

VIULUNIEKKOJEN JÄLJILLÄ

Suomalaisia viulunsoiton oppikirjoja 1950-luvulta 2000-luvulle

Seminaarityö

Syksy 2014

Opettajan pedagogiset opinnot

Tampereen yliopisto

Soile Saarikko

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia/ Jousten aineryhmä/ Kirjallinen työ

SISÄLLYS

| | |
|--|----|
| 1 JOHDANTO | 4 |
| 2 TUTKIMUSTEHTÄVÄT JA -MENETELMÄKUVAUS | 5 |
| 3 MUUTAMIA NÄKÖKULMIA KASVATUKSEN JA VIULUPEDAGOGIIKAN HISTORIAAN | 7 |
| 3.1 Kasvatuksen historiaa Suomessa..... | 7 |
| 3.2 Lapsikeskeinen pedagogiikka | 9 |
| 3.3 Viulupedagogiikan historiaa 1900-luvulla..... | 10 |
| 4 KATSAUS VIULUNSOITON OPETUKSEEN ALKEISTASOLLA | 11 |
| 4.1 Viulunsoiton opiskelun aloitusikä..... | 11 |
| 4.2 Soittoasennoista | 12 |
| 4.2.1 Seisoma-asento..... | 12 |
| 4.2.2 Viulun asento soitettaessa | 13 |
| 4.2.3 Lihasten rentous soitettaessa..... | 14 |
| 4.3 Jousitekniikasta | 15 |
| 4.3.1 Jousiote..... | 15 |
| 4.3.2 Jousenkuljetus | 17 |
| 4.3.3 Kielen- ja jousenvaihdot | 19 |
| 4.3.4 Äänenmuodostus | 20 |
| 4.3.5 Alkeistasolla opetettavia jousilajeja..... | 22 |
| 4.4 Vasemman käden tekniikasta..... | 23 |
| 4.4.1 Käden asento viulun kaulalla | 23 |
| 4.4.2 Kyynärvarren ja ranteen asennoista | 24 |
| 4.4.3 Sormien putoaminen kielelle..... | 25 |
| 4.4.4 Sormien nostaminen kieleltä..... | 28 |
| 4.5 Käsien synkroniasta | 28 |
| 4.6 Intonaatiosta | 29 |
| 4.7 Musiikin teoria viulunsoiton opintojen tukena | 30 |

| | |
|---|----|
| 5 VIULUKOULUJA VERTAILEVAN TUTKIMUKSEN TULOKSET | 31 |
| 5.1 Tutkimukseen valittujen viulukoulujen lyhyt esittely..... | 31 |
| 5.1.1 Kodin Viulukoulu, osat 1-3..... | 31 |
| 5.1.2 Siukosen viulukoulu, osa 1 | 31 |
| 5.1.3 Iloinen viuluniekka, osat 1-3..... | 32 |
| 5.1.4 Viulutalo..... | 32 |
| 5.1.5 Viuluvelho..... | 33 |
| 5.1.6 Viuluni soi, osat 1 ja 2..... | 33 |
| 5.2 Vertailtavat teemat | 34 |
| 5.2.1 Opetettavat asiat | 34 |
| 5.2.1.1 Soittoasennot | 34 |
| 5.2.1.2 Jousitekniikka..... | 35 |
| 5.2.1.3 Vasemman käden tekniikka | 36 |
| 5.2.1.4 Viulun käsittely | 39 |
| 5.2.1.5 Musiikin teoria | 39 |
| 5.2.2 Ohjelmisto ja harjoitukset | 40 |
| 5.2.3 Kuvitus ja ulkoasu..... | 42 |
| 5.2.4 Kieliasu ja ajan henki | 43 |
| 5.2.5 Muita huomioita | 44 |
| 6 LOPUKSI..... | 45 |

LÄHTEET

LIITTEET

- Liite 1: Ehrström: Kodin viulukoulu (1. vihko), jousenkäyttö
- Liite 2: Siukonen: Viulukoulu I, soittoasentoja
- Liite 3: Usma: Iloinen viuluniekka 1, jousikäsi
- Liite 4: Louhivuori: Viulutalo, jousikäsi
- Liite 5: Lannes-Tukiainen, Kiiski & Manninen: Viuluni soi 1, jousikäsi
- Liite 6: Ehrström: Kodin viulukoulu (2. vihko), "Roomalainen tanssisävelmä"
- Liite 7: Siukonen: Viulukoulu I, kappaleita
- Liite 8: Usma: Iloinen viuluniekka 2, kappaleita
- Liite 9: Louhivuori: Viulutalo, "Lintu lauloi oksalla"
- Liite 10: Salo & Saari: Viuluvelho, runoa ja kuvitusta
- Liite 11 : Salo & Saari: Viuluvelho, "Aurinko"
- Liite 12: Lannes-Tukiainen, Kiiski & Manninen: Viuluni soi 2, "Kuukaudet"

1 JOHDANTO

Viulunsoiton alkeisopetukseen tarkoitettua materiaalia on saatavilla runsaasti. Myös alun perin suomen kielellä kirjoitettuja viulukouluja on olemassa useita, mutta ainakaan itselleni niistä suurin osa ei ole ollut entuudestaan tuttuja. Aloittaessani tätä tutkimusta niistä oikeastaan ainut minulle valmiiksi tuttu oli Anna-Maija Usman Iloinen viuluniekka, jonka parissa itse olen aloittanut viulunsoiton opinnot yli kaksikymmentä vuotta sitten.

Varsinkin aloittelevana soitonopettajana joutuu helposti vaikean tehtävän eteen pohtiesaan, minkälaista materiaalia käyttäisi opetuksensa pohjana. Viulupedagogiikkaa opiskelleena ja musiikkiopistoissa viulunsoitonopettajan sijaisuuksia tehneenä olen itse myös joutunut miettimään samoja kysymyksiä, ja sitä kautta kiinnostuin tutkimaan suomalaisia viulunsoiton oppaita nimenomaan historiallisesta näkökulmasta: minkälaisia viulukouluja on ollut puoli vuosisataa sitten, ja onko viulupedagogiikka Suomessa viulukoulujen osalta jotenkin muuttunut vuosikymmenien kuluessa. Vanhin löytämäni suomalainen viulukoulu on julkaistu 1950-luvulla ja uusin taas 2000-luvulla. Väliin jäävistä vuosikymmenistä vain 1980-luku näyttäisi jääneen ilman omaa viulukouluja.

Tutkimuksessani koen tärkeäksi valottaa lyhyesti myös Suomen yleistä kasvatuksen historiaa, koska uskon muun muassa eri aikoina vallalla olleiden oppimiskäsitysten heijastuneen soitonopetukseenkin. Myös katsauksen 1900-luvun viulupedagogisiin suuntauksiin kansainvälisesti tarkoitus on johdattaa lukijaa tutkimukseni aiheeseen.

Tietääkseni tätä työtä vastaavaa suomalaisten viulukoulujen tutkimusta ei ole tehty aiemmin ainakaan Sibelius-Akatemiassa. Tutkimus on kiinnostava, koska mielestäni pedagogin on hyödyllistä tuntea laajasti oman alansa oppimateriaaleja – myös sellaisia vanhempia julkaisuja, jotka eivät välttämättä ole enää kaikilta osiltaan edes ajantasaisia. Toivon, että tutkimukseni voi lisätä ymmärrystä ja avata uusia näköaloja suomalaisen viulunsoitonopetuksen perinteeseen.

2 TUTKIMUSTEHTÄVÄT JA -MENETELMÄKUVAUS

Tutkimustehtäväni on kaksitahoinen: ensiksi tarkastelen viulunsoiton alkeistason keskeisiä osa-alueita lähdekirjallisuuteen pohjautuen, ja toiseksi vertailen suomalaisia viulukouluja viideltä eri vuosikymmeneltä. Olen ottanut tutkimukseeni mukaan kuusi eri viulukoulua: Otto J. S. Ehrströmin Kodin viulukoulun kolme ensimmäistä vihkoa (1952–1953), Leena Siukosen Viulukoulun ensimmäisen osan (1963), Anna-Maija Usman Iloisen viuluniekkan osat 1–3 (1974–1975), Sini Louhivuoren Viulutalon (1993), Maija Salon ja Taina Saaren Viuluvelhon (1996) sekä Sirpa Lannes-Tukiaisen, Leena Kiiskan ja Tarja Mannisen kaksiosaisen Viuluni soi -viulukoulun (2003–2005). Olen rajannut tutkimukseni asemissa soittamisen mukaan siten, että olen ottanut mukaan useampiosaisista viulukouluista vain ne osat, jotka käsittelevät pelkästään ensimmäisessä asemassa soittamista. Edellä mainitut julkaisut ovat oikeastaan ainoat löytämäni suomalaiset viulukoulut, koska en ole laskenut viulukouluiksi sellaisia viulunsoiton alkeistason nuottivihkoja, jotka eivät sisällä juuri muuta opetuksellista sisältöä kuin kappaleita. Géza Szilvayn Viulu ABC:tä taas en ole ottanut mukaan tutkimukseeni, koska sitä on käsitelty muissa tutkimuksissa, muun muassa Holma (2009) ja Åström-Tiula (2013), ja se perustuu kokonaan omaan opetusmenetelmäänsä, Colourstrings-metodiin.

Työssäni tutkin, miten suomalaiset viulukoulut ovat muuttuneet kuuden vuosikymmenen aikana: millaisia viulunsoiton teknisiä asioita niissä nostetaan esiin, ja miten niitä opetetaan, sekä opettavien asioiden järjestyksen mahdollisia muutoksia. Lisäksi kiin-

nitän huomiota viulukoulujen kuvitukseen, kieliasuun ja ohjelmistoon: miten meneillään olleen vuosikymmenen henki näkyy viulukouluissa ja millaisia kappaleita alkeisopetuksessa on suosittu eri aikoina.

Kolmannessa luvussa tarkastelen lyhyesti kasvatuksen historiaa Suomessa 1800-luvun loppupuolelta lähtien sekä viulupedagogian historiaa 1900-luvulla kasvatustieteellisen ja viulupedagogisen kirjallisuuden pohjalta.

Käytän tutkimusmenetelmänäni sisällönanalyysia, joka soveltuu lähes minkä tahansa kirjallisessa muodossa olevan materiaalin analysoimiseen. Sekä aineistolähtöisessä että teoriaohjaavassa sisällönanalyysissä on pääasiallisesti kolme eri vaihetta: aineiston redusointi eli pelkistäminen, aineiston klusterointi eli ryhmittely ja abstrahointi eli teoreettisten käsitteiden luominen. Aineistolähtöisessä analyysissä teoreettiset käsitteet luodaan aineistosta, mutta teoriaohjaavassa analyysissä teoreettiset käsitteet esitellään valmiina, jo ennestään ilmiöstä tiedettynä. (Tuomi & Sarajarvi 2006, 105–116.) Viulukouluanalyysissäni olen käyttänyt kumpaakin analyysimallia. Tein aluksi taulukon, jonka pystysarakkeeseen listasin kaikki viulukouluista löytyvät opetettavat asiat pääotsikoiden alle järjestettynä. Vaakasarakkeelle merkitsin tutkimani viulukoulut, ja sen jälkeen numeroin kussakin oppikirjassa esiintyneet asiat sarakkeisiin niiden esiintymisjärjestyksen mukaan. Lisäksi merkitsin ja ryhmittelin aineistosta löytämäni muut tutkimustehtävään sisältyvät asiat. Analyysin yhteenvedon kirjoitin taulukon ja muistiinpanojen pohjalta. Laatumastani taulukosta voi laskea muun muassa, kuinka monta eri opetettavaa asiaa eri viulukouluista löytyy, joten tutkimukseni on siis sekä kvalitatiivinen että kvantitatiivinen. Kvalitatiivinen eli laadullinen sisällönanalyysi voi käsitteenä tarkoittaa sisällönanalyysin lisäksi sisällön erittelyä, koska analyysissä tuotettu aineisto voidaan myös kvantifioida, eli tuottaa sanallisesti kuvatusta aineistosta määrällisiä tuloksia. Mainittujen käsitteiden erottelua ei kuitenkaan pidetä kovin tarpeellisena. (Tuomi & Sarajarvi, 2006, 109.)

3 MUUTAMIA NÄKÖKULMIA KASVATUKSEN JA VIULUPEDAGOGIIKAN HISTORIAAN

3.1 Kasvatuksen historiaa Suomessa

Soitonopetus on väistämättä sidoksissa kulttuuriin ja yleiseen kasvatukselliseen ilmapiiriin, ja siksi Suomen kasvatuksen historia on vaikuttanut myös suomalaisen viulupedagogiikan perinteeseen.

1800-luvun lopulla Suomessa vaikutti voimakas kansallisuusliike, jonka hengessä J.V.Snellman korosti koko kansan, ei vain suppean eliitin, sivistystason nostamisen tärkeyttä. Hänen mukaansa kansakunnan alhainen sivistystaso jätti myös korkeamman sivistyksen puutteelliseksi ja yksipuoliseksi. Siksi myös tieteen ja taiteen piti pyrkiä kansansivistyksen kohottamiseen. Vuonna 1866 Suomeen perustetun kansakoulun isänäkin tunnettu Uno Cygnaeus sai ajatuksensa aikakauden eurooppalaisesta kasvatustajatteluista ja näki koulun kasvatuksellisenä tehtävänä persoonallisuuden kokonaisvaltaisen kehittämisen: koulun tulee myötäillä lapsen omaa kehityskulkua, ja opetuksen täytyy olla havainnollista ja liittyä lapsen omaan elämänpiiriin. Kansallisuusliikkeen koulutuspoliittinen ohjelma ohjasi koulutuksen kehitystä pitkälle maailmansotien jälkeiseen aikaan. (Lampinen 1998, 34–37.)

Kansakoulun ensimmäisinä vuosikymmeninä johtavana pedagogisena ajattelutapana oli sveitsiläisen Johann Heinrich Pestalozzin kehittämä ajattelu, jonka perustavoitteena oli lapsen ruumiin ja sielun voimien tasapuolinen kehittäminen. Siinä pyrittiin havainnolliseen ja ymmärtämystä edistävään opetustapaan, ja korkein kasvatustavoite oli siveellisesti jalo ihminen. 1800-luvun loppuvuosina pestalozzilaista pedagogiikkaa täydentämään ja korvaamaan tuli saksalainen herbartilaisuus, jonka päämäärä oli myös hyvän ihmisen luominen. Edellytettiin tahdon kasvattamista, sillä pelkkä tieto ei tehnyt ihmisestä hyvää ja siveellisesti vahvaa. Kansakoulun piti kehittää lapsen älyä, mielikuvitusta, luonnetta ja tahtoa. Yksilön kasvattaminen oli pääasia, sosiaalinen kasvattaminen

sivuseikka, ja tiedon ylivalta korostui: sosiaalisuuden lisäksi omatoimisuus ja käytännöllisyys puuttuivat kasvatuksesta lähes kokonaan. (Lampinen 1998, 39.)

Maailmansotien jälkeistä aikaa hallitsivat behavioristiset oppimisenäkemykset, joiden mukaan oppilaan tulee omaksua opettajalta ja oppikirjoista saadut tiedot sellaisenaan. Oppiminen nähdään ulkoisen käyttäytymisen muutoksena, jota voidaan vahvistaa palkkioiden ja rangaistusten avulla. Behaviorismissä keskeiset elementit ovat opetus eli ärsyke ja opetuksen tulos eli reaktio, ja siten myös opetusmenetelmiä pidetään merkittävinä oppimisen kannalta. Vuonna 1952 ilmestyneessä professori Matti Koskenniemen muotoilemassa uudessa kansakoulun opetussuunnitelmassa korostuivat kuitenkin John Deweyn ajattelusta lähtöisin olevat oppimisprosessit ja oppimiskokemukset, joissa sosiaalinen kasvatusta ajaa yksilöllisyyden ohi. Deweyn jalanjäljissä syntynyt konstruktivismi korostaa oppimisen ja oppijan sitoutumista ympäristöön sekä oppijan omaa vastuuta oppimisestaan. Lisäksi siihen kuuluvat oppilaita aktivoivat toiminnalliset työskentelytavat ja uuden tiedon rakentuminen aiemmin opitun varaan. Se yleistyi laajemmin kasvatustieteellisessä ajattelutavassa Suomessa vasta 1980-luvulla. (Lampinen 1998; 40, 47; Uusikylä & Atjonen 2000; 59, 100, 124–125.)

1960-luvun loppua ja 1970-luvun alkua on luonnehdittu ”vapaa kasvatuksen” aikakaudeksi Suomessa. Vapaa kasvatusta on mielletty yleisesti kasvatukseksi, jossa kasvattaja luopuu täysin auktoriteettiasemastaan eikä aseta kasvatettavalle minkäänlaisia vaatimuksia. Taustalla oli englantilaisen opettajan ja koulukasvatuksen kehittäjän Alexander Sutherland Neillin vuonna 1921 perustama Summerhill-koulu, jossa keskeisiä periaatteita olivat oppilaiden vapaus ja itsehallinto. Ajatuksena oli, että jokaisella yksilöllä on oltava vapaus tehdä, mitä haluaa, kunhan ei loukkaa toisten vapautta. Kiinnostus on Neillin pedagogiikassa oppimisen ehdoton edellytys. Kasvattajat, joiden opetus perustuu lasten kiinnostusten varaan, motivoivat oppilaitaan joko synnyttämällä heissä uusia kiinnostuksenkohteita tai käyttämällä työskentelyssään hyväkseen heidän jo olemassa olevia kiinnostuksenkohteitaan. J.J.Rousseau tapaansa Neillin kanta oli, että lapsen halu oppia on oppimisen kannalta tärkeämpi tekijä kuin opetusmenetelmä. (Hytönen 2008, 48–54.)

3.2 Lapsikeskeinen pedagogiikka

Lapsikeskeinen pedagogiikka jäi suomalaisessa kasvatustieteellisessä keskustelussa taka-alalle pian toisen maailmansodan päättymisen jälkeen. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä koululaitoksen kehittämis- ja kokeilutoiminta oli perustunut pitkälti lapsikeskeiseen teoriaan. Kiinnostus virisi uudestaan 1980-luvun alkupuolella. Yhtenäiskoulujärjestelmään siirtyminen ja sen kautta muuttuneet kasvatustilanteet työllistivät opettajat vuosiksi, ja 1970-luvun peruskoulupedagogiikka ei ollut ensisijaisesti lapsilähtöistä. (Hytönen 2004, 132–133.)

Jo aiemmin mainittu progressiivisen pedagogiikan kehittäjä, filosofi ja kasvatustieteilijä Dewey vaikutti huomattavimmin 1900-luvun lapsikeskeiseen teorianmuodostukseen. Hänen kasvatustieteellisen ideologiansa korostaa yksilön omien kokemusten tärkeyttä oppimistapahtumassa ja nykyhetken yhdistämistä oppijan aikaisempiin kokemuksiin. Koska kaikki kokemukset eivät kuitenkaan ole kasvattavia, täytyy niistä osata valita ne, jotka vaikuttavat hedelmällisesti ja uutta luovasti tulevissa kokemuksissa. Kasvattajan toiminnalla on ratkaiseva osuus kokemusten valinnassa, mutta opettajan rooli ei ole olla ulkopuolinen johtaja ja määrääjä, vaan pikemminkin ryhmän toimintojen ohjaaja. Kasvattaja ei kuitenkaan saa opetustilanteessa vetäytyä taustalle jättäen lapset työskentelemään vain keskenään, koska oppilaiden täytyy saada toimintaehdotukset jostakin. Lasten opettaminen tapahtuu aina välillisesti ympäristöjen avulla, ja siksi kasvatustulosten kannalta on merkityksellistä valita ja muokata ympäristöjä kasvatustavoitteiden mukaisesti. Jotta oppilaat etenisivät kohti omia eikä opettajan tavoitteita, opettajan täytyy perehtyä huolellisesti oppilaidensa kykyihin, tarpeisiin ja aikaisempiin kokemuksiin, sekä lisäksi antaa oppilaiden osallistua suunnitteluun. Deweylle oppiminen tarkoitti yhteisöllistä tapahtumaa, jonka perustana on lasten synnynnäinen sosiaalisuus. Hänen teoriassaan painottuu myös kasvatettavan aktiivinen rooli: oppilasta on kasvatuksella autettava tavoittelemaan oman oppimisprosessinsa tietoista ohjaamista ja kontrollointia. (Hytönen 2008, 29–34.)

3.3 Viulupedagogiikan historiaa 1900-luvulla

1900-luvun viulupedagogiikka voidaan jakaa kolmeen ryhmään. Ensimmäinen on perinteisiin, erityisesti orkesteri- ja kamarimusiikkikoulutukseen, nojaava hyviä musiikin ammattilaisia kouluttava pedagogiikka. Tähän ryhmään kuuluvat muun muassa Leopold Auerin ja Carl Fleschin pedagogiikat, jotka keskittyvät pitkälti harjoittelumetodeihin: esimerkiksi liiallisen harjoittelun välttämiseen, tehokkuuteen ja harjoittelumotivaation ylläpitämiseen. Toisessa ryhmässä taas on täydelliseen virtuoosisuuteen pyrkivät menetelmät, joissa painottuu intensiivinen harjoittelu ja tarkkaan yksityiskohtien hiomiseen perustuva opetus. Suuntauksen tunnetuin edustaja lienee Otakar Ševčík, jonka menetelmä perustui soiton jokaisen suorituksen jakamiseen vielä pienempiin, erikseen lukemattomin eri tavoin harjoiteltaviin osiin. (Louhivuori 1998, 49–50.)

Tälle vastapainoksi syntyi kolmas viulupedagogiikan suuntaus 1920-luvun Saksassa pohjautuen edellisen vuosisadan harrastelijakeskeiseen pedagogiikkaan. Kyseinen ”musikaalinen nuorisoliike” keskittyi levittämään soittamisen iloa ja taitoa koko kansalle korostaen vapautta, muskanttisuutta ja luonnonmukaisuutta. Liike seurasi Rousseauin 1700-luvun loppupuolen oppeihin pohjautuvaa ideologiaa, jonka mukaan musiikin täytyy olla yksinkertaista ja melodista, jotta siihen voisi osallistua mahdollisimman moni musiikista kiinnostunut kansalainen. Kansansivistystyön laajentaminen ja kehittäminen musiikin ja kulttuurikasvatuksen alueella kuului erityisesti työväenluokan ideologiaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Myös soitonopetus haluttiin tuoda kaikkien ulottuville harrastuksen helppoutta ja sen tuomaa iloa korostaen. Erityisesti Saksassa oli suosittuja nuorisomusiikkikouluja, joissa haluttiin soveltaa tekniikka heti musiikkiin ja aloittaa yhteissoitto mahdollisimman aikaisin. 1920–1930-luvuilla syntyi myös paljon niin sanottuja jokamiehen viulukouluja kansanomaisilla otsikoilla, ja osassa niistä korostui erityisesti yhteissoitto. Ryhmäopetus jakoi kuitenkin vahvasti viulupedagogien mielipiteitä. Sen kannattajat kehittivät uusia ryhmäopetuksen menetelmiä, kun taas vastustajat kritisoivat sitä oppilasaineksen tasapäistämisen takia. (Louhivuori 1998, 50–52.)

1900-luvun puolen välin jälkeen on viulupedagogiikassa ollut nähtävissä teknisen vaatimustason kasvua ja perfektionismin lisääntymistä. Syitä tälle ovat muun muassa viu-

lukilpailujen lisääntyminen ja ääniteteollisuuden keskittyminen kykyjen etsintään. Myös systemaattisen musiikkikasvatusjärjestelmän kehittyminen ja musiikkiopistoverkoston laajeneminen on nostanut viulustien tasoa ja määrää jatkuvasti, mikä osaltaan on lisännyt kilpailua (Louhivuori 1998, 52).

Nykyisin viulunpedagogiikassa, niin kuin kaikessa muussakin soitonopetuksessa, vaaditaan erityisesti monipuolisuutta: opettajan tulisi hallita perinteisen yksilöopetuksen lisäksi myös ryhmäopetusta ja erilaisia yhteisöllisen musisoimisen muotoja. Musiikkioppilaitoksissa arvostetaan myös eri opetusmenetelmien ja erityispedagogiikan hallintaa sekä kykyä ymmärtää lasten ja nuorten kehittymistä yleensä. (Juntunen, Nikkanen & Westerlund 2013, 150–151.)

4 KATSAUS VIULUNSOITON OPETUKSEEN ALKEISTASOLLA

4.1 Viulunsoiton opiskelun aloitusikä

Eri viulupedagogeilla on vaihtelevia käsityksiä parhaasta iästä aloittaa viulunsoiton opinnot. Carl Flesch (1930, 132) suosittelee lähes sata vuotta vanhassa teoksessaan aloitusiäksi seitsemää vuotta, koska silloin lapsen fyysinen ja psyykinen kehitys on hänen mielestään sopivassa vaiheessa viulunsoiton aloittamisen kannalta (Flesch 1930, 132). Yehudi Menuhinin (1987, 12) mukaan taas viulunsoiton ihanteellinen aloittamisikä on 3–4 vuotta. Aluksi kaksi oppituntia viikossa opettajan johdolla on sopiva määrä harjoittelua, ja viulun voi jättää opettajan luo tuntien väliseksi ajaksi. Tämän ikäinen lapsi oppii matkimalla ja virikkeitä vastaanottamalla. (Menuhin 1987, 12.) Myös Suzuki-menetelmän kehittäjä, vuosina 1898–1998 elänyt Shinichi Suzuki suosi viulunsoiton aloittamista varhain, yleensä 3–4 vuoden iässä. Tämä perustuu ajatukseen, että jokainen lapsi oppii äidinkieltensä helposti. Suzuki alkoi opettaa pienille lapsille viulunsoittoa samalla luonnollisella tavalla, jolla he oppivat äidinkieltään. Suzuki-metodin mukaan

pienen lapsen soittoharrastus on mahdollista vain opettajan ja vanhemman tiiviin yhteistyön avulla, joten vanhemman pitää ohjata harjoittelua kotona opettajan antamien ohjeiden mukaan. (Suomen Suzuki-yhdistys.)

4.2 Soittoasunnoista

4.2.1 Seisoma-asento

Lajos Garamin (1984, 85) mukaan parhaan mahdollisen seisoma-asennon määrittelyminen on erittäin tärkeää viulunsoitossa täydellisen soittobalanssin löytämiseksi. Viulua soitettaessa polvia ei saa vetää tiukasti taakse niin, että polvinivelet lukkiutuvat ja reisi-
lihaksen jäähmettyvät paikoilleen. Edullisinta on seisoa reilussa haara-asennossa, vartalon paino tasaisesti kummallakin jalalla. (Garam 1984, 85.) Toisessa teoksessaan (1973, 11) hän kuitenkin toteaa, että vartalon painopiste olisi hyvä olla vasemman jalan varassa, jotta molemmat kädet saavat kiinteän tuntuman soittimeen. Painopistettä voi soittaessa siirtää jalalta toiselle käyttäen vastaliikkeitä, eli liikuttamalla vartaloa päinvastaiseen suuntaan kuin jouta, sillä vastaliikkeet tehostavat jousenvedon intensiivisyyttä. (Garam 1973, 11.) Oikea tuntuma soittoasentoon syntyy vain soittajan tiedostaessa jalkojensa kontaktin lattiaan ja pyrkiessä soittamaan koko vartalollaan. Viulunsoitossa, niin kuin kaikessa muussakin elävässä liikehdinnässä, luonnolliset liikkeet lähtevät keskivartalosta. (Garam 1995, 75.)

Ivan Galamian (1962/1990, 21) taas painottaa ideaalin soittoasennon yksilöllisyyttä. Hän asettaa kaikkien viulunsoittoon liittyvien vartalon asentojen tai lihasliikkeiden ”oikeellisuuden” pääkriteeriksi sen, että soittimen asennon suhteessa soittajan vartaloon, käsivarsiin ja käsiin pitää olla sellainen, että kaikkien soittoliikkeiden mukava ja tehokas suorittaminen onnistuu. Seisoma-asentoa ei saisi määrätä liian tarkasti, vaan soittajan tulisi tuntea olonsa luontevaksi. Samoin ei pitäisi antaa mitään tarkkaa sääntöä siitä, miten viulua on pideltävä. (Galamian 1962/1990, 21.) Myös Garam (1973, 16) korostaa,

että opettajan täytyy aktivoida oppilasta etsimään itse itselleen mahdollisimman mukavaa soittoasentoa (Garam 1973, 16).

4.2.2 Viulun asento soitettaessa

Solisluun osuus viulun kannattelussa tulee usein esiin soittoasennosta puhuttaessa. Viulua soitettaessa on tärkeää tuntea, että viulu lepää solisluun päällä. Jos viulu nojaa olkapään kärkeen tai rintaan, soitto ei ole vapaata ja käsivarren tai rinnan lihakset voivat kipeytyä. (Garam 1973, 12.) Menuhin (1987, 51) muistuttaa, että viulun pitämiseen tarvitaan ainoastaan kaksi kiintopistettä: passiivinen ja jokseenkin paikoillaan pysyvä solisluu sekä aktiivinen ja jatkuvasti liikkeessä tai liikkumisvalmiudessa oleva vasen käsi. Pään kevyellä painolla leukatukea vasten estetään viulua luisumasta pois solisluun päältä. Olkapäätä ei tarvita viulun pitämiseen soittoasennossa, joten sen olisikin annettava pysyä rentona. Menuhin suosittelee soittamaan ilman olkatukea tai -tyynyä, koska ne rajoittavat olkapään liikkumisvapautta. Hän myöntää kuitenkin, että jos soittajalla on pitkä kaula tai hänen solisluunsa ei ole tarpeeksi esillä, voi olkatuesta tai liinasta olla apua, mutta silloinkaan sitä ei saa puristaa. (Menuhin 1987, 51.) Garam ja Galamian eivät anna ainakaan nykyisin hyvin yleisesti käytetystä olkatuesta näin jyrkkää suositusta.

Galamianin (1962/1990, 22) mukaan viulun kierukkaa on parempi pitää korkealla kuin matalalla. Kun kierukka on sopivan korkealla, soittimen paino siirtyy soittajan kaulaa ja olkapäätä kohti, kun taas liian alhaalla oleva kierukka työntää liiallista painoa vasenta kättä kohti, ja jousella on taipumus liukua otelautaa kohti. (Galamian 1962/1990, 22.) Myös Menuhinin (1987, 72) mukaan viulua on yleensä suositeltavaa pitää hiukan yläviistossa asennossa, jotta kaula, pää ja rinta voivat olla vapaina ja soittaja voi liikkua haluamallaan tavalla. (Menuhin 1987, 72.)

Keskeistä hyvän soittoasennon etsimisessä on ottaa soittajan yksilölliset ominaisuudet huomioon. Soittajan anatomia – käsivarsien ja kaulan pituus sekä vasemman käden ko-

ko ja rakenne – vaikuttaa suuresti siihen, mihin kohtaan viulu on soitettaessa tarkalleen ottaen asetettava. (Garam 1973, 14.)

4.2.3 Lihasten rentous soitettaessa

Lihasten rentouteen viulunsoiton aikana palataan toistuvasti soittotekniikkaa käsittelevässä kirjallisuudessa. Garamin (1973, 24–25) mukaan ainoa tarpeellinen instrumenttiin kohdistuva paine on maan vetovoiman aiheuttama paine, joka syntyy, kun kädet roikkuvat rentoina instrumentin varassa. Hyvässä soitossa liikkeet seuraavat toisiaan joustavasti ja katkeilemattomana nauhana. Joustavan soittotekniikan lähtökohtana on turhien liikkeiden välttäminen, mikä taas on mahdollista vain silloin, kun käsivarret ovat notkeat, mutta eivät veltot. Minimijännitystilassa lihakset toimivat vetreästi ja ikään kuin refleksien kaltaisesti. Kun minimijännitystilassa on löydetty käsivarsien notkeus ja herkkä sormituntuma, voidaan sen jälkeen lihasvoimaakin varovasti lisätä pitäen kuitenkin samalla huoli siitä, ettei kangistumista pääse tapahtumaan. Harjoittelussa tulisi pyrkiä mahdollisimman pienellä vaivalla maksimaaliseen tehoon. On tärkeää oppia rentouttamaan kaikki lihasryhmät niskasta ja hartioista sormenpäihin asti, mutta pelkällä lihasten rentouttamisella ei vielä saavuteta joustavan soiton edellyttämää tilaa, vaan olennaista on, että lihakset ovat notkeassa toimintavalmiudessa. Vetelyys lihaksistossa on yhtä haitallista soiton aikana kuin liialliset lihasjännityksetkin. *”Se opettaja, joka kykenee huolehtimaan pikku viulistista niin, että tämä omaksuu jännityksettömän soittotavan, on tehnyt tuolle oppilaalle korvaamattoman palveluksen.”* (Garam 1973, 24–25.)

Menuhin (1987, 14) erottaa vasemman ja oikean käden tekniikan kehittämisessä kolme vaihetta. Ensiksi jokainen nivel on erikseen saatava yhtä pehmeiksi kuin pikkulapsella. Toiseksi pitää harjoitella kevyiden liikkeiden yhteensovittamista ja kehittää lihasten kimmoisuutta ja joustavuutta niitä ojennettaessa ja supistettaessa. Kolmanneksi täytyy kehittää voimaa, lujuutta ja vapautuneisuutta. Nämä kolme vaihetta täytyy suorittaa juuri tässä järjestyksessä, jotta välttyttäisiin jännityksiltä. (Menuhin 1987, 14.)

Jännityksistä johtuva olkapäiden nosto tulee myös esiin usein viulupedagogisessa kirjallisuudessa, ja se kuuluu viulunsoiton pahimpiin perusvirheisiin. Olkapäitä ei saisi kohottaa, kun viulua nostetaan olkapäälle eikä missään soiton vaiheessa, jotta liikkeet eivät kahliutuisi eikä hyvä soittotuntuma katoaisi. Alkeisoppilasta voi neuvoa asettamaan viulun paikoilleen oikealla kädellä vasemman olkapään jännittymisen estämiseksi. (Garam 1973, 12.)

4.3 Jousitekniikasta

4.3.1 Jousiote

Oikean käden ongelmat aiheuttavat viulistille usein suurimmat vaikeudet (Galamian 1962/1990, 43). Galamianin oppilaana Juilliard Schoolissa opiskellut Sergiu Luca on sanonut jousiotteesta seuraavaa: *”Se, miten jousesta pidetään kiinni, vaikuttaa suuresti äänen laatuun. On erittäin tärkeää pitää jousta keskisormen ja peukalon välissä niin, että nuo sormet muodostavat ikään kuin akselin, jonka molemmille puolille muut sormet ryhmittyvät. Kun sormet ovat tässä asennossa toisiinsa nähden, jousta on helppo vetää suoraan tallan suuntaisesti, jolloin ääni syntyy siten, että pelkkä jousikäden oma paino riittää paineeksi kieltä vasten.”* (Garam 1984, 83.)

Galamianin (1962/1990, 43–45) mukaan jousikäden asento ei ole muuttumaton, vaan pikemminkin jatkuvassa muutostilassa soittajan dynamiikasta, jousituksista ja äänenlaadusta riippuen. Aloittelijalle tulisi kuitenkin opettaa eräänlainen jousikäden perusote, joka on luonnollinen ja sallii siten käden joustavuuden kehittyä melko nopeasti. Perusotteen harjoitteluun aloitetaan ottamalla jousi vasempaan käteen kärki ylöspäin ja jouhet soittajaan päin. Oikean käden peukalolla ja keskisormella muodostetaan ympyrä siten, että keskisormen pää asettuu peukalon päätä vasten. Tämän jälkeen ympyrä siirretään jouseen hieman ylhäältä päin avaten ympyrää sen verran, että peukalo voi koskettaa jousta ja tyveä. Keskisormi taivutetaan jousen yli peukaloa vastapäätä niin, että se koskettaa jousta ylimmällä nivelellään. Nimetön taipuu myös tyven päälle, ja pikkusor-

mi asettuu tarpeeksi lähelle nimetöntä siten, että sen joka nivel on vähän pyörästynyt ja se voi toteuttaa tehtävänsä jousen vastapainottajana. Pikkusormea ei saisi ojentaa liian paljon jousen päätä kohti, ettei syntyisi jännityksiä, mutta toisaalta myös liian lähelle nimetöntä asettunut pikkusormi saattaa ”lukkiutua” taipumalla liian paljon. Etusormen paikka jousella on keskisormesta hiukan erillään niin, että se koskettaa jouta sen keskineivelestä hieman ylöspäin. Tämä etusormen asento antaa kädelle tunteen jouhien ja kielen välisestä vastuksesta ja antaa jouselle paremman pidon kielillä. Jousiotteen pitäisi tuntua mukavalta. Keskisormen, nimettömän ja pikkusormen pitäisi sijoittua jouselle luonnollisten etäisyyksien päähän toisistaan aivan kuin kättä täysin rentona ranteesta roikutettaessa. Ainoastaan etusormi saa asettua hieman kauemmaksi keskisormesta. Liian harallaan olevat sormet jäykistävät koko käden, kun taas liian ahtaasti yhdessä olevien sormien takia jousikäsi menettää kontrollin. Pahin virhe on kuitenkin puristaa jousikäden sormia tiukasti yhteen, koska se aiheuttaa paljon turhia jännityksiä. Jousikäden tekniikka perustuu joustinsysteemiin, joka tekee viulun äänestä kauniin ja notkean. Joustimet ovat osaksi keinotekoisia, kuten jouhien kimmoisuus ja jousen rungon taipuisuus, mutta luonnollisina joustimina toimivat käden eri osat. Jousiotteen on oltava sellainen, että kaikki soitossa tarvittavat joustimet voivat toimia vapaasti. (Galamin 1962/1990, 43–45.)

Kaikki sormet, erityisesti peukalo ja pikkusormi, on pidettävä pyöreinä, jotta ne olisivat riittävän liikkumiskykyiset. Suorana pidetty pikkusormi tai peukalo estää kaikkien muidenkin sormien liikkumisen, ja jousenkäytöstä tulee kulmikasta ja jäykkää. Jotta viulusta saataisiin kaunis ja täyteläinen ääni, täytyy jousikäden etusormen saada tarpeeksi aikaan painetta jouta ja kieltä vasten, koska sen avulla ohjaillaan nyansseja ja äänenväriin muutoksia. Kadonnut etusormen kontakti voidaan palauttaa kyynärvarren rotaatioliikkeellä, eli kiertämällä jousikäden kyynärvarrtta akselinsa ympäri vastapäivään siten, että etusormi painautuu voimakkaammin jouseen kiinni. Etusormituntumaa ei saa parantaa painamalla koko kädellä voimakkaammin jouta kieltä vasten. (Garam 1973, 22, 28.)

Menuhin (1987, 30–31) suosittelee jousiotetta harjoiteltavan ensin jousen sijasta pyöreällä ja suunnilleen oikean jousen pituisella ja paksuisella puukepillä. Myöhemmin samat harjoitukset tehdään uudelleen oikealla jousella. Aluksi kepin keskikohtaan tartutaan pelkällä pehmeästi taivutetulla keskisormella ja peukalolla siten, että ne muodostavat keskenään ympyrän. Kepin toista päätä tuetaan vasemmalla kädellä. Sitten asetellaan

muut sormet kepillä: pikkusormenpään sisäpuoli koskettamaan keppiä, etusormi hieman vinottain koskettaen keppiä 1. ja 2. nivelen puolivälistä, ja lopuksi nimetön, jonka kosketuskohta on sormityynyn ja 1. nivelen välissä. Kun jousiote on näin hahmotettu, aletaan keppiä vetää vasemmalla kädellä vähän matkaa kerrallaan oikean käden sormien lävitse vasemmalle päin. Kepistä päästetään silloin tällöin vasemmalla kädellä irti, jotta pikkurillin on yhä enemmän tuettava keppiä sen tasapainossa pysymiseksi. (Menuhin 1987, 30–31.)

Edellä esitetyissä hyvän jousiotteen kuvauksissa on painotettu peukalon ja keskisormen muodostamaa akselia. Flesch (1939, 54) kuitenkin kritisoi kyseistä oppia, koska hänen mukaansa keskisormi on tehoton luomaan painetta jouselle, ja siksi sen ja peukalon muodostama ringi ei saisi olla jousiotteessa päähuomiossa. Sen sijaan tärkeimmässä osassa pitäisi olla etusormi johtavana sormena ja pikkurilli tasapainottajana. (Flesch 1939, 54.) Leopold Auerin (1921/1980, 12) mukaan taas oikeanlainen jousiote on yksilöllinen, eikä sitä siksi voi määrittellä tarkasti. Hän painottaa, että jokaisen viulistin täytyy löytää itselle sopivin tapa käsitellä joustia. (Auer 1921/1980, 12.)

4.3.2 Jousenkuljetus

Otakar Ševčik suosittelee teoksensa *Schule der Intonation für die Violine* ensimmäisessä osassa harjoittelemaan ensin vapailla kielillä puhtaan viulunsoinnin tuottamista ja vasta sen jälkeen käyttämään vasemman käden sormia, jotta ei tarvitsisi keskittyä kahden asiaan samanaikaisesti (Garam 1984, 66–67). Opettajan tulee huolehtia jo vapaita kieliä soittaessa, että oppilaan viulusta lähtevä ääni kuulostaa vapaalta, irtonaiselta ja kauniilta ja vasta sitten, kun on opittu sellainen jousenkäyttö, jolla viulu saadaan soimaan kauniisti, voidaan opetella muita jousenkäytön tekniikoita. Jousen käytön harjoittelu kannattaa aloittaa vasta-alkajien kanssa lyhyehköillä jousenvedoilla keskustasta kärkeen päin. Muutaman viikon harjoittelun jälkeen voi siirtyä opettelemaan jousenve-toa kokonaisuudessaan niin, että jousen ylä- ja alapuoliskolla soittamiseen perehdytään erikseen. (Garam 1973, 26–27.)

On suositeltavaa harjoitella jousenkuljetusta hiljaisella äänenvoimakkuudella, jotta käden lihakset pysyisivät mahdollisimman rentoina (Garam 1973, 27). Galamian (1962/1990, 48–50) erottaa kokojousen vedossa kolme erillistä vaihetta. Ensimmäisessä vaiheessa, asetettaessa jousi aivan kannassa kielille, käsivarsi ja viulu muodostavat ikään kuin kolmion. Toisessa vaiheessa, kun jousi asetetaan kielelle jousen keskivaiheil- le, muodostuu neliö. Jousen kohta, jossa neliöasento toteutuu, voi vaihdella, koska se riippuu soittajan olkavarren pituudesta. Jousenkäyttöä on helpointa kontrolloida lähellä neliömäistä asentoa, joten jousenvedon harjoittelu kannattaa aloittaa siitä kantaan tai kärkeen edeten. Kolmannessa vaiheessa, asetettaessa jousi kielelle kärjessä, oikea käsi ojentuu lähes suoraksi, ja kyynärpään suora kulma melkein oikenee. Neliöstä kärkeen edetessä jousikäden täytyy ulos oikealle liikkeessään myös työntyä eteenpäin, jotta tal- lansuuntaisuus säilyisi. Liike saadaan aikaan kyynärvarren ojennuksella ja työntämällä olkavartta eteenpäin. Palattaessa työntäjousella kärjestä kohti neliöasentoa liikkeet ovat päinvastaiset. Neliövaiheesta kantaan edetessä kyynärpää heilahtaa eteen, ja käsi laskeu- tuu ranteesta lähtien luonnollisesti. Kyynärvarren auki–kiinni-liike voidaan luokitella jousenkuljetusliikkeistä todennäköisesti tärkeimmäksi. Siinä kyynärvarsi avautuu ja sulkeutuu kyynärpästä saranan tavoin, ja se on lähes joka jousilajissa käytetty liike. Olkavarren liikkeistä voi erottaa kaksi liikettä, joista on hyötyä jousenkuljetukselle: olkavarren pystysuoraa liikettä käytetään pääasiassa kielenvaihdossa, sillä se heilauttaa kyynärpään vartalosta ulospäin ja takaisin, ja vaakasuora liike vasemmalta oikealle taas on tavallinen yksinkertaisessa jousenvedossa erityisesti, kun jouta liikutetaan edesta- kaisin jousen kantapuolella. Viulisteilla usein varsinkin jousen kantaa lähestyttäessä ilmenevä olkapään nosto sen sijaan on liike, jota ei terveessä jousitekniikassa saisi esiin- tyä ollenkaan. (Galamian 1962/1990, 48–50.)

Garamin (1973, 26) mukaan jousen kärkipuoliskolla soitettaessa soittajan kyynärvarsi liikkuu, kun taas kantapuoliskolla liikkuu ensin kyynärvarsi ja sitten olkavarsi, joka työntää kyynärpään ja koko jousikäden ylöspäin. Kyynärpää seuraa jouta ylöspäin ja laskeutuu sen edellä alaspäin. Garam suosii kyynärpään pitämistä melko alhaalla soiton aikana ja väittää, että kyynärpään nostoa ei tarvita muulloin kuin kielenvaihdossa siir- ryttäessä korkeammalta kieleltä matalammalle. (Garam 1973, 26.) Galamianin (1962/1990, 50) mukaan taas kyynärpään korkeus ei ole itsessään olennainen asia, vaan se, mikä on ranteen, kyynärpään ja viulun asennon keskinäinen suhde. ”Niin kauan kuin kyynärpää on (jousen tyvessä) rannetta alempana, sitä ei voi pitää korkeana.” (Galami-

an 1962/1990, 50.) Flesch (1939, 54) puolestaan suosii korkeamman kyynärpään käyttöä, koska hänen mukaansa voima ei tule sormista itsestään, vaan se saadaan käsivarren ja selän lihaksiston kautta, ja voimansiirto tapahtuu luontevimmin, kun kyynärpäätä pidetään mieluummin sormien tason ylä- kuin alapuolella (Flesch 1939, 54).

Olkavarrella on tärkeä tehtävä jousenkuljetuksessa, koska se kannattelee jousikättä ja vaikuttaa siten jousenkuljetukseen joka tilanteessa. Myös ranne pitää ottaa huomioon jousenkäytössä. Sen pitää taipua jousenvedon aikana notkeasti ja sitä ei saa kääntää eteenpäin työntöjousella tyveen tullessa, vaan sitä pitää pikemminkin vetää soittajan päätä kohti. Jotta ranne pääsisi taipumaan esteettä, täytyy kyynärvarren olla täysin rentona. (Garam 1973, 26–27; 1984, 86.)

Garam (1984, 84) painottaa, että jousen pitää kulkea tallan suuntaisesti ja mahdollisimman suoralinjaisesti kyseisen kielen edellyttämää tasoa pitkin, jotta saataisiin aikaiseksi ensiluokkainen ja kirkas ääni. Syynä voi olla olkavarren tai ranteen jäykkyys, jos jousen kärjessä soitettaessa jousi ei kulje suoraan. (Garam 1984, 84.) Myös Galamian (1962/1990, 48) vahvistaa tämän viulupedagogiassa varsin yleisen käsityksen, että jousita on vedettävä kielellä suoraan tallan suuntaisesti, koska vino jousenveto muuttaa jousen kontaktikohtaa kieleen ja huonontaa äänen laatua. Varsinkin aloittelijoilla on monesti vaikeuksia kuljettaa jousta suoraan, koska suoralinjainen liike jousella ei vastaa ihmisvartalon jäsenten luonnollisia liikkeitä. (Galamian 1962/1990, 48.)

4.3.3 Kielen- ja jousenvaihdot

Flesch on todennut, että ”*jousenvaihto on jousisoittajan elinkysymys, välttämätön paha, jonka mukaan on eletävä*”. Se vastaa laulajien ja puhaltajien hengitystä ja rajoittaa artikulointia. (Holopainen 2000, 34.) Jousen- ja kielenvaihdot täytyy suorittaa huomaamattomasti ja ilman aksentteja. Kielenvaihto suoritetaan kannassa soitettaessa pienin liikkein pääosin ranteen ja sormien avulla, kärjessä taas suhteellisen laajoilla olka- ja kyynärvarren liikkeillä, koska soittajan käsi on silloin kaukana viulun kielistä ja liikuteltavana on koko jousen pituus. Ranne ja sormet myötäilevät kielenvaihdon liikkeitä kärjes-

sä, mutta eivät toimi aktiivisina. Kaikissa kielenvaihdossa pitäisi pyrkiä mahdollisimman kapeisiin ja pyöreisiin liikkeisiin. On hyödyllistä käyttää kielenvaihdossa vain pientä ranneliikettä, jos kielenvaihto on tehtävä vain yhden sävelen takia. Koko käsivarrella tehtävässä kielenvaihdossa kyynärpää tekee tarpeellisen vaihtoliikkeen jo ennen kuin jousi vaihtaa kieltä. (Garam 1973, 27, 65–66.) Menuhin (1987, 80) suosittelee kaikissa kielenvaihdossa käytettäväksi yleensä enemmän käsivarren liikkeitä ja vähemmän sormia äänen tasaisuuden säilymiseksi (Menuhin 1987, 80).

Myös Galamianin (1962/1990, 69) mukaan jousen suunnanvaihdos on pyrittävä tekemään mahdollisimman tasaisesti ja huomaamattomasti. Juuri ennen suunnanvaihdosta jousenvedon on hidastuttava ja jousen painon kieltä vasten kevennyttävä. Se voi tapahtua sormien, käden tai käsivarren avulla. Jos suunnanvaihdokset ovat nykiviä, on syynä usein jousenvedon nopeuttaminen hidastamisen sijasta ennen suunnanvaihdosta. (Galamian 1962/1990, 69.)

4.3.4 Äänenmuodostus

Auer (1921/1980, 13) on sanonut, että alkeisoppilasta pitää muistuttaa jatkuvasti pyrkimään viulun äänen laulavuuteen, sillä se on ainut tapa saavuttaa siedettävä viulun ääni (Auer 1921/1980, 13). Viulupedagogisessa kirjallisuudessa on kuitenkin annettu paljon myös teknisiä ohjeita kauniin äänen tuottamiseksi viululla. Garam (1973, 14) on tuonut esiin soittoasennon merkityksen juuri äänenmuodostukseen sanoessaan, että ”*Hyvä soittoasento antaa viulistille mahdollisuudet kauniin ja täyteläisen äänen muodostamiseen.*” Olennaista oikean asennon löytämisessä on se, miltä soittajan oikeassa kädessä tuntuu jousenvedon aikana. Jousikäden pitäisi päästä liikkumaan vapaasti ja irtonaisesti niin, että jouta ei tarvitse pakottaa liikkumaan. (Garam 1973, 14.) Auerin (1921/1980, 20–21) mukaan jouta täytyy pidellä kevyesti, eikä suurta ääntä pidä tavoitella painamalla jouta kieltä vasten. Tasainen ääni saavutetaan ranteen luonnollisella painolla kannassa ja sen lisäpainolla kärjessä. (Auer 1921/1980, 20–21.) Flesch (1939, 54) puolestaan toteaa, että sormet eivät saa yksinään painaa kovasti jouta kieliä vasten (Flesch 1939, 54).

Viulunsoitossa äänenmuodostukseen vaikuttaa olennaisesti jousen ja kielen leikkauspiste, jousenvedon nopeuden sekä kieltä vastaan muodostettavan paineen välinen suhde (Garam 1973, 29). Galamian (1962/1990, 52) kutsuu jousen ja kielen leikkauspistettä sointikohdaksi. Sitä täytyy osata muuttaa jousen nopeuden ja tarvittavan kieliin kohdistuvan paineen määrän mukaan. Ohuemmilla kielillä sointikohta on lähempänä tallaa kuin paksummilla kielillä. (Galamian 1962/1990, 52.) Myös Menuhin (1987, 96) on sanonut, että kauniin äänen aikaansaamiseksi viulunsoitossa on välttämätöntä löytää sellainen sointikohta, jossa kieli värähtelee tarkalleen oikealla laajuudella (Menuhin 1987, 96).

Jousen nopeus vaikuttaa äänen voimakkuuteen ja sen vaihteluihin. Jos halutaan pitää dynamiikka tasaisesti samana, täytyy myös jousen nopeuden pysyä samana, koska jousen liikkeen nopeuden kasvaminen kasvattaa sointia ja vastaavasti nopeuden pieneminen pienentää sitä. Jousenjako täytyy olla looginen ja hallittu, jotta haluttu dynamiikka ja äänen laatu eivät kärsisi. Yleinen virhe viulunsoitossa on tuhlata liikaa jousta jousenvedon alussa niin, että joutuu säästelemään jousenvedon lopussa äänen laadun ja dynamiikan kustannuksella. Yhtäläillä haitallista on nykäistä jousta jousenvedon lopussa siksi, että jousta on liikaa jäljellä hitaan alkunopeuden takia. Silloin, kun soitettavana on vaihteleva sarja nopeita ja hitaita jousenvetoja, on tasaisen dynamiikan säilyttäminen erityisen vaikeaa. Tällöin tulisi nopeammissa jousenvedoissa keventää jousen painoa kielellä ja siirtää jousta kauemmaksi tallasta dynamiikan äkillisen voimistumisen estämiseksi. Jousella kieliin kohdistettava paine muodostetaan jousen, käsivarren ja käden omalla painolla, kontrolloidulla lihastoiminnalla tai näiden tekijöiden yhdistelmällä. Jousen paino tuntuu vähiten kärjessä, ja kasvaa vähitellen kantaa kohden tultaessa. Siksi jousenvedon lähestyessä kärkeä jousta on painettava enemmän kielelle, jotta voidaan korvata jousen kevenemisestä aiheutuva painonmenetys. Kantaan päin tultaessa jousen painoa on taas kevennettävä, koska siellä jousen oma paino on suurin. Jousta ei saa painaa kielelle siten, että kielenvärähtelyt tukahtuvat ja äänen laatu huononee, vaan käden oman painon ja lihaksistosta lähtevän painamisen tulisi siirtyä kielelle notkean ja hyvin hallitun joustinsysteemin välityksellä. Siten voidaan saada aikaan impulssi, johon kieli reagoi elävällä ja eri sävyille herkällä tavalla. (Galamian 1962/1990, 51–52, 69.) Viulun käsittelyssä ei tarvita raakaa lihasvoimaa, koska maan vetovoiman hyväksikäyttö riittää. Käsivarren oman painon lisäksi voi tarvittaessa käyttää apuna kyynärvarren rotaatioliikettä suuremman paineen aikaansaamiseksi. (Garam 1984, 91.)

Paras äänenlaatu saadaan pitämällä jouta hieman kallellaan. Lähestyttäessä vetojousella jousen kärkeä jousi kääntyy kuitenkin siten, että kaikki jouhet koskettavat kieliä. Kääntyminen on automaattista, jos soittajan ranne pääsee kärjessä taipumaan rentona alaspäin. (Garam 1973, 30.) Jo Leopold Mozart totesi aikanaan, että pitämällä jousen kaartaa jouhien yllä eli kaikki jouhet kielellä, saadaan viulusta aikaiseksi voimakas ääni. Tämän havainnon takia useimmat viulistit 1900-luvulla ovat kallistaneet jousen kaartaa kannassa ja kääntäneet sen jouhien ylle kärjessä. (Holopainen 2000, 19.)

4.3.5 Alkeistasolla opetettavia jousilajeja

Detachélla tarkoitetaan sävelen soittamista yhdellä jousella niin, että sen ja seuraavan sävelen väliin ei tule taukoa. Detachè voidaan soittaa jousen kärjessä, keskustassa, tyvessä tai koko jousella, ja sitä soittaessa on huolehdittava erityisesti voimakkaalla rotaatioliikkeellä aikaansaadusta tukevasta etusormituntumasta ja tasaisesta jousikäden paineesta. Jouta on myös käytettävä tarpeeksi paljon, ja liikkeen on oltava aktiivinen. Lisäksi vasemman ja oikean käden liikkeiden on tapahduttava täsmälleen samanaikaisesti, sillä onnistuneen detachén ehdottomia edellytyksiä on täydellinen synkronisointi molempien käsien kesken. (Garam 1973, 49.)

Legatokaarella taas sidotaan kaksi tai useampia vierekkäisiä säveliä toisiinsa siten, että niiden väliin ei muodostu katkoksia. Legatosoitto aloitetaan harjoittelemalla ensin kahden sävelen soittamista samalla jousella, jonka jälkeen lisätään vähitellen säveliä legatokaaren alla. Kielenvaihtoihin on kiinnitettävä erityisesti huomiota legatosoitossa: ne on kyettävä soittamaan tasaisesti ja ilman aksentteja. Jotta kielenvaihdot tapahtuisivat sopivissa kohdissa jouta, täytyy jousenjako olla oikea ja tarkoin harkittu. (Garam 1973, 50.) Legato-jousituksessa vasemman käden toiminta ei saa häiritä jouta, ja kielenvaihdossa on ehdottomasti käytettävä vasemman käden legatoa (Galamian 1962/1990, 56–57).

Galamian (1962/1990, 58) määrittelee portaton sarjaksi detaché porté -jousenvetoja samalla jousella. Detaché porté on jousitus, jossa aluksi tehdään jousella kevyt paisutus ja

sitten kevennetään asteittaisesti. Paisutus tehdään pureutumalla hieman syvemmälle kieleen lisäämällä jousen painoa ja nopeutta säveltä kuitenkin varsinaisesti aksenttoimatta. Portatossa yksittäiset sävelet voivat erottua hiukan toisistaan, ja jousi voi joko pysyä kielellä tai kohota siltä hyvin pehmeästi sävelten välillä. (Galamin 1962/1990, 58.)

Martelé on hyvin nopea ja napakka jousenveto, jota seuraa selvä tauko ennen seuraavaa vetoa. Tauon aikana jousella muodostetaan voimakkaan rotaatioliikkeen avulla paine viulun kieltä vasten, mutta kun jousi vetäistään liikkeelle, painetta hennetään samanaikaisesti. Tavallisesti martelé soitetaan jousen kärkipuoliskolla, mutta joskus myös koko jousella. Sen aikana jousi lepää koko ajan kielellä. (Garam 1973, 51.) Martelén hallinta hyödyttää oikean käden tekniikkaa: erityisesti detaché paranee hyvän martelén avulla. Martelässä on pidettävä huoli siitä, että jousen alkupainamista kielelle seuraavan kevennyksen aikana myös käsivarren lihasjännitys vähenee. Sekä jousen liiallinen tai epätaustainen painaminen kielelle että jousenkäytön liiallinen keveys martelässä voivat aiheuttaa äänen laadun huononemisen. Kun martelässä käytetään paljon joustia, on kiinnitettävä erityistä huomiota siihen, että jousi kulkee nopeasta jousenvedosta huolimatta suoraan tallan suuntaisesti ja sointikohta on täsmälleen oikea. (Galamin 1962/1990, 61.)

4.4 Vasemman käden tekniikasta

4.4.1 Käden asento viulun kaulalla

Vasemman käden pitäisi koskettaa viulun kaulan molempia sivuja kevyesti, mutta sitä ei saisi tarrautumalla painaa soitinta vasten käden ja käsivarren liikkumavapauden rajoittumisen estämiseksi. Etusormen sivun kontaktin viulun kaulaan tulee säilyä ensimmäisessä asemassa. (Galamin 1962/1990, 23.) Leopold Mozart (1756/1988, 69) kehottaa ottamaan viulun kaulan peukalon ja etusormen väliin siten, että se toiselta puoleltaan lepää etusormen tyven alapuolella olevan nivelen päällä ja toiselta puoleltaan taas peukalonivelen yläosan päällä. Viulun kaula ei saa kuitenkaan missään tapauksessa koskettaa peukalon ja etusormen yhdistävää ihoa, eikä peukalo saa tulla liikaa esiin otelaudan

yli, ettei soittaminen ja erityisesti G-kielen soiminen häiriintyisi. (Mozart 1756/1988, 69.)

Peukalon jännittäminen aiheuttaa vasemman käden painautumisen liiaksi viulun kaulaa vasten ja liikapainetta pystysuunnassa (Garam 1984, 68). Aloittelijoille on hyvä opettaa sellainen peukalon asento, jossa peukalo siirtyy osittain viulun kaulan alle ja peukalon pää osoittaa taaksepäin. Tämä peukalon perusasento sopii myös lyhytsormisille soittajille. Toisessa perusasennossa peukalo on pyöreänä 1. ja 2. sormen välissä viulun kaulan toisella puolella, jolloin peukalon pää osoittaa ylöspäin. Tämä taas soveltuu hyvin pitkäsormisille soittajille. Hyvässä vasemman käden perusasennossa peukalon ja kämmensyrjän väliin jää selvä rako, ja opettajan pitää alusta alkaen huolehtia siitä, ettei oppilas purista peukaloaan tiukasti viulun kaulaa vasten. Tällainen ”apinaote” on yleisin aloittelijoiden virhe vasemman käden osalta, ja se lukitsee koko vasemman käden tekniikan. Peukaloa ei saa ankkuroida samaan kohtaan, vaan sen täytyy päästä pyörimään viulun kaulan ympärillä, koska peukalolla on erilainen perusasento aina kielestä riippuen: G-kielellä soitettaessa peukalo on eniten viulun kaulan alla, kun taas E-kielellä soitettaessa peukalo on korkeimmalla viulun kaulan sivussa. Peukalon asento riippuu lopulta siitä, millaisessa asennossa muita sormia on pidettävä rennon roikkumistuntuman muodostumiseksi niiden ja otelaudan välille. (Garam 1973, 17–18.) Peukalon pitäisi mukautua viulun kaulan kaarevuuteen mahdollisimman luontevasti (Galamin 1962/1990, 25).

4.4.2 Kyynärvarren ja ranteen asennoista

Vasenta kättä viulun kaulalle nostettaessa täytyy muistaa kääntää kyynärpäätä soittajasta katsottuna oikealle eli tehdä kyynärvarren voimakas rotaatioliike, jossa kyynärvarrtta kierretään siten, että kämmenselkä tulee mahdollisimman samansuuntaiseksi viulun kaulan kanssa. Ranteen on oltava suorana ja rentona. Vasta-alkajat voivat asetella viulun leuan alle oikealla kädellä, jottei ranne kääntyisi sisäänpäin. (Garam 1973, 16.) Käsi- ja kyynärvarren kiertoliike viulun kaulan alla erkaannuttaa sormet luontevasti toisistaan aiheuttamatta jännityksiä. Sormet voivat toimia itsenäisesti vain ollessaan irti toisistaan, ja siksi sormet eivät saa koskaan nojata toisiinsa otelaudalla. Kyynärvarren lievä rotaatioliike

tioliike pitäisi olla vaistomainen tapa aina soitettaessa, koska se estää käden ja sormien taipumuksen etäännyä otelaudasta silloin, kun pikkurilliä ei tarvita. (Menuhin 1987, 57.) Galamian (1962/1990, 22–23) suosittelee lyhytkätiselle ja -sormiselle soittajalle kyynärpäähän tuomista melko kauas oikealle, kun taas pitkäjäsenisen soittajan kyynärpäätä voi jättää vähän enemmän vasemmalle. Kyynärpäätä ei saa kuitenkaan koskaan soittaessa olla jäykkä. Sen asento myös muuttuu aina sormien liikkuessa kieleltä toiselle niin, että kun sormet lähestyvät G-kieltä, kyynärpäätä siirtyy enemmän oikealle, ja E-kieltä lähestyttäessä taas enemmän vasemmalle. Galamian ei kannata vasemman käden pitämistä viulun kaulalla siten, että rystyset asettuvat kielten suuntaisesti, koska se aiheuttaa jännitystä käden ja käsivarren liiallisen kääntämisen takia. (Galamian 1962/1990, 22–23.) Menuhin (1987, 57) puolestaan kannattaa rystysrivin pitämistä lähes otelaudan suuntaisena, ja huomauttaa myös, että rystysten kulma on tärkeää pitää samana muitakin sormia kuin vain pikkurilliä käytettäessä (Menuhin 1987, 57). Viulupedagogien eriävissä mielipiteissä kyynärvarren rotaatioliikkeen voimakkuudesta lienee kysymys lähinnä vaikeasti määriteltävissä olevista vivahde-eroista.

Vasemman käden oikea perusasento voidaan tarkistaa ensimmäisessä asemassa asettamalla 1. sormi E-kielelle f-nuotin kohdalle, 2. sormi A-kielelle c-nuotille, 3. sormi D-kielelle g-nuotille ja 4. sormi G-kielelle d-nuotille (Auer 1921/1980, 12). Tämän keinon esittelee jo Leopold Mozart *Viulunsoiton perusteet* -kirjassaan (Mozart 1756/1988, 69).

4.4.3 Sormien putoaminen kielelle

Sormien tulisi määrätä vasemman käden soittoasento. Niiden pitäisi asettua otelaudalle siten, että niillä on parhaimmat edellytykset eri asentojen ja liikkeiden suorittamiseksi. Peukalolle, kädelle ja käsivarrelle löytyy sen jälkeen omat luonnolliset paikkansa. (Galamian 1962/1990, 22.) Sormille ei kuitenkaan saa jättää liikaa vastuuta, koska ne ovat käden heikoin osa. Sormien varassa ei myöskään saa roikkua, eikä niitä saa puristaa tiukasti otelautaan, vaan niiden pitää antaa roikkua rennosti ja pehmeästi otelaudan varassa. Alkeisoppilaan kohdalla on erityisesti varottava, ettei viuluun takerruta ja ripustauduta kouristuksenomaisesti. (Garam 1973, 33; 1984. 87.) Auer (1921/1980, 36) on

kuitenkin kritisoinut sormien alituisen rentouden vaatimusta väittäen, että sormet eivät saa olla liian rennot soitettaessa, vaan niiden täytyy olla ennemminkin jäntevät ja voimakkaat. Sormien painon kielellä täytyisi vastata niille ominaista voimaa. (Auer 1921/1980, 36.)

Garam (1984, 67, 89) muistuttaa, että vasemman käden sormet eivät saa pudota oteleaudalle liian jyrkässä kulmassa, vaan niiden on pudottava suoraan. Mitä jyrkemmässä kulmassa sormi putoaa kielelle, sitä terävämpi ja kapeampi ääni yleensä on. Sormia ei myöskään saa vetää kielistä poispäin, paitsi nopeissa juoksutuksissa alaspäin, vaan sormien liikeratojen on oltava mahdollisimman tarkasti kielten suuntaisia. (Garam 1984, 67, 89.) Myös Menuhin (1987, 62) painottaa, että sormi täytyy painaa kielelle pystysuoraan, jotta kieliä ei vedettäisi tai työnnettäisi edestakaisin (Menuhin 1987, 62). Liike voidaan tehdä oikeaan suuntaan hallitusti ja notkeasti, kun sormet painavat kieliä mahdollisimman kevyesti. Painamalla kieliä sormilla liian kovaa liike pyrkii poikkeamaan kielen suunnasta ja intervallipuhtauden saavuttaminen on vaikeaa. (Garam 1984, 68.) Sormien lyöminen kielille liian lujasti sekä niiden painaminen kieliä vasten tarpeettomalla voimalla ovat viulunsoitossa yleisiä virheitä, ja ne molemmat aiheuttavat helposti haitallisia jännityksiä. Normaalisti kielten alhaalla pitämiseen riittää kevyt sormella painaminen. Sormenpäiden asento kielelle pudottuaan on joko ”neliömäinen” tai kurottunut soitettavasta sävelestä riippuen. Sormia joudutaan kurottamaan soitettaessa perussävelestä puolisävelaskeleen tai enemmän poikkeava sävel. Sormia ei saisi kallistaa liian jyrkästi tai liian litteiksi, vaikka kulmaa saattaakin joutua vaihtelemaan musiikin vaatimusten mukaan. Vasemman käden sormien kielille pudotus ja niiltä nostaminen ovat pystysuoria liikkeitä. Vaakasuoria liikkeitä taas tarvitaan silloin, kun sormea liu’utetaan kieltä pitkin ylös- tai alaspäin puolisävelaskelsiirtymien soittamiseksi käden ja peukalon pisyessä koko ajan samassa asemassa. Kieltenvaihdoksissa vaakasuora liike yhdistyy yleensä pystysuoraan liikkeeseen, mutta joskus liike suoritetaan pelkästään vaakasuorana liukuvana liikkeenä nostamatta sormia välillä ylös kieliltä. Vasemman käden asennot ovat yksilöllisiä, sillä soittajan käden ja käsivarren muodosta riippuu, kuinka korkealla tai matalalla oteleaudan tasoon nähden kättä pidetään. Sormet putoavat kielelle sitä jyrkemmässä kulmassa mitä korkeammalla käsi on, ja vastaavasti sitä loivemman kulman ne muodostavat kieleen nähden mitä matalammalla käsi on. (Galamin 1962/1990, 23, 25.)

Ainoastaan sormenpäät koskettavat kieliä viulua soitettaessa. Jotta äänestä tulisi täyteäinen ja selkeä, täytyy sormenpäätä saada kuitenkin mahdollisimman paljon kielen ympärille. Kapeasormisen soittajan on annettava sormien levätä melko litteinä otelaudalla. (Garam 1973, 17; 1984, 89.) Myös Menuhin (1987, 62) kehottaa tarkistamaan, että sormenpää koskettaa otelautaa yhtä paljon molemmilta puolilta kieltä (Menuhin 1987, 62). Pikkurillin harjoittamiseen on kiinnitettävä viulunsoiton opintojen alusta lähtien erityistä huomiota, koska se on muihin sormiin verrattuna suhteellisen heikko (Garam 1973, 34; Menuhin 1987, 57). Alkeistason oppilaalle voi käydä helposti niin, että pikkurilli jää kielelle painettaessa jännittymisen takia aivan suoraksi ja sormen pää painautuu litteänä kieltä vasten. Tällainen virhe täytyy opettajan heti korjata ja pitää huolta siitä, että kaikki sormet putoavat pyöreänä otelaudalle. Pizzicatossa täytyy vasemman käden sormia puristaa otelautaa vasten voimakkaammin kuin jousella soitettaessa (Garam 1973, 17, 30).

Garamin (1973, 40) havaintojen mukaan alkeisoppilaan on usein vaikea suorittaa sormensiirto oikein esimerkiksi korkean ja matalan kakkossormen välillä. Oppilaan pitäisi siirtää ainoastaan sormeja ylemmäs tai alemmas otelaudalla, mutta sen sijaan hän siirtääkin koko kättään menettäen samalla tuntuman siihen asemaan, jossa hän on soittamassa. (Garam 1973, 40.) Toisaalta jokaisessa asemassa voidaan oikeastaan erottaa kolme vasemman käden korkeutta; esimerkiksi G-kielillä ensimmäisessä asemassa ykkössormi voi olla As-, A- tai Ais-sävelellä. Alkeisopetuksessa otelauta olisikin hyvä jakaa kokosävelaskeleitten sijasta puolisävelaskeleittain, jotta voitaisiin ottaa huomioon käden paikan vaihtelu otelaudalla samassakin asemassa sävellajista riippuen. (Garam 1984, 71.)

Vasemman käden legatossa edellisen kielen viimeisen sävelen painanut sormi jätetään kielenvaihdon ajaksi paikalleen otelaudalle, kunnes seuraavan kielen ensimmäinen sävel jo soi. Kielenvaihtoon sisältyvät kaksi peräkkäistä säveltä joudutaan usein soittamaan ikään kuin kyseessä olisi kaksoisote: samaan aikaan, kun edellistä säveltä painava sormi vasta laskeutuu kielelle, myös seuraavaa säveltä soittava sormi laskeutuu jo omalle paikalleen toiselle kielelle. (Garam 1973, 68.)

4.4.4 Sormien nostaminen kieleltä

Opettajan on huolehdittava oppilaan opintojen alusta alkaen, ettei sormia nostella otelaudasta tarpeettomasti (Garam 1973, 24). Sormien liian korkealle nostelu ei ole toivottavaa, koska se hidastaa liikkeitä hallittavan etäisyyden suurenemisen takia (Galamin 1962/1990, 25). Sormia ei myöskään saa pitää liian korkealla otelaudan yläpuolella, jotta niiden laskeutuminen kielille on mahdollista valmistaa ja liike ei ole jännittynyt. Erityisesti nopeissa sävelkuluissa käden lihasjännitys on minimoitava. (Garam 1984, 70.) Sormen noston kieleltä pitää kuitenkin olla aktiivinen ja voimakas, jotta liikkeestä tulisi irtonainen. Vasaraliikettä harjoiteltaessa auttaa mielikuva tulikuumasta otelaudasta, jolta sormi on saatava nopeasti irti. Rystysten tehtävä on kontrolloida sormien vasaraliikettä ja huolehtia sormien välisistä etäisyyksistä. Jos otelaudalla on vasaraliikkeen aikana pidettävä jotain muuta sormeaa, on sen oltava täysin rento ja passiivinen, ettei toisen sormen vasaraliike häiriintyisi. (Garam 1973, 33–34; 1984, 87.)

4.5 Käsien synkroniasta

Selkeän ja täyteläisen perusäänen saamiseksi viulunsoitossa täytyy kummankin käden liikkeiden tapahtua sekunnin murto-osan tarkkuudella oikeaan aikaan. Jos oikean ja vasemman käden liikkeiden väliltä puuttuu synkronisointi, se johtuu tavallisesti siitä, että sävelet soitetään jousella jo ennen kuin vasen käsi on ehtinyt kunnolla painaa kieliä. (Garam 1973, 77; 1984, 90.) Galamin (1962/1990, 28) käyttää termiä tekninen ajoitus tarkoittaessaan vasemman ja oikean käden liikkeiden toteuttamista tarkalleen oikealla hetkellä ja nopeudella. Vasemman käden sormien ja jousen, esimerkiksi marteléssa, on usein oltava valmiina paikallaan jo ennen sointihetkeä. Kummankin käden moitteeton tekninen ajoitus ja koordinaatio joka tilanteessa ovat edellytys täydelliselle musikaaliselle ajoitukselle. (Galamin 1962/1990, 28.)

4.6 Intonaatiosta

Viulunsoiton alkeisopetuksessa pitää kiinnittää yhtä paljon huomiota ensiluokkaiseen sävelpuhtauteen ja äänen sointiin kuin muihinkin perusasioihin, kuten rytmiin, dynamiikkaan ja soittotekniikkaan. Musikaalinen, herkkä korva on sävelpuhtauden tärkein edellytys, mutta relatiivinen korva riittää. Absoluuttisesta sävelkorvasta ei nimittäin ole apua ilman oikeaa koulutusta. (Garam 1984, 66–67.) Korvan ohjaama tuntoaisti vaikuttaa pääasiallisesti hyvän intonaation kehittymiseen. Käsi oppii vähitellen tuntemaan viulun kaulan ja löytämään kulloisenkin oikean paikan otelaudalla, ja korvan jatkuvassa ohjauksessa ja kontrollissa myös sormet oppivat vähitellen asettumaan kielelle sopivaan kohtaan. (Galamin 1962/1990, 26.)

Myös soittoasento ja lihasten voimankäyttö vaikuttavat intonaatioon. Oppilaan kädet ja sormet on totutettava alusta alkaen oikeisiin soittoasentoihin, ja pää on totutettava nojaamaan luontevasti ja varmasti leukatukeen. Nasevien vasaraliikkeiden harjoittelu on välttämätöntä vasemman käden iskuvoiman saavuttamiseksi, mutta intonaatioharjoituksissa pitäisi käyttää voimaa erittäin säästeliäästi kummassakin kädessä, sillä runsas voimankäyttö haittaa sekä intonaatiota että nopeutta. Jousikäden aiheuttaman paineen muutokset vaikuttavat sävelkorkeuteen. Tämä on tärkeää ottaa huomioon esimerkiksi kaksoisäänissä viulua viritettäessä. Sävelkorkeutta harjoitellessa onkin parasta soittaa hiljaa ja hyvin tasaisin jousenvedoin, koska voimakkaammissa nyansseissa puhtaus alkaa helposti horjua. Voimankäyttöä voidaan lisätä intonaation parantumisen jälkeen. Kyynärohjauksesta täytyy myös huolehtia, jotta sävelpuhtaus ei horjuisi. ”Paikoilleen juuttunut” olkavarsi laskee säveltasoa alemmille kielille siirryttäessä ja vastaavasti nostaa sitä ylemmille kielille siirryttäessä. Sekä vasemman käden sormien liikkeiden myöhästyminen että ennenaikaisuus vaikuttavat intonaatioon ja äänen laatuun samoin kuin sormien liian vähäinen tai liian suuri puristusvoima. Myös puutteet käsien synkronoinnissa voivat huonontaa intonaatiota esimerkiksi kielenvaihtojen yhteydessä. (Garam 1984, 67–70.)

Galamin (1962/1990, 27) mainitsee kaksoiskontakti-periaatteen viulunsoitossa intonaatioon erittäin paljon vaikuttavana tekijänä. Kaksoiskontakti-periaate tarkoittaa, että vasen käsi tarvitsee aina kaksi kosketuskohtaa viuluun, jotta se voi toimia varmasti. Ala-

asemissa kaksoiskontakti syntyy, kun peukalon ja etusormen sivu koskettaa viulun kaulaa, ja mitä kevyempi ja hellempi ote on sitä herkemmin myös tuntoaisti voi toimia. Kaksoiskontaktin ei tarvitse kuitenkaan olla jatkuvaa, vaan riittää, että se syntyy silloin tällöin. (Galamian 1962/1990, 27.)

4.7 Musiikin teoria viulunsoiton opintojen tukena

Leopold Mozartin (1756/1988, 77) mukaan oppilaan on perehdyttävä aina ennen sävellyksen soittamista sävellajeihin, tahtilajeihin, esitystempoon ja -merkintöihin (Mozart 1756/1988, 77). Tämä edellyttää tietenkin kyseisiin asioihin perehtymistä jo opintojen alusta alkaen. Jo puhtaan intonaation edellytyksenä on hyvä sävellajituntuma. Jos oppilaalla ei ole käsitystä oikeasta sävellajista, se aiheuttaa helposti intonaatio-ongelmia. (Garam 1984, 70.) Garam (1973, 81) on myös todennut, että ”*Jo ennen kuin lapselle lainkaan aletaan opettaa viulunsoittoa, hänen tulisi saada vuoden verran säännöllistä säveltapailu- ja nuotinlukuopetusta. Sen jälkeen päästään instrumentinkäsittelyssä eteneväin vaivattomasti. (– –) Sellainen säveltapailusysteemi, joka olisi laadittu eteneväin rinnakkain (tai mieluummin hiukan edellä) oppilaan harjoittamien viulukappaleiden kanssa, olisi uskomattoman tehokas ja tuottaisi erinomaisia tuloksia.*” (Garam 1973, 81.)

5 VIULUKOULUJA VERTAILEVAN TUTKIMUKSEN TULOKSET

5.1 Tutkimukseen valittujen viulukoulujen lyhyt esittely

5.1.1 Kodin Viulukoulu, osat 1-3

Kodin Viulukoulun kolme ensimmäistä osaa julkaistiin vuosina 1952–1953. Kokonaisuudessaan kymmenosaisen sarjan on kirjoittanut Otto J. S. Ehrström. Vihkot on jaettu oppitunteihin, ja kolmen ensimmäisen vihkon aikana edetään kuudentoista oppitunnin verran. Viulukoulun tarkoituksena on antaa perusteellinen viulunsoiton opetus helppotajuksen tekstin ja havainnollistavien kuvien avulla. Kodin viulukoulun esipuheesta saa kuvan, että viulukoulua voisi käyttää myös itseopiskelumateriaalina. Vielä 1950-luvulla soitinkoulut tehtiin usein aikuisia harrastajia ajatellen edettäväksi itse ilman opettajaa.

5.1.2 Siukosen viulukoulu, osa 1

Leena Siukosen Viulukoulun ensimmäinen osa julkaistiin vuonna 1963. Viulukoulussa keskitytään erityisesti hyvän soittoasennon löytämiseen, intonaatioon ja rytmin hallintaan. Viulukoulun ohjelmistossa on paljon tuttuja kansan- ja lastenlauluja, ja kappaleista suuri osa on sovitettu 2- tai moniäänisiksi yhteissoiton harjoittamiseksi heti viulunsoiton opintojen alusta lähtien. Viulukoulu soveltuukin hyvin myös ryhmäopetukseen. Soittopintojen rinnalla ja tukena opiskellaan musiikin teorian alkeita aina muoto-oppia myöten.

5.1.3 Iloinen viuluniekka, osat 1-3

Iloinen viuluniekka on Anna-Maija Usman kirjoittama 5–9-vuotiaille vasta-alkajille tarkoitettu viulukouluusarja. Se julkaistiin alun perin vuosina 1974–1975, mutta vuonna 1988 siitä ilmestyi laajennettu versio. Viulukoulussa pyritään luomaan mahdollisimman hyvä jousenhallinta jo opintojen varhaisessa vaiheessa, ja soittaminen aloitetaan d-kieleltä, jotta kappaleiden sävelkorkeus soveltuisi helposti laulettavaksi. Tempo- ja dynamiikkamerkintöihin sekä muuhun musiikin teoriaan tutustutaan vähitellen soitettavien kappaleiden pohjalta.

5.1.4 Viulutalo

Viulutalo on Sini Louhivuoren vuonna 1993 julkaisema viulukoulu, joka on tarkoitettu leikki-ikäisten ja juuri koulunsa aloittaneiden lasten viulunsoiton alkeisopetukseen. Viulukoulua voi käyttää sekä yksityis- että ryhmäopetuksessa. Ohjelmisto koostuu suomalaisista ja erityisesti keskisuomalaisista kansanlauluista ja keskeisimpiä menetelmiä ovat korvakuulolta soittaminen, moniääniseen soittoon perehdyttäminen, uusien ilmaisukeinojen etsiminen viulusta ja improvisointi. Viulutalon lähtökohtina ovat pedagogiset periaatteet perustaa uudet asiat jo edellä opittuun sekä riittävä toisto ja vanhan kertaus. Vihkon lopusta löytyvää piirrettyä hiirten asuttamaa ”viulutaloa” rakennetaan kerros kerrokselta opettajan johdolla siten, että oppilas saa liimata siihen uusia tarroja sitä mukaan, kun etenee opinnoissaan.

5.1.5 Viuluvelho

Viuluvelho, viulunsoiton esikoulu, on tarkoitettu 5–8-vuotiaille viulisteille ensimmäiseksi viulunsoiton alkuopetuksessa käytettäväksi oppimateriaaliksi. Sen ovat julkaisseet Maija Salo ja Taina Saari vuonna 1996. Viuluvelhon ohjelmisto koostuu pääosin tutuista lauluista, joita voidaan soittaa korvakuulolta, mutta jotka soveltuvat myös nuotinlunun harjoitteluun. Tiina Eräpuun kuvituksen ja lauluja toisiinsa yhdistävien runojen tarkoituksena on ylläpitää kiinnostusta tarinan juoneen ja uuden oppimiseen. Yhteissoiton aloittamiseksi heti viulunsoiton opintojen alusta lähtien on monien laulujen tueksi kirjoitettu 2. ja 3. ääni.

5.1.6 Viuluni soi, osat 1 ja 2

Sirpa Lannes-Tukiaisen, Leena Kiisken ja Tarja Mannisen julkaiseman Viuluni soi -viulukoulun ensimmäinen osa on julkaistu vuonna 2003 ja toinen osa vuonna 2005. Se on suunnattu lähinnä pienille vasta-alkajille, mutta sitä voidaan käyttää oheismateriaalina myös jo jonkin aikaa soittaneille oppilaille. Viulukoulun ohjelmisto on koottu enimmäkseen tutuista, tunnelmiltaan erilaisista lastenlauluista, ja opetuksessa käytetään sekä korvakuulolta että nuoteista soittamista. Kaikkiin kappaleisiin on sanat innostamassa laulamaan ja tukemaan muun muassa rytmin oppimista. Monipuoliseen harmonia- ja rytmimaailmaan tottumiseksi on kappaleisiin sovitettu tyyliltään erilaisia säestyksiä. Viuluni soin tarkoituksena on kehittää viulunsoiton perustekniikkaa, musiikillista mielikuvitusta ja ilmaisua.

5.2 Vertailtavat teemat

Työni liitteenä on esimerkkisivuja tutkimukseni viulukouluista. Viiden ensimmäisen liitteen tarkoituksena on havainnollistaa eri viulukoulujen tapoja kuvata jousikäden asentoa ja käyttöä. Liitteissä 6–12 on otteita viulukoulujen ohjelmistoista, ja niiden avulla voi myös vertailla viulukoulujen kieliasua ja kuvitusta.

5.2.1 Opetettavat asiat

Opetettävien asioiden määrä vaihtelee huomattavasti tutkimukseen valitsemisani viulukouluissa. Kodin viulukoulusta olen erottanut yhteensä 141, Siukosen viulukoulusta 134, Iloisesta viuluniekasta 94 ja Viuluni soi - sarjasta 124 yksittäistä aihetta. Sen sijaan Viulotalossa on laskettavissa vain 19 ja Viuluvelhossa 43 opetettavaa asiaa. Asioita, jotka on esitetty jokaisessa tutkimukseni viulukoulussa, on erittäin vähän. Niitä ovat vain viulun osien nimet, sorninumerot ja viulun kielien nimet.

5.2.1.1 Soittoasennot

Viulunsoiton ergonomiaan ja soittoasunnoista johtuvien rasitusvammojen ehkäisemiseen on kiinnitetty paljon huomiota opintojeni aikana Sibelius-Akatemiassa. 1950-luvulla julkaistussa Kodin viulukoulussa väitetään, että ”*viulu on terveellisyyteen nähden edullinen soitin*”. Ergonomisuutta perustellaan samassa yhteydessä sillä, että viulunsoitossa edistyminen riippuu paljolti juuri hyvästä ryhdistä. Sen vuoksi viikossa myös kehoitetaan harjoittelemaan seisten, ja asettamaan nuottiteline vasemmalle puolelle siten, että nuotteja katsotaan poikittain viulun yli. Oman kokemukseni mukaan tämä kyllä auttaa hyvän ryhdin ylläpidossa, mikä taas vähentää huomattavasti viulunsoiton aiheuttamaa fyysistä kuormitusta, mutta paraskaan ryhti ei tee viulunsoittoasennosta

varsinaisesti ergonomista. Jotkin viulukouluissa esitetyt malliasennot eivät myöskään vastaa nykykäsityksen mukaisia ergonomisia soittoasentoja. Esimerkiksi pään asento on kuvissa melko kumara: pää ikään kuin makaa leukatuen päällä. Viulun olkatuen käyttö on ilmeisesti ollut 1950-luvun alun Suomessa vielä melko uutta, koska Kodin viulukouluissa mainitaan ”*äskettäin käyttöön otettu olkapäätuki*”.

Uudemmissa viulukouluissa on alettu yhä enemmän ottaa huomioon viulunsoittoon mahdollisesti liittyviä fyysisiä ongelmia. Esimerkiksi Viulotalossa on jo ennen varsinaisten soittoasentojen opettelua osio nimeltä Jumppasali, jossa on tarkoitus harjoitella oikeita viulunsoitossa tarvittavia liikeratoja ilman viulua ja joustaa. Jumppasalille kehoitetaan myös aina palaamaan, jotta lihakset vahvistuisivat ja pysyisivät rentoina ja joustavina. Myös Viuluni soi -sarjan 2. vihkossa on esimerkiksi osio Taukojumppaa!, jossa on erilaisia venytyksiä ja muita rentouttavia harjoituksia viulunsoiton lomaan.

5.2.1.2 Jousitekniikka

Malli hyvästä jousiotteesta on lähes identtinen kaikissa tutkimissani viulukouluissa. Ainoastaan Viuluvelhossa ei ole minkäänlaista mallikuvaa oikean käden asennoista. Sen sijaan Viuluni soi 1 -vihkossa on erityisen selkeät kuvat jousikädestä ja helppo malli jousiotteen opettelemisesta. (ks. Liitteet 1–5)

Viulotalossa ja Viuluvelhossa ei mainita erikseen erilaisia jousilajeja lainkaan. Kaikissa muissa viulukouluissa opetetaan martelé ja legato, ja kahdessa vanhimmassa ja kaikista uusimmassa viulukouluissa tuodaan esiin myös detaché. Siukosen viulukouluissa, Iloisessa viuluniekassa ja Viuluni soi -vihkoissa on lisäksi jousilajeista esillä portato. On huomionarvoista, että detachéta ei nimetä kaikissa viulukouluissa ollenkaan, vaikka todellisuudessa se on kokemukseni mukaan jousilaji, joka opitaan heti ensimmäiseksi alettaessa soittaa viulua jousella. Viuluni soi -sarjassa opetetaan muista tutkimistani viulukouluista poiketen jousilajeista portato ennen legatoa. Kummallakin järjestyksellä on varmasti omat hyvät puolensa ja perustelunsa. Lisäksi Viuluni soi -vihkoissa mainitaan alkeisopetuksessa harvinaisempia jousenkäyttötapoja, kuten ponticello (jousi kul-

kee hyvin lähellä tallaa), flautando (jousta kuljetetaan otelaudan päällä) ja tremolo (erittäin lyhyitä ja nopeita jousen edestakaisia vetoja kärjessä).

Kodin viulukoulussa opetetaan jousitekniikasta muun muassa, että useamman aksentoidun sävelen soittaminen peräkkäin vastaisi martelé-jousitusta. Muissa tutkimukseni viulukouluissa ei esitetä kyseistä väitettä, ja myös oman käsitykseni mukaan aksentoituja nuotteja ei välttämättä soiteta martelé-tekniikkaa käyttäen. Samassa viulukoulussa kiinnittää huomiota myös se, että jousen käyttöä opetetaan joissain kohdissa tarkkojen sanallisten ohjeiden avulla. Esimerkiksi täydellinen legato jousen vaihdoissa esitetään kolmivaiheisena tapahtumasarjana, ja jousen jakoa havainnollistetaan sanallisten ohjeiden lisäksi vielä piirroskaaviolla. Huolellisesti tarkasteltuna ohjeet ovat sinänsä selkeitä, mutta en tiedä, kuinka helppoa niitä on toteuttaa jousikäden harjoittamiseksi käytännössä varsinkaan alkeistasolla. Kyseenalainen on mielestäni myös Kodin viulukoulun väite siitä, että lopulta olisi olemassa ainoastaan yksi tapa tuottaa jousella ääntä viulunsoitossa.

Kaksoisäänien soittaminen tulee esille jollakin tapaa kaikissa muissa viulukouluissa paitsi Viulotalossa ja Viuluvelhossa, ja Siukosen viulukoulussa ja Viuluni soi -sarjassa on esitelty runsaasti erilaisia jousituksia asteikkojen harjoittelua varten.

5.2.1.3 Vasemman käden tekniikka

Tutkimukseni viulukouluissa tulee esiin pääosin viisi erilaista sormiryhmittelyä. Niillä tarkoitetaan peräkkäisten sormien etäisyyksiä toisistaan ja myös ykkössormen etäisyyttä vapaasta kielestä, kun kaikki neljä sormea on asetettu samalle kielelle ensimmäisessä asemassa. Sormiryhmittelyistä ensimmäisessä toinen ja kolmas sormi ovat aina kielellä vierekkäin eli niiden väliin muodostuu puolisävelaskel ja muiden peräkkäisten sormien väliset intervallit ovat kokosävelaskeleita. Toisessa sormiryhmittelyssä käytetään niin sanottua matalaa kakkossormea eli ykkös- ja kakkossormi ovat vierekkäin, ja kolmannessa ryhmittelyssä on korkea kolmosormi, jolloin kolmas ja neljäs sormi ovat kielellä vierekkäin. Neljännessä sormiryhmittelyssä puolisävelaskel muodostuu vapaan kielen ja

ensimmäisen sormen väliin, kun käytetään matalaa ykkössormea, ja mitkään sormet eivät ole aivan vierekkäin. Viidennessä ryhmittelyssä sekä ykkös- että nelossormi ovat matalia, jolloin vapaa kieli ja ensimmäinen sormi sekä kolmas ja neljäs sormi ovat puolisävelaskeleen etäisyydellä toisistaan. Käytän sormiryhmittelyistä tätä luokittelua, koska useimmissa tutkimukseni viulukouluista ne opetetaan juuri kyseisessä järjestyksessä.

Erilaiset sormiryhmittelyt ovat olennaisessa osassa tutkimissani viulukouluissa. Ainoastaan Viuluvelhossa niitä ei esitellä erikseen ollenkaan. Viulutalossa opetetaan sormiryhmittelyistä vain kolme ensimmäistä. Kodin viulukoulussa sormiryhmittelyjä ei muista viulukouluista poiketen opeteta vähitellen yksi kerrallaan, vaan ne esitellään kaikki samalla aukeamalla vasta kolmannen vihkon lopussa, ja siellä edellä esitetyn viidennen sormiryhmittelyn sijasta opetetaan ryhmittely, jossa ykkös- ja kakkossormen sekä kolmos- ja nelossormen väliin muodostuu puolisävelaskeleet, eli käytetään matalaa toista ja neljättä sormea. Mielenkiintoista on, että Kodin viulukoulussa opetetaan käyttämään ensin matalaa ykkössormea, eli ykkössormea puolisävelaskeleen päässä vapaasta kielestä, ja vasta myöhemmin harjoitellaan ykkössormen käyttöä kokosävelaskeleen päässä vapaasta kielestä, kun kaikissa muissa viulukouluissa järjestys on päinvastainen. Opetuksen etenemisessä ilmenee myös hieman epäloogisuutta, kun kolmannella oppitunnilla on matalan ja korkean ykkössormen eroa koskeva harjoitus, vaikka asia esitellään varsinaisesti vasta seuraavalla oppitunnilla. Vihkon kirjekurssimaiseen luonteeseen kenties liittyen sormien etäisyyksiä kielellä esitetään Kodin viulukoulussa senttimetreinä, ja niinpä matala ykkössormi ohjeistetaan asettamaan kielelle noin 1,5 senttimetrin päähän kynnyksestä eli otelaudan päässä olevasta satulasta. Viuluni soi -viulukoulussa matalan kakkossormen käyttö opetetaan korkean kakkossormen kautta siten, että ensin asetetaan ykkös- ja kakkossormi kielelle ensimmäisen sormiryhmittelyn mukaan, ja sitten siirretään kakkossormi ykkössormen viereen.

Kodin viulukoulussa G-kielellä soittamisen esittelyn yhteydessä on ensimmäinen harjoitus, jossa käytetään myös nelossormea. Huomio kiinnittyy siihen, että vasemman käden yleensä muita sormia heikomman pikkurillin käyttöä harjoitellaan ensiksi juuri G-kielellä, vaikka se on kauimmainen kieli ja siksi myös raskain soittaa. Harjoituksen jatko-osassa samalla sivulla tosin viedään nelossormi jo muillekin kielille. Kodin viulukoulussa opetetaan, että sormi pitää ”lyödä” kieltä vasten. Myöhemmin myös todetaan, että ”*Sormien tulee osua kieleen niin joustavasti että syntyy ääni.*” Oman näkemykseni

mukaan kuitenkin tällaisten ohjeiden seurauksena saatetaan käyttää turhaan liikaa voimaa kielten painamiseen, mikä vain hidastaa soittoa ja tekee siitä raskaampaa. Samassa viulukouluissa kehoitetaan jättämään sormet otelaudalle paikoilleen aina niin pitkäksi aikaa kuin mahdollista. Sitä harjoitellaan muun muassa asteikon avulla niin, että ylöspäin mentäessä kerran kielelle asetettua sormea pidetään kiinni kielellä niin kauan, kunnes sitä tarvitaan seuraavan kerran, ja alaspäin tultaessa ykkössormea ei nosteta kuin vain silloin, kun sen täytyy siirtyä alemmalle kielelle. On totta, että sormien turhaa nostelemista tulisi välttää ylimääräisten liikkeiden minimoimiseksi, mutta kyseisessä harjoituksessa on kyllä mielestäni viety se niin pitkälle, ettei se välttämättä enää tee soittamista sujuvammaksi.

Viulutalossa on annettu vasemman käden sormille omat nimet: Ykä on ykkössormi, Kaija kakkossormi, Kosti kolmossormi ja Nelli nelossormi. Eri sormilla on myös omat piirretyt hahmonsamat, perhonen, leppäkerttu ja kukka. Niiden tarkoituksena on varmasti helpottaa uuden asian oppimista lapselle tuttuja ja mieluisten mielikuvien avulla. Esimerkiksi ensimmäinen sormiryhmittely esitellään siten, että Kaija ja Kosti, siis toinen ja kolmas sormi, ovat niin hyviä kavereita keskenään, että ne siksi ovat aivan vierekkäin otelaudalla. Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten uusimmat viulukoulut vanhimmissa poiketen haluavat lähestyä uusia asioita lapselle mahdollisimman helposti ymmärrettävällä tavalla – jopa välttäen kokonaan oikeiden termien käyttämistä. Viulutalossa on ensimmäiseen sormiryhmittelyyn liittyvissä harjoituskappaleissa käytetty ensin ainoastaan kakkos- ja kolmossormeja vapaan kielen lisäksi, minkä tarkoituksena on ehkä vielä selventää juuri niiden sormien etäisyyttä toisistaan kielellä.

Viuluvelhossa ei ole vasemman käden asennoista esitetty minkäänlaista mallikuvaa, kuten ei mistään muistakaan viulunsoittoasennoista. Kenties on haluttu antaa opettajalle enemmän vapautta opettaa asia juuri itse parhaaksi katsomallaan tavalla.

5.2.1.4 Viulun käsittely

Kodin viulukoulu on ainoa tutkimistani viulukouluista, jossa opetetaan viulun virittäminen, mikä myös johtuneen sen kirjekurssimaisuudesta sekä siitä, että virittämistä ei ainakaan nykyisin yleensä mielletä aivan alkeisvaiheen opetuksessa ajankohtaiseksi asiaksi. Aivan viulukoulun alussa myös opastetaan asettamaan kielet ja ”kielisilta” eli talle paikalleen viuluun. Ei liene kovin tavallista ainakaan enää nykyisin, että viulunsoiton opiskelu aloitettaisiin tällä tavoin ilman valmiiksi soittokunnossa olevaa soitinta.

Viuluni soi -sarjan ensimmäisessä vihkossa neuvotaan, miten viulua käsitellään ennen ja jälkeen soittamisen, muun muassa kehoitetaan pyyhkimään hartsipölyt liinalla pois aina ennen kuin viulu laitetaan takaisin koteloon. Samassa vihkossa opastetaan myös jousen käsittelyssä.

5.2.1.5 Musiikin teoria

Tutkimukseen valitsemistani viulukouluissa on melko vaihtelevasti otettu esiin musiikin teoriaa. Kodin viulukoulussa opetetaan muun muassa moodien historiaa ja puhutaan doorisesta ja aiolisesta asteikosta, sekä harjoitellaan alkeistasolle huomattavan vaativia rytmejä ja niiden muunnoksia. Tämä ehkä liittyy siihen, että Kodin viulukoulua ei oletukseni mukaan ole suunnattu pienille lapsille vaan ennemminkin teini-ikäisille tai sitä vanhemmille oppilaille. Kyseisessä viulukoulussa myös ilmeisesti oletetaan oppilaalla olevan jo valmiiksi jonkinlainen nuotinlukutaito. Myös Siukosen viulukoulussa esitellään esimerkiksi muutamia yleisimpiä muotorakenteita ja sekvenssin käsite, vaikka viulukoulu on selkeästi tarkoitettu pienten lasten opetukseen. Siukosen viulukoulun erittäin selkeän, täsmällisen ja edelleenkin ajantasaisen teoriaopetuksen keskeltä silmään pistää väite, että duuri- ja mollisävellajit ovat toistensa vastakohtia. En tiedä, voiko näin todella sanoa, mutta ainakin se kuulostaa hyvin yksinkertaistetulta päätelmältä.

Uudemmissa viulukouluissa musiikin teoriaa on selitetty sanallisesti huomattavasti vähemmän, ja esimerkiksi Viulutalossa ei oteta musiikin teoriaa esille lainkaan. Sini Louhivuoren mukaan Viulutalon tarkoituksena ei ole keskittyä nuotinluvun opettelemiseen, ja siksi tuskin olisi tarkoituksen mukaista opettaa muutakaan musiikin teoriaa. Jää melko pitkälti opettajan omaan harkintaan, mitä asioita opettaa ja mitä ei. Harjoitettavien kappaleiden rytmejäkään ei ole esitelty erikseen mitenkään, vaan ne on ilmeisesti tarkoitettu omaksua korvakuulolta laulujen sanojen avulla. Viuluni soi -kirjoissa kyllä opetetaan rytmejä erillään itse kappaleista, mutta myös niissä on otettu sanoja eri rytmien opetteluun avuksi.

Viulutaloa lukuun ottamatta viulukouluissa esiintyy muun sisällön ohessa melko kattavasti musiikkialan perustermistöä aika-arvoista ja tahtilajeista rytmien nimiin ja esitysmerkintöihin. Viuluvelhossa teoreettinen sisältö on suppeampi, mutta sieltäkin löytyy nimettynä keskeisimpiä soitonopiskelussa tarvittavia käsitteitä. Viuluni soi kakkosvihkon lopussa on vielä listattuna sivun verran yleisimpiä ja erityisesti vihkossa käytettyjä musiikkisanoja.

5.2.2 Ohjelmisto ja harjoitukset

Tutkimieni viulukoulujen ohjelmisto heijastaa monin tavoin omaa aikaansa ja meneillään ollutta vuosikymmentä. Ohjelmistona on pyritty useimmissa tapauksissa käyttämään paljon yleisesti tunnettuja sävelmiä ja tuttuja lauluja. Esimerkiksi Siukosen viulukoulussa on harjoituksena ”Radion väliaikamerkki”, joka ei liene ainakaan 2000-luvulla syntyneille lapsille enää tuttu. Kappaleiden ”Isä hakkaa (halkoja)” ja ”Äiti neuloo” nimet kiinnittävät huomiota. On vaikea uskoa, että nykyisenä sukupuolten välistä tasa-arvoa ajavana aikakautena kyseisiä lauluja voisi enää käyttää uusissa julkaisuissa. Lisäksi verbi ”hakata” saattaa tuoda nykyaikana ensiksi mieleen jotain muuta kuin halonhakuun. Siukosen viulukoulussa on myös kappaleena virsi ”Herraa hyvää kiittäkää”, joka on Iloisessa viuluniekassa nimellä ”Wanha laulu”. Ilmeisesti kumpikin viulukoulun tekijä on pitänyt melodiaa hyödyllisenä harjoituksena, mutta jälkimmäisessä viulukoulussa ei ole haluttu tuoda esiin sen uskonnollista yhteyttä.

Ohjelmiston määrä vaihtelee huomattavasti eri viulukouluissa. Esimerkiksi Iloisessa viuluniekassa jokaisen uuden opetettavan asian jälkeen on runsaasti kappaleita, joiden avulla harjoitetaan juuri kyseistä asiaa. Siukosen viulukoulussa taas kappaleita on melko niukalti – tarkoituksena ei ole todennäköisesti soittaa pelkästään viulukoulun kappaleita, vaan opettajan tulee antaa oppilaalle lisää harjoitettavaa ohjelmistoa viulukoulun ulkopuolelta. Kodin viulukoulua lukuun ottamatta kaikissa viulukouluissa on kirjoitettu laulujen sanoja nuottien alle tukemaan muun muassa rytmin hahmottamista.

Viulotalossa jotkut kansansävelmät on kirjoitettu sekä duurissa että mollissa, mikä tuo vaihtelua ja totuttaa oppilaan korvaa alusta alkaen myös mollisävelasteikkoon, kun taas esimerkiksi Iloisessa viuluniekassa soitetaan huomattavan pitkään ainoastaan duurisävellajeissa; ensimmäistä kertaa molli esiintyy vasta toisessa vihkossa matalan kaksoisormen opettelun yhteydessä.

Viuluni soi -kirjoissa johdatellaan improvisointiin yksinkertaisten harjoitteiden avulla. Myös Viulotalossa lähestytään luovalla ja leikkimielisellä tavalla viulunsoittoa heti vihkon alussa ennen ensimmäisiä soitettavia kappaleita olevan Kolme pukkia -tarinan avulla. Tarinaa on tarkoitus elävöittää erilaisilla viulusta lähtevillä äänillä, kuten painamalla joustakieleen niin, että syntyy nariseva ääni, näppäilemällä kieliä tai puhaltamalla viulun f-aukkoon.

Viuluni soi -vihkoissa on paljon molempia käsiä vahvistavia ja viulunsoitossa tarvittavia liikeratoja kehittäviä harjoituksia. Harjoittelusta on myös haluttu selkeästi tehdä hausempaa muun muassa erilaisten pelien avulla. Esimerkiksi asteikkoja voi harjoitella siten, että ensin valitsee asteikon ja sen jälkeen vetää kirjan takasivulta askarrettujen rytmikorttien pakasta yhden rytmin, jolla sitten soittaa kyseisen asteikon. Siukosen viulukouluun, Iloiseen viuluniekkaan ja Viuluni soi -sarjaan on otettu harjoiteltaviksi hyvin kattava valikoima ensimmäisessä asemassa soitettavia yksi- ja kaksioktaavisia asteikkoja. Myös Kodin viulukoulusta löytyy joitakin asteikkoja.

Kaikissa muissa tutkimukseni viulukouluissa paitsi Kodin viulukoulussa on monet kappaleet sovitettu yhteissoiton harjoittelemiseksi kaksi-, kolme- tai jopa neli-äänisiksi. (ks. Liitteet 7, 9 ja 11) Niitä voidaan soittaa yhdessä joko opettajan tai toisten oppilaiden

kanssa. Pelkillä vapailla kielillä soitettaviin kappaleisiin on usein kirjoitettu melodisempi toinen ääni tuomaan niihin enemmän elävyyttä ja erilaisia harmonioita. Iloiseen Viuluniekkaan ja Viuluni soi -vihkoihin kuuluu lisäksi erilliset pianosäestysvihkot. Viuluni soi - pianosäestysvihkoissa on jopa samaan kappaleeseen sovitettu tyyleiltään ja harmonioiltaan erilaisia säestysvaihtoehtoja. Myös Kodin viulukoulussa on yhteissoiton edistämiseksi liitetty osaan kappaleista pianostemma. (ks. Liite 6)

5.2.3 Kuvitus ja ulkoasu

Kaikissa kuudessa tutkimassani viulukoulussa on käytetty kuvitusta. Kodin viulukoulussa, Siukosen viulukoulussa ja Viuluni soi -sarjassa on sekä valokuvia että piirroksia: kahdessa vanhimmassa viulukoulussa kuvat ovat mustavalkoisia, mutta uusimmassa viulukoulussa on myös värikuvia. Erityisesti soittoasentoja on esitetty valokuvoin. Kodin viulukoulussa niitä on havainnollistettu myös piirroksin, ja mallivalokuvissa on teinikäisiä tai aikuisia henkilöitä, kun taas Siukosen viulukoulussa ja Viuluni soi -vihkoissa on käytetty pikkulapsia malleina. Iloisessa viuluniekassa, Viulotalossa ja Viuluvelhossa on käytetty pelkkiä piirroskuvia – myös soittoasentojen esittämiseen. Viuluni soi -vihkojen lisäksi vain Viuluvelhossa on värillisiä piirroskuvia. Iloisen viuluniekkan teksteissä, esimerkiksi kappaleiden nimissä, on käytetty värejä.

Iloisessa viuluniekassa ja kolmessa sitä uudemmassa viulukoulussa kuvitus on selvästi keskeisemmässä asemassa verrattuna vanhempiin viulukouluihin. Kahdessa vanhimmassa viulukoulussa kuvia on selkeästi käytetty lähinnä vain opettavien asioiden havainnollistamiseen. Kodin viulukoulussa on kyllä joitain muitakin kuvia, esimerkiksi Meurmanin akvarelli ”Amatööriorkesteri”, mutta myös niiden keskeinen sisältö on jollain tavalla opettavainen: kuvat liittyvät selkeästi aina itse soittamiseen. Uudemmissa viulukouluissa taas kuvituksesta on pyritty luomaan lapsenmielinen: kuvia on paljon, ja ne liittyvät usein soitettaviin kappaleisiin. Esimerkiksi Iloisen viuluniekkan kappaleen ”Pikkuinen Paimen” yläpuolelle on piirretty poika ja lehmä. (ks. Liitteet 8, 11 ja 12) Viuluvelho alkaa monen sivun mittaisella runolla ja siihen liittyvillä värikuvilla, jonka tarkoituksena on johdattaa lapsi mielikuvituksen keinoin viulunsoiton maailmaan. (ks.

Liite 10) Myös Viuluni soi -sarjassa on käytetty paljon jopa kokonaisen sivun kokoisia värikuvia.

5.2.4 Kieliasu ja ajan henki

Kodin viulukoulu poikkeaa kieliasultaan eniten muista tutkimistani viulukouluista, ja siinä on erittäin paljon tekstiä. (ks. Liitteet 1 ja 6) Sanalliset ohjeet tuntuvat olevan hallitsemisammassa asemassa kuin nuottiesimerkit ja mallikuvat, ja vaikuttaa siltä kuin viulukoulu olisi tarkoitettu jonkinlaiseksi itseopiskelun oppaaksi. Myös tästä voi mielestäni päätellä, että kyseistä oppimateriaalia ei ole suunnattu pienille lapsille. Jos viulunsoittoa on tarkoitus opiskella pelkän vihkon avulla peräti kokonaan ilman opettajaa, en tosin tiedä, kuinka helppoa se on aikuisellekaan ihmiselle. Siukosen viulukoulussa on tekstiä hyvin vähän verrattuna Kodin viulukouluun, mutta myös siinä teoriaa on selitetty paljon sanallisesti, mitä ei uudemmissa viulukouluissa ilmeisesti pidetä tarpeellisena, tai sen ajatellaan jopa olevan haitaksi. 1950-luvulla oli ilmeisesti vielä paljon itseoppineita soitonopettajia, joille oppikirjoissa ollut teoriatieto saattoi olla jopa välttämätöntä. Nykyisin kuitenkin, kun opettajat ovat saaneet koulutuksen, he osaavat itse suunnitella teoriaopetusta tarvittavan määrän soitonopetuksen tueksi.

Kodin viulukoulu on myös tutkimukseni viulukouluista eniten sidoksissa omaan aikaansa johtuen ainakin osittain tekstin suuresta määrästä; kun tekstiä on paljon, siinä tulee väistämättä esiin omalle ajalle tyypilliset sanavalinnat ja kulttuuri yleensä. Kodin viulukoulussa käytetään esimerkiksi nimitystä viuluniekka aivan vakavassa merkityksessä sanan viulisti tai viulunsoittaja vastineena, kun taas 1970-luvulla ilmestyneen Iloisen viuluniekkan kanteen on piirretty kuva viulua soittavasta pellestä, joka ainakin oman tulkintani mukaan viittaa siihen, että sana viuluniekka on kyseisessä viulukoulussa ajateltu humoristisella tavalla. Kodin viulukoulun sanavalinnoista pistää erityisesti silmään myös termi iskuala verrattuna nykyiseen vastaavaan termiin tahtiala, jousitusta tarkoittava ”jousittelu”, ilmaus ”ranteen huoliteltu *käyttely*” ja nykyisen harjoittelemisen vastine ”harjoittaminen”, senttimetrin lyhenne sm sekä sanan neekeri käyttö, mikä nykyisin tulkittaisiin rasistiseksi.

Höyrykoneen epäkesko-osat mainitaan Kodin viulukoulussa mallina oikean käden eri osien liikkumisesta täydellisessä legatossa. Ehkä kyseinen vertaus ei ollut vieras 1950-luvulla, mutta voisin veikata, että ainakin nykynuorisolle löytyisi tutumpiakin tapoja havainnollistaa jousikäden liikeratoja. Aivan viulukoulun alussa myös kerrotaan, mistä yksiviivaisen A-sävelen voi saada viulun virittämistä varten ja todetaan, että ”*varmintä on kuulla se Suomen yleisradiosta arkisin klo 10.45*”, mikä ei taida enää pitää paikkaansa.

Iloisen viuluniekän ja sitä uudempien viulukoulujen kieliasuilla on pyritty selkeästi samastumaan lapsen maailmaan esimerkiksi luomalla lapsille tutuista aiheista kielikuvia. Viulutalossa esimerkiksi verrataan jousen käyttöä laivaan ja sen ohjaamiseen (ks. Liite 4) ja kuvataan eri kieliä erilaisilla kissoilla (kissanpentu, äitikissa, isäkissa ja villikissa). Viuluvelhon alussa runot luovat pehmeän laskun itse asiaan. Viuluni soi -vihkoissa taas puolestaan teknisetkin asiat on usein verhottu sadunomaiseen ympäristöön, kun lintu ja leppäkerttu antavat ohjeita ja vinkkejä viulunsoiton harjoitteluun. (ks. Liitteet 5 ja 12)

5.2.5 Muita huomioita

Kodin viulukoulussa on selvästi pyritty kokonaisvaltaiseen musiikkikasvatukseen tuoden esiin runsaasti muun muassa musiikin historiaa: esimerkiksi nuottikirjoituksen historiaa, viulun esi-isien historiaa ja viulun kehitystä soittimena sekä taidemusiikin syntyhistoriaa. Viulukoulussa on myös yleissivistävää materiaalia, kuten italian kielen ja musiikkisanojen ääntämisohjeita sekä säveltäjien, esimerkiksi Sibeliuksen ja Händelin, esittelyjä. Lisäksi Kodin viulukouluun on koottu harjoitteluohjeita ja esiintymisvalmennusta ja esiintymiseen ja yhteissoittoon myös kannustetaan: ”*Soittakaa toisillenne mitä osaatte! Soittakaa mieluummin yhdessä jonkun ystävänne kanssa, joka soittaa pianoa tai harmoonia...Ilostutatte aivan varmasti ystäviänne, vanhempianne ja sukulaisianne, sillä soittaminen on lahjoittamista. Kaikki me haluamme olla pidettyjä ja musiikki on paras tie ystävyyteen ja arvonantoon, koska ette esittele itseänne vaan niitä säveltäjiä, joiden kappaleita soitatte.*” Samalla sivulla myös muistutetaan, että persoonallinen ote soitossa on tärkeämpää kuin täysin virheetön suoritus ja että siksi ei kannattaisi liikaa verrata

omaa soittoaan esimerkiksi radiosta kuultaviin esityksiin. Harjoitteluohjeiden lomassa myös huomautetaan, ettei saisi ajatella liikaa naapureita harjoitellessaan: *”He sietävät kyllä lyhyen harjoitusajan kerrallaan.”* Sekä Kodin viulukoulussa että Siukosen viulukoulussa on jonkin verran kertausta. Kodin viulukoulussa palataan aina aika-ajoin esimerkiksi soittoasentoihin, ja Siukosen viulukoulussa on jokaisen jakson lopussa kertaus opituista asioista. Yleisesti ottaen Siukosen viulukoulussa on erittäin selkeä, järjestelmällinen ja nopea eteneminen, minkä vuoksi se voisi sopia opetusmateriaaliksi myös aikuiselle alkeisoppilaalle.

Viuluni soi -sarjan 2. vihkossa on kappaleiden lomaan liitetty kuvia kappaleiden säveltäjistä ja niissä on mainittu lisäksi kyseisen säveltäjän elinaika, kansalaisuus ja edustamansa aikakausi. Viuluni soi -vihkoissa on muista tutkimistani viulukouluista poiketen vihkojen lopussa myös yksityiskohtaisia vinkkejä ja ohjeita opettajalle jopa yksittäisistä kappaleista ja harjoituksista sekä niiden toteutuksesta; ohjeissa kerrotaan, mitä teknistä seikkaa kussakin tehtävässä on tarkoitus harjoittaa ja mihin opettajan on tärkeää kiinnittää huomiota. Myös Viulutalossa on aluksi ohjeita opettamista varten vihkon eri osaluista, mutta ohjeet ovat selkeästi yleisemmällä tasolla.

6 LOPUKSI

Vertailtuani suomalaisia viulukouluja eri vuosikymmeniltä näyttäisi siltä, että keskeisimmät opetukselliset sisällöt ovat pysyneet melko samana kuuden vuosikymmenen aikana, mutta niiden esitystapa on muuttunut jonkin verran. Kokonaisuudessaan Kodin viulukoulu erottuu tutkimieni viulukoulujen joukosta eniten sekä sisällöltään että tyylillisesti. 1950-luvulla ei Suomessa musiikkiopistoverkosto ollut ollenkaan niin kehittynyt kuin nykyisin, soitonopettajia oli vähemmän ja he olivat monille liian kaukana – varsinkin, kun matkustaminen oli vaikeampaa. Tämän huomioon ottaen Kodin viulukoulun soveltuvuus itseopiskeluun ja pyrkimys kokonaisvaltaiseen yleissivistävään musiikkikasvatukseen tuntuvat varsin ymmärrettäviltä. Teorian selittäminen sanallisesti vaikut-

taa liittyvän kuitenkin myös meneillään olleeseen aikaan, koska Siukosen viulukoulu-
sakin on kirjoitettua tekstiä melko paljon, vaikka se on todennäköisesti tarkoitettu käyt-
tettäväksi opettajan johdolla.

Tutkimukseni viulukoulujen osalta voi sanoa, että suurin muutos viulukoulujen tyyliä on tapahtunut 1970-luvulle tultaessa, minkä huomaa jo tarkasteltaessa viulukoulujen nimiä. Vanhimmat Kodin viulukoulu ja Siukosen viulukoulu ovat hyvin asiapitoisesti nimettyjä, kun taas kaikkien uudempien viulukoulujen nimissä on pyritty lapsenmielisyteen: Iloinen viuluniekka, Viulutalo, Viuluvelho ja Viuluni soi. Sama ilmiö näkyy myös viulukoulujen kuvituksessa siirtymisenä melko vähäisestä kuvien määrästä kohti runsaita ja sadunomaisia kuvituksia. Pyrkimys lapsenmielisyteen selittyy varmasti yleisellä kasvatusilmapiirin muutoksella. Behavioristisesta oppimiskäsityksestä on siirrytty kohti lapsikeskeistä pedagogiikkaa, jossa lapsi on keskiössä ja opetuksen halutaan lähestyvän kaikin tavoin lapsen maailmaa. Myös viulunsoiton ergonomia on noussut selkeästi yhä enemmän esille kohti 2000-lukua tultaessa.

Opetettävien asioiden määrä sen sijaan ei näyttäisi olevan yhteydessä aikojen muutokseen, koska uusimmassa viulukoulussa on lukumäärällisesti lähes yhtä paljon opetettavia asioita kuin kaikista vanhimmissa viulukoulussa. Lieneekö sattumaa, että 1990-luvun viulukoulut ovat opetukselliselta sisällöltään tutkimukseni niukimpia. Kohti 2000-lukua tultaessa on voitu – ehkä toisin kuin vielä viime vuosisadan puolivälissä – luottaa viulunsoitonopettajien saatavuuteen ja ammattitaitoon. Siksi vastuu opetuksen sisällöstä on todennäköisesti haluttu jättää viimekädessä opettajille sen sijaan, että viulukoulu ohjaisi pääasiallisesti opetuksen kulkua. Ryhmäopetus ja yhteisöllisyys yleensä ovat kokemukseni mukaan nykyisin yhä suosituimpia soitonopetuksessa, mutta on mielenkiintoista huomata, että niitä on kyllä painotettu aiemminkin: kaikissa tutkimissani viulukouluissa vanhimmaasta uusimpaan yhteissoitto on nostettu esiin tärkeänä seikkana viulunsoiton kehityksen kannalta.

Kaiken kaikkiaan tutkimani viulukoulut osoittavat mielestäni, että viulunsoitonopetus ja -opiskelu ovat herättäneet Suomessa kiinnostusta jo ainakin reilusti yli puolen vuosisadan ajan. Jo 1950-luvulla painotettiin soitonopiskelun tuomaa iloa, ja uskon, että vielä nykyäänkin voivat monet viulupedagogit yhtyä seuraaviin Otto J.S. Ehrströmin Kodin viulukoulun esipuheessa esittämiin sanoihin: ”*Te, joka nyt olette päättänyt opetella soit-*

tamaan viulua, Te tulette saamaan musiikista vielä täydellisemmän tyydytyksen kuin mitä musiikin pelkkä passiivinen kuuntelu voi suoda. Tulette kuulumaan valittuihin – niihin, jotka saavat välittää musiikin elähdyttävää ja virkistävää voimaa lähimmäisil- lenne.”

LÄHTEET:

Auer, L. 1921/1980. Violin playing As I Teach It. New York: Dover publications.

Ehrström, O. 1952–1953. Kodin viulukoulu 1–3. Helsinki: UNION.

Flesch, C. 1939. The art of violin playing. Book one, Technique in general applied technique. (English text by Frederick H. Martens). New York: Carl Fischer.

Flesch, C. 1930. The art of violin playing. Book two, Artistic realization and instruction. (English text by Frederick H. Martens). New York: Carl Fischer.

Galamian, I. 1962/1990. Galamianin viulumetodi. (Suom. Seija Salmiala). Helsinki: VAPK-kustannus. Sibelius-Akatemia.

Garam, L. 1973. Viulunsoiton peruskysymyksiä. 2. painos. Helsinki: Musiikki Fazer.

Garam, L. 1984. Viulunsoiton opetus. Helsinki: Musiikki Fazer.

Garam, L. 1995. Jousen taikaa. EST-Julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Holopainen, J. 2000. Jousenkäytön teoria ja todellisuus. Jousitekniiikan ja viulumusiikin vastaavuuden systemaattinen tutkimus. Jyväskylän yliopisto.

Hytönen, J. 2004. Lapsikeskeinen kasvatus. 4.–7. painos. Vantaa: WSOY.

Hytönen, J. 2008. Lapsikeskeisen kasvatuksen ydinkysymyksiä. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit.

Juntunen, M-L., Nikkanen, H.M., Westerlund, H. (toim.) 2013. Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä. Juva: PS-kustannus.

Lampinen, O. 1998. Suomen koulutusjärjestelmän kehitys. Tampere: Gaudeamus.

Lannes-Tukiainen, S., Kiiski, L., Manninen, T. 2003–2005. Viuluni soi 1–2. Helsinki: WSOY.

Louhivuori, S. 1993. Viulutalo: suomalaisiin kansansävelmiin pohjautuva viulunsoiton alkeiskoulu pienille viulisteille. Jyväskylä: Painoporras.

Louhivuori, S. 1998. Viulopedagogiikan vaiheet. Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Menuhin, Y. 1987. Kuusi viulutuntia. (Suom. Leena Siukonen-Penttilä). Juva: WSOY.

Mozart, L. 1756/1988. Viulunsoiton perusteet. (Suom. Leena Siukonen-Penttilä). Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Salo, M., Saari, T. 1996. Viuluvelho : Viulunsoiton esikoulu. Helsinki: Otava.

Siukonen, L. 1979. Viulukoulu I. Helsinki: Musiikki Fazer.

Usma, A-M. 1988. Iloinen viuluniekka 1–3. Helsinki: Fazer musiikki.

Uusikylä, K., Atjonen, P. 2000. Didaktiikan perusteet. Juva: WSOY.

Painamattomat lähteet:

Suomen Suzuki-yhdistys. Saatavilla www-muodossa:

http://www.suomensuzukiyhdistys.net/?menu0_pos=Suzuki-menetelm%E4%20&item=235. 25.10.2014

Vasemman käden asento vaikuttaa aluksi epäluonnolliselta, epä-mukavalta ja keinotekoiselta, mutta oikeastaan se ei kovin paljon eroa mestariampujan asennosta, kun hän kohottaa kiväärin poskelleen. Ennen pitkää siihen tottuu, ja vartalon painon ollessa vasemman jalan puolella on tämä asento tehokasta soittotapaa ajatellen ainoa mahdollinen.

Tarkastakaa vielä vartalon asentoa peilistä — ja sitten:

Vetäkää kerran jousella!

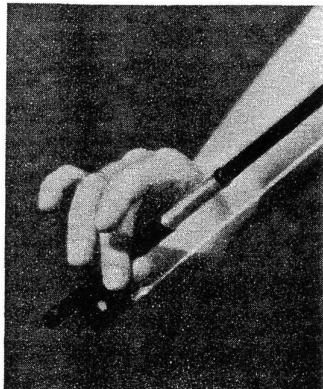
Se on ehkä ensimmäinen yrityksenne. Se ei ainoastaan kuulu pahalta, vaan huomaatte sitä paitsi, että on hyvin vaikeata vetää jousi päästä päähän.

Meidän on siis opittava pitämään jouta niin, että sitä todella voi kuljettaa kielillä.

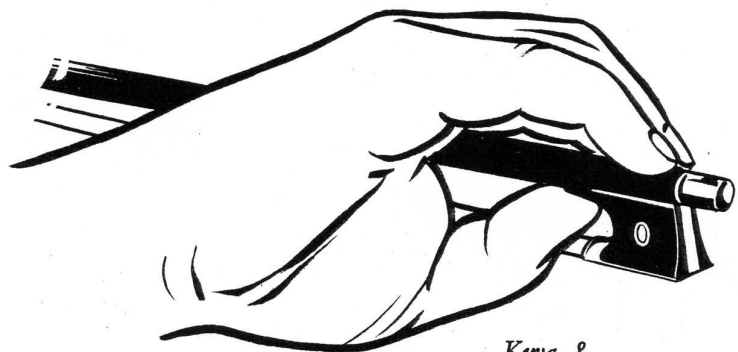
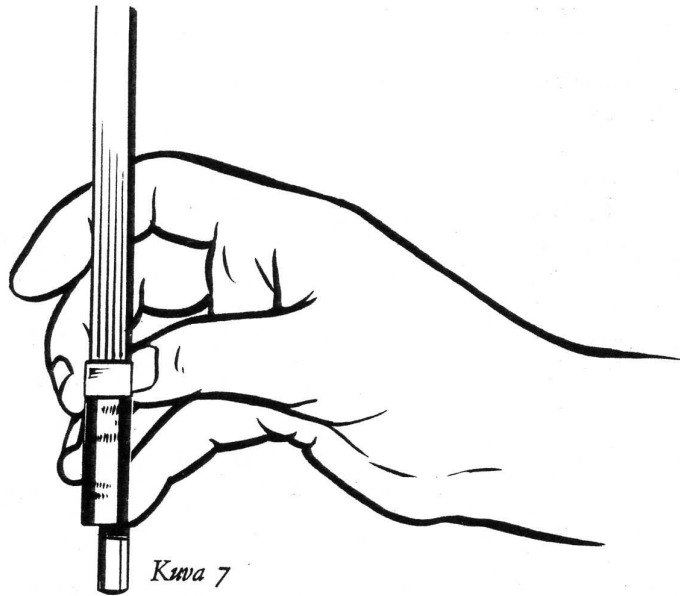
On hyvin kunnioitettavaa, jos aikaisemmin olette kokeillut omin päin, mutta älkää antako sen houkutella teitä hyppäämään ensimmäisten oppituntiemme yli. Jos seuraatte niitä huolellisesti, kuljette oikotietä menestystä kohti: sitä tietä, jota jokainen hyvä viuluniekka on kulkenut. Se ei ole mikään patenttimenetelmä, vaan yleinen valttie.

Jousenkäyttö.

Tarttukaa jouseen, niin kuin k. 7 näyttää, taivutettu peukalo vasten



Kuva 9



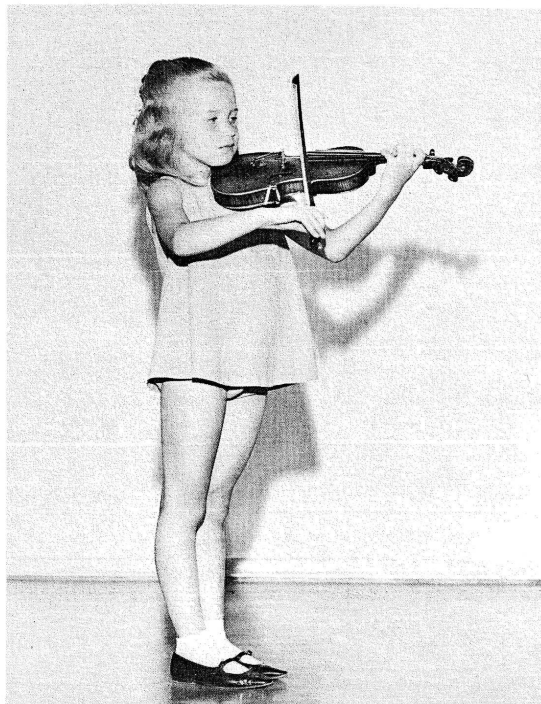
kannan sisässä olevaa ulkonemaa. Jouhet ovat ylöspäin, kärkeä voitte tukea tuolinselkää vasten. Pitäkää jousi vakavasti, mutta jännittämättä, peukalon ja keskisormen keskimmäisen nivelen välissä. Antakaa sen levätä etusormen keskimmäistä niveltä ja pikkusormen kärkeä vasten. Kanta on peukalon kärjen varassa. Tällaisella otteella täytyy voida jonkin verran vuortellen taivuttaa ja ojentaa sormia ja peukaloa pudottamatta jouta. On hyvä voimistella sillä tavalla joka kerta, kun ottaa jousen laatikosta.

Kääntäkää (k. 8) käsi niin, että jouhet tulevat alaspäin. Pitäkää huoli, että jousi on vapaasti tasapainossa, peukalon ja keskisormen välissä, pikkusormen kärjen ollessa vastapainona. Etusormen tehtävänä on siirtää käden paino jouseen sen kulkiessa kielten yli. Älkää puristako sitä! Sästäkää voimanne soittamiseen.

Vetojousi.

Asettakaa viulu leuan alle. Pitäkää sitä oikein peukalon ja etusormen alimman nivelen välissä. Aset-

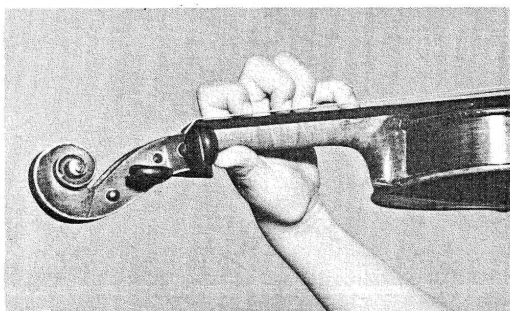
VIULUN SOITTOASENTO



Huomaa mm. seuraavat yksityiskohdat:

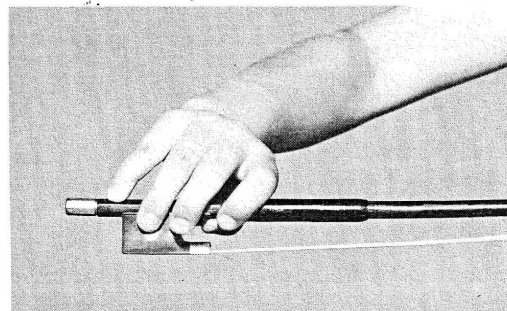
- 1) Vartalon paino lepää molemmilla jaloilla ja katse on suunnattuna eteenpäin. Viulu pysyy vaakasuorassa tasossa.
- 2) Vasen käsivarsi kiertyy hiukan eteenpäin viulun alle. Ranne on suorana.
- 3) Jousi kulkee tallan suuntaisesti kohtisuoraan kieliä vastaan.

LÄHIKUVA VASEMMASTA KÄDESTÄ



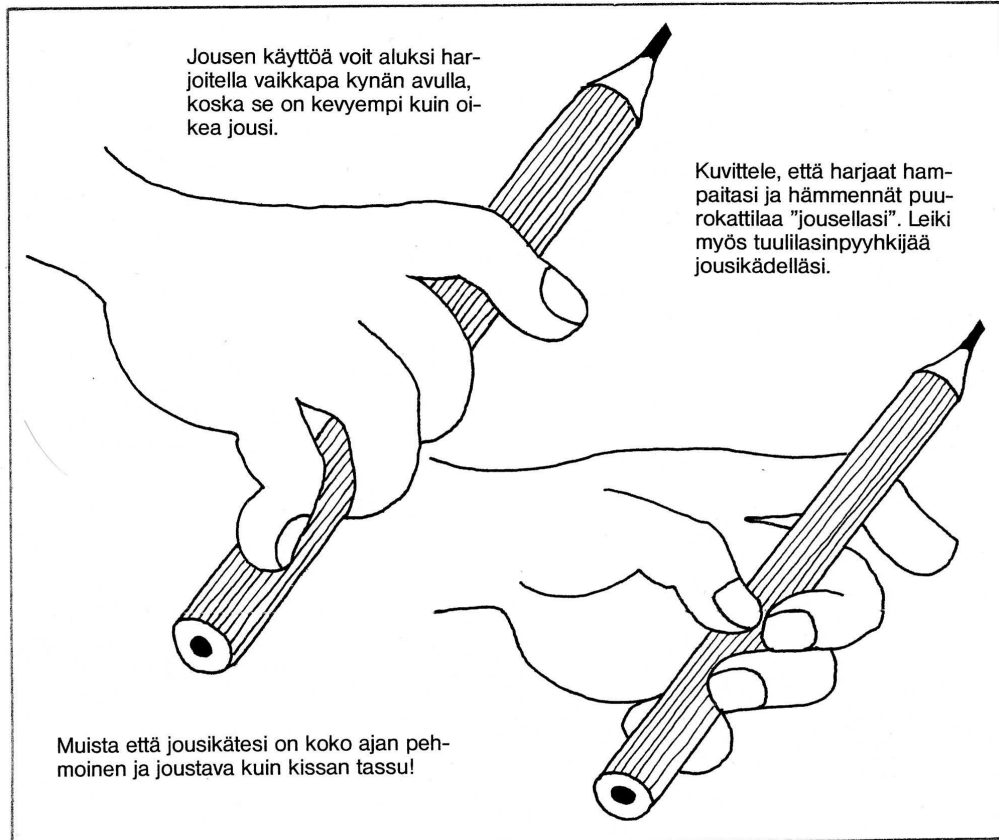
Peukalo lepää viulun kaulan ja pään liittymäkohdassa. Kämmenen kokoonpuristamista on varottava.

LÄHIKUVA OIKEASTA KÄDESTÄ



Peukalo on koukussa jousen alla ja joustaa pidetään kiinni kaikilla sormilla.

JOUSIKÄSI

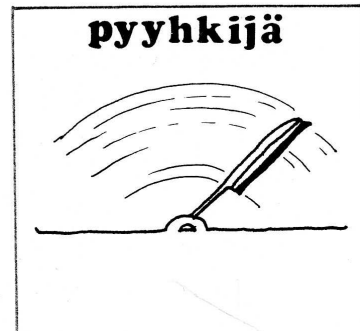
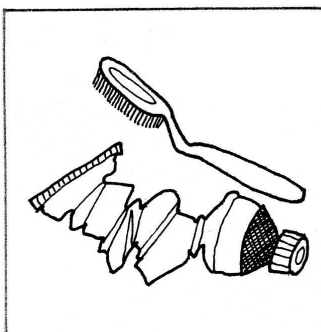


Tee sitten kaikki nämä harjoitukset oikealla jousella. Opettaja neuvoo käden oikean paikan jousella, ja vähitellen voit soittaa kaikki yhden kielen laulut myös jousella.

hammasharja

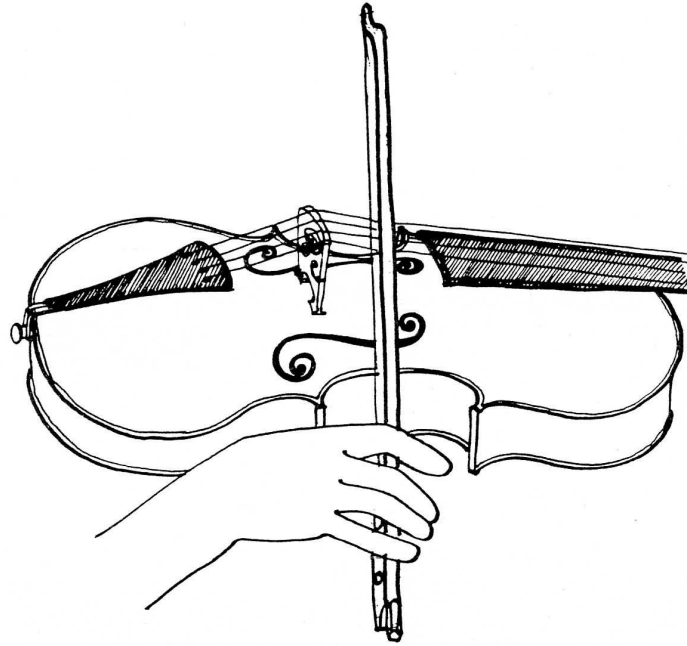
puurokauha

tuulilasin



Jousikäsi

Opetelkaa jousiotetta ja jousenkuljetusta vaikka leikkimällä, että jousi on laiva, joka kulkee tarkasti merkittyä väylää. Etusormi on kapteeni, laivan päällikkö, pikkusormi taas perämies, joka kapteenin lisäksi ohjaa laivaa. Peukku on konehuoneessa pitämässä laivaa käynnissä, ja keskisormi sekä nimetön ovat matkustajia. Laiva ei saa mennä matalikolle (otelauta) eikä törmätä siltaan (talla), vaan kapteenin on opeteltava ohjaamaan sitä taitavasti laivaväylää pitkin.



Voit värittää kuvat saatuasi luvan opettajalta.

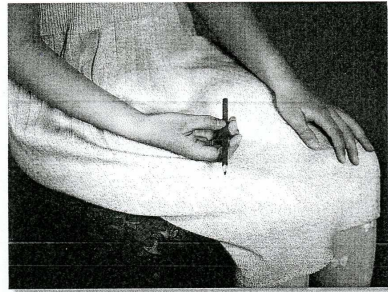
Jousikäden vuoro



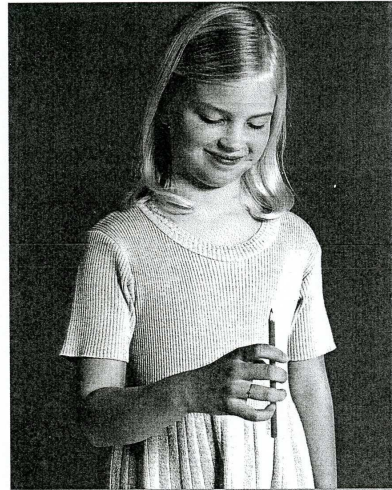
Käsi lepää.



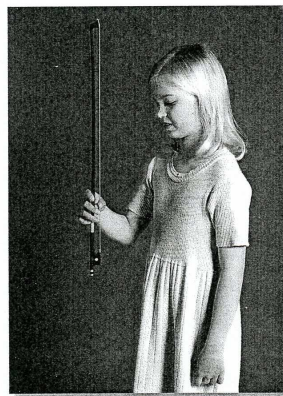
Peukalo ja keskisormi tervehtivät.



valmis jousikäsi kynän kanssa



pyöreä, pehmeä käsi



jousesta aluksi ylempää kiinni



Liū'uta käsi oikealle paikalle josta pitkin. Opettaja auttaa.



hyvä jousikäsi

Roomalainen tanssisävelmä.

Kohtalaisen nopea tempo voi tuottaa teille vaikeuksia ja laulu tulee taasen ikäväksi, jos se soite- taan hitaasti. Säästäkää se myö- hempään, jos se tuntuu epämuka- valta.

Allegretto merkitsee: hilpeästi, kohtalaisen liikkuvasti. Tempoa voi loppua kohti vielä kiireh- tiä, italialaisethan ovat vilkasta kansaa.

Kappale on hyvä jousiharjoi- tus, jos otatte huomioon legato- kaaret, mutta luonnollisesti täytyy ensin harjoittaa ilman kaaria. Hauskimmaksi se tulee, jos soite- taan *saltando*, hyppivällä jousel- la. Mutta siitä jousittelusta pu- humme vasta paljon myöhemmin.

Piano lyödä rummuttaa mahta- van bassosävelen. Sitten tulee tei- dän vuoronne alkaa.

Hidas laulu.

Tämä seuraava pieni saksalainen kansanlaulu käy hitaassa kolmija- koisessa kävelytempossa. Se näyt- tää mutkikkaammalta ja on parasta laskea huolellisesti. Mutta jos kat- sotte jousenkäyttöä (kahdeksasosat yhdistetty kaksittain), huomaatte, että laskeminen käy itsestään. Jo- kaiselle askelelle tulee siis yksi jousenveto, ja neljän nuotin ryhmä joka kuudennelle askelelle. On

Harjoitus 24

Roomalainen tanssisävelmä

The musical score is written for Violin and Piano. The Violin part is in G major, 3/4 time, and begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a 'v'. The Piano part is in G major, 3/4 time, and begins with a half note G2 marked with an accent (>). The score includes dynamic markings such as *pp*, *crescendo poco e poco*, *f*, and *pp*. The piece concludes with a final cadence in the piano part marked with a forte (*f*) dynamic.

39. MEHILÄINEN

Saksalainen kansansävelmä

Oppilas

Opettaja

Muoto: a b a1

diminuendo = vähitellen hiljempaa

40. SIDONTAKAARET

Saman kaaren alla olevat nuotit soitetaan samalla jousella.

a)

b)

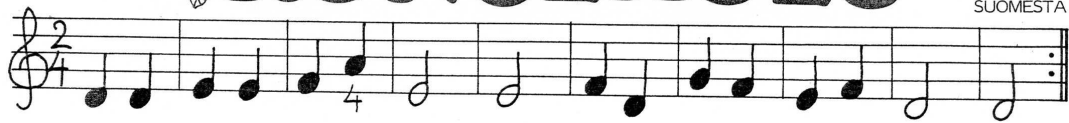
Tämän jousituksen nimi on *legato* = sitoen

41. JÄNIS ISTUI MAASSA

Allegro (= nopeasti)

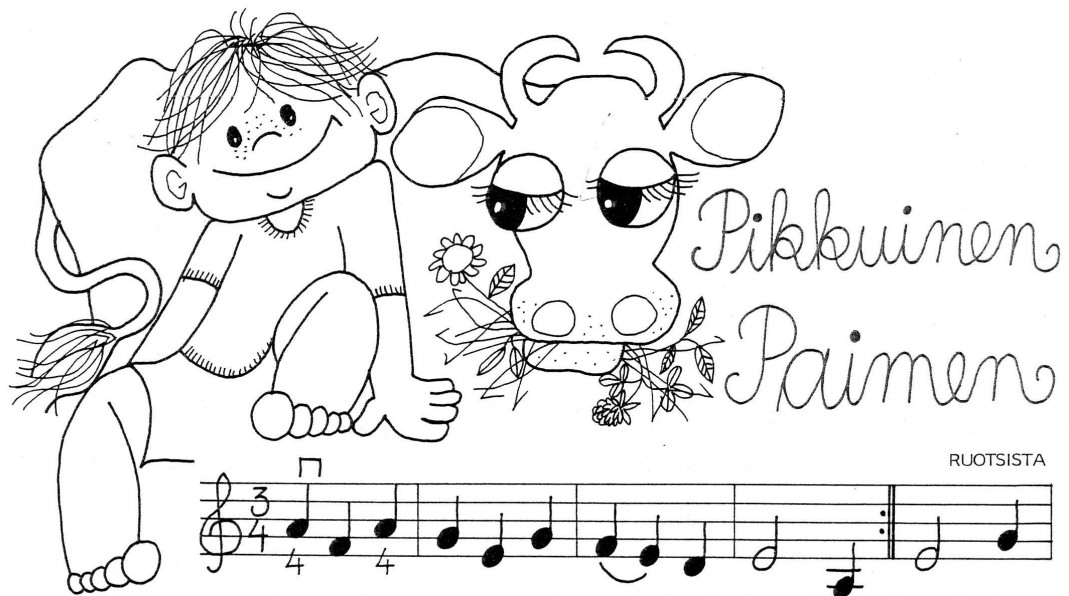
RUNOLAULU

9



PALAUTUSMERKKI

Palautusmerkkiä tarvitaan silloin, kun jokin sävel on ylennetty tai alennettu ja se halutaan palauttaa ennalleen.



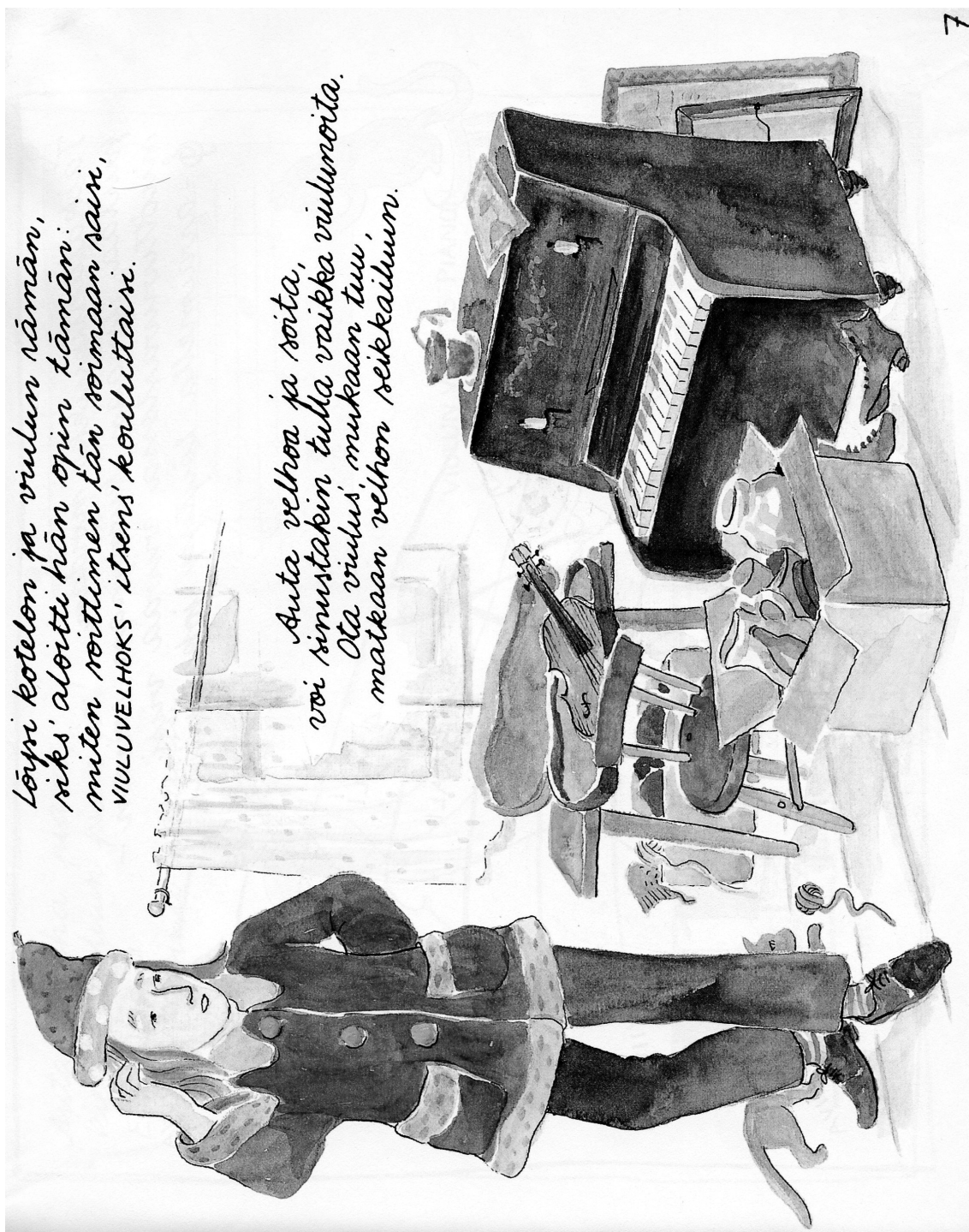
RUOTSISTA



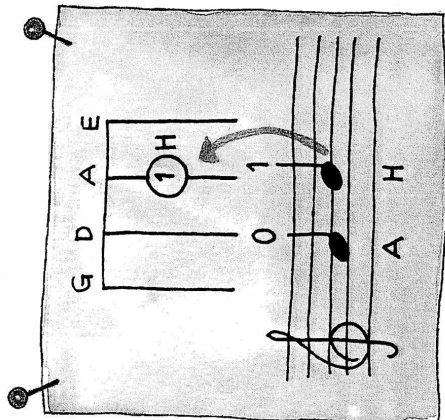
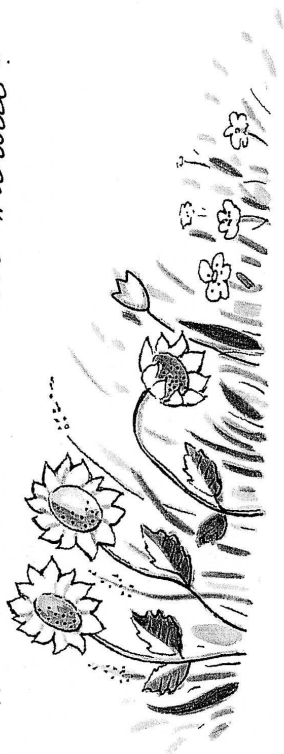
38. LINTU LAULOI OKSALLA

Sov. Sini Louhivuori

The musical score is arranged in three systems, each containing four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system consists of four staves with a repeat sign at the beginning. The second system also has a repeat sign and includes a double bar line with repeat dots. The third system concludes the piece with a final double bar line and repeat dots. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and half notes, as well as rests.



*Hyvin alkaa viulu soida,
vaan kuinka mahtaa kukat voida,
jos ei mitää kukaan hoida?*



AURINKO

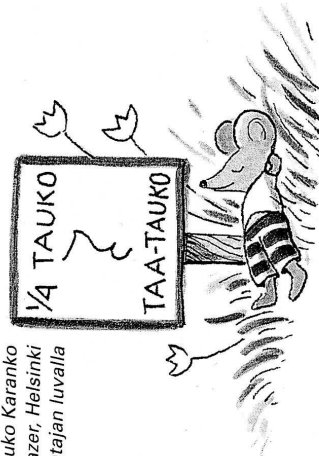
1. ääni 0 1 0 0 V Unkarilainen ks.

Au-rin - ko, lois-tat - ko, puutarhassa kukkani jää-tyy jo.

2. ääni 0 0 V

Suom. sanat Jouko Karanko
Suom. © Edition Fazer, Helsinki
Julkaistu kustantajan luvalla

● NOSTA JOUSI TAUON (?) AIKANA
NOPEASTI KORKEALLA ILMASSA
UUDELLEEN TYVEEN
= KÄSI PIIRTÄÄ ILMAAN AURINGON.





Musiikki muodostuu lauseista eli fraaseista, kuten puhe! Etsi fraasit tästä kappaleesta.

Kuukaudet

Pitkällä äänellä hidas jousi.



Ilkka Kuusisto

© Warner/Chappell Music Finland Oy
Julkaisuluvan myöntänyt Fennica Gehrman Oy, Helsinki (2005)

1. Tammikuu on pakkaskuu,
helmikuu on hiihtokuu,
maaliskuussa sulaa jää, jää, jää,
huhtikuu jo lämmittää.
2. Toukokuu on kukkakuu,
kesäkuu on uintikuu,
heinäkuussa hellesää, sää, sää,
elokuuhun kesä jää.
3. Syyskuu onkin sienikuu,
lokakuu on saapakuu,
marraskuu taas jäätää maan, maan, maan,
joulukuussa juhliitaan.

Kappaletta voi säestää tällä rytmillä.

Pia Perkiö

♩ = ALLA BREVE
Puolinuotti saa yhden iskun.
Tahtissa on kaksi iskua.

