

Katariina Kallio

**PIANONSOITON TEKNISIÄ KYSYMYKSIÄ SOIVAN LOPPUTULOKSEN
VALOSSA**

**PIANONSOITON TEKNISIÄ KYSYMYKSIÄ SOIVAN LOPPUTULOKSEN
VALOSSA**

Kallio Katariina
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Musiikin koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, musiikinohjaajan suuntautumisvaihtoehto

Tekijä(t): Katariina Kallio

Opinnäytetyön nimi: Pianon soiton teknisiä kysymyksiä soivan lopputuloksen valossa

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi- ja vuosi: Syksy 2016

Sivumäärä: sivut + liitteet
37

Tässä työssä käsitellään pianon soiton teknisiä kysymyksiä ja tarkastellaan niitä soivan lopputuloksen näkökulmasta. Työssäni pohdin siis niitä teknisiä keinoja, joiden avulla soitettu lopputulos saadaan kuulostamaan entistä paremmalta. Opinnäytetyön tarkoitus on ollut kasvattaa omaa osaamistani, niin oman instrumenttini parissa kuin pedagoginakin, sekä auttaa samojen ongelmien kanssa painiskelevia opiskelijoita.

Opinnäytetyöni perustuu pianokirjallisuuden lisäksi omaan harjoituspäiväkirjaani, jossa olen pohtinut itselleni haastaviksi kokemiani pianon soittamiseen liittyviä ongelmakohtia sekä etsinyt vastauksia mieltäni askarruttaviin kysymyksiin. Opinnäytetyössä on keskitytty pohtimaan soittoasennon merkitystä, äänenottoa, täsmällisyyttä, rentouden löytämistä ja sen merkitystä, pedaalin käyttöä sekä kuuntelemista.

Pianonsoiton teknisiä ongelmia voisi tutkia enemmänkin. Esimerkiksi eri aikakausien musiikissa käytettävät soittotekniikat jäävät kokonaan tämän opinnäytetyön ulkopuolelle. Mentaaliharjoittelu, jota tässä työssä sivutaan, olisi myös mielenkiintoinen tutkimuskohde. Myöskin tässä työssä käsitellyjä muita aiheita voisi vielä syventää ja tutkia edelleen.

Itse olen oppinut paljon uutta tätä työtä kirjoittaessani, ja voin tulevaisuudessa hyödyntää oppimaani oppilaideni parissa sekä myös harjoitellessani uusia kappaleita. Tämä työ on teoriapaketti pianonsoiton tekniikasta. Toivon, että lukijakin löytää tästä teoriapaketesta ajattelemisen arvoisia ajatuksia, saa uusia oivalluksia sekä oppii uusia asioita.

Asiasanat: Musiikki, piano, soittaminen, musiikkipedagogiikka

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Instructor

Author: Katariina Kallio

Title of thesis: Technical Problems of Piano Playing in the Aspect of Audible End Result

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2016 Number of pages: 37

This study covered technical matters of piano playing and they were observed in the aspect of audible end result. That is to say, this study discussed the technical ways, by which the played end result will sound even better. The idea of the thesis has been to develop my personal skills with my instrument and as well as a pedagogue. Another aim was to help other students wrestling with the same problems.

The thesis was based on piano literature and, in addition, also based on my own training journal where I have reflected questions found challenging for myself. In the training journal I have also looked for answers to questions occupied my mind. The thesis was focused on the relevance of posture when playing, sound production, accuracy, finding a relaxed being and the relevance of it, using of pedal and listening.

This could be a good subject for further studies since the problems related to technical problems of piano playing were left out of this study, for example, piano technique used with the music of different eras. Mental training, which was touched on in this study, would be an interesting subject to study too. Also the subjects already touched on at this thesis could still be deepened and studied more.

While writing this study, a lot was learned, and I can make a good use of the matters learned with my students and also when practicing new pieces of music. This study is a theory package describing piano technique. I hope that also the reader finds some ideas worth of thinking, gets new insights and learns new matters.

Keywords: Music, piano, playing, music pedagogy

SISÄLLYS

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | JOHDANTO | 6 |
| 2 | SOITTOASENTO | 7 |
| 2.1 | Istumakorkeus ja etäisyys..... | 7 |
| 2.2 | Istuinkyhmyt, käden asento ja sormet | 8 |
| 2.3 | Lantio, jalat sekä muu olemus | 9 |
| 3 | ÄÄNENOTTOON VAIKUTTAVIA TEKIJÖITÄ..... | 11 |
| 3.1 | Rannerefleksi ja jousto | 11 |
| 3.2 | Erlaisia tapoja saada ääni aikaan | 13 |
| 4 | TÄSMÄLLISYYS | 17 |
| 5 | RENTOUS..... | 21 |
| 5.1 | Soittajan rentous..... | 21 |
| 5.2 | Rentoutta edistäviä harjoitteita | 23 |
| 5.3 | Rannerefleksin ja käden painon vaikutus rentouteen | 25 |
| 6 | PEDAALI | 28 |
| 6.1 | Pedaalin käyttö | 28 |
| 6.2 | Joitakin virheitä pedaalin käytössä | 29 |
| 7 | KUUNTELEMINEN | 31 |
| 8 | POHDINTA..... | 34 |
| | LÄHTEET | 36 |

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee pianonsoiton teknisiä kysymyksiä. Pianonsoiton tekniikkaan liittyy väistämättä myös kuunteleminen. Pianonsoiton tekniikka on kehittynyt itse musiikin vuoksi. Jos emme saisi aikaan niin kauniita ääniä tästä soittimesta, tuskin kukaan olisi vaivautunut kehittämään tekniikkaa eteenpäin ilmaisevammaksi ja vähemmän kuormittavaksi. Kuuntelemalla soitettua lopputulosta löydetään parannuskohteita soittoon. Tässä vaiheessa tekniikka astuu voimakkaammin kuvaan. Kun kehitettäviä kohteita löydetään, on mietittävä, millä tavoin niitä voisi muokata paremmaksi. On siis keksittävä ne tekniset keinot, joilla lopputulos saadaan kuulostamaan entistä paremmalta. Juuri näitä teknisiä keinoja pohdin työssäni.

Valitsin työni aiheen lähinnä itseäni ajatellen, sillä tämä työ auttaa minua kehittämään soittoani. Työtä tehdessä jouduin todella miettimään sekä perustelemaan itselleni, miksi teen soittaessani juuri niin kuin teen ja olisivatko jotkin asiat muutettavissa. Työn kirjoittaminen on ollut myös mielenkiintoista, koska se on suoraan kytköksissä omaan soittooni. Soittajinahan emme koskaan ole valmiita, ja ehkä juuri se on yksi asia, miksi soittaminen on niin mukavaa. Jos kaikki olisi aina oikein ja täydellistä eikä olisi enää mitään opittavaa, samat vanhat kappaleetkin toistuisivat aina samanlaisina eikä niistä löytyisi uusia hienoja ja mielenkiintoisia puolia.

Toivon kuitenkin, että työstäni voivat hyötyä myös muut, jotka opiskelevat pianonsoittoa niin soittajina kuin tulevina pedagogeinakin. Useimmat pianonsoittoa opiskelevat sekä opettavat joutuvat uskoakseni pohtimaan kirjoittamiani asioita. Myös itse voin hyödyntää opinnäytetyötä kirjoittaessani oppimiani asioita opetustyössäni.

Opinnäytetyöni perustuu pianokirjallisuuden lisäksi omaan harjoituspäiväkirjaani ja olen muutoinkin opinnäytetyötä kirjoittaessani pohtinut omin kommentein soittoon liittyviä asioita. Olen tässä opinnäytetyössä pohtinut soittoasentoa, äänen ottoa, sormitekniikkaa, rentoutta sekä pedaalin käyttöä. Kuten jo edellä mainitsin, näihin kaikkiin sisältyy oman soiton kuunteleminen. Uskon, että se, millainen esimerkiksi pianon soittajan soittoasento on, heijastuu suoraan hänen soittamaansa lopputulokseen. Näin siis kuuntelemalla soittoa saamme myös palautetta siitä, onko soittajan tekniikka kunnossa.

2 SOITTOASENTO

2.1 Istumakorkeus ja etäisyys

Oikea etäisyys pianosta on Lastin mukaan sellainen, että soittaja yltää vasemmalla kädellä matalimpaan koskettimeen ja oikealla korkeimpaan. Last varoittaa istumasta liian lähellä pianoa. (Last 1982, 21.) Istumakorkeuden on oltava Sointeen mukaan riittävän suuri. Näin tuki pysyy rystysissä, kun soittajan ranne ei jää koskettimiston reunan alapuolelle. (Soinne 1984, 15.) Tuolin korkeus on jokaisella soittajalla hieman erilainen, kuten pian tullaan huomaamaan.

Vaikka Soinne onkin sitä mieltä, että tulisi istua riittävän korkealla, Samama kehottaa istumaan mieluummin liian matalalla kuin liian korkealla (Samama 2001, 100). Last sen sijaan sanoo, että käsivarren tulisi muodostaa suunnilleen suora kulma kyynärpäähän kohdalta ja tämä määrää pianotuolin korkeuden (Last 1982, 21). Myös Berman on samoilla linjoilla Lastin kanssa (Berman 2000, 30). Porander puolestaan esittää, että kyynärnivelten tulisi olla 90–110 asteen kulmassa pianon ääressä istuttaessa. Lisäksi notkeamman henkilön tulisi istua matalammalla kuin rakenteeltaan vähemmän notkean henkilön. (Porander 2007, viitattu 14.11.2016.) Kentner taas toteaa, että muun muassa käden ja kyynärvarren kulma suhteessa koskettimistoon on ainainen pianonsoiton opettajien ja teoreetikkojen kiistakysymys. (Kentner 1979, 60.)

Istuma-asennoista pianon ääressä näyttäisi olevan monenlaisia mielipiteitä. Myös Jussila on koonnut eri istumatapojen haitta- ja hyötypuolia. Hänkin kuitenkin suosittelee jonkinlaista kompromissia ja ääripäiden välttämistä. Alhaalla istumisen hyötypuoleksi Jussila katsoo visuaalisen näkemisen. Jussilan mukaan: ”Se antaa mahdollisuuden olla lähellä soittotapahtumien keskipistettä.” Kuitenkin se saattaa Jussilan mukaan johtaa soittamaan liian koukistetuin sormin, naputteluun. (Jussila 2014, viitattu 13.7.2016.) Berman sanoo kuitenkin, että liian matalalla istuminen ehkäisee pianistia käyttämästä yläkehonsa painoa hyväksi (Berman 2000, 30). Lisäksi matalalla istuminen voi jäykistää niskaa, jos luetaan samalla nuotteja.

Korkealla soittamisen etuja Jussilan mukaan on vapauden tunne, jonka luovat olkavarsien ja käden paino yhdessä. Korkealta soittaminen kuitenkin voi johtaa soittamaan suoraan sormin ranne ylhäällä, ja se ei aina ole hyvä asia eikä sovi kaikkeen soittamiseen. Ylhäällä istumisesta saatavaa hallinnan

tunnetta Jussila vertaa myös kapellimestarin työskentelyyn. Tällöin koskettimiston hallinta tapahtuu aavistuksen normaalia etäämpänä äänilähteestä, ja musiikin syvyyksivaikutelma voi korostua. (Jussila, viitattu 13.7.2016.) Bermanin mukaan liian korkealla istuminen voi taas johtaa pintapuoliseen soittoon, sillä sormet eivät silloin tavoita koskettimien syvyyttä. Tällä syvyydellä Berman tarkoittaa sitä vaikutelmaa, joka soittajalla on, kun hän soittaa erityyppisiä kappaleita eri tavalla, kuvitellen äänestä syvän tai kevyemmän, hieman pintapuolisemman. (Berman 2000, 30, 12.)

2.2 Istuinkyhmyt, käden asento ja sormet

Samaman mukaan oikea istuma-asento pianon ääressä liittyy istuinkyhmyihin. Kun painopiste on istuinkyhmyjen etupuolella, paino kohdistuu istuinkyhmyjen sijasta reisiluihin. (Samama 2001, 99.) Tällöin asento on notkoselkäinen (Bärlund 2010, 5; Samama 2001, 99). Kun soittajan painopiste on istuinkyhmyjen takapuolella, on ylävartalo lysähtänyt ja pää työntyy liian eteen. Näin ollen keskivartalon tukilihakset toimivat heikosti ja suurin kuormitus kohdistuu niskaan ja yläselkään. (Bärlund 2010, 5.)

Lhevinne esittää, että pianoa soittaessa sormia tulisi liikuttaa ainoastaan kämmenselän nivelistä. Hän selittää näiden olevan juuri ne nivelet, joiden kohdalta käsi liittyy sormiin. Tämä on sääntö, joka Lhevinnen mukaan sisältää kuitenkin poikkeuksia. (Lhevinne, 1972, 12–13.)

Itselleni on opetettu tuo samainen asia, vaikkakin hieman eri termein. Ei ole kauaa siitä ajasta, kun saatoin pianoa soittaessani liikuttaa sormia ihan mistä nivelestä tahansa. Minulle opetetun perusteella vaikuttaa siltä, että sormien lyönti, joka on kylläkin huono sana kuvaamaan sormen liikettä, lähtee rystyisestä. Rystynen taas sijaitsee juuri siinä nivelessä, joka liittyy käden sormeen.

Toisaalta, minulle on puhuttu myös siitä, miten tuki löytyy sormenpäistä. Myös Soinne puhuu sormenpään tuesta. Muistan ihmetelleeni sitä, sillä olin juuri oppinut, että sormen tukipiste sijaitsee rystysissä. Lisäksi minua on niin usein kielletty painamasta sormilla, että olen ehkä alkanut varoa sormenpäiden tukea. Niinpä olen alkanut pohtia, olisiko sormenpäiden tuki avain tasaiseen soittamiseen. Olen 27.3.2016 kirjoittanut harjoituspäiväkirjaani seuraavasti:

Voisikohan tasaiseen soittoon auttaa myös se, että sormenpäissä on tuki? Jotkin lähteeni puhuvat nimittäin sormenpäiden tuesta. Ja viime soitto-tunnillakin oli puhetta sormenpäistä. Jos hidas soitto ei olekaan ainoa lääke?

Jussila taas sanoo aktiivisten sormien hakeutuvan luonnostaan parempaan asentoon. Myös ranteen tulisi olla Jussilan mukaan suhteellisen suorassa asennossa; tosin soittamista aloiteltaessa ranteen tulisi hänen mukaansa olla mieluummin alhaalla. Mielenkiintoinen huomio oli myös se, että Jussila sanoo ranteen löytävän oikean asentonsa, kunhan vain käsivarsi toimii hyvin. Tietysti Jussilakin korostaa, ettei ranne saa olla jäykkä. (Jussila, viitattu 18.10.2016.)

Pienet muutokset ranteen asennossa ovat kuitenkin usein hyödyllisiä, sillä näin voidaan ehkäistä kyynärvarren jännityksiä (Berman 2000, 30). Poranderin mukaan ranteen asennon tulisi olla ”15 astetta ojennettuna ja 15 astetta pikkusormeen päin kallistuneena”. Tässä asennossa kämmenen lihasten toiminta säilyy hyvin, mikä mahdollistaa kämmenen poikittaiskaarirakenteiden säilymisen. Kämmenen tukilihasten puutteellinen hallinta saa usein pianisteilla aikaan ranne- ja kyynärvarren kiputiloja. Näissä kiputiloissa on usein myös huomattavissa, että ranteen yli menevät, sormia liikuttelevat lihakset työskentelevät liikaa. (Porander 2007, viitattu 14.11.2016.)

Sormien asennosta puhuttaessa on myös muistettava, että se vaihtelee sen mukaan, ollaanko soittamassa lämmintä, laulavaa kohtaa kappaleesta vai selkeää artikulaatiota vaativaa paikkaa. Lämpimään, laulavaan tekstuuriin sopivat jonkin verran suuremmat sormet paremmin, kun taas selkeää artikulaatiota haettaessa on sormien oltava pyöreät. Jotta rasitusvammojen syntymistä vältettäisiin, on kuitenkin vältettävä liikaa sormien ulospäin venyttämistä. Riippumatta siitä, haetaanko laulavaa ja lämpimämpää ääntä hieman suuremmilla sormilla vai soitetaanko koukistunein sormin, on sormenpäiden oltava aina herkäät. Sormenpäiden on oltava valmiudessa ja aktiiviset jopa kaikkein pehmeimmissä ja herkimmissä sävelkuluissa. (Berman 2000, 13.)

2.3 Lantio, jalat sekä muu olemus

Kiannon mukaan jännityksiä soittamiseen tuottaa usein liian rento lantio. Hän myös sanoo, että kaikki liikkeet sekä lähtevät lantiosta että palaavat lantioon siitä syystä, että ”kädet, selkä ja vatsa enemmän tai vähemmän 'riippuvat' kiinni selkärangassa, joka taas 'seisoo' lantion päällä.” (Kianto 1994, 26.) Myös Meriläinen kertoo opinnäytetyössään siitä, miten jo 1950-luvulla puhuttiin lantiosta

pianon soitossa. Hänen mukaansa Dorgeuille, joka puolestaan on saanut innoituksensa Thibergeltä, käsittää kehon ”vivuksi, jonka tukipiste on tuolilla lepäävässä lantiossa, joka on ainoa ’systeemin’ liikkumaton osa”. Dorgeuille onkin kuvannut Thibergen tärkeimmäksi löydöksi ”voiman hakemisen lantion tasolta ja sen siirtämisen sormiin asettamalla välissä olevat ruumiinosat parhaaseen mahdolliseen asentoon”. Meriläinen ihmetteleeikin opinnäytetyössään sitä, miten tätä jo 1950-luvulla tehtyä huomiota hyvin harvoin sovelletaan pianon soittamiseen ja sen sijaan puhutaan vain käsien ja käsivarsien merkityksestä pianon soitossa. (Meriläinen 2012, 24 viitattu 12.11.2016.)

Suhteellisen usein pianisteilla esiintyy rintarangan yliojentamista. Porander esittää, että tämä johtuu luultavasti ”lantion-lannerangan eteenpäin kallistuneesta asennosta tai lapaluun tukilihasten huonosta hallinnasta tai perimästä”. Lapaluun tukilihasten hallinta olisi pianisteille tärkeää, sillä käsiä kannatellaan pianoa soitettaessa jatkuvasti. (Porander 2007, viitattu 14.11.2016.)

Pianistien yleisimpiin vaivoihin kuuluvat kyynärvarsi-ongelmat johtuvat yleensä käden ja koko yläraajan puuttuvasta hallinnasta. Lapaluun voi myös siirtyä liikaa sivulle ja kallistua eteenpäin, mikäli lapaluun tukilihasten toiminta on puutteellista. Lisäksi lapaluun saattaa siivettä irti rintakehästä puutteellisesti toimivien tukilihasten vuoksi. Virheellinen lapaluun asento aiheuttaa niska- ja hartiaseudun räsitystä, vaikeuttaa käden verenkiertoa, sillä se pienentää lapaluun ja solisluun väliin jäävää aluetta, josta hermot ja verisuonet kulkevat käteen. Lisäksi virheellinen lapaluun asento lisää räsitystä kyynärvarren lihaksissa. (Porander 2007, viitattu 14.11.2016.)

Bärlund sanoo Vastamäkeen viitaten edellytyksenä lapaluun tukilihasten hyvälle toiminnalle olevan hyvän keskiasennon, jossa keskivartalon tukilihakset toimivat parhaiten. Toisaalta lapaluun tukilihasten hyvä kunto ja riittävä voima mahdollistavat rintarangan keskiasennon vaivattoman säilyttämisen. (Bärlund 2010, 12.) Myös jalkojen on tunnettava vapailta Sointeen mukaan. Soittotapahtuma koskeekin hänen mukaansa soittajan koko olemusta. (Soinne 1984, 17.)

3 ÄÄNENOTTOON VAIKUTTAVIA TEKIJÖITÄ

3.1 Rannerefleksi ja jousto

Soitettaessa ranne tekee yksityisen sävelen tai soinnun kohdalla yleensä pienen erillisliikkeen. Tätä Soinne nimittää kirjassaan rannerefleksiksi. Kun puhutaan rannerefleksistä, käytetään äänen tuottamisessa käsivarren painoa, tukeudutaan sormenpäihin ja pidetään kädenselkä ryhdikkäänä. (Soinne 1984, 15–16.) Kyse ei kuitenkaan mielestäni ole pelkästään ranteen toiminnasta vaan koko äänenottotapahtumasta.

Rannerefleksin tarkoitus on kytkeä käsivarsi aktiivisesti mukaan äänentuotto prosessiin. ”Kyseinen liike on tarpeen, jotta soittoon tarvittava lihasvoima - se käytetään pieninä energiainpulsseina, joiden tulee olla tasaisesti yhtä suuria - voitaisiin tuntoaistin avulla sävelkohtaisesti kontrolloida.” Niinpä rannerefleksi on eräänlainen sävelkohtainen tuntokontrolli. Se siirtää käsivarren painon sormenpäiden varaan. Kosketuksesta saadaan rannerefleksin avulla tasainen ja tuloksesta soinnillisesti eheä. (Soinne 1984, 15–16.)

Vasta Sointeen kirjaa lukiessani törmäsin ensimmäisen kerran termiin rannerefleksi. Kuitenkin ymmärrän, että juuri tämä on se asia, jota minulle on pyritty opettamaan soitotunneillani. Minulle on nimittäin sanottu, että ranteen on mentävä aivan alas, jonka jälkeen käsivarsi tekee pienen liikkeen sivulle. Näin kirjoitin harjoituspäiväkirjaani 3.9.2015:

Luulen, että olen nyt rystysten avulla löytänyt sen liikkeen, joka esimerkiksi soinnun soitettua pitäisi tapahtua ulospäin, siis oikealla kädellä oikealle ja vasemmalla vasemmalle. Sen liikkeen pitäisi olla hyvin pieni ja pyöreä. Se ehkäisee painamista ja ylimääräistä jännitystä. Nyt kun rystyset ottavat soinnun vastaan, liike tapahtuu mielestäni helpommin. Kun ajattelen rystysiä, ranne ei jää alas, vaan soinnun soittamisen jälkeen tapahtuu melkein itsestään edellä kuvaamani liike. Ranne ikään kuin pompahtaa sieltä ylös.

Sen sijaan 12.9.2015 olen jo löytänyt Sointeen kirjan ja rannerefleksin. Samalla pohdin rystysten merkitystä rannerefleksille. Olen kirjoittanut harjoituspäiväkirjaani tällöin näin:

Olen myös tänään tutkaillut Sointeen kirjaa. Se vahvistaa ajatuksiani siitä, että nyt samalla kun olen löytänyt rystyset, olen löytänyt myös liikkeen, jota olen pitkään yrittänyt opetella ja jolla on rentouttava vaikutus soittoon. Soinne puhuu rannerefleksistä, jonka tulisi

Sointeen mukaan tapahtua jokaisella soitto-otteella (nuotilla tai soinnulla) erikseen. Soinne sanoo myös: ”Jouston kontrollikohta on rystysissä, jotka pysyvät kiinteinä ja joiden varassa käden paino lepää”. (Soinne 1984, 26–27.)

Toisin sanoen, edeltävän mukaan, rannerefleksi ei onnistu ilman käden painopisteen sijoittumista rystysiin. En kuitenkaan ehkä vielä tuohonkaan aikaan, kun noita harjoituspäiväkirjamerkintöjä kirjoitin, löytänyt oikeaa vapaata pudotusta ja rannerefleksiä, vaikka niin toiveikkaana ajattelin. Rystysten löytäminen vaikutti kuitenkin jollakin tapaa positiivisesti soittooni. Ehkä ajatus rystysistä korjasi kättäni jonkin verran parempaan soittoasentoon. Sitä ennen silloisen opettajani mukaan ranteeni oli liian matalalla soittaessani. Se on ainakin yksi asia, joka tuolla ajatuksella rystysistä käden painopisteenä korjaantui.

Jos ääntä tuottaessa kättä käytetään vain ranteesta käsin, jolloin käsivarsi ei osallistu äänentuottoon, sointi on erilainen. Tällöin sointi on usein kovempi kuin käsivarrella aikaansaatu. Soitossa tulisi pyrkiä täydelliseen levon tunteeseen välttämättä turhaa kannattelua, joka tarkoittaa, että kosketin painetaan liian arasti alas. Käden kannattelu nostaa ranteen ylös, mikä tapahtuu huomaamatta ja aiheuttaa sen, että koskettimilla käydään ikään kuin sipaisten. (Soinne, 1984, 16–17.) Tämä voisi liittyä myös rentous-lukuun, mutta se liittyy oleellisesti myös äänen ottoon. Edeltävän perusteella voitaneen päätellä, että niiden oppilaiden kanssa, jotka ovat oppineet siihen, että he kannattelevat kättään ja rannettaan liian ylhäällä, voisi olla avuksi pelkän ranteen asennosta huomauttamisen lisäksi olla aiheellista harjoitella rannerefleksiä ja käden vapaata pudottamista koskettimistolle sekä sen joustoa.

Soinne kirjoittaa myös, että rannerefleksiä tulisi harjoitella aluksi non legato. Hän väittää, että ilman non legato -harjoittelua, ja erityisesti hiljaisessa soitossa ”kokematon soittaja ei kykene saavuttamaan tasaista kosketusta eikä itsenäistä käsien käyttötappaa, jossa sormet ovat toiminnallisesti toisistaan riippumattomia”. Lisäksi Soinne puhuu kädenselkäreфлекseistä, jotka siis ilmenevät voiman vähentyessä ja rannerefleksin pienentyessä. Tällöin rannerefleksiä ei enää havaita, ainakaan yhtä voimakkaasti, ranteen kohdalla, vaan se sulaa erillisiksi joustoimpulsseiksi, jotka voidaan tuntea kädenselässä ja jotka havaitaan parhaiten rystysten kohdalla. Jos taas tästäkin edelleen vähennetään voiman käyttöä, rannerefleksiliike pienenee entisestään ja ilmenee sormenpäissä tuntoimpulsseina, joita Soinne nimittää myös sormenpääreflekseiksi. Näitä tuntoimpulsseja ei enää voida silmin havaita. Sormenpäärefleksejäkin harjoitellessa sormenpäiden on pysyttävä tukevin. (Soinne 1984, 27.)

Yhden sävelen jousto on usein ensimmäisiä asioita, joita pianotunneilla opetellaan, ja Kiannon mukaan onkin paras hetki opetella tämä asia ensimmäisten soitettujen sävelten yhteydessä. Tämä tapahtuu pudottamalla käsi hallitussa asennossa, ranne suorana korkeammassa asennossa, koskettimelle. Ranteen tulisi joustaa matalaan asentoon hallitusti sekä takaisin ylös. Yllä kuvattua liikettä on hyvä harjoitella koskettimiston äärialueilla, sillä koko käsivarsi on olkapäästä asti mukana liikkeessä. (Kianto 1994, 62.)

3.2 Erilaisia tapoja saada ääni aikaan

Pianosta saadaan erilaisilla kosketustavoilla erilaisia ääniä. Ihmiset eroavat toisistaan fyysisesti, ja siksi jokaisen tulee kehittää itselle sopiva tapa saada hyvin soiva ääni aikaan pianosta. Kuitenkin monet eri lähestymistavat voidaan pelkistää kahteen yleispätevään lähestymistapaan. Berman käyttää englannin kielen termejä *in* ja *out*. Hän kuvailee in-käsitettä pianon soittamisessa siten, että liike jatkuu, vaikka ääni onkin jo tuotettu, ikään kuin hetki, jolloin ääni tuotetaan, sivuutettaisiin. (Berman 2000, 5.) Tällä tarkoitetaan asiayhteydestä päätellen siis seuraavaa ääntä valmistavaa liikettä.

Tällaisesta äänentuottotavasta esimerkiksi Rahmaninov puhuu kuvaillessaan sormien juurtumisesta koskettimiin. Myös Hofmannin kuvailema tapa tuottaa ääntä, ikään kuin koskettimella olisi kypsä mansikka, joka tulisi murskata koskettimelle, kuuluu in-käsitteen piiriin Bermanin mukaan. Nämä molemmat kielikuvat perustuvat kosketuksen hitauteen. (Berman 2000, 5.)

Out-käsite on melko vastakohtainen in-käsitteen kanssa. Tässä äänentuottotavassa ääni tuotetaan nopealla koskettimen sivelyllä tai vetäisyllä, ikään kuin sormi jättäisi koskettimen, ennen kuin ääntä keretään kuullakaan. Jotkut pianistit mieluummin ottavat äänen eteenpäin kuin taaksepäin (he työntävät vetämisen sijasta). Nämä molemmat tavat kuuluvat kuitenkin out-käsitteen piiriin, sillä out-liike ei tapahdu pystysuorasti alaspäin vaan kosketinta kosketetaan jossakin kulmassa. Berman vertaa tätä tapaa tuottaa ääni harpun soittajan tapaan ottaa äänet harpun kieliltä: harpisti sivelee kieliä ja päästää ne pakoon melkein ennen kuin ääni ehtii syntyäkään. Eräs toinen havainnollistava esimerkki on pesäpallo tai tennis. Tennis- tai pesäpallomaila ohittaa kohdan, jossa se kohtaa pallon ja jatkaa pyöreeä liikettään. Soitettaessa tällä äänentuottotavalla ääntä ei tuoteta pystysuoralla, putoavalla liikkeellä kuten in-soittamisessa. (Berman 2000, 6–7.)

Näitä edellä mainittuja kosketustapoja käytetään erilaisissa tilanteissa, ja ne harvoin ilmenevät puhtaassa muodossaan. Pianistin tulisi tietää mikä fyysinen toiminto vaikuttaa pianon ääneen ja millä tavalla se siihen vaikuttaa (Berman 2000, 7, 9). Siksi on hyvä osata nämä molemmat tavat myös teoriassa.

Leimerin mukaan sen sijaan erilaiset kosketustavat voidaan jakaa Tetzeliin viitaten neljään osaan: 1. free fall eli vapaaseen pudotukseen, 2. throw, stroke ja swing eli heittoon, vetäisyyn ja heilumiseen 3. roll eli pyörähdykseen ja 4. pressure eli paineeseen. Leimer ja Giesecking jakavat puolestaan vapaan pudotuksen kolmeen kategoriaan: vapaa pudotus kyynärpästä, jossa koko käsi on mukana, vapaa pudotus ranteesta sekä sormien vapaa pudotus. Vapaa pudotus kyynärpästä vaatii hienoista jämäkkyyttä sormilta ja ranteelta. Pudotus ranteesta vaatii hienoista jämäkkyyttä sormilta ja vapaa pudotus sormista vaatii sen verran jämäkkyyttä sormilta, kuin on välttämätöntä kosketukselle. Käden heitto tapahtuu niin, että rystyset ja / tai ranne sekä sormet ovat tukevana. Kun puhutaan heitosta, joka lähtee ranteesta käsin, on sormien ja rystysten oltava jämäkät. Mikäli heitto lähtee rystysistä, on sormien oltava jämäkät. Vetäisy ymmärretään usein samassa mielessä kuin normaali kosketus. Soittaja yleensä uskoo, että hänen tulisi toteuttaa nämä edellä mainitut soiton osatekijät voimakkaammin ja ilmaisuvoimaisemmin kuin tavallisesti, jotta hänen soittonsa saavuttaisi pisteen, jossa se on vakaata. Useat pianistit ovat kokeneet hyväksi kosketustavan, jossa on yhdistetty normaalia kosketusta, heittoa ja vetäisyä, sillä tällä tavoin voi saada aikaan jokaisen nyanssin pianissimosta fortissimoon sekä välttää räsitusta. (Giesecking & Leimer 1972, 107–108.)

Heitto ja vetäisy ovat yleisiä kosketustapoja, jotka ovat tulosta niin sanotusta vapaasta pudotuksesta. Näiden kosketustapojen kunnollinen käyttäminen on riippuvainen niiden lihasten joustavuudesta, joita ei sillä hetkellä käytetä. Tämä on parhaiten toteutettavissa antamalla olkapäiden riippua kevyesti, mutta luonnollisesti. Tämä vaatii myös yhteistyötä olkapään lihaksilta, jotka muussa tapauksessa aiheuttaisivat olkavarren ja kyynärvarren jäykistymisen estäen siten niiden liikkeen. Caland pitää sitä kontrolloituna pudotuksena, joka syntyy heiluvan massan kautta. Heiluminen sen sijaan on liike, jonka perusmuoto on heilurimainen liike. Se saa alkunsa pyöreistä ja aaltomaisista liikkeistä. (Giesecking & Leimer 1972, 108.)

Pyörähdys saa alkunsa joko kyynärpästä tai olkapästä. Mikäli liike saa alkunsa olkapästä, on kyynärpäällä olla sopivan jämää. Jos taas liike saa alkunsa kyynärpästä, on olkavarren pysyttävä rentona. Jotta liike olisi järkevä pianon soittamisen kannalta, on myös sormien, ranteen ja rystysten

pysyttävä jämäköinä. Esimerkkeinä tästä pyörähdysliikkeestä ovat tremolo ja käden kallistus vaikkapa peukalolta pikkurillille. Usein pyörähdysliikettä käytetään tukemaan sormia ja ehkäisemään räsitusta.

Pressure-kosketuksessa sormi koskettaa koskettimen pohjaa paineella. Tässä kosketuksessa kosketusaika on tärkeämpi kuin paine, jonka tarvitsee olla vain hyvin kevyt. Tässä kosketustavassa tarvitaan jämäkät ja kaarevat sormet. Koko käden paino on sormissa ja käsivarsi pysyy passiivisena. Hermot sormenpäissä ovat erittäin tärkeät tässäkin kosketustavassa. (Gieseking & Leimer 1972, 110.)

Harjoituspäiväkirjastani löytyy 6.6.2016 pitkäkö pätkä, joka liittyy äänenottoon. Tuo kirjoitus herätti minussa joitakin kysymyksiä, joita tulen käsittelemään. Harjoituspäiväkirjaani olen tuolloin kirjoittanut näin:

Jussila puhuu eri tavoin synnytyistä staccatoista. Hänen mukaansa mf- tai f- staccaton voi soittaa yhdeksällä eri tavalla. Sen voi soittaa yhdellä sormella läheltä koskettimiston pintaa tai rannetta käyttäen tai käsivarrella. Toisaalta staccaton voi synnyttää pitämällä sormen pystyasennossa, tekemällä sormella pienen työntöliikkeen tai raapaisemalla sormen koukkuun rystysten alle. Näitä staccaton syntytapoja yhdistellen saadaan siis yhdeksän tapaa soittaa staccato, ja niillä saadaan Jussilan mukaan erilaisia sävyjä. Taas kerran mietin omaa tapaa saada aikaan staccato. En oikein hahmota millainen on koko käsivarrella tai vain rannetta käyttäen synnytetty staccato. Käytänköhän niitä koskaan?

Lisäksi Jussila puhuu erilaisista legatoista. Jussilan mukaan legaton harjoittelu olisi aloitettava käden painoa apuna käyttäen ja hitaasti, jolloin käden painoa siirretään seuraavalle sormelle pitäen käsi mahdollisimman vakaana. Aluksi tämä tehdään tavoitellen vain hidasta liikettä ja vasta sen jälkeen voidaan tavoitella myös ääntä. Jussilan mukaan samat edellä mainitut legatoharjoitukset voidaan tehdä myös (kun edelliset on jo opittu) ilman käden painoa, käyttäen apuna vain sormen liikettä. Jussilan mukaan näistä kaikista saa jo monta erilaista legatosoitotapaa. Mutta mitkä yhdistelmät siis ovat kyseessä? Ilmeisesti ainakin seuraavat: 1. hitaasti synnytetty sormille tehty legato, 2. hitaasti synnytetty käden painolla tehty legato, 3. nopeasti synnytetty sormilla tehty legato, 4. nopeasti synnytetty käden painolla tehty legato. (Jussila, viitattu 6.6.2016.)

Olen jatkanut 16.9.2016 saman aiheen käsittelyä harjoituspäiväkirjassani. Olen tuolloin oppinut ymmärtämään käden painon ja sormityön erilaisuuden. Harjoituspäiväkirjaa olen kirjoittanut tähän tapaan:

Nyt minulle selvisi hieman lisää käden painon ja sormityön erilaisuus. Nimittäin viimeisimmällä soittotunnillani kävimme läpi muun muassa Bachin fuugaa BWV 893. Siinä on kohtia, jotka eivät onnistu, ellei toista ääntä soiteta käden painolla ja toista sormella.

Molemmat äänet ovat siis samassa kädessä. Tunnilla tuli esille tahdissa 19 oleva koru, joka siis on soitettava enemmänkin sormilla samalla kun ylempi ääni soitetaan käden painolla. Kyseinen kohta oli ollut minulle vaikea, mutta nyt se alkoi tuon tiedon myötä helpottumaan.

Sormilla soittaminen muuttaa ymmärtääkseni ääntä jonkin verran terävämmäksi. Käden painolla saa taas saan aikaan laulavamman äänen. Opettajani mukaan kuitenkin useimmiten ääni synnytetään jonkinlaisella käden painon ja sormityön yhdistelmällä. Ehkäpä juuri sen vuoksi (että useimmiten käytetään tätä sormityön ja käden painon yhdistelmää) minulle on jäänyt teoriassa epäselväksi näiden erilaisten äänentuottotapojen välinen ero, vaikka olen molempia käytännössä käyttänytkin.

Yksi tärkeä osa-alue pianotekniikan monipuolistamisessa on myös se, että soittaja pystyy muuntelemaan tarkoituksellisesti soittotapaansa ja tuottamaan ääntä käden eri osilla. Tähän kuuluvat myös erilaiset dynamiikkavaihtelut. (Jussila, viitattu 19.6.2016.) Myös Bermanin mukaan pianistin tulee olla kykenevä käyttämään koko sormien painoa, käden painoa, käsivarren painoa, kyynärvarren painoa sekä olkavarren painoa. Yhtä tärkeää on kuitenkin myös tietää, miten painoa ei tule käyttää, kun kaivataan kevyempää ääntä. Tästä löytyy lisää tietoa luvussa Rannerefleksin ja käden painon vaikutus rentouteen. Tässä yhteydessä on kuitenkin sanottava, että se, kuinka paljon painoa pianisti käyttää äänen synnyttämiseen, on eri asia kuin se, kuinka paljon keho osallistuu soittoon. Esimerkiksi koko käsivartta käyttämällä voidaan saada kevyt ääni tai toisaalta voidaan käyttää pelkkiä sormia, joille annetaan koko muiden kehon osien painon virrata. (Berman 2000, 10–11.)

Lisäksi se nopeus, jolla ääni otetaan pianosta, vaikuttaa siihen, millainen äänestä tulee. Se vaikuttaa sekä äänen voimakkuuteen että artikulaatioon. Nopeudella voi korvata riittämätöntä käden painoa, mutta se on myös vaihdettavissa sen kanssa, kuinka keho osallistuu soittoon. Toisin sanoen sama voimakkuus voidaan saada aikaan niin hitaalla nopeudella ja laajalla kehon käytöllä kuin saataisiin pienemmällä kehon osallistumisella ja suurella nopeudella. (Berman 2000, 11–12.)

4 TÄSMÄLLISYYS

Edellä on puhuttu käden asennon yhteydessä jo jotain tasaisuudestakin. Soittotunneilta olen oppinut, että hidas soittaminen edistää tasaisuutta. Kuitenkin mietin joskus, onko hidas soittaminen ainoa asia, joka tekee soitosta tasaista. Tämän kysymyksen herätti ehkä se, että opettaja soittaessaan kappaleitani soittaa ne huomattavasti tasaisemmin kuin minä, joka kuitenkin olen harjoitellut niitä paljon kauemmin. Tietysti opettajallani on paljon enemmän kokemusta soittamisesta kuin minulla, mutta pitäisihän minunkin kuitenkin siis kaiken järjen mukaan pystyä soittamaan itselleni helppoja kohtia tasaisesti. Hitaan soiton etu on kuitenkin siinä, että aivot ehtivät soittamiseen mukaan. Tämä tarkoittaa siis sitä, että ajatus toimii ennen kuin ehdin soittaa seuraavaa säveltä. Jos jossakin nopeammassa tempossa näin on, mutta soitto ei kuitenkaan ole tasaista, voisiko syitä olla muitakin kuin hitaan soiton puute.

Myös Jussila kertoo internetissä julkaisemassaan kirjassa, että hänen oma asteikkosoittonsa on ollut epätasaista johtuen hänen etusormensa viimeisestä nivelestä, joka hänellä oli velto ja sormi jousti liikaa (Jussila, viitattu 4.4.2016). Lisäksi edellä käsitellyn rannerefleksin puute vaikuttaa suoraan tasaisuuteen. Rannerefleksin puuttumisen kuulee suoraan soitosta, jolloin kirkkaus ja selvyys saattavat puuttua kokonaan. (Soinne 1984, 16.)

Vaikka tämä opinnäytetyö ei puutukaan erityisemmin erilaisiin vanhentuneisiin käsityksiin pianonsoitosta, on kuitenkin mainittava, että aluksi korostettiin sormien tekemää työtä ja sen jälkeen alettiin etsiä rentoutta käyttäen pyöriä liikkeitä. Tämä liittyy täsmällisyyteen siten, että jälkimmäinen tapa soittaa johtaa artikuloimattomaan sekä epätasälliseen ääneen. Nykyinen käsitys on etsiä jonkinlaista kompromissia näiden kahden ääripään väliltä. (Berman 2000, 25.)

Näyttäisi siltä, että epätasaiseen soittoon voi olla muitakin syitä kuin hitaan harjoittelun puute. Myös joustamaton ranne voi Bermanin mukaan vaikuttaa täsmällisyyden puutteeseen. Ranteen tulisi joustaa niin vaakasuoraan kuin pystysuoraankin ja vielä pyörien rotaatiossa. (Berman 2000, 39.)
27.3.2016 olen kirjoittanut harjoituspäiväkirjaani seuraavasti:

Voisikohan tasaiseen soittoon auttaa myös se, että sormenpäissä on tuki? Jotkin lähteeni nimittäin puhuvat sormenpäiden tuesta. Ja viime soittotunnillakin oli jotain puhetta sormenpäistä. Jos hidas soitto ei olekaan ainoa lääke?

14.4.2016 olen jatkanut samaisen harjoituspäiväkirjan kirjoittamista. Olen käsitellyt sormenpäiden tuen kysymystä vielä pidemmälle omalla kohdallani. Tämä harjoituspäiväkirjamerkintä kuuluu seuraavasti:

Nyt olen miettinyt edelleen sormenpäiden tukea. Minulle on joskus sanottu, että kun ääni on pianolla synnynetty, sen jälkeen ei saisi enää painaa. Tuo on varmasti toki totta, mutta pianon koskettimeen saa ehkä silti nojata? Aina soitonopettajani ovat etsineet rentoutta soittoon ja usein kieltäneet lyömästä koskettimia. Näin olen siis alkanut varoa sormenpäiden tukea? Tai ainakaan en ole tiedostanut pohjaan soittamisen ideaa, jos se nyt on sama asia kuin sormenpäiden tuki niin kuin uskon olevan.

Nähtävästi tasaisuutta ei saavuteta aina pelkällä hitaalla soitolla, mutta haluan kuitenkin korostaa, että ilman hidasta soittoa tasaisuutta on vaikeata saavuttaa. Myös Jussila, Hofmann, Lhevinne ja Leimer kuten varmasti monet muutkin puhuvat hitaan soiton puolesta. (Jussila, viitattu 18.10.2016; Hofmann 1976, 38; Gieseking & Leimer 1972, 26; Lhevinne 1972, 33.) Näin harjoitetaan korvia kuulemaan, milloin soitto on epätasaista. Kaikkea epätasaisuuttahan ei voi nopeassa tempossa keretä kuulemaan. Vaikkakin Jussila myös varoittaa liian hitaasta soittamisesta pianon soiton alkuvaiheissa, sillä se saattaa aiheuttaa hahmottamisongelmia (Jussila, viitattu 18.10.2016).

Tasaisuuteen voivat vaikuttaa myös erimittaisten nuottiarvojen hahmottamisvaikeudet. Neuhaus nimittäin kertoo useiden oppilaiden kiihdyttävän herkästi nopeiden nuottien aikana, kun näillä nopeilla nuoteilla on taustanaan hitampia. Tämän ilmiön Neuhaus sanoo johtuvan siitä, etteivät oppilaat kuule pianon laulavuutta nopeilla nuoteilla. Vaistomainen refleksi on Neuhausin mukaan toinen syy tähän ilmiöön: nopean nuotin nähdessään oppilas on tottunut ajattelemaan nopeita ääniä, ja pyrkii noudattamaan tätä mielikuvaa. (Neuhaus 1973, 54–55.)

Harjoituspäiväkirjasi löytyy 18.9.2015 hieman edellisiä aikaisempi merkintä. Tämä merkintä liittyy sekin soiton täsmällisyyteen. Näin olen kirjoittanut:

Nyt olen alkanut tehdä non legato -harjoituksia, vaikkei kukaan ole minua siihen kehottanutkaan. Minusta tuntuu, että kun ensin soitan asteikon forte staccatokosketuksella ja sen jälkeen forte legatokosketuksella, jokin muuttuu legatoasteikossani. En ehkä enää paina painamalla koskettimia ja sormet ikään kuin ponnahtavat ylös koskettimilta. Samanlaista staccatosoittoa olen kokeillut myös Mozartiin, tuntuu kuin saisin sen avulla Mozartin selkeämmäksi. Siten että toiset nuotit eivät lurahda nopeammin kuin toiset.

Myöhemmin soitettuani opettajalleni kyseisen Mozartin sain todellakin kuulla, että staccatosoitto oli vaikuttanut siihen positiivisesti. Asteikoissa sen sijaan esiintyi painamista. Ehkä liioittelin liikaa

forte. Sen sijaan sain kuulla, että staccatosoitto voimakkaasti tekee hyvää sormille, minkä olinkin jo huomannut sormien hyvänlaatuisena rasituksena soittaessani asteikkoja staccatoina.

Tästä voisi siis vetää sen johtopäätöksen, että staccatosoitto silloin tällöin sopivissa paikoissa parantaa lopputulosta. Luulen kuitenkin, että staccatosoitto teki hyvää Mozartille, koska ajattelin sen liian legatomaisena. Usein kun kappaleeseen kirjoitetaan legatokaaria, ajattelen ne helposti liiankin legatoina. On olemassa myös irtonaista legatosoittoa, kaiken ei tarvitse olla täysin legatissimo. Toinen johtopäätös, jonka tästä on mahdollista vetää, on se, että millaiseksi kuulokuvan ajattelee, voi vaikuttaa tasaisuuteen. Jos esimerkiksi soittaja ajattelee kappaleen olevan legatoa vaativa ja alkaa tiedostamattaan liioitella tätä, se vaikuttaa lopputulokseen.

Soittajan tulisi korvallaan erottaa legaton erilaiset kiinteysasteet. Näihin kiinteysasteisiin vaikuttavat Sointeen mukaan niin piano, jolla soitetaan kuin huoneen akustiikkakin. Teknisesti kiinteysasteen muutos toteutetaan nostamalla joko nopeammin tai hitaammin sormi koskettimelta edellisen tieltä, sen mukaan kuinka kiinteää legatoa ollaan hakemassa. (Soinne 1984, 31.) Näyttäisi siis siltä, että kuuntelemisen lisäksi juuri ajoittaisella staccatosoitolla saadaan hieman höllennettyä liian tiivistä legatoa, johon sormet ovat tottuneet.

Toinen asia, mikä voi parantaa selkeyttä, ja mitä siihen tarkoitukseen ehkä useammin käytetään, on asteikkosoitto. Kun pyrkii mahdollisimman hyvään selkeyteen asteikoissa, sen uskotaan usein suoraan siirtyvän kappaleisiin. Itsekin olen miettinyt tätä. Minun on ollut vaikea uskoa, että sormitekniikka siirtyisi suoraan asteikoista kappaleisiin, sillä kun kappaleita soittaa kerta toisensa perään samalla tavalla epäselkeästi, sormet tottuvat epäselkeään työhön ja muodostavat automatismin, jota on vaikea kumota. Ymmärrän kyllä nyt, että osaltaan asteikkosoittokin voi olla kumoamassa tuota automatismia, mutta ei se aina automaattisesti tapahdu, edellä kertomani perusteella.

Asteikkosoiton voima piilee ehkä siinä, että aivot tottuvat keskittymään selkeyteen ja antamaan käskyjä sormille. Tällöin myös kappaleiden soitossa käskyjen antaminen on helpompaa aivojen siihen totuttua. Varmasti samaa asiaa voivat olla ajamassa myös erilaiset etydit ja sormiharjoitukset. Itselleni onkin muodostunut juuri tästä syystä tapa aloittaa päiväni helpolla etydillä, ja ainakin tätä kirjoittaessani olen näin toiminut jo parin kuukauden ajan. Etydin on oltava kuitenkin riittävän helppo, jotta huomio kiinnittyy vain oleelliseen eli täsmällisyyden hakemiseen ja sormien toimintaan.

Mikäli asteikoita soitetaan, on hyvä muistaa soittaa niitä välillä myös erikseen. Erityisesti aloittelijan on lähes mahdotonta erottaa eri käsien välisiä epätasaisuuksia, jos niitä soitetaan vain molemmilla käsillä yhdessä. Lisäksi vasen käsi hukkuu pienemmän voimansa vuoksi oikean käden varjoon, tai toisinpäin, ellei sitä muisteta harjoittaa erikseen. (Giesecking & Leimer 1972, 52.)

Täsmällisellä soitolla on myös suuri vaikutus kappaleiden oikeaan tulkintaan, muistuttaa Leimer. Vaikka tämä voi vaikuttaa itsestään selvältä, Leimerin mukaan monilta hyviltäkin muusikoilta tämä tuntuu toisinaan jäävän huomaamatta. (Giesecking & Leimer 1972, 28.) Tässä olen esitellyt muutamia tasaisuuteen mahdollisesti vaikuttavia tekijöitä. Lista on varmasti kuitenkin puutteellinen, ja tässä on vain muutamia huomioita tasaisuudesta.

5 RENTOUS

5.1 Soittajan rentous

Pianon soittoon, josta puuttuu rentous, voi olla erilaisia syitä. Soittajan lihakset voivat olla joko jumissa jo ennestään tai soittaminen voi saada hänen lihaksensa jumiin. Neuhaus puhuu kirjassaan pianofobiasta, joka ilmenee hänen mukaansa monilla nuorilla soittajilla. Hän vetoaa pitkään kokemukseensa ja sanoo, että tämä pianofobia on ennen kaikkea psyykkistä ja että sen syyt löytyvät joko musiikista tai soittajan luonteenlaadusta. (Neuhaus 1973, 103.) Tämä on melko pessimistinen näkemys. Sitä paitsi se jättää huomioimatta sen, että soittamiseen voi aiheuttaa jännitteitä myös puutteellinen tekniikka (vaikkapa rystystuen puute, jolloin pianisti joutuu tukemaan soittonsa johonkin muualle kuin rystysiin, mikä aiheuttaa jännitystä) tai jokin muu huomioon ottamatta jäänyt asia. Lisäksi tämän opinnäytetyön tulosten valossa syitä tulisi hakea monipuolisesti useilta eri näkökannoilta eikä vain yhden selityksen turvin esimerkiksi tuomita soittajan luonteenlaatua soittamiseen sopimattomaksi.

”Jäykkyys on usein myönteinen osoitus innostuksesta, voimasta ja halusta oppia”, kirjoittaa sen sijaan Kianto (Kianto 1994, 73). Varmaan itsekkin olen kokenut tämän. Minulle on usein huomauteltu rentoudesta, ja muistan että jo esimerkiksi nuorena piano-oppilaana sain selittää olevani vain niin keskittynyt, että jännityksiä syntyy; en siis ollut peloissani. Jo tuolloin tiedostin, että jännitys johtui keskittymisestä, ja nyt luettuani Kiannon kirjaa voin saada vahvistuksen ajatukselleni.

Kianto sanoo tunteiden vaikuttavan suoraan suurten lihasten jännitykseen ja rentoutumiseen, ja musiikkihan sisältää paljon tunteisiin vaikuttavia elementtejä. Niinpä myös eläytyminen kappaleeseen voi olla jäykistävä tekijä. (Kianto 1994, 77.) Tämänkin olen huomannut omalla kohdallani.

Jo Czerny näyttää huomanneen, että musiikin sisältämät tunteet vaikuttavat rentouteen. Czernyn idea on se, että harjoitellessaan taiteellisesti suuria teoksia soittaja joutuu tulkinna, kunnioituksen, tunteen ja kiihkeän pyrkimyksen valtaan. Tällöin soittaja joko ei rentoudu kunnolla eikä siksi opi vaikeita paikkoja, tai jos oppiikin, niin unohtaa vaikeista kohdista musiikin, niin että niistä tulee vain

tekniikkaa. Niinpä Czerny kehittäkin pienet harjoitelmansa sellaisessa muodossa, etteivät ne vetoa tunteisiin, ja piti tekniikan ja tulkinnan erillään. (Kianto 1994, 99–100.)

Myös hartioiden tulisi olla soittaessa rentoina, kuten jo Soittoasento-luvussa todettiin. Meriläinen on käsitellyt myös tätä kysymystä jonkin verran opinnäytetyössään. Hänen mukaansa lapaluiden huono asento vaikuttaa moniin eri lihaksiin. Meriläinen kirjoittaa, etteivät auki olevat hartiat ole kaikille kovinkaan helppo asia toteuttaa, ja että se siis kuulostaa helpommalta kuin tosiasiasa onkaan. Käsiä käyttäessä alamme helposti vetää lihaksillamme hartioitamme kasaan. Tämä koskee erityisen paljon pianisteja. Meriläinen viittaa Markiin, jonka mukaan moni pianisti kiinnittää lapaluunsa tai solisluunsa soittaessaan. Meriläinen sanoo, että olisi tärkeää ”antaa hartioittemme pysyä laajoina tai auki huolimatta siitä, mitä käsillämme teemme.” Lisäksi Meriläinen siteeraa Markia sanoessaan, että pianistit ovat usein tietoisia kädestään ja sormenpäistään vain kyynärpäihin asti. (Meriläinen 2012, 26–27, viitattu 9.11.2016.)

Kuitenkin sanotaan, että pianistin tulisi olla vapaa sormia, lapatukea ja ryhtiä ylläpitäviä lihaksia lukuun ottamatta. Tämä tarkoittaa siis, että käsivarsi tulisi rentouttaa myös kyynärpästä ylöspäin, ja lisäksi tulisi vielä pitää auki edellä mainitut hartiatkin. Tämän opinnäytetyön tulokset antavat ymmärtää, että tästä kaikesta tulisi puhua soittotunneilla, mikäli oppilas on jäykän oloinen, ja pyrkiä rentouteen.

Meriläinen siteeraa opinnäytetyössään Markin ajatusta, joka pyrkii samaan asiaan: ”Markin (2003, 9) mukaan pianistin tulisi olla tietoinen kehostaan kokonaisuutena, sillä ne kehon osat, joita emme tiedosta, helposti jännittyvät tai lukittuvat paikoilleen huomaamattamme. Tiedostamalla kyseiset osat saamme ne heräämään eloon.” (Meriläinen 2012, 8, viitattu 12.11.2016.) Olen samaa mieltä. Uskon, että itsellenikin on taipumusta ikään kuin unohtaa ne kehon osat, joita en ajattele soittaessani, jolloin ne jäykistyvät. Tietystikään kehon osia ei voi ajatella lakkaamatta soittaessaan, mutta aina välillä olisi hyvä tarkistaa niiden rentous. Myöskään loogisesti ajatellen kehon osien pelkkä muistaminen ei riitä, vaan niitä on tietoisesti pyrittävä rentouttamaan ja etsittävä mahdollisimman täydellinen rentouden tunne näihin kehon osiin, jotta oppilas tai opiskelija tietäisi, miltä rentouden näissä kehon osissa tulisi tuntua.

Neuhausin mukaan soittamisen tulisi olla luonnollista. Sen ei tulisi aiheuttaa minkäänlaista vaivaa. Kuitenkin rentous sekoitetaan usein veltouteen. (Neuhaus 1973, 121–122.) Myös Leskinen on pohtinut samaa asiaa opinnäytetyössään. Hän selittää Wristeniin viitaten, että aikoinaan Ludwig

Deppen näkemys pianon soitosta oli sellainen, että koko soittajan koneiston tulisi olla täysin rentoutunut. Wristenin mukaan kuitenkin näkemystä on kritisoitu, koska soittajan on pidettävä tukirankansa koossa, mihin tarvitaan lihastyötä, minkä lisäksi hänen on tehtävä soittamisen vaatimia liikkeitä. Niinpä Wristenin mukaan nykyään ajatellaankin, että soittamiseen tarvittavan lihastyön tulee olla mahdollisimman taloudellista energiankäytöltään. (Leskinen 2015, 43, viitattu 12.11.2016.)

Neuhaus puhuu myös siitä, miten sormien pitäisi joka hetki olla mahdollisimman edullisessa asennossa. Tämä taas ei ole mahdollista ilman joustavuutta. Toinen asia, joka tähän liittyy, on ennakointi. (Neuhaus 1973, 122) Aina tulisi siis olla ajatuksissaan soitettua säveltä pidemmällä nuottitekstissä. Ehkäpä juuri tämä ennakoinnin puute on yksi tekijä siihen, miksi uutta tekstiä luettaessa liian nopeassa tempossa kehoon tulee helposti erilaisia jännityksiä. Tässä siis näyttäisi olevan yksi syy siihen, miksi kappaleita tulisi soittaa paljon hitaasti. Myös Lhevinne puhuu käytännössä samasta asiasta kuin Neuhaus, kun hän sanoo, että hankalat juoksutukset usein ratkeavat pienellä käden asennon muutoksella ja että hyvä ohje on etsiä omalle kädelle helpointa asentoa (Lhevinne 1972 ,34–35).

5.2 Rentoutta edistäviä harjoitteita

Kentner esittelee kirjassaan rentoutta edistäviä harjoitteita. Yksi tällainen harjoitus, jota on myös soittotunnillani joskus kokeiltu, on sylissä lepäävän käden heilauttaminen koskettimistolle. (Kentner 1979, 60.) Liike todellakin ehkäisee jännityksiä.

Pianotunneillani olen oppinut myös erilaisia käsien pyörytyksiä. Pyörytykset onnistuvat parhaiten rentona ja niillä myös edistetään rentoutta. Siispä oikeanlaiset liikeradat voivat myös olla avuksi rentoutta etsittäessä. Soittotuntien valossa olen ymmärtänyt ja ehkä myös itsekin ollut havaitsevinani, että sormenpäiden tuki auttaa rentouden lisäksi pyörähdysten syntymisessä.

Kentner painottaa, ettei keskeistä ole se miltä pyörähdys näyttää vaan se miltä se tuntuu. Tämän hän perustelee sillä, että jäykällä kädellä voidaan tehdä samat liikkeet näennäisesti oikein mutta kuitenkin tulos kuulostaa väärältä. Koska väärän tuloksen voi erottaa oikeasta sekä kuuntelemalla että keskittymällä siihen miltä tuntuu, ovat nähtävästi nämä kaksi tapaa aistia avainasemassa etsittäessä oikeaa soittotapaa. Kentner kuitenkin puhuu kirjassaan myös siitä, kuinka rento ja

irtonainen käsi tekevät vaistomaisesti oikeat ja siis käytännöllisimmät liikkeet. (Kentner 1979, 72, 74.)

Kolmas keino, jonka avulla voidaan etsiä rentoutta ja jonka myös Kentner mainitsee, on hyvin tunnettu: siinä opettaja pitelee oppilaan käsivartta pyytää oppilasta rentouttamaan käden, jonka jälkeen opettaja vetäisee kätensä pois kokeillakseen, putoaako oppilaan käsi rentona alas (Kentner 1979, 60). Tämä pohjanee Deppen harjoitukseen, josta Meriläinen kirjoittaa opinnäytetyössään. Deppen harjoituksessa käsivarsi nostetaan ensin ilmaan ja lihakset rentouttamalla sen annetaan pudota kehon viereen. Tämä harjoitus opettaa Meriläisen mukaan pianistia rentouttamaan lihaksensa yhtä aikaa sekä olemaan pelkäämättä käden rentouttamista. (Meriläinen 2012, 27, viitattu 12.11.2016.)

Meriläinen on koonnut opinnäytetyöhönsä myös muita hyviä vinkkejä pianon soiton vapauden suhteen. Meriläinen esittelee esimerkiksi Masonin harjoituksen, jossa ”kädet lasketaan vapaasti roikkumaan sivuille ja niitä ravistetaan”. Tämä harjoitus auttaa Meriläisen mukaan rentouttamaan käsiä ja kasvattaa niiden elastisuutta. (Meriläinen 2012, 27, viitattu 12.11.2016.)

Toinen Meriläisen esittelemä harjoitus, joka on Elisabeth Calandin keksimä, auttaa pianistia käyttämään paremmin kinesteettistä tietoisuuttaan. Siinä kädet nostetaan hyvin hitaasti pään yläpuolelle, missä niitä pidetään jonkin aikaa, jonka jälkeen käsien annetaan laskeutua hitaasti pianon koskettimille. Tämän harjoituksen aikana olisi kiinnitettävä aktiivisesti huomiota siihen, kuinka selän ja olkapään lihakset kannattavat käsiä. (Meriläinen 2012, 27, viitattu 12.11.2016.)

Kentnerillä on neuvoja myös siihen, miten hartiat saadaan vapaiksi. Hänen mukaansa jotkut menetelmät kehottavat vetämään lapaluut alas. Kentner sanoo, että kun lapaluut on vedetty lähelle toisiaan ja hieman alaspäin, soittaja voi kokea miltä tuntuu soittaa hartioista lähtien. Toinen vaihtoehto, jota nuoret opiskelijat usein käyttävät, on Kentnerin mukaan vain kyynärpästä lähtevä soitto. Kentner kuitenkin varoittaa, että lapaluiden alas vetäminen ei ole korvaamaton keino, vaan toisinaan se on jopa pahasta. (Kentner 1979, 72–73.) Rentous vaikuttanee moneen muuhunkin asiaan soitossa. Esimerkiksi ranne löytää vähitellen oikean asentonsa, kun vain käsivarsi toimii hyvin (Jussila, viitattu 20.6.2016).

5.3 Rannerefleksin ja käden painon vaikutus rentouteen

Olen miettinyt 18.7.2016 rannerefleksin vaikutusta rentouteen harjoituspäiväkirjassani. Suoria vastauksia tässä muistiinpanossani en vielä esitä. Enemmänkin tuolloisessa merkinnässäni on kyselevä ote. Olen kirjoittanut harjoituspäiväkirjaani seuraavalla tavalla:

Joskus on myös pianon soittoa soittotunneilla verrattu pallon pompotteluun. Jos oikein olen ymmärtänyt, niin ranne tekee pallon pompottelun kaltaisen liikkeen. Tuo liike on kai samainen rannerefleksi, josta Soinne kirjoittaa. Miten tuo refleksi saadaan aikaan? Se ei ilmeisestikään tapahdu tietoisesti, ja niinpä sitä on turha hakea tiedostetusti esimerkiksi matkimalla pallon pompottelua? Vai onko näin?

Tiettyjen asioiden on oltava varmaankin kunnossa, jotta tuo rannerefleksi toimisi? Mitkä ovat noita tiettyjä asioita, sitä en osaa luetella. Arvelisin kuitenkin, että uusin löydökseni eli sormenpäissä tuntuva paineen tunne, joka siis taitaa olla sama asia kuin sormiin nojaaminen tai pianon pohja, voi olla yksi tällainen asia, joka auttaa rannerefleksin synnyssä. Mietin myös, voisiko yleinen lihasten rentouttaminen auttaa asiaa. Esimerkiksi voin jälleen ottaa oman soittoni, joka on joskus melko jäykkää. Mutta kumpi on syy, kumpi seuraus: lihasten rentoutumattomuusko vai rannerefleksin puute? Vai onko olemassa vielä jokin muu tähän vaikuttava asia? Entä miten tähän on vaikuttanut liian ”hento” nojaaminen pianon koskettimiin (kun olen uskonut varovani puristusta, mutta todellisuudessa olenkin onnistunut välttämään sormenpäiden kunnollisen tuen, kuten tällä hetkellä uskon)?

Selvennän ja kertaan vielä: olen miettinyt viime aikoina omaa soittotekniikkaani. En tiedä, onko perussoittotekniikkani nykyään kunnossa, ja jos se ei ole kunnossa, onko minun pyrittävä rentouttamaan tiedostetummin lihaksiani, vai onko minun etsittävä syitä jäykkään soittotapaani perussoittotekniikasta. Tähän en osaa vastata.

Vielä on mainittava, että se, mitä edeltävissä luvuissa on puhuttu sormenpäissä tuntuva paineen tunteesta eli sormenpäihin nojaamisesta, vaikuttaa ainakin Hofmannin mukaan myös soiton rentouteen. Kättä tulisi siis, Hofmannin mukaan, pitää siten, että ranne on suorassa linjassa käden kanssa. Niinpä rannetta ei tulisi taivuttaa. Myös tulisi pyrkiä keskittämään ajattelunsa siihen, että voima siirretään sormenpäihin sen sijaan, että käsi olisi jännityksessä. Sillä käden jännitys aiheuttaa väsymystä, kun taas Hofmannin ehdottama tapa soittaa kehittää huomattavan voiman käden kautta sormenpäihin ja jättää käden käytännöllisesti katsoen rennoksi. (Hofmann, 1976, 9–10 PQ.) Tämä sama asia käy ilmi ehkä hieman eri sanoin Fraserin kirjassa. Mitä paremmin soittaja tuntee käden painon, sitä vähemmän hän rajoittaa käden rentoa, vapaata toimintaa. (Fraser 2003, 41.)

Olen kysellyt 24.7.2016 harjoituspäiväkirjassani kysymyksiä, joissa mietin rentouden ja painamisen välistä suhdetta. Mietin tuolloin voiko rentoutta ja liiallista painamista ylipäättään yhdistää. Harjoituspäiväkirjamerkintäni kuuluu näin: ”Jos kaikki lihakset ovat rentoina sormia lukuun ottamatta, onko mahdollista painamalla painaa kosketinta? Toisin sanoen, jos sormenpäissä on tuki ja samalla pyrkii mahdollisimman suureen rentouteen, tarvitseeko painamista varoa?” 1.8.2016 olen lisännyt seuraavan merkinnän:

Saako pianoon nojata vielä äänen syntymisen jälkeen? Ainakin tällä hetkellä teen niin, koska luulen sen olevan oikein. Uskon sen olevan oikein, kunhan pidän huolen siitä, että muutoin olen rento.

Harjoituspäiväkirjassani olen selventänyt 3.10.2016 asiaa itselleni. Olen päätenyt siinä tulokseen, jonka mukaan täysin rentona ei tosin voi painamalla painaa kosketinta. Kuitenkin on hankalaa olla täysin rento, ja vaikka uskoisikin olevansa rento, jostakin löytyy todennäköisesti jäykkyyttä. Siksi painamista tulisi varoa. Olen jatkanut samaista harjoituspäiväkirjamerkintää näin:

Paineen tunteen tulisi tulla sormenpäihin ainoastaan käsivarren painon ansiosta, ehkä joskus myös sormivoimasta. Koskaan paineentunteen ei pitäisi tulla sormenpäihin mistään muualta käsin. Sen ei pitäisi tulla siis ranteesta käsin tai käsivarresta lihastyötä käyttämällä.

Kuitenkin olen huomannut, että kun rentouttaa oikeaa ruumiinosaa, painaminenkin häipyä pois. Tämän pohdinnan perusteella, liikaa puristamalla painamista siis tulee varoa. Kuitenkin näyttäisi myös siltä, että samalla olisi hyvä miettiä miltä tuntuu oikea, puristeeton tapa tuottaa ääntä. Itse olen löytänyt avun soittotunneista siinä, että tietää milloin on riittävän rento. Periaatteessa rentouden kuulee pianon soinnista, mutta se vaatii hyvin tarkkaa korvaa, ja kun on vielä muitakin tekijöitä yhtä aikaa joihin on keskityttävä, niin voi olla että kokematon korva ei huomaa eroa. Lisäksi se tapa, jolla on tottunut tuottamaan ääntä, on iskostunut myös korvaan, eikä soittaja siksi välttämättä osaa etsiä entistäkin parempaa ääntä, tai ei tiedä, mikä on riittävän rento ääni. Kun oikea ääni ja äänentuottotapa sitten alkaa löytyä, on siis hyvä kuulostella omaa kinesteettistä tuntoaistiaan ja mietiskellä, miten se eroaa aikaisemmin tuotetusta puristeisesta äänentuottotavasta. Itse olen tämän ainakin kokenut hyödyllisenä.

Berman puolestaan puhuu kehon painavuudesta ja siitä, miten hän usein kehottaa oppilaan tekemään kokeen, jossa he tekevät sormistaan painavat antamalla suurempien osiensa painon virrata sormiinsa. Näin saadaan aikaan täyteläisempi ja mahdollisesti myös voimakkaampi ääni. Tämän jälkeen hän kehottaa oppilastaan asteittain vetämään painon takaisin pois saavuttaakseen

jälleen keveyden. Jälkimmäisessä vaiheessa hän kehottaa neuvoo kuvittelemaan pölynimuria, joka lapaluusta käsin imee käden painoa. Tämän pölynimurimielikuvan Berman sanoo auttavan erityisesti suurikokoisia pianisteja, jotka kokevat hankalaksi käsiensä painon osallistumisen ehkäisemisen, kun vaaditaan keveää kosketusta. Tämä koe on Bermanin mukaan yksi pianistin tärkeimmistä taidoista, sillä pianistin on osattava käyttää niin vähän tai paljon kehon painavuutta kuin jokainen kyseessä oleva katkelma kappaleesta vaatii. (Berman 2000, 10.) Tämä auttaa ehkäisemään liikaa painamista, kun kehon paino otetaan käyttöön oikealla tavalla.

Pianoa ei myöskään soiteta yhdellä ainoalla ruumiinosalla, kädellä, sormella tai muulla sellaisella, vaan kaikkia eri osia käytetään hyväksi. Jopa selkää, sääriä ja hartioita voidaan käyttää pianon soittamisessa omine yhteenkuuluvine toimintoineen. (Kentner 1979, 60–70.) Nämä kaikki kehon osat siis aina tulisi pitää valmiudessa tukemaan toisia soittavia kehonosia sekä jakamaan niiden tekemä työ. Taloudellisuuteen kuuluu kuitenkin myös se, ettei pianoa soiteta isommalla osalla kehoa kuin on tarpeen. Toisin sanoen, soittoon ei tarvitse käyttää esimerkiksi sormia, kättä, kyynärvartta ja käsivartta, jos voidaan selvitä vähemmällä. Nämä kaksi näkökulmaa voivat vaikuttaa ristiriitaisilta, mutta todellisuudessa, vaikka vain pienemmät kehonosat olisivat käytössä, tulisi pianistilla olla tunne, että suuremmat osat tukevat pienempiä. Näiden osallistumattomien lihasten ei myöskään koskaan pitäisi olla jännittyneinä. (Berman 2000, 28–29.)

6 PEDAALI

6.1 Pedaalin käyttö

Pedaali tuo pianon ääneen lisää heleyttä ja volyyimia (Bergroth. 12). Tämä lienee yksi syy siihen, miksi sitä käytetään. Piano on myös kehittynyt vuosien saatossa nykyiseen muotoonsa, ja tämä kehitys on myös vaikuttanut siihen, että nykyisessä pianossa tarvitaan entistä enemmän pedaalia pianon soinnin rikastuttamiseksi. Kehityksen saatossa nimittäin piano on muuttunut raskaammaksi, minkä myötä yläsävelsarjat ovat muuttuneet köyhemmiksi. Nämä yläsävelsarjat saadaan nykyisin käyttöön ainoastaan pedaalin avulla. (Berman 2000, 97)

Leimer jaottelee pedaalin käytön kolmeen näkökantaan. Sillä voidaan ensinnäkin sitoa säveliä ja sointuja tilanteissa, joissa sitomista ei voida tehdä sormien avulla. Toinen näkökanta on äänenvoimakkuus, jota pedaali lisää. Kolmantena näkökulmana pedaalin käyttöön on se, että sen avulla voidaan korostaa esteettisiä säveleffektejä. Nämä säveleffektit ovat siis korostettavia säveliä tai sävellyksen kohtia. Tämä kolmas näkökanta on usein yhteydessä ensimmäiseen ja toiseen näkökulmaan. (Giesecking & Leimer 1972, 126–127.) Pedaalia voi myös käyttää monella eri tapaa, ja sillä voi näin ollen saada monenlaisia ääniä aikaan.

Pedaalilla on esimerkiksi viisi erilaista eri soinnillisen tuloksen antavaa käyttötapaa yhdistettäessä pedaali sointuun. Näin ollen pedaali voidaan painaa kolmessa eri kohdassa alas: ennen sointua, soinnun jälkeen ja yhtä aikaa soinnun kanssa. Lisäksi soinnun voi soittaa staccatoääninä pedaalin kanssa yhtä aikaa, staccatona siten, että pedaali on painettuna alas ennen sointua, tai sormet voidaan jättää koskettimille. Näitä eri tapoja yhdistelemällä saadaan viisi eri tavoin toteutettua ja eri kuulokuvan antavaa vaihtoehtoa. (Jussila, viitattu 27.8.2016.)

Yhtä oikeaa pedaalin käyttötapaa ei yleensä ole. Pedaalia voi siis käyttää monella tapaa. Myös eri säveltäjien välillä on eroja siinä, miten heidän sävellystensä kohdalla käytetään pedaalia. (Neuhaus, 167, 168.) Lisäksi vanhempien aikojen pedaalimerkintöjä ei voida noudattaa sen vuoksi, että ennen flyygelit olivat erilaisia ja nykyaikaisen flyygelin pedaali on kehittynyt noista ajoista (Berman 2000, 103; Bergroth 1983, 17). Joissakin julkaisuissa on myös vääränlaisia

pedaalimerkintöjä siten, että pedaalia olisi näiden julkaisujen mukaan vaihdettava jokaisella nuotilla, kun harmonia ei vaihtelee. Tämä merkintätapa on kuitenkin väärin ja johtaa nikottelevaan pedaalinkäyttöön. (Neuhaus 1973, 170.)

6.2 Joitakin virheitä pedaalien käytössä

Hyvä pedaalinkäyttö syntyy ennemminkin arvostelukykyisen korvan ja herkän kosketuksen kuin jalkatekniikan kautta (Berman 2000, 98). Niinpä haluan painottaa, että pedaalia käytettäessä on muistettava aina kuunnella hyvin tarkkaan. Pedaalinkäytössä on kuitenkin joitakin vaaroja, joista kerron tässä luvussa.

Riittämätön nopeus on yksi tavallisimpia virheitä pedaalinkäytössä. Myös pienimpien siveltimenvetojen liian vähäinen käyttäminen on yleinen puute. (Neuhaus 1973, 169.) Siirtyminen pedaalisoitosta täysin pedaalittomaan soittoon tulisi tehdä tasaisesti. Muutoin tulos on töksähtävän kuuloinen. Usein tällainen pedaalien äkkinäinen pois jättäminen haittaa soinnin jatkuvuutta. (Bergroth 1983, 13.) Yksi pedaalinkäytön vaaroista on se, ettei vapauta pedaalia ylös oikeaan aikaan. Pedaalien vapauttaminen ylös on yhtä tärkeää kuin sen oikea-aikainen alas painaminenkin. (Lhevinne 1972, 47.)

Pedaalia vaihtaessa liikkeen on oltava niin vähäinen kuin tilanne sallii. Pedaalia on vain harvoin painettava pohjaan saakka. Pedaalien vaihdon olisi oltava pehmeä, etenkin pienemmissä äänenvoimakkuuksissa. Riuhtova pedaalinkäyttö voi jopa vahingoittaa pianoa, sillä se kuluttaa vähitellen sammuttajien huovan ja saa sen kadottamaan kimmoisuutensa. Tällöin hienovaraisempi sävytys vaikeutuu. (Bergroth 1983, 13–14.)

Rytmipedaali on eräs tapa käyttää pedaalia. Usein kuitenkin pedaalinkäyttö rajoittuu vain synkopoituun pedaalisiin, mitä voitaisiin pitää yhdenlaisena virheenä. Synkopoitu pedaali tarkoittaa siis, että pedaali polkaistaan alas heti sen jälkeen kun se on nostettu ylös. Esimerkiksi Beethovenin sonaattit voidaan soittaa rytmipedaalien avulla. Samaa voidaan soveltaa myös Chopiniin. (Gieseking & Leimer 1972, 124.) Myös synkopoidulla pedaalilla on kuitenkin omat käyttöpaikkansa. Esimerkiksi soitettaessa sointusarjoja on hyvä käyttää synkopoitua pedaalia. (Lhevinne 1972, 47.)

Eräs tavallinen virhe on painaa sordiinopedaali, eli pianon vasemmanpuoleinen pedaali, alas heti kun nuotissa lukee p tai pp (Bergroth 1983, 15). Toisin sanoen: pianon vasen pedaali ei ole mikään korvike silloin, kun yksin sormilla pitäisi osata soittaa pehmeästi. Sen sijaan tämä vasen pedaali on paikallaan, kun ääneen halutaan erilainen sävy. (Fink 1992, 70.)

Yksi pedaalin käytön vaaroista on se, että melodia voi kuulostaa artikuloimattomalta. Fraseeraus voi myös kärsiä liiasta pedaalin käytöstä. (Giesecking & Leimer 1972, 129.) Lisäksi dynaaminen balanssi on yksi tekijä, jonka mukaan pedaalinkäyttö määräytyy (Berman 2000, 98). Kun esimerkiksi soitetaan satsia, jossa keskellä ovat soinnut, ylä-äänen ja basson välissä, kuten vaikkapa Chopinilla usein on laita, voi olla mielenkiintoista kokeilla, miten erilaiset kosketustavat eri sävelkerroksissa vaikuttavat siihen, kuinka pitkään pedaalialueella voi pitää alhaalla. (Berman 2000, 98–99.) Itse en tätä testiä tehnyt käytännössä, mutta jokainen voi kuvitella mielessään, miten erilaiset kosketustavat, siis balanssi, vaikuttavat pedaalisiin. Tämän, balanssin vaikutuksen pedaalinkäyttöön, huomiotta ottamisen voisi siis katsoa eräänlaiseksi virheeksi pedaalinkäytössä.

7 KUUNTELEMINEN

Kuten jo johdannossa mainittiin, pianon soittotekniikka on syntynyt itse musiikin vuoksi. Niinpä kuunteleminen onkin hyvin tärkeä osa soittamisen taitoa. Esimerkiksi Hofmannin mukaan suuri kauneus täydennettynä riittävällä tekniikalla on suositeltavampaa kuin suuret tekniset saavutukset ilman kauneutta (Hofmann 1976, 80). Useimmat musiikin parissa työskentelevät myöntävät tämän. Jussilan mukaan kaiken tekniikan tutkimisen taustalla tulisi olla halu kehittää tarkan ja erottelevan kuuntelemisen taitoa (Jussila, viitattu 20.10.2016).

Myös Kiannon mukaan pianisti kykenee tuottamaan musiikkia ilman soivaa mielikuvaa, toisin kuin vaikkapa viulistit tai laulajat (Kianto 1994, 16). Tästä voisi vetää johtopäätöksen, että kuuntelemisen oppiminen on aivan erityisen tärkeää soitettaessa pianoa. Onhan pianistilla, jos hän ei ole jotenkin oppinut kuuntelemaan, näin ollen toisenlaiset lähtökohdat tuottaa Hofmannin mainitsemaa kauneutta kuin esimerkiksi viulistilla, joka on pienestä lähtien tottunut kuuntelemaan soittoaan. Mutta tuon kaiken vastapainona pianisteilla on mahdollisuus, toisin kuin useimmilla muiden instrumenttien soittajilla, toteuttaa moniäänisiä soivia mielikuvia (Kianto 1996, 16). Tämäkin vaatinee tarkkaa korvan kouluttamista, joten tässä on vielä yksi syy siihen, että pianistin tulee oppia kuuntelemaan mieluiten pienestä lähtien omaa soittoaan sekä muodostamaan mielessään sisäisiä, soivia mielikuvia, joiden merkityksestä kerron lisää tuonnempana.

Hofmann painottaa kirjassaan sisäisen mielikuvan tärkeyttä. Kun soitosta muodostuu sisäinen selkeä kuulokuva, sormet tottelevat perässä. (Hofmann 1976, 39.) Samaa mieltä ovat Giesecking ja Leimer. Hyvin harjoitettu korva takaa hyvän tekniikan, he väittävät. (Giesecking & Leimer 1972, 20.) Hidas harjoittelu taas on erinomaista harjoittelua sisäisen mielikuvan parantamiseksi. Näin nuotit eivät pääse lurahtamaan ohii, vaan jokaisen nuotin kuunteluun on aikaa (Hofmann 1976, 38).

Jussila sanoo kuuntelemisen kyvyn puutteiden kuuluvan soiton tasapaksuutena eli rakenteellisena ja soinnillisena eriytymättömyytenä. Rakenteellinen eriytymättömyys tarkoittanee kappaleen eri rakenteiden puutteellista kuulemistä, soinnillinen taas eri äänten välisten suhteiden kuulemistä. Näihin puutteisiin Jussila sanoo olevan välittömänä syynä artikulaation lähes täydellisen puuttumisen. (Jussila viitattu 20.10.2016.) Mutta millaisia ovat kappaleen rakenteelliset puutteet käytännössä? Voiko esimerkiksi sonaattimuotoa jotenkin artikulaatiolla korostaa? Ainakin Rosenblumin mukaan voi, sillä hän mainitsee vastakohtaisten motiivien vaativan vastakohtaisen

artikulaation (Rosenblum 1991, 146). Jussila mainitsee myös, että kehittymätöntä sointia leimaa usein suttuisuus ja että se ilmenee usein myös ongelmina pedaalin käytössä. (Jussila, viitattu 20.10.2016.) Kuitenkin luulen omankin soittoni olleen toisinaan suttuista, ja siihen on osaltaan vaikuttanut myös puutteellinen tekniikka, vaikkei kuuntelemisenikaan suinkaan ole täydellistä. Näin ollen näyttäisi siltä, ettei soittotekniikkaa ja kuuntelemista aina voi erottaa toisistaan.

Jussilan viittaa Galamianiin puhuessaan subjektiivisesta ja objektiivisesta kuuntelemisesta. Subjektiivisella kuuntelemisella hän tarkoittaa, että soittaja kuulee sen, mitä haluaa kuulla. Ero todellisuuteen voi olla suurikin. (Jussila, viitattu 20.10.2016.) Esimerkiksi näin: Soittaja haluaa ilmaista jotain soittimellaan, ja unohtaa jotain oleellista. Soittaja kuulee vain sen, mitä on keskittynyt ilmaisemaan. Palautteessa tai nauhoituksen kuullessaan hän kuulee, ettei se soitto niin täydellisen hienolta kuulostanutkaan unohtuneiden asioiden vuoksi.

Jussila puhuu myös kuuroudesta nuotin ja kuulokuvan epävastaavuuksien havaitsemisessa. Tällöin osa nuottiin kirjoitetusta materiaalista jää toteuttamatta, sillä merkintöjen syy, se miksi ne on nuottiin kirjoitettu, on hämärän peitossa. (Jussila, viitattu 20.10.2016.) Itsekin myönnän tähän joskus pienenä oppilaana syyllistyneeni. Kun sitten kauan sitten luin ensimmäistä kertaa Joan Lastin kirjan Nuori pianonsoittaja, ymmärsin vihdoinkin miksi kaikki kaaret ja muut sellaiset ovat niin tärkeitä musiikissa. Tämä herätti minut pohtimaan asiaa ja toteuttamaan näitä asioita omassa soitossani ja kuuntelemaan niitä tarkemmin. Toki voi olla, että edelleenkin joitain nuottikuvaan kirjoitettuja asioita jää soitostani pois, mutta eihän tietämättömyys ole paha asia, kunhan sen pyrkii korjaamaan.

Pianon soittaminen vaatii myös sisäisen kuuntelemisen taitoa. Tällä tarkoitan taitoa kuulla ääni jo ennen kuin se on soitettu. Tähän perustuneena sisäinen mielikuva soitosta, josta jo aiemmin mainitsin. Tähän taas liittyy vahvasti myös mentaaliharjoittelu, mikä tarkoittaa harjoittelua ilman musiikkia, musiikin soidessa ainoastaan sisäisenä mielikuvana. Mentaaliharjoittelu voi kuulostaa vaikealta. Kuitenkin esimerkiksi Giesekingin opettaja Leimer väittää sen olevan erittäin hyödyllistä kuuntelemisen taidolle. Sitä paitsi Leimerin mukaan myös muut hänen oppilaansa, jotka hän on opettanut tämän metodin mukaan, eikä pelkästään Gieseking, ovat oppineet mentaaliharjoittelun. Kuitenkin kuunteleminen ei Leimerinkaan mukaan ”kehity päivässä”. Leimer myös kertoo aloittavansa mentaaliharjoittelun opettelemisen jo aloittelijoiden ja jopa lasten kanssa. ”Vähintäänkin yksi tai kaksi tahtia jokaisella tunnilla”, hän kertoo. Lisäksi Leimer sanoo

mentaaliharjoittelulla saatavan parhaimman käsityksen kappaleen rakenteesta. (Giesecking & Leimer 1972, 10–12, 18.)

Myös Kianto puhuu kirjassaan soivasta mielikuvasta. Hän hahmottaa pianon soittamisen tapahtumaketjuksi, jossa ensimmäisenä tekijänä on nuottikuva, toisena soiva mielikuva, kolmantena liikkeen mielikuva, neljäntenä soittaminen ja lopuksi arviointi ja hyväksyminen. Hänkin siis tavallaan puhuu mentaaliharjoittelun puolesta: nuottikuvan tulisi synnyttää soittajassa soiva mielikuva jo ennen ensimmäistä ääntäkään, kuten myös liikkeen mielikuva, sekin ennen kuin soittaja on edes kerennyt liikkua. Kianto siis erottaa myös toisistaan aiotun ja toteutuneen musiikin. Hän sanookin, että ihannetapauksessa harjoittelunpäämäärä on häivyttää ero tuon aiotun ja toteutuneen musiikin väliltä (Kianto 1994, 10, 15).

8 POHDINTA

Pianon soiton tekniikka näyttäisi sisältävän suuren määrän erilaisia asioita, jotka kaikki liittyvät lopulta jollakin tapaa toisiinsa. Niinpä tuntuisi helposti olevan niin, että kun yksi tekniikan osa-alue on opittu väärin, se heijastuu myös muihin osa-alueisiin. Siksi ajattelisin olevan paikallaan, että kun virheitä lähdetään korjaamaan, pyritään tietysti luonnollisesti etsimään syy oireelle, mutta ennen kaikkea olisi syytä etsittävä monelta eri näkökulmalta juurikin sen edellä mainitsemani asian vuoksi, että pianon soiton tekniikan palaset näyttäisivät liittyvän toisiinsa.

Opinnäytetyötä kirjoittaessani olen oppinut paljon uutta sekä syventänyt aiemmin opittua. Toivon, että tästä on hyötyä myös oppilaita opettaessani. Olen nyt perehtynyt erilaisiin tapoihin käsitellä pianon soittoteknisiä ongelmia. Myös piano-oppilaille on omia erilaisia ongelmiaan, ja ehkä tämän opinnäytetyön kirjoitettuani, näitä asioita pohdittuani sekä luettuani eri näkökulmista pianonsoittotekniikkaa käsittelevää kirjallisuutta osaan nyt vetää oikeista naruista, kun oppilaillani esiintyy näitä erilaisia soiton ongelmia.

Sen lisäksi, että osaan todennäköisesti tulevaisuudessa opettaa paremmin tämän opinnäytetyön kirjoittamisen jälkeen, olen myös oppinut tiedostetummin pohtimaan omaa soittoaani. Osaan etsiä paremmin ratkaisuja soittoni ongelmiin ja tiedostan, mitä olen soittaessani tekemässä. Esimerkiksi ymmärrän, että käden massaa lisäämällä, toisin sanoen käden kannattelua vähentämällä, saan aikaiseksi voimakkaamman äänen. Näin en siis synnytä voimakasta ääntä tiedostamattani vain jollakin tapaa, jolla se sattuu tulemaan, vaan tiedän mitä olen tekemässä. Näin vääränlaisen äänen tuottavan, esimerkiksi puristamalla aikaansaadun äänen, todennäköisyys vähenee.

Opinnäytetyön kirjoittaminen on ollut mielenkiintoinen matka. Lähdekirjallisuudesta olen löytänyt monia ajatuksia herättäviä asioita. On ollut hienoa löytää lähteistä omia ajatuksia vahvistavaa aineistoa, kun taas uusien tai omien ajatusten kanssa ristiriidassa olevien asioiden löytäminen lähdekirjallisuudesta on antanut minulle innostuksen kehittää niitä eteenpäin omassa soitossani. Vieläkään en ole valmis soittajana tai pedagogina, ja opinnäytetyötäni olisin voinut jatkaa edelleen, mutta keskeneräisyys on hyväksyttävä. Se on myös eräänlainen voimavara, kuten johdannossa todettiin: jos kaikki olisi täydellistä, ei olisi enää mitään opittavaa, jolloin kyllästyminen voisi olla jo lähellä.

Monista muistakin tekniikkaan liittyvistä asioista olisin mielelläni kirjoittanut, mutta koska opinnäytetyö on rajattava, jätin ne pois. Eräs tällainen asia on eri aikakausien musiikissa käytettävät soittotekniikat. Myös tässä työssä lyhyesti sivuttu mentaaliharjoittelu olisi mielenkiintoinen tutkimuskohde. Muitakin tässä työssä käsiteltyjä aiheita voisi tutkia edelleen enemmänkin. Toivon myös opinnäytetyöstäni olevan hyötyä muillekin samojen teknisten ongelmien kanssa painiskeleville opiskelijoille.

LÄHTEET

Bergroth, R. 1983. Ajatuksia pianon soitosta ja sen opetuksesta. Suom. A. Gothoni. Helsinki: Fazer.

Berman, B. 2000. Notes from the Pianist's bench. Dexter: Sheridan books.

Bärlund, D. 2010. Ergonomiaa pianonsoiton opettajille. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö. Viitattu 17.11.2016, <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2010120317026>.

Fink, S. 1992. Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers and Performers. Portland: Amadeus Press.

Fraser, A. 2003. The Craft of Piano Playing. A New Approach to Piano Technique. Lanham: Scarecrow Press.

Giesecking, W. & Leimer, K. 1972. Piano Technique. Consisting of two complete books The Shortest Way to Pianistic Perfection and Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing. New York: Dover Publications.

Hofmann, J. 1976. Piano playing With Piano Questions Answered (kaksi itsenäisesti sivunumeroitua teosta samoissa kansissa; jälkimmäinen osa erotettu lähdeviitteissä lyhenteellä PQ). New York: Dover Publications.

Jussila, R. Kirja pianonsoiton opettamisesta ja oppimisesta. Viitattu 17.11.2016, <http://www.phnet.fi/public/pipajarane/kirja.html>.

Kianto, M. 1994. Matka pianon soittamiseen. Helsinki: Otava.

Kentner, L. 1979. Piano: taitoa ja taitajia. Suom. A. Gothoni. Porvoo: WSOY.

Last, J. 1982. Nuori pianonsoittaja. Suom. O. Tolvanen. Helsinki: Otava.

Leskinen, V. 2015. Pianonsoiton fyysinen työkuormitus ja sen vaikutus yläraajan distaaliosien soittoperäisiin tuki- ja liikuntaelimestön ylikuormitusoireisiin – verkko-opas ergonomiseen soittotyöhön pianisteille ja pianonsoitonopettajille. Karelia-ammattikorkeakoulu. Fysioterapian koulutusohjelma. Opinnäytetyö. Viitattu 17.11.2016, <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2015113018418> .

Lhevinne, J. 1972. Basic Principles in Pianoforte Playing. New York: Dover Publications.

Meriläinen, N. 2012. Soittaako pianisti vain sormillaan? Katsaus pianistin keuhonhallintaan. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Viitattu 17.11.2016, <https://theseus.fi/bitstream/handle/10024/52867/soittaako.pdf?sequence=1> .

Neuhaus, H. 1973. Pianonsoiton taide. Suom. A. Gothoni. Helsinki: Ky.

Porander, K. 2007. Piano. Tiedätkö soiton harjoittelusta riittävästi? Sibelius-akatemia. Viitattu 17.11.2016, <http://www2.siba.fi/harjoittelu/index.php?id=102&>.

Rosenblum, S. P. 1991. Performance Practices in Classic Piano Music. Bloomington: Indianapolis: Indiana University Press.

Samama, A. 2001. Vireästi musisoimaan! Soita ja laula ilman kipua ja särkyä. Suom. A. Helasvuo. Jyväskylä: Atena.

Soinne, L. 1984. Piano soi ja laulaa. Rajamäki: Hellasedition.

