



Meri Vaahtoniemi

Pablo de Sarasaten teos Malagueña Op. 21 viulistin haasteena

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

15.5.2023

Tiivistelmä

| | |
|-------------------------|--|
| Tekijä: | Meri Vaahtoniemi |
| Otsikko: | Pablo de Sarasaten teos Malagueña op. 21 viulistin haasteena |
| Sivumäärä: | 32 sivua + 0 liitettä |
| Aika: | 15.5.2023 |
| Tutkinto: | Musiikkipedagogi (AMK) |
| Tutkinto-ohjelma: | Musiikki |
| Suuntautumisvaihtoehto: | Soiton- ja laulunopetus |
| Ohjaaja: | Annu Tuovila, MuT |
| Arviointi: | Silja Raitio-Heikinheimo, MuM |

Tässä opinnäytetyössä perehdytään Pablo de Sarasaten teokseen Malagueña op. 21. Alussa tutustutaan Pablo de Sarasateen, hänen teoksiinsa sekä Malagueñaan teoksena. Opinnäytetyö keskittyy teoksen harjoitteluun ja sen soittoteknisiin ja musiikillisiin haasteisiin.

Opinnäytetyön lähdeaineistoa ovat kirjat, artikkelit, videotallenteet, opinnäytetyöt sekä teoksen nuotti. Olennainen perusta työlle on teoksen harjoittelu ja esittäminen.

Harjoitusprosessin aikana selvisi, että hitaampi harjoittelu on laadukkaampaa, koska silloin pystyy keskittymään paremmin intonaatioon sekä muihin soittoteknisiin ja musiikillisiin haasteisiin. Haasteita ovat esimerkiksi vasemman sormien nopeus ja artikulointi, vibraton erilaisuus sekä tehokas jousen käyttö ja sen jakaminen. Vasemman ja oikean käden pizzicato, ja jousispiccaton yhdistäminen sekä niiden keskeiset nopeat vaihdot tuovat haasteita viulistille. Huiluäänissä 1 ja 4-sormien oikeat paikat ja etäisyys voivat tuoda haasteita sen kirkkauden saamisessa.

Tämä opinnäytetyö hyödyttää viulisteja, jotka harjoittelevat Sarasaten viuluteoksia. Myös musiikkipedagogit voivat hyödyntää opinnäytetyössä käytettyjä harjoitusmenetelmiä opetuksessaan.

Avainsanat: Harjoittelu, harjoittelu, tulkinta, soittotekniikka, viulu, haasteet, artikulaatio

Tämän opinnäytetyön alkuperä on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

Abstract

Author: Meri Vaahtoniemi
Title: Malagueña Op. 21 by Pablo de Sarasate: Challenges for the Violinist
Number of Pages: 32 pages
Date: May 15, 2023

Degree: Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme: Music
Specialisation Option: Violin Pedagogy
Supervisor: Annu Tuovila, DMus
Examiner: Silja Raitio-Heikinheimo, MMus

My bachelor's project explores the piece Malagueña Op. 21 by Pablo de Sarasate. After introducing the composer, his body of compositions and the background of Malagueña, I investigate the technical and the musical challenges of this piece.

Information sources include books, articles, video recordings, thesis, and the sheet music of the piece. A fundamental part of the analysis is based on information acquired through my own experiences of practicing and performing of the piece.

During the project, I learned that slow practice is more effective than fast repetition. When practicing slowly you can focus more on the intonation and learn all the technical and musical aspects of the piece better. The challenges of this piece include, for example, the speed of the left-hand fingers and articulations, different kinds of vibrato and efficient use of the bow and its division. Combining the right and left hand pizzicato and the bow spiccato can bring challenges to the violinists. To produce bright harmonics, one must find the exact places for the first and fourth finger.

This thesis will be beneficial to those who are practicing this piece or any other piece of Sarasate. Music pedagogues can use the practice methods mentioned in this project in their teaching.

Keywords: interpretation, violin, practicing, violin technique, articulation, challenge

The originality of this thesis has been checked using Turnitin Originality Check service.

Sisällys

| | | |
|-------|--|----|
| 1 | Johdanto | 1 |
| 2 | Yleistä tietoa Pablo de Sarasatesta | 2 |
| 2.1 | Sarasaten elämänkaari | 2 |
| 2.2 | Erilaiset teokset vuosien varrella | 4 |
| 3 | Malagueñan esittely | 7 |
| 3.1 | Teoksen nimen historiaa | 7 |
| 3.2 | Sarasaten teoksen esittely | 8 |
| 4 | Malagueñan harjoittelu | 13 |
| 4.1 | Harjoittelun aloittaminen sekä esittämisen ja esiintymisen harjoittelu | 13 |
| 4.2 | Viulutekniset haasteet | 15 |
| 4.2.1 | Vasemman ja oikean käden pizzicato ja jousispiccato | 15 |
| 4.2.2 | Huiluäänien harjoittelu | 18 |
| 4.2.3 | Nopeat paikat nopeiksi | 20 |
| 4.3 | Musiikilliset haasteet | 22 |
| 4.3.1 | Jousen käytön vaikutus sointiin | 22 |
| 4.3.2 | Pehmeän sävyn löytäminen | 26 |
| 4.3.3 | Sävyjen ero päätteemoissa | 27 |
| 5 | Pohdinta | 28 |
| | Lähteet | 31 |

1 Johdanto

Tässä opinnäytetyössä syvennyn sekä Pablo de Sarasaten (1844–1908) teokseen *Malagueña Op. 21* (1877) että sen harjoitteluun omasta näkökulmastani. Opinnäytetyössäni on tarkoitus tutustua teoksen erilaisiin haasteisiin sekä opettaa ne itselleni. Keskityn työssäni teknisten ja musiikillisten asioiden oppimiseen ja analysoimiseen, minkä jälkeen viimeisessä luvussa reflektoin koko oppimis- ja harjoitteluprosessiani. Tarkoituksena on tuoda esiin harjoitusvinkkejä sekä sellaisia harjoittelun työkaluja, joiden avulla kappaleiden opettelu on ollut minulle helpompaa.

Valitsin tämän aiheen, koska olen miettinyt harjoittelun harjoittelemista pitkään viime aikoina. Harjoittelemisen oli aiemmin minulle vaikeaa, enkä osannut sitä kunnolla tehdä. Viimeisen neljän vuoden aikana olen oppinut paremmin keskittymään oman harjoitteluni laatuun, koska olen saanut hyviä työkaluja harjoitteluun opintojeni aikana. Oikeanlaisten työkalujen ansiosta olen päässyt nopeammin eteenpäin, vaikka harjoitusmenetelmät ovatkin hitaasti eteneviä. Musiikin laatuun keskittyminen jo harjoitteluvaiheessa on tärkeää. Harjoittelun laatu riippuu paljon myös motivaatiosta sekä jaksamisesta. Galamianin kirjassa (1990) kerrotaan, että on hyvää ja huonoa harjoittelua, ja huono harjoittelu on yleisempää kuin hyvä harjoittelemisen. Opettajan täytyisi opettaa oppilailleen hyvään harjoitteluun tarvittava tekniikka jo alussa. (Galamian, 1990, s. 75)

Valitsin Sarasaten teoksen *Malagueña op. 21*, koska siinä on paljon erilaista tekniikkaa sekä jousi- että viulukädelle. Säveltäjä on halunnut tuoda esille flamencomusiikin karaktäärejä, nopeaa sekä melodista tyyliä. Nopeat sekä melodiset osat vaihtelevat vuorotellen kappaleessa. Olen tarkastellut seuraavia asioita teoksesta. Kuinka nopeita kohtia voi harjoitella nopeiksi? Miten vasemman käden pizzicatot saadaan esiin selkeiksi ja artikuloituihin? Miten melodisissa osissa vibrato vaikuttaa sointiin? Kuinka huiluaäniä voi opetella puhtaiksi sekä

kirkkaiksi? Miten jousita käytetään sekä minkälaiset jousitukset vaikuttavat musiikillisiin eroavaisuuksiin?

Luvussa kaksi tutustutaan säveltäjään, hänen elämäänsä sekä hänen sävellystuotantoonsa. Luvussa kolme kerron Malagueña op. 21 teoksesta, nimen historiasta sekä esittelen sävellyksen. Teoksen tausta ja se, mistä se on peräisin, auttaa ymmärtämään sävellystä enemmän, auttaa sen harjoittelussa ja minkälaisia sävyjä siinä halutaan hakea. Luvussa neljä aloitan kertomaan teoksen harjoittelusta. Alalukuina ovat tekniset ja musiikilliset haasteet, joissa molemmissa olen ottanut esille kolme (yhteensä kuusi) kohtaa teoksesta, joita avaam. Kerron omaa harjoitteluprosessiani sekä annan ja pohdin hyviä harjoitusmenetelmiä. Neljännen luvun alalukuna pohdin myös esittämisen ja esiintymisen harjoittelua jo harjoitteluvaiheessa. Esittelen opinnäytetyössäni nuottiesimerkkejä sekä työhöni kuuluu myös oma videotallenne kappaleesta, joka ei ole julkinen.

2 Yleistä tietoa Pablo de Sarasatesta

Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascues (1844–1908) oli espanjalainen viulisti ja säveltäjä (Schwarz, 2001). Hän oli 1800-luvulla huomattavimpia soitintaitureita (Blackwood, s. 113, 1989). Chu-Yunnin (2006) mukaan Sarasate oli yksi ensimmäisistä säveltäjistä ja viulisteista, mukaan lukien Viotti (1755–1824), Paganini (1782–1840) ja Vieuxtemps (1820–1881), joka on edistänyt virtuoosiviulunsoiton taidetta nykypäivään asti. Hänen sävellyksensä ja musiikkinsa vaikuttivat ja inspiroivat monia muita säveltäjiä kuten esimerkiksi Laloa ja Bruchia. Sarasaten teoksissa tuli paljon esille espanjalaisia piirteitä. (Chu-Yunn, 2006)

2.1 Sarasaten elämäkerta

Tao-Changin (2006) mukaan Sarasate syntyi Pamplonassa, Espanjassa perheen esikoislapseksi. Hänen kastettu nimensä oli Martín Melitón Sarasate, jonka hän myöhemmin vaihtoi Pabloksi. Sarasaten isä oli sotilassoittokunnan

johtaja, joka myös soitti viulua, joten perhe matkusti isänsä kanssa paljon, suurimmaksi osaksi Espanjassa. Sanotaan, että matkojen mukana Sarasatella ei ollut mitään leluja muuta kuin viulu ja jousi. Sarasate aloitti viulunsoiton viisivuotiaana ja hänen isänsä opetti hänelle teorian ja viulun perusteet. Sarasatella oli synnynnäinen taipumus viulunsoittoon ja ensimmäinen tarina hänen menestyksestään on viisivuotiaana, kun hänen isällään oli vaikeuksia soittaa jokin vaikea kohta kappaleesta. Tämä sai pienen Sarasaten kärsimättömäksi, jolloin hänen turhautunut isänsä antoi viulun hänelle, jotta soittaisi itse saman kohdan. Sarasate soitti sen täydellisesti. Tämä aiheutti jonkinlaista vihamielisyyttä heidän välillään läpi koko elämän. (Tao-Chang, 2006, s.3)

Sarasatella oli läheinen suhde kotikaupunkiinsa, koska hän oli emotionaalisesti sidoksissa siihen kovasti. Hän ei ollut suosittu vain mahtavasta viulunsoitostaan mutta myös anteliaisuudestaan sekä tavasta viehättää muita. Sarasaten nimen kuuleminen kansalaisille oli kuin runoa. (Sarasate "The Spanish spirit", 2020)

Tao-Changin (2006) mukaan Sarasate esiintyi paljon jo pienestä pitäen ja aluksi hän teki kiertueita Espanjan salongeissa sekä teattereissa, kunnes hän tuli todella julkiseksi. Tämän jälkeen Sarasate meni opiskelemaan viulunsoittoa Madridiin, missä hän myöhemmin tapasi kuningattaren. Kuningatar tarjoutui maksamaan Sarasaten opinnot Pariisin konservatoriossa, jolloin hän 12-vuotiaana muutti Pariisiin äitinsä kanssa. Konservatoriossa opiskelun aikana hän sävelsi paljon lyhyitä viulukappaleita, etydejä sekä duoja. Konservatoriossa hän voitti useita palkintoja, kuten harmonia- ja viulupalkintoja. (Tao-Chang, 2006, s. 3–4) Palkintojen voittaminen teki hänestä Espanjan parhaimpia viulisteja (Eilers, 2012). Perez Ollo (ei pvm.) kertoo, että Sarasatesta sanottiin, että hänen viuluäänensä puhtaus, sulokkuus ja tapansa ilmaista musiikkia oli jotain, mitä muut taiteilijat eivät voineet saavuttaa. Monet säveltäjät korostivat hänen tyyliinsä eleganssia, väriä ja viehätystä. (Perez Ollo, ei pvm.)

Perez Ollon (ei pvm.) mukaan Sarasatella oli hyvin sosiaalinen elämä. Hän uppoutui hyvin ranskalaiseen kulttuuriin sekä sosiaaliseen elämään. Salongeissa

hän sai muita muusikkoystäviä, jotka monet olivat konservatorion opettajia. Hän sai ystäviä myös ylemmiltä luokilta. Sanotaan, että Sarasate oli hyvä ja mukava ihminen, jonka kanssa oli miellyttävää keskustella. (Perez Ollo, ei pvm.)

Perez Ollo (ei pvm.) kertoo, että Sarasaten omien sävellyksiensä julkisuus vahvistui, kun hän sisällytti ne konserttiohjelmiinsä ja soitti niitä, jotta sai tippiä. Hän oli hyvä esiintyjä ja pohdin, että tämän takia hän oli todella pidetty myös ihmisenä. Sarasatella ei ollut oppilaita, eikä hän niitä halunnutkaan, mutta hän auttoi ja neuvoi heitä, jotka sitä tarvitsivat. (Perez Ollo, ei pvm.)

Sarasate teki konserttikiertueita myös Euroopan ulkopuolella, Pohjois- ja Etelä-Amerikassa, Venäjällä ja Lähi-Idässä (Eilers, 2012, s. 4). Palattuaan takaisin, hän aloitti konserttiuransa, jolloin hän kiersi Euroopan maita. Yhteensä hän kolmenkymmenen vuoden aikana teki noin seitsemäsataa konserttia (Sarasate, *the Spanish spirit*, 2020). Sarasatella oli varmasti hyvät tulot ja hän sai paljon etuuksia uransa aikana, sillä siihen aikaan muusikkous oli tärkeä osa elämää (Perez Ollo, ei pvm.).

2.2 Erilaiset teokset vuosien varrella

Chu-Yunn (2006) kertoo, että Sarasatella oli yhteensä viisikymmentäneljä teosta, jotka voidaan jakaa neljään osaan: salonkikappaleet, oopperafantasiat, tanssit ja laulut, joilla on espanjalainen luonne, ja fantasioita eurooppalaisista kansanperinteiden juurista. Kuitenkin viimeisinä vuosina kirjoitettujen kappaleiden karaktääri, tyyli ja kunnianhimo ovat erilaisia kuin mitä ensimmäisessä vaiheessa kirjoitettujen kappaleiden tyyli oli. (Chu-Yunn, 2006)

Sarasate käytti sellaista tekniikkaa, joka sopi hänen pienille käsilleen (Chu-Yunn Lee, 2006, s. 6). Eilers (2012) kirjoittaa, että hänen sävellyksissään yleistä ovat pienet ja nopeat liikkeet molemmissa käsissä, joten ketteryys ja liikkeen sujuvuus oli tärkeää. Sarasate sisällytti usein teoksiinsa vasemman käden pizzicatoa monesti matkimaan kitaran sävyä. Teoksia, joissa käytettiin vasemman

käden pizzicatoa ovat esimerkiksi Zigeunerweisen Op. 20, jossa hän yhdisti pizzicaton ja jousen. Jota Navarra Op. 22 nro. 2, Caprice Basque op. 24, Zapateado op. 23 sekä Malagueña op. 21, ovat kaikki sellaisia, joissa vasemman käden pizzicatoa käytetään monella eri tapaa. Niissä yhdistetään jousi, vasemman ja oikean käden pizzicatoa eri kohdissa. Näissä Sarasate halusi myös matkia ääniä, jotka syntyivät, kun isketään pieniä norsunluunkappaleita tai kastanjetteja yhteen. (Eilers, 2012)

Alla (kuva 1) esimerkkejä Jota Navarrasta (op. 22, 1878). Huomaamme, että vasemman käden pizzicatoa käytetään rivissä yksi, kolme ja neljä. Ensimmäisessä ja neljännessä rivissä käytetään spiccatoa, jota seuraa monta vasemman käden pizzicatoa. Kolmannessa rivissä sovitetaan jousella samaan aikaan vasemman käden pizzicaton kanssa.

Olen vielä ottanut mukaan huiluaännet (toinen rivi kuvasta 1). Tämä myös on Sarasaten sävellyksissä usein käytetty tekninen asia, jota on käytetty myös Malagueñassa, tätä käyn läpi seuraavissa luvuissa.

The image shows a musical score for the first four staves of Jota Navarra, Op. 22, No. 2. The music is in 2/4 time and G major. The first staff begins with a pizzicato (pizz.) marking and a plus sign (+) above the first measure, followed by an arco. marking. The second staff features a fourth finger (IV.) marking and a forte (f) dynamic. The third staff includes a pizz. marking, a piano (p) dynamic, a 'piu' marking, a 'tranquillo.' tempo instruction, and an 'exp' marking. The fourth staff contains a piano (p) dynamic and several plus signs (+) above the notes.

Kuva 1. Esimerkkejä Jota Navarrasta, op. 22, 1878, s. 2. Tahdit 101–103, 53–57, 88–90, 197–199 (Sarasate, 2008)

Alla olevasta kuvista (kuva 2 ja 3) näemme vasemman käden pizzicaton ja arcon yhdistämistä. Kuvassa 2 toisella rivillä on pizzicaton ja spiccato yhdistäminen.



Kuva 2. Esimerkkejä Caprice Basquesta, op. 24, 1880, s. 6. Tahdit 182–185 ja 223–225. Ensimmäisessä rivissä alapuolella olevat nuotit arco ja yläpuolella vasemman käden pizzicato. Toisessa rivissä spiccato ja pizzicato. (Sarasate, 2006)



Kuva 3. Zapateado op. 23, 1879, s. 4. Tahdit 55-57. Arcon ja vasemman käden pizzicaton yhdistäminen. (Sarasate, 2022)

Chu-Yunnin (2006) mukaan Sarasaten teoksissa näkyy ja kuulee hänen rakkautensa espanjalaiseen tanssimusiikkiin sekä kansansävelmiin. Hänen myöhempiin teoksiinsa kuului perinteisiä espanjalaisia teemoja, kuten habanera, bolero, jota ja andalusialaisia kansansävelmiä. Tällä tavalla hän popularisoi espanjalaista musiikkia, joka ei ollut vielä vaikuttanut eurooppalaiseen musiikkiin (Chu-Yunn, 2006, s.1). Sarasaten virtuoosisimmat ja kuuluisimmat kappaleet ovat Zigeunerweisen ja Carmen-fantasia (Eilers, 2012, s. 1).

3 Malagueñan esittely

Wanting (2012) kertoo, että Malagueña kuuluu Sarasaten säveltämään sarjaan ”espanjalaiset tanssit”, joita hän sävelsi yhteensä kahdeksan kappaletta vuosien 1877 ja 1882 välillä. Näistä neljä olivat suosituimpia, joihin myös Malagueña op. 21, 1877 kuuluu. Kappaleet ovat integroituja espanjalaisiin alueellisiin tyyliin, sillä niissä on kansanmusiikin kaltaisia rytmisiä ja melodisia ominaisuuksia ja imitointia sekä instrumentaalimusiikin jäljitelmää. Sarasate loi sopiviksi nämä viulusävellykset innovatiivisilla viulutekniikoilla ja hänen uniikille persoonalleen. Hän esitti kappaleita ympäri Eurooppaa, jolloin espanjalainen musiikki tuli tutuksi muuallakin maailmaa. Nämä kappaleet ovat edelleen suosittuja nykypäivänkin ohjelmistoissa. (Wanting, 2012)

3.1 Teoksen nimen historiaa

Malagueña tulee Espanjasta ja se tarkoittaa espanjaksi flamenco-tyylistä instrumentaalista kappaletta, laulua tai tanssia. Se kuuluu luokkaan nimeltä cante intermedio, jonka juuret tulevat Andalusiasta. Se kehittyi 1700–1800-luvuilla (Russell, 2001). Sarasaten Malagueña teos sisältää cante jondon vahvoja elementtejä, kuten massiiviset ja surulliset tunteet, jotka olivat suosittuja 1870-luvun aikaan (Spaniard and Hungarian folk music, ei pvm.). Molemmat cante intermedio ja cante jondo, ovat flamencon laulutyyliä (Britannica 2020). Tiedän, että flamenco on kuitenkin alun perin mustalaistanssi, joka on myöhemmin rantautunut Espanjaan mustalaisten mukana. Russell (2001) kirjoittaa, että Malagueña melodiana on todella pohdiskeleva ja melankolinen. Sitä voidaan tanssia pari- tai nelintanssina. Malagueña on lähtöisin Málagasta, mistä sen nimikin on peräisin. Eri alueilla malagueñan tyyli on vähän erilainen. Malagueña rantautui myös Meksikoon, missä Malagueña sana yleensä viittaa mereen tai malagalaiseen naiseen. (Russell, 2001)

Russell (2001) kertoo, että malagueñassa harmonisesti vallitseva sointukulku on Em, A – G – F -, Em. Malagueña kuuluu flamenco-compaasien kolmanteen

luokkaan. Compas tarkoittaa flamencossa rytmiiä. Kolmannessa luokassa lyöntikuvioita käytetään kolme, eli painotus on joka kolmannella lyönnillä. Tekstit Malagueñassa ovat yleensä kevytmielisiä ja älykkäitä sekä runollisia ja historiallisia. Teksteissä halutaan tuoda ilmi kansanperinteen viisaus. Malagueña on ollut inspiraatio joillekin säveltäjille, kuten esimerkiksi Ravelille ja Albénizille. (Russell, 2001)

3.2 Sarasaten teoksen esittely

Sarasaten kappale Malagueña op. 21 oli 1877–1878 (Sarasate, 2012) sävelletty teos, joka on tähänkin päivään asti ollut suosittu teos muusikoiden yhteisössä. Eilers (2012) kertoo että, romantiikan ajan säveltäjille oli tyypillistä käyttää sävellyksissään kansanmusiikkiaan ja suosittuja kappaleita. Tämä oli kuitenkin monelle säveltäjälle vaikeaa, koska vaikeinta oli muuttaa kansanelementit ja eleet sopivaksi länsimaisen musiikin perinteisiin samalla säilyttäen kansanmusiikin ominaispiirteiden ydin. Sarasate, joka oli sekä viulisti että säveltäjä, osasi parhaiten matkia esimerkiksi kitaran tai mandoliinin soittoa käyttäen sävellyksissään pizzicatoa sekä spiccatoa, jota Malagueñassa op. 21 yritetään matkia. (Eilers, 2012)

Sarasaten kappale alkaa D-duurissa pehmeässä mutta täyteläisessä soinnissa. Samat asiat toistuvat pariin kertaan aina fortessa ja sitten pianossa. Päämelodia on lyyrinen, mikä demonstroi cante jondossa tuotettavaa sielukasta ääntä. (Spaniard and Hungarian folk music, ei pvm.) Tästä puhuinkin jo edellisessä luvussa.

Seuraavaksi esittelen Malagueña op. 21 kokonaan, olen jakanut sen osiin. Kaikilla osilla on omat tyypilliset piirteet ja kaikki osat poikkeavat jonkin verran toisistaan. Näitä osia tulen avaamaan enemmän luvussa 4. Olen seuraavaan esittelyvaiheeseen ottanut mukaan myös pianosäestyksen.

Seuraavassa kuvassa 4, joka jatkuu tahtiin 52, nuottiin on kirjoitettu alusta piano ja seuraavassa toistossa ei mitään. Mutta omasta mielestäni kappale voi alkaa

fortessa, jonka jälkeen tulee piano, eli kaiku. Ajattelen näin, koska se on ikään kuin vastaus neljälle edelliselle tahdille. Huomaamme, että pianosäestys etenee koko ajan samanlaisella rytmillä.

Largo
Andante

Malaguena

Violin

Piano

10

Vln.

Pno.

Kuva 4. Sarasate, Malagueña op. 21, no. 1, 1877. Tahdit 1–18 (Sarasate, 2019)

Seuraavassa osassa karaktääri muuttuu kokonaan erilaiseksi. Käytetään vuoro-
tellen oikean käden pizzicatoa, staccatoa sekä vasemman käden pizzicatoa.
Sarasate käytti usein näitä tekniikan osa-alueita kappaleissaan eri tavoilla. Tällä
tekniikalla hän pystyi imitoimaan kitaraa ja kastanjetteja, mistä saatiin espanja-
laistyylinen koristelu (Eilers, 2012, s.9). Tässä pianon rytmi vaihtuu jonkin ver-
ran, mutta pysyy yksinkertaisena. Piano on tässä kohti melodista, joten pianolla
ja viululla on kontrastit toisiinsa nähden.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with the instruction *mf un poco meno lento.* and includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco.* (arco). The second system continues the piece with similar markings. The third system includes the instruction *ff* (fortissimo) and shows a transition to a more dynamic section. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings.

Kuva 5. Toinen osa lähtee tahdistä 55. Tahdit 55–78 (Sarasate, 2012)

Kolmannessa osassa, tahdit 79–118, alkaa väliosa, joka soitetaan ennen siirtymistä nopeaan osaan. Tässä osassa huomaamme huiluäänet, joista kerron enemmän luvussa 4.2 tekniset haasteet. Avaan koko osaa myös sitä seuraavan luvun melodisissa haasteissa.

Kuva 6. Sarasate, Malagueña. Melodinen paikka. Tahdit 79–95 (Sarasate, 2012)

Seuraavaksi alkaa teoksen nopea osa. Tässä vaiheessa voidaan jo huomata pianosäestyksen yksinkertaisuus ja rytmi verrattuna viulunsointiin. Piano toistaa usein samaa rytmikuvioita, mutta kuten jokaisesta kuvasta näkyy, rytmi voi vaihtua jonkin verran joissain kohdissa.

Kuva 7. Sarasate, Malagueña. Nopea osa, jossa tarvitaan sorminäppäryyttä. (Sarasate, 2012) Tahdit 111–121.

Seuraavassa osassa tulee samanlainen melodinen osa kuin alussa. Tämä on vain kaksi oktaavia ylempää, joten sävyt näissä osissa ovat vastakohtia. Myös pianosäestys palaa sen alun rytmiin.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. Each system has a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The first system features a melodic line in the treble staff with various ornaments and a rhythmic accompaniment in the grand staff. The second system is similar but includes the instruction 'poco rit.' in both the treble and bass clef staves, indicating a slight deceleration.

Kuva 8. Teoksen päämelodia, mutta kaksi oktaavia ylempänä. Erilainen sävy kuin alun päämelodiassa. Tahdit 143–158 (Sarasate, 2012).

Viimeisessä osassa (kuva 9) melodinen osa vaihtuu taas alun päämelodiaan, jonka jälkeen aloitetaan viimeinen osa, eli kadenssi. Tässä on kuitenkin samantyyppisiä teknisiä haasteita kuin mitä aikaisemmissa kohdissa on ollut. Pianon osuus vaihtuu erilaiseksi teoksen lopussa, kuten kuvasta huomaamme, ja lopussa pianolla on vain pitkiä ääniä.

Kuva 9. Alun päämelodia jatkuu jonkin verran ja kadenssi alkaa. Tahdit 177–188. (Sarasate, 2012)

4 Malagueñan harjoittelu

Esittelen seuraavaksi Sarasaten Malagueña-kappaleen teknisiä ja musiikillisia haasteita. Valitsin kohtia, jotka ovat yleisestikin haastavia, mutta erityisesti minulle haastavia. Kerron omasta näkökulmastani, miten näitä kohtia voisi harjoitella.

Olen viime vuosien aikana saanut paljon hyviä työkaluja harjoitteluun ja miten harjoittelua voi edistää. Nämä työkalut ovat auttaneet minua edistymään huomattavasti. Tärkeintä on ollut oppia harjoittelemaan harjoittelemista, sillä siinä minulla on ollut vaikeuksia monia vuosia. Erilaisten työkalujen ja harjoitusten ansiosta, olen oppinut kappaleet nopeammin ja paremmin.

4.1 Harjoittelun aloittaminen sekä esittämisen ja esiintymisen harjoittelu

Kaikessa harjoituksessa aloitan yleensä samalla tavoin. Aloitan ensin soittamaan sävelet erikseen koko jousella ja jokaisen sävelen soittamisen jälkeen täytyy pysähtyä ja valmistautua seuraavaan säveleen, eli valmistaa nopeasti

seuraava sormi, jousi sekä muut asennot. Valmistamisen aikana rentoutetaan koko vartalo ja tutkiskellaan, että jokainen kohta kehosta on rentoutunut. Tärkeää on tunnustella omaa kehoaan ja tietää, mitä se tekee ja mikä on jännittyneenä missäkin vaiheessa. Aina soitetaan uudestaan, jos jotain meni pieleen ensimmäisellä kerralla. Mahdollisimman hyvän äänen saamiseksi, pidetään koko käden paino jousella sekä yritetään tehdä äänestä mahdollisimman tasainen koko jousen aikana. Nämä kaikki asiat ovat parantaneet omaa sointiani. Tämän vaiheen jälkeen mennään eteenpäin muihin vaiheisiin, joista tulen puhumaan seuraavissa luvuissa.

Myös esiintymisen harjoittelu on tärkeää jo harjoitteluvaiheessa. Kun harjoittelee esimerkiksi yhden fraasin, sen jälkeen soittaa yhden ”esityksen” fraasista. Tämä ei tarkoita, että kohta olisi harjoiteltu esityskuntoon, vaan harjoitusesitys pidetään sellaisenaan niin kuin sen voi sillä hetkellä soittaa, ja niin hitaasti ja tarkasti, jotta voi keskittyä kaikkiin sillä hetkellä harjoiteltuihin olennaisiin asioihin. Esimerkiksi kun harjoittelu aloitetaan soittamalla sävelet erikseen koko jousella, voi harjoitusesityksen tehdä tällä tavalla sen jälkeen, kun on sen opetellut. Tämä on myös hyvä tehdä ulkoa, jolloin kappaleen oppiminen ulkoa helpottuu. Näin jatketaan harjoittelua fraaseissa, minkä jälkeen fraaseja voidaan yhdistää, ja niistä pitää harjoitusesityksiä samalla tavalla. Harjoitusesityksen aikana on tärkeää, ettei pysähdy, vaikka virheitä sattuu, koska konserttisaakaan ei voi pysähtyä, jos tulee virheitä. Virheisiin palataan ja ne korjataan heti harjoitusesiintymisen jälkeen.

Kuten edellisissä luvuissa olen kirjoittanut, jokaisen kohdan harjoittelu kannattaa aloittaa soittamalla jousella pelkkä melodia ilman kaaria, jotta kappaleen melodia ja sävelet tulevat tutuksi. Tässä vaiheessa voidaan myös keskittyä rentouteen. Jokaisen harjoitteluvaiheen aikana ovat tärkeitä nopeat sormien sekä muiden asentojen valmistamiset seuraavaan asiaan.

4.2 Viulutekniset haasteet

4.2.1 Vasemman ja oikean käden pizzicato ja jousispiccato

Ensimmäinen teknisesti haastava asia teoksessa on tahdit 55–74 (kuva 10).

Tässä kohtaa teoksen karaktääri muuttuu kokonaan, sillä alussa sävellys on melodista ja hitaampaa, mistä tulen kertomaan enemmän seuraavassa luvussa musiikilliset haasteet. Tässä osiossa käytetään oikean käden pizzicatoa, jousispiccatoa ja vasemman käden pizzicatoa aina vuorotellen. Tässä yritetään imitoida kitaraa ja kastanjetteja, mistä puhuinkin jo luvussa 3.

Kuvasta 10 näemme, millä tavoin pizzicatoa ja spiccatoa käytetään. Oikean käden pizzicatossa nuotissa ylempänä lukee *pizz.*, vasemman käden pizzicatossa nähdään *plusmerkki* ja spiccatoissa nuotin yläpuolella ei ole mitään. Samantyylinen kuvio ja rytmi toistuvat aina kaksi kertaa, ensin aina D-duurissa ja sitten g-mollissa. Tämän edetessä tulevat pikkuhiljaa nopeammat nuottiarvot, ja voimme ajatella, että kappale vähän nopeutuu. Pohdin, että flamencossa tämä on tyypillinen eteneminen musiikissa ja tanssissa: ensin tulee hitaampi ja melodisempi osa, mitä seuraa nopea ja rytmisen osa.

The image shows a musical score for violin, measures 55-74. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo marking is *un poco meno lento.* The score consists of three staves. The first staff starts with a *pizz.* marking above the first note, followed by *arco.* markings above the second and fourth measures. The second staff starts with a *pizz.* marking above the first note, followed by *pizz.* markings above the second, third, fourth, fifth, and sixth measures. The third staff starts with a *pizz.* marking above the first note, followed by *pizz.* markings above the second, third, fourth, and fifth measures. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics are marked *mf* at the beginning of the second staff.



Kuva 10. Pizzicato osa. Tahdit 55–74 (Sarasate, 2012)

Kuva 10 osa on haastava sen nopean rytmin, oikean ja vasemman käden pizzicaton ja spiccaton nopeiden vaihtojen vuoksi. Viimeisessä rivissä käytetään vasemman käden pizzicatoa monta kertaa peräkkäin. Tässä haastavaa on saada hyvä artikulaatio ja saada sävelet kuulumaan kunnolla. Myös nopea kielenvaihto ja se, että jousikäsi on tarpeeksi nopea pizzicaton ja spiccaton välillä tuo haasteita.

Lähtisin itse harjoittelemaan seuraavalla tavalla. Etsin osasta melodian, joka on 8-osissa ensimmäinen ja 16-osissa joka toinen sävel. Kaikki sävelet ovat murrettuja sointuja d-duurista ja g-mollista. Soitan melodian jousella ilman sointuja ja legatoja. Pidän kuitenkin jousen hyvin kiinni kielellä, käden paino on tärkeää, jotta tuntuu, että jousi olisi kuin ”hunajaa”. Tärkeää on tietää, mitkä äänet ovat tärkeitä ja miltä niiden täytyy kuulostaa. Seuraavana soitan kaikki sävelet jousella. Tässä vaiheessa harjoitellaan puhtaus, koska jousella soittaessa sen kuuluu paremmin kuin pizzicatoa soittaessa.

Seuraavana on vuorossa sointujen katsominen läpi. Käyn jousella soinnun läpi sävel kerrallaan, alhaalta ylöspäin, minkä jälkeen soitan sävelet yhdessä. Jotta soinnun ja sen seuraavat sävelet saadaan puhdistettua, jätetään aina ensimmäisien sointujen keskimmäinen sävel soimaan ja soitetaan sen kanssa kvartolien jokainen sävel. Tällä tavalla saadaan sekä seksti että oktaavi puhtaaksi. Tahdistista 64 ylempien sävelien kanssa soitetaan (ne mitä pystyy) yhdessä sävel a ja alempien sävel d. Olen ympeyröinyt esimerkin omaisesti alussa yhdessä soitettavat sävelet kuvassa 11.

The image shows a musical score for a string instrument, likely a violin, consisting of four staves. The tempo is marked "un poco meno lento." and the dynamics range from "mf" to "ff". The score includes various articulations such as "pizz." (pizzicato) and "arco." (arco). Several notes and groups of notes are circled in red, indicating specific points of interest or technique.

Kuva 11. Ympyröidyt sävelet soitetaan yhdessä, jotta saadaan ne puhtaaksi. Tahdit 55–76 (Sarasate, 2012)

Kun sävelet on soitettu jousella voi lähteä harjoittelemaan kaikki äänet pizzicatona. Ne nuotit, jotka on merkitty jousispiccatoa, soitetaan oikean käden pizzicatolla ja muut vasemman käden pizzicatolla. Tämän harjoittelun jälkeen otetaan käyttöön jousi.

Olen nähnyt spiccatoa soitettavan sekä kärjessä että enemmän kannassa. Itse olen soittanut ne kaikki kärjessä kaikki työntöjousella, jolloin pääsen nopeammin vaihtamaan oikean käden pizzicatoon. Soittaminen kärjessä on kuitenkin makuasi riippuen, millaisen äänen haluaa synnyttää. Spiccato harjoittelu täytyy tehdä mahdollisimman rennolla jousella. Sitä voi kokeilla jousen eri kohdissa, jotta löytää itselleen parhaimman paikan. Olen itse huomannut, että jousen kääntäminen itseään päin, jolloin kaikki jouhet ovat kielellä, auttaa parantamaan ääntä. Tätäkin voi itse kokeilla ja miettiä, mikä on se paras asento omalle jouselle. Spiccato ja oikean käden pizzicato harjoittelu täytyy tehdä hitaasti mutta niin, että vaihdot tehdään nopeasti, eli oikean käden täytyy liikkua nopeasti pizzicato ja arcon välillä. Spiccato soittamisen jälkeen vaihdetaan nopeasti pizzicato asentoon ja vasta sitten soitetaan. Sama pizzicato spiccatoon, jolloin laitetaan jousi nopeasti kärkiasentoon ja sitten vasta soitto tapahtuu.

Tahdeissa 72–74 tulee peräkkäin vasemman käden pizzicatoa. Osan voisi esimerkiksi harjoitella seuraavalla tavalla. Käydään läpi ilman soittamista, vasemman käden kaikilla sormilla vasaraliikkein niin, että lyön sormet napakasti alas kieleen, jotta saan äänen kuuluviin. Tarkoitus on tehdä liike todella nopeasti ja tässä tapauksessa jättää sormi alas. Sormi jätetään alas, koska seuraavassa vaiheessa sormen täytyy vetää kieltä, jotta pizzicato onnistuu sujuvasti. Seuraavaksi soitetaan vapaata kieltä vasemman käden jokaisella sormella, jotta jokainen sormi on harjoiteltu kunnolla. Vasemman käden pizzicaton harjoittelu vapaalle kielelle on helpompaa kuin soittaessa pizzicatoa samaan aikaan jonkin toisen sormen ollessa kielellä. Aloitetaan nelossormen pizzicatolla painamalla sormi napakasti alas ja sitten vetämällä kieltä ylöspäin, jotta saadaan kuuluva pizzicato. Olen pohtinut, että kun kieltä vedetään sormella, sitä täytyy painaa vielä tiukemmin kiinni kieleen ja otelautaan, jotta sormi saa kielestä hyvän otteen ja voi vetää sitä. Tällaisella ajatuksella edetään sormijärjestyksessä niin, että soitetaan joka kerta pizzicato nelossormella, mutta alemmat sormet vaihtuvat ja jäävät alas kielelle. Jokaisella sormella tehdään sama harjoitus erikseen. Pizzicatoa kannattaa toistaa monta kertaa, jotta löytää oikeanlaisen otteen kieleltä.

Eli lyhyesti tiivistettynä soitetaan ensin päämelodia, minkä jälkeen harjoitellaan soinnut sekä puhtaus sointujen kanssa. Kaikki soitetaan ensin jousella, sitten harjoitellaan kaikki oikean ja vasemman käden pizzicatolla, ja vasta sitten hitaasti pizzicatolla ja käyttäen jousispiccatoa. Harjoituksen aikana täytyy muistaa myös artikulaation ja nopeiden vaihtojen harjoittelu. Vasta tämän kaiken jälkeen lähdetään harjoittelemaan oikeaa tempoä ja sekä niin kuin nuotissa lukee.

4.2.2 Huiluäänien harjoittelu

Seuraava haastava paikka lähtee tahdistista 100. Tässä kohti alkavat huiluäänit, jotka syntyvät solmukohdasta, eli huiluäänit ovat sormitettu 1-sormella ja huiluäänien saa, kun nelossormi laitetaan paikalleen. Haastavaa on nelossormen

osuminen oikealle paikalleen, jotta saadaan aina kirkas ääni. Huiluääniä on tahteissa 103–110, kuten seuraavassa kuvassa 12 näemme.



Kuva 12. Tahdit 100–111. Ensimmäiset huiluäänet tahti 103. (Sarasate, 2012)

Ensimmäiseksi harjoittelin osan ilman huiluääniä, eli soitin oikeat sävelet läpi eri jousella, jotta tiedän tarkkaan, miltä melodia kuulostaa.

Seuraavaksi soitan sävelet (ilman huiluääniä) läpi pelkällä ykkössormella ja opettelen oikeat asemanvaihdot sekä kielenvaihdot. Tämän jälkeen lähdän harjoittelemaan huiluääniä puhtaaksi. Soitan ensin ykkössormen, laitan nelossormen oikealle paikalleen, ja soitan oikean huiluäänen. Tärkeää on saada kirkas ja puhdas huiluääni. Jatkan samalla tavalla soittaen erikseen jokaisen sävelen laittaen ensin ykkössormen, minkä jälkeen etsin nelossormella huiluäänen paikan. Kun harjoittelen huiluääniä, oikean sävyn ja kirkkaan äänen saamiseksi täytyy kokeilla nelossormen oikeaa paikkaa, jousen nopeutta, ja kuinka kovaa ykkös- ja nelossormeja painetaan kieleen.

Kun edelliset asiat on opeteltu, harjoitellaan oikeat kaaret. Niitä voi harjoitella staccatomaisesti, eli jokaisen sävelen jälkeen pysähdyn ja valmistan seuraavan sormen, mutta jaan jousen oikein, jolloin jokainen sävel vie vain pienen määrän jousen pituudesta. Kun olen harjoitellut staccatokaaren kanssa, lähdän harjoittelemaan saman, mutta portatona. Eli samalla tavalla legatona mutta tällä kertaa en pysähdy jokaisen sävelen jälkeen vaan voimme ajatella, että jokaisen sävelen jälkeen tulee pieni ”kuoppa”. Edelliset harjoitukset on hyvä tehdä, jotta jousi-

käsi oppii oikeanlaiset liikkeet eikä esimerkiksi viimeiselle äänelle jää liian vähän jouta, jos ensimmäisiin käyttää liikaa. Esimerkiksi tahdissa 106 ensimmäinen sävel on pitempi kuin muut, joten tässä kohti viimeisille sävelille voi jäädä liian vähän jouta. Olen itse soittanut tässä tahdissa ensimmäisen sävelen vetojousella ja muut työntöjousella, joten jousen jakaminen on onnistunut minulle paremmin. Jousitukset ovat kuitenkin jokaisen henkilökohtainen päätös. Kun kaikki edellä mainitsemani harjoitukset on tehty, voi lähteä harjoittelemaan oikeassa tempossa.

4.2.3 Nopeat paikat nopeiksi

Seuraavassa kohdassa (kuva 13) tarvitaan paljon sorminäppäryyttä sen nopean tempon ja asemanvaihtojen vuoksi.



Kuva 13. (Sarasate, 2012). Nopea rytmi alkaa tahdista 112 ja jatkuu tahtiin 141. Koko kuvan tästä kohdasta näkee luvusta 3.

Kuva 14. (Sarasate, 2012). Kuvassa tahdit 188–205. Samanlainen nopea kuvio jatkuu tahdeissa 195–201 kuin kuvassa 13.

Näitä nopeita kohtia lähdän harjoittelemaan taas ensin niin, että soitan läpi koko osan ilman kaaria. Jaan osan fraaseihin ja jokaisen fraasin harjoittelen yksi kerrallaan. Tämän jälkeen otan kaksi säveltä kerrallaan niin, että pysähdyn niiden jälkeen, jolloin nopeasti valmistan seuraavan sormen ja soitan taas kaksi säveltä kerrallaan. Tätä jatkan soittaen seuraavaksi 4 säveltä kerrallaan, sitten 8 ja 12, eli eri määräisissä ryhmissä. Pysähdysväleissä, tauon aikana, mietin tarkasti, mitä seuraavaksi tulee, jotta voin soittaa sen ilman virheitä. Kun olen tehnyt edellisen harjoituksen jousella détachéna, etenen samalla tavalla, mutta legatojen kanssa.

Tarkoitus on aina pysähtyä jokaisen legaton jälkeen ja tehdä nopea valmistus seuraavaan, ja miettiä tauon aikana, mitä seuraavaksi tulee: millainen kaari, mikä sormi ja sormet kaaren sisällä, ja sen jälkeen vasta soittaa. Nopea valmistus ja tauko ovat tärkeitä, sillä silloin täytyy miettiä tarkkaan ja oppiminen tapahtuu. Saman asian voi toistaa, jos virheitä sattuu. Harjoitella voi myös erilaisilla rytmeillä ja erilaisilla legatoilla, kuten parittomilla ryhmityksillä tai legatoilla. Harjoittelun voi myös tehdä toistamalla jokainen ryhmä esimerkiksi kaksi kertaa peräkkäin tai niin monta kertaa kuin haluaa.

Kun päästään 12-legatoihin, voidaan harjoitella jousen jakamista niin, että soite-
taan legatot staccatoina, minkä jälkeen portatona. Soitan sävelet todella lyhyinä
ja mietin, kuinka paljon joustaa käytän jokaiselle sävelille. Teen näin, jotta lega-
tona soittaessa kädessäni on tuntuma oikean jousen jakamisesta, ja tiedän
kuinka paljon joustaa yksittäisille sävelille, täytyy laittaa. Tästä puhuinkin jo lu-
vussa 4.2.2. Esimerkiksi tahdissa 116 nuotit ovat 4-legatoina, joten tämän kaa-
rien harjoittelu täytyy tehdä niin, että käyttää yhdessä kvartolissa enemmän
joustaa. Seuraavaan tahtiin täytyy jousella päästä mahdollisimman kärkeen, jotta
se riittää 12-legatoon sekä crescendo onnistuu. Kuvassa 9, legatot ovat 24-le-
gatona, mutta olen soittanut nekin 12-legatoina.

Kun harjoitellaan tekniikkaa, tärkeintä on tehdä erilaiset vaihdot ja seuraavaan
valmistautuminen todella nopeassa tempossa. Voidaan ajatella, että vaihto teh-
dään, kun edellinen on vasta loppumassa. Erilaiset osat jaetaan fraaseihin ja ne
harjoitellaan kaikki erikseen. Kun fraasit on harjoiteltu, niitä voidaan alkaa yhdis-
telemään järjestyksessä. Tärkeää on tehdä ajatustyötä vaihtojen välillä, koska
sillä tavalla oppiminen tapahtuu.

4.3 Musiikilliset haasteet

Seuraavaksi otan esille teoksen kohtia, joissa täytyy keskittyä musiikilliseen il-
maisuuun. Otan esiin teoksesta muita kuin edellisessä luvussa käsiteltyjä kohtia.
Tässä luvussa otetut kohdat ovat melodisempia.

4.3.1 Jousen käytön vaikutus sointiin

Ensimmäisen osan tahdit 1–54 on melodista ja menevää, joten vibratoa saa
käyttää paljon. Tämä osa soitetaan kokonaan g-kielellä, joka tuo siihen syvän ja
ryhdikkään soinnin. Sama asia toistetaan aina kaksi kertaa, jolloin ensimmäinen
soitetaan kovaa ja toinen hiljaa, niin kuin vastaus ensimmäiseen fraasiin.

RABU DE SARASATE, Op. 21.

Andantino.

Kuva 15. Tahdit 1–54 (Sarasate, 2012)

Alkuosa (kuva 15) soitetaan kokonaan g-kielellä ja asemissa liikutaan paljon, joten haastava asia on saada g-kieli soimaan upeasti ja kaikuvasti. Harjoittelun voisi aloittaa käymällä läpi koko osa soittamatta kaaria ja heleitä sekä oikeaa rytmiä, eli etsitään ja soitetaan vain oikeat sävelet. Tässä vaiheessa on tärkeää pitää koko jousikäden paino jousessa sekä kaikki kädet rentona. Ainakin itse tunnen, että se rentouttaa kädet kokonaan, kun ei tarvitse keskittyä vielä muihin asioihin, kuten kaariin. Edellisen harjoituksen jälkeen voi harjoitella samalla tavalla, mutta oikeassa rytmissä. Seuraavaksi harjoituksena on jousen jakaminen kaarien kanssa. Tästä harjoituksesta olen jo puhunut edellisissä kappaleissa.

Eli pysähdys jokaisen sävelen välissä ja sitten nopea valmistus seuraavaan. Jousen jakaminen riippuu siitä, kuinka pitkiä kaaret ovat. Mitä pidempiä kaaret, sitä vähemmän jouta yhdelle sävelelle käytetään.

Teoksen kolme ensimmäistä tahtia ovat crescendoa ja kolme seuraavaa diminuendoa. Tämä toistuu toisen kerran. Jousen jakamista täytyy harjoitella niin, että tietää missä kohti jouta soittaa jokaisen äänen ja kuinka paljon jouta käyttää kaarien aikana. Koska tässä teoksen kohdassa tulee crescendo, täytyy ensimmäisille sävelille käyttää vähemmän jouta kuin seuraaville. Jousen jakamis- ja harjoituksen myötä voi tarkalleen tietää kuinka paljon jouta käyttää yhdelle sävelelle ja se myös myöhemmin vaikuttaa kappaleen sointiin. Kun olen harjoitellut kokonaan näin, harjoittelen seuraavaksi portatona.

Alkuosassa täytyy miettiä, miten jouta käyttää, jotta g-kielen saa soimaan kauniisti. Siihen vaikuttavat ehkä eniten jousen käyttö, kuinka paljon painoa laittaa kieleen, missä kohdassa kieltä soittaa, kuinka paljon jouta kielellä on ja miten nopeasti jousi liikkuu. Nämä ovat kuitenkin sellaisia asioita, joita jokaisen täytyy itse kokeilla omalla soittimellaan ja löytää se oikeanlainen balanssi tälle kaikelle. Näitä harjoituksia voi esimerkiksi ottaa lämmittelyharjoitukseksi ja harjoitella G-kielen sointia soittamalla asteikkoa läpi pelkällä g-kielellä, jolloin myös ylemmillä asemilla olevat äänet saadaan harjoitelluksi. Asteikkoa voi soittaa esimerkiksi jokaisella sormella erikseen. Lämmittelyssä voisi myös soittaa tämän teoksen alkuosan säveliä yksittäisinä ja koittaa löytää edellä mainitsemani asiat.

Kuvassa 16 nähdään, että pianon osuus ei ole legatomaista vain soinnut ovat lyhyitä. Tällöin viululla ja pianolla on kontrastit toisiinsa nähden, jolloin ne täydentävät hyvin toisiaan. Kuitenkin tämä voi olla makuasia ja jotkut eivät soita pianosäestystä näin, kuten esimerkiksi Antal Zalai esitys (2017), jossa pianosäestys on legatomaisempaa.



Kuva 16. Tahdit 7–9. Piano toistaa koko ajan samaa rytmikuviota. (Sarasate, 2012)

Myös tässä jousen jakaminen pitäisi miettiä hyvin. Minulle on monesti käynyt niin, että trioleille ei ole riittänyt tarpeeksi jousta. Legatoartikulaatio vaikuttaa siihen, millainen tunne musiikista tulee.

Toinen asia on vibraton käyttö. Kun soitetaan kovaa, vibratoa käytetään laajasti ja se on intensiivisempää, jotta viulun äänestä tulee täyteläisempää, ja kun soitetaan hiljaa, käytetään vibratoa hillitymmin sekä kapeammin. Tämä on taas sellainen asia, jota jokaisen täytyy itse tutkiskella.

Pianolla rytmikuvio vaihtuu alkuosan lopussa, kun viulu soittaa d säveltä, kuten seuraavasta kuvasta 17 näemme.



Kuva 17. Melodia vaihtuu pianolle ja sillä on välisoitto ennen kuin siirrytään seuraavaan tahtiin. (Sarasate, 2012)

4.3.2 Pehmeän sävyn löytäminen

Tässä kohti alkaa taas uusi melodinen osa, jota kutsun välimelodiaksi. Tahdissa 79 halutaan saavuttaa pehmeä sävy, vaikka se onkin fortessa. Seuraavassa tahdissa on poco ritenuto, joten jousen hallinta on tärkeää.

Kuva 18. Siirtymä välimelodiaan. Tahdit 79–88. Melodinen osuus jatkuu tahtiin 97. (Sarasate, 2012)

Tahdista 82 lähtee asteikko e-kielillä, jolloin uusi teema, välimelodia, alkaa. Se on suurimmaksi osaksi e-kielillä. Mielestäni tässä osassa tavoitellaan pehmeää sävyä. Pehmeän sävyn saamiseksi täytyy etsiä oikeanlaisen vibraton määrää. Pohjasen mukaan (2011, s.18) vibratossa on kolme elementtiä, jotka vaikuttavat viulunsoiton sointiväriin. Ne ovat nopeus, taajuus ja intensiteetti sekä soite-taanko vibrato käsivarrella, kädellä vai sormella. Pohjanen (2011, s. 18). Näiden asioiden avulla pystyy itse miettimään ja kokeilemaan, mikä on omasta mielestä se paras sointiväri tähän kohtaan. Toinen asia, joka täytyy ottaa huomioon, on jousen käyttö. Jousen nopeus ja sen paino kielillä vaikuttavat sävyjen saamiseen. Ideana on harjoitella tätä osaa (kuva 19) ensin esimerkiksi laulamalla erilaisilla sävyillä ja löytää sillä tavalla erilaiset sävyt eri sävelille. Kun on laulamalla etsinyt oikeanlaisen sävyn, on helpompaa lähteä soittamaan, kuten haluaa, koska melodian sävy on jo omassa päässä, eli sisäinen ääni ohjaa.

Kuva 19. Välimelodia kokonaan. (Sarasate, 2012). Tahdit 77–97.

4.3.3 Sävyjen ero päätteemoissa

Teoksen lopussa siirrytään taas teoksen alussakin olevaan päätteemaan, mutta tällä kertaa se on kaksi oktaavia ylempänä, joten sävy on erilainen. Tämän harjoittelun teen samalla tavalla, kuten alun harjoittelun. Sointiväriin hakeminen tässä kohti on tärkeää.

Pohjanen (2011, s. 19) sanoo, että dynamiikan vaihtelulla pyritään luomaan musiikin muotoa ja ilmeikkyyttä. Vaikka nuottiin olisikin merkitty forte, se ei tarkoita, että jokainen ääni on yhtä voimakas. Sävelten ei tarvitse hiljetä tai voimistua koko merkin ajan, vaan täytyy ottaa huomioon kappaleen fraseeraus. (Pohjanen, 2011, s.19). Kuvan 20 teemassa täytyy miettiä mitkä sävelet ovat tärkeitä ja millä sävelillä on enemmän painotusta. Tehdäänkö fraseeraus samalla tavalla kuin alun teemassa vai halutaanko tähän täysin erilainen tunnelma? Sävy pakostakin muuttuu erilaiseksi eri oktaavien vuoksi. Tahdeissa 142–147 toistuu taas samanlaiset fraasit ja tämänkin voi soittaa kuten alussa, eli toinen fraasi hiljempaa kuin ensimmäinen. Tahdeissa 154–164 toistuu myös sama melodia kaksi kertaa, mutta tällä kertaa molemmat niistä voisi soittaa fortessa tai ensim-

mäinen fortessa ja toinen mezzofortessa. Seuraavat tahdit 166–176 ensimmäisen kerran soitan fortessa ja seuraavan pianossa. Ensimmäisen kerran käytän laajasti vibratoa ja seuraavan kerran käytän tuskin yhtään.

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo I. Andantino." It consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking "Tempo I. Andantino." and features a melody with triplets and slurs. The second staff continues the melody with a dynamic marking of *f* (forte). The third staff also features a dynamic marking of *f* and includes the instruction *poco rit.* (poco ritardando). The fourth staff starts with *in tempo.* and *f*, followed by *poco rit.* and *p* (piano). The fifth staff includes the instruction *IV in tempo.* and *cresc.* (crescendo). The sixth staff begins with *poco rit.* and *in tempo.*, followed by *cresc.*, *f*, and *dim.* (diminuendo). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Kuva 20. Teoksen teema/melodia. (Sarasate, 2012). Tahdit 142–187.

Ylemmän oktaavin jälkeen tahdeista 177–187 huomaamme, että melodia siirtyy kaksi oktaavia alemmas, jolloin päästään taas alun melodiaan takaisin. Tästä melodiasta puhuinkin jo luvussa 4.3.1.

5 Pohdinta

Opinnäytetyön kirjoitusprosessi olikin vaikeampaa ja raskaampaa kuin olin kuvitellut. Aloittaessani aihe ei ollut rajattuna tarpeeksi selkeästi, mutta se kuitenkin

selkeytyi kirjoittaessani ja pohtiessani omaa harjoitteluprosessiani. Minulla oli muistiinpanoja harjoituksistani, joita otin esille tässä opinnäytetyössä, mutta niiden selittäminen auki mahdollisimman selkeällä tavalla olikin vaikeampaa kuin ajattelin. Yritin kuitenkin ottaa lukijan näkökulman ja muokata tekstin mahdollisimman selkeäksi ja ymmärrettäväksi. Siihen auttoi oman tekstin läpi lukeminen moneen kertaan, eri päivinä ja aikoina.

Tätä työtä kirjoittaessani tajusin, että kaikenlaisia yksityiskohtia en pystynyt selittämään ja tuntui, että joissain kohdissa tieto oli liian vähäistä. Minun täytyi jonkin verran rajata aiheita, mutta sain kuitenkin selitettyä harjoitusteni pääpointit hyvin. Sivuja harjoitusmetodeihin kului loppujen lopuksi enemmän kuin olin kuvitellut, mutta lopussa minusta tuntui, että olisin voinut tehdä niitä vielä enemmän, sillä tietoa oli niin paljon. Lukujen jakaminen teknisiin ja musiikillisiin haasteisiin auttoi suuresti, koska silloin pystyin ottamaan teoksesta eri kohtia tutkiskeluun ja onnistuin kertomaan mahdollisimman kattavasti koko teoksesta. Onnistuin harjoittelemaan hyvin myös kyseisen teoksen, johon minulla meni ehkä eniten tunteja tässä työssä.

Opinnäytetyössäni onnistuin ymmärtämään enemmän kyseisestä kappaleesta ja sen taustasta. Kun tein työtäni, mietin usein, miten muut harjoittelevat samat kohdat ja ovatko nämä harjoitukset liian hitaita joillekin. Ehkä esittelemäni harjoitukset voivat olla hyviä teosta ensimmäistä kertaa soittaville viulisteille. Vaikka tässä työssä kerrotut harjoitukset voivat vaikuttaa hitaasti eteneviltä, ne voivat olla tehokkaampia kuin muunlainen harjoitus. Joskus myös liian fyysinen harjoittelu voi tuntua väsyttävältä, joten tällaiset hitaat harjoitukset ovat hyviä tällaisille päiville.

Luin erilaisia opinnäytetöitä harjoittelemisesta, jotta saisin vähän erilaisia näkökulmia aiheeseen, mutta halusin kirjoittaa työhöni suurimmaksi osaksi omia harjoitusmetodejani sekä sellaisia harjoituksia, jotka ovat auttaneet minua kehittymään. Välillä minusta tuntui, että tarvitsisin jonkinlaista ohjausta tai vinkkejä harjoitusmenetelmiin, koska tuntui, että toistin samoja asioita jatkuvasti. Tähän

kuitenkin auttoi viulun harjoitteluun etsien eri tapoja harjoitella tekniikkaa sekä musiikillista ilmaisua.

Sarasaten sävellystuotantoon perehtyminen on ollut mielenkiintoista, koska siinä on käytetty paljon espanjalaisen kansanmusiikin piirteitä. Olin jo alkanut harjoittelemaan teosta ennen aiheeni valitsemista, joten oli vähän helpompaa miettiä, miten olen harjoitellut tietyt kohdat. Huomasin kuitenkin, että minulla oli vielä paljon opittavaa teoksesta, kuten sormien parempi nopeus sekä artikulointi, joten oli mielenkiintoista nähdä kirjoitusprosessin aikana, miten kehityin vielä lisää. Omasta videotallenteestani huomasin paljon hyviä asioita, kuten dynamiikan vaihtoja sekä jousen käyttö ja sen jakaminen, joka oli onnistunut erittäin hyvin työssä mainitsemillani harjoituksilla. Joitakin asioita voisin vielä parantaa, kuten pizzicatojen selkeyttä ja sormien reippautta. Huomasin, että joitain dynamiikan eroja tein omassa soittovideossani eri tavalla kuin mitä olin tähän työhön kirjoittanut, mutta niissäkin olin onnistunut hyvin. Olen voinut ajatella esitystä tallentaessa eri tavalla, koska aloitin opinnäytetyöni kirjoittamisen jo paljon ennen videon ottamista.

Esittelemääni hidasta ja keskittyvää harjoittelua voisi käyttää enemmän myös lasten kanssa. Tietenkin lasten kanssa ei voi olla liian hidasta harjoittelua, koska lapselle voi tulla liian tylsää. Harjoituksia voi kuitenkin käyttää erilaisten leikkien avulla, kun jotain teosta opetellaan, eikä vain soittaa sävellyksen eri kohtia läpi monta kertaa peräkkäin. Tällä tavoin soittaja oppii jo varhain viulutekniikan eri osa-alueet ja vanhempana tekniikan opetteluun ei tarvitse käyttää liikaa aikaa. Tämä ei kuitenkaan ole niin yksinkertaista, sillä viulutunteja ei voi antaa montaa kertaa viikossa ja kaikki eivät harjoittele tarpeeksi joka viikko. Tärkeää on kuitenkin keskittyä yhden asian oppimiseen kunnolla eikä menemällä tekniikan ja musiikillisen osa-alueita nopeasti läpi, että oppii vain vähän kaikesta. Tämä tuottaa pidemmän päälle enemmän tuloksia ja soittaja voi saavuttaa enemmän vanhempana.

Lähteet

Blackwood, A. (1991). *Sävelten maailma 2*. (Suom. P. Hako, J. Isopuro, K. Korhonen, L. Suurpää, H. Valsta). (Alkuperäisteos 1989).

Britannica. (1.10.2020). *Cante jondo*. Cante jondo | Description & Facts | Britannica

Chu-Yunn L. (2006). *Pablo de Sarasate: His life, music, style of performance, and interactions among other performers and composers*. [Väitöskirja. University of North Texas]. Base. [Pablo de Sarasate: His Life, Music, Style of Performance, and Interactions among Other Performers and Composers \(unt.edu\)](https://unt.edu/pablo-de-sarasate)

Eilers, C. P. (2012). *Pablo de Sarasate: The influence of his unique style and virtuoso violin technique*. [Opinnäytetyö, California State University, Long Beach]. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/pablo-de-sarasate-influence-his-unique-style/docview/1033333482/se-2>

Galamian I. (1990) *Galamianin viulumetodi*. Valtion painatuskeskus. Alkuperäisteos julkaistu 1985.

Perez Ollo, F. (ei pvm.). *Pablo Sarasate Navascués*. [Pablo Sarasate Navascués - España | Royal Academy of History \(rah.es\)](https://rah.es)

Pohjanen, A. (2011). *Nuoteista musiikiksi, musiikin tulkinta osana viulunsoiton opetusta*. [Opinnäytetyö, Oulun seudun ammattikorkeakoulu]. Theseus. [Microsoft Word - Musiikintulkinta osana viulunsoiton opetusta viimeistely versio \(theseus.fi\)](https://theseus.fi)

Russell, C. H. (20.1.2001). *Malagueña (Sp)*. Artikkel. [Malagueña | Grove Music \(metropolia.fi\)](https://metropolia.fi)

Sarasate, P. (2006) (1844–1908). *Caprice Basque op. 24*. Imslp. Complete score, violin part. [IMSLP519348-PMLP4864-Sarasate-capricebasque-2.pdf](https://imslp.org)

Sarasate, P. (2008) (1844–1908). *Jota Navarra op. 22*. Imslp. violin part. [Violin\[1\].pdf \(imslp.org\)](https://imslp.org)

Sarasate, P. (2012) (1844–1908). *Malagueña op. 2*. Imslp. Complete Score, violin part. [IMSLP184522-SIBLEY1802.16630.d8cb-39087008745673violin.pdf](https://imslp.org)

Sarasate, P. (2022) (1844–1908). *Zapateado op. 23*. Imslp. Violin part. [IMSLP668582-PMLP58840-SarasateBarmas SpanishDanceOp23No2 Violin.pdf](https://imslp.org)

Sarasate, P. (2019). *Malagueña op. 21, nro. 1*. [Malagueña Sarasate Sheet music for Piano, Violin \(Solo\) | Musescore.com](https://musescore.com)

Sarasate "The Spanish Spirit". (2020) Official Trailer. [Video]. [Sarasate | Robertandmeri](#)

Spaniard and Hungarian folk music. *Music analysis part 1 ja 2, Musical links.* (ei pvm.) [Musical Links - Spaniard and Hungarian Folk Music \(weebly.com\)](#)

Schwarz B. (20.1.2001). *Sarasate (y Navascuéz), Pablo (Martín Melitón) de.* Artikkel. [Sarasate \(y Navascuéz\), Pablo \(Martín Melitón\) de | Grove Music \(oxfordmusiconline.com\)](#)

Tao-Chang Y. (2006). *Spanish Dances for violin: Their Origin and Influences.* [Väitöskirja. University of Maryland, College Park]. Core. [Spanish Dances for Violin: Their Origin and Influences - CORE Reader](#)

Wanting Y. (2012). *Violin recital with supporting documents: Sarasate's "Spanish dance" op. 22: Analysis and interpretation of the music of Sarasate.* [Opinnäytetyö]. [National Yangming Jiaotong University Institutional Collection: Yu Wanting's violin recital with auxiliary documents: Analysis and interpretation of the music of Sarasate's Spanish Dances, Op. 22 \(nctu.edu.tw\)](#)

Zalai A. (7.7.2017). *Sarasate, Malagueña op.21 no.1.* [Video]. Youtube. [SARASATE: Malaguena | Antal Zalai, violin 🎵 classical music - YouTube](#)