



Konkka Mauno

**KUULONVARAISUUTEEN PERUSTUVA PIANONSOITONOPETUS, METODI JA  
OPETUSFILOSOFIA**

Kandidaatin tutkielma  
KASVATUSTIETEIDEN TIEDEKUNTA  
Musiikkikasvatus  
2018

Oulun yliopisto  
Kasvatustieteiden tiedekunta  
Kuulonvaraisuuteen perustuvan pianonsoitonopetus, metodi ja opetusfilosofia  
Konkka Mauno  
Kandidaatin tutkielma, 32 sivua, 1 liitesivua  
Huhtikuu 2018

---

Opinnäytetyössäni selvittään, mitä kuulonvarainen soittaminen on ja miten pianonsoittoa voidaan opettaa kuulonvaraisesti. Tavoitteenani on myös ollut muodostaa eräs mahdollinen menetelmä kuulonvaraiseen soitonopetukseen. Olen selvittänyt esittelemäni menetelmän teoreettis-filosofista taustaa lähinnä fenomenologisen filosofian ja gestalt-psykologian perinteeseen nojautuen. Lisäymmärrystä siitä, kuinka kuulonvaraisuus on läsnä soitonopetuksen käytännön työssä, olen etsinyt haastattelemalla kahta Pohjois-Pohjanmaalla opettavaa pianopedagogia.

Toisessa luvussa esittelen tutkimusmenetelmäni ja aineistoni.

Kolmannessa luvussa esittelen tutkielmani teoreettisia, filosofisia ja psykologisia perusteita sekä ihmiskäsitystä.

Neljännessä luvussa esittelen kaksi pianonsoiton opetuksessa käytettävää kuulonvaraisuuteen perustuvaa opetusmetodia: Järnefeltin ”Kolmen työn metodia” sekä Suzuki-metodia. Lisäksi mainitsen myös muita kuulonvaraisuuteen perustuvia opetusmenetelmiä, joita ei vielä ole sovellettu pianonsoiton opetuksessa.

Viidennessä luvussa esittelen haastattelemini pianopedagogien näkemyksiä kuulonvaraisesta soitosta sekä sen opettamisesta.

Avainsanat: musiikinopetus, pedagogiikka, kuulonvaraisuus, pianonsoitto, fenomenologia, gestalt

University of Oulu  
Faculty of Education  
Teaching piano playing by ear, method and philosophy of education  
Mauno Konkka  
Kandidaatin tutkielma, 32 pages, 1 appendice  
April 2018

---

The primary objective of this thesis was to clarify what is playing by ear, how piano playing can be taught by playing by ear and to act as a guide to develop playing by ear. The aim was to develop piano pedagogy in Finland. I have researched the theoretical and philosophical basis of my thesis mainly through phenomenological philosophy. Further understanding of how playing by ear is present in practice of piano pedagogy, I have gained by interviewing piano pedagogues.

I have gained information by interviewing two piano pedagogues working in music school and searched from literature and the internet information concerning listening to music and playing by ear. As my main sources I have used Aaron Copland's "What to listen for in music" (2009) and Richard Järnefelt's "Enemmän iloa pianonsoitosta" (2004)

In the second chapter I present my methodology and research material.

In the third chapter I present the theoretical, philosophical and psychological basis of my thesis.

In the fourth chapter I present two methods concerning playing by ear: the Suzuki method and Richard Järnefelt's method of three procedures.

In the fifth chapter I present the views concerning playing the by ear and how to teach playing by ear by two piano pedagogues I interviewed. It can be argued, by their views, that teaching methods based on aural perceiving is needed.

In the sixth chapter I try to collect a piano teaching method based on aural perceiving. I present a brief history of playing by ear and it's requirements in practice. I also present the elements of music, texture and structural aspects, because through these aspects it becomes easier to parse music. In the end of the chapter I present how to use aural method on a piano lesson.

In this thesis I have processed playing by ear with the concept of elements of music. I have gained information by interviewing piano pedagogues, from literature and the internet concerning listening and playing by ear. This thesis involves views and a method how music can be taught learning by ear by perceiving the elements of music.

This work can extensively be applied to the field of piano pedagogy with different musical styles. Aural methods should be applied more efficiently to practical piano pedagogy. This thesis can be used as guidance to develop playing by ear.

Keywords: music education, pedagogy, playing by ear, piano playing, phenomenology, gestalt

# Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto .....</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>Tutkimusmetodin ja aineiston esittely.....</b>	<b>9</b>
2.1	Aineiston hankinta.....	9
<b>3</b>	<b>Kuulonvaraisuuteen perustuvan soitonopetuksen filosofisia ja psykologisia perusteita.....</b>	<b>10</b>
3.1	Fenomenologia.....	10
3.2	Noemat ja elämyksellisyys.....	11
3.3	Intentio ja intentionaalisuus .....	12
3.4	Esiymmärrys .....	13
3.5	Ihmiskäsitys .....	13
3.6	Intuitio .....	14
3.7	Gestalt.....	14
<b>4</b>	<b>Pianonsoiton opetukseen soveltuvia kuulonvaraisia opetusmetodeja.....</b>	<b>16</b>
4.1	Richard Järnefeltin ”kolmen työn metodi”.....	16
4.2	Suzuki-menetelmä.....	17
<b>5</b>	<b>Kuulonvarainen soitonopetus taiteen perusopetuksessa.....</b>	<b>19</b>
5.1	Kuulonvaraisuus opetussuunnitelmien tasosuorituksissa.....	19
5.2	Pianopedagogien näkemyksiä kuulonvaraisesta soitonopetuksesta.....	19
<b>6</b>	<b>Kuulonvaralta soittaminen ja keräämääni aineistoon perustuva opetusmenetelmä siihen .....</b>	<b>21</b>
6.1	”Vanha tapa” – kuulonvaralta soittamisen historiaa .....	21
6.2	Kuulonvaraisen soitonopetuksen edellytyksiä.....	22
6.3	Musiikin elementit ja niiden soveltaminen kuulonvaraisessa soittamisessa.....	22
	<i>Rytmi</i> .....	23
	<i>Melodia</i> .....	23
	<i>Harmonia</i> .....	24
	<i>Sointi</i> .....	26
6.4	Musiikin tekstuuri kuulonvaraisessa soitossa.....	28
6.5	Sävellyksen rakenteen hahmottaminen.....	29
6.6	Korvakuulolta soittamisen metodi oppitunnilla.....	29
6.7	Improvisoiminen .....	31
<b>7</b>	<b>Pohdinta.....</b>	<b>33</b>
	<b>Lähteet / References.....</b>	<b>35</b>

# 1 Johdanto

Kuulonvaraisella soittamisella tai kansanomaisemmin sanottuna korvakuulolta soittamisella tarkoitetaan yleisesti jollakin soittimella soittamista ilman nuotteja, joko jäljitellen jotakin olemassa olevaa sävellystä tai improvisoiden.

Tämä kandidaatin tutkielma pohjautuu aikaisempaan opinnäytetyöhöni vuodelta 2013, "KUUNTELEMINEN – avain edistyneempään pianonsoittoon. Kuulonvaraisen soittamisen metodi. Kandidaatin tutkielman tavoitteena on alkuperäisen opinnäytetyöni tavoitteiden lisäksi syventää tutkmani kuulonvaraisuuteen perustuvan opetusmenetelmän teoreettista perustaa filosofisen analyysin avulla. Tämä analyysi toivoakseni paljastaa ainakin osaksi taustalla vaikuttavan ihmiskäsityksen, oppimiskäsityksen sekä tietoteoreettisen (epistemologisen) lähestymistavan.

Tämän opinnäytetyön tutkimuskysymykset ovat: Mitä kuulonvarainen soittaminen on? ja Miten pianonsoittoa voidaan opettaa kuulonvaraisesti? Opinnäytetyöni tarkoituksena on toimia ohjeistuksena kuulonvaraisen soiton opiskelemiseen.

Omat lähtökohtani musiikissa olivat merkittävien seikka valitessani aihetta opinnäytetyöhöni. Olen itse oppinut pianonsoiton perusteet korvakuulolta. Koska olin aloittanut soitonopiskelun suhteellisen myöhään, vasta 17-vuotiaana, nuottien opettelu olisi vienyt suhteettoman paljon aikaa soitotekniikan opettelulta. Aloitellessani pianonsoittoa koin musiikillisen mielikuvituksen, ”sisäisen kuuloni” niin edistyneeksi, etten ollut motivoitunut keskittymään pelkästään musiikillisesti yksinkertaiseen harjoitusmateriaaliin. Halusin mahdollisimman pian päästä vaativampaan piano-ohjelmistoon. Opettelemalla pianokappaleita kuulonvaraisesti pystyin keskittymään itse musiikkiin ja sen rakenteisiin sekä soitotekniikan ongelmiin huomattavasti suoraviivaisemmin. Totesin oppivani huomattavasti nopeammin tällä tavalla kuin jos olisin edennyt vain yksinkertaisten nuottikappaleiden harjoittelemisella. Myös musiikillinen muistini kehittyi ja kasvoi kuulonvaraisen soitonopiskelun ansiosta – esimerkiksi laaja sonaattimuoto tuli minulle tutuksi kuulonvaraisesti. Tämä omakohmainen kokemus korvakuulolta oppimisesta antaakin minulle uskon siihen, että metodi on käyttökelpoinen ja ehdottomasti laajemman tutkimisen arvoinen.

Aloittaessani musiikin ammatillisia opintoja, olin hyvin yllätynyt siitä, ettei kukaan opettajistakaan puhunut mitään kuulonvaraisesta musiikin opiskelusta tai korvakuulosoitosta. Itse pidin sitä selvänä, kunnes minulle valkeni, että monet ammattimuusikotkaan eivät harjoittaneet korvakuulolta soittamista.

Haastattelin keväällä 2013 kahta musiikkiopiston opettajaa siitä, miten he käyttävät kuulonvaraisuutta opetuksessaan. Opettajat antoivat musiikin perustason mukaista soitonopetusta. Valitsemasani aineisto- sekä muissa lähteissä keskeistä on musiikin kuunteleminen.

Sekä soitonopiskelijoiden että musiikkipedagogien on syytä kehittää ja ylläpitää oman instrumenttinsa kuuntelutaitoja. Pianon ominaisuudet instrumenttina edellyttävät usein valpasta kuuntelua esteettisesti kauniin lopputuloksen saavuttamiseksi. Toisin kuin useissa muissa instrumenteissa, soittajan tehtävänä ei ole kiinnittää huomiota vireeseen vaan se on pianonvirittäjän tehtävä. Pianonsoitossahan ei tarvitse kuin painaa kosketin alas ja saadaan haluttu sävel. Muiden kosketinsoittimien tavoin pianolla voidaan tuottaa harmoniaa, mikä toisaalta soittajalta tarkkaa korvaa ja sointutajua.

Pianonsoiton opiskelussa muodostuu usein ongelmaksi, ettei keskitytä tarpeeksi siihen, miltä musiikki kuulostaa. Musisointi saattaa olla lähes täysin lihasmuistin varassa tapahtuvaa kilkutusta vailla mielikuvitusta ja aktiivista osallistumista itse musiikin tuottamiseen. Tällä tavoin se voi kuulostaa varsin sujuvalta, mutta toisinaan esiintymistilanteissa kappale saattaa jännityksen vuoksi keskeytyä, ”mennä poikki”. Tämä saattaa olla oppilaan kannalta äärimmäisen noloa – jopa niin noloa, että oppilas saattaa lopettaa koko harrastuksen. Itse pääaineisena pianistina tiedän tämän omasta kokemuksestani – tällaiset epäonnistumiset johtuvat käsittääkseni siitä, että itse musiikki ei ole kuulo- muistissa, vaan lähes yksinomaan lihasmuistissa. Ihanteenani pidän sitä, että soittajan ”sisäinen kuulo” on sellaisella tasolla, että hän kykenee olemaan mielikuvituksessaan aina hieman edellä nykyhetkessä tuottamastaan äänestä. Yksinkertaisesti sanottuna: hän ennakoi.

Opinnäytetyöni ydinajatuksena on, että kuulonvarainen soitonopiskelu kehittää ”sisäistä kuuloa”, mikä antaa edellytyksiä hyvälle käytännön muusikkoudelle sekä luovalle toiminnalle musiikin parissa, kuten säveltämiselle ja improvisoinnille.

Kuulonvaraisten taitojen kehittäminen yhdessä nuotinlukutaidon rinnalla olisi tärkeää pedagogiselta kannalta. Olen usein kokenut omassa opetustoiminnassani, että oppilaiden motivaatio saattaa heikentyä, jos opetuksessa painotetaan liikaa nuottimateriaalia. Mielestäni on hyvin ikävää, jos muutoin innostuneet musiikin harrastajat lopettavat soiton vain sen takia, että opetus on kaavamaista tai liian nuottisidonnaista eikä anna mahdollisuuksia erilaisille tavoille oppia.

Ei ihminen lukemalla puhumaankaan opi, vaan se tapahtuu kuuntelemalla ja matkimalla. Myös musiikki perustuu ääniin ja niiden kuuntelemiseen. Kuten puhe, myös kuulonvarainen soittaminen perustuu sävelkorkeuksien ja rytmien oppimiseen matkimalla. Tähän oivallukseen perustuu myös Suzuki-menetelmä (Suzuki 1977, 9).

Tulkinta on taito, jota ei voida saavuttaa mekaanisella harjoittelulla. Tulkintaa ei myöskään voida lukea nuotista. Muusikon täytyy kyetä olemaan soittamassaan musiikissa läsnä ja ymmärtää sitä myös syvällisemmällä tasolla.

## 2 Tutkimusmetodin ja aineiston esittely

Tutkielmani on luonteeltaan kvalitatiivinen eli laadullinen. Olen käyttänyt kandidaatin tutkielmasani tutkimusmetodeina dialogista haastattelua (Tuomi & Sarajärvi 2013, 78.) sekä tulkinnallista, fenomenologis-hermeneuttiseen tutkimusperinteeseen perustuvaa filosofista analyysia, jonka kautta olen tulkinnut kuulonvaraisuuteen perustuvia opetusmenetelmiä. Tätä tutkimusperinnettä luonnehtii tutkimuksen ihmiskeskeisyys painottaen tutkijan positiota myös tutkittavana. Fenomenologis-hermeneuttisessa tutkimusperinteessä tutkimus painottaa ihmisen subjektiivista kokemusta, merkitystä ja yhteisöllisyyttä. (Tuomi & Sarajärvi 2013, 34.) Tämä tutkimusmenetelmä sallii mielestäni laajan liikkumavaran subjektiiviselle tulkinnalle, joka on tutkielmani tutkimuskohteen perusluonteen kannalta ajatellen adekvaatti lähestymistapa.

### 2.1 Aineiston hankinta

Tutustuin kuulonvaraisiin pianonsoitonopetuksen metodeihin äitini esiteltyä niitä 2000-luvun alussa opettaessaan minulle pianonsoittoa. Erityisesti Richard Järnefeltin ajatukset pianopedagogiikasta herättivät minussa vastakaikua, sillä kokemukseni musiikkiopistojen teorianopiskelusta olivat hyvin samansuuntaisia. Järnefeltin metodia ei kuitenkaan käytetä virallisesti missään musiikkioppilaitoksissa. Äitini toimitti minulle monistenivaskoja, joihin Järnefelt oli luonnostellut metodiaan. Pianonsoiton opiskelun myötä tutustuin myös Heinrich Neuhausin kirjaan ”Pianonsoiton taide”, joka oli eräänlainen vastapaino Järnefeltin ajattelulle, vaikkakin niissä oli paljon myös samankaltaisia oivalluksia. Coplandin kirjan ”What To Listen For In Music” löysin puolestaan OAMK:n musiikkikirjastosta etsiessäni musiikin kuunteluun liittyvää kirjallisuutta amk-opinnäytettäni varten.

Lisäksi haastattelin kahta pianopedagogia kuulonvaraisuuteen perustuvasta soitonopetuksesta saadakseni lisätietoa käytännön soitonopetuksen toteutuksesta. Haastattelut on toteutettu Pohjois-Pohjanmaalla. Haastattelu tapahtui informaalin asetelman (keskustelu, dialogi) mukaisesti, jossa haastateltavat vastasivat suullisesti ennalta laatimiini kysymyksiin (Tuomi & Sarajärvi s. 72). Yritin ensin lähestyä soitonopettajia sähköpostitse, mutta kukaan ei vastannut tiedusteluihini. Päätin näin ollen lähestyä soitonopettajia suoremmin puhelimitse ja sopia heidän kanssaan haastattelutuokiosta heidän työpaikallaan. Näin sain lopulta hankittua aineistoni.

### 3 Kuulonvaraisuuteen perustuvan soitonopetuksen filosofisia ja psykologisia perusteita

Tässä luvussa käsittelemän opinnäytetyöni menetelmän filosofista ja psykologista perustaa. Olen katsonut tieteenfilosofiassa erityisesti fenomenologisen lähestymistavan palvelevan parhaiten tätä tarkoitusta – fenomenologiseen lähestymistapaan perustuu myös tämän luvun lopussa lyhyesti esittelemäni gestalt- eli hahmopsykologia, jonka puitteissa voidaan nähdä perusteita kuulonvaraisuuteen perustuvaan soitonopetukseen.

#### 3.1 Fenomenologia

Tutkielmani aihe soveltuu erinomaisesti Franz Brentanon (1838-1917) alulle paneman, sittemmin Edmund Husserlin (1859-1938) ja Martin Heideggerin (1889-1976) eteenpäin kehittelemän fenomenologisen filosofian avulla analysoitavaksi. Fenomenologinen lähestymistapa sopii tutkielmaani erityisesti sen subjektiivisuutta korostavan luonteen vuoksi. Sanan *fenomenologia* etymologia eli alkuperä pohjautuu kreikan kielen sanoihin *fainomenen* (ilmenevä, ilmiö) sekä *logos* (järki, käsitteellisyys, puhe, oppi). (Backman & Himanka 2007). Suomessa eräs keskeisimmistä fenomenologiaperinteen jatkajista on filosofi-psykologi Lauri Rauhala (1914-2016), jonka ajattelu tarjoaa asianmukaista käsitteistöä luonnostelemani kuulonvaraisen soitonopetusmenetelmän aspektien filosofiseen perustelemiseen.

Husserlin ajattelussa keskeisellä sijalla on ihmisen tajunta ja sen suhde maailmassa (situaatiossa) esiintyviin ilmiöihin, joista ns. *noemat* tajunnassa syntyvät. Noema puolestaan on se mielellisyyden perusosa, joka mahdollistaa erilaiset käsitykset objekteista ja ilmiöistä. Kyky havaita ja tuntea on täten mahdollista ainoastaan reaalille ihmistajunnalle. Termi *Noesis* puolestaan viittaa tajunnan potentiaaliin ilmentää noemia eri havaintokohteista. Noesista ei voida perustellusti pitää olemassa olevana muualla kuin ihmisen elämyksellisissä tajunnantiloissa. Husserlin mukaan kaikki reaaliset havainnot esiintyvät sidoksissa aikaan ja paikkaan. (Rauhala 2014, 203.)

Myös Husserlin fenomenologiaa eteenpäin kehitelleen Martin Heideggerin ajatuksista löydettäneen vastakaikua luonnostelemani kuulonvaraisen soitonopeuksen menetelmän perusteiden taustalla vaikuttaneen pianopedagogi Richard Järnefeltin vastustamaan liialliseen teoreettisuuteen. Järnefelt toteaa oppikirjassaan *Enemmän iloa pianonsoitosta* (2004):

”...mikä sulkee korvan? Oma vaatimaton käsitykseni on, että syitä on monia, mutta ne ovat hyvin samaa juurta. Kyse saattaa ensiksikin olla länsimaisesta kulttuurista ja

siihen pesiytyneestä tavasta pyrkiä selittämään kaikki ilmiöt analyyttisesti ja teoreettisesti.”(Järnefelt 2004, 8.)

Myös Heidegger kritisoi oppi-isänsä Husserlin ajattelussa teorian ensisijaisuutta suhteessa elämissä maailman (Lebenswelt) kokemuksellisuuteen. Heideggerin mukaan eletyn kokemuksen ensisijaisuus riistetään kaikesta elämästä, kun sitä teoretisoidaan. Ihmisen henkilökohtainen elämä ja sen omaksuminen, maailman ”tapahtuminen” (er-eignis) kääntyy siten objektiivisen tietämisen latteaksi varjoksi, ”prosessiksi” (Vor-gang). Lopulta ihminen viedään kokemustasolle, joka on ”absoluuttisesti vailla maailmaa, maailmalle vieras: sfääriin, jossa henki puserretaan ihmisestä ulos niin, ettei hän voi elää” (Sheehan, 1997.)

### 3.2 Noemat ja elämyksellisyys

Noemat (eli mielet, Rauhalan mukaan) ilmenevät *elämyksissä* eli *tajunnan tiloissa*. Esimerkiksi havaintoelämys ja tunne-elämys ovat elämyksellisiä tiloja, sekä myös vaikkapa uskon, tiedon, harhan ja kauneuden elämykset. Esineiden ominaisuudet, kuten väri ja muoto ovat havainnossa olevia havaintokohteen noemia. Tunteessa puolestaan noemia voivat olla esimerkiksi rakas, pelottava ja jännittävä. (Rauhala 2014, 34.) ”Mieli”, käsitteen käyttö tässä yhteydessä selkeytyy, kun ihmiseltä esimerkiksi kysytään, mitä ”mieltä” hän on tästä tai tuosta asiasta.

Kaikkien objektien, laatuojen ja ilmiöiden nimet ilmaisevat noemia eli mieliä: piano, taide, kaunis, musiikki jne. Noemat ovat suhteessa toisiinsa niiden *sisäisen merkitysvyyden* eli *mielellisyyden* yhteen sitomina. *Merkityssuhde* syntyy, kun mieli asettuu suhteeseen jonkin objektin tai asian kanssa ymmärrettävällä tavalla. Myös ihmisen *maailmankuva* ja *minäkäsitys* perustuvat tällaisten merkityssuhteiden muodostamaan verkostoon (Rauhala 2014, s.35.)

Rauhalan mukaan (2014, 37) merkityssuhteiden organisoituminen on jatkuva ihmisen tajunnallisen tapahtumisen historian varassa etenevä ilmiö. Tämän historiallisuuden ansiosta esimerkiksi kasvatust- ja opetustyössä tapahtuva toiminta on hidasta – tajuntaan ei voida esinemäisessä mielessä laittaa tai poistaa sieltä mitään, vaan keskeisessä asemassa on asioiden *ymmärtäminen* kasvatettavan taholta.

Musiikki itsessään voidaan nähdä tällaisena *noemista* yksilön tajunnassa rakentuvana kokonaisuutena. Tulkintani mukaan voidaan perustellusti väittää, että jokin rytmikuvio, intervalli tai muu musiikillinen ilmiö on olemassa ensisijaisesti akustisena ilmiönä, josta se sittemmin voidaan muuntaa esimerkiksi visuaaliseksi nuottikirjoitukseksi, edellyttäen, että kyseinen ilmiö on ”*mielellistetty*” tajunnassa. Nuottikuvasta ei kuitenkaan voida johdella viritysjärjestelmiä tai intervallien reaalisia laajuuksia,

vaan ne liittyvät musiikkikulttuurin horisonttiin laajemmin. Päivänselvää on, että musiikin opiskelussa akustisen, kuuloon perustuvan havainnon on oltava lähtökohtana.

Musiikin ja taiteen kannalta tämä on ensisijaisen tärkeää, niiden tuottamien subjektiivisten *merkitysten* kannalta. Musiikin tuottamien merkityksien voidaan nähdä olevan suuressa roolissa soitonopiskelun motivaatiotekijöiden kannalta. Merkityssuhteet eivät liity aina puhtaasti itse musiikkiin, vaan myös tilanteeseen ja koettuun tunneilmaperiin. Kun kuulonvaraiset taidot pianonsoiton opiskelijalla kehittyvät, hän saa enemmän vapauksia ja työkaluja opiskella juuri hänelle merkityksellistä musiikkia.

### **3.3 Intentio ja intentionaalisuus**

Myös intentionaalisuuden käsite on peräisin varhaiselta fenomenologilta, Franz Brentanolta (1838-1917). Se syntyi aluksi vastalauseena Wilhelm Wundtin (1832-1920) perustaman laboratorion eksaktiin luonnontieteeseen perustuvaa psykologiaa kohtaan. Tämän uuden opin keskiössä oli ihminen aktiivisena informaation etsijänä, passiivisen rekisteröijän vastakohtana. Intentiolla tarkoitetaankin sanamukaisesti tietoista pyrkimistä johonkin kohteeseen, ja tätä Brentano pitikin juuri psykologisen tapahtumisen perustavanlaatuisena tunnusmerkkinä. Musiikin psykologisen tutkimuksen kannalta mielenkiintoisena sivuseikkana mainittakoon Brentanon oppilaan, Carl Stumpfin perustama monipuolinen äänipsykologinen laboratorio Hampurissa. (Fieandt, 1972.)

Brentano näki, että tajuntaan sisältyvät asiat ovat mielellisiä edustuksia jostakin (vrt. noema), ja ne sellaisina viittaavat johonkin kohteeseen (tarkoite), joka sijaitsee juuri tämän tajunnan ulkopuolella. Tarkoitteet voivat olla reaalisia tai kuvitteellisia, ja siten kaikki kokemukset voidaan nähdä enemmän tai vähemmän intentionaalisina (Rauhala 2005, 43-44.)

Nähdäkseni myös musiikin kannalta intentionaalisuutta voidaan pitää adekvaattina lähestymistapana, ja tämä käsite näyttääkin istuvan luontevasti opinnäytetyöni kontekstiin. Esimerkiksi reaalisessa maailmassa ilmenevä akustinen ilmiö, kuten kolmisointu, saadaan harjoituksen myötä myös subjektin mielikuvituksessa ilmeneväksi. Tällaista musiikillista mielikuvitusta ja sen kehittämistä pidetäänkin keskeisenä tavoitteena musiikkikasvatuksessa.

### 3.4 Esiymmärrys

Esiymmärryksellä tarkoitetaan tajunnallisen ymmärtämisen esiasetta, joka rajaa ja suuntaa sitä, mitä ja miten ihminen tajunnassaan kokee. Esiymmärrykseen vaikuttavat vahvasti ihmisen tilanne (elämäntilanne), sen komponentit (nämä jakautuvat kahteen, *reaalisiin* (esim. ympäristölliset ja sosiaaliset tekijät, kuten saasteet ja kotiolot) ja *ideaalisiin* (esim. arvot ja normit, uskonto, aatteet, taide, henkinen ilmapiiri, siten kuin ne ihmisen tajunnassa koetaan) sekä *faktisuus*, jolla viitataan eri komponenttien sisältöön. Tajunnalle tarjoutuva kokemus perustuu siihen faktisuuteen, mikä on tämän yksilön tilanteeseen valikoitunut (Rauhala 2014, 42-43.)

Omalla esiymmärrykselläni musiikin ja soitonopetuksesta on vahva rooli kandidaatin tutkielmassani esittelemäni menetelmän muodostumisessa, kuten johdantoluvussa selvittämästäni oman soittoharrastukseni taustoituksesta voidaan nähdä.

### 3.5 Ihmiskäsitys

Menestyksellisen opetustyön harjoittaminen vaatii selkeästi jäseneltyä ihmiskäsitystä. Lauri Rauhalan esittelemä *holistinen ihmiskäsitys* (Rauhala 2014, 31) tarjoaa mielestäni hyvän lähtökohdan oppilaan kohtaamiseen opetustyössä. Holistinen ihmiskäsitys perustuu ihmisen ontologiseen analyysiin, jonka avulla ihmisestä voidaan erottaa kolme yhteen kietoutunutta olemuspuolta: situationaalisen, kehollisen ja tajunnallisen. Olemuspuolet ovat ontologisesti tasavertaisia, toisin sanoen yhtä olemuspuolta ei voi johtaa toisesta, eli niitä ei voida tarkastella toistensa syinä ja seurauksina. Situationaalisuus suhteuttaa tajunnallisuuden ja kehollisuuden ihmisen elämäntilanteeseen, joka sisältää kaiken sen, minkä kanssa yksilö on suhteessa. Kehollisuus on orgaanisten, elämää ylläpitävien ja sitä toteuttavien prosessien kokonaisuus. Tajunnallisuudella puolestaan viitataan ihmisen merkityskokonaisuuksien kehkeytymiseen sekä niiden olemassaolon ja toimivuuden tasoon (Rauhala 2005, 85-89.)

Musiikin opettaminen on kokonaisvaltainen prosessi. Siinä tulee ottaa huomioon oppilas hyvin kokonaisvaltaisesti: tilanteen (esimerkiksi kotiolot, kodin kulttuuriharrastukset), tajunnallisuuden (lahjakkuus, keskittymiskyky, motivationaaliset tekijät) sekä kehollisuuden (esimerkiksi motoriset ja muut fyysiset tekijät, kuten sormien pituus) huomioon ottaen.

### 3.6 Intuitio

Tässä kandidaatin tutkielmassa siellä täällä tulee vastaan sana ”intuitio”. Intuitiosta on vaikea löytää täsmällistä määritelmää kirjallisuuden perusteella. (Boucouvalas, 1997, s. 6) Lähdekirjallisuudesta näyttää kuitenkin versovan teema, jonka mukaan intuitio edustaa välittömän tietämisen tapaa, joka tunkeutuu tajuntaan ilman tietoista loogisen tai rationaalisen ajattelun väliintuloa. (Boucouvalas, 1997). Myös Järnefeltin oppikirjassaan esittämät ajatukset intuitiosta viittaavat tähän kyseiseen teemaan. Järnefelt pitää luovuutta intuitiivisena ominaisuutena: hänen mukaansa oivallukset ja ideat syntyvät ikään kuin ”tyhjästä”, odottamatta ja yllättäen ilman tietoista ponnistelua. (Järnefelt, 2004.)

### 3.7 Gestalt

Gestalt-teoreettiset käsitykset ovat vaikuttaneet merkittäväällä tavalla oppimisteorioihin painottaen progressiivisen ja merkityksellisen havaintokentän järjestäytymisen tärkeyttä. Ne kuuluvatkin psykologisen tutkimuksen perusvälineistöön. (Reybrouck 1997, 57.) Gestalt-psykologia tunnetaan Suomessa myös hahmopsykologian nimellä. Musiikkipsykologian saralla esimerkiksi John Booth Davies on käsitellyt gestaltia. Hänen mukaansa ihmisten alttius kuulla ja nähdä yksittäisten äänien ja elementtien sijaan laajempia kokonaisuuksia ja kuvioita, kuuluu hahmopsykologian, Gestaltin perusopinkappaleisiin. (Davies 1980, 83.)

Gestalt-käsitteistön soveltaminen musiikin alalla ei ole ongelmantonta. Gestalt-teoreetikoiden intuitiivisluontoiset yleiset väitteet ja visuaalisen kokemuksen laajentamisen muille havaintokentille leikkitelevällä ajatuksella on toistaiseksi vailla empiiristä tukea. (Reybrouck 1997, 58.) Gestalt-teoria on alun perin psykologinen teoria, jonka väitteet laajenivat yleisluontoisiin filosofisiin käsityksiin biologisista ja fysikaalisista faktoista.

Varhaiset gestalt-käsitteet ovatkin luonteeltaan hyvin intuitiivisia ja filosofisia. Esimerkiksi Christian Von Ehrenfels esitteli gestaltin kokonaisvaltaisena laatuna tietoisuuden sisällöstä, joka ylittää ainesosansa. Tämä käsitys, joka tunnetaan Ehrenfels-kriteeristönä, sisältää kaksi päälaatua: kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa (Übersummenhaftigkeit) ja hahmon siirrettävyys (Transponierbarkeit). Gestalt-teorian mukaan havainnossa voidaan täten välittömästi ”tarttua” tiettyyn rakenteeseen tai kokoonpanoon, mikä on valmiiksi organisoitu. Havaintoaktin tulisi täten tunnistaa tällainen kokoonpano ”objektin rakenteen” ja ”psykofysiologisen rakenteen” (aivojen herätesignaalin tuottamat gestalt-hahmot) havaintosijassa. (Guillaumen mukaan Reybrouck 1997, 59.)

Tämän kandidaatin tutkielman teoriaa varten erityisesti hahmopsykologian hahmolait herättivät mielenkiintoni. Hahmolakeja ovat esimerkiksi läheisyyden, samankaltaisuuden, luontevan jatkuvuuden ja sulkeutuneisuuden lait (Multimäki & Venna 1983, 41). Musiikin kannalta esimerkiksi kaksi melodialinjassa toisiaan seuraavaa säveltä voidaan nähdä läheisyyden (puhutaan myös ”hahmokonaisuuteen kuulumisesta”) lain kautta hahmottuvaksi, eikä niitä toisaalta liitetä osaksi bassokulkua (Korpinen & Koivumäki 2006). Äänenväriin, korkeuden, voimakkuuden ja sijainnin voidaan nähdä hahmottuvan samankaltaisuuden lain kautta. Luontevan jatkuvuuden (myös ”hyvä jatkuvuus”) lailla yhteenkuuluviksi koetaan sellaiset äänet, joissa ei tapahdu jyrkkiä muutoksia, ja tämän avulla voidaan perustella melodialinjan hahmottumista (em.)

Nähdäkseni musiikin elementtien käsitteleminen hahmopsykologian avulla näyttää perustellulta myös tämän kandidaatin tutkielman kannalta ja Gestalt-psykologian syvempi analyysi korvakuulolta soittamisen yhteydessä voisikin olla hedelmällinen jatkotutkimuksen aihe.

## 4 Pianonsoiton opetukseen soveltuvia kuulonvaraisia opetusmetodeja

Kuulonvaraisia opetusmenetelmiä on olemassa useita. Steinerpedagogiikassa sovelletaan metodia, jossa lauletaan ja improvisoidaan pentatonisella asteikolla ennen yhdeksättä ikävuotta. Kodaly-metodissa musiikin kuuntelussa painotetaan aina elävän musiikin kuuntelua. Jaques-Dalcroze-metodi taas korostaa kokeilemalla oppimista ja improvisointia. Carl Orff -schulwerkissä puolestaan keskeisellä sijalla on spontaani ja lapsesta itsestään lähtevä improvisointi. (Hongisto-Åberg, Lindeberg-Piiroinen & Mäkinen 1993, 187–200.) Näitä metodeja ei ole juuri sovellettu pianonsoiton opetuksessa, vaikka niissä onkin siihen soveltuvia ideoita. Siksi esittelenkin tässä luvussa lyhyesti kaksi pianonsoiton kannalta varteen otettavaa opetusmetodia: Richard Järnefeltin ”Kolmen työn metodin”, sekä Suzuki-menetelmän.

### 4.1 Richard Järnefeltin ”kolmen työn metodi”

Richard Järnefelt on viihdemusiikin saralla kunnostautunut pianisti, säveltäjä ja pianopedagogi. Hän on tullut jossakin määrin tunnetuksi Guinness World Records -maailmanennätyksestään pianistin maailman suurimmasta kappalevalikoimasta ilman nuotteja vuonna 2000. (Järnefelt 2013, <http://www.richardjarnefelt.com/>, hakupäivä 12.4.2013.) Järnefeltin menetelmä korostaa intuition merkitystä, ja hänen mukaansa tulkinta merkitsee menemistä siihen intuitioon, joka on säveltäjälle, esittäjälle ja kuulijalle yhteinen vastoin ”perinteisen” musiikkikasvatustradition pyrkimystä tavoittaa ainoastaan säveltäjän ajatusta. (Järnefelt 2004, s. 4)

Järnefeltin metodissa soiton opiskelu jaetaan kolmeen osa-alueeseen:

1. Sointutyöosa-alue, 2. Nuottityöosa-alue ja 3. Korvatyöosa-alue.

Soitonopiskelun alkuvaiheessa eri osa-alueita tutkitaan erillään. Oppilaan edistyessä osa-alueet lähenevät ja muodostavat lopulta saumattoman kokonaisuuden osaamisessa. (Järnefelt 2004, 13.)

1. Nuottityöosa-alue on Järnefeltin metodissa soittajan tulkintavapauksia korostava. Järnefeltin mukaan nuottikuvaa ei tule kunnioittaa liikaa, sillä usein säveltäjilläkin on useita eri versioita samoista sävellyksistä. Ideoille tulee olla uskollinen, mutta niitä voidaan halutessa muuttaa – toisaalta Järnefelt tähdentää, että on myös sävellyksiä, joita ei voi muuttaa, koska

itse sävellys on niin tarkkaan harkittu. Järnefeltin mukaan nuoteista soittamisessa on tärkeää, että annetaan soittajan oman tavan muotoutua, eikä noudateta orjallisesti esimerkiksi nuoteissa annettuja sormijärjestyksiä. Nuottityöosa-alueella kehoitetaan etsimään mahdollisimman monipuolisesti eri tyyllilajien musiikkia, myös ”liian vaikeata”, sillä se vie tekniikkaa eteenpäin. Nuoteista soittamisessa tärkeintä on se, miltä musiikki kuulostaa. (Järnefelt 2004, 14–16.)

2. Sointutyöosa-alueessa tutkitaan sointuja Järnefeltin kaavojen mukaan, joissa sointujen rakenteet on esitetty yksinkertaisella tavalla (ks. luku 4.3.3). Sointujen esitystavasta on karsittu pois kaikki teoreettisuus, sillä Järnefeltin metodissa teoreettisen ajattelun katsotaan kahlehtivan luovuutta. Sointurakenteita pyritään soitossa käyttämään siten, että löydetyn melodian ja bassoäänien väli täytetään mahdollisimman tädeksi sointurakenteen sävelillä – niillä ei pyritä luomaan tasaista tai hakkaavaa pulssia, toisin kuin ns. vapaassa säestyksessä, vaan säveliä ”pudotellaan” sekalaisessa järjestyksessä sillä tavalla, että ne tukevat soittajan mielessä syntyvää rytmiä. (Järnefelt 2004, 16–20.)
3. Korvatyöosa-alueella todetaan, että korvakuulolta soittamista on vaikea opettaa, erityisesti kirjallisen ilmaisun kautta, sillä opettajan läsnäolo on välttämätön – hänen pitää kuunnella ja neuvoa itse oppimistilanteessa. Korvatyöosa-alueen perimmäisenä tavoitteena on taito kyetä toistamaan musiikkikappaleet täydellisenä heti, kun ne kyetään muistamaan melodisesti alusta loppuun. Korvatyön kannalta erityisen hyödyllistä on kerätä kappaleista kaikista osaamistaan kappaleista ja ylläpitää niitä siten, että ne kattavat harjoittelusta jopa noin 8/9. Korvatyöosa-alueen lähtökohtana on etsiä kappaleen melodia. Kun sen on löytänyt, edetään etsimällä melodian alapuolelle sen kanssa yhteensopiva ”stemma”, Järnefeltin mukaan yleensä 2-3 lisä-äänikertaa riittää, minkä jälkeen lähdetään etsimään bassolinjaa. (Järnefelt 2004, 21–23.)

Järnefeltin metodia ei käytetä virallisesti missään musiikkioppilaitoksissa.

## 4.2 Suzuki-menetelmä

Suzuki-menetelmä on Japanissa 1920-luvulla kehitetty musiikinopetusmenetelmä, jonka on luonut viulisti Shinizi Suzuki, ja näin ollen se on alun perin viulunsoiton opetuksen tarpeisiin suunniteltu.

Menetelmän lähtökohtana on näkemys ”äidinkielen menetelmästä” ja ”lahjakkuuskasvatuksesta”. Suzuki kertoo oivaltaneensa äidinkielenmenetelmän miettiessään, kuinka opettaa nelivuotiaalle lapselle viulunsoittoa – kunnes eräänä päivänä nuorimman veljensä kanssa harjoitellessaan hänelle ”kirkastui”, että kaikki japanilaiset lapset osaavat japania (Suzuki 1977, 7-8). Suzuki-menetelmässä ei pyritä kehittämään vain soittotaitoa, vaan ihmisen koko persoonallisuutta – Suzukin mottona on, että ”lahjakkuus lisää lahjakkuutta”. Tasapainoiseksi yksilöksi kasvaminen on mahdollista oikean ympäristön ja kannustuksen avulla. Vastaavasti huono ympäristö vahingoittaa ihmisen kehittyviä kykyjä (Suzuki, 1977 17–18). Haruko Kataoka on kehittänyt Suzuki-menetelmän pianonsoiton opetuksen tarpeisiin (Hongisto-Åberg 1993, 191–192).

Suzuki-menetelmän tärkeimpiä periaatteita on musiikin omaksuminen jatkuvan toiston ja kuuntelemisen avulla. Tärkeää on myös tasa-arvo: kaikille lapsille pitää suoda yhtäläiset mahdollisuudet musiikin harrastamiseen. Lahjakkuus ei ole vain synnynnäistä, vaan puhkeaa suotuisan ympäristön myötävaikutuksesta. (Hongisto-Åberg 1993, 191–192.)

Suzuki-metodissa korostetaan harjoittelun tärkeyttä – harjoittelemineen tulee aloittaa tarpeeksi nuorena ja sen tulee olla säännöllistä. Soiton opiskelun lähtökohtana on nuotittomuus, ja soittotunneilla voidaan alkaa käydä jo 3-vuotiaana. Kappaleet opetellaan ulkomuistiin, ja nuottikappaleet ovat aluksi teknisesti paljon yksinkertaisempia kuin ulkoa soitettava ohjelmisto. Tekniikkaa kehitetään pitkälle, huolimatta siitä, että nuotinlukutaitoa ei vielä hallittaisi. (Hongisto-Åberg 1993, 191–192.)

Perheen vanhemmilla on tärkeä rooli Suzuki-menetelmässä: He osallistuvat ns. ”sijaisopettajan” roolissa aktiivisesti opetukseen toimien varsinaisen instrumenttiopettajan ohjeiden mukaisesti. Pyrkimyksenä on saada vanhemmat ja lapset yhteistyöhön tekemään musiikista koko perheen harrastus. Musiikin kuunteleminen on keskeistä: harjoiteltavia musiikkikappaleita kuunnellaan päivittäin äänitteiltä. Kuuntelemisella, joka voi myös olla passiivista, pyritään harjaannuttamaan oppilaiden musiikillista muistia. Menetelmään sisältyy myös musiikin tekemisen liittyviä sosiaalisia ulottuvuuksia: ryhmätunnilla oppilaat kokoontuvat soittamaan yhdessä osaamiaan kappaleita luoden näin myös edellytyksiä yhteissoitolle. Konserttikäynteihin osallistuminen kuuntelijana sekä soittajana palkitsee ja kannustaa oppilasta perheineen. (Hongisto-Åberg 1993, 191–192.)

## 5 Kuulonvarainen soitonopetus taiteen perusopetuksessa

Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteiden mukaan opetuksen tavoitteet muodostuvat oppilaiden henkilökohtaisten tavoitteiden pohjalta. Opiskelussa korostuvat musiikin harrastamisen ilo ja vapaus toteuttaa itseään oman **kokemisen** ja **tekemisen** kautta. (Taiteen perusopetus (OPS 2005.)

Kuulonvarainen soittaminen on lähtökohtaisesti tekemällä oppimista, sillä siinä soittamiseen käydään suoraan käsiksi musiikin kokemuksellisuuden kautta, käyttäen hyväksi kuuloaistia. Kuulonvaraisesti soittoa opiskellaan lähinnä alkeispiano-oppilaiden kanssa, mutta sen jälkeen nuotit hallitsevat soitonopiskelua lähes täysin.

Kandityössäni käytän myös toisinaan käsitettä ”korvakuulolta soittaminen”. Korvakuulolta soittamisella ja kuulonvaraisella soittamisella ei käytännössä kuitenkaan ole mitään eroa. Käytän termiä ”kuulonvarainen soittaminen” siitä syystä, että taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelmassa käytetään tätä ilmaisua.

### 5.1 Kuulonvaraisuus opetussuunnitelmien tasosuorituksissa

Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteiden mukaan musiikin kuunteleminen on tärkeä osa oppimista ja sen on määrä myös antaa valmiuksia itsenäiseen musiikin tuottamiseen ja improvisointiin. Musiikin opiskelijoilta edellytetään myös kykyä kuulonvaraiseen musisointiin, esimerkiksi taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän perustaso 3:n sisällössä mainitaan säestäminen korvakuulolta ja sointumerkeistä. (Taiteen OPS 2005.)

### 5.2 Pianopedagogien näkemyksiä kuulonvaraisesta soitonopetuksesta

Haastattelin keväällä 2013 kahta pianopedagogia liittyen kuulonvaraiseen soitonopetukseen. Opettajilla oli myönteinen asenne kuulonvaraiseen soiton opiskeluun, ja heidän mielestään siihen voisi kiinnittää enemmänkin huomiota. Ajan ja resurssien puute ei opettajien mukaan usein anna mahdollisuutta kuulonvaraisten taitojen kehittämiseen.

Opettajien mielestä kuulonvaraisesti soittaminen on hyvä lähtökohta, mutta yksipuolisesti käytettynä siitä voi myös tulla ”kuoppa” oppimiseen viimeistään siinä vaiheessa, kun nuotit otetaan mukaan opetukseen. Toisaalta opettajat ajattelivat, että pitkälle nuottimateriaalin parissa edistyneille oppilaille kuulonvarainen soitto voi myös olla hyvin vaikeaa, ellei sitä ole yhtään harjoitettu.

Pianopedagogien opetuksessa musiikin rakenteita opetettiin hahmottamaan kuulonvaraisesti esimerkiksi lastenlaulujen säerajoja tutkimalla luonnollisella tavalla laulujen sanojen avulla. Sanat auttavat musiikin hahmottamista, sillä ne jäsentävät sitä. Yksinkertaisia sointurakenteita, sointutehoja (dominantti, toonika) opitaan myös hahmottamaan kuulonvaraisesti. Oppilaan oma kiinnostuksen taso vaikutti toisen opettajan mielestä niin, että tämä reagoi esimerkiksi voimakkaammin sointuihin, mikäli on kiinnostunut yleensäkin musiikista.

Opettajat huomioivat opetuksessaan myös suurimuotoisten sävellysten, esimerkiksi sonaattien opettamisen yhteydessä oppilaiden huomiokykyä – minkälaisia agogisia ynnä muita tulkinallisia mahdollisuuksia ne suovat, esimerkiksi esittelyjakson vaihtuessa kehittelyjaksoon. Näin pyritään hahmottamaan musiikkia vähemmän teoreettisesti, emotionaaliselta kannalta.

Opettajat rohkaisivat oppilaita musiikin kuuntelemiseen käyttämällä erilaisia medioita, äänitteitä ja internetiä. Taidemusiikin rinnalla on soitettu elokuvamusiikkia ja kevyttä musiikkia. Kuulonvaraisen taitojen kehittämiseen on keskitytty opetuksessa myös siten, että kappaleet puretaan eri osatekijöihinsä – melodia, soinnut ja bassokulku opetellaan erikseen. Pianonsoiton teknisiin ongelmiin keskittyminen on usein hyödyllistä ilman nuotteja. Myös soinnin tarkkailemista pidetään tärkeänä.

Haastattelemiani pianonsoiton opettajat eivät alkeistason jälkeen olleet opettaneet kappaleita tai sävelmiä puhtaasti korvakuulolta, vaan pitkälle edistyneiden piano-oppilaiden oppilaiden tunneilla nuotit olivat aina läsnä. (Konkka 21.3.2013 ja 12.4.2013, haastattelu.)

## **6 Kuulonvaralta soittaminen ja keräämääni aineistoon perustuva opetusmenetelmä sitä varten**

Tässä luvussa vastaan tutkimuskysymyksiini sekä esittelen tietojani kuulonvaraisesta soittamisesta ja näkemyksiäni siitä, kuinka sitä voitaisiin opettaa. Olen kokenut mielekkääksi purkaa musiikki opetuksessa eri elementteihin (rytmi, melodia, harmonia, sointi) – tämä yksinkertaistaa jonkin verran oppimista, kun oppijan ei välttämättä heti tarvitse keskittyä kokonaisuuteen.

Vastaus ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni: Mitä kuulonvarainen soittaminen on?

Pianisti Richard Järnefelt pitää korvakuulosoiton ensisijaisena lähtökohtana metodissaan kaikenlaisen musiikin kuuntelemista. Hänen mukaansa oppilaan korvan tulisi olla lisäksi sellaisessa lähtökunnossa, että tämä pystyy hahmottamaan sävelkulkujen suunnan. Järnefeltin mukaan korvakuulolta soittoa on vaikea opettaa, mutta lopulta helpointa sekä ”kauneinta ja luovinta” silloin, kun sen osaa (Järnefelt, 2014).

Vastaus toiseen tutkimuskysymykseeni on: Miten pianonsoittoa voidaan opettaa kuulonvaraisesti? Haastatteluni perusteella musiikin rakenteita opetettiin kuulonvaraisesti hahmottamaan lastenlaulujen säerajojen ja sanojen avulla sekä yksinkertaisia sointurakenteina käyttämällä. (Konkka 21.3.2013 ja 12.4.2013, haastattelu.) Näihin vastauksiin perustuen esittelen erään mahdollisen lähestymistavan (metodin) pianonsoitonopetukseen kuulonvaraisesti, mikä vastaa tutkimuskysymyksiini syvemmällä tasolla ja jota voidaan pitää kandidaatin tutkielmani keskeisenä tuloksena.

### **6.1 ”Vanha tapa” – kuulonvaralta soittamisen historiaa**

Kuulonvarainen oppiminen on vanhin tapa oppia laulamaan tai soittamaan jotakin instrumenttia. Guido Arezzolaisen keksimä nuottikirjoitus, johon nykyaikainen nuottikirjoitus perustuu, on suhteellisen nuori keksintö – se on ollut käytössä vasta vajaat tuhat vuotta. (Palisca & Pesce 2013.)

Tuhattuotisesta kehitystyöstä huolimatta nuottikirjoituksemme on edelleen vajavainen: on mahdotonta kirjoittaa ylös kaikkia musiikissa tapahtuvia rytmisiä nyansseja ja vivahteita, ja toisaalta esimerkiksi impressionistisissa tai ekspressionistisissa sävellyksissä nuottikuvan toistaminen äärimmäisen kurinalaisesti ei ole toivottavaakaan. Toisen Wienin koulukunnan piirissä yritettiin tällaistakin: puhutaan sarjallisuudesta, jossa soittajalle on pyritty kirjoittamaan mahdollisimman yksityiskohtainen nuottikuva sävellyksistä, jolloin soittajalle jää mahdollisimman vähän tulkinnanvaraa. Käytännössä kuitenkin näiden seikkojen huomioiminen on elävässä konserttitilanteessa edelleen muusikon musiikillisen vaiston ja henkilökohtaisen maun varassa. (Copland 2009, 27.)

## 6.2 Kuulonvaraisen soitonopetuksen edellytyksiä

Kuulonvaraisen soittamisen ensimmäisenä edellytyksenä on kyky kuulla ja erottaa erikorkuisia säveliä. Eräät ihmiset kykenevät tunnistamaan sävelkorkeuden ilman ulkoa annettua vertailukohtaa. Tällaista ominaisuutta kutsutaan absoluuttiseksi sävelmuistiksi absoluuttiseksi sävelkorvaksi. Perinteisesti absoluuttista sävelkorvaa on pidetty hyvin musikaalisten ihmisten merkinä, mutta tutkimuksissa on osoitettu, että absoluuttisella sävelkorvalla ei välttämättä ole yhteyttä musikaaliseen ilmaisukykyyn, huolimatta sen suotuisista vaikutuksista musiikin harrastamiseen. (Kalakoski 2010, 38.)

Relatiivisella sävelkorvalla puolestaan tarkoitetaan kykyä tunnistaa eri sävelkorkeudet vertailukohdan perusteella. Suurimmalla osalla ihmisistä on relatiivinen sävelkorva.

Toinen perusedellytys oppia soittamaan kuulonvaraisesti on kyky muistaa, mihin suuntaan annetut äänet kulkevat ja muistaa pitempiä sävelkulkuja, fraaseja. Pienin askelin voi itseään epämusikaalisenakin pitävä henkilö oppia hahmottamaan yhä laajempia kokonaisuuksia. Pianopedagogi, säveltäjä Richard Järnefelt antaa tästä rohkaisevan esimerkin:

Tiedän tapauksia, joilla helpohkonkin korvakappaleen tekeminen alusta aivan erinomaiseen loppuvaiheeseen on vienyt runsaasti yli vuoden. Lohtuna kerron, että ilmeisesti aivoissa syntyvät prosessin myötä ne "kanavat", joita pitkin työ seuraavan kerran etenee, ja jos ensimmäinen kerta veisi vuoden, toinen vie vain puoli vuotta jne. Tästä saa lystikkään laskukaavan: jos ensimmäiseen korvakappaleeseen menee vuosi, mikä on jo todellinen kauhuskenaario, toiseen menee silti vain puoli vuotta. Siitä eteenpäin lyhentymisen menee suurin piirtein seuraavasti: 3 kk – 50 päivää – 25 päivää – 2 viikkoa – 1 viikko – kolme päivää – 36 tuntia – 18 tuntia – 9 tuntia – 270 minuuttia – 135 minuuttia – 1 tunti - ½ tuntia – 15 minuuttia jne. Vaikka nuo kaikki laskisi yhteen, erinomaisen korvakuulokyvyn saavuttamiseen ahkeralla työllä kuluu silti vain alle kaksi vuotta. Tämä on lisäksi havaittu opetustyösämme aivan todeksi! (Järnefelt 2004, 21. Hakupäivä 12.4.2013.)

## 6.3 Musiikin elementit ja niiden soveltaminen kuulonvaraisessa soittamisessa

Länsimaisen musiikin voidaan käsittää koostuvan neljästä elementistä: rytmistä, melodiasta, harmoniasta ja soinnista (tai toisin ilmaistuna sointiväristä) (Copland 2009, 26). Musiikin elementit kuuluvat erottamattomasti yhteen, eli soiva sävellys käsittää samanaikaisesti kaikki elementit. Monia säveltäjiä nykyaikana kiinnostaa erityisesti sointiväri, jota he hyödyntävät tarkalla instrumenttien va-

linnalla teoksissaan. Vanhemmassa musiikissa, esimerkiksi monissa barokin aikakauden sävellyksissä, instrumentin valinta on usein tapahtunut mahdollisuuksien mukaan. Pianonsoiton opiskelu antaa laajan perspektiivin näille elementeille, ja erityisesti harmonia on pianisteille huomattavasti läheisempi käsite kuin esimerkiksi viulisteille tai huilisteille.

## Rytmi

Useimmat historioitsijat ovat yksimielisiä siitä, että musiikin lähtökohdat ovat rytmin sykkeessä (Copland 2009, 27). Jos pysähdymme ajattelemaan asiaa, havaitsemme, että rytmiä on kaikkialla: sydämen sykkeessä, yön ja päivän vuorottelussa, kävelemisessä. Musiikin rytmiä verrataan pianisti ja pianopedagogi Heinrich Neuhausin (1973, 39) mukaan elävän organismin pulssiin, hengitykseen ja meren aaltoiluun eikä mekaaniseen kellon tikitykseen tai metronomin nakutukseen.

Soitonopetuksessa rytmiä ei saisi pakottaa tasaiseen konemaiseen hakkaamiseen. Opeteltävien kappaleiden rytmi tulisi kuulla päässä ja antaa tämän sisäisen rytmin tukea soittoa – näin soitto kuulostaa huomattavasti elävämmältä (Järnefelt 2004, 19). Metronomin kanssa ei kannata soittaa samanaikaisesti, vaan metronomin ideana on antaa selkeä käsitys erilaisista tempoista – kuunnellaan siis ensin metronomista haluttu tempo, minkä jälkeen se pysäytetään ja sisäistetään mielessä kyseinen tempo ja sitten vasta aletaan soittaa. *Aika itsessään on liukuvaa, ei mekaanista*. Kuuluisa ranskalainen säveltäjä Hector Berlioz onkin todennut: ”metronomintarkka esitys on pitkävetäinen ja tyhjänpäiväinen; aika ja rytmi tulee sopeuttaa melodiaan, harmoniaan, aksentteihin sekä poeettisuuteen”. (Probert 2013)

Soittotunnilla opiskeltävien kappaleiden rytmeihin voidaan tutustua yksinkertaisesti taputtamalla – tällainen menettely on suositeltavaa alkutaipaleella olevien soitto-oppilaiden kanssa. Esimerkiksi Jaques-Dalcroze-metodissa kaikki musiikin elementit opetellaan liikkeen avulla (Hongisto-Åberg, Lindeberg-Piironen & Mäkinen 1993, 195–196).

## Melodia

Melodia on yleensä sävellyksen tunnistettavin elementti ja sitä voidaankin tästä syystä pitää sävellyksen sieluna. Yhtyeissä sooloinstrumentalisti tai laulaja huolehtii yleensä juuri kappaleen melodiasta. Pianonsoitossa useimmiten vasen käsi vastaa ”taustabändistä” (soinnuista, säestyksestä) oikean käden soittaessa ”solistista osuutta” eli melodiaa. Melodia käsitteenä nivoutuu saumattomasti yhteen rytmin kanssa, samoin kuin muidenkin elementtien (sointiväriin, harmonian): rytmiset seikat, kuten melodiassa esiintyvien sävelten eri pituudet, antavat sävelkuluille tunnistettavuuden.

Kuulonvaraisesti musiikkikappaleita opeteltaessa pitäisi ensin kyetä löytämään niistä melodia. Tähän saattaa oppilaan tasosta ja valmiuksista riippuen mennä hyvinkin paljon aikaa, ja tunneille kannattaa valita yksilöllisesti oikean tasoisia kappaleita. Yksinkertaiset ja hyvin tunnetut lastenlaulut tai kansanlaulut ovat käyttökelpoisia. Viihdepianomusiikkia kannattaa myös käyttää korvakuulokappaleissa, koska silloin instrumentin sointi ei tuota opettelemiseen hankaluuksia, jotka johtuvat siitä, että laulajan ääni ja omasta pianosta kuuluva ääni kuulostavat niin erilaisilta. (Järnefelt 2004, 21–22) Opettaja voi myös omaa luovuuttaan hyödyntämällä keksiä itse yksinkertaisia melodisia kulkujia ja käyttää ns. kaikumenetelmää, jota usein käytetään lapsille uutta laulua opettaessa: opettaja soittaa ensin malliksi lyhyehkön melodianpätkän jonka oppilas toistaa perässä (Hongisto-Åberg, Lindberg-Piironen & Mäkinen 1993, 110).

## **Harmonia**

Moniäänisyys eli useat päällekkäin soivat säveltasot, *harmonia*, on länsimaisen musiikin tunnusmerkki. Ihmiset ovat siinä määrin tottuneet musiikkikulttuurissamme sointuihin ja harmoniaan, että niiden unohdetaan helposti olevan musiikin elementeistä tuoreimpia. Harmonian kehityksen katsotaan alkaneen 800-luvulla anonyymien, lähinnä kirkon piirissä toimineiden, säveltäjien kokeiluista. Harmonia oli aluksi lähinnä rinnakkaisintervallein (tersseissä, kvarteissa, kvinteissä, oktaaveissa, seksteissä) liikkuvaa melodista sävelkudosta. Vuosisatojen kuluessa eri ”stemmat”, eli sävellyksen eri säveltasot alkoivat yhä enemmän itsenäistyä musiikissa 1100-luvulta lähtien. (Copland 2009, 49–50.)

Tuntemiemme duuri- ja mollisointujen käyttö musiikissa perustuu siis näille lähtökohdille. Pianonsoiton opiskelijoille on erityisen tärkeää harmoniantajun kehittyminen. Sointujen hahmottaminen pianon koskettimistolla voi kuitenkin olla hyvinkin hankalaa vasta-alkajalle. Richard Järnefelt on kehittänyt hyvin yksinkertaisen tavan esittää eri sointujen hahmot, eräänlaiset kaavat, piano-oppilaille. Järnefeltin systeemi ei edellytä teoreettista pohjaa sointujen opiskelulle. Järnefeltin metodissa soinnut esitetään yksinkertaisin, absoluuttisin peruskaavoin seuraavasti:

Esimerkki 1: Duurisoinnun peruskaava: o3o2o

Esimerkissä ensimmäinen pallo, o, tarkoittaa alinta säveltä soittavaa sormea. Pallon jälkeen tuleva numero 3 tarkoittaa sormien väliin jääviä koskettimia (esimerkiksi C-duurisoinnussa väliin jäävät tietysti C#, D ja Eb). Numeron kolme jälkeen tulee jälleen pallo, mikä tarkoittaa taas sormea (C-duurissa pallon kohdalle osuu luonnollisesti E). Toisen valkoisen pallon jälkeen tulee numero 2, mikä tarkoittaa taas väliin jääviä koskettimia (F, F#). Ja taas tulee pallo – tässä sormi painaa alas G-koskettimen. Tällaisin peruskaavoin Järnefelt esittää kaikki soinnut:

Duuri: o3o2o – sointumerkki esim. G, B, D#, jne

Molli: o2o3o – sointumerkki esim. Cm, Gm, F#m, jne

Duuri 6: o3o2o1o – sointumerkki esim. C6, B6, C#6 jne.

Molli 6: o2o3o1o – sointumerkki esim. Cm6, Gm6, Ebm6 jne.

Duuri 7: o3o2o2o – sointumerkki esim. C7, G7, F#7 jne.

Molli 7: o2o3o2o – sointumerkki esim. Cm7, Gm7, F#m7 jne.

Duuri maj 7: o3o2o3o – sointumerkki esim Cmaj7, Gmaj7, Gbmaj7 jne.

Molli maj 7: o2o3o3o – sointumerkki esim. Cm maj7, Dbm maj 7 jne.

Muita sointuja:

Vähennetty kolmisointu: o2o2o – sointumerkki esim: Cm-5, Cmb5, Co tai Cdim.

Ylinouseva kolmisointu: o3o3o – sointumerkki esim: C+, C+5 tai C#5

Vähennetty septimisointu: o2o2o2o – Sointumerkki esim C dim7 tai Co7

Noonisointu: o3o2o2o3o – sointumerkki esim: C9

Sekuntipidätyssointu: o1o4o – sointumerkki esim. Csus2, Esus2, Absus2 jne.

Kvarttipidätyssointu: o4o1o – sointumerkki esim. Csus4, Ebsus4, Gsus4 jne. (Järnefelt 2004, 16–20. Hakupäivä 12.4.2013.)

Kuinka Järnefeltin systeemin avulla sitten löydetään sointujen käännökset tai yhdistelmäsoinnut? Yhdistelmäsoinnut, kuten vaikkapa G7sus (Pelkkä ”sus” tarkoittaa yleisesti kvarttipidätyssointua), löytyy loogisesti siten, että ensin etsitään kaavoista kantasointu (tässä G7, eli sävelet G, B (= kansainvälisen käytännön mukainen sävelmerkintä, suomalaisittain H), D, F), ja kun sointu on löydetty, etsitään G sus (=Gsus4) -sointua. Siihen kuuluvat kaavojen perusteella sävelet G, C ja D. Tämä muoto syrjäyttää alkuosaltaan aiemman G7-kantamuodon siten, että G7:n alkuosa korvataan G sus -soinnun alkuosalla, mutta loppuosa tulee G7:a mukaan. Näin löydämme sointuun sävelet G, C, D ja F. (Järnefelt 2004.)

Sointujen käännökset, toisin sanoen soinnut, joissa jokin muu kuin perussävel on alimpana, merkitään sointumerkeissä esim. C/G. Tämä merkintä tarkoittaa sitä, että soinnussa on samat sävelet kuin C-duurissa, mutta alimmaksi säveleksi laitetaan sävel G. (Em.)

Sointumerkinnällä C/D tarkoitetaan sitä, että etsitään C-sointu ja sen alimmaiseksi säveleksi jää D. Vielä on add-tyyppiset soinnut, esim D add G.

Tässä tarkoitetaan D-duurisointuun lisättävää G-säveltä sinne, mihin se loogisesti parhaiten sopii, mutta ei alimmaiseksi. (Em.)

Järnefelt tähdentää kaavojen olevan pelkkä välivaihe, ja perimmäisenä tarkoituksena onkin hahmottaa soinnut ja sointurakenteet korvalla. Järnefeltin tavassa esittää soinnut on poistettu kaikenlainen teoreettisuus, sillä hänen näkemyksensä mukaan liika teoreettisuus kahlehtii luovuutta. (Em.)

Olen itsekin opetustyössä käyttänyt hyväkseni Järnefeltin kaavoja ja havainnut oppilaiden todella omaksuvan soinnut ja sointurakenteet ällistytävän helposti niiden avulla.

## **Sointi**

Sointia voidaan pitää musiikin ”raaka-aineena”. Ilman sointia ei musiikkia voi kuulla, se on *musiikin materia* (Neuhaus 1973, 68). Sointi merkitsee muusikolle periaatteessa samaa kuin värit ja värisävyt kuvataiteilijalle (Copland 2009, 63).

Kaikilla instrumenteilla on oma sointivärinsä, joiden perusteella ne voidaan tunnistaa. Eri instrumenteille ominainen sointiväri johtuu niin sanotuista yläsävelistä, jotka soivat instrumentista tuotetun sävelen yläpuolella. Nämä lukuisista päällekkäin soivista yläsävelistä koostuva sarja, eli yläsävelsarja on kullekin instrumentille ominainen ja tekee sen äänestä yksilöllisen. (Sundberg 1979, 274–275.)

Pianon soinnille on ominaista soinnin lyhytkestoisuus, neutraalius sekä sointivärin tasaisuus kaikissa rekistereissä. Se antaa soittajalle mahdollisuuden jäljitellä ja luoda vaikutelmia esimerkiksi orkestrisoittimista – siitä huolimatta sillä on omat soinnilliset erityispiirteensä. Pianon teknisten ominaisuuksien ja rakenteen vuoksi sillä on hyvin laaja dynaaminen skaala eli mahdollisuus soittaa hyvin hiljaa ja erittäin voimakkaasti. Pianossa on myös erityinen kaikupedaali, jonka avulla soittaja kykenee löytämään instrumentistaan suurta soinnillista rikkautta. Sävellystyössään kaikupedaalin suomia mahdollisuuksia käyttivät hyväkseen etupäässä 1800-luvun romantikot kuten Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms ja monet muut. Säveltäjät ovat erityisesti 1900-luvulla löytäneet pianon soinnillisista mahdollisuuksista myös toisen ääripään, erityisen kuivan ja perkussiivisen, soinnillisesti hieman xylofonia muistuttavan sointivärin. Sen tyyppistä musiikkia puolestaan pianolle ovat säveltäneet esimerkiksi Arthur Honegger ja Bela Bartok. (Copland 2009, 68–69.)

Pianon, kuten minkä tahansa muunkin instrumentin, hienoa ja täyteläistä sointia ei voi löytää muuten kuin tarkasti *kuuntelemalla* omaa soittoaan. Esimerkiksi skaaloja opettaessa on tärkeää tähden-tää, että niitä soittaessa oppilas todella kuuntelee aktiivisesti sointia, eikä vain mekaanisesti opettele sormijärjestyksiä lihasmuistiin. ”Ei ole yhtään suositeltavampaa soittaa asteikkoja ”rumasti” kuin Chopinin nokturnojakaan.” (Neuhaus 1973, 81). Usein pianistit keskittyvät liiaksi sujuvuuteen ja puhtaasti tekniseen suorittamiseen jättäen soinnin taka-alalle (Neuhaus 1973, 65). Ottaen huomioon soinnin tärkeyden pianonsoitossa ja musiikissa yleisesti ottaen, onkin mielenkiintoista, että nuottikuva harvoin kertoo mitään sävellyksen soinnillisesta karakteristä.

Pianisti ja pedagogi Heinrich Neuhaus käytti opetustyössään hyväksi fysiikan ja mekaniikan alan suureita havainnollistaessaan asioita oppilailleen: F (Voima), m (massa), v (nopeus) ja h (korkeus). Näiden käyttö helpottaa fyysikaalisten mahdollisuuksien ymmärtämistä ja niiden oikeanlaista soveltamista pianonsoittoon (Neuhaus 1973, 101–102). Pianon dynaamisen skaalan tutkimiseksi Neuhaus neuvoo oppilaita etsimään pianosta sen pisteen, jossa sointi *alkaa*, (*ppppp*...) vähä vähältä lisäämään voimaa F sekä korkeutta h aina siihen pisteeseen, missä saavutetaan pianon soinnin maksimaalinen raja (*ffff*...) (Neuhaus 1973, 69).

Pianopedagogi Kristiina Junttu on tehnyt merkittävää pioneerityötä esittelemällä György Kurtagin Játékok- (leikkejä) pianokappalekokoelmaa, missä soittamista lähestytään hyvin kehollisesta näkökulmasta, esimerkiksi klustereita ja glissandoja ylös alas soittamalla – pääpaino on nähdäkseni pianon soinnilla, ei melodialla. Juntun mukaan Kurtagia soittamalla oppilaat ovat löytäneet sisäisen kuulemisen, itsenäisyyden soitossa ja ovat motivoituneempia. (Junttu 2013.)

Sointia ajatellen korvakuulokappaleiksi kannattaa mielestäni valita enimmäkseen melodisia sävellyksiä, jotta soitosta saataisiin *laulavaa*. Tällaisen laulavuuden aikaansaaminen on yksi suurimmista haasteista pianonsoitossa osittain siitäkin syystä, että käden sormet ovat eri vahvuisia, peukalon ollessa vahvin ja nimettömän ollessa heikoin – tämä seikka voi aiheuttaa huomattavaa dynaamista epätasaisuutta sointiin ja siten *laulavuus* kärsii. Myös Neuhaus käsittelee ongelmaa, ja hänen mukaansa yksi oikeutetuimmista pianistille esitetystä vaatimuksista on soinnin tasaisuus (Neuhaus 1973, 111).

#### 6.4 Musiikin tekstuuri kuulonvaraisessa soitossa

Musiikki voidaan jakaa kolmeen erilaiseen tyyppiin tekstuurinsa puolesta: (1) *monofoniseen*, (2) *homofoniseen* ja (3) *polyfoniseen* (Copland 2009, 81). Monofoninen musiikki on yksiaänistä, esimerkiksi gregoriaaninen kirkkolaulu on monofonista. Homofonisessa musiikissa yleisesti melodian eli päääänen alla soivat sävelet seuraavat melodiaa, eikä niillä ole melodian itsenäistä asemaa. Karkeasti yksinkertaistettuna homofonisessa musiikissa pääpaino on melodiolla, jota vahvistetaan soinnuilla – siinä ovat siis melodia ja säestys. *Polyfonisessa* musiikissa taas eri säveltasoilla liikkuvat melodiat ovat itsenäisiä linjoja, jotka muodostavat yhdessä johdonmukaisen harmonisen kudoksen. *Polyfoninen* musiikki on tarkoin määriteltyjen äänenkuljetussääntöjen mukaan sävellettyä musiikkia, eikä se suo soittajalle mahdollisuuksia muunteluun tai improvisointiin, sillä kaikki sävelkulut polyfoniassa on hyvin tarkasti määrättyjä. J. S. Bachin säveltämiä fuugia pidetään yleisesti polyfonisen musiikin mestarillisimpana taidonnäytteenä.

Kappaleiden vaikeustaso kuulonvaraisessa soitonopiskelussa riippuu pitkälti myös musiikin tekstuurista. Helpoin tekstuurityyppi on *monofoninen*, sillä siinä ei tarvitse muistaa kuin melodia – toisaalta melodiat voivat olla hyvin pitkiä, kuten gregoriaanisessa kirkkolaulussa. Järnefeltin (2004, 22) mukaan vasta-alkajan kannattaa yrittää aluksi jäljitellä pentatonista ja esimerkiksi kiinalaista musiikkia, mikäli korvakuulolta soitto tuntuu ylivoimaisen vaikealta, sillä niissä ei esiinny sointuja. Melodian omaksuminen onkin Järnefeltin metodissa lähtökohta kappaleiden kuulonvaraisessa omaksumisessa. Polyfoninen musiikki, esimerkiksi edellä mainitsemani Bachin fuugat, on mielestäni haasteellisinta materiaalia omaksuttavaksi korvakuulolta, mutta toisaalta myös pitkälle korvakuulosoitossa edenneille musiikin opiskelijoille erittäin kehittävää.

## 6.5 Sävellyksen rakenteen hahmottaminen

Niin nuoteista kuin korvakuulolta musiikin opettelemisessa on hyvä olla perillä musiikin muotokielenstä, sillä sävellyksen rakenteen hahmottaminen helpottaa huomattavasti muistamista sekä jäsentämistä soitossa. Musiikin muodon hahmottaminen on musiikinopiskelussa eräs haastavimmista seikoista, koska musiikki on abstrakti taidemuoto (Copland 2009, 91). Säerakenteita voidaan havainnollistaa oppilaalle ottamalla vertailukohtia puhutusta kielestä. Esimerkiksi musiikin säerajoja voidaan havainnollistaa käyttämällä hyväksi laulujen sanoituksia. Aloitusvaiheessa kannattaa ohjelmistoon valita rakenteeltaan yksinkertaisia kappaleita, esimerkiksi kansanlaulujen piirissä yleisiä säkeistölauluja, joissa on jonomainen rakenne (a, a, a, a...). Kun oppilaan kyky hahmottaa rakenteita vähitellen kehittyy, voidaan edetä monimutkaisempiin rakenteisiin. Rakenteiden hahmottaminen kuulonvaralta auttaa oppilasta näkemään ”metsän puilta”, siis hahmottamaan musiikkia laajemmin ja löytämään vastaavuuksia eri sävellyksistä. Yksinkertaisten rakenteiden hahmottaminen antaa jatkossa soitonopiskelijalle edellytyksiä yhä monimutkaisemman muotokielen tulkitsemiselle.

## 6.6 Korvakuulolta soittamisen metodi oppitunnilla

Korvakuulolta soittoa opettaessa on opettajan aktiivinen läsnäolo erityisen tärkeää varsinkin alkuvaiheessa, sillä oppilas ei itse välttämättä kykene kuulemaan tekemiään virheitä esimerkiksi melodiassa – opettajan pitäisi istua vierellä osoittamassa ne ja antaa samalla henkistä tukea oppimistavan omaksumiseen. (Järnefelt 2004, 21)

Kuulonvarainen oppiminen edellyttää aktiivisuutta myös oppilaalta. Oppilaan itsenäinen ja säännöllinen harjoittelu on ensiarvoisen tärkeää. Ideaali tilanne olisi, jos oppilas mahdollisimman pian oppitunnin jälkeen kertaisi kotona oppimaansa. Kotona muistamista helpottamaan voidaan käyttää esimerkiksi kuvia, kirjoitusta, symboleja, äänitteitä.

On hyvä, jos pianotunneilla on käytettävissä kaksi pianoa, sillä näin voidaan käyttää niin sanottua kaikutekniikkaa. Siinä opettaja soittaa lyhyen melodiakulun ja oppilas pyrkii toistamaan sen – kahdella pianolla tätä menetelmää voidaan soveltaa rytmisesti toistamalla, saumattomasti, eikä esimerkiksi siten, että ensin opettaja soittaa pätkän, siirtyy pois pianotuolilta, minkä jälkeen oppilas istuu ja soittaa saman – tämä taas on melko hankalaa.

Tässä muodostamani lyhyt malliesimerkki siitä, kuinka korvakuulokappaleiden kanssa voisi oppitunneilla edetä aiemmin esittelemäni tietopohjan perusteella:

1. Kappaleen valinta. Opettajan tulee tässä käyttää harkintaa ja ottaa huomioon oppilaan lähtötaso. Aloittelijoiden kanssa kannattaa lähteä mahdollisimman tutusta sävelmateriaalista liikkeelle – silloin oppilas tietää paremmin oman kuulokuvansa perusteella, mihin koskettimiin tulisi tähdätä. Jos oppilas esittää toiveita kappalevalinnan suhteen, ne tulee ottaa huomioon mahdollisuuksien ja vaikeustason mukaan. Jos kappale on opettajalle entuudestaan tuntematon, opettajan tulee opetella ja osata soittaa kyseinen kappale ennen kuin alkaa opettaa sitä oppilaalle – tämä on olennaisen tärkeä seikka. Mikäli oppilaalla ei ole omia ehdotuksia, kannattaa valita *ambitukseltaan* (ts. laajuudeltaan) melko suppealla alueella liikkuvia melodioita. Opettajan on hyvä olla kappalevalinnoissa avarakatseinen ja yrittää ymmärtää myös oppilaan näkökulmaa – kannattaa silti tutustuttaa rohkeasti oppilas mahdollisimman monipuolisesti musiikin eri lajeihin.
2. Kappaleen kuunteleminen. Kun kappale on valittu, sen eri elementtejä tutkitaan yhdessä oppilaan kanssa. Opettaja soittaa aluksi kappaleen oman taitonsa mukaan mahdollisimman hyvin alusta loppuun. (Rytmi, melodia, harmonia, sointi). Myös äänitteitä voidaan käyttää mahdollisuuksien mukaan. Ensin voidaan kuunnella kappaleesta esimerkiksi rytmi, tahtilajit sekä rakenne (onko kyseessä säkeistolaulu (A A A, kahdenpuoleinen rakenne A B A, jne). Tässä vaiheessa ei pidä hätäillä. Järnefeltin mukaan korvakuulokappaleita ei kannata opetella siten, että kyseinen kappale soi opeteltaessa taustalla, koska silloin suuri osa musiikista jää oman opettelemisen ja yrittämisen takia kuulematta (Järnefelt 2004, 22. Hakupäivä 12.4.2013.). Kuuntelemista oppilaan kannattaa harrastaa mahdollisimman paljon kotona, mutta jos opettajalla on luokassa cd-soitin, sitä voi käyttää apuna, ja tehdä oppilaan kanssa huomioita opeteltavasta kappaleesta. Mikäli kuulonvaraiset taidot ovat edistyneet jo jonkin verran, voidaan myös kuunnella muutakin kuin pianomusiikkia, ja yrittää opetella sitä.
3. Kappaleen melodian opetteleminen instrumentin avulla. Ensin etsitään kappaleen melodia. Melodian soittamaan oppiminen helpottuu, kun sen oppii pilkkomaan loogisiin kokonaisuuksiin, musiikillinen ”fraasi” kerrallaan. Korvakuulokappaletta ei myöskään tarvitse vält-

tämättä kokonaisuudessaan antaa oppilaalle läksyksi, vaan vaikka vain muutama ensimmäinen säe. Melodioiden opetteleminen saattaa aluksi olla hyvin hidasta, mutta nopeutuu sen tultua tutuksi.

4. Harmonian opetteleminen. Kun melodia on omaksuttu virheettömästi alusta loppuun, oikealla kädellä, sen alle voi etsiä 2–3 lisä-äänikertaa. Tässä kohdassa opettajan tulee olla erittäin hyvin perillä kappaleen harmoniasta, jotta melodian alle ei tule vääriä ääniä. (Järnefelt 2004, 22. Hakupäivä 12.4.2013.)
5. Bassokuvion luominen. Kun oikealla kädellä on löydetty tärkeimmät lisä-äänit, voidaan siirtyä bassokuvioon. Tässä kohtaa opettajan on suotavaa soittaa yhdessä oppilaan kanssa soittamalla esimerkiksi bassokuviota, jolloin se tulee tutuksi oppilaalle. On hyvä, jos käytössä on kaksi pianoa, mutta yhdelläkin pianolla voidaan työskennellä.
6. Sovittaminen. Ajan myötä kappaleen sovitus voi muuttua, soinnut monipuolistua tai monella muulla tavalla muuntua – kuulonvaraisessa työskentelyssä on myös tärkeää pitää itsensä ja oppilaansa avoimena kaikenlaisille luoville ratkaisuille. Korvakuulokappaleita on hyvä pitää ohjelmistossa esitysvalmiina ja soittaa niitä usein, jolloin niiden tulkinta edistyy ja monipuolistuu.
7. Luova työskentely. Korvakuulotaitojen kehittämisen ohella opetuksessa kannattaa mahdollisimman varhaisessa vaiheessa rohkaista oppilasta säveltämään itse kappaleita kuulonvaraisesti. Oman musiikin luomisen ja korvakuulolta soittamisen raja on hyvin häilyvä

## **6.7 Improvisoiminen**

Improvisoinnilla tarkoitetaan musiikin luomista ennalta valmistelematta eli esityshetkellä luotua musiikkia (Skog 1978, 116–118). Improvisointi on lähtökohdiltaan hyvin lähellä kuulonvaraista soittamista. Uskon, että soiton kuulonvarainen opiskelu antaa hyvät edellytykset improvisoinnille, sillä se edistää musiikillista muistia sekä ennakoivaa soittotapaa – improvisoinnista tulee esteettisesti korkeatasoisempaa, kun oppilas kykenee olemaan ajatuksissaan jonkin verran edellä itse soivasta soittohetkestä – hän kykenee fraseeraamaan harkitummin omaa soittoaan. Improvisointia voidaan

lähestyä soittotunneilla monesta eri lähtökohdasta: inspiraation lähteenä voidaan käyttää vaikkapa valokuvaa, runoa, pientä melodista aihetta, sointurakennetta – melkein mitä vain. Improvisoida voi myös täysin ”vapaasti”, mutta tämä lähestymistapa ei välttämättä aina tuota esteettisesti miellyttävää kokemusta itse improvisoijallekaan. Tällainen ajattelutapa ei kuitenkaan saisi estää rohkeaa kokeilemistä. Kannattaa silti aina muistaa pääsääntönä improvisoinnissa, että virheitä ei ole!

## 7 Pohdinta

Pianonsoiton opettaminen kuulonvaraisesti on vaativaa sekä oppilaalle että opettajalle, mutta myös palkitsevaa. Erityisen vaativaksi se voi muodostua opettajalle silloin, jos kuulonvaraiset taidot ovat heikot, eikä niitä ole juurikaan harjoitettu. Taitoa soittaa kuulonvaraisesti voi kuitenkin kehittää siinä missä nuotinlukutaitoakin. Kuulonvaraisten ominaisuuksien ja taitojen kehittäminen antaa soitonopiskelijoille edellytyksiä musisoida spontaanisti sen kaltaisissa tilanteissa, missä nuotteja ei ole käsillä. Korvakuulotaitojen kehittäminen tuo koko musiikin kirjjon musiikin opiskelijoille.

Kuulonvaraista soittotapaa voidaan kritisoida siitä, että se mahdollistaa myös erilaiset virheet: esimerkiksi soinnut eivät aina ole täysin oikein kuultuja – niistä saattaa puuttua joitakin säveliä, tai ne ovat muutoin väärää laatua; melodioista saattaa puuttua joitakin yksityiskohtia. Toisaalta korvakuulokappaleisiin voi ujuttautua yksityiskohtia, joita alun perin kuullussa kappaleessa ei ole, mutta jotka kuulostavat kauniilta. Myös kappaleiden sovitukset voivat muuttua korvakuulokappaleiden kanssa, mutta se ei välttämättä ole aina huono asia – onhan säveltäjillä usein sävellyksistään erilaisia versioita. Yksi tekemistäni havainnoista onkin se, että kuulonvaraisen soittamisen ja improvisoinnin ero on tietyllä tavalla veteen pürretty viiva.

Kuulonvaraisten taitojen mittaaminen instrumenttitutkinnoissa voi myös olla hankalaa, sillä jotkut oppilaat oppivat kappaleet kuulonvaraisesti lähes välittömästi, kun toisilla voi taas mennä kauemmin. Instrumenttitutkintojen ollessa muutenkin lähes poikkeuksetta stressaavia tilanteita soiton opiskelijoille, oppilaiden kuulonvaraisten taitojen aitoa potentiaalia tuskin voidaan mitata tutkintotilanteessa objektiivisesti. Voidaan myös kysyä, onko mielekästä painottaa kuulonvaraisia taitoja esimerkiksi pitkälle edistyneissä ammattiopinnoissa, varsinkin silloin, jos niitä ei ole missään vaiheessa koulutusta sivuttu millään tavalla. Soitonopiskelijalle, joka muuten hallitsee alansa, muttei ole koskaan opetellut tai kokeillut soittaa kuulonvaralta, tämä voi muodostua ylivoimaisen vaikeaksi.

Tavoitteenani oli luoda kokonaiskuva kuulonvaraisesta pianonsoitosta ja sen opettamisesta. Kandidityöni edistyessä mielessäni pyöri vaikeita esteettis-filosofisia kysymyksiä taiteen olemuksesta. Mitä on taidemusiikki? Mitä on viihde tai populaarimusiikki? Mihin voidaan vetää raja näiden kategorioiden väliin? Onko nuoteista opeteltu musiikki arvokkaampaa sisällöltään kuin kuulonvaraisesti opeteltu tai improvisoitu musiikki? Nämä ovat kysymyksiä, joihin ei ehkä koskaan kyetä löytämään yleispäteviä vastauksia. Itse olen pitänyt musiikkiharrastukseni alkuvaiheista asti musiikin kategorisointia jossakin määrin keinotekoisena, sillä kaikessa musiikissa on vaikutteita: Debussy sai vaikut-

teita indonesian gamelan -musiikista, Copland puolestaan jazzista, Philip Glass rock-musiikista. Listaa voisi jatkaa loputtomiin. Musiikin opetteleminen puhtaasti kuulonvaraiselta pohjalta pianon avulla avaa laajan näköalan kaikkeen maailman musiikkiin, tietyistä instrumenttikohtaisista rajoista huolimatta.

Täydentäessäni amk-opinnäytetyötäni kandidaatin tutkielmaksi, koin sen filosofisen perustan rakentamisen hyvin mielekkääksi ja jatkotutkimuksenkin kannalta hedelmälliseksi lähtökohdaksi. Filosofiset kysymykset ja olemassa olevien perinteiden kyseenalaistaminen sen avulla voi tuoda tuoretta näkökulmaa musiikkikasvatukseen – olennaista ei kuitenkaan ole se, kuka on oikeassa, vaan se, kuka kysyy oikeita kysymyksiä. Perinteellä on paikkansa, mutta paljon on nykyisin puhetta myös ns. ”luovasta tuhosta”.

Kuten Järnefelt toteaa, (2004, 21) kuulonvaraista soittamista on vaikea opettaa kirjallisen ilmaisun kautta. Olen myös itse sitä mieltä, että pelkästään tätä tutkielmaa lukemalla kukaan ei voi oppia soittamaan kuulonvaraisesti. Kuulonvarainen soiton oppiminen voi tapahtua ainoastaan rohkeasti tekemisen ja kokeilemisen kautta. Tutkielmani yhtenä tarkoituksena onkin rohkaista soitonopiskelijoita ja pianopedagogeja lähestymään pianoa instrumenttina välittömämmin, ilman nuottien tukea.

Lopuksi haluan vielä todeta, että tärkeämpää, kuin mikään opetusmenetelmä, on se, että oppilaiden halu itseilmaisuun ja soiton ilo säilyvät.

## Lähteet / References

### Aineistolähteet:

Copland, A. 2009. *What to listen for in music*. Signet classics.

Järnefelt, R. 2004. *Enemmän iloa pianonsoitosta*. Helsinki. Järnefelt-instituutti. Hakupäivä 8.4.2013. [http://www.richardjarnefelt.com/docs/Enemman\\_iloa\\_pianonsoitosta.pdf](http://www.richardjarnefelt.com/docs/Enemman_iloa_pianonsoitosta.pdf)

Järnefelt, R. 2013. <http://www.richardjarnefelt.com/>. Hakupäivä 12.4.2013.

Neuhaus, H. 1973. *Pianonsoiton taide*. Suom. Arja Gothoni. Helsinki: Kirjayhtymä.

### Muut lähteet:

Backman, J. & Himanka, J. 2014. *Fenomenologia*.

Boucouvalas, M. 1997. *Intuition. The Concept and the Experience*. Artikkelikokoelma: *Intuition: The Inside Story. Interdisciplinary Perspectives*. (Toim. Davis-Floyd, Robbie & Arvidson, P. Sven) Lontoo: Routledge.

Davies, J. B. 1980. *The Psychology of Music*. Lontoo: Hutchinson & Co.

Fieandt, K. 1972. *Havaitsemisen maailma*. Porvoo: Wsoy.

Hongisto-Åberg M, Lindeberg-Piironen A & Mäkinen, L. 1993. *Musiikki varhaiskasvatuksessa*. Fazer musiikki.

Junttu, K. 2013. *Jätékok article*. Hakupäivä 9.4. 2018. [http://www.junttu.net/kristiina/Jatekok\\_brings.html](http://www.junttu.net/kristiina/Jatekok_brings.html).

Kalakoski, V. 2010. *Musiikki minussa*. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Atena. 137–151.

Konkka, M., musiikinoaja, Oulun seudun ammattikorkeakoulu. 2013. Haastattelut 21.3 ja 12.4 2013. Oulun konservatorio. Tekijän hallussa.

Korpinen, P. & Koivumäki, A. 2006. *Psykoakustiikka*. Hakupäivä 29.1.2018. [http://www.aanipaa.tamk.fi/psyko\\_1.htm](http://www.aanipaa.tamk.fi/psyko_1.htm)

Multimäki & Venna 1983. *Psykologian perustietoa ja käytäntöä*. Porvoo: Wsoy.

- Palisca, C., Pesce, D. 2013. *Guido Of Arezzo*. Grove Music Online. Hakupäivä 9.4.2018.
- Probert, S. 2013. *The use and abuse of the metronome*. [http://www.piano-lessons.net/news\\_item.php?id=16](http://www.piano-lessons.net/news_item.php?id=16). Hakupäivä 9.4.2018.
- Rauhala, L. 2014. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki, Gaudeamus.
- Rauhala, L. 2005. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki, Gaudeamus.
- Reybrouck, M. 1997. *Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities*. Artikkelikokoelma: *Music, Gestalt and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. (Toim. Leman, Marc) Springer Verlag: Berliini – Heidelberg.
- Sarajärvi, A. & Tuomi, J. 2013. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Vantaa. Tammi.
- Suzuki, S. 1977. *Hovaten kasvatan soittajan*. Helsinki. Vikkela Ville.
- Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. 2005. [http://www.oph.fi/download/123012\\_taideyl\\_ops.pdf](http://www.oph.fi/download/123012_taideyl_ops.pdf). Hakupäivä 9.4.2018.
- Sheehan, Thomas, 1998. *Elämä luettavana: Heidegger ja kovat ajat*. Artikkelikokoelma: *Heidegger – ristiriitujen filosofi* (toim. Haapala, Arto) Helsinki, yliopistopaino.
- Skog, Inge. 1978. *Improvisaatio*. *Otavan iso musiikkitietosanakirja*, 116. Keuruu.
- Sundberg, Johan. 1979. *Sointiväri*. *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*, 274-275. Keuruu.

## **Liite: Haastattelulomake**

1. Ovatko opetuksessa huomioon musiikin rakenteiden kuulonvaraisen hahmottamisen?
2. Miten harjoitutat oppilaita kuulonvaraisesti?
3. Oletko opettanut sävelmiä/kappaleita puhtaasti kuulonvaraisesti, siten ettei nuotteja ole ollut käytössä missään vaiheessa?
4. Perustaso 3:n sisällöissä mainitaan säestäminen korvakuulolta ja sointumerkeistä. Miten käytännössä opetat tätä?
5. Muita ajatuksia kuulonvaraisesta/korvakuulolta soittamisesta.