

Laura Lamminmäki

Ravelia ja Hindemithiä alkutaipaleelle

Kuinka rikastuttaa viulun- ja alttoviulunsoiton alkeisopetusta
1900-luvun alkupuolen säveltäjien musiikilla

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

9.5.2016

Tekijä Otsikko	Laura Lamminmäki Ravelia ja Hindemithiä alkutaipaleelle Kuinka rikastuttaa viulun- ja alttoviulunsoiton alkeisopetusta 1900-luvun alkupuolen säveltäjien musiikilla
Sivumäärä Aika	33 sivua 9.5.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja	MuT, lehtori Annu Tuovila
<p>Opinnäytetyössä etsitään tapoja esitellä 1900-luvun alun säveltäjien musiikkia aloitteleville viulu- ja alttoviuluoppilaille. Työssä esitellään viulu- ja alttoviulukouluista sekä alkeisohjelmistovihkoista löytyviä 1900-luvun alkupuolen sävellyksiä ja niistä tehtyjä sovituksia. Materiaalia on etsitty käymällä läpi musiikkikorkeakoulujen kirjastojen sekä nuottikauppa Ostinatontarjontaa. Lopussa esitellään kaksi itse tekemääni uutta harjoitusta, jotka voivat toimia oheismateriaalina, kun aikakauden musiikkiin tutustutaan kuuntelemalla tai soittamalla.</p> <p>Työssä perustellaan aluksi 1900-luvun musiikin kuuntelemisen ja soittamisen hyötyjä oppilaalle soitonoppimisen eri osa-alueiden näkökulmista. Ensin pohditaan, kuinka oppilas voi innostua ja motivoitua uudeltaisesta musiikista ja saada sen osaksi elämänsä ja ilmaisuaan. Seuraavaksi käsitellään vieraiden harmonioiden ja rytmiiikan pedagogista mielekkyyttä ja kolmanneksi sitä, miten aikakauden musiikki voi innostaa ja auttaa soittotekniikan opettelussa.</p> <p>1900-luvun alkupuolen säveltäjät ovat säveltäneet runsaasti suosittua ja värikästä musiikkia, josta osa on nimenomaan lapsille suunnattua. Käytössä olevien viulun ja alttoviulun alkeismateriaalien taidemusiikki on kuitenkin suurimmaksi osaksi peräisin 1600–1800-luvuilta. Erityisesti silloin, kun soittotunnit ovat ainoa osa lapsen tai aloittelevan aikuisen musiikkiharjastusta, soitonopettajan tehtäväksi jää esitellä musiikkia monipuolisesti. Opinnäytetyö auttaa viulun- tai alttoviulunsoitonopettajaa löytämään soittotunneille valmiita sovituksia ja kannustaa tekemään uusia. Soitettavien kappaleiden lisäksi työssä ehdotetaan teoksia, joita soittotunnilla voi kuunnella. Kun soitettava musiikki on oppilaalle ennestään vierasta, soittotunnilla on tärkeää tutustua musiikkiin ensin kuuntelemalla.</p>	
Avainsanat	viulupedagogiikka, alttoviulupedagogiikka, soitonoppiminen, alkeisohjelmistot, Béla Bartók, Paul Hindemith, Maurice Ravel, Sergei Prokofjev, Erik Satie

Author Title	Laura Lamminmäki Ravel and Hindemith for Beginning Players - How to Enrich the Basic Violin and Viola Studies with the Early 20 th Century Music
Number of Pages Date	33 9 May 2016
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Pedagogy
Supervisor	Annu Tuovila, DMus
<p>The final project explores the ways in which a music teacher can introduce the early 20th century music to beginning violin and viola players. The report presents early 20th century composers' music and arrangements of their pieces found in violin and viola schools and collections of elementary repertoire available in the libraries of the Sibelius Academy and the Helsinki Conservatory of Music, as well as the Ostinato sheet music shop. The final part of the report contains two new pieces that I have written to be used as supplementary material while familiarizing oneself with early 20th century music in violin or viola lessons.</p> <p>The report first presents arguments for the benefits of listening and playing the 20th century music from three different angles of music learning. The first section reflects on how to encourage student motivation and enthusiasm with new kind of music and make it a part of his life and expression. The second section discusses the pedagogic meaningfulness of teaching unfamiliar harmonies and rhythms, and the third one suggests how inspiring music can help students to learn playing technique.</p> <p>The early 20th century composers' music includes various popular and colourful pieces composed especially for children to listen to. Nevertheless, most of the music included elementary violin and viola schools dates back to the 17th to 19th century. Provided that the violin or viola lessons are the only part of the student's music learning, the teacher is responsible for introducing a wide range of music. The project helps teachers to find arrangements for the lessons and encourages them to make new ones. In addition to the pieces to be played, the report also proposes compositions to be listened to in violin or viola lessons. In case the student is not familiar with the music played in the lesson, it is extremely important to listen to it first.</p>	
Keywords	Violin pedagogy, viola pedagogy, music learning, elementary violin repertoire, elementary viola repertoire, Béla Bartók, Paul Hindemith, Maurice Ravel, Sergei Prokofiev, Erik Satie

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Miksi Prokofjev tai Debussy?	2
2.1	Musiikki käyttöön	2
2.2	Musiikin kielen kuuleminen ja puhuminen	4
2.3	Uusia harmonioita ja rytmikkaa	6
2.4	Soittimenhallinta	9
2.4.1	Vasemman käden pizzicato	11
2.4.2	Vapaiden kielten soittaminen jousella	11
2.4.3	Huiluäänet	12
2.4.4	Sormiryhmittelyt	13
3	1900-luvun alun musiikkia viulu- ja alttoviulukouluissa sekä alkeisohjelmistovihkoissa	15
3.1	Kappaleiden haku kirjastoista ja Ostinatosta	15
3.2	Unkarilaiset ja venäläiset sävellykset	16
3.3	Ranskalaiset sävellykset	19
3.4	Muita eurooppalaisia löytöjä	20
4	Kaksi uutta kappaletta	21
4.1	Satie, Ravel ja helppo huiluääniharjoitus	22
4.2	Debussy ja kokosävellaulu	27
5	Pohdinta	28
	Lähteet	30

1 Johdanto

Eri musiikinopetusmetodit muotoilevat päätavoitteensa eri sanoin, mutta kaikkien pohjalta löytyy ajatus siitä, että musiikki on ihmisen elämässä itseisarvo. Musiikin ei tulisi olla vain harvojen etuoikeus, ja jo lapset tulisi tutustuttaa musiikin kieleen ja maailman. Dmitri Kabalevsky (1904–1987) muotoilee (Kabalevsky 1988, 58), että opettajan päätehtävä on ”herättää kuulijoidemme kiinnostus musiikkia kohtaan, lumota heidät ja tartuttaa heihin rakkautemme musiikkia kohtaan”. Viulun- ja alttoviulunsoitonopettajan haasteena on valita jo alkuvaiheessa sekä kuunneltavaksi että soitettavaksi musiikkia, joka todella lumoo soittajan ja herättää hänessä kiinnostuksen musiikkia kohtaan.

Työni tarkoituksena on etsiä ja tuottaa materiaalia viulun- ja alttoviulunsoiton alkeisopetuskäyttöön. Viulukouluja ja alkeiskappalevihkoja tutkimalla löytää valtavan määrän yksinkertaistettuja kappaleita barokin, klassismin ja jossain määrin myös romantiikan kausilta sekä lastenlauluja, kansanmusiikkia ja viihdesovituksia. Ainakin suomalaisilta nykysäveltäjiltä on myös tilattu jonkin verran teoksia lapsille, ja improvisaatiota opetetaan yhä enemmän. Sen sijaan olen havainnut aukon erityisesti monien 1900-luvun alkupuolen hienojen säveltäjien musiikin kohdalla. Mielestäni tällä aikakaudella on sävelletty paljon musiikkia, joka on erityisen värikästä ja satumaista, ja uskon, että muiden muassa *Pekan ja Suden*, *Hanhiemosarjan* ja *Babarin tarinan* säveltäjillä olisi innostavaa annettavaa viulisteille ja alttoviulisteille jo ennen kuin oppilas pääsee soittamaan Prokofjevin konserttoja tai Ravelin ja Poulencin sonaatteja.

Listaan työssäni sellaiset alkeisohjelmistovihkoista ja viulukouluista löytämäni kappaleet, jotka on sävelletty 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä tai sovitettu tällöin sävelletyistä teoksista. Ehdotan työssäni myös kappaleita, joita soittotunneilla voidaan kuunnella, ja teoksia, joista uusia sovituksia voisi tehdä. Lisäksi pohdin, mitä kyseisen ajan musiikki voi antaa soittoharrastuksen alkuvaiheessa olevalle oppilaalle ja kuinka ennestään vierasta musiikkia kannattaa esitellä oppilaalle. Työn lopussa esittelen kaksi omaa harjoitustani, joita voi käyttää esimerkiksi oheismateriaalina, kun viime vuosisadan alun musiikkia kuunnellaan soitto- ja ryhmätunneilla.

2 Miksi Prokofjev tai Debussy?

Géza Szilvay jakaa viulunsoiton oppimisen kolmeen osa-alueeseen: soittotekniikka, musiikin hahmottaminen säveltapailun ja teorian näkökulmasta ja oppilaan elämän ja tunnemaailman rikastaminen (Szilvay 2008, 2). Musiikin, jota alkeisohjelmistoon valitaan, tulisi viedä oppilasta eteenpäin kaikilla näillä alueilla. Kahdessa ensimmäisessä alaluvussa pohdin, kuinka oppilas voi päästä osalliseksi musiikista, saada musiikin osaksi omaa elämäänsä ja ilmaista musiikin avulla, sekä mitä arvoa 1900-luvun alun musiikilla voi olla oppilaalle. Kolmannessa alaluvussa pohdin, missä vaiheessa ja millä tavalla on pedagogisesti mielekästä tutustuttaa oppilas vierailta kuulostaviin harmonioihin ja rytmeihin. Neljännessä alaluvussa käydään läpi neljä alkuvaiheessa harjoiteltavaa teknistä asiaa, joiden oppimista työssä esitelty ohjelmisto hyödyttää.

2.1 Musiikki käyttöön

Ivan Galamianin sanoin ”tulkinta on kaiken soittimen opiskelun korkein päämäärä, sen olemassaolon oikeutus”. Galamianin mukaan tulkinta tarkoittaa sitä, että soittaja ymmärtää musiikin merkityksen ja käyttää mielikuvitusta ja luovuutta, ja sitä, että soittajalla on henkilökohtainen suhde kappaleeseen. (Galamian 1990, 17.) Oppilaan tulisi siis pitää soittamastaan musiikista ja pitää sitä omanaan, jotta soittaminen ei ole käsien liikkeiden suoritus vaan palkitsevaa ilmaisua. Hyvällä alkeiskappaleella tulisi olla selkeä funktio ja sen pitäisi rikastuttaa mielikuvitusta ja lisätä luovuutta. Näkisin, että tämä korkein päämäärä on korkein siinä mielessä, että se on tärkein, eikä siinä mielessä, että siihen päästään viimeisenä vuosia kestäneiden välivaiheiden kautta. Jo aivan aloittelija pystyy soittamaan puhuttelevasti, jos opettaja ohjaa häntä alusta asti tätä korkeinta päämäärää kohti ja rohkaisee löytämään tarinan, jota musiikki kertoo.

Patricia Shehan Campbellin mukaan musiikissa on erityisesti lapsille oleellista sen käyttötarkoitus. Campbell listaa artikkelissaan *The Musical Cultures of Children* erilaisia tilanteita, joissa musiikki on lapsille merkityksellistä: Lapset käyttävät musiikkia emootioidensa ilmaisuun ja kommunikointiin. Tietyntyylinen musiikki viihdyttää lasta tai antaa esteettistä nautintoa. Musiikki liittyy liikkeeseen ja leikkiin sekä yhdistää lapsen toisiin esimerkiksi samaan naapurustoon, kouluryhmään tai seurakuntaan kuuluviin ihmisiin. (Campbell 2003, 61–64.) Käyttötarkoitus ja konteksti voi siis olla leikkauspiste, jossa lapsen arkielämä ja uusi musiikki kohtaavat. Musiikista tulee henkilökohtaista, jos se liittyy vaikkapa nukkumaanmenoon tai narunhyppäämiseen. Esimerkiksi Béla Bartókin (1881–

1945) laaja pianokappalekokoelma *For Children* tulee lähelle pieniä oppilaita lastenlauluista tuttujen melodioiden kautta sekä esimerkiksi otsikoilla *Leivotaan jotain* tai *Suru-laulu*. Samalla tutuiksi tulevat harvinaiset asteikot ja niille perustuvat harmoniat, jotka tuovat modernia musiikkia vähitellen lähemmäs oppilasta. (Carpenter 2015.)

Kappaleiden nimeämisellä on suuri merkitys lapsen motivoitumisen ja kiinnostumisen kannalta. Myös sanoitukset voivat antaa kappaleelle mielekkyyden. Useissa viulukouluissa kappaleet ovatkin aluksi lauluja, joissa on sanat. Nimen tai sanojen lisäksi tai sijasta kappaleessa voi olla jokin muu oppilaalle ennestään tuttu elementti. Dmitri Kabalevskyn mukaan käsitteet laulu, tanssi ja marssi ovat kaikille ymmärrettäviä kaiken musiikin perusmuotoja. Samalla ne ovat linkkejä lapsen kokemusten ja taidemusiikin välillä. Jos lapsi saa itse löytää uudeltaisesta musiikista tuntemansa elementin, kokemus antaa itsevarmuutta ja iloa opiskeluun. (Kabalevsky 1988, 23–25.)

Kabalevsky mainitsee esimerkiksi Bachin, Schubertin, Chopinin, Griegin, Tshaikovskin, Prokofjevin, Haydnin, Mozartin, Beethovenin, Shostakovichin, Ravelin, Bartókin ja Hatšaturjanin, joiden sävellyksistä on helppo löytää tansseja (Kabalevsky 1988, 23–25). Viime vuosisadan alun tansseihin voidaan tutustua esimerkiksi ryhmätunneilla, joilla musiikkia voidaan kuunnella nauhalta tai opettajan soittamana ja tanssia hyvin yksinkertaisilla liikkeillä yhdessä. Tällä tavalla voidaan myös hakea pulssituntumaa, mikä helpottaa muita harjoituksia, joilla haetaan yhteistä sykettä. Hyvä esimerkki on Sergei Prokofjevin (1891–1953) baletti *Romeo ja Julia*, jossa on useita karaktääritään, tempoltaan ja tunnelmaltaan erilaisia tansseja, valmis jännittävä tarina ja monta viulusooloa. Aamuserenadiin voidaan viulusoolon kuuntelemisen ja liikkumisen lisäksi soittaa yhdessä helppo pizzicatosäestys mandoliinien mukana. Maurice Ravelin (1875–1937) teoksesta *Valses nobles et sentimentales* voidaan poimia eri soitinten ääniä, seurata crescendoja ja diminuendoja ja tutkia, miten kolmijakoinen kappale tuntuu erilaiselta verrattuna vaikkapa marssiin.

Mary Cohenin toimittamassa kokoelmassa *All Sorts, Grades 2-3* on erilaisia pianosäestyksellisiä helppoja viulukappaleita. Huomioni kiinnitti kunkin kappaleen otsikkoon liitetty lyhyt teosesittely. Esimerkiksi Gabriel Faurén (1845–1924) *Pavanen* yllä kerrotaan, että Fauré kirjoitti kappaleen suuria pariisilaisia juhlia varten. Vieraat pukeutuivat historiallisiin pukuihin, ja yhtye soitti musiikin piilosta. (Cohen 2003.) Lasten elämään kuuluu satujen lukeminen ja kuunteleminen. Tositarina tai legenda säveltäjän maailmasta tai säveltäjän kuvittelemasta maailmasta voi tehdä kappaleesta oppilaalle merkityksellisen. Samalla tutustutaan musiikin historiaan.

Musiikin käyttötarkoitukseen liittyy useimmiten yleisö. Joulukonsertti ja kevätkonsertti kerran vuodessa ovat keinotekoisia ja mahdollisesti pelottavia tilanteita, mikäli oppilas ei ole tottunut soittamaan kappaletta ja sen ääniä, tunnetiloja ja yllätyksiä jollekulle, joka kuuntelee mielellään. Jo aloitteleva muusikko voi harjoitella kappaletta erityisesti esimerkiksi syntymäpäiväjuhlaa varten. Lapsille mieluisimpia esiintymisiä ovat yhteisölliset tilanteet, joiden rakentamisessa saa olla mukana ja joita kantaa jokin teema (Arjas 2014, 153). Positiiviset esiintymiskokemukset ennaltaehkäisevät jännitysongelmien muodostumista ja rakentavat tervettä muusikon itsetuntoa. Viime vuosisadan alussa on sävelletty paljon lapsille suunnattua satumusiikkia, joka tarjoaa joitakin malleja teemakonsertille tai ryhmätunneille. *Pekka ja susi, Eläinten karnevaali* (sävelletty tosin jo 1886) tai *Hanhiemo-sarja* voidaan kuunnella yhdessä ja toteuttaa omana versiona: helpotettuina tai lyhennettyinä sovituksina tai minkä tahansa muun teemaan sopivan musiikin kautta. Sادussa kukin pieni soittaja saa olla roolihahmo ja välittää eteenpäin musiikkia, josta on ensin itse innostunut.

2.2 Musiikin kielen kuuleminen ja puhuminen

Muiden muassa Shinichi Suzukin viulumetodin yksi perusajatus on se, että musiikista tulee lapselle äidinkieli samalla luonnollisella ja tehokkaalla tavalla kuin omasta puheesta äidinkielestä: lapsi kuulee musiikilla ilmaistua ”puhetta” säännöllisesti, ja vähitellen lapsi haluaa itse ilmaista musiikilla (Steinschaden & Zehetmair 1985, 10–12). Myös Colourstrings-metodiin kuuluu musiikin äidinkielen periaate (Szilvay 2008, 2): lapsi soittaa kappaleita, jotka hän tuntee ennestään ja osaa laulaa. Hyvä alkeiskappale on hyvää musiikkia, joka puhuu oppilaalle, lapselle tai aikuiselle, musiikin kielen sanoja ja ilmaisuja. Hyvä alkeiskappale kasvattaa oppilaasta muusikkoa, jolla on jotakin sanottavaa ja joka haluaa soittaa. 1900-luvun alun eurooppalainen taidemusiikki on todennäköisesti musiikkia, jota viulu- tai alttoviuluoppilas ei kuule tavallisesti kotona, radiosta tai konserteissa, joten etenkin sitä ei voida opettaa ilman, että sitä kuunnellaan yhdessä ja opetellaan poimimaan erilaisia soitinten ääniä, sävyjä, rytmejä ja tunnelmia.

Äänitteiden kuuntelun lisäksi oppilaan on hyvä kuulla elävää musiikkia. Oppilaasta on musiikin kuuntelun lisäksi kiinnostavaa nähdä, mitä soittaja tekee. Konserttien kuuntelun lisäksi oppilaalla on mahdollisuus kuulla soittotunnilla opettajan soittoa. Opettajana on välillä vaikea muistaa soittaa täydellä kvaliteetilla, kun soittaa malliksi lasten kappaleita. Nimenomaan alkeisopetuksessa olisi kuitenkin tärkeää ottaa soittaessaan käyttöön koko osaamisensa ja saada oppilas ihaillemaan viulun tai alttoviulun ääntä ja kaikkea hienoa,

mitä soittimesta voi saada ulos. Tällöin oppilas ei myöskään opi mallista huolimattonta intonaatiota tai huonoa sointia.

Malliksi soittamisen lisäksi oppilaalle voi soittaa muuta vaikeampaa ohjelmistoa, joka liittyy oppilaan omaan kappaleeseen ja innostaa sen harjoitteluun. Luvussa 2.1 ehdotetaan soitto- tai ryhmätunneilla kuunneltavaksi Prokofjevin *Romeon ja Julian* balettimusiikkia. Teoksesta on olemassa näyttäviä sovituksia viululle tai alttoviululle ja pianolle, joten Prokofjevia voidaan tunneilla kuunnella myös live-esityksinä, samoin kuin muutakin 1900-luvun alun säveltäjien musiikkia: ehkä melodioita musiikkisaduista ja näyttämöteoksista sekä viulu-piano-sovituksia vaikkapa Claude Debussyn (1862–1918) teoksesta *Pellavattukkainen tyttö* tai Ravelin oopperan *L'Enfant et les Sortilèges* osasta Pastourelle (Ravel & Dushkin 2013). Miksi ei voisi soittaa myös katkelmia viulusonaateista tai alttoviulukonsertoista?

Vaikka musiikkia ei opeteltaisikaan pelkästään korvakuulolta, oppilaan täytyy siis kuulla paljon erilaista musiikkia, jotta hän voi soittaa ja ilmaista sitä. Musiikin kuulemisen ja sille altistumisen lisäksi musiikkia on hyvä oppia kuuntelemaan aktiivisesti. Kaikenikäisille muusikoille ja musiikinkuuntelijoille suunnatun CMM-improvisaatiometodin kehittäjä William L. Cahnin mukaan soitonopetus saa usein oppilaan keskittymään tekniseen taansa ja vertailuun, vaikka muusikon tulisi pohtia, mitä sanottavaa minulla on ja kuinka musiikki voi rikastuttaa elämää. Musiikilla puhumisen oppiminen taas edellyttää aktiivisen kuuntelun opettelua, jossa improvisaation opetus on yksi hyödyllinen väline. Pedagogiikka, josta puuttuu improvisointi, luo helposti tekniikka-, kilpailu- ja arvostelukeskeisen musiikkiympäristön, jossa muusikkouden kehittyminen ei saa tarpeeksi painoarvoa. (Cahn, 2005, 7–12.) Oman kokemukseni mukaan kaikissa soitonopiskelun vaiheissa on yleistä, että henkilökohtainen suhde musiikkiin ja ilmaisu jäävät muiden asioiden jalkoihin.

Tutkija ja musiikkikasvatuksen professori Lucy Green jakaa käsityksen musiikin ja äidinkielen oppimisen samankaltaisuudesta Suzukin ja Szilvayn kanssa (Green 2014, xxii) ja huolen perinteisen instrumenttiopetuksen puutteista Cahnin kanssa. Greenin luoma Hear, Listen, Play! -metodi (HeLP) tuo populaarimusiikin tehokkaita ja mukavia harjoituskäytäntöjä myös klassiseen instrumenttiopetukseen. Kappaleesta opetellaan korvakuulolta äänitettä kuuntelemalla niin paljon kuin oppilas pystyy poimimaan muutaman opettajan kanssa harjoitellun session aikana. Oppilaat saavat melko varhaisessa vaiheessa HeLP-polullaan valita harjoittelemansa kappaleet, jolloin he pitävät soittamas-

taan musiikista ja se on heille tuttua ja henkilökohtaista. Metodi kehittää aktiivista ja tietoista kuuntelua, jonka avulla soittaja pystyy lopulta omaksumaan asioita, joita ei ole mahdollista notatoida tai selittää sanallisesti. (Green 2014, xvii–xviii, 3, 12–14.)

Populaarimusiikissa harjoittelu tapahtuu tavallisesti yhdessä toisten oppijoiden kanssa, kuuntelemalla muita, kokeilemalla ja oppimalla virheistä. HeLP-metodissa opettajalta saadaan apua ja ohjausta, mutta tavoitteena on kasvattaa itsenäisiä muusikoita ja antaa oppilaalle oppimistapa, jonka avulla tämä voi jatkaa soitonopettelua halutessaan loppuelämänsä ajan. Oppilaat soittavat löytämäänsä musiikkia eivätkä varta vasten sävellettyjä harjoituksia. (Green 2014, xvii–xviii.)

Useimmat 1900-luvun alun suuret säveltäjät eivät ole säveltäneet erityisesti alkeiskappaleita viulisteille tai altisteille, mutta mielestäni on tärkeää, että oppilas saa osallistua suuriin sävellyksiin helppojen mutta hyvien sovitussten kautta tai soittamalla mukana edes yhtä ääntä. Tällöin klassisenkin musiikin oppimisessa toteutuu Greenin periaate siitä, että oppilaat saavat soittaa musiikkia, johon he voivat törmätä myös konserteissa tai äänitteitä kuunnellessaan. Näin oppilaat ovat osallisia elävästä musiikkimaailmasta. Yksinkertainen HeLP-metodin sovellus alttoviuluryhmätunnilla voisi olla pianon vasemman käden äänien etsiminen omasta soittimesta ja mukana soittaminen, kun kuunnellaan hauska osa 2 Staccato Francis Poulencin (1899–1963) sarjasta *Villageoises, Petit pièces enfantines*. Äänet on helppo erottaa, ja löytämällä niistä kaksi voi jo soittaa mukana melkein koko kappaleen.

Klassisessa koulutuksessa nuotinluku on yksi tärkeä kehitettävä osa-alue, joten kaikkea ei ole mielekästä opetella korvakuulolta. Kuuntelemisen ja sisäisen kuulon harjoittelu on silti tärkeää. Orff-metodin kehittäjä Carl Orff piti tärkeänä sekä oppimista korvakuulolta imitoiden että nuotinlukua, joka on ennen pitkää välttämätöntä. Orff-metodiin kuuluu kuitenkin järjestys: musiikin kieltä opitaan ensin ”puhumaan”, sitten ymmärtämään kirjoitetuista symboleista, aivan kuten äidinkieliäkin opitaan. (Frazee & Kreuter 1987, 29–30.)

2.3 Uusia harmonioita ja rytmikkaa

1800-luvun kuluessa säveltäjät pyrkivät romantiikan hengessä ilmaisemaan itseään omalla yksilöllisellä tavallaan, mikä Joel Lesterin mukaan johti vähitellen tonaalisuuden

murtumiseen 1900-luvulle tultaessa. Duuri-molli-tonaaliselle länsimaiselle musiikille tyyppilliset sointukulut ja äänenkuljetus alkoivat tuntua aikansa eläneeltä. Esimerkiksi kromatiikan, modaalisten muunnosten ja muiden paitsi diatonisten asteikkojen käyttö lisääntyi, ja tonaalisten funktioiden ja sävellajien merkitys heikkeni. (Lester 1989, 7.) Suuri osa tässä työssä esiteltyjen säveltäjien musiikista on vielä tonaalista siinä merkityksessä, että musiikki on pääasiassa kolmisointuista ja jossakin sävellajissa. Esimerkeissä kuitenkin näkyvät ja kuuluvat edellä mainitut 1800-luvulla syntyneet trendit ja esimerkiksi uudenlaiset septimisoinnut.

Tässä työssä esitelty 1900-luvun alun musiikki ei ole täysin irtautunut länsimaisen tonaalisuuden harmonian periaatteista, ja monet esimerkit ovat muodoltaan hyvin klassisia. Musiikki saattaa kuitenkin kuulostaa vieraalta, jos samantyylistä ei ole koskaan kuullut. Luvussa 3 mainittujen harjoitusten ja kappaleiden avulla oppilas voi tutustua vaikkapa ranskalaisten impressionistien harmonioiden väreihin tai itäeurooppalaiseen rytmikaan. Tällaista ohjelmistoa on alkeismateriaalissa hyvin vähän, mutta on sääli, jos Debussy, Igor Stravinski (1882–1971) tai Bartók tulevat soittoharrastuksessa vastaan ensimmäisen kerran silloin, kun soitetaan sinfoniaorkesterikirjallisuutta tai suuria konserttoja. Jos loputkin 1900-luvun tyyli jäävät etäisiksi ja hankaliksi kuunnella, välistä jää jo yli sata vuotta musiikkia.

Katsaus pedagogiseen kirjallisuuteen on saanut minut pohtimaan yksityiskohtaisemmin, miksi tällaista ohjelmistoa ei löydy alkeismateriaalista. Useimmat metodit painottavat, että hyvä alkeiskappale on lapselle tuttu laulu. Lapsi voi ilmaista musiikin kielellä musiikkia, joka on hänelle henkilökohtaista ja tuttua. Omassa kulttuurissamme lastenlaulut ovat useimmiten selkeitä tasa- tai kolmijakoisia duuri-mollitonaalisia kappaleita. Tonaalisesta musiikista on siis perusteltua aloittaa.

Alkuvaiheen jälkeen oppilaalle on kuitenkin ennen pitkää esiteltävä musiikkia, jota hän ei ole ennen kuullut. Puhumaan opetteleva lapsikin kuulee äidinkielellään myös sanoja, joita hän ei vielä ymmärrä tai osaa. Orff-pedagogiikan kaikille tasoille kuuluu sellaisen musiikin kuuntelu, jota oppilas ei vielä itse osaa soittaa. Olennaista on jokin linkki oman osaamisen ja kuullun välillä. Esimerkiksi ensimmäisenä vuonna oppilaat oppivat soittamiensa lyhyiden kappaleiden kautta AB-muodon. Tämän jälkeen samaa muotoa etsitään kuuntelemalla J.S. Bachin *Menuetti* Anna Magdalena Bachin nuottikirjasta ja kävelemällä ja taputtamalla musiikin rytmiä. (Frazee & Kreuter 1987, 80–82.) Kun menuettanssin rytmi on tuttu, voisiko seuraavaksi kuunnella Ravelin Menuetin sarjasta *Coupe-*

rinin haudalla? Tällöin tuttuun tanssiin yhdistyvät uudenlaiset soinnut. Kyseisestä Ravelin Menuetista on myös yksinkertainen sovitus alttoviululle kokoelmassa *Time Pieces for Viola* (Bass & Harris, 2002). Koko sarjasta on olemassa sovitus viululle ja pianolle (Ravel & Van Brink 2008), joten äänitteen kuuntelun lisäksi opettaja voi soittaa osia tunnilla.

Toisin kuin useimmissa viulukouluissa, Orff-pedagogiikassa aloitetaan pentatoniselle eikä diatoniselle asteikolle perustuvista melodioista (Frazee & Kreuter 1987, 20). Orff-pedagogiikassa käytetään pentatonisen asteikon jälkeen paitsi ensin duuri- ja molliaasteikkoja, sitten myös moodeja, joiden käyttö ei siis ole vierasta alkeismusiikkikasvatuksessa (Frazee & Kreuter 1987, 37). Kun tonaalisen musiikin perustehot alkavat olla oppilaalle tuttuja, ajattelen, että monipuolisten harmonioiden kuuleminen ja niihin osallistuminen vaikkapa vapaakielistemää soittaen kehittää lapsen kauneudentajua ja totuttaa musiikkiin, josta on paljon iloa. Jos aloitteleva oppilas on aikuinen ja kuullut paljon musiikkia, on erityisen hyvä esitellä hänelle kaikenlaista musiikkia sen lisäksi, että annetaan välineitä soittaa ennestään tuttua ja oppilaalle valmiiksi henkilökohtaista musiikkia.

Lapset ovat usein ennakkoluulottomia modernia musiikkia kohtaan, jota aikuiset tottumattomuuttaan vierastavat. Dmitri Kabalevsky pohtii oman aikansa keskustelua nykymusiikin opetuksesta ja tyrmää kaksi ääripäätä. Toisaalta hän on pahoillaan sekä niiden opettajien että heidän oppilaidensa puolesta, jotka välttävät kaikkea nykymusiikkia ja pelkäävät, että se pilaa oppilaiden musiikillisen maun, kädet ja äänet. Toisaalta hän näkee ”tragikoomista absurdiutta” muusikoissa, jotka valittavat, ettei heidän musiikkiaan kuunnella, ja joiden mielestä klassisella kasvatuksella on negatiivinen vaikutus ja konservatiivisesti kasvatetut lapset eivät opi ymmärtämään uutta taidetta. (Kabalevsky 1988, 125.) Ei liene tarkoituksenmukaista sivuuttaa musiikkia siksi, ettei se ole ennestään tuttua, vaan esitellä kaikenlaista musiikkia monipuolisesti siten, että oppilas oppii vähitellen kuuntelemaan ja erottamaan eri tyylejä ja valitsemaan itse suosikkinsa.

Jos alkeisohjelmistossa esiintyy erikoisia harmonioita, on erityisen tärkeää, että oppilas saa soittaa paljon säestyksen kanssa. Muun muassa Leopold Auerin systemaattisesti etenevässä viulukoulussa *Graded Course of Violin Playing Book 1* (19–?) jokaisen harjoituksen yhteydessä on opettajan stemma, joka asettaa oppilaan soittamat esimerkiksi vapaiden kielten sävelet osaksi harmoniaa. Samalla idealla on kirjoitettu myös monet Anna-Maija Usman *Viuluniekän* (2002) kappaleet. Mahdollisuuksien mukaan oppilaiden olisi hyvä saada soittaa mahdollisimman paljon myös sointusoittimen säestyksellä. Shinichi Suzukin metodissa pianosäestys kuuluu aina ryhmätunteihin ja tukee siten intonaa-

tiota ja fraseerausta. Jos pianosäestystä ei ole saatavilla, käytetään äänitettä, jota Suzuki-oppilaat käyttävät kotona (Steinschaden & Zehetmair 1985,12). Säestyksen kanssa soittaminen on elämyksellistä oppilaille, joka saa yhteissoittokokemuksen ja kuulee koko musiikin eikä ainoastaan omaa stemmaansa.

Näen Suzuki-metodissa paljon samaa kuin Orff-pedagogiikassa, jonka mukaan erityisesti rytmi on luonnollinen asia ihmiselle, joka osaa kävellä ja jossa lyö sydän. Molemmat koulukunnat pyrkivät hyödyntämään musiikin oppimisessa lapsen valtavaa kapasiteettia, joka tulee ilmi esimerkiksi puhutun kielen ja liikkumisen oppimisessa. Tämä kapasiteetti jää käyttämättä, mikäli musiikin oppimisen ehtona tai esteenä on esimerkiksi monimutkaisten nuottien lukeminen. Esimerkiksi luvun 4.2 harjoituksessa esiintyy isoja trioleja. Isot triolit tulevat usein ensimmäistä kertaa vastaan haastavassa orkesterikirjallisuudessa, jolloin ne voidaan opettaa jakamalla kahden pienen triolin osat kolmeen kahden ryhmään, jotka sidotaan kaarella. Jos lapselle kehittyy sisäinen pulssi varhaisessa vaiheessa, ison triolin voi kuitenkin oppia jo paljon aikaisemmin esimerkiksi jonkin sanan avulla, kuten kyseisessä harjoituksessa.

Orff-pedagogiikkaan tutustumalla ja ryhmiä seuraamalla olen huomannut, että lapsilla, jotka ovat soittaneet vasta vuoden tai kaksi, voi olla valtavasti musiikillista, ennen muuta rytmistä kapasiteettia. Kun vaikeasti notatoitavat ja luettavat rytmit yhteisen pulssin löydyttyä toistetaan perässä ja sanojen ja svengin avulla, niistä näyttää tulevan nopeasti luontevia ja helppoja. Synkooppi ei olekaan vaikea hahmottaa, pisteelliset rytmit eivät kaadu eteenpäin ja hemiola istuu. Mielestäni samaan aikaan, kun nuotinluku kehittyy omaa tahtiaan, sen ei pidä jarruttaa luonnollista monimutkaistenkin rytmien oppimista. Orff-pedagogiikassa edetään kuitenkin järjestelmällisesti siten, että jokaisella luokka-asteella on selkeä opetussuunnitelma, joka etenee yksinkertaisimmista rytmeistä vaikeampiin.

2.4 Soittimenhallinta

Galaminin mukaan tulkinta on soitonoppimisen ydin, mutta kuten puhujalla on selkeä ääni ja esiintymistaito, soittajankin tulkinta tarvitsee taitoa (Galamin 1990, 17). Viulun- tai alttoviulunsoiton harrastaminen ei ole kivaa, jos kaiken keskuksena on pakko oppia teknisiä asioita, mutta harrastus ei myöskään ole kiva, jos soittimenhallinta ei etene. Ilmaisuuksiin keskittyminen ei auta, musiikki ei kehitä eikä soitto tuota iloa, jos soittimesta ei

löydy puhdasta tai kaunista ääntä. Soittoharrastuksen mielekkyys syntyy oppimisesta, joka antaa yhä enemmän välineitä tulkintaan ja leikkiin.

Erityisesti lasten kohdalla oppiminen vaatii vanhempien apua ja tukea sekä opettajalta taitoa saada oppilas oppimaan vahingossa, lapsia innostavien mielikuvien ja leikin kautta, jotta soittimenhallinnan hankkiminen ei ole tylsää tai pahimmassa tapauksessa pelottavaa. Lapset pystyvät soittamaan esimerkiksi fraaseja, erilaisia nyansseja ja sävyjä varioimalla jousen nopeutta ja etäisyyttä tallasta. Sanat fraasi, forte, piano ja jousen nopeus saattavat kuitenkin olla oppilaille mitäänsanomattomia ja vaikeita muistaa. Tilalle tarvitaan tarina tai mielikuva. Kun piano ei olekaan vain hiljaa vaan ”myyrä, joka ei heti uskallakaan tulla kolostaan ulos” (Oppilas, 6 v.), soitosta tulee ilmaisuvoimaista ja jousen paikan tarkkailun motivaationa ei ole vain se, että opettajan mielestä jousen pitää mennä suoraan tietyllä etäisyydellä tallasta.

Soittimenhallinnan edistyminen on edellytys mielekkäälle ja mukavalle soittoharrastukselle, ja hyvässä alkeiskappaleessa harjoitellaan jotakin teknistä asiaa. Kappaleen on hyvä olla riittävän helppo, jotta ilmaisuun tarvittavat motoriset haasteet ovat voitettavissa ennen turhautumista. Harjoiteltavia asioita ei tulisi olla kovin montaa päällekkäin. Silloin kappaleen opettelu ei tunnu täysin mahdottomalta, kestä liian kauaa tai tee samalla musisoimista vaikeaksi (Szilvay 2000, 87). Esimerkiksi Colourstrings-metodissa kirjat *E* ja *F* (Szilvay, 2009) keskittyvät vasemman käden tekniikkaan, kun taas näiden kanssa rinnakkaiseksi tarkoitettussa *Yellow Pages* – kirjassa (Szilvay, 2010) kappaleet ovat vasemmalle kädelle helppoja, jotta huomion voi siirtää jousitekniikkaan (Szilvay 2008, liite 1).

Seuraavaksi otan esiin muutamia soittoteknisiä osa-alueita, joiden opettelu on alkuvaiheessa tärkeää. Viittaan paljon Géza Szilvayn Colourstrings-materiaaliin, ja omaan ajatteluuni on vaikuttanut myös materiaalin alttoviuluversion tekijä Pirkko Simojoen opetus. Kyseisiä teknisiä asioita voidaan harjoitella luvuissa 3 ja 4 ehdotettujen sovitusten tai harjoitusten avulla. 1900-luvun alun säveltäjien viulukappaleet ovat vaikeita, eikä alkeiskappaleita juurikaan löydy. Yksinkertaistetut sovitukset saattavat kuitenkin olla erityisen palkitsevaa alkeisohjelmistoa, jossa päästään harjoittelemaan erilaisia sävyjä ja efektejä. Tarpeeksi helpoilla sovituksilla pienikin oppilas saa osallistua ”ihan oikealta” kuulostavaan lopputulokseen, johon saatetaan päästä helpommin 1900-luvun musiikin kuin vanhan musiikin parissa. Esimerkiksi impressionistiset sul tasto – sävyt tai huiluäänet voidaan oppia nopeammin kuin barokin tai klassismin artikulaatioiden vaatima jousitekniikka, jota tarvittaisiin jo helpoissakin kappaleissa.

2.4.1 Vasemman käden pizzicato

Vasemman käden pizzicato on Colourstrings-menetelmässä oleellinen osa aivan soittonoppimisen alkuvaihetta, mutta useissa yleisesti käytössä olevissa viulukouluissa sitä harjoitellaan vasta hyvin myöhäisessä vaiheessa, jos ollenkaan. Vasemman käden pizzicatojen harjoittelusta on suuri hyöty vasemman käden asennon vakiintumisessa sekä sormien eriytymisessä. Erityisesti neljännen sormen pizzicatot kääntävät kämmentä oikeaan soittoasentoon otelautaa kohti (Szilvay 2000, 91). Myös kielenvaihtoja ja kyynärohjausta voi harjoitella samassa yhteydessä (Szilvay 2000, 91). Colourstrings-metodin *Viulu ABC*- ja *Viola ABC* -kirjoissa opetetaan aluksi soittamaan kaikki vasemman käden pizzicatot siten, että G- tai altossa C-kieltä soitetaan ensimmäisellä, D- tai G-kieltä toisella, A- tai D-kieltä kolmannella ja E- tai A-kieltä neljännellä sormella (Szilvay 2008, 4). Tämä vakiinnuttaa vasemman käden asennon luonnolliseksi. Myöhemmin vasenta kättä voi muokata päinvastaisilla sormituksilla: neljäs sormi G-kielelle, kolmas D-kielelle ja niin edelleen.

Eri sormien käyttö vasemman käden pizzicatoissa harjoittaa sormien itsenäistymistä ilman intonaatiovaikeuksia. Kun sormia sitten aletaan painaa kielelle ja kuuntelun tulee olla pääasia, sormissa on jo voimaa ja nopeutta ja kunkin sormen käskytyks erikseen onnistuu. Vasemman käden pizzicatojen avulla voidaan myös liikkua koko otelaudalla (Szilvay 2000, 93) jälleen ilman huolta intonaatiosta. Näin oppilas ei jää ensimmäiseen asemaan moneksi vuodeksi, vaan otelauta on tuttu joka puolelta ja asemanvaihdolle on luotu varhain jonkinlainen pohja. Vasemman käden pizzicatojen soittaminen on myös helpompaa suunnilleen kolmannen tai neljännen aseman kohdalla kuin ensimmäisessä asemassa, jossa kielet ovat matalalla ja lähinnä toisiaan (Szilvay 2008, 9).

Vasemman käden pizzicatoja voidaan harjoitella missä tahansa vapaakielikappaleessa tai kappaleen vapaakielikohdassa. Yhdeksi ensimmäisistä harjoituksista sopii myös luvun 4.1 kappale, jonka voi soittaa kokonaan vasemman käden pizzicatoilla (ks. Kuvio 4. s. 25)

2.4.2 Vapaiden kielten soittaminen jousella

Jousikäden soittoasento on alkuvaiheen ehkä haastavin opittava asia, ja aluksi soitetaan paljon kappaleita, joissa esiintyy vain vapaita kieliä. Uusien ja mielenkiintoisten vapaakielikappaleiden säveltämiselle ja sovittamiselle on paljon tilausta. Etenkin, jos aloittelija

on hieman vanhempi lapsi tai aikuinen, on oppilaan musikaalisuuden ja potentiaalin aliarvioimista, jos aluksi soitetaan lähinnä ohjelmistoa, jossa ei ole säestystä, melodiaa eikä harmoniaa ja jossa on sanoituksena yksinkertainen lause. Mielestäni onnistunut esimerkki soittotunneille käyttökelpoisesta vapaakieliharjoituksesta on K. A. Fortunatovin viulukoulun (2009) ensimmäinen kappale *Orava*. Oppilaan stemmassa on vain kolme vapaata kieltä; opettajan viulusäestysstemma on katkelma Nikolai Rimski-Korsakovin (1844–1908) oopperasta *Tsaari Saltanin tarina*. Oppilas pääsee jo aivan alussa omilla taidoillaan osallistumaan musiikkiin, jota voisi kuulla vaikkapa oopperassa ja johon liittyy tarina.

Jousen pitämistä ja vetämistä harjoitellaan aluksi siten, että opettaja pitää ja ohjaa oppilaan otetta. Jousiotetta ei jatkuvasti selitetä varsinkaan pienelle lapselle, vaan opettaja ja vanhemmat muokkaavat lapsen jousikättä, kunnes lapsi oppii asennot ja jousenvedot. (Szilvay 2000, 92.) Galamianin mukaan jousikäden asento ei ole muuttumaton, mutta aloittelijoille on hyvä opettaa käden luonnollinen asento, jossa sormien rentous päästää jousen asettumaan kielille. Luonnollisessa asennossa etusormi ja peukalo muodostavat ympyrän, joka hieman avautuu, kun jousi otetaan käteen. (Galamian 1990, 44.) Alkuvaiheessa haastavinta on peukalon asettelu. Esimerkiksi Suzuki-menetelmässä jousikäden peukalo asetellaan ensin frossin alle, jotta peukalo on helpompi pitää pyöreänä ja joustavana.

Oppilasta kannattaa rohkaista alusta asti kuuntelemaan äänen sointia, resonanssia ja kauneutta. Vapaakielikappaleissa vasemman käden sormet eivät vaadi kaikkea keskittymistä, joten kauniista, suorista jousenvedoista voidaan pitää huolta. Opettajan on huolehdittava, että sekä soittaessaan itse että ohjatessaan oppilaan joustua hän tuottaa kauniisti ja täydesti soivia ääniä, jotta lapsi ei totu soittamaan kurjalla äänellä, josta hän ei pidä. Galamianin mukaan aktiivinen oman äänen kuuntelu on edellytys itsenäiselle harjoittelulle, jota aloittelija vähitellen oppii (Galamian 1990, 81).

2.4.3 Huiluäänet

Viulumetodeista Colourstrings on ensimmäinen, jossa huiluääniä käytetään systemaattisesti jo aivan alkuvaiheessa (Szilvay 2008, 2). Huiluäänet ovat ensimmäinen tapa yhdistää vasemman ja oikean käden liikkeitä (Szilvay 2000, 97) ilman, että oikeita sävelkorkeuksia täytyy etsiä painamalla sormia pohjaan otelaudalle. Toisaalta huiluäänet eivät soi ollenkaan, jos sormi ei ole juuri oikeassa kohdassa, joten huiluäänien harjoittelu

kehittää intonaatiota ja sen hienovaraista korjausta ilman epäpuhtaita ääniä ja puristusta. Myös sormien asento kielellä löydetään ilman puristusta (Szilvay 2008, 30). Huiluääniä, kuten vasemman käden pizzicatoja, voi harjoitella joka puolella otelaudalla (Szilvay 2000, 93). Helpointa on aloittaa kunkin kielen oktaavihuiluäänistä (Szilvay 2000, 97). Vasemman käden tekniikan hyötyjen lisäksi huiluäänten soitto vaatii ja kehittää jousen oikeaa nopeutta ja painetta.

Luvun 4.1 harjoitus on aivan alkuun sopiva kappale, jossa soitetaan yhtä huiluääntä ja muutama vasemman käden pizzicato. Kappaleesta on sovitus, jossa vasta aloittanut oppilas pääsee soittamaan yhdessä koko alttoviululuokan kanssa. Luvussa 3 esitellyistä kappaleista hauska huiluääni- ja yhteissoittoharjoitus on sovitus *Eläinten karnevaalin* osasta *Pitkäkorvaiset henkilöt*, jossa toinen stemma soittaa vain huiluääniosuudet (ks. luku 3.3, s. 20). Huiluääntenkin harjoitteluun sopivat kaikki vapaakielikappaleet oktaavia ylempää soitettuna.

2.4.4 Sormiryhmittelyt

Kun oppilas oppii soittamaan kaikilla sormilla, opitaan vähitellen erilaiset sormiryhmittelyt. Mikäli sormien opettelu aloitetaan ykkössormesta, kuten useimmissa koulukunnissa, sormiryhmittelyjen opetus aloitetaan jo kakkossormen kohdalla: jos ykkössormesta kakkossormeen on kokosävelaskel, sormet eivät ole aivan vierekkäin. Ensimmäisenä opitaan useimmiten vapaasta kielestä alkava duuriasteikko, jonka yhteydessä voidaan puhua esimerkiksi pienistä ja isoista portaista pienten ja suurten sävelaskeleiden hahmottamiseksi. Vapaasta kielestä alkavalla duuriasteikolla voidaan soittaa jo monia tutunkuuloisia pieniä melodioita. Lisäksi tämä ryhmittely on kädelle luonnollisin asento: vierekkäin ovat kakkos- ja kolmosormi, jotka kädessä kiinnittyvät toisiinsa pidemmältä matkalta kuin muut sormiparit.

Molliasteikon lisäksi ensimmäisellä ryhmittelyllä oppilas pärjää melko pitkälle, erityisesti niin kauan kuin pysytään ensimmäisessä asemassa, duuri-molli-tonaalisessa musiikissa ja sävellajeissa, joissa on vain vähän etumerkkejä. Kun nämä ryhmittelyt sujuvat ensimmäisessä asemassa, on kuitenkin hyvä tulla tutuksi muidenkin ryhmittelyjen kanssa. Hauskojen harjoitusten ja riittävän helppojen kappaleiden avulla ryhmittelyjä kannattaa harjoitella myös järjestelmällisesti eikä ainoastaan siten, että kappaleisiin yhtäkkiä ilmestyy korkeita kolmosormia ja matalia ykkössormia, jotka sekoittavat käden asennon ja koko intonaation sen lisäksi, että uusia sävellajeja ja intervaleja on hankala lukea. Kun

sormiryhmittelyjä opetellaan erikseen, ensimmäinen asema ja myöhemmin muut asemat tulevat joka puolelta tutuiksi ja eri sävellajeissa meneviin kappaleisiin voidaan tarttua nopeammin.

George Bornoff esittelee kirjassaan *Finger Patterns for Violin* (1948) neljä ryhmittelyä, joissa sormien välillä on aina vain yksi puolisävelaskel, sekä kokosävelasteikkoasennon. Lisäksi vihkossa on runsaasti näitä koskevia sormiharjoituksia. Esimerkiksi Tibor Vargan sormiharjoituksista otetaan lisäksi huomioon asetellut, joissa puolisävelaskeleita voi olla kahdessa tai kolmessa välissä. Ajattelen, että erityisesti lasten opettamisessa sormiryhmittelyjen opettelu vaatii mielenkiintoisen ja tarpeeksi helpon kappaleen, jossa isot ja pienet portaat eri väleissä eivät ole vain sääntöjä. Intervallien tulee sen sijaan olla tärkeä osa kappaleen melodiaa ja harmoniaa, jotka luovat tietyn tunnelman.

Pelle Pelikaani etsii aarretta (2004) ja *Pelle Pelikaani lähtee merille* (2006) ovat Tiina Kaukisen säveltämät kokoelmat, joista on saatavilla sekä viulu- että alttoviuluversiot. Kokoelmista löytyy värikkäitä ja erityylisiä ohjelmallisia kappaleita, joita varsinkaan alttoviulisteille ei ole liikaa. Kappaleista löytyy harjoituksia myös harvinaisempia sormiryhmittelyjä varten. Esimerkiksi vihkosta *Pelle Pelikaani lähtee merille* löytyy kappale *Salakirjoitus*. Salaperäisen tunnelman luovat paitsi pianon rinnakkaiset, avoimet kvintit, myös soolostemma, jossa on välillä kromatiikkaa, välillä vaikkapa peräkkäisiä suuria terssejä. Kappale on hyvä esimerkki siitä, kuinka teknisen asian opettelu yhdistetään elävään musiikkiin. Pedagogina kaipaen kuitenkin vielä yksinkertaisempia kappaleita, joissa on säästys ja musiikillista sisältöä mutta joissa voi rauhassa harjoitella vain yhtä uutta asiaa, esimerkiksi yhtä uutta sormiryhmittelyä kerrallaan.

Luvun 3 ohjelmistosta eri sormiryhmittelyjä voi harjoitella esimerkiksi Károlyin duossa *Tritonus* (Károlyi 1977), edellä mainitun *Pitkäkorvaiset henkilöt* – sovituksen toisessa stemmassa (ks. luku 3.3, s. 20), Bartókin laulussa *Stranger's Song* (Fortunatov 2009, 44) ja Shostakovitsin *Marssissa* (Fortunatov 2009, 51). Erich ja Elma Dofleinin saksalaisen viulukoulun 2-vihkon (*Das Geigen-Schulwerk, Heft 2*, 1979) luvussa 10 sormiasetteluharjoitus nro 2 mukailee Paul Hindemithin (1895–1963) tekstiä. Luvun 4.2 sävellyksen ykkösstemma on helppo kokosävelaskelharjoitus.

3 1900-luvun alun musiikkia viulu- ja alttoviulukouluissa sekä alkeisohjelmistovihkoissa

3.1 Kappaleiden haku kirjastoista ja Ostinatosta

Kävin läpi mahdollisimman kattavasti Taideyliopiston Sibelius-Akatemian ja Helsingin Konservatorion kirjastojen sekä nuottikauppa Ostinaton tarjonnan viulun- ja alttoviulunsoiton alkeismateriaaleista. Esittelen tässä luvussa esimerkit, joita löysin 1900-luvun alun eurooppalaisen taidemusiikin säveltäjien tuotannosta. Etsin ensisijaisesti aivan yksinkertaisimpia kappaleita, joissa vasta opetellaan vähitellen vasemman käden sormia, mutta otin huomioon kaiken, mitä löysin ensimmäisen aseman puitteissa. Haussa on voinut jäädä huomaamatta hyviä kappaleita, mutta löytämäni materiaalit ovat arvio siitä, mitä ja kuinka paljon soitonopettajan on helppo löytää, jos hän etsii musiikkia edellä mainituin kriteerein. Olen listannut mainitsemani nuottimateriaalit lähdeluettelon alla olevaan aineistoluetteloon.

Kirjastohaussa hyödynsin Arsca-tietokantaa, mutta vihkojen ja kokoelmien nimistä, asiansanoista ja tiedoista ei usein selviä, sisältävätkö ne jonkun 1900-luvun alussa sävelletyn kappaleen. Haku oli siis tehtävä selailemalla vihkoja hyllyjen välissä. Myös Ostinatossa oli etsittävä kappaleita paikan päällä, koska henkilökunnalta ei ollut saatavissa kattavia listoja. Merkitsin ylös löytämäni kappaleet, ja kirjastosta myös lainasin potentiaalisia koelmia ja testasin kappaleita kotona.

Kävin läpi paikalla olleet niteet Konservatorion kirjaston osastoilta 78.71 VIULU kokoelmat, 78.7107 VIULU koulut, 78.713 VIULU 2 tai useampia, VIULU käsikirjasto, 78.72 ALTTOVIULU kokoelmat, 78.7207 ALTTOVIULU koulut, 78.721 ALTTOVIULU etydit, harj., 78.723 ALTTOVIULU 2 tai useampia ja ALTTOVIULU käsikirjasto sekä Sibelius-Akatemian kirjaston osastoilta Ba 1 Viulukoulu, Ba 1.6 Lasten kappaleet ja muu helppo ohjelmisto, Bd 2 viulua, Bc 2 Viulu ja kosketinsoitin – Viulukokoelmat, Bc8 Sovitukset viululle ja pianolle, B II a 1 Alttoviulukoulu, B II d, e 2 tai useampi alttoviulu ja Käsikirjaston Viulukouluja ja Alttoviulukouluja.

Ostinaton valikoimasta löytyy vain niitä opuksia, joita ostetaan ja käytetään nykyään jatkuvasti, mutta toisaalta joitakin uutuuksia, jotka eivät ole ehtineet kirjastoihin. Kirjastossa taas on saatavilla vanhojakin viulukouluja. Suurin osa kokoelmien sisältämistä alkeiskappaleista edustaa lastenlauluja, kansanmusiikkia tai helppoja tai yksinkertaistettuja barokin, klassismin tai romantiikan ajan kappaleita tai etydejä. Uusimmista viulukouluista

löytyy helppoja esimerkkejä muun muassa espanjalaisesta ja afrikkalaisesta rytmimusiikista. Viimeistään perustaso 3:sta eteenpäin erityisesti viululle on saatavilla kokonaisia kokoelmia klezmeristä irlantilaiseen kansanmusiikkiin ja Abbasta tangoihin. Ohitin siis haussani lähes kaiken saatavilla olevan materiaalin, mutta löysin kuitenkin joistakin kokoelmista ja kouluista satunnaisia esimerkkejä 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien länsimaisesta taidemusiikista.

Karsin pois suunnilleen ennen vuotta 1900 ja suunnilleen vuosisadan puolesta välistä eteenpäin sävelletyn musiikin. Tarkkaa aikarajasta en pyrkinyt tekemään, vaan poimin romantiikan jälkeistä musiikkia, joka perustuu kuitenkin vielä pääsääntöisesti kolmisointuihin eikä ole irtaantunut melodioista ja tahtilajeista. Rajaus on hyvin vaikea määritellä tieteellisen tarkasti, koska 1900-luvun alussa länsimainen taidemusiikki alkoi kehittyä eri puolilla yhtä aikaa moneen eri suuntaan. Toisaalta rajaaminen oli helppoa, koska kyseiseltä aikakaudelta löytyy melko vähän kenenkään säveltäjän minkäänlaista musiikkia.

Kolmanneksi rajaus on itseoikeutetusti subjektiivinen: olen etsinyt musiikkia, josta pidän itse paljon ja jonka uskon tuovan iloa, elämyksiä ja syvyyttä oppilaideni ja heidän yleisöjensä elämään. Nostan seuraavassa esiin löytämistäni materiaaleista erityisesti niitä kappaleita, joista uskon oppilaidenkin pitävän. Hyviä ovat varsinkin sellaiset kappaleet, joiden avulla oppilasta voi johdatella sisään kulloisenkin säveltäjän tai tyylin maailmaan. Pienten kappaleiden soittamisen ohessa on silloin luontevaa kuunnella säveltäjän muuta musiikkia – mahdollisesti juuri sitä teosta, josta sovitus on tehty. Monissa hyvissä löydöissä innostavaan musiikkiin yhdistyy jokin musiikillinen tai tekninen uusi opeteltava asia, joka vie oppilasta eteenpäin soitonoppimisessa. Esittelen löytöni säveltäjän kotimaan mukaan luokiteltuna.

3.2 Unkarilaiset ja venäläiset sävellykset

Eniten etsimääni materiaalia löytyi venäläisiltä ja unkarilaisilta säveltäjiltä. Molemmista maista on kotoisin säveltäjiä, jotka ovat kirjoittaneet paljon musiikkia erityisesti pedagogisiin tarkoituksiin. Kappaleet ammentavat usein vaikutteita itäeurooppalaisesta kansanmusiikista ja tuovat siten ohjelmistoon piristäviä harmonioita ja rytmikkäitä, jotka eroavat sekä länsieurooppalaisesta kansanmusiikista että romantiikan ajan estetiikasta. Samalla säveltäjät ovat yhdistäneet tuttuja lastenlauluja omaan musiikkityyliinsä ja harmonioihinsa. Esimerkiksi Béla Bartók on kirjoittanut lasten- ja kansanlauluihin perustuvia

kappaleita, joiden avulla hän on pyrkinyt tutustuttamaan lapsia aikansa musiikkiin (Carpenter 2015). Kappaleissa esiintyy muun muassa modaalisiin ja pentatonisiin asteikkoihin perustuvia melodioita ja harmonioita, joiden Bartók toivoi totuttavan lapsia uuteen musiikkiin (Carpenter 2015).

Bartók kirjoittaa, että kansanmusiikki oli yksi 1900-luvun alun tärkeimmistä vaikuttajista, joka avasi uusia mahdollisuuksia romantiikkaan kyllästyneille vuosisadan vaihteessa. Itäeurooppalaisen ja arabialaisvaikutteisen kansanmusiikin löytäminen tarjosi uudenlaisia soinnutusmahdollisuuksia, esimerkiksi pentatonisten melodioiden septimien ja kvarttien käytön päällekkäin soinnuissa, siinä missä länsimaiset kansanlaulumelodiat perustuivat lähinnä toonika- ja dominanttikolmisoinnuille. Unkarilaiset säveltäjät keräsivät suuret määrät kansanmusiikkia kiertämällä maaseuduilla. Bartók arvelee espanjalaisesta Manuel de Fallasta (1876–1946) ja erityisesti venäläisestä Igor Stravinskista (1882–1971), etteivät hekään saaneet musiikkiinsa kansanmusiikkivaikutteita ainoastaan ”kirjoista ja museoista”. Unkarilaista ja venäläistä 1900-luvun alkupuolen musiikkia yhdistää monen säveltäjän kohdalla itäeurooppalaisen kansanmusiikin lainaaminen tai ainakin sen piirteet. (Bartók 1931/1998, 168–170.)

Esimerkiksi useissa Bartókin pianokokoelman *For Children* kappaleissa soinnutus pohjautuu melodioiden intervaleihin, kuten sekunteihin, kvartteihin ja septimeihin länsimaiseen korvaan tuttujen terssien ja kvinttien sijaan (Carpenter 2015). Laajoista pedagogisista pianokappalekokoelmista *For Children* ja *Mikrokosmos* ei tullut vastaan viulu- tai alttosovituksia, mutta sovitukset olisivat varmasti tervetulleita kamarimusiikkikappaleita pienten pianistien kanssa. Sen sijaan Bartókilta löytyy 44 viuluduoa, joista on myös alttoviuluversiot sekä trioja kolmelle viululle (Bartók 1971, 1992, 1995, 2005). Lisäksi Bartókin sävellyksiä on monissa kokoelmissa, muun muassa Dofleinien viulukoulun 1-vihkossa (*Das Geigen-Schulwerk, Heft 1*, 1979) numerot 17 ja 199 sekä 2-vihkossa (*Das Geigen-Schulwerk, Heft 2*, 1979) numerot 43, 44, 56, 122 ja 147.

Bartókin tyyliä jatkavat myös hieman myöhäisemmät, 1930-luvulla syntyneiden István Lorándin ja Pal Károlyin sekä 1950-luvulla syntyneen Attila Reményin viuluduot. Lorándin *Kahdeksasta viuluduosta* (1983) erityisen käyttökelpoinen ja helppo on hidas ja kauris numero 4. Reményin duoissa (1983) päästään harjoittelemaan vaihtuvia tahtilajeja yksinkertaisissa kappaleissa. Károlyin värikkäissä duoissa (1977) on lisäksi pianosäestys. Ensimmäisessä opetellaan erilaisia sävyjä, spiccatoa vapailta kielillä sekä huiluääniä. Toisessa haasteina ovat legato ja dynamiikan vaihtelut pianissimosta fortissimoon.

Kolmannessa duossa *Tritonus* tarvitaan kokosävelasteikon sormiryhmittelyä, jota harjoitellaan yksinkertaisesti yhdellä kielellä ensimmäisessä asemassa. Viulujen kaanonista ja pianosäestyksestä syntyy kauniita harmonioita.

Venäläinen K. A. Fortunatovin viulukoulu *Violinist's First Lessons, The 1st and 2nd years studying* (2009) sisältää runsaasti muun muassa Dmitri Kabalevskin, Anatoli Komarovskin (1909–1955), Natalya Baklanovan (1902–1985), Aleksei Yanshinovin (1871–1943) ja Dmitri Shostakovitsin (1906–1975) pedagogisia sävellyksiä. Suomenkielisistä materiaaleista ainakin Anna-Maija Usman *Viuluniekka*-vihkoista (2002) löytyy useita kokoelman kappaleita: esimerkiksi Baklanovan *Etydi (Viuluniekka 1:ssä nimellä Kävelyllä*, Fortunatov 2009, 13) ja Potolovskin *Metsästäjä* (Fortunatov 2009, 19). Ainakin Komarovskin, Kabalevskin ja Baklanovan sävellyksiä sisältävät myös Rodionovin viulukoulut (1981), joita on saatavana kirjastosta vain venäjäksi.

Monet Fortunatovin kokoelman 1900-luvun alussa sävelletyistä kappaleista ovat säestyksettömiä, edellisen vuosisadan viuluetydeihin valmistavia harjoituksia, mutta useissa säestyksellisissä kappaleissa venäläisten säveltäjien tyyli pääsee esiin. Mielenkiintoisimpia löytöjä ovat muun muassa Shostakovitsin *Marssi* (Fortunatov 2009, 51) ja Stravinskin Allegro pianosarjasta *Five Fingers* (Fortunatov 2009, 68). Molemmissa esimerkeissä säveltäjä on tunnistettavissa kappaleesta, ja molempien soittamisen yhteydessä voidaan kuunnella samantyyllisiä eläviä esimerkkejä Shostakovitsin ja Stravinskin tuotannosta.

Lisää Shostakovitsia on viululle ja pianolle sovitetussa kahdeksan kappaleen kokoelmassa *Albumstücke* (1967), jonka kolme ensimmäistä osaa liikkuvat ensimmäisessä asemassa. Prokofjevin musiikkia löysin alttoviululle kolmesta ohjelmistovihkosta: Marssi pianokappalekokoelmasta *Lasten musiikkia* vihkosta *First Repertoire for Viola, Book Three* (Wilkinson & Hart 1992), *Troika* vihkosta *Abracadabra Viola Book 1* (Davey & Hussey 2002) ja sovitus teoksesta *Phantasm* Livingston Gearhartin kokoamasta, soittamasta ja osittain säveltämästä duovihkosta *Duet Sessions – Music for Two in many combinations of treble clef instruments* (1964). Kokoelmassa *Viola Music for Beginners* (Ferenc & Loy 1997) on alttoviulusovitus Kabalevskin kappaleesta *Nacht am Fluss*.

3.3 Ranskalaiset sävellykset

Ranskalaisista 1900-luvun alun säveltäjistä eniten osumia kerää Erik Satie (1866–1925). Helppoja viuluduoja löytyy Satien kokoelmista *Petit trilogie* ja *Exercises, Choral et Danses* (2011). Soitimme opettajakollegani kanssa kokeeksi kokoelman *Petit trilogie* duot. Kaikki kappaleet ovat toimivia ja soitettavissa ensimmäisestä asemasta. Viivastojen väliin on kirjoitettu kappaleisiin liittyvää tarinaa, jonka voisi kääntää ranskasta suomeksi. *Exercises, Choral et Danses* sisältää hieman haastavampia duoja. Alttoviululle löytyy Wolfgang Birtelin sovitus teoksesta *Gymnopédie no. 1*. Kathy ja David Blackwellin kokoelma *Solo Time for Violin 1* (2015) sisältää yhden Satien kappaleen, jossa tosin käydään ensimmäisen aseman yläpuolella.

Gearhartin duovihko *Duet Sessions – Music for Two in many combinations of treble clef instruments* (1964) sisältää kappaleen *Fanfare pour Reveiller Le Bon Gros Roi Des Singes*, jonka yhteyteen on kirjoitettu kahden rivin esipuhe: toisaalta kerrotaan, että tässä on yksi musiikillinen vitsi, josta Satie oli kuuluisa, toisaalta jätetään auki kysymys siitä, oliko Satie sittenkin tosissaan vai pyrkikö hän ehkä kappaleillaan johonkin ihan muuhun. Olisi mielenkiintoista kokeilla, miten lapset reagoivat Satien musiikkiin ja sen huumoriin. Jos Clementin Sonatiini op. 36 nro 1 olisi tuttu, minkä ikäisiä lapsia huvittaisi Satien parodia *Byrokraattinen sonatiini?*

Alttoviulukokoelmassa *Time Pieces for Viola* (Bass & Harris 2002) vuosiluvut lukevat suurella fontilla kunkin kappaleen otsikon edessä ja havainnollistavat länsimaisen musiikin vuosisatojen kulkua. Vuoden 1917 kohdalla on Ravelin Menuetti alun perin pianolle sävelletystä sarjasta *Couperinin hauta* (ks. s. 8).

Fortunatovin viulukoulussa *Violinist's first lessons, 1st and 2nd year studying* (2009) on kaksi Arthur Honeggerin (1892–1955) kappaletta. *Pienen sarjan* Andantinon (Fortunatov 2009, 65) koukku on g-molliin ilmestyvä väljakso, jossa vuorottelevat d- ja e-mollisoitunut. Kappaleen muoto on helppo hahmottaa ja säestys on yksinkertainen. Lisäksi muunnosointuja on vain vähän ja ne toistuvat, joten oppilaan on mahdollista hahmottaa kappaleen harmoniat. Kun oppilas oppii kuulemaan harmonian muutoksen väljaksossa, hänen on myös helpompi muistaa ja kiinnostua väljaksoson palautusmerkeistä. Säestys on helppo, joten opettaja voi soittaa tunnilla aina mukana. Toinen Honeggerin kappale on liikkuva *Duetto* (Fortunatov 2009, 135) samasta sarjasta. $\frac{7}{8}$ – tahtilajia opetellaan tanssilisen yhteissoittokappaleen avulla.

Sovitukset ainoastaan ranskalaiselle musiikille omistetussa kokoelmassa *Esprit Francais* (Hywell 2011) ovat itsessään alkeisopetukseen liian haastavia, mutta monet teoksista ovat helposti sovellettavissa. Joko pianosäestyksestä tai viulustemmasta voi esimerkiksi poimia yksinkertaisen kolmannen stemman, jota aloitteleva viulisti voi soittaa pianistin ja opettajan tai edistyneemmän oppilaan kanssa. Kokoelma sisältää muun muassa Faurén, Camille Saint-Saënsin (1835–1921), Darius Milhaud'n (1892–1974), Poulencin ja Debussyn musiikkia. Milhaud'lta ja Poulencilta löytyvät kappaleet, jotka ovat myös sellaisenaan melko yksinkertaiset. Lyhyistä Poulencin pianokappalesarjojen osista ei löytynyt valmiita sovituksia, mutta niitä voisi kirjoittaa esimerkiksi *Ranskalaisen sarjan 2.* osasta Pavane viulu-, alto- tai jousiyhtyeelle mahdollisesti pianosäestyksellä.

Myös Saint-Saëns ehti elää 1900-luvun puolella ja nähdä suuria muutoksia ja juuri ja juuri Les Six Ranskan musiikkielämässä. Saint-Saëns halusi olla vakava säveltäjä (Stevenson 2015), mutta *Eläinten karnevaalista* (1886) löytyy kuitenkin sekä huumoria että hyvä huiluääni- ja sormiryhmittelyharjoitus osasta *Pitkäkorvaiset henkilöt*. Kappaleesta on sovitus saksalaisessa viulukoulussa *Die fröhliche Violine* (Bruce-Weber 1996, 136). Viuluduossa soittajat vuorottelevat soittaen kumpikin 4-viivaisen e-huiluäänien ja kromaattisen kommentin g-kieleltä. Luonnollisten huiluäänien ja ahtaimman sormiryhmittelyn opetteluun sopii kuitenkin hyvin duoversio, joissa toinen soittaa kaikki huiluäänit eli vain yhtä ääntä ja toinen kaikki g-kielen osuudet. Saman voi helposti sovittaa kahdelle alttoviululle kvinttiä alemmas. Kappaleen suurin haaste, anti ja hauskuus ovat tällöin kamarimusiikilliset taidot ja laskeminen. Eläinten karnevaalin osasta *Elefantti* löytyy altto-sovitus vihkosta *First Repertoire for Viola, Book Three* (Wilkinson & Hart 1992). *Pitkäkorvaisten henkilöiden* tai *Elefantin* soittaminen motivoi oppilasta erityisesti, jos koko *Eläinten karnevaali* on kuunneltu yhdessä tunnilla tai konsertissa.

3.4 Muita eurooppalaisia löytöjä

Dofleinien koulun vihkoista 1 ja 2 (*Das Geigen-Schulwerk, Heft 1 ja Heft 2, 1979*) sekä vihkosta *The Doflein Method, Volume I* (1957) löytyy useita Hindemithin sävellyksiä: pieniä sormiharjoituksia, lyhyitä soolokappaleita ja duoja. 1-vihkossa luvun 12 ensimmäinen kappale on opettajan ja oppilaan duetto, jossa oppilas tutustuu ensimmäisiin synkooppeihin. 2-vihkossa numerot 65, 68, 81, 82, 97, 140, 148 ja 149 ovat Hindemithin sävellyksiä, joista kaikki paitsi nro 68 ovat viuluduoja. Kappaleen 65 alastemma on loistava ensimmäiseksi kaksoisäänikappaleeksi: äänit ovat helpot ja toisena äänenä soi koko ajan vapaa kieli. Kappaleessa 97 harjoitellaan pisteellistä rytmiä yhden jousen sisällä ja

149:ssä ensimmäisiä portato-jousia. Dofleinien kouluja tuskin käytetään nykyään kanteesta kanteen, koska esimerkiksi vihko 2 on painettu ensimmäisen kerran vuonna 1932. Hindemith on kuitenkin alttoviulisteille yksi keskeisimpiä säveltäjiä, joten edellä mainittuja kappaleita voisi hyvin kirjoittaa altoavaimelle.

Altolle kvinttiä alemmas voisi sovittaa myös Fortunatovin koulusta löytyvän pianosäestyksellisen Marssin (Fortunatov 2009, 54) sarjasta *We Are Building the City*. Hindemithin alttoviulumaailmaan voidaan soittotunnilla kurkistaa kuuntelemalla esimerkiksi kaunis ja improvisatorinen toinen osa Soolosonaatista op. 11 nro 5. Vauhdikas ja hurja esimerkki puolestaan on Sonaatin op. 25 nro 4 finaali. Lasten kanssa voidaan kiinnittää huomiota esimerkiksi toistuvaan rallatusmaiseen teemaan tai pianistin ja altistin hippaleikkiin, jossa toinen on aina toista edellä ja toinen ottaa kiinni.

Kokoelmassa *Time Pieces for Viola* (Bass & Harris 2002) on tšekkiläisen säveltäjän Bohuslav Martinun (1890–1954) *Pierrot's Serenade* pianokappalekokoelmasta *Puppets II* vuodelta 1912. Espanjaa ja Manuel de Fallaa edustaa Gearhartin sovitus kappaleesta *Fanfare for a Celebration* (Gearhart 1964). Kappale on melko haastava, joskin soitettavissa ensimmäisestä asemasta, mutta hieman vanhempien oppilaiden kanssa tätä kappaletta voi käyttää ensimmäisenä esimerkkinä kaksi vastaan kolme -rytmiikasta. Gearhartin kokoelmassa *Duet Sessions – Music for Two in many combinations of treble clef instruments* (1964) ammatillisesti mielenkiintoinen löytö on myös erityylisiä duoja sisältävä luku, jonka kappaleissa stemmat kulkevat ensimmäisessä kappaleessa sekunnin, seuraavassa terssin, kolmannessa kvartin välein ja niin edelleen. Kappaleet tosin edellyttävät suunnilleen perustasoa 2 lukuun ottamatta sivulla 53 olevaa kvinttikappaletta, jonka pariäännet voisi soittaa eri stemmoina.

4 Kaksi uutta kappaletta

Tässä luvussa esittelen kaksi omaa kappalettani, jotka voivat toimia oheismateriaalina soittotunneilla, joilla tutustutaan viime vuosisadan alun ranskalaiseen musiikkiin. Kappaleiden avulla oppilaat saavat osallistua kuunneltavan musiikin maailmaan soittamalla itse. Samalla harjoitellaan jotakin alkuvaiheessa tärkeää soittoteknistä asiaa.

4.1 Satie, Ravel ja helppo huiluääniharjoitus

Ensimmäinen sävellys on ennen kaikkea helppo ja sopii jo aivan alkuvaiheeseen. Kappaleessa voidaan harjoitella huiluääniä ja vasemman käden pizzicatoja.

Lento

V LL

mp dolce

mp

6 + +

8^{vb} 8^{vb} 8^{vb}

8^{vb}

Kuvio 1. Viuluversio ensimmäisestä harjoituksesta.

Testasin kappaleen neljän oppilaani kanssa kunkin omalla tunnilla. Kaikki heistä soittivat viulua joko ensimmäistä tai toista vuotta ja pystyivät soittamaan kappaleen pianon kanssa saman tien korvakuulolta ja sanallisten ohjeiden perusteella: äitikielillä soitetaan kaksi kertaa ”talvi on tullut”, seuraavaksi odotetaan, kunnes näytän isäkielen vasemman käden pizzicatot, ja sama uudelleen. ”Talvi on tullut” oli sekunnissa keksitty rytmin apulause, joka on todella huono, koska puolinuotti ei kuulu itsestään selvästi suomenkielen ääntämyksessä. Puolinuotin kohdalle parempi olisi mikä tahansa sana, jossa on pitkä vokaali.

Ennen kuin soitimme, esittelin kappaleen satulauluna, ja ensimmäisen soittokierroksen jälkeen kuulostelimme säestystä. Yhteistä syntyneille mielikuville oli tahdeissa 5–8 esiintyvä metsän karhu. Teksti moduloi jännittävästi ja siirtyy matalampaan rekisteriin. Sa-

mantyylinen ero luodaan Kaunottaren ja Hirviön välille Ravelin *Hanhiemo-sarjan* neljännessä osassa *Kaunottaren ja Hirviön keskustelu*: orkesteriversiossa idyllinen klarinetti-melodia maalaa Kaunottaren ja kromaattinen, matala fagotti hirviön. Ainoa aikuinen neljän oppilaan testiryhmästä kuvasi tunnelmaa mystiseksi.



Kuvio 2. Tahdit 5–8 (alttoklaavissa).

Huomasin kokeiluissa, että kappale on liian lyhyt, jotta sen tunnelmaan pääsisi kylmitään ja tottumattomana sisään. Jos lähtisin uudelleen työstämään kappaletta oppilaiden kanssa, käyttäisin paljon aikaa lämmittelyyn kuuntelemalla musiikkia, joka on mielestäni samanhenkistä. Aloittaisin Satien 1. *Gymnopédiestä*, jonka soidessa esimerkiksi ryhmätunnilla voidaan hakea liikkeen ja tanssin avulla kolmijakoista rytmiä ja tunnelmaan sopivaa tarinaa. Rytmissä olennaista on keinahtava kolmeen laskeminen. Liikkeenä voi olla yksinkertaisimmillaan keinahdusta kuvaava käsien heilautus, painokas askel ensimmäisellä ja kevyt toisella iskulla, valssin askeleet tai melodian mukaan astelu. Riippuu oppilaiden spontaaniudesta, kuinka paljon tarinan syntyä ja kulkua opettajan tarvitsee aloittaa tai ohjata, vai syntyykö heillä heti paljon mielikuvia, jotka uskalletaan myös sanoa ääneen.

Valmis käsikirjoitettu satu on tarjolla Ravelin *Hanhiemosarjan* edellä mainitussa 4. osassa, jota kuuntelisin seuraavaksi. Kappale menee samaan tyyliin ja suunnilleen samassa tempossa kolmeen, joten Satie-esimerkissä opittua liikettä voidaan hyödyntää. Kappaleesta voidaan kuunnella erityisesti eri soittimien rooleja: missä kohdassa puhuu ja miten liikkuu Kaunotar, miten puolestaan Hirviö, mitä tapahtuu kiihkeimmässä kohdassa ja miten satu päättyy. Satien tai Ravelin musiikista voi kirjoittaa aloittelijoille yksinkertaisia sovituksia tai mukana soitettavia stemmoja, joilla oppilaat saavat osallistua tutustumaansa musiikkiin. Seuraavaksi voidaan myös siirtyä oheiseen kappaleeseen, joka on tarpeeksi lyhyt kokonaisuus aivan vasta-alkajallekin. Opettaja voi soittaa helppoa pianostemmaa, jota kuunnellen voidaan edelleen tanssia samoin askelin. Tarinaa voidaan

hahmotella soolostemman kahden eri soittotavan kautta, jotka voivat edustaa esimerkiksi kahta eri hahmoa.

Lento LL

The musical score is for a piece titled "Lento". It is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system features a vocal line at the top with notes and a piano accompaniment below. The piano part is written in treble and bass clefs. The tempo is marked "Lento". Dynamics include *mp dolce* and *mp*. There are markings for pizzicato (pizz.) and 8vb (8va below) in the bass line. The second system continues the piano accompaniment. The score ends with a double bar line.

Kuvio 3. Koko kappale alttoversiona. Huiluäänet tahdeissa 1-4 ja vasemman käden pizzicatot tahdeissa 5–8 voivat edustaa sadun eri hahmoja.

Huiluäänien ja vasemman käden pizzicatojen sointia voidaan hioa kuulostelemalla, vastaako viulusta tuleva ääni hahmoja juuri siten, kuin pieni taiteilija toivoo. Jousikäden rytmiä voidaan harjoitella ensin kappaleesta irrallaan. Rytmi on jo tuttu liikumisharjoituksista, mikä todennäköisesti helpottaa motorikka. Lyhyiden ja pitkien askelten miettiminen voi auttaa jousen jaossa sekä keinahtavan kolmijakoisen rytmin soittamisessa. Kappale on helppo opettaa korvakuulolta, mutta ainakin jälkikäteen on hyvä tarkistaa, että oppilas ymmärtää nuottikuvasta, mistä äänet löytyvät ja mitä esimerkiksi rytmit ja tahti viivat tarkoittavat. Kaikkein helpoimmassa versiossa huiluäänet voidaan korvata vasemman käden pizzicatoilla, kuten alla olevassa duoversiossa, joka sopii viikon soittaneille kaveruksille.

Lento

LL

The musical score is written in 3/4 time and consists of two systems of five measures each. The first system begins with a piano part marked *mp sonore* and a bass line starting with a half note G₂. The second system begins at measure 6 with a piano part marked *mp* and a bass line starting with a half note G₂. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Kuvio 4. Helpotettu duo-versio.

Oheiset nuottikuvat on kirjoitettu opettajaa ajatellen ja niissä saattaa olla oppilaalle liikaa informaatiota ja vieraita merkintöjä. Otsikko puuttuu, jotta kukin tulkitsija saa antaa sadulle haluamansa nimen. Kappaletta voi soittaa myös unisonossa ryhmäkappaleena viuluilla, altoilla tai molemmilla. Alla olevaa versiota voi soittaa kokonaisella alttoluokalla, jossa on eri vaiheissa olevia soittajia.

Lento

LL

Musical score for Kuvio 5, Kappale 1 alttoluokalle. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes five staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon, and contrabassoon) and a grand staff for piano. The second system includes five staves for woodwinds and a grand staff for piano. The score features various dynamics such as *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*, and includes performance instructions like "sonore", "dolce", "pizz.", "espr.", and "8va". There are also plus signs above some notes and a "V" marking in the first system.

Kuvio 5. Kappale 1 alttoluokalle.

4.2 Debussy ja kokosävellaulu

Toinen kappale on sormiryhmittelyharjoitus, jossa voidaan myös hakea erilaisia jousenvauhteja.

The image shows a musical score for two alto voices in 4/4 time, marked 'p misterioso'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The music features a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with frequent triplets and slurs. Dynamics include piano (p) and accents (>). The piece concludes with a 'perd.' (perpetuo) marking.

Kuvio 6. Kokosävellaulu kahdelle altolle.

Oppilaiden kanssa voidaan joko tutkia uloskirjoitettuja svellareita tai jättää ne aluksi kokonaan huomiotta ja kuunnella, missä on tärkeä kohta tai mikä on musiikin osoite, johon ollaan kulloinkin menossa. Kakkosstemma on melko haastava eikä toimi ensimmäisestä asemasta kovin hyvin, joten kyseessä voisi olla opettajan tai edistyneemmän oppilaan stemma. Myös suurien terssien virittäminen on haasteellista mutta kehittävää intonaation kannalta. Tämän kappaleen yhteydessä oppilaan kanssa voisi kuunnella esimerkiksi Debussyn pianopreludia *Voiles*, joka perustuu kokosävelasteikolle ja alkaa nimenomaan rinnakkaisilla suurilla tersseillä.

Hyvä valmistava harjoitus on etsiä isoja askelmia eli kokosävelaskelia niin pitkä asteikko kuin kunkin oppilaan kanssa on mielekästä. Seuraavaksi opettaja voi soittaa mukana suuren terssin päästä. Myös muita intervaleja voidaan kokeilla ja kuunnella, kuulostaako esimerkiksi pienen terssin vai kvartin päästä soitettu melodia kivammalta. Suuren terssin välein voidaan soittaa myös tuttuja asteikkoja. Ison triolin hahmottamiseen tarvitaan jokin apusana, jossa kaikki kolme tavua ovat suomenkielen ääntämisessä täsmälleen yhtä pitkiä.

Kuvio 7. Kokosävellaulu kahdelle viululle.

5 Pohdinta

Lähdin suunnittelemaan ja kirjoittamaan opinnäytetyötäni sillä vahvalla ennakoasenteella, että viulun- ja alttoviulunsoiton alkeisopetuksessa pitäisi käyttää enemmän 1900-luvun alun länsimaista taidemusiikkia. Työn tekeminen on ollut mielenkiintoinen ammatillinen pohdinta siitä, pitääkö väite paikkaansa. Matkan varrella on vahvistunut käsitys siitä, että oppilaiden kanssa on tärkeää soittaa musiikkia, jolla on jonkinlainen tarttumapinta oppilaan aikaisempiin kokemuksiin tai arkielämään. Tämä tarttumapinta ei 1900-luvun alun musiikin kohdalla todennäköisesti ole aikakauden säveltäjien musiikkityyli. Esimerkiksi harmonioihin tottuminen voi viedä aikaa, ja useimmat koulukunnat painottavat tonaalisista tehoista ja tutuista lauluista aloittamista.

Ei ole kuitenkaan tarkoituksenmukaista soittaa loputtomasti vain ennestään tuttua musiikkia. Soitonopiskeluun kuuluu uudenlaiseen musiikkiin tutustuminen, ja opettajana toivon, että oppilaani pääsisivät osallisiksi monenlaisesta hienosta musiikista. Lapset ovat ennakkoluulottomia, jos heidän kiinnostuksensa herää. 1900-luvun alun musiikki ja lasten maailma voivat kohdata esimerkiksi monissa lapsille suunnatuissa teoksissa, jotka kertovat sadun. Tällöin aikakauden musiikin kieli voi aueta oppilaalle esimerkiksi sellaisten musiikin tehokeinojen kautta, jotka kuvaavat sadun tapahtumia tai henkilöitä. Myös aiemmin opittu melodia, muotorakenne tai tanssirytmii voi yhdistää aikaisemman kokemuksen ja uudenlaisen musiikin. Opinnäytetyön kirjoittaminen on haastanut miettimään

alusta omaa tapaa opettaa: Syntykö oppilaileni opetuksen myötä henkilökohtainen suhde musiikkiin? Annanko heille mahdollisuuden innostua hyvästä musiikista?

Musiikin tutuksi tuleminen edellyttää runsasta musiikin kuuntelua. Musiikkia opitaan samassa järjestyksessä kuin äidinkieltä: ensin kuullaan, sitten ilmaistaan. Musiikin kuuntelemaan on hyvä käyttää aikaa soittotunnilla etenkin sellaisen 1900-luvun musiikin kohdalla, jota oppilas ei välttämättä kuule missään muualla. Soitto- ja mielellään ryhmätunneilla opettaja voi ohjata kuuntelemaan musiikista tiettyjä asioita tai liikkumaan musiikin mukana. Soittotunneilla aika on rajallista, ja tämän työn äärellä pohtiminen onkin saanut arvostamaan suuresti varhaismusiikkikasvatusta, musiikkiopistojen musiikin perusteiden opetusta ja koulujen musiikinopetusta, joita todella tarvitaan lasten musiikinoppimisessa. Soittotunnit ovat mielekkäämpiä ja itse musiikintekemiseen ja soittimenhallinnan opettelemaan vapautuu aikaa, jos musiikin tuntemisen ja hahmottamisen perusvalmiudet saadaan muualta.

Ammatillisesti hyödyllisintä työn valmistelussa on ollut koota kattava lista helposti saatavilla olevista nuottimateriaaleista, joista opetuskäyttöön sopivaa 1900-luvun alkupuolen musiikkia voi löytää. Samaa työtä ei tarvitse enää tehdä alusta, kun tarvitsen tällaista materiaalia oppilaileni. Toivon, että luettelosta ja luvun 3 kuvauksista on hyötyä myös jollekulle muulle viulu- tai alttoviulupedagogille. Kahlasin läpi suuren määrän alkeisohjelmistoa ja viulukouluja, joten vaikka etsisin vastaisuudessa muiden aikakausien tai tyylien musiikkia, tiedän melko hyvin, mistä suunnasta kannattaa lähteä etsimään.

Sain koottua pitkän luettelon nuottimateriaaleja, mutta kappaleiden testaamiseen käytännössä oppilaiden kanssa ei ole toistaiseksi ollut mahdollisuutta. Vasta käytännön kokemus tulevaisuudessa soittotuntitodellisuudessa näyttää, mitkä sovituksista ovat innostavimmat ja hyödyllisimmät. Tehty työ haastaa sekä kokeilemaan löytöjä elävässä elämässä että jatkamaan kaikenlaisten hyvien sovitusten etsimistä eri tarkoituksia varten. Samanlaista kehitystyötä haluaisin pedagogina jatkaa omien sovitusten ja sävellysten parissa ja tutkia, minkälaisia harjoituksia oppilaille kannattaa kirjoittaa.

Huomasin hakuprosessin kuluessa, että erityisesti uutta ulkomaalaista materiaalia kannattaa selata. Suomessa käytetään mielellään viulukouluja, joita on saatavilla suomeksi. Tällöin juututaan kuitenkin helposti melko suppeaan materiaaliin. Löysin sekä kirjastoista että Ostinatosta paljon värikkäitä ja innostavia muun muassa englannin- ja saksankielisiä vihkoja, jotka sisältävät hyviä harjoituksia, monipuolista musiikkia ja kivaa kuvitusta. Käännöstyölle voisi olla tilausta.

Lähteet

Arjas, Päivi. 2014. Varmasti lavalle. Muusikoiden esiintymisvalmennus. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Bartók, Béla. 1931/1998. The Influence of Peasant Music on Modern Music. From Two Articles on the Influence of Folk Music. Teoksessa O. Strunk, R. P. Morgan & L. Treitler (toim.) Source Readings in Music History. Vol.7, The Twentieth Century. New York: Norton, 167–172.

Cahn, William L. 2005. Creative Music Making. New York: Routledge.

Campbell, Patricia Shehan. 2003. The Musical Cultures of Children. Teoksessa Bresler, Liora & Thompson, Christine Marmé (toim.) The Arts in Children's Lives. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 57–69.

Carpenter, Alexander. Béla Bartók: For Children (Gyermekeknek), teaching pieces (85) without octaves in 4 volumes for piano, Sz. 42, BB 53. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.com): <http://www.allmusic.com/composition/for-children-gyermekeknek-teaching-pieces-85-without-octaves-in-4-volumes-for-piano-sz-42-bb-53-mc0002359189> Luettu 13.4.2015.

Frazee, Jane & Kreuter, Kent. 1987. Discovering Orff. New York: Schott Music Corporation.

Galamian, Ivan. 1990. Galamianin viulumetodi. Helsinki: VAPK-kustannus.

Green, Lucy. 2004. Hear, Listen, Play! How to Free Your Students' Aural, Improvisation and Performance Skills. Oxford: University Press.

Kabalevsky, Dmitri. 1988. Music and education: a composer writes about musical education. London: Jessica Kingsley Publishers: Unesco.

Lester, Joel. 1989. Analytic Approaches to Twentieth-Century Music. New York: W.W. Norton & Company.

Steinschaden, Bruno & Zehetmair, Helmut. 1985. Ear Training and Violin Playing. A Suzuki Method Symposium. Princeton, New Jersey: Suzuki Method International.

Stevenson, Joseph. Carnival of the Animals, zoological fantasy for 2 pianos & ensemble. Allmusic Articles. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.com): <http://www.allmusic.com/composition/carnival-of-the-animals-zoological-fantasy-for-2-pianos-amp-ensemble-mc0002658281> Luettu 13.4.2015.

Szilvay, Géza. 2000. Violin ABC. Book A. London: Colourstrings International Ltd.

Szilvay, Géza. 2008. Violin ABC. Handbook for Teachers and Parents. Helsinki: Fennica Gehrman.

Aineistona käytetyt nuotit

Auer, Leopold. 19–?. Graded course of violin playing. Book 1, Preparatory grade. New York: Fischer.

Bartók, Béla (säv.) & Szervánszky, Endre (sov.). 1971. Trios for three violins from choral works. Budapest: Editio Musica.

Bartók, Béla. 1992. 44 duos: 2 violini. 1, No 1-25. Wien: Universal.

Bartók, Béla. 1992. 44 duos: Band 2 (26-44) für zwei Violinen. Wien: Universal.

Bartók, Béla (säv.), Peter Bartók (sov.) & Neubauer, Paul (sov.). 1995. Duos für zwei Bratschen: aus den "44 Duos für zwei Violinen", Band 2. Wien: Universal.

Bartók, Béla (säv.), Peter Bartók (sov.) & Neubauer, Paul (sov.). 2005. Duos für zwei Bratschen: aus den "44 Duos für zwei Violinen", Band 1. Vienna: Universal Edition.

Bass, Philip & Harris, Paul (sov.) 2002. Time Pieces for Viola. ABRSM.

Blackwell, David & Blackwell, Kathy (toim.). 2015. Solo Time for Violin 1. Oxford.

Bornoff, George. 1948. Finger Patterns. A Basic Method for Violin. Toronto: Gordon V. Thompson.

Bruce-Weber, Renate & Bruce, Mark. 1996. Die fröhliche Violine. Band 3, B-Tonarten, C-Dur, 2. und 3. Lage, "Doppelgriffe und andere Kniffe". Mainz: Schott.

Cohen, Mary (toim.). 2003. Violin All Sorts. Grades 2-3. London: Faber Music: Trinity College.

Davey, Peter & Hussey, Christopher. 2002. Abracadabra Viola. Book 1. London: A&C Black.

Davies, Hywel. 2011. Esprit Francais. Durand Salabert Eschig.

Doflein, Erich, Doflein, Elma & Marler, Philip. 1957. The Doflein Method: the violinist's progress, a course of violin instruction combined with musical theory and practice in duet-playing. Volume 1, The Beginning. Mainz: Schott.

Doflein, Erich & Doflein, Elma. 1979. Das Geigen-Schulwerk. Heft 1. Mainz: Schott.

Doflein, Erich & Doflein, Elma. 1979. Das Geigen-Schulwerk. Heft 2. Mainz: Schott.

Ferenc, Bartha & Loy, Steven. 1997. Viola Music for Beginners. Budapest: Editio Musica.

Fortunatov, Konstantin Aleksandrovits. 2009. Violinist's first lessons: the 1st and 2nd years studying. Sankt-Peterburg: Izadatel'stvo "Kompozitor".

Gearhart, Livingston (säv, sov., toim.). 1964. Duet sessions: Music for two in many combinations of treble clef instruments. Delaware Water Gap: Shawnee Press.

Károlyi, Pal. 1977. Chamber Music for Two Violins and Piano. Budapest: Editio Musica.

Kaukinen, Tiina, Kulhua, Kaisa & Kaukinen, Miikka. 2006. Pelle Pelikaani lähtee merille. 18 kappaletta alttoviululle ja pianolle. Parkano: Parkanon kirjapaino.

Kaukinen, Tiina & Laiho, Saara. 2004. Pelle Pelikaani etsii aarretta: 34 pientä kappaletta viululle ja pianolle. Parkano: Parkanon kirjapaino.

Loránd, István. 1983. Eight Duos for Two Violins. Budapest: Editio Musica.

Ravel, Maurice (säv.) & Van Brink, Matthew (sov.). 2008. Le tombeau de Couperin: für Violine und Klavier. Mainz: Schott.

Ravel, Maurice (säv.) & Dushkin, S. (sov.). 2013. Pastourelle: D'apres "L'enfant et les sortilèges". Collection for violin: selection of original pieces and transcriptions. Volume 1. Paris: Durand.

Reményi, Attila. 1983. Seven Duos for Two Violins. Budapest: Editio Musica.

Rodionov, K. 1981. Viulunsoiton alkeistunteja. Moskova: Edition Moskva.

Satie, Erik (säv.) & Birtel, Wolfgang (sov.). Gymnopédie no. 1. Edition Schott.

Satie, Erik (säv.) & Leber, Jean (transkriptio). 2011. Exercises, Choral et Danses. Edition Henry Lemoine.

Satie, Erik (säv.) & Leber, Jean (transkriptio). 2011. Petit trilogie. Edition Henry Lemoine.

Shostakovits, Dmitri (säv.) & Fortunatov, Konstantin Aleksandrovits (toim.). 1967. Albumstücke für Violine und Klavier. Leipzig: Peters.

Szilvay, Géza. 2009. Violin ABC. Book E. Helsinki: Fennica Gehrman.

Szilvay, Géza. 2009. Violin ABC. Book F. Helsinki: Fennica Gehrman.

Szilvay, Géza. 2010. Yellow pages of the colourstrings violin school. 3, Basic bowings. Helsinki: Fennica Gehrman.

Usma, Anna-Maija. 2002. Iloinen viuluniekka. 1. Helsinki: F-Kustannus.

Wilkinson, Marguerite & Hart, Katharine. 1992. First Repertoire for Viola. Book Three. London: Faber.