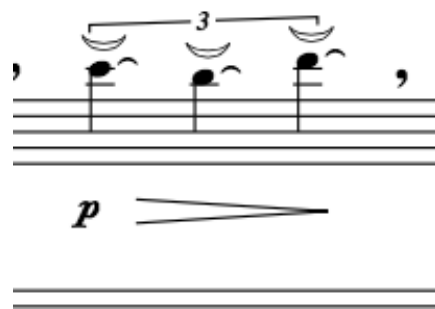


Kuva 4. Alempana olevia kieliä on vaikea saada näppäiltyä puhtaasti soittimen reunoilta.

Yhtenä mahdollisuutena on soittaa oikealla kädellä pelkästään diatonisia säveliä ja vasemmalla kädellä pelkästään kromaattisia säveliä.

Kromaattista kanteletta soitetaan yleensä sormenpäillä, ja soittajilla on lyhyiksi leikatut kynnet. Yleensä kanteleen äänenmuodostukseen ei odoteta kuuluvan terävää ääntä, joka saadaan, kun soittajan kynsi koskee vahingossa kieleen. Joissakin tapauksissa säveltäjä saattaa nimenomaan haluta kynnellä soitettavaa terävää ääntä. Sen voisi merkitä nuottiin kynnen muotoisella kaarimaisella merkillä nuotin päälle (kuva 15).

Kynsillä soittamista on mielestäni loogisempaa käyttää yksittäisenä ääniefektinä. Tähän on monta syytä, joista tärkein lienee aiemmin mainittu kanteleen normaali soittotapa, johon kuuluvat soittajan lyhyet kynnet. Mikäli kappaleessa on kynnellä soitettavia osuuksia, joutuu soittaja hyvin tarkasti mittaamaan kynnen pituuden, jotta se olisi tarpeeksi pitkä kynnellä näppäilyyn, mutta kuitenkin riittävän lyhyt mahdollistaakseen muiden teosten soiton. Kanteleen kielet ovat myös hyvin kireitä, joten kynnet kuluvat todella nopeasti. Kynnellä soitettaessa ei saa myöskään kovaa ääntä aikaiseksi.



Kuva 15. Matthew Whittall, *A World Only Dreamed*, tahti 52. Kaarimainen merkintä nuotilla tarkoittaa, että nuotit pitää poimia kynnellä.

Mikäli säveltäjä haluaa kireää kieltä soitettavan kynnellä voimakkaassa nyanssissa, pitää käyttöön ottaa jokin soittoväline, esimerkiksi plektra. Plektraa käytettäessä soittajalla ei kuitenkaan ole käytössä enää viittä sormea, joilla näppäillä, vaan pelkästään yksi yhdessä kädessä. Muokkaamalla esimerkiksi kitaran soittovälineitä voisi kuitenkin olla mahdollista käyttää myös tekokynsiä tai sormiplektroja. Soittovälineiden käyttö myös vaatii oman valmisteluajansa. Eija Kankaanranta (2009) toteaaakin soittovälineiden käyttämisen erityispiirteistä: "Soittovälineiden kohdalla on huomioitava, että niiden ottamiseen ja pois laskemiseen pitää jäädä muiden soittotapahtumien välissä tarpeeksi aikaa. Soittovälineen käyttö saattaa vaatia molempia käsiä, mikä rajoittaa tai estää kokonaan usean äänitapahtuman yhtäaikaaisuutta. Tähtääminen yksittäiseen kieleen edellyttää yleensä viereisten kielten soimisen estämistä toisen käden sormilla." (Kankaanranta 2009, 66).

Sointiväri vaihteluun luokittelisin myös ns. mattaäännet eli sammutetut äänet. Mattaäänien pystyy tuottamaan, kun sammuttaa kielen kevyesti kanteleen jommaltakummalta reunalta. Tällä saavutetaan gongimaisen pyöreä ääni, joka muistuttaa sointiväriiltään huiluääntä. Mattaääni ei kuitenkaan vaikuta sävelkorkeuteen. Koska mattaääni toteutetaan yleensä kahdella kädellä (yksi sammuttaa ja toinen näppäilee), pitää mattaäänien kohdalla huomioida riittävän ajan antaminen soittajalle. Jos mattaääniä kirjoitetaan sekä kromaattisille että diatonisille sävelille, soittaminen on kielten asennon takia haastavampaa. Mattaääniä on helpompaa toteuttaa, jos valitaan joko pelkästään diatoniset tai pelkästään kromaattiset sävelet.

Tarvittaessa kanteleesta on mahdollista saada myös ikään kuin "tarkoituksellisesti rumaa" ääntä. Olen aikaisemmin todennut, että dynaamisessa mielessä kanteleella voi saada aikaiseksi yhä vain hiljaisemmin soivia ääniä. Mitä taitavampi soittaja, sen enemmän tasoja soittimesta löytyy. Voimakkaampaa ääntä kanteleesta voi saada aikaiseksi tiettyyn pisteeseen saakka. Missä tämä raja tarkalleen ottaen on, riippuu paljon soittajan lisäksi myös soittimesta. Vaikka soittajalla olisi fyysistä voimaa näppäillä kieltä vieläkin kovempaa, muuttuu ääni jossain vaiheessa rumaksi. Ääni menee ikään kuin rikki: ääneen saattaa ilmestyä säröjä ja säveltasoa huojuu voimakkaasti. Tarkoituksellisesti ruma ääni voi kuitenkin olla hyvinkin käyttökelpoinen tietynlaisessa musiikissa. Tämä soittotapa luokituu keskitason tai ammattitason

soittajien tekniikaksi, koska sen onnistumiseksi tarvitaan sormiin enemmän fyysistä voimaa ja sormenpäihin kovempaa ihoa kuin lapsilla yleensä on.

Kanteleen äänensävyyn vaikuttaa myös sormen kulma, jolla kanteleen kieltä näppäillään. Kuten konserttikanteleen soittoa tutkinut Kankaanrantakin (2009) toteaa, ”Pienetkin erot soittoliikkeen suuntaamisessa ja nopeudessa sekä kosketuskulmassa ja -voimassa vaikuttavat äänen laatuun, voimakkuuteen ja sävyyn”. (Kankaanranta 2009, 57).

Kromaattisen kanteleen perustekniikaksi luokitellaan se, että kanteleen kieltä näppäillään vetämällä kieltä koukkumaisella sormella alhaalta ylöspäin. Kun lapset aloittavat kanteleensoiton, opetetaan heille tällainen soittotapa. Suomessa tätä tekniikkaa kutsutaan nostonäppäilyksi.

Konserttikanteleella soitettaessa kieltä voidaan paitsi näppäillä myös liu’uttaa toisia kieltä vasten (ks. esim. Koistinen 2016, 88). Kromaattiseen kanteleeseen verrattuna konserttikanteleen kielten näppäilytekniikoissa siis on jonkin verran eroja: kromaattisen kanteleen soitossa sormea koukistetaan selvästi, mutta konserttikanteleen soitossa sormien koukistuminen on melko vähäistä (ks. Koistinen 2016, 97). Kromaattisessa kanteleessa keskitytään erityisesti sormen koukkaavaan liikkeeseen alhaalta ylöspäin. Usein nopean soiton esteeksi tuleekin sormien nostaminen liian korkealle näppäilyn jälkeen. Opiskellessani Sibelius-Akatemiassa olen ottanut käyttöön kromaattisen kanteleen soitossa myös konserttikanteleen soittotekniikoita. Liu’uttaminen kieltä vasten on hyvin luonnollista konserttikanteleella, jonka kielet ovat kaikki samassa tasossa. Kromaattisella kanteleella tätä tekniikkaa ei ole käytännöllistä käyttää jatkuvasti kielten asennosta johtuen, mutta joissain tapauksissa se antaa soittajalle mahdollisuuden soittaa nopeammin erilaisia sointukulkuja (tästä lisää seuraavassa osassa). Soittotapa vaikuttaa myös sointiväriin: nopeat sointikulut kuulostavat ohuemmilta, kun soittajalla ei ole aikaa ottaa kielestä kunnolla kiinni ennen kuin kieli vapautetaan soimaan.

4.3.2 Konserttikanteleen soittotekniikan soveltaminen kromaattisen kanteleen soitossa

Suomalaisessa konserttikanelohjelmistossa on monia soittotapoja, joita pystyy käyttämään myös kromaattisella kanteleella; soittimet ovat kuitenkin melko samantyyppisiä kielisoittimia. Konserttikanteleen soittotekniikoita, joita ei pysty kromaattisella kanteleella toteuttamaan, on huomattavasti vähemmän. Siksi keskityn tässä luvussa näiden kromaattiselle kanteleelle mahdottomien tekniikoiden kuvaamiseen.

Suomalaisen konserttikanteleen ohjelmistossa käytetään paljon sävelvaihtomekanismeja, mikä tarkoittaa sävelen vaihtamista vivulla puoli sävelaskelta alas- tai ylöspäin. Kun soitetaan esimerkiksi pianomusiikin sovituksia, toteutetaan puolisävelvaihdot huomaamattomasti. Kanteleelle kirjoitetussa ohjelmistossa ovat monet säveltäjät mieltäneet ääneen, joka syntyy, kun säveltasoa vaihdetaan kielen soidessa (katso esimerkiksi Tapio Tuomelan sävellystä *Kangastus*, 199. Koska kromaattisella kanteleella ei ole sävelvaihtomekanismeja, ei tällaista efektiä pysty kromaattisella kanteleella soittamaan. Samantyyppisen säveltason taivutuksen pystyy toteuttamaan kromaattisella kanteleella esimerkiksi liu'uttamalla viritysavainta soivalla kielellä. Näin aikaansaata ääntä voisi kuvailla samantyyppiseksi kuin *slide*-putkella aikaansaata efektiä kitaralla.¹⁴ Säveltasoon ei viritysavainta liu'uttamalla kuitenkaan voi kromaattisella kanteleella vaikuttaa.

Kuten aiemmin on todettu, kromaattisella kanteleella ei pysty soittamaan esimerkiksi jonkin tietyn sävellajin *glissandoja* (katso myös jaksoa 4.1.5).

Kromaattisella kanteleella ei ole sammutuslautaa. Kaikki sävelet sammutetaan joko käsivarrella, ranteella tai sormilla. Sammutuslaudalla tehdyt erikoisefektit eivät ole siksi kromaattisella kanteleella toteutettavissa. Mattaääniä on kuitenkin mahdollista aikaansaada siten, että sammuttamiseen käytetään sammutuslaudun sijasta toisen käden sormia (katso myös Kankaanranta 2009, 81).

¹⁴ Slide [slaid] (engl.) on varsinkin blues- ja countrymusiikissa harrastettu tapa liu'utta metalli- tai lasiholkkia kieliä pitkin (Aho 1992, 41).

Myös konserttikanteleen ja kromaattisen kanteleen äänialat eroavat toisistaan. 39-kielisen konserttikanteleen matalin kieli on kontra G, kun 61-kielisen kromaattisen kanteleen matalin kieli on C. Laajemmin levinneen 50-kielisen kromaattiseen kanteleen matalin kieli on G.

4.3.3 Kromaattisen kanteleen soittotekniikan kehitystyö: lyöntinäppäily

Kuten aiemmin tässä työssä todettiin, kuuluu kielten näppäily alhaalta ylöspäin kromaattisen kanteleen perustekniikkaan. Tämä soittotapa sisältyy kromaattisen kanteleen perusopetukseen ja on todennäköisesti kehittynyt kielten luontaisen asennon vuoksi. Eri kulmissa olevia kieliä on joskus haasteellista liu'uttaa sormella seuraavalle kielelle, mutta ylöspäin näppäillessään soittaja saa minkä tahansa kielen soimaan puhtaasti ilman, että vahingossa koskee toisiin kieliin.

Perehtyessäni Sibelius-Akatemiassa konserttikanteleen soittotekniikoihin huomasin, että myös kromaattisella kanteleella soitettaessa on joissakin tapauksissa luonnollista käyttää kieltä vasten liu'uttamista. Nopeat sointikulut on mahdollista saada vieläkin nopeammaksi, kun käyttää *liukunäppäilyksi* kutsuttua tekniikkaa. Koska kromaattisessa kanteleessa kielet ovat eri tasoissa ja menevät ristiin, ei liu'uttamista pysty kuitenkaan aina käyttämään. Esimerkiksi fis-säveleltä ei pysty suoraan liu'uttamaan e-sävelelle, koska välissä on f-kieli; tätä ongelmaa ei tule konserttikanteleella vastaan vipuvaihtomekanismien ansiosta. Vuosien aikana olen omaksunut näiden molempien tekniikoiden, liukunäppäilyn ja nostonäppäilyn, samanaikaisen käytön.¹⁵ Siitä on muodostunut itselleni ikään kuin näiden kahden tekniikan hybriditekniikka, jonka olen nimennyt *lyöntinäppäilyksi*. Lyöntinäppäilyssä käytän liukunäppäilylle ominaista kielen läheltä tapahtuvaa liikettä, mutta sormi ei liu'ukaan seuraavalle kielelle, vaan sen liikerata nousee aavistuksen verran ylviistoon¹⁶. Lyöntimäisen liikkeen muodostaa nostonäppäilylle ominainen kaareva sormen asento, joka muodostaa ikään kuin pienen koukun. Sormikoukun avulla kontrolloidaan sekä soitonopeutta että voimakkuutta. Soittajalla on lyöntinäppäilyssä

¹⁵ Katso Koistinen 2016, 88.

¹⁶ Liukunäppäilyssä sormen liikerata on vaakatasossa kieliin nähden, jotta liike pysähtyisi seuraavalla kielellä.

käytössään yhtäaikaaisesti monta eri mahdollisuutta saada kieli soimaan, ja soittotekniikka antaa myös enemmän vaihtoehtoja kielen osumakulmille.

Lyöntinäppäilyyn kehittäminen on vienyt kanteleen soittotekniikan uudelle tasolle: kun omaksuu hyödyllisen lyöntinäppäilyyn, soittaja pystyy soittamaan hyvinkin nopeaa musiikkia. Uuden tekniikan käytöllä saadaan soitonopeuden kehittämisen lisäksi kuitenkin myös muita etuja. Kun sormea liu'utetaan soitettavalta kieleltä viereiselle kielelle, sormi muuttuu käytännössä itsestään tukisormeksi; tukisormi on sormi, joka ei soita mutta lepää kielellä. Se antaa muille sormille tukipisteen ja helpottaa tarkkuutta, kun kieliä pitää napata nopeasti "ilmasta". Tukisormen käyttö auttaa soittajaa rentouttamaan kättä ja muita sormia silloin, kun nopeita kulkuja joutuu soittamaan pidempään. Koistinen (2016, 113–114) kuvailee tukisormen käytön eduksi paitsi varsinaisen tuen saamisen, myös sen, että tukisormen avulla voidaan säädellä kosketusnopeutta. Lisäksi tukisormi auttaa kättä pysymään rentona. Rentous auttaa sormien toimintaa yleensäkin ja parantaa myös kosketusta. (Koistinen 2016, 113–114). Vaikka tukisormen käyttö on ollut kanteleensoiton tekniikassa aiemminkin tärkeä, on tukisormen käytön merkitys lyöntinäppäilyssä entisestään korostunut. Lyöntinäppäilyssä liikutaan sujuvasti liu'uttamisen, lyönnin ja noston välimaastoissa.

4.4 Muita soittoteknisiä huomioita

4.4.1 Kerroksellisuudesta kantelemusiikissa

Ymmärrän sävellystyön prosessina, jossa säveltäjällä on jonkin musiikillinen ajatus tai idea ja sävellysteknisten taitojensa avulla säveltäjä siirtää ideansa nuottipaperille. Mitkä ovat ne sävellystekniset keinot, joilla jokin ajatus kuvataan musiikillisesti? Seuraavassa osiossa käsittelen näitä musiikin mimeettisiä keinovaroja kromaattisella kanteleella. Metodina käytän esimerkkejä erilaisista kanteleteoksista, joiden parissa olen työskennellyt eri säveltäjien kanssa.

Miten kanteleella voidaan toteuttaa erilaisia dynamiikkaan perustuvia ilmaisutapoja? Kanteleen ääni ei ole akustisesti erityisen voimakas. Voimakkaamman äänen saavuttamiseksi voi pyytää soittajaa yksinkertaisesti näppäilemään kovempaa. On

kuitenkin mahdollista auttaa soittajaa myös erilaisilla sävellysteknisillä keinoilla. Esimerkiksi pitkään *fortessa* soittaminen on soittajalle fyysisesti raskasta: jokainen kielen näppäily on soittavalle sormelle kuin yksittäinen voimannosto. Edellisessä jaksossa kuvaamani lyöntinäppäily helpottaa tässä jonkin verran. Soittajan teknisestä tasosta riippuu, kuinka pitkään hän pystyy soittamaan *fortessa* ilman, että kädet kramppaavat. Mikäli säveltäjä haluaa kanteleesta kuuluviin kanteleella soitettun dynaamisen nousun, voi sitä käyttää teoksessa vain valikoiden, jotta sen vaikutus kuulijaan olisi tehokkaampi. Samalla soittaja pystyy keskittämään fyysisen ponnistuksensa tiettyyn kohtaan kappaleessa. Suurta dynaamista nousua voi vahvistaa myös eri rekisterien käytöllä. Kanteleessa on kolmen ja puolen oktaavin tai maksimissaan viiden oktaavin ulottuvuus. Mikäli säveltäjä on pysynyt jonkin aikaa keskimmaisessa rekisterissä, saavutetaan dynaaminen nousu jo pelkästään laajentamalla musiikki ulottumaan uusille oktaavialueille.

Ylärekisteri soi kromaattisessa kanteleessa erityisen kirkkaasti ja kantavasti. Niinpä voidaan lisätä diskanttinuotteja: yläoktaaveja melodialinjassa käyttämällä kantautuu kanteleen ääni helposti muun tekstuurin läpi.

Kromaattisessa kanteleessa ylä-äänisarjat resonoivat erittäin voimakkaasti. Esimerkiksi soittaessani yksiviivaisen oktaavialan g-nuotin (g1) ja sammuttaessani ainoastaan näppäilemäni kielen, resonoivat kanteleen kaikki muut kielet g-sävelellä jääden soimaan jälkisointina. Halutessani sammuttaa soittamani g1-sävelen ei siis pelkästään tämän kielen sammuttaminen riitä, vaan on sammutettava soittimen kaikki kielet. Tämä tekee haasteelliseksi esimerkiksi moniäänisen polyfonian soittamisen: oikeiden äänten soittamisen lisäksi soittajan on pystyttävä sammuttamaan kaikki resonoivat kielet ilman harmonioiden sekoittumista keskenään. Kun kappale kirjoitetaan kanteleelle, pystyy säveltäjä joko työskentelemään tätä soittimen ominaisuutta vastaan tai käyttämään jälkisointia hyväkseen. Esimerkiksi Matthew Whittallin kappaleessa *The Snow Watcher* on kanteleen jälkisoinnin käyttäminen iso osa kappaletta. Säveltäjä on esimerkiksi merkinnyt nuottiin paikat, joissa haluaa varmasti kaikkien nuottien sammuvan. Muissa paikoissa taiteilijalle on jätetty vapaat kädet kaiun käyttämisen tulkitsemiseen.¹⁷

¹⁷ Katso jaksoa 4.1.4 dynamiikasta.

4.4.2 Huiluäänten soittaminen ja korukuviot

Huiluääniä pystyy soittamaan kanteleella monin tavoin. Kromaattisen kanteleen opetuksessa käytetään perustasolla ensimmäisenä vasemman käden tekniikkaa, jossa 5. sormi sammuttaa kevyesti kielen ja 2. sormi näppäilee kieltä vahvalla vedolla ylöspäin. Ammattitasolla soittaja pystyy kuitenkin todennäköisesti toteuttamaan myös monia muita sormiyhdistelmiä. Lähtökohtaisesti voi olettaa, että soittaja pystyy soittamaan yhden huiluäänen kerrallaan kummallakin kädellä. Mikäli säveltäjä haluaa soitettavan yhdellä kädellä useampia huiluääniä samanaikaisesti (toisen käden soittaessa jotakin muuta), on se mahdollista toteuttaa. Tällaisissa tapauksissa olisi kuitenkin syytä olla harkitsevainen: huiluäänten pitäisi olla enintään terssin etäisyydellä, jolloin soittaja voi sammuttaa kielet sormilla numero 3, 4 ja 5, kun sormet 1 ja 2 näppäilevät kielet.

Oikeasta paikasta soitettuina huiluäännet soivat kanteleella yleensä todella kirkkaasti. Myös huiluäänten dynamiikkaa pystyy jonkin verran kontrolloimaan, mikä tapahtuu näppäilevän sormen soittokulmaa muuttamalla. Kirkkaamman huiluäänen saamiseksi käytetään joskus myös kynnellä soittoa.

Korukuviot eivät ole kantelemusiikissa kovin yleisiä. Tämä johtuu pääasiassa siitä, että kanteleen originaalirepertuaarissa, nykymusiikissa, korukuviota käytetään ylipäänsä harvemmin kuin vanhemmassa musiikissa. Kanteleella pystyy kuitenkin aivan hyvin soittamaan erilaisia trillejä ja etuheleitä. Perustason soittajan tekniseen osaamiseen kuuluvat yleensä lyhyet, parin nuotin korukuviot. Ammattitason soittajalta voi vaatia kuitenkin jo kaikenlaisten korukuvioiden soittoa. Soittajan kokemuksesta riippuen korukuviot onnistuvat yleensä kummalla kädellä tahansa.

5 Claude Debussyn *Suite Bergamasque* -sovituksesta kanteleelle ja sovituksen tekniset ratkaisut

5.1 Teoksen yleisesittely

Koska kanteleelle sävellettyä musiikkia on melko vähän, haluan pyrkiä soittamaan mahdollisimman paljon eri aikakausien musiikkia. Tämä mahdollistaa mielestäni laajemman soittoteknisen kehityksen kuin vain yhteen aikakauteen keskittyminen. Olen joutunut pohtimaan sekä nuottien että kuulokuvan perusteella, miten kanteleella voidaan saavuttaa jokin tietty, uusi efekti tai äänimaailma. Sovituksia olen tehnyt kanteleelle jo opiskeluaikoina. *Georg Ots* -musiikkikoulussa opetukseen kuului myös kurssi, jolla säveltäjän (Lembit Veevo, 1926–2000) johdolla opetettiin soittajia sovittamaan musiikkia omalle soittimelle. Kanteleen opetusmateriaaleista puuttuu originaalirepertuaari, joten jokainen opettaja joutuu Virossa lähes päivittäin työssään sovittamaan muille soittimille sävellettyä musiikkia kanteleelle. Siksi musiikin sovittaminen on kromaattisen kanteleen soittajille ja opettajille keskeinen taito, joka on jatkuvasti läsnä työssämme.

Musiikkia sovitettaessa joutuu usein tekemään valintoja esimerkiksi säveltäjän haluaman tempon tai musiikillisen selkeyden välillä. Kanteleen pitkistä soinnista ja sammutusmekanismin puuttumisesta johtuen nopea *staccato*-omainen kuvio saattaa helposti "puuroutua". Tähän vaikuttaa toki myös soittajan sormien nopeus ja tekniikan hallitseminen, mutta ongelma ei mielestäni ole syy hylätä kaikkia nopeita teoksia. Joskus teoksen soittotempoon vaikuttaa myös esitystila, esimerkiksi hyvin kaikuisa kirkko. Robert Donington (1982, 11) toteaa soittotilan vaikutuksesta: "Kaikuisa akustiikka aiheuttaa niin runsaasti äänten päällekkäisyyttä, että taitava esittäjä kokee todennäköisesti tarvetta nopeiden tempojen hidastamiseen selkeyden ylläpitämiseksi." (Donington 1982, 11).¹⁸ Claude Debussyn musiikissa pystyy kuitenkin jopa käyttämään kanteleen pitkää sointia eduksi musiikillisten pitkien linjojen esiin tuomisessa.

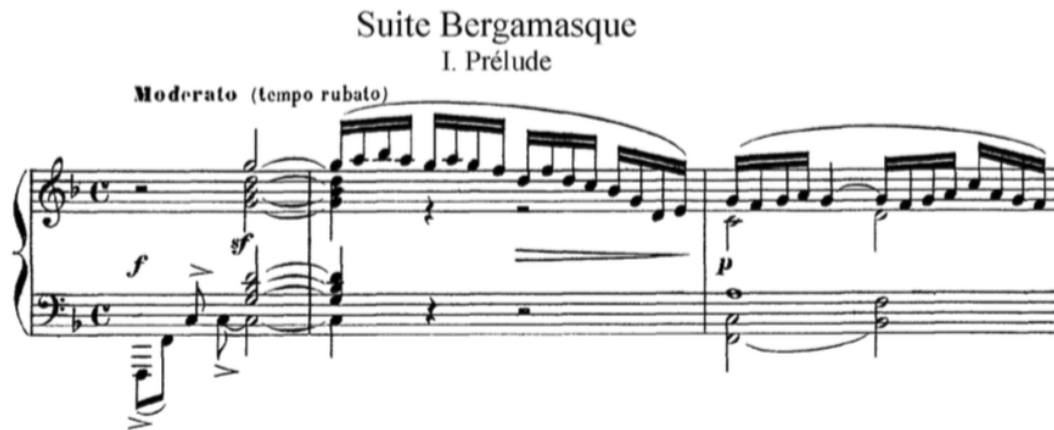
¹⁸ "A resonant acoustic causes so much overlapping sound that a good performer will probably feel need to slow down the fast tempos a little to retain clarity." Suomennos Hedi Viisma.

Claude Debussyn sarja *Bergamasque* on alun perin sävelletty pianolle (1890–1905), ja siitä on tehty useita orkesteriversioita. Teos koostuu neljästä osasta: *Prelude*, *Menuet*, *Clair de lune* ja *Passepied*. Tunnetuin kolmas osa *Clair de lune* on ollut monenkin kanteleensoittajan repertuaarissa jo pitkään; osaa pystyy soittamaan kanteleella lähes sellaisenaan. Muut osat ovat jääneet vähemmälle esittämiselle niiden teknisen haasteellisuuden vuoksi. (Kuvaan haasteita tarkemmin seuraavissa osioissa.)

Lähdin sovittamaan Debussyn teosta *Suite Bergamaque* siitä syystä, että mielestäni impressionistinen musiikki sopii kanteleelle erinomaisesti. Kanteleen pitkän soinnin ansoista teoksen musiikki antaa soittajalle haasteiden lisäksi myös monia tulkintamahdollisuuksia. Soittaja voi taitavan sammutustekniikan avulla lisätä uusia sointivärejä ja sekoittaa harmonioita, kuten impressionistisessa kuvataiteessa, jossa värit sekoittuvat toisiinsa ja jossa värien väliset tiukat rajat häivytetään. Jouduin sovituksessani tekemään teokseen soittoteknisistä syistä joitakin muutoksia. Niistä merkittävin on neljännen osan sävellaji: soitan sen fis-mollin sijaan f-mollissa. Parhaiten kanteleelle soveltuvat ensimmäinen osa *Prelude* ja kolmas osa *Clair de lune*. Toinen ja neljäs osa ovat kyllä soitettavissa, mutta ne ovat teknisesti huomattavasti haasteellisempia ja ne eroavat kantelesovituksessa enemmän alkuperäisestä teoksesta.

Seuraavassa osiossa käyn läpi kaikki teoksen osat ja pyrin selittämään sekä musiikillisesti että soittoteknisesti erittäin hyvin toimivia asioita ja haasteellisia kohtia. Tuon esiin myös sovitukseni ratkaisuja ja pyrin selittämään niitä. Liitän oheen teoksen originaali-nuotin, koska soitan myös itse kyseisestä editiosta. En ole kirjoittanut itselleni erillistä sovitusta muutoin kuin viimeisen osan kohdalla, jonka olen siis moduloinut.

5.2 I osa, *Preludi*



Kuva 16. Claude Debussyn teos *Suite Bergamasque* alkaa matalalla F nuotilla, joka on kanteleen rekisterin ulkopuolella.

Preludi sopii kanteleelle erittäin hyvin. Improvisatorinen tulkinta antaa mahdollisuuden hyödyntää kanteleen pitkää sointia sekä paikoin helpottaa puhtaan harmonian saavuttamista ja sammutuksia.

Teos alkaa sävelellä, joka on kanteleen rekisterin ulkopuolella. Kanteleella ei siis ole kontraoktaavin F-säveltä. Yleensä on tällaisissa tapauksissa ratkaisuna nostaa koko sävelkulku oktaavia korkeammalle. Tässä tapauksessa se ei kuitenkaan ollut toimiva vaihtoehto, sillä tällöin myös oikean käden osuus olisi jouduttu nostamaan oktaavia korkeammalle osuuskien sekoittumisen välttämiseksi. Täydellistä rekisterin vaihtoa en pitänyt myöskään mahdollisena. Päädyin ratkaisemaan tilanteen soittamalla vasemman käden osuuden äänillä F, c, f, c1. Näin säilytän alhaalta ylös nousevan linjan siten, että myös vasemman käden ja oikean käden välinen suhde säilyy.

Tilanteita, joissa rekisterin ulkopuolella olevat sävelet jätetään soittamatta ilman että ne korvataan muilla, löytyy myöhemmin tässä osassa. Tällaisia kohtia ovat esimerkiksi tahdit 117 sekä 44–47. Vasemmassa kädessä soittamatta jäävät alhaalla olevat oktaavit. Ylärekisteristä puuttuvia nuotteja voi joskus korvata huiluaänillä.

Kanteleessa ylärekisteri soi yleensä erittäin kirkkaasti ja samalla soivat myös oktaavin huiluäänet, kun ne soitetaan oikein. Kirkas ja terävä sointi kantaa hyvin matalamman tekstuurin yli. Huiluääniä käytettäessä pitää vain ottaa huomioon, että soittaja tarvitsee enemmän aikaa oikean soittopaikan löytämiseen. Siksi nopeat ja monia huiluääniä peräkkäin sisältävät kohdat ovat haastavia. (Huiluäänien soittotekniikkaa kuvaan tarkemmin kohdissa 4.1.5 ja 4.4.2.)

Preludi antaa soittajalle mahdollisuuden paikoittain puuttua myös sävelten pituuksiin, millä voi hakea musiikkiin lisäväriä. Esimerkiksi tahdissa 5 vasemman käden ensimmäisen sävelen voi antaa soida hieman pidempään, koska se lisää syvyyttä ilman pelkoa harmonian häiriintymisestä. Kanteleen pitkistä soinnista on myös tukea esimerkiksi tahdissa 9, jossa vasen käsi soittaa kolmiäänisesti. Äänistä kaksi soi koko tahdin mittaisesti samaan aikaan, kun alhaalla on liikkuva kulku. Samantyyppinen soittimen äänellisiin ominaisuuksiin kohdistuva etu tulee hienosti esiin tahdissa 33, missä säveltäjä on kutsunut liikkuvan sävellinjan neliäänisen pitkän soinnun väliin. Pitkä pohjasointu kuuluu hienosti koko kahden tahdin pituudelta, juuri kuten nuotissa lukee.



Kuva 17. Claude Debussy, *Preludi*, tahti 9. Kanteleen pitkä sointi tukee vasemman käden pitkiä ääniä.

Nopeiden sävelkulkujen soittaminen saattaa olla haastavaa, koska tarvitaan sammutuksia. Jos nopeissa sävelkuluissa kaikki sävelet jäävät soimaan, toimivat ne kuitenkin kanteleella hyvin. Soittamista helpottaa joko yksiääninen melodialinja tai sävelkulun jakaminen käsien välillä.

Tahdissa 26 nopea melodialinja oikeassa kädessä onnistuu hyvällä sormituksella (tahti 26, oikea käsi soittaa: joko sormi 1 tai sormi 2, minkä jälkeen jatkavat sormet 3–4–2–3–4 ja joko sormi 1 tai sormi 2, minkä jälkeen jatkavat sormet 3–4–3–4) ja koska sävelet voivat jäädä soimaan puolinuotin aikana. Sammutus tapahtuu harmoniavaihdon yhteydessä käsivarsisammutuksella pedaalin tapaan.



Kuva 18. Claude Debussy, *Preludi*, tahti 26. Nopeiden kulkujen soittamista helpottaa, kun säveliä ei tarvitse sammuttaa.



Kuva 19. Claude Debussy, *Preludi*, tahti 28. Vasemman käden soinnuissa käden ulottuvuus on aikuisella soittajalla maksimissaan.

Tahdissa 28 on hyvä esimerkki laajojen sointujen soittamisesta. Vasemmassa kädessä on alhaalla sointu, jossa ovat päällekkäin kvartti ja septimi. Aikuinen soittaja pystyy sen soittamaan melko mukavasti, mutta samalla se on myös käden maksimiulottuvuus, joka on vielä mahdollista soittaa. Soinnun sammuttaminen tapahtuu kämmenpesällä samaan aikaan kun poimitaan seuraavan soinnun sävelet.

Tahdeissa 30 ja 31 on hyvä esimerkki kanteleelle tyypillisistä kielten sammutuksista johtuvista haasteista, joita pianisti ei joudu teosta esittäessä miettimään. Sekä oikeassa että vasemmassa kädessä on kaksiäänistä tekstuuria. Sävelten kestoa ei voi pidentää, koska muuten harmonia häiriintyisi. Käsi- tai kämmenpesäsammutuksia ei voida käyttää, koska samalla sammutettaisiin myös soiviksi tarkoitettut sävelet. Niinpä kaikki sävelet sammutetaan sormilla yksi kerrallaan oikeaan aikaan.



Kuva 20. Claude Debussy, *Preludi*, tahdit 30–31. Pianon “helppo” sammutus musiikissa voi olla kanteleella haastava.

Tahdissa 35 soitetään melko nopea *staccato*-linja. Pianolla tämä on melko helppoa, kun soitetään ilman pedaalia ja siten ääni sammuu heti, kun sormi nostetaan koskettimelta. Kanteleessa tämä vaatii erillisen sormiliikkeen, koska käsivarsisammutusta ei pysty tekemään ilman, että sammuttaisi myös soitettavaksi tarkoitettut sävelet. Koska teoksen linja on yksiaäninen, käytän tässä käsien välistä jakamista. Oikea käsi aloittaa *staccato*-linjan, kun taas vasen käsi soittaa keskeltä ja palaa alarekisteriin soittamaan alemman nuottiviivaston sointua.

Myös kaksiääninen tekstuuri onnistuu, mutta todennäköisemmin vain ammattitason soittajalta. Haasteita tulee, kun nopeaa sävelkulkua pitää sammuttaa samaan aikaan kun se soitetään.



Kuva 21. Claude Debussy, *Preludi*, tahti 35. Nopean *staccato*-linjan pystyy toteuttamaan helposti, kun sen jakaa kahdelle kädelle.

Saman nuotin toistaminen *legatossa* on kanteleella aina hieman haastavaa. Tämä johtuu siitä, että samaa kieltä soittaessa kieli sammuu heti, kun sormi koskee kieleen. Saman nuotin *legatossa* soittaminen onnistuu yläsävelsarjan jälkisointisuuden avulla: vaikka kieli sammuu hetkellisesti, ei sammumista huomaa, jos sen tekee todella nopeasti. Samalla muut kyseisellä sävelkorkeudella soivat kielet jäävät kevyesti resonoimaan. Näppäily tapahtuu ikään kuin "ilmasta" kevyellä kosketuksella, ilman että kieltä puristetaan, kuten esimerkiksi *fortessa* soittaessa.

Tahdista 49 eteenpäin esiintyy sekä oikeassa että vasemmassa kädessä laajoja sointuja, saman sävelen toistoja ja samalla harmoniavaihdoksiakin. Mikäli kanteleella soitetaan kaikki kirjoitetut sävelet, saattaa pitkä *legato*-linja keskeytyä samaa säveltä toistettaessa. Ilmasta näppäily on jo sinänsä haastavaa, mutta erityisen haastavaa siitä tulee paikoissa, joissa pitää huomioida enemmän kuin yhden sävelen *legato*. Olen ratkaissut tilanteen tässä kohdassa käyttämällä hyväksi kanteleen pitkää sointia: Soitan esimerkiksi jokaisella lyönnillä toistuvan c2-sävelen oikeassa kädessä vain ensimmäisellä ja kolmannella lyönnillä. Tällöin vähennän samaa säveltä soittaessa *legaton* katkeamisen mahdollisuutta, mutta vahvistan säveltä kuitenkin taas kolmannella lyönnillä, varmistaen, että sen sointi ei häivy kuulumattomiin. Tämä haaste tulee myös tahdeissa 76 ja 77. Tässä kohdassa vasemmassa kädessä on jokaisella lyönnillä saman nuotin kertaus. Sovituksessa soitan lyönnille terssin ja lyönnin toiselle puolelle vain yhden sävelen, jotta vältän saman nuotin toiston, saan

aikaan pehmeämmän sävelkulun ja välttää myös nopeista sammutuksista johtuvia pysähdyksiä.



Kuva 22. Claude Debussy, *Preludi*, tahti 49. Saman nuotin kertaus *legatossa* on kanteleella haastava.

Korukuvioiden soittaminen kanteleella on vasta kehittymässä. Tämä johtuu mielestäni siitä, että originaalirepertuaarissa niitä käytetään harvoin. Korukuvioiden soittaminen ei kuulu myöskään nykymusiikin estetiikkaan samalla tavalla kuin esimerkiksi vanhassa musiikissa. (Korukuvioista kirjoitan tarkemmin jaksossa 4.4.5.) Tahdissa 65 on pitkä trilli. Se soitetaan yleensä ykkös- ja kakkossormea vuorotellen.



Kuva 23. Claude Debussy, *Preludi*, tahdit 65–66. Pitkän trillin soittaminen onnistuu paremmin tukisormen avulla.

Pitkän trillin soittamisessa on tärkeää, että soittajalla olisi mahdollisuus laittaa esimerkiksi kolmosormi kielelle tukipisteeksi. Tukipiste auttaa kielen ilmasta näppäilyä nopeassa tempossa. Tahtiin on merkitty esitysmerkinnöiksi *forte* ja *crescendo*, mutta tekstuuri on melko ohut. Kanteleella tätä isoa nousua olisi vaikea saavuttaa annetuilla keinovaroilla. Sovituksessani olen siirtänyt vasemman käden viimeisen nuotin oktaavia alemmas ja lisännyt seuraavan tahdin alun oikeaan käteen

soinnun a2–c3–g3. Jos säveltäjä haluaa kuvata suurta nousua, kannattaa kanteleella dynamiikan lisäksi lisätä enemmän säveliä.

Kanteleella on hyvin laaja skaala dynamiikaltaan hiljaisissa paikoissa. Sillä pystyy soittamaan melkein kuulumattoman *pianon* ilman, että se häviää täysin. *Forten* puolella pitää kuitenkin ottaa käyttöön myös muita keinovaroja (kuten musiikin tekstuurilliset keinot) halutun nyanssin saavuttamiseksi.

5.3 II osa, *Menuet*



Kuva 24. Claude Debussy, *Menuet*. Toisen osan alussa melodialinja löytyy tekstuurin keskeltä.

Suite Bergamasque -sarjan toisella osalla on kovin monta esitystempoa. Debussy on merkinnyt osan tempoksi *Andantino*. Yleisin kesto osalle on neljän minuutin paikkeilla. Erilaisissa versioissa tämä lyhyen osan kesto voi erota kuitenkin jopa enemmän kuin useilla minuuteilla (vertaa esimerkiksi Walter Giesekingin, 1956, ja Claudio Arraun, 1991, esityksiä). Koska kanteleen sointi on pitkä, rauhallisempi tempo antaa mahdollisuuksia tuoda paremmin esiin moniäänisiä tekstuureja.

Menuetista löytyy hieno esimerkki tukisormen tärkeydestä. Kun kanteleella joutuu soittamaan nopeasti ja kielen näppääminen tapahtuu tällöin käytännössä ilmasta, voi sormi helposti ”hypätä ohi” ja napata väärän kielen. Tällaisessa tapauksessa helpotta, kun voi käyttää tukisormeja. (Tukisormella tarkoitetaan sormeja, jotka lepää jollakin kielellä ja toimii nimensä mukaisesti tukipisteenä ilmassa oleville sormille, ks.

jaksoa 4.3.3.) Ensimmäisen tahdin toisella lyönnillä sormet 3 ja 4 toimivat tukisormina, kun peukalolla ja 2. sormella soitetaan korukuvio. Myös toisessa tahdissa oikean käden sormet 3 ja 4 toimivat tukisormina, jotka pitävät kiinni ylhäällä olevasta terssistä (a1–c2), kun peukalo ja 2. sormi hyppäävät ilmasta keskimmäistä sävelkulkua pitkin.

Sormituksessa kannattaa huomioida terssiä soittaessa, että yleensä on helpompi soittaa käyttäen 3. ja 5. sormea kuin 3. ja 4. sormea. Kokemukseni mukaan käsi usein väsy, kun joutuu venyttämään 3. ja 4. sormen väliä. Siksi olen alun perin alkanut käyttää soittaessani myös viidettä sormea. Ensimmäisessä tahdissa päädyin kuitenkin tällä kertaa käyttämään 3. ja 4. sormea, koska 5. sormi pystyy avustamaan kielten sammutuksessa kyseisten sävelten lyhyen keston takia.

Tahdissa 4 on oikeassa kädessä terssikulkuja *legatossa*. Sen luokittelisin keskitason tekniikaksi, koska se vaatii tarkkuutta sormien sammutuksessa. Soitettu kieli sammutetaan samalla hetkellä, kun toinen sormi on näppäilyt uuden kielen. Vaikka *legaton* soitto opetellaan heti ensimmäisenä opiskeluvuotena, vaikeutuu se heti, kun joutuu soittamaan *legatoa* joko tersseissä tai jopa kolmisoinnuissa.

Tahdeissa 5 ja 6 käytän oikeassa kädessä niin kutsuttua “vale-*legatoa*”. En siis sammuta kaikkia soitettuja nuotteja *legatossa*, kuten edellisessä tahdissa, vaan *legatossa* soi pelkästään melodialinja. Alhaalla olevan terssin ja muut nuotit sammutan sormilla ja käden ulkosyrjällä, mutta sammuttamisen ei tarvitse olla ajallisesti yhtä tarkka. Näin musiikki säilyttää tanssillisuutensa. Tiheässä tekstuurissa kuulija ei kykene kuulokuvan perusteella erottamaan vale-*legatoa* oikeasta *legatosta*.

Tahdeissa 5 ja 6 vasemmassa kädessä on myös hyvä esimerkki kanteleella soitettun soinnun maksimilaajuudesta, joka on samalla siis käden maksimiulottuvuus. Näissä tahdeissa soittavat sormet 1, 2 ja 5. Sävelet ovat hyvällä etäisyydellä toisistaan, mikä tekee soittamisen mukavaksi. Kolmisointu rakentuu tässä kvintti- ja seksti-intervalleista. Huomattavasti hankalampi olisi soittaa esimerkiksi sekunti ja septimi.



Kuva 25. Claude Debussy, *Menuet*, tahdit 4–6. Melodialinjan terssit pystyy soittamaan *legatossa* sormisammutuksen avulla tai *vale-legatoa* käyttämällä.

Tätä osaa kanteleella soittaessa suurimpana haasteena ei ole tempo vaan sammutukset. Osassa on paljon *staccatoa*, mikä toteutuu pianolla huomattavasti vähemmällä vaivalla kuin kanteleella soittaessa. Pianossa sävel lakkaa soimasta, kun sormen nostaa koskettimelta ilman pedaalia. Kanteleella joutuu käytännössä tekemään kaksi kertaa enemmän töitä samanpituisen äänen tuottamiseksi: ensin näppäillään kieli ja sitten sammutetaan se nopeasti. *Staccato* ei kuitenkaan ole kanteleella mahdoton. Kun soittaa *staccatoa* tai pitkiä linjoja *staccatossa*, tulee kuitenkin varoa käden kramppaamista. Nopeasti ja pitkään *staccatoa* soittaessa käsi joutuu tekemään paljon hienomotorisia liikkeitä, mutta käden rentouttamiseen jää hyvin vähän mahdollisuuksia. On tärkeä huomata, että soittotekniikan kevyt tanssillisuus saattaa muuttua katkeilevaksi ja raskaaksi, jos soittajan käsi ei enää pysty rentoutumaan soittamisen ohessa. Uutta musiikkia kirjoitettaessa suosittelisikin välttämään pitkiä *staccato*-kulkuja tai antamaan soittajalle mahdollisuuksia käden rentouttamiseen esimerkiksi tauoilla tai rauhallisemmalla tempolla.

Hyvä esimerkki kanteleella helposti toteuttavasta *staccato*-kulusta löytyy *Menuetin* tahdeista 10 ja 11. Kyseessä on yksiääninen, melko rauhallinen *staccato*, jota pystyy siirtämään yhdeltä kädeltä toiselle. Jokaiselle nuotille on käytössä oma sormi, eikä kättä joudu siirtämään lainkaan.



Kuva 26. Claude Debussy, *Menuet*, tahti 10. *Staccato*-kulku toteutuu helposti, kun se on yksiääninen ja melko rauhallisessa tempossa.

Menuet-osa alkaa melodialinjalla (a–h–c1–d1), joka kulkee tekstuurin keskellä (kuva 24). Mikäli osan alkuun otetaan liian nopea tempo, melodialinja saattaa “vilahtaa ohi” ilman, että sitä ehtii huomata. Melodia on kuitenkin mahdollista soittaa siten, että sen saa hienosti kuuluviin. Kyseinen kohta ei ole soittoteknisesti helpoimmasta päästä pianollakaan toteutettaessa. Alun *staccaton* toteutan oikean käden peukalolla ja helpotan sammuttamisen osuutta siten, ettei sammutuksesta synny erillistä käden tai sormen liikettä vaan sammutus tapahtuu samalla hetkellä, kun sormi hyppää seuraavalle kielelle valmiiksi. Sammutus tapahtuu peukalon syrjällä ja nivelellä.

Tahdit 12 ja 13 ovat samanlaiset kuin alussa. Nämä tahdit ovat hankalia paitsi *staccaton* vuoksi, myös siksi, että melodia on tekstuurin keskellä. Hyvän keskitason soittajan pitäisi pystyä soittamaan moniäänistä tekstuuria yhdellä kädellä ja tuomaan sieltä esiin yksi sävelkulku vahvempana kuin muut äänet. Esimerkiksi kolmisoinnusta on helpointa tuoda esiin ylin sävel. Tässä tehtävässä auttaa kanteleen perussoittotekniikka, jossa käden suunta on näppäillessä luonnostaan hieman soittajaan päin, ja soittimen rakenteellisista ominaisuuksista johtuen korkeammat sävelet myös soivat kirkkaammin ja kovempaa. Sen sijaan soinnun alimman äänen esiin tuominen vaatii soittajalta usein totuttelua, koska alimman sävelen korostamista käytetään teoksissa harvemmin ja siten tällainen soittotekniikka saa myös vähiten harjoitusta. Alimman äänen korostaminen onnistuu kyllä, kun näppäillessä käden liikkeen suunnan vaihtaa itsestä pois päin suuntautuvaksi. Kaikkein haastavinta on toteuttaa kolmisoinnun keskimmäisen äänen esiintuominen: jotta se onnistuu, on soittajan kehitettävä oman käden hienomotoriikkaa ja yksinkertaisesti näppäiltävä

tietyllä sormella valittua kieltä muita kieliä voimakkaammin. Tämän luokittelisin kuuluvaksi nykyisen soittoteknisen kehityksen tasolla ammattitason soittajan tekniseen osaamiseen.

Tahdit 16 ja 17 ovat haastavia, koska niissä on nopeita kromaattisia harmonianvaihdoksia. Musiikki ei anna soittajan tulkita sävelten pituuksia, vaan kaikki on soitettava juuri niin kuin nuottiin on kirjoitettu. Tahdit olisi melko helppoa toteuttaa, jos sävelet voisi sammuttaa pedaalinomaisesti *non legatossa* jokaisen soinnun välissä. Mutta koska säveltäjä on toivonut myös *legatoa*, pitää sammutuksien tapahtua juuri oikealla hetkellä ja nopeasti. Soittajalta tarvitaankin hyvin täsmällisiä sormia.



Kuva 27. Claude Debussy, *Menuet*, tahdit 16–18. Eripituiset nuotit vaativat tarkkuutta sormisammutukseen. Kämmen- ja käsivarsisammutus ovat soittajalle helpompia toteuttaa.

Helpompi vaihtoehto on esiteltynä heti tahdistä 18 eteenpäin. Vaikka myös tässä kohdassa on nopeita harmonian vaihdoksia, pystyy (ja pitäääkin) kaikki sävelet sammuttaa jokaisen soinnun välissä. Tahtien aikana ei ole myöskään isoja, nopeita hyppyjä, joten kielet asettuvat mukavasti sormien alle. Pieni hyppy jokaisen seuraavan tahdin alussa auttaa soittajaa myös rentouttamaan kätensä luonnollisesti. Käden rentoutusliike tehdään samalla hetkellä, kun hypätään soittamaan seuraavia nuotteja.

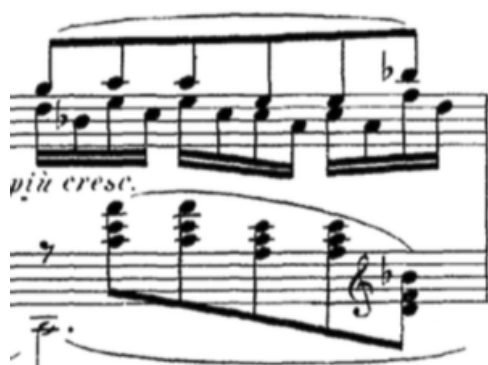
Tahdistä 26 alkava fraasi tuo esiin kanteleen vahvuuden pitkien ja linjakkaiden sävelkulkujen piirtämisessä. Ylin melodia tulee kauniisti esiin helposti toteuttavana soittaessa 5. sormella. Tämä voisi olla soittajalle yksi ensimmäisistä tavoista lähteä harjoittamaan moniäänisen tekstuurin soittamista, jossa jokin linja pitää tuoda esiin. Sormet 1–3 soittavat lähekkäin tasaista melodialinjaa, ja 5. sormi nappaa

pidempikestoisia ääniä korkeammalta. Kuten jo aikaisemmin todettu, diskanttikielet soivat kirkkaammin eivätkä pitkät äänet vaadi yhtä tarkkaa sammutusta, koska kielen sointi on jo luonnostaan hiljentynyt ja täten sammutus voidaan toteuttaa hyvin kevyesti.



Kuva 28. Claude Debussy, *Menuet*, tahdit 26–27. Kanteleella pystyy tuomaan kauniisti esiin pitkiä melodialinjoja muun tekstuurin päällä.

Kanteleensoiton tekniikasta puhuessani kerron mielelläni niin sanotusta keinuefektistä, joka liittyy vahvasti tukisormen ajatukseen. Olen aikaisemmin todennut, että saman sävelen toistaminen *legatossa* on hankalaa, koska kieli joudutaan näppäilemään napakasti viime hetkellä, jotta näppäilystä johtuva kielten luonnollinen sammuminen pysyy minimaalisena. Keinuefektillä tarkoitan tekniikkaa, jossa sormet liikkuvat ikään kuin paikallaan pysyvän tukipilarin avulla edestakaisin yhdeltä kieleltä toiselle. Tämä helpottaa huomattavasti saman, toistuvan sävelen *legatossa* soittamista, koska tukipisteenä toimii edellinen sävel tai intervalli. Tahdissa 33 on hyvä esimerkki paikasta, jossa keinuefektia käytetään.



Kuva 29. Claude Debussy, *Menuet*, tahti 33. Oikean käden pitkä legatolinja säilyy keinuefektia käyttäen, vaikka nuotissa on samojen sävelten toistoja.

Pitkät bassonuotit soivat kauniisti, ja niiden sammuttaminen on helppoa käsivarsisammutuksella. Käsivarsisammutuksella tarkoitan sitä, että käsivarsi, joka soitettaessa on irti kielistä ja ilmassa noin kymmenen sentin korkeudella, lasketaan pedaalimaisen kevyesti alas kielille ja nostetaan sitten uudestaan ylös. Tällaisia pitkiä bassonuotteja esiintyy tässä osassa esimerkiksi tahdissa 35. Joskus jätän tämän tyyppiset bassonuotit soimaan nuottimerkintää pidemmäksi aikaa, jos se ei häiritse ylempänä olevaa harmoniaa. Tämä saa mielestäni aikaan syvyyttä, voimaa ja kantelemaisuutta. Kantelemaisuudella tarkoitan pitkää luonnollista ja kellomaista sointia, jota esiintyy harvemmin muilla näppäilysoittimilla.

Esimerkkejä kohdista, joissa käytetään käsivarsisammutusta, löytyy tahdeista 50, 52, 54 ja 56. Niissä seurataan soitettaessa pianoversion pedaalimerkintöjä. Näin olleen kahden tahdin mittaisen fraasin aikana sammutetaan jonkin verran säveliä sekä oikeassa että vasemmassa kädessä. Uuden fraasin alussa kuitenkin varmistetaan käsivarsisammutuksella, että alkavan fraasin harmonia on täysin puhdas.



Kuva 30. Claude Debussy, *Menuet*, tahdit 52–53. Ennen tahdin 52 alkua tehdään käsivarsisammutus, jotta fraasin alku on harmonisesti puhdas.



Kuva 31. Claude Debussy, *Menuet*, tahdit 38–39. Isot hyppyt sopivat kanteleelle paremmin, jos kyseisessä kohdassa ei ole tarvetta täsmälliselle sammutukselle.

Tahdit 38–40 ovat melko helposti toteuttavissa ja istuvat hyvin kanteleella soittaviksi. Vaikka tahdeissa on ilmasta eli ilman tukipistettä toteuttavia laajoja hyppyjä, ei säveliä tarvitse sammuttaa, koska harmonia ei muutu. Tämä antaa soittajalle paljon lisäaikaa keskittyä seuraaviin kieliin osumiseen. Säveltäjän kannattaakin muistaa, että mikäli hän haluaa säveltää musiikkiin suuria hyppyjä, on syytä välttää tarvetta sammutuksiin. Samoin, jos sävelet tai harmonia pitää välillä sammuttaa tai puhdistaa, kannattaa kanteleelle sävelletäessä välttää isoja hyppyjä. Mitä nuoremasta soittajasta on kyse, sen tärkeämpää tämä on.

Vaikka aiemmin totesinkin sammuttamisen olevan kanteleensoitossa vaikeinta, voi se kuitenkin joissakin tapauksissa helpottaa soittajan soittoteknisiä haasteita. Esimerkiksi tahdissa 58 sammutus helpottaa puhtaan harmonian tuottamista. Tahdin ensimmäinen sointu sammutetaan vasta samanaikaisesti toisen soinnun kanssa. Koska toinen sointu on hyvin lyhyt ja kevyt, ei päällekkäisyys ensimmäisen soinnun kanssa haittaa. Huomattavasti vaikeampi olisi toteuttaa tämä tahti kokonaan legatossa, jolloin jokaisen soinnun välissä olisi sammutettava tarkasti sormin.



Kuva 32. Claude Debussy, *Menuet*, tahti 58. Sammutus helpottaa puhtaan harmonian soittamista ja antaa mahdollisuuden käden rentouttamiseen.

Kanteleella luetaan nuottia samalla tavalla kuin pianolla soittaessa: oikea käsi soittaa ylemmän nuottiviivaston nuotit ja vasen käsi puolestaan alemman viivaston nuotit. Kädet voivat myös soittaa ristiin, jolloin vasen käsi soittaa ylempänä kuin oikea, tai napata yksittäisiä nuotteja toiselta nuottiviivastolta. Kanteleessa on aina järkevää jakaa osuuksia käsien välillä. Jos esimerkiksi bassolinjassa on pitkä ääni tai taukoja samalla kun melodialinjassa on nopeita juoksutuksia, on jakaminen perusteltua. Tämä käytäntö on vahvasti läsnä ainakin omassa opetuksessani. Siksi olen myös neuvonut säveltäjiä, ettei heidän tarvitse määritellä erikseen, millä kädellä jokin linja soitetaan. Mielestäni tämän päätöksen tekeminen kuuluu luontevimmin soittajalle, joka määrittelee itselleen parhaiten sopivan sormituksenkin. Poikkeuksena ovat tapaukset, joissa käsien tietynlainen jako on osa teoksen rakenteellista kokonaisuutta. Tällainen on esimerkiksi Anton Webernin *Variaatiot pianolle op. 27* (1922). Krenek (1967, 11) kuvaa Webernin sävellystyyliä näin: ”Webernin dodekafoniset sävelrivit on aina rakennettu niin, että rivin eri osiot ovat keskenään symmetriset. Nämä osiot liittyvät toisiinsa mm. inversion ja retrogression kautta. Sävellyksissä Webern hyödyntää tämänkaltaisia yhtäläisyyksiä luodakseen viittausten verkoston, jossa symmetriset suhteet ovat kuin hiottuja jalokiviä, samaan aikaan elegantteja, yksinkertaisia ja loistavan kompleksisia.”¹⁹



Kuva 33. Claude Debussy, *Menuet*, tahdit 75–76. Soittaja joutuu olemaan tarkkana, ettei sammuta vahingossa toisen käden melodialinjaa.

¹⁹ “Webern’s twelve-tone rows are always so constructed that various parts of the series are mutually symmetrical; these segments are related to each other as inversion, retrogression, and the like. These correspondences are exploited in the compositions in order to create a network of cross references and continuous local symmetries that are marvelous gems of constructive perfection, elegance, simplicity, and fantastic complexity, all at the same time.” Ernst Krenekin viittaus Anton von Webernin *Piano Variaatiot* -teoksen 2. osaan. Suomennos David Hackston.

Ristiin menevissä sävelkuluissa on soittajalle usein haasteena kanteleen pitkä sointi. Esimerkiksi tahdista 75 alkavassa fraasissa on melodia oikeassa kädessä ja vasen käsi hyppää oikean käden yli edestakaisin bassoista diskanttiin. Vaikka osuminen oikeisiin nuotteihin vasemmalla kädellä ei ole tässä tempossa kovin hankalaa, on oltava tarkkana, ettei vahingossa sammuta oikean käden soittamia säveliä tai riko pitkän linjan kaunista *legatoa*. Jos sävelet soitetaan eri käsillä, on myös vaikeampi huomata saman äänen toistoa *legatossa*.

Toisen osan lopussa on haasteena pitkän jatkuvan *forten* soittaminen. Pidempään kestäessään voimakkaasti soittaminen on sormille fyysisesti haastavaa. Pitkällä kestolla tarkoitan osan lopussa alkavaa dynaamista nousua, joka alkaa tahdista 77 ja jatkuu tahtiin 95. Pitkää *forte*a pystyy kuitenkin tehostamaan pelkän fyysisen suorituksen lisäksi kanteleelle luonnollisella kielten värähtelyllä: koko soitinkoppa alkaa resonoida ylä-sävelten ansiosta, kun sammutuksia tekee mahdollisimman vähän. Voimakkaammat ylä-äänekset saa kuuluviin, kun keskittyy matalien bassonuottien ja liikkuvaan vasemman käden linjan korostukseen.

Menuet-osan lopussa olevan *glissandon* (tahti 102) olen siirtänyt alkavaksi oktaavia alemmaksi, mutta siten että tahdin ensimmäinen sävel soitetaan kuitenkin oikealta korkeudelta, jottei edellisestä tahdista alkava kolmen oktaavin nouseva linja rikkoutuisi. *Glissandon* jatkaminen oikealta korkeudelta ei toimi, koska kanteleelta puuttuu ylin oktaavi. Jos kohdan haluaisi soittaa ilman ylintä oktaavia, olisi *glissandon* pituus niin lyhyt, että se häiritseisi rytmisesti; enää ei olisikaan *glissandoa*, vaan jotakin paljon hitaampaa. Ratkaisullani voidaan toteuttaa *glissandon* tavoittelema efekti, vaikkakin eri oktaavialassa kuin alkuperäisessä nuotissa.



Kuva 34. Claude Debussy, *Menuet*, tahdit 102–104. *Glissandon* pituus määrittelee soitettavien oktaavien määrän.

5.4 III osa, *Clair de lune*

Clair de lune on kenties Debussyn sarjan tunnetuin osa. Kanteleella sen pystyy toteuttamaan melkein sellaisenaan, kuten se on kirjoitettu, eikä varsinaista sovittamista tarvita. Osan tunnettuus luo kuitenkin lisäpainetta soittajalle, koska monet kuulijat tietävät, miltä sen pitäisi kuulostaa. Kappaleesta on tuhansia eri versioita eri soittimien esityksinä ja tulkintoina. Kantele on kuitenkin mielestäni erityisen hyvä väline tällaisen musiikin esittämiseen: kanteleen kaunis ääni sopii hyvin kuvaamaan tunnelmallista kuutamoyötä.



Kuva 35. Claude Debussy, *Clair de Lune*, taudit 1–3. Kanteleella pystyy tämän osan toteuttamaan melkein sellaisenaan, kuten se on kirjoitettu, eikä varsinaista sovittamista tarvita.

Osa on sävelletty Des-duuriin, eli sävellajiin, jossa on viisi alennusmerkkiä. Debussy käyttää lisäksi paljon yksittäisiä nuottien ylennyksiä, ja osassa myös moduloidaan välillä cis-molliin. Vaikka kromaattinen kantele on täysin kromaattinen, ovat soittajat tottuneet soittamaan sävellajeissa, joissa on enintään kolme alennus- tai ylennysmerkkiä. Tämä johtunee soittimen nuoresta iästä ja on myös merkinä siitä, että soittimen soittotekniikan kehitys on vasta melko alkuvaiheessa – kanteleensoiton opetuksessa kuitenkin harjoitellaan soittamaan kaikissa sävellajeissa, joten ei ole mitään syytä valita lapsillekaan sävellajeja, joissa on vähemmän etumerkkejä ja näin

68

välttelyä vaikeampina koettuja sävellajeja. Yhtenä ongelmana kromaattisuuden sietämisessä on myös se, että opetusmateriaalit eivät sisällä tarpeeksi kappaleita, joissa kromaattisuutta on kovin paljon. Omassa jatkotutkintoprojektissani olenkin pyrkinyt kehittämään soittimen tekniikkaa ja laajentamaan ohjelmistoa, ja olen siksi ottanut mukaan myös hyvin kromaattista musiikkia Claude Debussyltä ja Maurice Ravelilta. Nykysäveltäjät eivät ole olleet niinkään kiinnostuneita soittimen kromaattisuudesta, vaan pikemminkin instrumentin äänellisistä ominaisuuksista. Yhtenä poikkeuksena mainitsisin kuitenkin Robert Rivalin teoksen *Ten Miniatures* (2017), joissa säveltäjä nimenomaan kiinnostui soittimen kromaattisuudesta.

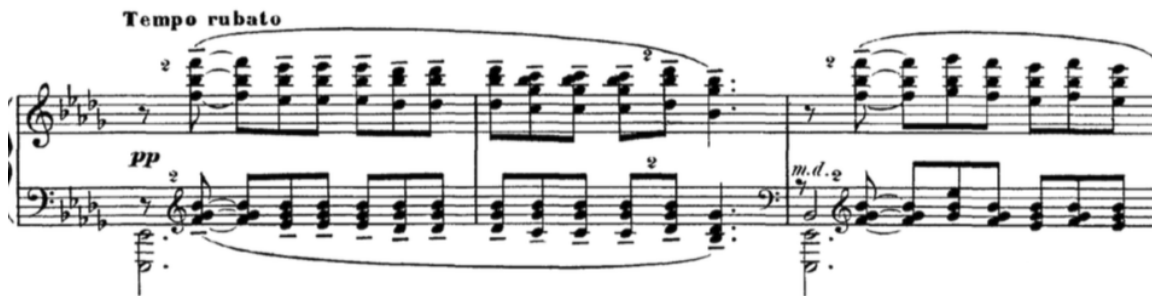
Clair de lune -osan suurin sovituksellinen haaste johtuu enimmäkseen samojen sävelten toistosta. Kappaleessa on paljon pitkiä, kauniita melodialinjoja, jotka saattavat rikkoutua *legato*-linjan katkeamisen myötä. Useimmissa paikoissa helpoin ratkaisu on sävelen kertauksen soittamatta jättäminen. Esimerkiksi tahdissa 10 jätän vasemmalla kädellä soittamatta d-sävelen kertauksen ja annan sen sijaan sävelen soida koko tahdin ajan.



Kuva 36. Claude Debussy, *Clair de lune*, tahti 10. Saman sävelen toisto vasemmassa kädessä katkaisee helposti pitkän *legato*-linjan. Sen voi välttää jättämällä sävelen toiston soittamatta.

Joissakin paikoissa joudun “ohentamaan” tekstuuria välttääkseni saman nuotin näppäilyistä johtuvaa sammuttamista ja siitä seuraavaa *legato*-linjan katkeamista. Olen ratkaissut ongelman siten, että kerrattavassa kolmen sävelen soinnussa soitan

ensimmäisellä kerralla kaikki kolme säveltä ja *legatossa* toistan vain kaksi säveltä. Turvaudun usein tähän ratkaisuun tahdista viisitoista alkavassa fraasissa. Vastaavasti nelisoinnusta kertaan vain kolme säveltä (tahti 20).



Kuva 37. Claude Debussy, *Clair de lune*, tahti 15. Sävelten toistot ovat kanteleella haasteellisia, mikäli toiveena on saada kuuluviin pitkiä *legato*-linjoja.

Tahdissa 25 on vasemmassa kädessä viisisävelinen sointu. Jos olisin soittanut tätä kappaletta musiikkikoulussa (keskitasolla), olisin todennäköisesti jättänyt yhden äänen soittamatta ja soittanut nelisävelisen soinnun. Samanlainen tilanne on myös tahdissa 55. Omassa versiossani soitan kaikki sävelet kuten alkuperäisessä teoksessa. Soittaminen vain neljällä sormella on kuitenkin tällä hetkellä vielä edelleen melko yleistä kanteleensoittajien keskuudessa ja erityisesti opetuksen alkuvaiheessa. Tahdissa 55 oleva sointu saattaa olla mahdoton toteuttaa, jos sitä soittamassa on nuorempi soittaja, jolla on pienempi käsi. Kanteleen kromaattisten ja diatonisten sävelten eri tasojen vuoksi voi olla, ettei pienempi käsi kerta kaikkiaan taivu toivottuun asentoon. Suosittelen säveltäjille viisisävelisten sointujen harkittua käyttämistä ja soittajan tason ja iän huomioon ottamista. Ammattitason soittajalle kyseisissä soinnuissa ei kuitenkaan ole mitään mahdotonta toteuttavaksi.



Kuva 38. Claude Debussy, *Clair de lune*, tahdit 41–42. Vasemman käden liikkuvan kuvion takia on tukisormen käyttö mahdoton. Tämä lisää haastetta soittajalle.

Tahdit 41 ja 42 ovat vasemmalle kädelle haastavia. Vaikeus johtuu siitä, että nopean liikkuvan kuvion takia tukisormeja ei voi käyttää, ja kaikki sävelet joutuu nappaamaan ”ilmasta” melko ripeästi. Sen lisäksi joutuu osittain sammuttamaan vasemman käden linjaa, koska muuten musiikki puuroutuisi liikaa ja kanteleen resonointi estäisi melodialinjan selkeän kuulumisen. Syynä siihen, että vasen käsi on kanteleensoittajilla yleensä soittoteknisesti heikompi, on todennäköisesti sekä soittimen historia että sillä tavallisesti soitettu musiikki. Kromaattinen kantele on kehittynyt alun perin kansanmusiikkisoittimesta, ja kansanmusiikissa vasen käsi oli lähes aina säestäjän roolissa: vasemmalla kädellä soitettiin bassolinjaa tai kenties säestäviä sointukuvioita. Nopeat melodialinjat kuuluivat aina vain oikean käden tehtäviin. Koen, että vasemman käden soittotekniikka kaipaisi enemmän kehittämistä kanteleensoiton opetuksessa. Vasen käsi jää luonnollisesti vähemmälle huomiolle, koska sille ei ole sävelletty musiikkia, jossa sillä olisi teknisesti haastavampi rooli tai jossa painopiste olisi vasemmalla kädellä. Esimerkiksi pianomusiikista löytyy myös pelkästään vasemmalle kädelle sävellettyjä teoksia. Kantelerepertuaarissa sellaisia ei vielä tällä hetkellä ole. Molempia käsiä pitäisi mielestäni kuitenkin pyrkiä kehittämään samalle tekniselle tasolle.

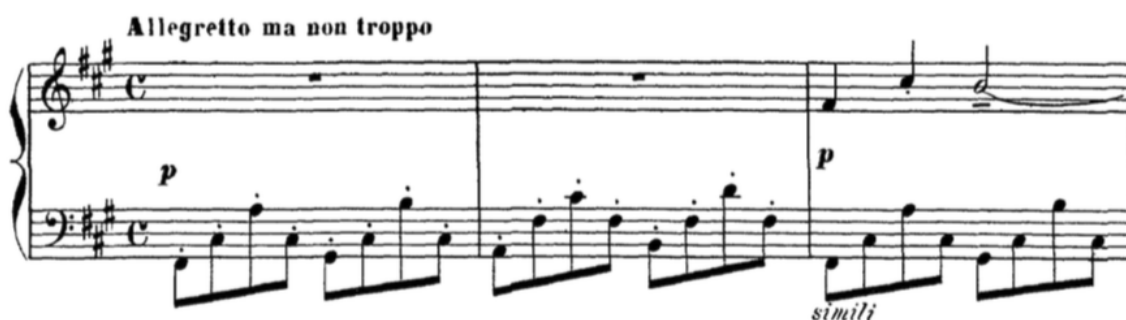
Clair de lune -osa on myös nuorempien soittajien soitettavissa, jos vasen ja oikea käsi jaetaan kahden soittajan kesken. Samalla teos luonnollisesti helpottuu merkittävästi, mutta tämä tuo osaan myös selkeyttä, kun soittajat pystyvät keskittymään paremmin äänten sammuttamiseen. Olisi mielenkiintoista, jos säveltäjä

kirjoittaisi kanteleelle kappaleen, joka on tarkoituksellisesti sävelletty joko ammattitason soittajalle tai vaihtoehtoisesti kanteleduolle, jolloin tekstuuri jaetaan kahden soittajan kesken.

5.5 IV osa, *Passepied*

Suite Bergamasque -sarjan neljäs osa *Passepied* soveltuisi parhaiten kahdelle kanteleensoittajalle. Vasemman käden tekstuurissa on laajoja hyppyjä ja *staccatoa*, mikä tarkoittaa käytännössä nopeita sammutuksia. Vasemman käden pystyisi toteuttamaan hyvin, jos kyseistä tekstuuria soittaa kahdella kädellä. Silloin neljän nuotin kuviosta ensimmäisen soittaisi vasen käsi ja kolme ylemmää nuottia olisivat oikean käden tekstuuria. Myös oikeassa kädessä on paljon moniäänistä tekstuuria, jonka esittäminen helpottuisi jakamalla se kahdelle kädelle.

IV. Passapied



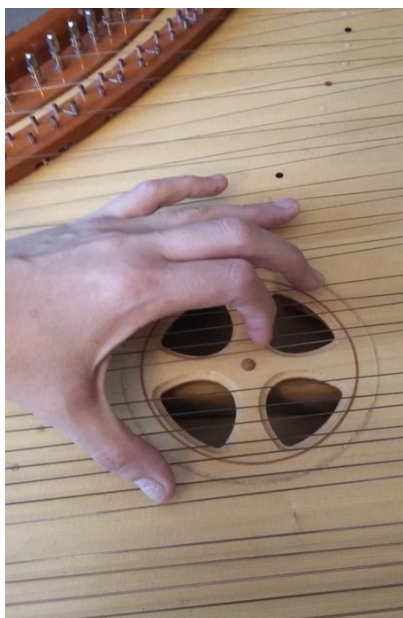
Kuva 39. Claude Debussyn *Passepied*-osan alussa vasemman käden laaja ote vaatii soittajalta epäluonnollista soittoasentoa kromaattisella kanteleella.

Passepied-osaa soitetaan todella monessa tempossa. Vanhemmissa nauhoituksissa osa on rauhallisempi, kun taas nykypäivänä sen tulkinta on huomattavasti nopeampaa. Esimerkiksi Claudio Arraulta (1903–1991) löytyy nauhoitus, jossa *Passepied*-osa kestää melkein 6 minuuttia,²⁰ mutta Giuseppe Albanesen (1979–)

²⁰ www.youtube.com/watch?v=E6fTuLb5PO0

esityksessä osan kesto on vain 3 minuuttia.²¹ Kanteleelle rauhallisempi tempo soveltuu paremmin. Tämä ei johdu pelkästään kanteleen pitkästä soinnista: moniäänisessä tekstuurissa hienovaraisesti tekstuurin keskelle piilotetut melodialinjat saattavat mennä kuulijalta ohi, jos kappale soitetaan hyvin nopeasti. Toki nopeampi tempo tuo selvemmin esiin soittajan teknisen taituruuden, mutta samalla menetetään jotain olennaista musiikillisessa tulkinnassa.

Passepied-osan pystyy soittamaan myös yhdellä kanteleella. Tällöin vaaditaan kuitenkin sovittamista ja sovituksellisia päätöksiä, jotka poikkeavat Claude Debussyn alkuperäisestä sävellyksestä jonkin verran. Sovituksessani suurin muutos oli sävellajin muutos. Osa on kirjoitettu fis-molliin ja se alkaa vasemman käden nuottikuviolla fis–cis–a. Jos kuviota katsoo pianon koskettimilla, ovat sormet kahdella mustalla koskettimella ja yhdellä valkoisella, joka istuu sopivasti pianistin peukalon alle. Kanteleella kaksi ensimmäistä säveltä pitää soittaa kanteleen vasemmalta reunalta, missä kromaattiset sävelet ovat korkeammalla, ja viimeinen diatoninen sävel oikealta reunalta, jotta voidaan puhtaasti ja toisia kieliä koskematta näppäillä a-kieli.



Kuva 40. Claude Debussy, *Passepied*.

Fis-mollin soinnun soittaminen lisää käden pidempiaikaista rasitusta, mikä johtuu kielten asennosta soittimella.

Tällainen sävelkulku onnistuisi, jos sen joutuisi soittamaan muutaman kerran ohimenevässä kuviossa. Koska kuvio kuitenkin toistuu lähes läpi koko osan, on se kädelle todella rasittava. Lisäksi tällaista linjaa ei pysty soittamaan kovin nopeasti,

²¹ www.youtube.com/watch?v=xF22zMJD2Zw

puhumattakaan siitä, että epämukava käden asento estää vaivattoman kevyen soiton.

Kanteleensoittajan näkökulmasta helpointa olisi soittaa osa e-mollissa. Näin sävelkulku alkaisi diatonisilla sävelillä ja kättä ei joutuisi vääntämään kovin huonoon asentoon. Koska ulottuvuus on myös melko laaja, joutuu käsi lähtökohtaisesti olemaan pitkään venytetyssä asemassa. Pohdinnan jälkeen päädyin soittamaan osan f-mollissa. *Suite Bergamasquen* osat ovat alkuperäisessä sävellyksessä F-duurissa, a-mollissa, Des-duurissa ja fis-mollissa. E-molli olisi harmonisesti kaukana näistä sävellajeista, joten viimeisen osan soittaminen f-mollissa olisi kantelesovituksen kannalta hyvä kompromissi, joka ei poikkea liian etäälle Debussyn säveltämästä äänimaailmasta. F-mollissa soitettaessa myös käden asento vastaa alkuperäistä pianolla soitettavaa ideaa: ensimmäiset kaksi nuottia istuvat mukavasti peukalon ja etusormen alle, kun taas soittimen vasemmassa reunassa olevan as-sävelen saa käden ollessa luonnollisessa asennossa näppäiltyä pikkurillillä (kuva 41).



Kuva 41. Claude Debussy, *Passepied*. F-mollisointua soitettaessa käsi pysyy laajasta otteesta huolimatta rennossa asennossa.

Vasemman käden *staccato* on kanteleella yhdellä kädellä myös hankala toteuttaa, jos sen halua soittaa nopeasti ja kevyesti. Kanteleensoittaja joutuu tekemään esimerkiksi pianistiin verrattuna kaksi kertaa enemmän liikkeitä saman efektin

saavuttamiseksi: Pianisti soittaa *staccato*-sävelen ilman pedaalia, ja kun hän päästää sen irti, sammuu sävel. Kanteleensoittaja joutuu aluksi näppäilemään sävelen ja sitten sammuttamaan sen hyvin nopeasti. Tässä tapauksessa edes käsivarsisammutus ei auta, koska *staccato* on merkattu jokaiselle nuotille. Jos soittajia on vain yksi, jättäisin *staccaton* soittamatta (sammuttamatta) ja pyrkisin saavuttamaan säveltäjän toiveen kevyellä ja tanssimaisella *legato*-soitolla.²² Kun harmonia vaihtuu, sammutan edellisen soinnun käsivarrella ja kämmenpesällä samalla hetkellä, kun käsi siirtyä ottamaan seuraavia nuotteja.

Tahdeissa 39 ja 41 on vasemmassa kädessä terssi. Kanteleensoitossa harjoitellaan intervallien ja sointujen soittamista, mutta niitä harvemmin löytyy kantelemusiikin tekstuurin keskeltä. Terssiä, joka on kirjoitettu murtosoinnun sisään, onkin hankalampi toteuttaa, koska käden liikkeen pitää jatkua seuraavalle nuotille.



Kuva 42. Claude Debussy, *Passepied*, tahti 39–40 Vasemman käden tekstuurin sisällä oleva terssi on motorisesti haastava.

Kun kanteleella soitetaan pelkästään intervalli tai sointu, näppäilyliikkeen ylöspäin tekee koko käsi. Tässä tapauksessa intervalli joudutaan soittamaan pelkästään sormien liikkeellä, mikä vaatii soittajalta erittäin kehittynyttä motoriikan hallintaa. Vasemmassa kädessä ensin 1. sormi soittaa nuotin, sitten 2. ja 3. sormi näppäilevät intervallin yhtä aikaa, minkä jälkeen 5. sormi ottaa vielä viimeisen nuotin. Vasta sen jälkeen voi soittaja nostaa koko käden hetkeksi ilmaan ja rentouttaa sen. Tauot ovat

²² E. Robert Schmitz esimerkiksi kuvaa *Passepied*-osan karakteriä sellaiseksi, jossa hovieleganssi ja pariisilainen keveys lievitävät maalaismaista tukevuutta: "Accordingly, it is natural that its character be permeated also with that of court elegance and a Parisian lightness of texture which tempers the countryside sturdiness." (Schmitz, 1950, 55).

hyvin tärkeitä, koska ilman niitä kättä ei pysty rentouttamaan. Myös se, ettei intervallia ole jokaisen kuvion kohdalla, on helpottava seikka. Arvioisin, että tämä ei ole loppujen lopuksi kovin hankala tekniikka opetella; tämän tyyppisten tekstuurin keskellä olevien intervallien soitto on kuitenkin kantelemusiikissa melko harvinaista, ja siksi sen voi olettaa olevan soittajalle uutta.

Olen aikaisemmin painottanut, että saman nuotin toistaminen *legatossa* on kanteleella haastavaa. Tahdissa 50 on oikeassa kädessä hyvä esimerkki siitä, miten äänen toistamista voisi soittajan kannalta helpottaa.



Kuva 43. Claude Debussy, *Passepied*, tahti 50. Sävelten toistot onnistuvat helposti tukisormen avulla.

Sävelkulussa on B-duuri-sointukäännöksiä (kuvassa originaalisävellaji). Sävelkulun noustessa ylöspäin kanteleensoittaja joutuu näppäilemään kaksi alemmaa säveltä uudestaan. Soittaja voi kuitenkin laittaa valmiiksi ylimmälle sävelle yhden sormen, joka toimii tukipisteenä ja tekee alempiin säveliin osumisen huomattavasti helpommaksi. Tällaista käytäntöä suosittelisin myös uusiin teoksiin, jos se on vain suinkin mahdollista. Kun tukisormea ei pysty käyttämään, on vaarana, että melodialinja puuroutuu.

Tahdin 70 sävelet ovat vasemmassa kädessä kanteleen kielistön ulottuvuuden ulkopuolella. Koska kohdassa ei ole havaittavissa selvästi nousevaa tai laskevaa linjaa, korvasin matalat sävelet oktaavia ylempänä olevilla sävelillä. Samoin vältin f-sävelen toiston soittamalla säveliä b ja f vuorotellen (kuva 44).



Kuva 44. Claude Debussy, *Passepied*, tahdit 70–71. Kanteleen rekisterin ulkopuolelle jäävät vasemman käden sävelet on korvattu oktaavia korkeammilla säveliillä.

Sen sijaan tahdissa 95 alkava fraasi soveltuu kanteleelle sekä soittoteknisesti että musiikillisesti hyvin. Fraasi tuntuu helpolta ja luontevalta soittaa. Käsi pystyy olemaan rentoutuneessa asennossa, eikä ole tarvis venyttää sitä epämukavaan asentoon, mikä saisi käden jännittymään. Käden pystyy koko ajan rentouttamaan heti lyhyenkin soiton jälkeen.



Kuva 45. Claude Debussy, *Passepied*, tahdit 95–98. Esimerkki kanteleensoittajalle ergonomisesti hyvin sopivasta tekstuurista.

Tällainen tekstuuri kuulostaa pehmeältä ja soljuvalta äänimaisemalta. Kudokseen upotetut pitkät bassolinjat pystyy kanteleella myös tuomaan esiin ja siten rakentamaan pitkiä fraaseja. Tällaista tekstuuria kanteleensoittajat soittavat paljon, koska sitä löytyy monilta aikakausilta alkaen Johann Sebastian Bachin (1685–1750) musiikista, romanttisen Felix Mendelssohnin (1809–1847) musiikin kautta aina nykymusiikkiin.

On tärkeä huomata, että kanteleelle sävellettyjen musiikillisten sävelkulkujen lomittumiset liittyvät sekä kielten sammuttamiseen että soittajan käsien ja kehon ergonomiaan. Kromaattisessa kanteleessa kielten väli on noin 0,7 cm. Joissakin kantelemalleissa se saattaa olla vähän suurempi tai pienempi. Omassa 61-kielisessä kromaattisessa kanteleessani välien koko vaihtelee oktaaveittain: alhaalla kielille on niiden värähtelyn vuoksi jätetty enemmän tilaa, mutta ylärekisterissä puolisävelkorkeuksien välillä saattaa olla vain 0,4 cm. Siksi lähekkäin olevien kielten nappaaminen eri käsillä yhtä aikaa voi olla haasteellista. Konkreettiset mittasuhteet pitäisi ottaa huomioon myös, kun haluaa soittajan soittavan kahta huiluääntä yhtä aikaa. Tämän toteuttamiseen tarvitaan kaksi kättä. Tiedän tapauksen, jossa miespuolinen soittaja joutui vaihtamaan soitinta, koska hänen sormensa olivat yksinkertaisesti liian suuret näppäilläkseen vain yhtä kieltä kanteleesta.

Soittaminen kädet ristikkäin ei ole kanteleella sen hankalampaa kuin muillakaan soittimilla, kun kädet soittavat selvästi eri rekistereissä. Toisaalta kun sävelkulut ovat hyvin lähellä toisiaan, pitää ottaa huomioon, että sormet saattavat jäädä toisen käden sormien eteen. Toisen käden sormet voivat vahingossa myös sammuttaa toisen käden soittaman linjan. Vastuu soitosta kuuluu tietysti esittäjälle, mutta tämä pitäisi ottaa huomioon, kun kirjoittaa musiikkia alkeistason tai keskitason soittajille.

Passepied-osassa tällainen haasteellinen paikka on tahdissa 106. Vasemman käden melodia lomittuu osaksi oikean käden säestystä. Kun oikea käsi näppäilee neljännen sävelen, on se käytännössä ensimmäisen sävelen *legato*, vaikkakin sen ensimmäisellä kerralla soitti vasen käsi. Kun ensimmäinen on melodianuotti ja toinen säestysnuotti, katkeaa sävelen toiston myötä melodialinja. Vasen käsi joutuu keskittymään kaksiäänisen linjan soittamiseen (eri painotus kielissä) ja molempien äänien tarkkaan sammuttamiseen sormilla.



Kuva 46. Claude Debussy, *Passepied*, tahti 106. C2-sävel molemmissa käsissä on haasteellista *legato*-linjan säilyttämisen kannalta.

Koska yleensä yläriivin soittaa oikea käsi ja alarivin vasen käsi, painotan aina säveltäjille, ettei heidän tarvitse säveltäessään ajatella asiaa paljoakaan. Pikemminkin lähtökohtana voisi olla, että eri rivit edustavat eri musiikillisia linjoja, joilta on helpompi lukea, kun ne on kirjoitettu eri riveille. Omille oppilaille taas muistutan, että toinen käsi tulisi "auttamaan" aina, jos tämän (auttavan käden) osuudessa on pitkä sointu tai tauko. Ei ole järkevää soittaa kulkua vain yhdellä kädellä, jos se on mahdollista soittaa kahdella. Tällaisesta kohdasta on hyvä esimerkki tahdissa 132.



Kuva 47. Claude Debussy, *Passepied*, tahdit 132–133. Yksiääninen melodialinja jaetaan kahdelle kädelle aina, kun se on mahdollista.

Soitettavan kulun jakaminen kahdelle kädelle on perusteltua myös sen takia, että osassa on jo ollut paljon sellaisia paikkoja, joissa soittaja joutuu venyttämään kättä melko laajaan otteeseen ja pitämään sen siinä pitkiäkin aikoja. Sävelkulun jakaminen kahdelle kädelle tarjoaa kaivattua lepoa ja rentoutusta.

On tärkeää, että käsien vaihto harjoitellaan niin sujuvaksi, ettei se välity kuulijalle. Joskus käden asennon (soittokulman) tai soittoteknisten erojen vuoksi kuulija voi huomata, että äänensävy muuttuu aina käden vaihdon myötä silloin, kun soitetaan yhtenäistä sävelkulkua molemmilla käsillä. Soittaja pystyy kuitenkin itse vaikuttamaan siihen, miten paljon sävellyksen toteuttamiseksi tehtävät tekniset ratkaisut kuuluvat soitossa.

6. Säveltäjien huomioita työskentelystä kanteleen kanssa

Jatkotutkintoprojektissani esitin uusia tilausteoksia kuudelta eri säveltäjältä. He olivat Matthew Whittall (1975), Alex Freeman (1972), Ilari Kaila (1978), Maria Kallionpää (1981), Sebastian Fagerlund (1972) ja Robert Rival (1975). Pyysin heitä kirjoittamaan vähän siitä, mitä säveltäjän kannattaisi ottaa huomioon säveltäessään kanteleelle. Kysyin, mikä heille tuli yllätyksenä, mikä toimi paremmin kuin he olivat ajatelleet tai mikä ei toiminut lainkaan. Pyysin heitä ajattelemaan, mitkä ovat kanteleen vahvuudet ja mitä kanteleen ominaisuuksia kannattaisi säveltäessä hyödyntää. Useat heistä olivat tehneet kanteleesta monia samoja huomioita, joita olen itsekin tässä työssäni tuonut esiin.

Matthew Whittall tuo esiin kanteleen eri rekisterien kuuluvuuden verrattuna muihin soittimiin. Robert Rival huomioi sen, että kromaattisen kanteleen kielten asettelu saattaa tehdä modulaation toiseen sävellajiin tarpeelliseksi. Alex Freeman kertoo tallan toisella puolella olevien kielten äärimmäisestä kireydestä, josta johtuen soittajan pitää käyttää plektraa vahvojen äänien tuottamiseen. Maria Kallionpää pohtii kanteleen dynaamisia mahdollisuuksia ja rikkoo erilaisia kanteleen äänentuottoon liittyviä kauneuden ihanteita.

Kaikki säveltäjistä olivat sitä mieltä, että yhteistyö soittajan kanssa on erittäin hyödyllistä, kun säveltää itselleen vieraalle soittimelle. Nämä säveltäjät pääsivät tässä projektissa myös viettämään aikaa soittimeni kanssa ja kokeilemaan, minkälaisia ääniä kanteleella pystyy tuottamaan. Toivon kuitenkin, että sekä tästä käsikirjasta että säveltäjien alla olevista kertomuksista olisi hyötyä jokaiselle säveltäjälle, joka on kiinnostunut käyttämään kanteletta musiikissaan.

Matthew Whittall

Olen säveltänyt kanteleelle sekä soolokappaleita että kamarimusiikkia vuodesta 2002 lähtien. Tällä hetkellä työn alla on teos kanteleelle ja jousiorkesterille. Luku kanteleelle kirjoittamisen haasteista olisi melko pitkä, mutta tuon tässä esiin muutamia olennaisia huomioita, joita kanteleelle sävelletäessä kannattaisi ottaa huomioon. Suurin haaste on balanssi. Määrittelin kanteleen äänenvoimakkuuden

akustisen kitaran ja konserttiharpuun välimaastoon. Soittimien välinen balanssi tulisi ottaa erityisesti huomioon kamarimusiikissa, mikäli kantele ei ole vahvistettu. On kuitenkin monia eri mahdollisuuksia saada kanteleen ääni paremmin kuuluviin. Esimerkiksi melodian vahvistaminen oktaaveilla auttaa huomattavasti projisoimaan kanteleen ääntä, samalla tavalla kuin harpussa. Soittimen pitkää ja syvää resonanssia (mikä on huomattavasti pidempi kuin kitaralla tai harpulla) voi hyödyntää äänenvoimakkuuden rakentamisessa toistuvien sointujen tai *arpeggioiden* avulla. Lisäksi kitaran plektraa käytettäessä (tai huiluääniä kynsillä soittaessa) saadaan ääneen lisää voimaa. Tällöin kuitenkin uhrataan kanteleelle omainen pyöreä ja pehmeä sointi.

On tärkeää huomata, että vaikka kromaattisella kanteleella pystyy soittamaan monimutkaista kontrapunktia, ei kanteleessa käytetä sormitusta samalla tavalla kuin pianossa. Kantele on harpun lailla ensisijaisesti neljällä sormella soitettava soitin. Viidettä sormeä käytetään harvemmin, ja niissäkin tapauksissa sitä käytetään vain tietynlaisissa sointukuvioissa. Säveltäjien olisi syytä ottaa tämä huomioon säveltäessään monimutkaisia sävelkulkuja tai isoja sointuja.

Toisin esiin myös rekisterien käytön kantelemusiikissa. Kanteleen ulottuvuus on kasvanut kokonaisella oktaavilla siitä, kun aloitin soittimelle säveltämisen. Tämä on auttanut huomattavasti vapauttamaan säveltäjän mielikuvitustani. Pidän silti tärkeänä varovaisuutta eri rekisterien käytössä. Uusimmassa 61-kielisessä kanteleessa, jossa on viisi oktaavia, voi eri rekisterit kuluttaa helposti loppuun pidempiaikaisessa käytössä, toisin kuin harpussa tai pianossa. Erityisesti soittimen bassorekisteri muuttuu pitkän soinnin takia sameaksi, ja liikakäytössä äänen viritystaso muuttuu epäselväksi. Saman rekisterin käyttö pidempiaikaisesti auttaa pitämään kanteleen äänen raikkaana ja tuo esiin suurempia dynaamisia vastakohtia. Kanteleen ylin rekisteri on yllättävän kirkas ja haaveellinen verrattuna muihin kielisoittimiin. Sitä on mahdollista myös jatkaa kokonaisella oktaavilla huiluäänten ansiosta. Säveltäjien kannattaisi ehdottomasti hyödyntää tätä ominaisuutta

Haluaisin muistuttaa, että kromaattinen kantele on nuori soitin. Sille ei ole ehtinyt kertyä vuosisatoja vanhoja soittoteknisiä käytäntöjä. Tämä tarkoittaa, että soittajat oppivat jatkuvasti ja kehittävät uusia soittotekniikoita. Ollessani naimisissa

kanteleensoittajan kanssa olen päässyt vuosien varrella seuraamaan läheltä tätä kehitystä. Kun muilla soittimilla on pitkä historia sormituksissa tai soittoteknisessä toteutuksessa, kanteleensoittaja joutuu käyttämään aikaa oman tekniikan kehittämiseen ja ymmärtämiseen soittaessaan jopa perusrepertuaarin sovituksia. Nykyiset kanteleensoittajat ovat soittotekniikan kehityksen ytimessä ja rakentavat soittimen esitysmenetelmiä reaaliajassa. Siksi säveltäjän on tärkeää ottaa huomioon se, että soittajalle jäisi tarpeeksi aikaa sekä suunnitella että opetella uuden kappaleen fyysiset vaatimukset tulkinnallisten vaatimusten lisäksi.

(suomennos Hedi Viisma. Originaali teksti liitteenä.)

Robert Rival

Olen kirjoittanut kromaattiselle kanteleelle vain yhden soolokappaleen (*Ten Miniatures*, 2017), ja siitä syystä en pidä itseäni kanteleen soittotekniikan asiantuntijana. Pyrin kuvaamaan sävellysprosessiani Hedi Viismalle säveltämäni teoksen parissa ja niitä korjauksia, joita tein kuultuani hänen esityksensä teoksestani. Tavoitteeni oli tutkia erilaisia lähestymistapoja ja mahdollisuuksia kirjoittaa kanteleelle. Viittaan kappaleeni osiin numeroilla, mikäli lukija myöhemmin haluaa tutkia kommenttejani partituurin kera.

Hedi Viisma neuvoi minua kirjoittaessani kromaattiselle kanteleelle ajattelemaan pianoa, jossa on pedaali koko ajan alas painettuna. Pidin tämän mielessäni, koska kanteleen äänen luonteeseen kuuluu runsas resonanssi. Näin *arpeggio*-soinnut, olivat ne sitten kromaattisia (nro 1) tai diatonisia (nro 3), luovat viehättävän vaikutelman. Monimutkaisempien soinnullisten rakenteiden kohdalla toivoin säännöllistä kielten sammuttamista, jotta välttyään harmonioiden sekoittumiselta keskenään. Täysin diatonisessa 3. osassa pyysin kuitenkin jättämään kaiken soimaan ilman minkäänlaista sammutusta.

Kanteleella on mahdollista soittaa myös *staccatoa* sekä soinnuissa että yksittäisillä sävelillä. Esimerkiksi 2. osassa on kaksiääninen säestävä *staccato*-sävelkuvio yhdessä kädessä samaan aikaan, kun melodiassa soitetaan toisella kädellä *legatoa*.

Yksi tehokas tapa hyödyntää kanteleen resonanssia on nelisävelinen, *ostinato*-tyyppinen sävelkulku, joka tuottaa toistettuna eräänlaisen *tremolon* (osa 3). Kanteleen resonanssia voi hyödyntää myös säveltämällä melodisia ja harmonisia kerrostumia eri rekistereihin. Neljänteen osaan sävelsin korkeimpaan rekisteriin melodian, jota basso- ja keskirekisterissä olevat soinnut säestävät. Resonanssin avulla kaksi kättä hoitavat kolmen [musiikillisen] kerroksen toteuttamisen.

Kromaattinen kantele toimii hyvin perinteisessä, jäljittelevässä kontrapunktissa. Tämä onnistuu erityisen hyvin kaksiaänisenä (viidennessä osassa on kaanon ja kuudennessa osassa duo) mutta myös kolmiäänisessä [tekstuurissa] (osassa 9 on *fughetta*). Soittajan kädet pystyvät myös toimimaan yhdessä ja luomaan yhtenäisen sävelkulun ilman, että kuulija voi erottaa käsien vaihtoja. Osa 7 on rakennettu sellaisten nopeiden vuorottelevien käsienvaihtojen varaan. Tämä luo jännittävän, perkussiivisen vaikutelman, jonka soittimen oma resonanssi sitoo soinnillaan. Suoraviivainen melodialinja oikeassa kädessä ja säestys vasemmassa kädessä ovat linjassa soittimen historiallisten soittotapojen kanssa (osa 8 on valssi). Osassa 10 laitoin päällekkäin kahdentyyppistä liikettä (rytmisesti kolme vastaan kaksi), kumpikin omassa kädessään, murtosointuina. Ajatuksena oli yhdistää soittimen kontrapunktisia mahdollisuuksia sen luonnolliseen resonanssiin.

Opin, että kanteleensoittajan käsien asettelu täytyy pitää mielessä, kun asettelee soittimen "mustien" ja "valkoisten" kielten [muodostamia] kulkuja mukaviksi soittaa. Esimerkiksi vasemman käden *ostinato*, jonka kirjoitin alun perin liikkumaan mustalta säveleltä valkoiselle (B–G), on kanteleella kuitenkin luontevampaa soittaa toisinpäin (valkoiselta säveleltä mustalle eli A–F#). Tästä johtuen transponoin koko 2. osan puolisävelaskeleella alaspäin. Jos säveltäjä ei ole varma, kumpi on parempi vaihtoehto, suosittelisin pitämään molemmat vaihtoehdot partituurissa ja jättämään lopullisen valinnan soittajalle.

Lopuksi: Hedi Viisma soittaa kromaattista kanteletta, jonka alin ääni bassossa on suuren oktaavialan C. Koska kuitenkin yleisempien kromaattisten kantelemallien matalin nuotti on G, olen merkannut valinnaisina kaikki tätä matalammat nuotit.

(suomennos Hedi Viisma ja Assi Karttunen. Originaali teksti liitteenä.)

Alex Freeman

Sain ideat *Toccataan* kanteleella soittamieni kokeilujen kautta (eli näppäilemällä oikeaa soitinta) henkilönä, joka ei ollenkaan [varsinaisesti] soita kanteletta. Toivoin, että tämä lähestymistapa toisi mukanaan tuoretta näkökulmaa kyseisen soittimen soittoon ja sen äänimaailmaan. Erikoistekniikka, jossa käytetään viritystappien toisella puolella olevia kieliä perkussiivisena osuutena, yhdistyy teoksessani melodiseen, pulsatiiviseen materiaaliin.

Teos on melko sovinnainen, tekninen taiturikappale, joka esittelee melodisia ja motiivisia aiheita, improvisoi niiden pohjalta ja kehittää niitä. Lopulta se porhaltaa sitten päätökseen, jossa jo aikaisemmin teoksen kuluessa esiteltyt, äänentasoltaan tarkat ja määrittelemättömät sointimaailmat sekoittuvat.

Vaikka viritystappien toiselta puolelta soittamisen tekniikka näyttää partituurissa akrobaattiselta, ajatuksena oli käyttää säveliä, jotka sopivat kädelleni mukavasti siten, että teoksen perkussiivinen osuus olisi helposti soitettavissa ilman, että se vaatisi paljon [käsien] siirtymisiä. Alun perin käytin tällä perkussiivisella puolella [olevia] hieman epävireisiä säveltasoja melodisena materiaalina. Opin, että sillä puolella viritystasot ovat erilaisia eri kanteleilla ja että ne vaihtelevat ajan mittaan jopa samassa kanteleessa. Tämä ei ollut suuri ongelma, koska äänenväri ja perkussiivisuus olivat minulle tässä sointikerrostumassa hieman tärkeämpiä kuin säveltasot. Säveltäjä saattaisi silti oppia kokemuksestani, että 1) rajallisessa määrin, viritystappien toisella puolella olevia kieliä voi käyttää efektinä ja että 2) on käytännöllisempää pitää niitä äänentasoltaan määrittelemättöminä, perkussiivisina kerroksina kuin laskea tarkkojen äänentasojen varaan.

Vaikka näin onkin, tallan toisella puolella olevia tarkkoja säveltasoja voi tuki tutkia hitaammassa musiikissa. Muusikolle voi antaa ohjeet etsiä itselle sopivalla tavalla, mistä halutut äänentasot löytyvät.

Toinen käytännön vinkki voisi olla se, että koska nämä kielet ovat niin tiukalle pingotettuja, ne saattavat olla melko kovia esittäjän sormille, jos niitä käytetään runsaasti.

(suomennos Hedi Viisma ja Assi Karttunen. Originaali teksti liitteenä.)

Maria Kallionpää

Aloin työstää teostani *Run* kromaattiselle kanteleelle keväällä 2006, kun kanteletaiteilija Hedi Viisma tilasi sen minulta. Teos valmistui vielä samana vuonna, ja se sai kantaesityksenä *Musica Nova* -festivaalilla Helsingissä maaliskuussa 2007. Viisma oli aiemmin tutustunut pianoteokseeni *Triptych*, jonka dramaattista muotokieltä hän piti kiinnostavana, toivoen että samankaltainen musiikillinen ilmaisu löytäisi tiensä uuteen kanteleteokseen. Tilaajan toive oli myös, että kantelemusiikkiin yleisesti yhdistettäviä impressionismiin tai perinteiseen kansanmusiikkiin liittyviä elementtejä pyrittäisiin mahdollisuuksien mukaan välttämään. Viisman esittämät tyylilliset toiveet muodostivat pohjan, jolle aloin hahmotella uutta sävellystäni. Pysin tuottamaan dramaattisen kokonaisuuden, joka hyödyntäisi kanteleen keinovaroja mahdollisimman monipuolisesti. Vaikka pyrin ottamaan huomioon soittimelliset näkökohdat, ne olivat kuitenkin toissijaisia yleiseen muotokieleen, harmonian kehitykseen ja musiikilliseen ilmaisuun nähden.

Run on yksi ensimmäisiä säveltäjä-esittäjäyhteistyöhön perustuvia teoksiani. Tämän sävellyshankeiden jälkeen olen pyrkinyt hyödyntämään esittäjien omaa tietotaitoa myös muissa sävellyshankkeissani (mm. työstäessäni orkesteriteostani *The Song of War*, joka sisältää haastavan soolo-osuuden thereminille). Koin, että *workshop*-tyylinen tutustuminen uuteen instrumenttiin voi antaa säveltäjälle sellaista tietoa soittotekniikoista, jota ei välttämättä löydy yleisesti saatavilla olevasta kirjallisesta materiaalista. Soittotapojen läpikäymisessä yhdessä esittäjän kanssa on kokemukseni mukaan myös se etu, että säveltäjä voi pyytää taiteilijaa näyttämään tiettyjä efektejä, jotka sopivat nimenomaan suunnitteilla olevan teoksen esteettisiin ja ilmaisullisiin päämääriin. Jokainen esittäjä ja instrumentti on erilainen, joten tällä tavoin on myös mahdollista saada tietoa tietyn esittäjän vahvuuksista, etenkin jos on kyse laajennettujen soittotekniikoiden käyttämisestä. Esittäjää konsultoimalla voidaan

varmistaa, että tekstuuri sopii tilaajalle mahdollisimman hyvin ja että erityistekniikat ovat soitettavia nimenomaan hänen instrumentillaan.

Koska kantele oli minulle soittimena ennestään verrattain tuntematon, katsoin alusta alkaen parhaaksi tehdä tiivistä yhteistyötä esittäjän kanssa. Sävellysprosessi alkoi siten, että pyysin Viisma esittelemään epätyypillisiä soittotapoja ja sointivärejä, joita sittemmin myös hyödynsin lopullisessa teoksessani (mm. voimakkaasti resonoiva klusteri, joka tuotetaan lyömällä kanteleen matalia kieliä). Kuten mainittua, halusin tuottaa tekstuuria, joka poikkeaisi tavanomaisesta kantelemusiikin estetiikasta. Esittäjää konsultoimalla pystyin muodostamaan käsityksen soittimen dynaamisista mahdollisuuksista: teoksen kannalta oli etenkin hyödyllistä tietää, miten hiljaisia nyanseja kanteleella voidaan tuottaa. Sävellyksen osat 1. ja 2. perustuvatkin tällaisiin herkkiin sointiväreihin. Ensimmäiset osat ovat saaneet inspiraationsa osittain japanilaisesta musiikkiestetiikasta (esikuvana olivat muutamat teokset kotolle), vaikka eivät siihen suoraan perustukaan. Teos syntyi pitkälti luonnostelun kautta: tein sävellyksen eri osista versioita, jotka Viisma soitti ja joita hän kommentoi. Niiden kautta sain sävellysprosessin kuluessa käsityksen siitä, mikä ns. toimii kanteleella ja mikä ei. Kromaattisen kanteleen viritys ja kielten järjestyminen (ja sitä myötä soittamisen fyysinen toteutus) muodostivat omat haasteensa, vaikkakin soittimelle oli tästä perspektiivistä mielestäni helpompaa kirjoittaa kuin suomalaiselle kanteleelle. Osan luonnoksista päädyin tietenkin hylkäämään joko sävellysteknisistä tai esityksellisistä syistä. Myös hylkäämäni osuudet auttoivat minua kuitenkin kehittämään materiaalia eteenpäin. Lopputuloksena oli viisiosainen virtuoosisävellys, joka muodosti jatkumon alun hauraista tunnelmista aina räjähtävään, graafista notaatiota hyödyntävään finaaliin.

Ilari Kaila

Itselleni kiehtovinta kanteleelle kirjoittamisessa on sen omintakeinen, kuulas ja kimalteleva sointiväri, joka muistuttaa pianon kielten näppäilyä. Monet säveltäjät ovat mieltyneet flyygelin sisuskalujen soittoon, hyvästä syystä, mutta se on monella tapaa epäkäytännöllistä ja kömpelöä, eikä siinä voi juurikaan käyttää hyväkseen pianistin teknistä osaamista. Kromaattiselle kanteleelle voi kirjoittaa mitä erilaisimpia tekstuureja. Kantele taipuu hämmästyttävän hyvin polyfoniseen musiikkiin, missä sen

sukulaisuus cembaloon on kuultavissa: siinä missä metallinen, näppäilty sointiväri saa polyfonian eri tasot kuulumaan kirkkaasti cembalolla dynamiikkojen puutteesta huolimatta, kanteleen soittaja voi myös vaikuttaa eri sointitasoihin ja luoda niiden välille kontrasteja (joskaan ei yhtä paljon kuin esim. pianisti).

Lähteet

Aho, Kalevi. 1992. Slide. *Suuri Musiikkitietosanakirja 6* Seg-Ö. Helsinki: Otava. Sivu 41.

Albanese, Giuseppe. 2013. Suite bergamasque – Passepied [www-lähde] www.youtube.com/watch?v=xF22zMJD2Zw

Arrau, Claudio. 1991. *Suite Bergamasque – Passepied* [www-lähde] <https://www.youtube.com/watch?v=E6fTuLb5PO0>

Donington, Robert. 1982. *Baroque Music. Style and Performance. A Handbook*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Hirvonen, Pasi. 2006. *Domenico Scarlattin sonaattien esittäminen harmonikalla*. Kokkola: Modus Musiikki Oy.

Jalkanen, Pekka, Heikki Laitinen ja Anna-Liisa Tenhunen. 2010. *Kantele*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koistinen-Armfelt, Ritva. 2016. *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*. EST-julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kankaanranta, Eija. 2009. *Taiteilua 39:llä kielellä. Tutkimusmatka konserttikanteleen soittotapoihin nykymusiikissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kastinen, Arja. 2000. *Erään 15-kielisen kanteleen akustisesta tutkimuksesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kujala, Veli. 2010. *Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Krenek, Ernst. 1967. Anton von Webern: A Profile. Teoksessa *Anton von Webern's Perspectives*. Toim. Hans Modenhauer ja Demar Irvine. London: Sidgwick & Jackson. Sivu 11.

Nuorvala, Juhani. 1989. Aleatorinen musiikki. *Suuri Musiikkitietosanakirja 1 A–B*. Helsinki: Otava. Sivu 49.

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

Schmitz, E. Robert. 1950. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, Inc.

Viron kanteleliiton kotisivut [www-lähde] www.kandleliit.ee/koolid/

Virtamo, Keijo. 1992. Sitra. *Suuri Musiikkitietosanakirja 6 Seg–Ö* Helsinki: Otava. Sivu 38

Suulliset tiedonannot:

Anna-Liisa Eller keskustelu 17.5.2018

Mitsuko Sato keskustelu 18.6.2018

Els Roode sähköpostihaastattelu 17.3.2018

Nuottiesimerkit:

Debussy, Claude. (1974) *Suite Bergamasque*. New York: Dover Publications.

Rival, Robert. (2017) *Ten Miniatures*. Ottawa.

Whittall, Matthew. (2002) *The Snow Watcher*. Helsinki

Whittall, Matthew. (2010) *A World Only Dreamed*. Helsinki

Robert Rivalilta ja Matthew Whittallilta olen saanut luvan julkaista esimerkkejä heidän teoksistaan tässä työssä. Teokset eivät ole vielä virallisesti julkaistuja.

Kuvat:

Kansikuva. Harri Anttila

Kuva 1. Anttu Koistinen

Muut kuvat. Hedi Viisma

Liitteet

5 jatkotutkintokonserttia

1. konsertti: marraskuu 2008

Sibelius-Akatemian R-talo, kamarimusiikkisali

”Kanteleen monet kasvot”

Domenico Scarlatti:	<i>Sonaatti</i> , D-duuri nro 21 (1738)
Johann Sebastian Bach:	<i>Luuttusarja</i> BWV 996 (1712–1717)
Helena Tulve:	<i>Silmajad</i> (ekS) (2006)
Isaac Albeniz:	<i>Espanjalainen sarja “Asturias”</i> (1890)
Johann Christian Bach:	<i>Sonaatti</i> op. 5 nro 3 (1765)
Sebastian Fagerlund:	<i>Kohti</i> (2008, KE)

2. konsertti: toukokuu 2010

Temppeliaukion kirkko

”Kromaattinen kantele — uusi ulottuvuus kamarimusiikissa?”

Claude Debussy:	<i>Danse sacrée et danse profane</i> (1904) (orig. harpulle & jousikvartetille)
Märt Matis Lill:	<i>Sappho fragments</i> (2007) (kromaattiselle kanteleelle, mezzosopraanolle, huilulle, sellolle)
Ilari Kaila:	<i>Like Crows in the Rain</i> (2010, ekS) (sopraanolle, huilulle, klarinetille, sellolle, kanteleelle)
Matthew Whittall:	<i>A World Only Dreamed</i> (2010, KE) (alttohuilulle, alttoviululle, kanteleelle, mezzosopraanolle)
Maurice Ravel:	<i>Introduction et allegro</i> (1905) (orig. kromaattiselle harpulle, huilulle, klarinetille, jousikvartetille)

3. konsertti: marraskuu 2012

Camerata – Musiikkitalo

”Konserttikantele – kromaattinen kantele”

Tapani Länsiö:	<i>Merry Picker</i> (2006)
Claude Debussy:	<i>Suite Bergamasque</i> (1890–1905)
Matthew Whittall: (konserttikanteleelle)	<i>The wine-dark sea II</i> (2012, KE)
Alex Freeman:	<i>Toccatà</i> (2012, ekS)

Tapio Tuomela: *Kangastus (Mirage)* (1997)
(konserttikanteleelle ja harpulle)
Maurice Ravel: *Sonatine* (1903–1905)

4. konsertti: maaliskuu 2017
Huopalahden kirkko

Johann Sebastian Bach: *Goldberg-muunnelmat* (1741)

5. konsertti: joulukuu 2018
Camerata – Musiikkitalo

“Sävyjen kiertokulku – musiikkia kromaattisella kanteleella”

Robert Rival: *Ten Miniatures* (2017)
Maurice Ravel: *Le Tombeau de Couperin* (1914–1917)
Steve Reich: *Nagoya marimbas* (1994)
Matthew Whittall: *Five Windows on Winter*
(kanteleelle ja jousiorkesterille) (2018, KE)

Englanninkieliset säveltäjättekstit

Matthew Whittall

Since 2002, I've written for the kantele in every capacity: solo, vocal accompaniment, chamber and currently as a concerto soloist. A summary of the challenges in writing for it would be quite long, but there are some essentials any composer should take into account. The single biggest challenge is balance. The kantele sounds somewhere between the acoustic guitar and the concert harp in terms of volume, and instrumental balances should be considered carefully if the instrument isn't amplified in an ensemble context. There are several ways of increasing the kantele's relative volume. For example, doubling melody lines in octaves, as with the harp, helps greatly with clarity and projection. The instrument's long, deep resonance (much longer than either the guitar or harp) can be used to build quite intense volume levels through rapid, repeated arpeggiation of chords. Additionally, using a guitar plectrum (or fingernails in the case of flageolet notes) can generate a lot of volume, although softness of attack is sacrificed as a result.

A second major point to remember is that while the chromatic kantele is capable of intricate counterpoint, it's not a piano in terms of fingering. Like the harp, it's essentially a four-finger instrument, with the fifth finger rarely used, and only in certain specific types of figuration. Composers should take this into account in writing more complex passagework, or big chords.

Another consideration is the use of register. Since I started writing for it, the chromatic kantele has acquired an entire octave of extra range, which helps greatly in freeing the compositional imagination. However, I still find it important to be conservative in the use of registral space. The latest model's five available octaves can be worn out very quickly by using too much of the instrument for too long, unlike with the piano or harp. The bass register especially can get muddy due to the long resonance, with pitch cohesion quickly lost if it's overused. I find that staying within the same register for extended periods, as well as employing strong contrasts, helps keep the sound of the instrument fresh. The highest register, which can be extended

another octave through flageolet tones, is surprisingly clear and lyrical compared with other plucked string instruments, and composers should take advantage of it.

Finally, the chromatic kantele is a young instrument, one without a centuries-long performance practice informing its technique. This means that players are constantly learning and developing new techniques. Being married to a kantele player, I've observed the process close up for many years. Even with common practice repertoire, players spend extended periods of time developing and refining the techniques for realizing passages that on other instruments have a long history of fingering, technical realization, etc. They are in essence teaching themselves how to physically play certain gestures as they're learning the music, building the instrument's performance practice in real time. For this reason, it's important for composers to allow players enough time with new music to both plan and learn the physical technique of it, as well as for the expressive/interpretive side.

Robert Rival

Robert Rival: Notes on Writing for Chromatic Kantele

Having composed only one piece for the chromatic kantele, *Ten Miniatures* (2017), I am hardly an expert on the instrument's technique. I can describe, however, what I learned in the process, both from working with Hedi Viisma and from hearing her perform my piece. My objective was to explore a variety of approaches to writing for the instrument. In the following I will refer to individual miniatures by number should the reader wish to consult the score.

Ms. Viisma advised me to think of writing for the chromatic kantele as akin to writing for the piano *with the sustain pedal always depressed*. I kept that in mind, for the kantele's characteristic sound involves rich resonance. Thus, building up chords in arpeggios, whether chromatic (No. 1) or diatonic (No. 3), produces a lovely effect. In the case of more complex collections, for the sake of clarity I requested regular damping of the strings to separate the resonance of one collection from another. But in No. 3, entirely diatonic, I called for no damping whatsoever.

The kantele is capable of staccato, too, whether on chords or individual notes, as in, for example a two-note ostinato figure in one hand (No. 2) that accompanies a legato melody in the other. The ostinato-like repetition of four-note scalar fragments, that produce a kind of tremolo, is also effective (No. 3). One can take advantage of the kantele's resonance by stacking chords/melodies in multiple registers: in No. 4, I wrote a melody in the highest register accompanied by chords in the low and medium registers; the two hands negotiate the three layers thanks to the resonance.

The chromatic kantele handles traditional imitative counterpoint well, especially in two voices (No. 5, a canon; No. 6, an imitative duo) but also in three (No. 9, fughetta). But the hands can also work in tandem to create a single line/thread whose notes are narrowly spaced: No. 7 consists of continual and rapid alternating-hand figures, including consecutively repeating notes from hand to hand. This creates an exciting, percussive attack while relying on the instrument's resonance as sonic glue. Straightforward melody (right hand) and accompaniment (left hand) aligns with the instrument's roots (No. 8, a waltz). In No. 10, I superimposed two rates of motion (three against two), one in each hand, in broken arpeggios, thereby combining the instrument's contrapuntal possibilities with its natural resonance.

I learned that one must bear in mind the player's hand positions when straddling the "white" and "black" strings to ensure a passage is comfortable to play. So, for instance, a *left*-hand ostinato I initially wrote moving black-to-white (B-flat-G) is easier to play reversed (white-black, e.g. A-F-sharp). I therefore transposed the *entire* piece (No. 2) down by a semitone. If in doubt one should present two possibilities to a player and let them choose.

Finally, though Ms. Viisma plays an instrument that extends to the C below the staff (bass clef), because the G a fifth above is the more common lowest note, I marked all notes below that as optional.

Alex Freeman

I generated the ideas for Toccata from my own experimenting with the kantele (i.e. touching the actual instrument), as someone who does not play it at all. I hoped this

approach might result in a fresh perspective on the instrument and its soundworld. The specific technique of using the strings on the other side of the tuning pins as a percussive layer is combined with melodic pulse-driven melodic material.

The work is a fairly conventional technical showpiece that presents a melodic and motivic ideas, improvises and develops them and whirls to a conclusion that fuses the pitched and unpitched worlds presented throughout.

Though the technique of playing the notes on the other side of the pegs looks acrobatic in the score, the idea was to use notes that fit easily under my hand so that, presumably, the percussive side would be easily reachable and not require a lot of shifting. I initially used the actual slightly detuned pitches on that percussive side as melodic material. What I learned, is that the pitches on that side are different for different kanteles and vary over time with even a particular instrument. This was not a big problem, because the timbre and percussiveness in that layer of the sound were a little more important to me than the pitches. But a composer might borrow from my my experience that 1) one can, in a limited way, utilise the the strings on the other side of the pegs for effect and 2) that it is more practical to regard them as a layer of unpitched percussion than to rely on specific pitches.

That said, one could explore the use of specific pitches on that side of the soundboard further in slower music, giving the performer instructions to find their own suitable solution to where to find those notes.

The other useful bit of advice might be that because those strings are so tightly wound, they can be a bit hard on the performer's fingers, if used too heavily.

Suite Bergamasque

I. Prélude

Moderato (tempo rubato)

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic and a sforzando (sf) accent on the first measure, followed by a piano (p) dynamic. The second system features a piano (p) dynamic. The third system starts with a forte (f) dynamic and a sforzando (sf) accent, followed by a piano (p) dynamic. The fourth system continues with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

First system of a piano score. The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

Second system of a piano score. The right hand includes a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *più f* (pianissimo forte). A *rit.* (ritardando) marking is also present.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a *a tempo* marking. A dynamic marking of *p* (piano) is shown in the right hand.

Fourth system of a piano score. The right hand features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The left hand has a *più p* (pianissimo) dynamic marking.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The left hand has a *p* (piano) dynamic marking. The right hand also includes a *m.g.* (mezzo-giardino) marking.

pp *poco rit.*

This system features a treble clef staff with a complex, flowing melodic line characterized by many beamed sixteenth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning, and *poco rit.* is written above the staff towards the end of the system.

p

The second system continues the melodic and harmonic development. The treble staff has a more active line with frequent sixteenth-note patterns, while the bass staff has a more rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* is placed at the beginning of the system.

p *più p*

This system shows a change in texture. The treble staff has a more melodic line with some rests, while the bass staff has a more active accompaniment. The dynamic marking *p* is at the start, and *più p* appears in the second measure of the system.

dim.

The fourth system features a melodic line in the treble staff that gradually softens in volume. The dynamic marking *dim.* is placed below the staff. The bass staff has a simple accompaniment.

p

The final system on the page shows a melodic line in the treble staff with some grace notes and a more active bass line. The dynamic marking *p* is placed at the beginning of the system.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and ties. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *più p* and *p*.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *dim.* and *molto pp*.

Third system of musical notation. The right hand has a more complex melodic texture. The left hand accompaniment is dense. Dynamic markings include *p*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is steady. Dynamic markings include *meno p*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is active. Dynamic markings include *mf* and *p*.

pp

First system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The dynamic marking is *pp*.

poco a poco cresc.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line. The dynamic marking is *poco a poco cresc.*

sempre cresc. *f* *f* *f*

Third system of the piano score. The right hand features a melodic line with a trill in the final measure. The left hand has a rhythmic bass line. The dynamic marking is *sempre cresc.* with *f* markings in the later measures.

p

Fourth system of the piano score. The right hand plays a melodic line with a trill in the final measure. The left hand has a rhythmic bass line. The dynamic marking is *p*.

f *f*

Fifth system of the piano score. The right hand plays a melodic line with a trill in the final measure. The left hand has a rhythmic bass line. The dynamic marking is *f* with *f* markings in the later measures.

First system of a piano score. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with sixteenth-note runs. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in the first measure and *molto cresc.* (molto crescendo) in the third measure.

Third system of the piano score. The right hand has sixteenth-note passages. Dynamic markings include *f* (forte) in the second measure and *piu f* (piu forte) in the third measure. A *rit.* (ritardando) marking is visible in the first measure.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand features a melodic line with some grace notes.

Fifth system of the piano score. The right hand has sixteenth-note passages. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in the second and fourth measures. A *rit.* (ritardando) marking is present in the third measure.

II. Menuet

Andantino
pp et très délicatement

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino' and the performance instruction is 'pp et très délicatement'. The first system includes a triplet in the right hand. The second system features dynamics of *p*, *pp*, and *mf*. The third system begins with a *dim.* marking. The fourth system includes *più p* and *pp* markings. The score is characterized by delicate textures, including arpeggiated chords and flowing sixteenth-note passages.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The instruction *poco cresc.* is written above the right hand.

Second system of a piano score. The right hand continues with melodic lines, including a triplet. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *dim.*, *molto*, and *p*.

Third system of a piano score. The right hand features a series of chords, some with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf*, *p*, *f*, and *p*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *dim.*, and *più dim.*

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. The instruction *p espress.* is written below the left hand.

poco a poco cresc.

più cresc.

dim.

p

molto

dim.

pp

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes a triplet of eighth notes in the right hand and a *pp* marking. The second system is marked *sempre pp*. The third and fourth systems are marked *f* and feature prominent slurs and accents. The fifth system also features a *f* marking and includes a key signature change to one flat in the bass clef. The overall style is that of a classical piano score.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Second system of the piano score. The right hand continues with chords and melodic fragments, and the left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with chords. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* and a *dim.* (diminuendo) marking are present. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

mp

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

poco a poco cresc.

Second system of the piano score. The right hand contains a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic marking *poco a poco cresc.* is present.

molto cresc.

f tres soutenu

Third system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking *molto cresc.* is present, and the system concludes with *f tres soutenu*.

Fourth system of the piano score. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with the eighth-note pattern. The left hand has a more active accompaniment with chords and moving bass lines.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The fourth system is marked *più pp* (pianissimo più). The fifth system concludes with a *ppp glissando* instruction and an 8-measure rest.

III. Clair de Lune

Andante très expressif

pp *con sordina*

The musical score is written for piano in a 9/8 time signature, featuring a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'Andante très expressif'. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the dynamic marking 'pp' and the instruction 'con sordina'. The music is characterized by flowing, arpeggiated textures and a delicate, ethereal quality. The first system shows the initial chords and the beginning of the melodic line in the right hand. The second system continues the melodic development with more intricate arpeggiations. The third system features a more active bass line with some triplet-like figures. The fourth system concludes with a final melodic flourish in the right hand and a sustained harmonic texture in the left hand.

Tempo rubato

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, many of which are beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a similar series of chords. The dynamic marking *pp* is present in the lower staff. A *m.d.2* marking is also visible in the lower staff towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. It features two staves with chords. Above the upper staff, the instruction *peu à peu cresc. et animé* is written. The lower staff includes a *6* marking under a chord.

The third system consists of two staves with chords. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff contains chords and some single notes.

The fourth system features two staves. The upper staff has a melodic line. The lower staff contains chords. The instruction *dim. molto* is written above the lower staff. There are first and second ending brackets indicated by dashed lines and numbers 8 and 1.

un poco mosso

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a *pp* dynamic marking. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with notes and rests, including a half note and a quarter note in the treble, and a series of eighth notes in the bass.

Second system of musical notation, including a piano (*p*) dynamic marking. The music continues with similar rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, including a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, including a crescendo (*cresc.*) marking. The music shows a clear upward trend in volume and intensity.

Fifth system of musical notation, including the instruction **En animato** and a *più cresc.* marking. The music is more rhythmic and energetic, with a clear upward trend in volume.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of a musical score. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The system concludes with a key signature change to three flats.

Third system of a musical score, marked **Calmato**. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of a musical score. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of a musical score. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *d.* (diminuendo).

First system of a musical score. It consists of two staves, treble and bass clef, with a grand staff bracket on the left. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a series of ascending eighth-note patterns in the right hand, with long, sweeping slurs connecting them. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

a Tempo I

Second system of the musical score. It begins with the instruction "a Tempo I" and a dynamic marking of "ppp". A dashed line with the number "8" above it spans across the system. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. It continues the melodic and accompanimental lines from the previous system. The right hand features chords and slurs, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand has a more complex melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent with eighth notes.

Fifth system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment concludes the system with a final chord.

pp

First system of a piano score. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melody in the right hand with slurs and ties, and a bass line in the left hand with chords and some melodic movement.

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

pp *morendo jusqu'à la fin*

Third system of the piano score. The instruction *morendo jusqu'à la fin* is written above the staff. The music consists of a series of slurred eighth-note patterns in both hands, creating a sense of gradual decay.

Fourth system of the piano score, continuing the slurred eighth-note patterns.

Fifth system of the piano score, concluding the piece with a final chord and a fermata.

IV. Passapied

Allegretto ma non troppo

The musical score for "IV. Passapied" is written for piano and consists of four systems of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Allegretto ma non troppo".

The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests. A *simili* marking is present under the right hand in the second measure of the system.

The second system continues the melodic and accompanimental patterns. The right hand has a more active melodic line with some slurs.

The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking in the right hand. The right hand features a melodic line with a long slur. A piano (*p*) dynamic is marked in the right hand in the fourth measure of the system.

The fourth system concludes the piece with a melodic line in the right hand and a consistent eighth-note accompaniment in the left hand.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *più f*, *f*, and *p*.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand includes a triplet in the first measure and a *dim.* marking in the fourth measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand features a triplet in the first measure and a *p* dynamic marking in the third measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

First system of a musical score in G major (two sharps). The right hand features a melodic line with a fermata over the final note. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The instruction *più p* (pianissimo) is written above the right hand.

Second system of the musical score. The right hand contains a triplet of eighth notes. The left hand continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The instruction *cédez un peu* (cede a little) is written above the right hand.

Third system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a rhythmic pattern. The instruction *a tempo* is written above the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano).

Fifth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano).

First system of a piano score. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a long melodic line with a slur. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* in the third measure.

Second system of a piano score. The right hand has a series of chords and a *sf* dynamic marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf* and *pp*.

Third system of a piano score. The right hand has chords and a melodic line. The left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

Fourth system of a piano score. The right hand has chords and a melodic line with a slur. The left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sf*.

Fifth system of a piano score. The right hand has chords and a melodic line with a slur. The left hand has eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. The system ends with a key signature change to two flats.

pp

3

This system features a piano accompaniment in a key with three flats. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

cédez

a Tempo

This system continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

pp

rit.

This system shows a change in dynamics to *pp* and a *rit.* marking. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

a tempo

ppp

This system features a change in dynamics to *ppp* and a *a tempo* marking. The right hand has a block chord accompaniment. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

ppp

This system continues the piano accompaniment with a *ppp* dynamic. The right hand has a block chord accompaniment. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

First system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand. A *pp* dynamic marking is present in the right hand.

Second system of the piano score, continuing the arpeggiated texture in the right hand and block chords in the left hand.

Third system of the piano score. It includes the tempo marking **I tempo**. The right hand continues with arpeggiated chords, with dynamics *molto*, *dim.*, and *p* indicated. The left hand has block chords.

Fourth system of the piano score. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, while the left hand continues with block chords.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a *f* dynamic marking, and the left hand continues with block chords.

First system of a piano score in D major. The right hand features a melodic line with a trill on the second measure and a fermata on the third. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the piano score. The right hand has a trill on the first measure and a *dim.* marking above the second measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Third system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a *p* dynamic marking and a *più p* marking. The right hand has a *p* dynamic marking.

Fourth system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a *sempre p* marking. The right hand has a *p* dynamic marking.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a fermata. The left hand has a *mf* dynamic marking and a *dim.* marking. The right hand has a *mf* dynamic marking.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *più p*, and *pp*.

Second system of the musical score. It includes the instruction *a Tempo* and *rit.* (ritardando). The right hand continues with slurs and a triplet. The left hand has a similar accompaniment. Dynamics include *pp*.

Third system of the musical score. The right hand has a long slur over several measures. The left hand continues with its accompaniment. Dynamics include *pp* and *ppp*.

Fourth system of the musical score. The right hand has a long slur. The left hand has a long slur. Dynamics include *ppp*.

Fifth system of the musical score. The right hand has a long slur. The left hand has a long slur. Dynamics include *ppp*. The system ends with a double bar line.