



**LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU**  
*Lahti University of Applied Sciences*

# LÄHTÖKOHTIA JA NÄKÖKULMIA VIULUNSOITOSSA KEHITTÄMISELLE

LAHDEN  
AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikki- ja draamainstituutti  
Musiikin koulutusohjelma  
Instrumenttiopetus  
Opinnäytetyö  
Toukokuu 2013  
Taru Piira

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

PIIRA, TARU:

Lähtökohtia ja näkökulmia viulunsoitossa  
kehittymiselle

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 46 sivua, 3 liitesivua

Toukokuu 2013

TIIVISTELMÄ

---

Tarkoitukseni on tutkia, mitä annettavaa vanhemmilla ja nykypäivän viulupedagogeilla on nykypäivän viulistille ja viulupedagogille soveltaen niitä omiin musiikillisiin ja pedagogisiin ajatuksiini. Työ koostuu viulunsoiton tekniikkaan liittyvästä pohdinnasta sekä pedagogina toimimisen olemuksen tutkimisesta ja oivaltamisesta. Olen nähnyt merkitykselliseksi pohtia myös harjoitteluun liittyviä näkökulmia ja keinoja, joita viulisti voisi soveltaa omien instrumenttitaitojensa kehittämässä. Työtäni voisi kokonaisuudessaan ajatella myös pedagogisena katsauksena viulunsoiton maailmaan, joten se lienee hyödyksi pedagogisen työn tueksi niin käytännöstä kuin filosofisemmastakin näkökulmasta katsottuna.

Asiasanat: viulupedagogiikka, viulunsoitto, Galamian, Garam, opettajuus, harjoittelu

Lahti University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music

PIIRA, TARU:

Starting points and views on developing  
violin playing

Bachelor's Thesis in Instrument Education, 46 pages, 3 pages of appendices

May 2013

ABSTRACT

---

The purpose of my thesis is to examine what older and modern violin pedagogues can offer to violinists and violin pedagogues of today, and to apply that to my own thoughts on music and music pedagogy. The work consists of thoughts about violin playing technique and about the essence of working as a pedagogue. I have seen it to be necessary to consider methods and perspectives on practicing, which a violinist could adapt to their own artistic development on their instrument. Taken in its entirety, my work can be thought of as a pedagogical overview of the world of violin playing, so that it may be beneficial support for pedagogical work from a practical as well as philosophical viewpoint.

Key words: violin pedagogy, violin playing, Galamian, Garam, teaching, training

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	LÄHTÖKOHDAT VIULUNSOITOSSA	2
2.1	Henkinen valppaus	2
2.2	Kehon kokonaisvaltaisuus ja balanssi	3
2.3	Soittoasento	4
2.4	Ergonomia viulunsoitossa	4
3	OIVALLUKSIA VIULUKÄDESTÄ	6
3.1	Kyynärpään vaikutus viulukäteen	6
3.2	Ranne ja käsi	6
3.3	Sormet ja peukalo	7
3.4	Vibrato	8
3.4.1	Vibratotavat	9
3.4.2	Näkökulmia vibraton opettamisesta	10
3.5	Asemanvaihdokset	13
3.6	Kaksoisotteet	15
3.7	Sormitukset	16
4	AJATUKSIA JOUSIKÄDESTÄ	18
4.1	Jousikäden opettamisen alkulähteillä	19
4.2	Jousikäden sormet	19
4.3	Ranteen, kyynärpään ja olkavarren liikkeet	20
4.4	Äänen tuottaminen	21
4.4.1	Jousen nopeus, paino kielellä ja sointikohta	22
4.5	Visualisoitu jousen liike	23
5	AJATUKSIA OPETTAJUUDESTA	25
5.1	Opettaja taiteilija-pedagogina	25
5.2	Vaatimisen taito	26
5.3	Vuorovaikutustaidot	26
5.3.1	Opettajan ja lapsen vuorovaikutus	27
5.3.2	Alkeisryhmässä tapahtuva vuorovaikutus	28
5.3.3	Vuorovaikutus aikuisen opiskelijan ja opettajan välillä	28
5.4	Miten säilyttää oppilaan innostus?	29
6	HARJOITTELU	32

6.1	Harjoittelun ilmapiiri ja positiiviset suggestiot	32
6.2	Harjoittelun ajoittaminen	33
6.3	Keskittymisen tärkeydestä	34
6.4	Kriittinen korva ja intonaatio	35
6.5	Harjoittelun tavoitteet ja määränpää	36
6.5.1	Rakennusaika	37
6.5.2	Tulkinta- ja esitysaika	38
6.6	Yliosaaminen	39
6.7	Mentaaliharjoittelu	40
6.7.1	Nuotinluku, ulkoasoittaminen ja muisti	41
6.7.2	Voiko motoriseen muistiin luottaa?	42
7	POHDINTA	43
8	LÄHTEET	45
9	LIITTEET	47

## 1 JOHDANTO

*Kolme neljäsosaa opetustyöstäni on liioittelematta omistettu soinnille. Sointi (rytmin ohella) on ensimmäinen ja tärkein kaikista keinoista, jotka muusikon tulee hallita, mutta se on vain keino, ei päämäärä. Paras sointi (ja samalla myös ”kaunein”) on sellainen, joka ilmaisee parhaalla mahdollisella tavalla tietyn merkityksen. Sointi on musiikin materia. Jalostaessamme ja täydellistäessämme sitä kohotamme itse musiikin suurempiin korkeuksiin. Heinrich Neuhaus (Garam 1984, 81.)*

Tulkinta on aitoa, kun soittaja ammentaa sitä omasta sisimmästään. Jos pohdimme, mikä on soittamisen päämäärä, ajattelin sen olevan juuri jotakin sellaista, joka koskettaa ihmistä syvemmin. Se on jotakin epäaineellista, sanoin kuvailematon tunne tai tila, josta parhaimmassa tapauksessa huokuu jokin toinen kauniimpi todellisuus tai jollakin tapaa sielua elävöittävä vaikutus.

Ajattelin, että opetustyö musiikin saralla pohjautuu kokonaisuudessaan juuri tähän päämäärään, itse musiikin saattamiseen eläväksi. Kolkolla on kuitenkin myös toinen puoli: jotta saisimme nämä tunteet irti soittimen kautta, on meidän osattava hallita soitintamme ja sen tekninen puoli eli työkalu.

Tarkoitukseni on tutkia ja valaista vanhemman ja nykyisen, sekä kotimaisen ja ulkomaisen pedagogisen kirjallisuuden avulla niitä ajatuksia, tapoja ja keinoja, joita kukin viulupedagogi soittamisessaan ja opetuksessaan vaalivat. Työ alkaa konkreettisella viulun käsittelyyn liittyvällä pohdinnalla ja tuo mukanaan erilaisia lähtökohtia, näkökulmia ja ajatuksia niin viulu- kuin jousikädenkin hyväälle toiminnalle. Työssäni on myös opettajana toimimisen oivaltamiseen liittyvä osio, jossa pohditaan syvemmin opettajuutta, sen merkitystä sekä siihen liittyviä kysymyksiä. Työn loppupuolella pohdin pääasiassa vastauksia kysymyksille, kuten miten soittaja voisi yltää lähemmäksi parempaa harjoittelua tai mitä keinoja harjoittelun tueksi on ylipäätänsä olemassa. Kokonaisuudessaan työni peilautuu jonkin verran myös omiin ajatuksiini ja oivalluksiini, joita sovellan tekstin lomassa.

Kaiken kaikkiaan opinnäytetyöni tarkoituksena on tuoda ajattelemisen aihetta eri näkökulmista ja lähtökohdista käsin, myös pedagogisiin ja filosofisiin lähtökohtiin nojautuen.

## 2 LÄHTÖKOHDAT VIULUNSOITOSSA

Ajattelin, että eräs tärkeä lähtökohta viulunsoitossa on henkisen puolen terävä säätelytaito, eläytyminen, itseilmaisuus ja heittäytyminen. Viulistin on päästävä ikään kuin vapautumaan sekä fyysisesti että henkisesti sekä tuntee olevansa niin sanotusti musiikin ja soittamisen yläpuolella. Parhaimmillaan tämä yhteistyö viulun ja soittajan välillä on kuin helmeilevän soljuvaa kirkasta vettä.

### 2.1 Henkinen valppaus

*On tärkeää, että konsertoiva viulisti ratkaisee jokaisen sävellyksen kohdalla etukäteen, missä kohdin hänellä on mahdollisuus rentoutua, vaikka jatkaakin intensiivistä esitystä. Yllättävää on havaita, että vieläpä Paganinin Moto perpetuossa on sellaisia kohtia, joissa viulisti voi antaa jousikätiensä 'hengähtää' soiton jatkuessa. Louis Persinger (Garam 1984, 52.)*

Garam vertaa henkisten ja fyysisten voimavarojen kokoamista eripainoisiin punnuksiin toteamalla, että ilman painavan punnuksen siirtämiseen tarvittavaa ”latausta” emme pysty liikuttamaan punnusta minnekään. Yhtä lailla vaikeiden viuluteosten harjoittaminen ja esittäminen vaatii tietynlaisten voimavarojen kokoamista, ja jatkuvasti harjoitellessamme ponnistelemme selvittämässä hankalia teknisiä ja musikaalisia ongelmia sekä henkisesti vaativia tehtäviä. Garamin mukaan juuri teoksen vaikeimpien kohtien selvittämisessä tarvitsemme paljon sinnikkyyttä, pitkäjänteisyyttä sekä energiaa, jopa voitontahtoa! (Garam 1984, 52-53.)

Oivaltavasti Garam kirjoittaa myös soittajan henkisen energian säätelytaidoista, minkä oppimiseen saattaa kulua vuosikymmeniä. Taitavassa mielenhallinnassa soittaja saa henkisen energiansa myrskyn partaalle saaden sen toisaalta taas tyyntymään jälleen ”liplatteluksi.” Henkisen energian säätelytaitoa voidaan pitää yhtenä tärkeänä osa-alueena huippuviulistin täysipainoisen esityksen edellytyksenä ja sitä kautta hänen tärkeimpinä kykyinensä. (Garam 1984, 54.)

## 2.2 Kehon kokonaisvaltaisuus ja balanssi

Unkarilaissyntyinen Paul Rolland loi alkeisopetusmetodin, jota käytettiin laajasti etenkin Yhdysvalloissa ja Englannissa. Rolland käynnisti Illinoisin yliopistossa tutkimusprojektin, jonka avulla perehdyttiin kaikkiin ilmiöihin, mitä esiintyi ihmisen liikuttaessa itseään. Tämän jälkeen saadut tulokset pyrittiin soveltamaan viulunsoittoon. Rollandin mukaan ehjän ja saumattoman liikkeen aikaansaamiseksi tarvittiin siis kahta seikkaa: liikkeen tulee olla kokonaisvaltainen ja liike tulee suorittaa balanssin vallitessa. (Garam 1995, 80.)

Liikkeen kokonaisvaltaisuudella tarkoitetaan sitä, että jos tahdotaan muuttaa jonkin osan toimintaa, on muutettava myös kokonaisuuden toimintaa. Lapsen soittaessa jäykästi on siis parempi korjata hänen perusliikehdintänsä kuin soittoliikkeitänsä, jolloin myös soitossa muun muassa tarpeettomien lihasten käyttö vähenee ja voimankäyttö muuttuu kontrolloidummaksi. Sen sijaan balanssilla liikesuorituksessa Rolland tarkoittaa vartalon täydellistä tasapainotilaa, jolloin yleensäkin liikkeet voidaan suorittaa täysin vapaasti ja vähällä ponnistamisella. Viulunsoitossa varsinkin on hyvä ajatella, etteivät sormet ja kädet toimi erillisinä osina muusta vartalosta, vaan niiden toiminta on yhteydessä muun vartalon toimintaan. Rollandin mukaan hyvällä balanssilla on suotuisat vaikutukset myös vasemman käden toimintaan. Toisaalta balanssilla voi olla myös päinvastainen vaikutus: pienelläkin tasapainohäiriöllä, esimerkiksi jonkin lihaksen osan kangistumisella on vaikutusta edelleen muualle lihaksistoon ylimääräisenä jännityksenä tai nivelten lukkiutumisenä. (Garam 1995, 80–81.)

Sen sijaan viulutaiteilija Yehudi Menuhin kirjoittaa näkökulmasta, jonka mukaan viulun on oltava ikään kuin yhtä soittajan sekä hänen virtaavan liikehdintänsä kanssa. Hän korostaa, ettei tämä virta saa missään vaiheessa pysähtyä, vaan sen tulee jatkua aina viimeiseen lihakseen ja sorminiveleen asti. Menuhin painottaa, että soittajan käsien on oltava joustavat, notkeat ja voimakkaat, mutta myös soittajan sydämen hyvinvointiin olisi kiinnitettävä huomiota. Koska käsien on jatkuvasti saatava verta, sydämeen ei saisi kohdistua melkeinpä minkäänlaisia paineita, eikä levottomuuden tai jännityksen tunnetta. (Menuhin 1987, 11.)



### 2.3 Soittoasento

Oman kokemukseni kautta olen oivaltanut, että kehon luonnollisuus asennoissa ja vapautuneisuus liikehinnässä sekä oikeanlainen aktiivisuus ovat kokonaisuudessaan merkityksellisiä peruslähtökohtia soittamiselle. Usein on havaittavissa, että hankalan paikan tullen keholla on taipumus mennä lukkoon ja jäykistyä, mikä vaikuttaa myös sointiin turhana kireytenä. Jos soittajan keho on elastinen ja vapaa, on sointikin usein paljon kauniimpaa ja joustavampaa. Eräs viulunsoitonopettajani kehottaakin jatkuvasti soiton aikana käymään läpi tiedostetusti kehon rentoutta päästä varpaisiin asti. Kiinnittämällä huomiota turhiin jännitystiloihin saatetaankin säästyä myös erilaisilta vartalon seudun vaivoilta.

Galamianin mukaan soittajan soittoasentoa ei saisi liian tarkoin määritellä, vaan soittajan tulisi tuntea olonsa luontevaksi. Myös tietty määrä vartalonliikettä on luonnollista, sillä se auttaa rytmin ja aksentin aistimista sekä koordinaatiota. (Galamian 1990, 21.) Jokainen soittaja on siis yksilö, ja jokaisella on omanlaisensa fysiologia, mikä näkyy myös soittajan asennessa sekä kehon yksilöllisessä liikehinnässä. Opetustilanteessa olisikin hyvä ottaa huomioon myös nämä seikat, jotta oppilas voisi soiton kautta parhaalla tavalla toteuttaa itseään ammentaen omaa sisäistä persoonallisuuttaan. Galamianin mukaan pitäisi kuitenkin pyrkiä välttämään liioiteltuja vartalonliikkeitä, sillä ne johtavat usein viuluun nähden jatkuvaan jousen asennon korjailuun ja tästä syystä häiritsevät soiton kulkua (Galamian 1990, 21).

### 2.4 Ergonomia viulunsoitossa

Fysioterapeutti Katariina Porander kirjoittaa, että viulistin liike alkaa keskiasennosta ja loppuu keskiasentoon. Se on soittajan perusasento, jossa säilyvät selkärangan luonnolliset kaarirakenteet. Asentoa rakennettaessa huomioidaan, että lantio ja selkäranka ovat keskiasennossa: ei liian edessä eikä liian takana. Myös rintarangan asento sijaitsee keskellä eikä kiertyneenä esimerkiksi oikealle päin, mikä onkin tyypillinen asentovirhe juuri viulunsoittajille. (Porander 2013.) Soittoasentoa määriteltessä Garam kehottaa tiedostamaan koko vartalon sekä jalkojen kontaktin lattiaan. Sen sijaan istuma-

asennossa tulee tiedostaa erityisesti selkä ja vyötärönseutu. Hänen mukaansa soittoasennon tulisi olla myös jatkuvasti tilanteen mukaan muuttuva eli dynaaminen, millä pystytään hallitsemaan eriasteisia soittoteknisiä vaatimuksia. Garamin mukaan viulistin tulee pyrkiä soittamaan koko vartalollansa. (Garam 1995, 75–76.)

Monet nimekkäät viulupedagogit kuten Mihail Vaiman, Endre Wolf sekä Jascha Heifetz eivät katsoneet hyvällä olkatuen käyttöä, ja Leopold Auerkin on ilmaissut sen pääosin olevan soittamiselle enemmän haitaksi kuin hyödyksi. Myös israelilais-amerikkalainen alttoviuluvirtuoosi Emanuel Vardi on todennut olkatuen jäykistävän koko vasemman käden toiminnan ja sitä kautta havainnut sen hankaloittavan soittamista. (Garam 1984, 29–30.) Sen sijaan nykypäivän asiantuntija fysioterapeutti Katariina Porander valaisee, että leuka- ja olkatuen tehtävänä on mahdollistaa soittajalle hyvä pään ja kaularangan asento, jolloin ne voivat vapaasti liikkua myös soittamisen aikana (Porander 2013).

Garam kuitenkin muistuttaa, etteivät useimmat nykyajan viulistit halua luopua siitä turvasta, jonka olkatuki heille antaa. Olemme tänä päivänä tottuneet sen käyttöön jo lapsesta saakka, ja viulunsoitto ilman olkatukea saattaisi tuntua siltä kuin viulu valuisi liian alas. Toisaalta itselleni herää kysymyksiä olkatuetta soittamisen ergonomisuudesta: joutuisiko pitkäkaulainen soittaja painamaan pään kovin alas epäluonnolliseen asentoon viulua kannatellessaan tai tuottaisiko viulun pitelemisen olkatuetta pelkoa ja jännitystiloja siitä, että viulu putoaa.

Tähän liittyen Garam toteaaakin, että olkatuetta soittamisessa tulee oppia se, ettei viulun varassa voi enää roikkua, ja että olkapää on saatava pysymään viulun pohjan alla. Se etu, jonka olkatuetta soittaminen meille toisi, on Garamin mukaan käsien suuri liikkumavapaus. (Garam 1984, 32.)

### 3 OIVALLUKSIA VIULUKÄDESTÄ

Soittaja toivoo vasemman käden toiminnan olevan usein sulavaa ja vaivatonta, ja myös tarkka intonaatio eli soiton puhtaus on vahvasti riippuvainen juuri vasemman käden tekniikasta. Viulukädellä luodaan fraaseja, tehdään juoksutuksia ja hidastuksia sekä luodaan erilaisia äänenvärejä muun muassa moni-ilmeisen vibraton tai erityisen asemanvaihdoksen avulla. Seuraavassa esittelenkin joitakin näkökulmia ja oivalluksia liittyen viulukäden hyvään toimintaan.

#### 3.1 Kyynärpään vaikutus viulukäteen

Galaminin mukaan sormet määräävät vasemman käden soittoasennon, ja sen seurauksena myös kyynärpää liikkuu soittimen alla samaan aikaan, kun sormet liikkuvat kieleltä toiselle. Kun sormet lähestyvät e-kieltä, kyynärpää liikkuu enemmän vasemmalle, ja kun sormet lähenevät g-kieltä, kyynärpää siirtyy enemmän oikealle. Poikkeus on kuitenkin korkeimmissa asemissa, jolloin kyynärpää vetäytyy oikealle. (Galamin 1990, 22.)

Kyynärpään asennoilla on myös vaikutusta äänen eri sävyihin: kun kyynärpää viedään enemmän oikealle päin, saadaan sormenpään kapeampi ja luisevampi osa koskettamaan kieltä, mitä kautta saadaan viulusta niin sanottu rapea sointi. Jos taas kyynärpää viedään vasemmalle päin, kieleen koskettaa sormen pehmeä niin sanottu tyynyosa, jolloin sointikin muuttuu keveämmäksi ja pehmeämmäksi. Kun sormet pidetään lähellä otelautaa, estetään liioiteltu artikulaatio. (Galamin 1990, 22.)

#### 3.2 Ranne ja käsi

Galaminin mukaan kädestä käsivarteen tulisi muodostua melkeinpä suora linja. Poikkeustapauksia ovat kuitenkin muun muassa korkeammat asemat sekä ½-asema, joissa ranteen tulee taipua aina ulospäin. Sen sijaan viulukäden tulisi kevyesti painaa soittimen kaulan molempia sivuja ja etusormen sivun kontakti viulun kaulaan pitäisi säilyä kolmanteen asemaan asti, jonka jälkeen ylemmissä asemissa se irtoaa viulun kaulalta. (Galamin 1990, 22–23.)

Lisäksi Galamian painottaa, että soittajan sormien ja käden muodosta riippuu, miten korkealla tai matalalla kättä tulee pitää otelaudan tasoon nähden. Hänen mukaansa asento on hyvin tärkeä muun muassa intonaation kannalta. Lisäksi on kuitenkin jatkuvasti tarkkailtava, ettei käsi taipuisi liian paljoa taaksepäin viulun kierukkaa kohti, vaan käden tulisi olla niin, että a-kielen etusormi ja e-kielen pikkusormi asettuisivat kielelle täysin luonnollisesti. Parempi on siis olla ehkäpä hieman ylempänä otelaudalla, jolloin etu- ja pikkusormen etäisyys toisistansa tasoittuu. (Galamian 1990, 23.)

### 3.3 Sormet ja peukalo

Galamianin mukaan soittaessa sormien tulisi pudota kielelle pystysuorassa asennossa, jolloin sormiin muodostuu joko ”neliömäinen” tai kurottunut asento (Galamian 1990, 23).

Itse opettaessani olen todennut sormien asennon vaikuttavan huomattavasti muun muassa soittajan intonaatioon sekä vibraton laatuun. Siihen liittyen on siis tärkeää, että sormet ovat niin sanotusti ryhdikkäinä kielillä — varsinkin ensimmäinen sormi, jolloin myös muut sormet asettuvat tavallisesti kielelle oikeassa asennossa.

Sormien oikeaa asentoa hakiessa on tärkeää, että ranne asetetaan viulun kaulalla oikealle paikallensa. Jos ranne on esimerkiksi liian matalalla eli liian lähellä kierukkaa, sointi jää usein alavireiseksi. Jos ranne vastaavasti nousee viulun kaulalla, soinnillakin on usein taipumus nousta. Toisaalta tarkkakorvainen soittaja kyllä huomaa epäpuhtauden ja saattaa alkaa korjaamaan käden asentoa epäedullisin keinoin esimerkiksi kurottelemalla sormia vaillinaiseen suuntaan. Galamian kirjoittaa, että lyhytsormisella viulun kaula on hieman lähempänä tyviniveltä samalla, kun kyynärpää kallistuu enemmän oikealle, kun taas pitkäsormisella viulun kaula on lähempänä keskiniveltä kyynärpään kallistuessa enemmän vasemmalle (Galamian 1990, 25).

Myös viulukäden peukalon kohdalla pätee rentous ja luontevuus, ja sen tulisi mukautua viulun kaulan kaarevuuteen. Pahimmassa tapauksessa peukalo painaa ja tarrautuu viulun kaulaa vasten, mikä lamaannuttaa vasemman käden toiminnan. (Galamian 1990, 25.) Myös Juhani Heikkilä kirjoittaa samasta asiasta korostaen,

että peukalon puristaminen viulun kaulaa sekä muita sormia vasten estää käden vapaan toiminnan ja aiheuttaa jäykkyyttä. Hänen mukaansa lukkiutunut peukalo on kuitenkin hyvin yleinen haitta viulunsoittajilla. (Heikkilä 1998, 20.)

Opettaessa tulee huomata, että pitkä peukalo ulottuu väkisinkin otelautatason yläpuolelle, kun taas lyhyt peukalo asetetaan enemmän viulun kaulan alle. Kuitenkaan peukalo ei saisi työntyä liikaa otelaudan yläpuolelle, sillä se voi aiheuttaa sivuttaispuristusta. (Galamian 1990, 25.) Ajattelisin, että käden luonnolliset ja vapautuneet asennot ovat lähtökohta viulukäden luontevalle toimimiselle. Mielestäni on tärkeää huomioida, ettei peukalo puristu tai väännä viulun kaulaa vasten ja että sormien painaminen kielille tapahtuu kevyesti ilman liiallista voimankäyttöä.

Tärkeää on myös kiinnittää huomiota siihen, mikä on sormen kosketuskohta kieleen nähden. Galamianin mukaan sormenpäät koskettavat soittajasta katsottuna kieliä hieman keskikohtansa vasemmanpuolisella sormityynyn osalla, jolloin sormenpäät kallistuvat hieman vinosti talleen nähden. Tällöin sormenpään suurempi osa kosketuskohdasta katsottuna on e-kielen puolella, ja tätä Galamian nimittääkin merkittäväksi asennoksi vibraton kannalta, sillä se tuo liikkeeseen laajuutta sekä irtonaisuutta. (Galamian 1990, 23.)

### 3.4 Vibrato

*Eräänä päivänä, kun olin istumassa eräässä kahvilassa, ja siinä samalla katselin seinällä olevia lahtelaisten taiteilijoiden tekemiä öljyvärimaalauksia, tuli mieleeni eräs oivallus, joka yhdistää niin taidemuusikoita kuin taitelijoitakin: ”Suuret kontrastierot luovat mestariteoksia!” Kuten taiteessa, kontrastit ja leikit valojen ja varjojen kanssa tuovat maalaukseen syvyyttä, niin myös musiikissa selkeät, joskin myös liioitellutkin vaihtelut tulkinnallisessa mielessä.*

Garam ilmaisee mielestäni oivaltavasti ehkäpä juuri vibraton syvimmästä merkityksestä: moni-ilmeisen vibraton avulla soittaja voi ilmentää erilaisia musiikin vivahteita sekä sielunliikkeitensä (Garam 1995, 60). Lisäksi hän kirjoittaa, että jokaisella viulistilla on hänelle itselleen persoonallinen ja ominainen vibrato, minkä sävy on yhteydessä muun muassa soittajan luonteeseen, hermoston tilaan, ikään, harjoittelun määrään sekä sormien pituuteen ja paksuuteen (Garam 1995, 54). Vaikka vibrato lähtee soittajasta itsestään käsin

ja hänen sisimmäisistä musiikillisista tuntemuksistaan soiton aikana, yleiskatsauksena voimme todeta, että suurella ja leveällä vibratolla saadaan laajuutta, muhkeutta ja intohimoa, kun taas pienellä vibratolla toisinaan keveyttä ja rauhaa. Kun sormi on kielellä latteana, vibrato kuulostaa hitaammalta ja leveämmältä, ja kun sormi painetaan kielelle pyöreästi, tulee vibratosta taas terävämpi ja nopeampi. Myös vibraton nopeudella on vaikutusta erilaisiin äänenväreihin, ja nopeuteen voi yhdistää esimerkiksi dynamiikan ja nyanssit sekä tietynlaisen jousenkäytön. Voidaan siis sanoa, että mahdollisuuksien ovi on avoinna hyvin monenlaiseen suuntaan eli teknisessä mielessä keinoja erilaisiin tunnelmiin, sävyihin ja äänenväreihin on lukuisia.

Garam siis kirjoittaa, että vibratosta heijastuu soittajan persoonallisuus, mutta voimme kuulla siitä myös hänen edustamansa kulttuuritason (Garam 1995, 60). Seuraavassa omakohtainen kokemukseni juuri tästä kulttuurien välisestä erilaisuudesta, jonka koin Unkarin-matkallani pienessä idyllisessä ravintolassa:

*Astuin sisään pieneen unkarilaiseen idylliseen ruokaravintolaan, ilokseni huomasin siellä riemukkaina soittamassa viulistin ja haitaristin yhdessä slaavilaista rytmikästä musiikkia. Olin niin iloinen, sillä kuulin heti heidän soitossansa vahvaa tulkintaa ja tunteen paloa, joka lämmitti myös omaa sydäntäni, mutta huomasin myös vibraton erilaisuuden verrattuna kotimaani tyylisiin ja tunnelmaan. Unkarilaisen vibrato oli rönsyilevämpi sekä kuohkeampi. Tuntui siltä, että soittajan tunteet olivat niin voimakkaat, että ne pursuivat jo ylitse soittimen, tietysti hyvänlaisella maulla...*

Toisaalta Galamian mainitsee tekstissään, kuinka vibratotapojen tulisi vaihdella eri musiikkityyleissä, ja näin ollen hyvän soittajan tulisikin pystyä mukautumaan monenlaisiin erilaisiin musiikillisiin ympäristöihin: esimerkiksi Mozartin musiikissa vibraton tulisi olla kapeampi ja yhdistynyt hyvin kirkkaaseen ääneen kun taas Brahmsin musiikissa vibrato on laajempaa ja äänikin leveämpää. (Galamian 1990, 38.)

### 3.4.1 Vibratotavat

Vibratotavat jaetaan käsivibratoon, käsivarsivibratoon sekä sormivibratoon. Galamianin mukaan käsivarsivibrato on intensiivisin ja sormivibrato herkin. Eri vibratotavoilla on siis omat vahvuutensa, ja värimahdollisuuksiensa vuoksi

olisikin suositeltavaa käyttää ja kehittää näitä kaikkia vibratotapoja yhdistellen ja sekoittaen niitä keskenään. (Galamin 1990, 38.)

Käsivibratossa impulssi lähtee kädestä/käsivarresta, jolloin sormet mukautuvat passiivisesti antaen käden liikuttaa itseään. Käsivibraton opettelu alkuvaiheessa viulun kierukan voi tukea seinää tai nuottitelinettä vasten. Jos oppilas aloittaa liikkeen käden sijasta sormilla, opettajan tulee rentouttaa oppilaan käden asento ja tarttua tämän vibreeraavan sormen (keskisormen) tyvinivelel alapuoliseen pehmeään ihoon tehden tälle vibratoliikettä. Kun vibrato toimii hyvin kolmannessa asemassa, harjoitusta tulisi kokeilla myös alemmissa asemassa. Opettajan on kuitenkin jatkuvasti huomioitava, ettei oppilas paina etusormen sivua soittimen kaulaa vasten harjoittellessa vibratoa ensimmäisessä asemassa. (Galamin 1990, 39.)

Käsivarsivibratossa impulssi lähtee kyynärvarresta ja sormet mukautuvat liikkeeseen passiivisesti, mutta lujasti ja joustavasti. Toisin kuin käsivibratossa, käsivarsivibraton harjoittelu voidaan aloittaa missä asemassa tahansa. Joka tapauksessa käsivarsivibraton periaatteet oppimisen kannalta ovat kuitenkin melko samat kuin käsivibratossa. (Galamin 1990, 40.) Käsivarsi- ja myös käsivibratoa harjoittellessa olisi eduksi käyttää apuna myös eräänlaisia rytmisiä harjoituksia, joissa heilautetaan tietty määrä kättä (2, 3, 4, 6 tai enemmän laskematta enää heilahduksia) yhtä tahdinlyöntiä kohden. Galaminin mukaan myös erilaisia rytmivariaatioita olisi suotavaa hyödyntää. (Galamin 1990, 39.)

Sormivibratoa tulisi yrittää vasta sen jälkeen, kun edelliset kaksi vibratotapaa hallitaan täydellisesti, sillä se on haastavin näistä kolmesta vibratotavasta. Sormivibratossa impulssi lähtee sormesta, jolloin se heilahtelee tyvinivelestään käden myötäillessä joustavasti ja kevyesti sormiliikkeen mukana. (Galamin 1990, 40.)

### 3.4.2 Näkökulmia vibraton opettamisesta

Useat opettajat ja taiteilijat, kuten Itzhak Perlman ja Isaac Stern, ovat ilmaisseet, ettei vibratoa kannata opettaa sen persoonallisen luonteensa vuoksi. Toisaalta Carl Flesch kuitenkin kirjoittaa, että vibratoa voidaan ja sitä myös täytyy opettaa.

Fleschin mukaan meillä on opettajina velvollisuus opettaa oppilaille korrektein vibraton edellytykset nimenomaan mekaanisesta näkökulmasta käsin. Kun niin sanottu mekaaninen pohja on valmiina, oppilas muodostaa myöhemmin alitajuisesti omannäköisensä vibratotyypin, joka vastaa parhaiten hänen joko impulsiivista tai hillittyä, temperamenttista tai harkitsevaista luonnettaan. (Flesch 1924, 40.)

Ajattelin, että vibratoa opettaessamme voimme antaa oppilaalle juuri mekaaniset edellytykset vibraton oppimiselle. Voimme kertoa ja näyttää esimerkkiä siitä, millä tavoin saadaan ammennettua viulusta ulos vibraton eri sävyjä: joko huolestunutta ja räytyvää tai valoisa ja nuoruuden innon täyttämää ja niin edelleen. Kuitenkaan sitä, *nousevatko sävyt niin sanotusti henkiin* teoksien yhteydessä, emme voi oppilaalle opettaa, ajattelin. Jos soittaja tuntee sisällänsä kristallisoivan tunteen soiton aikana, se on usein merkki siitä, että teos on luultavasti heräämässä henkiin. Tässä tilanteessa opettajan onkin hyvä toimia hienovaraisena ohjaajana ja opettaa hienosäätöä. Soittajan kannalta merkityksellisenä asiana näkisinkin juuri sen, että timantti on pohjalla, vaikkakin se olisi vielä hiomaton.

Joka tapauksessa Galamian painottaa, että minkä tahansa vibratotavan opettelussa on heti alussa huomioitava, ettei käsi purista soittimen kaulaa, sillä tämä aiheuttaa voimakasta jännitystä, ja pahimmassa tapauksessa saattaa lamauttaa koko käden toiminnan (Galamian 1990, 38). Muita konkreettisia lähtökohtia vibraton oppimiselle ovat mielestäni oppilaan sisäinen halu ja innostus käyttää sitä sekä oivallus viulun kaulalta *irtautumisesta*.

#### Mestari-kisälli —menetelmä

Mestari-kisälli —menetelmässä oppiminen perustuu merkittävästi muun muassa oppilaan havainnointiin ja tarkkailuun. Soittotunnilla opettaja soittaa oppilaalle malliksi esimerkiksi juuri vibratoääniä ja pyytää samalla oppilasta seuraamaan tarkasti, mitä tapahtuu. Tämän jälkeen opettaja pyytää oppilasta kokeilemaan samaa omalla viulullaan. Ensimmäinen viulunsoitonopettajani Elina Nora on käyttänyt tätä menetelmää, ja sitä kautta luonut lähtökohdat ja mahdollisuudet persoonallisen vibraton kehittämiseksi. Lisäksi Nora painottaa, että oppiminen



jatkuu ja tehostuu edelleen viulistien ryhmätunnilla, jossa oppilaan seuraavat tarkasti toistensa soittamista. Jokaiset oppilaat ovat kuitenkin erilaisia, joten on mahdotonta tietää etukäteen, mikä on se oppimisen kanava kullakin oppilaalla, sillä toisilla oppilailta oppiminen voi tapahtua vaivattomammin esimerkiksi taas erilaisten vibratoharjoitusten avulla. (Nora 2013.)

Mestari-kisälli –menetelmän vahvuutena näkisin metodille ominaisen jo historiasta huokuvan välittömän tyylin, minkä ansiosta oppilas psykologisesti lienee pääsevän lähemmäksi päämäärää tekemättä siitä liian suurta numeroa. Kun opettaja soittaa malliksi, oppiminen ei tunnu niin kaukaiselta asialta, jolloin oppilas luultavasti asennoituu sen opiskeluunkin paljon kevyempänä lastina. Mielestäni olisi kuitenkin tärkeää, että vibrato otettaisiin käyttöön jo hyvin varhaisessa vaiheessa, mikä voisi edistää sen mukautumista soittamiseen luonnollisena osana. Ajattelisin, että oikea aika vibraton opettamiselle olisi heti siinä vaiheessa, kun oppilaalla on suhteellisen sujuva tekniikka ja varmuus vasemmassa kädessä. Tekniikan kehittämisen edelläkävijänä vibratolla saattaa olla myös vaikutusta käden rentouteen.

#### Moskovalainen vibratoharjoitus

Garam sen sijaan pitää parhaimpana moskovalaisen pedagogi Tatjana Pogatsevan vibratoharjoitusta, jossa ikään kuin siirrytään suurista ja hitaista liikkeistä vähitellen pienempiin liikkeisiin. Aluksi tehdään koko käsivarrella asemanvaihtoliikettä ilman viulua samalla huomioiden, että ranne notkuu rentona. Liike tehdään todellisuudessa olkavarren lihaksilla, vaikka se näkyy kyynärvarren liikkeenä.

Tämän jälkeen tehdään samaa liikettä viulun kanssa niin, että sormenpäät hipovat pehmeästi kieliä ja ranne notkahtelee vapaasti. Käsi liikkuu toisessa asemassa kvartin laajuisella alueella edestakaisin, ja viulun kaula tuetaan kiinni seinään. Lopulta liikettä kavennetaan vähitellen, kunnes sormenpää pysähtyy paikoilleensa jatkaen edelleen vibratoliikettä. (Garam 1995, 57.)

Oma ajatukseni vibraton harjoittamisesta, mutta myös yleisesti viulunsoitosta, on se, että liika teknisyyden korostaminen kuihduttaa soittamisen perimmäistä merkitystä. Sen vuoksi myöskään vibraton harjoittamisessa en allekirjoita aina sitä, että jokainen harjoite tulisi tehdä alusta alkaen jäsenneltynä pala palalta, ikään kuin mekaanisesti harjoitellen kaikki liikesarjat. Jos heilahdusliikkeitä vibraton opiskelussa lasketaan numeerisesti, sen tulisi mielestäni olla väliaikaista, jottei oppilaalle jäisi epätodellinen kuva vibraton oikeasta luonteesta. Mielestäni merkityksellistä ja tärkeää on siis nähdä asioita laajemmin musiikillisesta näkökulmasta, ja jo varhaisessa vaiheessa kiinnittää huomiota siihen, mikä on se oikea lähestymistapa kunkin oppilaan kohdalla eri asioiden opiskelussa. Toisaalta on siis hyvä asia, että on olemassa monenlaisia lähestymistapoja, sillä onhan paljon erilaisia oppijoitakin: toiset kyllästyvät liikaan teknisyyteen, kun taas toiset janoavat selkeitä jäsenneltyjä ohjeita. Haasteena vibraton opettamisessa näkisin paremminkin sen, millä tavoin vibraton käyttö saadaan psykologisessa mielessä *luonnollistettua* soittajalle jo kyllin varhaisessa vaiheessa.

Garam kirjoittaa, että vibratoa käytettäessä on oppilaalle alusta lähtien korostettava intonaation eli sävelpuhtauden merkitystä. Hänen mukaansa kauniin vibraton edellytys on käden lihaksiston rentous sekä nivelten notkeus. Joskus oppilaan vibraton liikelaajuus voi olla kuitenkin puutteellinen niin, että vibratoheilahdus toimii jompaan kumpaan suuntaan rajoitetusti, mikä usein jäykistää vibraton. Tämän asian korjaamiseksi Garam suosittelee harjoitusta, jossa tehdään vibratoliikkeessä vasemmalla kädellä voimakkaita aksentteja vaillinaiseen suuntaan. (Garam 1995, 58.)

### 3.5 Asemanvaihdokset

Asemanvaihdokset jaetaan kahteen päätyyppiin: *täydelliseen ja puoliasemanvaihdokseen*. Näiden ero on siinä, että täydellisessä asemanvaihdoksessa käsi siirtyy peukaloineen kokonaan uuteen asemaan, kun taas puoliasemanvaihdoksessa peukalon kontaktikohta viulun kaulalla pysyy samana. Puoliasemanvaihdosta käytetään pääasiassa silloin, kun sormien täytyy siirtyä toiseen asemaan vain väliaikaisesti. Yleisesti asemanvaihdossa erityisen tärkeää on pitää peukalo joustavana, jotta vasemman käden tekniikka pysyisi sulavana.

Mentäessä alemmista ylempiin asemiin peukalo siirtyy vähitellen soittimen kaulan alla, mikä tuo samalla kyynärpään viulun ympäri oikealle. Galamianin mukaan kaiken tämän peukalon liikkeistä kyynärpään asentoon tulisi tapahtua yhtenä tasaisena liikkeenä. (Galamian 1990, 28.)

Voisin kuvailla asemanvaihtoja ikään kuin taikatempuiksi. Kun soittaja siirtyy asemasta toiseen, tulisi se useimmiten tehdä mahdollisimman helpon kuuloisesti, mutta useimmiten myös melko huomaamattomasti. Poikkeustapauksia ovat kuitenkin muun muassa tarkoituksella tehdyt glissando-asemanvaihdot. Mielestäni helpon kuuloinen asemanvaihto vaatii sopusoinnun oikeanlaisen jousenkäytön ja asemanvaihdon nopeuden kanssa. Hyvissä asemanvaihdossa kahden sävelen väliin ei jää luukkuja eikä risuääniä.

Galamian mukaan asemanvaihdon tulee mukautua soitettavan jakson yleistempoon eli hitaissa osissa myös asemanvaihto on hitaampi, kun taas nopeissa osissa se on nopeampi. Hän myös kiinnittää huomionsa jousen tärkeään rooliin: asemanvaihdon aikana voidaan glissandojen välttämiseksi vetää jousta hitaammin sekä vähentää sen painoa kielellä. (Galamian 1990, 30.)

Asemanvaihdosten kolme perustyyppiä ovat seuraavat:

- 1) Asemanvaihdos aloitetaan ja lopetetaan samalla sormella
- 2) Asemanvaihdos suoritetaan niin sanotun saranasormen avulla: liukumisen aloittaa se sormi, joka painaa kieltä asemanvaihdon alussa, mutta eri sormi soittaa seuraavan sävelen.
- 3) Asemanvaihdos aloitetaan sillä sormella, joka tulee soittamaan seuraavan sävelen.

Sen sijaan *viivästetyksi asemanvaihdokseksi* kutsutaan sellaista tapaa, jossa asemanvaihdon alkaessa kurotetaan sormi aseman ulkopuolelle uuteen säveleen, ja sormen asetuttua kielelle käsi seuraa sormea uuteen asemaan. (Galamian 1990, 29.)

Eräs näkökulma liittyy *sävelen valmistamiseen*, josta soitonopettajani usein mainitsee soittotunneillani erilaisissa yhteyksissä. Tähän liittyen myös Galamian luultavasti ajaa samankaltaista asiaa takaa kirjoittaessaan psykologisesta huolestuneisuudesta tulevaa asemanvaihtoa kohtaan. Tällä huolestuneisuudella hän tarkoittaa sitä, että soittaja on yksinkertaisesti niin huolissaan tulevasta asemanvaihdoksesta, että edeltävän sävelen kesto jää liian lyhyeksi. Hermostuneena hän suorittaa siis vaihdoksen liian aikaisin ja menettää rytmisen kontrollinsa. (Galamian 1990, 29–30.)

### 3.6 Kaksoisotteet

Galamian kirjoittaa kaksoisotteiden yhdeksi pääongelmaksi liiallisen voimankäytön, joka aiheuttaa suhteettomasti jännitystä. Tämän vuoksi hän kehottaa opettajaa muistuttamaan ja varoittamaan oppilasta tästä asiasta kramppiutumisen ja jäykkyyden ennaltaehkäisemiseksi.

Galamianin mukaan intonaation parantamiseksi tulisi huomioida, että sormet ovat lähekkäin pienen sekstin ja ylinousevan kvartin intervalleissa. Hän korostaa, että näiden intervallien ajattelu ½-askelina on eduksi intonaatiolle. Sen sijaan seksti- ja kvarttiasteikoissa sormien, joiden on vaihdettava kieltä sävelestä seuraavaan, tulisi vain aivan kevyesti liukua nousematta kieleltä. Tällä tavoin saadaan seksti- ja kvarttiasteikoihin tasaisuutta ja nopeutta. Puhtaiden kvinttien soitossa taas liian matalana soiva sävel voidaan korjata korkeammaksi painamalla sormea kyseiselle kielelle hieman lujemmin, mikä saadaan aikaan parhaiten kääntämällä hieman rannetta ja sormea sekä liikuttamalla kyynärpäätä joko vasemmalle tai oikealle tarpeen mukaan. (Galamian 1990, 31.)

Galamian pitää erityisen tärkeänä oktaavien harjoittelua, sillä tällä saavutetaan käden perusasento eli *käden kehys*. Hänen mukaansa kaikkia kaksoisotteita on hyvä harjoitella niin, että molemmat sormet ovat kielillä, mutta soitetaan vain yhtä säveltä: aluksi koko ajan alemmaa, ja sen jälkeen ylempää säveltä. Huomionarvoista on myös tiedostaa se, että korva kuulee helpommin ylempään sävelen, joten oktaavisoitossa Galamian kehottaakin kuuntelemaan huolellisesti juuri alemmaa säveltä. Kuitenkaan säveltä ei tulisi soittaa sen kovempaa kuin ylempääkään ääntä. (Galamian 1990, 31.)

Yleensäkin oktaaviotteissa on mielekästä pitää käsi hieman ylempänä, jotta 1. ja 2. sormi voivat kurottua hieman alaspäin vastaavasti kun 3. ja 4. sormi kurottuvat ylöspäin. Sen sijaan desimejä soitettaessa on hyvä asettaa käsi 1. ja 4. sormen keskivälille, jotta sormet pääsevät kurottumaan vapaasti vastaavasti molempiin suuntiin. Kuitenkin kaksoisäänten asemanvaihdoksissa pätee sama periaate saranasormesta eli johtavasta sormesta kuin yksittäistenkin sävelien asemanvaihoissa. (Galamin 1990, 31–32.)

### 3.7 Sormitukset

Sormituksia voidaan ajatella sekä musikaalisessa että teknisessä mielessä. Musikaalinen sormitus takaa fraasille parhaan ilmaisun, kun taas teknisen sormituksen päämääränä on tehdä sormitus mahdollisimman mukavaksi. On kuitenkin muistettava, että ensisijaisesti on aina ajateltava sormitukset niin, että ne olisivat suotuisimmat ilmaisun kannalta. Mukavuus on siis tässä yhteydessä toissijainen asia.

Aikojen kuluessa sormitukset ovat kehittyneet ja tulleet yhä moninaisemmiksi helpottaen samalla soittajan vasemman käden tekniikkaa. Näistä kehitysvaiheista voitaisiin mainita muun muassa soittaminen parillisissa asemissa, asemanvaihdos puolisävelaskeleen avulla, asemanvaihdos vapailla kielillä, entistä paremmat kromaattiset sormitukset, uudet kurotustavat kehyksen ulkopuolella sekä niin sanottu *ryömintäsormitus*. Ryömintäsormituksella tarkoitetaan tapaa, jossa käsi kurottuu tai supistuu uuteen säveleen, niistä seuraa *käden asentoonpalautuminen*. Ryömintäsormituksessa siis kurottunut tai supistunut sormi toimii saranana, ja käsi seuraa sormeja uuteen asemaan toukan tavoin ryömimällä. Sen sijaan kromaattisissa sormituksissa on paremman soinnin ja helppouden takia suotavaa käyttää niin sanottua modernia sormitusta, jossa käytetään *puoliasemanvaihdostekniikkaa*. Tällä tarkoitetaan sitä, että peukalo pysyy paikallaan, vaikka sormi liikuu ½ asemasta II asemaan. Jos taas soitetaan samalla kielellä sekä ylös- että alaspäin, käytetään tänä päivänä sormijärjestystä 1-2-3 tai 1-2-3-4. (Galamin 1990, 34–35.)

Toisaalta sormitukset voivat olla myös väline tulkinnalle, vaikka tavallisesti niistä yritetään tehdä mahdollisimman huomaamattomia varsinkin erilaisten liukujen

kannalta. Elementtejä, joilla saadaan äänenväriin vaihtelua, ovat muun muassa sormitus, joka sallii ekspressiivisen glissandon, sormiaksentti tai sormen korvaaminen toisella esimerkiksi paremman vibraton aikaansaamiseksi. (Galamian 1990, 36–37.)

#### 4 AJATUKSIA JOUSIKÄDESTÄ

L'Abbe´ le fils kirjoitti jo vuonna 1761, että joustu voimme kutsua viulun sieluksi. Tällä tarkoitetaan sitä, että viulistin on hallittava mahdollisen monipuolisesti erilaiset jousenkäyttötavat, jotta hän voisi soittaa ilmeikkäästi. (Garam 1995, 86.) Jos taas ajattelemme jousikättä fysiologisesta näkökulmasta, voimme todeta sen sisältävän 27 erilaista luuta, mikä jo itsessään todistaa sen rakenteen hienouden (Garam 1995, 90).

Jokaisella meistä on näkemyksemme siitä, minkälaista viulunsoittoa voimme kutsua hyväksi. Siitä huolimatta pystymme kuitenkin löytämään yhteisiä piirteitä, jotka useimmiten yhdistetään hyvään viulunsoittoon, kuten viulun resonoiminen kauniisti ja täyteläisesti, soiton vaikuttaminen helpolta yhdistettynä luonnollisiin liikkeisiin sekä soittajan rentous soiton aikana. Mainittakoon vielä eräs tärkeä perusbalanssiin liittyvä periaate viulunsoitossa: viulun kaulasta ei tulisi roikkua, eikä jousikädellä painaa joustu kieliä vasten, vaan jousikättä tulisi kannatella tarpeen mukaan enemmän tai vähemmän soittamisen aikana. (Garam 1995, 112.)

Samasta asiasta kirjoittaa myös Galamian, joka käsittelee asiaa hieman toisesta näkökulmasta. Hänen mukaansa oikean käden tekniikka perustuu niin sanottuun joustinsysteemiin, jossa joustimiksi voidaan määritellä keinotekoiset jousen rungon taipuisuus ja jouhien kimmoisuus sekä luonnolliset olkapään, kyynärpään, ranteen, sormien ja peukalon nivelet. Nämä viulunsoiton kannalta tärkeät joustimet reagoivat siis samoin kuin mekaanisetkin joustimet reagoisivat. Koko käsivarren tulisi olla olkapäästä sormenpäihin asti joustava ja kimmoisa. Tätä joustavuutta voisi verrata esimerkiksi niinkin luonnolliseen asiaan kuin kävely, jossa vaiston varaisesti ja vaivattomasti käytetään hyväksi jalkojen, jalkaterien ja varpaiden joustavuutta. Huomionarvoinen asia on kuitenkin se, että joustimia tulee jännittää eri lujuusasteisiin säätelämällä lihastoimintaa tai jouhien kireyttä. Joustinten ei siis tarvitse olla kaiken aikaa rentoina, mutta lujina ollessansa niiden täytyy joka tapauksessa säilyttää kimmoisuutensa. (Galamian 1990, 43.)

#### 4.1 Jousikäden opettamisen alkulähteillä

Kun lähdetään aivan alusta asti rakentamaan jousitekniikkaa, tulee opettajan määrittellä kysymys, millainen on tarkoituksenmukainen ote jousesta:

”Spielgelenk” eli soittonivel saksalaisittain ilmaistuna. Garamin mukaan keinoja on useita, joilla asian voi oppilaalle havainnollistaa. Seuraavassa kuitenkin Garamin käyttämä metodi, joka hänen mukaansa auttaa oppilasta saavuttaman oikean otteen välittömästi sekä luonnollisesti:

*Oppilas asettaa kätensä opettajan polvelle kämmen ylöspäin. Opettaja laskee jousen oppilaan sormia vasten niin, että jousi koskettaa ensin etusormea, sitten pikkusormen kärkeä ja lopuksi muita sormia. Oppilas kääntää kätensä ympäri ja leikkii joutsenta: ranne taipuu rennosti. Jousesta pidetään kiinni selkeästi, muttei jäykästi. Hyvä mielikuva oikeasta lihastunnosta löytyy jos kuvitellaan, että kädessä on linnunpoika, jota ei saa päästää karkuun, mutta jota ei myöskään saa tukehduuttaa. Ote on siis tukeva, mutta samalla herkistetty, sensiibeli. (Garam 1995, 112–113.)*

Sen sijaan Galamian havainnollistaa jousikäden perusotetta eri näkökulmasta kiinnittämällä huomionsa siihen, että peukalonpää asettuu keskisormea vasten:

*Otetaan jousi vasempaan käteen kärki ylöspäin jouhet käännettyinä soittajaan päin. Oikea käsi muodostaa ympyrän peukalonpään asettuessa keskisormea vasten, ja tämä ympyrä siirretään jouseen hieman ylhäältä päin. Sen jälkeen avataan hieman käden ympyrää, ja asetetaan peukalo koskettamaan jousen tyveä. (On kuitenkin huomioitava, ettei peukalo työnny esiin jousen vastakkaisella sivulla, eikä asetu tyven uurrokseen.) Keskisormeen nähden peukalon tulisi säilyttää sama asento, mikä syntyi ympyrää muodostettaessa. Lisäksi peukalon kärjen sisäsivu tulee pitää kääntyneenä keskisormea kohti, kun taas keskisormen tulisi taipua jousen yli vastapäätä peukaloa samalla koskettaen josta ylimmällä nivelellään. Sen sijaan nimetön ulottuu tyven päälle ja pikkusormi asettuu melko lähelle nimetöntä. (Galamian 1990, 44.)*

#### 4.2 Jousikäden sormet

Jos tarkastellaan kättä riippumassa alaspäin kohti maata luonnollisessa asennossa, voidaan huomata kaikkien neljän sormen etäisyyden toisistansa olevan sama, joka jousikädessäkin kuuluisi olla. Ainoana poikkeuksena mainittakoon kuitenkin etusormi, jonka kuuluu olla hieman kauempana keskisormesta.



Etusormi koskettaa joustaa hieman keskinivelestä ylöspäin olevalla alueellaan, ja tämä asento antaa jouselle sen tarvitseman pidon eli otteen kielestä. Kuvailtaessa tuntemusta käsi tuntee kielen ja jousien välisen vastuksen. Pikkurillin tehtävänä on olla jousen vastapainona, ja asettaessaan sitä jousen päälle on tiedostettava, ettei sen pää asetu aivan tarkasti jousen päälle, vaan sen tulee olla kahdeksankulmioisen jousen sisäosalla koskettaen yläosaa lähinnä olevaa tasoa (sama asia pätee myöskin pyöreärunkoisiin jousiin). Tämä asento on Galamianin mukaan huomionarvoinen, sillä se helpottaa erilaisten jousitusten kontrollointia sekä toteuttaa juuri pikkusormen päätehtävää toimia jousen vastapainona.

Yhteenvedon muistettakoon, että kaikkien sormien tulee kuitenkin olla luonnollisesti ja rennosti taipuneina, eikä yksikään nivel saa olla jäykistynyt. Kun jousikäden asento on mukava, se mahdollistaa käden luonnollisten joustinten hyvän ja helpon toiminnan. (Galamian 1990, 44–45.)

Asento on kädelle luonnollinen, ja se on pääasiassa tarkoitettu rentouttamaan käden ja sormien joustimia. Lisäksi se on suotuisin ote täyteläisen ja pyöreän äänen saavuttamiseksi. Soittajan on kuitenkin tiedostettava, ettei tämä asento ole pysyvä, vaan jousikäden asento on jatkuvassa muutostilassa soittajan liikuttaessa joustaa päästä päähän tai muunnellensa äänenlaatuaan, dynamiikkaansa tai jousituksiaan. (Galamian 1990, 44.)

#### 4.3 Ranteen, kyynärpään ja olkavarren liikkeet

Mielestäni tärkeää on huomata ranteen jousto varsinkin kantaan tultaessa, jolloin ranne vähitellen nousee ikään kuin sormia ylemmäksi. Kun jousen suunta vaihtuu jousen kannassa vetojouseksi, tapahtuu vaihtotilanteessa ikään kuin ranteen ”niius”. Galamianin mukaan kyynärvarsta taas voisi kuvailta saranaksi, joka vuoroin avaa ja sulkee käsivarren, ja sitä voidaankin pitää kaikista jousenkuljetusliikkeistä tärkeimpänä, sillä liikettä käytetään lähes jokaisessa jousituksessa.

Sen sijaan olkavarrella on kaksi liikettä, joista hyödytään jousenkäytössä: *olkavarren pystysuora liike*, jota käytetään pääasiassa kieltenvaihdossa, mikä heilauttaa kyynärpään vartalosta ulospäin ja takaisin sekä *olkavarren vaakasuora*

*liike*, jota käytetään yksinkertaisessa jousenvedossa varsinkin soitettaessa jousta tyven ja keskikohdan välillä. Huomionarvoista on kuitenkin aivan alusta alkaen tarkkailla, ettei soittaja nosta olkapäätään soittamisen aikana missään vaiheessa, sillä se aiheuttaa monenlaisia häiriöitä muun muassa jousenkäytön kehitykselle. Varsinkin jousen lähestyessä kohti tyveä, olkapään nostaminen on hyvin ilmeistä. (Galamian 1990, 48.)

#### 4.4 Äänen tuottaminen

Galamian kirjoittaa, että hyvä äänen tuottaminen vaatii notkean käsivarren sekä jousen joustimenkaltaisen toiminnan. Jousen kulkiessa vielä suoraan eli tallan suuntaisesti jousikättä koskevat seuraavat kolme päätekijää: jousen nopeus, sen paino kielellä sekä sointikohta. Nämä kolme tekijää ovat yhteydessä toisiinsa, sillä muutos jossakin tekijässä aiheuttaa mukautumisen vähintään yhdessä muista tekijöistä. (Galamian 1990, 51.)

Mielestäni viulun erilaisten sävyjen toteuttamisen yksityiskohtainen tarkastelu näin analyttisesti saa aikaan kysymyksen, puhutaanko enää musiikin tekemisestä vai jäsennellyistä matemaattisista kaavoista. Toisaalta, Galamianin kirjaa eteenpäin lukiessani ymmärsin, minkä vuoksi asiat käytiin näin yksityiskohtaisesti läpi. Oivalsin, että erilaisten tehostuskeinojen tiedostaminen selkeyttää ja auttaa löytämään viulusta erilaisia haluttuja sävyjä helpommin. Lisäksi opetustilanteessa opettajan on helpompaa selittää asioita ymmärrettävästi, jos hän on tiedostanut erilaiset jousenkäyttötapojen ja sitä kautta myös viulun sävyjen toteuttamisen mahdollisuudet myöskin konkreettisella eli ruohonjuuritasolla.

Toisaalta pelkkä asioiden tiedostaminen ei riitä, vaan soittajan sisällä täytyy olla vaisto, joka musiikin kuuntelemisen kautta ohjaa oikeanlaisen jousenkäytön kohti haluttua sävyä, päämäärää. Asioiden tiedostaminen konkreettisella tasolla mielestäni tukee fraseerausta, ja vaiston lisäksi myös älyllisen kapasiteetin käyttö useimmiten nopeuttaa edistymisen kulkua teoksen suhteen.

#### 4.4.1 Jousen nopeus, paino kielellä ja sointikohta

”Mitä voimakkaammin jousella painat, sitä vähemmän ääntä tulee viulustasi!”  
Jascha Heifetz (Garam 1984, 35).

Jousen nopeuden kasvaessa myös sointi kasvaa, kun taas vastaavasti liikkeen pieneneminen saa aikaan soinnin pienenemistä. Jos taas halutaan samaa dynamiikkaa vaativaa säveltä tai sävelryhmää, on parasta käyttää samana pysyvää jousen nopeutta, tasaista painoa kielellä sekä sointikohtaa, joka pysyy muuttumattomana. Kun dynamiikasta halutaan vaihteleva, esimerkiksi aksenttien, *crescedon* tai herkän nyanssin avulla, tarvitaan usein muutos jousen nopeuteen yhdistettynä se jousen painamisen muutokseen. Jos halutaan esimerkiksi korostaa fraasin huippunuottia, tulisi sille antaa enemmän joustaa kuin esimerkiksi fraasin hiljenevälle päätössävelelle. On myös hyvä tiedostaa, että *crescendo*- paikoissa tulisi kaikista voimakkaimmille äänille säästää paljon joustaa, jotta nyanssi olisi ilmeinen. (Galamian 1990, 51–52.)

Galamian korostaa, että äänen aikaansaamiseksi painamisen, joka lähtee käsivarresta, käden omasta painosta ja lihaksista, tulisi siirtyä hyvin koordinoitun ja notkean” joustinsysteemin” välityksellä. Siihen liittyen onkin hyvä kiinnittää huomiota kielelle painamisen määrän lisäksi myös painamisen laatuun. Soittajan on myös hyvä tiedostaa, että jousen painon voi tuntea kevyimpänä jousen kärjessä, kun taas kantaan tultaessa sen paino vähitellen kasvaa, ja raskaimpana painon voi havaita jousen kannassa. Tasapainotellaan siis jousen painoa soiton aikana: painetaan joustaa enemmän lähestyttäessä jousen kärkeä, kun taas kantaan tultaessa kevennetään jousen painoa. (Galamian 1990, 52.)

Galamian kuitenkin kirjoittaa, ettei soittaja voi ennalta suunnitella oikeaa jännitys- tai rentousastetta tai muitakaan käden eri osien painamisen suhteita, vaan musikaalinen tiettyihin sointeihin pyrkivä mielikuva sekä kuunteleminen ovat ohjaamassa tuottamaan automaattisesti oikeanlaiset koordinaatiot.

Sen sijaan sointikohdalla Galamian tarkoittaa kohtaa, jossa suhteessa talleen jousi koskettaa kieltä parhaimman äänellisen tuloksen saavuttamiseksi. Hänen

mukaansa soittajat, joilla on hyvä tekninen valmius, terve musikaalinen vaisto sekä hyvä korva, saavuttavat taidon, jolla he löytävät oikean soitinkohdan vaistomaisesti tuntemalla jousen etäisyyden tallasta. On kuitenkin huomionarvoista tiedostaa, että ohuemmilla kielillä sointikohta sijaitsee lähempänä tallaa kuin paksummilla kielillä ja että korkeammassa asemassa oltaessa sointikohta sijaitsee myös lähempänä tallaa kuin alemmissa asemassa oltaessa. (Galamian 1990, 52–53.)

#### 4.5 Visualisoitu jousen liike

Garam kirjoittaa, että soittaja voi nähdä soittonsa liikkeet omien ruumiinosiensa liikesuorituksena tai samat liikkeet kuvana aivoissa. Hänen mukaansa näistä kahdesta ehdottomasti olennainen on liikekuva aivoissa, jolloin vasta voidaan sanoa, että liike osataan. (Garam 1995, 94.)

Eräs oivaltava mielikuva liittyy jousenvedon visualisointiin: Steinhausen havainnollisti esimerkiksi yhden jousenpisteen piirtämän liikkeen banaanimuotoiseksi. Sen sijaan nopeat jousenliikkeet, esimerkiksi monet hyppivät jousilajit tai nopean detachén Steinhausen visualisoi ellipsin muotoiseksi. (Steinhausen 1916, 95.) Myös Galamian korostaa aivoihin piirtynyttä kuvaa kirjoittaessaan, että kaikki käden, käsivarren ja sormien luonnolliset liikkeet ovat kaarenmuotoisia (Galamian 1990, 46).

Mielestäni viulunsoiton liikkeiden visualisointi on erityisen tärkeä keino oikeastaan kaikkeen, mikä liittyy viulunsoittoon. Voisin kuvailla sitä erään tilanteen avulla, jossa opettaja opettaa oppilaalleen Bachin soolosonaattia:

Opettaja: *Näissä akordi-paikoissa tarvitset joustoa ranteeseen, jotta äänestä tulisi pehmeä. Lisäksi akordien alääänien tulee syttyä heti, mutta voimakkuudeltaan ne soitetaan hiljempaa kuin ylä-äänien, sillä pääasia eli melodialinja sijaitsee ylimmässä äänessä, jota sinun tulee korostaa. Tempon tulee myös koko ajan pysyä jatkuvana eli tarvitset nopeutta, mutta soita kuitenkin kaikki äännet täyteen mittaansa...*

Voimme siis huomata, miten monta asiaa viulistin tulee tiedostaa, jotta äänestä saataisiin halutun kuuloinen. Kysymys kuuluu sitten, millä tavoin tähän informaatiotulvaan tulisi suhtautua tai miten se tulisi purkaa ja käsitellä aivoissa.

Luulenpa, että aluksi liikkeet on hyvä käydä läpi ihan ruohonjuuritasolla huolellisesti keskittyen, jotta ne tiedostetaan liike liikkeeltä, korostamatta kuitenkaan liikaa tätä puolta.

Kun yksittäiset liikkeet on tiedostettu, pitäisi välittömästi (tai mahdollisesti heti alusta alkaen) keskittyä kuulokuvaan eli haluttuun ääneen esimerkiksi mielikuvien avulla, mutta opettaja voi myös näyttää esimerkkejä omalla soitollaan. Kun oppilas on sisäistänyt liikkeet, alkaa hän vähitellen saada visuaalista kuvaa aivoihinsa siitä, miltä esimerkiksi hänen kädessään tuntui juuri silloin, kun akordi onnistui. Visuaaliset kuvat voivat liittyä myös siihen, että akordin aläänille annetaan huomattavasti vähemmän joustaa kuin ylä-äänille, jolloin soittaja voi alitajuisesti ajatella, että alemmilla äänillä oltaessa tulee nopea jousen kääntö, ja sitten vauhti yhdistetään vapaaseen ja rentoon jousikäteen ylemmillä akordin äänillä. Kun liikkeet alkavat tulla tiedostamattomasti hienomotoriikkaan yhdistettynä, ollaan päästy ikään kuin ruohonjuuritason yläpuolelle, jolloin myös musiikin tekemistä ja fraseeraamista on paljon helpompaa toteuttaa.

Toisaalta ruohonjuuritasoa ei välttämättä tarvita, jos kaikki tekniset asiat tapahtuvat aivan itsestään ajattelemalla vain päämäärää, tulkintaa. Voidaan siis hypätä suoraan itse asiaan.

## 5 AJATUKSIA OPETTAJUUDESTA

*Puutarhurin taidosta riippuu, miten uljaaksi hänen puutarhassaan ruusut kasvavat. Tulevan kukan siemen on osattava kätkeä sopivaan maaperään ja sille on annettava vettä, jotta se jaksaisi työntää vartensa maan pinnalle. Veden ja sopivan maaperän lisäksi ruusu tarvitsee kylliksi tilaa ja valoa kehittyäkseen täyteen kukoistukseensa. (Garam 1995, 21–22.)*

Unkarilaissyntyisen viulupedagogi Ilona Feher kertoi Strad-lehden haastattelussaan, että jokainen uusi soittoon liittyvä asia tulisi opettaa oppilaalle jo alusta lähtien oikein, käyden läpi ne yksitellen. Sen sijaan Nobel-kirjailija Isaac Bashevis Singer pitää viisaana opettajana sellaista, joka osaa muovaila lapsen lahjakkuutta heti alusta lähtien, aina jalokiveen asti. (Garam 1995, 26.) Garaminin mukaan taas opettajan yksi pätevyyden mitoista on kyky tehdä opettaessa sellaisia havaintoja, joista on hyötyä nimenomaan oppilaan omassa harjoittelussa (Garam 1984, 9). Sen sijaan opiskelijälähtöisestä näkökulmasta ajatellen olisi oppilaan hyvä sisäistää soittotunnin olevan ikään kuin oman harjoittelun jatke, minkä olen itse tiedostanut ja oivaltanut oman kokemukseni kautta.

### 5.1 Opettaja taiteilija-pedagogina

Garam pitää parhaimpana opettajatyypinä nimenomaan taiteilija-pedagogia. Hän korostaa, että opettajan olisi aika ajoin hyvä esiintyä julkisesti sekä muutenkin olla aktiivinen jatkuvasti opiskelemaan uutta ohjelmistoa, jotta opetettavat materiaalit tulisivat hänelle tutuiksi. Garamin mukaan ei voida kuitenkaan vaatia opettajan soittavan aina kaikkea paremmin kuin hänen oppilaansa, mutta opettajan olisi silti oltava oppilasta kokeneempi ja viisaampi. Pedagogisen tietämyksensä ja muusikonkokemuksena avulla opettajan olisi kyettävä ilmaisemaan, miten missäkin tilanteessa oppilaan tulisi toimia, jotta teoksen työstäminen olisi menossa oikeaan suuntaan. Viisasta opettajaa Garam kuvaileekin sellaiseksi, joka arvostaa oppilaan esittämiä näkemyksiä ja antaa oppilaalle tilaa toimia tahtonsa mukaisesti. (Garam 1984, 16–18.)

Garam kuitenkin muistuttaa, että jokainen viulunsoitonopettaja joutuu luultavasti elämänsä aikana opettamaan myös sellaisia teoksia, joita hän ei itse ole koskaan

soittanut. Siihen liittyen hän korostaa, ettei kovinkaan monella soitonopettajalla ole tähän myöskään aikaa, ja kehottaakin opettajia kuuntelemaan paljon levyjä sekä lukemaan nuotteja. Jotta soittotunnilla ei kangistuttaisi vanhoihin kaavoihin, on uuteen ohjelmistoon tutustuminen Garamin mukaan välttämätöntä. (Garam 1984, 17.)

## 5.2 Vaatimisen taito

*Periaatteenani on aina ollut vaatia oppilailtani mahdollisimman paljon. Näin olen saanut heidät ensin antamaan itselleni ja sitten yleisölle jotain ensiluokkaista.* Leopold Auer (Garam 1984, 15.)

Garamin mukaan opettajan tärkeimpiin kykyihin kuuluu vaatimisen taito: vaaditaan täydellistä laatua, mutta samalla tasapainotetaan vaatimukset sopiviksi tilanteen sekä oppilaan edellytysten mukaan. Garamin mukaan oikein sävytetty vaatiminen koituu aina loppujen lopuksi oppilaan parhaaksi. Vaatimukset tulee kuitenkin esittää ymmärrettävästi, mutta yhtä lailla niiden tulee olla myös realistisia. Pureudutaan asian ytimeen sen sijaan, että annettaisiin pyöreitä ja ylimalkaisia huomautuksia. (Garam 1984, 15.) Myös itse olen sitä mieltä, että opetuksessa tulisi olla ryhtiä ja selvät raamit, mikä on edesauttamassa myös oppilaan edistymisen kulkua. Vaatimisen on oltava tasapainossa oppilaan tason ja innostuksen kanssa: ylitsepääsemättömät tehtävät tai liian suuret paineet saattavat lannistaa oppilaan, mutta yhtä lailla myös opettajan välinpitämättömyys oppilaan edistymisestä tai oppilaan tasoon nähden huonosti valitut tehtävät saattava luoda oppilaassa turhautumista. Näkisin, että jo lapsuudesta saakka opettajan olisi viisasta aloittaa kasvattamaan oppilasta pitkäjänteiseen ja tarkoituksenmukaiseen työskentelyyn: lähdetään liikkeelle aluksi pienestä, ja kasvatetaan sitä vähitellen oikeaan suuntaan.

## 5.3 Vuorovaikutustaidot

Vaikka instrumenttiopetus on toiminut kautta aikojen auktoriteettimaisella mestari-kisälli- periaatteella, ja se on todettu tulokselliseksi toimintatavaksi, on se saanut arvostelua vaikuttamisen yksisuuntaisuudesta sekä tasavertaisen ja vastavuoraisen vuorovaikutuksen vähäisyydestä. Tänä päivänä on kuitenkin alettu

pohtia opetustilannetta hieman niin sanotusti humanistisemmasta näkökannasta. (Karhumäki 2009, 34.)

Vuorovaikutustaidot musiikkipedagogin työssä ovat ilmeisen tärkeitä, sillä opettajina olemme jatkuvasti tekemisissä erilaisten ja eri-ikäisten ihmisten kanssa. Kiinnitetään huomiota siihen, millä tavoin oppilaaseen luodaan luonteva vuorovaikutussuhde tai millä tavalla opetettavat asiat tulisi esittää juuri tälle tietylle oppilaalle. Väistämättä myös opettajan henkilökohtaiset arvot heijastuvat opetustyöhön ja luovat pohjaa sosiaaliselle kanssakäymiselle.

### 5.3.1 Opettajan ja lapsen vuorovaikutus

Terhi Karhumäki on tutkinut opettajan ja lapsen välistä toimivaa vuorovaikutussuhdetta, ja korostaa, että musiikkipedagogin työssä vuorovaikutuksen merkitys on oppimisen, opettamisen ja kokemisen perusta. Lapsi nähdään vuorovaikutuksessa olevana sosiaalisena toimijana, ei vain toiminnan kohteena. (Karhumäki 2009, 5.) Opetustilanteessa pyritään lisäämään tasavertaista ja vastavuoroista vuorovaikutusta lapsen ja aikuisen välillä, ja tunnin ilmapiiri nähdään lasta tukevana, myönteisenä ja kannustavana. (Karhumäki 2009, 26–27.) Viulunsoiton lehtori, kapellimestari Ahti Valtonen tuo esille näkökulman, jossa hän korostaa soitonopetustilanteessa ikään kuin järkevyyden tason vaihtamista tunteen tasolle. Asetetaan silmät oppilaan kanssa samalle tasolle, ja jutellaan asioista, jotka ovat sopusoinnussa lapsen maailman kanssa. (Valtonen 2013.)

Karhumäki toteaa, että tämän päivän oppimisenäkemyksissä myös yksilöllisyys ja yhteisöllisyys nähdään kietoutuneina toisiinsa: yhtä aikaa korostetaan niin oman henkilökohtaisen oppimisen merkitystä, jossa ihminen luo itse tietorakenteensa, kuin myös sitä, että oppiminen tapahtuu vastavuoroisessa suhteessa toisiin ihmisiin ja ympäristöön. Tähän liittyen pidetään siis tärkeänä aitoa osallisuutta, jossa oppilas säilyttää mielenkiintonsa opittavaan asiaan sekä oppijan aktiivisen asenteensa: se on vastavuoroisuutta, jossa jokaisen ajatukset otetaan huomioon ymmärtäen ilman arvostelua. (Karhumäki 2009, 31.)



Karhumäki painottaa myös sanattoman viestinnän merkitystä ja huomioimista, ja korostaa, ettei lapsen vähäinen puhuminen tunnilla välttämättä tarkoita, että lapsi olisi passiivinen tai haluton. Karhumäen mukaan kielellisen ilmaisun merkitystä painotetaan usein paljon enemmän verrattuna ei-kielelliseen ilmaisuun. Vaikka lapsi olisi tunnilla puhumaton, hän voi esittää vastauksensa sanattoman viestinnän kautta omalla toiminnallaan elein tai ilmein. (Karhumäki 2009, 57.)

### 5.3.2 Alkeisryhmässä tapahtuva vuorovaikutus

Viulunsoitonopettaja Lucia Nakova-Haikarainen korostaa, että soiton alkeisopetuksen ohjaamisessa opettajan ohjaava ote on ilmeisen tärkeä. Hänen mukaansa ryhmätilanteessa jokaista lasta tulee jatkuvasti aktivoida jollakin toiminnalla, jotta lapsilla olisi jatkuvasti jotakin, mihin he voivat kohdistaa huomionsa ja energiansa. Nakova-Haikarainen kertoo, että tunnin kulun olisi suotavaa olla vaihteleva, ja juuri leikin kautta tapahtuva. Jotta ryhmä voisi toimia, on oltava niin sanotut yhteiset pelisäännöt, joissa kaikki tähtäävät yhteen tavoitteeseen eli yhdessä soittamiseen ja toimimiseen. Lisäksi lapsilta vaaditaan ryhmässä toimimiseen kuuluvia sosiaalisia taitoja, kuten kuuntelua, työrauhan antamista sekä oman vuoron odottamista. Tärkeää on, että opettaja rohkaisee ja ohjaa oppilaita vuorovaikutukseen ja sitä kautta kuuntelee, mitä sanottavaa lapsella on ja antaa myös lapsen välillä päättää asioista. Tunnin yleisen ilmapiirin on oltava kannustava ja lapsen sanomisia ja vastauksia tulee pitää arvokkaina. (Nakova-Haikarainen 2013.)

### 5.3.3 Vuorovaikutus aikuisen opiskelijan ja opettajan välillä

Oma kokemukseni aikuisten opettamisesta on se, että vuorovaikutus aikuisen oppilaan kanssa vaikuttaa jo luonnostaan melko vastavuoroiselta, mutta taas hieman eri tavoin kuin lasten kanssa toimiessa. Tässä yhteydessä vastavuoroisuudella tarkoitan sitä, että aikuiselle on tavallisesti kehittynyt jo selkeä kuva siitä, mitä hän haluaa, esimerkiksi juuri soittamisen suhteen. Monesti aikuisena aloitetulla soitonharrastuksella saatetaan hakea esimerkiksi haastavalle työlle vastapainoa tai rentoutumista. Toisilla soittoharrastuksen aloittaminen on

voinut olla jo vuosikymmeniä jatkunut haave tai unelma, joka lapsena jäi saavuttamatta.

Mielestäni aikuista opettaessa on siis yhtä lailla tärkeää kuunnella ja kunnioittaa tämän toiveita opetuksen suhteen sekä ymmärtää harrastuksen suhteellisuus kunnianhimoisen edistymisen ja harrastuspohjaisen opiskelun välillä.

Monesti myös aikuiset kuitenkin haluavat kuulla rehellisiä mielipiteitä omasta edistymisestään, ja mielestäni heidän kuuluu se myös saada. Joka tapauksessa kannustus ja rohkaisu sisältyvät mielestäni opetuksen pääperiaatteisiin kaikenikäisten ja -tasoisten oppilaiden kohdalla.

#### 5.4 Miten säilyttää oppilaan innostus?

Galamian kirjoittaa oivaltavasti siitä, että on vaarallista lähteä laatimaan viulunsoitossa jäykkiä sääntöjä. Siihen liittyen hän valaiseekin, että opettajan on huomioitava jokaisen oppilaan tyypilliset psyykkiset ja fyysiset erityispiirteet ja sovellettavaa sitä kautta joustavasti viulunsoittoon liittyviä perusteita oppilaan mukaisesti. Sen vuoksi Galamian kehottaa opettajaa tähtäämään vaivannäkönsä siihen, millä tavoin kukin oppilas tuntisi olonsa soittimen parissa mahdollisimman mukavaksi.

Galamian myös mainitsee, että soittotekniikan fyysistä ja mekaanista lähestymistapaa ei saisi ylikorostaa: soittamisessa tärkeintä kun eivät ole fyysiset liikkeet sinänsä, vaan pikemminkin niiden henkinen kontrolli. Viulutekniikan täydellinen hallinta pohjautuu siis aivojen ja lihasten suhteeseen. (Galamian 1990, 13.)

Ajattelin, että oppilaan oma motivaatio ja innostus soittamista kohtaan on juuri se kulmakivi, joka yhtenä osa-alueena on viemässä myös oppilaan tasoa eteenpäin soittamisen suhteen. Siksi näkisinkin opettajalla suuren ja vastuullisen tehtävän oppilaan soittoinnostuksen säilyttäjänä ja edistäjänä. Uskon vahvasti, että oppilaan onnistumisen kokemukset ovat ainakin vahvasti yhteydessä soittamisen mielekkyyteen, ja Galamianin tavoin myös itse suhtaudun pedagogina varauksellisesti jäykkiin ja tukahduttaviin sääntöihin. Pidän siis henkilökohtaisesti soitonopettajan yhtenä tärkeänä piirteenä juuri luovaa asennoitumista musiikkia ja

soittamista kohtaan. Mielestäni opettajan olisi hyvä antaa tilaa myös oppilaan näkemyksille ja kannustaa häntä niihin. Tänä päivänä opettajahan mielletään pikemminkin ohjaajaksi eli *fasilitaattoriksi* kuin auktoriteettiseksi opettajaksi.

Se, mitä viulunsoiton lehtori, kapellimestari Ahti Valtonen korostaa, on, ettei oppimiselle eikä soittamiselle saisi asettaa minkäänlaisia esteitä. Luennollaan Valtonen myös kertoo, kuinka tärkeää olisi olla tietoinen nimenomaan siitä, miten monella tavalla voidaan soittaa hyvin, myös eri musiikkigenrejen osa-alueilla. Hänen mukaansa opettajan tulisi antaa oppilaille mahdollisuus myös vaikuttaa kappalevalintoihin, millä voi olla usein yhteyttä nuoren soittotoiminnan säilymiselle. Lisäksi luennon loppupuolella pilke silmäkulmassa hän vielä mainitsee, että ei ole lainkaan huono idea antaa oppilaan ymmärtää, että hän on juuri erityinen ja hyväksyty juuri sellaisena kuin hän on. (Valtonen 2013.)

Sen sijaan psykiatrian erikoislääkäri, psykoterapeutti ja ratkaisukeskeisen psykoterapian kouluttaja Ben Furman korostaa nimenomaan sitä, että laitetaan oppilaat itse ajattelemaan ja konkreettisesti kertomaan (vastaamaan) erilaisiin heitä koskeviin kysymyksiin. Näitä kysymyksiä voivat olla esimerkiksi ”Mitkä ovat tavoitteesi?” tai ”Mitä hyötyä harjoittelemisesta on sinulle?” Näin oppilas pääsee nimenomaan itse tiedostamaan ja ”kertomaan” häntä koskevat asiat itselleen sen sijaan, että opettaja yrittäisi vakuuttaa niitä hänelle. Siihen liittyen Ben Furman kehottaa opettajia miettimään keinoja kommunikointiin niin, että se kolahtaa – tietenkin positiivisesta näkökulmasta käsin. On myös totta se tosiasia, josta Ben Furman kertoo, että kokeaksemme onnistumista, me tarvitsemme toisia ihmisiä. Sitä lähtökohtaa pohjustaen Furman esittääkin kysymyksen, jota olisi hyvä pohtia myös opettajan näkökulmasta: ”Miten autamme opiskelijaa tuntemaan onnistumisen iloa?” (Furman 2013.)

*Pikkuviulistit ovat innoissaan, kun suunnitellaan opettajan kanssa soittajaisia, joissa kaikki kaverit esiintyisivät. Jokainen harjoittelisi oikein hyvään kuntoon kappaleen. Kaikki äidit ja isät tulisivat kuuntelemaan, kuinka hyvin lapset ovat edistyneet... Ovat ne edelliset esityksetkin menneet hienosti ja siksi on kivaa mennä taas uudelleen esiintymään! (Garam 2000, 258.)*

Garam kirjoittaa siitä, kuinka tärkeää jo vanhempien olisi järjestää lapselleen positiivisia elämyksiä, jotka lapsi kokee jännittäviksi ja kivoiksi. Lisäksi hän

painottaa innostumisen merkitystä, jossa opettajan innostus omaan työhönsä ja hänen rakkautensa musiikkia kohtaan saa oppilaankin innostumaan. Garamin mukaan soittamisen on stimuloitava lapsia ja nuoria joko tunnetasolla tai älyllisesti, jotta soittaminen tuntuisi heistä mielekkäältä. Siihen liittyen Garam painottaakin, että innostuksen valaminen oppilaaseen vaatii opettajalta paljon viisautta sekä psykologista silmää, mutta lisäksi opettajan on yhtä lailla ymmärrettävä musiikin ja viulunsoiton syvällinen olemus. Toisaalta Garam vetoaa kuitenkin siihen, että nämä aikuisten muusikoiden mielestä tärkeät asiat kuten korrekki soittoasento, ehdottoman puhdas intonaatio tai tinkimätön rytminkäsittely eivät aina ole niin kiinnostavia lasten mielestä. Siksi opettajan olisikin löydettävä niin sanottu kultainen keskitie vaatimusten ja hauskuuttamisen välimaastosta. (Garam 2000, 258–261.)

Seuraavassa joitakin Garamin luettelemia syitä, jotka saattavat johtaa pikkuviulistin innostuksen laantumiseen: opettaja on liian ankara tai liian kiltti, kappaleiden taso on joko ylivoimainen tai liian helppo, viulu on huonolaatuinen, toiset soittoa harrastavat ystävät ovat taidoissansa paljon pidemmällä, harjoitteluun ei löydy voimia enää koulupäivän jälkeen tai mielenkiinto ja ajatukset ovat muissa hauskemmissa asioissa. (Garam 2000, 261.)

Soitonopettajan työ onkin tietynlaista tasapainottelua erilaisten haasteiden välimaastossa, ja rajana on oikeastaan vain opettajan oma luovuus. Joka tapauksessa viulu on soittimena sellainen, joka vaatii pitkäjänteisyyttä, säännöllisyyttä ja keskittymistä, eivätkä nämä asiat saisi mennä soittamisen riemun edelle. Soittotunnin voi luovia esimerkiksi lapselle vaikka minkälaiseksi satumaaimeksi, jossa oppiminen nivoutuu lapsen maailmaan sopivaksi ja luo oppimiselle mukavan ilmapiirin.

## 6 HARJOITTELU

*Varhain aamulla lempeät auringonsäteet herättävät minut, ja oloni on kevyt ja tyyni. Aamu alkaa kahvintuoksuisena, ja puuron poristessa on aikaa tehdä joka-aamuinen verryttelytuokio. Syön aamiaisen rauhassa lukien Etelä-Suomen Sanomia – tosin vain hyvät uutiset sieltä. Hetken kuluttua kahvimuki alkaa lähennellä pohjaa, mutta päätänkin santsata vielä kupillisen. Kahvia juodessani alan pohtia mielessäni, että aloittaisinkohan tänään harjoittelun soittamalla Bachin soolosonaattia vai asteikkoa. Päädyn Bachin soolosonaattiin, sillä se auttaa minua keskittyneen mielentilan löytymisessä, ja luo harmoniaa ja rauhaa ympärilleni – Bachia soittaessani tunnen toisinaan, kuin aika pysähtyisi juuri siinä hetkessä.*

*Avatessani viulukoteloä tulee mieleeni Firenzen vilkas kaupunkielämä ja sen kulttuurihistorialliset rakennukset. Koskaan en ole käynyt Italiassa, mutta se elää usein mielessäni, kun näen viulun, ja varsinkin soittaessani Bachia, vaikka Bach olikin saksalainen säveltäjä. Oikeastaan Bachin musiikista mieleeni tulee vanha historiallinen upea katolilainen kirkko, jonka korkeat seinät ikään kuin hengittäisivät eläkkeen musiikista ja taiteesta. Kirkon sisällä voi olla koleaa, mutta ääretön rauha, hiljaisuus ja palavien tuohuksien makean hunajainen tuoksu tuovat omanlaisensa tunnelman, joka maustaa kokemusta – ehkäpä luo inspiraation...*

### 6.1 Harjoittelun ilmapiiri ja positiiviset suggestiot

Ennen kuin edes aukaisee soitinkotelon, on mielestäni hyvä olla harjoitteluun oikeanlainen asenne ja mielentila. Arjas painottaakin, että positiivinen suhtautuminen työhön kannattaa aina, vaikka se jatkuvana voisikin tuntua haastavalta (Arjas 1997, 73).

Puhutaan suggestioista, jotka vaikuttavat jokapäiväiseen elämäämme, ja monesti suggestiivisia iskulauseita käytetään esimerkiksi tehostamaan työtä ja harjoittelua (Arjas 1997, 69–70). Suggestiot jaetaan itsesuggestioon sekä sosiaalisiin suggestiivisiin normeihin, ja ne toimivat ikään kuin tietynlaisina ohjeina ja ehdotuksina alitajunnallemme rentoutuneessa mielentilassa. Näistä kahdesta itsesuggestiot ovat tärkeämpiä harjoittelun kannalta, ja hyvä suggestiolause täyttää kolme vaatimusta: se on uskottava, lyhyt ja positiivinen. (Arjas 2013a.)

Arjaksen mukaan nuottitelineeseen voi esimerkiksi liimata lapun ”olen hyvä muusikko” tai työhuoneen seinällä voi lukea ”nautin työstäni”, ja aina kun katse osuu näihin lappuihin, teksti syöpyy aina vain syvemmälle aivoihin vahvistaen samalla alitajuntamme kautta itsetuntoa. Suggestio, joka toimii, on aina

positiivinen, ja siksi kannattaakin kiinnittää huomiota juuri siihen, millä tavoin esimerkiksi harjoitteluun ryhtyminen ilmaistaan. Hyvä ilmaus olisi esimerkiksi ”minä saan vaipua Bachin soolosoonaatin lumoihin...” tai ”minä pääsen harjoittelemaan”, kun taas epäedullisena suggestiolauseena pidetään ilmausta ”minun on pakko harjoitella” tai ”minun täytyy harjoitella”. (Arjas 1997, 70–71.)

Arjaksen mukaan harjoittelussa voi hyödyntää positiivisia suggestioita myös miettimällä, millä saisi luotua itselle otollisimman ilmapiirin harjoittelulle. Hyvä esimerkki tästä on Pablo Casals, joka soitti aina Bachia harjoittelun alkajaisiksi pyhittääkseen sillä työhuoneensa. (Arjas 1997, 72.)

## 6.2 Harjoittelun ajoittaminen

Harjoittelun toteutuksessa olisi tärkeää kiinnittää huomiota harjoittelemisen ajoitukseen sekä siihen, millä tavoin harjoittelua jaksotetaan ja suunnitellaan sekä päivä- että viikkorytmiä ajatellen. Erja Joukamo-Ampuja ja lääkäri Jouko Heiskanen ovat tutkineet harjoittelua nimenomaan siitä näkökulmasta, millä tavoin se voitaisiin toteuttaa mahdollisimman järkevästi (Tiedätkö soiton harjoittelusta riittävästi? 2013). Joukamo-Ampujan ja Heiskanen mukaan harjoittelun suunnittelu ennaltaehkäisee muun muassa harjoittelun taantumista ja uupumista sekä loukkaantumisen riskiä. Hyvin suunniteltu harjoittelu myös mahdollistaa optimaalisen kehittymisen, tuo palautumisen tehokkaammaksi, tuottaa parempia tuloksia sekä harjoittelun vaihtelevuudesta johtuen vaikuttaa positiivisesti myös soittoinnostukseen. (Joukamo-Ampuja & Heiskanen 2013b.)

Joukamo-Ampuja korostaa, että kehittävä harjoitusvaikutus sekä superkompensaatio varmistetaan kuormituksen ja palautumisen oikealla ajoittamisella (Joukamo-Ampuja 2011, 5). Sen sijaan peruskauden viikkorytmyykseksi hän suosittelee neljän viikon rytmiä, jolloin viikot jakautuvat seuraavassa järjestyksessä: 1 kevyt harjoitteluviikko, 2 keskiraskas harjoitteluviikko, 3 raskas harjoitteluviikko sekä 4 palauttava kevyempi viikko. Joka neljäs viikko on siis palauttava viikko, jonka tulee kuormitukseltaan olla kevyempi kuin viikon 1 harjoitteluviikko. Joukamo-Ampujan mukaan

tämänkaltaisen harjoittelumetodin teho perustuu siihen, että lihaksiin energiaa tuovat verisuoniverkostot (kapillaariverkostot) tarvitsevat aikaa uusiutumiseen, ja tämä uusiutuminen tapahtuu juuri joka neljäs viikko. Jos keholla ei ole tarpeeksi aikaa uudistaa ja parantaa verisuoniverkostoaan, ajaudutaan hiljalleen niin sanottuun ylikuntoon. (Joukamo-Ampuja & Heiskanen 2013b.)

Päiväkohtaisessa harjoittelun suunnittelussa Joukamo-Ampuja kehottaa vuorottelemaan raskaampia ja kevyempiä päiviä (Joukamo-Ampuja 2011, 9). Hänen mukaansa kunkin viikonpäivän kuormittavuus voidaan määrittellä seuraavasti: 0 lepopäivä, 1 erittäin kevyt päivä, 2 melko kevyt päivä, 3 tavallinen harjoittelupäivä, 4 melko raskas päivä ja 5 erittäin raskas päivä. Sitä ennen on kuitenkin hyvä kirjata ylös oma harjoittelu täysinä tunteina yhdeltä viikolta. (Joukamo-Ampuja 2011, 5.)

Sen sijaan harjoittelun alkuvenyttelyn ja lämmittelyn tulisi olla pituudeltaan vähintään 10 minuuttia ennen harjoittelun varsinaista alkua. Harjoittelun väleissä on hyvä kuitenkin pitää tarpeeksi taukoja, mutta myös tiedostaa, että loppuverryttely nopeuttaa palautumista 50-prosenttisesti, ja se poistaa lihaksista niihin kertyneitä maitohappoja. (Joukamo-Ampuja 2011, 7, 9.)

### 6.3 Keskittymisen tärkeydestä

Galamian kirjoittaa niin sanotusta täydellisestä ja jatkuvasta *henkisestä valppaudesta*, jota voisi oikeastaan pitää koko hyvän harjoittelun perustana. Hyvällä *harjoitteluhygienialla* hän korostaa taas sopivan harjoitusajan ja -materiaalin sekä ajatuksen ja korvan valppauden merkitystä. (Galamian 1990, 75.) On siis tärkeää ottaa huomioon harjoittelemisen konkreettinen ajoittaminen, joka onkin vahvasti yhteydessä myös vireystilaan niin fyysisesti kuin henkisesti. Siitä tuleekin mieleeni erään kapellimestari-pedagogin ilmaus, jossa hän kehotti meitä opiskelijoita käyttämään harjoitteluaikamme hyödyksi silloin, kun olemme virkeimmillämme.

Arjas taas painottaa kirjassaan, että omaa keskittymistä harjoittelun aikana on jatkuvasti tarkkailtava, sillä onhan keskittyminen hyvän harjoittelun tärkeimpiä edellytyksiä. Hänen mukaansa keskittymisellä tarkoitetaan ikään kuin

paneutumista, uppoutumista ja huomion keskittämistä siihen, mitä on tekemässä. Sen sijaan huono harjoitteluun keskittyminen voi jopa viedä soittoa taaksepäin esimerkiksi silloin, jos soittaja toistaa jatkuvasti virheellisiä liikeratoja. Arjas kuitenkin painottaa, ettei keskittymisen harjoitteluun oikeastaan tunneta muuta tapaa kuin keskittyminen työhönsä, mutta vastapainoksi on muistettava antaa aivoille riittävästi palautumisaikaa. (Arjas 2013b.)

Sen sijaan Menuhin taas korostaa, että soittajan on hyvä silloin tällöin keskittyä myös hengittämiseen harjoittelun kestäessä, ja sen asian mahdollistamiseksi hän kehottaakin konkreettisesti hyräilemään tai laulamaan omaa tai jonkun muun soitto-osuutta soittamisen aikana. Hänen mukaansa tämänkaltaisen harjoittelun avulla soittaja voi myös oppia ymmärtämään laajemmin musiikin kulkua. (Menuhin 1987, 136.)

#### 6.4 Kriittinen korva ja intonaatio

Galamin kirjoittaa, että korvaa tulee pitää kaikkein ylimpänä tuomarina, sillä se päättää aina, mikä on hyvää ja mikä ei. Soittajan on kuunneltava ja harjoiteltava kuuntelemaan omaa soittoaan objektiivisesti eli siten niin kuin yleisö sen kuulisi. Tämä onkin oikea tapa rehelliseen kuunteluun, ja samalla se on tehokkaan harjoittelun keskeisin edellytys. Tuotettua ääntä tulee siis jatkuvasti tarkkailla ja valvoa. Jos soittaja taas kuuntelee soittoansa niin sanotusti subjektiivisesti, hän kuulee oman soiton siten, miten hän haluaisi teoksen kuulla, ja samalla vääristää sen, mitä hän todella kuulee. Oman soiton nauhoittaminen voi orientoida soittajaa kiinnittämään enemmän huomiota tähän seikkaan ja yleensäkin auttaa soittajaa oikeanlaisessa oman soiton kuuntelemisen arvioimisessa. (Galamin 1990, 81.) Toisaalta on myös totta, että soittaja voi todellakin tulla immuuniksi omalle soitollensa, mistä Galamin kirjoittaa seuraavanlaisesti: toistetaan virheitä yhä uudelleen ja uudelleen ilman, että korva enää huomaa sitä (Galamin 1990, 75).

Sen sijaan Garam toteaa, että ensiluokkaiseen sävelpuhtauteen ja äänen sointiin tulisi kiinnittää jo alkeisopetuksesta lähtien huomiota yhtä paljon kuin muihinkin perusasioihin, kuten luontevaan viulunsoiton tekniikkaan, rytmiin ja dynamiikkaan. Hän kuitenkin korostaa, että tärkein edellytys tarkalle sävelpuhtaudelle on musikaalinen herkkä korva, joka on koulutettu huomaamaan



luonnollisten- ja temperoitujen (tasavireisten) intervallien ero. (Garam 1984, 66–67.)

Garam myös huomauttaa, että lapsilla intonaatio on usein verrannollinen siihen, miten mielekkäiksi he tehtävänsä kokevat. Monesti lapsi saattaa esimerkiksi soittaa epäpuhtaasti asteikkoja, mutta sitä vastoin intonoi taas kappaleet täysin puhtaasti. Siksi Garam vetoaakin siihen, että oppilaat tulisi saada nimenomaan kiinnostumaan myös asteikkosoitosta, jolloin heille on selitettävä, että monet mestariteoksetkin sisältävät näitä samoja asteikkokulkuja ja kolmisointuja. Hyviä esimerkkejä näistä teoksista ovat esimerkiksi Beethovenin ja Brahmsin konsertot. (Garam 1984, 69.)

## 6.5 Harjoittelun tavoitteet ja määränpää

*Tahdolla on valtava voima: jos todella tahtoo jotain, löytyvät keinotkin tavoitteen saavuttamiseksi* (Arjas 2013c).

Arjas kirjoittaa, että omalle muusikkona kehittymiselle kannattaa asettaa selkeitä tavoitteita, eikä omia haaveitakaan kannata piilottaa turhan realismin alle. Selkeät tavoitteet nimittäin tehostavat harjoittelua, ja omat haaveet ja unelmat antavat työnteolle oikean suunnan ja toimivat motivaattorina. Sitä vastoin taas liiallinen realismi voi tuoda tavoitteet turhan matalalle tasolle, mikä kahlitsee soittajan kehityksen kulkua. (Arjas 2013c.)

Arjaksen mukaan harjoittelukertaa tehostaa soittajan päätös siitä, mitä asiaa hän kullakin harjoittelukerralla tulee työstämään. Tämän lisäksi välitavoitteiden tulisi olla konkreettisia, esimerkiksi ”osaan tämän konserton joulukuussa”. Arjas kuitenkin painottaa, että tarpeen tullen tavoitteita on uskallettava muuttaa, jos päämäärä sittenkin osoittautuu vääräksi. (Arjas 2012c.)

Galamianin mukaan harjoittelun tavoitteena tulee pitää myös tekniikkaa ja tulkintaa, mutta myös fraasin muotoilua ja sävytystä tulee harjoitella. Hänen mukaansa harjoitustunnit tulisi jakaa tasapainoisesti kolmeen eri kategoriaan:

tekniikkaa kehittävään *rakennusaikaan*, omien tulkinnallisten ideoiden mukauttamiseen tarkoitettuun *tulkinta-aikaan* sekä *esitysaikaan*, jolloin teos soitetaan kokonaan keskeytyksettä – mieluiten säästyksen kanssa kuvitellen, että yleisö on paikalla kuuntelemassa. (Galamian 1990, 76.)

### 6.5.1 Rakennusaika

Tarkemmin selvennettynä Galamian tarkoittaa *rakennusajalla* soiton teknisen osaamisen kehittämistä käyttäen harjoitusajan osaksi asteikkoihin ja vastaaviin perusharjoituksiin sekä etydien ja ohjelmiston teknisten ongelmien hiomiseen. Hän kuitenkin korostaa tässäkin henkisen valmistautumisen periaatetta, jolla tarkoitetaan sitä, että fyysisiä liikkeitä tulee aina ennakoida äly, joka antaa suorituskäskyn. Tätä tapahtumaa Galamian nimittää *vuorovaikutukseksi*, ja painottaa, että kaiken tekniikkaa kehittävän harjoittelun tulee perustua tämän vuorovaikutuksen parantamiseen ja kehittämiseen. Rakennusaikana harjoitellaan siis kaikkea sellaista, jossa on niin sanotusti rakentamisen luonnetta soveltaen niihin erilaisia rytmi-, jousitus- sekä korostusvariantteja yhdistellen näitä elementtejä myös keskenään. Näitä rakentamisen luonnetta sisältäviä harjoituksia ovat mm. asteikot ja murtosoinnut kaikissa sävellajeissa sekä etydien ja kappaleiden haastavat kohdat.

Perusajatuksena edetään yksinkertaisista ongelmista haastavampiin, ja heti kun tekninen ongelma hallitaan ja ongelma ratkaistaan, siirrytään seuraavaan tehtävään/variaatioon. On kuitenkin muistettava, ettei yhtäkään virhettä saisi jättää korjaamatta. Huomio näissä tehtävissä olisi hyvä kiinnittää teknisiin ongelmiin, kuten muun muassa intonaatioon, asemanvaihtoon, rytmiin, nopeuteen, erityiseen jousitukseen tai käsien koordinaatioon, ja vaikeuksien ilmaantuessa tulisi vaihdella harjoitustapoja, muuttaa rytmiä, jousituksia, aksentteja tai tempoja. Kokonaisuudessaan Galamianin mukaan harjoitustempojen tulisi olla yleensä hitaita, hitautta kuitenkin liioittelematta. Suoritus on kyettävä ennakoimaan, ja kyseisestä liikkeestä, kuvitellusta soinnista ja teknisestä ajoituksesta on muodostettava selkeä mielikuva. (Galamian 1990, 76, 80.)

Liitteet harjoituksista osiossa liite 1 (Galamian 1990, 77–79).

Galamian kuitenkin painottaa, että erilaisten yhdistelmien mahdollisuus on rajaton, eivätkä annetut yhdistelmät ole tyhjentyviä tai täydellisiä. Tarkoituksena ei siis ole soittaa kaikkia yhdistelmiä läpi, vaan pikemminkin oppia joka päivä hallitsemaan joitakin uusia yhdistelmiä ja sitä kautta parantaa vähitellen koordinaatiota ja vuorovaikutusta. (Galamian 1990, 80.)

### 6.5.2 Tulkinta- ja esitysaika

Galamian kirjoittaa, että tärkeää on löytää tasapaino rakennus- ja tulkinta-ajan välille. Kun rakennusaikana analysoidaan yksityiskohtaisesti teknisiä ongelmia, ja ongelman esiintyessä pysähdytään välittömästi korjaamaan se, tulkinta-aikana pääpaino on taas suuremmissa kokonaisuuksissa, kuten musikaalisessa ilmaisussa, fraasin, laajemman jakson, sävellyksen osan tai useamman osan muotoilemisessa luontevaksi kokonaisuudeksi. Vertauskuvallisesti siirtymistä rakennusajasta tulkinta-aikaan voisi kuvailla palasten kokoamisella: se, minkä on pilkkonut pieniksi palasiksi rakennusaikana, kootaan jälleen yhteen tulkinta-aikana. Tulkinta- ja esitysaikana on myös tärkeää soittaa kappale keskeyttämättä sitä aina virheen sattuessa, ja myös opettaja voi harjaannuttaa tätä taitoa antamalla oppilaalle soitettavaksi laajoja jaksoja ja sävellyksen osia kieltäen oppilasta keskeyttämättä soittoa muuten kuin opettajan määräyksestä. Jos soiton aikana tapahtuisikin virhe, se tulee painaa kuitenkin mieleen, ja korjata sitten myöhemmin.

Esitysaikaan liittyen on oltava tietoinen siitä, soitetaanko teosta tai sen kohtaa harjoituksena vai sävellyksen osana. Kun teos hallitaan teknisesti, sitä tulee harjoitella uudelleen musiikkikappaleena sille kuuluvalla ilmaisulla suuremman kokonaisuuden yhteydessä, jotta uudet elementit, kuten ilmaisu, nyanssit ja vibrato tulisivat tutuiksi älyn ja lihasten olosuhteille, jotka ovat erilaiset silloin, kun teosta harjoitellaan pelkästään teknisessä mielessä. (Galamian 1990, 80–81.)

## 6.6 Yliosaaminen

Erinomaisten tulosten saavuttamiseksi tarvitaan ylimääräistä osaamista eli niin sanottua ylioppimista, jota tulisi esiintyä juuri ennen konserttia. Vasta 150 prosentin osaamisella soittaja voi suoriutua esiintymisestään sataprosenttisella varmuudella, ja sitä kautta myös saavuttaa oman optimaalisen tasonsa.

Muistettakoon kuitenkin, että sadan prosentin osaamista tulee pitää suhteellisenä käsitteenä, sillä se on riippuvainen kunkin soittajan tasosta. (Garam 1984, 22.)

Garamin mukaan 150 prosentin osaaminen viulistin kohdalla merkitsee sitä, että hän muistaa teoksen visuaalisesti (nuottikuva), motorisesti (lihasmusuisti: otelauta- ja jousenjakotuntuma) sekä auditiivisesti (melodiat, rytmit, harmoniat). Hänen mukaansa kaiken on loppuun saakka oltava tarkoin harkittua, kuten sormitusten, jousitusten sekä dynamiikan. Teoksesta tulisi tehdä myös analyysi, sekä muoto- että sointuanalyysi, ja soittajan tulisi läpikotaisin tuntea myös teoksen säestysosuus ja orkesteripartituuri. Kaikkien yksityiskohtien tulee liittyä toisiinsa yhdeksi kokonaisuudeksi, jossa huomioidaan teoksen tyyliseikat, musiikilliset tekniset vaatimukset sekä luontevat tempot. (Garam 1984, 22–23.)

Pianisti Svjatoslav Richter kykeni opiskelemaan viikossa kaksi uutta pianokonserttoa esityskuntoon, mutta silti hän on kertonut pystyvänsä soittamaan teoksen ensiluokkaisesti ja täysin vapautuneesti vasta viidennellä esityskerralla. Tähän liittyen 150 prosentin osaaminen edellyttää, että teosta on esitetty vähintään neljä kertaa, jona aikana se on pysyvästi kypsynyt, muuttunut niin sanotusti toiseksi luonnoksi. (Garam 1984, 23.) Ylioppimisen edellytyksenä on myös niin sanottu palapelin osien hallinta: jos soitto kesken kaiken katkaistaan, soittajan tulisi kyetä välittömästi jatkamaan täsmälleen katkaistusta kohdasta riippumatta laajemmista musiikillisista kokonaisuuksista. Vielä pidemmälle mentäessä soittajan tulisi jopa pystyä hyppäämään joka toisen tahdin yli niin, että välissä olevat tahdit ovat eläviä taukoja. Hänen tulisi pystyä keskustelemaan häiriintymättä soiton aikana opettajan kanssa sekä samalla kävellä ympäri luokkaa, soittaa kaunis largo äärimmilleen hidastettuna ja nopeat virtuoosiosat taas huomattavasti nopeammalla tempolla verrattuna teoksen lopulliseen tempoon, hyvällä artikulaatiolla tietenkin. Lisäksi soittajan aivoissa on oltava selkeä kuva, milloin mikäkin ääni tulee soittaa joko työntö- tai vetojousella. Jotta siis teos

tunnettaisiin läpikotaisin, se on hallittava ikään kuin monesta eri suunnasta ja sitä on opittava käsittelemään lukuisin eri tavoin. (Garam 1984, 23–24.)

Tämänkaltaisen harjoittelumetodin nurjana puolena voi olla vaarana, että soittaminen näin mekaanisista lähtökohdista käsin alkaa muistuttaa pelkkää suoritusta. Kadotetaan niin sanottu musiikin ja soittamisen perimmäinen tarkoitus. Toisaalta myös Garam vetoaa kärjekkäästi samankaltaiseen asiaan kirjoittaessaan siitä, kuinka konserttiin tullut yleisö ei välttämättä virkisty esityksestä, jossa seisoo kykenemättömäksi puhumaan elävää musiikin kieltä tehty ihmisrobotti, mutta korostaa kuitenkin, että asian laita ei suinkaan aina ole näin. Kuitenkin Garam uskaltaa mainita, että on kyllin monta kertaa kuullut soittoesimerkkejä, joissa soittaja on tuotettu musiikkitehtaan tapaan tällä säälimättömällä metodilla, jossa tuotetaan huippuunsa trimmattuja virtuooseja kuin liukuhihnalla. Tällöin nostetaan virheettömyys soiton tärkeimmäksi piirteeksi. (Garam 1984, 24.)

## 6.7 Mentaaliharjoittelu

”Pään tulee väsyä, ei käsien!” Jascha Heifetz (Garam 1984, 35).

Jascha Heifetz kertoi harjoitelleensa 24 tuntia vuorokaudessa, jopa nukkuessakin, mutta käytti tuosta ajasta vain kolme tuntia viulunsoittoon. Sen sijaan mestariviulisti Joseph Szigeti ilmaisi asian näin: ”Ellei viulutaiteilija kykene ajattelemaan 30 minuutin teosta 3 minuutissa, hän ei kykene välttämään veden alla piileviä kareja esityksessään!” Szigetin ilmaus perustuukin juuri siihen, että päässä voimme soittaa teoksen paljon nopeammin kuin itse instrumentin kanssa se olisi edes mahdollista. (Garam 2000, 107.)

Soittajan eläytyessä jonkin liikeradan kuvitteluun, on kokeellisesti todettu hermoratojen vahvistuvan aivan samoin tavoin kuin itse fyysisessä suorituksessa. Toisin sanoen mentaaliharjoittelulla tarkoitetaan mielikuvaharjoittelua, jonka avulla soittaja voi työstää työn alla olevan kappaleensa teknistä, tulkinnallista tai esityksellistä sisältöä ainoastaan ajattelemalla tai kuvittelemalla: muistellaan esimerkiksi sormituksia tai mietitään teoksen tulkinnallisia ratkaisuja. (Arjas 1997, 79.) Lisäksi Outi Immonen painottaa, että varsinkin pitkällä olevia taitoja voidaan voimistaa mentaaliharjoittelulla, vaikka se ei luultavasti milloinkaan voi

täysin korvata fyysistä harjoittelua. Hänen mukaansa mentaaliharjoittelua voidaan esimerkiksi käyttää juuri helpottamaan taidon yksityiskohtien hallintaa vaikkapa kuvittelemalla juuri teoksen vaikeita kohtia. (Immonen 2007, 42-43.)

Immosen mukaan mentaaliharjoittelua voidaan käyttää myös itseluottamuksen kohottamiseen esimerkiksi kuvittelemalla mielessään oikea suoritus. Oikean suorituksen kuvittelu perustuu siihen, että kun yksilö tarpeeksi monta kertaa näkee itsensä toteuttamassa haluamaansa suoritusta, alkaa hän hiljalleen myös itse uskoa pystyvänsä siihen. Itseluottamuksen kasvaminen perustuu siis onnistumisen kokemuksiin, jotka yksilö kokee mielikuvissaan, ja tätä kautta hän pystyy paremmin luottamaan itseensä myös tositilanteessa. (Immonen 2007, 43.)

#### 6.7.1 Nuotinluku, ulkoasoittaminen ja muisti

Pianotaiteilija Walter Gieseking (1895–1956) tunnetaan suuresta konserttiohjelmistostaan, ja hän painoi kaikki vaikeat teokset mieleensä vain lukien niitä ulkoa. Esimerkiksi pitkillä kävelyretkillänsä hän luki ja soitti mielessänsä kappaleita, joita hän halusi soittaa konserttilavalla. Kerrotaan, että Gieseking pystyi soittamaan teoksen yleisölle luettuaan sen vain kerran läpi. (Földes 1950, 54–55.)

Arjas kirjoittaa, että teoksen ulkoaopettelu jo heti harjoittelun alkuvaiheessa onkin käytetty tapa juuri tunnettujen taiteilijoiden keskuudessa. Tällöin teoksen soinnut, muotorakenteet, nyanssit ja muut tärkeät asiat tulevat analysoiduksi, jolloin keskittyminen voidaan kohdistaa soiton kuuntelemiseen. (Arjas 1997, 83.)

Auditiivisella muistilla tarkoitetaan muistamista kuulokuvan perusteella, ja selkeä kuulokuva onkin edellytys ylipäättänsä kappaleen soittamiselle tai sen muistamiselle ulkoa. Kuulokuvan perusteella soittaja saa tietoa muun muassa teoksen muotorakenteista ja soinnista, mutta pelkkä kuulokuva kappaleesta ei kuitenkaan anna kaikkea sitä tietoa, jota muusikko tarvitsee osataksaan kappaleen, vaikka hän kuulonvaraisesti pystyisikin soittamaan teoksien melodioita tai harmonioita. Kinesteettisellä muistilla tarkoitetaan taas muistamista tuntomuistin avulla, ja sen käyttö liittyy ainakin jossain määrin lähes kaikkeen soittamiseen. (Arjas 1997, 82, 84.)

Arjas kirjoittaa, että parhaat mahdollisuudet ulkoa oppimiselle ovat nuottien lukeminen sekä sisäisen näkökyvyn kehittäminen. Nuottien lukemisen tarkoituksena on saada itselleen selkeä visuaalinen kuva sävelistä ja esimerkiksi liikeradoista otelaudalla tai koskettimilla, ja samalla muusikko saa selkeän käsityksen muun muassa sävelistä ja sormituksista, asemista, käsien liikkeistä sekä kaarituksista. Kuitenkaan nuotin lukemisen tarkoituksena ei välttämättä ole oppia soittamaan niin, että näkisi ikään kuin samalla silmien edessä nuottikuvan - ellei tämä tapa ole itselle luontevin. Vaikka nuotinluvussa yksittäisten nuottien muistaminen on tärkeää, Arjas kehottaa keskittymään kokonaisuuksiin. Kun ajatellaan yksittäisten nuottien olevan osa isompaa kokonaisuutta, kuten osia asteikosta tai sointukuluista, jotka taas muodostavat fraaseja, muistaminenkin muuttuu helpommaksi. (Arjas 1997, 82–83.)

#### 6.7.2 Voiko motoriseen muistiin luottaa?

Motorista muistia voidaan kuvailla sanoilla ”kappale jää sormiin, mutta tiedollisella tasolla ei ole juuri mitään”. Tämän tekniikan juuret juontavat lapsuuden ajoista ja ensimmäisistä opiskeluvuosista, jolloin asiat opittiin toistamalla. Lapsilla toisto on tekniikkana suosittu menetelmä, sillä lapsi ei kykene vielä analyttiseen eikä abstraktiin ajatteluun, ja vielä kehittymässä oleva lihaksisto vain tottuu harjoittelun myötä uudenlaisiin liikeratoihin. Valitettavasti kuitenkin myös monen aikuisen kohdalla tämä lapsuudessa opittu oppimismenetelmä jää elämään ilman, että sitä edes kyseenalaistetaan. Kun kappale jää soittamalla sormiin, soittaja nimenomaan uskoo osaavansa tehtävänsä ulkoa, ja tämän uskomuksen vuoksi se on vähiten suositeltu ulkoaoppimisen menetelmä.

Arjas kuitenkin korostaa, että motorista muistia ja automatisoitunutta teknistä suoristusta ei tule sotkea toisiinsa, sillä tarkoituksena ei ole yrittääkään soittaessa pitää teknistä suoristusta jatkuvasti tietoisella tasolla tai tarkkailla koko ajan omaa soittoa. Sen sijaan tietoinen taso on ikään kuin taustalla apuna, jonka voi tarvittaessa ottaa käyttöön etsimällä se omasta muistivarastosta. (Arjas 1997, 81–82.)

## 7 POHDINTA

Voisin kuvailla tämän opinnäytetyön kirjoittamista hyvin oivaltavaksi prosessiksi. Oikeastaan olen kokenut hyvin merkittävästi sen tosiasian, että tämän prosessin aikana olen saanut hyvin paljon uudenlaisia näkemyksiä ja ajatuksia liittyen juuri viulunsoittoon sekä yleensäkin opettajuuden filosofiseen pohdiskeluun. Työn tarkoituksena voinen päätyä siihen johtopäätökseen, että tällä alalla emme ikään kuin valmistu koskaan, vaan elämä on jatkuvaa uuden oppimista ja oivallusta, vanhojen näkemysten kumoamista ja uusien ajatusten käyttöönottoa – kuten useinkin tapahtuu myös arkipäiväisessä elämässä. Toisaalta voisin tuoda esille myös sanonnan, jonka monet kuuluisat tutkijat ovat jossain vaiheessa nöyränä todenneet: ”Mitä enemmän tiedämme, sitä enemmän ymmärrämme, kuinka vähän loppujen lopuksi tiedämmekään.”

Syy, miksi lähdin tutkimaan vanhempaa ja nykypäivän viulupedagogista kirjallisuutta oli se, että halusin laajentaa, jäsenellä ja konkretisoida viulunsoittoon ja opettajuuteen liittyviä lähtökohtia ja näkemyksiä. Vaikka pidän soittamisen tulkinnallista antia soittamisen päämääränä, kirjoitin silti melko kattavan osion viulunsoiton tekniikkaan liittyvistä oivalluksista, koska tulevana pedagogina halusin tarkentaa, konkretisoida ja tiedostaa soittamista myös päällisin puolin monilta eri kanteilta. Tarkoitukseni oli siis ymmärtää juuri liikeratojen ja asentojen perimmäinen tarkoitus sekä selkiyttää niitä myös verbaalisella tasolla. Vaikka yksityiskohtainen liikkeiden tarkastelu ja analysointi tuntuikin joskus hieman puisevalta, eikä ehkä aina ihan tarkoituksenmukaiseltakaan, koin sen silti hyvin tarpeelliseksi tiedostaa. Toisaalta tämän kaltaisia asioita voisi tutkia vaikka kuinka pitkälle, mutta tämän työn rajallisuuden vuoksi poimin työhöni pääasiassa joitakin tärkeimmiksi kokemiani perusasioita.

Työn edetessä opettajuuden pohdintaan sekä harjoitteluosioon oli tarkoitukseni saavuttaa kirjoituskielessä hieman filosofisempaa otetta. Minusta on tärkeää, että on olemassa erilaisia musiikkipedagogeja, enkä kykenisi ilmaisemaan, minkälainen olisi täydellisen pedagogin stereotypia. Oikeastaan en edes usko siihen, että täydellistä pedagogia olisi edes olemassakaan – kukapa meistä ihmisistäkään olisi täydellinen. Tietenkin opettajuuteen kasvaessa oppii myös



suodattamaan ja arvioimaan omasta kokemuksesta käsin sen, minkälaisia piirteitä esimerkiksi itse pitää tärkeänä opettajana toimimisessa.

Jotkin harjoitteluun liittyvät näkökulmat ja keinot ovat toimineet myös oman harjoitteluni suunnannäyttäjinä, ja sitä kautta olen tiedostanut ja saanut uudenlaisia keinoja lähestyä juuri niin sanottua tavoitteellisempaa ja tarkoituksenmukaisempaa harjoittelua. Mielestäni on myös tärkeää, että opettaja osaisi myös parhaansa mukaan ohjata oppilaidensa harjoittelua, sillä sanotaanhan, että opettajan tärkein tehtävä on tehdä itsensä tarpeettomaksi. Toisaalta ei pidä myöskään unohtaa ilmausta, jonka mukaan asian oppii itse parhaiten, kun opettaa sitä toiselle.

Yhteenvetona voisin kertoa vielä tiivistettynä muutaman sanan siitä, minkälaisia tunteita itsessäni herättää, kun kokee pääsevänsä musiikin kautta toiseen todellisuuteen tai kauneuden maailmaan:

*Se tunne on hieman keuhkoissa vapiseva, ikään kuin hengitys salpautuisi tai haukkoisi itse kevyen-painavana rinnassa. Se tunne, jossa ei tiedä, itkisikö vai nauraisiko samanaikaisesti, kun käsiä ja selkäpintaa myöten kulkee kylmiä väreitä. Se tunne, kun ymmärtää jotakin elämää suurempaa, ja sen, miten kaunista kaikki voi olla.*

*Joskus oman elämän tarina tai senhetkiset kokemukset siivittävät tulkintaa, eikä mikään muu tuntuisi niin hyvältä, kuin soittaa näitä melankolisia räytyviä sulosointuja mistään muusta kuin omasta itsestään käsin.*

*Inspiraatio voi yllättää viulutunnillakin: opettaja huitoo ja on sisällä musiikissa täydestä sydäimestä – hänestä huokuu musiikin yläpuolinen maailma, joka välittömästi tarttuu. Opettaja on inspiroiva, ja hänen äänensäkin kuulostaa niin innoittavalta, kun hän on niin sisällä musiikissa!*

## 8 LÄHTEET

- Arjas, P. 2013a. Suggestiot. Sibelius–Akademia [viitattu 12.03.2013]. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=78&la=fi>
- Arjas, P. 2013b. Keskittyminen. Sibelius–Akademia [viitattu 10.12.2012]. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=65&la=fi>
- Arjas, P. 2013c. Tavoitteen asettelu. Sibelius–Akademia [viitattu 10.12.2012]. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=69&la=fi>
- Arjas, P. 1997. Iloa esiintymiseen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.
- Flesch, C. 1924. The Art of Violin Playing, Book 1. New York: Carl Fischer.
- Földes, A. 1950. Pianonsoiton avaimet. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Galamian, I. 1990. Galamianin viulumetodi. Helsinki: VAPK- kustannus.
- Garam, L. 1995. Jousen taikaa. Helsinki: Hakapaino.
- Garam, L. 2000. Lahjakkaan viulistin kasvatus. Helsinki: Yliopistopaino.
- Garam, L. 1984. Viulunsoiton opetus. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Heikkilä, J. 1998. Viulunsoittoa helpottavia ergonomisia ohjeita ja harjoitteita. Tampere: Omakustanne.
- Immonen, O. 2007. Muusikon mentaaliharjoittelu. Helsinki: Yliopistopaino.
- Joukamo-Ampuja, E. & Heiskanen, J. 2013a. Harjoittelu. Sibelius–Akademia [viitattu 12.03.2013]. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=58&la=fi>
- Joukamo-Ampuja, E. & Heiskanen, J. 2013b. Harjoittelun suunnittelu – Päivärytmitys, viikkorytmitys. Sibelius- Akademia [viitattu 12.03.2013]. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=41&la=fi>
- Karhumäki, T. 2009. ”Jotenkin näin sitä soitetaan” – lapsen ja aikuisen kohtaaminen viulun äärellä. Turku: Tampereen yliopistopaino.

Menuhin, Y. 1987. Kuusi viulutuntia. Lontoo: Faber Music.

Porander, K. 2013. Viulu. Sibelius–Akademia [viitattu 06.03. 2013]. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=96&la=fi>

Sibelius–Akademia 2013. Tiedätkö soiton harjoittelusta riittävästi? Sibelius–Akademia [viitattu 12.03.2013]. Saatavissa: <http://www2.siba.fi/harjoittelu/>

Steinhausen, F. A. 1916. Die Fysiologie der Bogenführung. Leipzig: Bärenreiter.

#### SUULLISET LÄHTEET:

Furman, B. 2013. Ratkaisukeskeinen pedagogiikka. Luento Suomen jousisoitinopettajat ry:n vuorovaikutuspäivillä Helsingin Käpylässä 09.02.2013.

Joukamo-Ampuja, E. 2011. Harjoittelu. Luento Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutissa 07.12.2011.

Nakova-Haikarainen, L. 2013. Soiton alkeisopetus ryhmässä. Luento Suomen jousisoitinopettajat ry:n vuorovaikutuspäivillä Helsingin Käpylässä 09.02.2013.

Nora, E. 2013. Viulunsoitonopettaja. Wellamo-opisto. Haastattelu 19.04.2013.

Valtonen, A. 2013. Soitonopetuksen sietämätön keveys. Luento Suomen jousisoitinopettajat ry:n vuorovaikutuspäivillä Helsingin Käpylässä 09.02.2013.

## 9 LIITTEET

## Liite 1.

A-duuriasteikko 24 sävelen versiona

Jakso I: Sidekaaret

---

77

## Jakso II: Rytmit (12 säveltä sidottu yhteen)

Seuraavia ryhmityksiä on harjoiteltava sekä (a)- että (b)-muodossa edeltävien esimerkkien mukaisesti.

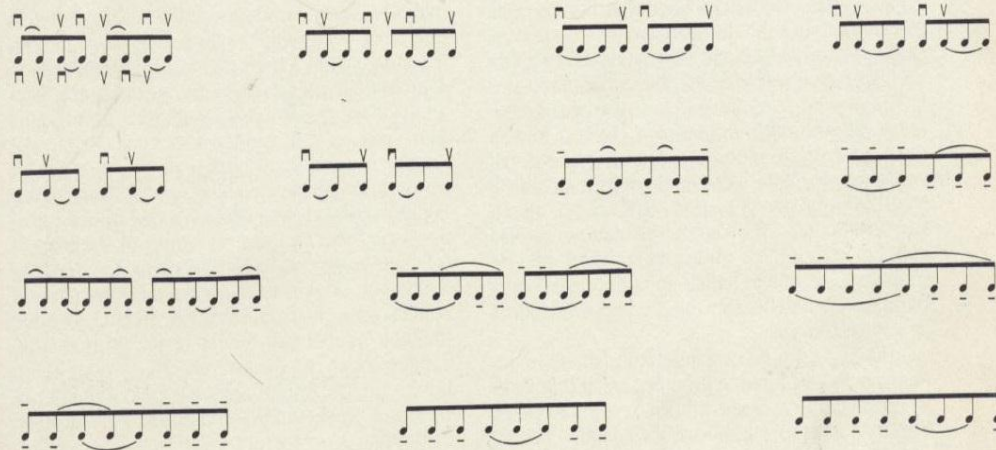
$$\begin{array}{l}
 \underline{2} + \underline{6} + \underline{4} \\
 \underline{4} + \underline{2} + \underline{6} \\
 \underline{4} + \underline{6} + \underline{2} \\
 \underline{6} + \underline{2} + \underline{4} \\
 \underline{6} + \underline{4} + \underline{2} \\
 \underline{1} + \underline{3} + \underline{8} \\
 \underline{1} + \underline{8} + \underline{3} \\
 \underline{3} + \underline{1} + \underline{8} \\
 \underline{3} + \underline{8} + \underline{1} \\
 \underline{8} + \underline{1} + \underline{3} \\
 \underline{8} + \underline{3} + \underline{1}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \underline{2} + \underline{6} + \underline{4} \\
 \underline{4} + \underline{2} + \underline{6} \\
 \underline{4} + \underline{6} + \underline{2} \\
 \underline{6} + \underline{2} + \underline{4} \\
 \underline{6} + \underline{4} + \underline{2} \\
 \underline{1} + \underline{3} + \underline{8} \\
 \underline{1} + \underline{8} + \underline{3} \\
 \underline{3} + \underline{1} + \underline{8} \\
 \underline{3} + \underline{8} + \underline{1} \\
 \underline{8} + \underline{1} + \underline{3} \\
 \underline{8} + \underline{3} + \underline{1}
 \end{array}$$

## Jakso III: Sidekaari-staccatot



## Jakso IV: Jousituskaavoja



## Viotti-jousitus



## Paganini-jousitus



## Jakso V: Aksentit



## Aksentit 1, 2, 3, 4 peräkkäin



## Aksentit 2, 3, 4, 1



## Aksentit 3, 4, 1, 2



## Aksentit 4, 1, 2, 3

