

**Kansainvälisen Jean Sibelius -viulukilpailun  
pakolliset suomalaiset teokset 1965–2010  
Tutkimus paljastavista viulutekniikoista**

Taiteilijakoulutuksen lisensiaatintutkintoon

liittyvä kirjallinen työ

Gräsbeck, Manfred

DocMus-tohtorikoulu

Sibelius-Akatemia, 2014







## Sisällysluettelo

I JOHDANTO	7
I.1 Työn tarkoitus	8
I.2 Tutkijapositio	8
I.3 Työn rakenne	10
II MUSIIKKIKILPAILUT OSANA OPISKELUA	11
II.1. Kilpaileminen sinänsä	13
II.2 Kilpailuohjelmiston harjoittelu ja tavoitenäkökulma	13
II.3 Erityyppiset kilpailut ja niiden ohjelmisto	15
II.4 Kilpailussa soitettavat pakolliset teokset	17
II.5 Sibelius-kilpailu	18
II.6 Pakolliset uudet suomalaiset teokset Sibelius-viulukilpailuissa 1965-2010	19
III YLEISTÄ TUTKIMUSMENETELMISTÄ	24
III.1 Aineiston käsittely ja luokittelu	24
III.2 Sibelius-viulukilpailujen pakollisten suomalaisten teosten sisältämien viuluteknisten seikkojen pääluokat ja niiden sisältämät tekniikat	26
III.2.1 Jousitekniikat	27
III.2.2 Flageoletit	29
III.2.3 Pizzicatot	30
III.2.4 Moniäänisyys	31
III.2.5 Trillit	32
IV TULOKSET	33
IV.1 Sibelius-viulukilpailujen pakollisissa suomalaisissa teoksissa esiintyvät paljastavat viulutekniikat	33
IV.1.1 Paljastava portato	33
IV.1.2 Paljastavat kieltenvaihdot	34
IV.1.3 Paljastava spiccato	34
IV.1.4 Paljastava ricochet	35
IV.1.5 Paljastava tremolo	35
IV.1.6 Paljastava jousen normaalista poikkeava paikka	36

IV.1.7	Paljastavat kaksoisflageoletit	36
IV.1.8	Paljastavat keinotekoiset flageoletit	37
IV.1.9	Paljastavat muut kuin luonnolliset oktaaviflageoletit	37
IV.1.10	Paljastava Saariahon trilli	38
IV.1.11	Paljastava flautando	38
IV.1.12	Paljastava en effleurant	39
IV.1.13	Paljastava oikean käden pizzicato	39
IV.1.14	Paljastava Bartók-pizzicato	39
IV.1.15	Paljastava vasemman käden pizzicato	39
IV.1.16	Paljastava kaksiaänisyys	41
IV.1.17	Paljastava kolmiaänisyys	42
IV.1.18	Paljastava neliaänisyys	43
IV.1.19	Paljastavat trillit	43
IV.2	Paljastavat tekniikat teoksittain	44
IV.2.1	Aulis Sallisen <i>Cadenze</i>	44
IV.2.2	Einojuhani Rautavaaran <i>Dithyrambos</i>	44
IV.2.3	Einojuhani Rautavaaran <i>Variétude</i>	45
IV.2.4	Einar Englundin <i>Arioso interrotto</i>	46
IV.2.5	Petri Hiidenkarin <i>Hommage à C.D.</i>	46
IV.2.6	Jouni Kaipaisen <i>L'anello di Aurora</i>	47
IV.2.7	Tapio Nevanlinnan <i>Yli kirkkaan</i>	47
IV.2.8	Jaakko Kuusiston <i>Loisto</i>	48
IV.2.9	Esa-Pekka Salosen <i>Lachen verlernt</i>	48
IV.2.10	Kaija Saariahon <i>Tocar</i>	49
V	JOHTOPÄÄTÖKSET	51
	LÄHTEET	56

## I Johdanto

Musiikkikilpailut ovat varsin vakiintunut ilmiö ja kuuluvat osana musiikkielämään. Kilpailut herättävät kiinnostusta mediassa ja tuovat uusia virikkeitä klassisen musiikin kantaohjelmistoon, eikä vähiten viulistien taidot uusien paljastavien uusien sävellysten myötä. Kilpailut tarjoavat musiikkipiireille mahdollisuuden löytää erityisen taitavia muusikoita ja taitavalle muusikolle tavan tehdä itseään tunnetuksi. Kilpailut ovat nykyään yhä keskeisempi osa musiikkielämää, ja nykyään kilpailuihin osallistuu yhä nuorempia ja opiskelijoita. On täysin mahdollista, että nuoret itse haluavat kilpailla, koska se on jännittävää ja hauskaa. Saa matkustaa, tavata uusia kollegoita ja vaihtaa kuulumisia eri koulukuntien näkökulmista, myös keskustella kilpailijoiden kanssa siitä, mihin muihin kilpailuihin kannattaa mennä. Jos opiskelijaa onnistaa, hän voi löytää ihailemansa opettajan kilpailun avulla. Musiikkikilpailuilla on myös pedagoginen merkitys. Ne innoittavat osallistujia kovempaan ja määrätietoisempaan työskentelyyn, koska niihin pitää omaksua laaja ohjelmisto vaativine teknisine jaksoineen.

Musiikkikilpailujen ohjelmistossa on pakollisia ja vapaavalintaisia teoksia. Saadessaan valita ohjelmistonsa osallistuja voi antaa itsestään parhaan mahdollisen kuvan sekä kilpailua kuuntelevalle yleisölle että tuomaristolle. Pakolliset teokset puolestaan asettavat kilpailijat samalle viivalle. Kun tehtävä, samoin kuin valmistautumisaika on sama kaikille, vertailu kilpailijoiden välillä on toisenlaista kuin valinnaisten teosten kohdalla. Kilpailujen sisältämät uudet teokset edellyttävät usein esiintyjältä uusien soittotekniikoiden omaksumista lyhyessä ajassa. Ohjelmisto myös paljastaa soittajien erityyppisiä valmiuksia.

Tässä työssä olen keskittynyt pakollisiin kilpailuteoksiin ja niiden paljastavuuteen. Paljastavuudella tarkoitan niitä viuluteknisiä yksityiskohtia, jotka selvimmin paljastavat kilpailijan tekniikan hyviä tai mahdollisesti heikompi puolia. Erityisen paljastavia nämä viulutekniikat ovat kilpailutilanteissa (ja mahdollisesti esiintymistilanteissa), joihin jännittäminen ja paine tuovat oman lisänsä, ja joissa soittaminen vaatii erityisen hyvää keskittymistä. Paljastavilla tekniikoilla tarkoitan myös niitä viulutekniikoita, joihin arvostelulautakunta erityisesti kiinnittää huomionsa. Todettakoon, että lautakunta luonnollisesti arvioi soitosta paljon muutakin, mutta tämä työ keskittyy nimenomaan viulutekniikoihin. Työni on rajattu koskemaan kansainvälisten Jean Sibelius -viulukilpailujen

uusien pakollisten teosten paljastavia viulutekniikoita. Nämä teokset on lähetetty kilpailijoille kaksi kuukautta ennen kilpailuja.

## **I .1 Työn tarkoitus**

Tämän työn tarkoituksena on kuvata paljastavia viulutekniikoita, mitä ne ovat ja miten ne esiintyvät uusissa pakollisissa erikseen sävelletyissä kilpailukappaleissa vuosien 1965 ja 2010 välillä järjestetyissä kansainvälisissä Jean Sibelius -viulukilpailuissa. Käytän työssäni laadullista sisällönanalyysia, jonka avulla on mahdollista myös luokitella mainitut tekniikat ja niiden esiintyvyys kilpailukappaleissa. Menetelmän mukaisesti käytän luokittelussa pääluokkia, alaluokkia ja tekniikoita. Koska tutkimusaineisto on laaja, laadullinen tutkimusmetodi auttaa analyysin tekemisessä.

## **I .2 Tutkijapositio**

Aloitin viulunsoiton 4-vuotiaana vuonna 1959. Tuona vuonna tein myös ensimmäiset sävellyskyhäelmäni ja yritin johtaa pihaorkesteria Turussa, Linnankatu nro 5:n pihassa. Piha sijaitti poikkeuksellisesti talon edessä, muutaman metrin päässä katuliikenteestä. Jos patarumpalin puikko lensi kadulle kuului lukuisia tööttäyksiä ja ihmisten levottomia kommentteja. Patarummut oli tehty itse, joskus pahvilaatikoista, joskus muusta vastaavasta. Puikot olivat puiden oksia, myös tahtipuikkoni.

Myöhemmin muutimme Linnankadun numeroon 19. Asuntomme oli isompi, joten jokainen sai oman soittuhuoneensa. Tässä asunnossa sekä omassa huoneessani innostuin harjoittelemaan viulunsoittoa, asteikkoja, etydejä, konserttoja, sonaatteja, ja muita pikkukappaleita. Täällä valmistauduin myös ensimmäisiä kilpailujani varten. Olen osallistunut Jean Sibelius -viulukilpailuihin vuosina 1975, 1980 ja 1985. Opintojeni jälkeen olen toiminut orkesteriviulistina vuodesta 1982 lähtien, suurimman osan ajasta Suomen Kansallisoopperan

orkesterissa. Näiden vuosien aikana olen lisäksi soittanut kamarimusiikkia ja resitaaleja sekä toiminut solistina.

Olen tavannut viisi tähän työhön valikoituneiden teosten tekijää henkilökohtaisesti, esittänyt heidän musiikkiaan ja kantaesittänytkin joitain heidän viuluteoksiaan. Lisäksi olen soittanut osan tähän työhön valikoituneista teoksista osana Jean Sibelius -viulukilpailua.

Professori Einojuhani **Rautavaaran** olen tuntenut lapsesta asti, sillä hän kävi perheineen lapsuudenkodissani Turussa 1960-luvulla. Rautavaaran 3. sinfonian esityksen kuulin Helsingin yliopiston juhlasalissa 1960-luvun lopussa, ja Dithyrambosista (op. 55) kuulin vuoden 1970 Jean Sibelius -kilpailussa jopa kymmenen esitystä, minkä jälkeen soitin sen itse. Myöhemmin kantaesitin Dithyrambosista tehdyn version viululle ja orkesterille Århusissa, Tanskassa toukokuussa 1972. Syksyllä 1975 kävin Rautavaaran kotona Espoossa. Esitin hänelle hänen säveltämänsä Variétuden, vuoden 1975 Jean Sibelius -viulukilpailun pakollisen suomalaisen uuden teoksen; keskustelimme teoksesta ja sen esittämisestä. Esitin sen Länsi-Uudellamaalla (Hanko ja Karjaa), syksyllä 1975 ennen Jean Sibelius-viulukilpailun. Rautavaara oli myös sävellysopettajani viiden vuoden ajan 1980-luvulla Sibelius-Akatemiassa.

Aulis **Sallisen** tapasin Suomen Kansallisoopperan ulkomaankiertueilla vuonna 1982. Olen soittanut orkesterin jäsenenä useita hänen oopperoitaan: *Ratsumies*, *Punainen viiva*, *Kullervo* ja *Kuningas Lear*, samoin kaksi Kaija **Saariahon** oopperaa: *Kaukainen rakkaus* ja *Adriana Mater*. Olen esittänyt Einar **Englundin** viulukonserton lokakuussa 1990 Kemissä kaupunginorkesterin solistina. Englund kävi kerran opiskelija-asunnossani Helsingissä, ja olin vastavierailulla hänen Lallukan-asunnossaan parikin kertaa. Esa-Pekka **Salosen** musiikkiin olen tutustunut soittaessani Suomen Kansallisoopperassa. Orkesteri esitti Salosen johdolla uudistetun version hänen sävellyksestään *Giro*.

### **I .3 Työn rakenne**

Työni toisessa luvussa tarkastelen musiikkikilpailuja osana soitonopiskelua. Aiheesta on

kirjoittanut erityisesti Hirvonen (2003), tosin pianistien näkökulmasta, ja olen käyttänyt hänen ajatuksiaan ryhmitellessäni omaa tekstiäni. Tarkastelen ensin kilpailemista sinänsä ja käyn lyhyesti läpi harjoitusprosessia osana opiskelua ja harjoittelun tavoitenäkökulmaa (II.2). Tämän jälkeen tarkastelen ohjelmistoja (II.3), niiden pakollisia teoksia (II.4) sekä Suomessa järjestettävää kansainvälistä Jean Sibelius -viulukilpailua (II.5). Koska työni fokus on pakollisissa kilpailua varten sävelletyissä kappaleissa, myös tässä tekstissä keskityn alaluvussa II.6 niihin.

Kolmannessa luvussa tarkastelen niitä menetelmiä, joiden avulla analysoin tutkimuksen aineistona olevaa kymmentä viuluteosta. Kuvaan, millainen laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi sopivat työni aineistoon (luku III.1) ja esittelen sisällönanalyysin perusteella tekemäni viuluteknisten seikkojen luokittelun (luku III.2).

Neljännessä luvussa tarkastelen Sibelius-viulukilpailujen 1965–2010 pakollisia suomalaisia viulusävellyksiä analyysini mukaisesti. Kerron ensin yksityiskohtaisesti mitä kukin viulutekniikka merkitsee tämän kaltaisessa viulukirjallisuudessa (IV.1). Sen jälkeen kerron missä teoksissa näitä erityistekniikoita esiintyy (IV.2). Käsittelen ensin viulutekniikan pääluokat ja sen jälkeen käyn tekniikoittain kaikki havainnot läpi yksityiskohtaisesti. Lopuksi käyn läpi teokse. Tässä yhteydessä käsittelen myös niissä esiintyviä tekniikoiden yhdistelmiä.

## **II Musiikk kilpailut osana soitonopiskelua**

*Tässä luvussa tarkastelen ensin kilpailemista sinänsä, niiden ohjelmistoa ja kilpailuun harjoittelun tavoitteellisuutta. Sen jälkeen luon katsauksen Suomessa järjestettäviin viulukilpailuihin, joiden erityistapauksena on kansainvälinen Sibelius-viulukilpailu.*

Opiskeluaikanaan opiskelija voi osallistua kilpailuihin. Kilpailut ovat haastava osa opiskelua, minkä toteaa myös Hirvonen (2003). Musiikkikilpailuihin osallistuminen näyttääkin nykyään olevan yhä tärkeämpi osa soitonopintoja. Parhaimmillaan musiikkikilpailuihin valmistautuminen ja osallistuminen koetaan innostavana ja haasteellisena, ja se antaa myös harjoittelulle mielekkyyttä. Kilpailuihin osallistuminen ja ohjelmiston valmistaminen voi siis olla hauskaa ja stressitöntä. "Kilpailu voi olla hyvä opintojen välitavoite, joka antaa vauhtia ja mielekkyyttä opintoihin. Opintovuosi voisi olla huomattavasti rauhallisempi, mutta myös tehottomampi ilman kilpailuja. Kilpailuohjelman valmistamisesta voi olla hyötyä kaikin tavoin opintojen edistymisen kannalta." (Hirvonen 2003, 92).

Pääaineen opettaja on tärkeä opiskeluun liittyvä tekijä. Hyvä valmentaja, soitonopettaja tai vastaava, osaa antaa hyvää palautetta niin tavallisella soittotunnilla kuin valmistauduttaessa kilpailuun – riippumatta kilpailun statuksesta tai siitä, mihin opiskelija kilpailemalla tähtää. Hyvä opettaja auttaa ja kannustaa kilpailuun valmistautumisessa. Hän ei naura nuorten unelmille ja osaa antaa tunnustusta kun edistystä on tapahtunut. Jos kilpailu on osa soiton opiskelua, opettaja on kiinteä osa kilpailuun valmistautumista. Opettajan osuus on sitä suurempi mitä nuoremmasta opiskelijasta on kyse. Opettaja voi auttaa opiskelijaa suunnittelemaan harjoittelun aikataulua ja keskittymään olennaisiin asioihin. Opettaja voi myös ennakoita tulevaa kilpailua ja antaa jo etukäteen opiskelijalle harjoiteltavaksi todennäköistä kilpailuohjelmistoa.

Vaikeiden teosten harjoitteluun kilpailu voi toimia innostavana tekijänä, ja kilpailun aikataulu motivoi säännölliseen ja systemaattiseen harjoitteluun. Ohjelmistoa on mahdollista valikoida opettajan kanssa. Toinen vaihtoehto on valmistautua pitkällä tähtäyksellä johonkin tiettyyn kilpailuun tutkimalla, mitä ohjelmistoa siinä on aiemmin pakollisena edellytetty.

Lisäksi on aina hyödyllistä kuunnella paljon erityyppistä musiikkia ja siten hankkia laaja musiikillinen yleissivistys. Teosten analysoiminen on oppimisen kannalta hyödyllistä. Samalla opiskelijan ymmärrys klassisen musiikin harmoniamailman rikkaudesta kasvaa ja teosten tyyli tulee tutuksi. Tämä puolestaan antaa opiskelijalle mahdollisuuksia syventää tulkintojaan sekä etsiä tyyllillistä ja musiikillista ilmeikkyyttä.

Kilpailuteokset ovat usein soittimelle tyyppillistä ja keskeistä ohjelmistoa, joten osa teoksista tulee harjoittelun jossain vaiheessa eteen joka tapauksessa. Hyvin tehty pohjatyö teoksen parissa luonnollisesti auttaa tilanteessa, jossa teos tulee uudelleen eteen osana kilpailuohjelmistoa. Parhaimmillaan kilpailu antaa mahdollisuuden syventyä perusohjelmistoon ja hioa kilpailuohjelmistoa yhtä aikaa, sillä osittain ne ovat sama asia. Missään tapauksessa ne eivät saisi sulkea pois toisiaan. Mitä laajempi ohjelmisto opiskelijalla on ennen kilpailuohjelmiston julkistamista, sitä vähemmän täysin uutta opiskeltavaa hänellä on. Vaikka jokin teos ei kuuluisikaan opiskelijan ohjelmistoon, samantyylisten tai samantyyppisten teosten osaaminen auttaa luonnollisesti uuden teoksen omaksumisessa. Mitä laajempi ohjelmisto soittajalla on harjoitteluvaiheessa, sitä helpompi hänen on myös ottaa haltuun kilpailuohjelmisto kokonaisuudessaan, uudet pakolliset erikseen sävelletyt teokset mukaan lukien.

Myös kilpailussa maksettava rahapalkinto voi toimia houkuttimena, samoin mahdolliset uudet esiintymistilaisuudet. Joissain tapauksissa kilpailuun osallistuminen voi luoda uusia yhteyksiä opettajiin, esimerkiksi juryn jäseniin. Opiskelija voi kilpailun avulla päästä vaihto-oppilaaksi, mestarikurssille tms. Myös orkesterit suunnittelevat vaihtelevaa ohjelmaa ja vaihtelevaa solistikaartia, ja kilpailuissa on usein kuuntelijoina orkesterien edustajia. Uudet nuoret solistit ovat kiinnostavia ja usein myös melko edullisia orkestereille, joten tilanteesta on hyötyä molemmille osapuolille. Näin on ollut niin kauan kuin musiikkikilpailuja on ollut olemassa. Kilpailumenestyksen myötä opiskelijan nimi tulee tutuksi, minkä jälkeen esiintymiskutsuja voi tulla ja itsensä mainostaminen helpottuu huomattavasti.

## **II.1 Kilpaileminen sinänsä**

Kilpailujen taiteellinen merkitys perustuu siihen, että sen avulla voidaan löytää uusia

lahjakkuuksia ja tukea heidän menestystään taiteilijauralla (Sibelius-Seura 2013). Vaikka tarkoitus on positiivinen, kilpailukokemus ei välttämättä ole sitä. "Musiikkikilpailuihin osallistuminen saattaa aiheuttaa opiskelijalle pahimmillaan suurta stressiä ja riittämättömyyden tunteita. Opiskelija voi kokea olevansa liian vaikean tehtävän edessä, mikä aiheuttaa ahdistusta. Stressaavaa on toisaalta kilpailuihin valmistautuminen ja toisaalta kilpailujen jälkeinen aika" (Hirvonen 2003, 93).

Kilpailun kuluessa osallistuja oppii itsestään ja saa kokemusta soittamisesta jännittävässä tai muuten poikkeuksellisessa tilanteessa. Lisäksi hän voi halutessaan kuunnella toisten soittajien esityksiä ja oppia niistä. Myös yleisö voi toimia innoittajana, ja kilpailutilanteessa soittajaa voi auttaa tietoisuus, että hänellä on annettavaa muillekin kun arvostelulautakunnan jäsenille. Myönteiset asiat kilpailemisessa voivat lisätä rutiinia sekä harjoitteluun että esiintymisiin, ja menestymisen myötä mahdollisuudet stipendeihin paranevat huomattavasti. Kilpailuissa mahdollisesti jaettavat palkinnot ovat sinänsä apurahoja nekin, ja samalla ne osoittavat, että soittajan työ on huomattu.

Uuteen kilpailuun osallistuminen laajentaa ohjelmistoa ja mahdollisesti pakottaa opiskelemaan uusia tekniikoita ja pakollisia uusia kappaleita. Tämän myötä harjoittelun systemaattisuus paranee ja soiton "peruskunto" nousee. Kovan työnteon palkkana on tunne siitä, että edistystä on tapahtunut.

## **II.2 Kilpailuohjelmiston harjoittelu ja tavoitenäkökulma**

Kilpailuihin valmistautuminen voi olla hauskaa, erityisesti jos soittaja pitää teoksista ja päättää esittää niitä runsaasti. Esiintymiskokemusta on mahdollista saada paitsi oman oppilaitoksen tarjoamissa konserteissa ja matineoissa, myös soittamalla harjoitteluvaiheessa olevia teoksia ystäville ja sukulaisille. Ammattiin valmistautuvan opiskelijan on mahdollista soittaa kilpailuohjelmiston teoksia myös konserteissa, mahdollisesti useankin eri pianistin kanssa. Yleensä näistä esityökonsersteista jää soittajalle hyviä muistoja, hän saa muusikkoystäviä sekä solmii yhteyksiä festivaaleihin ja tuleviin konserttijärjestäjiin. Kilpailuun valmistautumisen tavoitteellisuus korostuu myös siinä, että esiintyessään valmistautumisvaiheessa paljon, soittaja saa esiintymisrutiinia, oppii luottamaan osaamiseensa ja itsenäistyy taiteilijana.

Kaiken kaikkiaan kilpailuesiintymiset antavat opiskelijalle mahdollisuuden kommunikoida ulkomaailman kanssa ja tottua erityyppisiin esiintymispaikkoihin ja -tilanteisiin. Lisäksi opiskelija voi saada kilpailuissa palautetta soitostaan juryn jäseniltä tai muilta kuulijoilta, joskin juryn jäsenillä voi olla erilaisia tyylinäkemyksiä jne. Hirvonen tuo esiin myös tämän puolen: "Toisaalta tuomariston jäsenten palautteet samasta teoksesta voivat olla keskenään täysin ristiriitaisia. Osa tuomareista voi olla jopa sitä mieltä, että heidän kaavailuissaan opiskelija oli kelpuutettu jatkoon. Karsiutuminen on tapahtunut äänestyksen jälkeen" (Hirvonen 2003, 98). Joskus palaute on ristiriidassa opiskelijan oman kokemuksen kanssa: "Ikävää mieltä aiheuttaa tilanne, jossa opiskelija kokee soittaneensa ihan kelvollisesti, mutta tuomariston palaute on hyvin kriittistä" (Hirvonen 2003, 98). Ristiriitainen on myös tilanne, jossa esittäjän entinen professori haukkuu esimerkiksi loisteliaan konsertin korostaakseen itseään tai saadakseen huomiota. Parhaimmillaan palaute voi kuitenkin auttaa soittajaa eteenpäin: "Tuomareilla voisi olla mahdollisuus asettaa sanansa myös niin, että opiskelijalle jää tunne rakentavasta, analysoidusta palautteesta, joka voi olla luonteeltaan myös rohkaisevaa" (Hirvonen 2003, 98).

Palautetta voi tulla myös tuntemattomilta musiikin ystäviltä. Kaikenlainen palaute voi olla hyödyllistä, ja palautteen vastaanottamistakin kannattaa harjoitella. Palaute ei aina tule suoraan soittajalle, vaan myös perheenjäsenet voivat kuulla kiitosta tai parannusehdotuksia ventovierailta ihmisiltä. Se, mitä palautteesta seuraa, riippuu sen sisällöstä tai luonteesta.

Kilpaileminen antaa myös mahdollisuuden määrätietoiseen harjoitteluun, jonka kilpailija saa lähdettyään mukaan tällaiselle matkalle. Yleensä kilpailuun valmistautuminen on pitkä prosessi, joka soittajan pitäisi aloittaa jo ennen kuin hän edes tietää, onko saanut kutsun kyseiseen kilpailuun. Teoksiin liittyvää tekniikkaa pitää hioa ainakin pari vuotta, ja äänen kvaliteettia pitää vaalia. Musiikin huolellinen analysoiminen vie oman aikansa sekin. Valmistautuessaan kilpailuun soittajan voi joskus olla ajankohtaista lainata parempaa viulua tai hankkia itse uusi soitin, jos mahdollista. Uuteen instrumenttiin tutustuminen vie sekin oman aikansa. Pitkäkestoisesta valmistautumisprosessista kertoo myös Hirvonen (2003, 103).

Kilpailuohjelmisto on usein laaja. "Opiskelijat ovat huomanneet, että laajan ohjelmistokokonaisuuden harjoittelu on tuonut heidän työskentelynsä systemaattisuutta.

Käytettävissä olevaa aikaa on yritettävä käyttää mahdollisimman tehokkaasti, jotta ohjelmiston valmistaminen sujuisi aikataulussa" (Hirvonen 2003, 88). Mitä laajempi ohjelmisto on, sitä enemmän harjoitteluun vaatii suunnitelmallisuutta. Kaikkien teosten harjoitteluun esityskuntoon on iso työ. Eri teoksissa on erilaisia teknisiä tai tulkinnallisia yksityiskohtia, joiden omaksumiseen menee eri yksilöiltä eri määrä aikaa. Laajan ohjelmiston harjoittamisen aikatauluttaminen voi parhaimmillaan opettaa paljon muutakin kuin vain viulunsoittoa, esimerkiksi ajanhallintaa ja elämänhallintaa. Työskentely monipuolistuu.

"Kilpailuun valmistautumisvaiheessa on voinut ajoittain tulla epäily omien mahdollisuuksien suhteen: ehtiikö saada kappaleet ajoissa kuntoon. Vaikka kilpailuohjelmiston valmistaminen on aloitettu hyvissä ajoin ja osa kappaleista voi olla jo aiemminkin soitettua ohjelmistoa, saattaa tuntua siltä, että aika loppuu kesken" (Hirvonen 2003, 94). Aika voi loppua kesken keneltä tahansa, varsinkin jos kyseessä on kilpailu, jossa annetaan harjoiteltavaksi uusi kappale vasta kaksi kuukautta ennen kilpailuja. Juuri tällaisessa tilanteessa ajan jakaminen ohjelmistossa jo olevien teosten ja uuden, kilpailua varten sävelletyn teoksen kesken on välttämätöntä. Kilpailuun valmistautuessaan soittajan onkin opittava jakamaan aikansa niin, että se riittää kaikkeen.

Teosten analysointi ennen soittamiseen ryhtymistä voi lyhentää harjoittelu-aikaa jonkin verran, lisäksi se auttaa saamaan kokonaiskuvan teoksista. Tätä työtä soittaja pystyy tekemään esimerkiksi matkalla kouluun tai opiskelupaikalle. Metrossa ei voi soittaa viulua, mutta siellä voi analysoida kappaleita, mahdollisesti myös opetella niitä ulkoa.

### **II.3 Erityyppiset kilpailut ja niiden ohjelmisto**

Kilpailut ovat osa nykypäivän musiikkikulttuuria, ja niitä on eri soittimille, kapellimestareille, laulajille ja säveltäjille, niin kansallisia kuin kansainvälisiäkin vaihtoehtoja. Eri ikäisille on olemassa erilaisia kilpailuja. Yleensä nuorimmille harrastajille suunnatuissa kilpailuissa on suppein ohjelmisto, toisin sanoen niissä pakollisia kappaleita ja soitettavia kappaleita ylipäätään on vähän, tai niissä vaaditaan pelkästään teosten (esimerkiksi konserton) osia. Ammattiin tähtääville aikuisille tai ammattilaisille suunnatuissa kilpailuissa pakollisia kappaleita on paljon, ohjelmisto on tyylliseltä

kirjoltaan laaja, ja teosten taso on vaativa. Näissä kilpailuissa vaaditaan lisäksi teoksia (sonaatit, konsertot, sarjat) kokonaisuudessaan.

Koska tämä työ keskittyy Sibelius-viulukilpailun pakollisiin teoksiin, tarkastellaan jatkossa vain viulukilpailuja. Jo niitäkin on useanlaisia, niin lapsille kuin aikuisillekin; opintojen eri vaiheessa oleville on erilaisia vaihtoehtoja. Ohjelmistoltaan ne saattavat keskittyä sooloteoksiin tai kamarimusiikkiin, sonaatteihin tai kaikenlaisen ohjelmiston yhdistelmiin.

Nuorille soittajille järjestetyistä kilpailuista mainittakoon Anja Ignatius -kilpailu Sibelius-Akatemian viulunsoiton opiskelijoille. Ensimmäinen kilpailu järjestettiin vuoden 2013 maaliskuussa. Anja Ignatius -kilpailu on siinä mielessä poikkeava, että siinä jaetaan viisi samansuuruisia palkintoa, mutta palkittuja kilpailijoita ei panna paremmuusjärjestykseen. Sen sijaan jury antaa jokaiselle kilpailijalle palautetta, kilpailulla on siis pedagoginen tavoite. Katsotaan, että tuomariston palaute on olennainen osa kilpailutapahtumaa nuorille soittajille ja tärkeämpää kuin paremmuusjärjestykseen asettaminen. (Käsiohjelma, Ignatius-kilpailu 2013).

Kuopion Musiikinystävien Yhdistys r.y. järjestää kamarimusiikkisarjoja ynnä muita konsertteja. Se järjesti valtakunnallisen viulukilpailun Kuopiossa ensimmäistä kertaa vuonna 1967. Toinen oli 1970, kolmas 1973, neljäs 1977, viides 1980, kuudes 1985 ja seitsemäs 1989. Vuodesta 1995 kilpailuja on järjestetty viiden vuoden välein niin, että ne osuvat yhteen kansainvälisten Sibelius-viulukilpailujen kanssa: 1995, 2000, 2005 jne. On pyritty siihen, että osa pakollisista kappaleista olisi samoja kuin saman vuoden Jean Sibelius -viulukilpailussa. Näin Kuopion kilpailusta on valmennusmielessä hyötyä sellaisille nuorille kilpailijoille, jotka läpäisevät myös Jean Sibelius -viulukilpailun esikarsinnan. (Kuopion viulukilpailu 2012.) Muista kansainvälisistä viulukilpailuista mainittakoon Valentino Bucchi, Carl Flesch, Carl Nielsen, Niccolò Paganini, Pjotr Tšaikovski, Tibor Varga ja Henryk Wieniawski, mutta niihin ei tässä työssä paneuduta.

Myös kilpailujen ohjelmistot vaihtelevat, ja joka ohjelmistolla on omat tavoitteensa. Hirvosen mukaan kilpailuohjelmisto jaetaan kilpailuerien mukaan yleensä kolmeen erilaiseen kokonaisuuteen, joissa on erityyppisiä teoksia. Kilpailujen ohjelmistot edustavat monipuolisesti eri tyylikausia, ja tyyppillisesti kilpailuohjelmistoon kuuluu etydejä, barokin ajan musiikkia, sonaatti, konsertto sekä vapaavalintainen ohjelma. (Hirvonen 2003, 88.)

Laajalla ohjelmistolla pyritään monipuolisuuteen sekä eri aikakausien ja tyylien tuntemiseen. Toisaalta voidaan haluta sekä sooloteoksia että teoksia pianon säestyksellä, ehkä myös kamarimusiikkia. Ohjelmiston laajuus ja monipuolisuus ovat tekijöitä, joita opiskelijalta vaaditaan. Opiskelija ja hänen opettajansa voivat usein kuitenkin itse valita esitettävät teokset ja siten vaikuttaa siihen, millainen harjoiteltavasta ohjelmistosta lopulta muodostuu. Teosvalinnoilla kannattaakin luoda sellainen ohjelmisto, jossa soittajan parhaat puolet pääsevät esiin (Hirvonen 2003, 88 ja 93). Hirvonen nostaa esiin myös vanhan ohjelmiston hyödyntämisen. Hän pitää sitä pedagogisesti järkevänä, koska kilpailujen teosvalikoimat ovat yleensä laajoja. Vanhan ohjelmiston kypsyttely edesauttaa teosten syvällistä hallintaa (Hirvonen 2003, 88).

Koska kilpailuissa yleensä aina on myös ohjelmistoa, joka on valittava annetusta ohjelmistolistasta, soittajan on mahdollista valmistautua tähän. Yksi mahdollinen tapa ennakoida pakollisten kappaleiden valmistamista on perehtyä edellisten kilpailuvuosien ohjelmistoon. Jos näyttää siltä että Paganinia ei voida sivuuttaa, kilpailuun valmistautuva soittaja voi harjoitella useita Paganinin teoksia, jotta sinä päivänä kun pakollinen kappale on tiedossa, kynnys sen harjoitteluun ja oppimiseen on madaltunut. Jos on hyvä tuuri, soittaja on jo harjoitellut pakollista teosta.

## **II.4 Kilpailussa soitettavat pakolliset teokset**

Kuten edellä on todettu, useimmiten kilpailija joutuu valitsemaan ohjelmistonsa ennalta annetulta listalta. Näiden lisäksi on kaikille pakolliset teokset. Ne voivat olla hyvin erilaisia ja paljastaa hyvin erityyppisiä seikkoja. Pakollisten teosten määrä vaihtelee, vaikka useimmiten niitä on vähemmän kuin teoksia, jotka soittaja saa itse valita. Pakolliset teokset ovat kaikille samat, jolloin vertailuasema tasavertaistuu, sillä soittaja ei voi piiloutua jonkin hyvän idean taakse. Tässä kaikki kilpailijat joutuvat samalle viivalle. Positiivista pakollisissa kappaleissa on se, että ne aktivoivat ja pakottavat systemaattiseen ajatteluun ja harjoittamiseen (Hirvonen 2003, 88).

Oppilaitoksen sisäisissä kilpailuissa on usein pakollisena etydi, mutta sille voidaan antaa valinnanvaraa. Esimerkiksi vuoden 2013 Anja Ignatius -kilpailussa oli vain yksi taiturietydi, ja pakollisuus koski ainoastaan säveltäjänimiä, ei erityisiä teoksia. Kilpailijat

saivat valita vapaasti seuraavista: Paganini, Wieniawski, Ernst, Rode, Dont, Gaviniès ja Kreutzer. Muuta pakollista ohjelmistoa Ignatius-kisassa oli yksi sävellys kokonaan etukäteen annetusta teoslistasta, joka käsitti kaikkiaan kahdeksan teosta. Lisäksi soittaja sai esittää vapaavalintaisen teoksen joko sooloviululle tai viululle pianon säestyksellä (kokonaan). Ohjelman kokonaiskestoksi oli määrätty 20–40 min. Ohjelman soittojärjestys oli vapaavalintainen.

Pakollisten etydien lisäksi pitää useissa kansainvälisissä viulukilpailuissa esittää Johann Sebastian Bachin sooloviululuseiteista ja -partitoista (BWV 1001–1006) jokin osa tai joitakin osia. Suuremmissa kilpailuissa Bachit soitetaan kaikkine osineen. Myös Niccolò Paganinin kapriiseja tai muita taiturikappaleita on monien kilpailujen pakollisina teoksina. Paganini onkin ollut viulukilpailuissa hyvin keskeinen säveltäjä, tosin viime vuosina Paganinin osuus pakollisten teosten säveltäjänä on hieman vähentynyt. Lisäksi Mozartin viulukonsertoista jokin numeroista 3–5 (KV 216, KV 218 ja KV 219) on usein pakollisena. Konsertot vaaditaan esitettäväksi joko kokonaan (kaikki kolme osaa), tai niistä halutaan kuulla jokin osa. Mozartin (tai Haydnin) konsertot ovat tavallisesti joko alkuerissä tai väliserissä. Poikkeuksiakin tietysti on.

Vapaavalintainen konsertto on usein loppukilpailussa. Sen rinnalla on pakollinen konsertto; usein nimenomaan sen säveltäjän konsertto, jonka mukaan kilpailu on nimetty. Tämä tarkoittaa, että suurissa viulukilpailuissa kilpailija soittaa finaalissa kaksi konserttoa kokonaan.

## **II.5 Sibelius-kilpailu**

Sibelius-viulukilpailu on Sibelius-Seura ry:n järjestämä alle 30-vuotiaille viulisteille tarkoitettu kansainvälinen kilpailu. Ensimmäinen kilpailu järjestettiin vuonna 1965 Sibeliuksen 100-vuotisjuhla järjestelyjen yhteydessä, ja sen jälkeen kilpailu on järjestetty viiden vuoden väliajoin. Sen ajankohdaksi on vakiintunut marras-joulukuun taite; viimeksi kilpailu pidettiin 21.11.–2.12.2010. (Sibelius-Seura 2013.)

Kilpailun kansainvälisen maineen kasvaessa myös siihen pyrkivien lukumäärä on kasvanut. Kun ensimmäiseen kilpailuun osallistui 27 kilpailijaa, vuoden 2010 kilpailuun

oli jo 220 pyrkijää. Ohjelmistoltaan kilpailu on laaja ja sisältää sekä pakollisia että valinnaisia teoksia. Alkuerän aikana soitettavan ohjelmiston kesto on n. 25 minuuttia ja välierän 30–40 minuuttia. Loppukilpailussa on kaksi konserttoa, joista toinen on Sibeliuksen. (Sibelius-Seura 2013.)

Sibelius-viulukilpailussa ohjelmassa on mm. Paganinin kapriiseja, osia Mozartin viulukonsertoista ja jokin J.S.Bachin sooloviulusonaatti tai partita. Välierissä pitää yleensä esittää jokin taiturikappale (Paganini, Ravel, Vieuxtemps, Wieniawski tai Ysaÿe). Lisäksi pakollisena on aina ollut uusi suomalainen viulusävellys, joka on yleensä valittu erillisellä sävellyskilpailulla.

Joskus alkuerissä ja välierissä tapahtuu vaihdoksia: Bach on alkuerässä ja pakollinen suomalainen uusi teos voi myös sijoittua semifinaaliin, mutta toistaiseksi se ei ole koskaan ollut loppukilpailussa. Yleensä ohjelma on tiedossa noin pari vuotta ennen kilpailuja. Uusi kilpailua varten sävelletty teos julkistetaan yleensä pari kuukautta ennen kilpailua. Sibelius-kilpailun uusia suomalaisia teoksia käsitellään tarkemmin luvuissa II.6 ja IV.

## **II.6 Pakolliset uudet suomalaiset teokset Sibelius-viulukilpailuissa 1965–2010**

Sibelius-kilpailussa on alusta saakka ollut pakollinen uusi suomalainen teos, joka on valittu sävellyskilpailun avulla. Osa niistä on sooloviululle, osa viululle ja pianolle, mutta muita instrumentteja ei ole toistaiseksi pakollisissa teoksissa ollut. Seuraavassa tarkastelen teoksia siinä järjestyksessä kuin ne ovat olleet kansainvälisten Sibelius-viulukilpailujen ohjelmistossa. Luonnehdin lyhyesti kutakin teosta, ja laajempi viuluteknisten keinojen analyysi on luvuissa III ja IV.

### **1965, Aulis Sallinen: *Cadenze* sooloviululle**

Stevenson (1994) kuvaa Sallisen *Cadenzea* lyyriseksi ja vaikeaksi teokseksi, joka tyyllillisesti edustaa vapaakromaattisuuden ja tonaalisuuden yhdistelmää ja joka kuuluu Sallisen uusromanttis-moderniin tyylikauteen. Stevenson luonnehtii neljän ja puolen minuutin kestoista teosta vakavaksi mutta houkuttelevaksi. Stevensonin mukaan Sallinen on säveltäjä, joka ei turvaudu taituruuteen tai kikkailuun itsetarkoituksena. (Stevenson

1994)

*Cadenzeen* Sallinen on säveltänyt runsaasti teknisiä haasteita, kuten kaksinkertaiset oktaavit, jotka paljastavat erityisesti intonaatioon liittyviä seikkoja. Lisäksi teoksen loppupuolella on vasemman käden pizzicatoja ja erikoisia jousitekniikoita, jotka eivät kuitenkaan jää merkityksettömiksi efekteiksi vaan lisäävät vaikutelmaa huolellisesti pohditusta kokonaisuudesta ja teoksen jännityksen kasvamisesta kohti loppua. (Stevenson 1994.)

### **1970, Einojuhani Rautavaara: *Dithyrambos* (viulu ja piano)**

Rautavaaran *Dithyrambos* on kolmen minuutin teos viululle ja pianolle. Sen nimi viittaa Dithyrambiin, joka oli ylistyslaulu Dionysokselle, innostuksen ja ekstaasin jumalalle antiikin Kreikassa 2000 vuotta sitten. Rautavaaran *Dithyrambos* on ominaista huumori ja nokkeluus. Teos kuvastaa Dionysoksen vilkasta temperamenttia. Riemukasta tunnelmaa kuvaa pääosin 7/8-tahtilaji ja sen tyypillisesti rosoinen iskutus. Sekä ensimmäisessä että viimeisessä jaksossa ikiliikkujamainen liike on hallitseva. Liike on alussa viululla, lopussa pianolla. Keskiosan ominaisuuksia ovat sarja yläsävelglissandoja, jotka luovat ikimuistoisen ääniefektin. (Midori 2005.)

### **1975, Einojuhani Rautavaara: *Variétude* sooloviululle**

*Variétude*-nimi viittaa tekniseen harjoitelmaan muunnelmiseen. Kyseessä onkin kuuden minuutin pituinen variaatioteos sooloviululle. Korhosen mukaan tässä yhdistyvät alussa esitellyn perusmateriaalin muutokset sekä etydimäiset viulistisesti vaativat soittimelliset ulottuvuudet, jotka on toteutettu soitettavan aineiston yhtenäisyyteen pyrkien. Siksi teos on enemmän kuin tavallinen harjoituskappale ja nousee tavanomaisten etydiensä yläpuolelle. (Korhonen 1994, 15.)

### **1980, Einar Englund: *Arioso interrotto* sooloviululle**

Neljän ja puolen minuutin sooloviulukappaleen nimi *Arioso interrotto* viittaa keskeytettyyn aarian ja resitatiivin välimuotoon. Se on eräänlainen lied-muotoinen pienoiskappale, jonka alkua Korhonen kuvaa levytystekstivihkon mukaan rauhalliseksi. Englund jatkaa aineiston työstämistä kohti vastakohtaista välijaksota, joka on vauhdikkaampaa, hausempaa ja luonteeltaan teräväpiirteisempää viulutekstuuria kuin äärijaksot, ja palaa päätösjaksossa

takaisin alkujakson tunnelmiin. (Korhonen 1994, 13.)

**1985, Petri Hiidenkari: *Hommage à C.D.* (viulu ja piano)**

Tässä otsikko *Hommage à C.D.* viittaa selvästi Claude Debussyhin, samoin ranskalaiset väliotsikot, ranskankieliset tempomerkinnät ja muut soitto-osviitat, joita on runsaasti. Sävelkieli ei kuitenkaan muistuta Debussytä; nuottikuvan ulkoasu muistuttaa pikaisesti katsottuna enemmänkin ukrainalais-puolalaisen Karol Szymanowskin tekstuurin ja itävaltalaisen Anton Webernin pointillismin jonkinlaista sekoitusta. Teoksen kesto on soittotavasta riippuen noin 6'45" - 7'15". Teos on omistettu Joonas Vaaranmaalle (à Joonas Vaaranmaa). (Pianopartituuri F. M. 06968-2)

**1990, Jouni Kaipainen: *L'anello di Aurora* sooloviululle**

Säveltäjä itse luonnehtii teostaan seuraavasti: "Kilpailukappaleen nimi viittaa *L'anello di Auroraan* (Auroran sormus). Teoksen innoittajana oli Joan Mirón samanniminen maalaus, jossa nähdään keijukaismainen pikkutyttöhämmö kummallisen raskaassa, violetin ja mustan sävyisessä valaistuksessa. Juuri tämä keveyden ja synkkyuden yhdistelmä kiehtoi mieltäni, ja uskon virtuoosisen sooloviulun esittämien lumihitaleenkeveiden kuvioiden taustalla olevan jotain paljon uhkaavampaa." (Kaipainen 1993.)

**1995, Tapio Nevanlinna: *Yli kirkkaan* sooloviululle**

*Yli kirkkaan* (1983) on alun perin sävelletty Juhani Heinosen viulukilpailua varten, ja se oli myös 7. Sibeliuksen viulukilpailun pakollinen suomalainen sooloviulusävellys vuonna 1995 (MusicFinland). Korhosen mukaan *Yli kirkkaan* on kooste kirkkaista ja hienostuneista eleistä suppeassa mutta tiiviissä muodossa. Teos rakentuu katkelmista, joiden kudelmien vilkastuessa viulismi kiinteytyy kohti kolmen tason hahmoja: laaja ylä-äänien kaartuva melodia – keskitason äänekkäät kuviot – ja vielä bassopuolen näppäilyt pizzicatot. Loppua kohti teos kiihtyy kaksiäänisessä tekstuurissa herättäen vahvoja, muttei liian tunnepohjaisia mielikuvia. (Korhonen 1994, 14.)

**2000, Jaakko Kuusisto: *Loisto* (viulu ja piano)**

*Loisto* on omistettu Tuomas Haapaselle. Teos kestää viisi ja puoli minuuttia ja koostuu

seitsemästä jaksosta. Teoksen hitaat jaksot ikään kuin lämmittelevät ja toimivat valmistelevana materiaalina vauhdikkaita ja loisteliaita toisintoja enteillen.

**2005, Esa-Pekka Salonen: *Lachen verlernt* sooloviululle**

*Lachen verlernt* on teos sooloviululle, ja se on La Jolla Chamber Music Societyn tilausteos.

*Lachen Verlernt* alkaa lyyrisellä, ilmeikkäällä melodialla, joka vähitellen muuttuu yhä nopeammaksi ja hurjemmaksi kehittyen hulluuden rajalle, ikään kuin kuvitteellinen kertoja olisi päätyntä äärimäisen epätoivoiseen tilaan (Salonen, 2013). Teoksen kesto on noin kymmenen minuuttia, joten se on selvästi pitempi kuin tähänastiset Sibelius-kilpailun pakolliset teokset. Teoksessa on kahdeksan jaksoa, joiden värikylläinen musiikillinen sisältö on vaihtelevaa muodostaen silti ehyen kokonaisuuden. Nimi *Lachen verlernt* on lainaus Schönbergin Pierrot Lunairen erään laulun (Pierrot'n rukous) yhdestä rivistä; siinä kertoja kerjää harlekiinilta neuvoja, miten oppisi jälleen nauramaan (Salonen, 2005).

**2010, Kaija Saariaho: *Tocar* (viulu ja piano)**

Saariaho (2010) kertoo ensimmäisten *Tocaria* käsittelevien ideoidensa joukossa olleen ajatuksen siitä, miten kahden niin erilaisen instrumentin kuin viulu ja piano kohtaaminen onnistuisi, ja kuinka ne voisivat koskettaa toisiaan. Vaikka soiton mekanismit ovat erilaisia, molemmilla soittimilla on Saariahon mukaan myös joitakin yhteisiä, puhtaasti musiikillisia piirteitä, ja ne jakavat osittain saman rekisterin.

*Tocarissa* molemmat soittajat etenevät Saariahon mukaan itsenäisesti, mutta myös toisiaan silmällä pitäen. Hän kertoo kuvittelevansa jonkinlaisen magnetismin muuttuvan yhä vahvemmaksi – pianon osuudesta tulee liikkuvampaa, mikä vetää viulun tekstuuria kohti pianon tekstuuria ja huipentuu äänten kohtaamiseen. Tämän lyhyen symbioosihetken jälkeen viulun linja vapautuu pianon rytmisestä liikkeestä ja jatkaa omaa elämäänsä painovoiman lakien ulottumattomissa.

(Saariaho 2010.)

### **III Yleistä tutkimusmenetelmistä**

*Tässä luvussa tarkastelen niitä menetelmiä, joiden avulla analysoin tutkimuksen aineistona olevaa kymmentä viuluteosta. Kuvaan, millainen laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi sopivat työni aineistoon (luku III.1). Esittelen sisällönanalyysin perusteella tekemäni viulutekniikoiden luokittelun ja kerron yksityiskohtaisesti, mitä kukin viulutekninen soittotapa merkitsee tämän kaltaisessa viulustisessa kirjallisuudessa (luku III.2).*

Laadullisen tutkimuksen tyypillisiä piirteitä ovat muiden muassa kokonaisvaltainen tiedon hankinta, induktiivinen (=kokemusjohtoinen) analyysi ja aineiston tulkitseminen ainutlaatuisina tapauksina. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 155). Lisäksi kvalitatiivisessa tutkimuksessa etsitään säännönmukaisuuksia.

Kirjassa *Tutki ja kirjoita* esitellään laadullisen tutkimuksen tyyppejä, joista sisällönanalyysi on yksi (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 152–153). Sisällönanalyysin tarkoitus on luoda sanallinen ja selkeä kuvaus tutkittavasta ilmiöstä, ja se perustuu ajatukseen, että tutkimusaineisto kuvaa tutkittavaa ilmiötä. Analyysillä luodaan selkeyttä aineistoon, jotta voitaisiin tehdä luotettavia johtopäätöksiä tutkimusprosessin jokaisessa vaiheessa. Sisällönanalyysi voi olla aineistolähtöinen, teorialähtöinen tai teoriaohjaava (Tuomi & Sarajärvi 2009, 107–108). Omassa työssäni pyrin esittelemään analysoimistani viuluteoksista löytämiäni yleispäteviä totuuksia ja yleisesti tunnettua tietoa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 280) enemmän kuin henkilökohtaisia käsityksiäni. Olen valinnut aineistolähtöisen laadullisen analyysitavan, koska minulla ei ole ennakkoon olettamuksia siitä, millaisia viulutekniikoita aineistoni mahdollisesti sisältää. Toki minulla kuitenkin viulistina on käsitys siitä, millaiset viulutekniikat ovat erityisen paljastavia. Lisäksi sisällönanalyysi mahdollistaa kolmivaiheisen prosessini: havaintoaineiston pelkistämisen, ryhmittelyn sekä teoreettisten käsitteiden luomisen.

#### **III.1 Aineiston käsittely ja luokittelu**

Laadullisessa tutkimuksessa ja laadullisessa sisällönanalyysissä aineistosta tehdyt havainnot esitetään ensisijaisesti kirjoitettuna tekstinä. Tässä työssä havainnot ovat

sellaisia viulutekniikoita, joita viulistikokemukseni perusteella pidän erityisen paljastavina. Olen käyttänyt aineistona pelkästään painettuja viulunuohteja. Vaikka teoksista 40 % on sävelletty viululle ja pianolle, en tässä tutkimuksessa ota kantaa pianosatsiin, vaan keskityn pelkästään duokappaleiden viulustemmoihin ja sooloviulukappaleisiin. Tutkimustehtävän ydinkysymys ohjaa ja tukee havaintojen tekemistä nimenomaan viulustemmoista. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 109–110.)

Aineistonkeruumenetelmäni ja havainnointini yhdistämisen olen kokenut varsin hedelmälliseksi: analyysivaiheessa olen ensin käynyt läpi yksityiskohtaisesti ja tarkasti kaikki teokset soittaen ja nuotteja lukien, ja olen useaan kertaan etsinyt niistä paljastavia viulutekniikoita, joista jatkossa käytän myös nimitystä havainto. Olen kirjannut kaikki havainnot, minkä jälkeen olen karsinut joitakin turhia yksityiskohtia pelkistämisen tähden. Olen yhdistänyt havaintoja luokiksi, ja tässä luokittelussa olen käyttänyt sellaisia havaintoja, jotka valaisevat ydinkysymystäni. Lopuksi olen koonnut luokat vielä isommiksi kokonaisuuksiksi, pääluokiksi. Olen käyttänyt apuna havaintojen taulukointia (Tuomi & Sarajärvi 2009, 110.)

Olen kerännyt kaikki tekemäni havainnot (eli viulutekniikat) taulukkoon ja merkinnyt siihen, missä teoksissa kutakin tekniikkaa on käytetty. Aineiston pelkistämisessä ja luokittelemisessä olen käyttänyt apuna tätä taulukkoa.

Hirsjärvi, Remes & Sajavaara varoittavat taulukoiden väärinkäytöstä: "...suomalaisia tutkimuksia on kritisoitu liiallisesta taulukoinnista..." (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 291). Jos niitä käytetään, niiden pitäisi olla selkeitä, ja niistä tehtyjen johtopäätösten olisi oltava tarpeellisia. Pyrin omassa taulukoinnissani selkeyteen esittämällä säveltäjänimet vaakasuoraan vierekkäin siinä aikajärjestyksessä, jossa heidän säveltämänsä teokset olivat pakollisina Sibelius-viulukilpailuissa. Viulutekniikat (havainnot) kirjasin allekkain. Rasti sarakkeessa merkitsee tietyn viulutekniikan sisällymistä teokseen, rastin puuttuminen tekniikan puuttumista teoksesta. Selkeyden lisäämiseksi olen järjestänyt lopullisen taulukon havainnot pääluokkien mukaiseen järjestykseen (luokista lisää alaluvussa III.2). Havainnointi on hyvin helppoa: kunkin viulutekniikan sisältyminen teoksiin (tarkemmin luvussa IV) nähdään nopeasti, samoin taulukosta pystyy näkemään tietyn teoksen sisältämät viulutekniikat.

Tekemieni havaintojen nimeämisessä olen käyttänyt eri soittotapojen suomalaisia

vastineita, suomalaisten ammattimuusikoiden käyttämiä kansainvälisiä määritelmiä ja sanakirjamääritelmiä. *Sanakirjamääritelmiä* olen käyttänyt niin pitkään kuin mahdollista. Ne antavat sanan yleisesti hyväksytyyn merkitykseen, joka on mahdollisimman puolueeton ja neutraali ja jossa vältetään tunteisiin liittyvien miellelyhtymien syntymistä. (Leino 2002, 96–97.) Suomalaiset ammattimuusikot käyttävät esimerkiksi näppäilystä italiansuomalaisesta termistä *pizzicato*, joten se, samoin kuin pomppiva jousitus *spiccato*, ovat näissä yhteyksissä käytettyinä päteviä määritelmiä.

Aineiston pelkistämisessä ja luokitteluksessa olen käynyt läpi aineistosta löytämiäni havaintoja etsien samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia sekä ryhmitellen ja yhdistellen havainnot luokiksi. Olen nimennyt luokat aineiston sisältöä kuvaavilla käsitteillä. Luokitteluyksikköinä ovat toimineet viulistiset erikoiskäsitteet. Luokittelussa olen tiivistänyt aineistoa niin, että yksittäiset havainnot on koottu alaluokkiin, joiden yhdistäminen on puolestaan johtanut pääluokkiin. Sitä kautta informaatio on jäsentynyt hallittavaan muotoon. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 110–111.) Aineistolähtöisessä sisällönanalyysissäni olen yhdistellyt viulistisia käsitteitä ja havaintoja, jotka pääsääntöisesti vastaavat tutkimustehtävän ydinkysymyksiin. Tämä analyysi perustuu tulkintaani ja päättelyyni, jossa olen edennyt kokemukseräisistä havainnoista kohti käsitteellisimpiä näkemyksiä tutkittavista seikoista, ja muodostanut yleiskäsitteiden avulla kuvauksia tutkimuskohteestani. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 111–112.)

### **III.2 Sibelius-viulukilpailujen pakollisten suomalaisten teosten sisältämien viuluteknisten seikkojen pääluokat ja niiden sisältämät tekniikat**

Tässä aluvussa käsittelen viulutekniikoiden pääluokat ja käyn tekniikoittain kaikki havainnot läpi yksityiskohtaisesti. Olen jättänyt pois yhteisösuhteelliset ja rytmiset näkökohdat, jotta aineisto ei paisuisi liikaa. Nähdäkseni esimerkiksi yhteisösuhteelliset vaikeudet tuottaisivat kokonaan oman tutkielmansa. Vaikeat rytmit voivat vaikeuttaa yhteisösuhteellista, mutta niillä ei ole puhtaasti viuluteknistä merkitystä. Jos kirjoitan esimerkiksi ”rinnakkaiset sekstit kvintoleina”, se ei tarkoita, että sekstit olisivat vaikeampia kvintolirytmisissä kuin tavallisina kahdeksasosina, vaan kvintoli on mainittu, jotta kyseiset sekstit löytyisivät nuoteista. Nähdäkseni rajaamalla tutkimusaineiston koskemaan puhtaasti

viuluteknisiä hienouksia, työni palvelee ydinkysymystä kaikkein asiallisimmin.

Viulutekniikoiden viisi pääluokkaa ovat *jousitekniikat*, *flageoletit*, *pizzicatot*, *moniäänisyys* ja *trillit*. Jousitekniikat sisältävät nimensä mukaisesti jousenkäytön tekniikoita. Flageoletit olen luokitellut erikseen omaan ryhmäänsä, koska niissä jousikäden koordinointi yhdistyy vasemman käden toimintaan otelaudalla. Pizzicatot, moniäänisyys ja trillit eivät kaivanne perusteluja.

### III.2.1 Jousitekniikat

Jousitekniikat-pääloukkaa sisältää kuusi jousikäteen liittyvää alaluokkaa. Nämä ovat *portato*, *kieltenvaihdot*, *spiccato*, *ricochet*, *tremolo* ja *jousen normaalista poikkeava paikka*. Todettakoon, että esimerkiksi legato ei ole mukana, koska se ei ole erityisen paljastava, vaikka kuuluu sinänsä tärkeään viulistin perusosaamiseen. Samasta syystä myös esimerkiksi detaché on jätetty pois. Staccatoa ei jostain syystä esiinny tutkimusaineistossani, ja se on siksi jätetty pois, vaikka se sinänsä olisikin paljastava tekniikka. Määrittelen seuraavassa kunkin alaluokan.

**Portato** on jousitustapa, jossa sävelten välissä on taukoa, mutta ne liitetään nuotissa yhteen legato-kaarella, mikä jousitusteknisesti vaatii samansuuntaista liikettä. Portatolle on useita merkitsemistapoja: kaaren lisäksi voi jokaisen nuotin päällä olla piste, viiva tai korkomerkki. Jos jokin portaton ääni pitää soittaa lisäksi aksentilla tms., tekniikkaan tulee vielä yksi vaikeustaso lisää. Portato vinkuu helposti ja on siksi eritoten paljastava jousitustapa.

**Kieltenvaihdot** vaativat sulavaa jousitekniikkaa, jotta jousen siirtyminen kieleltä toiselle ei kuuluisi. Hallitsemattomat kieltenvaihdot kuuluvat töksähdyksinä ja näyttävät kömpelöiltä. Käsittelen työssäni kieltenvaihtoina sellaisia erityisen sulavaa jousitekniikkaa edellyttäviä kieltenvaihtoja, joissa tempo on vauhdikas ja joissa on paljon nopeita vaihtoja kieleltä toiselle yhden tai kahden kielen yli. Erityistapauksia ovat kieltenvaihdot, jotka sisältävät lisäksi epätasaisia rytmejä [7/8] tms. Tekniikan paljastavuus piilee siinä, että jousi helposti hipaisee ei-toivottuja kieliä vaihdettaessa kieleltä toiselle. Kieltenvaihdot ovat paljastavia tekniikoita myös siksi, että hyvä soinnillinen laatu edellyttää hyvää jousen ja jousikäden

välistä koordinaatiota.

**Spiccato** on jousitustapa, jossa jousi pomppii kielellä luoden lyhyitä erottuvia ääniä. Kukin peräkkäinen ääni soitetään erisuuntaisella jousella. Spiccato on paljastava jousitustapa, koska se helposti jää epätasaiseksi sekä äänenlaadultaan että rytmin tarkkuudeltaan. Spiccato-alaluokkaan kuuluu kaksi tekniikkaa: a) *Kevyt spiccato*, joka muistuttaa saltandoa (ranskaksi *sautillé*) ja joka toteutetaan jousen keskellä tai vielä kevyemmin jousen kärjessä, ja b) *Raskaampi spiccato*, italiaksi *spiccato grande*, joka toteutetaan jousen tyvessä (ranskaksi *au talon*). Jousen tasapainopiste sijoittuu yksilöllisesti, ja tämä tasapainon solmupiste on teoriassa ihanteellinen kevyen ja raskaan spiccaton välisen kompromissi-spiccaton soittamiselle paljastaen samalla, miten kukin soittaja toteuttaa spiccatonsa. Kompromissina onkin yksilöllisestä jousenkäytöstä riippuen yleensä puolikepeä standardi-spiccato.

**Ricochet** on jousitustapa, jossa jouta lyödään voimakkaasti kielelle niin, että soiva tulos koostuu spiccatoa muistuttavista korostetuista lyhyistä äänistä. Toisin kuin spiccatossa peräkkäiset äänet soitetään samaan suuntaan liikkuvalla jousella. Tätä jousitustapaa voidaan muunnella mitä erilaisin yhdistelmin (3+1, 4+4, 5 ja niin edelleen). Tämä on paljastava jousitustapa, sillä sen oppiminen vie paljon aikaa. Ricochet-tekniikassa rytmi helposti takkuilee, ja äänet ovat soinniltaan keskenään erilaisia, joten tekniikka on paljastava rytmin ja äänenlaadun suhteen.

**Tremolo** tarkoittaa soinnun tai yksittäisen äänen jatkuvaa, nopeaa toistoa. Tässä paljastavia ovat tremolon nopeus ja tasaisuus.

**Jousen normaalista poikkeava paikka.** Tämän alaluokan tekniikoiden paljastavuus liittyy siihen, että jousen paikka on normaalista poikkeava, ja että paikkaa pitää vaihtaa hallitusti. Tähän alaluokkaan kuuluu kolme tekniikkaa: a) Ensimmäinen on *sul ponticello*, eli jousitustapa, jossa jouta pidetään lähellä tallaa. b) Toinen tekniikka, *sul tasto*, on jousitustapa, jossa jouta pidetään otelaudan päällä. Näiden tekniikoiden kohdalla tärkeää on, että jousi pysyy siinä kohtaa, jossa sen on tarkoitus olla ja että äänen laatu pysyy samanlaisena koko ajan. c) Kolmas tekniikka on jousen *liukuvat paikanvaihdokset*. Säveltäjä voi merkitä myös jousen liukumista paikasta toiseen graafisesti vaakasuoralla

nuolella. Musiikkikiielellä se on yleisesti merkitty [*poco a poco sul tasto – normale – poco a poco sul ponticello*], ja niin edelleen. Paljastavuus liittyy vaihdosten saumattomuuteen.

### III.2.2 Flageoletit

Flageoletti eli huiluääni on ohut, huilumainen ääni. Viululla luonnollinen flageoletti saadaan aikaan painamalla soivaa kieltä kevyesti yhdestä harmonisten yläsävelten värähtelyaaltojen solmukohdasta samanaikaisesti kun kieltä soitetaan jousella (tai näppäillään). Esimerkiksi luonnolliset oktaaviflageoletit syntyvät, kun kieltä painetaan tasan puolivälistä. (Huiluääni 2014.) Luonnollinen oktaavihuiluääni ei ole varsinaisen paljastava, ja siksi se ei sisälly tähän työhön, vaan käsittelen muita luonnollisia huiluääniä. Flageolettien pääluokkaan kuuluu kuusi alaluokkaa. Nämä ovat *kaksoisflageoletit*, *keinotekoiset flageoletit*, *muut kuin luonnolliset oktaaviflageoletit*, *Saariahon trilli*, *flautando* ja *en effleurant*. Määrittelen seuraavassa kunkin alaluokan.

***Kaksoisflageoletit*** voivat olla vaikeustasoltaan monenlaisia. Kaksoisflageoletti voidaan tuottaa painamalla samalla sormella kahta kieltä yhtä aikaa. Ne voivat myös sisältää yhden normaalin ja yhden keinotekoisien flageoletin tai kaksi keinotekoista flageolettia. Viimeksimainittu tuotetaan painamalla vasemman käden 1. ja/tai 2. sormella kaksi kieltä pohjaan sekä painamalla samanaikaisesti vasemman käden 3. tai 4. sormella solmukohdista kevyesti, jolloin jousella saadaan aikaan halutut äänet. Näppäillen nämä kaksoishuiluäänet tuskin soivat. Erityisesti jousella soitettavien kaksoisflageolettien saaminen syttymään tai soimaan tasaisesti kahtena laadultaan samanlaisena äänenä on viulisteille sangen hankalaa, ja siksi ne ovat erityisen paljastavia.

***Keinotekoiset flageoletit*** syntyvät, kun kieltä painetaan pohjaan yhdellä vasemman käden sormella ja toisella kevyesti lyhentyneen kielen mukaisesta uudesta solmukohdasta. Tällä tekniikalla on mahdollista saada aikaan kaikki halutut flageolettiaänet käden eri asemista lähtien. Sävellajista ja kielen kosketuskohdasta riippuen ilmenee eri vaikeus- ja paljastavuusvaihtoehtoja.

***Muut kuin luonnolliset oktaaviflageoletit*** ovat luonnollisia huiluääniä, jotka syntyvät,

kun kieltä painetaan kvintin, kvartin, suuren tai pienen terssin tuottavasta solmukohdasta. Sävellajista ja kielen kosketuskohdasta johtuen ilmenee eri vaikeus- ja paljastavuusvaihtoehtoja.

**Saariahon trilli** on flageolettitrilliä muistuttava tekniikka. Perinteisesti soitetaan kaksi huiluääntä tremolona, joko luonnonhuiluääninä tai keinotekoisina huiluääninä. Saariahon trillitekniikka on uusi keksintö, jossa sormea nostetaan ja painetaan pystysuorassa, jolloin aiheutetaan välillä huiluääntä muistuttavaa tehoa, välillä säröääniä (joiden taajuus ei ole määriteltävissä). Todettakoon, että työni kontekstissa tekniikka esiintyy vain Saariahon teoksessa, joten olen käyttänyt siitä nimeä Saariahon trilli. Flageolettitrillien paljastavuus johtuu siitä, että äänet pitää saada syttymään säveltäjän haluamalla tavalla, mikä edellyttää tarkkaa kontrollia niin jousikäden keveydessä kuin solmukohtien paikassakin. Teknisen haasteen lisäksi tekniikan käyttö pakottaa kilpailijan opettelemaan uuden soittotavan ainoastaan tätä teosta varten ja paljastaa kilpailijan kyvyn omaksua kahdessa kuukaudessa tekniikka, jollaiseen hän ei aiemmin ole törmännyt.

**Flautando** on huilun ääntä matkiva soittotapa, joka kuitenkin ei ole huiluääni (flageoletti). Flautando muistuttaa soittotavaltaan sul tastoja. Se saadaan aikaan kevyellä jousipaineella, kuitenkin painamalla vasemman käden sormet pohjaan asti. Pyrkimyksenä on pitää ääni hiljaisena (kuitenkin kuuluvana) ja tasaisena, niin ettei siihen tule soivia ääniä mukaan. Ihanteena voisi olla eräänlainen kuiska.

**En effleurant.** Tämä kaksoishuiluäänten liu'uilla aikaansaatava tekniikka tarkoittaa soittotapaa, jossa vasemman käden sormia ei paineta pohjaan, lisäksi liu'utaan kaksoisflageoleteihin. Soiva tulos on taianomainen ja hunajainen. En effleurant on kaksoisflageolettien liukujen ja jousikäden tasaisuusvaatimusten johdosta erittäin hyvää koordinoitua vaativa tekniikka ja sellaisena paljastava. Tekniikka on omaperäinen, ja se esiintyykin vain yhdessä kappaleessa.

### III.2.3 Pizzicatot

Pääluokka pizzicatot sisältää kolme alaluokkaa: *oikean käden pizzicato* (joista voidaan

käyttää myös termiä tavallinen tai yleinen pizzicato), *Bartók-pizzicato* ja *vasemman käden pizzicato*. Nämä esiintyvät yksinäisinä tai moniäänisinä.

**Oikean käden pizzicato** on tapa soittaa jousisoitinta näppäillen joko vapaita kieliä tai vasemman käden sormien painamia kieliä oikean käden sormilla. Tuloksena on lyhyt ja selkeä ääni. Tavallinen pizzicato ei ole varsinaisesti paljastava muutoin kuin äänen soivuudessa ja volyymissä. Tekniikoina pidän a) *yksiäänistä oikean käden pizzicatoa* ja b) *moniäänistä oikean käden pizzicatoa*.

**Bartók-pizzicato** on tapa soittaa jousisoitinta näppäillen kieliä sormilla pystysuorassa, mikä antaa perkussiivisen (koputuksen- ja lyömäsoitinomaisen) vaikutelman.

**Vasemman käden pizzicato** on erikoistekniikka, jossa kieltä näppäillään vasemman käden eri sormilla. Tekniikka kattaa myös erilaisia mahdollisuuksia, joissa yksi vasemman käden sormi painaa kieltä ja toinen vasemman käden sormi näppäilee joko sitä nimenomaista kieltä tai toista (Vasemman käden pizzicato 2014.) Kyseessä on erikoistekniikka, joka on mielestäni yleisesti ottaen myös siksi erittäin paljastava, että vasemman käden pizzicatoa on vaikea saada soimaan tasaisesti sekä volyymitään että rytmikkyydeltään. Näin ollen se vaatii paljon harjoittelua. Kuten oikean käden pizzicatot, myös vasemman käden pizzicatot voivat olla yksinäisiä tai moniäänisiä.

### III.2.4 Moniäänisyys

Tähän pääluokkaan kuuluu kolme alaluokkaa: *kaksiäänisyys*, *kolmiäänisyys* ja *neliäänisyys*.

**Kaksiäänisyys**-alaluokkaan kuuluvat: a) *yksittäinen kaksoisote*, b) *kaksiääninen sävelkudos asteikkona*, esimerkiksi rinnakkaisia terssejä, sekstejä, oktaaveja tai muita intervaleja ja c) *kaksiääninen sävelkudos polyfoniana*, jossa kummallakin äänellä on oma äänenkuljetuksensa. Näissä paljastuu ensisijaisesti sävelpuhtaus, mutta myös äänenlaatu sekä jousikäden tasapaino. Polyfonian osalta paljastavuuteen kuuluu myös äänenkuljetuksen esiin saaminen.

**Kolmiäänisyys-** ja **neliäänisyys**-alaluokkien tekniikat voivat esiintyä a) *polyfonisen sävelkudoksen* tai b) *sointujen* muodossa. Näissä paljastuvat sävelpuhtaus ja sointujen tai

sävelkudoksen soinnillinen laatu sekä moniäänisen kudoksen ymmärtäminen ja kyky sen toteuttamiseen. Kolmiääniset asteikot ovat sen verran harvinaisia, että jäävät tämän käsittelyn ulkopuolelle, koska niitä ei analysoidavissa teoksissa esiinny. Viululla kolmiääninen sointu joko jaetaan kahteen peräkkäiseen kaksiääniseen kaksoisääneen tai kaikki kolme ääntä soitetaan yhtä aikaa (mikä vaatii jousikäden hienosäätöä ja voimaa). Neliääniset soinnut voidaan soittaa yhdistämällä 2+2 ääntä tai 3+3 ääntä tai soittamalla kaikki äänet peräkkäin murrettuina, mutta viimeksimainittu tapa pitäisi merkitä nuotteihin arpeggio-aaltoviivoilla.

### III.2.5 Trillit

Trillit-pääluku käsittelee kaksi vasempaan käteen liittyvää alaluokkaa. Nämä ovat *kaksoistrilli* eli *kaksoisäänien trilli* ja *Saariahon trilli*. Todettakoon, että esimerkiksi yksiääniset ornamentit ja trillit eivät ole mukana, koska ne eivät ole erityisen paljastavia eivätkä siksi kuulu työhöni.

***Kaksoistrilli*** eli ***kaksoisäänien trilli*** on paljon koordinoitua vaativa tekniikka, joka sijoittuu kaarellisen tremolon ja trillien välille. Toisistaan voidaan erottaa seuraavat eriluonteiset kaksoistrillit: a) *kaksoisääni, jonka ylempi sävel sisältää korukuvioita*, b) *kaksoisääni, jonka alempi sävel sisältää korukuvioita*, c) *kaksoisääni, jonka molemmat sävelet sisältävät korukuvioita* joko yhtä aikaa tai vuorotellen, ja d) erilaiset *muunnelmat* näistä kaikista tavoista. Paljastavuutena kaksoistrilleissä ovat sävelpuhtaus, tasainen laatu ja rytmin tarkkuus.

***Saariahon trilli*** tuotetaan vuorottelemalla sormenpuristuksella normaalin ja kevyen (muodostaen huiluääniä), välillä. Tuloksena on vuorotellen normaaleja ja flageoletteja muistuttavia ääniä (Chester Music 2011, 2). Kuten aiemmin olen todennut (kohdassa III.2.2), käytän tässä työssä nimitystä Saariahon trilli, koska tässä aineistossa se ilmenee vain Saariahon teoksessa.

## IV Tulokset

*Tässä luvussa tarkastelen Sibelius-viulukilpailujen 1965–2010 pakollisia suomalaisia viulusävellyksiä ydinkysymyksen kannalta luvussa III kuvaamani analyysin avulla. Kerron ensin yksityiskohtaisesti mitä kukin viulutekniikka merkitsee tällaisessa viulukirjallisuudessa (IV.1). Sen jälkeen käsittelen samassa yhteydessä myös tekniikoiden yhdistelmiä teoksissa (IV.2).*

### IV.1 Sibelius-viulukilpailujen pakollisissa suomalaisissa teoksissa esiintyvät paljastavat viulutekniikat

Tässä esittelen, miten tekniikoita on käytetty teoksissa. Käsittelyjärjestys on sama kuin pääluokkien, alaluokkien ja tekniikoiden järjestys luvussa III. Keskeisiä havaintoja ovat mielestäni jokaisen pääluokan vaikeammat tekniikat, joten helpoimmat soittotekniikat on jätetty kokonaan pois. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 244–245).

#### IV.1.1 Paljastava portato

*Portato* ja *ricochet* ovat tekniikoita, joiden erottaminen pelkästä nuottikuvasta on jossain määrin tulkinnanvaraista. *Portato*-tekniikkaa on käytetty Sallisen teoksessa *Cadenze* ja Saariahon *Tocarissa*. *Cadenzessa* *portato*-tekniikka esiintyy riveillä 8, 9 ja 17–20.<sup>1</sup> *Portato*-tekniikasta on erityyppisiä muunnelmia, joilla tarkoitan kaaren sisällä olevia lisämerkkejä, kuten viivoja (rivit 8, 9, 17–20) ja korkomerkkejä (rivit 18–20). *Portato*-jousitusta käytetään mainitussa teoksessa kahdeksas- ja kuudestoistaosina. Teoksessa on myös kaariviivan sisällä pisteitä 1/32-nuottien kohdalla, mutta ne tulkitsen tässä teoksessa *ricochet*-tekniikaksi niiden nopeuden vuoksi. Sallisen teoksen *portato*jen paljastavuus liittyy siihen, että niiden pitää soida hyvin kaikkine lisämerkkeineen. Mielestäni niitä ei voida soittaa pelkästään teknisinä suorituksina, koska korkomerkit viittaavat tulkintaan ja väkevämpään ilmeikkyyteen. Tulkinnallisten vaatimusten noustessa äänen kvaliteetti

---

<sup>1</sup> Sallisen *Cadenzessa* ei ole tahtiviivoja eikä muita merkkejä (aakkosia tai harjoitusnumeroita), joten käytän sivu- ja rivinumeroita osoittamaan mitä kohtaa teoksesta kulloinkin käsittelen.

helposti laskee, ja siksi *Cadenzessa* tekniset vaatimukset yhdistettynä ilmaisun vaatimukseen ovat erityisen paljastavia. Saariahon *Tocarissa* on portato-tekniikkaa vain yhdessä kohdassa (tahdissa 125).

#### IV.1.2 Paljastavat kieltenvaihdot

*Kieltenvaihtoja* on käytetty Rautavaaran molemmissa teoksissa. *Dithyramboksessa* tätä jousitustapaa on runsaasti parin kielen välillä ja nopeassa tempossa (tahdeissa 5–26). Tekniikan paljastavuus piilee siinä, että jousi helposti raapaisee vieressä olevia kieliä ja soitto kuulostaa epäselvältä. *Variétudessä* kieltenvaihtojen jousitustavan kirjoa on laajennettu, koska siinä soittajan pitää koordinoita vaihtoja kolmen tai jopa neljän (!) kielen välillä (tahdeissa 36 ja 75). Hiidenkarin teoksessa *Hommage à C.D.* kieltenvaihdot on yhdistetty kaariviivalla (sivut 1–3 ja 8), joten paljastavuus tälläkin jousituksella vaatii jousikäden hienosäätöä tasaisen äänen saavuttamiseksi. Nämä ovat paljastavia tekniikoita, koska hyvä soinnillinen laatu edellyttää hyvää jousenkäyttöä.

#### IV.1.3 Paljastava spiccato

*Spiccatoa* on käytetty Rautavaaran molemmissa [1970 & 1975] teoksissa sekä Englundin, Hiidenkarin, Nevanlinnan, Kuusiston ja Salosen teoksissa. Rautavaara ei kuitenkaan suoraan painetun *Dithyramboksen* nuottikuvassa kehota käyttämään spiccatoa, mutta oma tulkintani on, että spiccatoa – sen kevyempää, saltandoa muistuttavaa tekniikkaa – olisi käytettävä, koska nuoteissa lukee *leggiero*. Myöhemmin (tahdissa 53) sekstolikhodassa lukee *sostenuto*, ja tämä osoittaa spiccaton päättyvän. Rautavaaran *Variétudessä* on pisteiden lisäksi *au talon* (tyvessä), joten tulkintani tässä (tahdit 61-63) olisi spiccato grande, raskas spiccato. Samaa tekniikkaa käyttää myös Englund *Arioso interrotossa* (tahdissa 36). Sekä kevyttä että raskasta spiccatoa edellyttävät Hiidenkarin *Hommage à C.D.*, Nevanlinnan *Yli kirkkaan* ja Kuusiston *Loisto*. Se, että kyse on nimenomaan spiccatoista, käy ilmi nuottikuvasta, nyanssista ja tempomerkinnästä. Esimerkiksi Kuusiston teoksessa tempomerkintä spiccato-tahdeissa (50–51) on [1/4 = 144], ja nyanssina on pianissimo, mikä puoltaa kevyttä spiccatoa.

Salosella on monta eri tapaa ilmentää spiccatoa, niin teknisessä kuin tulkinnallisessakin mielessä. Koska Salonen on *Lachen verlernt* -teoksessa merkinnyt crescendon fortissimoon asti, koska nuottien päällä on kiilat ja koska lisämerkintä on *trionfale*, tahdeissa 107–108 käytetään spiccato grandea. Nämä lisämerkinnät viittaavat siis myös siihen, millaisilla tekniikoilla on soitettava. Tahdissa 108 on varmuuden vuoksi lisätty misurato (tämä viittaa siihen ettei pitäisi soittaa tremoloa muistuttavaa tekniikkaa). Tahdeissa 132–133 spiccato grandea soitetaan edelleen fortena, mutta tahdeissa 136 ja 140 on kevyempi spiccato, koska nyanssina on piano. Tämän jälkeen tapahtuu vähittäinen siirtyminen kevyestä spiccatoasta (jousen kärjestä), kohti jousen tasapainopistettä ja raskaampaa spiccato grandea (tahdeissa 140–142), koska 1/32-nuotteja soitetaan crescendona. Fortissimokohdassa (tahti 142) on nuottien päällä viivoja, joten tässä spiccato lakkaa tilapäisesti (viivat viittaavat siihen, ettei pitäisi soittaa spiccato-tekniikalla tässä kohtaa), ja tahdista 144 eteenpäin spiccato loppuu kokonaan.

#### **IV.1.4 Paljastava ricochet**

*Ricochet*-tekniikkaa on käytetty Sallisen, Hiidenkarin, Kaipaisen ja Nevanlinnan teoksissa. Sallisen *Cadenzessa* ricochet-tekniikka muistuttaa Mozartin Papagenon tuttua huiluaihetta, mutta vastakkaiseen suuntaan liikkuvana, melkein korukuviona (tahdit 16 ja 17).

Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä* (sivuilla 3 ja 4) ja Nevanlinnan *Yli kirikkaassa* (sivuilla 3 ja 4) ricochet-tekniikka esiintyy saman äänen toistona. Kaipaisen *L'anello di Aurora* -teoksessa on muutama ricochet-tekniikkaa muistuttava ääni (sivulla 3), samoin Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä* (sivulla 10, sama käyttötapa kuin sivuilla 3 ja 4).

#### **IV.1.5 Paljastava tremolo**

*Tremoloa* on käytetty Hiidenkarin, Kaipaisen ja Kuusiston teoksissa. Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä* tremoloa on sivuilla 3 ja 5. Kaipaisen *L'anello di Aurorassa* tremoloa on melkein joka rivillä. Kuusiston *Loistossa* tremoloa on vähän, vain tahdeissa 7–8.

## IV.1.6 Paljastava jousen normaalista poikkeava paikka

*Jousen normaalista poikkeavia paikkoja* on käytetty Rautavaaran *Variétudessä*, Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä*, Kaipaisen *L'anello di Aurorassa*, Kuusiston *Loistossa*, Salosen *Lachen verlerntissä* ja Saariahon *Tocarissa*. Sul ponticelloa on käytetty Rautavaaran mainitun teoksen tahdeissa 97–100, Hiidenkarin teoksen sivulla 4, Kaipaisen teoksen sivuilla 2–3 ja Kuusiston teoksen tahdeissa 51–53. Sul tastoja on käytetty Kaipaisen teoksen sivuilla 1–3. Jousen liukuvia paikanvaihdoksia on käytetty Hiidenkarin teoksen sivuilla 3–4, Kaipaisen teoksen sivuilla 1–2, Salosen teoksen tahdissa 129 ja Saariahon teoksessa suhteellisen jatkuvasti.

## IV.1.7 Paljastavat kaksoisflageoletit

*Kaksoisflageoletteja* on käytetty neljän säveltäjän (Hiidenkari, Kaipainen, Nevanlinna ja Salonen) teoksissa: Hiidenkarin sivulla 9, Kaipaisen sivuilla 1, 2 ja 4, Nevanlinnan sivuilla 2 ja 4 sekä Salosen tahdeissa 102 ja 104. Kaipaisen teoksessa niitä on suhteessa enemmän, monipuolisemmin ja vaihtelevammin kuin muiden kolmen (Hiidenkari, Nevanlinna ja Salonen) kilpailuteoksissa. Tutkimusaineistoni kaksoisflageoletit soitetaan kaikki jousella. Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä* on 6/8 pitkä kaksoisflageoletti, joka alkaa ppp ja loppuu pianoon. Tämän kaksoisäänen voi soittaa kahdella tavalla: 1. Kaksoishuiluääni toisessa asemassa, missä neljäs sormi kurottuu kvintiksi kahdella kielellä (a' ja e'') samalla kun etusormi painaa kvintin alas, 2. Kaksoishuiluääni puoliasemassa käyttäen kaikkia neljää sormeaa: ensimmäinen sormi painaa es' d-kielellä, toinen sormi painaa h' a-kielellä, kolmas sormi hipaisee g' ja neljäs sormi hipaisee e''. Kumpikin huiluääni on keinotekoinen, ja kaksoisflageoletin toteuttaminen on sen vuoksi varsin epämukavaa ja vaativaa. Kaipaisen *L'anello di Aurorassa* ensimmäisellä rivillä on kaksoishuiluääni, toinen ääni on keinotekoinen ja toinen on luonnollinen huiluääni. Tämä soitetaan parhaiten kolmannessa asemassa: alempi ääni on keinotekoinen huiluääni, jonka toteutuksessa painetaan g-kieltä etusormella c' ja hipaistaan neljännellä sormella f'. Ylempi ääni on luonnollinen huiluääni, joka saadaan hipaisemalla d-kieltä h' kohdasta kolmannella sormella. Seuraavalla rivillä on kaksoishuiluääni, joka muuttuu tremoloksi (non crescendo) samaan aikaan kuin vasen käsi näppäilee vapaata g-kieltä crescendona. Toisella sivulla on yhteensä 18 kaksoishuiluääntä, ja niistäkin osassa on kaksi keinotekoisia huiluääntä, osassa yksi keinotekoinen ja yksi

luonnollinen huiluääni. Lyhyesti sanottuna voidaan todeta, että 16 ensimmäiset kaksoisflageolettia sisältävät aläänessä kahdeksan ja ylä-äänessä yhdeksän keinotekoista huiluääntä. Kaksoisflageoletit 17–18 koostuvat kahdesta luonnollisesta huiluäänestä, jotka soitetaan ensin tremolona ja sitten kahdeksasosina. Nämä ovat kaikki toisen sivun ensimmäisellä rivillä paitsi viimeiset kaksi, jotka sijaitsevat toisen sivun rivillä kolme. Sivulla 4 on yhteensä 20 kaksoishuiluääntä (kaikki ovat luonnollisia huiluääniä), joista kahdeksan on yhdistetty tremoloon. Nevanlinnan *Yli kirkkaassa* kaikki kolme kaksoisflageolettia ovat luonnollisia huiluääniä samoin Salosen *Lachen verlerntin* kolme kaksoisflageolettia.

#### **IV.1.8 Paljastavat keinotekoiset flageoletit**

*Keinotekoisia flageoletteja* on käytetty paitsi kaksoishuiluäänissä (ks. edellä) myös yksittäisinä. Rautavaaran *Variétudessa* niitä on tahdeissa 48 (4 kpl) ja 53 (4 kpl), ja näitä seuraavissa tahdeissa (49 ja 54) keinotekoiset flageoletit ovat osana kaksiaänistä polyfoniaa. Englund käyttää keinotekoisia flageoletteja *Arioso interrotossa* tahdissa 94 (4 kpl). Niitä on lisäksi Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä* (sivu 3), Kaipaisen *L'anello di Aurorassa* (sivu 3, vuorotellen luonnollisia ja yhteensä 14 keinotekoista), Nevanlinnan *Yli kirkkaassa* (1 kpl sivulla 3 ja 12 kpl sivulla 4) ja Kuusiston *Loistossa* (4 kpl tahdissa 6, viimeinen yhdistettynä tremoloon.).

#### **IV.1.9 Paljastavat muut kuin luonnolliset oktaaviflageoletit**

*Muita kuin luonnollisia oktaaviflageoletteja* on käytetty kaikissa teoksissa paitsi Sallisen *Cadenzessa*, jossa ei ole käytetty minkäänlaisia huiluääniä. Muissa teoksissa flageoletit esiintyvät luonnollisina huiluääninä pääasiassa yksinään, harvemmin yhdessä normaalisti soitettujen äänien kanssa. Rautavaaran *Dithyramboksessa* näitä muita flageoletteja on käytetty yhteensä 168 (tahdeissa 44, 47 ja 49). Näistä 12 on luonnollisia kvinttihuiluääniä, 24 on luonnollisia kvarttihuiluääniä, 24 on luonnollisia terssihuiluääniä, ja loput muita huiluääniä. Kaikki ovat yksittäisiä huiluääniä ja esiintyvät huiluääniketjuina. Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä* sivulla 3 on yksittäinen luonnollinen kvarttihuiluääni. Kaipaisen *L'anello di Aurorassa* on yksittäinen luonnollinen kvarttihuiluääni sivulla 1, ja sivulla 3 on

40 luonnollista terssihuiluääntä peräkkäin. Nevanlinnan *Yli kirkaassa* sivulla 2 on neljä luonnollista kvarttihuiluääntä ja sivulla 4 kolme luonnollista kvinttihuiluääntä sekä yhtä monta luonnollista kvarttihuiluääntä. Nämä kaikki esiintyvät yksittäisinä. Salosen *Lachen verlerntissä* tahdissa 101 on yksittäinen luonnollinen terssihuiluääni ja tahdissa 148 vuorottelevat luonnolliset kvarttihuiluäänet vapaiden kielten kanssa. Saariahon *Tocarissa* tahdissa 8 on viisi luonnollista kvinttihuiluääntä yhdistettyinä jousen normaalista poikkeavaan paikkaan ja vapaaseen d-kieleen, tahdissa 9 on neljä luonnollista kvarttihuiluääntä yhdistettyinä jousen normaalista poikkeavaan paikkaan, ja tahti 26 muistuttaa tahtia 8, mutta nyt luonnollisia kvinttihuiluääniä on kuusi. Tahdissa 46 on luonnollisia kvinttihuiluääniä, tahdeissa 103–104 luonnollisia terssihuiluääniä, ja tahdissa 150 luonnollisia kvarttihuiluääniä.

#### **IV.1.10 Paljastava Saariahon trilli**

*Saariahon trilli.* Saariahon *Tocarissa* erikoisflageolettitrillejä on tahdeissa 3–4, 42 ja 162. Kuten aiemmin on todettu, tätä erikoistekniikkaa on käytetty vain tässä teoksessa.

#### **IV.1.11 Paljastava flautando**

*Flautando* (tai [flautato]) esiintyy Hiidenkarin, Kaipaisen ja Salosen teoksissa. Hiidenkarin *Hommage à C.D.:ssä* sivulla 9 on nopea (plus rapide) 3/4-tahti, jonka alku ja loppu sisältävät hiljaisia kvinttoleja flautandossa ja pianissimossa toteutettuina. Koska Hiidenkarin teoksen flautandotahdissa on kuitenkin uloskirjoitettuja nuotteja ja tarkkoja rytmejä, nämä täytyy toteuttaa tarkasti, ei improvisatorisena hengähdyksenä, vaikka kohdan luonne sellainen onkin. Kaipaisen *L'anello di Aurorassa* sivulla 4 on myös yksi 4/4-tahti, jonka flautando-tekniikka toteutetaan runsaalla jousella (much bow) nyanssina piano, ja flautando soi kaksoisääninä. Salosen *Lachen verlerntissä* on molto flautando pitkäkössä 12/4-tahdista (tahti 15), jossa flautando yhdistyy vibratoon.

#### **IV.1.12 Paljastava en effleurant**

*En effleurant*. Tämä kaksoishuiluäänten liu'uilla aikaansaattava flageolettien alaluokka esiintyy ainoastaan Hiidenkarin *Hommage à C.D.*:ssä sivulla 4.

#### **IV.1.13 Paljastava oikean käden pizzicato**

*Oikean käden pizzicatoa* on käytetty Rautavaaran *Variétudess*ä tahdeissa 18, 19, 21, 105 ja 112. Tässä teoksessa tekniikka paljastaa, miten tasaisesti soittaja pystyy tekemään crescendoa ja diminuendoa, aikaansaamaan laadukkaan äänen eri nyansseissa ja ylläpitämään täsmällistä rytmiä. Pizzicato on yksinkertaisempi soittotekniikka kuin jousella soittaminen, jos käsitellään yksittäisiä ääniä. Mutta pitemmän fraasin vaatiessa musiikillista tasaisuutta pizzicato paljastaa, miten hyvin tekniikka ja tulkinta ovat integroituneet, ja ainakin *Variétuden* tahdeissa 18,19 ja 21 nämä kulkevat voimakkaasti yhdessä. Pizzicato yhdistettynä fortissimo-nyanssiin (*Variétude* tahdit 105 ja 112) edellyttää, että soittaja kykenee luomaan illuusion voimakkaasta nyanssista, vaikka soittotapa onkin pizzicato. Pizzicatoa käyttävät myös Englund *Arioso interrotossa* (tahdeissa 38, 40–42 ja 74), Hiidenkari *Hommage à C.D.*ssä (sivuilla 1, 3, 5 ja 10), Kaipainen *L'anello di Aurorassa* (sivuilla 1–3) ja Nevanlinna *Yli kirkkaassa* (sivuilla 3–4).

#### **IV.1.14 Paljastava Bartók-pizzicato**

Tämä soittotekniikka ei ole teknisesti helppo, eikä se soi hyvin korkeimmissa äänissä. Kaipaisen *L'anello di Aurorassa* on sivulla 4 yksittäinen Bartók-pizzicato -kaksoisääni, keskirekisterissä, pienen sekunnin d' ja es' yhdessä. Paljastavinta on soiko kumpikaan ääni, ja jos ne soivat, soivatko sitten tasavertaisina?

#### **IV.1.15 Paljastava vasemman käden pizzicato**

*Vasemman käden pizzicatoa* esiintyy Sallisen *Cadenzessa* riveillä 11–17 ja 22, ensin yksiaänisenä riveillä 11, 12, 15 ja 22 ja myöhemmin moniäänisenä riveillä 13, 14, 16, 17 ja 22. Yksiaänisenä tekniikka on yhdistetty rauhalliseen melodiaan riveillä 11–12, jonka jälkeen tulee lyhyt vauhdikkaampi jakso riveillä 13–14 (melkein aiheitten kehittelyä),

minkä jälkeen aihe palaa kvinttiä korkeammalle rivillä 14. Tämä tarkoittaa, että ensin melodiaa soitetaan a-kielellä ja vasen käsi näppäilee vapaata g-kieltä viisi kertaa. Kehittelyjaksossa vasen käsi näppäilee vapaita g- ja d-kieliä riveillä 13–14 kaksoisotteina myös viisi kertaa, ensin kahta kahdeksasosaa peräkkäin, sitten yksittäistä kahdeksasosaa, ja vielä kerran kahta kahdeksasosaa. Kun aiempi melodia palaa kvinttiä korkeammalle rivillä 14, melodia soitetaan e-kielellä, ja vasen käsi näppäilee vapaata d-kieltä kuusi kertaa riveillä 14–15. Vasemman käden pizzicatoa on myös Rautavaaran *Variétuden* tahdeissa 10–17, 45–47, 51–52, 90 ja 102. Tällöin menetellään niin, että Sallisen tapaan jousella soitetaan ylempää kieltä ja vasemmalla kädellä näppäillään alemmaa kieltä, tässä tapauksessa vapaata a-kieltä (tahdeissa 10–14, 45) ja d-kieltä (tahdeissa 15–17). Sivulla 4 pizzicaton ja melodiaäänien suhde kääntyy: jousella soitettava melodia on alimmassa äänessä (tahdeissa 46–47, 50–52), vasemman käden pizzicato on keskiäänessä (tahdeissa 46–47, 51–52), ja sen jälkeen ylimmässä äänessä on flageoletteja (tahdeissa 48–49, 53–54). Tahdeissa 90 ja 102 jousella soitetaan liukuvia ääniä, jotka päättyvät yhteen yksittäiseen vasemman käden pizzicatoon, tahdissa 90 neljäsosaan ja tahdissa 102 kahdeksasosaan.

Englundin *Arioso interroton* tahdissa 95 soitetaan jousella keinotekoista flageolettia ja vasemmalla kädellä pizzicatoa vapaalla d-kielellä, flageoletin soidessa yhden neljäsosan verran pitempään. Hiidenkarin *Hommage à C.D.:n* sivuilla 1 ja 3 vasemman käden pizzicatot on yhdistetty muihin soittotapoihin ja polyrytmeihin. Sivulla 4 vasemman käden pizzicatot on yhdistetty muihin säveliin, ja sivulla 5 on yhdistelmä kieltenvaihtoja, oikean ja vasemman käden pizzicatoja sekä hidasta ricochet-tekniikkaa. Lopuksi sivulla 10 vasen käsi näppäilee kolme erilaista ääntä mezzofortena sillä aikaa kuin jousi soittaa hiljaista pitkää ääntä pianona. Kaipaisen teos *L'anello di Aurora* alkaa vasemman käden pizzicatolla, jonka jälkeen pitää välittömästi soittaa tremoloa jousen normaalista poikkeavalla paikalla (sul tasto). Sivulla 1 soitetaan myös 12 vasemman käden pizzicatoa, ja niiden lomaan punotaan tremoloa (tällä kertaa sul ponticello). Sivulla 2 on niin ikään 12 vasemman käden pizzicatoa, trillien, septolin, kvintolin, kaksoisflageoletti-tremolon, triolin ja sekstolin seassa. Teoksessa toistuu myös rytmisesti vaativa vasemman käden pizzicatosikermä vapailta g-, d- ja e-kielillä. Sivulla 2 vasemman käden pizzicatoja on vähemmän kuin sivulla 1, mutta tässäkin muunnellaan motiiveja hieman ja toistetaan jo tuttua motiiviasellaisenaan. Nevanlinnan *Yli kirkkaan* sivuilla 2–4 on käytetty vasemman käden

pizzicatoja, mutta tässä teoksessa ne esiintyvät yksittäin. Teoksen lopussa on käytetty äärimmäistä dynamiikkaa: toiseksi viimeinen vasemman käden pizzicato on sfz ja viimeinen on ppp. Kuusiston *Loiston* tahdeissa 56–59 vasemman käden pizzicatoja on Paganinin tai Sarasaten kuudestoistaosina niin, että jousella soitetaan vuorotellen näppäilyjen kanssa.

#### IV.1.16 Paljastava kaksiaänisyys

*Kaksiaänisyyttä* on käytetty Sallisen *Cadenzen* riveillä 7–9, 13, 17–21 rinnakkaisina oktaavikulkuina; Rautavaaran *Dithyramoksen* tahdeissa 27–33 rinnakkaisina sekstikulkuina, kuitenkin niin, että välillä on kolmiaänisiä yksittäisiä akordeja. Tahdissa 43 on akordi vapailla kielillä. Tahdeissa 45–46 on erityyppisiä intervaleja, tahdeissa 54–57 sekstiasteikon aloittaa neliääninen akordi, ja siinä on lisäksi kolmiääninen akordi keskellä alaspäin kulkevaa sekstiasteikkoa. *Variétuden* tahdeissa 1–8 on kaksiaänistä polyfoniaa, joka jatkuu voimakkaampana tahdeissa 23–26. Tahdit 30–31 aloittaa neliääninen akordi, samoin tahdin 35. Kaksiaäninen polyfonia jatkuu tahdeissa 41–44 kolmiäänisin akordein; tahdeissa 46–47 polyfoniaa säestää vasemman käden pizzicato. Tahdeissa 55–60 ja 77–79 nyanssina on forte, ja polyfonia on laulavaa ja väkevää. Kaksoisääniä on ripoteltu myöskin scherzando-jaksolle tahteihin 81–89 ja 91–96 kontrastoivina lyhyinä ja kevyen humoristisina. Tahdeissa 110–111 toteutetaan loppunousun kaksoisäänet laajemmilla jousen vedoilla.

Englundin *Arioso interroton* tahdeissa 6–8, 16–21, 37, 39, 41, 48, 50, 63, 78–86, 91 ja 92 on erityyppisiä [terssi-sekunti-priimi, vähennetty septimi, sekstejä ja niin edelleen] rinnakkaisia kaksoisääniä, mutta ne eivät käyttäydy polyfonisesti missään kohtaa tässä teoksessa, eikä niitä ole yhdistetty mihinkään muihin tehokeinoihin. Hiidenkarin *Hommage à C.D.:n* sivuilla 1–5 ja 7–10 on yksittäisiä kaksoisääniä lyhyissä jaksoissa tai vastaavasti lyhyitä jaksoja kaksiaänistä polyfoniaa. Kaipaisen *L'anello di Auroran* sivuilla 1–3 yksittäiset kaksoisäänet ovat usein tremolossa yhdistettyinä jousen normaalista poikkeavaan paikkaan, ja niiden kanssa vuorottelevat vasemman käden pizzicatot. Nevanlinnan *Yli kirikkaan* sivuilla 2–3 on yksittäisiä lyhyitä kaksiaänisiä jaksoja, joissa kaksiaänisyys on ensin satunnaista, mutta polyfonisoituu sivulla 4, jolla on useita rivejä

pitkä moniulotteisempi polyfoninen loppujakso. Kuusiston *Loiston* tahdeissa 10–14 on rinnakkaisia sekstejä ja septimejä sekä erityyppisiä kaksoisääniä tahdeissa 15–16. Tahdeissa 29–31 on niin ikään kaksiaänistä polyfoniaa, tahdeissa 32–33 rinnakkaisia terssejä, tahdeissa 39–44 rinnakkaisia oktaaveja, yksittäinen septimi ja rinnakkaisia sekstejä, ja tahdeissa 52–53 seksteihin on yhdistetty trioliaiheita viulun alarekisterissä. Tahdeissa 63–64 korkeaan ja pitkään soiva septimikaksoisote kääntyy fermaatin kautta kohti yksiaänistä rubatoivaa kadenssia. Tutun motiivin paluu tahdeissa 67–71 muistuttaa teoksen alussa olleita kuudestoistaosia, rinnakkaissekstejä ja -septimejä, joihin kolmiääniset peräkkäiset akordit huipentuvat lennokkaina ja vauhdikkaina.

Salosen *Lachen verlerntin* tahdeissa 24–29, 31–47, 51, 59–66, 68–69, 71–106, 108–114, 126, 130, 142, 144–147 ja 149 on monenlaista kaksiaäänisyyttä, ajoittain yhdistettynä kolmiäänisiin akordeihin, polyrytmeihin, dynamiikkamuutoksiin ja aksentteihin. Lasken kaksiaäänisyyteen myös priimit, oktaavit ja kaksinkertaiset oktaavit. Kaksiaäänisyys sisältää myös rinnakkaisliikkeitä sekä glissandoja asemasta toiseen.

Saariahon *Tocarissa* on myös runsaasti kaksiaäänisyyttä (tahdeissa 3, 5–6, 8, 16–19, 24–34, 39–41, 50–51, 54–59, 65–67, 69–70, 72, 74, 76, 78–79, 109–111, 115–117, 122–124, 133–134, 137, 148–149, 157–160 sekä 162). *Tocarin* ensimmäinen kaksoisääni on pieni nooni tahdissa 3, ja se jatkuu legatolla ylöspäin muuttuen Saariahon trilliksi, joka häivytetään ennen fermaattia (tahdissa 4). Muutoin kaksiaäänisyys sisältää enimmäkseen polyfoniaa sävyjä, vähemmän rinnakkaisia kaksoisääniä. Erityisen hauskoja ovat puertoricolaiset polyfoniset huapangorytmit (tahdeissa 65–71), muutoin polyfonia muodostuu yksittäisistä äänistä, jotka sidotaan niin, että yksi ääni muuttuu seuraavaksi kaksoisääneksi, ja toinen ääni sidotaan eteenpäin seuraavaksi kaksoisääneksi ja niin edelleen (tahdeissa 148–149 ja 157–158).

#### **IV.1.17 Paljastava kolmiäänisyys**

*Kolmiäänisyyttä* esiintyy akordeina Sallisen *Cadenzen* riveillä 14 ja 20. Rautavaaran *Dithyramboksessa* sitä on niin ikään akordeina tahdeissa 27–29, 31, 33, 43, 45–46 ja 55 ja *Variétudessä* tahdeissa 9, 42, 44, 82 ja 119. Englundin *Arioso interrotossa* kolmiäänisyyttä on käytetty äänenkuljetuksena ensin tahdeissa 3–6 ja sen jälkeen tahdissa 7.

Kolmiäänisyyttä akordeina on tahdeissa 32, 34, 44, 48, 50–53, 60, 63, 68, 70–74. Teoksen alun kolmiääninen polyfonia palaa tahdeissa 76–79, 90 ja 91. Kuusiston *Loiston* tahdeissa 13–14 käytetyt nopeat rinnakkaiset kolmiääniset akordit toistuvat vielä tahdeissa 70–71. Salosen *Lachen verlerntin* tahdeissa 16–24 on kolmiäänisiä akordeja, joissa rinnakkaiset terssit (tahdissa 16) kulkevat ylöspäin viisi kolmoisääntä kerrallaan niin, että mukana soi kolmantena äänenä koko ajan vapaa e<sup>7</sup>-kieli. Più mosso -jaksossa (tahdit 52–61) on useita kolmiäänisiä sointuja ylhäältä alaspäin niin, että mukana soi kolmantena äänenä vapaa g-kieli tai kaksi vapaata kieltä (g ja d<sup>7</sup>). Tahdeissa 107–113 on kolmiäänisiä akordeja (32-osina) ja ne vaihtelevat joka tahdissa kaksoisotteiden kanssa (myös 32-osina).

#### IV.1.18 Paljastava neliäänisyys

*Neliäänisyyttä* on Sallisen *Cadenzen* rivillä 20, jossa on yksi neliääninen sointu. Tämä sointu on melko helppo, koska siinä voidaan käyttää kolmea vapaata kieltä. Rautavaaran *Dithyramboksessa* neliäänisyyttä on akordeina tahdeissa 54 ja 72, ja teoksessa *Variétude* neliäänisyyttä esiintyy sointuina tahdeissa 27–30, 35–36, 75 ja 80. Kaipaisen *L'anello di Auroran* sivulla 4 on neliääninen sointu, joka on sidottu yksiääniseen 1/32-asteikkoon. Salosen *Lachen verlerntin* tahdissa 62 on neliääninen sointu, johon huipentuu edellä ollut kolmiäänisiä sointuja sisältänyt jakso. Myös tahdissa 92 on neliääninen sointu, johon huipentuu sitä edeltävä kaksiaääninen jakso. Tällainen kohokohta vaatii viulistisesti erinomaista keskittymistä ja paljastaa esitys- ja kilpailutilanteessa, miten hyvin soittaja hallitsee monen äänen sävelpuhtauden suhteessa äänen laatuun ja teoksen tulkintaan.

#### IV.1.19 Paljastavat trillit

*Kaksoisäänien trilli* on hauska harvinaisuus, joka esiintyy Hiidenkarin *Hommage à C.D.:n* sivulla 5. Tämä viulistinen erikoistekniikka on erittäin paljastava, koska sen toteuttaminen vaatii sorminäppäryyttä ja erityistaitoa. Jaksossa plus animé (1/4 = 72) soitetaan muun muassa tremoloa kaksoisääninä, minkä jälkeen tulee yhdistelmä erillisiä kuudestoistaosia, trillejä ja kaksoistrillejä. Vaikeutta lisää se, että kaksoistrillin ylempi ja alempi ääni ovat eri rytmisissä. *Saariahon trilli* esiintyy kuten aiemmin on todettu, ainoastaan *Tocarissa* (tahdeissa 3–4, 42 ja 162).

## **IV.2 Paljastavat tekniikat teoksittain**

*Tässä luvussa kuvaan tutkimusaineistoani teos teokselta edellä kuvattujen paljastavien viulutekniikoiden pohjalta. Selitän tekniikoita ja niiden yhdistelmiä teos kerrallaan.*

### **IV.2.1 Aulis Sallisen *Cadenze***

Aulis Sallisen *Cadenzessa* on portatoja, kaksi- ja moniäänisyyttä, ricochet-tekniikkaa ja vasemman käden pizzicatoja. Kaksiäänisyys käsittää enimmäkseen rinnakkaisia oktaaveja, osittain yhdistettyinä portato-jousituksiin. Lisäksi on polyfonista kaksiäänistä kudosta rivillä 21. Moniäänisyyttä edustavat enimmillään kolmi- ja neliaäniset soinnut rivillä 20. Soinnuissa on mahdollista käyttää myös vapaita kieliä, mikä jonkin verran helpottaa niiden teknistä toteuttamista. Niiden soittaminen vaatii jousikäden voimaa, koska nyanssina on fff, forte fortissimo. Kaksiäänisyyttä on yhdistetty myös portatoon ja sen erityyppisiin muunnelmiin: portatokaaren sisällä voi olla ylimääräisiä nuottikohtaisia esityserkkejä kuten viivoja tai korkomerkkejä, jotka vaikuttavat sekä tekniseen että taiteelliseen suoritukseen. Jakson vaativuuteen vaikuttaa erityisesti se, että siinä on paljon tarkkuutta vaativia yksityiskohtia, jotka pitää toteuttaa tarkasti ja ottaa samalla huomioon teoksen tyyli.

### **IV.2.2 Einojuhani Rautavaaran *Dithyrambos***

Einojuhani Rautavaaran *Dithyrambos*ssa on käytetty runsaasti kieltenvaihtoja ja spiccatoa sekä hieman säästeliäämmin flageoletteja ja moniäänisyyttä. Spiccato alkaa yhdellä kielellä kerrallaan (tahdeissa 1–3) ja jatkuu kahdella kielellä (tahdeissa 5–26). Tahdeissa 19 sekä 24–26 on käytettävä spiccato grandea. Rautavaara aloittaa moniäänisyytensä tahdissa 27, ja se jatkuu aina tahtiin 33 asti. Näissä tahdeissa (27–33) vaihtelevat rinnakkaiset sekstit, kolmiääniset soinnut ja polyfonia, jotka kaikki paljastavat intonaation hallinan ja jousen tasapainotuksen kaksi- ja kolmiäänisten sointujen välillä.

Lisäksi jakso edellyttää pitkän linjan paljastavaa dynamiikan hallintaa.

Neliäänisyyttä Rautavaaran *Dithyramboksessa* on kahden nousun päätteeksi. Nousut vaikeuttavat nelisointujen soittamista, ja soittajan on kiinnitettävä huomiota harjoitusprosessin aikana niiden jousituksen valintaan. Ensimmäinen nousu on lyhyempi ja nopeampi (tahdissa 53) kuin toinen (tahdeissa 57–71), joka johtaa kappaleen loppusointuun (tahdissa 72). Jälkimmäiseen jaksoon tuo lisähaastetta rytmiiikka. Flageoletit puolestaan ovat oktaaviflageoletteja ja muita huiluuäniä, ja ne ovat yksiäänisiä. Teknistä vaativuutta lisää pianissimo-nyanssi ja soitettavien äänien nopeus; nämä ovat jonkinlaisia rykelmiä (tahdeissa 44, 47 ja 49).

### **IV.2.3 Einojuhani Rautavaaran *Variétude***

Einojuhani Rautavaaran *Variétudessa* on paljon kaksiäänistä polyfoniaa (tahdeissa 1–8). Haastavaa siinä on muidenkin teosten esittelyissä mainittujen intonaation ja koordinaation lisäksi agogiikka: miten soitetaan pilkku (hengitystauko) ensimmäisen ja toisen tahdin välissä niin, että se toteutuu säveltäjän vision mukaan, kun ei ole määritelty pilkun pituutta? Kolmannessa tahdissa polyfoniaan yhdistyy ritardando ja crescendo forteen. Polyfonian soittaminen fortena vaatii parempaa jousitekniikkaa kuin pianona, ja varsinkin crescendon luominen niin, että se kuulostaisi luontevalta ja että kaikki äänenkuljetukselliset hienoudet pääsisivät oikeuksiinsa, on hyvin vaativaa. Teoksessa on myös kaksi-, kolmi- ja neliäänistä polyfoniaa (tahdeissa 27–36), jota käsitelin jo alaluvuissa IV.1.16– IV.1.18. Tahdeissa 10–17 jousella soittaminen yhdistyy vasemman käden pizzicatoon. Paljastavaa on, miten laadullisesti viulistiset jousifraasit toteutuvat yhtäaikaan pizzicatojen kanssa, siis miten täsmällisesti vasen käsi näppäilee säestysääniä häiritsemättä jousella soitettavaa päämelodiaa. Tahdeissa 23–26 kaksiääninen polyfonia muistuttaa kappaleen alkua, mutta tässä Rautavaara käyttää terassidynamiikkaa: forte vastaan mezzopiano. *Variétudessa* Rautavaara painottaa erityisesti jousitustekniikoita, kuten jousen normaalista poikkeavaa paikkaa, esimerkiksi sul ponticello (tahdeissa 97–100). Kieltenvaihdot ovat kiteytyneet laajemmalti kaikille neljälle kielelle (tahdeissa 36 ja 75). Kuten edeltä käy ilmi, *Variétudessa* esiintyvät kaikki viulutekniikkoiden pääluokat, ja teoksen esittäminen vaatii kovaa työtä ja tyylytuntemusta.

#### **IV.2.4 Einar Englundin *Arioso interrotto***

Einar Englundin *Arioso interrotto* on klassisempi kuin muut työssäni käsitellyt teokset ja paljastaa soiton laadun ja tyylipuhtauden. Paljastavia tekijöitä on vähemmän kuin muissa teoksissa, mutta laadullisesti niitä on tarpeeksi, jotta tämäkin pieni kilpailukappale olisi haaste kenelle tahansa kilpaviulistille. Spiccato-jakso (tahdissa 36), on yhden tahdin pituinen. Kolmiääniset melodiakudokset (tahdeissa 3–7, 76–79) ovat jonkinlaisia polyfonisia moniäänisiä sointuja, joissa soi mukana vapaita kieliä. Näissä hiljainen nyanssi tuo lisää haastetta, koska akordit on osittain sidottu legatokaarella (moniäänisiä sointuja saa helpommin mezzofortena eri jousella kuin pianona ja samalla jousella). Tässä vaaditaan siis jonkinlaista laulavaa meditaatiota, mutta hyvin soivaa, koska ei ole pyydetty sotto vocea. Yksiäänisiä keinotekoisia flageoletteja on tasan neljä (tahdeissa 94–95). Yhdistelmä spiccato ja akordit (tahdissa 44) paljastaa jousen sonoriteetin tasaisuuden, äänen laadun sekä sävelpuhtauden.

#### **IV.2.5 Petri Hiidenkarin *Hommage à C.D.***

Petri Hiidenkarin *Hommage à C.D.* sisältää kaikkia pääluokkiin sisältyneitä tekniikoita. Jotta soittajan olisi mahdollista toteuttaa kaikki Hiidenkarin vaatimat tekniikat, häneltä edellytetään elohopeamaista nopeutta ja sulavuutta viulunkäsittelyssä sekä kykyä siirtyä nopeasti tunnelmasta toiseen. Ensimmäisellä sivulla (tahdissa 5) on yksittäinen vasemman käden pizzicato, joka soi jousella soitetun äänen jatkona. Kaksiäänistä kontrapunktia (polyfoniaa) on sivun kahdessa viimeisessä tahdissa. Kaksiääninen polyfonia jatkuu seuraavalla sivulla harjoitusnumerosta 1. Viimeisellä rivillä on neljä spiccatoääntä. Vasemman käden pizzicatoa ja yksiäänisiä huiluääniä, ricochet-tekniikkaa sekä jousen tavallisesta poikkeavia paikkoja on sivulla 3. Sivulla 4 (harjoitusnumerosta 3 eteenpäin), on ricochet-tekniikkaa, en effleurant, vasemman käden pizzicatoa ja jousen tavallisesta poikkeavia paikkoja sekä spiccatoa. Sivulla 5 on kaksiäänistä trillikudosta ja tremoloa.

#### **IV.2.6 Jouni Kaipaisen *L'anello di Aurora***

Jouni Kaipainen käyttää viulistisesti suuntautuneessa *L'anello di Aurorassa* useita

yhdistelmätekniikoita. Jousen normaalista poikkeavia paikkoja, kaksoisflageoletteja, vasemman käden pizzicatoa, kaksiaäänisyyttä, kieltenvaihtoja ja tremoloa on mukana jo ensimmäisellä rivillä. Jakso edellyttää monitaituruutta ja tarkkuutta sekä erityisen täsmällistä toteuttamista. Tekniikoiden ajallinen läheisyys edellyttää, että soittaja hallitsee siirtymät tekniikasta toiseen ajallisesti lyhyissä jaksoissa. Spiccato-tekniikkaa on (sivulla 3) ensin kvintolina, sitten 16-osina, trioleina ja 32-osina. Ennen teoksen loppua on kaksoisäänten ja kaksoishuiluäänten humoristista vaihtelua (sivulla 4), minkä jälkeen räjähtää Bartók-pizzicato -tekniikan kaksoisääni kahden kaksoisotteen väliin (Tempo II:do [Allegretto], sivulla 4).

Kaipainen on säveltänyt koordinoituja kieltenvaihtoja mitä erilaisimmissa yhteyksissä kaarilinjojen kanssa (sivuilla 1–4), pomppivin jousituksin (sivulla 3), korkomerkein (sivulla 4), kaksoistremoloin tai yhdistettyinä stringendoon tai rallentandoon (sivulla 1). Teos päättyy vähennettyyn kvintiin korkeassa rekisterissä, ja sitä edeltävät eri kieltien pizzicatot. Kaipainen käyttää tremoloa yhdistettynä jousen paikanvaihdoksiin (*arco, s.t.* ja *arco, poco s.p.* tarkoittavat tremolon kohdalla "jousella otelaudalla" ja "jousella vähän tallalla"). Lisäksi tremoloa on yhdistetty vasemman käden pizzicatoon, ja myöhemmin kaksoishuiluääniin, vasemman käden pizzicaton kohdalla on lisäksi *crescendo*-viivat. Kaipainen yhdistää myös kaksoisääniä ja glissandoja näihin tremolo-jaksoihin (sivulla 1).

#### **IV.2.7 Tapio Nevanlinnan *Yli kirkkaan***

Tapio Nevanlinnan *Yli kirkkaan* -teoksessa on soitettava yhtä aikaa sekä jousella että pizzicatoa vasemmalla kädellä. Tämä edeltää sen jälkeen soivia kaksoisflageoletteja (sivuilla 2 ja 4). Nevanlinna yhdistää tekniikoita melko hitaassa tempossa, jolloin paljastuu se, miten soittaja laadullisesti toteuttaa vaikeat tekniikat. Teoksessa on myös spiccatoa (sivuilla 3–4), ricochet-tekniikkaa (sivuilla 3–4) ja kaksiaäänisyyttä (sivuilla 2 ja 4). Viimeisessä osassa on käytetty paljon kaksiaäänistä polyfoniaa (sivulla 4, Tempo II). Teos loppuu yhdistelmään, jossa on kaksoishuiluääniä ja vasemman käden pizzicatoja. Soittajan on siis soitettava yhtä aikaa kahdella vasemman käden sormella kaksoishuiluäänet ja näppäiltävä kolmannella tai neljännellä sormella pizzicatot.

## IV.2.8 Jaakko Kuusiston *Loisto*

Jaakko Kuusiston *Loistossa* on käytetty paljon erilaisia viulutekniikoita, ja huomio kiinnittyy monipuolisuuden tempon ja tekniikoiden yhdistelmissä. Ensiksi on keinotekoisia huiluääniä ja tremoloa sekä näiden yhdistelmä tahdeissa 7–8. Toiseksi on spiccatoa (tahdeissa 50–51 ja 54–55) ja jousen normaalista poikkeava paikka (tahdeissa 51–53) sekä äkillinen muutos tekniikasta toiseen (tahdeissa 51–53). Kolmanneksi on kaksi- ja kolmiäänisiä kuudestoistaosaintuja nopeassa tempossa (tahdeissa 10–14 ja 67–71). Paljastavia ovat myös vasemman käden pizzicatojaksot kappaleen keskiosan jälkeen (tahdeissa 56–59) ja suora syöksy vasemman käden pizzicatoista tremolosekstoleihin (tahdeissa 60–61). Tässä teoksessa paljastavat viulutekniikat ja niiden vaihdokset ovat nopeatempoisia. Varsinkin doppio tempot (tahdeissa 9–17 ja 46–72) ovat vaikeita. Teoksessa on lisäksi kaksiaänistä polyfonista kudosta (tahdeissa 29–31), rinnakkaisia terssejä (tahdeissa 32–33) ja muita kaksoisääniä (tahdeissa 39–44). Teoksen tahdeissa 52–53 on yhdistetty jousen normaalista poikkeava paikka ja kaksiaäninen kudos.

## IV.2.9 Esa-Pekka Salosen *Lachen verlernt*

Esa-Pekka Salosen teoksessa *Lachen verlernt* on käytetty spiccato-tekniikkaa (tahdeissa 107–113, 136, 140–142 ja 143), kaksoishuiluääniä (tahdeissa 73, 83, 102 ja 104) ja moniäänisyyttä (tahdeissa 16–24, 52–62, 92 ja 107–112). Teoksen tahdeissa 107–113 on yhdistetty spiccato ja moniäänisyys. Salonen käyttää raskaampaa spiccatoa, jota toteutetaan jousen tyvessä. Kaksoisflageoleteista Salonen käyttää sellaisia, joissa painetaan samalla sormella kahta kieltä yhtä aikaa (tahdeissa 73, 83, 102 ja 104). Tahdissa 101 on huiluääni, joka voidaan soittaa kahdella tavalla, koska siitä puuttuu sormitus. Moniäänisyyttä Salonen on käyttänyt paljon: kaksiaäänisyyttä vuorotellen vapaan g-kielen kanssa (tahdeissa 25–26) ja sitä ennen aksentoidut kvintoliäänit (tahdissa 24), joista ensimmäinen on sidottu edelliseen kaksoisääneen. Sekstejä ja septimejä on tahdeissa 27–28. Fanfaari aihe (kvintti-seksti-kvintti), esiintyy tahdissa 29 ja sama aihe takaperin tahdissa 31. Tahdissa 32 on rinnakkaisia terssejä, osin yhdistettyinä seksteihin. Tahdista 34 alkaa eräänlainen kaksoisäänten ja motiivien kehittelyjakso, kun samoja aiheita esiintyy

uudelleen mutta muunnettuina ja kehittyneinä. Kehittely sisältää myöskin polyfonisia kaksoisääniä tahdeissa 41–44. Tahdista 45 alkaen on ensin pelkkiä rinnakkaisia oktaaveja, sitten eri intervallien kaksoisääniä (tahdit 46–47, 51, 59–66, 68–69, 71–106, 108–114, 126, 130, 142, 144–147 ja 149).

Kolmiäänisyyttä on akordeina (tahdeissa 16–24, 52–61 sekä 107–113) ja neliiäänisyyttä niin ikään akordeina (tahdeissa 62 ja 92). Teoksessa esiintyy myös pomppivan jousen ja kolmiäänisyyden yhdistelmää (tahdeissa 107–112), ja tässä yhdistelmässä paljastavaa on vaikealla jousitustekniikalla toteutettava tasainen rytmi yhdistettynä kolmiäänisyyteen puhtausongelmineen. Tahdeissa 109–113 Salonen on yhdistänyt spiccato granden moniäänisyyteen, ja teoksen toiseksi viimeisessä tahdissa on yhdistetty huiluääniä kaarellisiin kieltenvaihtoihin (tahdissa 148).

#### **IV.2.10 Kaija Saariahon *Tocar***

Kaija Saariahon teoksessa *Tocar* on käytetty jousen normaalista poikkeavaa paikkaa yhdistettynä flageoletteihin, joissa kieltä painetaan vastaavasti kvintin (tahdeissa 8, 26, 46 ja 163–164) tai kvartin (tahdeissa 9 ja 150) kohdasta. Lisäksi Saariaho on käyttänyt muita luonnollisia flageoletteja (tahdeissa 103, 104 ja 108). Teoksessa on myös flageoletin ja trillin yhdistelmä (tahdissa 104), sekä Saariahon trillejä (tahdeissa 3–4, 42 ja 162). Kaksiäänistä polyfoniaa on paljon (tahdeissa 3, 5–6, 8, 16–19, 24–34, 39–41, 50–51, 54–59, 65–67, 69–70, 72, 74, 76, 78–79, 109–111, 115–117, 122–124, 133–134, 137, 148–149, 157–160 sekä 163). Erityisen paljastavia yhdistelmiä ovat kohdat, joissa kaksoisääni muuttuu Saariahon trilliksi samalla kun jousen paikka muuttuu (tahdeissa 7–8), tai kun kaksoisääni muuttuu flageoletteiksi ja sen jälkeen Saariahon trilliksi samalla kun jousen paikka muuttuu (tahdeissa 26–28). Jousen paikan muutos liittyy myös tilanteisiin, joissa kaksiääninen kontrapunkti muuttuu Saariahon trilliksi (tahdeissa 30–37) tai Saariahon trilli muuttuu flageoletteiksi (tahdeissa 162–164). Tahdeissa 148–150 puolestaan kaksiääninen kudos muuttuu flageoletteiksi. Teoksessa on runsaasti edellä kuvatun kaltaisia erityyppisiä yhdistelmiä tai siirtymiä eri tekniikasta toiseen. Kuten käy ilmi, Saariaho ei toista itseään vaan muuntuu koko ajan käyttäen uusia yhdistelmiä erilaisten tekniikkojen kirjosta.

## V. Johtopäätökset

*Tämän tutkimuksen aineistona ovat Jean Sibelius -viulukilpailun pakolliset teokset ja tutkimuskohteena niiden sisältämät erityyppiset paljastavat viulutekniikat. Tutkimusaineisto muodostaa eräänlaisen läpileikkauksen suomalaisesta vuosien 1965 ja 2010 välillä sävelletystä viulumusiikista.*

Tutkimukseni aineistoon kuuluvat teokset ovat 45 vuoden ajanjaksolta: vanhin teos on vuodelta 1965 ja uusin vuodelta 2010. Ne muodostavat yhden viulukirjallisuuden kokonaisuuden ja kuvaavat omalta osaltaan aikansa (ja meidän aikamme) suomalaista viulumusiikkia. Valtaosa tapausesimerkeistä on sävelletty Sibelius-viulukilpailuja varten. Ne tarjoavat läpileikkauksen myös kilpailuteoksista. Kuusi niistä on sooloviuluteoksia (Sallisen *Cadenze*, Rautavaaran *Variétude*, Englundin *Arioso interrotto*, Kaipaisen *L'anello di Aurora*, Nevanlinnan *Yli kirkkaan* ja Salosen *Lachen verlernt*) ja neljä on teoksia viululle ja pianolle (Rautavaaran *Dithyrambos*, Hiidenkarin *Hommage à C.D.*, Kuusiston *Loisto* ja Saariahon *Tocar*).

Kaikki kappaleet on sävelletty nimenomaan kilpailutilannetta varten, ja sooloviulustemma on painettu erikseen niissä teoksissa, joissa piano on mukana. Poikkeuksena on Hiidenkarin *Hommage à C.D.*, jonka viulustemma on kopio pianopartituurista yhteissoitollisesti vaikeiden rytmien tai muun aineiston takia. Yksi sävellyksistä (Rautavaaran *Dithyrambos*) on orkestroitu kaksi vuotta sen Jean Sibelius -kilpailun jälkeen, jossa teos oli pakollisena.

Aineiston käsittely tässä työssä rakentui viuluteknisten seikkojen mukaisesti (ks. IV.1 ja IV.2). Harmoniaa ei ole käsitelty tässä tutkimuksessa, ja musiikin muotorakenteita tapausesimerkeissä on käsitelty hyvin vähän, jos ollenkaan. Sointiväriä on käsitelty vain silloin, kun se liittyy jousen normaalista poikkeavaan paikkaan (sul tasto, sul ponticello). Viulunsoitosta ja sen paljastavuudesta tämä käsittely antoi siksi kalpean kuvan.

Tutkimusaineiston teokset ovat rikasta ja raikasta, virkistävää uutta kuunneltavaa. Uudet kappaleet ovat vahvasti läsnä kilpailuissa. Oman instrumentin ohjelmiston laajeneminen on

kilpailijaa motivoiva tekijä. On tärkeää, että uudet kappaleet liitetään kilpailijan omaan ohjelmistoon. Tutkimusaineistooni kuuluvat teokset ovat myös hyvää materiaalia kelle tahansa viulunsoiton opiskelijalle.

Tutkimusaineiston teokset soveltuvat myös itseopiskeluun ja taitojen kehittämiseen. Uudet kappaleet eivät ole pelkästään kilpailuissa paljastavia kappaleita, vaan integroituvat viulukirjallisuuden moninaisuuteen täydentämällä ja kehittämällä henkilökohtaisia harjoitusmetodeja. Uusien kappaleiden pedagoginen merkitys avautuu vuosien varrella, kun kilpailija valmistaa seuraavien kilpailujen uusia pakollisia teoksia (monipuolisuus suhteessa erityisosaamiseen).

Uusien viulukilpailukappaleiden harjoittelu kehittää uusia taitoja. Tavoitteellinen harjoittelu ohjaa uusien teosten analysointia ja oppimista sekä harjoitteluprosessien kehitystä. Paljastavissa viulutekniikoissa harjoittelun tulokset on selvästi nähtävissä. Kilpailun käytännön idea on, että uudet kilpailuteokset siirtyvät kantaohjelmistoon. Kilpaileminen voidaan nähdä käytännöllisenä taiteellisenä toimintana, missä uusien pakollisten kappaleiden harjoittelu aikaansaa osaamista, jonka avulla seuraavien uusien teosten oppiminen helpottuu. Kokemus tehostaa merkittävästi teosten ja uusien ohjelmistojen hallintaa. Tutustuminen säveltäjien muihin teoksiin ja ohjelmiston laajentaminen voi osaltaan tuoda lisää tietoa ja motivaatiota kovaan ja määrätietoiseen työskentelyyn. Perehtymällä syvällisesti kilpailukappaleisiin viulisti laajentaa taitojaan ja hänen itsevarmuutensa taiteilijana paranee ja voimistuu.

Uudet pakolliset suomalaiset viuluteokset voivat toimia impulssina kovemmalle työnteolle ja siten tukea harjoittelun jatkuvuutta ja säännöllisyyttä. Uudet kappaleet ovat olennainen osa tekniikoiden kehittämisessä. Pääpaino viulutekniikassa on traditionaalisessa klassisessa tekniikassa, joka kasvaa ja kehittyy uusien kilpailukappaleiden myötä. Kilpailija ottaa laajemmin vastuuta kehityksestään oppimalla uusia teoksia nopeammin (aikaraja).

Koska jokaisen taiteilijan harjoitusmenetelmissä lienee aukkoja, haastavien uusien kilpateosten oppiminen tiivistää osaamista ja paikkaa mahdollisia puutteita ja reikiä virtuositeetissa. Pakollisten kappaleiden vaikeudet ja paljastavat tekniikat tuovat mukanaan haasteita ja tavoitteita, jotka ovat helpommin lähestyttävissä, koska ne ovat ajankohtaisia. Kilpailutilanteessa toteutuu soittajan haave saada esittää uutta musiikkia uudelle yleisölle

ja arvostelulautakunnalle. Kilpailija käyttää apunaan aikaisemmissa viuluteoksissa oppimiaan tekniikoita, tietämystään ja analyysikykyään omaksuessaan uutta viulusatsia. Uuden sävellystyylin tuntemus, uuden tekstuurin ymmärtäminen sointiväreineen sekä dramaturgiantaju tähtäävät viulumusiikin tulkintataitoon ja syvälliseen ymmärtämiseen.

Tutkimustulokseni osoittavat, että kaikki tutkimusaineistoni pakolliset viulukappaleet sisältävät runsaasti paljastavia viulutekniikoita, mutta yksityiskohdiltaan ne ovat keskenään hyvin erilaisia. Tutkimusaineistoni on pitkältä ajanjaksolta, jonka aikana musiikkikasvatus, viulunsoiton opetus ja pedagogiikka ovat kehittyneet ja modernisoituneet. Koska aiemmat teokset ovat tulleet osaksi viulukirjallisuutta, on luonnollista, että uusissa teoksissa on uudenlaisia teknisiä yksityiskohtia, myös aivan uudenlaisia viuluteknisiä keksintöjä.

Jatkotutkimuksissa olisi mahdollista analysoida teoksia myös muilta osin, esimerkiksi yhteissoitollisista ja sävellysteknisistä näkökulmista. Samalla tavalla analyysissä voitaisiin tarkastella myös esimerkiksi rytmikkaa, teosten muotorakenteita ja erinäisiä harmoniaopin sointukäänteitä.

Laadullisen tutkimuksen luotettavuuden arviointiin on olemassa useita kriteereitä. Yleisesti puhutaan mittatarkkuudesta, luotettavuudesta ja pätevyydestä. Yksi laadullisen tutkimuksen luotettavuuden kriteereistä on sen tiedonvälittävyys eli viestivyyys lukijan kanssa. (Tuomi ja Sarajärvi 2009, 129–137.) Tekstini olisi herätettävä lukijassa kiinnostusta uusista suomalaisista kilpailukappaleista kohtaan, jotta tutkimustulokseni antaisivat näköaloja viulutekniikoista ja paljastavista kilpailutilanteista kiinnostuneille. Osallistun tämän tutkimuksen avulla keskusteluun kilpailuidean ja paljastavan viulutekniikan problematiikasta. Tuloksia voidaan soveltaa muuhunkin kuin keskusteluun kilpailuista: tulosten avulla voidaan kehittää tulevaisuuden tarpeita monipuolisen viuluopiskelun ja viulusävellysten laadinnan suunnittelussa.

Tutkimustehtävä ja tutkimusaineistolle asetetut ydinkysymykset osoittautuivat aineistoon ja valittuun menetelmään nähden sopiviksi. Tulosten avulla saavutetut johtopäätökset perustuvat lähes yksinomaan aineistoon ja sen analyysiin. Aineistoa on kommentoitu tutkimusaineistoni lisäksi levytysteksteissä ja konserttiohjelmaesittelyissä.

Tutkimusprosessini eteni johdonmukaisesti aineiston viitoittamaa tietä, ja sain tutkimuskohteestani valituilla menetelmillä paljastavaa viulistista tietoa.

Tuomi ja Sarajärvi (2009, 134) puhuvat myös havaintojen puolueettomuudesta. En ole puolueeton tutkimusaineistoani kohtaan, sillä olen koulutukseltani viulutaiteilija ja säveltäjä, ammatiltani esittävä konserttoija ja useiden viulukilpailujen osanottaja (Jean Sibelius -viulukilpailut vuosina 1975, 1980 ja 1985). Vaikka olen pyrkinyt tarkastelemaan aineistoani ilman esioletuksia, on selvää, että analyysitulokset ovat suodattuneet sen arvostelukyvyyn, tiedon, taidon ja elämäkokemuksen avulla, mitä minulla on. Tämän tutkimuksen tuloksena on tutkijana saavuttamani näkemys paljastavista viulutekniikoista kymmenessä Jean Sibelius -viulukilpailun pakollisessa suomalaisessa teoksessa tutkimusaineiston ja sen analyysiin käytettyjen menetelmien valossa.

Aineistoani en ole vaihtanut sen jälkeen kun päätin tutkia nimenomaan Jean Sibelius -kilpailua varten sävellettyjä viuluteoksia. Raportoin tekemäni menetelmälliset ratkaisut, tutkimuksen kulun ja tutkimusaineistosta saadut tulokset mahdollisimman seikkaperäisesti, jotta lukija pystyisi seuraamaan päättelyäni ja arvioimaan sen johdonmukaisuutta. Tätä luotettavuuden osa-aluetta Tuomi ja Sarajärvi (2009, 139) kutsuvat vahvistettavuudeksi. Pidän tutkimuksen johdonmukaisuutta ja seurattavuutta tärkeimpinä luotettavuuden arvosteluperusteina. (Katso myös Jaakkola 2012, 213–215.)

Olen käynyt tutkimusaineiston läpi useita kertoja pitkän ajan kuluessa. Päättelyni on syventynyt luku- ja soittokertojen välillä, samalla on syventynyt myös teosten tulkinta ja ydinkysymysten ymmärtäminen. Tutkimusaineistoni analyysi on hioutunut tutkimusprosessin aikana: Sisällönanalyysin luokat ovat kiteytyneet vastaamaan ydinkysymyksiin ja muotoutuneet tutkimustoimenpiteiden kuluessa nykymuotoonsa. Olen joka lukukerralla päätenyt samoihin tuloksiin, mitä voidaan pitää toistettavuuden sekä suunnitelmallisuuden (ei-sattumanvaraisuuden) kriteerinä (Hirsjärvi, Remes, & Sajavaara 1997, 226).

Viulutekniset seikat eivät määrittele soiton laatua kuin pieneltä osin. Viulunsoiton ”hyvyydestä” tai ”huonoudesta” on erilaisia käsityksiä, ja näihin käsityksiin vaikuttavat monet seikat, useat niistä ehkä tiedostamattomastikin. Nyt tehty tutkimus tarjoaakin vain suppean näkökulman viulunsoittoa, kilpailemista ja arviointia koskevaan keskusteluun.



## Lähteet

### Nuottijulkaisut

- Englund, E. 1980. *Arioso interrotto*, violino solo (1979). Copyright 1980 by Edition Fazer, Helsinki.
- Hiidenkari, P. 1985. *Hommage à C.D.*, pour violon et piano. Copyright 1985 by Musiikki Fazer Musik, Helsinki.
- Kaipainen, J. 1990. *L'anello di Aurora* op. 34 for violin solo (1988). Copyright 1990 by Edition Wilhelm Hansen Helsinki AB.
- Kuusisto, J. 2000. *Loisto* Op. 12 (2000) per violino e pianoforte. Copyright 2000 by Warner/Chappell Music Finland Oy.
- Nevanlinna, T. 1995. *Yli kirkkaan* sooloviululle - for violin solo (1983). Copyright 1985 by Musiikki Fazer Musik, Helsinki
- Rautavaara, E. 1970. *Dithyrambos*, violino & piano (op. 55). Copyright 1970 by Edition Fazer, Helsinki.
- Rautavaara, E. 1975. *Variétude*, violino solo (op. 82). Copyright 1975 by Edition Fazer, Helsinki.
- Saariaho, K. 2010. *Tocar* (2010) viulu & piano. Copyright 2011 by Chester Music Ltd.
- Sallinen, A. 1965. *Cadenze* Per violino solo. Copyright 1965 by Edition Fazer, Helsinki.
- Salonen, E-P. 2005. *Lachen verlernt* (2003) for solo violin. Copyright 2003 by Chester Music Ltd.

### Kirjallisuus

- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 1997. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Hirvonen, A. 2003. *Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi. Solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina*. Väitöskirja. Oulu: Oulun yliopisto.
- Jaakkola, S. 2012. *Polkuja kuorosäveltäpailuun*. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Korhonen, K. 1994. *CD-levyn tekstivihko*, 15 sivua. Finlandia Records 4509-95580-2.  
Helsinki: Fazer Records.
- Käsiohjelma, *Ignatius-kilpailu*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Leino, P. 2002. *Taitavan kirjoittajan kielenhuolto*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Saariaho, K. 2011. *Esityskäytännöllisiä ohjeita*, pianopartituuri s. 2. Lontoo. Chester Music.
- Salonen, E-P. 2003. *Nuotin esittelyteksti*, s. 1. Lontoo. Chester Music. - CH65747.
- Sivistyssanakirja 1980. *Nykysuomen sivistyssanakirja* (useita toimittajia). Kuudes painos.  
Porvoo, Helsinki, Juva: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*, 10. uudistettu laitos.  
Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

### **Internetlähteet**

- Huiluääni 2014. *Musiikin teoria* 2013, Huiluäänen määritelmä. Luettavissa osoitteessa  
<<http://fi.wikipedia.org/wiki/Huiluääni>>. Luettu 12.5.2014.
- Kaipainen, J. 1993. L'anello di Auroran esittelyteksti. Luettavissa osoitteessa  
<<http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WPRI/B30678E05BE5C7F5C225753700279945>>  
Luettu 20.10.2013.
- Kuopion viulukilpailu 2012. Luettavissa osoitteissa  
<[http://fi.wikipedia.org/wiki/Kuopion\\_viulukilpailu](http://fi.wikipedia.org/wiki/Kuopion_viulukilpailu)> Luettu 29.5.2014,; sekä  
<[http://fi.wikipedia.org/wiki/Kuopion\\_viulukilpailu](http://fi.wikipedia.org/wiki/Kuopion_viulukilpailu)> Luettu 6.6.2014.
- Midori 2005. *Esittelyteksti*. Notes © 2005 by Midori, OFFICE GOTO Co.Ltd. Referential  
sources available on request. Luettavissa osoitteessa  
<<http://www.gotomidori.com/english/musicnote-200302/musicnote-45rautavaara.html>>  
Luettu 21.4.2014
- Music Finland 2014. *Yli kirkkaan* Luettavissa osoitteessa  
<[http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WWOR/387A1B20CD42ECAB  
C22575550031CC30?opendocument](http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WWOR/387A1B20CD42ECABC22575550031CC30?opendocument)> Luettu  
21.4.2014
- Pizzicato (2014). Luettavissa osoitteessa <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Pizzicato>> Luettu

12.5.2014.

Portamento (2014). Luettavissa osoitteessa <<http://sv.wikipedia.org/wiki/Portamento>>.

Luettu 17.5.2014

Saukkonen, P. (n.d.). Tutkimusmenetelmää käsittelevä esittelyteksti. Luettavissa osoitteessa <<http://www.mv.helsinki.fi/home/psaukkon/tutkielma/Tutkimusmenetelmat.html>> Luettu 26.10.2013.

Stevenson, J. (1994). *CD-levyn esittelyteksti*. Luettavissa osoitteessa

<<http://www.allmusic.com/composition/cadenza-for-violin-solo-mc0002370811>> Luettu 21.4.2014

Saariaho, K. (2010). *Esittelyteksti*. Luettavissa osoitteessa

<<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/43331>> Luettu 21.4.2014

Sibelius-Seura (n.d.). *Sibelius-seuran Sibelius-viulukilpailua käsittelevä esittelyteksti*.

Luettavissa osoitteessa <<http://www2.siba.fi/sibelius-seura/fin/Sibelius-viulukilpailu.html>> Luettu 11.10.2013.

Trilli (2014). Luettavissa osoitteessa <[http://fi.wikipedia.org/wiki/Trilli\\_\(musiikki\)](http://fi.wikipedia.org/wiki/Trilli_(musiikki))>. Luettu 12.5.2014

Tutkijapositio (2014). Lähdesmäki, T., Hurme, P., Koskimaa, R., Mikkola, L., Himberg, T., *Menetelmäpolkuja humanisteille*. Jyväskylän yliopisto, humanistinen tiedekunta.

Luettavissa osoitteessa <<http://www.jyu.fi/mehu>>. (Luettu 12.07.2014.)

Tutkimuseettiset ohjeet: *Hyvä tieteellinen käytäntö* ja sen loukkausten käsitteleminen (2002)

Tutkimuseettinen neuvottelukunta. Helsinki. Luettavissa osoitteessa:

<<http://www.ulapland.fi/Suomeksi/Yksikot/Taiteiden-tiedekunta/Opiskelu/Opintojako-kokevat-yleiset-ohjeet/Tutkimuseettiset-ohjeet.>>. (Luettu 22.7.2014)

Vasemman käden pizzicato 2014. *Viulu* 2014. Vasemman käden pizzicaton määritelmä.

Luettavissa osoitteessa <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Viulu>>. Luettu 12.5.2014.

