

# **MIELIKUVALLISTA**

**Pedagoginen katselmus Toivo Kuulan viulukappaleisiin**

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma

Instrumenttiopetuksen

suuntautumisvaihtoehto

Opinnäytetyö

Syksy 2007

Essi Karkulahti

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

KARKULAHTI, ESSI: Mielikuvallista - pedagoginen katselmus  
Toivo Kuulan viulukappaleisiin

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 63 sivua, 8 liitesivua

Syksy 2007

---

## TIIVISTELMÄ

Tämä opinnäytetyö käsittelee Toivo Kuulaa, hänen viulukappaleitaan sekä mielikuvien hyödyntämistä viulunsoiton opiskelussa ja opetuksessa.

Opinnäytetyö rakentuu neljästä pääluvusta. Ensimmäinen luku johdattaa lukijan Toivo Kuulan elämän pariin. Toinen luku pohjustaa kolmatta ja neljättä lukua avartaen mielikuvien maailmaa teoreettisin tiedoin. Kaksi viimeistä lukua kertovat Toivo Kuulan viulukappaleiden herättämistä mielikuvista oppilaan ja opettajan näkökulmasta sekä teosten opiskelusta mielikuvien avulla.

Työssä haetaan ratkaisua mm. seuraaviin kysymyksiin: ”Millaisia mielikuvia Toivo Kuulan viulukappaleet soittajassa herättävät?” sekä ”Miten mielikuvat syntyvät ja miten niillä voi vaikuttaa oppimiseen?” Tutkimuksen kohteena on myös soitettujen kappaleiden harjoitusprosessi ja sen eteneminen.

Opinnäytetyön materiaali koostuu mielikuvia käsittelevästä kirjallisuudesta (teoriaosuus) sekä soittajien itsensä tekemistä havainnoista harjoittelun aikana.

Avainsanat: Toivo Kuula, mielikuvat, viulukappaleet, harjoitusprosessi

Lahti Polytechnic  
Faculty of Music

KARKULAHTI, ESSI: Imaginary - A pedagogic Overview of  
Violin Pieces of Toivo Kuula

Thesis of instrument teaching, 63 pages, 8 appendix pages

Autumn 2007

---

ABSTRACT

This thesis deals with life of Toivo Kuula, his compositions for violin and making good use of mental images in studying and teaching.

The thesis is built of four main chapters. The first chapter leads the reader to the phases of Toivo Kuula's life. The second chapter grounds the third and fourth chapter by opening the world of mental pictures from theoretical basis. The last two chapters consider the images aroused by the violin pieces of Toivo Kuula from pupil's and teacher's point of view as well as studying the pieces of work using mental pictures.

There is sought for an answer to following questions in the thesis: "What kind of images does the violin pieces of Toivo Kuula wake up in the player?" and "How does the images born and how can those be used as a tool for learning?" The practise process and it's proceeding are also a part of the study.

The material of the thesis consist of literature considering mental images (theory part) and observations made by players themselves during practicing.

Key words: Toivo Kuula, mental images, violin pieces, practice process

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 TOIVO KUULAN ELÄMÄNVAIHEET	3
3 MIELIKUVAT	20
3.1 Mielikuvaoppiminen	20
3.2 Mielikuvat, oppiminen ja muisti	23
3.2.1 Hyvä tila ja flow-kokemukset	24
3.3 Mielikuvien syntyisestä ja niiden ominaisuuksista	25
3.4 Mielikuvamaailma ja synestesia	27
3.5 Miten mielikuvia voi käyttää?	28
3.6 Mielikuvien hyödyntäminen opetuksessa	29
4 TOIVO KUULAN VIULUTEOSTEN HERÄTTÄMÄT MIELIKUVAT HARJOITUSPROSESSISSAMME	31
4.1 Notturmo	31
4.2 Eteläpohjalaisia tansseja	32
4.2.1 Polska no 2, Allegro con moto	32
4.2.2 Polska no 3, Moderato tranquillo	33
4.2.3 Polska no 4, Allegro moderato	34
4.3 Kehtolaulu (Berceuse)	34
4.4 Melodia lugubre	35
4.5 Sanaton laulu (Chanson sans paroles)	37
4.6 Scherzino	39
4.7 Yhteen veto	40
5 TEOSTEN HARJOITUSPROSESSI	41
5.1 Notturmo	41
5.1.1 Notturmon pedagoginen anti	44
5.2 Eteläpohjalaisia tansseja	45
5.2.1 Polska no 2, Allegro con moto	45
5.2.2 Polska no 3, Moderato tranquillo	46
5.2.3 Polska no 4, Allegro moderato	46

5.3 Kehtolaulu (Berceuse)	47
5.3.1 Kehtolaulun pedagoginen anti	49
5.4 Melodia lugubre	50
5.5 Sanaton laulu (Chanson sans paroles)	53
5.6 Scherzino	54
6 POHDINTA	56
LÄHTEET	63
LIITTEET	64

## 1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä etsin vastausta siihen, millaisia mielikuvia Toivo Kuulan viulukappaleet soittajassa herättävät. Pohdin myös laajemmin mielikuvien syntymistä ja miten niillä voi vaikuttaa oppimiseen.

Opinnäytetyössä on kolme osaa, joita kaikkia jotenkin yhdistää Toivo Kuulan viulukappaleet, niiden harjoittelu sekä mielikuvat.

Kiinnostuin Kuulan viuluteoksista ja niiden tutkimisesta oman soittoni kautta. Kerätessäni ohjelmistoon hänen sävellyksiään sain kipinän tutkailla näitä pikkukappaleita lähemmin ja samalla myös idean soitattaa niitä omilla harjoitusoppilaillani.

Samaan aikaan kun minä ja oppilaani soitimme teoksia tutustuin myös Tuomi Elmgren-Heinosen kirjoittamaan Toivo Kuulan elämäkertaan. Elämäkerta lukiessani kirjoitin muistiin säveltäjän elämän niitä vaihteita, jotka liittyivät soittamiimme kappaleisiin.

Huomioni kiinnittyi myös eräisiin kirjan kohtiin, joissa eri tahot mainitsivat Kuulan musiikin olevan hyvin mielikuvitusrikasta. Viimeistään nämä lukemani huomiot soiton ohella herättivät minussa halun tutkia lähemmin mielikuvitusta ja sen käyttöä soitonopiskelussa, etenkin näiden teosten kohdalla.

Keskustelin ideasta toisen oppilaani kanssa ja kysyin olisiko hän halukas osallistumaan pieneen tutkimukseeni. Hän innostui asiasta ja oli täysin mukana. Puolen vuoden verran teimme töitä kappaleiden parissa, minä ohjaten omaa oppilastani ja oma opettajani minua.

Tutkimus eteni niin, että tuntien jälkeen laitoimme kumpikin tahoillamme tuntemuksiamme muistiin. Oppilaani kirjasi tekemiäni kysymysten avulla sekä kappaleiden herättämiä mielikuvia että harjoittelussa vaikeiksi osoittautuneita paikkoja ylös. Minä tein omien soittotuntieni jälkeen samoin.

Luettuani osan omista ja oppilaani kirjoituksista tutustuin mielikuvia käsittelevään kirjallisuuteen. Tämä siksi, että sain virallista tietoa mielikuvien käytöstä oppimisessa ja opetuksessa. Parhaaksi ja mielenkiintoisimmaksi kirjaksi

osoittautui Raimo Lindhin kirja ”Mielikuvaoppiminen”, jota pääasiassa työssäni käytänkin. Lindhin ajatukset sopivat mielestäni omien päätelmieni kanssa eniten yksiin. Raimo Lindh kertoo kirjassaan mielikuvaoppimisesta, jonka avulla on menestyksekkäästi sekä opittu että opetettu eri aloilla laidasta laitaan. Hänellä oli myös oivia esimerkkejä liittyen musiikkiin. Lindhin sekä muutaman muun näkemyksiin paneudun tarkemmin työni kolmannessa luvussa.

Innostuin kappaleista, mielikuvista ja harjoittelun analysoinnista niin, että loppua ei ajatusvirralle ollut tulla. Tämän vuoksi opinnäytteessäni onkin runsaasti tekstiä. Katsoin kaiken kuitenkin tärkeäksi, joten tekstin vähentäminen lopulliseen työhön olisi ollut lähes mahdotonta.

Kysymys ”voinko parantaa tekniikkapainotteista soittoani mielikuvien avulla?” oli itselleni kaikkein mielenkiintoisin ja henkilökohtaisin. Yllätyksekseni koin monien asioiden muuttaneen suuntaa parempaan päin. Näin koki asian myös oppilaani työtä tehdessämme.

Uskon, että opinnäytetyöni aihe kiinnostaa monia ja suosittelen sen lukemista muillekin kuin vain viulunsoittoa opiskeleville. Pohdintani mielikuvien käytöstä ja harjoittelusta on varmasti ajankohtainen nyt ja tulevaisuudessa. Ketäpä ei askarruttaisi esimerkiksi se kuinka voi päihittää kappaleiden ”vaikeat kohdat”, sillä niitä varmasti löytyy soitonopiskelun hamaan loppuun asti.

Aihe on mielenkiintoinen myös senkin vuoksi, ettei täsmälleen tämänkaltaista tutkimusta ole aiemmin tiettävästi tehty.

## 2 TOIVO KUULAN ELÄMÄNVAIHEET

Toivo Timoteus Kuula (s. 7. 7. 1883) aloitti varsinaiset musiikkiopintonsa Helsingin musiikkiopistossa 17-vuotiaana. Martin Wegeliusta, silloista musiikkiopiston johtajaa, on kiittäminen siitä, että hän kykeni Toivo Kuulan tapaisesta heikosta raaka-aineesta näkemään siihen kätkeytyvän ”jalon metallin”, kuten Tuomi Elmgren-Heinonen (1983, 56) kirjassaan asian ilmaisee. Näin ollen köyhä vaasalaisnuorukainen sai heti vapaaoppilaspaikan, joita ei yleensä ensimmäistä vuotta opiskeleville opiskelijoille myönnetty.

Opiskelu musiikkiopistossa oli varsinaista työtä; herra Novacek määrättiin Kuulan viulunsoitonopettajaksi. Ensimmäiset tunnit eivät olleet kovinkaan lupaavia, mutta kuten tulevaisuus osoitti, Kuula ei antanut periksi. Häneltä löytyi itsevarmuutta hamaan loppuun asti ja huhupuheiden perusteella hän olisi ylpeillyt tulevansa Suomen Beethoveniksi. Hänelle näet sanottiin, että ylioppilastutkinto olisi varmuuden vuoksi aina tarpeen muusikolle, mihin Kuula kuitenkin vastasi: ”Eihän Beethovenkaan ollut ylioppilas” (Elmgren-Heinonen 1983, 55).

Vaikka Kuula todellisuudessa olisikin lausunut nämä sanat jonakin loukatun itsetunnon hetkenä, on ”joka tapauksessa sangen huvittava se pieni katkelma erään antwerpeniläisen lehden *l’Avenir belgen* arvostelusta 7.5.32, jossa kirjoitettiin nämä sanat: ”Täytyy nousta aina Beethoveniin saakka, jos mieli taata niin syvästi liikuttavaa ilmaisua melankolialle ja saavuttamattomien ikearvojen kaipuulle kuin Toivo Kuulan musiikissa.” (Elmgren-Heinonen 1983, 55.) Sanat koskivat sävellystä *Chansons sans paroles*.

Kuitenkin muutamaa vuotta myöhemmin, keväällä 1906, nuori Toivo Kuula oli aiempaan verrattuna kuin eri mies ilmoittauduttuaan uudelleen musiikkiopistoon Martin Wegeliukselle.

Tuona keväänä Kuula oli täynnä pursuavaa työntoa. Hän oli hedelmällisessä mielenioressä sävellystyötä ajatellen ja niissä oloissa kaikki sujuikin kuin itsestään. Useisiin kotikaupungissa syntyneisiin sävellyksiin ilmestyikin nyt merkintä: ”hyväksytty opistossa 1906” (Elmgren-Heinonen 1983, 85).

”Opiston julkisia näytteitä alettiin valmistella jo kevätlukukauden puolivälissä. Lehtori Levõn kertoo, että eräs Kuulan ensimmäisiä viulukappaleita, *Scherzino*,



oli saanut niin hyvän vastaanoton, että hänen opettajansa –todennäköisesti Wegelius- Kuulan oman kertomuksen mukaan oli sanonut: `Pian kai te alatte tuoda tänne sinfonioita!` Wegelius alkoi tällä lukukaudella kiinnittää yhä enemmän huomiota nuoreen oppilaaseensa, joka oli kehittynyt niin nopeasti ja nykyisin antoi jatkuvasti aihetta ilahduttaviin yllätyksiin.” (Elmgren-Heinonen 1983, 85.)

Kevään 1907 päätyö oli e-molli viulusonaatti, jota Kuula alkoi säveltää helmikuun alussa. Viulusonaatin valmistuminen oli ankaran työn takana. Kuula on kirjannut päiväkirjaansa seuraavan merkinnän koskien sonaatin sävellysprosessia: ”Säveltelen sonaattini viimeistä osaa, mutta hitaasti käy työ. En tahdo jaksaa.” (Elmgren-Heinonen 1983, 97.) Sonaatti kuitenkin valmistui lopulta kevätesitystä varten (1907). Tuomi Elmgren-Heinonen kuvaa, että sonaattiin oli punottu koko hänen tähänastisen elämänsä sisältö, hänen kokemansa pettymykset, elämänsä murhe; siinä oli kaipuu pohjalaisen luonnon aavoille lakeuksille, vapauden kaiho, nuoruuden kipeä elämäntuska, ja kuitenkin se sisälsi valoakin, elämän tuoretta iloa, pitkien kevätiltojen ja uuden ystävyuden onnea (Elmgren-Heinonen 1983, 98).

Merkittävän kevään 1907 jälkeisenä kesänä Kuula päätti lähteä keräämään eteläpohjalaisia kansanlauluja. Etelä-Pohjanmaan kotiseutuyhdistys myönsi maisteri Eino Levönin aloitteesta Kuulalle 50 mk Etelä-Pohjanmaalle tehtävää kansanlaulujen keräysmatkaa varten.

Kesäkuun ensimmäisinä viikkoina Kuula matkusti kotikaupunkiinsa Vaasaan mistä hän suuntasi kulkunsa Keski-Suomeen ja Karjalaan tapaamaan mm. opettajaansa Armas Järnefeltiä. Tämän matkansa jälkeen palattuaan Vesankaan Kuula tapasi musiikkiopistoverinsa Eino Raition. Raitio tunnettiin jo musiikkiopistoajoilta lupaavana viuluniekkana, ja yhdessä he alkoivat suunnitella syksyksi laajaa maaseutukiertuetta, jossa Kuula toimisi säestäjänä ja säveltäjänä ja Eino Raitio viulistina. Ystävykset suunnittelivat soittavansa mm. useita Kuulan sävellyksiä, päänumerona e-molli viulusonaatti. Miehet päättivät palata asiaan uudelleen vasta kun Kuula olisi suorittanut keräysmatkansa loppuun. Kuulan oman arvion mukaan kansanlaulujen keräysmatka olisi suoritettu n. 2-3 viikon kuluessa.

Raition luota Vesangasta Kuulan matka suuntautui takaisin Vaasaan, jossa hänen täytyi järjestää matkansa rahoitus. Etelä-Pohjanmaan kotiseutuyhdistyksen lupaamat apurahat olivat syystä tai toisesta myöhässä ja Kuula alkoi hermostua. 14. elokuuta Kuula pääsi vihdoinkin lähtemään.

Matka johti erinäisiä teitä pitkin Ala-Härmään Kankaan kylään, jossa Kangas-Kurjen talossa Kuula kuuli nuorien ja vanhojen laulua. Kuula oli tyytyväinen saadessaan kerätyksi täältä paljon lauluja itselleen.

Seuraavaksi päämääränä oli Yli-Härmä. Kuula kiersi monta kylää, tapasi monia, mutta yksi jäi hänen mieleensä Pöyhösen kylällä. Täällä hän tapasi erään vanhanpiian, joka lauloi vain maksusta, 10 penniä kappaleelta. Tältä kammottavaääniseltä naiselta, kuten Kuula häntä kuvasi, hän kirjoitti muistiin neljä tasoltaan heikkoa laulua.

Seuraavaksi matka johti jälleen Ala-Härmään, josta viimein Korttesjärvelle. Korttesjärvellä Kuula tapasi hyvän pelimannin nimeltään Haudanmaa. Tältä hän kirjoitti muistiin yhteensä 30 vanhaa viulupolskaa, menuettia ja häämarssia. Viimein päätyessään Kauhavalle oli Kuulan keräämien kappaleiden lukumäärä seuraava: polskia ym. 34 kpl ja lauluja 362 kpl.

Kansanlaulu-keräysmatkansa jälkeen, syyskuun alkupäivinä Kuula oli ystävänsä Eino Raition ja tämän vanhempien luona Jyväskylässä. Täällä he intoa puhkuen suunnittelivat tulevaa syksyistä konserttikiertuettaan ja sen tulevaa ohjelmaa. Konserttiohjelmistoon valittiin sopivaa ja perinteistä materiaalia Raitiolle, mutta mukaan otettiin myös Kuulan e-molli sonaatti, josta säestäjänä toimiva säveltäjä totesi ”sain ne melko hyvään esityskuntoon, paitsi viimeisen osan, jossa täytyy fuskata” (Elmgren-Heinonen 1983, 116). E-molli sonaatin lisäksi konserttiohjelma sisälsi hänen Kehtolaulunsa ja ylimääräisenä sovittamansa ”Oli kaunis kesäilta”.

Ensimmäinen konsertti pidettiin Jyväskylässä kunnalliskodin juhlasalissa, 7. syyskuuta 1907.

Arvostelut näiden nuorien muusikoiden konserteista, joita myöhemmin oli eri Pohjanmaan kaupungeissa, Keski-Suomessa ja Savossa, huokuivat lämmintä myötätuntoa.

Kiertueen jälkeen loppusyksyllä Kuulalla alkoivat taas työkiireet. 7. lokakuuta valmistui Notturmo, hänen tunnettu teoksensa viululle ja pianolle. Sävellys, tunnelmallisuudestaan huolimatta, poikkesi paljon tuon ajan makusuunnasta. Novacek ei suostunut esittämään Notturmoa musiikkiopiston 25-vuotisjuhlassa vedoten siihen, että yleisö ei ymmärtäisi. Kuula ei mitään ilmeisemmin harmistunut tästä, sillä Sibelius piti tästä teoksesta kuitenkin hyvin paljon. Muutenkin Sibelius oli alkanut vihjailla Kuulalle opintomatkausta ulkomaille.

Kuulan mielialat tuona syksynä vaihtelivat epäonnesta onneen. Lämmin ja kiihkeä ystävyys suhde laulajatar Alma Silventoiseen kannusti ja rohkaisi häntä työssään. Joskus Kuula kuitenkin sortui kallistelemaan lasia. Tästä huonosta tavastaan hän vaihtoi mielipiteitä myös neiti Silventoisen kanssa. Tämä seikka käy ilmi eräistä kirjeistä ystäväysten välillä. Perusteina lasin kallistelulle oli Kuulan pohjalainen, tulinen temperamentti, joka vaati joitakin hurjia purkauksia. Näitä hän myös myöhemmin katui, ehkä juuri Alma Silventoisen vuoksi. Kaikista hänen kirjeistään kuvastuu suora, rehti ja tinkimätön luonne, hyvin suomalainen, ehkä erityisesti pohjalainen ominaisuus: väkipakolla häntä ei saa taipumaan tuumaakaan ja hyvällä hänet voi viedä mihin tahansa.

Tuleva joulukuusi ja uusivuosi tuotti Kuulalle mielipahaa. Joulukuusi hän matkusti kotiinsa Vaasaan, jossa hän esitti vaimolleen Cecilia (Silja) Valolle eropyyntönsä. Silja ei kuitenkaan tähän suostunut ja kunnioitti näin myös Kuulan vanhempien tahtoa, jotka olivat avioeroa vastaan. Lopputulos oli, että Kuula riitaantui isänsä kanssa ja palasi niine hyvineen takaisin Helsinkiin.

Kaiken tämän jälkeen, uudenvuoden yönä, Kuula oli erään toverinsa luona juhlimassa. Samaisena iltana Leo Funtek soitti populäärikonsertissa syksyllä valmistuneen Notturmon. Kyseisen teoksen viuluosaa Kuula oli vielä kirjoittanut puhtaaksi joulukuusi.

Samaan aikaan maailmankuulu viulisti Eugène Ysaÿe oli konserttimatkalla Helsingissä ja oli sattumalta kiinnittänyt huomiota nuoreen ja lupaavaan säveltäjänalkuun. Ysaÿe tilasikin Kuulalta viuluteoksen ja otti mukaansa myös e-molli sonaatin, mutta edelleenkin ei tiedetä, esittikö hän sitä koskaan. Vaikka Kuulalla oli harmea kyllikseen, Ysaÿen konsertti antoi voimaa ja piristystä harmaaseen arkeen.

Seuraavana syksynä 7.10.1908 koitti Kuulalle suuri päivä. Tuolloin nimittäin oli hänen kauan suunnittelemansa ensikonsertti. Konsertti ei mennyt aivan täydellisesti, mutta vastaanotto oli mitä lämpimin. Onnentoivotuksia sateli loppumattomasti ja taiteilijaa juhlittiin.

Seuraavassa lainaan katkelman tuon ajan huomattavimman suomalaisen arvostelijahahmon Evert Katilan arvostelusta, joka julkaistiin Uudessa Suomettaressa konsertin jälkeen:

*”--- Kuulan musiikki ei ole vaivalloisen mietiskelyn ja kuivan laskemisen kuollutta työtä, se pulppuaa rikkaasta mielikuvituksesta välittömänä, viehättävänä ja uljaana. Ajatukset seuraavat toisiaan luonnollisen johdonmukaisuuden pakottamina, jatkaen ja täydentäen toisiaan tai uusia näköaloja avaten sekä yhtyen jaloon kilvoitteluun keskenään. Väkevä melodiallisuus on sävellysten päätunnuksimerkki, mutta melodiallisuus, joka ei milloinkaan muutu kuluneeksi ja jokapäiväiseksi, sillä sen perustana on uudenaikainen, vaihteleva soinnutus ja hieno kehittäminen. Äänilajin vaihtelu, joka on hyvin rohkeata, tapahtuu aistikkaasti, ja räikeimmätkin riitasoinnut sekä sointuyhdistelmät tuntuvat luonnollisilta voimakkaasti eteenpäin rientävässä sävelvirrassa. Vaikka Kuulan soitinsävellyksillä ei ole mitään erityistä ”ohjelmaa”, jota ne kuvaisivat, vaikka ne siis ovat n. k. Absoluuttista musiikkia, tuntee kuulija niissä pian itsensä perehtyneeksi. Hän kuuntelee tätä musiikkia kuin tuttua, rakasta kieltä; sen herättämät tunnelmat ja ajatukset tuntuvat kotoisilta ja lämmittäviltä, sen aikaansaamat mielikuvat johtavat saloillemme, lakeuksillemme ja sinijärviemme rannoille, se on suomalaisinta sävelten taidetta, mitä meillä on kirjoitettu. Ja sitä varten ei Kuulan tarvitse turvautua erityisiin kansantieteellisiin musiikillisiin erikoisuuksiin, jota on totuttu pitämään aito suomalaiselle sävelistölle ominaisena. Hänen koko melodiikkansa ja soinnutuksensa on itsessään sellaista, että me tunnemme sen omaksemme, vaikkemme voisikaan aina selittää, minkä musikaalisen ominaisuuden perusteella. Sen henki on suomalainen. Kuula on kasvanut Etelä-Pohjanmaalla, jossa viime vuosina on keksitty sellainen sävelrikas alue, josta ei vielä joku aika sitten tietty mitään. Siellä on elänyt ja elää osaksi vieläkin tuhansia lauluja ja soittoja, usein vanhoissa kirkkosävellajeissa käyviä, omituisia sävelmiä, joiden löytäminen, ennen kuin ne ovat ennättäneet hävitä, on pidettävä mitä onnellisempaan tapauksena. Näillä sävelrikkailta seuduilla on Kuula kasvanut ja tällä ympäristöllä, sen kansansävellemällä on epäilemättä hänen tuotantoonsa suuri vaikutus. Hän on mm. yksi niistä, jotka ovat eteläpohjalaisia sävelmiä koonnut ja niitä tutkinut.” (Elmgren-Heinonen 1983, 146.)*

Vähän ensikonsertin jälkeen Kuula suuntasi opintomatkalleen Italian Bolognaan. 9.10.1908 oli hänen lähtöpäivänsä. Aika Bolognassa oli työntäyteistä mutta samalla myös yksinäistä. Italiassa oli selviytyttävä ilman omaa äidinkieltä ja

Bolognasta kun on kyse, italian kieltä osaamatta ei siellä pärjää. Oli siis opeteltava aivan uusi kieli.

Opiskelu konservatoriossa oli varmasti erilaista kuin Kuula oli kuvitellut. Jossakin kohtaa hän valittikin, että hänen kanteleensa ei helise niin kuin Suomessa ja että hänen sisäinen soittonsa on vaiennut. Kuula totesikin useasti, että Italian musiikki on tyhjää ja onttoa. Se mitä Italiassa tarjottiin, ei Kuulan mukaan voinut ravita kenenkään musiikinnälkää.

Uuden kielen oppimisen lisäksi Kuulalle tuottivat vaikeuksia fuugien kirjoittaminen ja kontrapunktin taito.

Kuula ei siis oppinut viihtymään Bolognassa, piristystä Kuulan tuolloiseen elämään toivat ne harvat rohkaisevat sanat kotimaasta ja tietysti tapaamiset Alma Silventoisen kanssa, joka samaan aikaan opiskeli laulua Milanossa. Kuten Elmgren-Heinonen (1983, 176) kirjassaan toteaa, Bolognan aika – hiljentymisen, syventymisen, keskittymisen aika on varmaankin merkinnyt Kuulalle henkisen paaston, ehkäpä suorastaan nälän aikaa.

Opiskellessaan Italian Bolognassa vuodesta 1908 alkaen Kuula kävi vilkasta kirjeenvaihtoa Suomeen Heikki Klemetin, silloisen Suomen Laulun johtajan, kanssa.

Kirjeenvaihto näiden kahden ”musiikkikarhun” –kuten Tuomi Elmgren-Heinonen kirjassaan kuvaa – oli sangen suoranaista molempien äkkipikaisen luonteen mukaan.

Eräästä kirjeestä Heikki Klemetille kävi hyvin ilmi Kuulan mielipiteet silloista venäläistä musiikkia kohtaan. Hän oli omien sanojensa mukaan pettynyt niin italialaiseen kuin venäläiseenkin musiikkiin. Tässä kirjeessä hän syyttää venäläistä musiikkia sairaalloisuudesta ja sentimentaalisuudesta ja sanoo sen olevan ”jokseenkin matalaa”. Hänen mielestään venäläisten ja italialaisten välillä on sukulaisuutta, vaikka italialaiset ovat ”ehjempää.”

Seuraavassa tekstissä ilmenee hänen mielenkiintoinen kehityksensä Tsaikovskiin nähden, lainaus on suoraan Tuomi Elmgren-Heinosen kirjasta (1983, 181):

*--Tunnen Tsaikovskia jokseenkin paljon, ja olen ollut hänen musiikkinsa tulinen rakastaja, vaan sitä en enää ole, huomaan hänessä niin paljon kapakkamaisuutta. Olen näkevinäni jonkun yksinäisen teatterinaisen näyttelemässä meren rannalla, taivas on raskaissa pilvissä, vaan ”fondi” itse*

*meri on aivan väärästi kuvattu, meren pinta luokalla, maalaus huono, naurettavan pateettinen, huonosti piirretty taulu tulee joka tahdissa esiin (esim. Capriccio italiana, V sinfonian pääteema y. monta muuta). Pidä silmäsi ja korvasi auki, niin huomaat paljon enemmän. Minä olen sitä intohimoisesti rakastanut, nyt minä vihaan – ja vihaan omaa itseänikin joskus, sillä olenhan monesti tuonut esiin ainoastaan pehmeitä tai raakoja tunteita niitä ollenkaan punnitsematta ja harkitsematta, monesti olisi järjellä ollut seulottavaa, vaan vetelät tunteet eivät ole tahtoneet siihen suostua. –Toinen vika on kuivuus, joka hyvin usein teemojen ja kontrapunktin käsittelyssä tulee esiin s.t.s. teema sanoo jotain, vaan kontrapunkti ei tuo mitään. Tunnetko esim. Rimsky-Korsakovin G-duuri kvartetia; minusta tuntuu, että se on häpeä nykyaikaiselle musiikille sellaista kirjoittaa. Hyviä puolia heissä luonnollisesti myöskin löytyy, vaan nämä huonot puolet ovat silmiin pistäviä.*

*-- Toinen on laita Bachin ja Wagnerin musiikissa. Niitä tutkimalla saa niin paljon musikaalista ravintoa, että sen sulattaminen kestää hyvin kauan, vaan se on myöskin todellista ravintoa. Richard Straussia tunnen vielä vähän, vaan kaikesta siitä, mitä olen kuullut en ainakaan vielä ole valmis panemaan puumerkkiäni alle. Debussy on erinomaista, suurenmoista, vapaata musikaalista arvokkuutta täynnä.*

Kirjeestä ilmenee hyvin myös Kuulalle ominaisia luonteenpiirteitä. Ensimmäinen on hänen ankaruutensa taiteellista itseään kohtaan. Hän on todennut että tuntee sittenkin enemmän luontaista sukulaisuutta slaavilaisuuteen kuin germaanisuuteen, ja Kuula jos kukaan, oli ”tunteen ja intohimon taiteilija” (Elmgren-Heinonen 1983, 182).

Toinen ilmi tuleva luonteenpiirre on suorapuheisuus. Hän saattoi sanoa mielipiteensä häikäilemättömästi julki, mutta ihmetellä sen jälkeen syvästi, mistä häntä syytettiin. Kuten Elmgren-Heinonen (1983, 183) toteaa: tätä ominaisuutta hänestä ei olisi voinut tavata. ”Katkeraakaan tunnetta hän ei milloinkaan pukeut ivalliseen ja ylenkatseelliseen muotoon.”

Italialaiset kansanlaulut, jotka useasti korvissa kaikuivat, eivät tarjonneet Kuulalle syviä musiikkielämyksiä. Hän ei tuntenut niitä omikseen ja tästä hän eräässä kirjeessään Toivo Tarvaalle kirjoittaa:

*Mitä kertovat esim. italialaiset kansanlaulut: ne kertovat haihtuvia, ohimeneviä, matalia tunteita, joissa on valoa ja eloisuutta yllin kyllin, joskus taas vähän murhetta ja pientä, ohimenevää tuskaa. Vaan mitä kertovat suomalaiset: ne kertovat kokemuksista, kuvavat öitä, lakeuksia ja siintäviä metsiä, ne ovat syviä, pohjattomia, leveitä päivänpaisteessa ja leveitä yön pimeydessä. Niillä on kokemuksen leima, se tahtoo sanoa, että niitä voi verrata vakavaan mieheen, jonka elämä on ollut taistelua, jonka hän on uljaana kestänyt ja voittanut sankarillisesti, vaan italialaisen kansanlaulun tahtoisin verrata nuoreen tyttöön,*

*joka peilistä kuvaansa vahtaa, mieltien omaa syntistä kauneuttaan hetken, toisen hetken taas jotain muuta jokapäiväistä asiaa.* (Elmgren-Heinonen 1983, 186.)

Kirjassaan Tuomi Elmgren-Heinonen (1983, 188) pohtii, että Kuula ei olisi koskaan saavuttanut sitä sisäisen kehityksen kasvua, jolle hän ylti, ellei olisi kestänyt Italian matkan ankeita aikoja. Muut taiteet joihin Kuula tutustui, merkitsivät vain korviketta musiikille. Kuulaa vaivasi myös tunne, että hänen tavallisesti herkästi hersyvä sävelsuonensa oli hiljaisesti kuivettumassa. Mutta sitä voimakkaampana kohosi hänen taiteellinen tahtoelämänsä ja maailmankatsomuksensa syventyi.

Ensimmäisen Italianvuoden tilinpäätös oli keväällä tehty. Kuula irtisanoi itsensä Bolognan konservatoriosta ja pyysi itselleen todistuksen. Bolognasta lähdettyään Kuulan määränpäänä oli Leipzig, tarkoituksenaan osallistua kapellimestarikurssille.

Alkukesällä 1909 Kuula oli vihdoinkin Leipzigin ja hyvässä työvireessä, vaikkakin kotimaan ikävä tuntui yhä vain käyvän kipeämmäksi.

Bolognan aikana hän pääsi irti teoreettisesta opiskelusta ja kosketuksiin eri soitinten ja sointivärien kanssa. Täällä hän saattoi todeta, millä tavoin sävellyks todellisuudessa soi. Eniten suurinta hyötyä hänelle antoi oman c-molli-koraalifuugansa johtaminen.

Kuulalle oli suotu ainutlaatuinen voimavara: hän pystyi kuulemaan omat sisäiset mielikuvansa kuin muodon saaneina (Elmgren-Heinonen 1983, 202).

Leipzigiin päästyään hänen musiikilliset mielikuvansa alkoivat värittyä eri soitinten mukaan, jopa suuri ikävä Alma Silventoista kohtaan sai tietyn sointiväriin. Tästä esimerkki erään kirjeen katkelmassa:

*Usein mieleeni tulee Tristan ja Isolde – kuulen korvissani yksinäisen englannintorven soivan autiossa saarella, avaralla, rannattomalla merellä. Minä kaihoan sinua, kuin Tristan, joka vielä tunnottoman kuolen kynnyksellä Isoldeaan ikävöi – kauniilla englannintorven värillä.*

Kuula päätti, että seuraava päämäärä Leipzigin kapellimestarikurssin loputtua oli Pariisi. Siellä hän halusi tutustua ranskalaiseen orkesteritekniikkaan ja niihin

väreihin, joita ranskalaiset sävelimpressionistit olivat tuoneet moderniin musiikkiin.

Ranskasta Kuula otti vaikutteita musiikkiinsa. Hän toi orkesterin käsittelyyn lisää kirkkautta ja impressionistista värikylläisyyttä. Hän ei milloinkaan silti kadottanut suomalaiskansallista, romanttista perusolemustaan.

Samana syksynä Alma Silventoinenkin saapui Pariisiin, kuuluisan M. Duquennen oppilaaksi, jonka opissa myös Aino Acktè oli ollut.

Neiti Silventoisen ansioksi voidaan lukea se, että hänen kauttaan Kuula joutui tutustumaan Debussyn kuuluisimpiin lauluihin säestäjän asemassa. Kuula lausuikin usein mielipiteen, että jos jostakin teoksesta oikein pitää, sen oppii myös teknisesti. (Elmgren-Heinonen 1983, 216.)

Kevätlukukaudella Kuulalle tuli pyyntö Artturi Järviluoman toimesta säveltää Suomen Laulun 10-vuotisjuhlaan juhlamarssi. Tätä hän ryhtyikin säveltämään heti, kun sai muut tärkeimmät työnsä väliaikaiseen päätökseen.

Kuulan rahavarat alkoivat jo tuolloin ehtyä, ja asiaa korjatakseen hän sovitti kansanlauluja ja joitakin polskia. Sovitusten oli tarkoitus ilmestyä yhtenäisenä vihkona ja Kuula toivoikin piakkoin saavansa kustantajaltaan, Apostolilta, palkkion.

Kuulalla tosin oli useita ystäviä, kuten edellä mainittu Artturi Järviluoma, jotka pitivät hänen raha-asioistaan huolen.

Vaikka Artturi Järviluoma oli jo edellisenä syksynä tiedustellut Kuulan rahatilannetta, alkoivat rahahuolet toden teolla painaa. Käden käänteessä syntyikin seitsemän kansanlaulua pianon säestyksellä sekä kaksi polskaa viululle ja pianolle. Muutamia muitakin pieniä tilaustöitä Kuula teki edellisten ohella.

Jo aiemmin samana vuonna Kuula oli saanut kotimaasta tiedustelun, olisiko hän halukas aloittamaan jälleen työt kotimaassa. Hänelle tarjottiin kapellimestarin paikkaa Oulun orkesterissa, johon hän pienen epäröinnin jälkeen lopulta suostui. Tuona keväänä, eräänä toukokuuisena päivänä, Kuula vihdoinkin palasi takaisin Suomeen takanaan kaksi kehityksen vuotta Italiassa.



Kesän Kuula vietti keskellä Pohjanmaan luontoa ja tapasi ystäviään sekä vieraili Alma Silventoisen luona Lappeenrannan Skinnarilassa. Lokakuun alussa hänen oli määrä aloittaa työt Oulussa. Usein Kuula koki mieliharmia orkesterin kokemattomuuden ja pienuuden takia, mutta haki huonotuulisuuteensa voimaa luonnosta. Voimaa hän sai myös siitä, kun Alma Silventoisen syksyllä aloittama konserttikiertue ylettyi Ouluun saakka. Kuula odotti tätä tapahtumaa. Joulukuun alussa Alma Silventoinen kuitenkin palasi takaisin etelään ja Kuulan joulu vuonna 1910 sujui surullisissa tunnelmissa.

Tuon joulun hän vietti toimittaja Sovijärven perheessä ja vei musikaaliselle isännälle lahjaksi yhden kauneimmista pienoissävellyksistään, Joululaulun, jonka hän oli sovittanut sellolle ja pianolle. Myöhemmin hän sovitti tähän teokseen myös orkesterisäestyksenkin. Lopullisessa painetussa asussa Joululaulu sai uudeksi nimekseen Chansons sans paroles.

Vuoden 1911 alkupuolisko oli Kuulalle kiusallista ja hermoja raastavaa aikaa. Hänen tulevan, ulkonaisilta mitoiltaan valtavan, Helsingin konsertin jo sovittua päivämäärää oli muutettava. Konsertin solisteilla, Alma Silventoisella ja Eino Rautavaaralla, oli tahoillaan muita päällekkäisiä kiinnityksiä, joita ei voinut muuttaa.

Kuitenkin yhteisymmärrys ja ajankohta konsertille löydettiin. Päivämäärä, jolle konsertti siirrettiin, oli 22. tammikuuta 1911.

Kuulan suunnittelema konserttiohjelma oli vaativa. Vaikka ohjelmavalinta tuntui aluksi uhkarohkealta, ei lopputulos kuitenkaan vaikuttanut huonolta, päinvastoin. Konsertin jälkeisinä päivinä lehdet olivat täynnä Kuulaa ja tämän kykyjen ylistystä.

Kuten Elmgren-Heinonen (1983, 238) kirjassaan kertoo, ovat monet Kuulan aikana hänen orkesterissaan soittaneet muusikot sanoneet hyviä tuloksia syntyneen ainoastaan sillä, että säveltäjän ”pirunsilmiä” oli toteltava.

Konsertti-iltana nämä silmät ilmeisesti hehkuivat kuin kekäleet Kuulan johtaessa sisäisiä mielikuviaan. Konsertin ollessa ohitse yleisö koki olleensa todistamassa suomalaisen säveltaiteen suuria hetkiä. Ihmiset vaistosivat jo tuolloin sen, minkä luultavasti lähes jokainen meistäkin tänä päivänä vaistoo Kuulan musiikkia kuullessaan: ”että merkitkään se muuten yleismaailmallisesti sitä tai tätä, meille

se puhuu omalla kielellämme, puhuu voimalla, jonka me tunnemme omaksemme” (Elmgren-Heinonen 1983, 238).

Tuon illan jälkeen Kuulasta oli tullut ”valmis taiteilija”, suomalaisen säveltaiteen nero, joka ansaitsi paikkansa Sibeliuksen rinnalla. Kuulan lahjakkuutta säveltäjänä kehuettiin, erityisesti hänen mielikuvituksensa rikkautta ja syviä tunteita. (Elmgren-Heinonen 1983, 239.)

Lopulta Kuula päätti jättää Oulun työnsä pitkällisten pohdintojen jälkeen. Työ Oulussa oli nimittäin käynyt sietämättömäksi, koska hän ei kokenut saavansa siitä lainkaan innostusta ja iloa. Päätökseen vaikutti paljolti myös Kuulan ulkomaankaipuu ja tahto päästä suuremmille vesille. Hän hoiti kuitenkin kevääksi 1911 sovitut työnsä Oulussa loppuun ja siinä ohessa suunnitteli yhteistä konserttia Alma Silventoisen kanssa.

Myös perhevelvollisuuksia siunaantui samalle kevälle, Kuula nimittäin lopullisesti päätti ottaa avioeron.

Tuleva kesä oli hiljaiseloa sävellysrintamalla, kuten normaalistikin. Kesän Kuula vietti vuoroin ystävänsä Sau-Kallion kanssa Judinsalon Kylmälässä ja vuoroin Alma Silventoisen luona Skinnarilassa. Heinäkuun lopulla ystävykset Kuula ja Silventoinen lähtivät laajalle konserttikiertueelle, joka syksyyn mennessä oli käsittänyt lähes neljäkymmentä konserttia.

Konserttikiertueen vaihteleva menestys johti päätökseen lähteä jälleen ulkomaille. Alma Silventoiselle matka Milanoon jatkamaan opintojaan oli päivänselvää ja tämän vuoksi kiteytyi Kuulankin päätös Berliinin matkasta. Rahakysymys oli polttava, mutta 2000 markan laina saatiin kuitenkin Sau-Kallion avustuksella järjestettyä.

Marraskuun puolivälissä neiti Silventoinen nousi Milanoon johtavaan junaan ja Kuula itse jäi Berliiniin. Samalta päivältä on hänen päiväkirjassaan merkintä ”aloin säveltää sinfoniaa” (Elmgren-Heinonen 1983, 250).

Berliinin aika oli Kuulalle erakonelämää sävelmaailmoidensa keskellä. Vaikka Kuulan teoksissa yhdistyvät hänen rakkautensa luontoon ja ihmistunteisiin, hän ei kuitenkaan säveltänyt konkreettisesti luonnon keskellä. Tämä Berliinin askeettinen ympäristö ja oma työkammio edistivät huimasti hänen sävellystyötään. Kuula on joskus itse todennut, että Berliinin aikana

sävellyksiä kuului hänen mielessään kuin koskessa, ja tällöin hän avasi padot selälleen.

Ensimmäinen työ, johon Kuula tarttui, oli Jupiter-sinfonia, jonka idea oli hänen mielessään jo kauan aikaa pyörinyt. Sinfonia jäi kuitenkin toteutumatta, liekö sen avaruudellisten ja tähtien takaisten elämysten teemojen vuoksi (Elmgren-Heinonen 1983, 250).

Sinfonian sijaan hän sävelsi tänä syksynä teoksia Alma Silventoisen tarpeisiin ja yksi näistä oli ns. vokaliisi nimeltään *Melodia lugubre*. Teoksen perimmäinen tarkoitus oli alun perin pitkien äänien kehittäminen. Myöhemmin sävellys on julkaistu jälkeen jääneiden kirjoitusten joukossa sellolle/viululle ja pianolle sovitettuna.

Erinäisten tapahtumien jälkeen Kuula ja Alma Silventoinen palasivat jälleen kesän 1912 alussa takaisin kotimaahan. Nyt Kuulan oli alettava järjestää työnsarkaa kotoisella kamaralla. Syksyn tullen hänet oli jo kiinnitetty yhdessä Leevi Madetojan kanssa Filharmonisen orkesterin johtajaksi Robert Kajanuksen rinnalle, soitantokaudeksi 1912-1913.

Orkesteritoiminta muiden, mm. Alma Silventoisen, konserttijärjestelyjen ohella vei paljon Kuulan aikaa tänä syksynä. Sävellystyö jäi siis näin ollen vähäiseksi. Joulun jälkeen asia korjaantui, sillä Kuulan oli määrä lähteä muutamaksi kuukaudeksi Pariisiin. Tammikuun 1913 Pariisin matka oli samalla muodollisuus, jotta avioero saatiin oikeudessa lopullisesti ratkaistuksi.

Vaikka Kuula murehtikin välillä yksinäisyyttään, sai hän silti tuloksia aikaan. Teoksia syntyi - niin pohjalaisvaikutteisia kuin ranskalaista henkeäkin tihkuvia sävellyksiä.

Sävellystyön ohella Kuulalla oli aikaa ajatella tulevaisuuttaan. Päälimmäisinä ajatuksina hänellä oli rakastettunsa Alma Silventoinen ja heidän tulevaisuutensa, sekä tulevat työt Suomessa. Kuula näet haaveili jättävänsä toimen orkesterin johtajana ja siirtyvänsä elättämään itsensä ainoastaan sävellystyöllä. Helmikuun loppupuolella 1913 Kuula jätti huoneensa Pariisissa ja palasi jälleen poikamiehenä takaisin Suomeen.

Palattuun Suomeen Kuulalla riitti jälleen tekemistä. Hänet kutsuttiin, todennäköisesti Sibeliuksen ansiosta, Pietariin vierailevaksi johtajaksi ns. Siloti – konsertteihin. Orkesterityö jatkui myös normaalisti. Tänä keväänä rakastavaiset alkoivat käyttää myös kihlasormuksia ja suunnitella oman kodin perustamista.

Kesä ja syksy 1913 oli hiljaista aikaa sävellystyössä. Kuula itsekin totesi, ettei tuona aikana saanut mitään sävelletyksi. Hän toimi Tuomi Elmgren-Heinosen sanojen mukaan ”käytännön orkesterimiehenä” (Elmgren-Heinonen 1983, 273). Vuoden 1914 alku elvytti sävellystyön mieskuorolaulujen parissa. Kuulan maine mieskuorosäveltäjänä oli yhä nouseva ja kevääseen mennessä tämän lajin sävellyksiä olikin syntynyt useampi kappale.

Muutenkin Kuulan kevät oli kiireistä aikaa. Konserttijärjestelyjä ja muita töitä oli runsaasti. Tulevana kesänä oli tulossa myös Kuopion laulujuhlat, jossa hänen oli määrä toimia orkesterinjohtajana.

Kesä kaikkine konsertteineen oli Kuulalle riemun aikaa. Vaikka työtä oli runsaasti ehti hän sitä ennen nauttia yksityiselämästäänkin. Kuulan kiihkeimmin odottama ajankohta, astuminen avioon Alma Silventoisen kanssa, tapahtui huhtikuun 29. päivänä 1914. Tästä alkoi heidän yhteinen taipaleensa pariskunta Kuulana. Tuoreen avioparin kesä vierähti konserttikiertueen parissa. Tuleva syksy oli kuitenkin muuttava heidän elämänsä. Ensimmäisen maailmansodan puhkeaminen mullisti koko Euroopan siihenastisen elämän.

Kaiken muun ohella sodan vaikutukset tuntuivat Kuulan työssä. Häneltä kysyttiin suostuisiko hän jatkamaan tointansa orkesterin varajohtajana 25 % pienemmällä palkalla. Kuulan oli pakko suostua siihen, sillä muitakaan vaihtoehtoja toimeen tulemiseen ei ollut.

Aika kului pääosin rauhallisissa tunnelmissa, maailmansodan vaikutuksista huolimatta. Syksy oli Kuulalle muutenkin ”uuden elämän” aloitus, sillä hänen oli osattava yhdistää perhe-elämä ja luova työ saumattomasti toisiinsa. Se onnistui kuitenkin mukavasti, sillä Alma Kuula osasi jalosti ”siirtyä sivuun” kun säveltäjän innostus oli suurimmillaan.

Tämä ns. Kuulan uusi elämä piti sisällään myös sen ilonaiheen, että hänen isänsä Matti Kuula oli vihdoinkin hyväksynyt poikansa valinnan mennä uudelleen avioon, vaikka olikin harras uskovainen. Ristiriidat oli myös siltä osin selvitetty.

Joulukuun mennessä oli kertynyt useita esiintymisiä sekä Helsingissä että sen ympäristössä. Joulukuun ylioppilaskonsertissa Alma Kuula lauloi säveltäjämiehensä jouluaiheisia lauluja ja Ossian Fohström soitti Joululaulun eli Chanson sans parolesin sellollaan.

Kevätlukukauden lopussa Kuula koki kovan vastaiskun. Hänen Helsingin kaupunginorkesterin varajohtajan toimensa lakkautettiin. Varmaa syytä Kuulan viran lakkauttamiseksi ei osata sanoa, mutta useita selityksiä on. Yksi syy oli, että Kuulan johtamat konsertit eivät tuottaneet tarpeeksi, hän piti vain ”halpahintaisia ylioppilaskonsertteja”. Toinen selitys taas väittää, ettei kysymys pelkästään ollut rahasta, vaan myös koski osaltaan Kuulan jyrkkää suhtautumista suomalaisuuteen. (Elmgren-Heinonen 1983, 297.)

Vaikka Kuula oli aiemmin suunnitellut jatkavansa vain säveltäjänä, ilman ”normaalia” leipätyötä hän oli kuitenkin järkyttynyt toimensa lakkauttamisesta. Hän näet oli kiintynyt orkesterinjohtajan toimeensa.

Tulevalle kesälle suunniteltiin jälleen konserttikiertueita ja syksyllä oli tiedossa myös laaja kiertue maaseutukaupunkeihin. Tuleva vuosi koostui lähinnä konserttikiertueista, jotka ulottuivat keväällä 1916 Pietariin asti. Konserttien järjestäminen oli lähinnä taloudellisen tilanteen takia pakko tehdä, nimittäin rahaa Kuulan toimen menettämisen jälkeen ei pariskunnalla kovinkaan paljon ollut. Näin ollen heidän oli muutettava nykyisestä asunnostaan vuokran korotuksen takia pois. Edvard Fazer kuitenkin tarjosi Kuulan perheelle asuttavaksi Oulunkylässä sijaitsevan huvilansa, jonne pariskunta muutti tulevana syksynä.

Vuosi 1916 oli Kuulan sävellystyössä lähinnä mieskuoropainotteinen. Tähän oli painavana syynä taloudellinen pakko, sillä tullakseen toimeen oli oltava tuottelias. Siksi hän myi kuoroteoksiaan muutamalle mieskuorolle.

Tuottelias oli oltava myös siksi, että konserttikiertueitakaan ei voitu enää järjestää. Kuulaa vaimoineen odotti iloinen perhetapahtuma tulevana keväänä.

Tulevaisuus toi tullessaan muutakin kuin perheenisäystä. Kuula sai nimittäin tarjouksen Viipurin Musiikin Ystävain orkesterin johtokunnalta, häntä pyydettiin Viipurin orkesterin johtajaksi. Monien mietintöjen ja unettomien öiden jälkeen Kuula kuitenkin vaimonsa kannustuksella päätti ottaa toimen vastaan. Ikävä puoli

oli se, että Toivo Kuulan oli lähdettävä matkaan yksin ja jätettävä vaimonsa Oulunkylään.

Työ orkesterin parissa ei kuitenkaan alkanut ongelmitta. Orkesterisoittajia oli vaikea saada, sillä miehiä oli kutsuttu sotaan. Tästä syystä orkesterin ensiesiintymistä Kuulan johdolla oli siirrettävä vähän väliä. Lopulta ensikonsertti pidettiin 19.11.1916. Tulos oli jokseenkin kohtuullinen, vaikka kunnan soittajia ei ollut saatavilla.

Kaiken alkukankeuden jälkeen työt oli saatu käyntiin ja tuleva toimintakausi oli työntäyteinen sisältäen sinfoniakonsertteja ja keväällä viimeiseksi Kuulan oman sävellyskonsertin. Kevät 1917 toi myös tullessaan pienen Sinikan, Kuulan esikoistyttären.

Syksyllä 1917 koko maan olot pahenivat, mukaan lukien myös Kuulan perheen. He saivat ilmoituksen Fazerilta, että Oulunkylän huvila myytäisiin. Alma Kuula jäi näin ollen asunnottomaksi ja asettui lapsuudenkotiinsa Skinnarilaan Sinikan kanssa.

Kuulan työ Viipurissa jatkui levottomista oloista huolimatta ja orkesterin kokoonpanokin oli tänä lukukautena huomattavasti parempi. Kuulan mieltä painoi silti huoli itsensä ja kansansa puolesta ja se vaikutti myös hänen työhönsä. Kaiken kamaluuden keskellä Kuulan oli myös sävellettävä ja siihen hän yritti paneutua muutaman päivän viikossa. Hänen viimeinen suurteoksensa *Stabat Mater* syntyikin noihin aikoihin. Sitä on myös pidetty hänen henkisenä testamenttinaan (Elmgren-Heinonen 1983, 350). Kiinnostavaa on se, että Kuulan *Stabat Materin* sävelkieli tuo professori Toivo Haapasen mukaan mieleen suomalaisen kansanlaulun, eritoten jonkun tutun eteläpohjalaisen kansansävelmän. Toisaalta Haapanen muistuttaa, että edellä mainittu määrittely pitää paikkansa vain yleisesti teoksesta puhuttaessa, ei yksityiskohdissa. (Elmgren-Heinonen 1983, 354.)

Suomen itsenäisyys julistettiin 6. joulukuuta. Tämä tieto otettiin riemulla vastaan, vaikkakin kansalaissodan puhkeaminen oli nurkan takana. Kuulan työ jatkui kuitenkin keskeytymättä tammikuun 1918 puolelle ja 10.1. pidettiin myös Suomen vapautumisen juhlakonsertti. Saman kuun 17. päivänä pidettiin viimeinen musiikki-ilta, joka jäi myös itsensä Toivo Kuulan viimeiseksi konsertiksi.

Orkesterin harjoitukset loppuivat levottomuuksien takia ja hieman myöhemmin koko orkesterin toiminta lakkautettiin. Soittajat ja johtajat olivat nyt siis palkatta.

Elämä sodan keskellä oli hyvin kurjaa ja täynnä epätoivoa. Kaikesta oli pulaa ja elettiin eristyneisyyden aikaa. Lähes päivittäin Kuula kirjoitti sotauutisista veljelleen Arvolle. Kirjeistä kävi kaiken muun ohella ilmi, että Kuula odotti valkoisten tuloa ja voittoa.

Sodan rauhallisimpina hetkinä Toivo Kuula koetti kehittää tyttärensä musikaalisuutta soitellen ja laulellen hänelle. Tyynimpinä sodan hetkinä Kuula yritti myös säveltää ja saikin muutaman hengellisen laulun sävellettyä.

Viimein koitti kuitenkin kauan odotettu hetki, kevät jota Kuula oli kiihkeästi odottanut. 25.4.1918 päivätyssä kirjeessään Kuula riemuitsee sodan loppua ja voittoa. Vihdoinkin hän omin silmin näki ja koki vapaan, suomalaisen Suomen.

Hetkiä myöhemmin Kuulan viimeinen sävellys, suojeluskunnan marssi Jokamies, oli saanut muotonsa. Viipurin valtauksen ei ollut enää pitkälti ja muutamia päiviä myöhemmin valkoiset olivat ottaneet haltuunsa Karjalan pääkaupungin Viipurin.

Kuten edellä mainittua, Jokamies-marssi oli Kuulan elämän viimeinen sävellysteos. Teoksen valmistumisen jälkeen ei kulunut kauaakaan kun säveltäjän eromme elämä päättyi. Toivo Kuulan kuolemaan johtaneesta välikohtauksesta on olemassa useita versioita, ja jätänkin ne suosiolla erikseen käsittelemättä.

Varma tieto on se, että Kuulan traaginen kuolema, elämänsä ehkä parhailta hetkillä, tapahtui vappuyönä 1918. Kuula ja hänen vaimonsa kutsuttiin pataljoonan juhlaillallisille Viipurin Seurahuoneelle. Iloinen tunnelma valkoisten voitosta nosti Toivo Kuulan mielialaa ja hän oli sinä iltana kuin ”irti maasta” (Elmgren-Heinonen 1983, 367).

Sinä iltana erinäisten tapahtumien kautta Kuula, mitä ilmeisemmin, joutui sanaharkkaan jonkun jääkärin kanssa. Riita koski talonpoikaisarmeijaa ja jääkäreitä ja sitä kumman ansio oli suurempi Suomen vapauttamisessa. Kuula kannatti ensin mainittua ja lopputulos kiistassa oli käsirysy ja veren vuodatus. Kuula koitti vielä päästä tilanteesta pakoon huomattessaan sen käyvän yhä

uhkaavammaksi, mutta ei kuitenkaan koskaan siinä onnistunut. Juostessaan pakoon Kuula kompastui ja siinä samassa surman luoti lävisti hänen päänsä. Heti tapahtuman jälkeen Kuula kiidätettiin Viipurin lääninsairaalaan, hän oli kuitenkin niin huonossa kunnossa, että kuoli muutamia viikkoja myöhemmin, 18.

toukokuuta 1918.

Näin oli siis yhden suomalaisen säveltäjän elämä päättynyt lopullisesti, kesken aikojaan.



### 3 MIELIKUVAT

Työni toinen pääluku paneutuu mielikuviin ja niiden avulla oppimiseen sekä opettamiseen.

Luku alaotsikkoineen tukee ja pohjustaa seuraavia kolmatta ja neljättä päälukua, jotka käsittelevät Toivo Kuulan viulukappaleiden herättämiä mielikuvia ja niiden avulla edennyttä harjoitusprosessia.

#### 3.1 Mielikuvaoppiminen

Mielikuvaoppiminen, josta Raimo Lindh puhuu kirjassaan *Mielikuvaoppiminen* (1998,10), tarkoittaa kokonaisvaltaista näkemystä oppimisesta.

Mielikuvaoppiminen vaalii kaikkien aistien sisäisiä mielikuvavirtauksia ja niihin kytkettyjä älyntoimintoja. Se pohjautuu professori Donald Schusterin *SALTiin* (*Suggestive Accelerative Learning & Teaching* eli suggestiivinen nopea oppiminen ja opettaminen, ks. Schuster 1987 ja 1986).

Vuodesta 1983 Lindh on käyttänyt mielikuvaoppiminen -käsitettä. Kyseinen termi tarkoittaa mielikuvaoppimisen jouduttamista luomalla oppimistapahtumaan aivoille ja mielelle sopiva tila, muistiin kulkevat virtaukset ja aktivoivat kokemukset (1998,11).

Mielikuvaoppimista on menestyksekkäästi käytetty erilaisten tietojen ja taitojen oppimiseen ja opettamiseen eri tahoilla, mm. yrityksissä ja koulutuslaitoksissa. Sitä on sovellettu yleis- ja erityisopetuksen lisäksi paitsi kieliin myös henkiseen valmennukseen, matematiikkaan, merenkulkuun, tilastotieteeseen ja ATK-ohjelmointiin. (Ks. Clevenson 1993, Lindh 1997, Russel 1993 ja Schuster ym. 1993.)

Mielikuvaoppimiseen pohjautuvan ja perinteisen pedagogiikan välillä on tehty useita vertailuja yritys- ja koulumaailmassa. Tulosten perusteella mielikuvaoppimisen pedagogiikalla opitaan 3-5 kertaa nopeammin kuin perinteisellä opettamistavalla oppimisen laadun pysyessä korkealla tasolla. Suomi kuuluu Japanin, Saksan, Australian, Kanadan, Ruotsin ja Yhdysvaltojen ohella

mielikuvaoppimisen eri versioiden käytön ja tutkimuksen edelläkävijämaihin (ks. Dryden, Vos 1994, Lindh 1995 ja Schuster ym. 1993) (Lindh 1998,11).

Mielikuvaoppiminen -käsitteen perustana ovat olleet ns. mielikuvaohjelmat ja niiden tuottaminen (Lindh 1983). Erilaisten mielikuvavirtausten nostattaminen tietoisuuteen on kyseisten mielikuvaohjelmien luomista.

Aivan pieni aihevihje tai -vihjeet synnyttävät mielessä ja sen tietoisuudessa mielikuvaohjelman. Vihjeitä ohjataan yksityiskohtaisemmin herättelemään eri aistien sisäisiä mielikuvia (guided imagery).

Satu on Lindhin mukaan (1998,100) hyvä esimerkki mielikuvaohjelmasta ja sen muotoutumisesta. Se herättää sadun kuulijassa tai lukijassa ainutkertaisia ja yksilöllisiä mielikuvatapahtumia. Mielikuvaohjelmat, joita mielikuvaoppimisessakin käytetään, ovat sadun kaltaisia. Ne on luotu samaan tarkoitukseen eli mielikuvituksen elävöittämiseen siitä materiaalista, jota halutaan opittavan.

Samalla tavoin eri sävellykset herättävät mielestäni jokaisessa kuulijassa ja soittajassa yksilöllisiä mielikuvia. Toinen saattaa samassa kappaleessa kuulla vaikkapa linnun laulua, kun toinen taas assosioi saman teeman tai sävelkulun vaikkapa puron solinaksi. Näin ollen henkilökohtaiset sävellykseen liitetyt mielikuvat helpottavat myös teoksen oppimista ja jäsentämistä.

Kuten Raimo Lindh toteaa: ”ilmaisun tapahtuessa oman elämyksen, kokemuksen ja ymmärryksen kautta mielikuvaoppiminen toimii parhaalla mahdollisella tavalla” (1998, 100).

Lindh puhuu urheiluvalmennuksesta, jossa mielikuvaohjelmia ja jopa mielikuvaoppimista on hyödynnetty runsaasti eri tavoin yli kolmenkymmenen vuoden ajan. Vanhimpina esimerkkeinä olivat neuvostoliittolaiset voimannostajat 1970-luvun alussa. Lindh kertoo, kuinka takahuoneen lattialla nostajat rentoutuivat ja tekivät noston mielikuvituksessaan niin eläytyen, että sisäeritystoiminnot käynnistyivät ja lihasten aktivoituminen aivojen tasolla jo tapahtui. Heti tämän jälkeen he menivät lavalle, nostivat painot ja saavuttivat hyviä tuloksia (1998,107).

Esimerkki urheiluvalmennuksesta sopii mielestäni hyvin myös soitonopiskeluun ja erityisesti tässä tilanteessa opiskeltavan kappaleen opetteluun ja sen

sisäistämiseen. Opettaessani olen henkilökohtaisesti huomannut sen, että mitä tarkempi ja vahvempi sisäinen mielikuva oppilaalla on soittamastaan kappaleesta sitä paremmin hän pystyy tuomaan julki haluamansa karaktäärit ja tunnelmat ilman sen suurempia ponnisteluja.

Millä tavoin tähän tulokseen loppujen lopuksi päästään? Ensin tutustutaan kappaleeseen, tämän jälkeen mietitään mitä mielikuvia (tunnelmia, värejä, kuvia yms.) kappale itsessä herätti. Seuraavaksi on helpompi tarttua toimeen ja alkaa toteuttaa fraaseja, nyansseja ja tunnelmia omien mielikuvien ja halujen mukaan. Uskallan jopa väittää, että soittajan eläytyessä mielikuviansa soiton aikana hän jo toteuttaa huomaamattaan nuottiin painetut nyanssimerkinnät, tai ainakin hän tekee sen luontevammin ja pakottamatta. Karaktäärit ja fraseerauskin sujuu kuin itsestään.

Yksi yhteen Lindhin urheiluvalmennuksesta kertova esimerkki ja antamani teoksen opiskelu-esimerkki eivät mene, mutta yhteistä näen niillä silti olevan.

Raimo Lindh mainitsee kirjassaan myös sen seikan, että musiikkia kuunnellessa se läpäisee kerralla kaikki aivojen alueet kuorikerrokselta ja vaikuttaa limbisen järjestelmän ja pikkuaivojen kautta retikulaariseen aktivaatiojärjestelmään ja automaattiseen hermostoon sekä ääreishermostoon asti. Samalla tavalla se vaikuttaa kokonaisvaltaisesti myös sisäeritysjärjestelmään ja immuunijärjestelmään. Siten musiikki voi herättää tunteita ja mielteitä ja assosioida mielikuvia kaikkien viiden aistimodaliteetin alueella koko ajan muuntuvasti.

Bonny (1987) kehitti Merritin (1996) mukaan tekniikan mielikuvavirtausten ja musiikin yhdistämisestä henkisen terapian tarpeisiin (GIM, guided imagery and music).

Lindh kuvailee GIMin etenemisen niin, että ensin osallistujat rentoutuvat lyhyesti ja sen jälkeen kuuntelevat musiikkia avoimessa mielentilassa havainnoiden mielikuvia, joita tulee tietoisuuteen. Sen jälkeen he kirjoittavat tai piirtävät vaikutelmat ylös ja jakavat ne puhumalla keskenään. Jakaminen on osa GIMiä, kuten kaikissa mielikuvaoppimisenkin muodoissa (Lindh 1998, 109).

Samanlaista musiikin havainnointia ja vaikutelmien kirjaamista ylös olen itsekin oppilaillani käyttänyt uusia kappaleita opiskellessamme.

Kuten opettamisessa yleensä, on musiikinopiskelussakin huomioitava opiskelijoiden erilaiset taipumukset. Opiskelijoiden kannalta olisi mainiota, jos opetusta tarjottaisiin jokaisen omalla luontaisella kanavalla. ”Jokainen oppilas oppii parhaiten, omalla tavallaan” –idean pohjalta, ovat Yhdysvaltalaiset Rita ja Kenneth Dunn kehittäneet oppimistyylien analyysimenetelmän. Menetelmä perustuu aivotutkimuksiin ja NLP:n (Neurolinguistic Programming) sovelluksiin. (Kauppila 2003, 59.)

Mielikuvaoppimisella on yhteyksiä NLP:hen; molemmissa menetelmissä otetaan huomioon eri aistien ja ihmisen henkilökohtaisten kokemusten vaikutus oppimiseen ja henkilökohtaisten mallien muodostumiseen. Lisäksi mielikuvaoppiminen auttaa parantamaan oppimista yksilön sisäisen maailman tuntemisen kautta. (Kämi & Uitto 2004, 9.)

Mielikuvilla on tärkeä rooli NLP:n prosesseissa, kuten soitonopetuksessakin. Lapsille mielikuvien käytöstä on paljon apua soittotunneilla. Myös pidemmälle ehtineiden kanssa niitä käytetään, muokattuna ikään ja elämäntilanteeseen. Mielikuvien käytössä vain taivas on rajana. (Kämi & Uitto 2004, 20.)

### **3.2 Mielikuvat, oppiminen ja muisti**

Oppiminen on useimmiten tiedostamatonta, monitasoinen kokemus, mahdollista ilman ulkoista informaatiota, tilan ja strategian tulos sekä hyvin henkilökohtaista ja yksilöllistä. Näin kuvaa oppimista Raimo Lindh (1998,11).

Hän puhuu myös ihmisestä oppivana organisaationa. Siihen kuuluvat: 1) havainnon nopea omaksuminen eri aistien sisäisten mielikuvavirtausten kautta, 2) mallintamalla tapahtuva itseorganisoituva merkityksen etsiminen havainnolle, 3) malliin sopiva ilmaisu, joka useimmiten on kielellinen (puhe, kirjoitus, viittoma), musiikillinen (laulu, sävellys), visuaalinen (kuva, kuvittelu, miellekartta), refleктоiva (miete, ajatus, päiväkirjamerkintä) tai loogis-analyyttinen (oivallus syystä ja seurauksesta, kaavaan sijoittuminen, yhteisratkaisu, synergia). Lindhin mielestä mahdollisimman hyvässä, optimaalisessa oppimisessa on useimmiten mukana taiteellinen tai tieteellinen ilmaisu (1998,11).

Kaikki oppiminen on mielikuvaoppimista ja mielikuviutus on oppimisen valtaväylä. Eri aistien välittämien ulkoisten havaintojen saapuessa tietoisuuteen ne

muuntuvat mielikuvavirtauksiksi ja yhtyvät jo muistissa oleviin sisäisiin mielikuvavirtauksiin tuottaen kiinnittyessään muistiin uutta oppimista (Lindh 1998, 11).

Oppimisessa mielikuvatyöskentelyn tavoitteena on tehostaa kontrolloimattoman ja torjumattoman mielikuvavirran kehittymistä. Oppimista voi tehostaa mielikuvilla siten, että opiskelija käyttää oppimisen strategioiden kehittämissä mielikuvatekniikkaa muistin pitkäaikaisen vahvistamisen apuna. (Kauppila 2003, 193.) Loverockin ja Modiglianin mielestä kuvittelu eli mielikuvavirtausten tuottaminen on keskeisin osa muistia, suunnittelua ja ongelmanratkaisua (Loverock & Modigliani 1995).

Kuten Raimo Lindh toteaa, tulisi oppimisen tapahtua rennon turvallisella mielellä mielikuvituksen valtaväylää pitkin oman ymmärryksen, elämyksen ja kokemuksen kautta. Huumoriakaan ei hänen mielestään sovi unohtaa, sillä se raivaa väylät mielen eri osiin ja avaa outoja näkökulmia tavallisiinkin tapahtumiin (Lindh 1983, 1987 b ja 1995 a). Yksilöllinen oma näkökulma asioihin ja tapahtumiin on se elämys, joka johtaa pitkäaikaiseen muistiin.

### **3.2.1 Hyvä tila ja flow-kokemukset**

Oppimiskokemuksen tulisi olla optimaalinen eli mahdollisimman hyvä jokaiselle yksilölle ja samalla koko oppijajoukolle (Lindh 1998, 76). Oppimistapahtuman tulisi sisältää paljon optimaalisia kokemuksia, joita voisi kutsua vaikka onnen kokemuksiksi. Niiden seurauksena äly ja muisti vapautuvat toimimaan. Hyvässä oppimistapahtumassa saadaan huikaisevia kokemuksia (Lindh 1992 a ja 1995 b). Lindh (1998, 76) mainitsee Csikszentmihalyin (1991 ja 1997), joka on tutkinut kulttuurienvälisesti ja maailmanlaajuisesti sitä, milloin ihminen kokee onnea. Tätä Csikszentmihaly nimittää optimaaliseksi psykologiseksi kokemukseksi (optimal psychological experience). Tuota kokemusta kuvataan sanalla flow, joka ilmaisee vapaata ja helppoa liikettä, kuin veden virtausta mielessä.

Flow-kokemuksen ehdot voidaan Lindhin mukaan kiteyttää seuraaviin vaatimuksiin: toiminnalla pitää olla selkeä päämäärä ja tilaisuus sen

saavuttamiseen. Toiminnan tulee sisältää kaikkien aistien ja mielen keskittymistä siten, että minätietoisuus häviää. Jatkuva haasteellinen taidon kehittäminen kuuluu aina toimintaan, joka tuottaa nautintoa ja muodostuu vähitellen itsetavoitteelliseksi eli autoteliseksi. Flow-kokemukseen liittyy välitön palaute onnistumisesta (varmuus).

Näitä kokemuksia kaikilla ihmisillä on vaihtelevasti, ja ne yleensä muistetaan, kun muistellaan, milloin onnea on koettu. Monilla nuo kokemukset liittyvät taiteen tai urheilun harrastamiseen, mutta niitä koetaan myös oppimisessa ja työnteon parissa. (Lindh 1998, 76.)

Usein flow koetaan rentoutuneesti ponnistellen tai ponnistelematta, flown toteutuessa yleensä energiankäyttökin on optimaalista. Jokainen on varmasti jossakin elämänsä vaiheessa kokenut seuraavanlaisen flow-kokemuksen: kirjaa lukiessa aletaan toteuttaa kirjan tapahtumia, jossa luodaan ainutkertaista tapahtumaa. Tämä tapahtuma vaatii keskittymistä ja taidon harjoittamista samalla tuottaen flown. (Lindh 1998, 77.)

Taiteen eri muodot tuottavat ihmisille flow-kokemuksia, etenkin tekijöinä. Soittaminen, säveltäminen ja kirjoittaminen ovat varmoja tapoja. Niillä on Lindhin mukaan (1998, 78) myös syvällistä merkitystä elämälle. Lindh perää myös sitä, että oppimisessa käytettävän pedagogiikan tulisi tavan takaa sisältää optimaalisia (flow)kokemuksia, ja koko pedagoginen rakenne tulisi suunnitella toteutuvaksi flowksi. Tällä tavoin taattaisiin oppijoiden henkisen kapasiteetin, kuten muistin ja ajattelun, hyvä toiminta sekä eri aistimodaliteettien runsaat mielikuvavuot.

### **3.3 Mielikuvien syntyisestä ja niiden ominaisuuksista**

Kuten Raimo Lindh toteaa (1998, 71), luovaa tuottamista koetaan arkielämässä aina, kun tavoitteen suunnassa oleva näköhahmoon, kuulohahmoon, liike- tai tunnehahmoon, hajuhahmoon tai makuhahmoon perustuva sisäinen mielle alkaa assosioitua ensin primaarisella ja sitten yhä tihenevinä ja monitasoisina yhteyksinä sekundaarisella oman aistialueen aivokuorella, lähialueilla ja yli koko aivokuoren.

Mielle muuttuu selkeäksi mielikuvaksi, joka voi kiteytyä ajatuksiksi, sanoiksi, liikkeiksi, säveliksi, kuviksi ja kaavoiksi. Kun mielikuvan tuotosta ilmaistaan jonkin em. ilmaisujärjestelmän kautta, se liittyy säilömuistiin ja saavuttaa näin ollen pysyvyyttä.

Reijo E. Heinosen mielestä (1993, 14) mielikuvan synty liittyy tiedostamistapahtumaan, jossa havaintokohde saa merkityksen ja emotionaalisen latauksen. Heinonen lainaa kirjassaan Mary Warnockia, joka on todennut, että luovana tapahtumana vapaa mielikuvan muodostaminen saa tavallisetkin havaintokohteet näyttämään uudella tavalla merkittävilä, jolloin ne saavat meissä aikaan uuden tunnekokemuksen.

Mielikuvat esiintyvät eri aistien ilmiöissä ja monin eri tavoin. Raimo Lindhin mukaan (1998, 95) suurin osa ihmisistä (65 %) kokee sisäiset mielikuvansa ”näkemällä” eli toisin sanoen visuaalisina. 25%:lla ihmisistä ensisijainen mielikuva on kuulohahmoon perustuva ja lopuilla 10%:lla ensisijainen mielikuva taas perustuu koskettamiseen. Hajuun ja makuun perustuvat sisäiset mielikuvat vaikuttavat olennaisesti mielikuvavirtauksiin vaikka eivät olekaan ensisijaisia. Monilla eri ammattialoilla asiantuntemus perustuu kokemuksen myötä jonkin edellä kuvatun aistin ja mielikuvan korkeatasoiseen yhteistoimintaan. Lindh kuvaa esimerkiksi kuvataiteilijoita ja kirjailijoita, joilla visuaaliset mielikuvat ovat usein luovuuden väylä. Hän mainitsee myös säveltäjät, joilla auditiiviset (eli kuulohahmoon perustuvat) mielikuvat ovat joskus valmiina jo ennen sävellyksen kirjoittamista. Kaikki muistavat esimerkiksi Mozartin, joka kirjoitti valmiin sävellyksen suoraan paperille korjailematta.

”Mielikuvat ovat metaforan kaltaisia”, toteaa Reijo E. Heinonen. Hänen mielestään ne kuvaavat ilmiöiden välisiä suhteita, eikä niinkään objektiivisiä tosiasioita. Siksi mielikuvaa (image), toisin kuin esimerkiksi sanoja, voidaan kuvata mieluummin enemmän metaforisena kuin kirjaimellisena. Glouberman (1990, 23) toteaaakin, että mielikuvat avaavat ovet meille mihin tahansa elämykseen, olipa kyse menneestä, tulevasta tai kokonaan mielikuvitukseen perustuvasta asiasta (Heinonen 1993, 18).

Heinonen (1993, 14) lainaa kirjassaan Karl Rosenkranzia, joka katsoi mielikuvavaiheen jakaantuvan kolmeen vaiheeseen. Ensimmäisessä vaiheessa mielikuva liittyy kiinteästi havaintotapahtuman aistiärsytyksiin. Toista vaihetta hän kutsuu ”produktiiviseksi fantasiaksi”, jolloin yksilö muovaa mielikuvaansa vapaasti yhdistellen toisiin mielikuviiin. Hänen mukaansa luova vapaus perustuu ihmisen toimintaan mielikuviansa ”vapaana hallitsijana”. Mielikuvat toisin sanoen ovat meidän omia teoksiamme. Rosenkranz toteaa myös, että mielikuvien avulla me sekä sisäistämme näkyvää maailmaa että luomme oman erityismaailmamme (Rosenkranz 1848,67).

### 3.4 Mielikuvamaailma ja synestesia

Mielikuvat ovat ehtymättömiä ja joskus niin vahvoja, että aivomme eivät pysty erottamaan niitä tai unta todellisuudesta. Kun kosketamme, maistamme, haistamme tai kuulemme unessa tai mielikuvassa, alkavat vastaavat aistialueet aivoissa toimia kuin normaalissa valvetilassa.

Synestesiaksi kutsutaan ilmiötä, jossa pääasiallisesti tarvittavan aistin lisäksi aktivoituu toinen, ikään kuin asiaan kuulumaton aisti. Näin käy usein mielikuvamaailmassa ja transsitiloissa. Alitajuinen toimii käyttämällä monia aisteja ja aistien väliset rajat ovat häilyvämpiä kuin tietoisissa valvetiloissa. Näin ollen esimerkiksi ääniä voi nähdä väreissä tai tuntea materiaaleina, ja tapahtumat voivat olla symbolisessa muodossa. Alinomaa käytämme kielikuvissa huomaamattamme synestesiaa, esimerkiksi puhuessamme terävästä tai pehmeästä äänestä tai kylmästä, lämpöisestä ja iloisesta väristä. (Kauppila 2003, 188.)

Raimo Lindh (1998, 98) kertoo McKellarin synestesiaan liittyvästä tutkimuksesta (1997) (N=500), jossa yli puolet koehenkilöistä sai kokemuksia, jossa aktivoitui ns. asiaan kuulumaton aisti. Tunnetuin synestesiakokemus useimmilla ihmisillä on äänen näkeminen (sight of sound). McKellarin kuvailujen mukaan eräällä tutkimukseen osallistuneella henkilöllä musiikki, erityisesti Bachin musiikki, herätti muotojen ja kuvioiden visuaalisia mielikuvia. Myös Berliozin, Debussyn ja Wagnerin sävellykset ovat herättäneet selkeitä synestesiakokemuksia. Säveltäjien musiikki herätti etenkin visuaalisia värejä, muotoja ja kuvioita. Joskus myös ihmisäänät ja ihmisten nimet näkyivät väreinä.



Kuten Reijo A. Kauppila toteaa (2003, 191) mielikuvia, jotka muuntuvat visuaalisiksi, selvästi erottuviksi kuviksi, voidaan kutsua eideettisiksi kuviksi. Lainaankin seuraavaksi lyhyen tarinan kuuluisasta eideetikosta, Solomon Seresevskistä.

*”Solomon Seresevski nousi 1920-luvulla kuuluisaksi eideetikoksi, jolla oli poikkeuksellisia lahjoja. Hänet tunnettiin miehenä, joka muisti kaiken. Hänelle sanat saattoivat aiheuttaa intensiivisen vaikutuksen kaikissa viidessä aistissa. Hänelle synestesian, eri aistien samanaikaisen aktivoitumisen, kokemukset olivat jokapäiväisiä. ”En voi olla näkemättä värejä, kun kuulen ääniä”, hän sanoi. ”Minä näen kuulemani sanat.” Venäläiselle tutkijalle L. S. Vygotskille hän lausahti: ”Kuinka hauras keltainen ääni sinulla on!” Einsteinin ääntä hän piti mielenkiintoisena: ”Häntä kuunnellessa on kuin liekit leiskuisivat.” Hän pystyi muistamaan merkityksettömiä tavuja jopa vuosia. Mielikuvien virta oli joskus niin valtaisa, että hänen oli vaikea hallita sitä. (Kauppila 2003, 190.)*

### 3.5 Miten mielikuvia voi käyttää?

Osa ihmisistä tulee helposti tietoiseksi omista sisäisistä mielikuvistaan. Joskus saattaa olla myös niin, että joutuu pitkään keskittymään löytääkseen tilannetta kuvaavia tai ratkaisua helpottavia mielikuvia. Mielikuvat ovat siis oiva apu elämän eri ratkaisu- ja ongelmatilanteissa.

Suurin osa meistä on kehittänyt itselleen kyvyn vaikuttaa elämäntunnelmaansa, mielialaansa, työvireeseensä ja ratkaisuihinsa mielikuvien avulla.

Syventyessämme sellaisiin mielikuviiin jotka liittyvät esimerkiksi johonkin rauhoittavaan luonnonelämykseen tai menestyksellisesti päättyneeseen ongelmanratkaisuun, saamme arkielämän hankaluudet hetkeksi häipymään takalalle. (Heinonen, 1993, 19.)

Mielikuvatyöskentelyn lähtökohtana voivat toimia myös nykyhetken havainnot. Keskitymme siis siihen, mitä juuri nyt näemme ympärillämme.

Reijo E. Heinonen kertoo itse omasta tavastaan harjaantua mielikuvien käyttöön siten, että hän kertoo itselleen mitä näkee. Hän kertoo etsivänsä käsitteet ja sanat havainnoilleen ja yrittää mahdollisimman yksityiskohtaisesti kuvata pienimmänkin piirteen havaintokohteessaan. Esimerkiksi pihlajanmarjaan heijastuvat valot ja varjot, sen sateen kostuttaman valoisan peilin ja varjojen esiin

kutsumat oranssin eri sävyt. Kun tällä tavoin keskittyy kertomaan itselleen mitä näkee, alkaa nähdä myös enemmän. Heinonen sanoo, että toiminnan mittapuuna ei voi olla välitön materiaallinen hyöty, vaan pikemminkin näiden edellä kuvatun kaltaisten harjoitusten myötä tulee itse havaintotapahtumasta ja sen avaamista uusista mielikuvista iloa ja virkistystä tuottavia tapahtumia.

Heinonen lainaa kirjassaan Dina Gloubermanilta oivaa lausahdusta, joka sopii kaikille niille, jotka epäilevät, etteivät he pysty luomaan mielikuvia. Glouberman on todennut: ”Mielikuvatyöskentely ei ole testi, jossa voit epäonnistua. Jokainen voi luoda mielikuvia, teet sitä koko ajan.” (Glouberman 1990, 60-66.)

Glouberman korostaa myös, että on tärkeä ottaa vastaan juuri se mielikuva, joka ensimmäiseksi nousee esiin, riippumatta siitä onko se haluttu vai ei. Oikein käytettynä kaikki mielikuvat ovat hyödyllisiä. Jokaisesta mielikuvasta olisi siis oltava alitajunnalle kiitollinen (Heinonen 1993, 22.)

### **3.6 Mielikuvien hyödyntäminen opetuksessa**

J. V. Snellmannin edustama uushumanistinen pedagogiikka 1800-luvulla painotti mielikuvavaiheen merkitystä oppimistapahtumassa. Sen avulla yksilön katsottiin tuovan oppimistapahtumaan ja tiedonhankintaan omakohtaisimman ja luovimman panoksensa. Tämän opetuskäsityksen mukaan havaintoihin yhdistyvät oman elämänhistorian mielikuvat tai uudet mielikuvat antoivat hankituille havainnoille ja siitä saadulle tiedolle henkilökohtaisen arvon. Snellmannin mukaan mielikuva (föreställning) on luonteeltaan yleistä tietämistä ja tietoisuutta kohteen merkityksestä. Snellman moittikin kasvatusta, joka ei auttanut lasta ensin muodostamaan asiasta henkilökohtaista mielikuvaa, vaan pyrki heti havainnoista suoraan käsitteisiin. Ilman mielikuvien hyväksikäyttöä ei havainto-opetusta voi hänen mukaansa olla, sillä ”tietoisuutta havainnon sisällöstä on vasta kuvassa.” (Heinonen 1993, 14.)

Nykypäivänä opettamisessa halutaan edetä mahdollisimman nopeasti.

Opetuksessa pyritään siihen, että oppilas omaksuisi mahdollisimman nopeasti ja tehokkaasti oppitunnin tavoitteiden kannalta keskeiset käsitteet. Opettaja katsoo onnistuneensa työssään sitä paremmin mitä nopeammin oppilas on osannut

yhdistää havaitsemansa ilmiön piirteet opettajan edellyttämiksi käsitteiksi. (Heinonen 1993, 13.) Sama pätee myös soittotunneilla. Huomaan itsekin, että pidän tiukkaa tahtia asioiden käsittelyssä, jotta aikaa säästyisi. Se on sinänsä harmi, sillä silloin harvemmin ehtii keskittyä miettimään ja kyselemään kappaleiden herättämiä mielikuvia ja tunteita.

Heinosen mukaan vaihtoehtona voisi olla oppilaiden havaintokohteista tekemien kysymysten ja mielikuvien arvostaminen. Ne johtavat tutkimaan ilmiötä sen suhteessa lasten henkilökohtaiseen tunne- ja ajattelumaailmaan (Heinonen 1993, 13).

Heinonen (1993, 18) vertaa kirjassaan aloittelevaa koululaista ja murrosikäistä oppilasta. Hänen mukaansa kumpikin tarvitsee mielikuvia, vaikka oppilaiden ajattelumaailmat poikkeavatkin paljon toisistaan. Ensimmäisellä luokalla oleva lapsi tarvitsee Heinosen mielestä mielikuvia antaakseen opittaville käsitteille henkilökohtaiseen elämään liittyvän merkityksen ja arvon, murrosikäinen koululainen taas voidakseen mielikuvien avulla hahmottaa kokonaisuuksia ja liittää ne jo opittuihin asioihin. Opettajiakaan Heinonen ei unohda, hän sanookin, että opettajat tarvitsevat mielikuva-ajattelua voidakseen löytää oman henkilökohtaisen suhteensa opetettavaan asiaan ja voidakseen luoda mielikuvien avulla yhteyden lasten ajattelusta opittavaan asiaan.

## 4 TOIVO KUULAN VIULUTEOSTEN HERÄTTÄMÄT MIELIKUVAT HARJOITUSPROSESSISSAMME

### 4.1 Notturmo

Notturmo on opinnäytetyössä käsittelemistäni sävellyksistä ensimmäinen, jota itse aloin harjoitella opettajani ehdotuksesta. Aluksi minulla ei ollut suurempia mielikuvia kyseisestä teoksesta, kuten ei myöskään Toivo Kuulan musiikista yleensä. En aiemmin ollut liiemmästi soittanut suomalaista viulumusiikkia, joitain pikkukappaleita lukuun ottamatta.

Ainoa käsitys, jonka Notturnosta olin saanut, pohjautui viulisti Jouko Heikkilän tekemään levytykseen, ja hänen soitostaan poimin itselleni tempollisia viitteitä.

Opettajani oma mielikuva ”hämyisestä Pohjanmaan kesäillasta, jossa `latomerta` ympäröivä usva alkaa hälvetä auringon noustessa” antoi minulle hyviä eväitä alkuun. Itse en kuitenkaan ensimmäiseksi olisi tätä Pohjanmaan kesäiltaan liittänyt, mikä johtuu varmasti siitä, etten osannut edes ajatella moista vaihtoehtoa.

Kun opettajani kertoi minulle siitä, mitä mielikuvia kappale hänessä herätti, alkoi minunkin mielikuvitukseni vihdoinkin työkennellä. En halunnut tyytyä pelkästään hänen tarjoamaansa tulkintaan, vaan halusin värittää mielikuvia myös itse. Liitin mielessäni hämyiseen kesäiltaan tulisesti rakastuneen henkilön, joka kulkee paljain jaloin pitkin hiekkatietä ilman määränpäättä. Kappaleen alussa hän miettii kulunutta iltaa ja palavan rakkautensa kohdetta, joka ei kuitenkaan antanut vastakaikua tarinani päähenkilön tunteille. Onneton kiroaa kohtaloaan ja on hyvin tuohtunut, kun asiat eivät sujuneetkaan hänen toivomallaan tavalla. Pientä toivoa antaa kuitenkin pian nouseva aurinko, ja tämä tapahtuu mielestäni kohdassa, jossa säveltäjä on merkinnyt sävellajinvaihdoksen (Andantino). Sävellajinvaihdoksen jälkeen tunnelma on muutenkin kaikin puolin iloisempi ja pirteämpi, se on ilman muuta kappaleen elämänmyönteisempi osio.

Samalla kun päivä alkaa valjeta, henkilönkin mieli kirkastuu. Mukavia ajatuksia virtaa ja elämä tuntuu kaikesta huolimatta jatkuvan. Tätä ei kuitenkaan kestä

kauan, sillä alun alakulo ja hämy saapuvat uudelleen. Tarinani päähenkilö vaipuu jälleen synkkyyteen ja ikävät ajatukset nousevat uudelleen mieleen. Hän haaveilee latomeren seassa kunnes kohtaa jonkinlaisen lopun. En tiedä, kohtaako hän kirjaimellisesti loppunsa, vai antaako hän vain muuten periksi.

Notturnon loppu antaa mielestäni ymmärtää jonkin ajanjakson päättyneen, sillä hidastukset (ritartando) ja viulun matala rekisteri tuovat minulle ainakin kyseisen olon.

Kappaleen tunnelma on siis alakuloinen, mutta siinä on pieni toivonpilkahdus kuitenkin mukana.

## **4.2 Eteläpohjalaisia tansseja**

### **4.2.1 Polska no 2, Allegro con moto**

”Millainen tanssi on polkka?” Tämä oli kysymys, jolla opettajani johdatti minut Kuulan sovittamien suomalaisten kansansävelmien, lähinnä polskien, pariin. Itselläni ei ollut tarkempaa käsitystä polkan syvimmästä olemuksesta, tietoni polkan tanssimisesta ja sen rytmistä oli lähinnä juhannustansseista ja koulun liikuntatunneilta.

Opettajani kertoi minulle omia muistojaan siitä, kuinka polkkaa ennen yleisesti osattiin tanssia. Tuumimme hetken, mistä päin polkka on lähtöisin ja millaisia liikkeitä siinä voisi olla. Maallikkoina, ilman sen suurempaa tanssikokemusta, päädyimme lopulta siihen tulokseen, että tanssi olisi peräisin Tsekistä (Böömistä) ja liikkeiltään hieman hypähtelevän oloinen.

Omien tietojeni ja opettajani vihjeiden perusteella syntyi itselleni mielikuva tanssivasta ryhmästä ison pirtin lattialla. Tietyt aksentit ja nuottiin painetut forte-merkinnät loivat mielikuvan pirtin puiseen lattiaan iskeytyvästä miehen jalasta. Miehen jalassa on selvästi iso nahkainen lapikkaan tapainen nahkasaapas, joka läjähtää voimalla alas.

Huomasimme opettajani kanssa tämän polskan hauskat karakterierot. Polska sisältää kaksi vahvaa vuorottelevaa teemaa, jotka nimesimme alun (ja lopun) ”maskuliiniseksi teemaksi” ja keskivaiheen ”feminiiniseksi teemaksi.”

Juuri tuo alun maskuliininen teema tuo mieleen tanssivat miehet, jotka esittelevät taitojaan naisille ja samalla kilpailevat heistä.

Lopun feminiininen teema, joka alkaa piano-nyanssilla, kuvastaa mielestäni naisia, jotka ottavat vuoronsa hauskanpidossa. Maskuliininen teema polskan lopussa kertoo miesten ja naisten yhteisestä tanssista, joka johtaa siihen, että kaikki löytävät itselleen sopivan parin.

#### **4.2.2 Polska no 3, Moderato tranquillo**

Toinen polska, jota soitin on lyhyt, mutta sitäkin puhuttelevampi ja kaunis kuvaelma. Tempomerkinnältään se on ”kohtalaisen rauhallinen” polska, ja tulkitsisin sen verrattain hitaaksi.

Tämä oli ainoa polska, jota en mielikuvissani nähnyt tanssittavan lainkaan. Kappale toimii lähinnä ajatuksenomaisena haaveiluna ja välisoitonomaisena siirtymänä seuraavaan, ryhmän kolmanteen, vauhdikkaampaan tanssiin.

Näen mielessäni haaveilun ohella hämärtyvän illan kääntymässä yöhön, jolloin maailma lepää. Miksei kyseinen tanssi voisi olla jopa kehtolaulunomainen lyhyt, rentouttava ja rauhoittava kappale.

Se ei kuitenkaan saa olla esitetty löysästi, vaikka tempoltaan se onkin hidas. On pidettävä huolta eri nyansseista ja karaktereistä. Karaktereitä ja nyansseja tästä sovituksesta kyllä löytyy, vaikka polska onkin vain hyvin lyhyt.

Kuuntelin tämänkin tanssin kohdalla Jouko Heikkilän levytystä ja totesin hänen tulkintansa hieman aggressiivisemmäksi ja iskevämmäksi. Tässä tapauksessa en kuitenkaan ottanut vaikutteita hänen näkemyksistään, sillä omat edellä kuvatut mielikuvani erosivat paljon hänen näkemyksistään.

### 4.2.3 Polska no 4, Allegro moderato

Viimeinen soittamani polska eroaa kahdesta aikaisemmasta tulisuudellaan ja humoristisuudellaan. Kyseessä on tanssi, jossa jälleen pirtin lattia pullistelee väen paljoudesta ja tömisee naisten ja miesten siinä tanssiessa.

Ensi kuuleman perusteella sanoisin, että Toivo Kuula on tehnyt jännittävän sovituksen. Lyhyestä kappaleesta Kuula on jälleen saanut vivahteikkaan. Piano ja viulu ovat keskenään tasa-arvoisia ja molemmilla on oma sanottavansa. Viulistin näkökulmasta kyseisen kappaleen kokonaishallinta on paljolti kiinni taukojen jälkeisistä kiinnitoista.

Kuuntelin jälleen Jouko Heikkilän levytystä opetellakseni laskemaan tauot oikein. Siitä ei kuitenkaan ollut kovinkaan paljon hyötyä, sillä tahdin ensimmäisen iskun hahmottaminen oli erittäin hankalaa. Liekö kyse levyttäjän tulkinnan vapaudesta vaiko juuri aiemmin mainitsemastani huumorista?

### 4.3 Kehtolaulu (Berceuse)

Kehtolaulu, jonka Toivo Kuula omisti ystävälleen Eino Raitiolle, on tätä työtä varten soittamistani teoksista koskettavin. Sävellys on kokonaisuudessaan hyvin kaunis ja saa soittajan mielen herkäksi.

Kappale on kestoltaan lyhyt ja teemaltaan yksinkertainen, mutta kuulamaiseen tapaan se on silti sisällöltään runsas. Nyanssit, tempon vaihtelut sekä viulun ja pianon vuorottelu antavat sisältöä kappaleelle.

Sävellyksen herättämiä mielikuvia miettiessäni opettajani kertoi jälleen omia näkemyksiään. Hän helpotti musiikillista hahmottamista kysymällä minulta seuraavanlaisia kysymyksiä: ”Tiedätkö millainen on kehto? Entä tiedätkö miten se liikkuu?” Kysymysten ohella opettajani kehotti minua ajattelemaan kehdon keinvuorottelua sekä yhdistämään tunteen soittamaani melodiaan. Kieltämättä

opettajani osui oikeaan. Kyseinen ajatus keinahtelevasta liikkeestä sai kehtolaulun keinumaa.

Sävellyksessä on mielestäni mainitsemisen arvoinen keskiosa. Se poikkeaa huomattavasti kappaleen alun ja lopun tunnelmasta kiihkeydellään ja aggressiivisuudellaan. Keskiosa on huomiota herättävä, etenkin jos tarkoitus on saada joku uneen.

Miksi Kuula sitten on säveltänyt muuten lempeään kehtolauluunsa kiihkeän keskiosan, joka tosin on lyhyt mutta puhutteleva? Opettajani mielestä kyseessä voisi olla vaikkapa ”uniosa”. Tässä kohdassa kappaletta tuuditettava vihdoin nukahtaa ja alkaa nähdä unta.

Samantapaisia poikkeavia ”keskiosia” löytyy opettajani mukaan muidenkin säveltäjien kehtolauluista, joten Kuula ei siis ole poikkeus. ”Uniosaksi” ristiminen oli mielestäni hyvä idea.

Keskiosan jälkeen Kehtolaulun alun teema alkaa uudelleen ja sävellys päättyy kehdossa nukkuvan sikeään uneen.

#### **4.4 Melodia lugubre**

Melodia lugubre on yksi niistä kolmesta Toivo Kuulan kappaleesta joita oppilaani syyslukukauden 2006 aikana soitti. Harjoittelun lomassa pyysin häntä kirjaamaan ylös tuntojaan ja mielikuviaan, joita kappaleet hänessä herättivät.

Seuraavaksi kerron sekä minun että oppilaani tuntemuksista ja mielikuvista, joita koimme harjoitusperiodin aikana.

Oppilaani kirjoitti paljon ahdistuksesta ja masennuksesta sekä tämän että muiden kappaleiden kohdalla. Osittain mielikuvat johtuvat hänen omista kokemuksistaan ja elämänvaiheistaan, mutta itsekin koin jokseenkin samoja asioita kuin hän, ainakin Melodia lugubren kohdalla. Keskityn ensin omiin tuntemuksiini.



Tunsin kappaleessa olevan kahdenlaista mielialaa. Voimakkaimmin vallalla on suru ja synkkyys, johon teoksen nimikin viittaa (lugubre = synkästi, suruisasti). Toinen teema taas on elämänmyönteisempi, kuin pieni toivon pilkahdus harmaaseen elämään. Toivon pilkahdus on tosin hyvin lyhyt, ja sen jälkeen palataan takaisin synkkyyteen.

Pohdin, voisiko koko kappaletta ajatella jonkin henkilön rakkaushuolien tai sydänsurujen kuvaajaksi?

Kappaleen alussa henkilö tiedostaa kohdanneensa vastoinkäymisiä rakkaudessa, ehkä hän on juuri tullut hylätyksi? Synkkään ja surulliseen hetkeen hän koittaa etsiä jostakin pientä iloa ja samalla hänellä on tunne, että toivoa ei ole vielä menetetty. Ilon pilkahdus ei kuitenkaan kestä kauan, sillä pian taas palataan siihen todellisuuteen, jossa henkilö on aivan yksin.

Toivo ja epätoivo taistelevat henkilön mielessä, kunnes tuska saa hetkeksi yliotteen. Mikään muu kuin rikkinäisen sydämen repiminen rinnasta ei tunnu auttavan siihen rakkauden tuskaan, joka hänellä juuri sillä hetkellä on. Pahimmalta kuitenkin vältytään, rakastunut hieman tyyntyy ja palaa mietteisiinsä.

Tarina ei kuitenkaan tällä kertaa lopu onnellisesti. Muutaman edellä kuvatun toivon pilkahduksen jälkeen henkilö vaipuu synkimmistä synkimpiin mietteisiin palaamatta niistä enää takaisin. Kappaleen loppu, jossa viulu soittaa pitkiä ääniä pianon jatkaessa tutuksi tullutta säestyskuviota, soi kuin muistona menneestä. Kappale loppuu kolmen tahdin kestäväään diminuendoon, jossa viulu sekä piano soittavat kokonuuotteja, nämä äänet ovat kuin piste synkälle tarinalle.

Oppilaani aloittaa muistiinpanonsa kuvailemalla kappaletta kiihkeäksi, intensiiviseksi ja hieman stressaavaksi. Jos kappaleen hänen mielestään soittaa hyvin, se kuulostaa masentavalta ja ahdistavalta, mutta silti toivoa täynnä olevalta. Juuri Melodia lugubre toi oppilaani mieleen kaikkein ahdistavimmat ja surullisimmat kokemukset. Kappaletta soittaessaan ja kuunnellessaan hänen mieleensä muistuivat ajat, jolloin hän alkoi sairastua masennukseen. Mieleen nousi muisto menneestä ajasta, jolloin hän ei vielä tiennyt mikä häntä vaivasi.

Oppilaalla oli myös vahva tunne siitä, että säveltäjä on saattanut itsekin kokea epätoivoa ja menetystä säveltäessään kappaletta. Alun perin kappale on kuitenkin sävelletty vokaliisiksi ”pitkien äänien kehittämiseksi” Alma Silventoiselle vuonna 1911. Mutta kuten oppilaani arveli, kappaleesta löytyy vivahteita Kuulan koko elämän kestäneestä kuolemanpelosta. Kuula usein viittasi kirjeissään kuin ennustaen tulevan varhaisen kuolemansa (Kuula-Niskanen, S. 2004. Toivo Kuula – complete works for violin and piano. VLCD-1125D.)

#### **4.5 Sanaton laulu (Chanson sans paroles)**

Melodia lugubren jälkeen jatkoimme oppilaani kanssa ”Kuula –sarjaamme” Sanattomalla laululla. Kuten nimikin kertoo sävellys on laulu ilman sanoja, ja minulle tuleekin melodiasta ensimmäisenä mieleen suomalainen kansanlaulu, jonka sanat menevät seuraavanlaisesti: ”vain pieni kansanlaulu eikä sanoja ole ollenkaan...” Teemojen yhtäläisyys on mielestäni niin selvä, että alan vaistomaisesti hyräillä molempia kappaleita sekaisin.

Tähän asti useimmat Kuulan teokset ovat tuoneet mieleeni kesäisen Pohjanmaan maiseman. Nyt ensimmäistä kertaa näen silmissäni kuvan talvisesta maisemasta jossakin pienen kylän kirkkomäellä.

Kappale alkaa piano-nyanssilla sekä toistaa samaa teemaa useampaan kertaan. Tässä kohtaa näen kuinka iltahämärässä kirkon pihalla lumihiualeet leijailevat hitaasti maahan ja joitakin kynttilöitä palaa haudoilla valon tuojina. Sama teema toistuu useasti ennen kappaleen keskellä olevaa huippukohtaa. Teeman toistuessa myös kappaleen tunnelataus kasvaa. Kiihkeys tulee ilmi lähinnä viulun nousevina ja nopeina kuvioina.

Tunnen kuinka hiljainen lumisade pikkuhiljaa voimistuu kuin pikakelauksena voimakkaaksi lumikuuroksi. Forte espressivo -kohdassa tuulee ja tuiskuttaa, mutta ei kuitenkaan aggressiivisesti tai myrskyisästi, pikemminkin vain kiihkeän tunteikkaasti. Yhtä nopeasti kuin voimakas lumikuuro alkoi, se kappaleen loppua kohden taas hiljenee ja seestyy.

Viulun kolme tahtia kestävät saman sävelen trillit ja korkea kolmeviivainen e-sävel kertovat siitä, miten pakkaslumi taas hiljaa leijailee ja jääkiteet kimaltavat kristallinkirkkaasti hangella.

Loppu jossa viulu soi d-kieleltä pehmeästi tuo mieleen vielä kuvan kirkon pihasta, jonne yö on illan jälkeen hiipimässä, ja viimeisetkin lumihitaleet lakkaavat leijailemasta.

Sanattoman laulun kohdalla oppilaani ja minun mielikuvat osittain kohtasivat. Oppilaani mielestä kappaleen melodia on kaunis, rauhoittava ja rentouttava. Nämä kaikki yhdessä toivat hänen mieleensä kirkkaan kevätlauantain. Kevätlauantain, joka voi olla myös kohtalokas.

Oppilas kuvasi kuinka kappaleessa vallitsee rauha, joka on peräisin täydellisestä masentuneisuuden tunteesta. Tämä kohtalokas kevätlauantai tuntuu pitkältä painajaiselta ja elämä muutenkin kurjalta. Sanattoman laulun mielikuvat olivat oppilaallani hyvin synkkiä ja käsittelivät kuolemaa. Mielestäni hän kiteytti ajatuksensa mainiosti seuraavaan Uno Kailaan runoon:

Niin mä kerran  
tieni aloin,  
min mä kuljen:  
paljain jaloin.  
Avohaavat  
syvät näissä  
ammottavat  
kantapäissä:

rystysihin joka kiven  
jäänyt niist' on  
verta hiven.

- Mutta niinkuin  
matkan aloin,  
päättän myös sen:  
paljain jaloin.  
Silloinkin, kun  
tuska, syvin  
viiltää, virkan:  
- Näin on hyvin.

- Tapahtukoon  
tahtos sinun.  
Kohtaloni,  
eikä minun.

- Uno Kailas

#### 4.6 Scherzino

Oppilaani muistiinpanoista on peräisin seuraava runo, jolla hän kuvaa tuntojaan ja mielikuviaan kappaleesta.

##### *Jälkeenpäin*

Haaveet kirvellen  
istun meren rannalla  
yksin ja katselen.  
Nyt ymmärrän paremmin  
kivuliasta kulkuamme:  
vasta tyynen tultua  
erottuvat karikot.

Emme me koskaan  
tyyntä toivoneet.  
Tuulta me toivoimme  
ja mustat liput  
tuulessa liehumaan.

Kirvelkää, silmäkulmat!  
Ei löydy minusta silti  
ankkuripaikkaa  
katumukselle.

- Tommy Tabermann

Kolmantena ja viimeisenä soitimme Kuulan Scherzinon. Kuten oppilaani totesi, ”mollivoittoisessa kappaleessa on asennetta.” Paljon akordeja sisältävä kappale on kieltämättä soitetuista kappaleista energisin ja aggressiivisin.

Scherzino kertoo oppilaani mukaan siitä, kuinka masentunut on lopulta valinnut elämän. Hän on vähitellen päässyt siihen kiinni, ja olo on välillä ihana, toiveikas ja kuten todettua, energinen.

Sävellyks kertoo kaikessa yksinkertaisuudessaan siitä, kuinka toisinaan ollaan hetki pohjalla ja välillä pitempiä aikoja onnen kukkuloilla. Teemoja on siis kaksi: alun akordeja sisältävä teema on se synkempi ja aggressiivisempi, kun taas keskiosan teema iloisempi ja hilpeämpi. Yhteistuumiin päädyimme oppilaani kanssa siihen, että Scherzino kertoo toivosta ja uudesta alusta. Tunnelin päässä näkyy siis valoa, onneksi.

#### 4.7 Yhteenveto

Yhteenvetona voisi todeta näiden kaikkien kolmen kappaleen sisältävän paljon mielikuvitusta ruokkivaa materiaalia. Vaikka kappaleet ovat lyhyitä, niistä saa silti paljon irti. Kuten huomasin, ihmiset voivat nähdä ja kokea kappaleet hyvin eri tavoin. Se miten kappaleet kokee, vaikuttaa todella paljon siihen miten ne soittaa. Yhden ihmisen, tässä tapauksessa opettajan eli minun, mielipiteet eivät aina ole niitä ainoita oikeita. Tärkeätä on huomata, että oppilaan mielikuvatkin voivat olla yhtäläisiä oikeita tai vielä jopa osuvampia. Se miten soittamisen koet tuo paljon enemmän eloa soittoon.

Miten erilaisia me kolme sitten näimme Kuulan kappaleet? Oma opettajani näki lähes kaikki kappaleet väistämättä liittyvän Pohjanmaan maisemiin. Luulen sen johtuvan suureksi osaksi siitä, että hän tiesi Kuulan olevan Vaasasta kotoisin.

Itse, tietämättä Kuulan taustasta sen enempää koin monessa kappaleessa palavaa rakkautta tai rakkautta, joka on saavuttamattomissa.

Oppilaani sen sijaan näki kaikkien kolmen kappaleen jotenkin liittyvän yhteen. Elämäkokemuksensa kautta hän liitti ne sairastamaansa masennukseen ja teki kolmesta kappaleesta yhteisen ryhmän ja nimitti niitä ”masennuksen kolmeksi vaiheeksi.” Masennuksen vaiheet etenivät edellä kuvatussa järjestyksessä (Melodia lugubre, Sanaton laulu ja Scherzino).

Kuten hän totesi, kaikkia kolmea kappaletta on vaikea soittaa niiden aiheuttaman tunnelatauksen vuoksi. Hän ratkaisi asian itselleen parhaalla mahdollisella tavalla: hänen täytyy soittaa, jottei hänen tarvitsisi itkeä. Soittaminen on lohdullista ja terapeutista, siksi se motivoi myös harjoittelemaan.



## 5 TEOSTEN HARJOITUSPROSESSI

Seuraavaksi paneudun kappaleiden harjoitteluun. Tekstin ymmärtämistä helpottaa tutustuminen teosten nuotteihin, jotka löytyvät liitteinä työni lopusta käsittelemässäni järjestyksessä.

### 5.1 Notturmo

Notturmo (ks. liite 1) on jännittävä teos, sillä ilman pianosäestystä ja pikaisesti vilkaistuna se vaikuttaa helpolta. Näin luulin itsekin ensin. ”Hienoa! Ei liikaa vaikeaa lirutusta ja vain kahden sivun mittainen kappale.” Sävellys on kuitenkin todellisuudessa kaikkea muuta kuin helppo.

Pianistin stemma ja säestyskuviot olivat niitä, jotka romuttivat käsitykseni kappaleen helppoudesta. Pianon periaatteessa hyvin yksinkertainen samaa aihetta toistava säestys, sekoitti koko pakan. Ensimmäinen harjoitus pianistin kanssa oli myös ensimmäinen kerta, kun kuulin Notturmon kokonaisuuden. Tästä johtuu, että jouduin vain uimaan kappaleen rytmisissä mukana tietämättä mihin joudun ensimmäisellä yhteissoittokerralla.

Ensimmäiseksi ”ongelmapaikaksi” koitui siis rytmi ja sen hahmottaminen. En kuitenkaan ollut ainoa, joka koki sen hankalaksi tajuta. Pyysin apua eräältä musiikkia harrastavalta ja viulunsoitostakin jotain tietävältä henkilöltä, mutta hänkin kohtasi vaikeuksia rytmien ymmärtämisessä. Asia yksinkertaistui, kun kuuntelin Notturmoa levyltä. Tällä tavoin opin hahmottamaan rytmisesti hankalat paikat niin viulun kuin pianonkin stemmoista.

Vaikeat paikat rytmien osalta olivat synkoopit tahdin yli sidottuna. Synkoopeissa tärkeintä oli ymmärtää olla painottamatta vääriä tahdinosia. Toinen asia, jonka rytmisissä koin hankalaksi, oli kolmen kahdeksasosanuottiryhmän sisäistäminen  $\frac{3}{4}$  tahtilajissa trioleiksi, vaikei niitä sellaisiksi varsinaisesti ole kirjoitettukaan. Sama päti myös kahden kahdeksasosanuotin ryhmiin. Yksi ryhmä oli ajateltava duolina, jotta kappaleen  $\frac{3}{4}$  -poljento säilyy.

Myös muita, lähinnä teknisiä ongelmapaikkoja, kohtasin harjoitellessani kappaletta.

Ensimmäinen teknisesti vaikea paikka tuli eteeni tahdissa nro 23. Tahdin lopussa on nopea kuudestoistaosajuoksutus ja samanlaisia kuvioita oli kappaleessa myöhemminkin. Aluksi oli erittäin vaikea saada nopeat kuviot vain soitettua niin, etteivät sormet menneet solmuun. Kun nuotit olivat hallinnassa ja sormet tottelivat, oli seuraavaksi tavoitteena saada niistä järkeviä kokonaisuuksia eikä vain tyhjänpäiväisiä ”lurautuksia”.

Kuinka sitten harjoittelin, jotta onnistuin soittamaan oikeat sävelet?

Ensimmäiseksi jaoin nuottirykelmän ryhmiä. Yleisin tapa, joka pätee, on jakaa äänet neljän nuotin ryhmiin ja sitoa ne kaarella yhteen. Näitä neljän nuotin ryhmiä harjoittelin yksi kerrallaan kaarella ja ilman, sekä eri rytmein lopulta liittäen pala palalta niitä yhteen. Harjoittelin kokonaisuuksia myös edestakaisin toistaen.

Juoksutusten alku ja etenkin niiden yhdistäminen edeltäviin asioihin osoittautui ongelmaksi. Vaikeinta oli saada ne niin yhtenäisiksi edeltävien tapahtumien kanssa ettei turhia taukoja syntyneet musiikkiin. Tauot ja odotukset ennen juoksutusta paljastavat soittajasta sen, että jotain vaikeaa on tulossa. Nuotissani lukeekin näissä kohdin : ”Säästä joustaa! Ei taukoja!”

Toinen vaikea paikka on vain tahdin mittainen, mutta silti harjoittelua vaativa paikka. Tahdissa 30 on nyanssina fff ja kolme ääntä, joista kaksi viimeistä on soitettava oktaaveina. Käsi on korkeassa asemassa (8. asema) ja oktaaviotteen vaikeus piilekin siinä, että näihin ääniin on saatava iskevyyttä. Korkean aseman vuoksi fortesta on vaikea saada mahtavaa ja iskevää; pikemminkin se helposti kuulostaa kireältä, rutisevalta ja pihisevältä.

Rutinan ja kitinän pois kitkemiseksi harjoittelin ensin ääniä erikseen, jotta puhtaus sekä oikean käden paikka ja asento löytyvät. Tämän jälkeen lisäsin oktaaviotteen hitaasti nopeuttaen.

Opettajani vinkki käden oikean paikan ja äänien löytymiseen oli kvinttisuhteen ajattelu kättä ja sormia sävelen kohdalle siirrettäessä. ”Ajattele, että siirret etusormen keskisormen paikalle, siihen missä se juuri oli. Ajattele kvinttiä, näin löydät etusormen paikan. Tällöin oktaavi (pikkusormi) on helppo vain asettaa



omalle paikalleen.” Vihjeestä oli hyötyä ja en sitä itse luultavasti olisi tullut ajatelleeksi.

Kolmantena seikkana huomasin, että jousen vauhdin, painon ja pituuden säätely on tärkeää. Tällaisia paikkoja ovat mm. *quasi trillo* -tahdit (33 ja 93). Näissä trillinomaisissa tahdeissa on vaikeus päästä crescendosta pianoon heti niin, että säästää jouta saamatta sitä kuitenkaan töksähtelemään ja rutisemaan. Sama vaikeus piilee tahdeissa 18, 27 sekä alun toistuvassa melodia-aiheessa. Jälleen voin todeta kirjoittaneeni omiin nuotteihini kommentin: ” Ei koko jousi! Jousen vauhti! Säästä jouta!”

Neljäs päänvaivaa tuottava kohta oli tahdeissa 25 ja 86. Näissä tahdeissa olevien septoli –kuvioden lentävä staccato ja staccatonuottien erottelu oli jonkin verran hankalaa. Kuvioista oli väkisinkin tulla pelkkää puuroa ja vain yhteen kaaritettuja nuotteja ilman pisteitä.

Harjoittelin opettajani tätä varten laatimia ”omia harjoituksia” C-duurin säveliä soittaen sekä suoraan kyseistä kuviota erikseen harjoitellen. Septolikuvion onnistumisen kannalta tärkeää oli jousen kantapuolen käyttö.

Kuvio ei ottanut onnistuakseen kappaleen yhteydessä, vaikka yksinään kappaleesta erotettuna se toimikin mallikkaasti. Opettajani lääke ongelmaan oli ajatella kappaletta kokonaisuutena eikä jäädä harmittelemaan yksittäisiä ”vaikeita” kohtia. Kuten opettajani totesi: ”Notturmon kokonaisuuden hahmottaminen helpottaa tiettyjen paikkojen suvereenia hallintaa.”

Viimeinen tekninen ongelmakohta, joka vaati erityistä paneutumista, oli Tempo I:n (alkaa tahdistä 36) kaksoisäänet. Kaksoisäänet oli hankala saada kuulostamaan sujuvilta ja helpoilta sekä puhtailta. Erityisesti kaksoisäänissä vaikeus oli saada ne soimaan puhtaasti yhtä aikaa samalla kun ääniä oli kaaritettu kolme tai jopa neljä yhteen.

Ainakin minulle kaksoisäänet taitavat vaikeudeltaan olla ikuisuuskysymys. Helpotuksena itselleni oli, että kyseisessä kohdassa lukee *a piacere* (mielen mukaan). Ei siis tarvinnut jännittää pysyykö tempo metronomin tarkkana, jottei

tipahda pianistin kyydistä. Kyseisen paikan musiikillisen näkemyksen esille tuominenkin oli sen vuoksi helpompaa, kun sai vapaammin painottaa haluamiansa kohtia.

Opettajani viisas neuvo oli olla pelkäämättä kaksoisääniä. Tärkeää oli myös ymmärtää fraseeraus, joka helpottaa pariäänien soittamista.

Kaksoisääniä harjoiteltiin aluksi erikseen ilman kaaria. Tärkeää olivat ”hitaat vaihdot”, eli täytyi muistaa soittaa äänet loppuun asti. Tarkat ”murtamiset” ja ajan antaminen tietyille asioille olivat myös hyviä neuvoja kaksoisäänien opetteluun.

### 5.1.1 Notturnon pedagoginen anti

Notturmo on pedagogisesti mielenkiintoinen siksi, että sen myötä opin hallitsemaan joustani paremmin; esimerkiksi säästämään sitä. Jousen hallintaan liittyi myös juoksutusten omaksuminen kiirehtimättä niitä liikaa. Juoksutusten myötä vasemman käteni artikulaatio parani. Huomasin, kuinka aiemmin kankeat trillit soivat pirteämmin ja tuskaa tuottaneet kaksoisäänetkin sujuivat hieman paremmin. Kaksoisäänien opettelu ja toisto kiinnitti erityisesti huomiotani intonaatioon. Korva harjaantui myös kuunnellessani tilapäissävelien puhtautta sekä soittaessani erilaisia kulkuja eri asemissa ja eri nyansseilla. Asemasoittoni tuntui myös kohentuneen, kuten rytmien hallintakin, joka tuntui näytelleen pääroolia Notturnon harjoitusprosessin aikana.

Tunsin myös löytäneeni lisää omia musiikillisia näkökulmia kappaleen analysointiin erityisesti mielikuvien kautta. Oli mietittävä, minkä takana seisoo, olenko tosissani tätä mieltä? Itselleni Notturnon herättämien mielikuvien toteuttaminen oli toisinaan suuren työn takana, luultavasti kiinnitin liikaa huomiota tekniikkaan. Kappale sisältää niin paljon eri vivahteita, että niiden analysointi saattaakin yllättäen kumota edelliset päätelmät ja ideat.

## 5.2 Eteläpohjalaisia tansseja

### 5.2.1 Polska no 2, Allegro con moto

Polskia (ks. liitteet 2 ja 3) soittaessani lähtökohtana ei ollut soittaa niitä samalla tavalla kuin muuta taidemusiikkia. Tarkoituksena oli ”unohtaa” hienoimmat kommervenkit, kuten esimerkiksi runsas ja romanttinen vibrato sekä muu virtuositeetti.

Polskan työstäminen alkoi kuten muidenkin kappaleiden harjoittelu, eli soitimme sen opettajani kanssa läpi. Sävellys on lyhyt ja yksinkertainen, joten hieman kokeneempi soittaja soittaa sen tuossa tuokiossa prima vistana. Itse olin alustanut työtä tekemällä sormitus- ja jousitusehdotuksia.

Kuten todettua, kappale on lyhyt ja yksinkertainen, mutta oikeanlainen polskan karakteri ja tunnelmien löytäminen vaati ajatustyötä. Kappaleen oppi nopeasti myös ulkoa, mutta lopullinen silaus vaati aikaa.

Vähemmän kansanmusiikkia soittaneena koin ongelmaksi sen, kuinka voin soittaa polskaa aktiivisesti ja tanssillisesti ilman, että soitan sitä kuin vaikkapa jotakin konserttoa. Oikeiden vivahteiden löytäminen oli siis alussa tärkeää, ja minun tuli löytää polskasta korostusta sekä painotusta vaativat kohdat. Ensin aksentteja tahtoikin tulla liikaa ja luonnottomiin paikkoihin. Painotusten toteuttaminen oikeissa paikoissa oli vaikeampaa kuin olin kuvitellut. Opettajani neuvo niiden toteuttamiseksi oli käyttää jousen horisontaalista ja nopeaa liikettä enemmän kuin vertikaalista ja siten ääntä särkevää painamista. Vasemman käden artikulaatiokin puhui puolestaan, etenkin niissä kohdissa, jossa nyanssina oli piano.

Aksenttien ohella huomion arvoista soitettaessa polskaa oli uskaltaa toteuttaa kaikki hulluimmatkin ideat, kuten opettajani sanoi.

### 5.2.2 Polska no 3, Moderato tranquillo

Tämä polska on luonteeltaan täysin erilainen kuin edellä kuvaamani. Kappale on erittäin yksinkertainen ja lyhyt. Kappaletta voivat siis soittaa niin aloittelevat kuin jo kokeneemmatkin viulistit.

Harjoitusprosessi alkoi jälleen kappaleen ”maistelulla”. Ensimmäisen soittokerran jälkeen mieleen jäivät lähinnä jousitekniset asiat ja mahdollinen asemasoitto.

Olin jälleen tehnyt jousituksia ja sormituksia valmiiksi. Erääseen sormitukseen, lähinnä aseman käyttöön, opettajani puuttui. Hänen mukaansa ”pelimannit eivät asemia käytä.” Haastavaksi tulikin saada kappaleeseen musiikillista ilmaisua ilman korkeampien asemien tuomia eri sävyjä vain ensimmäistä asemaa käyttämällä.

Asemista irtaannuttuamme pohdimme, missä kohdin jousta mikäkin asia tulisi soittaa, jotta oikea tunnelma pääsee esille. Tällaisia asioita olivat mm. piano-nyanssit jousen kärkipuolella ja mezzoforte hieman pidentäen jousta. Forte oli taas saatava laulavaksi ja mahtavaksi isolla ja pitkällä jousella.

Kappaleen lopussa pianossa oleva dolce aiheutti päänvaivaa, sillä opettajani tahtoi tietää, kuinka toteuttaisin sen, jotta saisin sen mahdollisimman kauniiksi. Hetken mietittyäni päädyin herkässä tulkinnassani lyhyeen, ilmavaan jouseen sekä kuudestoistaosakuvioiden ensimmäisten äänien ”venyttämiseen” ja painottamiseen. Näin dolce –tulkintani onnistui.

Opettajalleni oli myös tärkeää se, että osasin säilyttää tarkan rytmin ennen kyseistä dolcea, jotta ero edeltävään forteen olisi selvempi.

### 5.2.3 Polska no 4, Allegro moderato

Kahteen aiempaan kansanlauluun verrattuna järjestyksessään neljäs polska on täynnä erilaisia asioita. Kappale on siis tasoltaan hieman vaativampi teknisyytensä vuoksi, helpotuksia asemiin ja sormituksiin ei voi juurikaan tehdä.

Tämän polskan voi jälleen kerran todeta olevan täynnä eri karaktereitä, kuten aiemmatkin polskat. Kappaleessa on myös paljon teknistä taitoa vaativaa materiaalia, koskien lähinnä jousitekniikkaa.

Jousen hallintaa vaativia asioita ovat mm. spiccatot ja isot kielenvaihdot yhdistettyinä kaksoisääniin. Harjoitusta vaativat myös murrettavat akordit sekä työntö- että vetojousella.

Spiccatoissa oli tärkeää muistaa pitää oikean käden ranne tarpeeksi ylhäällä sekä joustaa ja myötäillä sormilla. Spiccatot, eli jousen pomppiva liike, tuli alkaa ilmasta eikä jousi valmiiksi kielelle asetettuna.

Useaan kertaan opettajani mustutti minua myös jousen käytön ekonomiasta eli kuinka paljon joususta käytetään millekin äänelle, jotta laulavuutta vaativien karakterien tunnelma onnistuu.

Muitakin harjoitusta vaativia asioita edellisten lisäksi teoksesta löytyi. Näitä olivat mm. pitkät siirtymiset asemasta toiseen sekä trillit yhdistettynä kaksoisääneen. Vekselioktaavien ja erilaisten sormitusyhdistelmien hallintaakin vaadittiin. Niiden hallitseminen auttoi aikaansaamaan todellisen fortin myös korkeissa asemissa. Opettajani kommentti usein olikin ”myös vibratoa ja fortea korkeisiin asemiin!”

Temponvaihtelut kuuluvat olennaisena osana neljännen polskan sisältöön. Ne usein tuottivatkin minulle päänvaivaa. Totesin, että temponvaihteluiden hallitseminen vaatii musikaalisuutta ja kokonaisvaltaista paneutumista.

### **5.3 Kehtolaulu (Berceuse)**

Toivo Kuulan Kehtolaulu (ks. liite 4) on varmasti laajalti tunnettu myös muidenkin kuin viulistien keskuudessa. Uskallan väittää, että sen kaunis ja yksinkertainen teema ei voi olla jäämättä useimpien mieleen. Tämän vuoksi sävellyksellä on soitettava kunnioittaen sen kaunista melodiaa ja säilyttäen sen kehtolaulumaisuus.

Soitettaessa Kehtolaulua on koko ajan pidettävä mielessä se, kuinka oikea kehto liikkuu, kun lasta yritetään nukuttaa.

Opettajallani olikin mainioita ideoita siihen, kuinka kehtolaulumaisuus ja keinunta olisi toteutettavissa soiton aikana. Teemassa toistuu useaan kertaan motiivi, jossa on puolinuotti ja neljä kahdeksasosanuottia peräkkäin. Tämä on se, joka on soitettava niin että kehto keinuu. Opettajani konkreettinen neuvo keinunnan aikaan saamiseksi olikin painottaa sekä puolinuotin että kahdeksasosakuvion alkua. Hän neuvoi myös antamaan kyseisille kuvioille jousella hieman vauhtia, joka tosin saattoi edistää tempoa. Tämä ei kuitenkaan haitannut, sillä ennen seuraavaa tahtia oli tarkoitus jälleen hieman jarrutella jousen vauhtia hidastamalla. Juuri tämä mainitsemani rullaus edestakaisin loi mielikuvan keinuvasta kehdestä. Voin vain ihmetellä sitä, kuinka soiton aikana toteuttaessani hänen ohjeitaan tunsin kuinka sain kehdon keinumaan. Huomaamatta toteutin myös nyansseja.

Edellisen pohjalta minulle syntyi myös joitakin omia ideoita siihen, millä saisin keinuvuutta lisättyä. Fraseerauksesta ja tunnelmasta keskusteltiinkin tunneilla ahkerasti. Eräs keskustelua herättänyt kohta oli tahdin 11 *sentimento*, opettajani halusi tietää kuinka saisin sentimentaalisuuden esille soitossani. Kerroin hänelle ideastani venyttää ja painottaa pisteellistä kahdeksasosanuottia, jotta saisin romanttisen sävyyksen kyseiseen kohtaan. Kerroin myös muistakin ideoistani, jotta saisin mielikuvani esille. Opettajani hyväksyi lähes kaikki ehdotukseni.

Keskellä kappaletta, uniosassa, tunnelma vaihtuu melodian ja tempon muuttuessa kiihkeämmiksi. Esitysohjeina ovat mm. *poco animato* ja myöhemmin *affettuoso*. Osaltaan kaksoisäänet, vasemman käden korkea asema e-kielellä sekä tilapäissävelet, muuttavat myös kappaleen luonnetta edellisten ohella. Viulun ja pianon vuoropuhelu sekä rytmikuvioiden muutokset vievät teemaa eteenpäin.

Kuten totesin, idea keskiosan ristimisestä ”uniosaksi” ei ole huono, sillä tätä mielikuvaa puoltavat sellaiset asiat, jotka eivät keskiosaa ympäröivään melodiaan ja maailmaan mielestäni sopisikaan. Näitä uniosan elementtejä ovat mm. mezzoforte- ja forte -nyanssit sekä huomionarvoisena myös rytmikuvioiden muuttuminen kahdeksasosista myös kuudestoistaosiksi.

Uniosa on kestoltaan lyhyt, vain noin kymmenen tahtia. *Poco rit.* tahdissa 29 katkaisee unen ja tuo jälleen alun herkän tunnelman takaisin. Tässä kyseisessä tahdissa ennen *Lentoa* ei saa hidastaa ja hiljentää nyanssia liikaa, jottei se vesitä kaikkea sitä mitä juuri edellä on tapahtunut. Näin totesi opettajani minulle hidastettuani liikaa.

Taisin myös innostua tulkitsemaan unta liian raskaalla kädellä, sillä opettajani patisti minua soittamaan kohdan kevyemmin. Lopputulos kiihkeydestä huolimatta sai silti olla vähemmän painajaismainen.

Kehtolaulu päättyy samaan tarttuvaan teemaan, joka jo alussa tuli tutuksi, tällä kertaa viulu tosin soittaa oktaavia korkeammalta. Kappaleen saa keinumään loppuun asti, jos muistaa neuvot, jotka koskivat alkua. Lopun saa mielestäni silti soittaa rohkeammin ja aavistuksen verran romanttisemmin, onhan nyanssikin mezzopiano. Keskustelua herättänyttä *sentimento* -kohtaakin sain nyt luvan kanssa venyttää ja painottaa enemmän, piirsinpä nuottiini omat fermaatitkin pisteellisten kahdeksasosien päälle, jotta sain kunnolla hehkuttaa.

### 5.3.1 Kehtolaulun pedagoginen anti

Kehtolaulu, kuten Notturnokin, oli minulle pedagogisesta näkökulmasta mielenkiintoinen, koska sen sävellaji vaatii soittajalta tarkkaa korvaa ja keskittymistä, jotta kappaletta olisi miellyttävä kuunnella. F-molli b-merkkeineen kehittääkin viulistin intonaatiota, koska koko ajan on oltava tarkkana puhtauden kanssa.

Puhtauden ohella huomasin myös vibraton tärkeyden. Opettajani kiinnitti huomiota siihen, kuinka eri tavoin vibratoa voi soittaa. Hän painotti vibraton tasaisuutta ja eritoten sitä, että on otettava huomioon millainen (tiheä, leveä tms.) vibrato mihinkin kohtaan sopii.

Kuten aiemmissakin kappaleissa, Kehtolaulussa jouduin jälleen kiinnittämään huomiota jousen jakoon ja tasaiseen liikkeeseen. Kappaleessa on paljon pitkiä kaaria, jotka lähes automaattisesti on helppo soittaa tasaisesti, mutta kaarettomissa

kohdissa minun tuli tarkkailla joustani siten, etten tekisi tahattomia nykäyksiä ääniin.

Jousen tasainen liike vaikutti olennaisesti myös asemanvaihtojen sujuvuuteen. Jousen suunnan vaihdot eivät saaneet reagoida vasemman käden toimintaan.

Tämänkin kappaleen kohdalla ymmärsin jälleen yhteissoittotaidon tärkeyden. On osattava kuunnella, mitä toisella osapuolella on sanottavanaan silloin kun itsellä on vähemmän tärkeää asiaa.

#### **5.4 Melodia lugubre**

Seuraava teksti on poiminta oppilaani muistiinpanoista ja kuvaa mielestäni hyvin Melodia lugubren harjoitusprosessin sisältöä. Kappale (ks. liite 5) on tekniseltä tasoltaan kohtalaisen helppo, joten joidenkin tekniikkaharjoitusten ohella pääsimme heti tekemään musiikkia.

*”Kappale alkaa pianolla, mutta mitään hiljaista ja mitätöntä aloituksessa ei saa olla. Alku on soitettava vakuuttavasti, jotta yleisö ymmärtäisi sen merkityksen. Crescendot ja diminuendot antavat sille väriä ja elävyyttä. Teknisesti kohtalaisen helppo kappale on vaikea tulkita. Helponkin kappaleen voi soittaa huonosti. Kappale etenee kohti forte fortissimoa, jonka koen teknisesti vaativimmaksi osuudeksi. Nyanssien vaihtelut on artikuloitava selkeästi. Saan kappaleesta paljon enemmän irti kun teen ajatustyötä tekniikkaharjoitusten lisäksi.”*

Ensimmäiseksi keskityimme fraaseihin ja niiden pituuksiin. Etsimme fraaseista ”tummiä ääniä”, juuri niitä, jotka on soitettava vakuuttavasti ja vähemmän mitättömästi. Näitä ”riipiviä” ääniä olivat lähinnä sävellajiin kuulumattomat, tilapäiskorotuksia sisältävät sävelet. Jotta fraasien toteutus onnistui, oli tärkeää antaa jousella painoa tahdin ensimmäiselle äänelle sekä muistaa hengittää luonnollisesti fraasien päättyessä.

Hengityksen tärkeys korostui myös jokaisen fraasin alussa. Luonnollinen, kiireetön hengitys piti huolen siitä, että tuskaa täynnä oleva kappale ei tuntunut raskaalta soittaa. Hengityksen mukanaan tuoma ilmavuus näkyi siten jousen keveämpänä ja laajempänä liikkeenä.



Mainio mielikuva, jolla jousi ja fraasien loput saatiin kevenemään, oli ajatus täyttyvästä ilmapallosta. Pyysin oppilastani kuvittelemaan mielessään täyttyvää ilmapalloa samalla kun jousen nosto tahdin ja fraasin lopussa tapahtuu. ”Pallon ollessa täysi” jousi nousi kuin itsestään kieleltä ja palautui myös kielelle keveästi töksähtämättä. Toinen idea, jonka annoin auttaakseni oppilastani säilyttämään kappaleen linjakkuuden, oli mielikuva äänien jatkumisesta taukojen päälle. Kun ajatuksissaan pidentää ääntä tauoille tahdin loppuun saakka, tulee huomaamattaan soittaneeksi tasaisemmin ja katkomatta fraasilinjoja. Tämän totesi myös oppilaani kokeiltuaan kehotustani.

Nyanssien vaihtelut, etenkin tahdin sisällä, olivat oppilaani mielestä hankalia toteuttaa. Voimistuvat fortet ja jousen pysyvä intensiteetti tuottivatkin ehkä eniten päänvaivaa koko kappaleen harjoittelun aikana.

Ensimmäiseksi harjoiteltiin jousen säästämistä, jotta crescendoilla olisi mahdollisuuksia onnistua. Jousikäden etusormella tuli nojata puuhun sitkeästi, jotta paine säilyi. Mielikuva sitkeästä kuminauhasta, jota jousikäsi venyttää, auttoi oppilastani säilyttämään nyanssin ja intensiteetin.

Harjoittelimme myös ilman viulua. Liioittelimme jousikäden liikkeitä heiluttelemalla ja soittamalla ylipitkällä mielikuvajousella. Liioittelun tarkoituksena oli saada jousikäsi liikkumaan rennosti, jotta melkein pakonomainen puristaminen crescendojen soittamisesta unohtuisi.

Kun jousen säästäminen puristamatta sujui, siirryimme harjoittelemaan nopeampia nyanssin vaihteluita pianosta forteen ja päinvastoin saman jousenvedon sisällä. Tällaista vaihtelua oli kappaleessa lähes koko ajan ja siksi sen osaaminen oli tärkeää.

Koska nyanssi muuttui vähän väliä, jousen paineen säätely etusormella tuli nyt tapahtua vilkkaammin. Jälleen kerran oppilaastani tuntui, että ääni särkyi ja paineen löysääminen ripeämmin oli erittäin vaivalloista, joten unohdimme kappaleen äänet ja soitimme vapaita kieliä. Varsinaisten äänien unohtaminen vapautti oppilaani ajattelemaan vain ehjää ääntä. Vapaita kieliä soittamalla samalla painetta etusormella säädellen saimme vihdoinkin saman jousenvedon sisälle sekä diminuendon ja crescendon. Tämän jälkeen otimme lisää ääniä mukaan ja harjoittelimme nyanssinvaihteluja myös asteikossa.

Paineen säätelyn ohella oppilaani tarvitsi vielä hieman lisää rohkeutta jousen käyttöön saadakseen viulustaan kauniimman äänen. Kuin hellästi hivellen hän saattoi ääniä viulustaan ulos, liekö peläten aiemmin särkyneitä crescendoääniä. Varovaisuuden näki hänen kehon liikkeistään, työntöjousella oppilas nousi varpailleen samalla jännittäen olkapäätään. Ääni oli hento ja arka. Kehotin häntä ”istumaan” jousen sekä äänen päälle, jotta tuloksena olisi syvempi ja varmempi ääni. Muita mielikuvia äänen laadun parantamiseen ei tarvittu ja kuin ihmeen kaupalla laatu parani selvästi.

Keskityimme jousikäden ohella myös vasempaan käteen, etenkin asemanvaihtoihin. Oppilaallani oli aiemminkin ollut hankaluuksia saada asemanvaihdot kauniiksi ja kuulumattomiksi, joten tiesin jo etukäteen niiden tarvitsevan huomiota.

Melodia lugubren asemanvaihdot tapahtuivat pääosin ensimmäisestä kolmanteen asemaan, toki muutamia muitakin vaihtoja löytyi, mutta juuri ensin mainitut tarvitsivat eniten harjoitusta. Aluksi muistuttelimme mieleen vaihtojen peruslähtökohdan, eli ”edellinen sormi liikkuu eikä se, jolle ollaan menossa.” Liukuminen sormelta toiselle oli unohtunut täysin, ja oppilaani ikään kuin hyppäsi asemasta ja sormelta toiselle. Ryhdyimme seuraavaksi harjoittelemaan liukuja niitä liioittelemalla. Oppilaani kammosi ajatusta ylimääräisestä ”nauku-äänestä” vaihdon aikana, mutta kehotin häntä inhotuksenkin uhalla tekemään niin harjoittellessaan. Ensimmäisen sormen tuli siis siirtyä kolmanteen asemaan saakka ennen kuin seuraava sormi (fis –ääni kolmannella sormella) painui alas. Tärkeää oli, että vaihdot kuuluivat ensin selvästi, jotta myöhemmässä vaiheessa oli helpompaa häivyttää ylimääräinen ääni pois.

Harjoittelimme asemanvaihtoja sekä asteikossa että tietyillä kappaleen kohdilla.

Asemanvaihtojen jälkeen viilasimme lopuksi oppilaani vibratoa. Aluksi hän käytti leveähköä vibratoa vain helpoille sävelille. Ajatus siitä, että äänillä on tarkoitus kertoa tuskaista tarinaa, auttoi häntä saamaan eri vivahteita vibratolleen. Yhteistuumin päädyimme tiheään vibratoon leveän sijaan. Vibraton muutoksen myötä kappaleen kokonaisilmekin löytyi.

### 5.5 Sanaton laulu (Chanson sans paroles)

Huomasin kuinka tämä kappale vaikutti oppilaani tunteisiin hyvin paljon. Asia tuli esille soiton ohella myös hänen muistiinpanoistaan: ”*Kappale on yksi kauneimmista ja herkimmistä joita olen soittanut.*” -hän kirjoitti. Muistiinpanot sisälsivät paljon myös pohdintaa elämästä ja kuolemasta sekä sairastetusta masennuksesta. Kappaleen vaikutus oppilaan mieleen oli hyvin vahva, ja pienet tekniset ongelmatkin olivat sivuseikka.

Joitakin harjoittelua vaativia kohtia oli, mutta nekin suurelta osin vain musiikillisia. Kappale on teknisesti helppo, joten soitimme teosta soittamisen ilosta.

Sanaton laulu (ks. liite 6) alkaa neljällä toistuvalla h-sävelellä, jotka ovat neljäsosia. Pääpiirteissään sävellys koostuu noin kuuden tahdin mittaisista fraaseista, joita hieman muunnellaan teeman kuitenkin pysyessä pohjalla samanlaisena.

Fraasien alussa toistuvat neljäsosat tulisi soittaa toisiinsa yhdistettynä siten, että melodialinja ei katkea. Ensimmäisillä kerroilla oppilaani soitti sävelet kuitenkin liian irti toisistaan, jolloin ne eivät kuljettaneet melodiaa eteenpäin. Pyysin häntä ajattelemaan kuuden tahdin fraaseja niin, että jokaisella sen aloittavalla neljäsosalla on oma sanottavansa ja suuntansa seuraavalle sävelelle. Mielikuva koko tahdin kaaresta auttoi oppilastani toteuttamaan pyyntöni ja aiemmin esiintyneet turhat aksentitkin jäivät alusta pois.

Kappaleen kohta, jossa itselläni tuli mieleen eräs suomalainen kansanlaulu (tahti 14, espr. cantabile) on soitettava myös edellisten ohjeiden mukaan säilyttäen melodialinja. Linja säilyi paremmin, kun kerroin omasta havainnostani oppilaalleni ja pyysin häntä laulamaan mielessään kansanlaulua samalla kun soittaa. Tulos oli huomattavasti ehjempi. Mielessä laulaminen ei ole keksintöni, sillä myös oma opettajani käyttää sitä useasti apuna. Lauettaessa fraasien pituudet hahmottuvat selkeämmin ja soittoon tulee luonnollisuutta.

Ainoa tekninen ongelmakohta oli tahtien 40 ja 41 pitkät kuudestoistaosakuviot. Niitä harjoiteltiin aluksi pienissä pätkissä, jolloin kuviot jaettiin kahteen osaan. Pienemmiksi palasiksi jakaminen helpotti kuvioiden hahmottamista sekä äänien löytymistä ja sormien tottumista juoksutuksiin. Ensin rytmejä luettiin ääneen ja vasta sitten otettiin viulu mukaan. Kuvioita harjoiteltiin myös lyhyillä kaarilla ja rytmittäen, jolloin myös artikulaatio parani ja sormet eivät takertuneet toisiinsa.

## 5.6 Scherzino

Viimeisenä soittamamme Scherzino (ks. liite 7) sisältää paljon akordeja. Kuten oppilaani sanoi: *”Akordit tuovat siihen energiaa ja aggressiivista latausta.”* Hän kertoi myös kuinka kappaletta oli hankala soittaa temperamenttisesti ja vauhdikkaasti, mutta samalla kauniisti.

Vaikeiksi kohdiksi Scherzinossa hän listasi juuri sointujen murtamisen, tempon säilyttämisen sekä keskiosan, eli Andante con moton 32-osanuotit ja 16-osatauot. Tarkasteltuani omia käsityksiäni siitä mitkä kohdat tuottivat eniten hankaluuksia oppilaalleni, ne osuivat aikalailla yksin hänen mielipiteidensä kanssa.

Kappale alkaa neljän sävelen akordilla, jossa kaksi alinta ja kaksi ylintä ääntä soitetaan pareina. Toisin sanoen sointu murretaan. Akordeja murtaessa on valittava halutun tehon mukaan joko työntö- tai vetojousi aloittavaksi jousitukseksi. Tässä tapauksessa akordi soitetaan vetojousella, jotta ylin melodiaääni saadaan voimakkaasti esille. Sointua on luonnollisempi soittaa veto- kuin työntöjousella matalilta kieliltä korkeammille murrettaessa.

Oppilaani yritti aluksi soittaa kaikki äänet suoraan murtaen. Harjoittelimmekin akordeja useaan kertaan niin, että oppilas asetti ensin jousikäden g- ja d-kielien tasalle ja soitti alimman parin. Seuraavaksi hän käänsi jousikäden a- ja e-kielien tasalle ja soitti ylimmän parin. Murtaamista harjoiteltiin näin, ensin hitaasti ja myöhemmin nopeuttaen liikettä.

Tempon säilyminen vakaana oli seikka, johon molemmat kiinnitimme huomiota. Syytä, joka tempon kiihtymiseen johti, oli aluksi hankala havaita. Lopulta totesin sen johtuvan jousen käytöstä. Kolmannen tahdin viidennen neljäsosan b- a- b –

sävelten väliin oli annettava aikaa ja ”ilmaa” jousen pienen noston avulla. Pieni lennokka ja erotteleva liike auttoi artikuloinnissa ja toi tempon vakauden ohella lisää ilmeikkyyttä soittoon.

Kolmas asia, jonka oppilas koki haasteelliseksi, oli kappaleen keskeltä alkava 20 tahtia kestävä *Andante con moto*. Tahtilaji vaihtuu 7/4 –osasta 2/4 –osaan, joka sinänsä ei vaikuta soittoon mitenkään. Keskiosan erikoisuutena ja jonkinlaisena hankaluutena ovat kolmaskymmeneskahdesosanuotit ja niiden perässä olevat kuudestoistaosatauot. Äänet eivät sinänsä ole nopeita, mutta vaarana on, että sormet eivät ole riittävän aktiiviset ja rytmistä tulee epäselvä. Artikulaation on oltava hyvin selkeä ja sitä helpottaa ajatus pienestä aksentista jo kuvioiden alussa.

Keskiosassa on tärkeä tiedostaa myös fraasit ja minne ne johtavat. Fraasilinjojen ajattelu unohtui, kun ”nopeista äänistä” tuli vain päästä pian ohitse. Pyysin oppilastani laulamaan ja unohtamaan sormet. Laulaminen helpotti huomattavan paljon soittamista ja säästi paljon aikaa. Totesimme, että fraaseja on kahdenlaisia, sekä kahden että neljän tahdin mittaisia. Löysimme fraaseille myös omat karakterinsä.

Kun fraasit olivat selvillä, artikulaatio parani ja nyanssitkin tulivat esille jälleen helpommin. Karakterien erilaisuus toi myös oppilaani kaipaamaa ”kauneutta” muuten aggressiiviseen kappaleeseen.

## 6 POHDINTA

Kuten lukija on huomannut, tämä opinnäytetyöni on koostunut neljästä eri osasesta, jotka kaikki tavalla tai toisella liittyvät Toivo Kuulaan, hänen viuluteoksiinsa sekä mielikuviin. Nyt on kuitenkin tullut aika nivoa tämä kaikki yhteen.

Aloitin työni kertomalla Toivo Kuulasta ja hänen elämästään pääpiirteittäin. Halusin kertoa niistä hetkistä, jolloin jotain tärkeää on tapahtunut etenkin liittyen teoksiin, joita käsittelen työssäni. Kuulan elämäkerta oli rajattava tähän, koska muuten olisin saanut aikaan toisen kokonaisen opinnäytetyön hänen historiansa kirjoittamalla.

Katsoin tärkeäksi poimia Tuomi Elmgren-Heinosen kirjasta mukaan myös Kuulan omia ajatuksia suomalaisesta musiikista verrattuna muiden maiden musiikkiin, sillä tähän hänellä oli hyvät valmiudet opiskeltuaan ulkomailla. Tärkeänä tukipylväänä työlleni pidin myös eri musiikkikriitikoiden huomioita siitä kuinka mielikuvitusrikasta Kuulan musiikki todellisuudessa on. Nämä arviot ja mielipiteet myös vahvistivat haluani tutkia mielikuvia sekä Toivo Kuulan musiikkia yhdessä. Tällä tavoin sain kunnon perusteen yhdistellä näitä kahta asiaa, jotta ajatus ei vaikuttanut keksityltä.

Mielikuvien avulla oppiminen ei ole oma keksintöni eikä aivan tuulesta temmattu asia. Siksi käytin tutkimukseni apuna mm. Raimo Lindhin kirjaa ”Mielikuvaoppiminen”.

Mielikuvien avulla, tai Lindhin sanojen mukaan mielikuvaoppimisen avulla, eri tietojen ja taitojen oppimisen on todettu olevan huomattavasti nopeampaa. Hän puhuu mielikuvaohjelmista, josta luettu tai kuunneltu satu oli mielestäni selventävä esimerkki. Mielikuvaohjelmien avulla on tehokkaasti opetettu niin kieliä kuin vaikkapa matematiikkaakin. Lindh sanoo, että mielikuvien avulla ihminen oppii parhaiten, jos ilmaisu tapahtuu oman elämyksen, kokemuksen ja ymmärryksen kautta. Katsoin Raimo Lindhin mielikuvaoppimis-ajatuksella ja musiikin opiskelulla olevan huomattavan paljon yhteistä ja juuri tämän vuoksi nostin hänet työssäni selvästi esille.

Lindh kertoi kirjassaan myös siitä, kuinka kuultu musiikki herättää ihmisten mielissä niin visuaalisia muotoja kuin värejäkin. Tämän väitteensä hän perusti erääseen tutkimukseen, jossa tutkittaville oli soitettu mm. Bachin musiikkia ja kuunneltuaan sitä eri assosiaatiot heräsivät ihmisten mielissä. Vaikka tutkimuksessa oli käytetty vain muutamaa tiettyä säveltäjää, en usko, että sillä on sen suurempaa merkitystä mielikuvien heräämisen ja määrän kannalta, ketä säveltäjää ihminen kulloinkin kuuntelee. Sitä vastoin uskon, että ihmisen syntyperällä, kulttuurilla ja kuullulla musiikilla on mielikuvien synnyn kanssa tekemistä. Onhan varmasti niin, että syntyperäiset afrikkalaiset tuntevat ja näkevät kansansa musiikin sielunsa sopukoissa eri tavoin kuin vaikkapa me suomalaiset heidän musiikkinsa, ja päinvastoin. Tätä väitettä perustelee myös se, että minä ja muut opinnäytetyössäni esiintyvät henkilöt useasti koimme ja näimme sielumme silmin Kuulan sävellyksissä suomalaisia maisemia ja ihmisiä. Tästä voi siis päätellä, että jossakin muussa kulttuurissa Kuulan musiikki herättäisi mitä todennäköisemmin erilaisia mielikuvia.

Toki muutakin teorian tietoa käytin työssäni Lindhin ohella. Aineiston halusin kuitenkin olevan sellaista, mikä jotenkin kosketti tai oli sovellettavissa musiikinopiskeluun. Sen vuoksi päädyin suurimmaksi osaksi mainitsemaani Raimo Lindhiin. Kuitenkin oli tärkeää saada mukaan myös jotakin yleistä tietoa oppimisesta, muistista ja niiden yhteistoiminnasta.

Mielikuvista ja niiden avulla oppimisesta lukiessani kiinnitin huomiota väitteeseen, jonka mukaan jokainen oppii parhaiten omalla tavallaan. Tästä seikasta olen osittain samaa mieltä. Tiettyjä samoja kriteereitä opettamisessa tulee kaikkien oppilaiden kanssa noudattaa, mutta pääosin on opettamistapoja sovellettava jokaiselle oppilaalle sopiviksi. Tähän soveltamiseen mielikuvat ovat oiva apu.

Kokemukseni kautta voin hyvinkin todeta, että jokainen mielikuva joka soittajasta itsestään lähtee edistää oppimista ja on varmasti juuri se paras mahdollinen. Omasta mielestä kummunnut assosiaatio asiasta on helpompi omaksua ja muistaa, toteuttamisesta puhumattakaan, kuin jos joku toinen olisi sen sinulle keksinyt.

Huojentavaa oli myös lukea Dina Gloubermanin lausahdus Reijo E. Heinosen kirjasta, jossa hän sanoi, että mielikuvien luominen ei ole testi, jossa voi epäonnistua.

Oikeaa ja väärää vastausta heränneistä mielikuvista ei ole, vaan vain sinä itse voit tietää mikä tuntuu parhaimmalta mielikuvulta mihinkin tilanteeseen. Tämän vuoksi uskonkin mielikuvien avulla oppimisen olevan niin tehokasta, koska kirjoitettua sääntöä niiden oikeellisuudesta ei kenelläkään ole.

Tässä kohdin on varmasti viisasta kertoa, mitä oikeastaan opin mielikuvien käytöstä tämän työn aikana. Joutuessani tarkemmin pohtimaan sävellysten mielikuvia opin paljon eri asioita, myös huomaamattani.

Mielikuvien pohtiminen ja niiden käyttö ovat parantaneet kappaleiden tulkintaa. Olen saanut elävöitettyä ja väritettyä ainakin näitä, työn alla olleita sävellyksiä. Tämä on mukava edistysaskel ja innoittaja myös tulevaisuuttani ajatellen, tulenhan seuraavina vuosina soittamaan ja opettamaan, jolloin tätä orastavaa kykyä tarvitaan.

Opin myös poimimaan kappaleista sen olennaisimman, musiikillisen ajatuksen. Kiinnitin aivan eri tavoin vivahteisiin ja karaktereihin huomiota etenkin opettaessani. Keräsin tietoa oman opettajani ideavarastosta ja tämän jälkeen teokset, joita opetin, eivät enää olleetkaan vain nuotteja eri kohdin viivastoa. En siis keskittynyt pelkästään yksittäisien äänien soittamiseen, vaan hahmotin kappaleiden kokonaisuudet paremmin ja tätä koitin tuoda opettaessani myös esille. Kiinnitin huomiota kokonaisuuden ohella myös pienempiin palasiin (eri teemoihin), joita kappaleet sisälsivät. Teemoihin oli hauska keksiä eri tunnelmia, ja tämä rikkaus näkyi myös oppilaani soitossa jälkepäin.

Oman opettajani tietojen perusteella taas kasasin aimo annoksen yleissivistystä, jota kukin meistä tarvitsee. En olisi esimerkiksi ennen Kuulan polskien soittoa kunnolla voinut kertoa, mistä kyseiset sävellykset ovat alun perin kotoisin tai miten niitä oikeasti tanssitaan. Ajatusmaailmani ja yleistietoni rikastuivat ja voin näitäkin tietoja siirtää oppilailleni.



Mielikuvitukseni kehittyi kuitenkin parhaiten silloin, kun oma opettajani ei tarjonnut valmiita vaihtoehtoja. Valmiiksi kehitetyt ideat eivät olisi palvelleet edistymistäni eivätkä todennäköisesti parantaneet tulkintaanikaan.

Valmiiden ehdotusten sijaan opettajani esitti minulle erilaisia vaihtoehtoja, joita yhdistelemällä kokosin oman näkemykseni, kun vahvaa mielipidettä ei minulla vielä ollut. Mielikuvaehdotusten ohella opettajani esitti myös ns. ohjaavia kysymyksiä liittyen esimerkiksi kappaleiden nimiin (mm. mikä on kehtolaulu, miten kehto liikkuu? Tiedätkö polkan, miten sitä tanssitaan?). Kysymysten avulla hän ohjaili ajatustani oikeampaan suuntaan, pois harhateiltä.

Tämän tekniikan koin mielekkääksi ja poiminkin sen omaan opettajan ideapankkiini ja käytin sitä hyväkseni oman oppilaani kanssa. Toisaalta tässäkin tapauksessa valmiin idean soveltaminen oli tarpeen, sillä oppilaani oli helpompi laittaa ajatuksensa suoraan paperille kuin puhua niistä. Sen vuoksi katsoin paremmaksi vaihtoehdoksi pyytää häntä kirjaamaan tuntonsa ohjailevien kysymysteni avulla paperille.

En siis ollut ainoa, jonka mielikuvitusta tämä opettajaltani poimima idea ruokki. Osoituksena siitä ovat aiemmin tässä työssä esiintyneet runonpätkät, jotka oppilaani oli ilokseni teksteihinsä liittänyt.

Useasti mietin, miksi suurin osa omista mielikuvistani liittyi rakkauteen tai pikemminkin sen puutteeseen. Kuulin kappaleissa epätoivoa ja tuskaa, mutta toki siellä täällä myös iloa ja onnea. Liekö sävellykset melankolisuudellaan osuneet juuri siihen ”suomalaisuuden kohtaan” mielessäni, joka tuo tällaiset tunteet pintaan?

Vähiten uskon siihen ajatukseen, että henkilökohtaista menneisyyttä voisi juurikaan rinnastaa esiin tulleisiin mielikuviin, vaikka väite toisaalta voisi pitää hyvinkin paikkansa - niin oppilaani, opettajani kuin itsenikin kohdalla. Sitäkään mahdollisuutta ei siis voi sulkea pois, sillä mistä muualtakaan ne mielikuvat kumpuavat kuin eletystä elämästä ja opituista asioista?

En kuitenkaan ollut melankolisuus-ajatukseni kanssa yksin, sillä jo Kuulan elinaikana kuulijat huomasivat saman seikan, kuten Tuomi Elmgren-Heinonen kirjassaan kirjoitti.

Eräs ruotsalainen arvostelijakin on todennut, että Kuulan musiikki ”ulottuu niille henkisille aloille, joilla ihmisen on pakko syventyä itsetutkiskeluun.” Tämä lausahdus pitää siis ainakin tämän opinnäytetyön henkilöiden kohdalla paikkansa.

Toisaalta minulla ei olisi mitään syytä kyseenalaistaa perisuomalaisia mielleyhtymiäni Kuulan musiikista. Sillä totesihan Elmgren-Heinonenkin kirjassaan (1983, 117), että Kuulan musiikki otetaan vastaan vastaan kuin suoraan suomalaisesta maasta kasvaneena ja se tajutaan täysin suomalaiseksi. Ehkä siinä tosiaankin on se jokin yöttömän yön vaikutus, jota ei muun maailman musiikissa ole. Tämän vuoksi luulen, että hänen musiikkinsa omaksuminen oli minulle helppoa, siinä on siis jotain tuttua ja turvallista, oman kulttuurimme perintöä.

On lisättävä, että pelkkä mielikuviutus ei kuitenkaan riitä uusia kappaleita opeteltaessa. Hyvä mielikuva tai tarina kappaleesta auttaa kyllä erittäin paljon harjoitusprosessin aikana, ja esityskin on varmasti huomattavasti ehyempi, kun tietää, mitä tarinaa yleisölle kertoo.

Haluamaansa lopputulokseen pääsemiseen vaikuttaa kuitenkin myös kaikki se, mitä ennen esitystä on tehty. Siksi tarkka ja järjestelmällinen harjoittelu on huomattava osa harjoitusprosessia. Tämän vuoksi on ollut perusteltua liittää työhöni myös tarkat kuvaukset harjoittelusta.

Mielikuvat luovat siis harjoittelulle pohjan ja perustelevat tulkintaa. Ne elävöittävät harjoittelua sekä pitävät mielenkiintoa yllä. Vaikealta tuntuvat, teknisesti hankalat paikat, on helpompi toteuttaa, kun ymmärtää musiikillisen kokonaisuuden.

Kaikkea nuottiin kirjoitettua ei tietenkään voi, eikä tarvitsekaan, mielikuviksi tai sanoiksi pukea. Tällaiset paikat sulautuvat suurempiin ajatuskokonaisuuksiin ja onnistuvat lopulta kuin itsestään. Luulen, että eniten harmia kappaleiden tulkinnassa yleensä tuottavat juuri ne ”vaikeat paikat”. Oma kokemus ainakin sanoo, että tulkinta unohtuu, kun järki alkaa liikaa ohjailemaan soittoa. Tällöin on syytä unohtaa tekniikka ja keskittyä käsiensä vahtimisen sijaan siihen, mitä tarinassa seuraavaksi tapahtuu.

Harjoitusprosessin aikana huomasin mielikuvien ohella olevan myös toisen erittäin tärkeän seikan, nimittäin yhteissoittotaidon.

Työni aikana tarkastellessani lähemmin harjoittelua huomasin, että kappale ei todellakaan ole vielä ”valmis”, vaikka osaisitkin sen itsekseksi ilman pianistia soittaa. Pianistin tultua rinnalle voi hyvin todeta lähes kaiken menevän uusiksi. Yhteissoitto muuttaa käsitystä kappaleen kokonaisuudesta suhteellisen paljon.

Itselleni yhteissoitto oli jo lapsuusvuosilta tuttua. Se ei kuitenkaan kovinkaan paljon auttanut tilanteessa, jolloin pianistin tullessa kuvaan rytmien hallitseminenkin muuttui yllättäen hyvin hankalaksi. Useasti totesin, että jokaisen kappaleen kohdalla harjoitteluun oli otettava uusi katsontakanta yhteissoiton vuoksi. Tämä oli mielestäni hyvä, sillä koskaan ei ollut liikaa ideoita kappaleiden toteuttamiseksi. Oman stemmansa ohella oli nimittäin ”opeteltava” myös pianistin osuudet pysyäkseen kärryillä. En tietenkään puhu konkreettisesta opettelusta vaan siitä, että kahden soittajan yhteistyössä on molempien osapuolten herkistettävä korvansa tarkalle kuuntelulle.

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni aloin yhä enemmän kiinnittää huomiota opettamiseen ja eri tapoihin oppia sekä muistaa asioita. Tätä koskien teinkin erittäin mielenkiintoisen huomion soitonopiskelun ulkopuolisesta elämästä jokin aika sitten.

Huomasin kuinka tarinan ja visuaalisen kuvan luominen mielessä tehosti mm. suosikki pop-sävelmieni sanojen muistamista. Loin huomaamattani tarinaa ja kuvaa päässäni sävelmän sanojen perusteella, jolloin tällainen ”lyhytfilmi” auttoi minua ponnistelematta muistamaan hyräilemäni laulun sanat.

Tiedostin tämän tapani vasta tehdessäni tätä työtä ja pohdiskellessani oppimista. Muistilla ja oppimisella on siis selvä yhteys toisiinsa, näin totesi myös Raimo Lindh.

On myös mainitsemisen arvoista, kuinka mielikuvat ja eritoten niiden sanoiksi pukeminen tempaisi minut mukaansa. Soiton ohella lyhyesti kirjaamani tunnot muuttuivat yllättäen tarinoiksi. Pidin tarinoiden kirjoittamisesta ja vietinkin huomaamattani tuntikausia koneen äärellä. Tarinat eivät silti ole tuulesta

temmattuja, vaan kirjoittaessani hyräilin kappaletta mielessäni ja samalla etenin kertomuksessa.

Kuukausien jälkeen yhä edelleen luen mielenkiinnolla aikaansaannoksiani, ja mikä parasta, lukiessani alkaa Toivo Kuulan sävellyskin samalla soida päässäni.

Kaiken kaikkiaan tulin siihen tulokseen, että jos opinnäytetyön pohjimmaisena tarkoituksena on syventää opiskelijan tietoja opiskeluistaan sekä tuoda uusia ideoita tulevaisuuden työhön, siinä olen onnistunut.

Tämän prosessin aikana kehityin varmasti niin opettajana kuin soittajanakin huimin harppauksin eteenpäin. Ilman tätä työtä tuskin koskaan olisin näinkään paljon pohtinut mielikuvia ja niiden merkitystä. Toki mielikuvat ovat aina olleet soitossa ja opettamisessa mukana, mutta eivät kuitenkaan näin laajasti. Huomaan nyt jälkeinpäin, että mielikuviutus on rikkaus, eikä vain kirjailijoille tai taidemaalareille, vaan myös meille muusikoille.

Toivon, että edes joku työni lukijoista innostuu käyttämään mielikuvia yhä laajemmalti harjoittelunsa tai opettamisensa apuna. Suosittelen lämpimästi, sillä siitä on ennen muuta vain hyötyä. Ja mikä hienointa, oikeaa ja väärää vastausta ei mielikuviin kenelläkään ole!

## LÄHTEET

Elmgren-Heinonen, T. 1983. Toivo Kuula. 3. Uudistettu painos. Profiili –sarja. WSOY:n graafiset laitokset, Porvoo.

Heikkilä, J. 1998. Toivo Kuula – Viulumusiikkia. RJHCD-9801. Edition Fazer, Helsinki

Heinonen, R. E. 1993. Perhosen perspektiivi. Mielikuvat ja arvot opetuksessa. Weilin & Göös, Porvoo.

Kauppila, R. A. 2003. Opi ja opeta tehokkaasti, psyykinen valmennus oppimisen tukena. PS-kustannus WS Bookwell, Juva.

Kuula, T. Violuteoksia. 04991-6. Edition Fazer F.M., Helsinki.

Kuula-Niskanen, S. 2004. Toivo Kuula - complete works for violin and piano. VLCD-1125D. VL-musiikki Oy.

Kämi, E. & Uitto, J. 2004. Tunne oppilaasi: NLP:n soveltaminen soitonopetuksessa. Opinnäytetyö. Lahden ammattikorkeakoulu, Musiikin koulutusohjelma.

Lindh, R. 1998. Mielikuvaoppiminen. WSOY, Juva.