



Suzukilainen kohtaa vanhan musiikin

Tutkimus suzuki-viulupedagogiikan ja
barokkiviulunsoiton ristiriidoista ja yhtäläisyyksistä

Musiikki (YAMK)
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
1.6.2010

Inka Eerola

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikki (YAMK)		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi	
Tekijä Inka Eerola			
Työn nimi Suzukilainen kohtaa vanhan musiikin. Tutkimus suzuki-viulupedagogiikan ja barokkiviulunsoiton ristiriidoista ja yhtäläisyyksistä.			
Työn ohjaaja/ohjaajat Leena Unkari-Virtanen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Kesäkuu 2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 64+2	
<p>Suzuki-viulunsoitonopetuksessa käytettävä opetusmateriaali koostuu pitkälti barokkimusiikista. Ohjelmisto vakiintui jo 1900-luvun puolivälissä, joten suzuki-editiot heijastelevat tuon ajan esityskäytänteitä ja -ihanteita. Monet tämän päivän musikit ja pedagogit kokevatkin suzuki-vihkojen barokkiteokset ongelmallisiksi etenkin sormitusten ja jousitusten osalta.</p> <p>Olen itse sekä entinen suzuki-oppilas että nykyinen suzuki-opettaja. Olen opiskellut myös barokkiviulun soittoa ja työskentelen opetustoimeni ohessa freelance-muusikkona enimmäkseen juuri vanhan musiikin saralla.</p> <p>Tässä työssä käyn läpi niitä ongelmakohtia, joita olen suzuki-opettajana ja barokkiviulistina havainnut suzuki-viulukouluissa. Esittelen suzuki-ohjelmistoa ja vertaan sen keskeisten barokkiteosten sormituksia ja jousituksia muihin editioihin. Työtä varten olen haastatellut suzuki-opettajakouluttajia Marja Olamaata ja Hannele Lehtoa sekä Länsi-Helsingin musiikkiopiston rehtoria Riitta Poutasta. Olen myös käynyt Minna Kankaan barokkiviulutunneilla.</p> <p>Suzuki-editioiden ja barokkityylin ristiriidat ovat toki yleisesti tiedossa muidenkin suzuki-pedagogien keskuudessa. Siksi muutamien teosten kohdalla on otettu käyttöön vaihtoehtoisia, pääosin tyylinmukaisempia editioita. Suzuki-materiaalia ollaan parhaillaan uudistamassa, ja uudet painokset vihkoista 1-4 ovat jo ilmestyneet. Uusissa painoksissa tyylinmukaisuutta on huomioitu entistä paremmin etenkin jousitusten osalta. Myös nuottikuva on selkiytynyt kun merkintöjä on vähennetty.</p> <p>Ristiriitojen lisäksi suzuki-viulupedagogiikalla ja barokkiviulunsoitolla on kuitenkin myös selkeitä yhtäläisyyksiä, jotka yleisessä keskustelussa jäävät yleensä huomioimatta. Näitä yhteisiä piirteitä ovat mm. huomattavan samanlainen ergonomia-ajattelu sekä sen mukainen soittoasento, jousenkäyttö ja äänenmuodostus.</p> <p>Pidin toukokuussa 2010 konservatorion kamarimusiikkisalissa konsertin, jossa esitin barokkimusiikkia ja kansanmusiikkia barokkiviululla. Ohjelmaan sisältyi kaksi suzuki-repertuaarista tuttua barokkiteosta, Händelin sonaatti A-duuri HWV 361 ja Corellin La Folia. Koko konsertin DVD-taltiointi sekä ohjelma ovat tässä työssä liitteenä.</p> <p>Suzukin ja barokin suhde herättää usein kiivasta väittelyä molempien alojen ammattilaisten keskuudessa, mutta osapuolet tuntuvat vain harvoin todella kohtaavan toisiaan. Toivonkin, että tämä työ auttaisi suzuki-pedagogeja ja vanhan musiikin ammattilaisia ymmärtämään toisiaan ja innostaisi heitä pohtimaan ongelmien ratkaisuja yhdessä.</p>			
Teos/Esitys/Produktio: Suzukilainen kohtaa vanhan musiikin. Tutkimus suzuki-viulupedagogiikan ja barokkiviulunsoiton ristiriidoista ja yhtäläisyyksistä. Kirjallinen työ ja konserttitaltointi-DVD			
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulu, kirjasto/Ruoholahti			
Avainsanat suzuki, viulu, barokki, barokkiviulu, vanha musiikki			

Master's Degree Programme in Music		Specialisation Music Education
Author Inka Eerola		
Title Suzuki Meets Early Music. A Study of the Contradictions and Similarities between the Suzuki Violin Pedagogy and Baroque Violin Playing.		
Tutor(s) Leena Unkari-Virtanen		
Type of Work Master's thesis	Date June 2010	Number of pages + appendices 64+2
<p>The learning material used in Suzuki violin teaching mainly consists of Baroque Music. The repertoire was established already in mid- 1900s and therefore the editions of Suzuki material reflect the performance practices and ideals of the time. Consequently, many musicians and pedagogues of our time find especially the fingerings and bowings of the Suzuki materials somewhat problematic.</p> <p>I am myself both a former Suzuki student and a current Suzuki teacher. I have also studied the Baroque violin and besides my teaching post I am currently working as a freelance musician mainly in the field of Early Music.</p> <p>In my thesis I represent the problems I have discovered in the Suzuki Violin School as a Suzuki teacher and a Baroque violinist. I examine the Suzuki repertoire and compare the fingerings and bowings of some of its central baroque compositions with other editions. In addition I have interviewed two Suzuki teacher trainers Marja Olamaa and Hannele Lehto as well as Riitta Poutanen, the headmaster of West Helsinki Music Institute. I have also taken Baroque violin lessons from Minna Kangas.</p> <p>Also other Suzuki teachers acknowledge the contradictions between the Suzuki materials and the Baroque style. This is why alternative editions of certain pieces of the repertoire have been brought into play. These alternative editions are mainly more faithful to the Baroque style than the Suzuki editions. At the moment the Suzuki Violin School is undergoing reformation and the new revised editions of books 1-4 have already been published. Especially the bowings in the new editions serve the style better than before.</p> <p>Besides these great differences, Suzuki violin teaching and Baroque violin playing also have some significant similarities which are not acknowledged as widely. The main resemblance is that they share the same principles of ergonomics which leads to remarkably similar playing posture, use of the bow and tonalization.</p> <p>In May 2010 I gave a concert where I played Baroque Music and Folk Music with the Baroque violin. The concert program contained two pieces from the Suzuki Violin School; Händel's <i>Sonata A Major</i> (HWV 361) and <i>La Folia</i> by Corelli. The DVD-recording of the concert as well as the program can be found in the appendices of this thesis.</p> <p>The relationship between the Suzuki method and Baroque style tends to provoke fairly heated debates within groups of Suzuki and Early Music specialists but there is rarely dialogue between the parties. I hope this thesis will help both Suzuki and Early Music professionals to understand each other and inspire them to start solving the problems together.</p>		
Work / Performance / Project Suzuki Meets Early Music. A Study of the Contradictions and Similarities between the Suzuki Violin Pedagogy and Baroque Violin Playing.		
Place of Storage Helsinki Metropolia University of Applied Science Library / Ruoholahti		
Keywords suzuki, violin, baroque, baroque violin, early music		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	3
2	TYÖPROSESSI JA TYÖN OSAT	5
2.1	Kirjallinen työ	5
2.1.1	Työn osat	5
2.1.2	Haastattelut.....	7
2.2	Konsertti.....	8
2.2.1	Ohjelmiston valinta.....	8
2.2.2	Soittotunnit	9
2.2.3	Yhteissoitto ja sovitustyö	10
3	SUZUKI-MENETELMÄ	12
3.1	Metodin synty ja ideologia.....	12
3.2	Suzuki-menetelmä käytännössä	14
3.2.1	Vanhempien rooli.....	14
3.2.2	Musiikin kuuntelu ja nuotinluku	14
3.2.3	Ryhmätunnit ja yksilötunnit	15
3.2.4	Opettajakoulutus.....	17
4	SUZUKI-OHJELMISTO.....	18
4.1	Ohjelmiston rakenne ja editiot	18
4.2	Barokkimusiikki suzuki-ohjelmistossa.....	19
4.3	Sormitukset	21
4.3.1	Asemanvaihdot barokkimusiikissa	21
4.3.2	Asemanvaihdot suzuki-ohjelmistossa.....	22
4.4	Jousitukset.....	25
4.4.1	Jousitusten historiaa.....	25
4.4.2	Jousitukset suzuki-ohjelmistossa.....	26
5	EDITIOIDEN VERTAILUA	28
5.1	A. Vivaldi: Konsertto a-molli (RV 356)	28
5.2	J.S. Bach: Konsertto a-molli (BWV 1041)	32
5.3	G.F. Händel: Sonaatti A-duuri (HWV 361).....	35
6	SUZUKI JA BAROKKI – RISTIRIITOJA JA YHTÄLÄISYYKSIÄ.....	43
6.1	Yhteissoitto vs. oma ääni.....	43
6.2	Nuottikuva.....	46
6.3	Suzukin ja barokkiviulunsoiton yhtymäkohtia	47
6.3.1	Tonalisaatio ja soittoasento	47
6.3.2	Artikulaatio.....	49

7	OMAA POHDINTAA JA JOHTOPÄÄTÖKSIÄ	51
7.1	Suzuki-ohjelmisto muutoksessa	51
7.2	Yhdenmukaisuuden mielekkyys	52
7.3	Suzukilaisesta barokkiviulistiksi - omia kokemuksia.....	55
7.4	Etydien rooli soitonopiskelussa.....	57
8	YHTEENVETO	59
	LÄHTEET	62
	LIITTEET.....	65

1 JOHDANTO

Suzuki-menetelmä herättää säännöllisesti varsin kiivasta väittelyä musiikkipedagogien kesken. Yksi runsaasti kritiikkiä kirjoittanut seikka on metodiin kuuluvan ohjelmiston barokkiteokset, joiden editioihin erityisesti monet vanhan musiikin ammattilaiset suhtautuvat epäillen. Itse olen barokkiviulistina ja suzuki-opettajana joutunut painiskelemaan aiheen parissa jo useamman vuoden.

Tämän työ pohjaa pitkälti omiin kokemuksiini suzuki-opettajana sekä barokkiviulistina. Oman kiinnostavan lisänsä kuvioon tuo se, että olen itse myös opiskellut viulun soittoa suzuki-menetelmällä. Aloitin viulunsoiton Käpylän musiikkiopistossa Marja Olamaan oppilaana 1984, josta jatkoin ammattiopintoihin Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiaan. Viihdyin suzuki-ryhmässä erinomaisesti ja muistelen musiikkiopistoajokojani lämmöllä. Tämä lienee syy siihen, miksi suzuki-menetelmä on tuntunut aina itselleni luontaiselta tavalta opettaa, ja hakeuduin suzuki-opettajakoulutukseen jo ammattiopintojeni alussa. Koulutus on pitkä prosessi ja jatkuu edelleen, parhaillaan suoritan tasoa 4/5. Suzuki-opettajakoulutuksesta kerron tarkemmin luvussa 3.2.4.

Ollessani oppilasvaihdossa Malmön musiikkikorkeakoulussa 2004-2005 kiinnostuin barokkiviulun soitosta ja vanhasta musiikista yleensäkin. Palatessani Suomeen jatkoin aiheeseen tutustumista ja aloin saada myös keikkoja barokkiviulistina. Samoihin aikoihin etenin suzuki-opinnoissani tasolle 3/5, jossa barokkimusiikilla on erittäin keskeinen rooli. Sitä mukaa, kun tietoni vanhan musiikin esityskäytännöissä karttuivat, alkoivat suzuki-vihkoihin painetut versiot Bachin ja Vivaldin konsertoista sekä Händelin sonaateista tuntua yhä ongelmallisemmilta. Eniten vastustusta minussa herätti lukuisat romanttistyylliset asemanvaihdot sekä jotkut epäloogisilta tuntuvat jousitukset.

Pienten oppilaideni edetessä opinnoissaan nämä ristiriitaisuudet alkoivat korostua entisestään. Jouduin jatkuvasti etsimään kompromisseja, jotka tyydyttäisivät omat tyyllilliset mieltymykseni, mutta eivät kuitenkaan vaikeuttaisi oppilaideni osallistumista valtakunnallisille suzuki-leireille (ks. luku 6.1). Yhteissoitossa on tärkeää, että kaikilla on

edes jokseenkin samanlaiset jousitukset. Leirien merkitys soittoharrastuksen motivaattorina on mielestäni valtavan suuri, ja juuri nämä pisimmällä olevat oppilaani olivat olleet luokkani ahkerimpia leirilläkävijöitä. En siksi tahtonut ehdoin tahdoin vaikeuttaa heidän yhteissoittoaan muiden suzukilaisten kanssa. Kompromissiksi muotoutui turhiksi katsomieni asemanvaihtojen karsiminen. Jousitusten annoin olla ennallaan, sillä ne ovat yhteissoiton kannalta oleellisempia kuin sormitukset.

Opetustyön ja suzuki-opettajakoulutuksen ohella olen jatkanut esiintymistä barokkiviulistina. Vaikka tietämykseni vanhasta musiikista on kasvanut muutaman viime vuoden aikana melkoisesti, koen kuitenkin edelleen olevani hieman epävarmalla maaperällä tällä musiikin saralla. Opin toki kollegoiltani jatkuvasti uutta, mutta en ole varsinaisesti koskaan opiskellut barokkiviulun soittoa. Siksi olen jo jonkin aikaa kaivannut ammattimaista ohjausta ja haaveillut pääseväni barokkiviulutunneille. Tämä, sekä opetustyössäni kokemani ristiriitaisuudet suzuki-editioiden ja vanhan musiikin estetiikan välillä saivat minut lopulta hakeutumaan Metropolian YAMK-opintoihin.

2 TYÖPROSESSI JA TYÖN OSAT

Olen lähestynyt tutkimuskohdettani sekä lukemisen, kirjoittamisen että soittamisen kautta. Barokkiviulutunnit ja kirjoittaminen ovat kulkeneet rinnakkain koko työprosessin ajan, mikä on ollut antoisaa ja avannut monia uusia näkökulmia sekä työni kirjalliseen osuuteen että konserttiin. Soittotunteihin onkin kuulunut varsinaisen soittamisen lisäksi myös monia keskusteluja opettajani Minna Kankaan kanssa.

Seuraavaksi esittelen tämän kirjallisen työn eri osat sekä kerron työtä varten tekemistäni haastatteluista. Luvussa 2.2 kerron opinnäytetyöni toisesta osuudesta, Konservatorion kamarimusiikkisalissa 14.5.2010 toteutettavasta konsertista. Selvitän, kuinka olen valinnut konsertissa kuultavat teokset sekä millainen konsertin valmistelun prosessi on ollut.

2.1 Kirjallinen työ

Tavoitteenani on ollut tarkastella suzuki- ja barokkimusiikin suhdetta mahdollisimman monipuolisesti sekä suzuki-oppilaan, suzuki-opettajan että barokkiviulistin näkökulmasta. Työn rakenne on muotoutunut matkan varrella ja esiin on noussut muutamia selkeitä teemoja.

2.1.1 Työn osat

Johdannossa kerroin omasta historiastani suzukilaisena, suzuki-opettajana sekä barokkiviulistina, ja kuinka taustani on johdattanut minut pohtimaan suzuki- ja barokkimusiikin suhdetta. Työn luvussa 3 esittelen suzuki-menetelmän pääpiirteet niin ideologian kuin käytännönkin tasolla, ja pyrin selvittämään menetelmän taustojen yhteyksiä tutkimusongelmaani.

Luvussa 4 esittelen suzuki-viulukoulu ja sen sisältämää barokkimusiikkia, sekä niitä ristiriitaisuuksia joita olen suzuki-editioiden ja barokkityylin välillä havainnut. Keskityn tässä erityisesti jousituksiin ja sormituksiin, ja selvitän niiden peruseriaatteen barokkimusiikissa. Luvussa 5 käsittelen muutamaa suzuki-repertuaarin keskeistä barokkiteosta. Yksityiskohtaisimmin paneudun Händelin sonaattiin HWV 361, sillä esitän teoksen opinnäytetyöhöni liittyvässä konsertissa. Sonaattia käsittelevässä luvussa kerron myös teoksen harjoitusprosessiin liittyvistä kokemuksistani sekä taiteellisista ja teknisistä valinnoista, joita olen tehnyt.

Luku 6 purkaa niitä ristiriitoja, joita suzuki-menetelmän ja vanhan musiikin välillä esiintyy. Luku 6.1 keskittyy molemmille suuntauksille tärkeään osa-alueeseen, yhteissoittoon. Tuon esille sekä barokkinäkökulmaa edustavan Riitta Poutasen että suzuki-kouluttajien Hannele Lehdon ja Marja Olamaan näkemyksiä aiheesta.

Luvussa 6.2 tarkastelen suzuki-vihkojen nuottikuvan ongelmia ja siihen viime aikoina tehtyjä parannuksia. Samalla käsittelen myös suzukilaisten nuotinlukutaitoa.

Koska suzuki-menetelmä on barokkipiireissä tunnettu nimenomaan edellä kuvatuista ristiriidoista, koin tarpeelliseksi tuoda esiin myös muutamia silmiinpistäviä yhtäläisyyksiä. Näitä ovat ergonomia-ajattelu, äänenmuodostus eli tonalisaatio sekä artikulaatio, jotka yleensä jäävät vaille ansaitsemaansa huomiota. Yhtäläisyyksille on omistettu luku 6.3.

Luvussa 7 esitän työprosessin aikana heränneitä ajatuksia sekä omia näkemyksiäni suzuki-menetelmään liittyvästä ohjelmistosta ja yhdenmukaisuuden tavoittelusta. Luvussa 7.3 kerron, miltä barokkiviulunsoiton opiskelu tuntuu elämänmittaista suzuki-taustaa vasten.

Luvussa 8 kerrataan vielä lyhyesti koko työn pääpiirteet ja tärkeimmät johtopäätökset.

2.1.2 Haastattelut

Tahdon tuoda työssäni esiin sekä suzuki-opettajien että vanhaan musiikkiin perehtyneiden pedagogien näkemyksiä. Valitsin haastateltaviksi suzuki-opettajakouluttajat Hannele Lehdon ja Marja Olamaan sekä Länsi-Helsingin musiikkiopiston rehtorin Riitta Poutasen. Länsi-Helsingin musiikkiopisto on edelläkävijä vanhan musiikin opetuksessa; opistossa on laadittu mm. useimpien vanhan musiikin soittimien kuten gamban ja barokkiviulun tasosuoritusvaatimukset. Lisäksi Poutanen on itse viulupedagogi, mikä tuo kiinnostavan näkökulman nimenomaan viulu-suzukiin keskittyvään työhöni.

Koska monet vanhaan musiikkiin perehtyneet muusikot ja pedagogit suhtautuvat kokemukseni mukaan varsin penseästi suzuki-menetelmään, minua kiinnosti tietää, millainen suhde Poutasella on suzukiin. Haastattelussa selvitin, mitä hän pitää metodin hyvinä ja mitä huonoina puolina. Lisäksi pyysin Poutasta kertomaan Länsi-Helsingin musiikkiopiston vanhan musiikin opetuksesta yleisesti, sekä opiston laatimista tasosuoritusvaatimuksista.

Olin pohtinut kysymyksiä etukäteen ja hahmotellut eräänlaista keskustelurunkoa, mutta haastattelutilanne johdatteli minut kyselemään myös muuta kuin olin alun perin suunnitellut. Keskustelimme paljon muun muassa yhteissoitosta sekä suzuki-vihkojen nuottikuvasta. Kysyin myös, missä määrin barokkimusiikin alkeisopetuksessa tulisi Poutasen mielestä lähteä tyyliseikoista ja missä määrin kappaleita voi käyttää teknisten asioiden opetteluun.

Lehdon ja Olamaan valinta haastateltaviksi oli ilmeistä, sillä he tietävät opettajakouluttajina eniten Suzuki-viulunsoitonopetuksesta Suomessa. Heillä on yli 20 vuoden kokemus Suzuki-opettajina ja tiiviit yhteydet maailman laajuiseen Suzuki-kollegioon. Molemmat opettavat viulunsoittoa suzuki-menetelmällä Käpylän musiikkiopistossa. Itse opiskelen tällä hetkellä suzuki-viuluopettajakoulutuksen tasoa 4/5 Marja Olamaan johdolla.

Hannele Lehto ja Marja Olamaa olivat läsnä haastatteluissa kumpikin yhtä aikaa. Haastattelussa selvitin, mitä he ajattelevat suzuki-ohjelmiston barokkimusiikin sormituksista ja jousituksista sekä yleisestä tyylinmukaisuudesta. Kysyin onko heidän suhtautumisensa suzuki-barokkiin muuttunut vuosien saatossa ja käyttävätkö he suzuki-ohjelmiston rinnalla muuta materiaalia. Lisäksi pyysin haastateltavia kertomaan editioiden uudistusprosessista ja sen kulusta kansainvälisellä tasolla, sekä mitä editioita kussakin maassa käytetään esimerkiksi Händelin sonaateista. Kuten Poutasen kohdalla, myös Lehdon ja Olamaan kanssa haastattelu muotoutui ennemminkin keskusteluksi, ja ennakkoon laatimani kysymyslista muotoutui matkan varrella hieman erilaiseksi.

Nauhoitin haastattelut tietokoneella ja litteroin ne kokonaisuudessaan jälkepäin. Molemmat haastattelutilanteet kestivät reilun tunnin.

2.2 Konsertti

Kuten jo edellä mainitsin, soittaminen on ollut keskeinen osa opinnäytetyöprosessiani. Tahdoin antaa suzuki- ja muille kollegoilleni soivan esimerkin siitä, miltä suzuki-vihkoista tuttu musiikki kuulostaa alkuperäissoittimin. Toisaalta tahdoin myös koota konserttikokonaisuuden, joka on itseni näköinen, ja juhlia näin samalla 30-vuotispäivääni. Konsertin valmisteluun on kuulunut monenlaisia vaiheita, joista kerron seuraavassa.

2.2.1 Ohjelmiston valinta

Alkuperäinen opinnäytetyösuunnitelmani sisälsi kaksi osaa, kirjallisen osion ja konsertin, jossa esittäisin suzuki-repertuaarin barokkimusiikkia barokkiviululla. Vuoden aikana konsertin sisältö on kuitenkin muuttunut varsin paljon. Olen päättänyt sisällyttää ohjelmaan sellaisenaan vain yhden suzuki-ohjelmistoon kuuluvan teoksen, Händelin sonaatin HWV 361, A-duuri. Lisäksi esitän niin ikään suzuki-ohjelmistoon kuuluvan

Corellin La Folian, mutta olen yhdistänyt teoksen suomalaiseen kansansävelmään Lampaanpolskaan.

Päädyin rajoittamaan konsertin suzuki-repertuaaria lähinnä siksi, että harjoitteluun jäävä aika päivätyön ja tämän kirjallisen osuuden kirjoittamisen rinnalla ei ole kovinkaan suuri. Tuntui turhauttavalta, että käyttäisin rajalliset soittotuntini samojen kappaleiden soittamiseen, joita olen sekä soittanut itse musiikkiopistoaikoinani että opettanut omille oppilaille. Tämäkin on toki erittäin tarpeellista, mutta koin saavani opinnoistani enemmän irti soittamalla mahdollisimman paljon myös muuta musiikkia.

Toinen konserttikonseptin muuttumiseen vaikuttava seikka on ollut kiinnostukseni kansanmusiikkiin. Hakiessani Metropolian YAMK-opintoihin kesällä 2009 soitin pääsykokeissa paitsi suzuki-ohelmistoon kuuluvaa barokkimusiikkia myös ruotsalaista polskaa. Jo tuolloin mielessä kävi konsertti, jossa yhdistyisi barokki ja kansanmusiikki, joten itse asiassa olen palannut ideani alkujuurille: toukokuussa 2010 toteutuvassa konsertissani soitan suzuki-ohjelmistoon kuuluvien Händelin A-duurisonaatin ja Corellin La Folian lisäksi suomalaista ja ruotsalaista kansanmusiikkia. Konsertissa kuullaan myös italialaisia tansseja 1600-luvulta.

Kansanmusiikilla, barokilla ja suzukiilla on muutakin yhteistä kuin toukokuinen konserttini Helsingin konservatorion kamarimusiikkisalissa. Korvakuulolta soittaminen on sekä kansanmusiikin että suzuki-menetelmän keskeisiä piirteitä. Koristelu trilleineen ja mordenteineen on olennainen osa niin barokki- kuin kansanmusiikkiäkin. Lisäksi kaikkia kolmea yhdistää hämmästyttävän samankaltainen ergonomia-ajattelu. Tästä aiheesta lisää luvussa 6.4.

2.2.2 Soittotunnit

Konsertin barokkiosuutta olen valmistellut soittotunneilla Minna Kankaan johdolla. Oma soittaminen on ollut tärkeä tutkimusväline myös tämän työn kirjoittamisessa, sillä tunneilla olemme vertailleet useiden suzuki-ohjelmistoon kuuluvien teosten suzuki-editioita niiden urtext-editioihin. Joistain teoksista käytetään suzuki-piireissä useampaa eri editiota, joten olemme vertailleet myös vaihtoehtoisia versioita keskenään. Näiden

vertailujen tuloksista kerron luvussa 5.

Soittotunneilla olemme käyneet myös monia kiinnostavia keskusteluja sekä musiikin historiasta että pedagogisista seikoista. Erityisen kiinnostunut olen ollut kuulemaan Minna Kankaan näkemyksiä siitä, kuinka barokkimusiikkia tulisi hänestä opettaa nuorille modernia viulua soittaville musiikkiopisto-oppilaille.

2.2.3 Yhteissoitto ja sovitustyö

Yhtyesoitto on konsertissani tärkeässä osassa kuten barokkimusiikissa ja kansanmusiikissa yleensäkin. Kokoonpanot vaihtelevat viulu-cembalo -duosta useamman viulun, kitaran, basson ja cajonin ”polskaorkesteriin”. Yhteensä konsertissa soittaa kymmenen ihmistä.

Eräs haastavimpia asioita konsertin valmistelussa onkin soittajien aikataulujen yhteensovittaminen harjoitusten järjestämiseksi. Kansanmusiikkiporukan kanssa olemme tätä kirjoittaessa saaneet pidettyä vasta yhden yhteiset harjoitukset. Händelin sonaattia sen sijaan olen soittanut continuon kanssa jo muutaman kerran. Sellisti ja cembalisti ovat olleet soittamassa myös soittotunnillani.

Konsertti vaatii minulta myös jonkin verran sovitustyötä, mikä on minulle varsin uutta. Kansanmusiikkikappaleiden osalta sovitusta tehdään koko yhtyeen voimin. Useimmista kappaleista ei ollut nuotteja eikä sointuja, joten opettelu tapahtui korvakuulolta. Itselleni on toisinaan vaikeaa hahmottaa harmonioita korvakuulolta, joten muista soittajista on ollut suuri apu sointujen löytämisessä. Nuoteista soitettavien kappaleiden osalta sovitustyö tarkoittaa lähinnä sitä, missä säkeistössä mikäkin instrumentti ja stemma ovat mukana. Arto Järvelän Valvotun yön valssin kohdalla muutin myös hieman instrumentaatiota; löytämäni sovitus oli kolmelle viululle ja bassolle, mutta otin mukaan vielä konserttikanteleen.

Konserttiin kuuluu teos, jossa yhdistän suomalaisen kansansävelmän Lampaanpolskan sekä Corellin La Folian. Kummassakin on sama sointukierto eli ground, joten yhdistäminen käy varsin luontevasti. Tämän teoksen kohdalla olen tehnyt sovitystyötä melko itsenäisesti, mikä on ollut haastavaa mutta myös palkitsevaa. Käytännössä sovittaminen on ollut lähinnä kappaleen rakenteen suunnittelua. Kokoonpanoksi valitsin viulun ja cembalon. Pohjana oli JPP-yhtyeen sovitus Lampaanpolskasta sekä Corellin La Folian urtext- ja suzuki-editio. Teos alkaa Lampaanpolskalla ja vaihtuu sitten Foliaksi, ja lopussa takaisin polskaksi. Foliassa olen vaihtanut joidenkin variaatioiden järjestystä sekä jättänyt muutamia kokonaan pois. Muutamat variaatiot soitetaan myös kansanmusiikin tyyliin, joten ne eivät kuulosta kovin perinteiseltä Corellilta.

Toiveeni on, että konsertista muodostuu mahdollisimman rento ja epävirallinen jammailuhenkinen tilaisuus, sillä konsertti on samalla 30-vuotissyntymäpäiväjuhlanani. Konserttiohjelma sekä DVD-taltiointi löytyvät tämän työn lopusta kohdasta liitteet.

3 SUZUKI-MENETELMÄ

Koska työni käsittelee barokkimusiikkia juuri suzuki-ohjelmiston viitekehyksessä, on syytä käydä läpi lyhyesti suzuki-menetelmän pääpiirteet niin filosofian kuin käytännön tasollakin. Työni kannalta on oleellista ymmärtää, että suzuki-menetelmä on kehitetty ja siihen kuuluva ohjelmisto koottu Japanissa aikana, jolloin länsimainen musiikki oli maassa vielä varsin tuntematonta. Toisaalta Euroopassakin vallitsivat barokkimusiikin saralla varsin toisenlaiset esittämisen ihanteet kuin nykyään.

3.1 Metodin synty ja ideologia

Shinichi Suzuki syntyi vuonna 1898 Nagoyassa Japanissa. Hän sai ensi kosketuksensa länsimaiseen musiikkiin isänsä kautta, joka valmisti viuluja. Varsinaiset viulunsoitonopinnot Suzuki kuitenkin aloitti vasta 17-vuotiaana, aluksi lähinnä omatoimisesti kuuntelemalla musiikkia levyiltä. Opiskeltuaan ensin Tokiossa Ko Andon johdolla hän matkusti Saksaan vuonna 1921, jossa jatkoi opintojaan professori Karl Klingerin johdolla seuraavat kahdeksan vuotta. (Winberg 1980, 12; Wood)

1930-luvun alussa eräs isä toi Japanissa 4-vuotiaan poikansa Suzukin luokse ja pyysi häntä opettamaan pojalle viulunsoittoa. Suzukin oppilaat olivat siihen mennessä olleet etupäässä nuoria miehiä ja hän oli ymmällään uuden haasteen edessä: miten opettaa viulunsoittoa alle kouluikäiselle lapselle? Pohdittuaan asiaa omien sanojensa mukaisesti päivin ja öin, Suzuki tuli ajatelleeksi jotain, josta oli tuleva hänen nimeään kantavan musiikinopetusmenetelmän kulmakivi: *kaikki japanilaiset lapset puhuvat japania*. Jo viiden-kuuden vuoden iässä lapset osaavat käyttää vaikeita japaninkielen murteita sujuvasti ja sisäistyneesti. Tämä oli Suzukin mielestä osoitus siitä, että kielenoppimisen metodi oli oppimismenetelmänä uskomattoman tehokas. Jos lapsi oppii vaikean japaninkielen, oppii hän varmasti soittamaan myös viulua. Pitäisi vain käyttää lapselle luonteenomaista oppimismetodia, soittamaan tulisi opetella samalla menetelmällä kuin

puhumaan. (Suzuki 1969 4-5; Suzuki 2002 9-12)

Suzuki nimesi kehittämänsä metodin "lahjakkuuskasvatukseksi" (engl. Talent education). Lahjakkuus ei siis hänen mukaansa ole synnynnäistä, vaan oikeanlaisessa ympäristössä toimimista, toisin sanoen oikeanlaisen harjoittelun tulos. Siinä missä lapsi oppii oikeassa ympäristössä puhumaan japania, oppii hän oikeissa olosuhteissa myös soittamaan. Lahjakkuuden sijaan Suzuki puhuu kyvystä sopeutua; ainoa todellinen kyky, joka lapsella on syntymästä saakka, on kyky sopeutua nopeasti ja herkästi elinympäristöönsä. Mikään kyky ei kuitenkaan kehity harjoittamatta, ja parhaaseen tulokseen esimerkiksi soitonopiskelussa päästään, kun harjoitus aloitetaan tarpeeksi nuorena ja siitä tehdään säännöllistä. Suzuki ei kuitenkaan väitä, ettei lasten oppimismennoissa olisi eroja. Siinä missä toinen oppii yhden asian harjoittelemalla sitä sata kertaa saattaa toinen vaatia oppiakseen tuhat toistoa. Kyse ei kuitenkaan ole lahjakkuudesta, vaan *ihmisten erilaisista kyvyistä sopeutua ympäristöönsä*. (Winberg 1980, 13)

On kuitenkin huomioitava, että lapsi sopeutuu juuri sellaiseen ympäristöön jossa hän kasvaa. Siinä missä hyvien ja toivottavien asioiden ja kykyjen omaksuminen tapahtuu varhaislapsuudessa helposti, myös huonot asiat ja toimintamallit omaksutaan herkästi. Siksi vanhemmilla on erityisen suuri vastuu oikeanlaisen kasvu- ja oppimisympäristön luojina. Tämä ei rajoitu vain soitonopiskeluun vaan myös ihmisenä kehittymiseen. Suzukin opetusfilosofian ensisijainen tavoite onkin kasvattaa ennen muuta hyviä ihmisiä. (Suzuki 2002, 26)

Barokkiviulunopetukseen puhdas suzuki-menetelmä ei sovellu, sillä barokkityylin hallitseminen vaatii varsin kehittyntä jousikättä. Barokkiviulunsoitto aloitetaan siksi tavallisesti vasta sitten, kun perustekniikka on hankittu. Suzuki-menetelmän elementtejä kuten korvakuulolta soittamista voi kuitenkin tuki hyödyntää myös myöhemmässä opintojen vaiheessa.

3.2 Suzuki-menetelmä käytännössä

3.2.1 Vanhempien rooli

Suzukin perusajatus on, että lapsi oppii mitä vain kun olosuhteet ovat oikeanlaiset. Koska lapsi ei voi juurikaan itse vaikuttaa ympäristöönsä, on oikeanlaisten olosuhteiden luominen vanhempien vastuulla. Käytännössä suzuki-vanhempien tehtävänä on huolehtia, että lapsi kuulee musiikkia päivittäin (suzuki-ohjelmistoa ja muuta musiikkia) sekä harjoittelee säännöllisesti. Tärkeää on myös luoda kannustava, kärsivällinen ja myönteinen ilmapiiri, jotta harjoittelu olisi mielekästä ja lapsen oma motivaatio kehittyisi. Vanhemman kärsivällisyys voi usein olla koetuksella, mutta hän ei Suzukin mielestä saisi näyttää sitä lapselle edes ilmein tai elein. Oman lapsen kanssa turhautumistaan on usein vaikea peittää, joten Suzuki neuvoo puhumaan omalle lapselle yhtä ystävällisesti kuin vieraalle. Ihmisten välinen kunnioitus on elämässä kaikkein tärkeintä, ja se koskee myös vanhemman suhdetta lapseensa. (Suzuki 1969, 36-37)

Jotta vanhemmat osaisivat valmentaa lastaan kotona, alkaa suzuki-soittoharrastus yleensä vanhempainkoulutusjaksolla. Jakson aikana soittotunneilla mukana seuraava vanhempi perehdytetään soiton alkeistekniikkaan sekä suzuki-menetelmän pääperiaatteisiin ja filosofiaan. Useimmiten jaksolla opetellaan soittamaan suzuki-ohjelmiston ensimmäinen kappale, Tuiki tuiki tähtönen, mutta koulutusjakson pituus ja toteuttamistavat vaihtelevat eri opettajilla. (Winberg 19-20)

3.2.2 Musiikin kuuntelu ja nuotinluku

Yksikään normaalit kehitysvaiheet läpikäyvä lapsi ei opettele ensin lukemaan ja sitten vasta puhumaan, vaan alkaa matkia ympärillään kuulemaansa puhetta kuunneltuaan sitä ensin aikansa. Koska Suzuki soveltaa äidinkielenmetodia soitonopiskeluun, aloitetaan soittaminenkin korvakuulolta ilman nuotteja. Musiikin kuuntelemisella kaikissa muodoissaan on siis keskeinen rooli. Koko suzuki-ohjelmisto on saatavilla äänitteinä, ja näitä äänitteitä tulisi kuunnella päivittäin. Kuuntelu aloitetaan jo ennen varsinaisten soittotuntien aloittamista, mitä aikaisemmin sen parempi. Musiikin

kuuleminen on ensisijaisen tärkeää musikaalisuuden kehittymiselle. Jos lapsi ei kuule puhetta ympärillään syntymästään saakka, hän ei opi puhumaan. Sama pätee musikaalisuuden kehittämiseen; jos hän ei kuule musiikkia musikaalisuus ei pääse kehittymään. (Winberg 1980, 17)

Musiikin kuuntelemisen ennen soittoharrastuksen aloittamista on Suzukin mukaan täytettävä kaksi ehtoa: Kuunneltavan musiikin on oltava sekä sävellyksenä että esityksenä korkeatasoista ja samaa teosta tulee kuunnella niin kauan, että lapsi osoittaa tunnistavansa sen (Winberg 1980, 17). Yhdysvaltalaisen barokkiviulistin ja suzuki-opettajan Cynthia Miller Freivogelin mielestä juuri kuuntelemisen taito onkin vanhan musiikin soittajia ja suzukilaisia yhdistävä tekijä (Miller Freivogel 2007).

Nuotinluku tulee mukaan sitten, kun lapsi on valmis omaksumaan visuaalisia symboleja. Jonkinlaisena nyrkkisääntönä voitaneen pitää sitä, että nuotinlukua aletaan harjoittaa siinä vaiheessa, kun muukin lukeminen alkaa sujua. Myös lapsen oma kiinnostus nuotinlukua kohtaan auttaa määrittelemään oikean ajankohdan; mikään ei ole niin tehokas oppimisen edistäjä kuin omasta itsestä kumpuava motivaatio. Jos lasta siis kiinnostaa nuotinluku varhaisessa vaiheessa, ei mikään estä opettelemasta nuotteja vaikkapa 4-vuotiaana. Tapoja opettaa nuotinlukua on varmasti yhtä monta kuin suzuki-opettajakin. Suzukilaiset eivät kuitenkaan lakkaa kuuntelemasta musiikkia vaikka osaisivatkin lukea nuotteja, vaan kuuntelu on tärkeä osa oppimista edistyneilläkin soittajilla.

3.2.3 Ryhmätunnit ja yksilötunnit

Moni mieltää suzuki-metodin ryhmäopetusmenetelmäksi, sillä ryhmätunnit ovat tunnetuin ja näkyvin osa suzuki-menetelmää. Nämä ovat kuitenkin vain osa opetusta, pääpaino on yksilötunneilla. Vasta-alkajille pyritään mahdollisuuksien mukaan järjestämään kaksi lyhyttä soittotuntia viikossa ja sekä ryhmätunti noin joka toinen viikko, tosin käytäntö tässäkin vaihtelee suuresti. Yksilötuntikin on kuitenkin usein siinä mielessä ryhmäopetusta, että läsnä saattaa olla samalla kertaa useampi oppilas vanhempineen. Yhden soittaessa toiset kuuntelevat - tai käytännössä piirtävät ja

puuhailevat muuten omiaan. Yllättävää kyllä, myös omia askareitaan toimittavat lapset omaksuvat tovereidensa tunteista paljon asioita. Lapsen hajatarokkaavaisuuskyky on usein hämmästyttävä (Winberg 1980, 22). Aina ei kuitenkaan ole käytännön syistä johtuen mahdollista järjestää tunteja pareittain tai isommissa ryhmissä, joten monet suzukilaiset käyvät tunneilla yksin vanhempansa kanssa. Omat pikkuoppilaani käyvät tällä hetkellä tunneilla yksittäin, sisaruspareja lukuun ottamatta.

Soittotekniikka opitaan siis pääasiassa yksilötunneilla, ja näillä jokainen oppilas - tai tarkemmin sanottuna hänen vanhempansa - saa yksilölliset harjoitteluohjeet kotiin. Kuten Anja Maja toteaa opinnäytetyössään (Maja 2008), ryhmätunneilla keskitytään yhteissoittoon, erilaisiin koordinaatiota ja instrumentinhallintaa kehittäviin leikkeihin sekä ryhmän jäsenenä olemisen harjoitteluun. Ryhmätuntien sisältö riippuu tietenkin olennaisesti siitä, minkä ikäisiä ja tasoisia oppilaita ryhmässä on; pienimpien kanssa keskitytään leikkeihin ja koordinaatioharjoituksiin, isompien kanssa painotetaan yhteissoittoa ja yhtenäistä musiikillista ilmaisua. Tärkeää on myös se, että pienet ja isommat oppilaat soittavat välillä yhdessä. Näin pienet soittajat saavat kokemuksen suuresta ja laadukkaasta soinnista.

Kaikki ryhmän jäsenet eivät välttämättä vielä osaa soittaa kaikkia tunnilla soitettavia kappaleita. Yleensä käytäntönä on, että jos itse ei ole soittanut harjoiteltavaa kappaletta, istutaan alas ja kuunnellaan. Näin saadaan jälleen hyödynnettyä ns. passiivista oppimista. On tärkeää nähdä, mihin harjoittelulla pyritään; kun 4-vuotias katsoo ja kuuntelee ihailien 7-vuotiaan soittoa, hän saa motivaatiota omaan harjoitteluunsa. Itse muistan edelleen lapsuudestani näitä hetkiä. Jopa ensimmäinen kirjoittamaan oppimani sana oli erään pari vuotta vanhemman soittokaverini nimi, niin suuri esikuva hän oli minulle. Nykyään olemme kyseisen musiikkiopistokaverini kanssa kollegoita ja opiskelutovereita.

Paitsi että ryhmässä näkee ja kuulee muiden soittoa, siellä myös tutustutaan soittokavereihin. Tämä onkin mielestäni kenties ryhmätuntien parasta antia; lapsi tuntee kuuluvansa ryhmään, saa ystäviä joiden kanssa on yhteinen harrastus. Ryhmätunneilla on siis ennen kaikkea vahva sosiaalinen merkitys. Tämä kantaa hedelmää vielä vuosien päästä, sillä kerran muodostunut ryhmähenki ja kaverisuhteet auttavat jaksamaan soittoharrastuksen parissa silloinkin, kun motivaatio tuntuu olevan

hukassa tai elämässä on muuten stressaavia tilanteita.

Ryhmätuntien ja leirien (ks. luku 6.1) vuoksi on katsottu, että ohjelmiston on oltava jousituksia ja sormituksia myöten yhteneväinen. Siksi opettajat joutuvat toisinaan tekemään kompromisseja omien mieltymystensä ja yhtenäisyyden säilyttämisen välillä. Ristituleen ovat joutuneet etenkin ohjelmistoon kuuluvat barokkikappaleet, sillä joidenkin barokkimusiikin esittämiskäytäntöihin perehtyneiden suzuki-opettajien mielestä suzuki-vihkojen jousitukset ja sormitukset eivät ole barokkityylin mukaisia. Työssäni keskityn pohtimaan juuri tätä problematiikkaa.

3.2.4 Opettajakoulutus

Suzuki-opettajaksi kouluttaudutaan erillisillä suzuki-opettajakursseilla ja Suomen suzuki-opettajakoulutusta organisoii Suomen Suzuki-yhdistys RY. Koulutus koostuu viidestä tasosta, joista jokaisen päätteeksi suoritetaan haastattelun sekä soitto- ja opetusnäytteen sisältävä tutkinto. Yhden tason suorittamiseen kuluu keskimäärin 1,5-2 vuotta. Kursseilla opiskellaan yksityiskohtaisesti suzuki-repertuaaria ja sen opettamista sekä suzuki-menetelmän filosofiaa. Lisäksi koulutukseen kuuluu opetuksen observointia, opetusharjoittelua sekä kirjallisia töitä. Koulutukseen osallistuvalla tulee olla takanaan musiikin ammattiopintoja ja C-kurssi suoritettuna. Erikoistapauksissa koulutuksen voi aloittaa vuoden koeajalla jo ennen C-kurssin suorittamista. 5.tason suorittamiseen vaaditaan B-kurssi. (Suomen Suzuki-yhdistys ry)

4 SUZUKI -OHJELMISTO

Tässä luvussa kerron suzuki-viulukoulun sisällöstä, käyttötarkoituksesta ja -tavoista sekä ohjelmiston taustoista. Selvitän myös kuinka suhtautuminen barokkimusiikkiin on muuttunut sitten ohjelmiston kokoamisen ja mitä ongelmia muutos aiheuttaa suzuki-ohjelmiston käyttöön nykypäivänä. Esittelen myös sormitusten ja jousitusten historiaa sekä niiden käyttöä suzuki-editioissa.

4.1 Ohjelmiston rakenne ja editiot

Suzuki-viulukouluun kuuluu 10 vihkoa, joista 1-8 ovat kokoelma erilaisia kappaleita muutaman rivin pikkukappaleista kokonasiin sonaatteihin ja konserttoihin. Vihkot 9 ja 10 sisältävät W.A. Mozartin konsertot A-duuri (KV219) ja D-duuri (KV218). Ohjelmisto vaikeutuu asteittain ja 8.vihkon lopulla oppilaalla pitäisi olla valmiudet Mozartin konserttojen soittamiseen. Kaikissa ohjelmiston kappaleissa on omat ns. *teaching pointinsa*, eli tietyt asiat joita kappaleen avulla harjoitetaan. Näitä *teaching pointeja* käydään huolellisesti läpi suzuki-opettajakoulutuksessa. Suzuki-ohjelmistoon ei kuulu etydejä, vaan tekniset asiat harjoitellaan ohjelmiston puitteissa. Jokaisella opettajalla on toki mahdollisuus valita suzuki-ohjelmiston oheen myös muuta materiaalia.

Shinichi Suzuki kehitti soitonopetusmetodinsa 1920-1930 -luvuilla ja ensimmäinen suzuki-viulukoulu julkaistiin Marja Olamaan mukaan Japanissa 1938. Tämän jälkeen Suzuki kehitteli repertuaaria lisäillen kappaleita ja jättäen toisia pois. Ensimmäinen nykyistä Suzuki 1 -viulukoulua muistuttava editio on vuodelta 1955. Tämän jälkeen vihkoista on ilmestynyt useita eri painoksia. Viimeisin viulukoulunpäivitysprosessi on parhaillaan käynnissä: Vihkoista 1 ja 2 julkaistiin uudet painokset 2007, vihkojen 3 ja 4 uudistetut painokset ilmestyivät 2008. Uusimmissa versioissa on muutettu jonkin verran jousituksia sekä lisätty harjoituksia ja asteikkoja. 4.vihkoon on myös lisätty yksi uusi kappale sekä tietoa säveltäjistä ja musiikkiterminologian selityksiä.

Sorminumeromerkintöjä on uusissa painoksissa vähennetty huomattavasti, mikä paitsi selkiyttää nuottikuvaa myös auttaa nuotinluvun opiskelussa. Aikaisemmissa editioissa sorminumerot oli merkitty 4.viikkoon saakka lähes jokaisen nuotin kohdalle. Tämä saattoi osaltaan vaikeuttaa nuottien oppimista, koska monet oppilaat lukivat vain nuottien päällä olevia numeroita. Nuottikuvaa ja nuotinlukutaitoa käsittelemme lähemmin luvussa 6.2.

4.2 Barokkimusiikki suzuki-ohjelmistossa

Suzuki valitsi ohjelmistoon huomattavan määrän barokkimusiikkia, lähtien ensimmäisen viikon Bachin menueteista päätyen lopulta Vivaldin konserttoihin (4. ja 5.viikko), Händelin sonaatteihin (6. ja 7.viikko) ja Bachin a-mollikonserttoon (7.viikko). Ohjelmistoon sisältyy myös osia barokin ajan viulu- ja sellosonaateista sekä -sarjoista. Romanttista musiikkia sen sijaan on suzuki-ohjelmistossa hyvin niukasti.

Syitä ohjelmiston barokkipainotteisuuteen on varmasti monia. Ennen kaikkea ohjelmistovalinnat heijastelevat Suzukin omia mieltymyksiä; Hannele Lehdon mukaan hän valitsi musiikkia josta piti itse. Suzukista oli ensiarvoisen tärkeää, että lapset pääsevät soittamaan ”oikeaa” musiikkia heti alusta asti. Barokkikappaleista aloittaminen on toki yleistä muissakin metodeissa. Länsi-Helsingin rehtori ja viulunsoitonopettaja Riitta Poutanen on huomannut barokkimusiikin puhuttelevan pieniä soittajia etenkin siksi, että kappaleet ovat pääsääntöisesti inhimillisen mittaisia, kauniita ja iloisia. Lisäksi tekniset haasteet ovat alkeisopetukseen sopivia. Cembalisti Anna-Mari Pöyhön mukaan barokkimusiikki on myös hyvä silta kevyen musiikin ja muun musiikin välillä, koska barokissa on paljon svengiä ja iloa (Pietilä 2005).

Koska suzuki-ohjelmisto on kuitenkin ennen kaikkea pedagogista materiaalia, ohjelmiston puitteissa opetellaan keskeiset soittotekniset asiat, kuten erilaiset jousilajit ja asemanvaihdot. Samalla perehdytään musiikillisiin seikkoihin kuten fraseeraukseen ja sointiväreihin. Menetelmän kantavana ajatuksena on yhteissoitto, joten nuotteihin on merkitty tarkasti jousitukset sekä sormitukset, joita suzuki-viulistit ympäri maailman noudattavat.

Suhtautuminen barokkimusiikkiin on muuttunut Suzuki-ohjelmiston vakiinnuttamisen jälkeen merkittävästi. Ns. HIPP-liike (Historically Informed Performance Practice) eli vanhan musiikin autenttiseen esittämistapaan pyrkivä suuntaus periodinstrumentteineen käynnistyi 1950-luvulla ja on viime vuosikymmeninä saavuttanut yhä suurempaa suosiota (Kuusisaari 2000).

Musiikkia on siirretty sukupolvelta toiselle perinteisesti mestari-kisälli -periaatteella, mikä on luonnollisesti johtanut esityskäytäntöjen ja -ihanteiden muuttumiseen aikojen kuluessa. Autenttisuuteen pyrkivä esiintyjä sen sijaan ottaa lähtökohdakseen mahdollisimman alkuperäisen nuotin ja instrumentin. On tietenkin mahdotonta tietää täsmälleen, miltä vaikkapa Bach tai Purcell on halunnut teostensa kuulostavan, mutta tiettyjä periaatteita noudattamalla voidaan ainakin lähestyä tuon ajan tyyliä. Yksinkertainen esimerkki on vaikkapa barokkiajan jousisoitinten suolikieliet; metallikieliä ei ollut Bachin aikaan vielä keksitty, joten hänen viuluteoksiensa sointi on suolikielillä esitettynä varmasti lähempänä alkuperäistä kuin nykyisillä moderneilla kielillä soitettuna. (McComb 1999, Historically Informed Performance)

Varsinaisten vanhan musiikin specialistien lisäksi barokkityyli on alkanut kiinnostaa myös moderneilla soittimilla soittavia muusikoita, ja Harri Kuusisaaren mukaan "raskas, artikuloimaton ja rytmisesti yksioikoinen soitto saa nykykuulijan vatsan kipeäksi" (Kuusisaari 2000).

Esityskäytäntöjen muuttuminen asettaa luonnollisesti myös Suzuki-ohjelmiston uuteen valoon. Uusimmissa editioissa on jo kiinnitetty huomiota sormitusten ja jousitusten tyylinmukaisuuteen, kerron tästä esimerkkejä luvussa 4.4.2. Suurin ongelma, romanttisten kappaleiden puute, ei ole kuitenkaan poistunut. Seuraavassa tarkastelen lähemmin niitä ristiriitoja ja ongelmakohtia, joita olen Suzuki-ohjelmiston barokkimusiikissa havainnut.

4.3 Sormitukset

Suzuki-editioiden merkittävimpiä ongelmakohtia barokkimusiikissa ovat mielestäni sormitukset; asemanvaihtoja on merkitty nuotteihin hyvin runsaasti. Tässä luvussa kerron niistä seikoista, jotka vaikuttivat asemanvaihtotekniikkaan ja sen kehitykseen barokin aikakaudella. Tämän jälkeen esittelen suzuki-editioiden sormituksia sekä niihin liittyviä ongelmia.

4.3.1 Asemanvaihdot barokkimusiikissa

Asemanvaihdot ovat varsin keskeisiä viulunsoiton tekniikkaan liittyviä haasteita. Suzuki-viulukouluissa asemassa soittaminen aloitetaan 3.vihkossa, josta löytyy myös yksi ohjelmiston harvoista romanttisista kappaleista, Dvorakin Humoreski. Muut asemia harjoittavat kappaleet ovat enimmäkseen barokkimusiikkia.

Kuitenkin tiedetään, että barokin aikana asemanvaihtoja käytettiin varsin harkiten. Leopold Mozart mainitsee kirjassaan *Viulunsoiton perusteet* (1787, suom.1988) kolme syytä asemien käyttöön: välttämättömyys, mukavuus ja sirous:

“Välttämättömyys on kyseessä silloin, kun viivaston tavanomaisten viiden viivan yläpuolelle on vedetty lisäviivoja. Mukavuus edellyttää asemien käyttöä silloin, kun nuotit sijaitsevat niin kaukana toisistaan, ettei niitä hankaluuksitta voi muuten soittaa. Vihdoin asemat palvelevat siroutta silloin, kun laulavaa esitystä edellyttävät nuotit ovat lähellä toisiaan ja ne voidaan helposti soittaa samalla kielellä. Äänen tasaisuuden lisäksi saavutetaan täten yhtenäinen ja laulavampi esitysilme.” (Mozart 1988, 146-147)

Barokin aikaan oman haasteensa asemanvaihtoihin toi jo viulun piteleminen, sillä nykyään käytettävät leuka- ja olkatuet olivat tuohon aikaan täysin tuntemattomia. 1600-luvulla oli vallalla useita eri tapoja pidellä viulua. John Huberin mukaan edes 1700-luvun merkittävät viulupedagogit Leopold Mozart ja Francesco Geminiani eivät vaatineet viulua pidettävän yhdellä tietyllä tavalla, vaan esittelevät useamman vaihtoehdon (Huber 1998, 54; Mozart 1988, 67; Tarling 2001, 63). Soitin ei missään näistä istunut tukevasti leuan ja olkapään välissä kuten nykyään, vaan sitä jouduttiin kannattelemaan vasemmalla kädellä. Tämä vaikeutti huomattavasti käden liikuttamista otelautaa pitkin. Kun muusikot alkoivat 1700-luvulla erikoistua yhteen soittimeen

aiemmin vallinneen "yleismuusikkouden" sijaan, soittotekniikka alkoi kehittyä vapauttaen lopulta vasemman käden pitelemästä instrumenttia. Leukatuet keksittiin kuitenkin vasta 1800-luvulla ja olkatuet 1900-luvulla. (Huber 1998, 55 ja 151.)

Viulun piteleminen asetti siis itsessään jo rajoitteita otelautaa pitkin liikkumiseen. Lisäksi on muistettava, että käytössä olleiden suolikielien sointi oli huomattavasti nykyisiä metallikieliä pehmeämpi. Barokkiviulun e-kieli ei soinut yhtä kimeästi kuin metallinen seuraajansa. Tästä syystä sointiväriin pehmentämiseen ei ollut samanlaista tarvetta kuin nykyään; korkeiden asemien sijaan voitiin yksinkertaisesti soittaa 1. asemassa e-kielellä. Andrew Manze huomauttaa Bärenreiter-kustantamon Bachin a-mollikonsertton editioon kirjoittamassaan esitysohjeessa (Manze 2004), että Bach ja hänen aikalaisensa suhtautuivat jousiorkesterin eri instrumentteihin ikään kuin ihmisääninä. Instrumenttien nimien sijaan stemmat olikin nimetty termein basso, tenore, canto ja cantino. Manzen mukaan polyfoniaa voidaan toteuttaa myös soittamalla kutakin ääntä eri kieleltä, mikäli se vain on mahdollista. Siksi solo-viulistin olisikin perusteltua käyttää e-kieltä mahdollisimman paljon.

On myös muistettava, että barokkiviulun otelauta oli nykyistä otelautaa huomattavasti lyhyempi (Huber 1998, 135), mikä jo itsessään todistaa, ettei kovin korkeita asemia ollut edes mahdollista käyttää.

4.3.2 Asemanvaihdot suzuki-ohjelmistossa

Suzukin kerätessä materiaalia viulukouluunsa barokkimusiikkia oli tapana esittää hyvin eri tavalla kuin nykyään. Vallalla oli romanttinen soittotapa, mikä kuului vahvasti myös vaikkapa Bachin ja Vivaldin esityksissä. HIPP-liikkeestä ei ollut vielä kuultukaan ja asemanvaihtoja glissandoineen viljeltiin runsaasti. Suzuki-vihkot ovat täynnä sormitusesimerkkejä tuon ajan tyylistä:



Nuottiesim. 1. Vivaldi: Konsertto g, 2.osa, tahdit 36-39. Suzuki Violin School Vol. 5, 1978

Leopold Mozartin mielestä asemanvaihdot – silloin kuin ne ylipäättään olivat tarpeen – oli kuitenkin tehtävä mahdollisimman huomaamattomasti, mielellään vapaita kieliä hyödyntäen (Mozart 1988, 152).

On toki muistettava, että nykyään käytössä olevien instrumenttien ominaisuudet suosivat joissain tapauksissa asemanvaihtoja edeltäjiään enemmän. Esimerkiksi moderni jousi on pituudestaan ja kärkipainoisuudestaan johtuen kömpelömpi kielenvaihdossa kuin barokkijousi. Kielten yli hyppimistä välttääkseen modernin viulun soittaja käyttää mieluusti asemia. Aiemmin mainitsemani sävyero e-kielen ja muiden kielten välillä on myös yksi syy asemien käyttöön.

Asemanvaihtojen karsiminen suzuki-ohjelmistosta ei ole kuitenkaan ongelmaton. Kuten luvussa 4.1 totesin, ohjelmisto on koottu siten, että sen puitteissa opitaan viulunsoiton perustekniikka. Asemanvaihtojen opettelu on yksi keskeisimpiä 4. ja 5.vihkojen *teaching pointeja*. Molemmat vihkot koostuvat kuitenkin lähes pelkästään barokkimusiikista.

Marja Olamaa on karsinut osan pitkistä asemanvaihdosta pois, koska ei katso niiden kuuluvan barokkityyliin. Hän kuitenkin myöntää hyödyllisyyden ja tyylinmukaisuuden välillä tasapainoilun olevan haasteellista – jossainhan asemanvaihtoja on voitava harjoitella. Olamaa soittattaa oppilailiaan asemanvaihtoharjoituksia, mutta kaipaa suzuki-ohjelmiston rinnalle romanttista ohjelmistoa. Tämä ei kuitenkaan ole yksinkertaista, sillä 4.vihkon soittajan taito ei hänen mielestään vielä riitä moniin romanttisiin kappaleisiin.

Hannele Lehtokin katsoo, että suzuki-ohjelmistoa voi pitää eräänlaisena opetuksen punaisena lankana, jonka rinnalle kukin opettaja voi valita oman harkintansa mukaan oheismateriaalia. Hän huomauttaa myös, että sormituksia vaihdetaan metodiin ja

opettajaan katsomatta kaikkialla. Yksi opettaja haluaa yhtä ja toinen toista, eikä suzuki-opettaja ole tästä poikkeus. Lehdon mielestä on tärkeää, että oppilas oppii löytämään viulusta eri sävyjä ja hakemaan korvalla erilaisia sointivärejä, ja tällaisesta harjoittelusta suuri osa jää pois jos sormitukset siirtää pääosin 1. asemaan.

4.4 Jousitukset

Sormitusten lisäksi barokkityylissä kiinnitetään erityistä huomiota jousituksiin. Seuraavassa selvitän jousitusten roolia koristelussa sekä ns. vetojousisäännön merkitystä barokkimusiikissa. Käsittelen myös suzuki-editioiden jousituksia ja kerron kuinka ne ovat muuttuneet viulukoulun uudistusprosessissa.

4.4.1 Jousitusten historiaa

Viulun, jousen ja kielten historian tunteminen antaa osviittaa barokkiajan sormitusten tutkimisessa. Jousitusten historiasta ja tyylinmukaisuudesta on sen sijaan vaikeampi löytää luotettavaa tietoa. Barokin ajan alkuperäiset nuotit sisälsivät erittäin niukasti informaatiota. Nyansseja merkittiin vain erikoistapauksessa - silloinkin käytössä oli lähinnä merkinnät ´piano´ ja ´forte´, crescendoja ja diminuendoja alettiin merkitä nuotteihin vasta 1700-luvun puolivälin tienoilla (von Hejne et al. 106-107). Myös jousituskaaria oli niukasti. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että barokin aikaan musiikkia olisi soitettu tasaisella äänenvoimakkuudella tai yksitoikkoisin jousituksin. Nuottiin merkitsemisen sijaan säveltäjä jätti esittäjälleen vapauden improvisoida; nuotti oli vain sävellyksen runko, josta esittäjä muodosti oman näköisensä version lisäämällä korukuvioita, kaarituksia ja nyansseja. Jousitusten voidaan siis ajatella olevan eräänlaista koristelua. Tämä improvisointi niin korukuvioiden kuin jousitusten osalta tapahtui toki tiettyjen raamien, ns. hyvän maun puitteissa. (Tarling 2001, 18-24; von Hejne et al. 1985 54-59 ja 106-107,)

Leopold Mozart esittää kirjassaan Viulunsoiton perusteet kuitenkin varsin yksityiskohtaisesti jousittamiseen liittyvät peruseriaatteet. Lähtökohtana on, että tahdin ensimmäinen isku soitetaan vetojousella. Tästä "ensimmäisestä ja tärkeimmästä säännöstä" hän etenee kuvailemaan mitä erilaisimpia rytmikuvioiden jousittamista antaen tarkat ohjeet jokaiseen tapaukseen. Painollisten nuottien soittaminen vetojousella oli erityisen tärkeää barokin aikaisella jousella, sillä kevyen kärjen vuoksi vetojousi oli luonteeltaan painavampi. Modernilla jousella työntö- ja vetojousen

kuultavissa oleva ero on pienempi, ja sitä pyritään opintojen alusta asti häivyttämään entisestään. Barokin aikana vetojousen luonnollista painoa sen sijaan käytettiin hyväksi.

Tahdin ykkösen painottamisen tärkeys juontaa juurensa viulumusiikin historiasta: 1500-luvulla viululla soitettiin lähes yksinomaan tanssimusiikkia, jossa rytmin selkeys oli oleellista. Tanssillisuuden luomat jousitusvaatimukset jäivät elämään, vaikka viulukirjallisuus ajan kuluessa monipuolistuikin. Viulumusiikilla oli 1600-luvulla eri maissa hyvin erilaisia funktioita, mikä osaltaan vaikutti myös jousitusten eriytymiseen. Ranskassa viulumusiikki painottui edelleen tansseihin kun taas Italiassa suosiota saavutti mm. sonaatti. (Boyden 1990, 163 ja 214)

4.4.2 Jousitukset suzuki-ohjelmistossa

Uusissa suzuki-editioissa on pyritty huomioimaan entistä paremmin Leopold Mozartin esittämä ”ensimmäinen ja tärkein” sääntö, eli tahdin aloittaminen vetojousella (nuottiesimerkit 2A ja 2B). Nämä muutokset ovat erittäin tärkeitä kappaleiden oikean poljennon saavuttamiseksi. Etenkin aloittelijat soittavat menuetteja ja muita tansseja yleisesti varsin hitaassa tempossa, joten poljento jää usein hämäräksi. Vetojousen periaate onkin siksi erityisen tärkeä pienillä soittajilla.



Nuottiesim. 2A: J.S. Bach: Musette, tahdit 1-2. Suzuki Violin School vol 2, 1978



Nuottiesim. 2B: J.S. Bach: Musette, tahdit 1-2. Suzuki Violin School vol 2, 2007

Kuten edellä mainitsin, jousituskaarien voidaan ajatella olevan myös tapa koristella melodiaa. Koristelussakin pyritään toki mahdollisuuksien mukaan noudattamaan

vetojousen periaatetta, mutta muuten jokainen esittäjä lisää kaaria mieltymyksiensä mukaan.

Niiltä osin, kuin suzuki-editioiden jousitukset noudattavat vetojousen periaatetta, ei jousituksia voida yksiselitteisesti tulkita sen enempää tyylinvastaisiksi kuin tyylinmukaisiksikaan - kysymyksessähän on yhden editorin näkemys melodian koristelusta. Käsittelen jousituksia ja sormituksia myös luvussa 5.2, jossa esittelen tarkemmin tiettyjä suzuki-ohjelmiston keskeisiä barokkiteoksia.

5 EDITIOIDEN VERTAILUA

Käynnissä oleva suzuki-viulumateriaalin uudistusprosessi on saanut aikaan vilkasta keskustelua mm. tyylinmukaisuudesta suzuki-piireissä ympäri maailman.

Muutosprosessi on organisaation laajuuden takia hidas: kullakin maalla on oma suzuki-yhdistyksensä (Suomen suzuki-yhdistys), jotka yhdessä muodostavat maanosansa yhdistyksen (European Suzuki Association ESA). Maanosayhdistykset puolestaan muodostavat koko maailman kattavan Kansainvälisen Suzuki-yhdistyksen (International Suzuki Association ISA).

Jokaisessa maanosayhdistyksessä on lisäksi instrumenttikohtaiset komiteansa. Keskustelu viuluohjelmistosta ja sen muuttamisesta käydään kunkin maanosan viulukomiteassa erikseen, ja päätökset tekee lopulta ISAn viulukomitea. Muutokset vievät tämän vuoksi paljon aikaa ja prosessi on varsin kankea. Suzuki-menetelmän kansainvälisyys lienee metodin suurin etu mutta samaan aikaan myös suurin ongelma.

Tässä luvussa vertailen muutamien keskeisten barokkiteosten suzuki-editioita niiden urtext-editioihin ja orkesteripartituureihin. Kerron millaisia muutoksia suzuki-editiot ovat tähän mennessä läpikäyneet ja minkälaista keskustelua aiheesta on maailmanlaajuisissa suzuki-piireissä käyty.

5.1 A. Vivaldi: Konsertto a-molli (RV 356)

Yksi eniten keskustelua herättäneistä kappaleista suzuki-ohjelmistossa on Vivaldin a-mollikonsertto op. 3 nro 6, jonka 1. ja 3.osa on painettu 4.viikkoon ja toinen, hidas osa 5. viikkoon. Käytän tässä luvussa vertailueditiona Dover Publicationsin kustantamaa ja Eleanor Selfridge-Fieldin editoimaa partituuria. Doverin editio perustuu Vivaldin oman kustantajan, hollantilaisen Etienne Rogerin alkuperäiseen editioon.

Konsertto a-molli RV 356 viululle ja jousille kuuluu kokoelmaan L'Estro Armonico op.3, joka julkaistiin vuonna 1711. Kokoelmaan kuuluu 12 konserttoa erilaisille kokoonpanoille ja ne on sävelletty venetsialaisen Pietán hoitokodin (*Ospedale della Pietà*) nuorille naismuusikoille. Vivaldi työskenteli löytölapsille tarkoitettussa orpokodissa opettajana ja säveltäjänä. Orpokodissa tytöt ja pojat opiskelivat erilaisia taitoja; musiikinopetus kuului ainoastaan tytöille ja lahjakkaimmat muodostivat Pietán kuuluisan orkesterin ja kuoron. Vivaldi sävelsi merkittävän osan tuotannostaan opetuskäyttöön juuri Pietán tytöille. Ei siis ole sattumaa, että Vivaldin konsertot soveltuvat erityisen hyvin pedagogiseksi materiaaliksi. (Antonio Vivaldi; Baroque Composers and Musicians; Metsomäki 2010; Talbot 2001)

Alkuperäisestä pedagogisesta ulottuvuudesta huolimatta Suzuki valitsi Vivaldin konsertoista ohjelmistoonsa unkarilaisen Tivadar Nachézin (1859-1930) edition. Nachézin versiossa on monia eroavaisuuksia Doverin editioon. Nachéz on muuttanut monin paikoin äänien oktaavialoja, mikä on toisinaan lisännyt kielenvaihtoja ja näin kappaleen teknistä haastavuutta, toisinaan helpottanut näitä. Selkein ero Doverin editioon ja oletettavasti Vivaldin alkuperäiseen käsikirjoitukseen on 3.osan tahdeissa 75-82, jossa Nachéz on muuttanut Vivaldin yksinkertaisen kolmisointukulun teknisesti huomattavasti haastavammaksi (nuottiesimerkki 3B). Nämä kyseiset tahdit ovatkin siksi olleet suzuki-ohjelmistossa erityinen *teaching point*.

75

79

Nuottiesim. 3A. A.Vivaldi: Konsertto a-molli, 3.osa tahdit 75-82. Dover 1999

75

79

Nuottiesim. 3B. A.Vivaldi: Konsertto a-molli, 3.osa tahdit 75-82. Suzuki Violin School vol. 4, T. Nachézin editio.

Kuten esimerkiksi 3B näkyy, Nachéz on suosinut myös melko monimutkaisia jousituksia. Siinä missä Doverin partituurissa on ollut neljä kuudestoistaosanuottia ilman kaarta, on Nachéz lisännyt kaaren toisen ja kolmannen nuotin väliin.

Barokkiuulisti Minna Kangas tulkitsee tällaisen jousituksen olevan ennen kaikkea pedagoginen jousiharjoitus, ei Vivaldin alkuperäisen tyylin mukainen. Jousituksista puhuttaessa on kuitenkin toki edelleen muistettava, että barokin aikaan jousittaminen oli pitkälti improvisaatiota. Koska Nachézin versiossa tärkeät harmonianvaihdot tulevat vetojousella, ei jousitusta voida yksiselitteisesti leimata ”tyylinvastaiseksi”. On siis tyydyttävä toteamaan, että Vivaldi ei itse kirjoittanut kyseisiä kaaria. Toisaalta edes edellä mainittuja Nachézin tekemiä muutoksia melodiaan ei välttämättä tarvitse pitää rikkomuksena säveltäjää vastaan, sillä barokin improvisaatio ei suinkaan rajoittunut vain jousituksiin, vaan myös melodiaa koristeltiin ja muunneltiin yleisesti.

Nachézin editio on aiheuttanut suzuki-piireissä tyytymättömyyttä jo vuosien ajan, ja monet ovat vaatineet konserton vaihtamista toiseen editioon. Nachézin version rinnalle onkin noussut Francesco Malipieron (1882-1973) editio, joka on käytännössä identtinen Doverin partituurin solo-viuluosuuden kanssa. Uusiin suzuki-vihkoihin Malipieron versio ei kuitenkaan vielä ehtinyt. Lehto ja Olamaa kertovat, että monessa maassa on otettu käyttöön Malipieron versio, mutta tällä hetkellä puhutaan vielä ”kokeilusta”. Suzuki-opettajat ympäri maailman siis ikään kuin koeajavat Malipieron editiota tällä hetkellä, ja lopullinen päätös edition vaihtamisesta tehdään aikanaan ISA:n kokouksessa. Periaatteessa on siis mahdollista, että Malipieron versio ei lopultakaan päädy suzuki-vihkoon, vaikka suzukilaiset ympäri maailman jo soittavat sitä. Monen eri edition käytäntö aiheuttaa luonnollisesti sekaannusta ja erityisiä haasteita yhteisöille. Nykyisin kansainvälisten workshoppien yhteydessä onkin tapana ilmoittaa, mitä Vivaldin versiota käytetään.

Oma kokemukseni kyseisen konserton opettamisesta puhuvat Malipieron edition puolesta. Nachézin lisäämät tekniset haasteet esimerkiksi kolmannen osan tahdeissa 75-82 (nuottiesimerkki edellä) ovat monelle oppilaalle turhan suuria. Malipieron editio on yksinkertaisempi ja siinä on siksi helpompi toteuttaa barokille tyypillinen keveys. Hannele Lehto ja Marja Olamaa ovat myös ottaneet käyttöön Malipieron version Vivaldin a-mollikonsertosta, ja pitävät sitä parempana kuin Nachézia. Lehto kuitenkin

kritisoi "vivaldi-kohun" saamia mittasuhteita:

"...Tämä koko meteli tästä vihkojen uusimisesta ja sormituksista ja jousituksista — on musta epäoleellista. Mä kunnioitan ihmistä joka tutkii barokkimusiikkia ja soittaa tyylinmukaisesti mutta tässä kontekstissa..."

Hänen mielestään jousitukset ja sormitukset eivät ole viulunsoitonopetuksessa asian ydin, vaan tärkeintä on, että lapsi saavuttaa hyvän ja joustavan viulunsoittotaidon:

"Jos mä opetan lapselle viulunsoittoa ja se soittaa joko Nachézin tai Malipieron, niin musta se on ajanhaaskausta panna niin paljon aikaa siihen. Koska sitten kun lapsi oppii soittamaan sujuvasti niin se voi alottaa vetojousella tai työntöjousella tai ottaa kaaret pois tai laittaa niitä lisää itse. Että jos mä pystyn antamaan lapselle sellasen notkean viulunsoittotaidon, että sillä on sellasta notkeutta omaksua asioita."

Lehdon mielestä oppilas voi suuntautua barokkimusiikkiin opintojensa myöhemmässä vaiheessa, mutta perusopetuksessa on tärkeää säilyttää ohjelmiston yhtenäisyys:

"Oppilas voi sitten myöhemmin miettiä että mihin hän sen soittotaitonsa käyttää. Käyttääkö hän sen soittamalla barokkimusiikkia barokkitavalla tai mitä tahansa. Että tää on saanut liian suuret mittasuhteet tässä koska kuitenkin on kyse siitä että meillä on se äänitetty materiaali joka auttaa lasta tässä. Ja nämä nuotit. Ja sitten tämä kansainvälisyys, että voidaan soittaa yhdessä. Mikä rikkaus se on että mennään mihin tahansa paikkaan niin lapset voi soittaa yhdessä."

Vivaldin konsertot ovat Lehdon mielestä vielä siinä määrin alkeismateriaalia, että tyyliseikat eivät vielä ole kovin oleellisia. 4.vihkossa kehitetään hänen mukaansa vielä "perushyvää viulunsoittotekniikkaa, missä on asemanvaihdot ja rytmit ja artikulaatio kunnossa ja viulu soi".

Nachézin editiot ovat toki herättäneet närkästystä jo pitkään. Alfred Garson kertoo kirjassaan *Suzuki Twinkles: An Intimate Portrait* (Garson 2001) väittelystään tohtori Suzukin kanssa koskien juuri kyseistä Vivaldin a-mollikonserttoa. Garson kritisoi Suzukin valintaa ottaa ohjelmistoon juuri Nachézin versio. Hänen mukaansa syy valintaan oli se, että Suzukin oma opettaja Karl Klinger soitatti kyseistä versiota oppilaillaan. Tohtori Suzuki vastasi Garsonin kritiikkiin, että oli liian myöhäistä vaihtaa editiota, sillä se häiritsisi vuosittaista suzuki-konserttia Tokiossa. Hänen mukaansa kaikki Vivaldin konsertot olivat hyviä, editiosta riippumatta, ja tärkeintä oli, että lapset voivat soittaa

yhdessä.

5.2 J.S. Bach: Konsertto a-molli (BWV 1041)

Suzuki-viulukoulun suurimuotoisin barokkikonsertto on J.S. Bachin viulukonsertto a-molli. Teos kuuluu paitsi suzukilaisten myös monien muiden viulistien perusrepertuaariin, aivan kuten edellä käsitelty Vivaldin a-mollikonserttokin. Käytän tässä luvussa vertailueditiona Bärenreiterin pianopartituuria vuodelta 2004. Editioon sisältyy sooloviuluosuus sekä urtext-muodossa että Andrew Manzen jousittamana ja sormittamana. Myös editioon painetut kommentaarit ovat Mantzen käsialaa.

1.osa

Ensimmäisen osan jousitukset ovat melko yhteneväisiä molemmissa editioissa. Suzuki-editioon on lisätty lähinnä sellaisia jousitusteknisiä kaaria, jotka eivät muuta itse artikulaatiota:



Nuottiesim. 4A. J.S. Bach: Konsertto a, 1.osa, Bärenreiter 2004



Nuottiesim. 4B. J.S. Bach: Konsertto a, 1.osa, Suzuki Violin School Vol 7, 1978

Sormitukset ovat enimmäkseen käytännöllisiä ja suhteellisen tyylinmukaisia.

Asemanvaihtoja on ensimmäisen osan suzuki-editiossa käytetty enimmäkseen Leopold Mozartin periaatteiden mukaisesti kohdissa joissa niitä edellyttää "välttämättömyys, mukavuus tai sirous", tosin muutamia perusteettomiakin asemanvaihtoja löytyy.

2.osa

Selkeämpiä eroja sen sijaan on toisen osan (Andante) jousituksissa ja sormituksissa.

Suzuki-editiossa suositaan pitkää legatolinjaa, joten kaaret ovat keskimäärin pidempiä kuin urtext-editiossa. Tahtiin 10 Bach on kirjoittanut kaaret aina kolmen 16.-osanuotin ryhmän kahden ensimmäisen nuotin väliin. Tämä voitaisiin tulkita viittaukseksi kolmanteen osaan, jonka gigue-poljento pohjaa kyseiseen jousitukseen läpi koko osan. Siksi suzuki-edition painetut kuuden 16-osanuotin kaaret muuttavat karaktääriä huomattavasti:



Nuottiesim. 5A: J.S. Bach: Konsertto a, 2.osa, Bärenreiter 2004



Nuottiesim. 5B: J.S. Bach: Konsertto a, 2.osa, Suzuki Violin School Vol. 7, 1978

Sormitukset toisessa osassa noudattavat samaa linjaa kuin Vivaldin konserttojen hitaissa osissa; e-kieleltä soittamista vältetään monissa kohdissa ja 5. asema on käytössä muutamaankin otteeseen. Parissa kohdassa on käytetty sormitusta, jossa 1. aseman 4. sormelta liu´utaan saman sormen huiluäänelle 4. asemaan. Osassa on kuitenkin myös paljon paikkoja, joissa asemien käyttö on välttämätöntä (vrt. Leopold Mozartin asemanvaihtosäännöt luku.4.3.1)

3.osa

Kolmas osa on 9/8-tahtilajissa kulkeva gigue. Kolmen kahdeksasosanuotin kuvioissa Bach on käyttänyt johdonmukaisesti kaarta aina kahden ensimmäisen nuotin välissä. Kaaritetut nuotit tulisi vetojousen periaatetta noudattaen soittaa vetojousella ja kolmas nuotti työntöjousella. Tämä on sängen haastava jousitus, sillä työntöjousi on saatava hyvin kevyeksi ja lennokkaaksi, jotta paino säilyy kuvion ensimmäisellä nuotilla. Kaikki kuviot olisi myös pystyttävä soittamaan samassa kohdassa jouta, eikä ajautua kohti kärkeä.

Suzuki-editiossa Bachin kaaret on korvattu kolmen kahdeksasosan mittaisilla kaarilla, mikä muuttaa osan luonnetta huomattavasti legatomaisemmaksi. Jousiteknisesti tällaiset kaaret on helpommin toteutettavissa kuin Bachin ”kaksi vastaan yksi -jousitus”.

Viime vuosina suzuki-piireissäkin on kuitenkin ryhdytty käyttämään 3.osasta vaihtoehtoista editiota, joka on jousituksiltaan lähempänä Bachin alkuperäistä käsikirjoitusta, ja suzuki-vihkon versiosta on ainakin Euroopassa luovuttu. Tämä suzuki-edition korvannut nuotti leviää suzukilaisten keskuudessa tällä hetkellä Vivaldin Malipiero-edition tavoin valokopioina, mutta editio vaihdettaneen 7. suzuki-vihkoon kunhan siitä otetaan uusi painos. Asiasta täytyy kuitenkin tehdä ensin päätös ISA:ssa.



Nuottiesim 6A. J.S.Bach: Konsertto a, 3.osa. Bärenreiter 2004



Nuottiesim 6B. J.S.Bach: Konsertto a, 3.osa. Suzuki Violin School Vol. 7, 1978



Nuottiesim 6C. J.S.Bach: Konsertto a, 3.osa. Suzuki-edition korvaava uusi, toistaiseksi valokopiona leviävä editio.

Uudessa suzuki-editiossakin on kuitenkin monia eroavaisuuksia urtext-edition verrattuna. Bach käyttää kahden kahdeksasosan kaarta johdonmukaisesti koko osan läpi, mutta suzuki-edition korvaavassa nuotissa on käytetty välillä kolmen kahdeksasosan mittaisia kaaria. Tällaista jousitusta on käytetty esimerkiksi tahdeissa 25-28:



Nuottiesim. 7A. J.S.Bach: Konsertto a, 3.osa, Bärenreiter 2004



Nuottiesim. 7B. J.S.Bach: Konseritto a, 3.osa, Suzuki Violin School vol. 7, 1978



Nuottiesim. 7C. J.S.Bach: Konseritto a, 3.osa, valokopiona leviävä suzuki-edition korvannut versio. ISA päättää painetaanko tämä versio 7. Suzuki-vihkon uudistettuun painokseen.

Itse kaipaen urtext-edition johdonmukaiseen mutta samalla yksitoikkoiseen artikulaatioon vaihtelua, joten solo-osien erilaiset kaaret ovat mielestäni perusteltuja. Kolmen kahdeksasosan kaarien käyttö tosin aiheuttaa 9/8-tahtilajissa helposti ongelmia vetojousen periaatteen toteuttamisessa, sillä tahdin ykköstä ei ole aina mahdollista soittaa vetojousella. Tällaiset ongelmatilanteet jäävät ratkaisematta suzuki-edition korvaavassa versiossa melko usein, mutta kokonaisuutena versio toimii mielestäni silti melko hyvin.

5.3 G.F. Händel: Sonaatti A-duuri (HWV 361)

Suzuki-ohjelmistoon kuuluu kolme kokonaista Händelin sonaattia: 6.vihkossa F-duuri HWV 370 ja D-duuri HWV 371 sekä 7.vihkossa A-duuri HWV 361. Monissa maissa kuten Suomessa on käytetty suzuki-vihkoihin painettujen versioiden sijaan Bärenreiter-kustantamon nuottia, joihin tanskalainen suzuki-opettajakouluttaja Tove Detreköy on käsin lisännyt omia jousituksiaan ja sormituksiaan. Nämä hieman sekavannäköiset valokopionuotit lyijykynällä lisättyine kaarineen ja sormituksineen ovat levinneet moniin maihin. Irlanti ja Ruotsi ovat Lehdon ja Olamaan tietojen mukaan ainoita Euroopan maita, joissa käytetään Händelin sonaateista varsinaista suzuki-editiota.

Bärenreiterin editio eroaa virallisesta Suzukin editiosta etenkin hitaiden osien

jousitusten kohdalla. Jälkimmäisessä suositaan modernille jouselle ja romanttiselle soittotavalle tyypillisiä pitkiä legato-kaaria. Myös Suzukin sormitukset ovat erittäin romanttisia pitkine asemanvaihtoineen. Bärenreiteriin ei ole painettu laisinkaan sormituksia, mutta Detreköy on lisännyt niitä käsin.

Bärenreiterin etuna on myös samaan nuottiin kirjoitettu bassostemma, joka auttaa hahmottamaan harmonioita. Opettajan on myös kätevää säestää oppilasta soittamalla bassolinjaa, mikä avaa täysin uuden kuulokuvan kappaleesta.

Viulu- ja bassostemman väliin on myös paikoitellen lisätty koristeluohjeita (nuottiesimerkki 8). Tämäkin on toimiva ratkaisu ja johdattelee nuorta soittajaa barokkikoristelun maailmaan. On toki jokaisen opettajan harkinnassa käyttääkö ehdotettuja koristeita tai koristeita ylipäättään, mutta on hyvä että ehdotuksia on tarjolla. Opettajan olisi kuitenkin syytä aina kertoa oppilaalle, että ehdotetut koristeet ovat todellakin vain ehdotuksia, ja että koristeita saa ja on tarkoituskin keksiä myös itse.

Nuottiesim. 8: G.F.Händel: Sonaatti F-duuri, 3.osa. Suzukilaiset useimmissa Euroopan maissa käyttävät Bärenreiterin editiota vuodelta 1955. Tähän valokopiona leviävään nuottiin on lisännyt sormituksia ja jousituksia tanskalainen suzuki-pedagogi Tove Detreköy.

Osana opinnäytetyötäni olen työstänyt 7. suzuki-vihkosta löytyvää Händelin sonaattia HWV 361, A-duuri. Ohjaajanani on toiminut barokkiviulisti Minna Kangas, jonka kanssa olen käynyt läpi sonaattia melko yksityiskohtaisesti. Tunneilla olemme verranneet Suomen suzukilaisten käytössä olevaa Tove Detreköyn jousittamaa ja sormittamaa Bärenreiter-nuottia sekä varsinaista Suzuki-editiota G.Henle Verlagin urtext-edition. Olen soittanut sonaattia myös basso continuon kanssa ja tätä kirjoittaessa

valmistelemme teosta esityskuntoon. Tässä luvussa esittelen editioiden eroja, harjoitusprosessia sekä tekemiäni musiikillisia ja teknisiä valintoja.

1. osa (Andante)

Jousitusten osalta Bärenreiter-editio Detreköyn lisäyksineen miellytti sekä minua että Minna Kangasta enimmiltä osin. Ensimmäisessä osassa Bärenreiter-editioon on painettu kaaria lähinnä nopeisiin ja lyhyisiin kahden kuudestoistaosanuotin kuvioihin, mikä jousiteknisesti tuntuu varsin luontevalta ratkaisulta. Pitkiä legato-kaaria ei ole käytetty, toisin kuin Suzuki-editiossa, jossa ensimmäinen osa lähtee liikkeelle puolen tahdin mittaisilla kaarilla:



Nuottiesim 9A. G.F.Händel: Sonaatti A, 1.osan alku.
G.Henle Verlag 1971.



Nuottiesim 9B. G.F.Händel: Sonaatti A, 1.osan alku, Suzuki ViolinSchool vol.7, 1978

Ensimmäisen osan tahdissa 4 (nuottiesimerkit 10A ja 10B) Bärenreiterista ja suzuki-editiosta sen sijaan on poistettu urtext-editiosta löytyvä kaari kolmannen iskun kahdeksasosanuottien e:n ja cis:n välistä, onpa jälkimmäiseen lisätty kaaren sijaan suorastaan hengitystä ilmaiseva pilkku. Musiikillisesti tämä onkin varsin perusteltua, sillä tahdissa on kadenssi, joka päättyy kolmannen iskun E-duurisoinnulle. Kadenssin päättävää säveltä ei ole mielekäästä sitoa kaarella seuraavaan, koska se hämärtää kuulokuvaa kadenssin päätöksestä.



Nuottiesim 10A. G.F.Händel: Sonaatti A, 1.osa, tahti 4. G.Henle Verlag 1971



Nuottiesim 10B. G.F.Händel: Sonaatti A,
1.osa, tahti 4. Bärenreiter 1955

Tuntuu erikoiselta että Händel olisi itse kirjoittanut kaaren tällaiseen kohtaan, mutta silti kyseinen kaari löytyy useammastakin tarkastelemastani urtext-nuotista. Niin tai näin, itse suosin Suzuki-edition ja Bärenreiterin valintaa jättää kaari kyseisestä kohdasta pois. Samaa mieltä kanssani oli myös opettajani Minna Kangas.

Soittaessani sonaattia itse olen käyttänyt Henle Verlagin nuottia, jossa jousituskaaria ei ole juuri lainkaan. En ole itsekään juuri merkinnyt jousituksia ensimmäiseen osaan, sillä toivon voivani säilyttää jonkinlaisen improvisaatiovapauden jousen käytön suhteen. Toistaiseksi taktiikkani on toiminut hyvin, mutta nähtäväksi jää, saako turvallisuushakuisuus vallan ja merkitsenkö lopulta kaiken nuottiin ennen kuin lähden esittämään teosta.

Sormitukset noudattavat sonaatin ensimmäisen osan Suzuki-editiossa tuttua romanttista suzuki-tyyliä; pitkiä asemanvaihtoja on paljon ja ne ovat usein vielä kahden kaarella sidotun nuotin välillä. Toisin sanoen glissandoja on näissä kohdin suorastaan toivottu tehtävän. Detreköyn sormitukset ovat maltillisempia yläasemien ja glissandojen suhteen, mutta hänkin käyttää paljon a-kielen kolmatta asemaa e-kielen ensimmäisen aseman sijaan. Myös 4.sormi on usein korvattu 3.sormella. Asemien käyttö ei kuitenkaan ole missään kohdin välttämätöntä, sillä koko osan korkein nuotti on kaksiviivainen h. Itse en näin ollen ole nähnyt tarpeelliseksi käyttää asemia – poikkeuksena muutama trillikohta, jossa olen halunnut välttää 4.sormen käyttöä saadakseni trilliin kirkkautta.

Koristelu 1.osassa

Trillit ja muut koristeet vaihtelevat kolmen eri edition välillä melko paljon. Henle Verlagin urtextissa on yllättävän paljon merkittyjä trillejä, jotka lienevät Händelin itsensä merkitsemiä. Suzukilaisten käyttämään Bärenreiter-edition on merkitty koristelu ehdotuksia pikkunuoteilla viulustemman ja bassostemman väliin.



Nuottiesim. 11. G.F.Händel: Sonaatti A, 1.osa. Bärenreiter 1955

Nämä ehdotukset ovat varsin käyttökelpoisia, ja joitain olen käyttänyt itsekkin. Olen kuitenkin lisännyt myös omia koristeita, kuten täyttänyt pitkiä interalleja nopeilla asteikkokuluilla tai kolmisointuaiheilla. Koska en ole erityisen tottunut improvisoija korokuvioinnin suhteen, olen merkinnyt ylös tärkeimpiä keksimiäni koristeita. Olen myös merkinnyt nuottiin paikoitellen reaalisoitumerkkejä, sillä se auttaa minua havainnollistamaan minkä soinnun säveliä kussakin kohdassa sopii koristeluun käyttää.

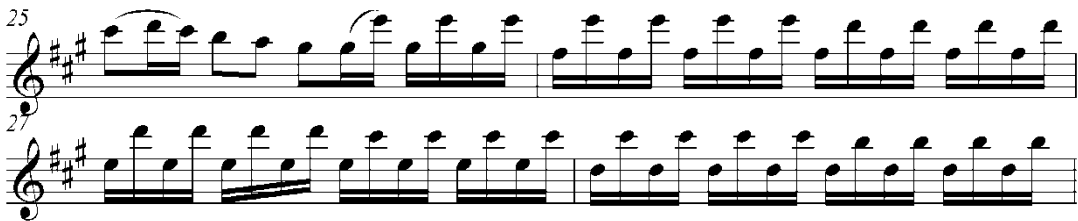
Koristelu on itselleni varmasti suurin barokkimusiikin haaste, ja olen pohtinut asiaa viime aikoina paljon. Koristeiden keksiminen ei sinänsä ole vaikeaa, mutta asiaankuuluvan spontaaniuden ja siihen liittyvän uskalluksen puute vaivaavat minua vielä kovin. Vaikeinta koristelun toteuttamisessa on rytmin säilyttäminen; keskityn koristeisiin niin paljon että unohdan helposti millä iskulla ollaan menossa. Tuntuu vaikealta "antaa mennä" ja luottaa harmoniakorvaan, mikä olisi kaiketi rytmin säilyttämisessäkin olennaista. Päässä soiva kuulokuva ei tahdo myöskään aina siirtyä sormiin, eli en tahdo löytää sopivia ääniä vaikka minulla olisikin jonkinlainen koristeluidea. Toisaalta minut valtaa usein myös suoranainen lamaannus loputtomien koristelumahdollisuuksien äärellä, enkä osaa millään päättää millaisen koristeen tekisin. Kuitenkin haluaisin ainakin tässä vaiheessa suunnitella koristeet melko tarkkaan, sillä kuten sanottu, spontaani koristelu ei ole vahvinta alaani. Onnekseni olen osana YAMK-opintojani osallistunut Pekka Silénin vetämälle barokkimusiikin historia ja esittämiskäytännöt -kurssille, jossa olemme tutustuneet erilaisiin koristelutapoihin. Kurssilla olemme tehneet käytännön harjoituksia, ja yhtenä kurssiin liittyvänä tehtävänä olenkin koristellut juuri kyseisen Händelin sonaatin ensimmäistä osaa.

2. osa (Allegro)

Toisessa osassa Bärenreiterin ja Henlen editiot ovat enimmäkseen yhteneväiset, joskin Bärenreiterissa on jälleen lisätty lyhyitä kaaria esimerkiksi daktyylirytmien kuudestoistaosien väliin. Suzuki-edition jousitukset poikkeavat Bärenreiterista ja Henlestä jälleen melko paljon. Olennaisin eroavaisuus lienee tahtien 18-30 pitkä 16-osissa kulkeva sekvenssi, joka on Henlen ja Bärenreiterin editioissa kaaritettu kahden 16-osan karilla mutta Suzuki-editiossa kaikki kaaret on jätetty pois.



Nuottiesim. 12A. G.F.Händel: Sonaatti A, 2.osa, G. Henle Verlag 1971



Nuottiesim. 12B. G.F.Händel: Sonaatti A, 2.osa, Suzuki Violin School vol 7, 1978

Käsikirjoituksissa säveltäjät ovat usein merkinneet tällaisissa kohdissa kaaria vain alkuun, vaikka kaarituksen onkin tarkoitus jatkua samanlaisena fraasin loppuun saakka. Henlen editiossakin on toisinaan merkitty kaaria sulkeisiin, mikä viitanee juuri kyseiseen ilmiöön. Suzuki-editio (nuottiesim. 12B) saattaa siis näin hyvinkin olla kirjaimellisesti tulkittuna alkuperäisen käsikirjoituksen mukainen. (Julkaisematon tiedonanto Timo Virtanen, toukokuu 2010)

Pedagogisesti Henlen ja Suzukin jousitusero on merkittävä, sillä kaaritettu versio vaatii täysin toisenlaista jousikäden tekniikkaa kuin kaarittamaton. Esimerkissä 12A kaarelle tulee aina kienvaihto a:lta e:lle, joten jousitus vaatii erittäin joustavaa rannetta

jousikädessä sekä hyvää koordinaatiota. Suzuki-ohjelmiston puitteissa paikkaansa puolustaa mielestäni juuri kaaritettu versio, sillä vastaavaa jousitusta ei repertuaarissa ole aiemmin esiintynyt. Kaarittamattomia nopeita kuudestoistaosia kahden eri kielen välillä sen sijaan löytyy jo esimerkiksi 4. suzuki-vihkossa sijaitsevasta Seitzin konsertosta nro. 5 sekä 6.vihkon Händelin sonaatista F-duuri, HWV 370.

3. osa (Adagio)

Sonaatin kolmas osa on vain viiden tahdin mittainen resitatiivinomainen mollimelodia. Jousitukset ovat mielestäni käyttökelpoiset niin Suzuki- kuin Bärenreiter-editiossakin, kyse on pitkälti makuasioista. Omat jousitukseni eroavat hieman molemmista, mutta eivät muuta artikulaatiota tai melodialinjaa oleellisesti. Sormitusten osalta huomiota kiinnittää Suzuki-editiossa osan loppu, joka on merkitty soitettavaksi 5. asemassa d-kielellä. Detreköy ei tällaista sormitusta käytä, vaan on merkinnyt saman kohdan soitettavaksi a-kieleltä 1. asemassa. Sen sijaan 3. asemaa Detreköy käyttää kohdissa, jossa e-kieleltä jouduttaisiin muutoin koukkaamaan yksi tai kaksi yksittäistä ääntä. Itse soitan nämäkin kohdat 1. asemassa, sillä barokkiviulun e-kielen sointi ei eroa a-kielestä yhtä radikaalisti kuin modernissa viulussa.

4. osa (Allegro)

Viimeisen osan selkein eroavaisuus jousituksissa tulee vastaan heti toisessa tahdissa. Henlen urtext-editiossa kolmen kahdeksasosan ryhmissä on kaari aina kahden ensimmäisen kahdeksasosan välillä. Tällainen jousitus sopii hyvin etenkin barokkijouselle ja tuo luontevasti esiin keuvaa kolmijakoista tahtilajia (tässä 12/8). Modernilla jousellakin jousitus on toki hyvin toteutettavissa ja sen avulla saadaan aikaan barokkimusiikille tyypillistä keveyttä. Suzuki-editiossa tämä Händelin alkuperäinen kaaritus on kuitenkin korvattu pitemmällä kaarella, joka ulottuu ensimmäisestä aina neljänteen kahdeksasosaan asti (nuottiesimerkit 13A ja 13B). Tällainen jousitus muuttaa rytminkäsittelyä huomattavasti; keveys on tipotiessään ja tilalla raskas legato. Kaikki vastaavat kohdat on Suzuki-editiossa jousitettu pitkillä kaarilla, joten koko osan luonne muuttuu varsin legatomaiseksi.



Nuottiesim. 13A. G.F.Händel: Sonaatti A, 4.osan alku, G. Henle Verlag 1971



Nuottiesim. 13B. G.F.Händel: Sonaatti A, 4.osan alku, Suzuki Violin School vol 7, 1978

Bärenreiterin editioon on lisätty kaaria, mutta ne eivät muuta osan luonnetta. Detreköy ei myöskään ole kajonnut Bärenreiterin jousituksiin, vaan merkinnyt ainoastaan joitain sormituksia. Edellä mainittua jousitustapaa jossa kolmen kahdeksasosan ryhmistä kaksi ensimmäistä on kaaritettu käytetään editiossa varsin paljon, mikä on tuntuu loogiselta jatkeelta alun jälkeen.

Tehdessämme omia jousituksiamme Minna Kankaan kanssa hyödynsimme varsin paljon Bärenreiterin käyttämiä elementtejä, sillä edition jousitukset tuntuvat jousiteknisesti enimmäkseen varsin luontevilta. Muutamia yksityiskohtia on toki muutettu, mutta nämä laskettakoon makuasioiksi.

6 SUZUKI JA BAROKKI – RISTIRIITOJA JA YHTÄLÄISYYKSIÄ

Yksi suzuki-kriitikoiden keskeisiä argumentteja on väite, jonka mukaan menetelmällä ei pyritä kasvattamaan persoonallisia soittajia vaan kaikki laitetaan samaan ”suzuki-muottiin”. Toinen ärtymystä yleisesti herättävä seikka metodissa ovat olleet barokkiteosten suzuki-editiot, jotka sisältävät kosolti romanttisia sormituksia ja muita tyylinvastaisuuksia.

Vähemmälle huomiolle sen sijaan on jäänyt, että barokkimusiikilla ja suzukilla on myös selkeitä yhtymäkohtia. Tässä luvussa käsittelen ensin yleisimpiä kiistakysymyksiä ja sen jälkeen esittelen niitä yhteisiä piirteitä, joita olen havainnut suzuki- ja barokkiviulunsoitonopetuksessa.

6.1 Yhteissoitto vs. oma ääni

Sekä vanhassa musiikissa että suzuki-soitonopiskelussa yhteismusisoinnilla on keskeinen rooli. Suzukilaisille ryhmätunnit ovat osa opintoja heti alusta alkaen ja suurin osa barokin ajan soitinmusiikista on sävelletty erilaisille kahden tai useamman instrumentin yhtyeille. Erona on tietysti se, että suzuki-ryhmät koostuvat yleensä yhden soittimen soittajista.

Haastattelin tätä työtä varten suzuki-kouluttajia Hannele Lehtoa ja Marja Olamaata, sekä Länsi-Helsingin musiikkiopiston rehtoria Riitta Poutasta. Länsi-Helsingin musiikkiopisto on laatinut tasosuoritusvaatimukset barokkiviuluun, barokkiselloon sekä cembaloon, ja Poutanen toimii opistossa itse viulunsoitonopettajana.

Kaikki haastateltavat ovat yhtä mieltä yhteismusisoinnin tärkeydestä. Yhdessä soittaminen tuo musiikkiharrastukseen iloa ja motivaatiota. Riitta Poutanen kiittelee

suzuki-menetelmässä juuri ryhmäytymistä ja koko perheen sitoutumista soittoharrastukseen. Itsekin koen, että ryhmäsoitolla on suuri sosiaalinen merkitys, ja mielestäni on ensiarvoisen tärkeää että yhdessä voidaan soittaa jo pienestä pitäen.

Suzuki-menetelmässä ryhmäsoitolla on keskeinen rooli myös maailmanlaajuisesti. Yhteisen ohjelmiston ansiosta kaikki suzukilaiset ympäri maailman voivat soittaa yhdessä. Vuosittain järjestetään kansainvälisiä suzuki-workshoppeja, joihin eri maista tulevat soittajat kerääntyvät soittamaan yhdessä. Tällaisen kansainvälisen yhteistyön merkitys on suzuki-kouluttajien Hannele Lehdon ja Marja Olamaan mielestä valtavan suuri. Itsekin muistan lapsuudestani, kuinka hienolta tuntui soittaa yhdessä satojen muiden viulustien kanssa Berliinissä tai Pariisissa. Vastaavasti kesän valtakunnalliset suzuki-leirit Ellivuoressa kuuluivat lomaohjelmaan yhtä erottamattomasti kuin uiminen ja mökkireissut. Musiikkiopiston ryhmätunnit ja leirit loivat kaverisuhteita, jotka auttoivat selviytymään pahimmistakin motivaatio-ongelmista ja saivat minut jatkamaan viulunsoittoa aina ammattilaiseksi saakka.

Lehdon ja Olamaan mielestä mahdollisuus soittaa yhdessä on koko menetelmän kantava voima ja sen vuoksi ohjelmiston on oltava yhtenäinen, jousituksineen päivineen. Molemmat myöntävät, että yhtenäisyyden vuoksi saatetaan joutua tekemään tyylillisiä kompromisseja, mutta yhteissoiton mahdollistaminen ajaa sittenkin tyyliseikkojen edelle.

Riitta Poutanenkin puhuu lämpimästi yhteismusisoinnin puolesta, ja pitää yhteissoittoa yhtenä vanhan musiikin opetuksen keskeisimpänä elementtinä. Länsi-Helsingin musiikkiopistolla on tapana järjestää ns. vanhan musiikin viikonloppuja, joissa on mukana soittajia vasta-alkajista pitkälle edistyneisiin – aivan kuten suzuki-ryhmässä parhaimmillaan. Vanhalla musiikilla on Poutasen mukaan etulyöntiasema yhteismusisoinnissa mm. siksi, että kappaleet ovat yleensä varsin lyhyitä, jolloin pienikin soittaja hahmottaa kokonaisuuden. Edistyneempien oppilaiden taas on helpompi keskittyä musiikilliseen puoleen ja yhteissoittoon, koska barokkimusiikki ei yleensä ole teknisesti yhtä haastavaa kuin esimerkiksi romanttinen.

Yhteissoitossa piilee Poutasen mielestä kuitenkin myös vaaransa. Jos yhteismusisointia lisätään liiaksi solistisen soiton kustannuksella, on tuloksena väistämättä solistisen

tason lasku. Näin on jo tapahtunut, mikä näkyy Poutasen mukaan mm. Sibelius-Akatemiaan pyrkijöiden määrässä. Poutanen myöntää että kysymys painotuksista ei ole yksinkertainen, sillä vain ani harva musiikkiopisto-opiskelija tähtää ammattilaiseksi. Haasteena on siis tarjota hyvää ja motivoivaa opetusta harrastajille, mutta samalla huolehtia siitä, että ammattiopinnoista kiinnostuneella opiskelijalla olisi musiikkiopiston käytyään riittävät taidot.

Poutanen puhuu paljon ns. oman äänen löytämisestä; jokaisen olisi löydettävä oma persoonallinen äänensä. Kun oppilas soittaa ja varsinkin esiintyy paljon ryhmässä, oma ääni saattaa hämärtyä ja tilalle tulee ryhmän yhteinen ääni. Poutanen kritisoi "puritaanisimpia suzukilaisia" siitä, että he esiintyvät vain ryhmässä. Marja Olamaan mukaan tällainen ei ole kuitenkaan tapana missään päin maailmaa:

"Suzuki-oppilaat esiintyvät kaikkialla maailmassa alusta lähtien yksin, se kuuluu metodiin, että mennään vaikka kumartamaan, mutta yleisön eteen vaan heti.--- Suhde soolosoiton ja yhteissoiton välillä on aivan sama kuin perinteisillä oppilailla, jotka soittavat orkestereissa."

Väärinkäsityksen taustalla lienee se, että ryhmäsoitto saa eniten näkyvyyttä esimerkiksi mediassa ja suurissa musiikkitapahtumissa, ja pienimuotoisemmat solistikonsertit jäävät ulkopuolisilta huomaamatta.

Poutanen huomauttaa kuitenkin, että ryhmäsoitto on nykyään osa kaikkien musiikkiopistojen opetussuunnitelmia. Ryhmätunnit eivät siis enää suinkaan ole suzukilaisten erikoisuus, vaan käytössä muuallakin. Poutanen kertoo huomanneensa Kuopiossa vuosittain järjestettävässä valtakunnallisessa Nuori soittaa! - musiikkitapahtumassa, että pääosaan ovat nousseet erilaiset yhden instrumentin ryhmät; perinteisien orkesterien ohella tapahtumassa kuullaan nykyisin yhä enemmän esimerkiksi huilu-, viulu- ja selloryhmiä, usein pianosäestyksellä.

Suzuki-ryhmissä soittaminen on Hannele Lehdon mielestä hyvää koulutusta orkesterin 1.viulussa soittamiseen. Konserttojen soittaminen unisonona ryhmässä ei välttämättä ole mielekästä konserttiohjelmistoa, mutta ei silti välttämättä ole huono idea harjoitella ryhmässä. Suomessa ei tosin ole juurikaan tapana soittaa ryhmissä 6.viikosta eteenpäin, mutta esimerkiksi Belgiassa ryhmäsoitto jatkuu koko soitonopiskelun ajan.

Marja Olamaa kertoo ohjanneensa Bachin a-mollikonsertertoa soittavaa ryhmää Belgiassa ja piti kokemusta hyvänä.

6.2 Nuottikuva

Suzuki-materiaalin nuottikuvaa on kritisoitu sekä suzuki-piireissä että niiden ulkopuolella. Uusissa editioissa parannusta on tapahtunut etenkin sormitusten kohdalla, sillä sorminumeromerkintöjä on vähennetty huomattavasti jo 1. vihkosta alkaen. Nuottikuvaa on myös väljennetty, mikä helpottaa lukemista. Vanhoissa painoksissa sorminumerot on sen sijaan merkitty lähes jokaisen nuotin päälle aina 4.vihkoon asti. Uusissakin suzuki-editioissa on kuitenkin varsin paljon staccato-, nyanssi ja esitysmerkintöjä.

Koska lasten on ajateltu opiskelevan kappaleet korvakuulolta, merkkien on varmasti ajateltu palvelevan lähinnä vanhempia. Käytännössä oppilaiden olisi kuitenkin syytä oppia lukemaan nuotteja huomattavasti ennen 4.vihkoa, ja painetut sorminumerot kiistatta vaikeuttavat tätä oppimista. Nuotinluvun alkuvaiheessa numeroita onkin toki syytä merkitä, mutta vaarana on, että lapsi jää liiaksi kiinni numeromerkintöihin eikä opi hahmottamaan nuotteja niiden alla. Tästä on itselläni kokemusta sekä suzuki-oppilaana että suzuki-opettajana.

Riitta Poutanen on työskennellyt suzuki-oppilaiden kanssa satunnaisesti erilaisilla kursseilla ja huomannut saman ilmiön. Hänen kokemuksensa mukaan suzukilaiset eivät osaa esimerkiksi nuottien nimiä eivätkä muutenkaan ymmärrä nuoteista mitään, vaan lukevat sorminumeroita nuotti kerrallaan hahmottamatta laajempia kokonaisuuksia. Toisaalta he eivät myöskään ole osanneet kappaleita ulkoa.

Sorminumerot eivät kuitenkaan ole ainoa asia, joka häiritsee Poutasta suzuki-ohjelmiston nuottikuvassa, vaan merkintöjä on hänen mielestään ylipäättään liikaa. Kuten jo luvussa 4.4.1 kerroin, barokkiaikakauden nuotteihin ei alun perin merkitty juuri mitään muuta kuin itse nuotit. Tämä on Riitta Poutasen mielestä vanhan musiikin

hienoimpia pedagogisia asioita: kun nuottiin on merkitty vain olennaisin informaatio, kaiken muun joutuu lisäämään ja perustelemaan itse. Tällaisen ajatusprosessin lopputulos on yleensä se, että nyanssit ja muut esitysmerkinnät toteutuvat paremmin.

Kun nuottikuva sisältää liikaa informaatiota, lapsi lukee vain sen minkä pystyy ja eliminoi muun. Tämä on toki hyödyllinen taito, mutta siinä piilee Poutasen mukaan myös vaaransa: "eliminointitaktiikka" saattaa jäädä päälle, eikä lapsi lue myöhemminkään nuoteista nyansseja tai vaikkapa sävellysten ja säveltäjien nimiä. Poutanen vierastaakin suzuki-ohjelmistossa ennen kaikkea sitä, että kaikki kappaleet säveltäjästä riippumatta ovat "suzuki-kappaleita". Toisaalta hän myöntää kokeneensa ei-suzukilaisten parissa saman ilmiön; oppilaat eivät lue esitys- ja tempomerkintöjä eivätkä tiedä minkä säveltäjän kappaleita soittavat. Tämä on Poutasen mielestä vastoin musiikkia.

6.3 Suzukin ja barokkiviulunsoiton yhtymäkohtia

Shinichi Suzuki kehitti menetelmänsä alun perin viulunsoitonopetukseen, joten hän mietti teknisten asioiden, kuten asentojen ja äänenmuodostuksen opettamista nimenomaan viulun näkökulmasta. Metodi on siis autenttisimmillaan juuri viulunsoiton opetuksessa. Menetelmä on toki levinnyt sovellettuna muihinkin soittimiin, ja nykyään suzuki-opetuksen piiriin kuuluvat ainakin alttoviulu, sello, kontrabasso, piano, huilu, nokkahuilu, kitara, harppu, mandoliini ja laulu.

Seuraavassa kerron suzuki-viulopedagogiikassa ja barokkiviulunsoitossa havaitsemistani yhtäläisyyksistä.

6.3.1 Tonalisaatio ja soittoasento

Suzuki kiinnitti opetuksessaan alusta alkaen erityishuomiota äänenmuodostukseen ja -laatuun, josta hän käytti termiä tonalisaatio (engl. tonalization). Sana on johdettu

laulajien käyttämästä termistä ´vocalization´ (Lavie 2005). Siinä missä laulajat tekevät ääniharjoituksia päivittäin, olisi viulistinkin harjoitettava kaunista ääntä säännöllisesti joka päivä (Suzuki 2003).

Viulunsoitossa tonalisaatioon liittyy oleellisesti oikeat asennot ja rentous. Johtoajatuksena on, että ääntä tuotettaessa käytetään hyväksi kehon jäsenten luonnollista painoa (Winberg 1980). Viulistien kohdalla tärkein ääntä muodostava jäsen on oikea käsi eli jousikäsi, olkapäästä sormenpäihin. Esimerkiksi venäläisen koulukunnan viulistien äänenmuodostus tapahtuu nojaamalla etusormeen, mikä puolestaan aiheuttaa kyynärpään nousemisen varsin korkealle. Lisäksi huomiota kiinnitetään alusta asti kyynärnivelen avaamis- ja sulkemisliikkeeseen olkavarren ollessa verrattain staattinen.

Suzuki sen sijaan ajatteli peukalon olevan etusormea tärkeämpi sormi äänen muokkaamisessa. Kiinteä ääni tehdään vahvalla, koukistetulla peukalolla eikä niinkään nojaamalla etusormeen. Myös aksentit ja samalla jousella soitettavat staccatot ajatellaan tehtävän ennen kaikkea peukalolla eikä niinkään etusormella. Lisäksi olkavarren ajatellaan olevan soittamisen ´moottori´, ja se on siksi koko ajan liikkeessä. Nämä kaksi asiaa yhdessä aiheuttavat muutoksia koko käsivarren asentoon; kyynärpää on venäläiseen koulukuntaan verrattuna huomattavasti matalammalla. Näin painovoimaa voidaan hyödyntää parhaiten, ts. syvä kantava ääni tuotetaan käden luonnollisen painon avulla. Suzukin ajatus äänentuottamisesta on siis ennemminkin vertikaalinen kuin horisontaalinen.

Olkavarren toimiessa moottorina suzukilaiset aloittavat viulunsoiton varsin eri tavalla kuin monet muut aloittelevat viulistit. Siinä missä yleensä aloitetaan pitkällä jousenvedoilla eli opetellaan avaamaan ja sulkemaan kyynärniveltä sekä kuljettamaan jousta suoraan, suzukilaiset aloittavat nopealla ´pikkupupu loikki´ -rytmillä (nuottiesimerkki 14) ja käyttävät aluksi vain muutaman sentin jousta. Ajatuksena on, että pieni lapsi hallitsee paremmin pientä ja nopeaa jousta kuin pitkää ja hidasta. Jousen vetoja pidennetään pikkuhiljaa, ja koko jousi on käytössä tultaessa 2.vihkon ensimmäiseen kappaleeseen, joka on Chorus Händelin oratoriosta Judas Macchabeus.



Nuottiesim. 14. Suzukiviulistien ensimmäinen kappale on Tuiki tuiki tähtösen variaatio ”Pikkupupu loikki”

Opiskellessani barokkiviulunsoittoa Minna Kankaan johdolla osana YAMK-opintojani sekä aikaisemmin Stadian perusopinnoissani olen huomannut silmiinpistäviä yhtäläisyyksiä barokkiviulun äänenmuodostuksen ja suzuki-koulukunnan välillä; kummassakin lähtökohtana pidetään käsivarren luonnollista painoa ja olkavarsi on aktiivinen. Myös seurattessani kansanmusiikkiharrastukseni kautta erinäisten mestaripelimannien soittoa olen pannut merkille vastaavan ilmiön. Lähes kaikki tapaamani kansanmuusikot soittavat varsin matalalla kyynärpäällä ja käyttävät koko käsivartta. Koska monet pelimannit ovat viulunsoittotekniikan suhteen varsin itseoppineita, voitaneeko matalan kyynärpään tekniikan olettaa olevan useimmille ihmisille luonnollinen soittotapa.

Myös Suzukin tonalisaatio-ajatus on yhteneväinen barokkiviulun äänenmuodostuksen kanssa. Molemmissa haetaan syvää resonoivaa ääntä ja jousenvetojen ajatellaan olevan ikään kuin puolikaaren muotoisia. Suzuki-viuluopettajat puhuvat usein ”hymyäänistä”. Tällä tarkoitetaan äänen ottamista syvältä viulusta, ikään kuin piirtämällä hymyilevää suuta (puolikaarta) jousella ja samalla kyynärpäällä. Tehdessäni Minna Kankaan kanssa ääniharjoituksia olen usein miettinyt, että harjoitukset ovat kuin itse Suzukin käsialaa. Toisaalta opettajani on alusta alkaen ollut sitä mieltä, että äänenmuodostus käy minulta barokkiviululla varsin luontevasti. Lienee selvää, että selitys löytyy omasta suzuki-taustastani loputtomine hymyääni- ja tonalisaatioharjoituksineen.

6.3.2 Artikulaatio

Jonkinlaisia yhtäläisyyksiä on mielestäni havaittavissa myös Suzukin ja barokkiviulunsoiton artikulaatioissa. Suzuki suosi alkeisopetuksessa lyhyitä staccatoääniä, sillä se selkeyttää ääntä ja kielenvaihtoja. Jousi pidetään alussa kielellä koko ajan mutta pysäytetään ennen seuraavaa ääntä. Koko 1.vihko soitetaan melkolailla martele-tyyppisesti ja varsinainen legato-soitto alkaa vasta edellä mainitusta Händelin Choruksesta eli 2.vihkon ensimmäisestä kappaleesta. Myös myöhemmin,

esimerkiksi Vivaldin a-mollikonseriton alussa, soitetaan paljon martele-artikulaatiolla painottaen edelleen "hymyn" muotoisia ääniä.



Nuottiesim. 15. A.Vivaldi: Konsertto a, 1.osan alku. Dover 1999

Martele ei itsessään ole kovin barokkityylinen jousilaji, mutta kun oppilas oppii hallitsemaan jouta paremmin ja lopulta irrottamaan sen kielestä, on martelesta helppo keventää barokille tyypilliseen ilmavaan spiccatomaiseen jousenkäyttöön. Varsinainen kuulokuva kappaleesta ei tällöin muutu yhtä dramaattisesti, kuin jos konserttoa olisi alun perin soitettu leveällä legatotyylillä.

Keventäminen ei toki ole aivan yksinkertaista, ja on muistettava, että barokkijousi soveltuu modernia jouta paremmin tällaiseen ilmavaan, kielestä irtoavaan soittotyyliin. Kielenvaihtoja on helpompi tehdä ja jousi irtoaa keveän kärkensä ansiosta kielestä kuin itsestään. Sekä Minna Kangas että Riitta Poutanen toteavat, että varsinaisen barokkityylin hallitseminen vaatii varsin kehittyntä jousen hallintaa, eikä barokkiviulu tai pitkälle viety barokkityyliin soittaminen modernilla instrumentilla näin ollen sovellu kovin pienille soittajille. Alkeisopetuksessa on siis kiistatta syytä suosia raskaampaa soittotapaa.

7 OMAA POHDINTAA JA JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Tämän työn kokoaminen on herättänyt minussa luonnollisesti paljon uusia ajatuksia, sekä jäsentänyt vanhoja uudella tavalla. En voi sanoa ratkaisseeni opetustyöhöni liittyviä ristiriitatilanteita täysin, mutta olen saanut niihin erilaista perspektiiviä. Tässä luvussa esittelen muutamia teemoja, joita työni on nostanut esiin.

7.1 Suzuki-ohjelmisto muutoksessa

Tutustuessani suzuki-viulukoulun uusiin painoksiin olen ilokseni huomannut, että monet ongelmallisiksi kokemani asiat on uusissa editioissa ratkaistu edellisiä paremmin. Nuottikuva on huomattavasti selkeämpi, sorminumeromerkkejä on vähennetty radikaalisti ja jousituksissa on ainakin paikoitellen huomioitu entistä paremmin barokkitanssien poljento. Olen esittänyt tästä esimerkkejä luvussa 4.4.2. Toivon että sama suuntaus näkyy myös seuraavien vihkojen uusissa painoksissa (tätä kirjoittaessa uudistetut painokset ovat ilmestyneet vasta vihkoista 1-4).

Vivaldin a-mollikonsertron Malipieron editio miellyttää minua kovasti ja toivon, että kyseinen versio otetaan lopulta osaksi suzuki-ohjelmistoa. Jos näin ei käy, aion todennäköisesti itse kuitenkin soitattaa editiota oppilaillani edelleen, sillä jatkuva editioiden vaihtaminen ei palvele ketään. Myös Händelin sonaattien Bärenreiter-editioiden tyylinmukaisuus suorastaan yllätti minut; poistamalla muutamia räikeimpiä pitkiä asemanvaihtoja kyseinen editio toimii mielestäni hyvinkin tyyliin sopivasti. Jousituksissa ei joitakin yksityiskohtia lukuun ottamatta juuri ole valittamista, joskin makuasioista voi tunnetusti kiistellä loputtomiin.

Se tosiseikka ei kuitenkaan ole muuttunut, että suzuki-repertuaari on edelleen hyvin barokkipainotteista. Seuraava projektini tämän opinnäytetyön loppuunsaattamisen jälkeen onkin varmasti romanttisen oheisohjelmiston kerääminen. Apuna voin käyttää

vuosikymmeniä käytössä olleita ohjelmistoluetteloita, kollegoja ja kirjastoja. Kurssitutkintojärjestelmän puitteissa oheisohjelmiston kartuttaminen on suorastaan välttämätöntä, sillä Suzuki-repertuaari on vaativampia kurssisuorituksia tehtäessä liian yksipuolinen. Kuten Marja Olamaa ja Hannele Lehtokin toteavat, Suzuki-ohjelmistoa voi käyttää opetuksessa punaisena lankana, johon jokainen opettaja lisää tarpeelliseksi katsomiaan elementtejä. Kolmen ensimmäisen vihkun aikana ohjelmisto riittää mielestäni melko hyvin sellaisenaan, mutta 4. ja 5. vihkun kohdalla vaarana on jo suoranaisten "Vivaldi-myrrytys", niin paljon Vivaldia ja muuta barokkia niissä on.

Jos Suzuki-ohjelmiston rinnalla soitattaa romanttista musiikkia, helpottuu myös sormituksiin liittyvä dilemma: barokkikappaleista voi huoletta poistaa tyyliin kuulumattomia asemanvaihtoja, sillä asemaharjoitusta saadaan muissa, ohjelmiston ulkopuolisissa kappaleissa.

7.2 Yhdenmukaisuuden mielekkyys

Ohjelmistoa ja sen sormituksia ja jousituksia enemmän minua askarruttaa tällä hetkellä se, missä määrin on ylipäätään mielekästä pyrkiä säilyttämään yhdenmukainen ohjelmisto. Omassa työssäni Musikinstitutet Kungsvägenissä pidän ryhmätunteja ainoastaan pienimmille, 1. Suzuki-vihkoa soittaville oppilaille. Opistossamme toimii useita orkestereita, ja pienimpien orkesterissa pärjäävät jo useimmat 2. vihkun soittajat. Koska oppilaiden ja heidän perheidensä aika on rajallinen, olen katsonut että ryhmätunneilla käynti on orkesterilaisille turhan raskasta. Toisaalta en näe ryhmäsoittoon myöskään erityistä tarvetta, sillä orkesterissa soittaminenhan on itsessään yhteissoittoa parhaimmillaan. Oppilaat myös näkevät toisiaan orkesteriharjoituksissa, joten ryhmätunteja ei tarvita tässä vaiheessa enää myöskään yhteishengen luomiseen. Mielestäni ei siis ole oleellista, mitä kappaleita yhteismusisointituokioissa soitetaan tai mitä menetelmää niiden johtaja noudattaa, vaan että oppilaat ylipäätään soittavat yhdessä ja saavat tutustua monenlaiseen musiikkiin. Orkesterissa täyttyvät nämä molemmat kriteerit paremmin kuin Suzuki-ryhmätunneilla.

Koska oppilaistani vain pienimmät käyvät säännöllisillä suzuki-ryhmätunneilla, tuntuu Händelin sonaattien ja Vivaldin sekä Bachin konserttojen kohdalla melko epäolennaiselta, että kaikilla tulisi olla samat jousitukset. Toisaalta haluan ehdottomasti kannustaa oppilaitani käymään valtakunnallisilla ja kansainvälisillä suzuki-leireillä, sillä ne innostavat ja motivoivat oppilaita uskomattoman paljon. Muistan tämän omasta lapsuudestani ja olen huomannut saman ilmiön omien oppilaideni kohdalla. Leireillä käymistä taas puolestaan vaikeuttaa se, jos esimerkiksi jousituksia muutetaan kovasti. Kuitenkin vain pieni osa oppilaistani käy tällä hetkellä leireillä säännöllisesti.

Pidemmälle ehtineiden osalta voidaan myös kysyä, mitä ja ketä palvelee sonaattien ja konserttojen soittaminen unisonona ryhmässä. Hannele Lehdon mukaan tämä on hyvää koulutusta esimerkiksi orkesterin 1.viulussa soittamiseen, mutta miksei sitten yhtäläillä soitettaisi oikeassa orkesterissa viuluryhmän sijaan? En toki väitä, että vaikkapa Bachin a-mollikonserton soittamisesta suzuki-ryhmässä olisi haittaa, mutta en ole myöskään vakuuttunut siitä, että se on erityisen mielekästä saati tarpeellista toimintaa.

Käytännössä näin isot oppilaat soittavat ryhmässä kuitenkin varsin harvoin. Ellivuoren valtakunnallisella suzuki-leirilläkin valtaosa viulisteista soittavat vihkoja 1-4. Tätä pidemmälle ehtineitä on vähemmän, ja kaikkein isoimpien ryhmä soittaa jokaisella leirillä myös muuta kuin suzuki-ohjelmistoa.

Toinen ja laajempi kysymys on sitten se, onko ylipäätään toivottavaa, että kaikki oppilaat soittavat samoja kappaleita samassa järjestyksessä, monien mielestä vieläpä samalla tavalla. Suzuki-kriitikoiden mukaan tällainen menettely luo turhaa kilpailua ja menetelmällä koulutetuista soittajista tulee toistensa klooneja. Länsi-Helsingin musiikkiopiston rehtori Riitta Poutanen kritisoi suzuki-menetelmää siitä, että "kaikki kappaleet ovat suzuki-kappaleita". Myös ohjelmiston kuunteleminen levyiltä on hänen mukaansa ongelmallista, koska oppilas saa tällöin vain yhden soivan mallin, jota hän kopioi.

Itse ymmärrän kritiikin sinänsä hyvin, musiikinopetuksessa ei toki ole kyse soittajien kloonamisesta. Alkeisopetuksessa en kuitenkaan näkisi kopioimista kovin dramaattisena asiana. Mielestäni olennaista on, että lapsi oppii perusasiat, soittoasennon, sävelpuhtauden ja perushyvän, soivan äänen. Jos ja kun äänitteiden kuuntelu auttaa tässä, se on mielestäni vain hyvä asia. Onhan muillakin aloittelevilla viulisteilla yleensä yksi opettaja, jota he matkivat. Matkiminen ei siis alkeisopetuksessa ole mielestäni lainkaan paha asia vaan koko oppimisen ydin; lapsi oppii matkimalla, soitonopettelu ei ole tästä poikkeus.

Mitä pidemmälle oppilas edistyy, sitä enemmän oman äänen löytämisen merkitystä tulee toki korostaa. Itsekin olen sitä mieltä, että suzuki-levyjen antama soiva esimerkki ei aina ole laadukkain mahdollinen. Uskon kuitenkin, että useimmat suzuki-opettajat kehottavat oppilaitaan etsimään soittamistaan kappaleista erilaisia versioita. Tässä digitaalisen musiikkijakelun tulvassa, jossa tällä hetkellä elämme, tämä ei ole temppu eikä mikään. Hannele Lehto kertookin monien oppilaidensa etsivän kaikki soittamansa kappaleet You Tubesta. Aika, jolloin suzuki-ohjelmistoa kuunneltiin ainoastaan suzuki-levyltä alkaa siis auttamattomasti olla ohi, sillä lähes kaikesta musiikista on saatavilla useita erilaisia esityksiä napin painalluksella. Toisaalta en myöskään näe erityistä ongelmaa siinä, jos joku oppii soittamaan kuten Itzak Perlmann kuuntelemalla ja matkimalla tämän soittoa.

Kuultuani ei-suzukilaisten pienten ja isompienkin viulistien esityksiä työssäni kurssitutkintolautakunnissa, oppilaskonserteissa ja kesäleireillä, en ole huomannut heidän soittonsa olevan sen persoonallisempaa tai sisäistyneempää kuin suzuki-oppilaidenkaan. Ihmisiä ei saa täysin samaan muottiin, vaikka heitä kuinka opettaisi johdonmukaisesti samalla metodilla. Jokaisella pikkuviulistilla on persoonallisuus, jonka kehitystä voidaan tukea. Vastaavasti persoonallisuuden tukahduttamiseen kykenee aivan varmasti kuka tahansa opettaja, ei vain suzuki-metodin käyttäjä.

Mitä yhteisen ohjelmiston luomaan kilpailuasetelmaan tulee, asian voi nähdä sekä myönteisenä sekä kielteisenä. Kilpailua varmasti syntyy, mutta asian positiivinen puoli on, että se kannustaa harjoittelemaan. Muistan elävästi, kuinka malttamattomasti odotin pääseväni soittamaan vaikkapa Vivaldin a-mollikonserttoa tai Corellin La Foliaa.

Koska minulla oli konkreettinen käsitys siitä, millaista hienoa musiikkia pääsisin joskus soittamaan, jaksoin harjoitella ja edistyin opinnoissani. Oli erittäin palkitsevaa päästä vihdoin ja viimein soittamaan kappaletta, jota oli vuosikauden ihailen kuunnellut. Jos oppilas soittaa läksyjään kappale kerrallaan, moniste toisensa jälkeen, ainoksi tavoitteiksi muodostuu helposti tutkinnot ja esiintymiset eikä itse musiikki. Oppilaalle ei välttämättä hahmotu, mihin prosessilla ollaan pyrkimässä.

En kuitenkaan tarkoita, etteivätkö ns. perinteisten metodien opettajat kykenisi luomaan vastaavaa kannustavaa ja tavoitteellista järjestelmää; kuulevathan pienet oppilaat isompia soittajia esimerkiksi konserteissa. Ja kuten sanottu ryhmätunnit eivät enää ole vain suzukilaisten vaan myös muiden musiikkiopisto-opiskelijoiden arkipäivää. Tahdon vain painottaa, että yhteisen ohjelmiston luoman kilpailuasetelman voi myös valjastaa palvelemaan oppilaiden edistymistä suhtautumalla siihen ennemminkin motivoivana tekijänä.

On toki mahdollista, että kilpailu menee liian pitkälle, mutta tällainen ei missään nimessä ole suzuki-filosofian pyrkimyksenä. Vääränlaisen kilpailun välttämiseksi opettajalla sekä vanhemmilla on keskeinen rooli; on painotettava jokaisen lapsen yksilöllistä edistymisvauhtia ja sitä, ettei ole olemassa normia siitä, kuinka nopeasti ohjelmistossa edetään. Harjoittelun tärkeyttä tulisi korostaa, kuten myös vanhojen kappaleiden kertaamisen merkitystä. Uskon vahvasti, että yhteisellä ohjelmistolla on enemmän motivointiin liittyviä etuja kuin kilpailuilmapiiriä luovaa haittaa. Ainakin omat kokemukseni suzuki-oppilaana puhuvat tämän puolesta.

7.3 Suzukilaisesta barokkiviulistiksi - omia kokemuksia

Suzuki-menetelmä ei toistaiseksi ole tuottanut kovinkaan paljon barokkiviulisteja, ainakaan Suomessa. Uskon että yleinen kasvava kiinnostus vanhaan musiikkiin muuttaa tilannetta pikkuhiljaa, ja barokkiviulisteja alkaa tulla muualtakin kuin Länsi-Helsingin musiikkiopistosta. Tätä edesauttaa luonnollisesti suzuki- ja muiden viulunsoitonopettajien tietämys vanhasta musiikista. Nykyisessä musiikin

ammattiopetuksessa barokkimusiikkia lähestytään varmasti jo huomattavasti eri tavalla kuin omien opettajieni opiskellessa. Barokin sointi- ja artikulaatioihanne on levinnyt varsinaisista vanhan musiikin piireistä modernien soittajienkin pariin, joten uusi soitonopettajasukupolvi opettanee barokkimusiikkia eri tyyliin kuin vanhemmat, esimerkiksi 1970-luvulla oppinsa saaneet.

Kokemukseni suzuki ja barokin ristiriidoista on toki oleellinen ja sitä on syytä pohtia – enhän muuten olisi vaivautunut kirjoittamaan aiheesta kokonaista opinnäytetyötä. Tässä yhteydessä on kuitenkin tarpeen käydä läpi myös sitä, miltä barokkityylin omaksuminen tuntuu 20 vuoden suzuki-taustaa vasten, sillä suzukiä kohtaan esitetty kritiikki tuntuu jumittuneen opettajien ja musiikin ammattilaisten väliseen väittelyyn. Jostain syystä moniakaan ei tunnu kiinnostavan, mitä entiset ja nykyiset suzuki-oppilaat itse ajattelevat. Tätä epäkohtaa pyrin nyt paikkaamaan.

Olen itse käynyt ”suzuki-putken” läpi varsin perinteisesti. Äitini kävi mukana tunneilla, harjoitteli kanssani ja piti huolen siitä, että suzuki-levyä kuunneltiin päivittäin. Minä jos joku olen siis omaksunut suzukilaisuuden toimintatavat sekä soittoihanteet perinpohjaisesti. Alkaessani kiinnostua barokkiviulunsoitosta olin ammattiopinnoissani jo loppusuoralla, ja samaan aikaan aloin luonnollisesti pohtia myös suzuki-repertuaarin barokkimusiikkia uudesta näkökulmasta.

Barokkiviulun soittoa ei kuitenkaan yleensä aloiteta kovin nuorena. Tosiasia on, että esimerkiksi jousikäden tekniikka täytyy olla varsin kehittynyttä ennen kuin barokille tyypillisen ilmavuuden voi teknisesti toteuttaa. Ryhtyessäni lähestymään lapsena soittamaani Händelin ja Vivaldin musiikkia en siis ollut sen kummemmassa tilanteessa kuin monet muutkaan barokkiviulua aikuisiässä soittamaan ryhtyvät viulistit. En voi sanoa, että olisin kokenut suzuki-editioiden asemanvaihtoista, jousituksista ja artikulaatiosta pois oppimisen vaikeaksi. Päinvastoin; kun kyseessä oli täysin eri instrumentti (aluska itse asiassa vain barokkijousi) kaikki kävi melkein kuin itsestään. En ole missään vaiheessa kokenut musiikkiopistoaikoina oppimiani sormituksia ja jousituksia rasitteeksi, ne yksinkertaisesti vaihdettiin tyylinmukaisempiin ja paremmin barokkijouselle ja -viululle sopiviksi.

Sen sijaan suzukilaisesta ergonomia-ajattelustani on ollut barokkiviulun soitossa alusta lähtien suunnatonta hyötyä. Olisi varmasti huomattavasti vaikeampi omaksua painovoimalähtöistä, jousikäden olkavartta hyödyntävää soittotapaa, jos olisin ensin soittanut 20 vuotta venäläisellä etusormeen nojaavalla korkean kyynärpään tekniikalla. Uudelleen opettelu on asentojen ja ergonomian kohdalla aivan eri luokan haaste, kuin vaihtaa sormituksia tai jousituksia.

7.4 Etydien rooli soitonopiskelussa

Koska suzuki-ohjelmisto on pedagogista repertuaaria, kappaleet on valittu siten, että niissä tullaan opiskelleeksi keskeisimmät viulunsoittoon liittyvät tekniset asiat. Suzukista oli kuitenkin tärkeää, että pienetkin oppilaat pääsevät soittamaan ”oikeaa” musiikkia heti alusta lähtien. Hän rakasti barokkimusiikkia, ja valitsi näin ollen ohjelmistoon huomattavan määrän Vivaldia, Bachia ja Händeliä. Koska teknisten asioiden oppiminen on suoritettava johdonmukaisessa järjestyksessä ja barokkityylinen jousenkäsittely vastaavasti vaatii melkoista perustekniikkaa, on selvää, että pedagogisen barokkimateriaalin tyylinmukaisuuden ja teknisten asioiden välillä joudutaan tekemään kompromisseja. Useimmiten näiden kompromissien häviävä osapuoli on tyyliseikat, sillä perustekniikka lienee useimpien opettajien mielestä ensisijainen tavoite alkeisopetuksessa.

On huomionarvoista, että suzuki-repertuaari ei sisällä lainkaan etydejä, vaan kaikki tekniset asiat todellakin opetellaan kappaleissa. Lyhyitä valmistavia harjoituksia vihkoista toki löytyy, mutta varsinaisia etydejä ei. Sen sijaan uusia asioita harjoitetaan usein vanhojen kappaleiden avulla; Tuiki tuiki tähtösen melodialla voi harjoittaa lähes kaikkea viulunsoiton tekniikkaan liittyvää erilaisista jousilajeista asemanvaihtoihin.

Etydit aiheuttavatkin minussa yhä vieläkin ristiriitaisia tunteita. Vaikka pitkien asemanvaihtojen harjoittelu barokkikappaleissa saakin niskakarvani nousemaan pystyyn, Suzukin ajatus siitä, että lasten on saatava soittaa ”oikeaa” musiikkia on

minusta tärkeä. Muistan ihmetelleeni nuorena, miksi muut viulistit soittivat niin paljon etydejä, opittiinhan samat asiat kappaleissakin. Tuolloin en tietenkään tiennyt barokkityylistä tuon taivaallista enkä nähnyt mitään kummallista siinä, että Vivaldin konsertossa harjoiteltiin pitkiä glissandomaisia asemanvaihtoja. Tyylinmukaisuuden kannalta olisi kenties ollut parempi soittaa kasapäin asemanvaihtoetydejä, mutta olisiko etydeillä saatu aikaa samanlainen motivaatio kuin suzuki-ohjelmistoa järjestelmällisesti läpikäydessä? Tähän en usko. Jokainen soitonopettaja tietää, millaista turhautunutta huokailua etydien soittaminen useimmissa oppilaissa herättää. Ja kuten sanottu, olen itse oppinut soittamaan barokkiviulua myöhemmällä iällä aivan tyylinmukaisesti, enkä ole kokenut suzuki-taustaani edes erityisenä rasitteena.

Itse näen vanhojen kappaleiden toimivan etydeinä mitä parhaiten; kun itse melodia on ennestään tuttu, voi oppilas keskittyä täysin kappaleen avulla opeteltavaan uuteen asiaan. Etydisoitossa energiaa kuluu niin paljon äänien opetteluun, että varsinainen *teaching point* jää usein hämäräksi. Jo opitun repertuaarin jatkuva kertaus kuuluukin suzuki-metodiin olennaisesti juuri tästä syystä. Näen oman barokkiviuluopiskeluni selkeänä jatkumona tälle jo lapsena omaksumalleni työskentelytavalle: Olen palannut vanhoihin tuttuihin kappaleisiin taas kerran, mutta näkökulmani on nyt aivan toinen. Lapsena opettelin tämän musiikin avulla äänenmuodostusta, asemanvaihtoja ja muuta viulunsoiton perustekniikkaa, nyt paneudun puolestani uudenlaiseen jousenkäyttöön, artikulaatioon ja muihin tyylliseikkoihin.

8 YHTEENVETO

Suzuki-viulunsoitossa käytettävä opetusmateriaali sisältää huomattavan määrän barokkimusiikkia. Japanilainen Shinichi Suzuki kokosi ohjelmiston aikana, jolloin barokkimusiikin esittämiskäytänteet ja esteettiset ihanteet poikkesivat varsin paljon nykyisistä. Lisäksi länsimainen musiikki oli tuohon aikaan Japanissa kokonaisuudessaan varsin tuntematonta.

Koska ohjelmisto on pysynyt varsin muuttumattomana jo vuosikymmenien ajan, on selvää, etteivät sen editiot ole kaikilta osin yhteneväisiä nykyisten esittämiskäytänteiden kanssa. Tämä on aiheuttanut kiivasta mielipiteiden vaihtoa niin suzuki- kuin muidenkin pedagogien kesken.

Erityisen ongelmallisia ovat suzuki-editioiden romanttistyylliset sormitukset. Barokkityyliin eivät kuulu pitkät itsetarkoitukselliset asemanvaihdot, mutta suzuki-ohjelmistossa asemanvaihtoja harjoitetaan juuri barokkikappaleissa. Sormitusten muuttaminen tyylinmukaisemmiksi ei kuitenkaan käy, ellei suzuki-ohjelmiston oheen oteta muuta repertuaaria, joissa asemanvaihtoja harjoitellaan.

Suzuki-viulukouluja ollaan parhaillaan uudistamassa. Vihkojen 1 ja 2 uudistetut painokset ilmestyivät vuonna 2007 ja vihkojen 3 ja 4 vuonna 2008. Näihin uusiin painoksiin on tehty monia parannuksia, kuten vähennetty sormitusmerkintöjä, väljennetty nuottikuvaa sekä muutettu jousituksia. Muutamista ohjelmistoon kuuluvista teoksista kuten Vivaldin a-mollikonsertosta on otettu käyttöön vaihtoehtoisia editioita. Perusteluna on käytetty sitä, että nämä vastaavat paremmin säveltäjän alkuperäistä käsikirjoitusta kuin Suzuki-vihkoihin painetut editiot.

Syy siihen, että jousituksista ja sormituksista pitää ylipäättään sopia yli maiden ja maanosien rajojen on ajatus siitä, että kaikki suzukilaiset ympäri maailman voisivat soittaa yhdessä. Ryhmässä soittaminen on olennainen osa suzuki-menetelmää, ja

yhtenäinen ohjelmisto on yhteissoiton edellytys. Yhteissoitto on kuitenkin tärkeää myös vanhan musiikin opetuksessa, eivätkä ryhmätunnit ole muutenkaan enää suzukilaisten erikoisuus, vaan yhteissoitto kuuluu opetussuunnitelmaan kaikissa musiikkiopistoissa.

Vaikka barokkimusiikin nykyiset esityskäytänteet ovatkin paikoin kiistatta ristiriidassa suzuki-editioiden kanssa, on suzuki-viulupedagogiikalla ja barokkiviulunsoitolla myös huomattavia yhtäläisyyksiä. Yhteissoiton korostamisen lisäksi Suzukin ajatukset äänenmuodostuksesta eli tonalisaatiosta käyvät hyvin yksiin barokkiviulun äänenmuodostusperiaatteiden kanssa. Suzuki-viulistit soitettavat myös aluksi martelousitavalla leveän legaton sijaan. Martelen voidaan ajatella johtavan myöhemmin - jousitekniikan kehityttyä riittävästi - barokkityyliseen keveään artikulaatioon.

Suzuki-barokin ja varsinaisen barokkityylin ristiriidat syntyvät pitkälti siitä, että barokkimusiikkia käytetään suzuki-repertuaarissa pedagogisena materiaalina. Ohjelmisto ei sisällä etydejä, joten kaikki tekniset asiat, asemanvaihtoista eri jousilajeihin opetellaan pitkälti barokkimusiikin puitteissa. Tekniikan ja tyylin välillä on tällöin tehtävä kompromisseja. Se, kuinka näihin kompromisseihin suhtaudutaan riippuu siitä, pidetäänkö lähtökohtana teknisten asioiden vai musiikkityylin opiskelua.

Itse olen kokenut, että tyylinmukaisuutta voi oppia hyvin myöhemmällä iällä, vaikka onkin lapsena opetellut asemanvaihtoja barokkimusiikissa. En ole pitänyt omaa suzuki-taustaani rasitteena opiskellessani barokkiviulunsoittoa, pikemminkin päinvastoin: suzukilaisesta ergonomia- ja tonalisaatioajattelusta on ollut huomattavaa hyötyä.

Suzukin ajatus siitä, että lasten on saatava soittaa alusta asti "oikeaa musiikkia" on mielestäni merkittävä. Motivaatio on lapsen soittoharrastuksessa ensiarvoisen tärkeää, ja sen luomisessa olennainen tekijä on soitettava ohjelmisto. Suzuki-menetelmän etu on se, että kuuntelemalla ohjelmistoa etukäteen oppilas hahmottaa, mihin harjoitteluprosessilla pyritään.

Suzuki-menetelmällä, kuten kaikilla menetelmillä, on omat etunsa ja haittapuolensa. Mikä yhden mielestä on hyvä asia, onkin toisen mielestä ongelma. Musiikinopettaminen

ei ole eksaktia tiedettä, joten kiistely aiheesta ei lopu koskaan. Toivoisin kuitenkin, että erityisesti barokkiulupiireissä havahduttaisiin huomaamaan, että suzuki-viulupedagogiikalla on myös selkeitä yhteyksiä barokkiulun soittoon. Kenties osapuolet tulevaisuudessa lähentyvät toisiaan ja voivat pohtia ratkaisuja ristiriitaisuuksiin yhdessä.

LÄHTEET

Antonio Vivaldi. Www-dokumentti, viitattu 28.5.2020. http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi

Baroque Composers and Musicians. Www-dokumentti, viitattu 28.5.2010.
<http://www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html>

Boyden, David 1990: The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music. New York. Oxford University Press.

Garson, Alfred 2001: Suzuki Twinkles: An Intimate Portrait. USA. Summy-Birchard Music Division of Summy-Birchard.

Historically Informed Performance. Www-dokumentti, viitattu 23.12.2009.
http://en.wikipedia.org/wiki/Authentic_performance

Huber, John 1998: The development of the modern violin 1775-1825. The rise of the French School. Frankfurt/Main.

Kuusisaari, Harri, 2000: Kohti barokin vapautta. Rondo 4/2000.

Lavie, Karen 2005: On Tonalization and Gastronomy. New Zealand Suzuki Journal vol. 16 no. 4 Summer 2005.

Mantze, Andrew 2004: Performance Note nuottijulkaisusta J.S.Bach: Concerto in A Minor for Violin, Strings and Basso Continuo, BWV 1041. Kassel. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

Maja, Anja 2008: Kohtaamisia. Matka historiaan ja opettajuuteen. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia.

McComb, Todd M. 1999: What is early music? Www-dokumentti, viitattu 23.12.2009.
<http://www.medieval.org/emfaq/misc/whatis.htm>

Metsomäki, Meri 2010: Ospedalesta opiskelijalavalle. Juditha triumphans - Voittoisa Juditha. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia.

Miller Freivogel, Cynthia 2007: Viewpoints: Early music and Suzuki meet. American Suzuki Journal 36:1 2007. Suzuki Association of the Americas, Inc.

Mozart, Leopold 1787: Viulunsoiton perusteet. Suom. 1988, Helsinki. (Alkuperäisteos Gründliche violinschule, 3.painos 1787)

Pietilä, Riitta 2005: Barokataan taas! Rondo 3/2005.

Von Heijne & Ingemar & René & Jacobs & Klingfors & Gunno & Ohrwall & Anders 1985: Barockboken. Stockholm. AB Carl Gehrman's musikförlag.

Suomen Suzuki-yhdistys Ry. Www-dokumentti, viitattu 5.4.2010.
http://www.suomensuzukiyhdistys.net/index.php?menu5_pos=Koulutus&item=242

Suzuki, Shinichi 1969: Ability Development from Age Zero. Kääntänyt englanniksi Mary Louise Nagata 1981. Miami. Summy-Birchard Music Inc.

Suzuki, Shinichi 2002: Rakkaudella kasvatettu. Tampere. Domus-Offset Oy.

Suzuki, Shinichi 2003: Tonalization. Alfred Publishing.

Talbot, Michael 2001: Antonio Vivaldi. The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 26. 2.painos. Lontoo.

Tarling, Judy 2001: Baroque String Playing for ingenious learners. Hertfordshire, Iso-Britannia. Corda Music Publications.

Winberg, Liisa 1980: Suzuki-soitonopetusmenetelmästä. Helsinki. Multiprint.

Wood, Enid: Shinichi Suzuki 1898-1998. A Short Biography. International Suzuki Association. Www-dokumentti, viitattu 1.11.2009. <http://www.internationalsuzuki.org>

Nuottilähteet:

J.S.Bach: Concerto in A Minor for Violin, Strings and Basso Continuo, BWV 1041. Editoinut Andrew Manze. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel. 2004

G.F.Händel: Six Sonatas for Violin and Figured Bass. Urtext of the Halle Händel Edition. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1955. Lyjykyynällä lisätyt jousitukset ja sormitukset Tove Detreköy.

G.F.Händel: Sieben Sonaten für Violine und Generalbass. Urtext. Editoinut Stanley Sadie. Lontoo 1971.

Suzuki Violin School volume 2. Miami 1978.

Suzuki Violin School volume 2. Revised Edition. Summy-Birchard, Inc. USA. 2007

Suzuki Violin School volume 4. Miami 1978.

Suzuki Violin School volume 5. Miami 1978.

Suzuki Violin School volume 7. Miami 1978.

A.Vivaldi: L'Estro armonico. Op. 3, in Full Score. 12 Concertos for Violins and String Orchestra. Editoinut Eleanor Selfridge-Field ja Edmund Correria Jr. Dover Publications, Inc. New York 1999.

LIITTEET