

Sirkku Mantere

# Luciano Berion *Sequenza VIII* sooloviululle

Vaativan teoksen harjoittelusta

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

26.11.2012

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Sirkku Mantere Luciano Berion <i>Sequenza VIII</i> sooloviululle – Vaativan teoksen harjoittelusta 44 sivua 26.11.2012
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja	Kai Lindberg
<p><b>TIIVISTELMÄ</b></p> <p>Tämä opinnäytetyö on tutkielma Luciano Berion <i>VIII Sequenzasta</i> sooloviululle. Teos on sävelletty 1976 ja kuuluu Berion neljälletoista eri sooloinstrumentille sävelletyn <i>Sequenzan</i> teoskokonaisuuteen. Kaikkia <i>Sequenzoja</i> leimaa äärimmilleen viety virtuoosisuus ja ne vaativat esittäjältään suvereenia soittimen ja soittotekniikan hallintaa.</p> <p>Tämän opinnäytetyön alussa kerrotaan Berion elämänvaiheista ja hänen sävellystuotannostaan. Myös jokainen <i>Sequenza</i> saa pienen luonnehdinnan. Kolmannessa luvussa <i>VIII Sequenzan</i> rakennetta analysoidaan ja neljännessä luvussa perehdytään sen viulistille asettamiin haasteisiin etsien niihin ratkaisukeinoja tämän työn kirjoittajan omista kokemuksista käsin sekä viulunsoiton oppimateriaaleja apuna käyttäen. <i>VIII Sequenzan</i> viulutekniset elementit nousevatkin keskeisimmäksi tutkimuskohteeksi tässä työssä. Käytännössä viulutekniikkaa on tutkittu kirjoittajan oman harjoittelun kautta. Harjoittelua on kommentoitu harjoittelupäiväkirjassa, jota tässä työssä myös referoidaan. Erilaisten viulunsoiton oppaiden ja harjoitusvihkojen materiaalia käydään läpi tämän työn viuluteknisessä osiossa. Luvussa viisi pohditaan tulkintaa <i>VIII Sequenzan</i> kohdalla. Etenkin analysoivaa osiota lukies- sa on tarpeen, että nuottimateriaali <i>VIII Sequenzasta</i> on käsillä. Tekijänoikeudellisista syistä sitä ei ole tähän työhön mukaan liitetty.</p> <p>Opinnäytetyö tarjoaa luettavaa musiikkianalyyseistä, musiikin historiasta, nykymusiikista, viulunsoiton harjoittelusta ja erilaisista teknisistä haasteista ja niiden ratkaisemisesta kiinnostuneille musiikin opiskelijoille ja musiikin parissa työskenteleville.</p>	
Avainsanat	viulunsoitto, harjoittelu, nykymusiikki, musiikin analysointi

Author(s) Title Number of Pages Date	Sirkku Mantere Luciano Berio's <i>Sequenza VIII</i> for Solo Violin – A Journey Into a Technically Demanding Violin Piece 44 pages 26 November 2012
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Supervisor	Kai Lindberg, M.Mus
<p>ABSTRACT</p> <p>This thesis examines Luciano Berio's <i>Sequenza VIII</i> for solo violin. Composed in 1976, it is part of Berio's series of <i>Sequenzas</i> for different solo instruments. All <i>Sequenzas</i> are virtuosic and they require sovereign mastery of the instrument from their performer.</p> <p>The second chapter of this thesis concentrates on Berio's life and work and introduces all the <i>Sequenza's</i>. The third chapter analyzes <i>Sequenza VIII</i> and the fourth chapter discusses its violinistic aspects. The closest examination is directed at the technical elements of violin playing. In practice, the technique of violin playing was researched through the author's own practicing and her practice journal. Different practice books of violin playing play a big role in the fourth chapter of this thesis. The fifth chapter focuses on the interpretation of <i>Sequenza VIII</i>.</p> <p>This thesis offers insights for music students and teachers who are interested in music analysis, music history, contemporary music, violin playing and practicing, technical challenges and the ways of resolving them.</p>	
Keywords	Violin playing, practising, contemporary music, music analysis

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Luciano Berio	2
2.1	Neljätoista <i>Sequenzaa</i> eri sooloinstrumenteille	6
2.2	<i>Sequenzoista</i> syntyneet sävellykset: <i>Chemins</i> ja <i>Corale</i>	9
3	<i>Sequenza VIII</i> per violino solo (1976)	10
3.1	Teoksen jakautuminen taitteisiin	11
3.2	Neljä päätaitetta	12
3.2.1	Ensimmäinen päätaite	14
3.2.2	Toinen päätaite	17
3.2.3	Kolmas päätaite	18
3.2.4	Neljäs päätaite	20
4	Teoksen viulutekniset elementit	22
4.1	Ensimmäinen päätaite ja sen paganiniaaniset haasteet	22
4.1.1	Vasemman käden laajat otteet	25
4.1.2	Äänenmuodostuksesta ja <i>fortissimossa</i> soittamisesta	25
4.2	Lyhyt, mutta vaikea toinen päätaite	27
4.2.1	Sormitusten tekeminen	28
4.2.2	Kaksoisotteet	29
4.3	Nuotinlukutaito koetuksella kolmannessa päätaitteessa	31
4.3.1	Nopeuden asettamat haasteet	33
4.3.2	Akordit	35
4.4	Vaikuttava neljäs päätaite	36
5	Tulkinta ja <i>VIII Sequenza</i>	37
6	Lopuksi	40
	Lähteet	43

## 1 Johdanto

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on perehtyä Luciano Berion sooloviulusävellykseen *Sequenza VIII*. Sävellys on vuodelta 1976, mutta vielä lähes 40 vuotta myöhemmin voitaneen puhua nykymusiikkiteoksesta. *Sequenza VIII* on viulistille suuri tekninen ja musiikillinen haaste. Vaikean teoksen opettelu on paitsi aikaa ja kärsivällisyyttä vaativaa työtä, myös hurjan palkitsevaa oman kapasiteetin ääri rajojen etsiskelyä. Olenkin teosta harjoitellessani usein pysähtynyt miettimään, mitkä ovat omat rajani viulistina. Olen tullut siihen tulokseen, että voimakkaimmin kykyjemme rajat piirtyvät mielessämme. Täytyy rohjeta tarttua haasteeseen, jolloin voin löytää aivan uusia ulottuvuuksia omassa osaamisessa ja ammattitaidossa.

Halusin lähestyä *VIII Sequenzaa* mahdollisimman monesta eri suunnasta kokonaiskuvan saamiseksi. Olen kuunnellut useita levytyksiä, esityksiä YouTubesta, lukenut aiheita koskevia kirjoja ja artikkeleita sekä käynyt läpi nuottimateriaalia viulun kanssa ja ilman. Pohjaa omalle tulkinnalleni *VIII Sequenzasta* olen hakenut myös perehtymällä Luciano Berion elämään ja hänen laajaan tuotantoonsa säveltäjänä. Olen viettänyt paljon aikaa hänen kaikkien *Sequenzojensa* parissa niitä kuuntelemalla ja nuottimateriaaleihin tutustumalla. Uskon, että perusteellinen pohjatyö antaa itsevarmuutta kappaaleen esittämisen hetkellä. *VIII Sequenzan* esittäminen julkisesti ei ehtinyt mukaan tähän opinnäytetyöhön, jossa sen sijaan perehdytään sävellyksen harjoitteluun ja harjoitteluprosessin aikana esiin tulleiden haasteiden selvittelyyn.

Berion ja hänen sävellyksistään kirjoitan tämän opinnäytetyön toisessa luvussa. Kolmannesta luvusta löytyy harjoitteluni tueksi tekemäni musiikillinen analyysi *VIII Sequenzasta*, minkä pohjalta neljännessä luvussa kerron sävellyksen viulistille asettamista haasteista. Kolmatta ja neljättä lukua on täydennetty nuottiesimerkein, mutta olisi suositeltavaa seurata analysoivien lukujen etenemistä nuottimateriaalista. Käytössäni oli Universal Editionin julkaisema partituuri *VIII Sequenzasta*, mitä en tekijänoikeudellisista syistä voinut tähän työhön mukaan liittää.

Tämän opinnäytetyön puitteissa oli mahdotonta käydä läpi koko viulunsoittotekniikka kaikkine osa-alueineen, mutta nostan tarkastelun alle niistä muutamia, jotka koen *VIII Sequenzan* harjoittelun kannalta merkittävimmiiksi. Tarkastelussa ovat sellaiset asiat kuin vasemman käden laajat otteet, äänenmuodostus ja *fortissimossa* soittaminen,

sormitusten tekeminen, kaksoisotteet, nopeuden asettamat haasteet ja akordit. Sivuan tekstissä myös mm. asemanvaihto-, kieltänylytystekniikkaa ja intonaatiota. Viidennessä luvussa pohdin tulkintaa *VIII Sequenzan* kohdalla. Lopputuloksena tästä tutkimusmatkasta yhteen 1900-luvun viulumusiikin suurista sävellyksistä on tämä opinnäytetyö, mutta koko prosessin vaikutukset tekijäänsä viulistina ja ihmisenä jäävät tekijän itsensä arvioitaviksi ajan kuluessa varsinkin tulevaisuudessa häämöttävien *Sequenzan* esitysten myötä.

## 2 Luciano Berio

Luciano Berio syntyi 24. lokakuuta vuonna 1925 Onegliassa, Ligurian maakunnassa Italiassa. Hänen lapsuudenkodissaan oli musiikki vahvasti läsnä. Berion isoisä Adolfo (1847–1942) teki pitkän uran urkurina ja säveltäjänä Onegliassa. Hän sävelsi lähinnä messuja sekä tanssimusiikkia omiin ja yhteisönsä tarpeisiin. Berion isä Ernesto (1883–1966) opiskeli musiikkia Milanon konservatoriossa ja palattuaan kotikaupunkiinsa Onegliaan toimi siellä hyvin aktiivisesti musiikin parissa; urkurina seurakunnassa, pianistina elokuvateattereissa ja tanssiorkestereissa sekä järjestämällä kamarimusiikkikonsertteja kotonaan. Milanossa hän oli ottanut sävellystunteja Ildebrando Pizzettiltä ja säveltäminen jatkui työn ohella myös Onegliassa. Ernesto Berion sävellykset koostuivat lähinnä lauluista pianon säestyksellä, mutta on joukossa myös yksi sinfoninen runo omistettuna Mussolinille. (Osmond-Smith 1991, 2.)

Isoisä opetti Beriolle pianonsoiton alkeet ja isä jatkoi opetusta siitä, mihin isoisän kanssa oli päästy. Pojan taitojen karttuessa oppiaineiksi tulivat myös harmoniaopin sekä kontrapunktin perusteet. Jo 8–9-vuotiaana Berio osallistui isänsä järjestämiin kamarimusiikkikonsertteihin. Ensimmäinen sävellys *Pastorale* pianolle pojalta kuultiin muutamaa vuotta myöhemmin (1937). (Osmond-Smith 1991, 2.)

Vuonna 1944 Berion ollessa 19-vuotias sai hän kutsun armeijaan. Kutsu Mussolinin palvelukseen oli Beriolle hyvin vastenmielinen. Hän olisi halunnut tehdä kuten ystävänsä: liittyä partisaaneihin ja paeta vuorille, mutta hän pelkäsi sellaisen päätöksen olevan vanhemmilleen harmiksi tai jopa vaarallinen, joten hän puki päälleen armeijan harmaat San Remossa. Ensimmäisenä päivänään armeijassa hänelle kuitenkin sattui jotakin, millä oli suuri vaikutus hänen tulevaisuuteensa musiikin parissa. Hänen opettellessaan käsittelemään asetta, se yhtäkkiä laukesi haavoittaen pahasti oikeaa kättä. Kolme seuraavaa kuukautta Berio vietti sotilassairaalassa, kunnes irtisanoutui armeijasta liittyäk-

seen partisaaneihin Comossa. Sota oli kuitenkin jo loppumaisillaan ja sotaseikkailut saivat jäädä. Paluu musiikin pariin tapahtui syksyllä 1945, kun Berio pääsi opiskelemaan Milanon konservatorioon. (Osmond-Smith 1991, 3.)

Berio aloitti piano pääaineenaan ja klarinetti sivusoittimenaan, mutta melko pian oli selvää, ettei haavoittuneella kädellä tulla konserttipianistiksi ja sävellysoopinnot astuivat suurempaan rooliin opiskelussa. Sävellystä hän opiskeli Giulio Cesare Paribenin ja Giorgio Federico Ghedinin johdolla. Hänen ensimmäinen julkisesti esitetty teoksensa oli *Petite Suite* pianolle (1947). Sävellyksessä kuuluu vahvasti mm. Ravelin ja Prokofjevin vaikutus. Berion 40-luvun lopun sävellyksissä, kuten *Concertinossa* klarinetille, viululle, celestalle, harpulle ja jousille sekä teoksessa *Magnificat* kahdelle sopraanolle, kuorolle, kahdelle pianolle, puupuhaltimille ja lyömäsoittimille on kuultavissa ihailu Igor Stravinskin musiikkia kohtaan. Opiskeluaikoina Milanossa Berio tienasi taskurahoja mm. laulunopiskelijoiden säestäjänä. Noissa piireissä hän tapasi tulevan vaimonsa, sopraano Cathy Berberianin, jonka erityislaatuiseksi äänelle tuli myöhemmin säveltäneeksi monta teosta. (Osmond-Smith 1991, 4–5.)

1940-1950-lukujen vaihteessa Berio kiinnostui *Toisen wieniläisen koulukunnan* ajatuksesta, sarjallisuudesta ja italialaisen Luigi Dallapiccolan musiikista. Vuonna 1952 hän pääsi saamansa apurahan turvin neljän viikon kurssille Tanglewoodin musiikkifestivaaleille Massachusettsiin Dallapiccolan oppiin. Dallapiccolan vaikutuspiirin alla syntyneistä sävellyksistä voisi mainita ainakin Cathy Berberianille sävelletyn teoksen *Chamber Music* (1953) James Joycen runoihin ja pianokappaleen *Cinque Variazioni* (1952–53). Tanglewoodin-matka oli sikäläkin merkittävä Beriolle, että hän sattui osumaan 28.10. New Yorkin Modernin taiteen museossa järjestettyyn konserttiin, jossa esitettiin ensi kertaa elektronista musiikkia. Palattuaan Milanoon hän paloi halusta ottaa selvää elektronikka-avusteisen musiikin mahdollisuuksista. Takataskussaan hänellä oli Dallapiccolan suositus, jota näyttämällä hän tutustui Luigi Rognoniin Italian kansallisesta radio- ja televisioyhtiöstä (RAI). Tämä tuttavuus johti muutamiin RAI:n tilaamiin töihin, kuten musiikin säveltämiseen joihinkin televisiosarjoihin yms. sekä ideaan elektronisen musiikin studion perustamisesta. (Osmond-Smith 1991, 6–11.)

Milanossa Berio löysi samanhenkisen, elektronisen musiikin mahdollisuuksista kiinnostuneen ystävän Bruno Madernasta ja studion perustamista alettiin tosissaan suunnitella. Vuonna 1955 *Studio di Fonologia Musicale* perustettiin RAI:n tiloihin. Studioissa oli mahdollista tehdä erilaisia kokeiluja akustisten soittimien ja elektronisesti tuotettujen

äännten yhdistämisestä. Syksyn ja talven 1955 kuluessa Berio ja Maderna työskentelivät ahkerasti studiossaan kumpikin omien projektiansa parissa. Toukokuussa 1956 saivat työn hedelmät, Berion *Mutazioni* ja Madernan *Notturmo* ensiesityksensä. Muita Berion sävellyksiä, jotka syntyivät studion myötävaikutuksesta, olivat mm. *Momenti* (1957) ja *Thema. Omaggio a Joyce* (1958). Kiinnostus studiota kohtaan lisääntyi sillä seurauksella, että Berio ja Maderna alkoivat kutsua säveltäjiä studioon työskentelemään. Kutsuttujen joukossa olivat mm. Henri Pousseur ja John Cage. (Osmond-Smith 1991, 12–13.)

Vuonna 1956 parivaljakko Berio–Maderna aloitti myös uuden konserttisarjan *Incontri Musicali* organisoimalla. Sarjan tarkoituksena oli keskittyä 1900-luvun musiikin esittämiseen ja se järjestettiin ensimmäisen kerran Milanossa vuonna 1957 ja sitä seuraavana vuonna Napolissa RAI:n tukemana. (Osmond-Smith 1991, 13.)

Vuonna 1960 Berio palasi Tanglewoodiin opettajana ja pari vuotta myöhemmin hän otti vastaan opetustyön Mills Collegessa Kaliforniassa Darius Milhaudin sijaisena. 1965 Berio siirtyi opettajaksi Juilliardiin New Yorkiin, missä pysyi seuraavat kuusi vuotta. Siellä hän perusti myös *Juilliard Ensemblen*, nykymusiikin esittämiseen keskittyneen orkesterin. (Osmond-Smith 1991, 28–29.) Berion oppilaista 60-luvulla mainittakoon Louis Andriessen, Steven Gellman, Steve Reich, Luca Francesconi, Giulio Castagnoli ja Phil Lesh (Wikipedia: 2002).

1960-luvulla Berion ja Berberianin avioliitto päättyi, mutta heidän ammatillinen yhteistyönsä jatkui ja kaksi merkittävää lauluteosta syntyi: *Folksongs* (1964) ja *Sequenza III* naisäänelle (1965). *Sequenza*-nimisten teosten sarja oli saanut alkunsa 1958, kun *Sequenza I* huilulle ilmestyi. *Sequenza*ista tuli Berion elämän mittainen projekti – kaiken kaikkiaan 14 teosta sooloinstrumenteille. (Osmond-Smith 1991, 28,30.)

Vuonna 1966 Berio voitti *Italian Prize*-palkinnon teoksellaan *Laborintus II* ja suuren kansainvälisen läpimurron säveltäjänä hän koki *Sinfonian* myötä vuonna 1968 (Wikipedia: 2002). Suosion kääntöpuolella oli pitkät kaudet hotelleissa eri puolilla maapalloa ja lentokoneissa vietetyt vuorokaudet läpi 60-luvun lopun omien teosten esityksissä ja erilaisilla festivaaleilla kierrellen. Opetustyökin kävi hankalaksi pitkien poissaolojen vuoksi ja Berio sanoutui irti Juilliardin työstään 1971. (Osmond-Smith 1991, 75.)



Paluu Yhdysvalloista Italiaan tapahtui seuraavana vuonna. Berio ja hänen kolmas vaimonsa, israelilainen musikologi Talia Pecker asettuivat taloksi Radicondoliin lähelle Sienaa. Berion kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan oli voimistunut 60-luvun lopulla ja hän halusi viettää aikaa sitä tutkimalla. Berio mm. kuljeskeli Sisiliassa puolentoista kuukauden ajan äänitellen vastaan tulleiden katukauppiaiden lauluja. Kerätystä aineistosta Berio kokosi monia merkittäviä sävellyksiä, kuten jo aiemmin mainittu *Folksongs, E vo'* sopraanolle ja orkesterille (1972), mikä perustui sisilialaisiin kehtolauluihin ja *Voci (Folk songs II)* alttoviululle ja orkesterille (1984). Vuosina 1975–77 sävelletty *Coro* koostuu kansanlaulusanoituksista eri puolilta maailmaa sekä Pablo Nerudan runoista ja kantaa Berion 1970-luvun merkittävimmän sävellyksen titteliä. Se on kokoonpanoltaan ja näyttämöasettelultaan erikoinen teos, jossa 40 laulajaa ja 40 melodiainstrumentin soittajaa sekä piano, sähköurut ja kaksi lyömäsoittajaa istuvat lavalla muodostaen pareja laulaja+soittaja esittäen musiikkia välillä lauluryhmänä, soitinryhmänä tai laulu+soitin-duona sekä kaikkia mahdollisia muita pienryhmiä tai suuria *tutti*-kokonaisuuksia muodostaen. (Osmond-Smith 1991, 75,79–80.)

1970- ja 80-luvuilla Berio sävelsi monta näyttämöteosta. Vuonna 1970 valmistui *Opera*, vuosikymmenen lopulla *La vera storia* yhteistyössä kirjailija Italo Calvinon kanssa ja *Un re in ascolto* (1983) Calvinon, Gotterin, Audenin ja Berion teksteillä. Vuosina 1974-80 Berio johti elektroakustista osastoa *IRCAMissa* Pariisissa. Vuonna 1987 avattiin *Tempo Reale*, Berion ”oma” musiikintutkimuskeskus Villa Strozziassa Firenzessä. Säveltämisen ja opettamisen lisäksi Berio toimi uransa alusta loppuun asti myös kapellimestarina ja aktiivisena uuden musiikin konserttien ja konserttisarjojen järjestäjänä. (Centro Studi Luciano Berio.)

Berion omilta nettisivuilta laskettuna hän sävelsi elämänsä aikana kaiken kaikkiaan noin 177 teosta, joiden joukossa joitakin yhteisteoksia toisten säveltäjien kanssa (mm. Maderna) sekä esimerkiksi Puccinin kesken jääneen *Turandot*-oopperan viimeisen näytöksen loppuun saattaminen. Hän sai elinaikanaan myös useita palkintoja, joista mainittakoon Venetsian Biennalen yhteydessä jaettava *Premio Leone d'Oro* elämäntyöstä. Hän teki pitkän uran opettajana ja jo aiemmin mainittujen maailmalla arvostettujen opinahjojen lisäksi ehti opettaa myös Darmstadtissa ja Harvardin yliopistossa. (Centro Studi Luciano Berio.)

Berio kuoli Roomassa 27. Toukokuuta 2003. Hänen viimeiseksi työkseen jäi *Stanze* (2003) baritonille, kolmelle mieskuorolle ja orkesterille. (Centro Studi Luciano Berio.)

## 2.1 Neljätoista *Sequenzaa* eri sooloinstrumenteille

Berion *Sequenzoja* yhdistää korkea vaikeusaste ja äärimmilleen viety virtuoottisuus. *Sequenzojen* sarjaa pidetään yhtenä 1900-luvun lopun merkittävimmistä sävellyskokonaisuuksista länsimaisen taidemusiikin historiassa (Halfyard 2007, IXX). Ne ovat virtuosokappaleita, taidonnäytteitä, joissa tutkitaan niihin tarttuvan soittajan ja hänen soittimensa kyvykkyyttä. Niissä haetaan sekä soittajan että soittimen teknisiä ja ilmaisullisia rajoja, jotka parhaassa tapauksessa saattavat siirtyä turvallisuusvyöhykkeeltä mahdolltomalta tuntuneelle alueelle.

Deutsche Grammophonin vuonna 1998 julkaiseman levyn *Berio's Sequenzas* välilehtisessä säveltäjä itse kertoo teosten lähtökohtana olevan sointukentän, josta kumpuaa muita musiikillisia toimintoja. Säveltäjä haluaa, että kappaletta esittävä laulaja/soittaja kommunikoi oman instrumenttinsa kanssa ja sama toisin päin. (Deutsche Grammophon 1998.)

Berio kertoo olleensa aina ollut kiinnostunut soitinten historiasta ja niiden kehittymisestä nykyiseen muotoonsa ja kehityksen vaikutuksesta soittotekniikkaan ja toisin päin. Hän ei ole omien sanojensa mukaan yrittänyt *Sequenzoissa* muuttaa soitinten perimää eikä keksiä soittimia uudelleen. Hän ei myöskään halunnut soittimia käytettävän niiden oman luonteen vastaisesti. Berion mukaan soittimet ovat jo itsessään osa musiikin kieltä ja aikamme parhaat esiintyjät tiedostavat sävellyksiä tulkitessaan jatkuvasti sekä instrumenttinsa että esitettävän teoksen paikan ja merkityksen musiikinhistoriassa. Berio myöntää *Sequenzojen* virtuoottisuuden ja sen, että niiden esittäjiltä vaaditaan hyvin korkeaa teknistä ja älyllistä kapasiteettia. (Deutsche Grammophon 1998.)

**Ensimmäisen *Sequenzansa*** Berio sävelsi 1958 huilulle. Huilun sekä muiden yksäänisten instrumenttien kyseessä ollessa Berio haluaa haastaa kuulijan kokemaan musiikki polyfonisena, mikä on hänen mielestään mahdollista erilaisten musiikillisten karakterien nopeiden siirtymien ja niiden samanaikaisen kertaamisen seurauksena. (Deutsche Grammophon 1998.)

**Toinen *Sequenza*** ilmestyi viisi vuotta myöhemmin harpulle. Teoksessa Berio halusi haastaa harpun soittimena ilmentämään jotakin muuta kuin mitä impressionistit 1800-luvun loppupuolella olivat halunneet. Hän halusi kaivaa esiin harpun (ja harpistin) vahvan ja aggressiivisen puolen. (Deutsche Grammophon 1998.)

**Sequenza III** naisäänellemme on sävelletty Berion ensimmäiselle vaimolle Cathy Berberianille 1965. Berio halusi sävellykseen mukaan arkielämän äänenkäyttötapoja kuitenkin etäännyttämättä liikaa oikeasta laulamisesta. Teos alkaa naisen nopealla puheenporinalla, laulaminen on lähinnä pieniä yksittäisiä ääniä tai melodianpätkiä siellä täällä. Nauruakin kuullaan. 1960-luvulla tämä sävellys on ollut jotakin aivan uutta ja ennen kuulematonta. Berion mukaan teos tutkii esittäjän ja hänen instrumenttinsa välistä suhdetta (Deutsche Grammophon 1998).

Vuotta myöhemmin julkaistiin **Sequenza IV** pianolle. Se on kuin tutkimusmatka soittimen erilaisiin artikulointimahdollisuuksiin sekä kuin vuoropuhelua saman materiaalin harmonisen ja melodisen kehittelyn välillä. (Deutsche Grammophon 1998.)

Pasuunalle sävelletty **Sequenza V** (1965) on teos Grock-nimisen klovnin muistolle. Klovni asui Berion naapurissa Onegliassa ja kylän lapsilla oli tapana varastaa appelsiineja hänen puutarhastaan. 11-vuotiaana Berio meni sirkusnäytökseen, jossa Grock esiintyi. Esiityksen loppupuolella klovni kääntyi yhtäkkiä suoraan yleisöön päin ja kysyi: ”Warum?” (Miksi?). Sen jälkeen Berio ei enää käynyt varkaissa tämän puutarhassa. Sequenzassa pasunisti soittaa ja laulaa tai puhuu yhtä aikaa. ”Why?”-kysymys on teoksen runkona. (Deutsche Grammophon 1998.)

**Sequenza VI** alttoviululle vuodelta 1967 on teknisesti hyvin vaikea. Ensimmäiset pari minuuttia käytetään voimia säästelemättä hankalin ottein muodostettavien akordien ”sahaamiseen” suuntaan jos toiseen. Näitä harmonisia sekvenssejä kerrataan jatkuvasti välillä kehitellen ja muunnellen niitä säveltäjän haluamaan suuntaan (Deutsche Grammophon 1998). *VI Sequenzaa* pidetään yhtenä Berion 1960-luvun voimakkaimmista sävellyksistä (Osmond-Smith 1991: 42). Tästä *Sequenzasta* on syntynyt myös kaksi muuta teosta: *Chemins II* ja *Chemins III*.

1960-luvulle mahtuu vielä yksi sarjan teos, **Sequenza VII** oboelle (1969). Tässä sävellyksessä musiikki kulkee verkkaisesti, mutta artikulaatio on äärimmäisen nopeaa ja laittaa todella soittajan koetukselle. Ylinouseva kvintti-intervalli on teoksen keskiössä. ”Yksiäänisen” soittimen polyfoniset mahdollisuudet ovat taas tutkimuksen kohteena. (Deutsche Grammophon 1998.)

Kului seitsemän vuotta ennen kuin **kahdeksas Sequenza** ilmestyi. *VIII Sequenzan* myötä Berio kertoo yrittäneensä maksaa velkojaan viululle; kestävimälle ja kompleksimmalle soittimelle maailmassa (Deutsche Grammophon 1998). Teos on kunnianosoitus Bachin *Chaconnelle*. Tästä *Sequenzasta* syntyi vuonna 1981 sävellys *Corale* viululle, kahdelle käyrätorvelle ja jousille.

**Yhdeksättä Sequenzaa** on kaksi kappaletta: *IXa* vuodelta 1980 klarinetille ja *IXb* vuodelta 1981 alttosaksofonille. Lisäksi Rocco Parisi on sovittanut teoksen bassoklarinetille vuonna 1998 (*Sequenza IXc*). Näissä *Sequenzoissa* esiintyy kaksi erilaista sävelkenttää, jotka käyvät jatkuvaa vuoropuhelua keskenään (Deutsche Grammophon 1998).

**Sequenza X** trumpetilille ja pianon resonanssille valmistui 1984. Trumpetti esiintyy teoksessa hyvin luonteelleen ominaisena, ääni tulee suorana ja luonnollisena kuulijan iholle. Piano täydentää ja pehmentää tunnelmaa resonanssillaan.

1987-88 sävelletyssä **Sequenzassa XI** kitaralle Berio sekoittaa klassiseen ja flamenco-traditioon perustuvaa kitaransoittoa. Vuoropuhelua tapahtuu myös kahden eri harmonian välillä, mikä on aikaansaatu kahdella eri viritystavalla. Näiden sointujen luomien harmoniakenttien väliin jäävä ylinouseva kvartti-intervalli nousee suureen rooliin teoksessa. (Deutsche Grammophon 1998.)

**Sequenza XII** fagotille on muodoltaan ympyrä (Deutsche Grammophon 1998). Ympyrä-vaikutelmaa lisää keskeytymätön kiertoilmahengitys. Teoksessa liu'utaan soittimen soivien ääripäiden välillä tempoa jatkuvasti vaihdellen.

Teodoro Anzellotti suostutteli Berion säveltämään harmonikalle sooloteoksen, jossa soitin perinteisen säestyssoittimen sijaan toimisi solistisesti omana itsenään. **XIII Sequenza** vuodelta 1995 ottaa huomioon harmonikan roolin historiassa eri musiikkityyleissä jazzista argentiinalaiseen tangoon. Teos sai lisänimen *Chanson*.

**Sequenza XIV** sellolle (2002) on Berion viimeisimpiä sävellyksiä. Se on kirjoitettu Arditti Kvartetin Rohan de Saramille. Teos alkaa salaperäisen perkussiivisesti sellistin naputtellessa sellon kaikukoppaa oikealla kädellä ja otelautaa vasemmalla. Jousta käytetään monipuolisesti siirtymällä aggressiivisista sävelryppäistä sellomaisen kaihoisan kevyeen

soittoon äärimmäisen nopeasti. Sävellyksestä on myös versio kontrabassolle vuodelta 2004 Stefano Scodanibbion sovittamana.

## 2.2 Sequenzoista syntyneet sävellykset: *Chemins* ja *Corale*

Joidenkin *Sequenzojen* materiaalista syntyi uusia teoksia. *Chemins*-nimeä kantavat sävellykset ovat kuin jatko-osia eräille *Sequenzoille*. *Sequenzoista* poiketen ne eivät ole sooloteoksia, vaan suuremmalle kokoonpanolle sävellettyjä. *Chemins*-nimisissä teoksissa jo olemassa ollut *Sequenza* muuttaa muotoaan ja syntyy uudelleen täysin erilaisena. Yksinkertaistaen voisi sanoa, että *Chemins* on sooloteoksesta muotoutunut konserton omainen sävellys solistille ja orkesterille. (Roberts 2007, 117.)

*Chemins I* harpulle ja orkesterille syntyi *II:n Sequenzan* myötä vuonna 1965. Kaksi vuotta myöhemmin (1967) *VI:n Sequenzan* materiaalista muodostui *Chemins II* alttoviululle ja yhdeksälle instrumentille sekä *Chemins IIb* (1970) orkesterille ja *Chemins IIc* (1972) bassoklarinetille ja orkesterille. *Chemins III* (*Chemins II:n* materiaalista) vuodelta 1968 alttoviululle ja orkesterille jatkaa alttoviululle sävelletyn *Sequenzan* synnyttämiensä teosten sarjaa. *Sequenza VII* oboelle johti kahden *Chemins*-nimisen sävellyksen ilmestymiseen 70-luvulla: *Chemins IV* oboelle/sopraanosaksofonille ja 11 jousisoittimelle (1975). Vuonna 1992 julkaistiin *Chemins V* (*XI:ta Sequenzan* materiaalista) kitaralle ja kamariorkesterille. (Centro Studi Luciano Berio) Vielä 1996 julkaistiin kaksi *Chemins*-kokonaisuuteen kuuluvaa sävellystä: *Kol Od* (*Chemins VI*) trumpetille ja kamariorkesterille sekä *Recit* (*Chemins VII*) alttosaksofonille ja orkesterille. (Halfyard 2007, 298.)

Myös *VIII Sequenzasta* alkunsa saanut *Corale* viululle, kahdelle käyrätorvelle ja jousille kuuluu näihin *Sequenzojen* jälkeläisiin. Nimi *Corale* viittaa barokin aikakauteen musiikissa ja teoksesta löytyy myös joitakin yhteneväisyyksiä 1975 sävelletyn suurteoksen *Coron* kanssa. (Roberts 2007, 127.)

### 3 *Sequenza VIII per violino solo (1976)*



Esimerkki 1. *VIII Sequenzan* alku

Kahdeksas *Sequenza* alkaa voimakkain jousenedoin *fff*-dynamiikassa. (Esimerkki 1) Nuottiarvona on aksentoitu neljäsosanuotti metronomimerkinnällä  $1/4 = 54$ . Sävel, jota soitetaan Berion ohjeiden mukaisesti ”ilman tai vähällä vibratolla, hyvin intensiivisesti, kieleltä” on yksiviivainen a, jota toistetaan kahdeksan kertaa eri kieliltä, kunnes se saa parikseen yksiviivaisen h:n. Nämä kaksi säveltä pysyvät teoksen keskiössä alusta loppuun saakka ja muodostavat ikään kuin heilurin tai kompassin, jonka seuraamiseen soittajan ja kuulijan tarkkaavaisuus kohdistuu. Musiikki tempaisee mukaansa ja pitää otteessaan intensiivisesti aina rauhoittuvaan loppuunsa asti.

Teos on teknisesti hyvin näyttävä ja viulistinen, joskin myös huomattavan vaikea monestakin syystä. Sitä on rinnastettu Bachin *Chaconneen*, mitä pidetään yhtenä viulukirjallisuuden haastavimmista sävellyksistä kautta aikojen. Berio sanoikin *Chaconne* olleen yksi kimmoke *VIII Sequenzan* syntymiselle (Montague 2007, 148). *VIII Sequenzan* viulistille asettamista haasteista kerron tarkemmin luvussa 4.

Tätä opinnäytetyötä varten aloitin *VIII Sequenzan* harjoittelun syksyllä 2011 tarkoitukseni oppia tuntemaan teos niin hyvin kuin mahdollista ja selvittää nykymusiikissa usein esiin tulevat ongelmat nuotinkirjoituksessa itsenäisesti. Pidin harjoittelustani päiväkirjaa, jota tässä opinnäytetyössä referoin muutamaaan otteeseen. Saatuaani *VIII Sequenzan* nuotin käsiini aloin soittaa kappaletta läpi. Nuotin luku sujui ongelmitta aina sivulle 7 asti. Nuotinkirjoitus oli melko perinteistä, ”soivaa” ja viululle kirjoitetun oloista, mutta sivujen 7–9 numerosarjat ja laatikot roomalaisine numeroineen ja muine selvitetävine merkintöineen tulisivat selvästikin tarvitsemaan paljon aikaa ja tarkkaa pohdiskelua jatkossa, jotta pääsisin kappaleen opettelussa edes alkuun. (Esimerkki 17 sivulla 31) Olin heti koukussa kappaleeseen ja halusin ratkaista sen arvoituksen.

Myöhemmin, soitettavien sävelten arvoituksen jo ratkettua alkoi teoksen tulkitseminen askarruttaa minua. Sävellyksessä on niin paljon ääniä valjastettuna virtuoottiseen nopeuteen sekä vasemmassa että oikeassa kädessä, että miten niiden soittamisen lomassa ehtii tehdä musiikkia? Miten nähdä metsä puilta?

Minkä päälle perustaa oma tulkinta, kun ääniä on niin paljon, että niiden soittamisesta ”huolestuu” joka tapauksessa, vaikka olisikin päättänyt seurata ”kompas-sia” ja antaa sävelten olla ja tulla kuin itsestään? (Harjoittelupäiväkirja, 18.9.2012.)

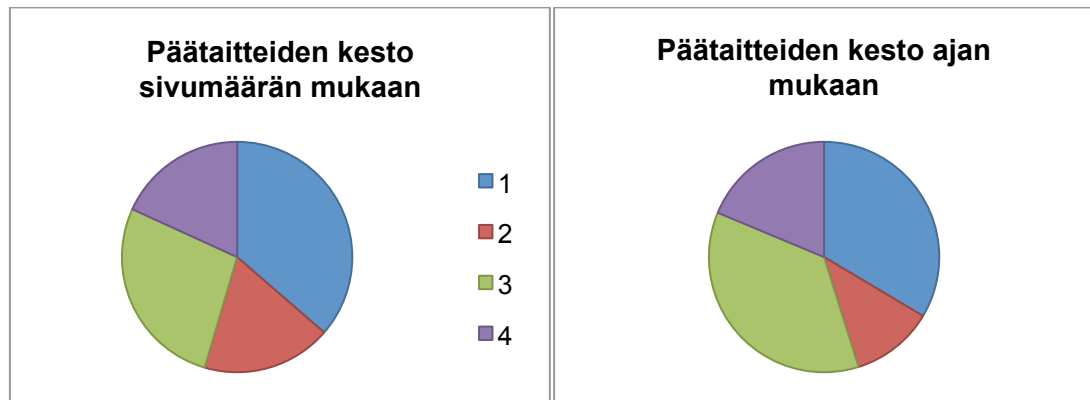
Tulin pohdinnoissani siihen tulokseen, että harjoittelun siinä vaiheessa, kun vielä huomaa olevansa huolissaan äänistä ja sävelryppäistä on kappaleen esittäminen vielä kaukana tulevaisuudessa. Kappaleen äärimmäisen vaikeat tekniset seikat on saatava automaattisiksi, jotta ne pystyisivät palvelemaan sävellyksen kokonaisuutta ja pysähtymättä eteenpäin menevää tunnelmaa. Oma tulkintani *VIII Sequenzasta* ei ole vielä saavuttanut teknisen automaation tuntua, mutta teoksen esittäminen on toki suunnitelmassani. Olen sen velkaa itselleni puurrettuani kappaleen parissa nyt jo vuoden päivät tosin pitkiä taukoja välillä pitäen.

### 3.1 Teoksen jakautuminen taitteisiin

*Sequenza VIII* on soivalta kestoltaan noin 13 minuuttia ja nuottimateriaali 11 sivun mittainen. Jo harjoittelun alkuvaiheessa huomasin teoksen kuin luonnostaan jakautuvan harjoiteltaviin jaksoihin. Näin teoksen pitkään palapelinä, jota ryhdyin järjestelmällisesti kokoamaan pala palalta. Halusin tehdä sävellyksestä myös musiikillisen analyysin harjoitteluani ja tulkintaani tukemaan. Olen jakanut teoksen neljään taitteeseen, joita nimittän päätaitteiksi. Kaikki päätaitteet pitävät sisällään kaksi tai kolme alataitetta. Jotkin alataitteista jakautuvat vielä pienempiin yksikköihin, joita kutsun tässä työssä vaiheiksi. Jako taitteisiin, alataitteisiin ja vaiheisiin perustuu näkemykseeni sävellyksen tekstuurin, tempon ja tunnelman vaihteluista.

Oheisissa ympyrädiagrammeissa havainnollistan eriväristen sektorien avulla teoksen jakautumista päätaitteisiin (Kuvio 1). Ensimmäisessä diagrammissa sektorin suuruus määräytyy nuottimateriaalin sivunumeroiden mukaan kussakin päätaitteessa ja toisessa päätaitteen keskimääräisen keston mukaan. Diagrammeista voi päätellä muun muassa sen, että kolmas päätaitte on ajallisesti muita pidempi, vaikka nuotinnettuna ensimmäistä päätaitetta lyhyempi, kun taas neljäs päätaitte pysyy kummassakin dia-

grammissa lähes saman kokoisena. Toinen päätäite on lyhyin. Kolmas päätäite on pitkä, mutta lopulliseen ajalliseen keston vaikuttaa soittajan maksiminopeus sivuilla 8-9. Neljännen päätaitteen kesto taas vaihtelee esittäjän tulkinnan mukaan, koska säveltäjän kirjoittama tempomerkintä antaa vapauden liikkua kahden eri tempon sisällä.

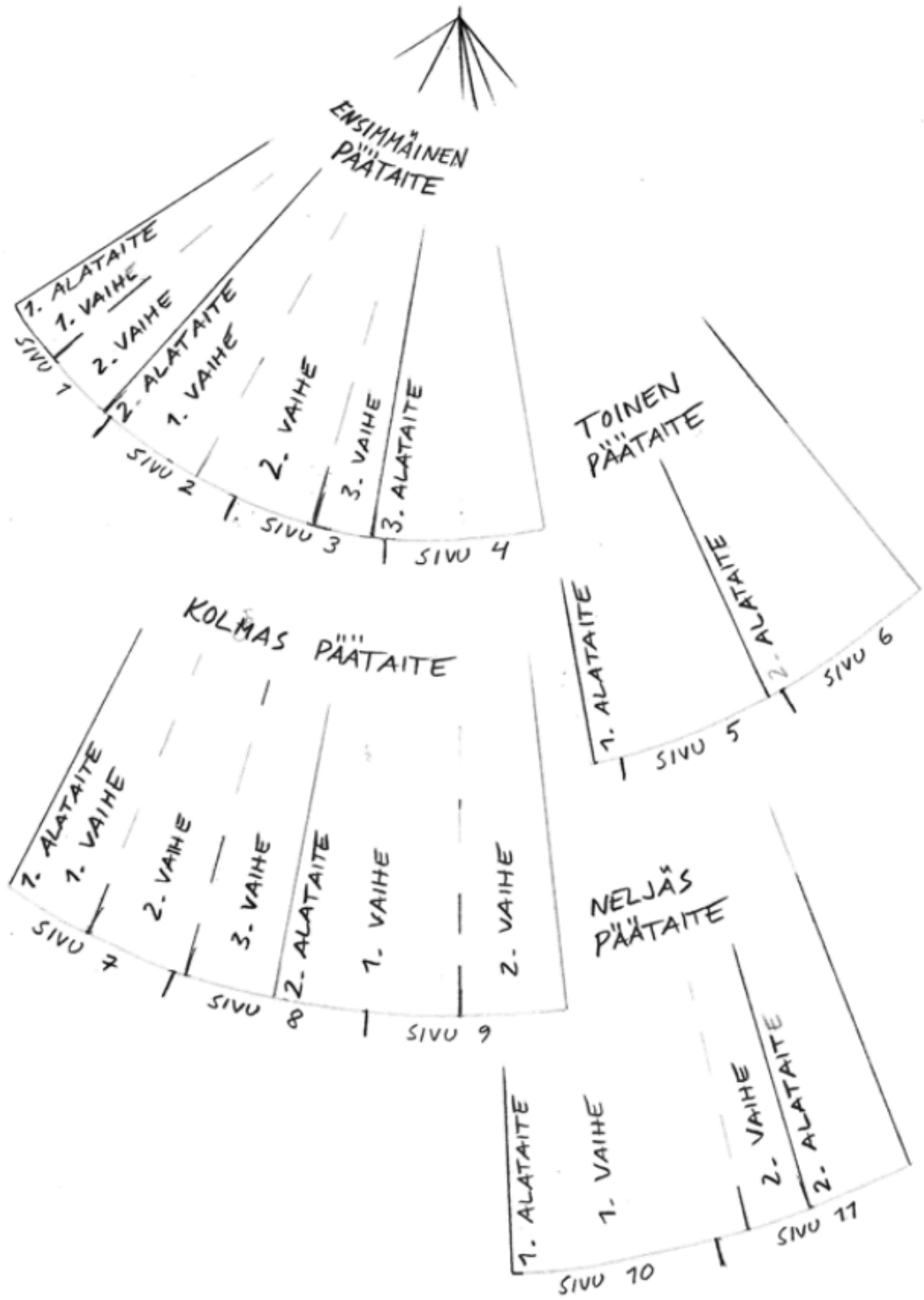


Kuvio 1. Päätaitteiden kestot

### 3.2 Neljä päätaitetta

Seuraavalla sivulla olevan kaavion avulla selvitetään teoksen jakautumista taitteisiin (Kuvio 2). Kaaviossa päätaitteet aukeavat neljänä heilurimaisena alueena, joiden alareunoissa näkyvät sivunumerot. Alataitteet ja vaiheet ovat myös kaaviossa näkyvillä. Käytössäni ollut nuottimateriaali, johon kaaviossa ja tekstissä esiintyvät sivunumerot viittaavat on Universal Editionin vuonna 1977 julkaisema partituuri *VIII Sequenzasta*. Alaluvuissa 3.2.1–3.2.4 kuvailen *VIII Sequenzan* musiikillisia tapahtumia, joiden perusteella teos on jakautunut neljään päätaitteeseen sekä niiden sisältämiin alataitteisiin ja vaiheisiin. Analyysiosuudessa etenen päätaitteiden mukaisesti ensimmäisestä neljänten. Nuottimateriaalin sivunumeroiden mukaan on tämän opinnäytetyön seuraavaa analyysiosiota mahdollista seurata, mikäli lähettyvillä on partituuri *VIII Sequenzasta*.





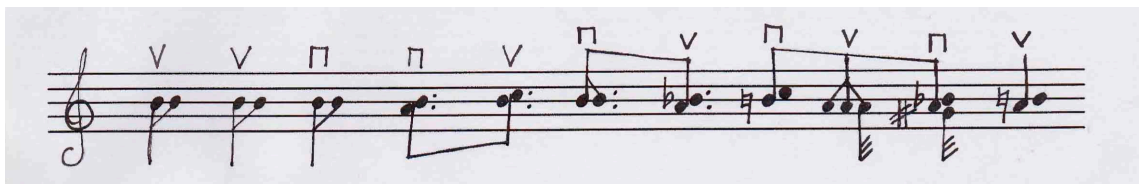
Kuvio 2. Päätaitteet

### 3.2.1 Ensimmäinen päätaite

**Ensimmäinen päätaite** on soivalta kestoltaan noin neljän ja puolen minuutin mittainen ja Universal Editionin julkaisemassa nuottimateriaalissa se jatkuu teoksen alusta aina neljännen sivun viimeisen rivin alkuun saakka. Ensimmäisen ja toisen päätaitteen raja on kohdassa, missä neljäsosanuotin kesto vaihtuu metronomimerkinnästä 72 52:een. Ensimmäisessä päätaitteessa neljäsosanuotin kesto vaihtelee 52:n ja 104:n välillä. Melko rauhallisessa  $\frac{1}{4}$  = 52-pulssissa saa soittaa aluksi pitkään, yli kahden sivun verran, mikä tarkoittaa melkein kolmen minuutin mittaista jaksoa sävellyksen kolmisentoistaminuuttisesta kokonaiskestosta. Mainitsemani rauhallisuus on tosin vain silmänlumetta. Neljäsosanuotit määräävät väijäämättömän pulssin, joka täyttyy sadoista äärimmäisen nopeista nuoteista ensimmäisen päätaitteen kuluessa.

Koska ensimmäinen päätaite on pitkä, olen jakanut sen kolmeen alataitteeseen. **Ensimmäinen alataite** jakautuu vielä kahteen vaiheeseen jatkuen kappaleen alusta aina ensimmäisen sivun viimeiselle riville saakka kohtaan, jossa dynamiikkamerkintä *fff*. Sivun aikana esitellään rytmisen heiluri, joka esiintyy neljäsosanuotin mittaisena sekä yksiviivaiset sävelet a ja h. Tuo sävelpari tulee olemaan musiikillisten tapahtumien lähteenä koko sävellyksen ajan.

**Ensimmäisen alataitteen ensimmäisessä vaiheessa** (sivu 1 rivit 1–4) keskitytään a-säveleen ja sen lähiympäristöön pääosin neljäsosanuotein soittamalla (Esimerkki 1 sivulla 10). **Toiseen vaiheeseen** siirrytään rivillä 4, kun a-sävelestä nousee h-säveleen soittamalla se priimi-intervallina (Esimerkki 2). Toinen vaihe jatkuu toiseen alataitteeseen asti. Verrattuna kappaleen alkuun alkaa h:lle nousun myötä rytmi tihentyä ja samalla neljäsosapulssi keventyä. Hemiolien, trioli-rytmien ja legatokaarien ilmestyminen nuottikuvaan saa musiikin soimaan aikaisempaa leveämmin. Ensimmäiset voimakkuuden vaihtelut yleisnyanssissa tulevat tässä vaiheessa mukaan musiikkiin.



Esimerkki 2. Ensimmäisen alataitteen toisen vaiheen alku

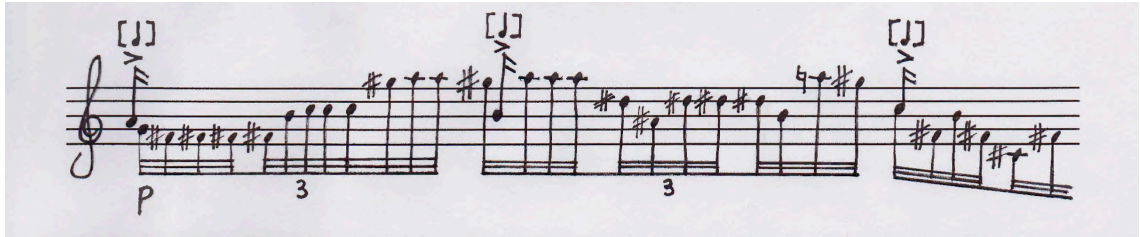
**Toinen alataite** alkaa ensimmäisen sivun viimeiseltä riviltä jatkuen kolmannen sivun loppuun asti. Toinen alataite sisältää kolme vaihetta. **Toisen alataitteen ensimmäisen vaiheen** (1. sivun lopusta 2. sivun toiseksi alimmalle riville) alussa nuottiviivaston päälle ilmestyy neljäsosanuotti hakasulkujen sisällä. Tällä merkinnällä säveltäjä haluaa muistuttaa soittajaa pulssin muuttumattomuudesta. (Esimerkki 3) Muistutus on tarpeen, koska tästä lähtien neljäsosanuotit täyttyvät nopeista sävelistä, jotka helposti vangitsevat soittajan huomion. Pääasia eivät kuitenkaan ole nämä vikkelät sävelryppäät vaan edelleen a:n ja h:n lähistöllä sykkivä heiluri. Esimerkissä 3 heiluri näkyy aksentoituna h-sävelenä, josta nopeat lurahdukset kumpuavat.



Esimerkki 3. Toisen alataitteen ensimmäisen vaiheen alku

Toisen alataitteen ensimmäisessä vaiheessa neljäsosanuottien synnyttämästä heilurista alkaa irtautua nopeita sävelryhmiä *legatossa*. Aksentoidun ja useimmiten *fff*-nyanssissa soitettun pulssin jälkeen nämä nopeat 1/32-nuotit soitetaan *pianossa*. Kun tähän asti sävellyksessä on pysytelty a- ja h-sävelien välittömässä läheisyydessä alkaa toisesta alataitteesta sävelkentän laajentuminen. Sen pystyy näkemään aivan konkreettisestikin nuottikuvasta. (Esimerkki 3)

Sävelkentän laajeneminen tapahtuu yksiviivaisen h:n ympärillä. Välillä h:ta soitetaan voimakkaana priimi-intervallina ja välillä siitä irtaantuu ulospääsyä etsiskeleviä sävelryppäitä, jotka palaavat kuitenkin aina lähtöpisteeseensä. Toisen sivun viidennellä rivillä sävellyksen alun a-h-heiluri löytyy uudelleen, mutta on muuttunut sävyltään pehmeämmäksi soiden nyanssissa *sf-p*. Tämän lyhyen nostalgisen hetken jälkeen h-säveleen ja nopeisiin sävelryppäisiin palataan vielä viiden neljäsosanuotin ajaksi. Niiden jälkeen sävellyksen alkua muistuttava aksentoitu a-sävel *fff*-nyanssissa palaa musiikkiin ja vie toisen alataitteen sen toiseen vaiheeseen.



Esimerkki 4. Toisen alataitteen toisen vaiheen alku

**Toisen alataitteen toisessa vaiheessa** (2. sivun seitsemänneltä riviltä 3. sivun neljännen rivin loppuun) a-, h- ja c-säveliltä kumpuavat 1/32-nuottien ryhmät soitetaan *legato* sijaan erikseen, *detache*-jousituksena. (Esimerkki 4) Sävelryppäät alkavat myös selvästi pyrkiä yhä ylemmäs ja nousevatkin usein kaksiviivaiseen a-säveleen. Tämän vaiheen loppupuolella kolmannen sivun 2.–4. rivillä neljäsosapulssein sisäinen rytmikka alkaa rauhoittua ja nyanssi hiljenee aina *pianissimoon* asti. Heiluri palaa alkuperäisen tapaisessa muodossa kolmannella rivillä ja kuljettaa musiikin kolmanteen vaiheeseen. **Toisen alataitteen kolmas vaihe** alkaa viidennen rivin alussa jatkuen sivun alarivin alkuvaiheille.

Näiden vaiheiden väliin jäävä neljäs rivi nuottimateriaalin kolmannella sivulla poikkeaa siihenastisesta materiaalista monella tavalla. (Esimerkki 5) Neljäsosanuotti saa uuden keston ( $1/4 = 72$ ) ja d-kielellä soivat f-, a- ja fis-sävelet nousevat esiin musiikissa. Neljännen rivin lopussa säveltäjä myös ikään kuin laittaa musiikin hetkeksi tauolle merkittävällä h- ja gis-sävelien muodostaman terssi-intervallin päälle viisi sekuntia kestävästä fermaatin.



Esimerkki 5. F-, a- ja fis-sävelten esiintulo sivulla 3 rivillä 4

**Toisen alataitteen kolmas vaihe** kokoaa yhteen ensimmäisen ja toisen vaiheen käyttämällä sekä *legato* että *detacheta* nopeiden sävelryhmien esiin tuomisessa. Voimakas trioli-rytmi antaa leimansa tälle vaiheelle. Yksiviivaiset a ja h ovat edelleen musiikin keskiössä.

**Kolmas alataite** alkaa kolmannen sivun viimeisellä rivillä metronomimerkinnän  $\frac{1}{4} = 72$  kohdalla ja jatkuu seuraavan sivun alimman rivin alkuun asti. Tämä alataite pitää sisälleen koko sävellyksen laulavimman kokonaisuuden. Yksiviivaiset f, a ja fis ovat tämän taitteen alussa äänenkuljetuksen perustana. Samat sävelet esiintyivät ensi kerran toisen alataitteen toisessa vaiheessa (sivu 3, rivi 4) kuin vihjaten tulevasta melodisesta taitteesta. (Esimerkki 5 sivulla 16)

Sivun 4 kolmannella rivillä viulun d- ja a-kielillä soitettava kaunis polyfoninen jakso yksiviivaisen f-sävelen ja kaksiviivaisen e:n väliin jäävien sävelten kesken kokee ensimmäisen irtioton, kun melodia nousee tremolon ja 1/32-nuottien avulla viulun e-kielelle aina kolmiviivaiseen fis-säveleen saakka. (Esimerkki 6) Sieltä laskeudutaan alas kolmannelle alataittele tyypillisen ylinousevan kvartti-intervallin myötä, mutta melodia jatkaa laulavaa harhailuaan yksiäänisenä kuin jotakin etsien aina neljännen sivun toiseksi alimmalle riville saakka, jolloin heiluri palaa taas musiikkiin. Riveillä 3–6 sivulla 4 musiikin keskiöön nousevat sävelet fis, c ja g sekä niiden väliin jäävät intervallit.

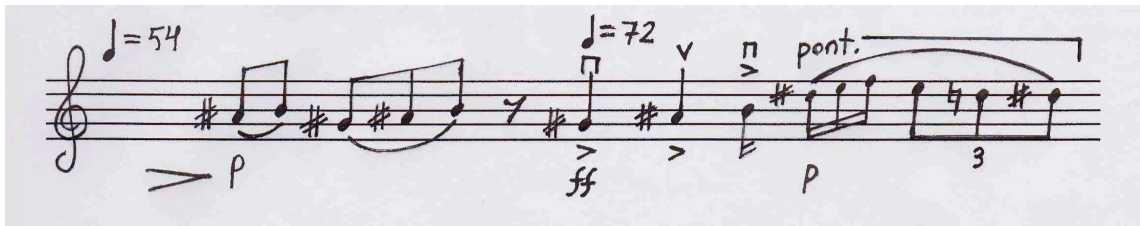


Esimerkki 6. Melodian nousu fis-säveleen

### 3.2.2 Toinen päätäite

**Toinen päätäite** käsittää nuottimateriaalin sivut 5–6 alkaen neljännen sivun viimeiseltä riviltä kolmannen  $\frac{1}{4}$ -nuotin kohdalta. Se on ajallisesti lyhyt taite, noin puolentoista minuutin mittainen, jossa tempo kiihtyy aina metronomimerkintään  $\frac{1}{4} = 144$ :ään asti. Tämä päätäite alkaa teoksen alun  $\frac{1}{4} = 54$  tempossa, mutta jo neljän neljäsosanuotin mittaisen repliikin jälkeen siirrytään nopeampaan  $\frac{1}{4} = 72$  tempoon.

Toinen päätäite koostuu kahdesta alataitteesta. **Ensimmäisessä alataitteessa** neljännen sivun viimeiseltä riviltä sivun 5 alariville kohtaan, missä on kolmen sekunnin mittainen fermaatti esitellään sävelet yksiviivainen gis, ais ja h, joiden ympäristössä liikutaan. (Esimerkki 7)



Esimerkki 7. Toisen päätaitteen ensimmäisen alataitteen alku

**Toisessa alataitteessa** (5. sivun alarivin fermaatin jälkeen 6. sivun loppuun) aletaan hitaasti nousta ylöspäin nuottiviivastolla ja sivun 6 lopussa ollaankin jo kolmiviivaisissa sävelissä e, f, fis, g ja a. Toinen päätäite loppuu kolmiviivaiseen fis-säveleen tremolossa.

Tempo tässä päätaitteessa on kovin nopea sisältäen myös pari *accelerandoa*, mutta Berio antaa soittajalle hengähdystaukoja tauottamalla musiikkia nuottiviivaston päälle merkityin pilkuin. Pilkkuihin käytettävästä ajasta ei ole mitään ohjeistusta, mutta voisi kuvitella niiden merkittävän lyhyen hengityksen pituutta. Joidenkin pilkkujen päälle säveltäjä on merkinnyt paussin keston sekunneissa. Myös sivun 6 kuudennella rivillä olevan pariäänitrillin *sul ponticello* tulkitseen hengähdystauonomaiseksi hetkeksi musiikissa. Toinen päätäite myös loppuu pilkkuun kuudennen sivun lopussa.

Heiluri ei esiinny tässä päätaitteessa sävellyksen alkua muistuttavassa muodossa, mutta on läsnä rytmisenä pulssina ohjaten polyfonisen kudoksen liikettä.

### 3.2.3 Kolmas päätäite

**Kolmas päätäite** löytyy nuottimateriaalin sivuilta 7–9. Olen jakanut sen kahteen alataitteeseen, joista ensimmäisessä on aleatorisia elementtejä ja toista leimaavat virtuoottisten sävelkulkujen toistot. **Ensimmäinen alataite** jatkuu sivun seitsemän alkupuolelta kahdeksannen sivun viidennen rivin loppuun ja pitää sisällään kolme erilaista vaihetta. **Toinen alataite** jatkaa siitä yhdeksannen sivun loppuun jakautuen kahteen vaiheeseen. Kolmas päätäite on taitteista pisin kestoltaan, 4,5–5 minuuttia. Tämän taitteen puolivälissä nuottiin ilmestyy tempomerkintä  $\frac{1}{4} = \text{MAX.}$ , mikä arkikielelle käännettynä tarkoittaisi samaa kuin ”soita niin nopeasti kuin pystyt” – seikka, joka vaikuttaa tietysti taitteen kokonaiskesto.

**Ensimmäisen alataitteen ensimmäisen vaiheen** alussa (sivun 7 alkupuoli) soitetaan ensin tallan vierestä ja sitten otelaudan päältä a- ja d-kieliltä seitsemän säveltä, joihin keskitytään seuraavan minuutin ajan tempossa  $\frac{1}{4} = 72$ . (Esimerkki 8) Kauniin *legato*-sa soitettun melodianpätkän jälkeen alkaa aleatorinen jakso, jossa viulisti saa 60 sekunnin ajan soittaa kuutta erilaista a-kielillä soitettavista  $\frac{1}{32}$ -nuoteista koostuvaa sävelryhmää valitsemassaan järjestyksessä. Ohjeena on, ettei samaa sävelryhmää saa toistaa kahta kertaa peräkkäin eikä myöskään samanlaisia sävelryhmäkokonaisuuksia saa soittaa uudelleen samassa järjestyksessä.



Esimerkki 8. Kolmannen päätaitteen alku (ensimmäisen alataitteen ensimmäinen vaihe)

Tämän *pianissimossa* pysyttelevän ensimmäisen vaiheen jälkeen alkaa **toinen vaihe** (sivun 7 puolivälistä sivun 8 ensimmäisen rivin loppuun), jossa aleatorista materiaalia aletaan särkeä voimakkailla *fortissimossa* soitetuilla akordeilla. Akordit ilmestyvät aluksi yksittäisinä, mutta sivun 7 viimeisellä rivillä ne soitetaan jo 5–9 akordin ryhminä  $\frac{1}{32}$ -nuotteina *fortissimossa*.

**Ensimmäisen alataitteen kolmannessa vaiheessa** sivun 8 ensimmäisen rivin lopusta (*spiccato*, *ff*) viidennen rivin loppuun sävelet alkavat pyrkiä irti a-kielen läheisyydestä. Tämä on kuin siirtymävaihe kolmannen päätaitteen toiseen alataitteeseen. Akordien käyttö huipentuu sivun 8 toisen rivin lopussa, jolloin kahta akordia sahataan voimakkaasti 12 sekunnin ajan. Akordien käyttö tuo mieleen *VI Sequenzan* alttoviululle, joka pitkälti perustuu tämän kaltaiseen voimaa vaativaan akordiensoittotekniikkaan.

Aleatorisen ja aina hiljaisessa nyanssissa soitettun materiaalin särkeminen voimakkain akordein johtaa yleisnyanssin nousuun ja vähittäiseen aleatoristen elementtien katoamiseen musiikista. Sivun 8 rivillä 3 viulisti saa viimeisen kerran soittaa valitsemassaan aleatorista sävelryhmää kolmen sekunnin ajan. Sen jälkeen  $\frac{1}{32}$ -nuotit tekevät irtioton johdattaen soittajan *accelerandon* ja *crescendon* myötä kolmannen päätaitteen toiseen alataitteeseen.

**Toinen alataite** alkaa kahdeksannen sivun kuudennelta riviltä ja jatkuu sivun 9 loppuun. Se jakautuu kahteen vaiheeseen, joista ensimmäinen jatkuu alataitteen alusta sivun 9 neljännen rivin loppuun ja toinen tästä sivun loppuun. **Toisen alataitteen ensimmäinen vaihe** alkaa tempomerkin  $\frac{1}{4} = \text{max}$  alla. Tätä vaihetta leimaavat  $\frac{1}{32}$ -nuottien muodostamat *legatossa* soitettavat sävelryhmät. (Esimerkki 9)



Esimerkki 9. Toisen alataitteen ensimmäinen vaihe

Tämä sorminäppäryyttä vaativa vaihe kestää noin minuutin, kunnes sävellyksen alusta tuttu heiluri palaa sivun 9 viidennellä rivillä vieden alataitteen **toiseen vaiheeseen**. Tempo palaa hetkeksi  $\frac{1}{4} = 54$  :n siitä jälleen kiihtyen maksiminopeudeksi seuraavalla rivillä. Nopeat sävelryhmät palaavat täysin samanlaisina kuin alataitteen alussa, mutta tällä kertaa pianissimossa. Kymmenen sävelryhmän jälkeen *legatosta* luovutaan ja jatketaan soittamista erikseen ja viimeisen hakasulkumerkin kohdalla *spiccato* samalla *crescendoa* tehden. Sävelet nousevat kolmioktaavisiksi ja tämä musiikillinen aihe kuin viskataan yläilmoihin palaamatta siihen enää koskaan. Tämän jälkeen heiluri ilmestyy taas musiikkiin voimakkaana ja päättää kolmannen päätaitteen. (Esimerkki 10)



Esimerkki 10. Kolmannen päätaitteen loppu ja heilurin paluu

### 3.2.4 Neljäs päätäite

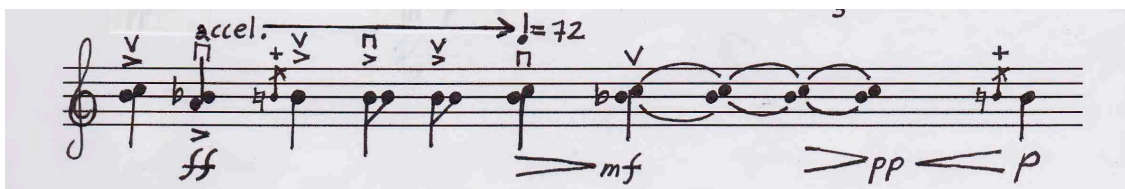
**Neljännessä** eli viimeisessä **päätäiteessä** (nuottimateriaalin sivut 10 ja 11) Berio antaa soittajan ensi kertaa vaikuttaa teoksen tempoon. 10. sivun neljännellä rivillä metronomimerkintä on  $\frac{1}{4} = 72/104$  (*tempo molto instabile, come improvvisando*) = (*epävakaa tempo, kuin improvisoiden*). Soittajasta riippuen taite kestää 2–3 minuuttia ja on tunnelmaltaan nostalginen ja yleisilmeeltään rauhoittuva. Taite soitetaan pääasiassa



*pianissimossa* joitakin pyrähdyksiä *mezzoforteen* tai *forteen* tehden. Taitteen alussa viuluun asetetaan sordiino samanaikaisesti vasemmalla kädellä yksiviivaista h-säveltä näppäillen ja viimeisellä sivulla sordiino vaihdetaan vielä yösordiinoon, jolloin soittimen ääni edelleen pienenee kappaleen lähestyessä loppuaan.

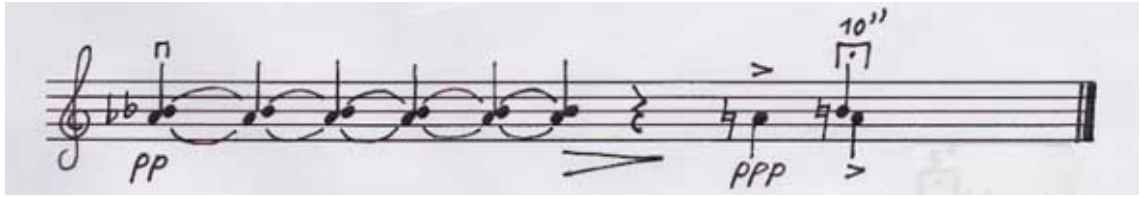
Neljäs päätaite pysyttelee uskollisesti a- ja h-sävelten läheisyydessä. Välillä esiintyy muistumia ensimmäisen päätaiteen toisesta alataitteesta, kun a-kieleltä tehdään pyrähdyksiä g- ja e-kielten suuntaan (sivu 10 rivi 3) sekä toisesta päätaitteesta polyfonisointielementteineen. Kolmanteen päätaiteeseen viitataan viimeisen sivun nelisoinnissa, jotka muistuttavat aleatorisen jakson akordeja. Muistumista huolimatta tai niiden luoman nostalgisen tunnelman ansiosta neljäs päätaite on aivan omanlaisensa taite. Improvisatorisuus ja pulssin vaimentuminen erottavat tämän taitteen edeltäjistään.

Neljäs päätaite sisältää kaksi alataitetta, joista ensimmäinen jatkuu sivun 10 alusta aina 11. sivun kolmanneksi alimmalle riville saakka. (Esimerkki 11) **Ensimmäinen alataite** sisältää **kaksi vaihetta**, joista ensimmäisen aikana viulun talleen asetetaan sordiino ja toinen vaihe alkaa yösordiinoon vaihtamisesta sivun 11 kolmannen rivin lopussa.



Esimerkki 11. Neljännän päätaiteen alku (ensimmäisen alataiteen ensimmäinen vaihe)

**Toisessa alataitteessa** heiluri h-sävelellä ilmestyy musiikkiin ja kuljettaa sävellyksen vaikuttavalla tavalla loppuun. Tämä jälkimmäinen alataite, mikä päättää teoksen, erottuu jopa *codaa* muistuttavana. Kontrasti sävellyksen alkuun on huomattava. Sävelet a ja h ovat samat kuin alussa, mutta sävellyksen mittaisen matkan taivallettuaan palaavat muuttuneina. Sävellyksen alun *fortissimossa* soitettu hakkaava ja vääjäämättömästi eteenpäin kulkeva pulssi on hidastunut pehmeiksi, tauotetuiksi ja *legatoiduiksi* heilahduksiksi *pianissimossa*. Sävelet a ja h ovat yhtä ja soivat jännitteettömästi ja kauniisti sekunti-intervallina, mikä ei tässä yhteydessä kuulosta lainkaan dissonanssilta. Kahdella viimeisellä rivillä alun metronomimerkintä  $\frac{1}{4} = 54$  palaa luotsaamaan musiikin loppuunsa. (Esimerkki 12)



Esimerkki 12. VIII Sequenzan loppu

## 4 Teoksen viulutekniset elementit

Tässä kappaleessa pohdin, minkälaisia haasteita VIII Sequenzan harjoittelu toi eteeni ja mitä kautta lähdin niitä selvittämään. Käyn sävellyksen läpi kolmannessa luvussa esittelemäni taitteisiin jaon pohjalta. Annan vinkkejä oheismateriaalin, kuten asteikkojen sekä erilaisten viuluteknisten harjoitusten käytöstä VIII Sequenzan rinnalla. Kuitenkaan en näe suurta eroa VIII Sequenzan kaltaisen nykymusiikkiteoksen harjoittelun tai minkä tahansa muun suurehkon sävellyksen harjoitusprosessin välillä. Samat lainalaisuudet kuuluvat kaikkeen musiikin harjoitteluun. Valmista ei tule hetkessä ja kärsivällisyys on monesti koetuksella vaikeiden paikkojen kohdalla. Asteikot ja erilaiset tekniset opasvihkot kulkevat aina soittajan mukana, harjoittelipa hän sitten minkälaista sävellystä tahansa.

### 4.1 Ensimmäinen päätäite ja sen paganiniaanisiet haasteet

VIII Sequenza alkaa voimakkain  $\frac{1}{4}$ -nuotein *fff*-nyanssissa viulun g-kieleltä. Aluksi keskitytään yksiviivaiseen a-säveleen, jota varioidaan soittamalla se eri kieleltä erilaisten sävyjen aikaansaamiseksi. Heti ensimmäisellä rivillä nuottimateriaalissa alkaa myös teokselle ominainen kaksoisäänten muodostaminen. Yksiviivaista a:ta soitetaan kolmella kielellä yhtä aikaa, mikä vaatii viulistin vasemmalta kädeltä venytettyjä otteita.

A-sävel alkaa jo ensimmäisen rivin lopussa saada parikseen muita säveliä lähistöltä. (Esimerkki 1 sivulla 10) Ensimmäisenä mukaan tulee h ja hieman myöhemmin gis, b ja g. Näillä sävelillä soitetaan ensimmäisen päätäitteen ensimmäisen alataitteen 30 ensimmäistä neljäsosanuottia. Viulistin kannattaa asettua 4. ja 5. aseman vaiheille ja "noukkia" pienten välimatkojen päässä toisistaan liikkuvat sävelet 1. ja 2. sormea d-kielellä sekä 4. sormea g-kielellä liikutellen.

Toinen vaihe ensimmäisessä alataitteessa alkaa neljännellä rivillä kohdassa, jossa soitetaan yksiviivainen h-sävel priimi-intervallina g- ja d-kieliltä. (Esimerkki 2 sivulla 14) Vasen käsi nousee 6. asemaan ja a-sävelen paikalle pääosan esittäjäksi astuu h-sävel. Tämä uusi vaihe ensimmäisessä alataitteessa keskittyy siis h-sävelen ympärille. Rytmikassa alkaa tapahtua nopeampia muutoksia ja viulisti saa poimia pariääniä g-, d- ja a-kieliltä kiihtyvään tahtiin. (Esimerkki 13) Rytmiiän tihentyessä ei ole mahdollista enää turvallisesti asettua johonkin asemaan pariääniä poimimaan, vaan vasen käsi liikkuu otelaudalla 4. ja 6. aseman välillä vikkellä välillä venytettyjä otteita käyttäen.



Esimerkki 13. Rytmisiä muutoksia ensimmäisen alataitteen toisessa vaiheessa

Vasemman käden tekniikan vaatimusten osalta jo *Sequenzan* ensimmäinen sivu on helposti verrattavissa Paganinin *Kapriiseihin*. On hallittava kaksoisotteet, vekselioktavi-tekniikka, korkeat asemat matalilla kielillä sekä voimakas jousen käyttö täyteläistä ääntä unohtamatta. *Kapriiseista* 3, 4, 8, 14, 17, 18, 19 ja 21 löytyy hyvin samanlaisia elementtejä. Olen kokenut Paganinin *Kapriisien* soittamisen hyödyttävän *Sequenzan* opiskelua. Teoksissa on paljon teknisiä yhteneväisyyksiä, mutta *Kapriiseissa* saa tekniikkaharjoitusten lisäksi nauttia romanttisista melodioista ja harmonioista, joita ei nykymusiikkiteoksista sellaisinaan löydy.

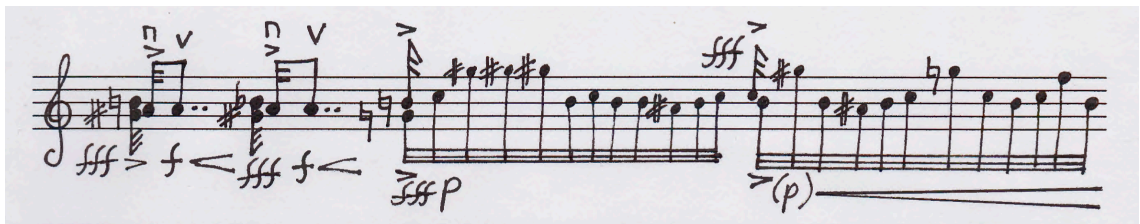
Melodian kuljettamiseen liittyvät ajatukset voi kuitenkin ottaa esimerkiksi *Kapriiseista* mukaan myös nykymusiikkiteosta valmistettaessa. Esimerkiksi *VIII Sequenzan* ensimmäisen päätaitteen kolmas alataite (sivun 3 alariviltä sivun 4 viimeisen rivin alkuun) antaa halutessa esittäjälle mahdollisuuden romanttiseenkin tulkintaan. Nyanssit vaihtelevat *pianissimosta fortissimoon* ja melodia kulkee kauniisti viulun soivien ääripäiden välillä. Tämä on lempikohtaukseni *VIII Sequenzassa*. Kaunis lepohetki alun vääjäämättömän eteenpäin jyskyttävän tunnelman ja edessä olevien, teknisesti vielä aikaisempaa vaativampien vaiheiden välissä.

Sivulla neljä kauniita viulistisia elementtejä, joissa innostuu hehkuttamaan viulua, rivit 3-6. (Harjoittelupäiväkirja, 17.9.2012.)

Ensimmäisen päätaitteen toinen alataite on kaksi sivua pitkä ja mustanaan 1/32-nuotteja. Tempo pysyy samana kuin alussa, mutta nyt heilurimainen pulssi täyttyy nopeista nuoteista, jotka ikään kuin pyristelevät ulos a- ja h-sävelien kentästä. Berio on kirjoittanut nuottiviivaston päälle hakasulkuihin neljäsosanuotin kuvan muistutukseksi pulssista, joka on aina aksentoitu tai *fortessa*, kun taas pienet nuottiarvot iskun jälkeen soitetaan useimmiten *piano*-nyanssissa. (Esimerkki 3 sivulla 15)

Otin alkupuolen käsittelyyn ja mietin sormituksia, ensimmäistä kertaa kirjoitin niitä myös nuottiin. Jaioittelin sivujen 1-3 nopeita lurahduksia ryhmiin (lähinnä sekstoileihin) ja yritin soittaa niitä hitaasti metronomin kanssa. (Harjoittelupäiväkirja, 11.4.2012.)

Tämä alataite vaatii paljon harjoittelua, jotta vasen ja oikea käsi pysyisivät täydellisesti synkronissa vaikeissa juoksutuksissa. Hyvien sormitusten tekeminen on tässä myös yhtenä haasteena, niitä kun ei ole kukaan nuottiin valmiiksi kirjoittanut. Jousikäden tekniikka on koetuksella äärimmäisen nopeissa kielenvaihdossa aluksi *legatossa*, myöhemmin *detachena* soitettuna sekä dynaamisissa vaihdoksissa, jolloin aksentoidusta sävelestä *fff*-nyanssissa siirrytään kevyeen *piano*-nyanssiin sekunnin sadasosassa. (Esimerkki 14)



Esimerkki 14. Ote ensimmäisen päätaitteen toisesta alataitteesta

Vasemman käden kannattaa tätä alataitetta soittaessa välttää turhia asemanvaihtoja ja jättäytyä aina kun mahdollista 1. asemaan säveliä poimimaan. Sormien ergonominen liikkuttelu hyvin lähellä otelautaa on eduksi tätä taitetta soittaessa. Sormien on myös oltava valmiina salamannopeisiin pieniin kurotteluihin tuttujen liikerajojensa ulkopuolelle, näin välttää turhilta asemanvaihdolta, joissa koko käsivarren täytyisi vai-vautua ylös tai alas viulun kaulalla. Paganinin *Kapriisit 3, 5, 6, 12, 15, 16* ja *24* tarjoavat viulistille samankaltaisia haasteita sorminäppäryydessä, nopeiden sävelten kurottelussa sekä käsien synkronisoinnissa.

#### 4.1.1 Vasemman käden laajat otteet

Vekselioktaaveita, desimeitä ynnä muita laajoja otteita harjoittelemaan ryhtyessä on tärkeää, että vasen käsi on etukäteen hyvin lämmitelty. Kylmin käsin suoritettavat venytykset voivat aiheuttaa pitkäaikaisia ongelmia vasemman käden lihaksiin, hermoihin ja jänteisiin. Kun paikat ovat lämmenneet voi sormien välejä alkaa hellästi venyttää esimerkiksi asteikon vekselioktaaveilla tai kokosävelasteikkoo soittamalla. Italialainen Cesare Barison on laatinut vekselioktaavien ja desimien harjoittelua varten kattavan oppaan, jonka ensilehdellä hän muistuttaa soittajaa olemaan kiirehtimättä edessä olevien hankalien teknisten otteiden läpiviemisessä.

Each exercise is to be played up to the attainment of the complete technical mastering of each difficulty. It is better to point out that if a student deals with the technical problems carelessly, he can but reach a worthless result. (Barison 1962.)

Tärkeää on muistaa, että olemme erilaisia ja jokainen viulisti lähestyy näitä sormia ja niveliä venyttäviä otteita omasta lähtökohdastaan. Jotkut kykenevät laajoihin otteisiin luonnostaan ja jotkut taas kuljettuaan pitkän matkan vähitellen suuriin venytyksiin totutellen. On hyvä edetä hitaasti ja antaa aikaa nivelilleen varsinkin jos tämänkaltaiset harjoitukset on aloitettu verraten myöhällä iällä. Käden koko ei myöskään ole merkityksellinen, kun puhutaan esimerkiksi desimien soittotekniikasta.

Pidän paljon Simon Fischerin viulutekniikkaan perehtyvistä kirjasta *Basics* ja erityisesti sen sisältämistä harjoituksista vasemmalle kädelle. Enzo Portan vasemman käden tekniikkaan keskittyvä opas *Il Violino* sisältää myös lukuisia hyödyllisiä harjoitteita. Kumpaakin opaskirjaa kannattaa opiskella hitaasti edeten jatkuvasti itseään kuunnellen. (Fischer 1997 ja Porta 1995.) Myös Osvaldo Scilla tarjoaa viisaita harjoituksia pienessä vihkosessaan *Esercizi giornalieri per la mano sinistra del violinista* (Päivittäiset harjoitukset viulistin vasemmalle kädelle). Harjoitusvihkon alussa keskitytään sormien itsenäisyyteen ja loppupuolella sormien välien venyttämiseen. (Scilla 1965.)

#### 4.1.2 Äänenmuodostuksesta ja *fortissimossa* soittamisesta

Äänenmuodostus on soittamisen kivijalka, instrumentin hallinnan perusta. Hyvän äänenmuodostustekniikan päälle on myös mukavampi opetella uusia teknisiä asioita. Kato Havas sanoo pelkistäen kauniin äänen syntyvän silloin, kun sopivalla paineella

soitetaan oikeassa kohdassa juuri oikealla hetkellä! (Havas 1961, 4.) Soittaminen on kokonaisvaltaista työtä ja soittajan kehon on myös oltava kunnossa, kun etsitään sitä suurta ja kaunista sointia. Hyvä ja luonteva soittoasento on äänenmuodostuksen perusedellytys. Lihaksistossa ei saisi olla jännityksiä ja soittamiseen tarvittavien liikkeiden tulisi olla luontevia ja tuntua soittajasta hyviltä. Kivun tunteminen ja erilaiset rasitusvammat ovat esteenä hyvän soinnin etsimisen tiellä, mutteivät valitettavasti lainkaan harvinaisia viulistien keskuudessa. Viulunsoittoasento kun ei ole sieltä ergonomisimmasta päästä!

Kaunis ääni soi vapautuneesti ja rennosti. Samalta pitäisi tuntua myös soittajasta. Rentous on juuri se tila, mitä etsitään kun puhutaan äänenmuodostuksesta. Jonkin lihaksen kiristyminen kuuluu heti viulun äänessäkin kireytenä. Miten sitten soittaa rennosti, kun nyanssi on *fff*, niin kuin se *VIII Sequenzassa* usein on?

*Fortissimo*-nyanssin näkemisestä nuottimateriaalissa ei pidä turhaan hermostua. ”Lujaa” soittaminen on raskasta, jos ei löydä tilaisuutta välillä rentoutua. *Fortissimossa* soittamiseen tarvitaan hyvää instrumentin tuntemusta ja oikeanlaista soittotekniikkaa sekä hieman oveluutta. Vapautuneesti soiva sävel resonoi hyvin ja kantaa kauas ja juuri tähän perustuu voimakkaiden nyanssien soitto.

*Sequenzassa* on oltava ovela ja yritettävä rentoutua vimmaisesta soittamisen lomassa. Esimerkiksi sävellyksen alun aksentoidut neljäsosanuotit tarjoavat mahdollisuuden rentoutumiseen heti aksentin tekemiseen tarvittavan pienen puristuksen jousikäden sormissa ja käsivarren kieleen painautumisen jälkeen. Sävelen alkuun tehtyjen painotusten jälkeen koittaa lepo hetki, jolloin on tilaisuus vain antaa sävelen soida ja nauttia siitä. Atakin jälkeen jousista ei tarvitse enää painaa kieltä vasten *fortissimon* säilyttämiseksi – kaikki voitava on tässä vaiheessa jo käytännössä tehty! Suurena soiva *fortissimo* syntyy silloin, kun ääni soi vapautuneesti, ei jousista kieleen painamalla. Rentoutumisen aikana alkaakin jo valmistautuminen seuraavaan ääneen ja sama työ toistetaan työntöjousella. Näin jatketaan koko ensimmäisen sivun ajan, puristaen ja rentoutuen.

Avainsanat suurten nyanssien soitossa ovat voimankäyttö ja sen jakaminen. Voimankäyttöön tulee kiinnittää erityisen paljon huomiota *VIII Sequenzan* kohdalla, muuten uupumus valtaa kehon jo ensimmäisten sivujen aikana. Sävellyksen alussa on kuitenkin laitettava kaikki peliin vaikutuksen tekemiseksi voimia säästelemättä. Voimat tulevat

kuitenkin enemmän soittajan pääkopasta kuin käsivarsien lihaksista. Samaan tyyliin alkaa Bachin *Chaconne*, suurella täyteläisellä soundilla viulun keskirekisterissä.

#### 4.2 Lyhyt, mutta vaikea toinen päätaite

Toinen päätaite etenee nopeasti. Tuntuu, että vasta kun on päässyt vauhtiin se jo loppuinkin. Taite sisältää kuitenkin monenlaisia karikoita, joihin on vaara törmätä. Sävelpuhtaus on niistä ehkä suurin, sillä jos siinä epäonnistuu pahasti jää myös tärkeä polyfonia ja melodian eteneminen polyfonisessa kudoksessa toteutumatta.

Osuudet, jotka soitetaan metronomimerkintöjen  $\frac{1}{4} = 132$  ja  $144$  mukaisesti vaativat viulistilta äärimmäistä sorminäppäryyttä vasemmassa kädessä sekä täydellistä yhteispeliä aivojen ja käsien välillä. Jousikäden on noukittava lähes koko ajan nuotteja kahdelta kieleltä yhtä aikaa tuoden siten esiin taitteen polyfonisen ominaislaadun. (Esimerkki 15) Sivulla 5 ja 6 näkee selvästi Bachin vaikutuksen.



Esimerkki 15. Toisen päätaiteen polyfoniaa

Intonaatio pitäisi tässä taitteessa saada toteutumaan lähes täydellisenä, jotta sivujen 5-6 aikana tapahtuva hidas nousu yksiviivaisista sävelistä kolmiviivaisiin saataisiin soimaan kirkkaana. Tämä osuus on hyvin kromaattista, mikä vaatii viulistilta hyvin suunniteltuja sormituksia sekä vasemmalta kädeltä viulun otelaudan ja kaikkien asemien suvereenia hallintaa. Simon Fischerillä on kirjassaan *Basics* erittäin hyviä harjoituksia juuri vasemman käden muistia koskien. Sivulla 186 hän kuvailee, miten vasemman käden tulisi tuntea paikkansa viulun kaulan ympärillä seuraavasti:

The left hand knows where it is by feeling the relationship of the fingers to each other, by measuring against the nut and against the shoulder of the violin, by measuring the different thicknesses of the neck, measuring from the part of the neck that joins on to the violin body, and so on (Fischer 1997, 186).

Kirjassa seuraavaa harjoitusta (no. 249) voi hyvin soveltaa myös *Sequenzan* harjoitteluun. Esimerkkinä sovellus harjoituksesta alkaen *VIII Sequenzan* viidennen sivun alus-

ta, gis-säveleltä: soitetaan ensin gis-sävel puhtaasti, jätetään sormi kielelle hetkeksi ja painetaan tunne sormesta otelaudalla puhtaan gis-sävelen kohdalla mieleen. Sitten irrotetaan käsi otelaudalta ja lasketaan se alas, minkä jälkeen palataan takaisin gis-säveleen soittamalla se juuri niin kuin se oli ennen käden alas laskemista soitettu – täydellisen puhtaasti, ilman intonaation korjaamista jälkikäteen. Sitten edetään seuraavaan säveleen ja niin edespäin. Juju on siinä, että soitettava sävel kuullaan tarkasti pään sisällä ennen soittamista. Tätä viisasta harjoitusta voi soveltaa minkä tahansa sävellyksen opetteluun. (Fischer 1997, 186.)

Myös unkarilainen viulupedagogi Kato Havas puhuu sävelpuhtauden ennakoinnista kirjassaan *A new approach to violin playing*.

It is very good practice first to sing the intervals, then to learn to hear them without making any sound at all. For if the mind is developed to anticipate the right pitch and quality of sound, the fingers will follow the demand of the mind. Instead of spending hours trying to train the fingers to play in tune, we should train our minds to hear the tune. (Havas 1961, 31.)

#### 4.2.1 Sormitusten tekeminen

Kun lapsi aloittaa soittamisen, ovat sormitukset kappaleissa usein valmiina nuottien yläpuolella ja mikäli näin ei ole, huolehtii opettaja varmasti niistä. Kyky tehdä sormituksia itse kasvaa oppilaan taitojen kehittymisen rinnalla. Sormitusten laatimisen pohjana ovat oppilaan tavat ja tottumukset. Asteikkojen soittaminen pariäänineen kaikissa sävellajeissa mahdollisimman monipuolisin sormituksin kasvattaa soittajan kykyä laatia itselleen hyvin istuvia sormituksia tulevaisuudessa. Asteikot luovat luonnollisen pohjan viulun otelaudan tuntemiselle ja antavat valmiuksia haastavienkin kappaleiden sormittamiselle.

Ivan Galamian – yksi 1900-luvun merkittävimmistä viulupedagogeista – perehtyy sormitusten tekemiseen teoksessaan *Galamianin* viulumetodi. Hän näkee sormitusten tekemisen kahdelta eri kantilta: musikaalisessa mielessä sormituksen tulisi taata fraasille paras sointitulos ja hienoin ilmaisu ja toisaalta teknisessä mielessä sen tulisi tehdä soitettava kohta mahdollisimman mukavaksi ja helpoksi (Galamian 1990, 34.).

*VIII Sequenzan* sormitusten laatiminen on vienyt paljon aikaa. Erikoisia otteita ei pysty välttämään ja nopea tempo tuo mukanaan omat haasteensa; jos opettelen tämän käte-



vältä tuntuvan sormituksen, toimiiko se enää huippunopeassa tempossa? Vastausta en voi tietää ennen kuin vaadittava tempo on saavutettu. Voi siis hyvin olla, että joudun vielä vaihtamaan sormituksen ja siten aloittamaan kyseisen kohdan harjoittelun uudelleen lähtöpisteestä. Tämä tosiasia on vain hyväksyttävä ja jatkettava eteenpäin.

#### 4.2.2 Kaksoisotteet

Kaksoisotteiden harjoitteluun on viulistilla materiaalin puolesta paljon mahdollisuuksia. Varmasti kaikki viuluteknisiä oppaita laatineet pedagogit ovat omistaneet pariäänille muutaman ajatuksen. Itse olen kokenut erittäin hyödylliseksi unkarilaisen J. E. Konyuzin kaksoisäänivihkon (*Hegedugyakorlatok es kis etudök*), mikä on kulkenut mukana lapsuudesta lähtien. Mielenkiintoinen opas löytyy myös Jozsef Blochilta: *Doppelgriff-Schule für Violine Op. 50/II*. Otakar Sevcik on omistanut kaksoisotteille useita vihkoja, jotka kaikki sisältävät erittäin hyödyllisiä harjoituksia. Henry Schradiekin viulukoulun II osa perehtyy kaksoisotetekniikkaan. Analyyttistä pohdiskelua ja hyviä harjoitteita tarjoaa jälleen myös Simon Fischerin *Basics*. Enzo Porta kirjassa *Il Violino* antaa myös kekseliäitä harjoituksia viulistin kaksoisotetekniikan kehittämiseen. Oppaita siis löytyy yllin kyllin, mutta aina hyödylliset asteikot kannattaa myös muistaa. Asteikkojen avulla voi harjoitella kaikkia intervaleja kaikissa sävellajeissa ja vain oma mielikuvitus on rajana.

Kato Havas kiteyttää keskustelun viulunsoitosta ja kaksoisäänistä seuraavalla tavalla:

If well done there are few things more satisfying in connection with violin playing than double stops. Only through playing chords and double stops can the violin be made into an independent solo instrument. But they must be well done to be enjoyed and to be enjoyable, otherwise they become one of the violinist's greatest nightmares. (Havas 1961, 45–46.)

Kaksoisääniä harjoitellessa Havas opastaa soittamaan ensin sävelet puhtaasti erikseen ja vasta sitten yhdistää ne intervalliksi. Suurin huomio täytyy kiinnittää äänen muodostukseen ja sävelten hyvään värähtelyyn kaikkine yläsävelineen. (Havas 1961, 46.)

Kaksoisääniharjoituksissa kiinnitetään paljon huomiota vasemman käden kykyyn ottaa säveliä puhtaasti ja mahdollisimman rennosti kahdelta kieleltä yhtä aikaa. Ivan Galami-  
an muistuttaa kuitenkin viulunsoiton kokonaisvaltaisuudesta kertoessaan kaksoisottei-

den aiheuttavan ongelmia niin viulistin oikealle kuin vasemmallekin kädelle. Harva asia viulunsoitossa on vain jommankumman käden haaste. Hänen mielestään kaksoisotteiden soitossa pääongelma on se, että kun kahden sormen täytyy painaa kahta kieltä yhtäaikaan, aiheuttaa se akuutin vaaran painaa liikaa, mikä puolestaan aiheuttaa paljon jännitystä vasempaan käteen. Tämä tarpeeton jännitys leviää nopeasti peukaloon ja edelleen koko käteen, jolloin käsi herkästi jäykistyy ja saattaa jopa krampata. Oikean käden osalta Galamian kehottaa harjoittelemaan kaksoisotteita soittamalla sävelet ensin erikseen (kuten Havaskin kehotti) ja myöhemmin miettimään tarkoin kumpaa kieltä kannattaa painottaa. Hänen mukaansa on vaarallista kohdistaa enemmän painoa aläääneen, koska jousen lisäpaino alemmalla kielellä saattaa vaikuttaa sävelpuhtauteen. (Galamian 1990, 31.)

Olen Galamianin kanssa samaa mieltä siitä, että jousikädelle kannattaa uhrata muutama ajatus kaksoisotteita harjoitellessa. Intonaation lisäksi äänen laatuun pitää kiinnittää huomiota, ettei se kahta kieltä samanaikaisesti soitettaessa kiristy vaan soisi yhtä runsaana kuin yhtä kieltä soitettaessa. Jousikäsi alkaa pariääniharjoituksissa helposti jäykistyä, minkä vuoksi sen rentona pysymistä on tarkkailtava ja taukoja pidettävä aina tarpeen vaatiessa. Vasemmankin käden on helpompi toimia, jos oikea käsi tekee työtä keskittyneesti ja rennosti.

*VIII Sequenzassa* kaksoisotteet ovat läsnä lähes koko sävellyksen ajan. II päätaitteessa kaksoisotteiden lisähaasteena on musiikin kuljettaminen nopeassa tempossa kahdessa kerroksessa yhtä aikaa. Viulistin täytyy osata jousen painonvaihteluilla tuoda esiin tärkeäksi kokemansa liike musiikissa samalla soittaen kevyemmin toista kieltä. Nämä vaihtelut ovat *Sequenzassa* jatkuvia ja soittajan on todella tiedettävä kumpaa kahdesta äänestä haluaa milläkin hetkellä painottaa. Aivot työskentelevät koko ajan kuulemamme musiikin edellä ja välittävät tiedon tulevasta käsiin. Ajatus ei saa herpaantua hetkeksikään, niin huimaava on tempo varsinkin tässä toisessa päätaitteessa. (Esimerkki 16) Bachin partitat ja sonaatit sooloviululle tarjoavat samanlaista aivotoimintaa viulisteille.



Esimerkki 16. VIII Sequenzan kaksoisotteita toisesta päätaitteesta

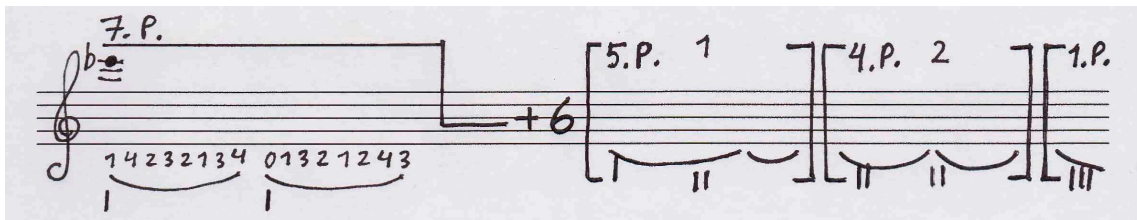
#### 4.3 Nuotinlukutaito koetuksella kolmannessa päätaitteessa

Sivu 8: Yritin soittimen kanssa tajuta jotakin, ei paljoa auennut, paitsi että kohta-  
us on todennäköisesti älyttömän vaikea!!! (Harjoittelupäiväkirja, 1.11.2011.)

Tein ensin sormiharjoituksia; Schradiekia, Blochia etc. Sitten siirryin lempikohta-  
ukseeni sivulle 7. (Harjoittelupäiväkirja, 8.11.2011.)

On oltava nopea sekä käsistä että älyssä!!! Koko ajan ajatus edellä. (Harjoittelu-  
päiväkirja, 17.9.2012.)

Selatessani 31.10.2011 aloittamaani harjoittelupäiväkirjaa huomaan, että eniten aikaa olen käyttänyt kolmannen päätaitteen harjoitteluun ja sen nuotinlukuun liittyvien ongelmien ratkaisemisyrityksiin. Täytyy myöntää, että sivujen 8 ja 9 perinteisen nuotinkirjoituksen puuttuminen jarrutti suuresti Sequenzan opettelu prosessia kohdallani. Pitkään näin vain numeroita, laatikoita, hakasulkuja, *legato*-kaaria ja kummallisia lyhenteitä sanoista, joiden kuvittelin olevan italian kielisiä, mutta siitäkään en voinut olla aivan varma. Kuuntelin välillä epätoivoisenakin levytyksiä yrittäen saada nopeista juoksutuksista selvää. Kyseiset juoksutukset ovat kuitenkin niin nopeita, ettei yksittäisiä säveliä juuri kykene erottamaan. Oli vain tartuttava toimeen ja luotettava itseensä. (Esimerkki 17)



Esimerkki 17. Nuotinlukua VIII Sequenzan kolmannessa päätaitteessa

YouTubesta materiaalia katsellessani huomasin, että juuri tämä hankala paikka (sivut 8–9) toteutui joka soittajalla hieman eri tavalla. Sormitukset viivaston alla on mahdollista tulkita monella tavalla, koska tarkkoja sanallisia ohjeita ei ole annettu. Jotkut soittivat

”vain” sormitukset intervalleista välittämättä, toiset taas toteuttivat sormitukset Berion sivun 8 rivillä 6 antaman mallin mukaisesti siinä annettua intervallikarttaa seuraten. Eräs viulisti teki radikaalin päätöksen ja hyppäsi koko tämän ylimääräistä pohdiskelua aiheuttavan jakson yli (7 riviä musiikkia!) ja siirtyi suoraan sivun 8 puolivälistä seuraavan sivun neljänneksi alimmalle riville. Tuon esityksen nähtyäni päätin, että minähän ratkaisen tämän arvoituksen enkä anna periksi!

Tänä päivänä tiedän miten soittaa nuo sivut, mutta nuotinlukuun liittyvän arvoituksen ratkettua jäljellä on vielä paljon teknisiä haasteita. Yksi niistä on kolmatta päätaitetta leimaava nopeus ja eritoten sorminäppäryys vasemmassa kädessä. Seuraava haaste on saada jousikäsi seuraamaan tiiviisti noita huippunopeutensa saavuttaneita sormia kauniilla *legato*-kaarilla lakkaamatta vikkeliä ja huomiota herättämättömiä kielenvaihtoja tehden. Lisäksi tämä kaikki pitää soittaa äärimmäisen kevyesti pianissimossa ja helpon tuntuisesti, kuin perhosen lento!

Kaikenlaiset sormiharjoitukset ovat varmasti hyödyksi kolmannen päätaitteen toisen alataitteen opiskelussa. Itse suosin Schradiekia ja Sevcikiä, joiden vihkoista löytyy harjoituksia kaikissa sävellajeissa ja kaikissa asemissa sekä erikseen asemanvaihtoihin keskittyviä harjoituksia. Kolmannen päätaitteen alku on jo itsessään kuin sormiharjoitus. Kuutta melodianpätkää kannattaa harjoitella erilaisissa rytmeissä. Seuraavalla sivulla esimerkissä 18 esiintyy viisi erilaista rytmiä, joita voi käyttää apuna harjoittelussa. Melodia, jota rytmit varioivat on *Sequenzan* seitsemänneltä sivulta, ensimmäinen aleatorisen vaiheen sävelryhmistä.

Esimerkki 18. Rytmiharjoituksia kolmanteen päätaitteeseen

Seuraava haaste on hiljaisten sävelryhmien särkeminen *fortissimossa* soitetuin akordein. Ongelmana on saada hiljainen musiikki jatkumaan akordin jälkeen kuin mitään ei olisi tapahtunut. Akordin ja nopeiden nuottien väliin ei saa jäädä mitään taukoa eikä myöskään ennen akordin soittamista saisi käyttää aikaa soinnun valmistamiseen. Kaike on oltava valmiina hyvin nopeasti. Perehdyn akordien soittamiseen lähemmin kappaleessa 4.3.2.

#### 4.3.1 Nopeuden asettamat haasteet

Nopeasti viulun otelaudalla liikkuvia sormia pidetään virtuositeetin merkinä. Virtuotistien sävelkulkujen ulos saamiseen instrumentista tarvitaan kuitenkin paljon muutakin kuin vain vikkelät vasemman käden sormet. Jousikäden on pysyttävä intensiivisesti viulukäden sormien mukana niiden liikkeitä erilaisin jousituksin myötäillen. Eihän vasemman käden ahkerointi edes kuuluisi minnekään ellei oikea käsi seuraisi sitä tarkasti ja tuottaisi ilmoille vasemman käden taiturointia otelaudalla!

Nopeuden tärkein osa-alue on hyvä artikulaatio. Se tarkoittaa napakoita ja hyvin koulutettuja sormia vasemmassa kädessä, aktiivista ja hallittua jousitekniikkaa sekä näiden kahden elementin kykyä toimia aukottomasti yhteen haluttuun määränpään pääsemiseksi. Yehudi Menuhin kertoo kirjassaan *Kuusi viulutuntia*, miten viulunsoiton opiskelussa keskitytään paljon liikkeiden erittelyyn ja kehittelyyn jokaisessa jäsenessä erik-

seen, mutta viulua ei voida ajatella soitettavan, ennen kuin molempien käsivarsien tehtävistä on muodostunut yksi ainoa tehtävä, yksi toiminto (Menuhin 1987, 123).

Nopeita sävelkulkuja harjoitellaan aina ensin hitaasti. Erilaisia rytmejä ja jousituksia on hyödyllistä käyttää apuna, eikä sovi unohtaa metronomia – soittajan parasta ystävää ja uskollista apuria. Metronomin avulla tempoa voi lisätä hallitusti hyvin vähän kerrallaan, jolloin haluttuun nopeuteen päästään joskus kuin huomaamatta.

Nopeutta vaativan tekstuurin harjoittelussa on tärkeää myös muistaa välillä ajatella suurempaa kokonaisuutta, eikä vain yksittäisiä säveliä tai tahteja. Kokonaisuushan on juuri se, mihin nopeilla kuvioilla tähdätään, eli musiikki. Nopeus on *Sequenzan* kolmannessa päätaitteessa *pulssin sisäistä nopeutta* ja pulssi taas puolestaan määräytyy metronomimerkinnän  $\frac{1}{4} = 72$  ja viulistin maksiminopeuden mukaan.

*VIII Sequenzan* kohdalla nopeudessa mennään aina äärimmäisyyksiin saakka. Nopeiden jaksojen harjoittelu vaatii paljon aikaa, koska nuo toiminnot on saatava automaattiseksi lihasmuistiin. Ilman nopeiden kuvioiden automaattista etenemistä kokonaisuus jää hämärän peittoon. Nopeat juoksutukset *Sequenzassa* ovat vain apuväline musiikin kuljettamisessa Berion käsikirjoittamaan suuntaan. (Esimerkki 19) Ilman kolmannen päätaitteen nopeiden sävelryhmien täyttämää tilaa ei neljäs päätaitte avautuisi edesämme rauhoittavana ja seesteisenä, paljon läpikäyneenä, mutta kokemastaan viisastuneena kokonaisuutena.



Esimerkki 19. *Spiccatoa*, asemanvaihtoja, kielenlytyksiä ja akordeja kolmannessa päätaitteessa

Viulukirjallisuus on pullollaan harjoitusvihkoja, joissa lähestulkoon keskitytään sorminäppäryyden parantamiseen. Kyse ei kuitenkaan ole vain virtuositeetin etsinnästä, vaan soittimen hallinnasta. Sormia täytyy kouluttaa, jotta ne toimisivat! Mitä tulee harjoituksiin, niin parasta harjoitusta ovat edelleen asteikot. Tekniikkavihkoista suosikkejani ovat Sevcikin laatimat monipuoliset vihkot, joissa soitettavat melodiatkin ovat kutaquinkin kulutusta kestäviä. Schradiekin *Die Schule der Violintechnik* –sarjan I osa on

varmasti tuttu kaikille viulisteille ja se on ansainnut paikkansa viulunsoittotekniikkaan perehtyvien oppaiden joukossa. Samat herrat ovat laatineet myös erittäin hyödyllisiä harjoituksia asemanvaihto- sekä kieltenylitystekniikasta.

#### 4.3.2 Akordit



Esimerkki 20. Akordeja kolmannessa päätaitteessa

Akordinsoittotekniikka: vasen käsi nopeasti valmiiksi, jolloin oikea käsi ottaa nopeasti akordin ja jatkaa välittömästi 1/32-nuoteilla sahaamista (ilman keskeytyksiä tai akordia valmistavia hetkiä). (Harjoittelupäiväkirja 17.9.2012.)

Sivun 7 akordit kannattaa aluksi harjoitella yksi kerrallaan ilman 1/32-nuotteja niiden välissä. Harjoittelussa on hyvä kiinnittää huomiota erityisesti sormien nopeuteen olla valmiina otelaudalla ennen kuin jousi ottaa valmistetun kolmi- tai nelisoinnun. Sointujen muodostamisessa ei voi välttyä laajoilta otteilta, jolloin sormet ovat todella venytettyinä viulun kaulalla. Muodostettavat soinnut ovat kolmi- ja nelisointuja, joita yhdistävät keskirekisterissä viulun a-kieleltä soitettavat tutut sävelet a, h ja c. Alimmillaan soinnuissa käydään g-kielen pienessä b-sävelessä ja ylimmillään nouseaan e-kielellä kaksiviivaiseen gis-säveleen. (Esimerkki 20)

Kannattaa harjoitella nopeiden kuvioden akordeihin yhdistämistä vain yhdellä tai kahdella akordilla tai vaikkapa vapailla kielillä, jotta akordin ja 1/32-nuottien väliin jäävä aika lyhenisi – se on haaste! (Harjoittelupäiväkirja, 5.11.2011.)

Sormituksia tehdessä ei voi taaskaan välttyä laajoilta otteilta eikä myöskään löytämistä kättään mitä kummallisimmista asennoista. Vaikean tästä jaksosta tekee akordin valmistamiseen tarvittavan ajan puute. Valmistautuminen akordiin täytyy tehdä samalla 1/32-nuotteja a-kielellä soittaen. Nuo nopeat sävelet pitää siis saada kulkemaan kuin itsestään ja keskittyminen suunnata aina seuraavaan akordiin. Henkistä laatua siis tämä valmistautuminen. Jousikäden täytyy olla yhdessä hetkessä räjähtävä ja seuraavassa herkkä ja hiljainen. Mielikuvaharjoitusten avulla voi edistyä huimasti tämän paikan harjoittelussa.

Toki akordit pitää harjoitella huolella myös fyysisesti ja nopeat 1/32-nuotit vaativat harjoitusta automatisoitumisensa saavuttaakseen, mutta näiden kahden elementin yhdistämistä voi harjoitella myös pään sisällä ilman soitinta.

#### 4.4 Vaikuttava neljäs päätaite

Neljäs päätaite alkaa *fortissimossa* tutun heilurin kyydissä. Melko pian tunnelma kuitenkin muuttuu, kun sivun 10 ensimmäisellä rivillä heiluri pysähtyy neljän neljäsosanuotin ajaksi b- ja c-sävelille *legatossa*. (Esimerkki 11 sivulla 21) Neljännen ¼-nuotin kohdalla nyanssi vaimenee *pianissimoon* ja vasemmalla kädellä aletaan näppäillä h-säveltä oikean käden asetellessa sordiinoa viulun talleen. Tästä pisteestä aina sävellykseen loppuun asti pysytellään *pianissimossa* vain muutamia esiintuloja *fortessa* tai *mezzofortessa* tehden. Tämä juuri onkin neljännen päätaitteen haaste: kyetä soittamaan hiljaa ja herkästi kymmenisen minuuttia jatkuneen dynaamisen voimistelun jälkeen. Sordiinoiden käyttö myös vaikeuttaa viulun värähtelyherkkyyttä, mikä aiheuttaa hieman päänvaivaa etenkin kaksoisääniä sisältävissä jaksoissa tässä taitteessa. Joussikäden hallinta nousee suureen arvoon neljännessä päätaitteessa.

Neljäs päätaite antaa soittajalle ensi kertaa rytmistä itsemääräämisoikeutta. Sivun 10 rivillä 4 neljäsosanuotin kesto saa liikkua 72:n ja 104:n välillä soittajan tahdosta riippuen. Berio haluaa viulistin soittavan kuin improvisoiden. Tähän asti säveltäjä on aivan totaalisesti määrännyt tempot ja tämä vihdoinkin koittava vapaus tuntuu jopa hieman pelottavalta! Entä jos tulkitsenkin sävellystä jollakin tavalla väärin ollessani nyt aivan itse vastuussa tempon käsittelystä? Nämä pelot on tietysti selätettävä ja luotettava itseensä musiikin tulkitsijana.

Tässä vaiheessa sävellystä tulee myös hyvä soittokunto koetukselle. Entä jos käteni ovat yhdeksän rankan sivun jälkeen aivan maitohapoilla, enkä kykene soittamaan kappaletta herkkään loppuunsa kunniakkaasti? Fyysistä voimaa vaativat jaksot pitää pyrkiä siis soittamaan rennosti jo harjoitteluvaiheessa, jolloin voimia riittää vielä sävellyksen loppupuolelle. Voiman säätely on pidettävä mielessä aina soittaessa, ettei tule vahingossa opetettua käsiä vääränlaiseen voiman käyttöön. (Esimerkki 21)





Esimerkki 21. Neljännen päätaitteen loppua

*VIII Sequenzan* vaikuttavuus kiteytyy juuri tässä viimeisessä päätaitteessa. Heilurista ei enää kumpua uusia musiikillisia impulsseja, kuten tähän asti. (Esimerkki 12 sivulla 22)

Hienosti biisi loppuu suureen sekuntiin, vaikka lähtee käyntiin priimi-intervallilla aggressiivisen tuntuisesti *fortessa* ja alkaa heti etsimään ristiriitaa. Loppu taas hyvin hiljainen ja rauhaista sekunti-intervalleineen. A siis löytää lopussa rauhan b:n kanssa. Sitäkö se koko kappaleen ajan etsikin? (Harjoittelupäiväkirja, 10.4.2012.)

## 5 Tulkinta ja *VIII Sequenza*

Ongelma: paljon ääniä, jolloin on tulkinnan puolesta pakotettu ajattelemaan suurta kokonaisuutta. Yhdelle äänelle ei ehdi jäädä nautiskelemaan, kun on jo pakko mennä eteenpäin kappaleen väjäämättömän ja kohtalonomaisen pulssin pakottamana. (Harjoittelupäiväkirja, 17.9.2012.)

Vaikeaa kappaletta harjoitellessa on muistettava tekniikan hiomisen lisäksi harjoitella myös musiikin tekemistä. Sitä on kuitenkin hankala harjoitella ennen kuin vaikeat kohdat musiikissa ”saadaan menemään”. Kysymys tulkinnasta *VIII Sequenzan* kohdalla on huolettanut minua hyvin paljon. Koin pitkään, että säveltäjä ohjaa soittoani niin voimakkaasti tempomerkinnöillään ja lievästi ilmaistuna runsaalla tekstuurillaan, etten ehdi keskittyä itseni ilmaisemiseen työlään soittamisen lomassa. Näin sävellyksen niin kovin vaativana ja teknisiä seikkoja vilisevänä, etten kyennyt ymmärtämään minne noiden satojen nopeiden sävelien sekaan saisin ujutettua sen oman ääneni?

Kesti jonkin aikaa ymmärtää, että oma äänenihän se juuri on, mikä johdattaa esitykseni ensimmäisestä soivasta nuotista aina sinne viimeiseen asti. Minun tulkintani *Berion VIII Sequenzasta* alkaa tarkalleen siitä hetkestä, kun astelen lavalle ja vetäisen viulustani ensimmäisen aksentoidun yksiviivaisen a:n g-kieleltä *fortefortissimossa!* Ilmaisuu on yhtä kuin soitto, kovin yksinkertaista. Tulkintani on se kokonaisuus, jota olen kaikki nämä kuukaudet harjoitellut. Myös se tapa millä kuljetan melodiaa nopeissa juoksutuk-

sisä saa minun tulkintani, vaikka säveltäjä ohjaakin soittoani tiukoilla tempomerkinnöillä ja saa hiukseni harmaantumaan ennen aikojaan vaikealla tekstuurillaan. Tulkinta löytyy säveltäjän kirjoittamien nuottiviivastojen ja nuottien sekä ennen kaikkea minun pääni sisältä ja on minun hallinnassani, kun kappaletta soitan. Kappaleen teknisistä vaatimuksista sokaistuneena en vain ollut nähnyt metsää puilta.

On siis hyvin tärkeää muistaa jo mahdollisimman varhain ottaa ilmaisulliset seikat miehtintään tekniikkaharjoitusten vierelle. Voi esimerkiksi kokeilla, miten monin eri tavoin jonkin kohdan musiikissa voisi muotoilla vibraton tiheyttä vaihtelemalla tai jousen nopeutta tai kieleen painautumista varioimalla. Usein tällainen ilmaisullisen etsinnän aikaansaama etäännyminen teknisestä suorittamisesta nopeuttaa myös itse teknisen asian oppimista ja siten edesauttaa koko prosessin etenemistä. Itse olen *Sequenzan* opiskelun taipaleella tehnyt pieniä esityksiä muistuttavia kokeiluja aina silloin tällöin, kun jokin paikka on alkanut olla hyppysissä. Esittämistä voi ja kannattaa alkuun harjoitella vaikka vain fraasi tai sivu kerrallaan. Pikkuhiljaa tulee sitten tarve päästä kokeilemaan koko kappaletta alusta loppuun. Mikäs sen ikimuistoisempaa kuin harjoiteltavan sävellyksen ensimmäinen läpimeno omassa olohuoneessa tai oppilaitoksen luokassa!

Gereon Brodinin *Musiikkisanakirjassa* tulkinta määritellään tapahtumana, jossa taiteilija ”luo uutta” jo olemassa olevasta materiaalista. Tähän kykeneminen taas edellyttää subjektiivista eläytymistä esitettävään teokseen sekä persoonallisesti väritynyttä käsitystä sen esitystavasta. (Brodin 1985, 351.)

Tulkinnan rakennusaineina voidaan siis pitää soitotekniikan ja instrumentin hallinnan lisäksi kyseessä olevan teoksen älyllistä ja tunnepohjaista tuntemista. Yehudi Menuhin kirjassaan *Kuusi viulutuntia* sanoo, että mikäli edessä olevaan tehtävään haluaa valmistautua kunnolla, ei riitä pelkkä viulunsoittoon keskittyminen. On myös kehitettävä henkisiä asenteita, samoin kuin on huolehdittava terveydestä ja fyysisestä yleiskunnosta, jotta itse soitto olisi mahdollisimman vapaa kaikenlaatuisista lisärasituksista. (Menuhin 1987, 11.)

Tulkitsen henkisten asenteiden tarkoittavan taustatiedon keräämistä kappaleesta ja säveltäjästä, henkistä valmistautumista edessä olevaan esitykseen, kokonaiskuvan muodostamista tehtävästä, oman tulkinnan pohtimista, omaan soitotekniikkaan luottamista ja itsetuntemusta tehtävän suorittajana. Kun kaikki osat ovat kohdallaan, soitta-

ja tuntee vahvasti olevansa tehtävänsä tasalla ja kokee, että hänellä on sanottavaa aiheesta.

Menuhin on viisas puhuessaan myös paljon hengityksen merkityksestä viulunsoitossa. Siitä puhutaan aivan liian vähän viulunsoiton yhteydessä, enkä Menuhinin kirjan lisäksi ole viulunsoiton oppaissa havainnut hengittämistä käsiteltävän ollenkaan. Vaikean paikan tullen viulistin hengitys saattaa lähes pysähtyä, jolloin verenkierto lihaksissa heikentyy, mikä taas vaikuttaa välittömästi suoritukseen.

Elämä alkaa hengityksellä, ja koska kaiken toimintamme ja musiikin harjoittamisen perustana on hengitys, se on välttämättä otettava työskenneltäessä huomioon. Hengityksen on oltava tasaista ja pakotonta, ja vaikeimpienkin soittoliikkeiden aikana sen on jatkuttava rauhallisena. (Menuhin 1987, 15.)

Hengitystekniikoiden tunteminen antaa myös turvaa esitystilanteissa, jolloin pulssi usein kohoaa jännityksen myötä.

Ivan Galamian paneutuu heti teoksensa *Galamianin viulumetodi* alussa tulkinnan käsitteeseen. Mielestäni hänen kuvauksensa tulkinnasta ja musiikin opiskelusta on kirkkaudessaan ja selkeydessään tyhjentävä.

Tulkinta on kaiken soittimen opiskelun korkein päämäärä, sen *olemassaolon* ainoa *oikeutus*. Tekniikka on vain keino tätä tarkoitusta varten, taiteellisen tulkinnan palvelukseen käytettävä väline. Onnistuneeseen esitykseen ei siksi teknisten keinojen hallinta yksinään riitä. Sen lisäksi soittajan on ymmärrettävä täysin musiikin tarkoitus, hänellä on oltava luovaa mielikuvitusta ja persoonallinen, tunteenomainen lähestymistapa teokseen. (Galamian 1990, 17.)

Berio teki tiivistä yhteistyötä muusikoiden kanssa *Sequenza* säveltäessään. Hän myös odotti *Sequenzan* esittäjältä paljon tietäen sävellystensä korkean vaatimustason. Deutsche Grammophonin julkaiseman *Sequenza*-levyn välilehtisessä säveltäjä itse kertoo, mitä *Sequenzan* esittäjältä odotetaan: Aikamme parhaat solistit – älykkäät, herkkätunteiset ja nykyaikaisen soittotekniikan omaavat – kykenevät soittaessaan näkemään tekemisensä laajassa historiallisessa ulottuvuudessa ja ratkomaan jännitteitä menneen ja nykyisen välillä käyttämällä luovasti instrumenttiaan tutkimuksen ja tulkinnan välineenä (Deutsche Grammophon 1998).

*VIII Sequenza* sai ensiesityksensä vuonna 1977 La Rochellessa Ranskassa Carlo Chiarappan tulkitsemana. Berio myös omisti sävellyksen Chiarappalle. Chiarappa on sanonut eräässä lehtihaastattelussa, että jos *Sequenzan* alun näkee äänitysstudion

lasin takaa ilman ääntä, saattaa katselija helposti luulla viulistin soittavan Bachin *Chaconnen* alkua, niin samankaltaisia liikeratoja nämä kaksi sävellystä vaativat soittajalta. Hänen mukaansa *Sequenzassa* ovat mukana kaikki tyypillisimmät viulun soittamiseen tarvittavat liikkeet ja eleet, joiden avulla viulun tarjoama mahdollisuuksien asteikko on käytössä kokonaisuudessaan. (Quarta Corda 2004.) Sama väite pätee mielestäni erinomaisesti myös *Chaconneen*.

Chiarappa on myös levyttänyt *Sequenzan* vuonna 1993 Denon Records-levymerkille. *Sequenzan* lisäksi levyitä löytyvät 34 *Duettoa* kahdelle viululle, *Due Pezzi* viululle ja pianolle sekä *Corale*. Kaiken kaikkiaan löysin *VIII Sequenzasta* nopeasti parisenkymmentä levytystä Google-hakuohjelman avulla. (Google-haku, 26.10.2012.) On ollut kiinnostavaa kuunnella erilaisia levytyksiä *VIII Sequenzasta*. Jokainen levytys on tietysti erilainen ja soittajansa näköinen. *VIII Sequenzan* kohdalla eroa toisten tulkintaan ei voi tehdä tempon muutoksilla säveltäjän näkemystä noudatettaessa. Silloin on pelattava nyanssien, voimankäytön, yleisilmeen dramaattisuuden/pehmeuden, sävyjen ja intonaatioiden avulla erottuakseen muista ilmaisullisesti. Kaikki nämä seikat pitää olla tarkoin mietittyjä ja harjoiteltuja teknisten asioiden ohella, jotta *VIII Sequenzan* kaltaisen teoksen kanssa uskaltaa astella esiintymislavalle.

## 6 Lopuksi

Olen kiitollinen ja ylpeä siitä, että Luciano Berio omisti myös viululle yhden *Sequenzoistaan*. Paitsi että se on upea sävellys, on sen opiskeleminen ollut minulle opettavainen kokemus monessakin mielessä. Viulistina teos on tarjonnut minulle monia teknisiä haasteita, kuten vasemman käden laajat otteet ja kaksoisotteiden hallinta vain joitakin mainitakseni. Voimankäytön säännöstelyn tärkeys suurta sooloteosta valmistettaessa aukesi minulle suorastaan silmiä avaavana oivalluksena. Voimien jakautuminen tasaisesti koko keholle ja erilaisin painotuksin sävellyksen eri osioissa vaatii todella miettimistä jo harjoitteluvaiheessa, jotta miellyttävään lopputulokseen voitaisiin päästä. Harjoittelun laatu nousi automaattisesti määrää tärkeämmäksi yksiköksi. Harjoittelun tulee olla myös hyvin suunniteltua, jotta voitaisiin saavuttaa tuloksia.

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni koin, että sain vihdoin keskittyä rauhassa itselleni tärkeisiin asioihin: viulunsoiton harjoitteluun ja hienon sävellyksen opetteluun. Lisäksi tehdyn työn pukeminen sanoiksi kirjallisen työn muodossa on avannut *VIII Sequenzan* edessäni laajempaan kuin osasin tätä työtä aloitellessani kuvitellakaan. Tunnen nyt mitä kappale pitää sisällään musiikillisesti ja viuluteknisesti ja tiedän missä sen paikka on musiikinhistoriassa ja viulukirjallisuudessa. Oman harjoittelun analysointi ja oman oppimisen reflektointi on ollut haasteellista ja erittäin hyödyllistä. Reflektoinnin välineenä toimi säännöllisesti harjoittelupäiväkirja syksyiltä 2011 syksyyn 2012 ja satunnaisesti myös äänitin ja videoin harjoitteluani. Itsenäinen työskentely vaikean kappaleen parissa olikin toiveeni, kun tähän projektiin ryhdyin. Elokuulta 2012 löytyy harjoittelupäiväkirjastani seuraava motiivi tälle työlle:

Olen usein uutta musiikkia lukiessani jäänyt jumiin hankalan oloisiin merkintöihin, jotka ovat lannistaneet minut ja joiden vuoksi nuottivihko on hetken päästä sulkeutunut koskaan enää aukeamatta edessäni. Berion *Sequenzan* kohdalla en haluaisi näin tapahtuvan. En siksi, etten ole ymmärtänyt merkintöjä enkä päässyt kiinni säveltäjän ajatuksista, enkä siksi, että teos on teknisesti niin vaikea, että sen harjoitteluprosessi tulee taatusti olemaan pitkä ja hikininen. Haluan oppia teoksen ja ymmärtää sen läpikotaisin. Tässä riittänee haastetta yhden opinnäytetyön verran! (Harjoittelupäiväkirja, 2.8.2012.)

Kappaleen opettelemisen ja viulististen asioiden kanssa painiskelun lisäksi sain tätä opinnäytetyötä tehdessäni heittäytyä aikamatkalle 1900-luvun loppupuolen musiikkielämään. Tutustuin moniin mielenkiintoisiin säveltäjiin ja teoksiin Beriolta ja hänen aikalaisiltaan. Sävelteosten lisäksi ajauduin Berion matkassa kirjallisuuden piiriin. Berio teki tiivistä yhteistyötä monien italialaisten kirjailijoiden, kuten Umberto Econ, Italo Calvinon ja Edoardo Sanguinetin kanssa, minkä seurauksena valmistui useita merkittäviä sävellyksiä, yhteistaideteoksia. Erittäin mielenkiintoisen esseen löysin Janet K. Halfyardin kokoomateoksesta *Berio's Sequenzas – Essays on Performance, Composition and Analysis*, jossa *VIII Sequenzaa* analysoinut Eugene Montague vertailee Umberto Econ *Foucaultin heiluria* ja *VIII Sequenzaa* teoksina löytäen niistä paljon yhteneväisyyksiä. (Halfyard 2007, 136–152.) Berion pitkäaikainen ystävä ja yksi Centro Studi Luciano Berion perustajajäsenistä, kirjailija/runoilija Edoardo Sanguineti puolestaan on kirjoittanut muutaman lauseen jokaiselle *Sequenzalle*. Niitä lausutaan usein *Sequenzojen* rinnalla konserteissa.

Toivon, että tämän opinnäytetyön lukenut viulunsoiton opiskelija tai opettaja on saanut joitakin uusia ideoita esimerkiksi harjoittelemisesta tai löytänyt lähteistä jonkin ennes-

tään tuntemattoman viulunsoiton oppaan, josta mahdollisesti löytänyt itseään tai oppilaitaan hyödyttäviä harjoituksia. Olisi myös hienoa, jos itse *Sequenza VIII* tai Berion muu tuotanto alkaisi kiinnostaa yhä useampaa musiikin kanssa aikaansa viettävää ihmistä ja sitä kautta Berio ja hänen musiikkinsa tunnettavuus Suomessa kasvaisi.

Itselleni tähänastinen matka Berion *VIII Sequenzan* parissa on ollut niin kiinnostava, etten usko päästäväni irti tästä aiheesta vielä vähään aikaan. Tietämykseni musiikinhistoriasta, viulunsoitosta, viulopedagogiikasta ja erilaisista tiedonhankintamenetelmistä ovat lisääntyneet paljon tämän matkan varrella. Tärkeimpinä asioina tältä matkalta käteeni jäävät uteliaisuuteni herääminen ja sen tärkeyden ymmärtäminen musiikissa ja elämässä ylipäätään sekä oppimieni asioiden käsittäminen laajemmin historian ja kulttuurin kentillä. Tulevaisuudessa näen itseni edelleen harjoittelemassa *Sequenzaa*, mutta harjoitteluni tulee saamaan uudenlaista inspiraatiota esityksistä ja niihin valmistautumisesta. Esityksen jälkeen onkin sitten aika pysähtyä miettimään mistä on tultu, minne saavuttu ja millä tavalla. Entä kuinka siitä eteenpäin?

## Lähteet

- Barison, Cesare 1962. *Tecnica superiore del violino. Ottave diteggiate – decime. Analisi tecnica.* (Nuottijulkaisu) Carisch S.p.A., Milano
- Berio, Luciano 1977. *Sequenza VIII per violino solo.* (Nuottijulkaisu) Universal Edition
- Bloch, Jozsef 19--?. *Doppelgriff-Schule für violine Op. 50/II.* (Nuottijulkaisu) Editio Musica Budapest
- Brodin, Gereon 1987. *Musiikkisanakirja.* Otava, Keuruu
- Centro Studi Luciano Berio. Biografia. <http://www.lucianoberio.org/> Viitattu 9.10.2012
- Deutsche Grammophon 1998. *Berio, Sequenzas, Ensemble Intercontemporain (CD)*
- Fischer, Simon 1997. *Basics. 300 exercises and practice routines for the violin.* (Nuottijulkaisu) Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London
- Galamian, Ivan 1990. *Galamianin viulumetodi.* VAPK-kustannus
- Google-hakuohjelma. Haku-sana: *Sequenza VIII CD.* Viitattu 26.10.2012
- Halfyard, Janet K. (toim.) 2007. *Bibliography. Teoksessa Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis.* Ashgate Publishing Limited, 291–298
- Halfyard, Janet K. 2007. *Foreword. Teoksessa Halfyard, Janet K. (toim.) Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis.* Ashgate Publishing Limited, IXX–XXII
- Havas, Kato 1961. *A new approach to violin playing.* Bosworth & Co. LTD
- Konyusz, J. E. 1952. *Hegedugyakorlatok es kis etudök.* (Nuottijulkaisu) Zenemukiado, Budapest
- Menuhin, Yehudi 1987. *Kuusi viulutuntia.* WSOY, Juva
- Montague, Eugene 2007. *The Compass of Communications in Sequenza VIII for violin.* Teoksessa Halfyard, Janet K. (toim.) *Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis.* Ashgate Publishing Limited, 137–152
- Osmond-Smith, David 1991. *Berio. Oxford Studies of Composers.* Oxford University Press, New York
- Porta, Enzo 1995. *Il Violino. Movimenti fondamentali della mano sinistra.* (Nuottijulkaisu) Rugginenti Editore, Milano
- Quarta Corda 2004. No. 1. *Intervista a Carlo Chiarappa.* (Internet-lehti) Comune di Genova [http://www.paganini.comune.genova.it/premio\\_quarta.htm](http://www.paganini.comune.genova.it/premio_quarta.htm) Luettu 1.11.2012
- Roberts, Paul 2007. *The Chemins series.* Teoksessa Halfyard, Janet K. (toim.) *Berio's*

*Sequenzas*. Essays on Performance, Composition and Analysis. Ashgate Publishing Limited, 117–136

Schradiek, Henry 1973. Die Schule der Violintechnik I-II. (Nuottijulkaisu) Edition Peters, Leipzig

Scilla, Osvaldo 1965. Esercizi giornalieri per la mano sinistra del violinista. (Nuottijulkaisu) Edizioni Berben, Ancona

Sevcik, Otakar 1956. Violin Studies Op. 1-9. (Nuottijulkaisu) Editio Supraphon, Praha

Wikipedia 2002. Luciano Berio. [http://en.wikipedia.org/wiki/Luciano\\_Berio](http://en.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio)

Viitattu 9.10.2012

**Tutkimusaineisto:**

Henkilökohtainen harjoittelupäiväkirja 2011–2012.





