

**ALKEISPUHALLINORKESTERIMUSIIKKI  
JA PEDAGOGINEN TARKOITUKSEN MUKAISUUS  
SEN SÄVELTÄMISESSÄ**

Janne Ikonen

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikkikasvatus

Musiikin, taiteen ja  
kulttuurintutkimuksen laitos

Syksy 2018

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta - Faculty</b> Humanistinen tiedekunta	<b>Laitos - Department</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos
<b>Tekijä - Author</b> Janne Ikonen	
<b>Työn nimi - Title</b> ALKEISPUHALLINORKESTERIMUSIIKKI JA PEDAGOGINEN TARCOITUKSEN MUKAISUUS SEN SÄVELTÄMISESSÄ	
<b>Oppiaine - Subject</b> Musiikkikasvatus	<b>Työn laji - Level</b> Maisterintutkielma
<b>Aika - Month and year</b> Syyslukukausi 2018	<b>Sivumäärä - Number of pages</b> 87
<b>Tiivistelmä - Abstract</b> <p>Tutkin alkeispuhallinorkesterille tarkoitetun pedagogisen puhallinorkesterimusiikin säveltämistä. Ensisijaisena tutkimusaineistona käytän niitä vuosina 1997-2017 säveltämiäni puhallinorkesteriteoksia, joissa pedagoginen tarkoituksenmukaisuus on keskeistä. Tutkielmani tarkoitus on selvittää mitkä ominaisuudet tekevät alkeispuhallinorkesterisävellyksistä pedagogisesti tarkoituksenmukaisia. Tulosten perusteella pyrin kehittämään omaa ammattitaitoani säveltäjänä ja tuottamaan tietoa siitä, mistä hyvin tehty pedagoginen alkeispuhallinorkesterimusiikki koostuu. Tutkimusmetodinä olen käyttänyt teoksiani johtaneiden kapellimestareiden haastatteluja sekä omia käyttökokemuksiani niiden esittämisestä ja kuuntelemisesta. Työssäni kartoitan myös puhallinorkesterien toimintaa ja puhallinorkesterille sävellettyä musiikkia yleisellä tasolla.</p> <p>Tämän tutkielman kirjoittaminen on ajoittunut vuosiin 2015-2018, mutta olen käyttänyt analyysissäni materiaalina muistiinpanoja, joita olen kirjannut vuosien 1997-2017 aikana. Aineistoni perusteella suomalainen alkeispuhallinorkesterimusiikki on pedagogisesti tarkoituksenmukaista ja sen tekeminen kaikissa muodoissaan (säveltäminen, opettaminen ja esittäminen) järjestäytyntä. Uudistuva pedagogiikka ja puhallinorkesterien toimintakulttuuri on kuitenkin synnyttänyt tarpeen uudistaa myös puhallinmusiikkia sisällöllisesti.</p>	
<b>Asiasanat - Keywords</b> Musiikkikasvatus, säveltäminen, puhallinmusiikki, puhallinorkesteri, alkeispuhallinorkesteri, pedagoginen musiikki, gradeluokitus	
<b>Säilytyspaikka - Depository</b> Jyväskylän yliopisto	
<b>Muita tietoja - Additional information</b>	

## SISÄLLYSLUETTELO

SISÄLLYSLUETTELO .....	3
1 JOHDANTO.....	5
2 PUHALLINORKESTERIN MUSIIKKIKASVATUSTEHTÄVÄ .....	7
2.1 Puhallinmusiikin historia osana yhteiskuntaa.....	7
2.2 Suomen armeija osana puhaltajien ja lyömäsoittajien koulutusta .....	8
2.3 Puhallinorkesterin alkuvaiheet Yhdysvalloissa.....	10
2.4 Yhteisöjen vaskiseitsikot ja harrastajapuhallinorkesterit Suomessa .....	10
2.5 Puhallinorkesterimusiikin perinne Suomessa.....	11
2.6 1990-luvun muutokset ja uusiutuminen.....	14
3 TAITEEN PERUSOPETUKSEN AIKAKAUSI.....	16
3.1 Taiteen perusopetuksen lainsäädäntö .....	16
3.2 Taiteen perusopetus ja tasosuoritukset .....	17
3.3 Taiteen perusopetus ja puhallinorkesteritoiminta.....	18
3.4 Puhallinorkesteritoiminnan puitteet käytännössä.....	20
4 PEDAGOGINEN PUHALLINORKESTERIMUSIIKKI .....	22
4.1 Pedagoginen musiikki osana klassisen musiikin perinnettä .....	22
4.2 Pedagoginen musiikki Yhdysvalloissa .....	23
4.3 Amerikkalaisen pedagogisen musiikin kritiikki.....	24
4.4 Amerikkalainen koulupuhallinorkesteri suomalaisen alkeispuhallinorkesterin mallina .....	26
4.5 Alkeispuhallinorkesterimusiikki Suomessa.....	27
4.6 Oma polkuni puhallinorkesterimusiikin säveltäjänä .....	31
5 GRADELUOKITUS SÄVELLYSTYÖTÄ OHJAAMASSA .....	36
5.1 Gradeluokituksen taustaa.....	36
5.2 Gradeluokitus ohjaamassa amerikkalaista puhallinorkesteriopetusta.	37
5.3 Gradet suomalaisten puhallinorkesterien toiminnassa.....	39
5.4 Gradet ohjaamassa suomalaisten säveltäjien ja kustantajien toimintaa	41

6	TUTKIMUSASETELMA .....	44
	6.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymys .....	44
	6.2 Tutkimusaineisto ja menetelmä .....	45
	6.3 Tutkimuksen luotettavuus.....	47
	6.4 Tutkijan rooli.....	48
7	TULOKSET .....	50
	7.1 Kappaleen nimeäminen .....	50
	7.2 Notaation tarkoituksenmukaisuus.....	52
	7.3 Soittimien ja soittajien huomioiminen .....	56
	7.4 Yhteissoittoon vaikuttavat tekijät.....	62
	7.5 Kollegoiden ajatuksia ja käyttökokemuksia.....	70
8	JOHTOPÄÄTÖKSIÄ.....	77
	LÄHTEET.....	83

# 1 JOHDANTO

Viisivuotiaana minusta oli hauskaa leikkiä kotiimme hankitulla pianolla. Aluksi en vielä varsinaisesti opiskellut soittamista, mutta olin kiinnostunut pianolla aikaansaattavista äänistä. En ajatellut säveltäväni, sillä mielestäni vain leikin säveltämistä. Kaikki musiikkiin liittyvä tuntui kiinnostavalta ja seurasin myös useiden vuosien ajan isoveljeni soittoharrastusta puhallinorkesterissa. Puhallinorkesteri ja sille kirjoitettu musiikki onkin muodostunut lopulta merkittäväksi osaksi musiikillista toimintaympäristöäni. Lapsena aloitettu musiikin harrastaminen muuttui muodollisten opintojen jälkeen ammatiksi musiikkikasvattajana. Tätä nykyä olen säveltänyt puhallinorkesterimusiikkia yli kaksikymmentä vuotta ja alusta alkaen aloin kirjoittaa musiikkia alkeispuhallinorkesterille. Kokemukseni mukaan alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisessä tavoitteet ovat usein ensisijaisesti pedagogisia, mikä puolestaan määrittää sävellyksen musiikillisten tavoitteiden rajat. Kutsun tätä ajattelutapaa pedagogiseksi tarkoituksenmukaisuudeksi. Säveltämisen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että hyvinkin rajatulla musiikillisella materiaalilla luodaan mahdollisimman mielenkiintoista musiikillista sisältöä. Säveltäjänä koenkin taiteellisten ja pedagogisten päämäärien yhdistämisen innoittavana haasteena. Tässä tutkielmassa arvioin, mitkä ominaisuudet ovat alkeispuhallinorkesterimusiikin keskeisiä ominaisuuksia ja miten ne ovat toteutuneet omissa sävellyksissäni.

Suomalaisten alkeispuhallinorkesterimusiikkia kirjoittavien säveltäjien työtä ole juurikaan kirjallisesti analysoitu. Oletan tämän johtuvan siitä, että alkeispuhallinorkesterimusiikkia alettiin säveltää Suomessa vasta 1990-luvulla, ja siihen kohdistuvat tutkimuskysymykset ovat vasta muotoutumassa. Suomalaisen puhallinorkesterin ja puhallinmusiikin historiaa tutkitaan aktiivisesti, mutta alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisestä on kirjoitettu lähinnä lehtiartikkeleissa. Antti Nissilä julkaisi vuonna 2008 Pirkanmaan ammattikorkeakoulun opinnäytetyönsä, jossa hän analysoi Promise -puhallinorkesterisävellyksensä sävellyks- ja harjoitusprosessia, minkä yhteydessä hän käsitteli myös tämänkin tutkielman kannalta oleellista gradesysteemiä. Nissilän lisäksi kollegani Jukka Viitasaari on merkittävän sävellystuotantonsa lisäksi

kirjoittanut alkeispuhallinorkesterimusiikista, gradeista ja puhallinorkesterimusiikin kustantamisesta useissa yhteyksissä, erityisesti Suomen puhallinorkesteriliiton julkaisemassa Puhallinorkesteri-lehdessä. Oma tutkielmani on reflektiivinen ja perustuu pitkään kokemukseeni muusikkona, puhallinorkesterikapellimestarina ja ennen kaikkea puhallinorkesterimusiikin säveltäjänä. Hyödynnän omia ja kollegoilta saamiani käyttökokemuksia analysoidessani tutkielman kohteena olevia teoksiani. Tausta-aineistoa olen kerännyt myös tekemieni sähköpostikyselyjen avulla. Vuonna 2015 tein kyselyn tuntemilleni suomalaisille alkeispuhallinorkesterikapellimestareille, säveltäjille ja kustantajille, sekä tuntemilleni yhdysvaltalaisille puhallinorkesterikapellimestareille. Tärkeitä yksityiskohtia ja taustatietoja olen saanut myös lukuisista ylöskirjaamistani henkilökohtaisista tiedonannoista, joita olen saanut kapellimestareilta, pedagogeilta, säveltäjiltä ja muusikoilta.

Käsittelen puhallinorkesterin ja sille kirjoitetun musiikin historiaa ja kehityskaarta osana musiikkikasvatuskenttää. Tällä pyrin kuvaamaan sitä kehityskulkua, joka on johtanut lopulta nykyaikaisen alkeispuhallinorkesterimusiikin muodostumiseen. Alkeispuhallinorkesterin toimintamalli Suomessa ja suuri osa alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisen keskeisistä periaatteista on omaksuttu Yhdysvalloista, mistä johtuen kuvaan tutkielmassani myös sikäläisen puhallinorkesterin ja puhallinorkesterimusiikin historiaa osana puhallinorkesterin musiikkikasvatustehtävää. Tämän tutkimuksen tekemistä motivoi oman työn reflektointi ja tarve kehittää alkeispuhallinorkesterille kirjoitettavaa musiikkia. Suomessa alkeispuhallinorkesterimusiikin tekeminen on verrattain uutta eikä siihen ole kehitetty toistaiseksi kokonaista kansallista strategiaa tai struktuuria. Tällä tutkimuksella pyrin edesauttamaan sellaisen kehittymistä ja entistä parempien alkeispuhallinorkesterisävellysten säveltämistä.

## 2 PUHALLINORKESTERIN MUSIIKKIKASVATUSTEHTÄVÄ

Puhaltimilla soitettavaksi tarkoitettua musiikkia tiedetään olevan koko tunnetun musiikin historian ajalta. Yleisesti erityisen merkittävässä asemassa pidetään Giovanni ja Andrea Gabrielin sävellyksiä vaskille, klassismin ajan puhallinserenadeja (esim. Mozartin Gran Partita), sekä romantiikan ajan säveltäjien (Mendelssohn, Spohr, Strauss) kamarimusiikkiteoksia puhaltimille. Myös 1900-luvun alussa syntyi joukko merkittäviä sävellyksiä erilaisille puhallinkokoonpanoille esimerkiksi Holstilta, Straviskilta, Schönbergiltä, Hindemithiltä (Rhodes 2007 g, 1-2). Battistin (2002) mukaan länsimaisen taidemusiikin kaanonissa puhallinmusiikki on kuitenkin pääasiassa jäänyt tunnettujen säveltäjien tuotannon sivujuonteeksi. Puhallinmusiikki on aina ollut vahvasti sidoksissa yhteiskunnan toimintaan, yhteisöihin sekä erilaisiin tilaisuuksiin ja tapahtumiin, mistä johtuen sille on muodostunut työväenluokkainen maine. Tästä johtuen konserttimusiikin traditiossa sillä on edelleen alhaisempi status kuin vokaali-, jousi- ja kosketinsoitinmusiikilla. (Battisti 2002, 185-187; Viitasaari 2018). Puhallinorkesterin kokoonpano ei ole vakiintunut samaan tapaan kuin jousiorkesteri. Eroja on kansallisten käytäntöjen välillä, minkä lisäksi myös paikallisia eroja on paljon, riippuen siitä, mitä soittimia, soittajia ja soitinten opetusta on tarjolla. Tässä työssä tutkin ensisijaisesti nykyaikaista, suomalaista puhallinorkesteria, jonka kokoonpanoon kuuluu huiluja, oboeita, fagotteja, klarinetteja, saksofoneja, trumpetteja, käyrätorvia, pasuunoita, euphoniumeja, tuubia ja lyömäsoittimia, minkä lisäksi on tavallista, että tarpeen mukaan kokoonpanoon lisätään myös muita soittimia.

### 2.1 Puhallinmusiikin historia osana yhteiskuntaa

Puhallinsignaalit ja merkkirummutukset olivat yksi keskeisistä viestintäkeinoista ennen modernien viestintävälineiden keksimistä, mikä on ymmärrettävää puhaltimien ja rumpujen kuuluvan ja kantavan äänen ansiosta. Signaaleja ja rummutuksia käytetään edelleen osana esimerkiksi sotilaallisten tilaisuuksien rituaaleja ja niihin liittyy vuosisatoja vanhaa symboliikkaa, esimerkiksi fanfaareissa, kenttäparaatisoitoissa ja hautajaisrummutuksessa (Vuolio 1991, 122-123.) Esikristilliseltä ajalta valistuksen

aikaan asti vaskipuhallinmuusikkojen palkkaaminen ja työllistäminen oli kuninkaalisten ja aatelisten etuoikeus, joten vaskisoittimet olivat merkki varallisuudesta ja korkeasta statuksesta, jopa Suomessa (Vuolio 2003, 13-14). Muusikot olivat vuosisatojen ajan olleet multi-instrumentalisteja, mutta barokin aikakaudella he alkoivat myös erikoistua. Erityiset soitinkillat alkoivat säännöstellä esiintymismahdollisuuksia kaupunkien alueilla ja soitin- ja soittoteknisiä keksintöjä paljastettiin vain kiltojen jäsenille (Rhodes 2007 b, 4.) Keskiajalla englantilaisissa kaupungeissa toimi watch ja wait -nimellä kutsuttuja katupartioita, joiden tehtäviin kuului järjestyksen ylläpidon lisäksi myös esimerkiksi iltasoittosignaalin ja taustamusiikin soittaminen puhaltimilla (Rhodes 2007 a, 5). Ennen kuin institutionalisoitunutta ja järjestäytynyttä instrumenttiopeutusta oli saatavilla, muusikoksi kouluttauduttiin itseoppineesti tai vanhemman muusikon oppilaana.

## **2.2 Suomen armeija osana puhaltajien ja lyömäsoittajien koulutusta**

Suomessa puhaltajien ja lyömäsoittajien järjestäytynyt koulutus on syntynyt sotaväen tarpeista ja sen toimesta. Sotilasmuusikot olivat pitkään maamme ainoita ammattimuusikoita. Uusia sotilassoittajia koulutettiin mestari-kisälli -periaatteella, eli nuoria poikia otettiin sotilassoittokuntiin soitto-oppilaiksi vanhempien soittajien toimiessa opettajina. Suomalaisten sotilassoittokuntien kehitys seurasi kaiken kaikkiaan armeijan yleistä tilaa. Venäjän vallan kautena maamme alueella oli paljon venäläisiä soitto-kuntia, mistä johtuen suomalaiset muusikot siirtyivät siviilisoittajiksi (ks. Talvio 1980,1; Vuolio 2003). Sortokausien aikana koko Suomen armeija ja sen soittokunnat olivat lakkautettuina; tuolloin suomalaisen sotilasmusiikin perinnettä jatkoi Aleksei Apostolin perustama Helsingin torvisoittokunta (Ampuja & Aukia, 2017). Vuonna 1882 maamme musiikkielämä koki merkittävän muutoksen Helsingin kaupunginorkesterin ja Helsingin musiikkiopiston perustamisen myötä; jälkimmäisessä ensimmäisenä vaskisoiton ja soitinnuksen opettajana aloitti suomalaisen torvisoiton isänä pidetty sotilaskapellimestari Adolf Leander (Laitinen 2001 b, 27).

Vapaussodan sytyttyä tammikuussa 1918 päätettiin valkoisten armeijan toimesta perustaa Korsholmaan armeijan sotilassoitto-opisto, jonka pääasiallinen tehtävä oli



tuottaa keskimäärin 35 hengen rintamasoitto-kuntia vapaussodan joukko-osastojen tarpeisiin – kaikkiaan noin 500 soittajaa. Opettajina toimivat entiset sotilassoittajat ja opetettava musiikki oli sotilaallisiin tilaisuuksiin tarkoitettua kenttä- ja rituaalimusiikkia. (Vuolio 2003, 48-49.) Pääsykokeita kouluun ei ollut, tulijoita sen sijaan oli runsaasti, kertoo Talvio (1980). Tulijat on kuitenkin jotenkin testattu, sillä heidät on jaoteltu taitojen mukaan eri ryhmiin. Yhteissoittoharjoitukset pidettiin perinteisissä seit-sikko-kokoonpanoissa. Marraskuussa 1918 Sotaministeriöstä annettiin käsky muodostaa sotilassoittokuntia, joihin sijoitettiin myös soitto-oppilaita. (Talvio 1980, 22-26.) Alanteen (2017) mukaan soitto-oppilaitten koulutuksen alkuvaiheessa yhteissoittomateriaalina on perinteisesti käytetty helppoja hymnejä ja kansanlaulusovituksia. Musiikkikoulutus tapahtui pääasiallisesti soittokunnan kapellimestarin ja soittokunnasta riippuen myös virassa olevien sotilassoittajien toimesta. Opetuksen taso oli kirjavaa ja pääasiassa heikkoa. Motivoituneimmat oppilaat hankkivatkin lisäoppia yksityisesti siviilisoittajilta, kuten tuli tapahtumaan vielä tulevinakin vuosikymmeninä. (Alanne 2017.) Hämäläisen (2017) mukaan soitto-oppilasajan jälkeen palvelusveloitteensa suorittettuaan osa muusikoista jäi töihin sotilassoittokuntiin, osa hakeutui töihin siviiliorkestereihin. Maakuntiin myöhemmin perustettujen sinfoniaorkestereiden puhaltajien ja lyömäsoittajien ensimmäinen sukupolvi onkin saanut peruskoulutuksensa pääosin armeijan soitto-oppilaita. (Hämäläinen 2017; Dahlström 1982, 120.)

Kaartin soittokunnan kapellimestarin ja Helsingin konservatorion opettaja Lenni Linnalan ajamana vaskikokoonpanoja alettiin vähin erin kasvattamaan jälleen puupuhaltimilla. Osin puupuhaltimien kouluttamisen tarpeesta 1926 perustettiin Helsinkiin Armeijan soitto-oppilaskoulu yhteistyössä Helsingin konservatorion (entinen Helsingin musiikkiopisto) kanssa. (Laitinen 2001 b, 29; Dahlström 1982, 120.) Helsingin konservatoriosta tuli vuonna 1939 Sibelius-Akatemia, jossa soitto-oppilaskoulun jatkajana toimi talvisodan syttymisen myötä seuranneen tauon ja muutaman nimimuutoksen jälkeen jälleen sotilasmusiikkiosasto (Dahlström 1982, 140, 152, 226). Maamme sotilaskapellimestarit on koulutettu Sibelius-Akatemiassa vuodesta 1968 lähtien järjestetyillä sotilaskapellimestarikursseilla (Dahlström 1982, 272). 1984 perustettiin Sotilasmusiikkikoulu, joka yhteistyössä Sibelius-Akatemian kanssa vastasi sotilasmuusikoiden

koulutuksesta (Vuolio 2003, 71). Varsinainen soitto-oppilasjärjestelmä lakkautettiin 1996 ja sotilasmusiikkikoulu on tätä nykyä yksittäinen osasto, joka vastaa puolustusvoimien sotilasmusiikkialan ammattihenkilöstön kouluttamisesta. Merkittävä osa puolustusvoimien tarjoamaa musiikkikoulutusta on 1990 perustettu Puolustusvoimien Varusmiessoittokunta, jossa kymmenet nuoret suorittavat vuosittain asevelvollisuutensa tai vapaaehtoisen asepalveluksensa. (Vuolio 2003, 69–71.) Sotilassoittokunnat ovat edelleen paikkakuntiensa keskeisiä puhallinmusiikin vaikuttajia, kuten ovat olleet koko historiansa ajan.

### **2.3 Puhallinorkesterin alkuvaiheet Yhdysvalloissa**

Puhallinorkesterien kehittyminen Yhdysvalloissa alkoi vuonna 1798 Merijalkaväen Soittokunnan perustamisen myötä, kertoo Battisti (2002). Pian soittokunnan perustamisen jälkeen perustettiin useita siviilisoittokuntia, erityisesti suojeluskuntien yhteyteen. 1800-luvun laajin ja suosituin instrumentaalinen organisaatio Yhdysvalloissa olikin puhallinorkesteri; ennen sisällissotaa arvioidaan maassa olleen yli 3000 puhallinorkesteria ja niissä oli yli 60000 soittajaa. Amerikkalaisen ammattimaisen puhallinorkesterin ”Kulta-aikana” pidetään vuosia 1880–1925, jolloin kuuluisa John Philip Sousa johti ensin Merijalkaväen Soittokuntaa ja sen jälkeen omaa Sousa Bandiaan. Tuolloin Amerikkaa kiersi useampi ammattimainen siivilipuhallinorkesteri, johtajinaan Sou-san lisäksi esimerkiksi Patrick Gilmore ja Edvin Franko Goldman. Sou-san keskeinen ajatus oli viihdyttää konserttiyleisöä. Hänen suuri ja korkeatasoinen orkesterinsa pystyi esittämään hyvin monipuolista ohjelmistoa, joka sisälsi luontevasti kaikkea aikansa suosikkimusiikkia, marsseja, solistinumeroita, sekä sovituksia klassisesta orkesteri- ja orkesterimusiikista. (Battisti 2002, 6–10.)

### **2.4 Yhteisöjen vaskiseitsikit ja harrastajapuhallinorkesterit Suomessa**

Ainutlaatuinen ja merkittävä suomalainen erikoisuus on vaskiseitsikko, johon kuuluu es-kornetti, kaksi b-kornettia, altto-, tenori- ja baritonitorvi, sekä tuuba ja mahdollisesti rummut (Karjalainen 1997). Ampuja ja Aukia (2017) sekä Laitinen (2003) esittävät, että

ennen nykyisin käytössä olevan puhallinorkesterikokoonpanon vakiintumista Suomessa suosittiin nimenomaisesti vaskiseitsikkoja, joita perustettiin tyypillisesti paikallisten yhteisöjen, tehtaiden, seurakuntien ja työväenyhdistysten ylläpitäminä ja palvelemaan niiden tarpeita. Seitsikot laajenivat myöhemmin kokonaisiksi puhallinorkestereiksi ja niiden ohjelmisto koostui ennen kaikkea toimintaa ylläpitävän tahon tarpeista. (Ampuja & Aukia 2017; Laitinen 2003, 37–38). Viitasaari (2018) ja Laitinen (2003) kertovat, kuinka työväenyhdistysten ja tehtaiden soittokunnat soittivat paljon marsseja ja työväen musiikkia, seurakuntien soittokunnat osallistuivat kirkkomusiikin esittämiseen. Kapellimestarina toimi yleensä usein entiset sotilassoittajat, jotka toimivat tarvittaessa uusien soittajien opettajina ja vastasivat usein myös ohjelmiston sovittamisesta. Seurakuntien ja työväen soittokuntia toimii edelleen, usein yhteistyössä paikallisen musiikkioppilaitoksen kanssa. Nykyisin soittajien opetus tapahtuu tyypillisesti oppilaitosten toimesta ja taustaorganisaatio osallistuu toiminnan ylläpitämiseen muilta osin. (Viitasaari 2018; Laitinen 2003, 37–38). Huomionarvoista on, että Suomen Työväen Musiikkiliitto heti perustamisensa jälkeen 1920-luvulla aloitti kuoron- ja orkesterinjohtajien koulutuksen (Rasilainen 2005, 16).

## **2.5 Puhallinorkesterimusiikin perinne Suomessa**

Puhallinorkesterimusiikki on historialtaan suurelta osin sotilasmusiikkia, mistä johdun marssit ovat osa myös siviilipuhallinorkesterien ohjelmistoa. Myös monet marsseille ominaiset musiikilliset piirteet – vahva ja tasajakoinen perussyke, vaskifanfaarit, duuri-molli -tonaliteetti ja periodiset kappalerakenteet – ovat olleet tyypillisiä perinteiselle puhallinmusiikille ylipäätään. Marsseja lukuunottamatta suurin osa suomalaisesta puhallinmusiikista koostui sovituksista vielä pitkälti 1900-luvun loppupuolelle. Sovitukset ovat tosin kaikin puolin merkittävä osa puhallinmusiikin historiaa. Rhodes (2007 c) kertoo, kuinka klassismin aikana suosituksi muodostui kahdeksan puhaltimen Harmonie -musiikki ja kokoonpano. Kahdesta oboesta, klarinetista, käyrätorvesta ja fagotista koostuneen kokoonpanon ohjelmiston pääasiallinen tarkoitus oli toimia tausta- ja ajanvietemusiikkina, joka koostui kepeistä kappaleista, tanssimusiikista ja sovituksista. Kokoonpanoa saatettiin myös varioida ja laajentaa tarpeen mukaan

(Rhodes 2007 c, 7-8). Karjalaisen (1997) mukaan myös vaskiseitsikkojen ohjelmisto on ollut profiililtaan hyvin samanlainen kuin Harmonie -kokoonpanolla: tanssimusiikkia, ajankohtaisia hittejä, marsseja ja jopa ooppera-alkusoittoja. Suomalaisista 1900-luvun alun ammattisäveltäjistä vaskiseitsikolle sävelsivät muutamia teoksia Jean Sibelius, Armas Järnefelt, Leevi Madetoja ja Toivo Kuula. (Karjalainen 1997.)

Suomalaisen vaskiseitsikkomusiikin kultakauden katsotaan kestäneen 1800-luvun loppupuolelta 1920-luvulle (Viitasaari 2018, 23). Eskelinen (2015) kertoo, että vanhojen nuottivihkojen perusteella voi soittajien olettaa olleen parhaimmillaan hyvin taitavia, sillä ohjelmisto on ollut vaativaa. Seitsikoiden ja soittokuntien toiminnan yhteydessä saatettiin harjoittaa satunnaisesti myös instrumenttiopetusta mutta varsinaisesti systemaattisesta soitonopetuksesta ei aina voitu puhua. Pääasiallinen metodi oli opetella soittamisen perusteita yhteissoiton ohessa, riippuen kapellimestarin intresseistä ja ammattitaidosta. Usein ensimmäisinä yhteissoittokappaleina toimivat helpot sovitukset koraaleista, kansan- ja lastenlauluista. Ammattitaitoinen kapellimestari saattoi sovittaa yksittäisiä stemmoja soittajan taitojen ja tilanteiden vaatimusten mukaan (Eskelinen 2015). Nuorille soittajille tarkoitettuja helppoja originaalisävellyksiä ei tehty, joten Jyväskylän seminaarissa syntyneen laulukoulutuksen ja helppojen laulujen kaltaista kokonaisuutta ei vielä tuolloin luotu puhallinopetuksen tarpeisiin.

Viitasaari (2018) kertoo, kuinka 1950- ja 1960-luvuilla perustettiin useita nuorisopuhallinorkestereita, joista tuli vuosikymmenien ajaksi maamme arvostetuimpia ja edityksellisimpiä puhallinorkestereita. Näitä orkestereita perustettiin esimerkiksi Raumalle, Lieksaan, Keuruulle, Kuopioon, Poriin, Oulaisiin sekä Turkuun ja jotkut niistä menestyivät myöhemmin jopa kansainvälisissä puhallinorkesterikilpailuissa. Näiden orkestereiden perustaminen oli ensimmäinen alkusysäys kohti nykyaikaista puhallinorkesteritoimintaa ja niiden perustaminen sai jopa aikaan musiikkioppilaitoksen perustamisen paikkakunnalleen, kuten Lieksassa tapahtui Lieksan Nuorisopuhallinorkesterin perustamisen jälkeen. 1970-luvulla harrastajapuhallinorkesteritoiminnan arvellaan yleisesti olleen suurimmillaan, ainakin mitä tulee orkestereiden määrään ja kokoon. (Viitasaari 2018, 25.)

Viitasaaren (2018) mukaan puhallinorkestereiden vanhaa ohjelmistoa rikastuttivat 1960-luvun lopulta alkaen amerikkalaiset Halters-vihkot ja erilaiset koulumaiset kokoelmat, jotka sisälsivät sovituksia kevyestä klassisesta ja viihdemusiikista. Sovitukset olivat ammattimaisesti tehtyjä ja olivat soitettavissa eri kokoisilla kokoonpanoilla, minkä ansiosta ne löysivät tiensä useille nuottitelineille. Musiikkiliike Fazer, Suomen Työväen Musiikkiliitto ja Hyvinkään Rautatien Soittajat harjoittivat puhallinmusiikin kustannustoimintaa, mutta kotimainen kustannustoiminta oli melko pientä puhallinmusiikin osalta. Suomalaisia sovituksia olivat tehneet usealla vuosikymmenellä erityisen paljon Arthur Fuhrmann, Leif Källmann, Henrikki Virkki ja Raimo Lukkarinen. (Viitasaari 2018, 24-26.)

Laitisen (2001 a) mukaan 1980-luvulle mennessä ammattisäveltäjät eivät muutamia poikkeuksia lukuunottamatta kirjoittaneet puhallinorkesterille, ainakaan yhtä painokasta konserttimusiikkia kuin muille kamari- tai orkesterikokoonpanoille. 1950-1960 -lukujen merkittävimmät suomalaiset puhallinorkestereille sävelletyt teokset ovat Einojuhani Rautavaaran vaskille ja lyömäsoittimille säveltämä *A Requiem Of Our Time* (1953) ja täydelle puhallinorkesterille sävelletty *Sotilasmessu* (1968). 1970-luvulla Suomalaisista ammattisäveltäjistä konserttimusiikkia puhallinorkesterille sävelsivät Tauno Marttinen ja Leonid Bashmakov. Saatavilla oli myös sovituksia suomalaisista ja kansainvälisesti tunnetuista konserttimusiikin klassikoista, esimerkiksi Artturi Ropen sovitukset Tsaiikovskin 4. ja Sibeliuksen 2. sinfoniasta. (Laitinen 2001 a.) Samoin sotilaskapellimestari Arvo Kuikan sovitus Sibeliuksen *Finlandiasta* on muodostunut puhallinorkestereiden ohjelmiston vakionumeroksi. Olen itsekin esittänyt sitä vuosittain vuodesta 1986 lähtien.

1980-luvulta alkaen orkesterit alkoivat vähissä erin tilata konserttimusiikkia ammattisäveltäjiltä puhallinorkestereiden käyttöön. Sovittamisen lisäksi yhä useampi puhallinmusikko tai kapellimestari alkoi säveltää puhallinorkesterille. Atso Almila, Harri Wessmann, Asko Vilén ja erityisesti Lasse Eerola kirjoittivat aikakaudelle tyyppillistä sävelkieltä sisältävää konserttimusiikkia. 1990-luvulla tilausteokset saivat enemmän huomiota, kun niitä tekivät Jukka-Pekka Lehto, Jukka Linkola, Aulis Sallinen, Kalevi Aho, Kimmo Hakola ja Magnus Lindberg. (Laitinen 2001 a.) Pyrkimys

kehittää puhallinorkestereiden ohjelmistoa sovituksista originaalisävellysten suuntaan ja kevyestä musiikista konserttimusiikkiin oli seurausta ennen kaikkea siitä, että orkestereiden tasoa ja statusta pyrittiin nostamaan, aivan kuten Yhdysvalloissa tehtiin toisen maailmansodan jälkeen. Samalla haluttiin siirtää puhallinorkestereiden esiintymisten painopistettä tilaisuuksista konsertteihin. (Battisti 2002, 185-186.)

## 2.6 1990-luvun muutokset ja uusiutuminen

1990-luku oli suomalaiselle puhallinmusiikille muutoksen ja uusiutumisen aikaa. Puhallinorkesterimusiikkiin erikoistuneita säveltäjiä ja kustantamoja ilmaantui rikastuttamaan orkestereiden ohjelmistoa. Sotilasmuusikot ovat olleet perinteisesti aktiivisia puhallinmusiikin sovittajia sekä säveltäjiä; 1995 perustetun Blosari -kustantamon ansiosta Timo Forsströmin, Timo Hytösen ja Raine Ampujan musiikki tuli laajasti puhallinorkestereiden tietoisuuteen. Jyväskylän yliopiston Puhkupillit- puhallinorkesterin ohjelmistoon alkoi sisältyä lisääntyvässä määrin orkesterin kapellimestarien ja soittajien säveltämää nuorekasta puhallinmusiikkia, jota alettiin kutsua rytmipuhallinmusiikiksi – osin amerikkalaisten mallien innoittamana. Musiikki oli monilta ominaisuuksiltaan kuin big band-musiikkia, mutta kirjoitettuna puhallinorkesterille. Puhkupillien kapellimestarina toimineen Harri Mäntysen Keltinmäki-blues on 1990-luvun tunnetuin ja ensimmäinen rytmipuhallinmusiikkia edustava sävellys (Viitasaari, 2015). Puhkupillien kapellimestarina aiemmin toiminut Markku Viitasaari oli mukana perustamassa 7ikko-kustannus -yhtiötä vuonna 1998, joka Blosarin tavoin julkaisi vaskeitsikkomusiikin lisäksi ennen kaikkea uudenlaista ja nuorekasta puhallinmusiikkia ja alkeispuhallinorkesterimusiikkia. Markku Viitasaaren ja Harri Mäntysen lisäksi Puhkupillien keskuudessa sävelsivät Jukka Viitasaari ja Janne Ikonen, sekä myöhemmin Marja Ikonen. Myös tamperelaisen Torvikopla -opiskelijapuhallinorkesterin pianisti Ilppo Hiekkasen teokset Jump, Liisa ja Latina olivat osa nuorekkaiden orkestereiden keskeistä ohjelmistoa.

Tämän tutkielman kannalta merkittävin 1990-luvun puhallinorkesterimusiikin ilmiöistä oli Tampereella Päivi Pyymäen 1991 Tampereella aloittama alkeispuhallinorkesteritoiminta. Hieman myöhemmin vastaava toiminta alkoi Jyväskylässä Anu

Pihlin toimesta. Pihl ja Pyymäki muodostuivatkin minulle läheisiksi ja pitkäaikaisiksi yhteistyökumppaneiksi, kuten myös heidän innoittajanaan ja oppi-isänään toiminut amerikkalaisen St. Olaf Collegen professori Paul Niemisto. Myös Ikaalisten Nuorisoorkesterissa oli aloitettu amerikkalaisen mallin mukainen alkeisorkesteri jo 1989 Matti Laineen toimesta (Nissilä 2008, 7). Lasten ja nuorten puhallinorkestereita oli ollut jo aiemminkin, mutta keskeistä tässä uudessa alkeisorkesteritoiminnassa oli se, että orkesterisoitto aloitettiin heti instrumenttiopintojen alussa. Soittajalla ei siis tarvinnut olla opintoja suoritettuna – orkesterisoitto otettiin osaksi instrumenttiopetusta, heti kun soittimestaan sai ensimmäisen äänen (Pihl 2015). Tämä loi uuden tarpeen: alkeispuhallinorkesterille tarvittiin uutta, suomalaista musiikkia. Nykyisin saman mallin mukaisia alkeispuhallinorkestereita on laajasti ympäri maan ja niiden käyttöön sävellettyä musiikkia julkaistaan vuosittain. 2000-luvulla alkeispuhallinorkestereiden lisäksi myös sinfoniset puhallinorkesterit ja niille sävelletty musiikki ovat yleistyneet. Merkittävää oli myös puhallinorkesterinjohdon koulutusohjelman aloittaminen Sibelius-Akatemiassa vuonna 2001, mikä mahdollisti korkeakoulutasoisen puhallinorkesterinjohtokoulutuksen myös siviilikapellimestareille (Viitasaari 2018).

### **3 TAITEEN PERUSOPETUKSEN AIKAKAUSI**

#### **3.1 Taiteen perusopetuksen lainsäädäntö**

Laki taiteen perusopetuksesta on tullut voimaan 15.5.1992 ja sitä on uudistettu vuonna 1998 (Laki taiteen perusopetuksesta 1992 / 1998). Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien uusimmat perusteet vahvistettiin 20.9.2017 ja uudet, oppilaitoskohtaiset opetussuunnitelmat astuvat voimaan kolmen vuoden siirtymäajalla 1.8.2018 alkaen (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteet 2017). Omalta osaltani olen osallistunut näiden uusien opetussuunnitelmien tekoon työni puolesta sekä Järvi-Saimaan kansalaisopistossa (yleinen oppimäärä) että Mikkelin musiikkiopistossa (laaja oppimäärä). Koska suuri osa puhallinorkestereista toimii taiteen perusopetusta antavien oppilaitosten alaisuudessa, on tässä työssä perusteltua käsitellä sen vaikutusta orkesterien toimintaa ohjaavaan pedagogiikkaan.

Taiteen perusopetus on erityisesti lapsille ja nuorille suunnattua, tavoitteellista ja tasolta toiselle etenevää eri taiteenalojen opetusta, mutta sitä on mahdollista antaa myös aikuisille ja varhaiskasvatuksen piirissä oleville. Opetushallitus on määrittänyt opetussuunnitelmien perusteet, jotka ovat määräys, jonka pohjalta koulutuksen järjestäjä päättää opetussuunnitelmasta. Valtakunnallisissa opetussuunnitelmien perusteissa määritellään erityisesti opetussuunnitelmien laatiminen, yleiset tavoitteet, tehtävä, arvoperusta, oppimiskäsitys, toteuttaminen, opintojen laajuus ja rakenne sekä arviointi. Laissa edellytetään että oppilaita kohdellaan tasavertaisesti ja uusien opetussuunnitelmien lisäksi oppilaitokselta edellytetään myös tasa-arvo- ja yhdenvertaisuussuunnitelma. (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteet 2017.) Opetussuunnitelmien on tarkoitus ohjata oppilaitoksen toimintaa, mutta vuoden 2017 perusteiden pohjalta tehtävän opetussuunnitelmauudistuksen yhteydessä käytävässä keskustelussa ne on ohjattu tekemään riittävän väljiksi, jotta ne ovat varmasti mahdollista toteuttaa. Vaikka taiteen perusopetus on määritelty lailla, antaa nykyiset opetussuunnitelmien perusteet paljon tilaa paikalliselle suunnittelulle – siihen suorastaan kannustetaan. Valtakunnallisten perusteiden tärkein tehtävä on siis luoda raamit, arvot ja yleiset tavoitteet taiteen perusopetuksen järjestämistä varten.



### 3.2 Taiteen perusopetus ja tasosuoritukset

Tasosuoritukset, joita aiemmin kutsuttiin kurssitutkinnoiksi, ovat kuuluneet musiikin perusopetukseen, erityisesti laajan oppimäärän osalta. Dahlström (1982) kertoo, kuinka Leipzigin konservatorion mallin mukaisesti perustettuun Helsingin musiikkiopistoon tutkintokäytäntöä alettiin suunnitella jo 1880 -luvun lopulta lähtien. Käytäntö vakiintui vasta 1960-luvulla ja siitä tuli standardi, jonka perusteella musiikkioppilaitosten instrumenttiopintoja on arvioitu näihin päiviin saakka. (Dahlström 1982, 36-37, 211-212.) Pitkäaikaisessa käytössä oli kolmen perustutkinnon malli, jonka jatkona tehtiin ammattiopintoihin valmistava tutkinto, sekä myöhemmin mahdollisia ammattiopintoihin kuuluvia tutkintoja. 2000-luvulla on lisääntyvässä määrin otettu käyttöön vaihtoehtoisia tapoja mitata ja arvioida opintojen etenemistä tasolta toiselle. Tasosuorituksista ja arvioinnista on keskusteltu opetussuunnitelmien uudistustyön yhteydessä paljon ja ne jakavat myös mielipiteitä vahvasti. Opetussuunnitelmien uusimmissa perusteissa ei edellytetä tasosuoritusten tekemistä, joten opintojen arviointi ei todennäköisesti tule kaikkialla perustumaan niihin ja niiden tavoitteiden täyttymisen arviointiin. Uusien opetussuunnitelmien tulee ohjata oppilaan itsearviointiin, sekä opettajan jatkuvasti antamaan palauteeseen. Keskustelussa yleisimmin esille tulleet kurssitutkintoja korvaavat mallit ovat oppimisen pieniin osasuorituksiin jakavat matriisimalli ja taitotaulumalli. On kuitenkin todennäköistä, että opetusta ohjaavat jo ennestään käytössä olleet sisällöt, joille keksitään uudet rakenteet. Koska tasosuoritukset ovat kuuluneet nimenomaan instrumenttiopintojen yksilöopetukseen, ei niillä ole suoranaista vaikutusta puhallinorkesteritoimintaan. Orkesterisoittamisen opetukseen sisältyvä arviointi tapahtuu käytännössä orkesteriharjoitusten yhteydessä ja yksittäisen oppilaan edistymistä ei mitata testeillä, vaan se voidaan huomioida esimerkiksi stemmajaossa tai solistisilla tehtävillä (Ikonen 2001, 27).

### 3.3 Taiteen perusopetus ja puhallinorkesteritoiminta

Musiikin perusopetuksen tehtävä on luoda edellytykset hyvän musiikkisuhteen kehittymiselle (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteet 2017). Tärkeimmät työkalut hyvän musiikkisuhteen kehittymiseksi puhallinorkesterisoitossa on oppilaan huomioiminen ihmisenä ja soitettava musiikki, eli orkesterin ohjelmisto. Vuoden 2017 perusteissa ihmisyyden huomiointi tuodaan esille painottamalla yksilöllisyyden, yhdessä tekemisen ja taiteidenvälisyyden – eli osallisuuden ja monensuuntaisen vuorovaikutuksellisuuden – merkitystä. Nämä ovat myös pedagogisesti hyvin toteutetun orkesteritoiminnan keskeisiä tavoitteita (ks. Ikonen 2001, 15, 17, 54). Vaikka opetussuunnitelmien perusteissa ei määritellä konkreettisia toimintatapoja, ohjaavat ne opetussuunnitelmien kautta hyvän orkesteritoiminnan arvoja ja tavoitteita, esimerkiksi juuri yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden huomioimisessa. Orkesterisoittoon kuuluukin oleellisesti toisten kuunteleminen, soittaminen osana kokonaisuutta ja soittaminen solistina, eli yhtäaikainen yksilöllisyys ja yhteisöllisyys ovat siihen sisäänrakennettuna (Ikonen 2001, 54).

Vuoden 2017 perusteet ovat edeltäviä versioita yleisluontoisemmat; vuosien 2002 ja 2005 perusteissa määriteltiin jopa taiteenalakohtaisia sisältöjä. Vuoden 2017 perusteissa mainitaan yhteismusisointi lähinnä oleellisena työtapana, kun taas vuoden 2005 yleisen oppimäärän perusteissa mainitaan yhteismusisoinnista seuraavaa (Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteet 2005):

Yhteismusisoinnissa oppilasta ohjataan laulamaan ja soittamaan yhdessä muiden kanssa sekä toimimaan ryhmän jäsenenä. Oppilas saa ryhmästä innostusta musisointiin ja harjoitteluun.

Tavoitteina ja keskeisinä sisältöinä on, että oppilas

- oppii yhteismusisointia ohjatusti ja itsenäisesti
- saa valmiuksia yhteissoinnin kehittämiseen
- oppii musisoimaan suhteessa muihin soittajiin ja laulajiin
- oppii ottamaan vastuuta erilaisten yhteismusisointitilanteiden järjestämisestä
- ymmärtää stemmaharjoittelun merkityksen yhteismusisoinnissa
- saa esiintymiskokemuksia ja oppii esiintymistaitoja.

Oma näkemykseni on, että edellä kuvatut tavoitteet ja keskeiset sisällöt on vuoden 2017 perusteissa ajateltu olevan niin itsestäänselviä, että niitä ei ole kirjattu näin yksityiskohtaisesti. Samat tavoitteet ja sisällöt löytyvät kuitenkin perusteiden ydinajatuksista.

Kapellimestari on tärkein yksittäinen henkilö orkesterin toiminnan kannalta, koska hänellä on suurin valta ja vastuu ja opetussuunnitelman toteutuminen orkesterissa riippuu ennen kaikkea hänestä. Orkesteritoiminnan käytännöt riippuvat opetussuunnitelmia enemmän kapellimestarin ammattitaidosta, valinnoista ja orkesteritoiminnan järjestäjän resursseista, mutta opetussuunnitelmien arvoperusta, oppimiskäsitys ja toimintaympäristö luovat - ainakin periaatteessa - perusteet kapellimestarin toiminnalle. Kapellimestarin tärkeys ei ole kuitenkaan itseisarvo, sillä hän on orkesterissa nimenomaan soittajia varten (Ikonen 2001, 9). Suomessa puhallinorkestereiden soittajat sijoittuvat itselleen sopiviin orkestereihin pääsääntöisesti kapellimestarin harkinnan mukaan. Kapellimestarin harkintaa ohjaa näkemys siitä, millaista orkesteriohjelmistoa soittaja yleisesti ottaen pystyy soittamaan, minkä lisäksi musiikillisesta osaamisesta riippumattomat seikat, kuten orkestereissa tarvittavien soittimien jakauma, soittajien kaveripiiri ja perhe voivat toimia vaikuttavina tekijöinä. Kullekin oppilaalle sopivan orkesterin määrittäminen riippuu siis musiikillisten taitojen ja sosiaalisten tekijöiden välisen tasapainon arvioinnista. Musiikillisen annin lisäksi orkesteritoiminnan sosiaalinen merkitys on soittajille tärkeä (Ikonen 2001, 15). Kapellimestarin ammattitaidon ja valintojen lisäksi hänen persoonansa vaikuttaa suuresti orkesterin toimintaan, sillä hän ei ole pelkästään taiteellinen johtaja, vaan etenkin taiteen perusopetuksen piirissä hän on myös musiikkikasvattaja, joka tekee työtään koko persoonallaan. Sinänsä, kapellimestari on hahmona jopa ristiriitainen taiteen perusopetuksessa olevan konstruktivistisen oppimiskäsityksen kanssa. Vaikka taiteen perusopetuksessa oppilas nähdään aktiivisena toimijana ja oppijana, on orkesterisoitto opetustilanteena hyvin kapellimestarikeskeinen (Morrison & Demorest 2012, 827).

Ohjelmisto on keskeinen orkesterin toimintaa. Taiteen perusopetuksen piirissä toimivan puhallinorkesterin kapellimestarin ohjelmistovalintoja ohjaavat useat -

pääasiassa musiikilliset tai pedagogiset – perusteet. Alkeisorkestereiden kohdalla pedagogiset perusteet ovat usein musiikillisia tärkeämpiä, koska opintojen alkuvaiheessa soittajien taitotaso mahdollistaa melko rajallisen musiikillisen ilmaisuuden. Ohjelmisto on tärkeää myös soittajien ja konserttiyleisön viihtyvyyden kannalta. Yksipuolinen, liian vaikea tai liian helppo ohjelmisto turhauttaa konserttilavan molemmin puolin. Säveltäjät ovatkin tärkeä osa onnistunutta puhallinorkesteritoimintaa.

### **3.4 Puhallinorkesteritoiminnan puitteet käytännössä**

Puolustusvoimien sotilassoittokunnista viisi on ammattisoittokuntia (Sotilasmusiikki 2018). Lisäksi Helsingin Poliisisoittokunta toimii puolipäiväisesti ammattiorkesterina, mutta kaikki muut suomalaiset puhallinorkesterit ovat harrastaorkestereita, joita tosin johtaa usein ammattilainen (Viitasaari 2018, 9). Harrastajapuhallinorkesterit toimivat tyypillisesti jonkin yhteisön ylläpitämänä, esimerkiksi musiikkioppilaitoksen yhteydessä. Muutama toimii osana koulun musiikkiluokkatoimintaa, kuten kuopiolaiset Haapaniemen, Rajalan ja Pohjantien koulujen orkesterit. Puhallinorkestereiden toimintaa mahdollistavat usein oppilaitosten lisäksi myös tukiyhdistykset. Vastuu jakaantuu esimerkiksi siten, että oppilaitos vastaa opetuksesta palkaamalla kapellimestarin ja tarjoamalla tilat, soittimet ja nuotiston. Kapellimestari on usein oppilaitoksen opettaja, jonka pääasiallinen tehtävä on toimia instrumenttiopettajana. Etenkin alkeispuhallinorkestereiden harjoittamisessa voidaan käyttää myös kahta opettajaa yhtäaikaaisesti: kapellimestariopettajan vastatessa johtamisesta toinen auttaa yksittäisiä soittajia. Myös pidemmällä olevat soittajat voivat toimia nuorempien apuna, kuten esimerkiksi Rantasalmen puhallinorkesterissa tai Rauman poikasoittokunnassa on tapana (Lehtomäki 2018). Kapellimestarin osa on keskeinen koko toiminnan kannalta ja tehtävään liittyy tyypillisesti myös paljon palkatonta työtä (Viitasaari 2018, 31). Tukiyhdistyksen vastuulla on usein vastata rahoituksesta esimerkiksi esiintymisasujen, matkojen ja muun opetuksen ulkopuolisen toiminnan osalta. Yhdistyksen ja oppilaitoksen varallisuudesta riippuen on myös mahdollista, että tukiyhdistys rahoittaa soittimien ja nuottien hankintaa. Puhallinorkesteritoiminta ja orkesteri- ja yhteissoitto-opetus on sinänsä taloudellisesti edullista, koska yksi tai kaksi henkilöä voi toimia jopa

kymmenien yhtäaikaisena opettajana (Morrison & Demorest 2012, 828). Toisaalta, orkesterikokoonpanot tarvitsevat ison harjoitustilan tuoleineen ja nuottitelineineen, minkä lisäksi suurimpien soittimien hankinta on yleensä orkesteritoiminnan järjestäjän vastuulla. Harrastajapuhallinorkestereiden toiminta on siis mahdollista ammattilaisten ohjaamana, mutta vapaaehtoisten talkoolaisten tukemana.

2000-luvulla on toiminut aktiivisesti myös ainakin kaksi yhdistymuotoista puhallinorkesteria ilman kytköstä oppilaitokseen. Sinfoninen puhallinorkesteri Sisu ja Suomen Puhallinsinfonikot toimivat pitkällä olevien harrastajien, ammattiopiskelijoiden sekä ammattilaisten kokoonpanona, ja molemmat kokoontuvat periodiluontoisesti muutaman kerran vuodessa eri puolilla Suomea. (Viitasaari 2018, 7). Korkeakoulujen yhteydessä on usean vuosikymmenen ajan toiminut opiskelijapuhallinorkestereita, jotka saavat oppilaitokseltaan esimerkiksi harjoitustilat käyttöönsä, sekä mahdollisesti muuta tukea. Vaikka opiskelijapuhallinorkesterit eivät olisi virallisesti osa oppilaitoksensa opetusohjelmaa, on esimerkiksi Jyväskylän yliopiston puhallinorkesterin, Puhkupillien toimintaan osallistumisella voinut suorittaa musiikkikasvatuksen opinto-ohjelmaan kuuluvia orkesterisoiton kursseja.

Suuri osa suomalaisista puhallinorkestereista on järjestäytynyt myös liittotasolla. Tällä hetkellä Suomessa toimii neljä jo melko pitkäikäistä liittoa: Suomen Puhallinorkesteriliitto (SPOL), Suomen Työväen Musiikkiliitto (STM), Soitinmusiikkiliitto (SOLI), sekä Finlands svenska sång- och musikförbund (FSSMF) (Viitasaari 2018, 33). Liittojen pääasiallinen tehtävä on toimia tiedottajina jäsenjulkaisujen avulla ja kouluttajina kursseja ja leirejä järjestämällä. SPOL ja STM harjoittavat myös puhallinmusiikin kustannustoimintaa. Nimensä mukaisesti SPOL on keskittynyt ainoastaan puhallinorkesteritoimintaan. Suomen kesän runsaassa leiritarjonnassa puhallinorkesterisoitto on osa useammankin leirin ohjelmaa. Keskeistä se on luonnollisesti puhallinmusiikkiliittojen omilla leireillä Partaharjulla (SPOL), Aitoossa (STM) ja Raudaskylässä (SOLI).

## 4 PEDAGOGINEN PUHALLINORKESTERIMUSIIKKI

### 4.1 Pedagoginen musiikki osana klassisen musiikin perinnettä

Pedagogisella musiikilla tarkoitetaan tässä työssä sellaista musiikkia, jossa säveltäjä on yhdistänyt taiteelliset tavoitteensa johonkin pedagogiseen tavoitteeseen. Sillä ei kuitenkaan tarkoiteta soitinoppaitten harjoituksia ja etydejä vaan sävellyksiä. Pedagogisen musiikin tunnetuimmat esimerkit ovat barokin ajalta; useat Vivaldin konsertoista ja Johann Sebastian Bachin inventiot, *Clavier-Büchlein, Wohltemperiertes Clavier* ja *Orgelbüchlein* ovat syntyneet toimintaympäristössä, jossa korkeatasoinen säveltäjän käsityötaito on yhdistynyt oppimateriaalin tuottamiseen. Rhodes (2007 f) kuvaa, kuinka Ranskan vallankoumouksen aikaan Pariisissa järjestettiin vuotuisia festivaaleja, joiden tarkoitus oli toisaalta rauhoittaa kuohuvaa yhteiskuntaa, mutta myös tarjota julkista ja ilmaista koulutusta. Musiikki tuotiin entisen yläluokan saleista kaiken kansan huviksi ja puhallinorkesteri oli siihen käytännöllinen työkalu. Festivaaleja varten 1789 perustettuun *Corps De Musique de la Garde Nationale* -puhallinorkesteriin otettiin soittajiksi amatöörejä ja heille tuli säveltää musiikkia, joka oli pedagogisesti tarkoituksenmukaista, mutta samalla yleisöä ja soittajia innostavaa. Orkesterin taiteelliseksi johtajaksi tuli Ranskan johtava sinfonikko Francois-Joseph Gossec, jonka sävellykset muodostivat ohjelmiston rungon. Ilmiö laajeni ja johti lopulta vuonna 1795 Pariisin konservatorion perustamiseen. (Rhodes 2007 f, 2.)

1900-luvulla puhallinmusiikkia säveltäneistä, tunnetuista taidemusiikin säveltäjistä Gustav Holst ja Paul Hindemith ovat ottaneet kantaa ja osaa pedagogisen musiikin säveltämiseen. Etenkin Hindemithiin yhdistetään käsite käyttömusiikki - *Gebrauchsmusik*. Battistin (2002) mukaan Hindemith piti ammattisäveltäjän ja harrastajamuusikoiden yhteistyötä tärkeänä ja näki sen osana Haydnista Brahmsiin kestänyttä jatkumoa, jossa harrastajamuusikot olivat ammattisäveltäjien teosten esittäjiä. Hindemithin puhallinorkesteriteoksista tunnetuin, *Konzertmusik für Blasorchester* (Op. 41) ei kuitenkaan lukeudu pedagogisen musiikin kategoriaan, vaan on sinfonisen puhallinorkesterimusiikin keskeisiä teoksia. (Battisti 2002, 26-27.) Englantilaisista Gustav Holstia pidetään ensimmäisen merkittävän 1900-luvulla sävelletyn

puhallinorkesteriteoksen säveltäjänä, hänen *First Suite in E-flat for Military Band* (1909) ansiosta. Säveltäjän työnsä lisäksi hän oli kapellimestari, muusikko ja opettaja ja merkittävän osan urastaan hän keskittyikin harrastajien opettamiseen, sekä heille tarkoitettun musiikin säveltämiseen ja sovittamiseen. (Battisti 2002, 13). Holstin aikalaisista, englantilaisista säveltäjistä myös Ralph Vaughan Williams ja Gordon Jacob pitivät tärkeänä säveltää maan omiin kansansävelmiin perustuvaa musiikkia, joka olisi soveltuva harrastajien laulettavaksi ja soitettavaksi, sillä se heidän mielestään vahvistaisi kansallista itsetuntoa. (Battisti 2002, 19-21.)

## 4.2 Pedagoginen musiikki Yhdysvalloissa

Yhdysvalloissa koulun musiikkikasvatuksen katsotaan alkaneen vuonna 1838, kun Lowell Mason aloitti laulunopetuksen Bostonin kouluissa (Battisti 2002, 217). Laulukoulutusta oli ollut Feldmaniin ja Contziuksen mukaan (2011) tarjolla jo 1600-luvulta lähtien, kun eurooppalaiset siirtolaiset toivat mukanaan omaa musiikkiaan. Kauaskantoisin vaikutus tuli brittiläisiltä puritaaneilta, jotka tarjosivat laulukoulutusta kaikille – kirkossa laulettujen hymnien kautta. Pastori John Tufts julkaisi vuonna 1721 ensimmäisen amerikkalaisen musiikin oppikirjan, *An Introduction of the Singing of Psalm Tunes*, sekä perusti kodista kotiin kiertävän laululunopettajan johdolla pidetyt laulukoulut. Laulukoulut kukoistivat aikansa, kunnes kaupungistuminen, talouden kasvu sekä yleinen editysusko 1800-luvun alussa innosti ihmisiä omaksumaan Euroopasta tulleita tapoja ja kulttuuria. Vanhat hymnit alkoivat kuullostaa tylsiltä ja konservatiivisilta verrattuna kaupunkien musiikkiin. Kun kouluissa annettavaa musiikkikasvatusta suunniteltiin Lowelin johdolla, päätettiin vanhat hymnit korvata eurooppalaisella musiikilla. Käyttöön ei tosin otettu koko eurooppalaisen musiikin kirjoja, vaan ”vähemmän merkittävien” säveltäjien lauluja, sekä musiikkia, joka oli tarkoitettu erityisesti opetuksen välineeksi. Myös jotkut musiikinopettajista sävelsivät itse pedagogista musiikkia ja saivat lisätuloja laulukirjojensa myynnistä. (Feldman & Contzius 2011, 64-65.) Päätös käyttää musiikinopetuksessa ennen kaikkea opetusta varten sävellettyä musiikkia on edelleen keskeinen käytäntö amerikkalaisessa koulupuhallinorkesteripedagogiikassa.

Soitinopetusta ei amerikkalaisissa kouluissa annettu ennen kuin vähin erin vuodesta 1900 lähtien, kun lukioihin alettiin perustaa sinfoniaorkestereita (Battisti 2002, 217-218). Puhallinorkestereita oli toiminut tehtaiden, pyhäkoulujen ja muiden yhteisöiden parissa, kuten Battisti (2002) jatkaa. Muutamia vuosia myöhemmin myös koulujen yhteyteen perustettiin puhallinorkestereita, jotka eivät kuitenkaan aluksi sisällyneet koulun opetusohjelmaan. Niiden tärkein tehtävä oli esiintyä paraateissa, isänmaallisissa tilaisuuksissa ja urheilukilpailuissa. Puhallinorkestereiden ”Kulta-aika” oli alkanut hiipua uusien ajanvietemuotojen – kuten elokuvan ja äänilevyjen – tulemisen myötä. Ammattiorkestereista ja 1. maailmansodan tarpeisiin perustettujen ja sittemmin lakkautetuista sotilassoittokunnista työttömäksi jääneet muusikot työllistyivät siivilisoittokuntien ja lopulta myös kouluihin perustettujen puhallinorkestereiden kapellimestareina ja opettajina, mikä johti kouluorkestereiden ja siviilisoittokuntien nopeaan tason nousuun. (Battisti 2002, 218.) Nykyisin amerikkalainen koulupuhallinorkesteri on keskeinen osa koulun musiikkikasvatusta kaikilla luokka-asteilla yliopistoihin saakka, minkä lisäksi siihen liittyy merkittävän kokoista liiketoimintaa soitinkauppan ja musiikkikustannuksen alalta.

### **4.3 Amerikkalaisen pedagogisen musiikin kritiikki**

The Washington Post -lehden kolumnisti ja historioitsija Stephen Budiansky aiheutti vuonna 2005 uransa suurimman kohun ja aloitti samalla laajasti amerikkalaista puhallinorkesterikenttää hämmentäneen keskustelun. The Washington Post-lehden kolumnissaan 30.1.2015 hän arvosteli kovasanaisesti kouluissa esitettävän musiikin olevan kaikin puolin ”tylsää, yksipuolista ja heikkolaatuista” (Budiansky 2005 a). Budiansky jatkoi aiheen käsittelemistä kansainvälisessä World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE) julkaisussa (Budiansky 2005 b) ja konferenssissa pitämässään puheessa (Budiansky 2009). Hänen kritiikkinsä mukaan kouluorkestereiden esittämä musiikki oli huonoa eikä sitä soittaville oppilaille ei muodostunut minkäänlaista suhdetta siihen musiikkiin, historiaan ja säveltäjiin jotka olivat pedagogisen musiikin kuplan ulkopuolella. Kritiikissään hän ei suinkaan ole ensimmäinen (Rhodes 2007 f, 2-3). Budianskyn esittämä kritiikki kohtasi jossain määrin vastustusta ja arvostelua,



mutta enimmäkseen hän sai osakseen tukea ja kiitosta siitä, että hän uskalsi nostaa asian esille (Budiansky 2005 b). Budianskyn kirjoitukset selvensivät käsitystäni amerikkalaiseen pedagogiseen musiikkiin liittyvästä liiketoiminnasta, joka lähes yksipuolisesti pystyy dominoimaan koulussa käytettävää musiikkia. Haastattelin useita amerikkalaisia kapellimestari- ja säveltäjäkollegoitani ja heidän näkemyksensä Budianskyn kirjoituksista vahvistivat itselleni herännyttä kriittistä näkökulmaa omaa sävellystyötäni ja koko puhallinorkesterimusiikkia kohtaan. St. Olaf Collegessa sävellyksen ja puhallinorkesterinjohton professorina työskentelevä Timothy Mahr kommentoi Budianskyn kritiikin olevan monilta osin perusteltua, mutta kritisoi hänen tapaansa esittää kritiikkiään ja ennen kaikkea haukkua säveltäjiä nimeltä (Mahr 2015). Kapellimestari Yvonne Allen oli Mahrin kanssa pitkälti samaa mieltä, mutta totesi koulumusiikin tason nousseen vuoden 2005 jälkeen (Allen 2015). St Olaf Collegen professori Paul Niemisto oli pitkälti samaa mieltä Budianskyn kanssa ja totesi, että kustantajat pystyvät vaikuttamaan tilanteeseen myös siksi, että monet koulukapellimestarit ovat liian laiskoja käyttämään aikaa ohjelmiston perusteellisempaan valintaan. Timothy Mahr mainitsi myös, että koulukapellimestarit ovat usein ylityöllistettyjä ja joutuvat toimimaan kovan kiireen ja paineen alaisina, minkä voin oman kokemukseni perusteella allekirjoittaa. De Paul Universityn apulaisprofessori ja kapellimestari Erica J. Neidlinger totesi kritiikin olleen rajua, terävää ja perusteltua (Neidlinger 2016).

Budianskyn kirjoituksista kenties tärkein oli hänen ja Timothy W. Doleyn tekemän tutkimus (Budiansky & Foley 2005), jossa he selvittivät laajalla otannalla sitä, keitä olivat koulukapellimestareiden eniten arvossa pitämät säveltäjät ja kenen sävellyksiä he johtivat kaikkein eniten. Tutkimuksen mukaan kapellimestarit arvostivat klassisen musiikin kaanonissa yleisesti arvostettuja säveltäjiä (Mozart, Brahms, Schubert) ja puhallinmusiikin osalta erityisesti 1900-luvun alkupuolella puhallinmusiikkia säveltäneitä Holstia, Persichettia, Bensonia ja ylipäätään amerikkalaisia säveltäjiä, kuten Copland ja Geshwin. Konserteissa heidän teoksiaan oli kuitenkin vain aniharvoin; ohjelmistoa dominoivat pedagogisen musiikin kustantamiseen erikoistuneiden amerikkalaisten kustantamoiden – joista osa säveltäjien omia yrityksiä – julkaisemat teokset. (Budiansky & Foley 2005.) Budiansky myöntää, että ei voi olettaa että

alkeispuhallinorkestereiden ohjelmistossa olisi klassikkosäveltäjien originaaliteoksia – koska niitä ei ole (Budiansky 2005 b). Korkealaatuisen musiikin avulla annettavan musiikkikasvatuksen avuksi hän ehdottaakin sovitusten ja orkestraatioiden, eli transkriptioiden tekoa. (ks. Budiansky & Foley 2005). Mielestäni Budiansky on kritiikissään oikeassa ja johdonmukainen.

#### **4.4 Amerikkalainen koulupuhallinorkesteri suomalaisen alkeispuhallinorkesterin mallina**

Alkeispuhallinorkestereille sävelletty pedagoginen musiikki on vakiintunut Suomeen amerikkalaisen koulupuhallinorkesterimallin innoittamana. Toimintamalli ei ole kuitenkaan sellaisenaan juurtunut Suomeen, koska musiikkikasvatusjärjestelmämme on ratkaisevan erilainen. Amerikkalaisen koulumusiikkikasvatuksen muodostaa kaksi päälinjaa: 1) general music, joka perustuu suurelta osin kuuntelukasvatukselle, eikä ole erityisen toiminnallista, sekä 2) performance programme, joka tarkoittaa orkesterikokoonpanossa soittamista tai kuorossa laulamista. Orkesterissa soittamisen lisäksi performance -linjan opintoihin kuuluu instrumenttiopetus. (Niemisto 2015.) Ratkaiseva ero on juuri instrumenttiopetuksen järjestämistavassa. Suomalaisessa mallissa pääasiallinen tapa on koulun ulkopuolisen toimijan järjestämä yksilöopetus – amerikkalaisen toimintamallin keskeinen idea on, että instrumenttiopetuksen antavat koulun puhallinopetuksesta vastaavat opettajat, ”band teacherit”. Pienissä kouluissa tämä saattaa tarkoittaa sitä, että yksi opettaja vastaan kaikkien puhallinorkesterin soittimien opettamisesta (Zakrajsek 2010).

Amerikkalaisen kouluorkesterimallin etu on sitä varten varatut fasiliteetit, sekä päivittäiset, koulupäivän aikana tapahtuvat orkesteriharjoitukset. Instrumenttiopetuksen järjestämistapa sen sijaan on pahimmillaan erittäin ongelmallinen. Tämän sain huomata vuonna 2010 ollessani seuraamassa kahden viikon ajan amerikkalaisten koulupuhallinorkestereiden ja niiden opettajien arkea kaikilla kouluasteilla Minnesotan osavaltiossa. Orkestereiden harjoitustilat, niiden varustelu ja toimintaympäristö olivat hyvät, etenkin yliopistotasolla. Koulupäivän rytmitys oli paljon tiiviimpi kuin Suomessa, mikä korostui erityisesti instrumenttiopetuksessa. Koulusta riippuen 15–30

minuutin mittaiset soittotunnit vaihtelivat yksilöopetuksesta pari- ja ryhmäopetukseen ja opetustilat vaihtelivat harjoitussalista pieneen koppiin, jopa ulko-oven edessä sijaitsevaan eteiseen. Yhdessä kouluista oli myös käytävälle sijoitettu puhelinkopin kokoinen ja siirrettävän ulkovessan näköinen, siirrettävä harjoitustila. Koppiin mahtui sisälle juuri ja juuri yksi oppilas soittimensa kanssa harjoittelemaan ennen soittotunnille menoa. Kaikkeen liittyvä hektisyys kiteytyi muutaman neliön kokoisessa huoneessa pidettyyn puolen tunnin mittaiseen neljän klarinetistin yhteistuntiin, jonka aikana opettaja kuulusteli edelliset läksyt, opetti uudet ja antoi jokaiselle kirjallisen arvioin - jonka vanhemmat allekirjoittivat kotona vastaanotettuaan.

Amerikkalaisesta koulupuhallinorkesterimallista on Suomeen omaksuttu alkeisorkesterimusiikki, tapa aloittaa orkesterisoitto heti instrumenttiopintojen alussa ja yhteissoiton pedagogiikkaan liittyviä idoita. Suomessa orkesterit harjoittelevat harvemmin, mutta vahvuutena on soitinspesialistien antama yksilöopetus ja musiikin perusteiden perusteellisempi opetus. Myös suomalaisten säveltäjien säveltämään alkeispuhallinorkesterimusiikkiin on omaksuttu amerikkalaisen mallin mukaisia tekotapoja, erityisesti musiikin vaikeustasoa mittaava gradekäytäntö.

#### **4.5 Alkeispuhallinorkesterimusiikki Suomessa**

Alkeispuhallinorkesterimusiikilla tarkoitetaan yleisesti musiikkia, joka on vaikeustasoltaan maksimissaan amerikkalaisen viisiportaisen mallin kahta alinta tasoa (grade 1-2). Orkesterikappaleen vaikeustason määrittäminen gradeluokituksen mukaan on mahdollista, koska gradeluokituksesta on tullut - ainakin Yhdysvalloissa - niiden säveltämistä ohjaava normi. Gradeluokitus kuuluu myös amerikkalaisten koulujen antaman instrumenttiopetuksen oppimateriaaleihin. Sen tarkoituksena on ollut luoda opettajan työtä helpottava kokonaisuus, jonka avulla hän voi antaa instrumenttioppilaalleen soitettavaksi materiaalia, joka on vastaavalla vaikeustasolla kuin hänen soittamansa orkesterimateriaali (Allen 2015). Huonointa käytännössä on Budianskykin kritisoima suppea sisältö, johon saattaa sisältyä vain oppikirjan tekijän tekemää musiikkia (Zakrajsek 2010). Suomessa instrumenttiopetuksessa yleisesti käytössä oleva ohjelmisto on valikoitunut hyvin suuresta ja monipuolisesta valikoimasta, jota ei ole

alunperin sävelletty gradeluokituksen kriteerien mukaan. Soitinkoulujen kappaleet, kappalevalinnat ja etydit noudattavat loogista etenemistapaa ja niiden tekemistä on saattanut ohjata tekijän näkemykset, kustantajan standardit tai valmistusmaan yleiset käytännöt. Suomessa soitonopettajat voivat vapaasti valita käyttämänsä soitto-oppaat ja teokset, joten taiteen perusopetuksen piirissä tapahtuvan instrumenttiopetuksen käytössä oleva musiikki ole gradeluokituksen tai edes tasosuoritusohjeistusten tarkasti sanelemaa.

Ensimmäinen ja pitkään ainut suomalainen alkeispuhallinorkesterin yhteissoittoon tarkoitettu nuottijulkaisu oli vuosina puolustusvoimien 1951–1964 ylikapellimestarina toimineen Martti Parantaisen toimittama Runkokvartetti-vihko vuodelta 1957 (Parantainen 1957). Vihko sisältää neliäänisiä sovituksia kansanlauluista, hymneistä ja helpoista lauluista. Kappaleiden lisäksi siinä on myös asteikkoharjoituksia, musiikkisanastoa ja esimerkkejä erityyillisistä säestysrytmeistä. Seuraavat helppoa käyttömusiikkia sisältävät vihkoset julkaistiin Suomen Puhallinorkesteriliiton toimesta vasta 1980 -luvulla. Risto Lammen toimittama Seitsikko (Lampi 1980 b) sekä Meidän sakki (Lampi 1980 a) -vihkosarjat sisälsivät sovituksia ja muutamia hänen omia sävellyksiään laajennetulle seitsikolle soitinnettuna. Samoin Suomen Työven Musiikkiliiton julkaisemat STM-BAND -vihkot sisälsivät pääasiassa sovituksia ja partituurivihkojen esipuheen mukaan "sovitusten vaikeusaste oli pidetty kohtuullisena ajatellen nuoria soittajia". STM 1-vihko (Vilén 1990) sisälsi sovituksia "suurten säveltäjien pienistä teoksista", STM2-vihossa (Vilén 1988) oli myös muutama vihkot toimittaneen Asko Vilénin oma sävellys. Edellä mainittujen vihkojen lisäksi eri tahot ovat julkaiseet sovituskokoelmia joululauluista, virsistä ja kansanlauluista sovitettuna koraalityyliin puhaltimille. Näitä vihkoja on käytetty yhteissoiton alkeisopetukseen aikana ennen varsinaista alkeisopetusmateriaalia (Eskelinen 2015). Ensimmäisinä varsinaisina suomalaisina alkeispuhallinorkesterisävellyksinä voidaan pitää Jukka Viitasaaren 1990-luvun puolessa välissä säveltämiä kappaleita Höh!, Pikkupuhkut ja Beat-marssi. Säveltäjä on todennut kappaleensa synnystä seuraavaa:

"Todellinen kaikkien junnuteosteni äiti oli ja on 1999 Ylivieskan Puhkupäiville Päivi Pyymäen tilaama Höh! Se pyrkii olemaan soittajaystävällinen ja kapinallinen, sillä tiesin

kokemuksesta silloisena luokanopetajana vitos-kutosluokkalaisten taipumuksesta höhhitellä, kun jota epistä ilmaantuu. Biisi oli minullekin hyvä koulu tulevaa varten, sillä Pyymäki antoi vain kunkin soittimen viisi ensimmäistä opeteltavaa säveltä käyttöön” (Viitasaari 2015.)

Moni Höh! -teoksen sisältämistä piirteistä on jäänyt keskeiseksi ja tunnusomaiseksi suomalaisessa alkeispuhallinorkesterimusiikissa. Tärkein niistä on se, että teos on sävelletty soittouransa alussa oleville lapsille siten, että siinä on jokin ulkomusiikillinen ja hauska yksityiskohta, joka herättää lasten mielenkiinnon. Höh! sisältää useita kohtia, joissa orkesteri saa huutaa ”Höh!”. Toinen keskeinen piirre on rajattu sävelmateriaali, joka sijoittuu kunkin soittimen helpoimpaan rekisteriin. Kappaleen fraasit, rakenne ja perusrytmi ovat selkeitä, minkä lisäksi soitinnus mahdollistaa sen esittämisen vaihtelevilla kokoonpanoilla. Vastaavia teoksia Jukka Viitasaaren lisäksi ovat säveltäneet ainakin Janne Ikonen, Marja Ikonen, Antti Nissilä, Raine Ampuja, Ilari Hylkilä, Janne Laine ja Timo Katila. Yksittäisten sävellysten lisäksi Suomessa on julkaistu esimerkiksi Päivi Pyymäen puhallinorkesterikoulu Pyypakkaus, Raine Ampujan ja Eira Joukamo-Ampujan Seikkailut 1 -sarja, sekä Musiikillinen satu Puhallinpossut. Alkeispuhallinorkesterimusiikki on perinteisesti suunnattu lapsisoittajille, mikä on vaikuttanut etenkin kappaleitten nimeämiseen lapsia innostavalla tavalla. Soittoharrastuksen aloittaminen aikuisiällä on yleistynyt viime vuosien aikana, mistä johtuen aikuisten alkeisorkestereita on perustettu ainakin Rantasalmelle, Kuopioon ja Lappeenrantaan. Aikuisten alkeisorkesterit ovat synnyttäneet tarpeen heille suunnatun alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämiseen, mikä on huomattu myös kapellimestareiden keskuudessa (Kajander 2015).

Tein vuonna 2015 sähköpostikyselyn kokeneille ja läheisesti tuntemilleni alkeispuhallinorkesterikapellimestareille. Kyselylläni keräsin heiltä taustatietoa alkeispuhallinorkesterimusiikista yleisesti. Kysyin heiltä:

- 1) Miten määrittelet alkeispuhallinorkesterin?
- 2) Mitkä ovat hyvän alkeispuhallinorkesterimusiikin ominaisuudet? Mitä arvostat hyvin tehdyissä kappaleissa? Mitkä ovat yleisiä puutteita?
- 3) Millä perusteella valitset ohjelmistosi alkeispuhallinorkesterille?
- 4) Mitä muuta haluaisit kertoa alkeispuhallinorkesterimusiikista yleensä?

Haastatteluun vastasivat Marja Ikonen Järvi-Saimaan kansalaisopistosta, Marika Lindstedt Mikkelin musiikkiopistosta, Taina Räsänen Pohjantien koulusta, Minna Kajander Vakka-Suomen musiikkiopistosta, sekä Anu Pihl Pirkanmaan musiikkiopistosta. Kaikki määrittelivät alkeispuhallinorkesterin orkesteriksi, jonka soittajat ovat soittaneet vasta vähän aikaa. Tarkimmat määritelmät antoivat Marika Lindstedt (0,5–3 vuotta) ja Marja Ikonen (maksimissaan 2 vuotta). Suomessa oppilaitosten puhallinorkesterit usein nimetään A-,B-,C- ja D-orkestereiksi, joista yleisimmin D- ja C-orkestereilla tarkoitetaan alkeispuhallinorkestereita. Kaikki vastanneet pitivät hyvän alkeispuhallinorkesterimusiikin tärkeimpinä ominaisuuksina mielenkiintoisuutta ja pedagogista tarkoituksenmukaisuutta. Marja Ikonen mielestä ”kappaleiden tulee olla mielenkiintoisia soittajille, kapulle sekä yleisölle”. Kaikki muotoilivat vastauksensa siten, että mielenkiintoisen musiikillisen sisällön lisäksi kappaleen on oltava hyvin kirjoitettu soittajien taitotasoa ajatellen. Anu Pihl nosti erityisesti esille nuottikuvan selkeyden ja helpon luettavuuden. Yleisimpinä puutteina pidettiin liian korkealle kirjoitettuja stemmoja. Tarkoituksenmukaisen kirjoitustavan lisäksi pidettiin tärkeänä myös sitä, että kappale sisältää sopivia haasteita uuden oppimisen kannalta. Taina Räsänen piti hyvänä, että ”kappaleessa on jokin pedagoginen kikka (ajatus siitä, mitä orkesterilaisten halutaan oppivan)”. Kaikki vastaajat mainitsivat lopuksi, että musiikin monipuolisuus ja monikäyttöisyys on tärkeää monellakin tavalla. Vaihtelevan musiikillisen sisällön lisäksi toivottiin, että kappaleet olisi kirjoitettu siten, että niitä voi esittää vaihtelevilla kokoonpanoilla, koska on yleistä, että kaikilla paikkakunnilla ei ole aina saatavilla kaikkia puhallinorkesterin soittimia. Aluillaan olevan aikuisten alkeispuhallinorkesteriharrastuksen myötä Taina Räsänen toivoi, että sävellettäisiin myös aikuisia huomioiden. Lisäksi hän ja Marja Ikonen kaipasivat kappaleita, joita sekä vasta-alkajat ja pidemmällä olevat soittajat voisivat soittaa yhdessä.

## 4.6 Oma polkuni puhallinorkesterimusiikin säveltäjänä

Lapsuuden leikinomaisen pianoimprovisoinnin innoittama muusikonurani alkoi alttorven soittajana vuonna 1982 Pielisen-Karjalan musiikkiopistossa. Tuolloin ei ollut tarjolla alkeispuhallinorkesteria, joten ensimmäiset vuodet kävin ainoastaan yksilöopetuksessa ja musiikin teorian tunneilla. En muista varsinaista syytä, mutta muutama vuosi jälkeen halusin lopettaa soittamisen, joten palautin torven pikaisesti opettajalleni kesken kevätlukukauden. Ehkä syynä oli yhteissoiton puute? Onneksi vanhempani ja musiikkiopiston hallinto olivat riittävän kaukonäköisiä säilyttääkseen oppilaspaikkani, joten sain jatkaa soittamista seuraavana syksynä. Tuolloin päädyin soittamaan ikätovereitteni joukkoon myös puhallinorkesterissa ja melko pian aloin myös soittaa rumpuja rockyhtyeissä. Yhteissoitto oli mielestäni hauskaa ja samalla aloin kuunnella ja tarkkailla sitä, miten kukin kokoonpano ja sen musiikki toimivat. Mielestäni alkoi kyteä ajatus musiikista mahdollisena elämänurana ja Puolustusvoimien Varusmiessoittokunnassa vuosina 1995–1996 suoritettu asepalvelus vahvisti näkemystäni. Päästyäni ylioppilaaksi aloitin musiikin ammattiopinnot Jyväskylän yliopistossa vuonna 1994. Vuonna 2003 valmistuin muusikoksi Keski-Suomen konservatoriosta ja 2008 suoritin musiikin kandidaatin tutkinnon Sibelius-Akatemiassa, pääaineenani oli sävellys. Vuonna 2015 suoritin vielä AMK-pedagogin tutkinnon Savonia-ammattikorkeakoulussa ja tämän tutkielman valmistuttua saatan päätökseen vuonna 1994 aloittamani musiikkikasvatuksen opinnot Jyväskylän yliopistossa. Lähes koko elämäni ajan oman musiikkisuhteeni on ollut moninainen; siihen on kuulunut musiikin esittäminen, opettaminen, säveltäminen ja puhallinorkesteri. Erilaiset toimintaympäristöt ja musiikkityylit ovat olleet minulle aina luontevia, mutta puhallinorkesteri ja sille sävelletty musiikki ovat vuosien myötä muodostuneet ammatillisessa mielessä kaikkein tärkeimmiksi. Siitä johtuen työtäni puhallinorkesterimusiikin säveltäjänä on ohjannut vahva motivaatio sekä ideologisessa että taloudellisessa mielessä. Musiikkiharrastuksen muututtua ammatiksi olen voinut käyttää jo lapsuudessa oppimiani asioita osana asiantuntijuuttani. Nuotistonhoitajan pikku apurina opitut asiat, konserttimatkat, rockyhtyeiden keikkamatkat ja omien kappaleiden säveltäminen on yhdistynyt

luontevasti muodollisten opintojen myötä opittuihin taitoihin ja tietoihin. Opiskeluajan kokemukset opiskelijaorkesteritoiminnasta ja tuona aikana solmitut kontaktit ja ihmissuhteet ovat olleet nykyisen työni kannalta kaikkein tärkeimpiä.

Ensimmäiset sävellykseni tein teini-ikäisenä omille rockyhtyeilleni. Ammattiopintojen myötä aloin kiinnostua säveltämisestä laajemmassa mielessä ja kannustavan ilmapiirin innoittamana tein vuonna 1997 ensimmäisen puhallinorkesterisävellykseni Reggae-Bolero (Ikonen 1997) Jyväskylän yliopiston puhallinorkesteri Puhkupilleille. Tuolloin sain myös ensimmäiset kokemukseni orkesterinjohdosta ja aloinkin opiskella sitä intohimoisesti. 1990-luvulla Puhkupillien toiminnan keskuudessa syntynyt rytmipuhallinmusiikin säveltäminen sekä valtakunnallisesti yleistynyt alkeispuhallinorkestereiden perustaminen ajoittuivat kannaltani täydelliseen ajanjaksoon. Aloittelevalle ja kunnianhimoiselle säveltäjä-kapellimestarille tuo oli antoisaa aikaa, sillä uutta musiikkia ja nuorekkaita ja innostuneita kapellimestareita tarvittiin enenevässä määrin. Alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisen suhteen tärkeä vuosi minulle oli 2000, kun Itä-Suomessa vuosittain järjestettävä Ruskatrööttä -puhallinorkesteritapahtuma kutsui minut vuoden teemasäveltäjäksi. Tuolloin syntyivät teokseni Appändaun (Ikonen 2000 a), Trööttää (Ikonen 2000 b), Frisbeat (Ikonen 2000 c) ja Move! (Ikonen 2000 d). Kyseisellä leirillä Ilomantsissa sain myös ensikosketuksen alkeispuhallinorkesteriin, jonka soittajat olivat soittaneet vasta pari kuukautta. Tuon jälkeen sävellystuotantoni on kasvanut paljon. Toistaiseksi aktiivisimmat vuoteni puhallinmusiikin säveltäjänä ovat olleet 2004–2017, osittain johtuen siitä, että muutin perheeni kanssa Rantasalmelle vuonna 2003, jonka aktiivinen puhallinorkesteritoiminta on työllistänyt minua paljon. Toinen merkittävä syy on ollut se, että vuoteen 2004 mennessä olin saavuttanut jo kohtuullisen hyvän maineen suomalaisten puhallinorkestereille kirjoittavien säveltäjien joukossa, etenkin nuorille soittajille suunnatun musiikkini ansiosta. Vaikka olin alan harrastajien ja pedagogien keskuudessa tunnettu ja työllistetty, olin Sibelius-Akatemiasta valmistuneiden ammattisäveltäjien joukossa poikkeustapaus, koska sävelsin erityisesti puhallinorkestereille, jotka ovat pääosin harrastajia. Olin koko ajan musiikkikasvattajana toiminut hyvin lähellä musiikkini käyttäjien arkea - ehkäpä juuri siksi ymmärsin tasokkaan ja käyttökelpoisen, mutta helpon



musiikin tärkeyden musiikkikasvatuksellisenä työvälineenä. Minulla oli jossain vaiheessa mottona tuottaa "terveellistä perusravintoa Suomen nuorisolle", millä tarkoitin asennettani säveltäjyyteeni - musiikkikasvattajana.

Olen tullut puhallinorkesterimusiikin säveltäjäksi yhteisön sisältä, eli olen toiminut myös soittajana, kapellimestarina ja tukiyhdistysten jäsenenä. Kuuntelen musiikkia monipuolisesti, mutta erityisesti puhallinmusiikista en voi sanoa pitäväni. Kuuntelen sitä harvakseltaan, lähinnä ammatillisessa tarkoituksessa. Aloin säveltää juuri puhallinorkestereille osittain siksi, että soittamani ja kuulemani puhallinmusiikki on mielestäni melko keskinkertaista ja tylsää. Osittain tämä voi johtua siitä, että lapsena kuulemani puhallinmusiikin juuret ovat siinä musiikissa, joka oli suosittua vanhempien ikäluokan keskuudessa. Ikätoverieni tavoin pidin rokista, vaikka kuuntelin mielelläni myös taidemusiikkia, jazzia ja poppia. Vaikka lapsena soittamani ulkomainen, nuorisolle suunnattu puhallinmusiikki oli hyvää vaihtelua marsseille ja ikivihreille, oli se jotenkin laimeaa verrattuna Iron Maideniin ja Deep Purpleen. Kun 1990-luvulla minulla oli jo jonkin verran osaamista musiikin kirjoittamisesta, päätin korjata itse asian: jos muiden biisit olivat mielestäni tylsiä, oli syytä tehdä itse parempia. Olen myös samaa mieltä esimerkiksi Stephen Budianskyn kanssa siitä, että suurin osa amerikkalaiskustanteisesta koulupuhallinorkesterimusiikista on tylsää ja kaavamaista, eikä näin ollen edesauta esimerkiksi hyvän musiikkisuhteen muodostumista. Sävellystyössäni olenkin halunnut toisaalta kehittää suomalaista puhallinorkesterimusiikkia ja toisaalta tarjota vaihtoehdon huonona pitämälleni musiikille. Mielestäni yksi tärkeimpiä yksittäisiä tekijöitä hyvän musiikkisuhteen muodostumiseksi on korkeatasoinen ja tarkoituksenmukaisesti valittu musiikki. 2000-luvulla suomalaisen puhallinorkesterimusiikin profiilia onkin pyritty laajentamaan erityisesti konserttimusiikkiin, myös minun toimestani. Sen lisäksi, että olen pyrkinyt säveltämään puhallinorkesterille tasokasta konserttimusiikkia, olen myös käyttömusiikkitarkoitukseen säveltämässäni ja sovittamissani teoksissa halunnut saavuttaa mahdollisimman korkean musiikillisen tason. Yksinkertaisimmatkin kolmen sävelen alkeiskappaleet ovat sävellyksellisesti haastavia rajatun sävelmateriaalinsa vuoksi - tavoitteeni onkin ollut haastaa itseni myös niitä tehdessä. Olen saanut erittäin tärkeää kokemusta musiikin ammattimaisesta

tekemisestä toimiessani useiden sinfoniaorkestereiden ja sotilassoittokuntien vieraillevana muusikkona, sekä erityisesti vuosina 2011–2013 toimiessani lyömäsoitinten varaaenenjohtajana Savon Sotilassoittokunnassa. Sotilassoittokunnat ovat olleet merkittäviä yhteistyökumppaneita minulle myös säveltäjänä, esimerkiksi tilausteosten ja musiikkini esitysten kautta. Lyömäsoittajana ja tuubistina olen ollut myös hyvässä tarkkailuasemassa orkesterin takarivissä. Säveltäjä Einojuhani Rautavaara totesikin luennollaan Sibelius-Akatemiassa, että ”orkestrointia oppii parhaiten soittamalla isorumpua sinfoniaorkesterissa” (Rautavaara 2001).

Omassa työssäni puhallinorkesterisäveltäjänä olin pitänyt originaalisävellyksiä itseisarvona sinänsä ja kapellimestarina olin pyrkinyt välttämään transkriptioita ja sovituksia. Stephen Budianskyn tekstejä luettuani jouduin uudelleenarvioimaan käsitykseni originaalisävellysten ja transkriptioiden suhteesta tulleen siihen tulokseen, että musiikkikasvatuksen kannalta oleellisinta on musiikin pedagoginen tarkoituksenmukaisuus ja hyvä laatu. Nykyisin suuri osa säveltäjän työstäni on myös erilaisten sovitusten tekemistä. Käytän sävellyksiäni ja sovituksiani johtamieni orkesterieni ohjelmistossa Mikkelin musiikkiopistossa ja Järvi-Saimaan kansalaisopistossa.

Oma mielikuvani on, että vuonna 2018 suomalaisia puhallinorkesterisävellyksiä ei tilata, sävelletä, julkaista tai osteta yhtä paljon kuin esimerkiksi 10 vuotta sitten. Myös muutamat säveltäjäkollegani ja kustantajat ovat samaa mieltä. Puhallinorkestereiden aktiivinen toimikausi on valtaosin sama kuin koulujen lukuvuosi, kun taas puhallinmusiikkialan tärkein valtakunnallinen tapahtuma, Valtakunnalliset puhallinpäivät sijoittuu yleensä maaliskuun puoleen väliin. Puhallinpäivät on ollut uusien teoksien julkaisun ja nuottimyyntin kannalta vuoden tärkein tapahtuma. Tullakseen esitetyksi ja sen myötä esitellyksi mahdollisimman edustavasti on uutuuksien oltava järjestävän tahon orkesterien harjoiteltavissa tai sitä varten tarkasteltavissa edellisen vuoden loppupuolella. Tästä johtuen kustantajien kannalta paras aika ottaa uusia teoksia kustannettavaksi on alkusyksystä. Internetmyyntin ansiosta nuotteja on toki saatavilla ympäri vuoden, mutta mikäli säveltäjä haluaa esimerkiksi tammikuussa valmistuneen sävellyksensä esitellyksi valtakunnallisella foorumilla, on hänen odotettava seuraavaa syksyä. Nopeuttaakseni sävellysteni ja sovitusteni kiertokulkua perustin

oman toiminimeni Musikonen vuonna 2013. Jatkan edelleen yhteistyötä kustantajieni kanssa, mutta oman toiminimen käyttöönoton myötä oman työni hallinta, sekä taloudellinen hyöty on kasvanut oleellisesti. Sävellyksiä ja sovituksia olen tähän mennessä tehnyt pitkälti yli kaksisataa.

## 5 GRADELUOKITUS SÄVELLYSTYÖTÄ OHJAAMASSA

Grade on puhallinorkesteriteoksen vaikeustasoa kuvaava termi, jonka käyttö suomalaisessa puhallinmusiikissa on omaksuttu Yhdysvalloista. Toisin kuin Yhdysvalloissa, termiä ei käytetä Suomessa solistisessa instrumenttiopetuksessa. Instrumenttiopetuksen sisältöjä on ohjattu väljästi Suomen musiikkioppilaitosten liiton julkaisemilla valtakunnallisilla tasosuoritusohjeilla ja instrumenttikohtaisilla sisältösuosituksilla, mutta vuoden 2017–2018 taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien uudistuksen myötä niiden merkitys vähenee entisestään. Vaikka grade on puhallinorkesterimusii-kin tekijöiden yleisessä käytössä oleva termi, se ei ole kuitenkaan yleiskielessä tuttu. Suomessa kustannetulla puhallinorkesterimusiikilla ei ole yhtenäistä ja selkeästi rajattua, kaikkien kustantajien käyttämää gradeluokitusjärjestelmää.

### 5.1 Gradeluokituksen taustaa

Niemiston (2010) mukaan alunperin gradeluokitukseen perustuva musiikin luokittelukäytäntö on kehitetty palvelemaan ensisijaisesti amerikkalaisen musiikkiliiketoiminnan tarpeita ja toissijaisesti koulujärjestelmän musiikinopetusta. Koska Yhdysvalloissa instrumenttiopetus ja orkesterisoitto etenevät koulun musiikinopetuksen opetussuunnitelmien ja vuosiluokkien mukaan, on ollut perusteltua kehittää niille yhteensopiva oppimateriaalijärjestelmä. (Niemisto 2010.) Rhodesin (2007 h) mukaan 1920–1930-luvuilla suurten ammattipuhallinorkestereiden toiminnan hiivuttua alkoivat amerikkalaiset soitinvalmistajat kartoittaa itselleen uutta markkina-aluetta ja totesivat yleistyvien kouluorkestereiden soveltuvan siihen hyvin. Soitinvalmistajien ja -kauppi-aiden sponsoroimana järjestettiin ensimmäinen kansallinen puhallinorkesterikilpailu Chicagossa 1923. Kilpailut todettiin hyväksi keinoksi kehittää kouluorkestereita ja käytäntöä jatkettiin 1930-luvulle saakka. Koska kilpailun ohjelmisto ja orkestereiden kokoonpanot piti yhteismitallisuuden saavuttamiseksi standardisoida, päätettiin luoda sitä varten systeemi, joka lopulta muovautui nykyisin käytössä olevaksi grade-luokitustavaksi. (Rhodes 2007 e, 3–4.) Valtakunnallisista kilpailuista sittemmin luovuttiin, mutta useissa osavaltioissa on edelleen omia kilpailuja (Gordon 2015).

Gradeluokitus on käytössä kaikessa Yhdysvalloissa kustannetussa, etenkin koulu-käyttöön tarkoitettussa puhallinorkesterimusiikissa. Järjestelmä ei ole täysin yhtenäisen; sen portaikko ja sitä määrittelevät kriteerit vaihtelevat jonkin verran kustantajien ja osavaltioiden välillä. (Niemisto 2010; Gordon 2015.) Maailman suurin pedagogisen musiikin kustantaja Hal Leonard, sekä esimerkiksi Manhattan Beach Music ja Alfred Publishing käyttävät kuusiportaista mallia. Hal Leonard (2018) määrittelee gradeluokituksensa seuraavasti:

- 1 = Very Easy - (1 vuosi soittokokemusta)
- 2 = Easy - (2 vuotta soittokokemusta)
- 3 = Medium - (3-4 vuotta soittokokemusta)
- 4 = Medium Advanced - (melko edistyneille)
- 5 = Advanced - (edistyneille)
- P = Professional - (ammattilaisille)

Hal Leonardin kustanteiden vaikein taso P korvataan usein numerolla 6 ja poikkeuksesta se tarkoittaa ammattilaistason musiikkia. Osa kustantajista ilmoittaa myös kuhunkin gradeen kuuluvia yksityiskohtaisia instrumenttikohtaisia äänialasuosituksia, suositeltuja sävellajeja, tahtiosoituksia ja aika-arvoja. Yksityiskohtainen koonti Yhdysvalloissa käytössä olevista gradekohtaisista sisällöistä on esitetty puhallinopiskelijoiden ja -ammattilaisten käyttöön suunnitellulla [bandworld.org](http://bandworld.org) -nettisivuilla (Bandworld 2018).

## **5.2 Gradeluokitus ohjaamassa amerikkalaista puhallinorkesteriope- tusta**

Tein vuonna 2015 sähköpostikyselyn tuntemilleni amerikkalaisille puhallinorkesterikapellimestareille ja kysyin heidän näkemyksiään gradeluokitussysteemistä. Näkökulmasta riippuen gradeluokitukseen perustuva systeemi voidaan nähdä joko tapana palvella pedagogisen puhallinmusiikin kuluttajia tai vaihtoehtoisesti keinona sitouttaa asiakkaat tuotteisiin. Monet kapellimestarit pitävät systeemiä käteväksi siksi, että se helpottaa ohjelmistovalintojen tekemistä ja teosten valikoimista suuresta tarjonnasta (Mahr 2015). Vieraillessani vuonna 2010 Chicagossa, Midwest Clinic-

tapahtumassa, joka on maailman suurin puhallinmusiikkitapahtuma, keskustelin Hal Leonardin messualueella kustantamon edustajien kanssa ja ihmettelin kustanteiden suurta määrää. He kertoivatkin, että kustantamo julkaisee vuosittain 2000 uutta tuotetta. Samana vuonna sain seurata usean kapellimestarin arkea Minnesotan osavaltion kouluissa. Työtahti oli erittäin intensiivinen ja kapellimestarit kertoivat olevansa usein kovan paineen alla, jolloin kaikki valintaa ja päätöksentekoa helpottavat asiat olivat tervetulleita. Vaikuttaakin siltä, että gradeluokituksen merkitys on suurempi kouluorkestereissa high school -tasoon saakka. College- ja yliopistotasolla työskentelevien kapellimestareiden mielestä grade ei ollut oleellinen seikka, sillä he valitsivat ohjelmistonsa pelkästään musiikin sisällöllisin perustein (Niemisto 2015). Tämä on varsin ymmärrettävää, sillä kaikki kymmenet Midwestissä kuulemani, eri puolilta maata tulleet yliopistojen puhallinorkesterit olivat todella korkealuokkaisia ja kykenivät esittämään ammattilaistason ohjelmistoa. Kustantajien hallitsemaa gradeluokitussysteemiä on kritisoitu paljon, koska sen katsotaan sitovan musiikinopettaja-kapellimestareita liikaa (Budiansky, 2005 b). Paul Niemiston mielestä monet kapellimestarit valitsevat ohjelmistonsa täysin gradeluokitukseen perustuen vain siksi, että ovat laiskoja (Niemisto 2015).

Gradeluokitus on systemaattisuudessaan kätevä työkalu helpottamaan oppimateriaalin valintaa, minkä kautta se vaikuttaa myös oppimisen arviointiin. Oppilaiden ja opettajien säännöllinen arviointi on merkittävä osa amerikkalaista koululaitosta. Paul Niemiston (2010) mukaan oppilaitten vanhemmat saattavat myös ottaa kantaa lastensa saamaan arviointiin, mikä on johtanut jopa siihen, että puhallinoppilaat soittavat osan soittoläksyistään mikrofonin kautta tietokoneelle, joka antaa suorituksesta arvion. Näin vanhemmat ovat voineet vakuuttua arvioinnin tasapuolisuudesta. Arviointi liittyy amerikkalaisuuteen yleisesti kuuluvana pidettyyn kilpailuhenkisytyteen. (Niemisto 2010.)

### 5.3 Gradet suomalaisten puhallinorkesterien toiminnassa

Yhdysvalloissa kustannetusta puhallinorkesterimusiikista omaksuttu gradeluokituskäytäntö vakiintui myös suomalaisten kustantajien käyttöön 1990-luvulla, kun puhallinmusiikin kustannustoiminta ja alkeispuhallinorkesterimusiikin tuottaminen alkoivat kehittyä säveltäjien ja kustantajien yhteistyönä. Suomalaiseen käyttöön on omaksuttu lähinnä luokittelun idea ja yleisluontoisia suuntaviivoja siitä, mitä kuhunkin gradeluokkaan kuuluu. Käytäntö on toistaiseksi vielä vakiintumaton, mutta kansallisten gradeluokituskriteereiden luomisesta on ollut suunnitelmia toimijoiden kesken vuodesta 2016 lähtien. Tasalukujen (0–5 tai 1–6) lisäksi on Suomessa otettu käyttöön gradet 0,5 ja 1,5, sekä numeroiden perään lisättävät + ja - symbolit, erityisesti asteikon alkupäässä.

Alkeispuhallinorkesterimusiikilla tarkoitetaan yleisesti musiikkia, joka on tarkoitettu vasta-alkajille eli soittajille, jotka ovat soittaneet vasta vähän aikaa, esimerkiksi alle vuoden. Minna Kajander (2015) toteaa, että ”yksilöllisestä oppimisnopeudesta tai erilaisista oppimisvaikeuksista johtuen on silti tavallista, että myös hieman pidempäänkin soittaneet saattavat soittaa vasta-alkajien ryhmissä”. Tämä tutkielma käsittelee erityisesti alkeispuhallinorkesterimusiikkia ja sitä hieman vaikeampaa musiikkia, mistä johtuen keskityn gradeluokituksen analysoinnissa erityisesti sen tasoihin 0–2. Sähköpostikyselyyni vastanneet viisi kapellimestaria pitivät gradeluokituskäytäntöä ohjelmistovalintaa helpottavana käytäntönä, vaikka eivät pitäneet sitä täysin aukottomana ja ongelmattomana. Rantasalmen puhallinorkestereita johtava Marja Ikonen (2015) totesi suomalaisen gradekäytännön olevan ”arvio stemmojen keskimääräisestä vaikeusasteesta” ja Laitilan puhallinorkesterin ja Vakka-Suomen musiikkiopiston puhallinorkesterien kapellimestari Minna Kajander (2015) totesi sen olevan suuntaa-antava. Kaikki vastanneet olivat sitä mieltä, että on yleistä, että yksi tai kaksi soitinstemmaa on usein muita orkesterin stemmoja vaikeampia, mikä on johtanut siihen, että pelkkä gradea ilmaiseva numero ei vielä takaa kappaleen soveltuvuutta orkesterille. Kuopiossa, Pohjantien koulun puhallinorkestereita johtava Taina Räsänen kertoo (2015):

Yleensä katson ensimmäisenä huilun, pasuunan ja trumpetin stemmat. Jos ne liikkuvat "mukavuusalueella", muutkin orkesteriosuudet saa toimimaan.

Suomalaisten ja Yhdysvalloissa kustannettujen teosten gradeluokituksissa on Pirkanmaan musiikkiopiston puhallinorkestereita johtavan Anu Pihlin (2015) mukaan eroa yksittäisten soittimien äänialojen kohdalla. Hänen mielestään on tavallista, että amerikkalaisessa kustanteessa esimerkiksi oboen ja käyrätorven stemmat kirjoitetaan jomelko varhaisessa vaiheessa korkeampaan rekisteriin kuin suomalaisissa kustanteissa. Yhdeksi syyksi hän epäilee sitä, että toisin kuin Suomessa, Yhdysvalloissa ei ole käytössä gradea 0. (Pihl 2015). Paul Niemiston mukaan koko teoksen grade voi – tarkoista kriteereistä huolimatta – määräytyä amerikkalaisissa kustanteissa esimerkiksi pelkän trumpettistemman perusteella (Niemisto 2015). Soittimien äänialojen lisäksi kapellimestareiden vastauksissa korostui soitettavan materiaalin selkeyden merkitys. Yksittäiset soittotekniset vaikeudet eivät ole välttämättä haitaksi, jos kappale on yhteissoitollisesti helposti hahmotettavissa. Minna Kajander (2015) toteaa kappaleen rytmisestä selkeydestä:

Rytmin elementit ovat tärkeitä. Aivan alkeisorkesteritasolla neljäsosanuotti on mielestäni paras lähtökohta ja siitä pääsee nopeasti rakentamaan hitaampaan ja nopeampaan suuntaan

Musiikin lisäksi myös orkestereiden keskimääräinen osaamistaso luokitellaan, jotta soittajat voitaisiin sijoittaa heille sopivimpaan orkesteriin. Marja Ikonen (2015) luokittelee pitkän kokemuksensa perusteella orkesterit ja niille keskimäärin parhaiten soveltuvan ohjelmiston gradetason seuraavasti:

D-orkesteri = vasta-alkajat (alle vuoden soittaneet) - grade 0-1  
 C-orkesteri = yli vuoden soittaneille (esim. 1-3v. soittaneet) - grade 1-2  
 B-orkesteri = useamman vuoden soittaneille (esim. 3-5v.) - grade 2-3  
 A-orkesteri = pitkälle edistyneille (yli 5 vuotta soittaneet) - grade 3-4

Orkestereiden luokittelu kirjaimin on yleinen käytäntö, mutta siihen sisältyvää hierarkiaa pyritään joskus myös häivyttämään nimeämällä orkesterit esimerkiksi hauskoilla erisnimillä, kuten Puhuri tai Bofori.



## 5.4 Gradet ohjaamassa suomalaisten säveltäjien ja kustantajien toimintaa

Koska koko gradeluokitus on suomalaisessa puhallinorkesterimusiikissa melko epäyhtenäinen, ei se myöskään ohjaa puhallinorkesterimusiikin käytäntöjä erityisen vahvasti. Kustantamot käyttävät numerointiin perustuvaa luokittelua markkinoinnissaan, vaikka luokituksen perusteet eivät ole vakiintuneet. Omassa sävellystyössäni olen muutamia kertoja käyttänyt sävellystyön tavoitteena tehdä musiikkia jonkin tietyn, vaikkakin väljästi määritellyn gradeluokan mukaisesti. Myös muutaman kerran minulta on tilattu sävellys, jonka on toivottu olevan vaikeustasoltaan jonkin tietyn gradeluokan mukaista, mutta joka kerta olemme määritelleet tilaajan kanssa vaikeustason yksityiskohdat vielä erikseen. Yleensä tarkennukset ovat liittyneet kantaesityksen soitettavan orkesterin kokoonpanoon, yksittäisten soittajien tai sektioiden vahvuuksiin tai heikkouksiin. Vuonna 2015 tekemäni kyselyn perusteella suomalaiset säveltäjät ja kustantajat luottavat pääasiassa teosten gradeluokitusten määrittämisessä tarkkojen kriteerien sijaan teoksen yleisilmeen arviointiin. Kaikkien puhallinorkesterimusiikkiin erikoistuneiden suomalaisten kustantamoiden keskeinen tai ainut henkilö on taustaltaan myös muusikko, kapellimestari tai säveltäjä, joten kustannustoiminta on lähtökohtaisesti henkilökohtaisella tasolla ja kiinteästi yhteydessä puhallinorkesterimusiikin säveltämiseen ja esittämiseen. Suomalaisista säveltäjistä ja kustantajista kaikkein perusteellisimmin Yhdysvaltojen puhallinorkesterimusiikin kustannustoimintaan ja gradeluokitukseen on perehtynyt Jukka Viitasaari (2015), joka on 7ikko-kustannusyhtiönsä kautta kustantanut myös merkittävän osan suomalaisesta alkeispuhallinorkesterimusiikista. Hän toteaa kyselyyni vastatessaan, että pitkää ja laajaa kokemustaan hyväksikäyttäen hän arvioi säveltämiensä ja kustantamiensa teosten teosten gradeluokan siten, että se kuvaa teoksen vaikeustasoja kokonaisuutena, vaikka yksittäiset soitinSTEMMAT saattaisivat hetkellisesti olla kokonaisuutta helpompia tai vaikeampia. Erityisesti alkeispuhallinorkesterimusiikkia säveltäessään hän painottaa työssään sitä, että kaikki sektiot saisivat haasteita tasapuolisesti. (Viitasaari 2015). Suomen Työväen Musiikkiliiton musiikkisihteri ja säveltäjä Hanna Lehtonen kertoo vertaavansa uusien kustanteiden kohdalla niitä aiemmin kustannettuihin teoksiin, minkä lisäksi hän

hyödyntää kokemustaan kapellimestarina ja soittajana (Lehtonen 2015). Blossari-kustannuksen toinen perustaja, säveltäjä ja muusikko Timo Forsström kertoo tuntevansa gradeluokituskäytäntöjä huonosti. Sävellystyössä hän painottaa kommunikointia tilaajan kanssa ja kustanteiden gradeluokkaa määrittäessään hänkin arvioi teoksen yleisilmettä. Forsström pitää gradeluokitusta hyvänä asiana, mutta mainitsee myös toisaalta kaipaavansa koko puhallinorkesteritoimintaan enemmän näppäri- ja pelimanniryhmille yleistä, osaamis- ja luokittelutavasta riippumatonta yhteismusisointia, jonka ohjelmisto muokattaisiin kaikille soittajille sopivaksi (Forsström 2015.) Vaikka kapellimestarin ja säveltäjän työ on nykyisin pääosin eriytynyttä, on puhallinorkesterien kapellimestareille ja pedagogeille lisääntyvässä määrin tavallista sovittaa tai säveltää omalla kokoonpanolleen tarpeen tullen. Sovitustaito on kuulunut tyypillisesti sotilaskapellimestarin työhön; Jukka Viitasaari onkin toiminut sovittamisen ja tietokonenotaation opettajana Sotilasmusiikkikoulussa useiden vuosien ajan. Omassa työssäni olen usein ollut tilanteessa, jossa yhdistetty kapellimestarin ja säveltäjän työ on kuulunut toimenkuvaani ja sen myötä olen säveltänyt ja sovittanut musiikkia kokoonpanoni tarpeisiin ja sen erityispiirteet huomioiden.

Kaikkein perusteellisimman näkemyksen alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisestä ja gradeluokituksesta antoi kyselyyni vastannut Marja Ikonen. Hän kertoo säveltäneensä samanlaisella sävelten lukumäärän rajaamiseen perustuvalla metodilla kuin Jukka Viitasaari ja minä itse. Vastauksessaan Ikonen mainitsee: ”Joskus teen itselleni tiukat raamit, joiden avulla on itse asiassa tosi helppo säveltää / sovittaa. Esim. siten, että jokaisella soittimella on vain 3 säveltä käytettävissään” (Ikonen, 2015). Gradeluokkien määrittelyssä hän mainitsee gradet 0–1. Niistä hän kertoo:

Helppoja ovat 0 ja 1 gradet.

Mielestäni 0 graden kappale on 1-3 sävelellä tehty ja rytmikka hyvin yksinkertainen (kokonuotti, puolinuotti, neljäsosa, kahdeksasosa). Ei tosi pitkiä ääniä, ei vaikeita taukoja, ei koholähtöjä jne. Kokonuotinkin käyttöä voisi välttää... 0,5 graden kappale "noin puoli vuotta soittaneille" voi pitää sisällään hyvinkin jo 5-6 sävelen ambituksen ja esim. pisteellisiä puolinuotteja, jos ei ihan vielä pisteellistä neljäsosaa.

1 graden kappale liikkuu jo oktaavin alueella ja siinä voi olla koholähtöjä, pisteellisiä neljäsosia, ehkä jopa kuudestoistaosia jne.

Tähän se helppous päättyykin. (Ikonen 2015).

Mielenkiintoisen näkökulman gradekäytäntöön on tuonut Antti Nissilä (2008), joka opinnäytetyössään arvioi puhallinorkesteriteoksensa Promise sävellys- ja harjoituttamisprosessista. Hän tarkastelee työssään keskeisiä Yhdysvalloissa käytössä olevia gradeluokituksen kriteerejä ja vertaa niitä omaan teokseensa. (Nissilä 2008, 22-24.) Hän itse arvioi teoksen olevan kokonaisuutena grade 3-tasoa, mutta tuo tutkielmassaan hyvin ilmi, että kaikki stemmat eivät ole samaa tasoa, mikä on mielestäni yleistä. Nissilä kirjoittaa:

Äänialavertailussa voidaan vielä tehdä se havainto, että Promiseissa vaskien äänialat ovat tuubaa lukuun ottamatta kaikki grade 3:n mukaisia, kun taas puupuhaltimissa pysytään enemmän grade 2:n rajoissa.

Sävellajeiltaan Promise pysyttelee grade 2:n rajoissa. Kappale alkaa d-mollissa ja moduloi myöhemmin f-molliin. Musiikki on luonteeltaan täysin diatonista, eli tilapäisetkään etumerkit eivät aiheuta ylimääräisiä soittoteknisiä ongelmia.

Olen monessa grade 2:een määrittelyssä sävellyksessäni käyttänyt edellä esitettyä kyseisen vaikeustason ohjeistusta selkeästi vaikeampia rytmejä, tempoja ja tahtilajeja. Promise pysyttelee kuitenkin tahtilajiltaan (3/4), tempoltaan (neljäsosia 74 minuutissa) ja kestoltaan (neljä minuuttia) turvallisesti grade 2:n rajoissa. Rytminkäyttö on osittain lähempänä grade 3:n määritelmiä, sillä kuudestoistaosaliikettä on melko runsaasti. (Nissilä 2008, 23-24.)

Oma kokemukseni on, että hyvin usein grade 3 luokituksen saava kappale voi olla joiltakin osin luokitustaan helpompi tai vaikeampi. Toisaalta, kaikki vaikeudet eivät ole soittoteknisiä; esimerkiksi valssi on tasajakoista rytmiä vaikeampi saada sykkimään hyvin. Vaikka kapellimestarit pyrkivät valitsemaan vaihtelevaa ohjelmistoa ja gradeluokitusten sisällöt (Yhdysvalloissa) sisältävät eri tahtilajeja ja sävellajeja, on grade 1-3-tasojen puhallinorkesterisävellykset pääsääntöisesti sävelletty b-duurissa ja tasajakoisessa tahtilajissa. Tästä johtuen gradeluokituksensa puolesta helpoksi määriteltävä kappale voi olla soittajille yllättävän haasteellinen – e-molliin sävelletty valssi on puhallinorkesterisävellyksenä harvinaisuus. Omassa työssäni olen ottanut tavoitteeksi välttää mahdollisuuksien mukaan puhallinmusiikille valitettavan tyypillistä kirjoitustapaa, jossa ylärekisterin soittimet soittavat melodiat keski- ja alarekisterin soittimien säestäessä.

## 6 TUTKIMUSASETELMA

Tutkielmassani selvitän, mistä osatekijöistä pedagogisesti tarkoituksenmukainen alkeispuhallinorkesterimusiikki koostuu sekä missä määrin tässä tutkielmassa analysoidut omat sävellykseni ovat – vastaavia osatekijöitä tarkastelemalla – onnistuneet pedagogisen tarkoituksenmukaisuuden tavoitteessaan. Käyttämäni termi, pedagogisesti tarkoituksenmukainen, on epäkäytännöllisen pitkä, mutta haluan tietoisesti välttää käyttämästä vaikeasti määriteltäviä termejä hyvä ja huono. Kyseessä on laadullinen tutkimus, jonka keskeinen metodi on reflektio ja omien teosteni musiikillisten parametrien analysointi. Viitatessani analyysissä gradeluokitukseen tarkoitan nimenomaisesti omille teoksilleni annettuja gradeluokitusnumeroita, en esimerkiksi tietyn kustantajan käytäntöjä.

### 6.1. Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymys

Tutkielmani pääkysymys on muodostunut tutkielmani tarkoituksen kautta. Haluan kehittyä alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltäjänä, joten sen sijaan että toistaisin kriittikittä käyttämiäni sävellysmetodeja, arvioin ja vertailen omaa sävellystuotantoani kriittisesti ja huomioin saamani tulokset tulevien sävellysteni tekemisessä.

Tutkielmani pääkysymys on: Missä määrin alkeispuhallinorkesterisävellykseni ovat saavuttaneet tavoitteensa pedagogisesta tarkoituksenmukaisuudesta?

Vaikka pääkysymyksensä perusteella tutkielmani ensisijaisesti kuvailee omia alkeispuhallinorkesterisävellyksiäni, niiden musiikillisia parametrejä ja muita ominaisuuksia, on se myös puhallinorkesterimusiikkia ja puhallinorkesterien toimintaa yleisesti kartoittava. Ensisijainen tarkoitukseni on pyrkiä kehittymään säveltäjänä, mutta tutkielmani tuottaa silti myös uutta tietoa siitä, miten säveltää pedagogisesti tarkoituksenmukaista alkeispuhallinorkesterimusiikkia ylipäätään. Onkin tavallista, että tutkielman tarkoitusta voi kuvailla usein eri tavoin, minkä lisäksi se voi muuttua tutkimuksen edetessä (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 138). Alkuperäinen ideani oli

tehdä kuvaileva tutkimus, mutta työn edetessä siitä on tullut luonteeltaan myös kartoittava. Koska omien sävellysteni kuvailun ja analysoinnin lisäksi työni kartoittaa puhallinorkesteria ja sille sävellettyä musiikkia melko laajasti, on perusteltua esittää alakysymys:

Mitä ominaisuuksia on pedagogisesti tarkoituksenmukaisella alkeipuhallinorkesterimusiikilla?

Alakysymys on tutkielmani kannalta oleellinen myös siksi, että tuottaakseni perusteltua ja vertailukelpoista tietoa omien sävellysteni pedagogisesta tarkoituksenmukaisuudesta on niitä voitava verrata niihin ominaisuuksiin, joita voidaan pitää pedagogisesti tarkoituksenmukaisen alkeispuhallinorkesterimusiikin ominaisuuksina.

## 6.2 Tutkimusaineisto ja menetelmä

Sisällönanalyysi on perinteinen laadullisen tutkimuksen perusanalyysimenetelmä (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91). Tutkimusaineistona olen käyttänyt yhdeksätoista puhallinorkesterisävellystäni vuosilta 1997-2017. Rajasin aineiston sävellyksiini, jotka ovat pienin poikkeuksin vaikeustasoltaan grade 0-3-luokkaa. Luvussa 5 kuvailemani gradeluokitus kuvaa sävellysteni arvioitua vaikeustasoa suomalaisen käytännön tapaan suuntaa-antavasti ja viittaukset gradeluokituksen mukaiseen vaikeustasoon ovat tästä johtuen yleisluontoisia. Gradeluokitukseen kuuluva numerointi kuvaa teoseni välisiä eroja melko hyvin.

En ole kirjoittanut varsinaista sävellyspäiväkirjaa, mutta minulla on ollut tapana merkitä muistiin kappaleiden harjoituksissa ja esityksissä tekemiäni havaintoja, sekä kapellimestareilta, soittajilta, kollegoilta ja yleisöltä saamiani kommentteja. Onkin yleistä, että uudet sävellykset vaativat pientä muokkausta ensimmäisten harjoitusten tai kantaesityksen jälkeen.

Minulla on tapana aloittaa sävellysteni analysointi heti niiden valmistuttua, joten tämän tutkielman aineiston keruu ja analysointi on tapahtunut rinnakkain sävellystyön kanssa. Sävellysten analysointi on tapahtunut sekä nuottikuvan että kuulokuvan

perusteella tehtyjen havaintojen lisäksi käyttökokemuksia arvioiden. Omat käyttökokemukseni ovat peräisin vuosilta 1997–2018 omasta työstäni kapellimestarina Puhkupilleissä, Rantasalmen puhallinorkesterissa, Lieksan Nuorisopuhallinorkesterissa, Juvan Puhaltajissa, sekä Mikkeli Winds -puhallinorkesterissa. Näiden lisäksi olen johtanut vierailevana kapellimestarina useissa puhallinorkestereissa, tapahtumissa ja leireillä. Olen myös ollut seuraamassa tai mukana soittamassa teosteni harjoituksissa ja esityksissä useina vuosina Suomen Työväen Musiikkiliiton leireillä, Varkaudessa pidettävässä Hankinhölkäys -puhallinorkesteritapahtumassa, sekä eri paikkakunnilla järjestettävässä Ruskatrööttä -tapahtumassa. Useat teosteni kantaesityksistä on tapahtunut edellä mainituissa yhteyksissä. Erityisen paljon olen seurannut teosteni esityksiä ja harjoituksia Mikkelin musiikkiopiston puhallinorkestereiden sekä Rantasalmen puhallinorkesterin kokoonpanojen toimesta. Oman musiikkini lisäksi olen johtanut ja esittänyt myös muuta puhallinmusiikkia erittäin laajasti, mistä saatua kokemusta voin hyödyntää myös tutkielmassani.

Luvuissa 2–5 olen kuvaillut ja kartoittanut puhallinorkesteria ja puhallinorkesterimusiikkia voidakseni sijoittaa omat teokseni osaksi suurempaa kokonaisuutta. Lisäksi olen tehnyt tuntemilleni kustantajille, säveltäjille ja kapellimestareille kyselyn, jonka avulla olen selvittänyt heidän näkemyksiään alkeispuhallinorkesterimusiikista yleisellä tasolla. Kapellimestareilta kysyin myös käyttäjäkokemuksia niistä säveltämistäni teoksista joita he ovat johtaneet. Tein kyselyn sähköpostilla avoimien kysymyksien muodossa, minkä lisäksi vastaajat saivat halutessaan vastata ja kertoa ajatuksiaan kysymysten ulkopuolelta. Kuten usein tutkimuksissa tapana on, käytin avointa kyselyä ja avointa vastausmahdollisuutta saadakseni vastausten lisäksi myös itselleni uusia ajatuksia ja näkökulmia (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 199). Kaikki vastaajat halusivat vastata omalla nimellään ja heidät on mainittu aina lainausten ja sitaattien yhteydessä. Lisäksi kävin lyhyen sähköpostikirjeenvaihdon The Washington Post -lehden kolumnisti Stephen Budianskyn kanssa. Useita yksittäisiä kommentteja olen saanut suullisissa tiedonannoissa kollegoiltani. Kyselyaineistoa olen hyödyntänyt jo tutkielman teoriaosassa, koska se on selkeästi omaa sävellystuotantoani täydentävää aineistoa, johon varsinaisesti tutkimusaineiston analyysissä keskityn.

Puhallinorkesterimusiikin historiaa ja gradeluokitusta kartoittamalla, kyselyistä saamieni vastausten, käyttökokemusten ja omien käyttökokemusteni perusteella olen määritellyt joukon ominaisuuksia, jotka ovat mielestäni keskeisiä pedagogisesti tarkoituksenmukaiselle alkeispuhallinorkesterimusiikille. Olen luokitellut ominaisuudet pää- ja alaluokkiin seuraavasti:

Yleiseen soitettavuuteen vaikuttavat ominaisuudet:

- 1) Notation selkeys ja tarkoituksenmukaisuus
- 2) Tahtilaji-, tempo-, poljento- ja sävellajivalinnat

Soittimien ja soittajien huomioiminen

- 1) Soittimille luontaiset tekstuurit ja dynamiikka
- 2) Kappaleen mielenkiintoisuus soittajan kannalta

Yhteissoitannolliset ominaisuudet:

- 1) Orkestraatio
- 2) Tekstuurit, moniäänisyys

Muut ominaisuudet:

- 1) Kappaleen mielenkiintoisuus yleisön kannalta
- 2) Kappaleen mielenkiintoisuus kustantajan kannalta

### 6.3 Tutkimuksen luotettavuus

Tutkimuksessa tehtävien havaintojen teoriapitoisuudella tarkoitetaan sitä, että tutkijan käsitys tutkimuskohteesta, millaisia merkityksiä hän sille antaa ja millaisilla metodeilla hän sitä tutkii, vaikuttaa tutkimuksen tuloksiin. Täten tutkimuksesta saatava tieto ja tutkimustulokset ovat riippuvaisia tutkijasta ja tämän valinnoista, joten täysin objektiivista tietoa ei siinä mielessä ole olemassa. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 21.) Vaikka koko tutkimusasetelma on tässä tapauksessa reflektiivisyydessään tutkijalle läheinen ja henkilökohtainen, on tutkimusaineistona käytetyt sävellykset julkisesti saatavilla kustantajilta ja analyysimetodin olen kuvannut kokonaisuudessaan. Näin ollen tutkimusaineistoa on helppo tutkia vaihtoehtoisilla metodeilla tai toistaa tekemäni tutkimus sellaisenaan. Käyttämäni tutkimusmetodi ei pyri olemaan täydellinen ja tarkka siinä mielessä, että sen avulla olisi tutkittu kaikkia aineistona käytettyjä sävellyksiä kokonaisuudessaan. Päämetodi on määritellä niitä keskeisiä musiikillisia elementtejä ja valintoja, joita olen käyttänyt tutkimusaineston teoksia säveltäessäni ja arvioida niiden

tarkoituksenmukaisutta pedagogisen yhteissoittomateriaalin sisältöinä. Tarkoituksenmukaisuuden arviointi perustuu saamaani palautteeseen, omiin havaintoihini ja käyttökokemuksiini, joten tutkimuskohde ja hänen käyttämänsä metodi ovat hyvin läheisiä tutkijalle. Jos kokonaisuudesta tutkimusaineisto – tutkija – tutkimusmetodi vaihtaa yhdenkin osan, on ilmiselvää, että lopputulos olisi toinen.

Aineiston ja metodin henkilökohtaisuudessa tutkijalle on vahvuutena se, että tutkijalla itsellään on paljon sellaista tietoa, mitä muilla ei ole. Sen heikkous on siinä, että tutkijana saatan tiedostaen tai tiedostamatta pyrkiä löytämään aineistostaan vain tiettyjä asioita ja tulee samalla sivuuttaneeksi lopputuloksen kannalta oleellisia seikkoja. Kaikkein syvimmit päätökset ja valinnat voivat tapahtua tiedostamatta jo ennen tutkimuksen tekoa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 123.) Vaikka tutkimuskohteena on omat sävellykseni, olen pyrkinyt kriittisyyteen ja rehellisyyteen, koska tutkielman tarkoitus ei ole päätyä tiettyyn lopputulokseen vaan selvittää millaista käytetty tutkimusaineisto on ja mistä osatekijöistä se muodostuu. Koska tutkimuksen tarkoituksena on tuottaa tietoa siitä, miten säveltää pedagogisesti tarkoituksenmukaista alkeispuhallinorkesterimateriaalia, on aineistona käytettyjen sävellysten puutteiden ja vahvuuksien osoittaminen yhtä arvokasta.

## 6.4 Tutkijan rooli

Aloitin puhallinorkesterimusiikin säveltämisen ja johtamisen yhtä aikaa ja ne ovat olleet osa ammatillista minäkuvaani siitä lähtien. Kapellimestarin työ on ollut minulle ennen kaikkea musiikkikasvatustyötä, koska olen johtanut pääasiassa harrastajaorkestereita. Kaikki tässä tutkielmassani aineistona käytetyt sävellykseni ovat syntyneet omasta tai kollegan tarpeesta saada käyttöön tarkoituksenmukaista musiikkia. Olen tutkielmassani kolmessa roolissa: tutkija Janne Ikonen analysoi säveltäjä Janne Ikosen sävellyksiä, osittain kapellimestari Janne Ikosen käyttökokemusten pohjalta. Tutkija Ikonen pyrkii tällä tutkielmallaan helpottamaan säveltäjä Ikosen työtä, jotta kapellimestari Ikonen saisi käyttöönsä pedagogisesti tarkoituksenmukaista musiikkia. Käyn siis kolmiäänistä keskustelua itseni kanssa. Vaikka tutkimuskohteena on ensisijaisesti omat sävellykseni, olen huomannut tutkielman tekemisen myötä lähestyväni myös



omaa säveltäjäyttäni tutkijan roolissa eli säveltäjän roolin ulkopuolelta. Tämä on saanut minut tutkimaan, jopa kyseenalaistamaan myös omaa musiikkisuhdettani ja musiikkikasvatusfilosofiaani.

Edesauttaakseen hyvän musiikkisuhteen syntymistä on puhallinorkesteripedagogiikassa käytettävän musiikin oltava pedagogisesti tarkoituksenmukaista, eli käytännöllistä ja korkeatasoista kaikilta ominaisuuksiltaan. Kapellimestarin työssäni olen huomannut olevani hyvin kriittinen, jopa nirso sen suhteen mitä koen tällaiseksi ohjelmistoksi, mikä puolestaan on vaikuttanut siihen, millaista musiikkia olen itse säveltänyt. Stephen Budianskyn kriittisten kirjoitusten lukeminen ja hänen kanssaan käymäni kirjeenvaihto on vaikuttanut oman musiikkikasvatus- ja sävellyksfilosofiani muodostumiseen ja vahvasti orastavaa kriittistä näkemystäni puhallinmusiikista. Budianskyn ajatuksiin ja kritiikkiin tutustumisen myötä päätin arvioida tutkielmassani omia teoksiani myös niiden musiikillis-taiteellisten ominaisuuksien osalta, sillä mielestäni yksi keskeisimpiä valintoja sekä musiikkikasvattajan ja säveltäjän työssäni on säveltää ja käyttää opetuksessa musiikkia, joka on soittoteknisesti oikein mitoitettujen haasteiden lisäksi myös musiikillisesti mahdollisimman mielenkiintoista, rikasta ja innoittavaa.

Kun pääasiallisena tutkimusmetodinä on oman sävellystuotannon analysointi ja sävellystyön reflektointi, on tutkijan osuus korostunut. Tutkimuksen aihe, tarkoitus ja lähestymistapa ovat tässä tapauksessa tutkijalle niin läheisiä, että tutkimusaineistoa ei ole mahdollista täysin erottaa tekijästään. Toisaalta, tutkimusaineisto (sävellykset) on syntynyt nimenomaan tekijänsä (säveltäjän) valinnoista, eli ne ovat säveltäjän valintojen lopputulema aivan kuten tämä tutkielma on tutkijan valintojen tulosta. Erilaiset valinnat olisivat kummassakin tapauksessa saaneet aikaan erilaisen lopputuloksen (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 123).

## 7 TULOKSET

Olen eritellyt analysoimistani sävellyksistä ne keskeiset osatekijät, jotka ovat merkityksellisiä pedagogisesti tarkoituksenmukaisen alkeispuhallinorkesteriteoksen onnistumisen kannalta. Pedagoginen tarkoituksenmukaisuus toteutuu, kun musiikilliset päämäärät saavutetaan siten, että jokaiselta soittajalta edellytetään juuri sopivia ponnisteluja. Teos ei saa olla liian vaikea eikä liian helppo, minkä lisäksi sen tulisi olla mielenkiintoista ja innoittavaa musiikkia.

### 7.1 Kappaleen nimeäminen

Kuten monille tuntemilleni säveltäjille, myös minulle sävellyksen nimeäminen on oleellinen osa sen luomisprosessia. Nimi ei ole vain otsikko, joka auttaa sävellyksen tunnistamisessa ja luetteloinnissa. Kappaleen nimeäminen on yleensä lähes ensimmäinen valinta, jolla on tarkoitus kuvata sävellyksen sisältöä ja mahdollista ydinideaa. Sibelius-Akatemian sävellyksen professori Paavo Heinisen sanoin ”kappaleen nimeäminen on leikkiä kuulijan kanssa” (Heininen 2000). Nimi on myös yleensä ensimmäinen asia, jonka kuulijat ja esittäjät sävellyksestä tietävät ja sillä sävellys ikään kuin ”myydään” kuulijalle jo ennen ensimmäisen sävelen soimista. Alkeispuhallinorkesterisävellyksissä nimi on usein tarkoituksellisen humoristinen tai monimerkityksellinen (Nacho Man, Puhkutraktorin syyskäynnistys) tai sävellyksen tyyliä ja ideaa kuvaileva, kuten Reggae-Bolero (Ikonen 1997). Nimi jää myös helpommin mieleen, jos siinä on jokin alku- tai loppusoinnillinen yksityiskohta (Aaveen haave, Dance Romance). Hauska tai muuten mielenkiintoinen nimi on myös hyvä tapa houkutellessa soittajia käyttämään omaa luovuuttaan. Esimerkiksi sävellykseni Virtahepokatti (Ikonen 2013) saa usein jonkun soittajista kysymään: millainen eläin on virtahepokatti? Sen jälkeen olemme yhdessä kuvitelleet eri vaihtoehtoja ja keskustelleet siitä, miten se esimerkiksi liikkuu ja miten sitä voisi tuoda esiin soitossa. Alkeispuhallinorkesterisävellykset ovat lyhyitä, pääosin enintään kahden minuutin mittaisia, joten niissä ei ehdi muodostua pitkäkestoista musiikillista kaarta. Kun nimen avulla syntyvään mielikuvaan yhdistetään muutoksia tonaliteetissa, artikulaatiossa tai tempossa on sävellykseen helppoa

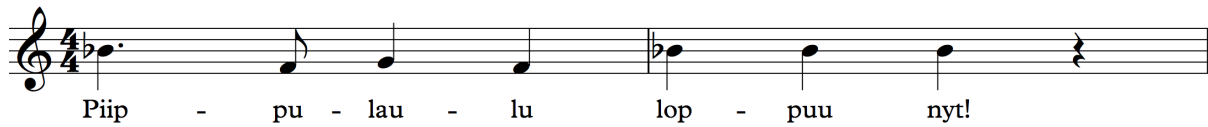
luoda tarinanomainen rakenne tai tunnelma. Se ei ole välttämätöntä, mutta se on osoittautunut soittajien ja yleisön reaktioista päätellen hyväksi keinoksi. Tarinallisuus tai tunnelma eivät ole itseisarvoisia, mutta niiden avulla voidaan motivoida ja rohkaista lapsia ilmaisukykyiseen musisointiin – kappaleen luonteen, soittajien taitotason ja kapellimestarille luontevien työtapojen mukaan. Nimen lisäksi kappaleen alussa annettu esitysohje on osa samaa soittajien kanssa käytävää leikkiä. Alkeiskappaleissani en käytä yleisiä italiantalikielisiä termejä, vaan yleensä yhdistän esitysohjeen kappaleen nimen tyyliin, esimerkiksi Äpy kävelyllä ohjeistetaan soittamaan ”lehmästi” ja Aaveen haave ”aavemaisesti”.

Kustantajan kannalta nimi on oleellinen kaikista edellä mainituista syistä, minkä sain huomata jo ensimmäisten kustannettujen teosteni kohdalla. Esitellessäni teoksiani Blosari-kustannuksen Lassi Ikäheimolle, hän totesi: ”tämähän on kuin runo!” (Tanssitaivas – Dance Romance) ja ”kappaleen nimi tulee perustelluksi jo kahdessa tahdissa” (Reggae-Bolero) (Ikäheimo 1998). Toisaalta, A-Minor Productions -kustantamon Antti Nissilä totesi mielestäni hauskaasti nimetyn, teokseni Aave Maria hankalaksi myydä, koska joku voisi kokea nimen provokatiiviseksi (Nissilä 2010). Muutin nimeksi Aaveen haave. Myös yksi kapellimestari on kuulemani mukaan ilmoittanut, ettei aio johdattaa Ruskatrööttä-tapahtumaan tekemääni Trööttää! -teosta, koska se hänen mielestään halventaa koko puhallinorkesterialaa (Salo 2002). Hyvä nimi auttaa kustanteen markkinoinnissa, mutta huumori ei aina kosketa kaikkia samoin. Olen myös huomannut nimen ja sävellykselle keskeisen rytmin tai kuvion yhdistämisen hauskaksi:



**NUOTTIESIMERKKI 1** Teemaa ei kappaleessa esitettäessä lauleta, mutta sen laulaminen on hauska metodi opettaa teema soittajille (Ikonen 2007, Äpy kävelyllä).

Kappaleeni Piippulaulu loppuun olen lisännyt muutaman tahdin laulua koko orkesterille:



**NUOTTIESIMERKKI 2** Lopussa koko orkesteri laulaa kappaleen nimen ja osan teemasta kolme kertaa (Ikonen 2011 a, Piippulaulu).

Sanojen lisääminen rytmeihin on paljon käytetty ja hyväksi koettu pedagoginen metodi myös instrumenttipedagogiikassa ja musiikin perusteiden opetuksessa. Rytmien ja melodian sanoittaminen sävellyksen nimellä on myös hauska tapa yhdistää laulua ja orkesterisoittoa. Kappaleen nimi on yleensä lyhyt, joten yhdistettynä pieneen melodiaan siitä tulee helposti muistettava ja toistettava, mikä on myös tarkoitukseni. Äpy kävelyllä ja etenkin laulua sisältävä Piippulaulu ovat hyvin samanlaisia kuin lastenlaulujen melodiat ja lähes aina orkesterin kanssa niitä harjoiteltuani olen havainnut vähintään yhden soittajista jääneen laulamaan tai hyräilemään kappaleeni melodiaa.

## 7.2 Notation tarkoituksenmukaisuus

Hyvin tehty notaatio on alkeispuhallinorkesterimusiikissa yhtä tärkeää kuin sävellyksen musiikillinen sisältö. Notaatiolla tarkoitetaan tässä tutkielmassa kaikkia nuottien lisäksi käytettäviä merkintöjä, kuten artikulaatio- ja dynamiikkamerkkejä sekä sanallisia ohjeita. Koska alkeispuhallinorkesterimusiikkini on musiikilliselta sisällöltään ja tekstuuriltaan yksinkertaista, on myös käyttämäni nuottikirjoitus hyvin perinteistä ja selkeää. Notation sisältämän informaation määrä riippuu kappaleen vaikeustasosta ja gradeluokituksesta, mikä tarkoittaa sitä, että grade 0-1-tason sävellyksissä on vähemmän merkintöjä ja informaatiota kuin vaikeamman gradeluokituksen saaneissa sävellyksissä. Tähän liittyy toisaalta lievä ristiriitaisuus: mitä taitavampi soittaja, sitä vähemmän hän tarvitsee ohjeistusta, vaikka toisaalta häneltä voi myös edellyttää annettujen ohjeiden tarkempaa toteuttamista.

Säveltäessäni ensimmäistä alkeispuhallinorkesteriteostani Appändaun (Ikonen 2000 a), oli lähtökohtani tehdä musiikkia, joka olisi soitettavissa kahden kuukauden soittokokemuksella. Sävellys koostui puhaltimien osalta neljäsosa- ja puolinuoteista;

lyömäsoittimille kirjoitin myös kokonuoitteja. Taukoina käytin ainoastaan neljäsosataukoja. Taukojen tarkoitus ei ollut jäsentää rytmiä vaan antaa informaatiota äänten pituudesta ja fraasien lopusta. Kappaleen poljento ja rytmikka on hyvin yksinkertaista, vahvalta tahdinosalta alkavaa ja seuraavalle vahvalle päättyvää:



NUOTTIESIMERKKI 3 Teeman 4 ensimmäistä tahtia (Ikonen 2000 a, Appändaun).

Iskullisella nuotilla on teoksessa kaksi eri pituutta, mutta sen sijaan että olisin lisännyt nuottiin staccato-merkin, päätin ilmaista asian neljäsosatauolla. Syy menettelyyn on käytännöllinen: kahdessa kuukaudessa ei ole yleisesti tapana opetella artikulaatiomerkkejä, joten käyttämäni tapa on helppo ymmärtää ja toteuttaa. Staccatoa ja tenutoa ilmaisevilla artikulaatiomerkeillä olisi voinut välittää saman informaation, mutta se olisi vaatinut kapellimestarilta erillisen selityksen harjoituksissa, mikä olisi vienyt harjoitusaikaa. Pidin tätä erityisen tärkeänä, koska teos tilattiin viikonlopun kestävään Ruskatrööttä -tapahtumaan, jossa kappale harjoiteltiin lyhyessä ajassa, yhden viikonlopun aikana. Tarkoitukseni oli myös tehdä kappale, jota voisi käyttää ensimmäisenä yhteissoittokappaleena esimerkiksi heti syyslukukauden alussa. Teoksen gradeluokka on 0 eli helpoin mahdollinen. Käytin johdonmukaisesti fraasien loppuissa viimeisellä tahdinosalla neljäsosataukoja, jotta fraasi päättyisi vahvalle tahdinosalle ja jotta fraasin loppuun jäisi aikaa hengittää rauhassa:



NUOTTIESIMERKKI 4 Tahdit 5-8, tauko tahdin loppussa on myös hengitysmerkki (Ikonen 2000 a, Appändaun).

Appändaunin kantaesityksen harjoitus- ja esitysprosessista vastasi kapellimestari Tiiu Tuominen ja sitä oli seuraamassa puhallinpedagogi Sirpa Berg. Molemmat pitivät taukojen käyttöä hyvänä ideana ja mainitsivat, että etenkin fraasin lopussa oleva tauko antaa selvän viestin: saa hengittää (Tuominen & Berg 2000). Sisäänhengitys on ihmiselle luontainen välttämättömyys, mutta puhallinmusiikissa kaikista mahdollisista hengistyspaikoista on perusteltua valita musiikillisesti paras, mikäli mahdollista. Appändaun on edelleen suosituimpia alkeispuhallinorkesteriteoksiani; Teoston raporttien mukaan sitä on soitettu jokaisena vuonna julkaisemisensa jälkeen. Kapellimestareille tekemässäni kyselyssä Minna Kajander vastasi: ”Olen lukkiutunut vuosien varrella tekemiisi kappaleisiin Appändaun ja Trööttää (varsinkin ensimmäinen)...”

Tietokonenotaatio-ohjelmat käyttävät vakioasetuksinaan soittimien nimeämisessä englantia. Koko sävellysurani ajan olen myös pyrkinyt levittämään teoksiani ulkomaille, joten olen käyttänyt johdonmukaisesti englanninkielisiä soitinnimiä myös silloin, kun olen lisännyt ne itse partituuriin, etenkin lyömäsoittimien kohdalla. Alkeispuhallinorkesterikappaleitteni kohdalla käytäntö on kuitenkin osoittautunut huonoksi. Alkeisteoksiani soitetaan lähes ainoastaan Suomessa ja useita kertoja olen huomannut kapellimestareiden joutuneen suomentamaan lyömäsoittimien nimet omaan partituuriinsa ja lyömäsoittajien stemmoihin. Lyömäsoitinopettajan työssä olen ollut lukuisia kertoja itse saman tilanteen edessä, ja nykyisin merkitsenkin alkeispuhallinorkesteriteoksiini lyömäsoittimien nimet partituuriin pääasiassa suomeksi. Puhaltimien kohdalla asialla ei ole niin suurta merkitystä, koska puhaltaja saa lähtökohtaisesti aina samoin nimetyt, omalle soittimelleen tarkoitetun nuotin. Lyömäsoittajan perustaitoihin kuuluu heti alusta pitäen soittaa useaa eri soitinta, mutta niitä kutsutaan soitotunnilla niiden suomalaisilla nimillä. Esimerkiksi Appändaun sisältää kolme lyömäsoitinstemmaa, joiden soitinjakauma on seuraava:

- 1) Snare drum / Tambourine (virvelirumpu / tamburiini)
- 2) Cymbal (or Triangle) & Bass Drum (lautanen tai triangeli & bassorumpu)
- 3) Orchestral Bells (kellopeleli)



stemmasta toiseen – kykyjensä niin salliessa. Tällä tavoin eri stemmoista voidaan tarvittaessa soittaa kaikkein oleellisimmat osuudet. Yhdistämisessä on tärkeintä huomioida se, että soittimen vaihtoon jää riittävästi aikaa, esimerkiksi yksi tai kaksi tahtia. Oleellista on myös se, minkä soittimien välillä vaihto tapahtuu: pieniä lyömäsoittimia on helppo kerätä lähekkäin ja niitä on helppo vaihtaa. Mikäli vaihto tapahtuu esimerkiksi patarumpujen ja ksylofonin välillä täytyy varata aikaa siihen, että soittaja siirtyy patarumpujen takaa ksylofonin luo, minkä lisäksi hän joutuu vaihtamaan kapulat. Molempien soittimien luo pitää varata myös oma nuottiteline ja mieluusti myös oma nuottilehti. Kokemattomalle soittajalle kaiken tämän hallinta on erittäin haastavaa.

Alkeisorkesterisävellyksen kokonaiskesto kannattaa olla 1–2 minuuttia, jotta kokematonkin soittaja hahmottaa ja oppii kokonaisuuden kohtuullisessa ajassa. Oppimisen lisäksi myös kuuntelukokemuksen kannalta on yleensä etua, jos sävellyksen rakenne sisältää kertautuvia osia. Sävellyksen rakenteen nuotintaminen yksiselitteisesti säästää aikaa harjoitusvaiheessa, joten käytän esimerkiksi kertausmerkkejä harkitusti ja segno- ja codamerkkejä en käytä alkeistasolla ollenkaan. Kapellimestareilta saamistani vastauksissa Marja Ikonen ja Minna Kajander mainitsivat, että keskeistä hyvälle alkeispuhallinorkesteriteokselle on riittävän lyhyt kesto. Marja Ikonen mainitsi huonona esimerkkinä teokseni Aaveen haave, joka on kestoltaan 3 minuuttia 45 sekuntia (Ikonen 2015). Teos on kestopuolesta grade 3-tasoa, mutta muutoin helppo – grade 1,5. Itse pidän teosta musiikillisesti onnistuneena, mutta kesto on ongelmallinen, sillä grade 1-2-tason teoksia soittaville se on liian pitkä, mutta grade 3-tason soittajille se on liian helppo.

### **7.3 Soittimien ja soittajien huomioiminen**

Vaikka kappaletta säveltäessäni minulla ei olisi lopullinen gradeluokitustaso tiedossa, olen pyrkinyt siihen, että kappale olisi kaikille soitinryhmille tasapuolisesti haastava, eli keskimääräiseltä vaikeustasoltaan yhtenäinen. Soittotekniset haasteet eivät ole kaikilla soittimilla samanlaisia, minkä lisäksi orkestereiden välillä ja orkestereiden yksittäisissä soittajissa on eroja. Tästä johtuen alkeispuhallinorkesteriteoksissa kannattaa välttää tarpeettomia riskejä ja ylilyönöntejä. Toisaalta, erilaisilla nuotinnusmetodeilla



voidaan antaa oletettua keskiarvoa taitavammille soittajille mahdollisuus haastaa itsensä. Alkeistasolla puhallinsoiton tekniset haasteet liittyvät pääasiassa äänen laatuun, äänialan äärirekistereihin ja dynamiikkaan. Soittimien välisiä eroja on myös erilaisten tekstuurien toteuttamisessa; tyypillisesti puupuhaltajat oppivat nopeita kuvioita nopeammin kuin pasunistit ja tuubistit. En tiedä, missä määrin tämä johtuu soittimien ominaisuuksista (huilu on teknisiltä ominaisuuksiltaan ketterämpi kuin veto-pasuuna), soitinvalintoja ohjaavista eroista (tytöt soittavat yleensä puupuhaltimia ja pojat vaskia) tai soitinpedagogiikan eroista. Tilausteoksissa pyydetään usein huomioimaan kantaesityksen soittavan orkesterin erityispiirteet. Vuonna 2002 Suomalainen konservatorio ja Huhtasuon koulu tilasivat minulta yhdistetyille orkestereilleen sävellyksen, jonka ehdotettiin olevan vaikeustasoltaan grade 1-2 väliltä. Tilauksen yhteydessä pyydettiin huomioimaan se, että huilistit olivat taitavia ja että oboisteja oli kolme, jotka kaikki eri kehitysvaiheessa. Vaskia olisi käytössä melko vähän. Huiluille toivottiin muita haasteellisempaa soitettavaa ja ”joku pieni, nopea kuvio” (Berg 2001). Tilaustyönä säveltämäni Leija muodostui lopulta valssiksi, joka koostui enimmäkseen neljäsosa- ja puolinuoteista. Huilujen haasteeksi riitti melodiaan lisätyt kaksi hieman vaativampaa, kahdeksasosanuotteja sisältävää kuviota:



NUOTTIESIMERKKI 6 Tahdit 32-36, huilun melodia (Ikonen 2002, Leija).



NUOTTIESIMERKKI 7 Tahdit 39-44, huilun melodia (Ikonen 2002, Leija).

Muutaman kahdeksasosan lisääminen tuntui minusta vähäiseltä haasteelta, mutta Bergin ja kapellimestarina toimineen Anu Pihlin mukaan huilustemma oli

kokonaisuudessaan juuri sopiva. Orkestraatio tehdään yleensä siten, että kullakin soitinryhmällä on 1-3 itsenäistä stemmaa ja vaativimmat osuudet kirjoitetaan ensimmäiseen stemmaan, joka kirjoitetaan myös lähtökohtaisesti muita korkeampaan rekisteriin. Leijan tilauksen yhteydessä toivottiin, että oboestemmoissa huomioitaisiin se, että yksi oboisteista osaa soittaa säveliä vain kvintin f1-c2 alueella, mutta kaksi muuta tarvitsevat haasteellisen, keskenään erilaisen stemman. Kolmen erillisen oboestemman kirjoittaminen olisi poikennut puhallinorkesterin standardikokoonpanosta, joten päätin kirjoittaa kaksi stemmaa ja lisätä kolmannelle soittajalle vaihtoehtoisia ääniä pikkunuotein. Oboen alarekisteri on vaikea hallita ja siksi oli erityisen tärkeää välttää kolmannen soittajan kohdalla f1-sävelen alittamista. Tästä johtuen kolmannelle oboistille kirjoitettu stemma on ajoittain melodisesti epälooginen ja sisältää tarpeettoman suuria melodisia intervaleja. Lisäksi nuottikuva oli hieman epäselvä:



NUOTTIESIMERKKI 8 Tahdit 29-36, oboen stemma (Ikonen 2002, Leija).

Jälkeenpäin olen tullut siihen tulokseen, että tarkoituksenmukaisempaa olisi ollut kirjoittaa yksi haastavampi ja yksi helpompi stemma omille viivastoilleen.

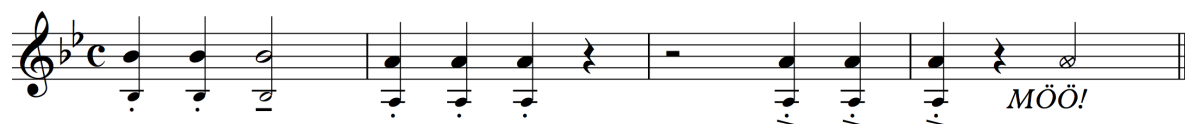
Puhaltimien rekisterien äärialueiden jatkuva käyttö on syytä välttää, sillä se on soittajalle raskasta, minkä lisäksi se on kuulijallekin puuduttavaa. Soittajien väliset erot rekistereiden laajuudessa ja hallinnassa tulevat esille viimeistään siinä vaiheessa, kun he pystyvät soittamaan vähintään grade 1-tason kappaleita. Tästä johtuen grade 0-tason kappaleissa olen käyttänyt yhtä stemmaa jokaista soitinta kohtaan, jolloin kaikki soitinryhmän sisällä soittavat unisonossa. Grade 1-tasolta lähtien etenkin puupuhaltimien soittajille on muodostunut henkilökohtaisia eroja, joten on perusteltua kirjoittaa ainakin huiluille ja klarineteille kaksi erillistä stemmaa. Yhteissoinnin kannalta on perusteltua kirjoittaa stemmat joko terssin, sekstin tai oktaavin päähän toisiinsa, minkä lisäksi ne voivat olla tarpeen mukaan myös unisonossa. Joskus melodian ambituksen ollessa laaja olen käyttänyt pikkunuotein kirjoitettua, vaihtoehtoisen

oktaavialan mahdollisuutta. Tällaista käytän tyypillisesti silloin, jos esimerkiksi huilulle kirjoitettu melodia soi yksiviivaisessa oktaavialassa tai vaskipuhaltimelle kirjoitettu melodia soi instrumentin ylärekisterissä. Normaalikokoisella nuotilla olen tarkoittanut ensisijaisesti suositteleni oktaavialaa, pikkunuotilla olen tarjonnut helpomman tai haastavamman vaihtoehdon. Huilun alarekisteri jää orkesterissa helposti kuulumattomiin, joten taitavat soittajat voivat soittaa saman melodian oktaavia ylemmää, kuten teoksessani Virtahepokatti:



NUOTTIESIMERKKI 9 Tahdit 9-12, huilun stemma (Ikonen 2013, Virtahepokatti).

Esimerkiksi Äpy kävelyllä sisältää käyrätorven soittajalle mahdollisuuden soittaa tarvittaessa itselleen helpommasta oktaavialasta:



NUOTTIESIMERKKI 10 Neljä viimeistä tahtia, käyrätorven stemma (Ikonen 2007, Äpy kävelyllä).

Äärimmäisten rekisterien käytön lisäksi myös äärimmäisen dynamiikan käyttö on haastavaa, etenkin soittoharrastuksen alkuvaiheessa. Rekisterit ja dynamiikka liittyvät myös toisiinsa: korkealta on vaikea soittaa hiljaa. Pianon tai fortin erojen tuottaminen on aluksi vaikeaa, samoin niiden ylläpitäminen, siksi alkeisorkestereiden soitto onkin yleensä tasaista mezzofortea. Käytän portaattomia crescendoja ja diminuendoja vasta grade 2-luokan sävellyksissä, koska sitä varhaisemmassa vaiheessa ne eivät toteudu soitossa erityisen hyvin.

Aloitin oman puhallinorkesteriurani tenoritorven soittajana, mistä siirryin muutamana vuoden kuluttua tuubistiksi. Vain hieman kärjistäen voi todeta, että aloittaessani 1980-luvulla perinteinen suomalainen puhallinorkesterimusiikki oli sellaista, jossa tuubistit soittivat etupotkuja, tenoritorven soittajat takapotkuja ja puupuhaltimien, ykköstrumpetin ja euphoniumin soittajat soittivat melodioita. Tällainen musiikin kirjoitustapa toisaalta saattoi yhtä aikaa vastata todellisuutta vikkelistä diskanttipuhaltimista ja vähemmän vikkelistä matalaäänisistä puhaltimista, mutta ainakin se oli omiaan pitämään sitä yllä. Monet soitintamiseen ja orkestraation liittyvät valinnat ja ratkaisut ovat musiikillisesti ymmärrettäviä. On loogista, että matalaääniset soittimet soittavat bassolinjaa, mutta mikseivät ne voisi soittaa myös välillä melodiaa? Vuonna 2006 Rantasalmella järjestetyn Ruskatrööttä-tapahtuman yhteydessä johdin keskustelutilaisuutta, jossa keskusteltiin puhallinorkesterille säveltämisestä. Keskustelun yhteydessä minulle tuntemattomaksi jäänyt puhallinpedagogi esitti toivomuksen, että ”kaikenlaisissa kappaleissa jokainen soittaja saisi edes kerran soittaa kappaleen teemaa” ja että ”jokaisesta stemmasta tunnistaisi musiikin perusteella mikä kappale on kyseessä”. Muistin omat ensikokemukseni perinteisistä puhallinorkesterimarsseista, joissa oma stemmani oli alusta loppuun pelkkää etupotkun soittamista. Asiaa pohdittuani ymmärsin, että soittimien ja soittajien tasapuolinen huomioiminen on pedagogisesti ja musiikillisesti ensiarvoisen tärkeää. On ilmiselvää, että pelkkien hahmottomien säestyskuvioiden soittaminen ei ole motivoivaa eikä myöskään mielenkiintoisen kuuloista. Ensimmäinen puhallinorkesterihittini oli 1997 säveltämäni Tanssitaivas. Kappale alkaa diskanttialueen soittimille kirjoitetulla teemalla:



NUOTTIESIMERKKI 11 Tahdit 1-5, diskanttialueen melodia (Ikonen 1998, Tanssitaivas).



vastatessaan ja mainitsi, että alkeispuhallinorkesterimusiikissa ”kaikilla tulee olla soitettavaa, ei saa olla ainakaan usean tahdin taukoja.”

Soitinnusta tehdessä on huomioitava lyömäsoittajien erityisasema. Lyömäsoittaja on lähtökohtaisesti aina oman soittimensa ainut soittaja orkesterissa, eli siinä mielessä äänenjohtajaan tai solistiin verrattavassa asemassa. Patarummut, putkikellot, vibrafoni ja rumpusetti ovat usein kaikkein pienimmille soittajille kooltaan niin suuret, että soittaminen voi olla mahdotonta. Putkikelloja soitetaan putken päähän, joka on lähes kahden metrin korkeudella. Patarumpuja soitetaan seisten tai istuen, mutta jopa patarumputuoliin kiipeäminen voi olla vaikeaa ilman apua. Lyöntilautaset ovat raskaat kannatella, joten kokonaisen kappaleen soittaminen alusta loppuun on pienillä käsillä raskasta. Tästä johtuen käytän alkeisteoksissa patarumpuja harkitusti. Maksimissaan kahta rumpua, joiden viritystä ei tarvitse muuttaa kesken kappaleen. Putkikelloja ja vibrafonia käytän vasta grade 3-tasolla, koska silloin soittajat todennäköisesti yltävät soittimeen ja sen pedaaliin. Lyöntilautaset korvaan rumpusetin lautasella kapulalla tai pehmeällä malletilla soitettuna. Soitinvalmistajat ovat onneksi ruvenneet valmistamaan hyvälaatuisia, lapsille sopivan kokoisia soittimia.

#### **7.4 Yhteissoittoon vaikuttavat tekijät**

Alkeisvaiheessa muusikon perustaidot, saati solistiset valmiudet eivät ole ehtineet kehittyä kovin pitkälle. Alkeispuhallinorkesterissa soittaminen on yhteissoittoa, joten on ymmärrettävää, että soittajilla on tarve pyrkiä mukautumaan enemmistöön ja olla osa ryhmää. Erityisesti gradeluokissa 0–1 tämä on huomioitava hyvin. Rytmä on voimakkain musiikillinen elementti, joten kaikkein helpoimmissa sävellyksissä on keskeistä rytmäinen unisono koko orkesterin kesken. Myös melodinen unisono on alkuvaiheessa tärkeää vaskipuhaltajille. Oikean venttiilisormituksen tai pasuunan vedon lisäksi huuliote ja puhallus vaikuttavat toivotun sävelkorkeuden saavutamiseen. Samalla sormituksella tai vedolla voi soittaa jo alkuvaiheessa ainakin kaksi peräkkäistä yläsävelsarjan säveltä ja etenkin käyrätorvella ja trumpettilla soitettaessa on yleistä, että väärin puhaltamalla tuottaa sävelen, joka on sekunnin -, terssin- tai kvartin verran pielessä. Orkesterisoitossa korostuu läheisyydestä kuuluvien säveltasojen merkitys, sillä

soittaja yleensä pyrkii vaistomaisesti mukautumaan niihin. Koska alkeistasolla nuotinlukutaito ei ole vielä kehittynyttä ja huuliote sekä puhallus reagoivat vaistonvaraisiin pyrkimyksiin, on tavallista, että vaskisoittaja soittaa kuulonvaraisesti, ympäristöään jäljitellen. Tästä johtuen alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisen yleinen käytäntö on kirjoittaa vain yksi stemma kullekin vaskipuhaltimelle, minkä lisäksi samaan rekisteriin kirjoitetut osuudet ovat pääsääntöisesti unisonossa. Tyypillistä on, että pasuuna, euphonium ja tuuba soittavat unisonossa tai oktaaveissa. Rytmin ja säveltasojen eriyttäminen on perusteltua vasta grade 1 -tasolta alkaen, silloinkin harkitusti.

Alkeispuhallinorkesterimusiikissa notaation ja soitintamisen lisäksi myös teoksen perusominaisuuksien (sävellaji, tahtiosoitus, poljento ja tempo) valinnoilla on merkitystä, erityisesti grade 0–2-tason sävellyksissä. Kun soiva sävellaji on b-duuri, on kaikkien transponoivien soittimien kirjoitetut sävellajit melko helposti opittavissa ja helposti soitettavassa rekisterissä. Kunkin soittimen ensimmäiset opeteltavat sävelet riippuvat soittimesta ja soitinpedagogista, mutta tyypillisesti alkeispuhallinorkesterisävellyksissä käytetään soivan b-duurin viittä ensimmäistä säveltä. Soittimesta riippuen helpoin aloitusrekisteri on b-sävelestä kvintin verran ylös tai kvartin verran alas. Säveltäessäni kappaletta, jonka gradeluokka on 0, käytän seuraavia äänialoja:





valikoituivat sen mukaan mikä oli helpointa soittajalle. Halusin, että kappaleen harmoninen keskus on b-sävel, joten matalimpana soivan tuuban oli aloitettava siitä. Paralleelikvintissä pitäytyminen edellytti tällöin, että tuuban tuli soittaa b-sävelestä ylöspäin, eli myös c ja d – toisin kuin Appändaunissa. Jouduin siis tinkimään alkuperäisestä tavoitteestani säveltää kaksi kappaletta vain samoja kolmea säveltä käyttäen. En muista saaneeni Trööttään! tuubastemmasta palautetta, mutta sitä soitetaan harvemmin kuin Appändaunia.

Olen käyttänyt harmonista kvintti-intervallia myös yhden sävelen kappaleessani Pimeällä (k)vintillä, joka on ensimmäinen osa sarjastani Muusikaalia (Ikonen J, 2001). Tarkoitukseni oli tehdä helppo, yhden sävelen kappale, johon loisin sisältöä helpoilla rytmeillä, soitinryhmien vuorottelulla ja vaihtelevan mittaisilla fraaseilla. Lopputulos on sekava ja etenkin soitinryhmien vuorottelu tahdin välein tuntuu tuottavan ongelmia orkestereille. Muita yhden sävelen kappaleita en ole säveltänyt, enkä ole varma onko niiden säveltäminen edes tarpeellista.

Grade 0 -tasolla käyttämäni äänialaperiaatteen huono puoli on se, että sen puitteissa ei voi säveltää koko orkesterille varsinaisia unisonomelodioita. Minua vaivasi pitkään myös se, että lähes kaikissa tuntemissani alkeispuhallinorkesterikappaleissa oli b-tonaaliteetti. Koska soivan b-duurin käyttö on perusteltua äänialojen puolesta, päätin pysyä sen mukaisissa etumerkinnöissä, mutta käytin harmonisena keskuksena joko g-mollia, f-miksolyydistä tai hieman äänialoja venyttäen myös es-fryygistä. Kokemukseni mukaan väliaikaisten kromaattisten merkkien käyttö ei ole ongelmallista grade 1-tasosta eteenpäin. Esimerkiksi teoksessani Aaveen haave (Ikonen 2009) on jopa suoranaista kromatiikkaa.

B-tonaaliteetin lailla alkeispuhallinorkesterimusiikin normikäytännöksi on muodostunut 4/4-tahtiosoitus ja metronimilukemien 100–120 välille sijoittuva tempo. Kaikkein helpoimmissa kappaleissa se on ymmärrettävää, koska etenkin rytmimusiikissa 4/4 on kaikkein yleisin metri ja siksi kuulokvaltaan tuttu lapsillekin. Hyvin suuri osa päivittäin kuultavasta valtavirtamusiikista on keskitempoista, eli metronimilukemaltaan 100–120. Tempon ja metrin lisäksi myös alkeispuhallinorkesterimusiikille on tyypillistä yksinkertainen ja rytmikäs poljento. Grade 1.5-luokituksen saanut

teokseni Leija on hitaahko valssi ja pyrkimykseni sitä säveltäessäni oli kaikin puolin vältellä alkeisteosten tyypillistä poljentoa. En kirjoittanut rumpusetille ollenkaan stemmaa, minkä lisäksi halusin välttää kaikkea komppaamisen tuntua ja pyrkiä lauluvuuteen ja pehmeuteen. Lyömäsoittimien tekstuuri on värittävä ja vain satunnaisesti rytmikästä, minkä lisäksi perinteiselle valssille tyypillinen kolmijakoinen rytmikka puuttuu. Teoksen kantaesitys oli kaoottinen ja useissa myöhemmin kuulemissani esityksissä kappaleeseeni on lisätty rumpusetillä soitettu valssikomppi. Kappaleessani Sisilialainen sisilisko ei myöskään ole soitettavaa rumpusetille, koska halusin kokeilla kepeää ja lennokasta ”lattaritunnelmaa”:



NUOTTIESIMERKKI 16 Sisilialainen sisilisko, tahdit 1-4 (Ikonen 2011 c, Sisilialainen sisilisko).

Teos ei ole saanut tietojeni mukaan kovin monta esitystä ja kaikissa kuulemissani esityksissä on ollut vaikeutena rytmikan epätarkkuus ja tempon hidastuminen. Leijan ja Sisilialaisen sisiliskon perusteella olen tullut siihen tulokseen, että vaikka sävellyks olisi kaikilta muilta ominaisuuksiltaan helppo, tekee riittävän yksinkertaisen poljennon tai kompin puuttuminen siitä yhteissoitollisesti vaikean.

Kokemattomille soittajille erityisen vaikeaa yhteissoitollisesti on kohotahdit, sekä iskuttomalta tahdinosalta, erityisesti kahdeksasosatauon jälkeen alkavat fraasit. Olen säveltänyt kaksi kolmeosaista sarjaa – Muusikaalia (Ikonen 2001) ja Eteenpäin! (Ikonen 2011 d) – joissa molemmissa on ideana, että jälkimmäinen osa on edellistä vaikeampi. Molemmissa sarjoissa käytin yhdessä osassa soitinryhmien välistä vuorotte- lua siten, että vuorotteleva fraasi alkoi tahdin kolmannelta iskulta ja päättyi kahden tahdin päähän ensimmäiselle iskulle. Etenkin Muusikaalia-sarjan toinen osa, Snadit stepit on osoittautunut haastavaksi keskeltä tahtia alkavien fraasien takia. Molempia sarjoja säveltäessäni tarkoitukseni oli tehdä muutoin yksinkertaisesta kappaleesta mielenkiintoinen, mutta Eteenpäin! -sarjaa kuultuani ja Muusikaalia -sarjaa

johdettuani olen tullut siihen tulokseen, että käyttämäni fraasi-idea tekee sävellyksistä epäonnistuneita. Mikäli kappale on muilta ominaisuuksiltaan grade 0–1-tasoa on fraasien oltava vahvalta tahdinosalta alkavia. Heikolta tahdinosalta alkavat fraasit voivat olla syynä myös Leija -kappaleeni epätydyttävään lopputulokseen.

Gradeluokan 0–1 sävellyksissä on mielekästä käyttää kahta tai kolmea dynaamista tasoa. Piano ja forte ovat ne tasot, joiden toteutuminen on tyydyttävällä tavalla mahdollista, piano on tosin melko vaikea sekin. Yleensä varsinkin lapsista on hauskaa saada soittaa joskus myös todella voimakkaasti. Vaikka yksittäiset soittajat pystyisivätkin jo kontrolloimaan instrumenttiaan ja sen dynamiikkaa hienojakoisemminkin, on orkesterisoiton haasteena – erityisesti alkeispuhallinorkesterissa – dynamiikan säätely tuttisoirossa. Grade 1 -luokasta alkaen on mahdollista sisällyttää sävellyksiin monijakoisemmin porrastettua dynamiikkaa, mutta äärimmäisen voimakkaita ja äärimmäisen hiljaisia tehoja ei ole mielekästä kirjoittaa alle grade 3 luokiteltuihin sävellyksiin. Dynamiikka ja moni muu orkesterisoiton ongelma on ratkaistavissa orkestraation keinoin, erityisesti alkeispuhallinorkesterimusiikissa. Sävellyksessäni Trööttää! käytän kolmea dynaamista merkkiä p-mf-f yhdistäen dynaamisen tason muutoksen myös orkestroinnin muutokseen:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Puupuhaltimet:' and the bottom staff is labeled 'Vasket:'. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation consists of eighth notes and rests. The dynamics are indicated by 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte) below the notes. The first staff has a rest in the first measure, followed by notes in the second measure (p), a rest in the third measure, notes in the fourth measure (mf), a rest in the fifth measure, and notes in the sixth measure (f). The second staff has a rest in the first measure, notes in the second measure (p), a rest in the third measure, notes in the fourth measure (mf), a rest in the fifth measure, and notes in the sixth measure (f).

NUOTTIESIMERKKI 17 Trööttää, reduktio partituurista, tahdit 17-22 (Ikonen 2000 b, Trööttää).

Sävellysvaiheessa ajattelin, että kolmetasoinen terassidynamiikka olisi toteutettavissa grade 0-tason kappaleissa, mutta jälkeinpäin harjoitusvaihe on osoittanut, että käytännössä mezzoforte on yksittäisillä soittajilla tai jopa soitinryhmillä pääsääntöisesti yhtä voimakas kuin forte. Onnekseni voimakkain taso toteutuu sen ansiosta, että se

toteutetaan koko orkesterin voimin. Vastaavanlainen terassidynamiikka toteutuu myös, jos puupuhaltimien dynamiikka on piano ja vaskien forte; päinvastoin aseteltuna idea ei toimi, sillä alkuvaiheessa hiljaakin soitettut vasket ovat puupuhaltimia voimakasäänisempiä. Poikkeus on oboe, jonka sointiväri ja äänenvoimakkuus on alkuvaiheessa läpitunkeva. Lyömäsoittimet voi jaotella samaan tapaan terassidynamiikan toteuttamiseksi. Tärkeää tällöin on huomioida sointiväri ja jaotella käytettävät lyömäsoittimet kovaäänisiin ja pehmeäänisiin. Jos kyseessä on yksittäisten iskujen soittaminen, on huomioitava että kaikki lyömäsoittimet eivät sovellu siihen yhtä hyvin. Tämä ei sovellu staccatorytmien soittoon hitaasti syttyvän ja pitkään soivan äänenlaadunsa takia – ainakaan alkeistasolla. Ravistettavat soittimet, kuten shaker ja marakassi ovat myös kokemattomalle soittajalle vaikeat hallita yksittäisten nuottien tarkkuuden osalta, minkä lisäksi niiden dynaaminen alue on rajoittunut. Marakassilla, shakerilla ja tamburiinilla soitettaessa käden liike aiheuttaa ylimääräistä ääntä, mistä johtuen yksinkertainen rytmit, kuten:



kuulostaa aloittelijan käsissä poikkeuksetta tältä:



**NUOTTIESIMERKKI 18** Yksittäisten nuottien soittamisen problematiikkaa ravistettavilla lyömäsoittimilla.

Ylimääräiset etuheleet on poistettavissa, jos rytmin soittaa ravistamisen sijaan toisella kädellä lyöden, mutta ainoastaan tamburiinin äänenvoimakkuus on riittävä puhallinorkesterissa soitettaessa.

Harrastajapuhallinorkesterille säveltämisen yksi suurimpia haasteita on kokoonpanojen suuri vaihtelevuus. Kaikissa orkestereissa ei ole kaikkia tarvittavia soittimia,

minkä lisäksi soitinten lukumäärä voi vaihdella. Pienten paikkakuntien orkestereista puuttuu hyvin usein ne puhaltimet joiden opetusta ei ole tarjolla. Oboe, fagotti, bassoklarinetti, baritonisaksofoni ja matalat vaskisoittimet ovat niitä, joiden varaan teoksen orkestraatiota ei kannata tehdä. Lyömäsoittimien peruskalusto (rumpusetti, yleisimmät pienet lyömäsoittimet ja kellopeleli) on aika usein kaikissa orkestereissa, mutta isot lyömäsoittimet (marimba, vibrafoni, patarummut, putkikellot, tam tam) eivät ole itsestäänselvyys. On myös mahdollista, että tarvittavat soittimet löytyy, mutta niille ei ole soittajia. Tästä johtuen on hyvin yleistä ja perusteltua, että puhallinorkesterimusiikki orkestroidaan siten, että esimerkiksi partituuriin kirjoitetun soolosoittimen puuttuessa sen osuus on korvattavissa jollakin toisella soittimella, jonka stemmaan osuus on kirjoitettu pikkunuotein. Gradeluokkien 0–3 on teoksissa on yleistä, että varsinaisia soolo-osuuksia on niukasti, etenkin gradeluokka-asteikon alkupäässä. Omissa sävellyksissäni käytän grade 0–1-tasolla koko orkesterin tuttia tai vuorottelua esimerkiksi puupuhaltimien ja vaskien välillä, grade 2-tasolla on mahdollista käyttää yksittäisiä sektoita itsenäisesti. Yleensä rakennan orkestraation sen mukaan, että mahdolliset puutteet kokoonpanossa eivät muodostu ongelmaksi. Lyömäsoittajien määrä vaihtelee orkestereissa paljon, joten lyömäsoitinsektion soolot kirjoitan erityisen suunnitelmallisesti. Myös puhallinorkesterin soittimien epäsuhtainen lukumäärä vaikuttaa balanssiin ja orkesterin kokonaisuuteen, mistä johtuen etenkin grade 0–1-tason sävellyksissä yksittäisten sointivärien läpikuultavuus orkestraatioissa on mielestäni toissijaista. Varman päälle tehty orkestrointi on käytännöllinen, mutta en pidä sen ominaisnoista. Käytännöllisyyden ja kaupallisuuden huomioimiseksi olen noudattanut useiden kustantajien käytäntöä ja sovitan useat grade 2–3 -tason kappaleista myös erikseen viidelle stemmalle, joiden soitinnus on vapaa. Kaikista stemmoista editoin transponoidut versiot kaikille yleisesti käytössä oleville vaihtoehdoille, eli c, b, es ja f -vireisille soittimille. Musiikillisten valintojen lisäksi orkestraatioissa on kyse myös psykologisista valinnoista. Tuttisoitto on turvallista. Soolo-osuudet voivat olla jännittäviä, mutta niissä on kyse myös luottamuksen osoituksesta solistia kohtaan. Tyypillisesti tilausteoksen yhteydessä keskustelen tilauksen tekijän kanssa orkesterin erityispiirteistä, sen heikkouksista ja vahvuuksista. Usein tilauksen minulle esittää kapellimestari, joka tuntee

soittajiensa yksilölliset ominaisuudet soittajina. Koska säveltäjänä ja oman musiikkini jälleenmyyjänä toivon teoksilleni mahdollisimman pitkää elinkaarta, suunnittelen mahdolliset soolo- tai äänenjohtajaosuudet siten, että ne palvelevat tilaajaa mahdollisimman hyvin, mutta ovat silti mahdollisimman laajan asiakaskunnan toteutettavissa.

## 7.5 Kollegoiden ajatuksia ja käyttökokemuksia

Aktiivisesti alkeispuhallinorkesterimusiikkia säveltäviä kollegoita minulla on Suomessa melko vähän. Useat alkeispuhallinorkestereita johtavat soitonopettajat ovat viime vuosina tosin säveltäneet yksittäisiä teoksia tai teoskokonaisuuksia. Alkeispuhallinorkestereita on sen sijaan paljon, joten kysyntä pedagogisesti tarkoituksenmukaisille sävellyksille on suurta. Dialogi kapellimestareiden, pedagogien ja säveltäjien kesken on keskeistä, jotta orkesteripedagogiikkaa kehitetään sekä soittamisen ja ohjelmiston näkökulmista. Hyvin onnistuneet alkeiskappaleet tai uudet ideat leviävät yleiseen käyttöön melko nopeasti. Kapellimestareille tekemäni kyselyn vastauksissa Anu Pihl ja Minna Kajander vastasivat johtavansa sävellyksiäni säännöllisesti. Kyselyyn vastanneista viidestä kapellimestarista kolme mainitsi, että käytännöllisen kirjoitustavan lisäksi myös innostava musiikillinen sisältö on alkeisteokselle tärkeää. Minna Kajander korosti vastauksessaan erityisesti sitä, että rytmien merkitys on tärkeä ja että esimerkiksi pelkistä kokonuoteista ja kokotauoista koostuvat kappaleet eivät ole mielenkiintoisia. Pedagogiseen käyttöön suunnatun musiikin säveltämisessä onkin tärkeää, että lopputulos kuulostaa itsenäiseltä teokselta, eikä etydiltä tai nuotinlukuharjoitukselta.

Vuonna 2006 sävelsin itselleni täysin uudella metodilla syntyneen teoksen Puhkutraktorin syyskäynnistys (Ikonen 2006). Teoksen kantaesityksessä Rantasalmen Ruskatrööttä -tapahtumassa oli paikalla useita kustantajien edustajia ja kaikki tulivat luokseni esityksen jälkeen, ehdottaen teoksen kustantamista. 7ikko -kustannuksen jakelemana teos levisi nopeasti useisiin orkestereihin ja saa edelleen vuosittain esityksiä. Uutta teoksessa oli sen aleatorisuus ja vapaamuotoisuus, mistä johtuen annoin sille alaotsikon: Musiikillinen draama uudelle orkesterille. Teoksessa saa käyttää mitä tahansa äänenkorkeuksia, kunhan nuotein kirjoitetuissa kohdissa soittaa rytmisesti

oikein. Teos sisältää myös improvisoitua hälyä, huudahtelua ja jaloilla tömistelyä. Alkuperäisen idean sain Esa Fagerholmin Ruskatrööttä 2000 -tapahtumaan säveltämästä ja johtamasta Vesimusiikkia -teoksesta. Vesimusiikkia oli täysin improvisoitu tuulen, veden, sateen ja myrskyn ääniä jäljittelevä äänimaisema, joka toteutettiin kapellimestarin lapulla näyttämien sanallisten vihjeiden mukaan. Vastaavia teoksia on säveltänyt Marja Ikonen, joka teoksissaan Synkkä ja Myrskyinen yö ja Merenpohjan musiikkikoulu on kehittänyt ideaa vielä draamallisempaan suuntaan lisäämällä niihin kertojan ja puhekuoro-osuuksia. Tarinallisuutta ja improvisointia sisältävät kappaleet ovat osoittautuneet lasten ja yleisön suosikeiksi, minkä lisäksi ne toteuttavat taiteen perusopetuksen uusimpien opetussuunnitelmien tavoitteita. Improvisointi ja luovuuden käyttämiseen kannustaminen ovat nykyaikaisessa instrumenttipedagogiikassa suosittuja työkaluja myös yksilöopetuksessa. Kapellimestareille tekemäni kyselyn vastauksissa Minna Kajander mainitsikin: "oppimateriaaleissa täytyisi huomioida lasten oma into säveltää ja tutustua omaan soittimeensa." Hän mainitsee myös: "alkeisorkesterissa – – nuottikirjoitus on vapaampaa sekä sallii soittajien oman keksimisen. On toisaalta sääli, että junioripuhallinorkesterimateriaalissa tätä piirrettä enää harvoin näkee."

Työssäni orkesterien lyömäsoittajana olen huomannut, että usein pitkät tauot ovat teoksen vaikein osa. Gradeluokkien 0-1 sävellyksissä pyrin siihen, että stemmoissa olisi enintään yhden tahdin mittaisia taukoja, sillä tauon pituuden hahmottaminen on vasta-alkajille usein vaikeaa. Liialliset tauot voivat vaikeuttaa teoksen soitettavuutta erittäin paljon. Vuonna 2011–2012 sävelsin Varkauden Hankihönläys -tapahtumalle nimikkoteoksen, jossa kaikki tapahtuman neljä orkesteria soittivat yhtä aikaa, eri puolille konserttisalia sijoiteltuna. Hankihönläys -sävellykseni (Ikonen 2011 b) tavoite oli saattaa neljä orkesteria saman teoksen kautta yhdenvertaiseen asemaan, vaikka tapahtuman orkesterit olivat jaoteltu osaamistason mukaan A,B,C ja D -orkestereiksi. Helppimpien stemmojen soittajat ja lyömäsoittajat sijoitettiin konserttilavalle, muut soittajat orkestereittain ympäri salia. Kappale oli vapaatonaalinen ja sisälsi improvisaatiota sekä aleatorisuutta. Vaikeimpien stemmojen osalta teos on vähintään grade 3-taso. Helppimmat stemmat ovat tasoltaan grade 0, ainakin siinä mielessä, että

ne koostuvat pääosin kokonuoteista ja puolinuoteista. Helpoimpien stemmojen osalta erittäin haastavaksi osoittautui pitkät tauot ja pitkistä nuoteista koostuneet sointikentät, joihin kokemattomien soittajien oli vaikea sijoittaa itsensä. Teoksen kantaesitys toteutettiin lopulta neljän kapellimestarin voimin onnistuneesti, mutta muokkasinkin siitä version, joka on toteutettavissa tavanomaisena konserttiversiona yhden kapellimestarin johtamana. Teoksen lopussa on äänimaisema, joka on tarkoitus toteuttaa mahdollisimman monella triangelilla. Triangeleja on tarkoitus jakaa mahdollisimman monelle soittajalle, sekä yleisölle. Olen myös kuullut, että triangelien puuttuessa äänimaisema on toteutettu - mobiililaitteiden aikakauteen sopivasti -matkapuhelimeen ladatuilla triangeliapplikaatiolla. Hankihönlkäys on saanut useamman esityksen Yhdysvalloissa, mutta Suomessa sitä on esitetty vain kahdesti, johtuen luullakseni sen kummallisuudesta.

Ajatus siitä, että eri-ikäiset ja eri taitotasoilla olevat muusikot voivat musisoida yhdessä on saanut paljon kannatusta. Taina Räsänen toivoi kyselyni avoimessa osuudessa, että sävellettäisiin ”materiaalia joissa on easy-versiot, jotta aloittelijat ja hieman pidemmällä olevat soittajat voivat musisoida yhdessä”. Kaksi menestyneintä teostani *Baila!* (Ikonen 2009) ja *Suomi 100 - Alkusoittofanfaari* (Ikonen 2016) ovat musiikillisesti hyvin erilaisia, mutta niitä yhdistää kaksi keskeistä tekijää. Molemmat ovat saaneet suuren suosion niistä tehtyjen musiikkivideoitten ansiosta; molemmissa videoissa on suuressa roolissa eri ikäisten ihmisten yhdessä tekeminen. *Baila!* on todennäköisesti myös maailman ensimmäinen puhallinorkesterisävellykseen tehty musiikkivideo. Molemmat teokset ovat grade 3-tasoa, mutta olen lisännyt niihin kaikille soittimille grade 1-tason stemmat, mikä osoittautui varsinkin *Suomi 100 - Alkusoittofanfaarin* kohdalla erittäin suosituksi ratkaisuksi. Molemmat teokset ovat ohjelmistossa vuoden 2018 Hamina Tattoo -sotilasmusiikkitapahtuman yhteydessä lapsille järjestettävässä kansainvälisessä Junior Tattoo-kuviomarssitapahtumassa - *Baila!* on kaikkien orkestereiden yhteisnumero. *Baila!* on alun perin rytmikäs popbiisi lattarisävyillä, minkä puolesta se sopii hyvin nuorekkaan puhallinorkesterin marssinumeroksi. *Baila!*n helppoja stemmoja tehdessä tuli ottaa huomioon myös se, että niiden pitäisi olla vaivattomat oppia ulkoa. Tästä syystä niiden tuli olla riittävän melodisia ja



rytmisiä, mutta yksinkertaisia. Harjoituskausi on toistaiseksi kesken, joten käyttökokemuksia helppojen stemmojen tarkoituksenmukaisuudesta on vähän, mutta ne ovat lupaavia. Kuusivuotias poikani oppi stemmansa kohtuullisessa ajassa ulkoa.

Syksyllä 2017 sävelsin kapellimestari, professori Melanie Brooks'n tilauksesta teoksen *Shipmans' Song* soolofagotille ja puhallinorkesterille (Ikonen 2017). Teos on tehty siten, että soolo-osuus on grade 3-tasoa ja säestys grade 1-2. Teos levytettiin Arizonan osavaltion yliopistossa osana Brooks'n väitöskirjaprojektia, minkä lisäksi sitä on esitetty Suomessa useita kertoja. Teoksen asetelma, jossa alkeisorkesterin soittajat voisivat säestää pidemmällä olevaa soittajaa on päinvastainen kuin yleensä. Kantaesityksessä soitti Rantasalmen puhallinorkesterin kokoonpano, Aikuisten puhallinorkesteri, jonka soittajat ovat muutaman vuoden soittaneita aikuisia, eli kenties hieman alkuperäistä suunnitelmaani taitavampia. Vaikka teos on rytmisesti helppo, on sen vaikeudet – jälleen kerran – taukojen määrässä ja fraasien epäsymmetrisyydessä. Olen itse johtanut teoksen myös Mikkelin musiikkiopiston Winds orkesterin soittaessa. Molempien orkestereiden kohdalla huomasin, että säestys on vaikeampi kuin sen grade-luokka 1,5 antaa ymmärtää.

Olen saanut yleisesti hyvää palautetta siitä, että tekemäni nuottimateriaali on hyvin editoitua ja toimitettua. Kapellimestarin työssä sekava ja liian vähän informaatiota sisältävä nuottimateriaali on ärsyttävää, sillä teoksen valmisteluajasta suuri osa kuluu siihen, että kapellimestari selittää soittajille asioita, jotka pitäisi olla merkitty nuottiin. Kyselyvastauksissa kaikki mainitsivat, että materiaalin pitää olla selkeää. Anu Pihl mainitsi erikseen, että

Tärkeä asia on myös selkeä ja hyvin editoitu nuottikuva. Kappaleen harjoittaminen voi olla todella hankalaa, jos nuoteista puuttuu esimerkiksi harjoitusnumerot. Mitä nuoremmista soittajista on kysymys, sitä tärkeämpää on nuottikuvan selkeys, koska nuottien hahmottaminen on muutenkin haastavaa. (Pihl 2015).

Harjoitusnumerot ovat keskeistä kapellimestarin ja soittajien välisen kommunikaation kannalta, mistä syystä merkitsen ne sävellyksiini huolella. Kaikkien

kapellimestareiden vastauksissa mainittiin, että alkeispuhallinorkesterisävellyksissä puupuhaltimien stemmat ovat usein kappaleen kokonaisuuteen tai gradeluokkaan verrattuna vaikeita tai liian korkealle kirjoitettuja. Taina Räsänen mainitsi erikseen, että on hyvä, jos teoksessa on vaihtoehtoisia stemmoja tai nuotteja eri tasoisille soittajille.

Tein vuonna 2015 kyselyn alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisestä muutamalle säveltäjäkollegalleni. Kyselyyn vastasivat Timo Forsström, Jukka Viitasaari ja Marja Ikonen. Kaikki korostivat vastauksissaan sitä, että eivät pidä gradeluokitusta merkittävänä omassa sävellystyössään. Oleellisempaa heille on tuntea se kyseinen orkesteri, jolle teos on ensisijaisesti tarkoitettu. Marja Ikonen kuvaili itse käyttämäänsä, melko väljää kriteeristöä grade 0-1-tason sävellyksille:

Helppoja ovat 0 ja 1 gradet. Mielestäni 0 graden kappale on 1-3 sävelellä tehty ja rytmikka hyvin yksinkertainen (kokonuotti, puolinuotti, neljäsosa, kahdeksasosa). Ei tosi pitkiä ääniä, ei vaikeita taukoja, ei koholähtöjä jne. Kokonuotinkin käyttöä voisi välttää...

0,5 graden kappale "noin puoli vuotta soittaneille" voi pitää sisällään hyvinkin jo 5-6 sävelen ambituksen ja esim. pisteellisiä puolinuotteja, jos ei ihan vielä pisteellistä neljäsosaa.

1 graden kappale liikkuu jo oktaavin alueella ja siinä voi olla koholähtöjä, pisteellisiä neljäsosia, ehkä jopa kuudestoistaosia jne. Tähän se helppous päättyykin. (Ikonen 2015).

Metodeistaan hän mainitsi:

Joskus teen itselleni tiukat raamit, joiden avulla on itse asiassa tosi helppo säveltää / sovittaa. Esim. siten, että jokaisella soittimella on vain 3 säveltä käytettävissään. Piste. Olen muuten tehnyt tuollaisia kappaleita useampia ja valinnut soittimen ns. helpoimmat sävelet. Koska ne on eri soittimissa eri säveliä, saa helposti kaikki oktaavin äänet käyttöön ja pystyy luomaan ihan normaalia rikasta

harmoniaa, vaikka jokainen soittaja soittaa vain 3 eri säveltä. Bassolinjan kanssa on yleensä suurimmat ongelmat. Sinne tekisi mieli laittaa enemmän säveliä. (Ikonen 2015).

Jukka Viitasaarella on laaja näkemys koko puhallinorkesterimusiikkialasta, sillä hän on toiminut soittajana ja kapellimestarina, minkä lisäksi hän vastaa 7ikko-kustannus Oy:n toiminnasta:

Pyrin kuulemaan järjen ääntä ja ottamaan oppia 40-vuotisesta soittokuntakokemuksestani.

Lisäksi olen instrumentalistina harrastajatasoa, joten minulla on hyvä käsitys vallitsevasta todellisuudesta. (Viitasaari 2015).

Timo Forsström esitti erittäin osuvia ja radikaaleja ajatuksia puhallinorkesteritoiminnasta:

Jaottelu on soittajien (nuorten ja opiskelijoiden) kehityksen määrittelyn kannalta varmasti oppilaitosten näkökulmasta tärkeää, että pystytään sijoittamaan oppilaat tasoiseensa ryhmään ja on selkeä jatkumo yksilön kehityksensä myötä. En tarkemmin tiedä miten homma toimii koska en ole juurikaan orkesterien arjessa mukana. Mutta soittamisessa pitäisi olla muitakin arvoja kuin luokittelu, kehittyminen ja tutkinnot. Sosiaalinen kanssakäyminen esimerkiksi. Monelle kilpaurheilun harrastajalle jää jäljelle jonkinlainen kipinä kuntourheiluun vaikka aktiivitreenaus jo nuorena loppuu, mutta aivan liian yleistä on mielestäni se että kun ei ammattimuusikon ura ole enää vakava vaihtoehto jätetään koko soittoharrastus ja torvi jää komeroon. Miksi on näin? Väitän että se johtuu juuri siitä että soittimen kanssa ei ole opittu tekemään mitään muuta kuin harjoittelemaan. Tunnilla opettaja selittää miten pitäisi tehdä ja orkesteriharjoituksissa kapellimestari heiluttaa käsiä ja selittää. Milloin pidetään yhdessä hauskaa? Tiukan systeemin rinnalla olisi myös tärkeää olla jatkuvasti vaihtoehtoista orkesteritoimintaa jossa eri tasoryhmät sekoittuisivat mukavan musisoinnin merkeissä. Kaustislainen Näppäri-musisointi on tästä loistava esimerkki.

Minun näkökulmasta se että orkesterit joskus tilaavat uusia kappaleita on hienoa. Se että liian monen alkeisorkesterin vetäjä on ohjelmiston suhteen riippuvainen muista tekijöistä on orkesterien kannalta huono asia. Vetäjän pitäisi pystyä muokkaamaan kappaleet omalle orkesterille sopiviksi. Toimintakulttuurissa (puhallin) orkesterien piirissä on hienoa myös se että mahdollisimman aikaisin pyritään saamaan soittimen opiskelijat mukaan yhteissoittoon.

Se että eritasoiset soittajat pysyvät liikaa omissa A,B,C ja D lokeroissaan on huono asia. Kuten jo mainitsin, tilaisuuksia joissa soitetaan mukana parempien kanssa tulisi olla paljon enemmän. Kuulemalla oppii. Alkeisorkesterien toimintakulttuuri on mielestäni liikaa johtaja/ kapellimestari vetoista. Totutellaan kuuntelun kustannuksella alusta alkaen tuijottamaan edessä heiluvia käsiä vaikka kappaleet ovat yleensä selkeitä ja tempoiltaan muuttumattomia. Kaverin kuunteleminen saisi asiat toimimaan paremmin. Käsien heiluttelun lisäksi kapellimestarit (jopa myös ammattiorkesterissa) pyrkivät puhumalla selittämään mitä minkäkinlaisella kädenliikkeellä tarkoittavat!! Tämä lisää sitä harhaa että kuuloaisti on soitossa turha. Mielestäni tällainen kommunikaatioväline on alkeisorkesterien harjoittamisessa ja yhteissoitossa yliarvostettu. Se että soittaa malliksi johtaa nopeammin ja paremmin lopputulokseen. (Forsström 2015).

Viitasaari ja Forsström ovat harjoittaneet kustannustoimintaa 1990-luvulta lähtien ja he ovat pitkäaikaisimpia yhteistyökumppaneitani ja kollegoitani. Marja Ikonen on puolisoni ja läheisin kollegani.

## 8 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Tässä tutkielmassa olen analysoinut alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämistä käyttäen tutkimusaineistona omia teoksiani. Olen analysoinut teosteni musiikillisia parametrejä, sekä muita pedagogiseen tarkoituksenmukaisuuteen vaikuttavia ominaisuuksia. Analysoidut parametrit ja ominaisuudet ovat alkeispuhallinorkesterimusiikille yleisesti tyypillisiä ja varsinkin ensimmäiset tekemäni alkeispuhallinorkesterisävellykset Appändaun (Ikonen 2000 a), Tröttää (Ikonen 2000 b) ja Frisbeat (Ikonen 2000 b) noudattavat tekotavaltaan aikansa yleisiä, joskin tuolloin vielä vähäisiä, normeja. Myöhäisemmistä teoksistani esimerkiksi Puhkutraktorin syyskäynnistys (Ikonen 2006), Aaveen Haave (Ikonen 2009 a) ja Hankihönkäys (Ikonen 2011 b) ovat musiikilliselta sisällöltään persoonallisempia, minkä johdosta myös niiden rakenne, orkestratio, tekstuuri ja harmonia ovat alkeispuhallinorkesterimusiikin valtavirtaan verrattuna poikkeuksellisia. Ne ovat kuitenkin analysoitavissa samoilla tutkimuskysymyksillä ja samojen ominaisuuksien osalta kuin muutkin teokset. Tutkimustani voidaan pitää re-  
liaabelina, koska tutkimusaineisto on altistettu empiirisille kokeille lukuisissa orkesteriharjoituksissa ja esiintymisissä, minkä lisäksi sitä ovat kommentoineet useat alan ammattilaiset ja harrastajat. Aineistoon kohdistetut tutkimuskysymykset voidaan kohdistaa myös mihin tahansa muuhun vastaavaan aineistokokonaisuuteen, joten tutkimus ja mittaustulokset ovat siis helposti toistettavissa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 231). Vaikka olen tutkijana pyrkinyt objektiivisuuteen, on reflektiivinen ja laadullinen tutkimus luonteeltaan aina tekijästään riippuvainen (Tuomi & Sarajärvi 2009, 21). Koska ei ole täyttä varmuutta siitä, olisiko toinen tutkija päätenyt samalla aineistolla ja metodilla täysin samoihin tuloksiin, ei käyttämäni tutkimusmenetelmä ole täysin validi (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 231). Käyttämäni tutkimusaineisto on kuitenkin laaja ja olen saanut siitä paljon käyttäjäkokemuksia pitkällä aikavälillä, mistä johtuen uskon tutkielmani olevan riittävän validi ja vastaavan todellisuutta hyvin.

Jaoin analysoitavat ominaisuudet neljään pääluokkaan, jotta analyysi kattaisi säveltäjän valinnat (notaatio ja teoksen musiikillisten parametrien käsittely), esittäjien

yksilösuoritukset (yksittäiset soittajat ja soittimet), yhteismusisoinnin (orkesterin kokonaisuutena), sekä vastaanottajat (yleisö ja kustantajat). Mielestäni tämä kattaa yksittäisen teoksen tai suuremman teoskokonaisuuden osatekijät hyvin. Pääluokat jaoin kahteen alaluokkaan, jotta analyysi olisi riittävän tarkka. Koska samat pää- ja alaluokat oli analysoitavissa jokaisen teoksen kohdalla, oli mahdollista saada kuhunkin niistä useampia esimerkkejä. Soittajien ja kapellimestareiden väliset erot ja ennen kaikkea tutkijan tulkinta esityksen onnistumisesta voisivat vaikuttaa siihen, missä määrin kapaleitten tai niiden ominaisuuksien pedagoginen tarkoituksenmukaisuus on toteutunut. Tutkimusaineistona käytetyt sävellykset on sävelletty kahdenkymmenen vuoden aikana, minkä ansiosta olen voinut myöhäisemmissä teoksissa voinut huomioida aiemmin säveltämieni teosten puutteet ja epätarkoituksenmukaiset ratkaisut. Osa tuloksista on riippuvaisia esimerkiksi teosten esittäjien ja vastaanottajien musiikillisista makutottumuksista, mutta pitkällä aikavälillä toistetut ratkaisut ovat osoittaneet sen, että pedagogisesti tarkoituksenmukaiset ratkaisut ovat olleet niitä kaikkein suosituimpia. Arvioidessani yksittäisten teosten elinkaaria tai vertaillen usean suosituksi muodostuneen teoksen ominaisuuksia, olen huomannut niitä yhdistävien ominaisuuksien olevan niitä, jotka olen havainnut tässä tutkielmassa myös kaikkein keskeisimmiksi teoksen pedagogisen tarkoituksenmukaisuuden kannalta.

Suomalaisten puhallinorkesterien toimintamalli on yhdistelmä järjestelmällisyyttä ja joustavuutta. Joustavuus on syntynyt etenkin rajallisista resursseista ja puhallinorkesterien kokoonpanojen vaihtelevuudesta, mistä johtuen myös puhallinmusiikkia sävelletessä on pyritty joustavuuteen ja riskien minimointiin soitinnuksessa, orkestraatiossa ja musiikillisessa ilmaisussa. Mikäli puhallinorkesterisävellyksen halutaan palvelevan käyttäjäkuntaansa mahdollisimman laajasti, on sen oltava esitettävissä partituurin maksimikokoonpanoa pienemällä tai suuremmalla soittajistolla, minkä lisäksi se ei saa olla musiikillisesti liian radikaali. Tosin, vaikka erityisesti alkeispuhallinorkesterimusiikin on oltava soitinnukseltaan joustavaa, voi se olla tyyllisesti ja ilmaisullisesti joskus olla hyvinkin radikaalia, sillä lapsille kaikenlainen hassuttelu, kokeilut ja temput ovat luonteva osa soittimeen tutustumista.

Suomalaisen alkeispuhallinorkesterimusiikin kolme ensimmäistä vuosikymmentä ovat luoneet hyvän pohjan alkeispuhallinorkesteritoiminnalle ja sen kehittämiseksi. Suomessa on paljon harrastajamuusikoita ja puhallinorkestereita, jotka ovat toiminnan järjestäjien, järjestöjen, tapahtumien ja tiedottamisen ansiosta osallisina kokonaan laajuisessa yhteisössä. Pedagogit, kapellimestarit, säveltäjät ja muut toimijat ovat keskusteluyhteydessä, minkä ansiosta tieto orkesterien musiikillisista tarpeista välittyy säveltäjille ja vastavuoroisesti hyvät uutuudet leviävät säveltäjiltä soittajille. Verkostoituneisuus onkin keskeinen tekijä suomalaisten puhallinorkesterien toimintamallia. Kapellimestareiden, kustantajien ja säveltäjien näkemykset gradeluokituksista ovat yhtenevät, vaikka maassamme ei ole olemassa täysin yhtenäistä gradeluokitusjärjestelmää. Keskustelua sellaisen luomiseksi on käyty, mutta se ei ole toistaiseksi johtanut toimenpiteisiin. Sävellysten keskimääräiseen vaikeustasoon perustuva gradeluokitus on käytännöllinen, mutta se ohjaa sävellystyötä siihen, että kappaleen kaikki stemmat tulisi olla samaa vaikeustasoa. Puhallinorkestereiden käyttämät tasoryhmäjakoon perustuvat kokoonpanot tarvitsevat jatkossakin kullekin tasolle suunnattua musiikkia, mutta viime vuosien aikana olen huomannut lisääntyvän tarpeen sellaiselle musiikille, jota voisi soittaa eri kehitysvaiheessa olevat soittajat yhdessä. Uusi konsepti voisi siis olla saman tyylinen kuin esimerkiksi Norsk Noteservicen kustanteissa olevat helpot "Super Partit", mutta laajemmassa mittakaavassa. Eri vaikeustasoa olevien stemmojen rohkeampi käyttäminen mahdollistaisi nykyistä monipuolisemman ilmaisuuden ja laajentaisi yhteissoittomahdollisuuksia soittajien ja kokoonpanojen välillä. Vuosina 2016 ja 2018 sotilasmusiikkitapahtuma Hamina Tatoon yhteydessä järjestetyssä Junior Tattoo -tapahtumassa on saatu hyviä kokemuksia eri ikäisille ja taitotasolla oleville suunnatusta yhteismusisoinnista ja sitä varten tehdystä musiikista. Omista teoksistani *Baila!* ja *Suomi 100 - Alkusoittofanfaari* ovat onnistuneet tässä hyvin ja saamani palautteen perusteella samalla idealla tehdyille kappaleille olisi kysyntää tulevaisuudessa enemmänkin. Yhteismusisointi on konkreettinen yhteisöllisyyttä ja verkostoitumista lisäävä keino.

Erityisesti nykysäveltäjiä moititaan joskus siitä, että heidän musiikkinsa on liian vaikeaa esittää tai että he eivät huomioi instrumenttien hallinnan haasteita ja

muusikoita tarpeeksi. Alkeispuhallinorkesterimusiikin säveltämisessä näiden huomiointi on ensisijaista, minkä alkeispuhallinorkesterimusiikkia kirjoittavat säveltäjät ovat mielestäni sisäistäneet pääasiassa hyvin. Alkeisorkesterien soittajien tavoin myös ammattimuusikot kohtaavat samoja, hyvin perustason haasteita työssään: rytmisen tarkkuuden ja oikean dynamiikan saavuttaminen ovat osa muusikkoutta osaamisesta riippumatta. Toisaalta, senttien tarkkuudella saavutettu oikea vire, vibraton laajuus tai hetkeen sopiva äänenväri ovat alkeissoittajille kohtuuttomia vaatimuksia. Sen lisäksi, että alkeispuhallinorkestereiden määrä on kasvanut alkuvuosista, on niiden valmiudet soittaa entistä haasteellisempia sävellyksiä jo varhaisessa lisääntyneet. Mielestäni syynä tähän on pedagogiikan ja alkeispuhallinorkesterimusiikin kehittyminen. Tarkoituksenmukaisesti ja osaavasti tehdyt sävellykset edesauttavat soittotaidon kehittymistä. Tarkoituksenmukaisuus on mielestäni kaikkeen säveltämiseen liittyvä käsite. Sävellyksellä on merkitystä tekijälle, ja esittäjille ja vastaanottajille. Se, mikä voi tuntua säveltäjälle hänen työnsä kannalta tarkoituksenmukaiselta, ei ole välttämättä sitä esittäjälle, minkä lisäksi se voi olla kuulijalle täysin yhdentekevää. Etenkin säveltäjän valitsema sävellysmetodi on usein hänelle oleellinen osa työtä; kuulijalle on periaatteessa yhdentekevää miten sävellys on tehty, jos lopputulos on hänen kannaltaan mielenkiintoinen. Toisaalta, mikäli säveltäjä tuotteistaa sävellysmetodinsa osaksi teosta markkinoivaa tarinaa, on metodin merkitys julkisempi.

Gradeluokitusjärjestelmän kehittämisen lisäksi pidän tärkeänä – kenties jopa sitä tärkeämpänä – kehittää ja uudistaa suomalaista puhallinorkesterimusiikkia sisällöllisesti. Uusia puhallinmusiikin säveltäjiä ilmaantuu melko harvoin ja mielenkiintoisia, uudella tavalla kirjoitettuja teoksia vielä harvemmin. Suomalaiset uutuudet tulevat siis hyvin pieneltä tekijäjoukolta. Omassa säveltäjän työssäni koen alkeispuhallinorkesterimateriaalin tekemiseen liittyvät melko tarkatkin rajoitukset luovuutta ruokkivina haasteina. Tulevaisuudessa tärkein haaste onkin pystyä uusiutumaan käytössä olevien keinovarojen rajoissa. Tarkoituksenmukainen soitintaminen ja instrumenttien rekisterien oikea käyttö ovat jatkossakin oleellinen osa alkeispuhallinorkesterille säveltämistä, mutta harmonian, tekstuurin ja sävellysten perusidean kohdalla on mielestäni vielä hyödyntämättömiä mahdollisuuksia. Etenkin lasten ja nuorten kohdalla



on tärkeää, että heidän soittamansa musiikki on heille osin tuttua, mistä johtuen heille suunnattu puhallinmusiikki on usein energistä rytmimusiikkia. Tässä sinänsä hyvässä asiassa on se huono puoli, että suurin osa lapsille ja nuorille suunnatusta puhallinorkesterimusiikista on kaavamaisista ja banaaleista. Sävellystyöni tavoitteena ja haasteena tulevaisuudessa onkin musiikillisten ilmaisukeinojeni monipuolistaminen ja rikastaminen tarkoituksenmukaisuuden rajoissa.

Suomalainen alkeispuhallinorkesterimusiikki syntyi 1990-luvulla täyttämään silloista tarvetta. Vuonna 2018 tarpeet ovat lisääntyneet, joten säveltäjien pitää vastata niihin sävellyksillään. Sen lisäksi, että puhallinorkestereiden ohjelmiston pitää kehittyä vastaamaan ajan ja toimintakulttuurin vaatimuksia, on myös tärkeää lisätä puhallinorkestereiden toimintaan, pedagogiikkaan ja ohjelmistoon liittyvää tutkimusta. Suomalainen sotilasmusiikki on näillä näkymin saamassa Raine Ampujan ja Jussi Aukian hankkeen myötä ensimmäisen laajan kokonaiskuvan historiastaan. Kansallista kokonaiskuvaa siviiliorkestereiden toiminnasta ei ole yksittäisiä lehtiartikkeleita (ks. esim. Viitasaari 2018; Laitinen 2003) lukuunottamatta vielä julkaistu. Puhallinkapellimestareiden koulutus on eri tahojen järjestämien kurssien ja Sibelius-Akatemian kapellimestarikoulutuksen myötä yleistynyt ja helposti saatavilla. Omien kokemusteni perusteella koulutus keskittyy pääasiassa orkesterinjohtotekniikkaan, minkä lisäksi harjoitustekniikan ja ohjelmistoanalyysin osalta ei alkeispuhallinorkesterimusiikin ja sen johtamisen erityiskysymyksiin paneuduta lainkaan. Käytännössä alkeisorkesterinjohtaminen opitaan ammatin myötä. Suomalainen kapellimestarikoulutus tarvitsee mielestäni alkeisorkesterien johtamiseen suunnatun pedagogisen kokonaisuuden, minkä aikaansaamiseksi tarvitaan siihen suuntautunutta tutkimusta. Alkeispuhallinorkesterinjohtamisen osalta tämä tulisi olla toimintakulttuurin, pedagogiikan erityiskysymyksien ja ohjelmiston kokonaistutkimus. Tämän tekemäni tutkielman jatkona ja laajenuksena voisi toimia vielä laajemmalla käyttäjämäärällä tehty tutkimus, jossa yhden tai muutaman sävellyksen harjoitus- ja esitysprosessi dokumentoitaisiin äänittein ja haastatteluin. Tutkimuksella voitaisiin selvittää, onko alkeispuhallinorkestereiden valmiuksissa ja kapellimestareiden pedagogiikassa sellaisia eroja, jotka on mitattavissa esimerkiksi syyslukukauden mittaisen seurantajakson aikana. Tutkimuksen

tarkoitus olisi tarkentaa tämän tutkimuksen tuloksia ja niiden paikkansapitävyyttä. Toinen mahdollisuus tarkentaa tätä tutkielmaa olisi yhdistää soitinpedagogien näkemyksiä ja kokemuksia siitä, mitä kullakin puhallinorkesterin instrumentilla on tarkoituksenmukaista ja mahdollista tehdä eri taitotasoilla. Soitinpedagogien asiantunteumuksen avulla voisi olla mahdollista laajentaa alkeispuhallinorkesterisävellysten musiikillista sisältöä gradeluokkien sisällä, minkä lisäksi orkesterisoitto voitaisiin saada entistä syvemmin osaksi instrumenttiopetusta. Gradeluokitus on lähtökohtaisesti teoksen keskimääräistä vaikeustasoa ilmaiseva, mutta uskoisin, että sen perusidea on vielä mahdollista muokata ja laajentaa, jolloin instrumenttikohtaiset mahdollisuudet ja haasteet tulisi huomioida paremmin sävellystyössä.

Puhallinorkestereiden toimintaympäristö ja tarkoitus on aina ollut vahvasti kytköksissä ympäröivään yhteiskuntaan, mistä johtuen puhallinorkesteritoiminnan tavoitteet ovat moninaiset. Musiikkikasvatukselliset, sosiaaliset ja muut toiminnalliset tavoitteet on pyritty yhdistämään musiikillisiin tavoitteisiin. Mielestäni olisi hedelmällistä ja mielenkiintoista tehdä Budianskyn ja Foleyn tapaan laaja suomalainen tutkimus, jossa kartoitettaisiin kapellimestareiden ohjelmistovalintojen perusteita sekä heidän arvostamiaan sävellyksiä ja säveltäjiä. Lisäksi tutkittaisiin orkesterien toimintamalleja, toimintaympäristöjä ja toimintatapojen perusteita. Tutkimuksen tarkoitus olisi selvittää niitä musiikkikasvatusfilosofisia perusteita, jotka ohjaavat suomalaisten puhallinorkestereiden toimintaa. Tämän avulla voitaisiin luoda kokonaiskuva, jonka perusteella suomalaista puhallinorkesteritoimintaa voitaisiin kehittää kohti kokonaisuutta, jossa säveltäjät, kustantajat, soittajat, kapellimestarit, pedagogit, yleisö ja kaikki toimintaympäristöjen tahot toimisivat tehokkaasti ja tarkoituksenmukaisesti yhdessä.

## LÄHTEET

- Ampuja, R & Aukia, J. (2017). *Torvisoittokuntien vuosisata Suomessa*. Internetartikkeli. Viitattu 15.12.2017  
<https://sotilasmusiikki.wordpress.com/author/aukijussi/>
- Bandworld, 2018. Gradeluokitusten koonti, American Band College Music Grading Chart. Lainattu 15.3.2017  
<https://www.bandworld.org/pdfs/GradingChart.pdf>.
- Battisti, F. (2002). *The Winds of Change*. Galesville: Meredith Music.
- Budiansky, S. (2005 a). The Kids Play Great. But That Music... Kolumni *The Washington Post* -lehdessä. Tulostettu 10.10.2016  
[http://www.budiansky.com/MUSIC\\_files/kidsplaygreat.pdf](http://www.budiansky.com/MUSIC_files/kidsplaygreat.pdf)
- Budiansky, S. (2005 b). A follow-up: Why there's so much bad music in the school curriculum – and what we can do about it. Internetartikkeli. Tulostettu 10.10.2016  
[http://www.budiansky.com/MUSIC\\_files/follow.pdf](http://www.budiansky.com/MUSIC_files/follow.pdf)
- Budiansky, S & Foley, T. (2005). The quality of repertoire in school music programs: literature review, analysis, and discussion. Internetartikkeli. Tulostettu 10.10.2016  
[http://www.budiansky.com/MUSIC\\_files/repertoire.pdf](http://www.budiansky.com/MUSIC_files/repertoire.pdf)
- Budiansky, S. (2009). The Repertoire is the Curriculum. Puhe WASBE -konferenssissa. Tulostettu 10.10.2016  
[http://www.budiansky.com/MUSIC\\_files/budiansky%20wasbe%20journal%202009.pdf](http://www.budiansky.com/MUSIC_files/budiansky%20wasbe%20journal%202009.pdf)
- Dahlström, F. (1982). Sibelius-Akatemia. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- Feldman, E & Contzius, A. (2011). *Instrumental Music Education*. New York: Routledge, 77-155.
- Forsström, T. (2015). Sähköpostikysely. Email [timo.forsstrom@kolumbus.fi](mailto:timo.forsstrom@kolumbus.fi) 23.2.2015. Tulostettu 25.2.2015.
- Gordon, D. (2015). Sähköpostikysely. Email [gordondj@plattsburgh.edu](mailto:gordondj@plattsburgh.edu) 23.2.2015. Tulostettu 25.2.2015.
- Hal Leonard, 2018. Gradeluokitus. Lainattu 15.3.2017. Saatavilla verkossa os.  
<https://www.halleonard.com/bandSeriesGuide.jsp>

- Hirsjärvi, S., Remes, R. & Sajavaara, P. (2009). *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.
- Ikonen, M. (2001). *Toimiva kouluorkesteri*. Jyväskylän yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Musiikkikasvatuksen pro gradu -tutkielma.
- Ikonen, M. (2015). Sähköpostikysely. Email [marja.ikonen78@gmail.com](mailto:marja.ikonen78@gmail.com) 24.2.2015. Tulostettu 25.2.2015.
- Kajander, M. (2015). Sähköpostikysely. Email [minna.kajander@lieksa.fi](mailto:minna.kajander@lieksa.fi) 27.2.2015. Tulostettu 27.2.2015.
- Karjalainen, K. (1997). The Brass Band Tradition In Finland. Viitattu 23.1.2016. Saatavilla verkossa os.  
[https://www.historicbrass.org/edocman/hbj-1997/HBSJ\\_1997\\_JL01\\_000\\_ContentsEditorPresidentErrataMemoriam.pdf](https://www.historicbrass.org/edocman/hbj-1997/HBSJ_1997_JL01_000_ContentsEditorPresidentErrataMemoriam.pdf)
- Laitinen, K. (2001a). *Composers & Repertoire*. Artikkelit Fimic.fi -sivuilla. Ei enää saatavilla verkossa. Vastaanotettu sähköpostilla tekijältä 26.11.2015. kari.laitinen@musicfinland.fi
- Laitinen, K. (2001b). Reveille! Finnish military bands march in time. *Finnish Music Quarterly* 1/2001. Helsinki: Music Finland. 20-29.
- Laitinen, K. (2003). From military band to youth orchestra. *Finnish Music Quarterly* 1/2003. Helsinki: Music Finland. 34-39.
- Laki taiteen perusopetuksesta* (1992). Helsinki: Oikeusministeriö. Osoitteessa <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1992/19920424>  
Lainattu 17.12.2017
- Laki taiteen perusopetuksesta* (1998). Helsinki: Oikeusministeriö. Osoitteessa <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1998/19980633>  
Lainattu 17.12.2017
- Lampi, R. (toim.). (1980 a). *Meidän sakki*. Nuottijulkaisu. Tampere: Suomen Puhallinorkesteriliitto.
- Lampi, R. (toim.). (1980 b). *Seitsikko 1-4*. Nuottijulkaisu. Tampere: Suomen Puhallinorkesteriliitto.
- Lehtonen, H. (2015). Sähköpostikysely. Email [hanna.lehtonen@musiikkiliitto.fi](mailto:hanna.lehtonen@musiikkiliitto.fi) 27.2.2015. Tulostettu 27.2.2015.

- Lindstedt, M. (2015). Sähköpostikysely. Email [marika@lindnet.fi](mailto:marika@lindnet.fi) 23.2.2015. Tulostettu 25.2.2015.
- Niemisto, P. (2015). Sähköpostikysely. Email [niemisto@stolaf.edu](mailto:niemisto@stolaf.edu) 23.2.2015. Tulostettu 25.2.2015.
- Nissilä, A. (2008). *Lopulta helppo soittaa*. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.
- Mahr, T. (2015). Sähköpostikysely. Email [mahr@stolaf.edu](mailto:mahr@stolaf.edu) 24.2.2015. Tulostettu 25.2.2015.
- Morrison, Stephen J.& Demorest, Steven M. (2012). Once from the top. Reframing the role of the conductor in ensemble teaching. Teoksessa *The Oxford Handbook Of Music Education*, volume 1. New York: Oxford University Press. 785-878.
- Parantainen, M. (toim.). (1957). *Runkokvartetti*. Nuottijulkaisu. Helsinki: Westerlund.
- Pihl, A. (2015). Sähköpostikysely. Email [anu.pihl@kolumbus.fi](mailto:anu.pihl@kolumbus.fi) 28.2.2015. Tulostettu 28.2.2015.
- Rhodes, S.L. (2007a). A History of Wind Band / The Medieval Wind Band. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).
- Rhodes, S.L. (2007b). A History of Wind Band / The Barocque Wind Band. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).
- Rhodes, S.L. (2007c). A History of Wind Band / Harmoniemusic an the Classical Wind Band. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).
- Rhodes, S.L. (2007d). A History of Wind Band / Instrumentation. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).
- Rhodes, S.L. (2007e). A History of Wind Band / The 19th Century American Wind Band. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).
- Rhodes, S.L. (2007f). A History of Wind Band / Revolution and Nineteenth-Century Europe. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).
- Rhodes, S.L. (2007g). A History of Wind Band / Twentieth-Century Repertoire. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).

- Rhodes, S.L. (2007h). A History of Wind Band / The American School Band Movement. Internetartikkeli. Lainattu 2.1.2016. Saatavilla verkossa os. [www.libscomb.edu](http://www.libscomb.edu).
- Räsänen, T. (2015). Sähköpostikysely. Email [taharasa@gmail.com](mailto:taharasa@gmail.com) 6.3.2015. Tulostettu 6.3.2015.
- Sotilasmusiikki. (2018). <https://sotilasmusiikki.fi/etusivu>. Luettu 24.2.2018.
- Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteet 2005 (TOPS 2005)*. Helsinki: Opetushallitus. Osoitteessa [https://www.oph.fi/download/123012\\_taideyl\\_ops.pdf](https://www.oph.fi/download/123012_taideyl_ops.pdf) Lainattu 17.12.2017
- Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteet 2017 (TOPS 2017)*. Helsinki: Opetushallitus. Osoitteessa [https://www.oph.fi/saadokset\\_ja\\_ohjeet/opetussuunnitelmien\\_ja\\_tutkintojen\\_perusteet/taiteen\\_perusopetus](https://www.oph.fi/saadokset_ja_ohjeet/opetussuunnitelmien_ja_tutkintojen_perusteet/taiteen_perusopetus) Lainattu 17.12.2017
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus.
- Viitasaari, J. (2011). Grade-mitä se on? *Puhallinorkesteriuutiset*. 1/2011. Järvenpää: Suomen Puhallinorkesteriliitto. 19-20.
- Viitasaari, J. (2015). Sähköpostikysely. 23.2.2015. Tulostettu 25.2.2015.
- Viitasaari, J. (2018). Torvisoitosta puhallinorkesteriksi. *Puhallinorkesteriuutiset*. 1/2018. Järvenpää: Suomen Puhallinorkesteriliitto. 22-31.
- Vilén, A. (toim.). (1988). *Stm-band 2*. Nuottijulkaisu. Tampere: Suomen työväen musiikkiliitto.
- Vilén, A. (toim.). (1990). *Stm-band 1*. Nuottijulkaisu. Tampere: Suomen työväen musiikkiliitto.
- Vuolio, J. (1991). Piirteitä sotilasmusiikista. *Musiikin suunta 2-3 / 1991*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 121-149.
- Vuolio, J. (2003). *Soi raikuen torvet ja rummut, Suomen sotilasmusiikin perinteitä sanoin, kuvin ja sävelin*. Helsinki: Kaartin jääkäriyrykmentin kilta.

## Henkilökohtaiset tiedonannot:

Alanne, Kari. (2017). Henkilökohtainen tiedonanto 10.10.2017

Allen, Yvonne. (2015). Henkilökohtainen tiedonanto 12.4.2015

Berg, Sirpa. (2000). Henkilökohtainen tiedonanto Ruskatrööttä -tapahtumassa lokakuussa 2000

Berg, Sirpa. (2001). Henkilökohtainen tiedonanto syksyllä 2001

Eskelinen, Erkki. (2015). Henkilökohtainen tiedonanto 23.7.2015

Heininen, Paavo. (2000). Henkilökohtainen tiedonanto lokakuussa 2000

Hämäläinen, Pauli. (2017). Henkilökohtainen tiedonanto 2.2.2017

Ikäheimo, Lassi. (1998). Henkilökohtainen tiedonanto 1998

Lehtomäki, Anne. (2018). Henkilökohtainen tiedonanto 15.3.2018

Neidlinger, Erica. (2016). Henkilökohtainen tiedonanto 30.10.2016

Niemisto, Paul (2000). Henkilökohtainen tiedonanto 14.12.2000

Nissilä, Antti. (2010). Henkilökohtainen tiedonanto tammikuussa 2010

Rautavaara, Einojuhani. (2001). Henkilökohtainen tiedonanto 2001

Salo, Petri. (2002). Henkilökohtainen tiedonanto 2002

Tuominen, Tiiu. (2000). Henkilökohtainen tiedonanto Ruskatrööttä -tapahtumassa lokakuussa 2000

Zakrajsek, Rita. (2010). henkilökohtainen tiedonanto 10.12.2010

## Nuottiesimerkit ja tutkielman aineistona käytetyt sävellykset:

Ikonen, J. (2000 a). *Appändaun*. Helsinki: Blosari.

- Ikonen, J. (2000 b). *Trööttää*. Helsinki: Blosari.
- Ikonen, J. (2000 c). *Frisbeat*. Kuortane: 7ikko.
- Ikonen, J. (1997). *Reggae-Bolero*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Ikonen, J. (1998). *Tanssitaivas / Dance Romance*. Helsinki: Blosari.
- Ikonen, J. (2001). *Muusikaalia*. Kuortane: 7ikko.
- Ikonen, J. (2002). *Leija*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Ikonen, J. (2006). *Puhkutraktorin syyskäynnistys*. Kuortane: 7ikko.
- Ikonen, J. (2007). *Äpy kävelyllä*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Ikonen, J. (2008). *Nacho man*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Ikonen, J. (2009 a). *Aaveen Haave*. Ikaalinen: A-Minor.
- Ikonen, J. (2009 b). *Baila!*. Helsinki: Blosari.
- Ikonen, J. (2011 a). *Piippulaulu*. Helsinki: Blosari.
- Ikonen, J. (2011 b). *Hankihönkäys*. Rantasalmi: Musikonen.
- Ikonen, J. (2011 c). *Sisilialainen sisilisko*. Ikaalinen: A-Minor.
- Ikonen, J. (2011 d). *Eteenpäin*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Ikonen, J. (2013). *Virtahepokatti*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Ikonen, J. (2016). *Suomi 100 – Alkusoittofanfaari*. Rantasalmi: Musikonen.
- Ikonen, J. (2017). *Shipmans´Song*. Phoenix: Leading Tones.