



SAVONIA

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO
KULTTUURIALA

TULKINNAN PYÖRTEISSÄ

Tulkinnan ilmentämiseen vaikuttavat tekijät viulunsoitossa

TEKIJÄ:

Emmi Miettala

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä Emmi Mietala	
Työn nimi Tulkinnan pyörteissä – tulkinnan ilmentämiseen vaikuttavat tekijät viulunsoitossa	
Päiväys 26.5.2021	Sivumäärä/Liitteet 27/2
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia-ammattikorkeakoulu	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyön tarkoituksena oli tutkia, mitkä tekijät vaikuttavat viulistin tulkintaan eri teoksista sekä selvittää kyseisten tekijöiden alkuperää. Työn taustalla oli tekijän oma mielenkiinto selvittää ammattiviulistien ajatuksia tulkinnan muodostamisesta ja klassisessa musiikissa vallitsevista kirjoittamattomista säännöistä. Tavoitteena oli tuottaa uutta tutkimustietoa modernin ajan viulistien näkemyksistä jo perinteikkäiksi muodostuneista tavoista tulkita teoksia eri tyyliuuntauksissa sekä selvittää mitkä asiat vaikuttavat tulkinnan muodostamiseen. Lisäksi tavoitteena oli tutkia teorian tietoa siitä, mitä teknisiä taitoja viulistilta vaaditaan halutun tulkinnan toteuttamiseen.</p> <p>Ammattiviulistien haastattelut toimivat opinnäytetyön ensisijaisena toteutustapana ja lähteenä. Haastattelut toteutettiin kirjallisena kyselynä, joihin haastateltavat vastasivat omien mielipiteidensä ja havaintojensa pohjalta. Lisäksi tutkittiin erilaisia viulunsoiton teknisiä taitoja, joita soittajan haluaman tulkinnan toteuttamiseen vaaditaan. Lähteenä viulunsoiton tekniikan teoriaosuuteen käytettiin kirjallisuutta, luotettavia internet-lähteitä sekä tekijän ja useiden viulunsoitonopettajien näkemyksiä vaadittavista taidoista.</p> <p>Opinnäytetyön tulokset osoittivat, että haastateltujen viulistien koulutus, elinympäristö ja omat kokemukset vaikuttavat tulkinnan muodostamiseen voimakkaasti. Nykyaikaiset viulistit kunnioittavat yhä maailmanlaajuisestikin perinteikkäitä tapoja soittaa eri tyyliuuntauksien musiikkia. Suomalaisessa viulutaiteessa eletään kuitenkin tuloksista päätellen murrosvaihetta, jossa perinteikkäitä tapoja kyseenalaistetaan ja uusia ennakkoluulottomia tulkintatapoja muodostuu. Aihe on laaja ja sitä on syytä tutkia lisää, sillä se edistäisi suomalaista viulutaidetta ja kasvattaisi sen merkitystä Suomessa ja sen ulkopuolella.</p>	
Avainsanat Musiikki, viulisti, viulunsoitto, tulkinta	

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Music Pedagogy	
Author(s) Emmi Mietala	
Title of Thesis Whirls of Interpretations - factors influencing the expression of interpretation in violin playing	
Date 26.5.2021	Pages/Appendices 27/2
Client Organisation/Partners Savonia University of Applied Sciences	
<p>Abstract</p> <p>The purpose of the thesis was to research which factors have an influence on a violinist's interpretation of different works and to find the origin of these factors. Motivation for the thesis came from the author's own interest in finding out the thoughts of professional violinists on the formation of interpretation and the unwritten rules of classical music. The aim was to produce new research data on the views of modern violinists on ways of interpreting works in different periods that have already become traditional, and to find out which factors influence the formation of interpretation. In addition, the aim was to study the theoretical knowledge of what technical skills are required from a violinist to carry out the desired interpretation.</p> <p>Interviews with professional violinists served as the primary implementation method and source of the thesis. The interviews were executed as a written inquiry, to which the interviewees responded based on their own opinions and observations. In addition, various technical skills required in violin playing to implement the interpretation desired by the player were studied. The sources for the theoretical part of the violin playing technique were literature, reliable internet sources, and the views of the author and several violin teachers on the required skills.</p> <p>The results of the thesis showed that the education, living environment and personal experiences of the interviewed violinists have a strong influence on the formation of interpretation. Modern violinists still respect the traditional and globally significant ways of playing classical music of different periods. However, judging from the results, Finnish violin art is experiencing a transition phase where traditional ways are being questioned and new open-minded ways of interpretation are emerging. The topic is vast and in need of further research, as it would promote Finnish violin art and increase its importance in Finland and beyond.</p>	
<p>Keywords Music, violinist, violin playing, interpretation</p>	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	5
2	TYYLISUUNTAUKSET VIULUNSOITON NÄKÖKULMASTA.....	6
2.1	Barokki.....	6
2.2	Klassismi	6
2.3	Romantiikka	7
2.4	Moderni musiikki.....	8
3	TEKNISET VÄLINEET TULKINNAN ILMAISUUN VIULUNSOITOSSA.....	9
3.1	Tekniikka osana tulkintaa	9
3.2	Jousen käyttö	9
3.3	Jousilajit.....	11
3.3.1	Detaché.....	12
3.3.2	Legato.....	12
3.3.3	Staccato	13
3.3.4	Spiccato	14
3.3.5	Martelé.....	15
3.4	Vibrato.....	15
3.5	Sormitukset.....	16
3.6	Tempo ja muut rytmiset elementit	17
3.7	Artikulaatio.....	17
4	AMMATTIVIULISTIEN AJATUKSIA TULKINNASTA	19
4.1	Tutkimusmenetelmä.....	19
4.2	Haastateltavat	19
4.3	Koulutuksen vaikutus	20
4.4	Tyyllisuuntauksen mukainen tulkinta	21
4.5	Säveltäjien merkitys	23
4.6	Viulistille vapaat kädet?	24
5	POHDINTA.....	26
	LIITE 1: HAASTATTELUKYSYMYKSET	31

1 JOHDANTO

Tulkinnan pohtiminen on aina ollut minulle viulistina mielenkiintoa herättävä aihe, sillä vakuuttavan tulkinnan toteuttaminen vaatii muun muassa hyvät tekniset taidot, tietämystä esitettävän teoksen luonteesta sekä muusikon oman taiteellisen näkemyksen. Opinnäytetyöni aihe sai alkunsa innostuksesta tutkia suomalaisten ammattiviulistien näkemyksiä tulkinnasta ja sen muodostamisesta nykypäivänä. Aiheesta ei ole tällä hetkellä juuri lainkaan tutkimustietoa, joten halusin selvittää siihen vaikuttavia tekijöitä.

Tutkimusmenetelmän valinta oli selkeä; koin ammattiviulistien haastattelujen olevan tärkeä osa työtäni, jotta tutkimuksen tulokset olisivat ajankohtaisia. Tulkintatavat muuttuvat ajan hengen mukana, joten kirjallisuutta tutkimalla olisi aiheesta saattanut saada jo vanhentunutta tietoa. Jotta tutkimuksesta tuli kokonaisvaltainen, tutkin myös kirjallisuuden avulla niitä teknisiä taitoja, joita viulistilta vaaditaan halutun tulkinnan ulostuomiseen sekä lyhyesti tyyliisuuntauksille tyypillisiä piirteitä viulunsoiton näkökulmasta.

Opinnäytetyöni vastaa seuraaviin kysymyksiin:

- Mitkä tekijät vaikuttavat tulkinnan muodostamiseen?
- Miten eri tyyliisuuntauksiset vaikuttavat viulistin tulkintaan teoksesta?
- Miten eri tekniset tavat soittaa muuttuvat tulkinnan mukana?
- Tulisiko viulistilla olla täysin vapaat kädet tulkita teosta?

Minulle oli tärkeää oppia itse lisää seikoista, jotka vaikuttavat tulkintaan viulunsoitossa. Tavoitteenani oli tulla itse tiedostavammaksi soittajaksi, jotta tulkinnalliset ratkaisuni olisivat myös perusteltavissa. Omia taitoja taiteen tulkitsijana voi peilata myös suoraan pedagogiikkaan. Yksi tavoitteista oli siis oppia tutkimuksen kautta myös opettamaan ja ennen kaikkea perustelemaan tulkinnallisia kysymyksiä. Omat soittotaidot vaikuttavat myös pedagogisiin taitoihin, joten opinnäytetyöni tukee kasvuani myös musiikkipedagogina.

Tavoitteenani oli edistää suomalaisen viulutaiteen tutkimustyötä ja tuoda sitä enemmän esille. Suomalaiset viulistit ovat jo pitkään suorittaneet esitystaiteeseen perehdyttäviä opintojaan joko Suomen ulkopuolella tai Suomessa ulkomaalaisen opettajan johdolla, joten myös osaaminen on suurelta osin muualta peräisin. Kotimaiset taiteilijat ovat saaneet jo vuosikymmeniä vaikutuksia erityisesti Venäjältä, sillä olemme maantieteellisesti lähekkäin ja venäläisten viulistien taituruus on kiistatonta. Siinä missä moni suomalainen viulisti edustaa venäläistä viulunsoiton koulukuntaa, on teknologian edistäminen kansainvälisyys avannut mahdollisuuksia myös muualle maailmaan. Havaittavissa on aivan uudenlainen kansainvälinen suuntaus viulistien keskuudessa, ja lähden selvittämään sen vaikutuksia Suomessa.

2 TYYLISUUNTAUKSET VIULUNSOITON NÄKÖKULMASTA

2.1 Barokki

Barokki sijoittuu noin vuosiin 1600-1750, oopperan synnystä viulisteille merkittävän Johann Sebastian Bachin (1685-1750) kuolemaan (Murtomäki 2019). Tyypillisesti barokkimusiikki on homofonista, duuri- ja mollitonalityteetti on selkeästi havaittavissa ja terassidynamiikkaa esiintyy paljon. Barokin aikakaudella orkesterimusiikki alkoi nosta päätään ja oopperat ja baletit sävellysmuotoina syntyivät. Viulun merkitys instrumenttina kasvoi, mikä edesauttoi osaltaan orkesterimusiikin ja konserttien kehittymistä. (Helsingin kaupunginorkesteri 2021.) Aikakausi on viulisteille vielä tänäkin päivänä merkittävä, sillä esimerkiksi edellä mainitun Bachin sooloviulupartitat ja -sonaatit (BWV 1001–1006) ovat osa nykypäiväistä viulistien yleissivistystä.

Barokin aikakausi on viulistien keskuudessa laajasti kiistelty aihe. Osa muusikoista on urallaan painunut ainoastaan barokin saloihin, ja heitä kutsutaan barokkiviulisteiksi. Barokkiviulistit soittavat viulua mahdollisimman tarkasti jäljitellen aikakauden historialle tyypillisiä seikkoja, kuten käyttämällä barokkiviulua ja -jousta. Tyypillistä barokin aikaisen viulumusiikin esittämiselle ovat myös erilaisten trillien ja korukuvioiden lisääminen melodiaan (Boyden 1990, 175). Barokkimusiikissa vibraton käyttö on usein vähäistä, sillä tutkimusten mukaan vibrato oli siihen aikaan enemmän trillimäinen ornamentti (Hellsten, 2019). On yleisesti tiedossa, että vielä 1900-luvulla barokkimusiikkia esitettiin yleensä hyvin voimakkaasti romanttista vibratoa käyttämällä, joten nykysuuntaus vibraton käyttämättömyydestä ja alkuperäisyyden matkimisesta on varsin tuore.

2.2 Klassismi

Klassismin aikakauden länsimaisen musiikin historiassa katsotaan sijoittuvan noin vuosiin 1770-1830. Aikakaudelle tyypillisesti musiikki oli homofonista, eli sisälsi selkeän melodian, jota muut äänet tukivat. (Hildén, julkaisuaika tuntematon.) Musiikki oli kepeää ja vapautunutta ja korosti solistisia soittimia. Sen myötä jokaisen oli helpompaa seurata musiikkia ja siitä tuli myös osa ”tavallisen” ihmisen elämää konserttien yleistyttyä. (Griffiths 2006, 135-137.)

Viulunsoitolle tämä tarkoitti riemujuhlaa. Viulukonserttoja, sonaatteja ja jousikvartettoja kirjoitettiin paljon ja taitavat muusikot alkoivat nousta koko kansan tietoisuuteen (Nebelung ja Leiwo 2016). Griffithsin (2006, 136) mukaan klassismin yleistyessä sitä edeltävälle barokin aikakaudelle tyypillisen harmonian ja basso continuon vapauden merkitys laski ja samalla nuotit kirjoitettiin juuri niin kuin säveltäjä halusi ne esitettävän. 1700-luvun solistin tehtävä oli ilmaista musiikin tunnelmaa, karaktääriä ja tyyliä seuraamalla säveltäjän tarkkoja ohjeita tempoista, rytmeistä, dynamiikan vaihteluista, harmoniasta, melodioista ja tonaalisuudesta (Stowell 2008, 140).

”Sillä samoin, kun säveltäjä onnistuu musiikki-ilmaisun yrityksessään ilmaista jotain tiettyä mielenliikutusta (passion), samoin on esittäjän tehtävä sävellykselle oikeutta soittamalla se maun ja tyylin suhteen niin täsmällisesti säveltäjän intention mukaisesti, että hän säilyttää ja kuvaa tämän teoksen kaikkea kauneutta.” (Murtomäki 2020.)

Arvostettuja piirteitä klassismin viulumusiikkia esitettäessä ovat Stowellin (2008, 61) mukaan ihailtava tekninen tarkkuus, kaunis äänenlaatu ja yleisesti kuulijat vangitseva voimakas ilmaisuvoima eri

karaktäärejä toteutettaessa. Klassismin ajan musiikkia on kuitenkin nykypäivänä hyväksyttävää esittää hieman vapaammin kuin barokkia. Tyyliuuntaukselle tyypillisiä yhdistäviä piirteitä tulkintatavoissa esiintyy, mutta varhais- ja myöhäsklassismin välillä on jo suuriakin eroja. Tätä esiintyy myös saman säveltäjän musiikin sisällä. Esimerkiksi Ludvig van Beethovenin (1770-1827) ensimmäiset sävellykset ovat tyyliltään puhtaasti klassismia, mutta esimerkiksi hänen viulukonsertossaan (Op. 61) on jo romantiikallekin tyypillisiä karaktäärejä ja hänen myöhäisen tuotantonsa voidaan katsoa jo romantiikan aikakauden musiikiksi (Hildén).

2.3 Romantiikka

Romantiikan aikakausi sijoittuu noin vuosiin 1800-1910 (Hyvönen, Unkari-Virtanen ja Hovi 2020). Romantiikalle tyypillisiä piirteitä musiikissa olivat tunteellisuus, mielikuvituksellisuus ja suuret tragediat. Siinä missä klassismin säveltäjät kirjasiivat muusikoille tarkat ohjeet teoksiensa esittämiseen, romantiikassa roolit kääntyivät päinvastaisiksi. Tiukoista kaavoista haluttiin päästä eroon ja tulkinnallinen vapaus tuli tärkeäksi osaksi esityksiä. Tämän myötä teoksen esittäjistä tuli kuuluisia ja itse teos jäi sivuosaan. (Hildén.)

Emme kuitenkaan voi sanoa, etteivätkö romantiikan ajan teokset olisi jääneet elämään. Esimerkiksi Sibeliuksen, Tšaikovskin ja Mendelssohnin viulukonsertot ovat yhä maailman esitetyimpiä konserttoja, mutta myös erittäin vaativia. Romantiikan aikakaudella virtuositeetti eli taituruus yleistyi ja viulisteista tuli tähtiä. Se merkitsi sitä, että teokset pidentyivät ja monimutkaisemmat kuviot ja melodiat lisääntyivät. Ensimmäisenä viuluvirtuosien suunnannäyttäjänä voidaan pitää Niccolò Paganinia. Hän sävelsi viuluohjelmistolle historiallisesti merkittävän kokoelman, 24 kapriisia, jota voidaan yhä pitää yhtenä teknisesti haastavimpana kokonaisuutena. Paganini kehitti viulunsoiton tekniikkaa merkittävästi eteenpäin ja esitteli muulle maailmalle muun muassa vasemman käden pizzicaton. (Helsinki Philharmonic 2018.)

Romantiikan ajan musiikille tyypillistä on ekspressiivisen vibraton käyttö, runsas sävymaailma, intensiiviset dynamiikkavaihtelut sekä dramaattinen fraseeraus. Suurien tunteiden aikakausi tarjoaa solistille huomattavasti enemmän tulkinnallisia vapauksia, kuin esimerkiksi barokki ja klassismi. Taiteilijan roolin merkitystä romantiikan aikakaudella kuvaa hyvin myös nyky-yhteiskunnalle tyypillinen ajatus-tapa taiteilijasta kirjoitetun materiaalin tulkitsijana. Brown (2018, 1) kertoo jo 1900-luvulla eläneen cembalisti Wanda Landowskan todenneen seuraavaa:

“If Rameau himself would rise from his grave to demand of me some changes in my interpretation of his *Dauphine*, I would answer, ‘You gave birth to it; it is beautiful, but leave me alone with it. You have nothing more to say; go away!’”

“Jos Rameau itse nousisi haudastaan vaatimaan minulta jotain muutoksia tulkintaani hänen teoksestaan *Dauphine*, vastaisin, ‘sinä synnytit sen; se on kaunis, mutta jätä minut rauhaan sen kanssa. Sinulla ei ole enää enempää sananvaltaa, mene pois!’” (Suomentanut Emmi Mietala 2021.)

2.4 Moderni musiikki

Moderni aikakausi klassisessa musiikissa alkoi noin 1900-luvun alusta ja sen voidaan katsoa jatkuvan vielä tänä päivänä. 1900-luvun alkuun asti vallinnut perinteinen musiikin muoto-oppi muuttui kokonaan; melodioiden omaperäisyys korostui ja rajat hälvivät. Konsonanssin ja dissonanssin vastakohtaisuutta venytettiin ääri rajoilleen, rytmit muuttuivat toisarvoisiksi ja lopulta vain mielikuviutus oli rajana. (Hildén.) Moderni musiikki käsittää laajan skaalan tyyliuuntauksia impressionismista minimalismiin ja sarjallisuuteen (Hyvönen ym. 2020). Szewczyk (2014, 51) toteaa tutkielmassaan, että moderni aikakausi mahdollistaa säveltäjille täyden tyyliuuntauksen. Tyypillistä nykyaikaista modernin musiikin säveltäjää vetää puoleensa jo vuosisatoja käytössä olleet muodot ja säännöt, joita hän käyttää alustana omille ideoilleen ja sitä kautta luo uusia innovatiivisia teoksia.

Viulisteille modernia musiikkia on sävelletty niin Claude Debussyn (1862-1918) ja Maurice Ravelin (1875-1937) toimesta kuin esimerkiksi Einojuhani Rautavaarankin (1928-2016). Esimerkiksi impressionismilla ja sarjallisuudella on yhteneviä piirteitä teknisen toteutustavan kannalta. Jousikädelle haastavia ovat uudenlaiset sävyerot ja niiden toteuttamiseen tarvittavat tekniikat. Samalla viulukädeltä vaaditaan vaativia intervallien ja sävelten välisiä kulkujia. (Zukofsky 2008, 143.) Modernin musiikin tutkiminen tulkinnallisessa mielessä olisi mielenkiintoista jo sen erilaisten teknillisten vaatimusten takia, mutta opinnäytetyöni keskittyi selkeästi enemmän vanhempien aikakausien musiikkiin, joten käsittelen sitä työssäni tiiviimmin.

3 TEKNISET VÄLINEET TULKINNAN ILMAISUUN VIULUNSOITOSSA

3.1 Tekniikka osana tulkintaa

Viulunsoitossa tekniikan hallitsemisella on suuri vaikutus halutun lopputuloksen saavuttamiseksi. Viulisti Lajos Garam toteaa aiheesta seuraavaa:

”Ennen kuin voi tulkita jotain, täytyy omata keinot millä tulkita.” (Garam 1972, 5.)

Viulu on niin monitahoinen soitin, että myös ammattilaiset harjoittelevat sen tekniikan hallitsemista päivittäin soittouran loppuun saakka. Taitava virtuoosi pystyy parhaillaan hallitsemaan soittimen ihailtavan hyvin, mutta myös virtuoosit kykenevät hiomaan tekniikkaansa vielä pidemmälle. Tekniikan harjoittelu ei siis koskaan lopu ja voimme todeta, että tekniikan hyvä hallinta on edellytys onnistuneeseen tulkintaan.

Tekniikka voidaan jakaa viulunsoitossa karkeasti kolmeen eri peruselementtiin: äänenlaatu, intonaatio ja rytmi (Galamin 1990, 15). Elementit ovat ympäriryöyriä ja suuntaa antavia, mutta kattavat silti viulunsoiton peruseriaatteet hyvin. Niihin vaikuttavat niin jousikäden tekniikka, vibrato, sormitukset kuin soittajan omat ominaisuudetkin. Seuraavaksi käsittelen tulkinnan muodostamiseen vaahtava tekniisiä taitoja.

3.2 Jousen käyttö

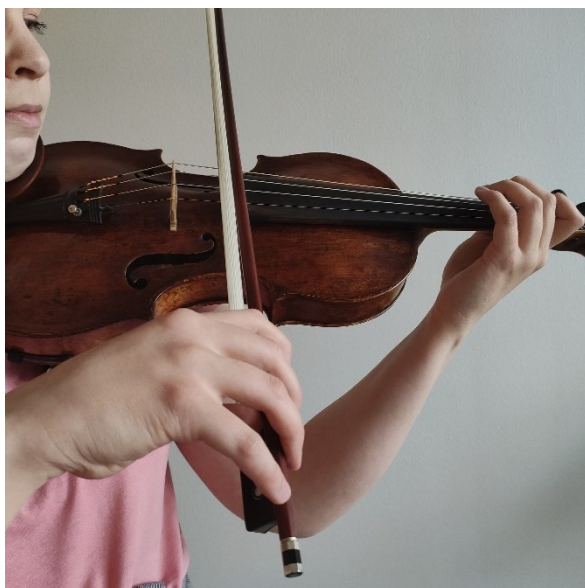
Viulunsoitossa ääni tuotetaan pääsääntöisesti jousella. Äänenkäytön kannalta jousen nopeus, sen paino kielellä ja sointikohta ovat kolme päätekijää. Ne ovat toisistaan riippuvaisia, sillä muutokset yhdessä tekijässä vaikuttavat jollain tavalla vähintään yhteen muista tekijöistä. Esimerkiksi lisääessä jousen painoa kielellä sointikohdan (kontaktipiste suhteessa tallaan ja otelautaan) pysyessä samana on kasvatettava jousen nopeutta, jotta äänenlaatu pysyy hyvänä. Nopeutta säätelemällä voidaan vaikuttaa soinnin suuruuteen ja dynamiikkaan. Tähän voidaan soveltaa yksinkertaista sääntöä: mitä nopeampi jousen vauhti, sitä voimakkaampi ääni. Kun halutaan soittaa samaa säveltä tai sävelryhmää tasaisessa dynamiikassa, on tärkeää kiinnittää huomiota myös jousen jakamiseen. Tasainen dynamiikka edellyttää myös tasaista jousen nopeutta saman aika-arvon omaaville sävelille. Tulkinnan kannalta hyvin hallittu ja looginen jousen jakaminen on tärkeää, sillä niiden avulla voidaan välttää ei-toivottuja dynamiikan ja äänenlaadun vaihteluja. (Galamin 1990, 51.)

Jousen paino on soittajalle kinkkinen pulma. Ivan Galamin (1990, 52) kuvailee jousen toimivan samalla tavalla kuin vipu. Vivun tavoin jousen oma paino vaikuttaa vähiten karkijousessa, joka on kevyin osa jousesta, ja on raskaimmillaan kannassa. Soitettaessa paino jakautuu siis epätasaisesti jousen eri kohdissa, mikä vaikuttaa sellaisenaan dynamiikkaan ja äänenlaatuun. Painon määrää kontaktipisteessä voidaan kuitenkin säädellä soittajan käsivarren avulla, jotta tasainen dynamiikka on mahdollista saavuttaa. Painon määrää lisätään kevyessä karkijousessa ja kevennetään kantajousessa, jotta jousen oma paino on suurin vaikuttava voima. Jousen paino liikkeessä on oma asiansa, mutta sen lisäksi myös jousen asettamisella kielelle ja liikkeen aloittamisella on merkitystä tavoiteltaessa hyvää äänenlaatua, sillä epätarkasti kontrolloitu jousen liikkeen aloitus voi aiheuttaa muutoksen in-

tonaatiossa. Lisäksi on mainittava, että jousikäsi on lihasten ja nivelten muodostama joustava mekaniismi, jonka joustava toiminta mahdollistaa toimivan tekniikan. Kun jousen painon säätely muodostuu rentojen ja aktiivisten lihasten kautta, voivat soittajan mieli ja korva hakea hyvää sointia ikään kuin automaattisesti. Galamianin mukaan tärkeintä teknisen taitojen hallitsemisen jälkeen on siis kuunnella ja analysoida valppaana tuottamaansa äänimaailmaa.

Sointikohdalla (kontaktipiste) tarkoitetaan kohtaa, jossa jousen on milloinkin oltava parhaan mahdollisen äänen muodostumisen saavuttamiseksi. Oikean sointikohdan löytämiseen vaikuttavat kielen pituus, paksuus ja jännitys sekä sen hetkinen jousen nopeus ja tapa, jolla jousi asetetaan kielelle. Ohuemmillä kielillä ja yläasemissa soitettaessa jousen ideaalipiste on lähempänä tallaa, kun taas paksummilla kielillä ja ala-asemissa piste on lähempänä otelautaa. Soittajan tehtävä on siis tarkkailla täydellisen sointikohdan löytymistä jatkuvasti, sillä sävelten muuttuessa myös ideaalipiste muuttuu. Viulisti törmää jatkuvasti tilanteisiin, joissa paras mahdollinen sointikohta on mahdotonta saavuttaa. Esimerkiksi kaksoisääniä soitettaessa ideaalipiste on eri kohdassa eri kielillä, joten soittajan on etsittävä paras mahdollinen kompromissi. (Galamian 1990, 52-53.) Lisäksi haluan huomauttaa, että sointikohtaa voidaan hyödyntää myös tehostekeinona. Joidenkin teosten fraseerauksessa voi olla hyödyksi käyttää tiiviimpää sointia hauraan soinnin sijasta ja toisinpäin. Esimerkiksi sul ponticello on erikoistehoste, jossa jousella soitetaan mahdollisimman lähellä tallaa ja tavoitteena on saavuttaa hyvin karhea sointiväri. Tällaisissa tapauksissa soittaja ei halua löytää laadukasta ääntä, vaan hyödyntää sointikohdan tarjoamia mahdollisuuksia tulkinnassaan.

Galamianin kolmen päätekijän lisäksi myös esimerkiksi jousen kulmalla (eli jouhien määrällä kontaktissa kieleen) ja sen säätelemisellä voidaan vaikuttaa äänen laatuun ja sävyyn. Kun jousen kulmaa käännetään niin, että vain pieni osa jouhista osuu kieleen (ks. kuva 1), kitka vähenee ja voidaan saavuttaa pehmeä pianissimo (hyvin hiljaa). Kaikki jouhet kielellä (ks. kuva 2) soitettaessa on mahdollista soittaa täyden kitkan voimalla ja saavuttaa suurin mahdollinen äänenvoimakkuus. (Dilworth 2008, 27.) Nämä tavat ovat luonnollisesti kyseisen tekniikan ääripäitä ja on mahdollista saavuttaa lukemattomia erilaisia sävyjä säätelämällä jousen kulmaa haluamallaan tavalla.



KUVA 1. Pieni osa jouhista kontaktissa kieleen (Mietala 2021)



KUVA 2. Kaikki jouhet kontaktissa kieleen (Mietala 2021)

Los Angelesin Filharmonian konserttimestari Nathan Cole (2016) puhuu jousenvaihtojen haasteista. Kun vetojousi alkaa loppua ja soittaja lähestyy jousen kärkeä, äänenlaatu yleensä ”kuolee” helpommin ja sitä seuraava työntöjousi voi alkaa tahattomasti aksentin eli korostuksen kanssa. Tämä voi tapahtua myös kannassa, mutta se on yleisempää kärkijousessa, sillä äänenlaatu on heikompi. Cole kehottaa harjoittelemaan jousenvaihtoja kärjessä soittamalla ainoastaan muutaman sentin alueella kärkijousessa. Kun jousenvaihdot hallitsee, voidaan saavuttaa ”loputon” jousi, mikä on itsessään yksi tulkinnan toteuttamisen välineistä.

3.3 Jousilajit

Jousen historia ulottuu paljon pidemmälle kuin itse viulun, mutta soittimen kehittyessä myös jousi ja sen käyttötavat muuttuivat. Moderni jousi saavutti nykyisen muotonsa 1700-luvun loppupuolella ranskalaisen käsityöläisen François Tourten (1747-1835) toimesta. (Dilworth 2008, 24-26.) Modernin jousen synty tuli tarpeeseen, sillä jousisoittimille alettiin kirjoittaa yhä hienostuneempaa jousitekniikkaa vaativia teoksia, joita oli mahdotonta soittaa liian kevyellä jousella (Harnoncourt 1986, 148-149). Nykyaikainen jousi onkin mullistanut jousen käyttöä, sillä sen myötä on syntynyt useita aivan uusia tapoja käyttää jouta. Kutsun näitä tapoja opinnäytetyössäni jousilajeiksi.

Jousilajit ja niiden harkittu käyttö elävöittävät soittoa merkittävästi. Garamin (1972, 48) mukaan jokaisella jousilajilla on oma luonteensa ja niiden avulla voidaan tuottaa erilaisia sävyjä soitettavaan teokseen. Hän toteaa, että opettajien on ohjattava oppilaitaan niiden harjoittelussa niin kauan, että niistä muodostuu oppilaalle selkeä mielikuva. Garam toteaa jousilajien olevan jopa niin tärkeä osa viulunsoittoa, että ilman niiden hallintaa ei pysty tekemään viulunsoitosta taidetta. Toisaalta Eales (2008, 109-110) toteaa, että mikäli soittajalta puuttuu tarvittavaa mielikuvitusta ja kokemusta valita oikea jousilaji, ei hän tee niiden tekniikkaan liittyvällä teoretiedolla mitään. Hän pitääkin Ivan Galamianin (1903-1981) viulumetodia mittaamattoman arvokkaana tekniikkaopuksena sen sisältämien runsaiden musiikillisten esimerkkien takia.

Jousilajeilla on suuri merkitys myös halutun artikulaation saavuttamiseksi. Artikulaatiolla (ks. s. 17-18) tarkoitetaan tapoja, joilla voidaan yhdistää ja erotella eri säveliä toisistaan ja siten saavuttaa erilaisia fraaseja. Lisäksi se voi tarkoittaa tiettyjen sävelten painottamista tai vastakohtaisesti välttää joidenkin sävelten esille tuomista. Oikean jousilajin valitseminen vaikuttaa artikulaatioon ja teoksen tulkintaan merkittävästi. (Pohjanen 2011, 21.)

Jousikäden tekniikka ja musikaalisen tulkinnan tuottaminen kulkevat siis käsi kädessä. Tekniikan hallinta on edellytys sille, että soittaja saa soittimestaan ulos ne musiikilliset mielikuvat, joita ajatuksiinsa jo tuottaa. Puhun myöhemmin opinnäytetyössäni jousilajien käytöstä, soittajan mielestä ”parhaimman” jousilajin valitsemisesta ja niiden vaikutuksesta tulkintaan. Seuraavaksi perehdyn tutkimuksessani esille tulleiden jousilajien tekniikkaan ja erilaisiin sävyihin, joita niillä voidaan tuottaa. Jousilajeja on olemassa huomattavasti suurempi määrä kuin mitä opinnäytetyössäni mainitsen, mutta olen valinnut työlleni keskeisimmät lajit käsiteltäväksi.

3.3.1 Detaché

Detaché on jousilajeista se, joka opitaan aivan ensimmäisenä viulutunneilla, kun jousi otetaan käyttöön. Detachéssa jousella soitetaan yksi sävel yhdellä jousenvedolla tai -työnnöllä siten, että jousenvaihdot eivät kuulu (Garam 1972, 49). Kyseistä jousilajia voidaan soittaa missä tahansa jousen kohdassa, eri pituisena ja eri nopeuksilla. Jousen painon on oltava koko liikkeen ajan tasainen, jotta yhtenäinen detaché voi onnistua. Poikkeuksia kuitenkin on, sillä detachéen voidaan yhdistää erilaisia jousen painotuksia, kuten aksentti tai tenuto-viiva. (Galamin 1990, 57-58.)

Garamin (1972) detachéen soittamiseen tarvitaan hyvä ja nojaava etusormituntuma jousikädessä, sekä rento ranteen liikkuvuus. Ranneliike on tärkeää hallita, jotta detachéa voidaan hyödyntää mahdollisimman tehokkaasti tulkinnassa. Erilaisia sävyjä detaché-laji nimittäin tarjoaa runsaasti; se voi olla parhaimmillaan yksinkertaisen kaunis tai auttaa painottamaan haluttua kohtaa hyvin intensiivisesti. Detaché on yksinkertaisimmillaan laadukkaan ja tasaisen äänen tuottamista jousella, eikä sitä merkitä nuottikuvaan mitenkään (ks. nuottiesimerkki 1). Viulisti käyttää siis yleensä detachéa ikään kuin oletusjousilajina, ellei muuta ole mainittu.



NUOTTIESIMERKKI 1. Bach, Johann Sebastian: Partita n:o 1 h-molli. Double (Galamin 1990)

3.3.2 Legato

Legatolla tarkoitetaan sitä, että yhteen jousenvetoon yhdistetään kaksi tai useampia säveliä (Galamin 1990, 55). Yksinkertaisessa legatossa tavoitteena on muodostaa sävelten jatkumo, jolloin kaarella sidottujen (ks. nuottiesimerkki 2) sävelten väliin ei synny katkoksia (Garam 1972, 50). Garamin

mukaan legaton hallitsemisessa on tärkeää omata hyvä vasemman ja oikean käden välinen koordinaatio, sillä samalla kun äänenlaatu jousikädessä on oltava hyvä, täytyy myös sävelet artikuloida selkeästi viulukäden sormilla.



NUOTTIESIMERKKI 2. Mendelssohn Bartholdy, Felix: Viulukonsertto e-molli Op. 64. Allegro molto appassionata (Galamian 1990)

Legatosoitossa myös jousenjako on oltava harkittua, sillä jousen vauhti vaikuttaa äänen painotukseen (Garam 1972). Soittajalle on usein nuoteissa tarjolla säveltäjän tai editoijan tarjoamia jousituksia. Oikean jousituksen valinta on tärkeää, sillä viulunsoitossa on fyysisesti mahdotonta muodostaa jousta vaihtaessa samankaltainen äänen sidottu jatkumo kuin legatossa. Samaa melodialinjaa voidaan muokata täysin tunnistamattomaksi muuttamalla kaarituksia, sillä kaaren ensimmäinen sävel on jousen ominaisuuksien takia aina erityisesti painotettu (Harnoncourt 1986, 65). Jousituksilla voidaan siis vaikuttaa myös tulkintaan ja siinä legatokaari on hyödyllinen väline.

Legato on siitä mielenkiintoinen, että myös kaaren lopetustavalla on merkitystä tulkinnallisessa mielessä. Esimerkiksi neljän kuudestoistaosanuotin ryhmä (ks. liite 1, nuottiesimerkit 6 ja 7), jossa kaksi ensimmäistä säveltä on sidottu legatokaarella yhteen, voidaan soittaa monella tapaa. Legatokaaren lopun voi katkaista tai sitoa seuraavaan nuottiin, jolloin kuulokuva on erilainen. Eroja on erityisesti tyylikausien ja säveltäjien välillä. (Untamala 2021.) Avaan aihetta lisää luvussa 4, jossa käsittelen ammattiviulistien näkemyksiä kyseisen rytmisen kuvion suhteen.

3.3.3 Staccato

Staccato on jousilajina hyvin monipuolinen ja siitä on monia variaatioita, kuten lentävä ja kiinteä staccato. Kiinteällä staccatolla tarkoitetaan samalla jousella soitettua useamman sävelen sarjaa, jossa sävelet erottuvat toisistaan selkeästi ja artikuloidusti. Kiinteässä staccatossa jousi pysyy kontaktissa kieleen. Nopeasti soitettu staccato perustuu käsivarren ja jousen muodostamaan jännitykseen. Käsivarren lihakset työskentelevät yhdessä jousen kimmoisuuden kanssa ja täten toimiva staccato saadaan aikaan. (Galamian 1990, 64.)

Lentävä staccato eroaa kiinteästä siten, että siinä jousi irtoaa kielestä. Jousikäden liike on perusperiaatteeltaan sama, mutta lentävää staccatoa soittaessa hyödynnetään enemmän jousen omaa kimmoisuutta, jotta jousi irtoaa kielestä jokaisen sävelen jälkeen. Käsivarrella avustettaessa nostoliikkeen täytyy olla hyvin pieni, jotta jousi etenee keskeytymättä kuin itsestään. (Galamian 1990, 65-66.)

Tässä yhteydessä on mainittava, että samankaltaisten jousilajien merkintätavat ovat usein samanlaisia tai muistuttavat suuresti toisiaan. Staccato merkitään nuotteihin pisteinä (ks. nuottiesimerkki 3).

Viulistin tehtäväksi jää siis valita oikea jousilaji oikeaan aikaan. Paneudun enemmän valinnan tekemiseen ja sen perusteluihin sekä eri jousilajien vaikutukseen teoksen tulkinnassa luvussa neljä.



NUOTTIESIMERKKI 3. Paganini, Niccolò: Kapriisi n:o 21 A-duuri, Op. 1. (IMSLP 2015)

3.3.4 Spiccato

Spiccato on hyppivä jousilaji, jossa hyödynnetään jousen omaa kimmoisuutta. Liikettä aloitettaessa joususta pidetään kielen yläpuolella ilmassa, mistä se pudotetaan omalla painollaan kielelle. Jousi alkaa täten hyppiä kielellä. Liikettä pidetään yllä kyynärvarren rotaatioliikkeen sekä horisontaalisen jousenvedon ja -työnnön avulla. (Garam 1972, 54-55.)

Spiccatoa voidaan soittaa eri kohdissa joususta, jolloin sävy muuttuu. Kantajousessa soitettaessa spiccato on jousen painavimman kohdan myötä sävyllään kuivempi ja nyanssi voimakkaampi. Keski-jousessa spiccato kuulostaa kevyemmältä ja on helpoin soittaa, sillä keskijousessa sijaitsee jousen luonnollisesti kimmoisinta kohta. Kärkijousessa spiccatoa käytetään harvemmin, sillä äänen laatu on vaikeampaa säilyttää hyvänä hiljaisemmän nyanssin ja jousen luonnollisen kimmoisuuden vähäisyyden takia. (Garam 1972, 54-55.)

Spiccato merkitään yleensä nuottikuvaan pisteinä nuotin nupin yläpuolelle (ks. nuottiesimerkki 4), kuten staccatokin. Viulistille kehittyä vuosien varrella käsitys siitä, mikä jousilaji on yleisesti käytössä esimerkiksi kunkin säveltäjän musiikissa. Spiccato on hyvä esimerkki siitä, sillä usein spiccatoa käytetään, vaikka sitä olisi erikseen merkitty nuottikuvaan.



NUOTTIESIMERKKI 4. Paganini, Niccolò: Kapriisi n:o 24 a-molli, Op. 1. (IMSLP 2015)

Untamalan (2021) mukaan esimerkiksi Mozartin musiikissa näkyy nykyaikaisen jousenkäytön mukana syntynyt spiccaton ja detachén välimaastoon luokiteltava uusi jousilaji, on-off tai ONF, joka esiintyy nuottikuvassa myös pisteinä. Jousilajille ei ole tiedossa muuta virallista nimitystä, mutta se on ilmiönä mielenkiintoinen. Untamalan mukaan klassismissa pisteet eivät tarkoita välttämättä spiccatoa, vaan sitä, että nuotit soitetaan lyhyempinä eikä niitä sidota toisiinsa. Jousilajin nimi kuvaa tekniikkaa hyvin, sillä jousi liikkuu samanaikaisesti sekä kielellä, että irti kielestä (on the string ja off the string). Viulistin täytyy siis tuntea teos ja tyyli suuntaus hyvin, jotta hän pystyy muokkaamaan esimerkiksi spiccatoaan tyyli-suuntauksen mukaiseksi.

3.3.5 Martelé

Martelé on yksi tärkeimmistä jousilajeista. Sen merkintätapana voidaan käyttää pilkun tapaista merkkiä nuotin nupin yläpuolella (ks. nuottiesimerkki 5), mutta kyseistä tapaa voidaan käyttää kuvaamaan myös esimerkiksi spiccatoa klassismin ajan nuotinnoksissa (Untamala 2021). Merkintätapaa enemmän kyse on siitä, että soittajan vastuulle jää jälleen tunnistaa oikean jousilajin valinta.



NUOTTIESIMERKKI 5. Kreutzer, Rodolphe: 42 harjoitusta. N:o 7 (Galamian 1990)

Martelé tuotetaan siten, että jousenveto lähtee nopeasti kieleen pureutuneesta jousesta, jonka jälkeen josta kevennetään välittömästi liikkeen alun jälkeen halutulle tasolle. Tällä tavoin saadaan aikaan terävä aksentin kaltainen painotus sävelten alkuun. Onnistuneen martelén toteuttaminen vaatii erityisesti koordinaatiokyvyn harjoittelua, sillä jousen painon on kevennyttävä juuri oikeaan aikaan epätoivottujen sivussa syntyvien äänten välttämiseksi. (Galamian 1990, 60.)

Galamianin (1990, 60-62) mukaan martelé voidaan jakaa toteutukseltaan kahteen eri perustapaan. Yksinkertainen eli nopea martelé voidaan soittaa missä kohtaa josta tahansa minkä pituisella jousella tahansa. Pitkitetty martelé eroaa nopeasta siten, että se on ekspressiivinen ja detachén kaltainen martelé-alkuinen jousitus. Pitkitetty soitetaan muutoin samalla tavalla kuin nopeakin, mutta martelé-alun jälkeen jousen vauhtia hidastetaan halutun mittaiseksi heti, kun se on hyvän äänenlaadun säilyttämisen kannalta mahdollista.

3.4 Vibrato

Vibrato on keskeinen osa viulunsoittoa varsinkin, kun mietitään tulkinnallisia asioita. Vibraton avulla soittaja kykenee luomaan lukuisia erilaisia sävyjä ja tunnelmia teokseen. Viulistin on tärkeää hallita vibrato kokonaisuutena hyvin, sillä sen myötä soittajan on mahdollista värittää teosta millä tahansa haluamallaan tavalla (Galamian 1990, 38). Esimerkiksi vibraton leveyttä ja tiheyttä varioimalla viulusta tuotettu ääni muuttuu huomattavasti.

Galamianin (1990) mukaan vibratotapoja on kolme: käsivarsi-, ranne- ja sormivibrato. Jokaisella tavalla vibratoa voi varioida nopeuden, taajuuden ja intensiteetin suhteen, mutta jokaisen kohdalla tuotettu ääni poikkeaa toisesta tavasta. Galamian toteaa, että jokainen vibratotapa eroavaisuuksistaan huolimatta sivuaa toisiaan. Kun lihakset toimivat rentoutuneesti, ne ovat vuorovaikutuksessa toisiensa kanssa ja täten aktivoivat myös muissa vibratotavoissa tarvittavia lihaksia.

Käsivarsivibratossa liikkeen impulssi lähtee kyynärvarresta. Ranne pysyy suurimmaksi osaksi liikkuuttomana, mutta mukailee liikkeen mukana. Kielelle painettu sormi sopeutuu kyynärvarren liikkeeseen ja on elastinen, vaikka painaa samalla kieltä pohjaan. Sormen nivelten on tärkeää ojentua ja koukistua liikkeen mukana, jotta vibraton on mahdollista syntyä. Samoja liikkeitä hyödynnetään myös rannevibratossa, sillä esimerkiksi sormen liike on sama. Rannevibratossa liike lähtee nimensä

mukaisesti ranteesta käsivarren pysyessä suurimmaksi osaksi liikkumattomana. (Galamin 1990, 38-40.)

Sormivibrato eroaa edellä mainituista eniten, sillä liike lähtee ainoastaan sormen tyvinivelestä eikä rannetta tai kyynärvarvarta tarvita juuri lainkaan. Käsivarsi myötäilee liikettä tarvittaessa, mikäli vibratosta halutaan leveämpi ja siten soitossa kuuluvampi. Sormivibratoa ei kuitenkaan kannata käyttää leveää vibratoa haettaessa, sillä se on huomattavasti kapeampi kuin muut vibratotavat pienen liikeransan takia. (Galamin 1990, 40-41.)

Hellsten (2019, 32) kertoo opinnäytetyössään kaikkien hänen haastattelemiensa viulistien olleen yhtä mieltä siitä, että vibraton käytön täytyy aina olla tietoista. Tästä voidaan päätellä, että vibratoa käyttäköseen täytyy viulistin tuntea myös teos ja tyylikausi tarpeeksi hyvin. Tulkinnan kannalta vibratolla on siis merkittävä rooli viulunsoitossa, sillä sen avulla voidaan ilmentää jopa eri tyylikausia.

3.5 Sormitukset

Kun viulisti aloittaa työskentelyn uuden teoksen parissa, on ensimmäisenä harjoittelua aloitettaessa edessä sormitusten tekeminen tai muokkaaminen. Sormituksilla tarkoitetaan sitä, millä sormella mikäkin sävel on järkevää soittaa, jotta teos on mahdollista esittää halutulla tavalla. Useimmissa painoksissa on valmiina kyseisen edition sormitukset, mutta ne eivät välttämättä istu kaikille soittajille samalla tavalla.

Lajos Galamin (1972, 84-86) mukaan yhtä ainoa oikea sormitusta ei ole olemassa. Hänen mukaansa on mahdollista laatia useita käyttökelpoisia sormituksia soittajan ominaisuuksien mukaan. Galamin mainitsee, että usein sormitusten valintaan vaikuttavat soittajan koulutustausta ja omat mielipyytykset fysiologisten ominaisuuksien lisäksi.

Sormitukset vaikuttavat myös intonaatioon (Galamin 1972). Jokin tietty sormikuvio voi istua soittajan käteen paremmin, jolloin myös täydellinen intonaatio on helpompaa saavuttaa. Mukavampi sormitus vähentää viulukäden lihasten jännittyneisyyttä, jolloin sormet voidaan asettaa otelaudalle luonnollisemmin ja kevyemmin.

Galaminin (1990, 34) mukaan sormituksia tarkastellaan kahdesta eri näkökulmasta; teknisestä ja musikaalisesta. Hän kirjoittaa, että musikaalisen sormituksen tavoite on tuottaa fraasin paras mahdollinen sointi ja musiikillinen ilmaisu. Teknisessä mielessä tehty sormitus taas keskittyy enemmän siihen, miten fraasi olisi helpoin ja mukavin soittaa. Galamin painottaa, että mikäli musikaalinen ja tekninen sormitus eivät mene yksi yhteen, ei mukavampaa sormitusta saisi toteuttaa musikaalisuuden kustannuksella. Hänen mukaansa musiikillinen ilmaisu on tärkein lähtökohta sormitusten laatimisessa.

Sormituksilla on mahdollista pelata paljonkin tulkinnallisessa mielessä, sillä viulun sointi on hyvin erilainen eri kielillä ja eri asemilla soittaessa. Viuluvirtuoosi Augustin Hadelich (2020) kehottaa jokaista etsimään omalle kädelle sopivimmat sormitukset, mutta muistuttaa Galaminin tapaan myös musiikillisesta aspektista. Hadelichin mukaan on tärkeää löytää oikea asema jokaiselle fraasille niin teknisessä kuin musiikillisessakin mielessä ja välttää asemanvaihtoja epäsoivissa kohdissa. Hän puhuu myös siitä, että asemanvaihtoihin vaadittava liukuminen otelaudalla kuuluu soiton lomassa aina

jollain tapaa, joten on mietittävä paras kohta teoksesta tehdä asemanvaihto. Hadelichin mukaan so-pivalla sormituksella saavutettava ero voi olla huomattava ja parantaa sormiketteryyttä valtavasti.

3.6 Tempo ja muut rytmiset elementit

Rytmiset elementit ovat yksi tärkeimmistä ilmaisun välineistä. Soittaja voi seurata kirjoitettua nuottia tarkasti tai ottaa omia tulkinnallisia vapauksia. Säveltäjät saattavat merkitä esimerkiksi teoksen tempomerkinän sanalla *andante*, joka on italiaa ja tarkoittaa käyden. *Andante* on metronomilukemana noin 80-100 BPM (Tamminen 2015), jolloin soittajalle jää verrattain suuri pelivara tempon valinnassa. Toisaalta jotkut säveltäjät merkitsevät tempon hyvin tarkkana metronomilukuna, jolloin soittajalle on hyvin selkeä ohje tempon valintaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaikki soittajat siitä huolimatta noudattaisivat säveltäjän kirjoittamaa tempomerkinää. Lisäksi on mainittava, että teosta kannattaisi tarkastella aina sen historiallisessa asiayhteydessä. Tempomerkinät eivät ole aina merkinneet samaa, vaan musiikki ja sen tulkinta ovat muovautuneet ajan saatossa (Harnoncourt 1986, 35).

Ealesin (2008, 101) mukaan hyvän rytmikäsityksen tärkeyttä usein laiminlyödään. Hän painottaa, että viulistin on osattava soittaa nuotissa olevat rytmit täydellisellä tarkkuudella ja suosittelee jokaiselle metronomin käyttöä, sillä se voi paljastaa soittajan heikkoudet rytmisessä tarkkuudessa. Eales mainitsee yleisimmiksi kompastuskiviksi kiirehinnän, ennakoinnin ja taukojen väärin laskemisen. Omien ja opettajieni havaintojen perusteella on tärkeää osata soittaa kaikki rytmit ensin täysin oikein oikeassa tempossa ennen kuin viulistin kannattaa lähteä muokkaamaan rytmejä tulkinnan kannalta haluttuun suuntaan. Siten jokainen soitossa tapahtuva rytmin tai tempon muutos on hallittu ja harkittu eikä häiritse teknisiä aspekteja soittaessa.

Tulkinnallisena tehokeinona käytetään usein esimerkiksi kiihdytyksiä tai hidastuksia sekä rytmien muuntelua, vaikkei säveltäjä niitä olisi itse nuottikuvaan kirjoittanut. Harnoncourtin (1968, 46) mukaan nykyaikaisissa tulkinnoissa solistit siistivät liiaksi nuottia ja esittävät teoksen tarkasti partituurin rytmisiä elementtejä noudattaen, jolloin esimerkiksi kapellimestarin vastuulle jää jopa ”pakottaen” aikaansaada teoksesta uskottava tulkinnallinen esitys. Voimme siis päätellä, että ”oikein” soittaminen ei aina ole tehokkain keino herättää kuulijoissa tunteita. Rytmiiikan muuntelulla viulisti voi parhaimmillaan yllättää, ihastuttaa tai jopa ärsyttää kuulijaa; kaikki edellä mainitut tuntemukset ovat konsertissa tavoiteltavia seikkoja.

3.7 Artikulaatio

Musiikilla on yhtäläisyyksiä puheen ja kielten kanssa. Tyylinmukaisuuksia voi ajatella erilaisina kielinä, joita niihin tutustumalla voi lopulta oppia puhumaan. Tavoitteena on päästää irti säännöistä, joita eri kielissä esiintyy ja lopulta osata puhua kieltä sujuvasti. Artikulaatio musiikissa on sävelten sitomista tai katkaisemista, *legato* tai *staccato* tai niiden yhdistelmiä. Artikulaatio voi tarkoittaa myös selkeyttä, mutta se ei ole sama asia kuin fraseeraus. (Harnoncourt 1986, 53-70.)

Artikulaatio on viulunsoitossa yksi keskeisimpiä tulkinnan välineitä. Viululla haluttu artikulaatio tuotetaan sekä viulukädellä että jousikädessä yhdessä ja erikseen. Tärkeää on, että tietty sävel soi juuri oikeaan aikaan rytmin ja tempon mukaisesti, jotta artikulaatio on mahdollisimman selkeä (Galaminian

1990, 27-28). Käytännössä edellä mainittu toteutetaan siten, että vasemman käden sormet liikkuvat selkeästi oikeaan aikaan kieleltä ylös ja alas ja jousikäsi toimii tarkasti, tarvittaessa esimerkiksi terävästi. Haluttu tulkinta määrittelee sen, millaiset tekniset keinot artikulaation toteuttamiseen ovat tarpeen.

Jousisoittimet ovat instrumentteina sellaisia, että ne syttyvät soimaan hieman hitaammin, kuin esimerkiksi piano. Jokaisen sävelen alussa ja lopussa on heikko ääntä ennakoiva osa, joka johtuu jousen ominaisuuksista. On siis väliä, miten kunkin sävelen lopettaa. Jousilajit kokonaisuutena vaikuttavat artikulaatioon voimakkaasti sävelten sitomisen ja katkaisemisen suhteen, mutta vielä tärkeämpää on soittajan luoma illuusio kuulijalle. Esimerkiksi esiintyjän liikettä, tilaa ja kaikua hyödyntämällä kuulija voi kuulla joidenkin sävelten jatkuvan pidempään kuin ne todellisuudessa jatkuvatkaan. Jousen käyttö on syytä hallita, sillä sen avulla voi vaikuttaa niin painotukseen, harmoniaan ja dissonanssin liikkeisiin ja rytmiin, jotka peilautuvat suoraan artikulaatioon. (Harnoncourt 1986, 53-70.)

Ainoa oikeaa tapaa artikuloida viulunsoitossa ei Harnoncourtin (1986) mukaan ole. Hän kuitenkin kirjoittaa, että joitakin yleisesti tunnettuja sääntöjä on olemassa esimerkiksi sävelten painottamisen ja sitomisen suhteen. Usein painotetaan esimerkiksi säveltä, joka tulee lyhyemmän sävelen jälkeen, oli se heikolla tahdin osalla tai ei. Piste merkitsee, että säveltä ei saa sitoa ja se on lyhyempi, ja kaaren alla ensimmäistä säveltä painotetaan; hänen luettelemiaan esimerkkejä on lukuisia. Harnoncourt kirjoittaa laulajien olevan mestareita artikuloinnissa, sillä laulaessa tarpeen painottaa jotakin tiettyä säveltä tuntee koko kehossa. Viulistit matkivatkin usein laulajia artikuloinnin suhteen, mutta useimmiten suurin vaikuttava tekijä on konteksti, kuten eri tyyli-suuntauksille, säveltäjille tai teokselle tyypillinen artikulaatio.

4 AMMATTIVIULISTIEN AJATUKSIA TULKINNASTA

4.1 Tutkimusmenetelmä

Opinnäytetyöni pääasiallisena tutkimusmenetelmänä toimi kysely, sillä halusin käyttää lähteenäni mahdollisimman tuoretta tietoa. Minulla ei ollut kokemusta virallisesta tutkimustyössä lähteenä käytettävän kyselyn tekemisestä entuudestaan, mutta koin sen olevan silti joustavin keino saada uutta tietoa haastateltaviltani. Alun perin suunnittelin toteuttavani lähdeaineiston keräämisen teemahaastattelun muodossa, mutta kyselyyn vastanneiden ammattimuusikoiden kiireellisten aikataulujen vuoksi omalla ajalla täytettävä kysely muodostui parhaaksi vaihtoehdoksi.

Standardoidussa kyselyssä kyselyyn vastaavat henkilöt muodostavat otoksen tietystä perusjoukosta. Standardoitu tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että kysymykset on esitetty jokaiselle vastaajalle täysin samalla tavalla. Lomakkeen avulla kerätty tieto sisälsi materiaalia vastaajien tiedoista, asenteista, uskomuksista, käsityksistä ja mielipiteistä. Kysely oli muodoltaan avoin kysely, jossa kysymyksen jälkeen henkilöille oli varattu tilaa vastata niihin omin sanoin. Tällainen haastateltavien omiin todellista elämää kuvaaviin vastauksiin keskittyvä kysely on tutkimusmenetelmänä kvalitatiivinen. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2018, 156-157, 188-193.)

Kysely on tehokkain silloin, kun lomake ja kysymykset on mietitty mahdollisimman tarkasti (Hirsjärvi ym. 2018), joten lähdin liikkeelle miettimällä, mitkä kysymykset palvelisivat opinnäytetyötäni parhaiten. Laadin kysymyksistä ensin raakaversiot, jonka jälkeen kysely alkoi muodostua lopulliseen muotoonsa. Lähetin kysymykset haastateltaville, jotka vastasivat niihin omalla ajallaan. Kysymykset osoittautuivat tarpeeksi selkeiksi, sillä kaikki ymmärsivät niiden tarkoitusperän eikä hankaluuksia vastaamisessa ilmennyt.

Haastavin vaihe kyselyn toteuttamisessa oli saada yhteys mahdollisiin vastaajiin. Suomalaisissa viulupiireissä tunnettujen muusikoiden yhteystietojen hankkiminen vaati internetin perusteellista tutkailua, eikä sekään aina tuottanut tulosta. Lopulta sain hankittua internetin lisäksi yhteystietoja kyselyyn vastanneiden henkilöiden tuttavilta. Lähetin useita teksti- ja sähköpostiviestejä ja lopulta kyselyyn vastasivat neljä suomalaista ammattiviulustia. Ote ei ole kovin suuri kyselytutkimukseksi, mutta koska kysymykset olivat hyvin laajoja, tutkimustulokset eivät jääneet suppeiksi. Mikäli kyselyyn vastanneita olisi ollut huomattavasti enemmän, olisi työ ollut pitkien vastausten takia laajempi kuin opinnäytetyö tyypillisesti on.

4.2 Haastateltavat

Kyselyyn vastanneiden ikä vaihteli 40-63 vuoden välillä ja heidän keski-ikänsä oli 48 vuotta, joten kaikki ovat jo pitkän kaavan ammattilaisia. Henkilöt ovat saaneet koulutuksensa niin Suomessa kuin ympäri maailmaakin, kuten Saksassa ja Ruotsissa. Kysymykset voidaan osittain luokitella henkilökohtaisiksi, sillä niihin vastaaminen edellytti kvalitatiiviselle tutkimukselle ominaisesti omien henkilökohtaisen mielipiteiden ja näkemysten julkittuomista. Tämän vuoksi kutsun haastateltavia kirjaimin A, B, C ja D.

4.3 Koulutuksen vaikutus

Kyselyyn vastanneista kaikki olivat sitä mieltä, että heidän viulunsoitonopettajillaan on ollut merkittävä vaikutus siihen, kuinka he tulkitsevat teosta. Haastatteluissa kävi kuitenkin ilmi, ettei asia ole aivan niin yksiselitteinen: "Alkuun - ja teoksiin vasta ensimmäistä kertaa tutustuttaessa - paljonkin. Myöhemmin heitä saatu tieto, tavat ja omat kokemukset sekä esteettiset mieltymykset sulautuvat erottamattomasti omaksi näkemykseksi --" (D). C kertoi matkan varrelle mahtuneen "tahtojen taistelua", josta voinee päätellä, että opettajan näkemyksiä ei aina hyväksytä kipuilematta. A puolestaan eritteli vastauksessaan opettajien vaikutuksen ulottuvan nimenomaan eri aikakausien tyylinmukaisuuksiin sekä teoksen muotoon ja artikulointiin.

"Tietenkin oma ilmaisu on omaani, mutta "raameihin" ovat opettajat vaikuttaneet." (A)

Halusin selvittää kyselyssä myös sen, vaikuttaako viulistin koulukunta ammattilaisten mielestä tulkintaan. B ja C kokivat edustavansa venäläistä koulukuntaa, sillä heille merkittävimmät opettajat olivat joko venäläisiä tai ko. koulun kasvatteja. C täsmensi koulukuntansa olevan suomalainen, mutta Venäjältä vaikutteita saanut. Hän oli myös sitä mieltä, että soittajan kehittyessä koulukunnan vaikutus ilmaisuun vähenee. D kertoi edustavansa jollain tapaa useaa eri koulukuntaa, sillä hänellä oli ollut useita eri koulukuntaa edustavia opettajia opintojensa aikana. Hän ei kuitenkaan kokenut koulukuntaa osaksi omaa identiteettiään soittajana, vaikka kertoi vaalivansa sukupolvelta toiselle kulkenutta tietoa eri koulukunnista. Hän mielsi koulukunnat osaksi omien opettajiensa identiteettejä ja näki itsensä enemmänkin itsenäisenä viulistina, joka kerää työkaluja ja näkemyksiä opettajilta omaan soittoonsa. A tyrmäsi koulukunta-ajattelun täysin nykypäivän viulutaiteessa ja kertoi, että koulukuntat erot ovat tasoittuneet kansainvälistymisen myötä. Hän ei itse kokenut kuuluvansa varsinaisesti mihinkään koulukuntaan, sillä hän oli saanut opetusta monia eri kansalaisuuksia edustaneilta opettajilta, joten hän kertoi olevansa yhdistelmä eri koulukunnista. A:n mielestä koulukunnan tunnistettavuus soittajan tulkinnassa on nykypäivänä huono asia. Venäläisten viulistien ja pedagogien vaikutukset suomalaiseen viulutaiteeseen ovat siis yhä vahvasti läsnä, joten A:n mielipide on mielenkiintoinen. Teknologian kehittyminen on selkeästi yhteydessä myös viulumusiikkiin, sillä Suomessakin on havaittavissa tiedotusvälineiden kehittymisen edesauttamaa kansainvälistymistä ja samalla irtautumista itänaapurista.

Henkilöistä kaikki olivat jokseenkin yhtä mieltä siitä, että koulukuntaa enemmän tulkintaan vaikuttaa laajempi tutustuminen eri aikakausien ja säveltäjien musiikkiin. B totesi kuitenkin, että tulkinnan tekniseen toteuttamiseen vaikuttaa viulistin koulukunta. Myös D oli sitä mieltä, että koulukunnille tyypilliset tavat toteuttaa viulunsoiton tekniikkaa vaikuttavat salakavalasti tulkintaan ja istuvat yleensä tiukasti soittajan soittotavassa. C:n mukaan Venäjältä saatuja vaikutteita korosti maantieteellinen läheisyys ja se, että Venäjältä löytyy runsaasti huippuosaamista. Tästä on pääteltävissä, että suomalainen viulopedagogiikka ei ole välttämättä ollut yhtä arvostettua kuin venäläinen.

4.4 Tyyliuuntauksen mukainen tulkinta

Tyylinmukaisuus tulkinnallisessa mielessä oli yksi isoimmista teemoista kyselyssä. Esitin vastanneille kysymyksiä koskien tietyn säveltäjän musiikille tyypillistä esitystapaa, vibraton käyttöä eri tyyliuuntauksissa, erilaisten teknisten asioiden toteutusta tyyliuuntauksiin peilaten sekä kysymyksiä vastaajien omista mielipiteistä tyylinmukaisuuteen liittyen (ks. liite 1). Selkeä mielipide vastanneiden keskuudessa oli, että riippumatta tyyliuuntauksesta tulkinnassa käytetään erilaisia sävyjä ja sointivärejä; se koski myös esimerkiksi barokin ajan musiikkia. Tärkeänä pidettiin myös sitä, että ilmaisun on oltava puhuttelevaa riippumatta siitä, minkä aikakauden musiikkia soitetaan. B nosti esille barokin tyylinmukaisuuksista viulumusiikissa seuraavaa: "Erot vibraton- (jos sitä yleensäkin käytetään) ja jousen käytössä erilaisten sävyjen aikaansaamiseksi voivat poiketa suurestikin verrattuna moderniin tapaan käsitellä instrumenttia". D korosti vastauksessaan sitä, että varhaisemmassa musiikissa harkitsematon tai ei-suunniteltu vibraton käyttö saattaa laimentaa dissonoivia harmonioita, joita esimerkiksi barokin ajan musiikissa tyypillisesti korostetaan. Yllätyksellisiä tekijöitä pitäisi hänen mukaansa korostaa ennemminkin äänten atakeilla (äänen korostuksella) ja ääriivujen harkinnalla yli tyyliuuntauksien. Myös A ja C olivat sitä mieltä, että tyylinmukaisuuksia tulee kunnioittaa ja että tietyt tekniset asiat (kuten B:n mainitsemat vibrato ja jousenkäyttö) muuntautuvat tyyliuuntauksien mukaisiksi. Esiin nousi myös se, että fraseeraus voi olla tyystin erilaista, jos käytössä on esitettävän periodin aikainen soitin tai esimerkiksi suoliekielet ja barokkijousi.

"Kyllä varhaisemmassakin [musiikissa] on sävyt ja värit käytössä! Mutta periodi-instrumenttien ja vanhempien soittotapojen tiedostaminen ja kunnioittaminen vaikuttaa ilmaisun tapoihin. Toisaalta vähän niin kuin ruokalajit, musiikinlajit ovat erilaisia. Italialainen keittiö on erilainen, kuin vaikka japanilainen. Mutta kaikkia samoja sävyjä ja sointivärejä en käytä kaikessa musiikissa." (C)

Kyselyssä käsiteltiin rytmisten elementtien eroavaisuuksia eri tyyliuuntauksissa. B ja C olivat yhtä mieltä siitä, että eroavaisuuksia on paljon. B mainitsi vastauksessaan pisteet ja viivat nuottien päällä ja kertoi niiden välillä olevan monenlaisia merkityksiä (ks. luku 3.2) niin klassisen musiikin sisällä, kuin sen ulkopuolellakin. Hän mainitsi myös synkkooppien ja äänen lopettamisen eroavaisuudet tyyliuuntauksien kesken. Äänen lopettamisella oli hänen mukaansa merkitystä tulkinnallisessa mielessä: "Samoin on laita esim. äänten lopetusten kanssa. Esim. jossain tyyliissä [kevyt musiikki] pitkä nuotti, vaikkapa puoli- tai kokonuotti lopetetaan samantapaisella atakilla [attack, aksentinomainen] kuin se on aloitettukin. Tätä tapahtuu ani harvoin klassisessa musiikissa." Esiin nousi muitakin rytmisiä elementtejä, joista mainittakoon C:n näkemys pisteellisestä kahdeksasosanuotista: "Mutta toki on paljon mielipiteitä ja tulkintoja koskien vaikka pisteellisen kahdeksasosan jälkeistä kuudestoistaosaa - terävoitetaanko vai soitetaanko metrisesti ja halutaanko selvästi erottaa se kuudestoistaosa seuraavasta äänestä." A kiteytti rytmien olevan yksi musiikin pääelementeistä, eikä sitä hänen mukaansa tule lukea toisarvoiseksi seikaksi. A, C ja D puhuivat tyyliuuntauksille tyypillisistä rytmien elementeistä, joten voimme päätellä rytmien käsittelyn tulkinnassa pohjautuvan osittain myös tyyliuuntaukselle tyypillisiin seikkoihin.

Myös jousilajien toteutuksessa on vastausten perusteella selkeästi eroja tyyliuuntauksesta riippuen. Mainitsen aiemmin opinnäytetyössäni, että viulisti tulkitsee nuottikuvaa myös jousenkäytön kannalta. Se on iso osa tulkinnan muodostamista, sillä se kuuluu soitosta selkeästi. D kertoi, että jousituksia

suunnitellessa on otettava huomioon niin alkuperäislähteet, aikakausi ja sen konventiot kuin myös säveltäjän taipumukset merkitä kaarilla fraaseja tai vastaavasti jousituksia. Hän mainitsi myös, että on otettava huomioon mikä soitin on säveltäjälle läheisin tai luontevin ja että mitkä tekijät ovat kyseiseen teokseen vaikuttaneet (esimerkiksi aikakausi tai kenelle teos on kirjoitettu). Kyselyyn vastanneet kertoivat uran mittaan saadun kokemuksen olevan erityisen merkittävä tekijä sen suhteen, minkä jousilajin he valitsisivat esimerkiksi nähdessään pisteitä nuottien yläpuolella (ks. nuottiesimerkit 3 & 4). C kertoi seuraavaa pisteellisten jousilajien kehityksestä:

”Eri orkestereissa olen myös kokenut eroavaisuuksia - oli silmiä avaavaa nuorena opiskelijana soittaa wieniläisklassikoita (--). Jos vaikka vielä 30 vuotta sitten monet 1/16-paikat soitettiin spiccatoa, 20 vuotta sitten soitettiinkin makaavammalla jousella ja nykyään ollaan yhä tiedostavampia. Mutta harmonioiden hahmottaminen myös antaa osviittaa ja samoin tietysti yritys kurkkia kunkin aikakauden soitokäytäntöihin. Tulkinnalle jää tilaa kuitenkin.” (C)

Vastaajat mainitsivat kokemuksen lisäksi myös koulutuksen (opettajien näkemykset) ja aiheeseen liittyvään kirjallisuuteen perehtymisen vaikuttavan tietyn jousilajin valintaan. Mielenkiintoinen aihe jousenkäyttöön liittyen on myös neljän kuudestoistaosanuotin ryhmä, jossa kaksi ensimmäistä säveltä on sidottu legatokaarella yhteen (ks. liite 1, nuottiesimerkit 6 ja 7). Kyseisen kuvion esiintyessä Wolfgang Amadeus Mozartin (1756-1791) musiikissa A, B ja C kertoivat soittavansa kaarien päät suhteellisen tiiviisti niitä erityisesti katkaisematta. Artikulaation ja kirkkaan soinnin tärkeys nousivat myös esiin vastauksissa. B ja C mainitsivat kuitenkin, että pianonyanssissa he soittaisivat kaarien päät lyhyemmiksi, jotta artikulaatio säilyy selkeänä. Saman kuvion ollessa Franz Schubertin (1797-1828) kirjoittama A ja B vastasivat lyhentävänsä kaarenpäitä selkeästi. C soittaisi Schubertia aivan eri tavalla kuin Mozartia, sillä Schubert edustaa enemmänkin romantiikan aikakauden musiikkia. D:n vastaus erosi muista, sillä hän kertoi ainoastaan keventävänsä kaarien päätä molemmissa esimerkeissä, eikä varsinaisesti katkaisisi niitä. A:n, B:n ja C:n tulkinta eroaisi siis tyyliuuntauksen ja säveltäjän vuoksi paljon, vaikka kyseessä on rytmisesti täysin sama fraasi. A kirjoitti tyyliuuntauksien eroista ko. kuviossa seuraavaa:

”Käsittääkseni tämä kaarenpäitten lyhentäminen johtuu ennen kaikkea painotuksesta, eli jotkut nuotit ovat painokkaampia kuin toiset ja siksi vastaavasti toisia nuotteja kevennetään. Leopold Mozart kuvaillee muistaakseni kirjassaan myös ihanteellista äänenmuodostusta, jossa jousenveto on kuin kellon kilauttaminen: äänellä on selkeä alku ja loppu hiipuu itseksensä pois [klassismille tyypillistä]. (Vrt. romantiikan ajan ihanne, jossa ääni jatkuu loputtomiin sitkeästi katkeamattomana.)” (A)

Tyyliuuntauksukset vaikuttivat myös vibraton käyttöön kyselyyn vastanneiden mielestä. Barokin ajan musiikissa A käyttäisi hyvin vähän vibratoa ja korostaisi sillä ainoastaan jotakin tärkeää sointutehoa. B oli A:n kanssa samaa mieltä ja kertoi barokkimusiikissa käytettävän pientä, hallittua ja intonaatiota vääristämätöntä vibratoa, tai vaihtoehtoisesti täysin suoraa ääntä ilman vibratoa. D mainitsi harkitsemattoman tai suunnittelemattoman vibraton varhaisemmassa musiikissa jopa laimentavan dissonoivat harmoniat tai muut korostuksen arvoiset efektit. Vastauksista kävi ilmi, että vibratoa käytettiin sitä enemmän ja vapaammin, mitä lähempänä nykyaikaa musiikki on sävelletty. C ilmaisi vibra-

ton käytön olevan usein makuasia ja että sen käyttö vaihtelee paljon. Vaikka tyyliuuntaukset ohjaavat vibraton käyttöä voimakkaasti vastaajien ilmaisussa, ei kukaan kuitenkaan voimakkaasti ilmaissut olevan omastaan poikkeavia mielipiteitä vastaan.

Asemanvaihtojen ja sormitusten toteuttamiseen vaikuttivat sekä tyyliuuntaus että säveltäjä. Beethoven-esimerkissä (ks. liite 1, nuottiesimerkki 2) A, B ja C karsisivat turhat glissandot ja portamentot pois, sillä hänen musiikkiinsa ei haluttu lisätä ylimääräistä, jotta Beethovenin sävellysten kirkas sävy säilyy. Wieniläisklassismissa ei vastaajien mielestä ollut sopivaa käyttää kuuluvia asemanvaihtoja. D oli myös jokseenkin samoilla linjoilla, tosin hänen mukaansa myös Beethovenin musiikissa jokin herkullinen harmonia voisi hyötyä myös korostavammasta asemanvaihdosta. Hän kuvasi kuitenkin haakevansa ko. esimerkin fraaseille muotoa enemmän jousikäden vauhdin ja paineen varioinnista. Myös Johann Sebastian Bachin sooloviuluteoksen (ks. liite 1, nuottiesimerkki 4) sormitusten valinnassa haluttiin välttää glissandoja ja kaikki kertoivat suosivansa ala-asemia välttääkseen asemanvaihtoja kokonaisvaltaisesti. Romanttisessa musiikissa asemanvaihdot noudattivat samaa kaavaa kuin vibrato, ja niitä oli vastaajien mukaan hyväksyttävää soittaa kuuluvastikin. A kertoi kuuluvien asemanvaihtojen edesauttavan kaunista, puhuttelevaa ja laulavaa linjaa, joka on hänen mukaansa tyypillistä romanttisessa musiikissa. Romanttisessa musiikissa sormitusten valintaan vaikuttivat asemanvaihtojen kuuluminen, mutta viulistit kertoivat silti harkitsevansa tarkkaan mitä sormitusta käyttäisivät, jotta se tukisi tulkintaa. D:n mukaan asemanvaihdot ovat vain yksi osa paletista ja myös tempolla on merkitystä siihen, miten kuuluvia asemanvaihtoja hän käyttäisi: ”Yleisellä tasolla ja yksinkertaistaen pelaisin Tsaikovskissa [ks. liite 1, nuottiesimerkki 3] todennäköisesti enemmän äänille liukumisilla ja portaatolla [portato]”. C myötäili tyyliuuntausten vaikutusta, mutta nosti esiin myös soittajan oman luonteen merkityksen; tulkinta siis tuskin on sidoksissa vain opittuihin tyylinmukaisuuksien noudattamiseen.

4.5 Säveltäjien merkitys

Vastaajia koeteltiin tunnistustehtävällä, jossa heille näytettiin pätkä Mozartin 4. viulukonserton 2. osasta (ks. liite 1, nuottiesimerkki 1). Kysymyksen tavoitteena oli selvittää, miten viulistit näkivät säveltäjän tunnistamisen vaikuttavan tulkintaan. Jokainen tunnisti teoksen ja totesi sen vaikuttavan mielikuvaan siitä, kuinka se tulisi esittää. A eritteli omaa näkemystään Mozartin musiikista ja säveltäjän tunnistamisesta seuraavanlaisesti:

”Vaikuttaa ensinnäkin artikulaatioon, eli soittaisin 16-osien ja 8-osien kaarten päät poikki. Toiseksi legatolinjaan, eli en soittaisi tiivistä tahdistista toiseen jatkuvaa, ”romanttista” legatoa, vaan keventäisin legatoa vastaavasti kuten vahvat ja heikot painotukset tahdinosilla klassismin ajan musiikissa menevät. Kolmanneksi käyttäisin säästeliäästi vibratoa, vastoin kuin myöhemmän, romanttisen ajan musiikissa. Lisäksi luulen, että Urtext-editiossa ei ole noin paljon dynamiikkamerkintöjä (mf, cresc., dim.), joten hankkisin ensin sen alkuperäisversion nuotit ja tarkistaisin dynamiikat. Mutta se ei siis tarkoita sitä, että soittaisin koko homman ilman fraseerausta, vaan tarkoitan sitä, että jos arvelen tämän olevan Mozartia, ymmärrän, että merkinnät ovat erilaisia kuin myöhemmässä musiikissa. Luultavasti vaikka en tunnista säveltäjää, arvelisin nuottikuvan perusteella suunnilleen sävellysajanjakson ja siitä vastaavasti tyylin.” (A)

Viulisti siis arvioi nuottikuvaa myös säveltäjän kannalta ja muuntelee tulkintaansa sen mukaisesti. Säveltäjän merkitsemät dynamiikkamerkinnot herättivät vastaajissa samankaltaisia ajatuksia, sillä kaikki vastasivat noudattavansa niitä suhteellisen tarkasti. A ja C kertoivat peilaavansa dynamiikka-merkintöjä myös aikakaudelle tyypilliseen tapaan kirjoittaa niitä ylös. Heidän mukaansa esimerkiksi 1800-luvulla säveltäjät merkitsivät dynamiikkoja hyvinkin tarkasti, joten he noudattavat ko. ajan teoksia soittaessa nuottikuvaa täsmällisesti.

”Pääasiassa noudatan, mutten sokeasti ilman että selvitän mistä ne kumpuavat. Tyylistä riippuen dynamiikkamerkintöjä on paljon tai ei ollenkaan, niillä on myös ollut eri aikoina eri merkityksiä, on siis paikallaan selvittää mistä mikäkin merkintä kumpuaa. Klassismiin saakka dynamiikkojen variointi esim. saman musiikin kertautuessa oli myös osa nuottiin merkitsemätöntä konventiota ja musiikillista kerrontaa.”
(D)

Kyselyyn vastanneet henkilöt puhuivat kaikki siitä, että tarkastelevat säveltäjän tekemiä merkintöjä jousituksista yhtä tarkasti, kuin dynamiikkamerkintöjäkin. A mainitsi ottavansa huomioon jokaisen säveltäjän merkitsemän pisteen, viivan ja kaaren tulkinnassaan. Esiin nousi useaan otteeseen tyyli- ja säveltäjän merkintätapojen tulkitseminen ottaen huomioon ajan hengelle tyypilliset piirteet.

”Ensin pitää tietää onko kaaret ja muut jousitusmerkinnät jousitukseen viittaavia merkintöjä vai, niin kuin muutamilla säveltäjillä, musiikillisia fraasimerkintöjä. Jälkimmäisen kohdalla kaaritukset voi, ja monta kertaa on pakkokin rikkoa (ilman legaton katkaisemista) jo pelkästään jousen lyhyiden takia suhteessa pitkään kaareen (esim. Wagner). Ensimmäisessä tapauksessa pyrin noudattamaan säveltäjän tahtoa ja ajatusta kirjaimellisesti.” (B)

B mainitsee vastauksessaan tärkeän seikan; fraaseja on mahdollista soittaa siten, että ne kuulostavat samalta kuin säveltäjä on ne todennäköisesti tarkoittanut, vaikka jousituksia muuttaisikin esimerkiksi soittoteknisistä syistä (ks. luku 3.1, s. 11). Myös A ja C puhuivat samasta asiasta.

Voimme päätellä, että säveltäjä ja säveltäjän tekemät merkinnät vaikuttavat voimakkaasti viulistin tulkintaan teoksesta. Myös taustatutkimuksen merkitys korostui vastauksissa, sillä säveltäjän merkintöjen lisäksi haluttiin mukaila aikakaudelle tyypillistä tapaa esittää teoksia. Vastaajat halusivat olla tulkinnassaan historiallisesti autenttisia esimerkiksi jousen käytön suhteen.

4.6 Viulistille vapaat kädet?

Kyselyyn vastanneet viulistit olivat yhtä mieltä siitä, ettei esimerkiksi tyyliuuntausten vaikutusta tulkintaan koettu lainkaan rajoittavana. Tyylinmukaisuuksien tunteminen oli vastaajien keskuudessa tulkintaa helpottava asia. C kertoi haluavansa nimenomaan oppia lisää viulunsoiton historiasta, jotta se tukisi hänen tulkintaansa ja antaisi sitä kautta lisää vapauksia toteuttaa itseä muusikkona. Myös D mainitsi, että tyyliuuntaukset avaavat uusia mahdollisuuksia ja tulokulmia tulkintaan ja antavat elementtejä tarinankerrontaan. Tyyliuuntaukset ruokkivat hänen mukaansa muusikon mielikuvitusta ja inspiroivat kehittämään erilaisia teknisiä osa-alueita, jotta haluttu estetiikka on saavutettavissa. D mainitsi jo aiemmin kyselyssä, että mielikuvitus on muusikon tärkein työkalu. Mielikuvitus tarvitsee siis eväitä toimiakseen soljuvasti ja sitä tyylinmukaisuudet muusikoille tutkimuksen mukaan tarjosivat.

Esitystraditioiden ja yleisen ”hyväksyttävän” tulkintatavan koettiin vaikuttavan tulkintaan, mutta jokin haastateltava puhui myös uusien esitystapojen puolesta. A:n mukaan joitakin perusasioita (kuten tyylinmukaisuuksia) tulee kunnioittaa, vaikka yleisellä tasolla teosten esityksessä on menty vapaampaan suuntaan. Hän esitti, että päämääränä on musiikin ilmaiseminen ja säveltäjän sanoman julki tuominen parhaalla mahdollisella tavalla, eikä muusikon itsensä korostaminen. D kertoi tiedon ja uteliaisuuden toimivan lääkkeinä tulkintaa rajoittavia tekijöitä vastaan. B nosti esiin mielenkiintoisen seikan: ”Kreisler ja Szigeti levyttivät samoihin aikoihin ensimmäisinä Beethovenin viulukonsertton. Kreislerin tulkinnasta tuli se jälkipolvien ”hyväksyttävä” versio, johon myöhemmät tulkinnatkin pohjaavat.” Tarina on mielenkiintoinen, sillä siitä voi päätellä, että viulunsoitossa on selkeästi myös kullakin hetkellä suosiossa olevia trendejä, eikä oikeanlaisina tulkintoina pidetä vain historialliseen autenttisuuteen pohjautuvia esityksiä.

”Kyllä muotisuuntaukset jonkin verran vaikuttavat, tosin ne eivät tavoita kaikkia. Varmasti on areenoja, joilla pitää tietää tarkkaan, mitä tekee, jottei menetä mainetta ja keikkoja... mutta kaikilla edellisilläkin aikakausilla on ollut omat tapansa, ja kyllähän se on tiedossa. Hyväksytyn tulkinnan määritelmä elää ja muuttuu koko ajan. Ehkä itse ajattelen, että on mukava vähän pysytellä ajan hermolla, mutta kaikkeen ei tarvitse lähteä mukaan. Myös koen, että oli jokin konsertto soitettu millä tyyllillä tahansa - jos sen soittaja hallitsee instrumenttinsa aivan mielettömän suvereenisti ja soittaa häikäisevän upeasti ja musikaalisesti, koulukunta voi menettää merkityksensä. Se, että musiikki pääsee tapahtumaan, merkitsee. Ehkä myös sillä on vaikutusta, jos ja kun esittäjä hyvin todella omistaa esityksensä ja seisoo tyyliinsä ja tulkintansa takana.” (C)

Vastauksista päätellen muusikolla on kyselyyn vastanneiden mielestä selkeä polku edessä, jota tulkitsijana voi seurata. Soittotavoista, tekniikoista, artikulaatiosta ja tyyliuuntausten historiasta on A:n mukaan syytä tietää tarpeeksi, jotta ne voidaan istuttaa osaksi soittamista ja sitä kautta tulkintaa. B kannusti muusikkoa seuraamaan tuota polkua kiteyttämällä selkeät ohjeet yhteen lauseeseen: ”Partituuri on muusikon raamattu”. D puhui puolestaan siitä, että niin kauan, kuin esitys on uskottava ja nautittava, ei mikään ratkaisu ole soittajan tulkinnassa negatiivinen. Hänkin mainitsi A:n tapaan, että sitä enemmän solistin mielivaltaiset ratkaisut tuntuvat huonommin perustelluilta, mitä enemmän dokumentoitua tietoa teoksesta on saatavilla. Ajan saatossa trendit ovat C:n mukaan vaihdelleet ja tietuille teoksille on saattanut muodostua jo esitystradition taakkaa, jolloin niitä on hankala lähteä esittämään yleisölle täysin uudella tavalla.

”Kyllä muusikolla on [täysi vapaus tulkita], mikäli soolona soittaa. Mutta mitä on täysi vapaus?” (C)

5 POHDINTA

Työskentelyprosessi oli opettavainen. Kyselyn laatiminen ei ollut ennestään tuttua, joten paneuduin ensin kirjallisuuteen aiheesta, jotta kysely palvelisi opinnäytetyöni tarkoituspäätä mahdollisimman hyvin. Löysin tietoa erityisesti Sirkka Hirsjärven, Pirkko Remeksen ja Paula Sajavaaran kirjoittamasta teoksesta Tutki ja kirjoita (1997), joka on tässä yhteydessä mainittava. Teos tarjoaa tutkimustyötä aloittavalle hyvän pohjan. Toivon, että olisin törmännyt siihen ennen työskentelyn aloittamista, sillä olisin todennäköisesti osannut aikatauluttaa opinnäytetyöni kyselyjen osalta paremmin.

Saavutin mielestäni tutkimustyölleni asettamani tavoitteet hyvin. Sain runsaasti uusia näkökulmia omaan työskentelyyni niin muusikkona kuin musiikkipedagogina sekä kirjallisuudesta että alan ammattilaisilta. Pedagoginen osaamiseni meni eteenpäin, sillä työskentely vaati perusteellista tutkimusta viulunsoiton tekniikasta ja siinä sivussa myös pedagogiikasta, sillä jokainen seikka täytyi selittää mahdollisimman ymmärrettävästi ja perustellusti. Opin kirjallisuudesta uusia tapoja opettaa ja kuvailla hankaliakin teknisiä asioita. Ammattilaisten haastattelut antoivat minulle uutta tietoa tulkinnasta ja sen perusteltavuudesta. Ymmärsin, että myös tulkinnalliset valinnat on hyvä osata perustella, jotta niillä on olemassa jonkinlainen pohja. Toivon myös sysänneeni suomalaisen viulutaiteen tutkimusta omalta osaltani eteenpäin. Halu oppia ja tutkia lisää syttyi ainakin minussa, ja toivon työni innoittavan myös muita aiheesta kiinnostuneita.

Tutkimustulokset osoittivat, että ammattiviulistit olivat monista seikoista usein samaa mieltä. Koulukuntien erot eivät olleet erityisen suuria tulkinnallisesta näkökulmasta ja haastateltavilla oli selkeästi samankaltainen malli pohjalla tulkinnan muodostamiselle. Pohtimisen arvoinen näkökulma onkin, että onko kansainvälistyminen viulutaiteessa kenties muokannut esiintymiskäytäntöjä liian samanlaisiksi? Maailmanlaajuiset trendit voivat mennä esimerkiksi kulttuurillisten erojen edelle, mikä voi olla huono asia. Kulttuurien rikkaus on mielestäni varjelen arvoinen asia, eikä sitä sovi sivuuttaa. Toisaalta kansainvälistyminen voi olla muusikolle ponnahduslauta isommille lavoille ja antaa vapauden tutkia tulkintaa laajemmasta näkökulmasta.

Sain kyselytuloksista lukemattoman määrän kallisarvoista tietoa ja näkemyksiä alan ammattilaisilta, joita vaalin varmasti vielä pitkään oman urani edetessä. Haastateltavien vastauksia oli todella mielenkiintoista lukea, sillä pääsin sukeltamaan viulunsoiton mielenkiintoisimpaan aiheeseen, tulkintaan. Tulkintaan vaikuttavien tekijöiden tutkiminen on itsessään jo hyvin laaja aihe ja jouduin rajaamaan sitä harmikseni melko paljon. Eräs kyselyyn vastaajista mainitsi, että tietyt tutkimuksen osa-alueet ansaitsivat oman tutkimuksensa. Hän oli aivan oikeassa, sillä aihe on mielenkiintoisuudessaan todella laaja opinnäytetyöksi. Tekniikan, koulutuksen, tyyliuuntauksien ja säveltäjien lisäksi tulkintaan vaikuttavat esimerkiksi viulistin luonne, kasvuympäristö ja kulttuuri. Viulistin persoonalliset ominaisuudet olisivatkin hyvä lähtökohta myös jatkotutkimukselle, sillä ne rajasin tutkimuksestani lähes kokonaan pois.

Opinnäytetyön aihe on mielenkiintoinen, mutta ennen kaikkea merkittävä kaikille viulumusiikin ystäville Suomessa, sillä tämänkaltaista haastattelutietoa on vain vähän. Yksi jatkotutkimuksen aiheista voisi olla erityisesti suomalaiselle viulumusiikille tyypilliset piirteet tulkinnan näkökulmasta. Kyselyyn

vastanneet ammattilaiset olivat kaikki kansalaisuudeltaan suomalaisia, mutta perspektiivi oli kansainvälinen, minkä vuoksi täysin suomalainen näkemys jäi tutkimuksesta uupumaan.

Ammatillinen kasvuni oli opinnäytetyön myötä valtavaa, sillä sain aivan uusia näkökulmia lukiessani pitkän linjan ammattilaisten ajatuksia aiheesta. Henkilökohtainen suhteeni musiikin tulkitsemiseen koki suuren harppauksen eteenpäin ja koen sen olevan merkittävä tekijä työssäni viulistina ja opettajana. Eräs viulupedagogi nimittäin sanoi minulle kerran, että ”on oltava ensin itse muusikko, jotta voi opettaa toisia tulemaan muusikoiksi”. Lausahdus on jäänyt elämään mielessäni ja pääsin jälleen yhden askeleen lähemmäs sen syvempää merkitystä.

LÄHTEET

Boyden, David D. 1990. The History of Violin Playing from Its Origins to 1761. And Its Relationship to the Violin and Violin Music. Oxford University Press Inc. New York.

Brown, Clive 1999. Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900. Oxford University Press Inc. New York.

Brown, Clive 2018. Mendelssohn Bartholdy. Performance Practices in the Violin Concerto op. 64 and Chamber Music for Strings. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Cole, Nathan 2016. The paradox of the endless violin bow. Video. Youtube-videopalvelu, julkaistu 17.10.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=UqmP0vvGcGc>. Viitattu 22.3.2021.

Dilworth, John 2008. The violin and bow – origins and development. Teoksessa Stowell, Robin (edited by) The Cambridge Companion to the Violin. University Press, Cambridge. United Kingdom.

Eales, Adrian 2008. The fundamentals of violin playing and teaching. Teoksessa Stowell, Robin (edited by) The Cambridge Companion to the Violin. University Press, Cambridge. United Kingdom.

Galamian, Ivan 1990. Galamianin viulumetodi. Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Garam, Lajos 1972. Viulunsoiton peruskysymyksiä. Musiikki Fazer. Helsinki.

Griffiths, Paul 2006. A Concise History of Western Music. Cambridge University Press. Cambridge.

Hadelich, Augustin 2020. Ask Augustin 19 - DIY Fingerings. Video. Youtube-videopalvelu, julkaisu 30.4.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=IQhliQbnJe8>. Viitattu 4.5.2021.

Harnoncourt, Nikolaus 1986. Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Kustannusosakeyhtiö Otava. Keuruu.

Hellsten, Ville 2019. Vibraton merkitys viulunsoitossa barokista nykyaikaan. Opinnäytetyö. Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogi. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/192181/Vibraton%20merkitys%20viulunsoitossa%20barokista%20nykyaikaan.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.

Helsingin kaupunginorkesteri 2021. 1600-1750 Barokki. Osa Opi kuuntelemaan klassista-kokonaisuutta. Verkkoaineisto <https://helsinginkaupunginorkesteri.fi/fi/content/barokki>. Viitattu 16.5.2021.

Helsinki Philharmonic 2019. Musiikkia pähkinänkuoressa – Romantiikka. Video. Youtube-videopalvelu, julkaistu 19.3.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=QNhBQcWKD7Q>. Viitattu 20.3.2021.

Hiirikoski, Emmi ja Rainio, Anna 2009. Mestarijousisti jo alusta alkaen - Valmistavia harjoituksia seuraavin jousilajeihin: portato, martelé, sautillé, spiccato, staccato ja ricochet. Musiikkipedagogien opinnäytetyö. Metropolia-ammattikorkeakoulu, Musiikin koulutusohjelma. Helsinki. <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/4040/Mestari1.pdf?sequence=1>.

Hildén, Sakari. Musiikkitieto, opistotas. Klassismi. Elisa.net-verkkoaineisto. <http://www.elisa.net.fi/sakari.hilden/Mt/mt1/14Bklass.html#klass1>. Viitattu 21.3.2021.

Hildén, Sakari. Musiikkitieto, perustaso. 1800-luku: Romantiikka. Elisa.net-verkkoaineisto. <http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mtp/p4rom.html>. Viitattu 21.3.2021.

Hildén, Sakari. Musiikkitieto, perustaso. 1900-luku. Elisa.net-verkkoaineisto. <http://www.elisa.net.fi/sakari.hilden/Mt/mtp/p821900.html>. Viitattu 21.3.2021.

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 1997. Tutki ja kirjoita. 13. painos. Helsinki: Tammi.

Hyvönen, Leena, Unkari-Virtanen, Leena ja Hovi, Minna 2020. 1800-1910 Romantiikka, realismi: musiikin lajit. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto <https://muhi.uniarts.fi/tiivistelmat/moderni-yleisilme/>. Viitattu 21.3.2021.

Hyvönen, Leena, Unkari-Virtanen, Leena ja Hovi, Minna 2020. 1910 Moderni: yleisilme. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto <https://muhi.uniarts.fi/tiivistelmat/romantiikka-realismi-musiikin-lajit/>. Viitattu 21.3.2021.

IMSLP 2007. Beethoven, Ludvig: Viulusonaatti, Op. 12 n:o 2. Allegro piacevole. C.F. Peters, Leipzig. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP04218-Beethoven_-_Violin_Sonata_No.2_\(violin_part\).pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP04218-Beethoven_-_Violin_Sonata_No.2_(violin_part).pdf). Viitattu 16.5.2021.

IMSLP 2007. Brahms, Johannes: Viulukonsertto D-duuri, Op. 77. Adagio. Breitkopf und Härtel, Leipzig. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP10982-Violin_Concerto_in_D,_Op_77.pdf. Viitattu 17.5.2021.

IMSLP 2010. Schubert, Franz: Viulusonaatti n:o 3 G-molli, D.408. Allegro moderato. Breitkopf & Härtel, Leipzig. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP73299-PMLP28744-FS56.pdf>. Viitattu 17.5.2021.

IMSLP 2012. Tšaikovski, Pjotr: Viulukonsertto D-duuri, Op. 35. Allegro moderato. Steingraber Verlag, Leipzig. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP239335-SIBLEY1802.20686.3c36-39087009422728violin.pdf>. Viitattu 16.5.2021.

IMSLP 2015. Paganini, Niccolò: Kapriisi n:o 21 A-duuri, Op. 1. C.F. Peters, Leipzig. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP01102-24_Caprices-Complete.pdf. Viitattu 17.5.2021.

IMSLP 2017. Bach, Johann Sebastian: Sooloviulusonaatti n:o 2, BWV 1003. Grave. Bärenreiter Verlag, Kassel. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP497205-PMLP4292-bachNBAVI,1dreisonatenunddreipartitenfuervioli-nosoloBWV1001-1006.pdf>. Viitattu 17.5.2021.

IMSLP 2020. Mozart, Wolfgang Amadeus: Viulukonsertto n:o 3 G-duuri, K.216. Allegro. Edition Peters, New York. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/7f/IMSLP623471-PMLP3123-mozart216-flesch-violine.pdf>. Viitattu 17.5.2021.

IMSLP 2020. Wolfgang Amadeus, Mozart: Viulukonsertto n:o 4 D-duuri, K.218. Andante cantabile. Edition Peters, New York. IMSLP.org-verkkopalvelu. Saatavilla: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP632333-PMLP3125-moz4.vn.pdf>. Viitattu 17.5.2021.

Murtomäki, Veijo 2019. Barokki taiteissa ja tieteissä. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Päivitetty 12.5.2020. Verkkoaineisto <https://muhi.uniarts.fi/barokki-taiteissa-ja-tieteissa/>. Viitattu 16.5.2021.

Murtomäki, Veijo 2020. Ekspressio klassismissa. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto <https://muhi.uniarts.fi/ekspressio-klassismissa/>. Viitattu 21.3.2021.

Nebelung, Pekka ja Leiwo, Liinaleena 2016. Muusa 1: Matka musiikkiin. Klassismi. Peda.net-verkkoaineisto. <https://peda.net/kontiolahiti/ahokkalan-koulu/musiikki2/musiikki/3-j%C3%A4rjen-juoksu/3-7-klassismi>. Viitattu 21.3.2021.

Pohjanen, Aino 2011. Nuoteista musiikiksi. Musiikin tulkinta osana viulunsoitonopetusta. Opinnäytetyö. Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto. Oulun seudun ammatti- korkeakoulu. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2011120417094>. Viitattu 6.4.2021.

Stowell, Robin 2008. Technique and performing practice. Teoksessa Stowell, Robin (edited by) The Cambridge Companion to the Violin. University Press, Cambridge. United Kingdom.

Stowell, Robin 2008. The nineteenth-century bravura tradition. Teoksessa Stowell, Robin (edited by) The Cambridge Companion to the Violin. University Press, Cambridge. United Kingdom.

Szewczyk, Piotr 2014. Solo Violin Miniatures in the 21st Century: Analysis of Commissioned Works from the Violin Futura Project. Tutkielma. Florida State University, College of Music. Verkko-osoite: <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:252897/datastream/PDF/download/citation.pdf>. Viitattu 21.3.2021.

Szilvay, Geza 2008. Viuluaapinen. Opettajien ja vanhempien opas. Fennica Gehrman Oy. Helsinki.

Tamminen, Tatu 2015. Suhteelliset tempot. Verkkoartikkeli. Orkesterikone, YLE.fi verkkopalvelu. Päivitetty 19.7.2016. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/11/26/suhteelliset-tempot>. Viitattu 16.5.2021.

Untamala, Heli 2021. On off-spiccato Mozartin musiikissa ja muut tulkinnalliset aspektit viulunsoitossa. Haastattelu. Savonia-ammattikorkeakoulu, Kuopion musiikkikeskus 5.5.2021.

Zukofsky, Paul 2008. Aspects of contemporary technique (with comments about Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt). Teoksessa Stowell, Robin (edited by) The Cambridge Companion to the Violin. University Press, Cambridge. United Kingdom.

LIITE 1: HAASTATTELUKYSYMYKSET

1. Minkä ikäinen olet?
2. Missä olet saanut koulutuksesi?
3. Kuinka paljon koet omien opettajiesi vaikuttaneen tapaasi tulkita teoksia?
4. Koetko edustavasi jotakin tiettyä viulunsoiton koulukuntaa? Miksi, miksi et?
5. Jos vastasit edelliseen kysymykseen kyllä, mikä vaikutti siihen, että koet edustavasi?
6. Vaikuttaako viulistin koulukunta mielestäsi tulkintaan?
7. Tunnistatko säveltäjän? Vaikuttaako säveltäjän tunnistaminen siihen, miten tulkitisit pätkän?

NUOTTIESIMERKKI 1. Wolfgang Amadeus, Mozart: Viulukonsertto n:o 4 D-duuri, K.218. Andante cantabile (IMSLP 2020)

8. Soittaisitko seuraavat esimerkit siten, että asemanvaihdot kuuluvat? Miksi, miksi et? Onko niissä eroja?

NUOTTIESIMERKKI 2. Beethoven, Ludvig: Viuluseaatti, Op. 12 n:o 2. Allegro piacevole (IMSLP 2007)

NUOTTIESIMERKKI 3. Tšaikovski, Pjotr: Viulukonsertto D-duuri, Op. 35. Allegro moderato (IMSLP 2012)

9. Eroaako vibraton käyttö mielestäsi eri tyyllilajeissa? Millä tavoin?
10. Noudatatko tarkasti säveltäjän merkitsemiä dynamiikkamerkintöjä? Miksi, miksi et?
11. Oletko viulistina sitä mieltä, että varhaisemmassa musiikissa käytetään erilaisia sävyjä ja sointivärejä? Onko niiden runsas käyttö tyypillistä vain myöhemmissä tyyliuuntauksissa? Käytätkö niitä itse?
12. Millä tavalla valitsemasi sormitukset nuottiesimerkkejä 4 ja 5 soittaessasi eroaisivat toisistaan?

NUOTTIESIMERKKI 4. Bach, Johann Sebastian: Sooloviulusonaatti n:o 2, BWV 1003. Grave (IMSLP 2017)



NUOTTIESIMERKKI 5. Brahms, Johannes: Viulukonsertto D-duuri, Op. 77. Adagio (IMSLP 2007)

13. Miten jousitusten valinta vaikuttaa mielestäsi tulkintaan? Noudatanko säveltäjän tekemiä alkupe- räisiä jousituksia? Miksi, miksi et?
14. Soittaisitko nuottiesimerkeissä 6 ja 7 legatokaarien päät/loput lyhyeksi? Miksi, miksi et? Eroa- vatko ne toisistaan?



NUOTTIESIMERKKI 6. Mozart, Wolfgang Amadeus: Viulukonsertto n:o 3 G-duuri, K.216. Allegro (IMSLP 2020)



NUOTTIESIMERKKI 7. Schubert, Franz: Viulusonaatti n:o 3 G-molli, D.408. Allegro moderato (IMSLP 2010)

15. Mistä olet oppinut oikean tavan valita oikea jousilaji? Esim. pisteet nuotissa.
16. Eroaako rytmisten elementtien ja pulssin käsittely mielestäsi eri tyylilajeissa? Millä tavoin?
17. Koetko, että tyylinmukaisuus rajoittaa muusikon omaa tulkintaa? Miksi, miksi et?
18. Vaikuttaako mielestäsi yleinen vallitseva käsitys "hyväksyttävästä" tavasta tulkita jokin tietty teos sinun/muusikon tulkintaan teoksesta? Koetko sen rajoittavana?
19. Pitäisikö muusikolla olla mielestäsi täysi vapaus tulkita teosta haluamallaan tavalla?
20. Vapaa sana