



jamk

Saa fuskata!

Selvitys klassisen laulun opettajien säestystaidoista

Mia Paananen

Opinnäytetyö, AMK

Kesäkuu 2021

Kulttuuriala

Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma

Paananen, Mia

Saa fuskata! Selvitys klassisen laulun opettajien säestystaidoista

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Kesäkuu 2021, 63 sivua

Kulttuuriala. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö, AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Verkkojulkaisulupa myönnetty: kyllä

Tiivistelmä

Opinnäytetyö on haastattelututkimus taiteen perusopetuksen puolella työskentelevien klassisen laulun opettajien säestystaidoista. Työn tavoitteena oli koota jo olemassa olevia malleja ja teorioita säestystaidoista musiikin hahmottamisen, prima vista -tutkimuksen ja pianonsoiton perustekniikan kautta ja peilata niihin laulupedagogien käytännön toimintamalleja ja kokemuksia oppilaidensa säestämisestä laulutunneilla, kun varsinaista ammattisäestäjää ei ollut käytettävissä.

Tutkimusaineisto kerättiin laadullisesti puolistrukturoidun teemahaastattelun avulla ja litteroitu aineisto analysoitiin teemoittelemalla. Haastateltaviksi valikoitui neljä opetusuransa eri vaiheissa olevaa ja eri oppilaitoksissa opettavaa klassisen laulun pedagogia, joilla oli hallussaan solistisen pianonsoiton perusvalmiudet. Useimmissa oppilaitoksissa ammattisäestäjä oli käytössä ainoastaan erityistilanteissa, jolloin päävastuu musiikillisesta työskentelystä oli laulunopettajien harteilla.

Haastatteluaineistosta ilmeni, etteivät toimintamallit säestystilanteissa olleet useinkaan erityisen järjestyneitä, tietoisia tai muuten sanallistettavassa muodossa. Laulupedagogit sovelsivat yksinkertaisia korrepetitiotaitoja pelkistämällä teknisesti liian vaativaa säestystä pelkäksi melodiaksi ja bassolinjaksi. Säestettäviä teoksia valmisteltiin yleisluontoisilla huomioilla karaktääristä sekä harmonian ja rytmisen perusluonteen analyysilla. Musiikillisista representaatioista esille nousivat vapaan säestyksen kautta reaalisointumerkinnet sekä erilaiset kompit, joita ei kuitenkaan osattu soveltaa klassiseen lauluohjelmistoon. Laulupedagogit kokivat pääosin pärjäävänsä oppilaidensa säestäjinä tunneillaan, mutta totesivat yleiset säestystaitonsa heikoiksi ja niiden opetuksen puutteelliseksi tai olemattomaksi.

Tutkimuksesta ilmeni voimakas tarve laulunopettajille suunnatulle säestystaitojen opetukselle tai yleistajuiselle käytännön oppaalle. Mahdollisesti myös lied-ohjelmistosta voisi rakentaa aariakokoelmien tavoin populaarimusiikissa käytettyjä lead sheet -kokoelmia. Jatkotutkimusta vaatii esimerkiksi hahmotustaitojen ja pianististen taitojen ilmeneminen todellisissa säestystilanteissa koeasetelmalla. Säestystaitojen opetus on sovellettavissa myös muiden instrumenttien opettajille niiden soitinkohtaiset erityispiirteet huomioiden.

Avainsanat (asiasanat)

Haastattelututkimus, kognitiivinen psykologia, korrepetitio, laulunopetus, musiikin hahmottaminen, piano-reduktio, prima vista, säestäminen

Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)

-

Paananen, Mia

Fake it! A research on voice teachers' abilities to accompany their students

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, June 2021, 63 pages

Culture and Arts. Degree programme in Music Pedagogue. Bachelor's thesis.

Permission for web publication: Yes

Language of publication: Finnish

Abstract

The main purpose of the bachelor's thesis was to approach the phenomena of vocal accompanying by utilizing the key concepts in cognitive psychology, existing research literature in sight-reading and narratives by several vocal coaches and piano pedagogues. The qualitative research on voice pedagogues' accompanying skills was conducted by semi-structured interviews of four classical voice teachers. The interview transcripts were then analyzed by using thematic analysis, and the collected data was interpreted through the theoretical framework.

All the four voice teachers had teaching experience from 4 to 40 years, and they had basic skills in playing the classical piano. According to the interviews, the most prevalent result was that the voice teachers couldn't recognize or describe precisely their accompanying skills, mental representations or survival strategies when accompanying their voice students. However, they applied elementary sight-reading skills and skills associated to vocal coaches, as they simplified the accompaniments into the melody and the bass line. Most of the participants preferred using chord symbols to create a lead sheet or harmonical analysis, which was a sign of practical application of representations in harmonic and rhythmic context. All the participants expressed a great concern about the lack of education on accompanying skills.

As a conclusion, there is a strong need for education, intensive courses, or handbooks presenting easy methods for voice teachers to acquire accompanying skills. Any concepts and results presented could also be applied to any other instruments. Further empirical research in a controlled environment is needed in order to expose and examine the exact representations, schemes, and other mental processes concerning voice teachers accompanying their students.

Keywords/tags (subjects)

Accompanying, accompanist, cognitive psychology, interview study, reading of music, score reading, sight-reading, singing teachers, vocal coach, voice teachers

Miscellaneous (Confidential information)

-

Sisältö

1	Johdanto	1
2	Tarkoitus, tavoitteet ja tuotos.....	2
3	Säestäminen yhdistää useita eri musiikillisia taitoja	3
3.1	Lauluääni vaatii erityistä huomiota säestäjältä.....	3
3.2	Musiikin hahmottaminen ja <i>prima vista</i> -taitojen hyödyntäminen.....	8
3.2.1	Kognitiivinen psykologia ja hahmoteoria tarjoavat käsitteellisen pohjan musiikin hahmottamiselle.....	8
3.2.2	Musiikkipsykologia yhdistää hahmottamisen teorian musiikillisiin ilmiöihin	11
3.2.3	Musiikin hahmottaminen <i>prima vista</i> -osataitojaon näkökulmasta	18
3.3	Soittotekniset valmiudet luovat turvallisuudentunteen.....	23
3.3.1	Pianonsoiton soittotekniset piirteet ja korrepetitiotaidot	23
3.3.2	Muiden soittimien imitoiminen soittoteknisenä erityisvaatimuksena	29
3.4	Säestäjän musiikintuntemus ja taiteilijuus tukevat oppilaan tulkintaa	31
4	Selvitys laulupedagogien säestystaidoista	33
4.1	Tutkimuksen toteutus	33
4.1.1	Tutkimusmenetelmät	33
4.1.2	Haastateltavien esi- ja tunnistetiedot	34
4.2	Tutkimuskysymykset	36
4.3	Eettisyys ja luotettavuus	36
5	Tulosten tarkastelu	39
5.1	Yleisiä huomioita	39
5.2	Toimintamallit ja selviytymiskeinot	41
5.2.1	Korrepetitio- ja hahmotustaidot auttavat säestyksien valmistelussa	41
5.2.2	<i>Prima vista</i> -osataitojen ja hahmotustaitojen hyödyntäminen fuskatessa.....	44
5.3	Koulutuksen riittämättömyys valitettava tosiseikka.....	47
5.4	Ratkaisuehdotuksia	48
5.4.1	Reaalisoinnut ja vapaan säestyksen soveltaminen	48
5.4.2	Teknologian hyödyntäminen	50
6	Pohdinta.....	52
	Lähteet	59
	Liitteet	63
	Liite 1. Haastattelurunko.....	63

Kuviot

Kuvio 1. Neisserin havaintokehä mallintaa havaitsemisen ja skeemojen välistä yhteyttä (Plant & Stanton 2015, luku 1.1).....	9
Kuvio 2. Suomalaisen Pianokoulun Harpunoittaja-triolietydissä laajat kuviot voidaan ovelasti pelkistää yhdeksi reaalisoitumerkiksi (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2003, 41, muokattu).	14
Kuvio 3. ”Viiden pään arvoitus” havainnollistaa soittotapahtuman kulkua mentaalisten representaatioiden avulla (Kianto 1994, 9).	16
Kuvio 4. Schubertin <i>Erlkönig</i> -liedissä pahamaineiset oktaavirepetitiot voidaan jakaa kummallekin kädelle ja sormittaa järkevästi (Adler 1965, 227, muokattu).	27
Kuvio 5. Verdin Kohtalon voima -oopperan Leonoran rukouksessa voidaan korvata nopea oikean käden juoksutus tutulla kromaattisella asteikolla - ja karaktääri säilyy (Katz 2009, 212, muokattu).	28
Kuvio 6. F. Schubertin Forelli-liedin pianostemma sisältää teknisesti vaikeita juoksutuksia ja murtosointuja vaikeassa sävellajissa (Schubert 1923, 246, muokattu).....	42
Kuvio 7. Schubertin Forelli-liedistä saadaan pelkistämällä oikein hyvin käden alle istuva pianostemma muuttamatta karaktääriä.....	58

1 Johdanto

Piano on laulu- ja instrumenttipedagogeille useimmiten tärkeä työväline, jolla primitiivisimmin tarkistetaan halutun sävelen korkeus ja vire, ennakoidaan laajoja intervaleja ja havainnollistetaan melodialinjoja. Se on mainio väline nuotinluvun helpottamiseen ja harjaantuneelle korvalle harmonian sävelsuhteiden tutkimiseen. Ennen kaikkea piano on kuitenkin soitin, jolla voidaan yksinkertaisimmillaan kompata tai säestää ja hienoimmillaan jäljitellä orkesteripartituurin koko instrumenttikirjoa sekä luoda yhteistä säveltaidetta laulajan kanssa. Onhan lied määritelmällisestikin pianon ja lauluäänen yhteinen taideteos, jossa sanalliseen runouteen ja tarinaan yhdistetään aivan yhtä tärkeä musiikillinen sävelkieli – näin ainakin Suomen Lied-akatemia ry (2021) määrittelee heti etusivullaan.

Klassisen laulumusiikin huomionarvoisena erikoispiirteenä on säestysoittimen tai -soitinryhmien erottamaton yhteys solistiseen laulustemaan, olipa kyseessä sitten orkesterisäestyksellinen aaria tai pianon ja lauluäänen yhteinen taidemuoto, lied. Sooloviulusonaatit ja soolospellosarjat toimivat sellaisenaan, kuten myös kuoro- ja lauluyhtym musiikki *a cappella*, koska niissä esiintyy jonkinlainen harmonia asettamassa melodiaa kontekstiin, mutta yksittäisen laulajan ääni on äärimmäisen paljas. Oltaessa tekemisissä laulumusiikin kanssa törmätään väistämättä musiikin lisäksi kieleen. Näin ollen laulajan tärkein tehtävä on välittää kuulijalle viesti sanojen avulla, kun taas pianistin vastuulla on välittää viesti sanattomasti. Kuinka nämä prosessit oikein kohtaavat?

Klassisen pianon instrumenttiopettajana ja pianistina minua on aina kiehtonut lied ja kamarimusiikki sekä säestäminen, jolloin voin toimia toisen muusikon apuna ja tukena ja luoda yhteistä kokemusta musiikista. Hiljattain klassisen laulun ammattiopinnot suorittaneena huomasin myös tarkkailevani laulunopettajani pianonsoittotaitoja. Ei ole enää itsestänselvyyttä, että musiikkipedagogit hallitsivat nykyään pianonsoittoa edes alkeellisesti, koska välttämättä edes vapaa säestys ei kuulu pakollisiin opintoihin ja musiikkiopistojen sivusoitinkombinaatiot ovat kirjavat. Pahimmillaan laulunopettaja voi haitata oppilaansa suoritusta tunnilla tapaillessaan hädissään täysin vääriä ääniä koskettimistolta.

Kuinka työelämässä toimivat laulunopettajat vastaavat haasteeseen ja millaisia selviytymiskeinoja heillä on käytössään? Pitäytyvätkö he jokaisen oppilaan kohdalla samassa, tutussa ja turvallisessa perusohjelmistossa vai uskaltavatko he päästää irti pelosta kohdata jotakin uutta ja ennalta hallitsematonta? Millaista on työskentely, kun koko opetustapahtumaa operoidaan pianon äärestä? Tätä pyrin tutkimaan opinnäytetyössäni.

Akateeminen taustani luonnontieteiden ja psykologian opintojen parissa on muokannut maailmankuvaani ja tiedonkäsitystäni holistiseksi. Näkökulmien kirjo, ilmiöiden pilkkominen pieniksi rakenneosasiksi, niiden syy-yhteyksien havaitseminen ja ongelmanratkaisu ovat erottamaton perusta tieteelliselle ajattelulle. Voin aivan häpeilemättä tunnustaa opinnäytetyöni pyrkimyksen sammuttaa palava tiedonjanoni ja tyydyttää uteliaan tarpeeni ymmärtää säestämistä ilmiönä. Samalla joudun kuitenkin harmikseni toteamaan, että näin laajan ilmiön tarkastelu ammattikorkeakoulun opinnäytetyönä onnistuu raapaisemaan vain pintaa. Toisaalta – tämähän on akateemisen jatko-opiskelijan unelma-asetelma. En voi myöskään sivuuttaa tarvettani löytää itselleni vastausta kysymykseen, kuinka voisin olla parempi säestäjä ja laulajan kanssa työtä tekevä pianisti ja mitä mielessäni oikein liikkuu säestystehtävän aikana.

2 Tarkoitus, tavoitteet ja tuotos

Tämä opinnäytetyö on laadullinen tutkimus, jossa selvitän laadullisin menetelmin, millaisia käsityksiä klassisen laulun opettajilla on säestämisestä ja minkälaisia valmiuksia ja selviytymiskeinoja heillä on tilanteissa, joissa he itse joutuvat säestämään oppilastaan, kun varsinaista säestäjää ei ole käytettävissä. Tutkimuksen piirteet määritellään tarkemmin menetelmäluvussa.

Työ koostuu teoreettisesta viitekehystä, jossa yhdistelen *prima vista* -tutkimusta ja kognitiivisen psykologian teorioita musiikin hahmottamisesta korrepetiittorien ja ammattisäestäjien näkökulmaan klassisen pianon soittotekniikasta sekä länsimaisen taidemusiikin tyyliintraditioon. Näiden taustateorioiden avulla määrittelen tärkeimmät säestystaidot ja niiden yhteyden *prima vista* -taitoon. Koko teoreettinen sisältö toimii kokoavana käsikirjastona säestämiseen kytkeytyvistä ilmiöistä, jotka paljastavat taitojen moniulotteisuuden ja toimivat käsitteellisinä polkuina jatkotutkimuksia ajatellen.

Vertaan tätä teoreettiseen viitekehykseen hahmotustaitojen, soittoteknisten piirteiden ja korrepetiittorien ammattitiedouden pohjalta kokoamaani mallia säestystaidoista haastattelujen avulla selvitettyihin laulupedagogien käytännön säestysvalmiuksiin. Mielenkiintoista on, hyödyntävätkö pedagogit tietoisesti tämän mallin mukaisia osataitoja ja kokevatko he saaneensa koulutuksensa kautta riittävät valmiudet selviytyä oppilaidensa säestämisestä. Mikäli säestäminen on jäsentymättömyyttä, tuottaa ongelmia oppilaan suoriutumiseen laulutunnilla tai aiheuttaa kohtuutonta henkistä kuormitusta laulupedagogin työhön, osoittaa se sangen vakavan puutteen klassisen musiikin opettajankoulutuksessa.

Opinnäytetyön varsinainen tarkoitus on tehdä yleisen tason katsaus laulupedagogien säestystaidoista, koska aihetta ei ole näin työelämälähtöisesti juurikaan tutkittu aiemmin. Edes säestystaitoja ja niiden taustalla vallitsevia mielensisäisiä prosesseja ei ole varsinaisesti tutkittu eikä suomenkielistä tutkimuskirjallisuutta juurikaan ole. Aihetta on sivuttu käsittelemällä säestäjän työnkuvaa pianistin näkökulmasta erilaisten tutkielmien puitteissa, kuten esimerkiksi Eliisa Sunin pro gradu -tutkielmassa (2004), Sari Blån YAMK-opinnäytetyössä (2020) ja Sanna Smolanderin YAMK-opinnäytetyössä (2018) sekä muutamissa korrepetitiota tutkivissa opinnäytetöissä että taustatutkimuksissa. Siksi en pidä tarkoituksenmukaisena tehdä syvällistä analyysiä esimerkiksi mistään yksittäisestä säestysosataidosta, vaan se on mahdollisten jatkotutkimusten painopiste.

3 Säestäminen yhdistää useita eri musiikillisia taitoja

3.1 Lauluääni vaatii erityistä huomiota säestäjältä

Monet korrepetiittorit eli harjoituspianistit ja ammattisäestäjät käsittelevät laulu- ja soitinmusiikin säestämistä eri lailla, esimerkiksi korrepetiittori Kurt Adler (1965) kirjoittaa pelkästään laulumusiikin säestämisestä peräti kokonaisen luvun verran. Jousisoittajille on olemassa pitkiä soolosarjoja tai -sonaatteja, mutta laulumusiikki on useimmiten muodoltaan pientä, välittää viestejä myös sanallisessa muodossa ja vaatii taustalleen harmonian. (Sunin 2004, 22–24; Katz 2009, 259–260; Adler 1965, 192–238)

Fuskaamiseksi kutsutaan pianistien keskuudessa taitoa välittää nuottikirjoituksesta olennaisin informaatio jättämällä vaikeasti soitettavat äänet soittamatta, yksinkertaistamalla monimutkaista pianotekstuuria sekä helpottamalla soittoteknisiä haasteita, koska säestettävä tai kuuliija ei pysty

kuulemaan kaikkia yksityiskohtia, mutta esimerkiksi musiikin tempon ja rakenteen on pysyttävä kasassa. Soittotekniset vaikeudet eivät siksi saa häiritä musiikin virtaamista eteenpäin (Braaksma 2017, 22). Fuskaaminen on tavanomainen ja äärimmäisen hyödyllinen taito säestäjille ja korrepetiittoreille eli harjoituspianisteille, joiden päivittäinen työ on soittaa jopa *prima vista* eli ensinäkemältä säestettävien tuomien teosten piano-osuuksia (Suni 2004, 19). Orkesteri- tai kuoropartituurien soittaminen on sellaisenaan yleensä mahdotonta, jolloin siitä on joko pelkistettävä pianoreduktio tai ajanpuutteen vuoksi poimittava tärkeät ja kuulokuvan kannalta relevantit sävelkulut, joista laulaja tietää esimerkiksi aloittaa fraasin (Suni 2004, 20–21). Esimerkiksi korrepetiittori Adler (1965, 198) kutsuu näitä sävelkulkuja vihjeiksi englanninkielisellä termillä ”*cues*”: ennen laulajan lähtöä esiintyy joko soitinstemmaan tai ensembleteoksissa toisen laulajan stemmaan kirjoitettu musiikillinen merkki. Kun säestäjä tuo tämän eräänlaisen lähtömerkin tarpeeksi selkeästi esiin, oppii laulaja hahmottamaan, milloin alkaa hänen vuoronsa.

Kokemattoman lauluoppilaan voi kuitenkin olla vaikea hahmottaa esimerkiksi lähtöäänä tai laskea pitkiä taukoja ennen omaa sisääntuloaan, kun puhutaan ensemblemusiikista, pitkistä välisoitoista ja modernista tonaliteetin hylänneestä musiikista. Tällöin on Adlerin (1965, 192) mukaan luotava polyfonisesta tai sarjallisesta kudoksesta keinotekoisesti harmoniaa laulajan tueksi, koska ihmiskorva pyrkii kuulemaan hänen kutsumansa ”latentin harmonian” eli piilevän harmonian musiikkikulttuuristamme johtuen. *A cappella* eli säestyksettömästi laulettavasta ensemblesatsista on kyettävä rakentamaan eräänlainen harmoninen käsikirjoitus pianolle (mts. 187). Edellä mainittujen lisäksi säestäjän on joko itse tehtävä tai kannustettava laulajaa laskemaan tahteja ja iskuja ennen sisääntuloaan sekä markkeeraamaan eli laulamaan hänen lähtöään edeltävän vokaalistemman päätös (mts. 192–208).

Mikäli laulaja ja pianisti aloittavat yhtä aikaa teoksen, jossa ei ole alkusoittoa tai se on päätetty jostakin syystä jättää pois, on syytä antaa laulajalle lähtöäänä. Mikäli laulajan stemma alkaa vain hieman myöhemmin kuin pianon, pianisti voi valmistella laulajan lähtöäänän harmonista kontekstia aloittamalla soiton hitaammin kuin teoksen varsinaisessa tempossa. (Katz 2009, 93–101.) Pitkiä ja varsinkin teknisesti vaativia alku- ja välisoittoja voi tietenkin lyhentää jättämällä niiden keskeltä osan pois siten, että siirtymä kuulostaa musiikillisesti uskottavalta. On kuitenkin huomattava, että varsinkin oopperakohtaukset sisältävät joskus aarian kannalta tärkeän karakterin jo välisoiton

alussa tai edellisen kohtauksen lopussa. Siksi leikkaaminen on tehtävä harkinnanvaraisesti eikä aina pärjätä viimeisellä soinnulla ennen laulajan lähtöä. (Katz 2009, 251–258.)

Yhteinen fraseeraus ja yhteismusisointi vaatii säestäjältä laulajan niin kutsuttua seuraamista. Seuraaminen on kuitenkin hieman harhaanjohtava termi, koska yhteissoitossa tavoitellaan yhdenaikaisuutta eikä johtajan jäljessä tulemistä (Sunni 2004, 20; Adler 1965, 182). Lauluoppilas on kuitenkin oletusarvoisesti muusikkona kokematon, joten tällöin säestäjän on toimittava varmana ja luotettavana johtajana, ja laulava oppilas seuraakin häntä. Sen vuoksi säestäjän on tunnettava teoksen laulustemma, jotta hän kykenee seuraamaan sitä pianostemman kanssa yhtä aikaa ja myös ennakoimaan, millaista apua laulaja tarvitsee esimerkiksi seuraavassa tahdissa. Taiteellisesti korkeatasoisessa yhteismusisoinnissa säestäjä kykenee reagoimaan spontaanisti laulajan tekemiin tulokinnallisiin valintoihin. Sari Blå (2020, 35) kiteyttää tällaisen säestäjän reagoitokyvyn ja teoksen kokonaisvaltaisen hahmottamisen tuovan turvaa kokemattomalle tai huonosti stemmansa valmistelleelle säestettävälle. Sanna Smolander (2018, 63) muotoilee kauniisti tällaisen yhteissoittotaidon olevan sanatonta viestintää, jossa oppilaskin voi turvallisesti paljastaa ja tutkailla omaa persoonallisuuttaan.

Yksi tärkeimmistä laulajaa säestävän pianistin taidoista on kyky hengittää. Pianisti voi toki soittaa useita musiikillisia fraaseja pysäyttämättä musiikkia välillä hengittääkseen, koska hänen instrumenttinsa toimii käsien motoriikan avulla ja fraseerauksensa käden painoa säätelemällä, kun taas laulajan instrumentti toimii kokonaan hengityksen avulla. Tällöin pianisti ei voi soittaa metronomintarkasti esimerkiksi fraasien välisiä siirtymiä, joissa laulajan on pakko hengittää, vaan hänen tulee musiikillisella ajankäytöllä ja *rubatolla* antaa tilaa hengitykselle. On ensiarvoisen tärkeää, että pianisti hengittää yhdessä laulajan kanssa, jolloin heidän on molempien mahdollista fraseerata musiikkia yhteisesti. Korrepetiittori Martin Katz (2009) jakaa hengittämisen kolmeen eri tilanteeseen pianistin kannalta:

- kun fraasien väliin on kirjoitettu tauko tai ensimmäisen fraasin viimeinen nuotti on tarpeeksi pitkä, laulajalla on aikaa hengittää ilman, että pianistin täytyisi siihen reagoida
- kun fraasien välillä ei ole kirjoitettua taukoa ja pianistilla on rytmisen unisono laulajan kanssa, pianisti mukailee laulajaa
- kun fraasien välillä on vain lyhyt tauko ja pianistilla fraasi vaihtuu eri aikaan laulajan kanssa, pianisti huolehtii fraseerauksella, että laulajalla on tilaa hengittää.

Kaikki tämä on pianistin kannalta saavutettavissa, kun hän on harjoitellut osuutensa siten, että pystyy laulamaan yhtä aikaa soittaessaan myös laulajan osuuden. (Katz 2009, 7–20.)

Varsinaisesti musiikillista hengittämistä ei laulopedagogeille tarvitse yhteissoitossa opettaa, koska heidän instrumenttinsa perustuu hengitykselle toisin kuin pianisteilla. Siksi laulutekniikan syvällinen tuntemus on laulajien etuna omaksuttaessa säestämiseen liittyviä perustavanlaatuisia taitoja, kuten yhteistä fraseerausta. Pianisti ja Jyväskylän ammattikorkeakoulun säestyksen lehtori Eliisa Suni tuokin tämän esille pro gradu -tutkielmassaan Ilmo Rannan sanoin. (Sunni 2004, 23.)

Tekstilähtöinen tulkinta ja fraseeraus on toinen laulopedagogien vahvuus, jota on ehdottomasti hyödynnettävä suunniteltaessa heidän säestystaitojensa kartuttamista. Lisäksi vieraiden kielten osaaminen ja niiden artikuloinnin eli selkeän lausumisen perusteet (ks. esim. Otava 1976, 172) sekä fonetiikan eli ääntämisen ymmärrys (ks. esim. Otava 1977, 287) on heillä jo suurelta osin valmiina (Lukkari-Lohi 2012, 30).

Hengittämisen luonnollisen tarpeen lisäksi siis itse teksti vaatii toimenpiteitä säestävän pianistin kannalta sekä lausumisen että kielen prosodian vuoksi, jolloin hänen on syytä ymmärtää eri kielten foneettisia piirteitä. Yhdenaikaisuutta tavoitellaan ensisijaisesti laulajan vokaalin kanssa, ei konsonantin tai konsonanttirykelmän. (Katz 2009, 22–23.) Esimerkiksi saksa on kieli, jossa peräkkäisten konsonanttien ääntäminen vaatii laulajalta huomattavasti aikaa, kuten sanassa *der Schmerz*, ”kipu, tuska”.

Prosodisilla ominaisuuksilla viitataan kielen käyttäytymiseen puhuttaessa, jolloin sanotun ääntämys ja merkitys riippuvat mm. sanapainosta, intonaatiosta ja sanarytmeistä (Yli-Luukko n.d.). Teksti ei yleensä istu kirjoitettuun nuottikuvaan sellaisenaan, vaan prosodisista ja tulkinnallisista ominaisuuksista riippuen jotkin tavut lausutaan pidempinä tai painotetaan tietyllä tavalla. Pianistin on reagoitava tällaisiin kielellisiin erityispiirteisiin, kuten sanarytmeihin, varsinkin, jos odotetaan rytmistä unisonoa laulajan kanssa. (Katz 2009, 23–38.) Lisäksi Katz (mts. 113–117) toteaa, että pianon imitoidessa laulustemman fraaseja, esimerkiksi välisoitoissa tai kontrapunktisena välineenä, prosodia ohjaa tuolloinkin fraseerausta. Pianistin korvien herkkyyttä tällaisten vivahteiden aistimiselle ei voi siis kylliksi korostaa.

Kielen foneettiset piirteet, lauluäänen rekisterit ja muut äänelliset ominaisuudet liittyvät rytmin ohella myös musiikin dynamiikan mahdollisuuksiin. Useimmiten laulajan matalassa keskirekisterissä liikkuvat melodiat vaativat säestäjältä hiljaisempaa soittamista, kun taas hyvin soivilla korkeuksilla pianistin voimankäyttö on vapaampaa eikä balanssi horju yhtä herkästi. Mikäli pianon ja lauluäänen stemmat liikkuvat samoilla korkeuksilla, on vaarana, että piano peittää laulajan. Naisäänten kohdalla tämä tarkoittaa varovaisuutta diskanttipuolella ja miesäänistä puhuttaessa basso- puolella. (Katz 2009, 139–142.) Lisäksi konsonanttien paljous nopeassa tempossa vaikuttaa dynamiikkaan, koska ne katkaisevat laulajan käyttämän jatkuvan ilmavirran (mts. 142–144). Vokaaleista Katz (mts. 147–149) mainitsee u:n olevan hänestä soinnin kannalta ongelmallisin, kun taas kielenkannan muodostamat vokaalit, kuten e ja i, kantavat hyvin.

Säestävien pianistien opettamisessa *Roosevelt Universityn* pianonsoitonopettaja Dana Brown (2017) nostaakin Katzin (2009) tavoin tärkeäksi pianistien kyvyn laulaa ja soittaa samanaikaisesti esimerkiksi liedejä, mutta hän korostaa runon sisältöä: teksti on ymmärrettävä, jotta esimerkiksi vieraan kielen merkitys ja teoksen tulkinta välitty kieltä osaamattomalle kuulijalle (Brown 2017, 329). Lisäksi monet etenkin varhaiset liedit ja aariat ovat säkeistömuotoisia, jolloin pianostemma ei välttämättä edes muutu säkeistöjen välillä. Tällöin tekstin ymmärtäminen on välttämättömyys, koska sen sisältö vaikuttaa musiikin tulkintaan, vaikka nuottikirjoitus olisikin identtistä eri säkeistöissä (Suni 2004, 22–23). Katzin (2009, 39) mukaan tällainen tekstilähtöisyys auttaa pianistia auttamaan vuorostaan laulajaa omaksumaan erilaisen kerronnallisen roolin ja korostamaan tekstiä tulkintansa mukaan.

Soolopianomusiikissa draama ja musiikilliset jännitteet rakentuvat tekstin sijaan harmonian vaaraan: tonaalisessa musiikissa dominanttitehoiset soinnut, dissonanssit ja pidätykset pyrkivät purkautumaan toonikalle tai sen sijaisteholle. Tällöin esimerkiksi tasaisessa pulssissa komppaava sointusäestys muuttuu metronomintarkasta etenemisestä harmonisten suhteiden ja eri tahtiosien iskutuksen määräämään *rubatoon* (ks. esim. Korhonen 2002, 441). Säestäjänä työskennellyt kokenut muusikko Fred Bogert (2017) kehottaakin säestäviä pianisteja tutustumaan muun muassa Frédéric Chopinin preludeihin oppiakseen pianistista *rubatoa*. (Bogert 2017, 22). Esimerkiksi tunnettu e-mollipreludi op. 28 nro 4 esittelee laulavaa *cantabile*-melodiaa (ks. esim. Korhonen 2002, 78) soittoteknisesti näennäisen helpolla sointusäestyksellä, mutta teoksen fraseeraus rakentuu

erittäin hienovaraisten harmonisten jännitesuhteiden varaan. Heinrich Neuhaus (1973) määrittelee *rubaton* (it. *rubare*, ”varastaa”) ajan lainaamiseksi ja palauttamiseksi tempoa nopeuttamalla ja hidastamalla: vain varas ei palauta aikaa tasapainon saavuttamiseksi. Laulajilla *rubato* on olennainen osa mm. resitatiiveja, jotka jäljittelevät puhetta (it. *parlando*). (Neuhaus 1973, 40.)

Koska lauluääni on instrumenttina jo lähtökohtaisesti yksilöllinen ja ohjelmiston rajoittaminen tietyille äänityypille tarpeetonta, säestäjän on tärkeää osata transponoida esimerkiksi liedejä eri sävelkorkeuksille. Monista laulukokoelmista löytyy esimerkiksi matalalle, keskikorkealle ja korkealle äänelle transponoituja lauluja, mutta alkuperäinen sävelkorkeus on aina se, jota ajatellen säveltäjä on teoksensa kirjoittanut. Kurt Adler (1965, 221) nostaa esiin alaspäin transponoimista koskevan rajoituksen: mitä matalammaksi pianon bassopäässä siirrytään, sitä hankalampi on erottaa sävelkorkeutta. Lisäksi sävellajien tunnusomainen väri ja pianistinen tuntuma muuttuvat (mts. 229). Adler (mts. 230) kuitenkin neuvoo transponointitilanteissa mukauttamaan soittotapaa: matalalle transponoidut laulut vaativat kirkkaita ylä-ääniä ja korkealle transponoidut painavia alääniä ja tarvittaessa liian korkeiden äänien soittamista alemmasta oktaavialasta. Martin Katz (2009, 278–279) huomauttaa vielä, että nykyteknologia nuotinossovelluksineen ja digitaalipianojen transponointitoimintoineen säästää pianistin monelta harmaalta hiukselta.

3.2 Musiikin hahmottaminen ja *prima vista* -taitojen hyödyntäminen

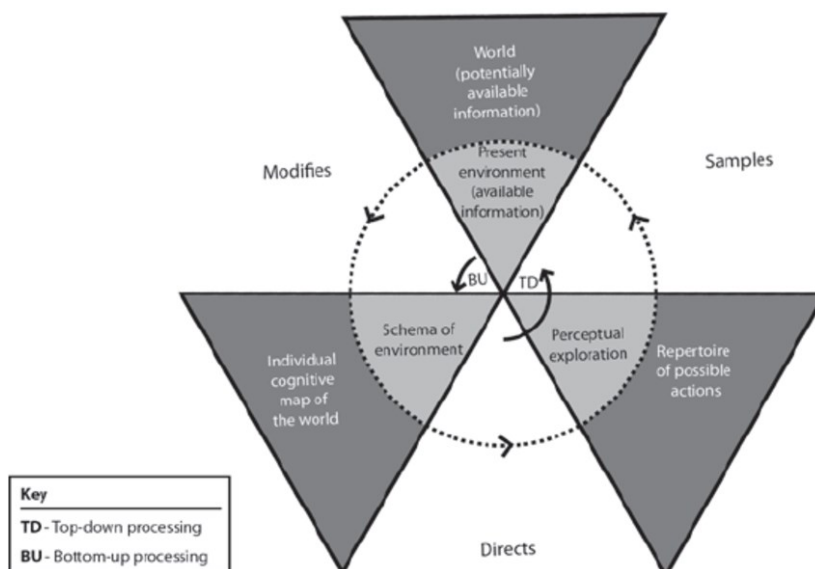
3.2.1 Kognitiivinen psykologia ja hahmoteoria tarjoavat käsitteellisen pohjan musiikin hahmottamiselle

Säestäjän voidaan sanoa olevan musiikin hahmottamisen ammattilainen, koska hän pitää hallussaan musiikillisia kokonaisuuksia ja rakentaa laulajalle harmonisen ja rytmisen pohjan. Koko musiikki ilmiönä on moniaistinen kokonaisuus: sitä aistitaan kuulon avulla, mutta nuottia luetaan näköaistin avulla ja pianoa soitetaan lisäksi tuntoaistin avulla. Ympäristöstä saadaan näin ollen aistiärsyksiä monesta kanavasta ja se on aivojen tiedonkäsittelyprosessien näkökulmasta varsin kiehtova, monimutkainen ja ilmiötä avaava selitystä kaipaava yhdistelmä.

Psykologian näkökulmasta musiikin hahmottamista ja nuotinlukua voidaan lähestyä sekä kognitiivisen psykologian että hahmopsykologian suunnasta. Molemmille suuntauksille yhteistä on havaitsemisen prosessien tutkiminen, tosin ensiksi mainittu tiedonkäsittelyn näkökulmasta ja jälkimmäinen merkityksiä painottaen. Kognitiivisen psykologian ytimessä ovat mielen sisäiset

representaatiot eli abstraktit sisäiset mallit ulkopuolisesta maailmasta, jotka muodostuvat ja muuttuvat aistein havaitun uuden tiedon myötä (Sloboda 2005, 3). Tutkija, kasvatustieteen tohtori Hanna Salovaara (2004, luku 8) määrittelee Virtuaaliyliopiston verkkomateriaalissaan lisäksi skeeman, joka on representaatiota yleisempi mielensisäinen käsitys asioista ja ilmiöistä tai toimintamalli, joka myös ohjaa havaitsemista. Tässä opinnäytetyössä viitataan sisäisillä malleilla musiikin hahmottamisen yhteydessä nimenomaan mentaalisiin representaatioihin.

Kognitiivisen psykologian mukaan havaitsemista tapahtuu ympäristöstä käsin ärsykelähtöisesti (engl. *bottom-up, data-driven*) ja skeemalähtöisesti (engl. *top-down, conceptually driven*) eli sisäisten mallien ohjaamana (Sloboda 2010, 13). Prosessia kuvataan usein saksalais-amerikkalaisen psykologin Ulrich Neisserin (1976) kehittämänä havaintokehänä (engl. *perceptual cycle model, PCM*). Neisserin havaintokehä kuvaa ärsyke- ja skeemalähtöisen havaitsemisen suhdetta toisiinsa: ärsykkeet rakentavat ja muovaavat skeemoja ja skeemojen mukaan puolestaan havaitaan ympäristön ärsykeitä (ks. kuvio 1). (Plant & Stanton 2015, luku 1.1.) On siis tärkeä huomata, kuinka skeemat vaikuttavat siihen, mihin ihminen kiinnittää huomionsa ja mikä tieto ympäristöstä luetaan olennaiseksi.



Kuvio 1. Neisserin havaintokehä mallintaa havaitsemisen ja skeemojen välistä yhteyttä (Plant & Stanton 2015, luku 1.1).

Havaitsemista lähestytään myös 1920-luvulla jäsenyneen hahmopsykologian suunnasta, jossa varsinaisten kognitiivisten prosessien, kuten aistimisen, sijaan mielenkiinto kohdistuu havaitsemis- ja hahmottamisprosesseihin itseensä. Tunnetuimpia suuntauksen edustajia ovat Kurt Koffka, Wolfgang Köhler ja Max Wertheimer. Hahmoteorioiden oleellisin malli havaitsemisprosessien sisältöön ovat ns. ”perseptuaalisen organisoinnin periaatteet” (engl. ”*perceptual organization principles*”) eli hahmolait, joiden perusteella ihmisaivot pyrkivät yhdistämään ja ryhmittelemään erilaisia yksittäisiä (visuaalisia) havaintoja. Hahmopsykologian mukaan tällaisella yhdistetyllä kokonaisuudella on uusia, erilaisia ominaisuuksia yksittäisten osahavaintojen lisäksi. (Pienimäki 2000, 26.) Esimerkiksi tietyllä tavalla järjestäytyneet pisteet (yksittäiset havainnot) saavat yhdessä aikaan erilaisia muotoja, esimerkiksi ympyrän (yhdistetty havainto). Nämä erilaiset kokonaishavainnot määräytyvät mentaalisten representaatioiden mukaan: kun ihmisellä on mielensisäinen malli esimerkiksi ympyrästä, voi hän todeta ympyrän muotoon järjestettyjen pisteiden todellakin muodostavan tämän muodon.

Yleispätevät, universaalit hahmolait pätevät myös ajallisissa ilmiöissä ja siten kuulohavainnoissa. On esitetty, että hahmolaeista esimerkiksi läheisyyden (engl. *principle of proximity*), samankaltaisuuden (engl. *principle of similarity*), hyvän jatkuvuuden (engl. *principle of good continuation*), yhteisen jatkon tai kohtalon (engl. *principle of common faith*) sekä taustasta erottumisen (engl. *principle of figure-ground*) lait pätevät visuaalisten havaintojen lisäksi myös musiikillisiin ilmiöihin. (Pienimäki 2000, 26; Stevens & Byron 2009, 15.) Aivot ovat luultavasti luontaisesti virittyneet yhdistämään näitä havaintoja musiikin näkökulmasta samanaikaiseksi harmoniaksi (engl. *simultaneous grouping*), ajallisesti jatkuvaksi musiikiksi (engl. *sequential grouping*) tai toistuviksi yksiköiksi, kuten motiiveiksi (engl. *segmentational grouping*) (Stevens & Byron 2009, 15). Nämä hahmolait saavat aikaan odotuksia (engl. *expectations*): aivot pyrkivät täydentämään puutteelliset hahmot, kuten alkavan muodon katkoviivat – tai vaikkapa aiemmissä konteksteissa toistuneen melodianpätkän (mts. 18–19). Näin olleen yhteen nivoutuvat musiikkipsykologian isän John Slobodan (1974) kulttuuristen tekijöiden teoria musiikin hahmottamisessa sekä myöhemmin tässä työssä käsiteltävän *prima vista* -tutkimuksen ennakoimisen ja arvaamisen osataidot (Vuori 2002, 13–14; Sloboda 2010, 16–18; Pokki 2018, 40–41).

Säestämisen yhteydessä on huomioitava myös tarkkaavaisuuden, erityisesti jaetun tarkkaavaisuuden ja ns. multitaskingin kognitiivinen prosessi, koska säestäjän on yhtä aikaa luettava nuottikirjoitusta, soitettava pianoa sekä kuunneltava säestettävää. Lisäksi laulunopettaja kiinnittää huomionsa jatkuvasti oppilaansa äänenkäyttöön ja laulutekniikkaan havainnoiden tämän suoriutumista. Kirsi Heiskanen määrittelee tarkkaavaisuuden pro gradu -tutkielmassaan (2017) kognitiiviseksi toiminnoksi, jolla ihminen kiinnittää rajallisen huomionsa tiettyyn ympäristöstä tulevaan ärsykkeeseen päästään sen tiedonkäsittelyprosessin läpi muistitoimintojen pariin ja jättää muut sen ulkopuolelle. Tarkkaavaisuuteen liittyy myös valikoivuuden piirre eli ihminen kykenee tietoisesti suuntaamaan tarkkaavaisuutensa sekä jakamisen piirre, jolloin tarkkaavaisuus kohdennetaan useaan ärsykkeeseen yhtä aikaa. Huomionarvoista on, että tiedonkäsittelyn kapasiteetti on rajallinen, joten mitä enemmän tarkkaavaisuutta jaetaan, sen hajanaisempaa ärsykkeiden prosessointi on. (Heiskanen 2017, 16.) Jaettuun tarkkaavaisuuteen liitetään *multitasking*, joka tarkoittaa useiden toimintojen suorittamista samanaikaisesti joko rinnakkain tai peräkkäin vaihdellen nopeasti (mts. 10).

Havaitsemiseen tarkkaavaisuus liittyy Heiskanen (2017, 17–18) mukaan nimenomaan edellä mainitun Neisserin havaintokehän kautta: tarkkaavaisuus säätelee skeemojen avulla, mitkä ärsykkeet läpäisevät tiedonkäsittelyn suodattimen, kun on kyse kognitiivisten resurssien jakamisesta. Kun soittamiseen liittyvästä toiminnosta tai musiikillisesta hahmosta on olemassa vahva mentaalinen representaatio, ärsyke tavallaan ohittaa tiedonkäsittelyn seulan ja ihmisen toiminta ohjautuu automaattisesti kuluttamatta resursseja, joita jaettu tarkkaavaisuus vaatii. Laulunopettajan näkökulmasta se tarkoittaa ongelmatilannetta: mikäli säästyksestä suoriutuminen vaatii tarkkaavaisuuden resursseja huomattavasti, huomio ei enää suuntaudu oppilaan toimintaan ja siten oppilaan ohjaaminen vaikeutuu. Mikäli suoritettavat toiminnot ovat vaativia ja siten kilpailevat rajallisista kognitiivisista resursseista, suoriutuminen kärsii. Jos taas jokin toiminto on automatisoitunut eli harjaantumisen myötä se ei vaadi erityisiä ponnisteluja tarkkaavaisuuden avulla, suoriutuminen on huomattavasti parempaa. (Mts. 11.)

3.2.2 Musiikkipsykologia yhdistää hahmottamisen teorian musiikillisiin ilmiöihin

Musiikin tohtori (MuT) Marja Vuori (2002) lähestyy väitöskirjassaan *prima vista* -taitoa ja musiikin lukemista fenomenologisesta ja kokemuksellisesta näkökulmasta, kun taas lisensiaatintyössään

(1991) hän painottaa kognitiivisen psykologian näkökulmaa. Hän toteaaakin *prima vista* -tutkimuksen ja sitä kautta musiikin hahmottamisen prosessien tutkimuksen olleen kautta aikain monimutkaista ja vaikeasti jäsennettävää: näkökulmat ovat vaihdelleet kognitiivisesta psykologiasta ja varsinaisesta hahmopsykologiasta silmänliikkeisiin ja Niklas Pokinkin (2016, 22–24) myöhemmin tarkemmin tutkimaan osataitojakoon (Vuori 2002, 12). Hän huomioikin näin monisyisen ja vaikeasti mitattavan ilmiön tutkimisen menetelmälliset ongelmakohdat: perinteinen *prima vista* -tutkimus mittaa kahdesta yhdeksi prosessiksi kietoutuneesta taidosta, musiikin lukemisesta ja luetun musiikin tuottamisesta vain jälkimmäistä, joka on empiirisesti mitattavissa (Vuori 1991, 114). Myös varsinainen nuotinlukuprosessi on vailla yhtenäistä, todeksi osoitettua teoriaa, jolloin tarkimpana analogiana pidetään puhutun ja kirjoitetun kielen hahmottamisen prosesseja. Kirjoitettua tekstiä luettaessa aktivoituu kaksi rinnakkaista prosessia: visuaalinen eli luettuihin symboleihin eli graafeihin ja niiden järjestykseen perustuva sanojen tunnistamisen prosessi sekä auditiivinen eli tekstin foneettiseen äänneasuun perustuva, sanojen ja lauseiden merkityksen ymmärtämisen semanttinen prosessi. Kun tekstiä luetaan mielessä lausuen ns. ”sisäisellä äänellä”, voidaan tämän analogiana pitää musiikin ”soivaa lukutaitoa”, jossa nuottikuvan sävelten lukeminen toteutuu auditiivisena prosessina. Tätä aikaan sidottua prosessia Vuori (1991) pitää oleellisimpana käsiteltäessä nuotinlukua, koska musiikki on soivana ilmiönä ajallisiin suhteisiin perustuvaa. (Mts. 30–35.)

Vuori (2002) jakaa väitöskirjassaan representaatioiden tunnistamisen kahteen kategoriaan: pienempien yksiköiden, kuten aika-arvojen ja säveltasojen kuulon- ja näönvaraiseen havaitsemiseen sekä laajempien yksiköiden, kuten asteikkojen, sointujen ja sekvenssien hahmottamiseen. Hän mainitsee T. A. Dodsonin (1983) tutkimuksen, jossa todettiin, että luettavan nuottikirjoituksen laulaminen ja soittaminen ovat eriluonteisia prosesseja, koska laulaminen vaatii soivan mielikuvan sävelkorkeudesta pelkästään äänen tuottamiseksi, mikä esimerkiksi pianoa soittaessa ei ole välttämätöntä. Sen sijaan oikeiden rytmien lukeminen nuottikuvasta voi olla haastavaa soittajille, koska rytmistenkin kuvioiden – ei pelkästään säveltasojen – sisäinen kuuleminen on edellytys onnistuneeseen lopputulokseen luettua musiikkia soittaessa. (Vuori 2002, 13.) Moniäänisen musiikin harmonian hahmottaminen puolestaan on yksiäänistä melodiaa laulaville laulajille aluksi usein haastavaa (Kianto 1994, 16).

Edellä mainituista laajemmista yksiköistä puhuttaessa oleelliseksi taidoksi nousee edellä olemisen taito, eli musiikkia luetaan muutamaa yksikköä ennakoiden. Tämä on mahdollista, koska nuottikuvasta tunnistetaan sisäisten mallien pohjalta tuttuja elementtejä sisältäviä laajempia kokonaisuuksia ja prosessia ohjataan luettavan teoksen karakterin mukaisten fraasi- ja säerakenteiden perusteella. Mentaalisten representaatioiden rakentumiseen on vaikuttanut musiikillinen sivistyneisyys ja tietyssä musiikkikulttuurissa eläminen, kuten esimerkiksi Sloboda (1974) on pohtinut. Näin ollen esimerkiksi länsimaista barokkimusiikkia eläessään paljon esittänyt soittaja kykenee tietojensa pohjalta rakentamaan ehyen barokkiteoksen hajanaisista informaationpalasista, koska hän on omaksunut äidinkielen lailla tyylikauden säännönmukaisen musiikillisen ”kieliopin” ja ”sanavaraston”. (Vuori 2002, 13–14.) Niklas Pokki (2016, 52) määrittelee edellä olemisen taidon nimenomaan harjaannutettavaksi taidoksi ja kyseenalaistaa Marja Vuoren (1991) näkemyksen ennakoimisen olevan pelkästään seuraus muista harjaannutetuista taidoista.

Yksi erittäin oleellinen ja monen muusikon hahmotusta helpottava esimerkki laajemmista yksiköistä on reaalisointumerkintä. Varsinkin kahta viivastoa yhtä aikaa luettaessa aikaa luetun prosointiin kuluu vähemmän, kun auki kirjoitettu harmonia on muutettu reaalisointumerkinnäksi, joka sisältää paljon informaatiota soinnun sävelistä ja niiden järjestyksestä, jopa äänenkuljetuksesta pidemmissä sointuketjuissa. Näin soittaja pystyy muutaman kirjaimen ja numeron avulla tunnistamaan nopeasti monimutkaistakin harmoniaa (ks. kuvio 2). (Vuori 1991, 42.)

R. L.-A. S.-E. S.-N.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 2/4 time and contains a treble clef and a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. There are labels 'CI' and 'FIV' in the top staff, and 'GV' and 'CI' in the bottom staff. There are also some markings like 'Red.' and asterisks.

Kuvio 2. Suomalaisen Pianokoulun Harpunsoittaja-triolietydissä laajat kuviot voidaan ovelasti pelkistää yhdeksi reaalisointumerkiksi (Lehtelä, Saari & Sarmanto-Neuvonen 2003, 41, muokattu).

Musiikkipsykologian professori John A. Sloboda (2010) on tutkinut musiikin hahmottamista erityisesti kognitiivisen psykologian näkökulmasta. Hän mainitsee laajempien yksiköiden ja ennakoitujen kuvioiden kautta tapahtuvan musiikin lukemisen johtavan ilmiöön nimeltä ”*proof-readers' error*”, suomennettuna oikolukijan virheeseen, jossa sisäinen malli ohjaa soittajan toimintaa visuaalisen ärsykkeen, varsinaisen havaitun nuottitekstin sijaan, jolloin soittaja soittaa ennakkokäsityksensä mukaisesti – eikä nuottitekstin. Erityisesti näiden ennakoitujen kuvioiden keskellä olevat poikkeamat nuottikirjoituksessa jäävät soittajilta huomaamatta itse prosessissa, vaikkakin useamman kerran samaa teosta soitettaessa harjaantuneet nuotinlukijat pystyvät korjaamaan virheensä. (Sloboda 2010, 12–16.) Slobodaa mukaillen myös Marja Vuori (1991, 38) tähdentää, että hahmoteoreettiset peruseriaatteet näkyvät musiikin kuvioiden tunnistamisessa: ensiksi havaitaan hahmojen, kuten musiikillisten fraasien reunat eli alku- ja loppupisteet ja vasta sitten, mitä fraasien keskellä tapahtuu.

Harjaantuneet lukijat ovat Slobodan (2010, 16) mukaan jopa 6,5 nuotin verran edellä soittaessaan musiikkia *prima vista*, mikä on yhteydessä lyhytkestoisen työmuistin kapasiteettiin. Työmuistin ajalliseksi kapasiteetiksi määritellään 4-30 sekuntia (tavallisimmin 4-8 sekuntia) ja ns. mieltämysyk-

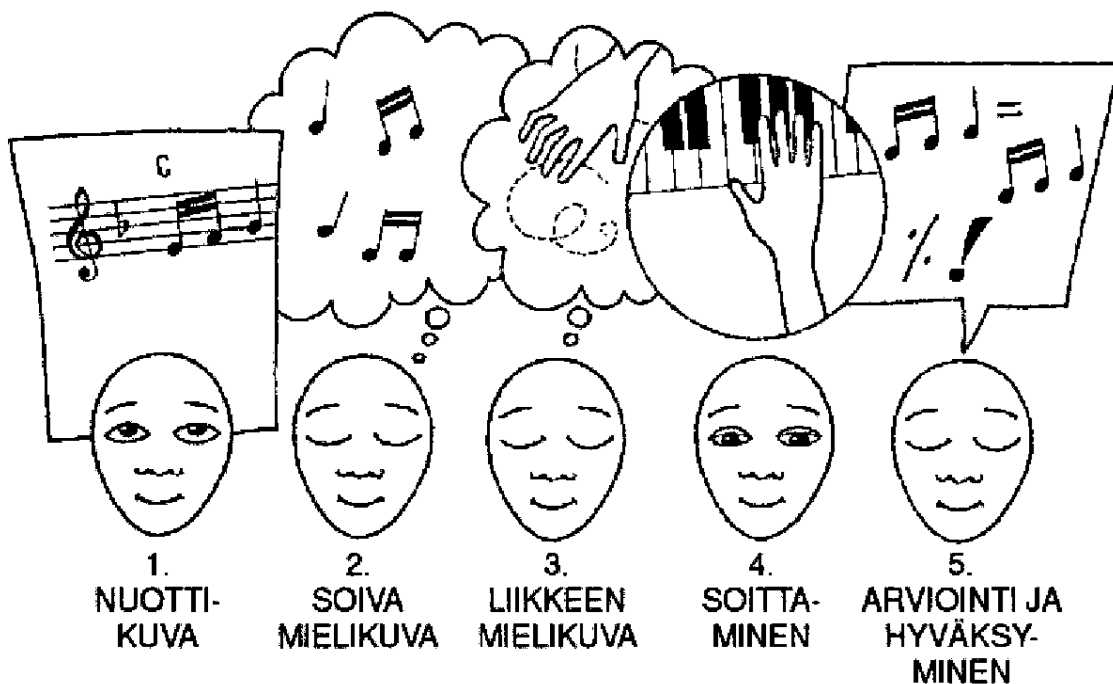
sikköjen kapasiteetiksi 7 ± 2 yksikköä (Cowenin (2005) mukaan enintään 4 yksikköä), mutta harjaantuneisuus kasvattaa muistikapasiteettia (Snyder 2009, 105). Nämä mieltämysyksiköt voivat olla kuitenkin musiikin hahmottamisen näkökulmasta laajempia kuvioita, muutaman sävelen ryhmiä, ja siten harjaantuneen muusikon lyhytkestoiseen muistiin mahtuu hyvinkin paljon assosiativista tietoa (mts. 16). Edellä olemisen taito liittyy kuitenkin hyvin vahvasti representaatioiden varassa toimimiseen, koska tutkimuksissa havaittiin, että hyvin epätavanomaista harmonista, melodista tai rakenteellista kieltä noudattavaa kappaletta soitettaessa myös harjaantuneet lukijat joutuivat kohdistamaan huomionsa juuri soitettavaan kohtaan eivätkä voineetkaan ennakoida laajempia kokonaisuuksia yhtä hyvin kuin tuttua ja perinteistä musiikillista kieltä noudattavaa teosta soitettaessa. (Sloboda 2010, 16–18.)

Pitkäkestoiseen muistiin kuulonvaraisesti tallentuneet representaatiot saavat muusikon ennakoimaan soitettavan teoksen tapahtumia myös musiikillisten odotusten (engl. *expectations*) näkökulmasta. Odotukset muodostuvat ympäröivälle musiikkikulttuurille altistumisen kautta semanttiseen merkitysmuistiin ja harjoitetun soittamisen kautta episodiseen toimintamuistiin. Edellä mainitut muutaman nuotin motiivien mittaiset mieltämysyksiköt muodostavat odotuksia myös työmuistin kautta. (Snyder 2009, 110.) Erityisesti odotukset koskevat teoksen tahtilajin sallimia rytmisiä kuvioita sekä melodiaäänten välisiä suhteita niin, että melodian odotetaan etenevän pienin hyppyin, asteittaisen liikkeen kulkevan johdonmukaisesti samaan suuntaan ja seuraavan suurta hyppyä asteittaisella vastaliikkeellä (mts. 110–111).

Representaatioita musiikillisesta näkökulmasta on tutkinut myös Eric Clarke (1988). Hän erottaa toisistaan *prima vista* -soiton ja ulkomuistista soittamisen juuri edellä mainittujen laajempien rakenteellisten representaatioiden aktivoitumisella. Tuntematonta teosta soitettaessa soittaja joutuu arvailemaan eikä hänellä ole muistissaan opittua, valmista konseptia, jonka osat aktivoituvat vuorotellen soiton edetessä. Slobodan (1974) tavoin hänkin toteaa, että musiikillisen tietämyksen, sivistyneisyyden ja tyyllilajituntemuksen vaikuttavan, kuinka osuvan arvauksen muusikko tekee. (Vuori 2002, 14.)

Mervi Kianto (1994) havainnollistaa musiikin hahmottamisprosessia nuotinluvusta soittotapahtumaan asti kehittämällään ”viiden pään arvoituksen” mallilla (ks. kuvio 3) ja yhdistää siihen kognitii-

visen prosessoinnin: ensimmäinen pää sisältää nuottikuvan, jossa aiemmin mainitut aika-arvot, säveltasot ja myöhemmin toistojen myötä syntyneet laajemmat yksiköt havaitaan mentaalisten representaatioiden perusteella. Toinen pää sisältää auditiiviset representaatiot eli soivan mielikuvan luetusta nuottikirjoituksesta, joka aktivoi toisaalla kolmannessa päässä motorisen muistin kautta liikkeen mielikuvan eli saa aikaan ns. fysiologisen antisipaation, hermostollisen valmistautumisen liikesarjan toteuttamiseen. Kun kaksi edellä mainittua päätä ovat aktivoituneet, tapahtuu neljännen pään sisältämä reaktio eli varsinainen äänentuotto, josta syntyy välittömästi palaute perinteisten näkö-, kuulo- ja tuntoaistien sekä elimistön sisäisten aistien kuten sormien lihasten ja nivelten liike-, asento- ja lihasaistien kautta. Saatua palautetta varsinaisesta kuulokuvasta ja soivaa mielikuvaa verrataan keskenään viidennessä päässä, jolloin omaa soittoa kuunnellaan ja arvioidaan. Päät välittävät viestejä toisilleen samanaikaisesti. (Kianto 1994, 9–25.)



Kuvio 3. "Viiden pään arvoitus" havainnollistaa soittotapahtuman kulkua mentaalisten representaatioiden avulla (Kianto 1994, 9).

Pianopedagogi Markku Pöyhönen yhdistää väitöskirjassaan (2011, 103–105) automatisoitumisen käsitteen muusikon toimintaan siten, että opitut ja harjoitetut taidot siirtyvät toistojen myötä tarkkaavaisuuden piiristä ns. hiljaisen tiedon alueelle, jolloin muusikko kykenee suoriutumaan nopeasti ja sujuvasti harjoitetusta tehtävästä. Automatisaatio kytkeytyy hänen mukaansa työmuistin

toimintaan mieltämisyksikköjen avulla: esimerkiksi asteikot ja murtosoinnut on palautettavissa työmuistiin laajoina kokonaisuuksina, jolloin yksittäisen sävelen soittaminen ei vie kognitiivisia resursseja juurikaan (Pöyhönen 2011, 105).

Automatisaatio ilmenee oppimisen yhteydessä myös Niklas Pokin (2016) väitöskirjassa. Hänen mukaansa syvälliseen oppimiseen ja taidon automatisoitumiseen johtaa päämäärätietoinen harjoittelu, joka koostuu syventävästä toistamisesta sekä toistuvasta mieleen palauttamisesta hajautetun harjoittelun, menopaluu-harjoittelun ja opitun testaamisen avulla. Kaikki kyseinen toiminta tapahtuu tietoisesti, mikä antaa Pokin mielestä yksipuolisen kuvan taidon omaksumisesta, joten hän kehottaa suosimaan myös luovaa ja kokeilevaa asennetta tiedostamattoman oppimisprosessin moottorina. (Pokki 2016, 42.)

Syventävä toistaminen on Pokin (mts. 42–43) mukaan puhdasta toistoa, johon sisältyy kuitenkin muuntelua sekä arvioiva asenne esimerkiksi soivien mielikuvien vertailuksi, jolloin motorisen muistin lisäksi representaatiot muokkautuvat. Hajautettu ja menopaluu-harjoittelu toimivat toistojen ajallisen jakamisen vuoksi, jolloin opittu asia painuu mieleen eli konsolidoituu ja se voidaan palauttaa pitkäkestoisesta muistista helposti ja nopeasti työmuistiin (mts. 43–44). Opittua testaamalla ilmenee varsin yksioikoisesti, onko opittava asia järjestynyt muistiin ja siten automatisoitunut (mts. 44). Pokin erittelemät harjoitusmuodot ovat yleispäteviä ja tehokkaan, analyyttisen harjoittelun perusta, jolloin uuden taidon, kuten esimerkiksi sääestyksen, oppiminen on ajankäytöllisesti tehokasta ja se valjastaa hyötykäyttöön kaikki mentaaliset resurssit.

Automatisaation yhteydessä on puhuttava myös asiantuntijuudesta tai ammattitaidosta: kun taidot ovat niin hyvät, ettei niihin tarvitse kohdistaa erityistä huomiota. Marja Vuori (2002) esittelee automatisoitunutta toimintaa kuvaavan tapausesimerkin, jossa edellä mainitut hahmottamisen periaatteet toteutuvat keskinäisessä harmoniassa: ammattisäestäjän *prima vista* -suorituksesta välittyi virheettömyyden lisäksi helppouden tunne ja tarkoituksenmukaisuus. Pentiksi nimetty ammattisäestäjä kertoi hahmottavansa laajoja kokonaisuuksia yksittäisten sävelten sijaan, tunnistavansa samankaltaiset kuviot hahmoina ja reagoivansa ennakoiden musiikissa tuleviin tapahtumiin, kuten laajoihin hyppyyihin. Kaikki toiminta tapahtui sulavasti ja noudatti Pentin ennakoita nyanssien perusteella muodostamaa soivaa mielikuvaa. (Vuori 2002, 158–159.)

3.2.3 Musiikin hahmottaminen *prima vista* -osataitojaon näkökulmasta

Koska oppilastaan säästävä laulopedagogi tuskin joutuu ammattisäestäjän tai korrepetiittorin tavoin soittamaan varsinaisesti ensinäkemältä, sivuan Niklas Pokin (2016) ja Marja Vuoren (2002) *prima vista* -tutkimusta vain säästystaitoihin eli musiikin ja koskettimiston hahmottamiseen liittyvien osataitojen kautta. On huomionarvoista, että *prima vista* -taitojen harjaannuttaminen hyödyttää myös säästysosaamista, koska samat periaatteet mentaalisisistä representaatioista ja odotuksista ovat edelleen voimassa, vaikka teosta olisi harjoiteltukin aiemmin, ne vain ovat vahvempia.

Myös Jenna Braaksma (2017, 24) ja Eliisa Suni (2004, 19) pitävät *prima vista*a (engl. *sight-reading*) tärkeänä säestäjän taitona. Braaksma (2017, 24) mukailee Pokkia (2016, 39) osin musiikin nopean hahmottamisen vaiheissa: ”*see it, say it, feel it and play it*”. Ensiksi nuotista löydetään ja tunnistetaan esimerkiksi kuvio, sen jälkeen hyvä klaviatuurituntuma auttaa tuntemaan kuvion koskettimistolla ja sen soittamiselle on kaikki edellytykset. Sunin sanoin *prima vista* kytkeytyy nuotinlukutaitoon ja sujuvaan säestämiseen harjaantuneena kykynä nähdä monimutkaisen kudoksen pelkistetty ”luuranko” (Sunni 2004, 19).

Marjaana Penttinen (2013) tutkii väitöskirjassaan musiikin lukemisen taidon kehittymistä silmäliikkeitä mittaamalla. Hän luo kaipaamani yhteyden *prima vista* -lukemisen (engl. *sight-reading*) eli ennalta valmistamattoman teoksen esittämisen ja ns. harjoitellun lukemisen välille. Viimeksi mainittua hän nimittää vähän käytössä olleella englanninkielisellä termillä ”*rehearsed reading*”, joka tarkoittaa kirjaimellisesti jo jonkin verran luetun ja harjoitetun musiikkiteoksen esittämistä, jolloin soittajan tai laulajan muistitoiminnot tukevat selviytymistä. Tärkeimpänä huomautuksena hänellä on kuitenkin viittaus A. C. Lehmannin ja K. A. Ericssonin (1996) tutkimukseen, joissa havaittiin, että yleinen musiikkitietous, asiantuntijuus ja kokemus tietyn musiikkilajin sisällä on luonut jo sisäisiä malleja, joiden mukaan muusikko hahmottaa ja ennakoii jopa ensinäkemältä esitettävää musiikkia. (Penttinen, 2013, 10.) *Prima vista* -taidoista voi siis perustellusti poimia valikoiden hyödyllisiä osataitoja, joiden vahvistaminen laulopedagogin uran varrella toimii myös ajan kanssa omaksuttavan nuottikuvan musiikilliseen hahmottamiseen ja säästyksen valmistamiseen.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian pianonsoiton lehtori ja pianisti Niklas Pokki (2016) on kirjoittanut väitöskirjan *prima vista*n opettamisesta osataitojen näkökulmasta. Hän jakaa *prima vista* -taidon seuraaviin osataitoihin: notaation eli nuottikirjoituksen hahmottamistaidot, ennakoiminen,

prima vista -tehtävään valmistautumisen taidot, läpisoittotaidot, pianistis-musiikillisten mallien hallitseminen, klaviatuurituntuma, sisäisen kuulemisen taito ja niin kutsutut ”SOIA-aidot” (käsitteistä soveltaminen, ongelmanratkaisu, improvisointi ja arvaaminen). Notaation hahmottamistaidoilla Pokki (2016) tarkoittaa nuottikirjoituksen lukutaitoa, ennakoinnilla lähestyvien tahtien musiikin ennalta lukemista soiton aikana, *prima vista* -tehtävään valmistautumisen taidoilla teoksen läpiselailua ja analyysiä sekä testisuoritukseen valmistautumista, läpisoittotaidoilla kykyä jatkaa soittamista vääristä äänistä ja häiriötekijöistä huolimatta, pianistis-musiikillisilla malleilla esimerkiksi ennalta opeteltuja, toistuvia asteikkoja, sointukiertoja sekä kolmisointuja, klaviatuurituntumalla kinesteettistä tuntemusta, miltä soitettava musiikki ja koskettimiston mittasuhteet tuntuvat sormissa nimenomaan tuntoaistin välityksellä, sisäisen kuulemisen taidolla soivaa lukutaitoa eli luetun musiikin kuulemista mielessä ilman soittamista ja ”SOIA-aidoilla” musiikillisiä valmiuksia paikata ongelmatilanteita esimerkiksi improvisoimalla tyylinmukaisesti. (Pokki 2016, 39–41.)

Pianonsoiton perustasoihin kuuluu asteikkosoittoa, murrettujen kolmisointujen soittoa sekä kadenssisoittoa, joilla harjoitetaan sekä sävellajiin tottumista sekä Pokin (2016) mainitsemia pianistis-musiikillisiä malleja, jotka hän luokittelee mentaaliksi representaatioiksi (Pokki 2006, 83). Lisäksi varsinainen *prima vista* -testaus kuuluu tasosuorituksiin omana osa-alueenaan. (Piano 2005, 5.) Voi siis sanoa, että musiikkiopistossa pianonsoiton alkeet (perustaso 2) suorittanut laulupedagogi on saanut jo käytännön kokemusta *prima vista* -soitosta ja siten testauttanut musiikin hahmottamisvalmiuksiaan. Pokin (2016, 39) osataitojaosta mielestäni säestämistä harjoitteleville laulupedagogeille parhaiten sovellettavissa ovat soivaan lukutaitoon ja nuottikuvan hahmottamiseen liittyvä taito kuulla ja tunnistaa harmonioita sekä klaviatuurituntuman harjoittaminen niin, ettei aloittelevan säestäjän huomio kiinnity jatkuvasti käsiin ja sormien paikkoihin nuotin lukemisen kustannuksella. Klassismin ja romantiikan ajan musiikissa harmonia noudattaa lisäksi perinteisiä tonaalisia tehoja, jolloin kadenssisoitossa ja esimerkiksi tonaalisen kvinttikierron hahmottamisessa on puolensa. Tällöin voidaan esimerkiksi yksinkertaisimmillaan arvata ja ennakoida, että sointuas- teiden V tai VII jälkeen seuraa useimmiten toonika eli I aste. Pokki (mts. 82) kuitenkin muistuttaa, että *prima vista* -kokonaistaito on yhtä kuin heikoin osataito, eli heikoimpia osataitoja harjoittamalla *prima vistan* kehittyminen on tehokasta.

Pokin (2016, 33–34) osataitojaossa hänen akronyymilla ”SOIA-taidot” kutsumansa osataitorykelmä sisältää soveltamisen, ongelmanratkaisun, improvisoinnin ja arvaamisen taidot, joissa edellä käsitellyt representaatiot ja odotukset tarjoavat mahdollisuuden ratkaista onnistuneesti soittotilanteissa eteen tulevat ongelmat esimerkiksi tekstuurin monimutkaisuuden tai teknisten taitojen riittämättömyyden johdosta. Hän korostaakin tällaisten selviytymis- ja reagoitaitojen olevan vahvasti yhteydessä pianistis-musiikillisiin malleihin ja sisäisen kuulemisen taitoihin, ja niitä voi hänen mukaansa harjoittaa kohtaamalla rohkeasti paljon haastavia ja uusia *prima vista* -soittokokeuksia (mts. 41). Kyseisten taitojen harjaannuttaminen helpottaa myös uusien säestysten harjoitusprosessia, jolloin representaatiokirjasto laajenee.

”Klaviatuurituntuma” (mts. 32) sanana on varsin kuvaava: pianon koskettimisto on muodoltaan eli topologiaaltaan verrattuna esimerkiksi jousi- ja puhallinsoittimiin erittäin looginen, koska yhtä kosketinta vastaa ainoastaan yksi ja sama ääni, etumerkkien avulla saavutettavat mustat koskettimet muodostavat konkreettisesti eri tason valkoisiin koskettimiin nähden ja näiden järjestely on käden ja sormien muotoa ajatellen nerokas. Tämä järjestyneisyys luo Pokin (2016, 32) mukaan pianistin mieleen ”visuo-spatiaalisen kartan” eli sisäisen mallin koskettimiston rakenteesta, johon tuntoaisti kykenee reagoimaan. Näin ollen soittajan ei tarvitse katsoa käsiinsä voidakseen tuottaa oikeita ääniä, mikä on yleensä luettu taitavan säestäjän ominaisuudeksi, sillä käsiin katsomista tulisi välttää, jottei säestäjä harhautuisi solistin stemman etenemisen seuraamisesta, lukuun ottamatta soittoteknisiä ongelmatilanteita, kuten suuria hyppyjä (Adler 1965, 225; Pokki 2016, 41).

Klaviatuurituntuma on Pokin (2016, 32) mukaan osa pianistin kinesteettisiä taitoja. Toiseksi osaluokaksi hän mainitsee motoriset ohjelmat, jotka ovat pianistin motoriseen muistiin harjoittelun myötä tallentuneita malleja erilaisten tilanteiden vaatimista soittoliikkeistä. Säestäjän kannattaisi harjoitella monipuolista piano-ohjelmistoa, jotta hänelle kehittyisi varsinainen varasto motorisia ohjelmia säestystilanteisiin sovellettavaksi. Vakiintuneet sormijärjestykset palvelevat motorista muistia, kun nuottikuvasta havaitaan jo valmiiksi harjoiteltu laajempi kuvio, esimerkiksi asteikkojuoksutus tai murtosointu. Pokki nostaa esille myös rytmien hahmottamisen laajempina yksiköinä osana kinesteettisiä taitoja: mitä laajempia rytmisiä kuvioita on mahdollista hahmottaa, sitä vähemmän soitettava musiikki vaatii motoriselta muistilta. (Mts. 32.)

Motoriseen muistiin luottaminen yksinään on kuitenkin ongelmallista, koska se toimii implisiittisesti eli tiedostamattomasti, ellei sen avulla suoritettavia liikesarjoja musiikkia soitettaessa sanoiteta toimintaohjeiksi eli anneta niille merkityksiä (Chaffin, Logan & Begosh 2009, 355). Kuulonvaraisten eli auditoristen representaatioiden on tutkimuksissa havaittu aiheuttavan aktivaatiota kuuloaivokuoren lisäksi myös liikeaivokuorella motorisen muistin alueella (Trainor & Zatorre 2009, 178–179). Motorinen muisti on olennainen osa esimerkiksi koskettimiston hahmottamista, asteikko- ja murtosointujen sormijärjestyksiä tai äänentuoton lihasmekaniikkaa.

Mitä soitettavasta teoksesta kannattaa säestäjän huomata ennen toimeen ryhtymistä? Niklas Pokki (2016) erittelee soittotilanteeseen valmistautumista seuraavien teoksen ominaispiirteiden huomioimisella:

- teoksen luonteen ja tunnelman eli karaktäärin tunnistaminen
- sävellajiin orientoituminen tarvittaessa asteikkoja ja sointuasteita soittamalla
- tahtilajiin, tempoon ja rytmiin orientoituminen eli perussykkeen ja rytmisten kuvioiden hahmottaminen
- asteittaisten tai kromaattisten linjojen löytäminen
- intervallien tunnistaminen sekä harmoniasta että melodisesti
- harmonisen luurangon löytäminen sekä kadenssien, sekvenssien ja modulaatioiden paikantaminen
- systemaattisuuden ja toistuvien elementtien huomaaminen
- äänenkuljetukseen perehtyminen ja esimerkiksi rinnakkais- tai vastaliikkeen tunnistaminen
- esitysmerkkien huomioiminen, kuten dynamiikan tai tempon muutosten paikantaminen
- haastavien kohtien läpisoittosuunnitelman luominen
- sormijärjestyksien suunnittelemisen soitettavien kuvioiden mukaan
- mielikuvien harjoittelu ja soivan mielikuvan hakeminen
- soittamalla eri elementtien kokeileminen. (Pokki 2016, 53–63.)

Pokki (2016) on kehittänyt osataitoja varten lukuisia hyödyllisiä täsmäharjoitusmenetelmiä. Ennakoimisen ja edellä olemisen taitoa varten hän esittää peittämismenetelmän: nuotista peitetään lyhyen valmistautumisajan jälkeen mieltämisyksikön mittainen kokonaisuus, joka pyritään soittamaan sen jälkeen ulkomuistista tai juuri soitettava kohta peitetään, jolloin on luettava musiikkia jo ennakoita. Tämä virittää työmuistia Pokin mukaan. (Mts. 52–53.) Peittämällä satunnaisia katkelmia nuotissa voidaan harjaannuttaa ja testata myös arvaamisen taitoa (mts. 81). Pianistis-musiikillisia malleja hän kehottaa muodostamaan ja vahvistamaan harjoittelemalla erilaisia asteikkoja, sek-

venssejä, kadensseja, murtosointuja ja esimerkiksi komppeja ja muita rytmikuvioita luovasti eri tavoin (mts. 68). Tämä on toisaalta pianonsoiton tekninen perusta, jota sivuan myöhemmin, ja joka on pianistin instrumenttikohtaista substanssiosaamista. Klaviatuurituntuma paranee usein silmät kiinni harjoittelemalla, jolloin mielessä muodostetaan visuaalinen kartta koskettimistosta ja sen avulla totutetaan tuntoaisti löytämään esimerkiksi hyppyjä. Tehokas keino on Pokin mukaan myös harjoitella vaihtelemalla yksittäisten äänien tai melodianpätkien oktaavialaa, jolloin oktaavisoinnin tuntuma paranee. (Mts. 71–72.) Sisäistä kuulemistä voidaan harjaannuttaa korvakuulolta soittamalla, transponoimalla tai imitoimalla toisten soittoa (mts. 73–76).

Marja Vuori (2002) on väitöskirjansa osanaan myös havainnoinut *prima vista* -soiton opetustilannetta Sibelius-Akatemiassa ja nostaa esille Pokin (2016) tapaan hyvin suunnitelmallisia ja rutiinimaisia toimenpiteitä: prosessi alkoi nuotin tutkimisella ja huolellisella läpiluvulla ilman soittoa, jotta teoksen rakenne hahmottuisi, ja varsinaisessa läpisoittotilanteessa keskityttiin pulssin ylläpitämiseen ja jatkuvaan edellä olemiseen. Hänen mukaansa opetustilanteissa korostettiin soittajan katseen pitämistä soitettavan kappaleen nuoteissa eikä tämän sopinut vilkuilla käsiään, jotta soittajan huomio ei herpaantuisi musiikin lukemisesta ja jatkuvasta edellä olemisestä. Hyvä klaviatuurituntuma ja itsensä rauhallisena, hätiköimättömänä pitäminen ovat edellytys hyvän *prima vista* -taidon ja säästysvalmiuksien kehitykselle. Opiskelijat laitettiin usein soittamaan kahdestaan, jotta pysyttäisiin käytännön säästystilanteille ominaisesti yhteisessä pulssissa. (Vuori 2002, 65–57.) Varsinaisena huomionarvoisena opetusmenetelmänä Vuori (2002, 62–65) mainitsee opettajan vuorovaikutustyylin: tämä käytti opetuksessaan suurelta osin ns. ”elepuhetta” eli ääneen tai elein havainnollisesti esimerkiksi teoksen rytmielementtejä ja siten auttoi opiskelijaa keskittymään pulssin pitämiseen ja soiton etenemiseen. Tällaisen vuorovaikutustavan mainitsee pianonsoiton opettamisen yhteydessä myös Heinrich Neuhaus (1973): hän pitää rytmiä musiikin perustana ja siksi hän korostaa, että oppilaan on kyettävä johtamaan opetettava teos kapellimestarin tavoin alusta loppuun huomioiden tempolliset nyanssit. Tällöin oppilas kykenee hänen sanojensa mukaan ”ajallisen prosessin jaksottamiseen” kokonaisvaltaisesti, jolloin musiikki virtaa esimerkiksi nelikätisessä *prima vista* -tehtävässä. (Neuhaus 1973, 42–43.)

3.3 Soittotekniset valmiudet luovat turvallisuudentunteen

3.3.1 Pianonsoiton soittotekniset piirteet ja korrepetitiotaidot

Pianonsoiton alkeet omaava laulupedagogi on harvoin virtuoottinen pianisti tai musiikin hahmottaja, vaikka hän olisi harjoitellut esimerkiksi liedin piano-osuutta tai muuta laulusäestystä useitakin kertoja ja omaisi erinomaiset *prima vista* -taidot. Tällöin on tarpeen fuskata eli poimia pianostemasta olennaisin aines tukemaan laulajaa ja jättää soitosta pois teknisesti vaikeasti toteutettavat elementit, kuten suuret hyppyt, repetitiot eli saman sävelen nopeat toistot (ks. esim. Korhonen 2002, 426), pariäänet, juoksutukset ja monimutkainen kontrapunkti.

Pianopedagogi Mervi Kianto (1994) erittelee havainnollisesti ja ansiokkaasti pianonsoiton perustekniikkaa ja nimeää soittotekniset lähtökohdat kahdeksi suunnaksi ja kahdeksi voimaksi. Pianoa soittaessa vaaditaan pystysuoraa liikettä koskettimen soittamiseen ja vaakasuoraa liikettä koskettimistolla liikkumiseen. Koskettimen painallus puolestaan tapahtuu sekä lihaksista tulevan voiman että vapaan pudotuksen aiheuttaman painovoiman avulla. (Kianto 1994, 56–57.) Hän kuitenkin huomauttaa, että rento ja jännityksistä vapaa kroppa toimii luonnostaan oikein ja tekniikkaan on syytä kiinnittää analyttisesti huomiota vain ongelmakohtissa (mts. 59–60).

Kianto (1994) vertailee ja kokoaa eri pedagogien näkemyksiä soittotekniikan osa-alueista ja toteaa, että koko kirjo voidaan pelkistää liikkeeseen ja voimaan. Vertailemalla esimerkiksi A. Nikolajevitsin, Marienne Uszlerin, György Sandorin ja Heinrich Neuhausin koonteja tekniikan peruslajeista voidaan niistä esittää seuraavanlainen synteesi:

- soittoasento, johon sisältyy vartalon, käden ja sormien ergonominen asento
- yksittäisten sävelten soittaminen
- artikulaatio eli oikeaoppiset *staccato*, *nonlegato* ja *legato* muutamalla sävelellä ranteen avulla
- asteikkojen ja juoksutusten soittaminen peukalon aliviennin ja käden yliviennin avulla
- murtosointujen soittaminen peukalon aliviennin ja käden yliviennin avulla
- pariäänet eli kaksoisotteet
- sointujen soittaminen ja balansointi
- käsien ja sormien itsenäistyminen eli säestäminen ja polyfonisen musiikin soittaminen
- dynamiikan ja sointivärien toteuttaminen kosketuksen voiman avulla
- hyppyt eli käden asemanvaihdot, myös ristikkäin
- rotaatiotekniikka eli ranteen kiertoliike
- pedaalien käyttäminen äänten sitomiseksi, värittämiseksi ja efektinä. (Kianto 1994, 57–59.)

Venäläinen pedagogi Heinrich Neuhaus (1973, 133–158) määrittelee soittotekniikan osajaan kahdeksaan eri kategoriaan:

- dynamiikan, sointiväriin ja artikulaation toteuttaminen yhdellä äänellä
- viiden sormen eli yhden aseman sisältämien sävelien soittaminen erilaisina yhdistelminä, joiden päämääränä on tasaisuus ja käden luonnollinen asento
- asteikkojen soittaminen yli- ja alivientien avulla, jolloin käden asema vaihtuu
- erilaisten arpeggioiden soittaminen, jolloin harjoitetaan käden kiertymistä
- kaksoisäänien soittaminen, erityisesti oktaavien ja laajempien intervallien soittaminen eri soittotavoilla
- akordien soittaminen yhtäaikaaisesti, rennosti ja balansoidusti, myös sointukulkujen hallinta
- hyppyjen soittaminen mahdollisimman taloudellisella liikkeellä ja koskettimiin tarttuminen
- polyfonian soittaminen äänten itsenäisyydestä ja laulavuudesta tinkimättä.

Hän lisää vielä soittotekniikkaa koskevaan lukuun pedaalin käytön perustekniikan: kaikupedaalia voidaan käyttää ennakoiden tai samanaikaisesti efektiivisesti tai viivästytyksellä eli sitovasti, ns. puolipedaalilla eli painamalla kaikupedaalia puoleen väliin asti voidaan puhdistaa sointia jättämällä kuitenkin suurienergisiä bassoääniä soimaan ja *una corda* -pedaalilla eli vaimennuspedaalilla muuttaa sointiväriä pehmeämmäksi (mts. 160–172).

Muistin toiminnan ohella soittoteknisiä valmiuksia voidaan parantaa vain tehokkaalla ja suunnitelmallisella harjoittelulla eli toistoilla. Varsin monella aloittelevalla ja kokeneemmälläkin muusikolla on puutteelliset harjoitteluvalmiudet, mikä ilmenee prosessin tehottomuutena. Sloboda (2005) määrittelee hyvän harjoittelutavan olevan ensisijaisesti virheiden eliminointia pilkkomalla harjoiteltavan teos tarpeeksi lyhyihin jaksoihin, joita harjoitellaan niin hitaasti ja eritellysti kuin on tarve virheiden välttämiseksi. Näin soitettavasta teoksesta muodostuu tihein välein motorisessa muistissa assosiatiivisia representaatioita, jotka saatetaan tietoisiksi. (Sloboda 2005, 90–93.)

Puhuttaessa vaikeista juoksutuksista, joissa tavoitteena on tasaisuus, neuvoo Heinrich Neuhaus (1973) tekemään ongelmakohtista analyttisesti erillisiä harjoituksia, joissa hyödynnetään rytmistä muuntelua esimerkiksi pisteellisyyden ja triolien kautta. Hänestä tämä metodi pidetään kuitenkin ehdottomasti erillään taiteellisesta työskentelystä ja itse teoksen soittamisesta: erillisillä harjoituksilla varmistetaan vain tekninen sujuvuus. (Neuhaus 1973, 60–62.) Niklas Pokki (2016, 43) pitää samaa rytmisen muuntelun periaatetta syventävän toistamisen esimerkkinä.

Hitaassa tempossa harjoittelun sijaan Katz (2009, 189–190) neuvoo soittamaan reduktioita esitystempossa, jotta ongelmalliset ja teknisesti turhan haastavat kohdat kävisivät ilmi. On huomioitava, että kyseinen harjoitustapa palvelee eri tarkoitusta kuin hidas, soittotekninen ja automatisaatioon tähtäävä toistaminen: mikäli tekninen vaikeus on ylitsepääsemätön eikä ole ajankäytön kannalta järkevää tai mahdollista puurtaa ongelmakohtien parissa, ne oikaistaan muokkaamalla soitettavaa reduktiota helpommaksi eliminoimalla soittotekniset vaaranpaikat, jotta se sujuisi halutussa tempossa. Tähän tähtää koko pelkistämisen periaate: hahmottamisen tai teknisen toiminnan hitaus ei saa rikkoa musiikin jatkuvaa eteenpäin virtaamista, häiritä pulssia ja lakata tukemasta oppilasta, mikä on kuitenkin laulopedagogin säestämisen tärkein päämäärä.

Pienikäiset pianistit joutuvat usein kamppailemaan laajojen otteiden kanssa, mutta desiimit ja hyvin laajat sointuhajotukset vaativat suurempikäisiltäkin tiettyä soittotekniikkaa. Laajoja sointuja on aina lupa murtaa, mutta karaktääri määrää, kuinka se tapahtuu. Katz (2009, 101–104) jakaa sointujen murtamisen kahteen tyyppiin: puhtaaseen arpeggioon, jossa jokainen ääni soitetaan eri aikaan ja murtosointuun, jossa osa äänistä soitetaan etulyöntinä ja pääpaino tähdätään kirjoitetulle iskulle. Harppumainen arpeggio tulee kyseeseen, kun karaktääri on herkkä ja kevyt, etulyöntinä tehtävä murtaminen taas, kun karaktääri on vakava ja vaatii huomattavaa rytmistä tarkkuutta. Arpeggiolla voidaan myös antaa laulajalle tilaa hengittää ja ääntää aikaa vieviä konsonantteja. (Mts. 101–104.)

Partituuria pianolla soittavat kuoron- ja orkesterinjohtajat joutuvat turvautumaan fuskaamiseen säännöllisesti, koska kokonaisen sinfoniaorkesterin pelkistäminen pianolle kahdelle kädelle soittavaksi on sellaisenaan täysin mahdotonta ja irrelevanttia. Tällaisen fuskaamisen periaatteet ovat sovellettavissa myös vaikeaan pianotekstuuriin lied-kirjallisuudessa, kun tavoitteena ei ole autenttinen esitys. Kapellimestari Jacob Gordon (1944) on koonnut partituurisoittoon listan soittoteknisiä ongelmanratkaisukeinoja:

- kaksinnetut äänet, oktaavit ja unisonot voidaan ehdottomasti jättää soittamatta
- basso on äänistä tärkein soivan kudoksen perustana, joten se soitetaan aina
- laajasti asetellut soinnut voidaan muuttaa ahtaaseen aseteluun, jotta harmonia on helpompi soittaa
- suuria hyppyjä voidaan jakaa molemmille käsille jopa niin, että vasen käsi soittaa ristikkäin oikean käden yläpuolella ja toisin päin
- melodian kaksinnus harmonian kustannuksella on tarpeetonta

- monimutkainen kontrapunkti voidaan pelkistää ääriääniin, mikäli harmonista kudosta täydennetään ajoittain väliäänillä
- laajat arpeggiot kannattaa jakaa molemmille käsille
- nopeat repetitiot voidaan korvata pianolle idiomaattisella oktaavitremololla
- sointurepetitiot voidaan myös muuttaa tremoloksi.

Moni orkesteriteos aina klassismin ajalle asti, kuten Mozartin oopperoiden aariat, noudattaa hänen mukaansa harmoniselta kudokseltaan jousikvartettia, jolloin harmoniassa soi yhtä aikaa kolme tai neljä ääntä. (Gordon 1944, 47–49.)

Korrepetiittori Martin Katz (2009) on suurilta osin samaa mieltä, mutta kehottaa kuitenkin pelkistämään repetitioita muuttamalla osan aika-arvoista hitaammiksi, koska joskus niiden korvaaminen oktaavitremololla vaikuttaa teoksen karakteriin ristiriitaisesti. Nopeita toistuvia säveliä voi myös jakaa käsien välillä, koska käsien vuorottelu on pianistille helpompaa kuin yhden käden repetitio. (Mts. 191–195.) Samankaltaiseen toteamukseen on päätyneet myös korrepetiittori Kurt Adler (1965, 226–229) käsitellessään pianistin kannalta painajaismaista Schubertin *Erkönig*-liediä, jossa soitetaan jatkuvaa oktaavirepetitiota: oikeaa kättä on suositeltava lepuuttaa jakamalla oktaavit molemmille käsille tai hätätapauksessa jättämällä toinen äänistä ajoittain soittamatta (ks. kuvio 4). Nopeat ja vaativat hyppyt Katz (2009) kehottaa kaventamaan ääriäänistä, jolloin vältetään vaarallisilta asemanvaihoilta (Katz 2009, 196–200). Miltei mahdottomat juoksutukset hän neuvoo pelkistämään joko hieman yksinkertaistamalla kuvioita tai soittamalla niitä muistuttavia asteikkokulkuja tutuilla, motoriseen muistiin tallentuneilla sormijärjestyksillä, mutta soittamalla tärkeimmät ja esiin tulevat käännekohdat alkuperäisillä äänillä (ks. kuvio 5). Näin laulaja kuulee likimain oikean karakterin. (Mts. 203; 207–213.) Sama koskee vaikeita murtosointukuvioita, joihin hän tarjoaa ratkaisuksi asteikkojen tapaan tuttuja kuvioita, joita voi tarpeen tullen jakaa käsien välille (mts. 214). Ja mikäli soitettava karakteri vaatii massaa, ratkaisuna hänen mukaansa on soittaa sinne tänne poukkoilevien sointujen sijaan matala basso ja tremolo pianon hyvin soivalla keskialueella (mts. 204–205).

Figure 254. Schubert, "Erlkönig," Gerald Moore's beginning of the accompaniment

Figure 255. Schubert, "Erlkönig," Moore's accompaniment three measures after

Kuvio 4. Schubertin *Erlkönig*-liedissä pahamaineiset oktaavirepetitiot voidaan jakaa kummallekin kädelle ja sormittaa järkevästi (Adler 1965, 227, muokattu).

EXAMPLE 9-33, 9-34 Verdi, "Pace, pace, mio Dio," *La Forza del destino*

The image shows a musical score for Verdi's "Pace, pace, mio Dio" from the opera *La Forza del destino*. The score is in 3/4 time and the key of B-flat major. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line with the lyrics "zio" and the piano accompaniment. The piano part features a dense, chromatic texture with many accidentals and a strong rhythmic drive. The second system shows the vocal line with the lyrics "ne!" and the piano accompaniment. The piano part continues with a similar chromatic texture. The third system shows the vocal line with the lyrics "ne!" and the piano accompaniment. The piano part features a dense, chromatic texture with many accidentals and a strong rhythmic drive. The score is marked with "ff" (fortissimo) and "8va" (octave).

Kuvio 5. Verdin Kohtalon voima -opperan Leonoran rukouksessa voidaan korvata nopea oikean käden juoksutus tutulla kromaattisella asteikolla - ja karakteri säilyy (Katz 2009, 212, muokattu).

Korrepetiittori Adlerin (1965, 187) näkökulma partituurien pelkistämiseen on niinkin pitkälle meneminen kuin harmonisen ja rytmisen luurangon soittaminen, koska liika määrä ärsykeitä voi sekoittaa laulajan. Hän jakaa kokeneen pianistin ja kokemattoman laulajan yhteisen harjoitteluprosessin vaiheittaiseksi säestäjän näkökulmasta:

1. kaksinna oikealla kädellä laulajan melodia, vaikka se ei kuuluisi pianostemmaan ja soita vasemmalla kädellä pelkistettyä harmoniaa sointuina
2. kaksinna edelleen laulajan melodiaa, mutta soita sointuja oikeilla rytmeillä
3. ala soittaa bassolinjoja ja lisää harmoniaa oikeaan käteen, myös melodian yläpuolelle
4. lisää muita vastamelodioita ja muuta mahdollista kontrapunktista kudosta

5. jätä vähitellen melodiaa pois, mutta soita fraasien alut
6. soita koko orkestraatio, kuten on tarkoitettu (Adler 1965, 197).

Laulupedagogin kannalta ihanteellinen tilanne olisi 3. vaiheen saavuttaminen, jolloin teoksen rytmien ja harmoninen luuranko on selkeästi esillä ja oppilas tottuu itse sijoittamaan melodian harmoniseen kudokseen.

Niklas Pokki tarjoaa väitöskirjassaan (2016) myös pelkistämisharjoituksia vaativien teknisten kuvien ratkaisemiseksi. Hän vertailee muun muassa Mozartin pianokonserton orkesteriosuuden reduktioita keskenään ja tunnustaa, että ammattisäestäjätkin joutuvat jatkuvasti tilanteisiin, jossa pianolle kirjoitettua reduktiota pelkistetään reilulla kädellä (Pokki 2016, 76–78). Hän korostaa toonaalisen musiikin kohdalla olevan tärkeintä säilyttää teoksen luurankona pulssin, rytmiset kuviot, bassolinjan ja melodian. Atonaalisessa musiikissa sen sijaan rytmin merkitys korostuu ja sävelistä tarvitaan ainoastaan yleinen hahmo ja likimainen sijainti oikeassa rekisterissä. (Mts. 79.)

3.3.2 Muiden soittimien imitoiminen soittoteknisenä erityisvaatimuksena

Koska piano on säästyssoittimena vertaansa vailla, sitä käytetään usein käytännön järjestelyjen helpottamiseen ja kustannustehokkaasti korvaamaan kokonainen sinfoniaorkesteri. Tällöin on tiedettävä, miltä eri instrumentit ja niiden soittotekniikat kuulostavat, koska orkesterimusiikin, kuten oopperakirjallisuuden pianoreduktioita soitettaessa on pianon avulla matkittava eri soittimia, kuten esimerkiksi lyömäsoittimia ja jousisoittimien *pizzicatoa* eli kielten soittamista näppäilemällä (ks. esim. Korhonen 2002, 379). Tällaiseen tietämykseen ja tekniseen osaamiseen viitataan korrepetitotaidoilla tai korrepetointitaidoilla (Blå 2020, 31; Suni 2004, 21). Korrepetiittori Martin Katz (2009, 153) lainaakin osuvasti entisen oppilaansa ja nykyisen kollegansa Russell Millerin sanoja luonnehtiessaan pianoa leikkisästi nimikkeellä ”*The Steinway Philharmonic*”. Hän neuvoo reduktioita soitettaessa kirjoittamaan tarkasti ylös, mikä soitin tai soitinryhmä soittaa minkäkin osuuden reduktiosta ja mikä erottuu paikoin eniten soivasta massasta (mts. 160–161).

Ylivoimaisesti suurin osa pianolle imitoitavaksi päätyvää musiikkia tulee orkesterien jousistosta, sillä ovathan ne monien kokoonpanojen perusta aina barokkioratorioista moderneihin oopperoi-

hin. Katz (2009) kuvaa jousisoittimien sävyä lämpimäksi, rikkaaksi ja legatomaiseksi. Lisäksi pianolla oktaavikaksinnettu basso pyrkii jäljittelemään kontrabasson tuomaa syvyyttä. (Mts. 162–164.) Jousisoittinten erityispiirteenä on *pizzicato*, näppäilytekniikka, jonka imitoiminen pianolla vaatii kevyttä, kuivan pedaalitonta ja eleetöntä soittotapaa (mts. 169–170).

Jousistolle ominaisia ovat myös säveltoistona esiintyvät tremolot. Jaetun sointutremolon idiomaattisuuden pianonsoitossa rannerotaation vuoksi on Jacob Gordonin (1944) lisäksi todennut myös Martin Katz (2009). Hän tarkentaa jousitremolon imitoimista vielä soittamalla aluksi kokonaisen soinnun ja sitten vaivihkaa aloittamalla tremolon. Sama pätee myös imitoitaessa patarumpuja ja näille ominaista ukkosenjyrinän efektiä. Pianon ylärekisterissä soitettavaa tremoloa hän kehottaa kohtelemaan varovaisesti, koska tälle rekisterille ominainen sointi poikkeaa kovin jousitekstuurin soinnista. (Katz 2009, 164–168; 182–183.)

Puhaltimia imitoidessa tarvitaan kuivaa ja nopeasti tarttuvilla sormilla aikaansaattua terävän alukkeellista soittotapaa. Puhallinsoittimet toimivat kuten solistit eli jokainen ääni on yhtä tärkeä eikä sointuja balansoida normaalisti. Erityistapauksena vaskipuhaltimet vaativat kuitenkin rikkaamman soinnin, jolloin *nonlegato* ja pedaalin käyttö simuloivat parhaiten niiden sointiväriä. Jokainen sävel tulee Katzin (2009) mukaan lisäksi soittaa ikään kuin alleviivaten, *tenuto*. (Katz 2009, 171–178.)

Harppu- ja cembalostemmat sen sijaan ovat sinällään erittäin soveltuvia pianolla soitettaviksi. Harppua imitoitaessa oleellista on runsas pedaalin käyttö sekä sointujen ja jopa pelkkien pariäänien murtaminen (Katz 2009, 178–181). Cembalolle luonteenomaista puolestaan on kuiva ja pedaaliton sointiväri, jossa bassoäänet korostuvat ja sointuja murretaan oletusarvoisesti (mts. 184–188).

Joskus reduktioista on jätetty jopa kuulokuvan kannalta oleellisia soittimia, melodioita tai katkelmia pois. Katz (2009, 218–224) kehottaa tällöin lisäämään puuttuvan, tärkeän melodian tai korvaamaan sillä muita ääniä. Nykyteknologia on mahdollistanut sen, että esimerkiksi aarioista on tarjolla kuunneltavaksi autenttisia orkesteriversioita vain muutaman klikkauksen vaivalla, jolloin kyseenalaisesti pelkistetty pianoreduktio voi pahimmassa tapauksessa hämätä laulajaa. Lisääniä tai

sointujen soittaminen uudelleen tulee kyseeseen, kun pianolle on yritetty kirjoittaa orkesterin joustoston soittamia pitkiä ja paikallaan pysyviä sointumattoja, koska pianon ääni hiipuu pois todella nopeasti alukkeen jälkeen (mts. 160–161).

3.4 Säestäjän musiikintuntemus ja taiteilijuus tukevat oppilaan tulkintaa

Eliisa Sunin (2004) mukaan säestävälle pianistille tärkeintä on musiikillinen yleissivistys ja yleinen muusikkous. On tunnettava eri tyylikausien, eri soitinten, eri säveltäjien ja eri kielialueiden musiikkia, jotta tulkinta olisi paitsi tyylinmukaista myös hyvän maun rajoissa. (Suni 2004, 19.) Musiikintuntemus ja yleissivistys muotoutuvat pitkän ja monipuolisen koulutuksen kautta, ja osa tyyli-seikoista välittyy ikään kuin kirjoittamattomina sääntöinä perimätiedon kautta pedagogilta oppilaalleen.

Korrepetiittori Kurt Adler (1965) on käsitellyt esitystradition ja historiallisen tyylinmukaisuuden piirteitä kirjassaan *The Art of Accompanying and Coaching* valtavalla tarkkuudella ja esittelee hurjan määrän yksityiskohtaisia tyylipiirteitä, joista mainitsen muutamia laulunopettajalle olennaisimpia, esimerkiksi oikean tempon valitsemisen. Eri laulajille erilainen tempo on luonteenomaista, sillä esimerkiksi ikä ja ympäröivä kulttuuri määräävät, mikä tempo on kullekin sopiva: Adler (1965, 114) on huomannut, että ikääntynyt ja eurooppalainen ihminen valitsee hitaamman tempon kuin nuori ja amerikkalainen. Lisäksi pianosäestyksellistä laulua soitetaan nopeammin kuin orkesterisäestyksellistä. Paksu harmoninen kudus ja kaikuisa akustiikka vaativat hitaampaa tempon käsittelyä. Mielenkiintoisinta kyllä, laulajien äänityyppi vaikuttaa tempoon siksi, koska tummat, raskaat ja matalat äänityypit syttyvät hitaammin kuin vastaavasti korkeat ja kirkaat. (Mts. 114.)

Historiallinen konteksti vaikuttaa tyylinmukaiseen tempoon, joten tyylikausituntemus on varsin perusteltua säestävälle pianistille. Mitä lähemmäs nykypäivää tullaan ajassa, sitä tarkemmin säveltäjät ovat määritelleet esitystempon ja karakterin. Barokkimusiikkia soitettaessa sen sijaan on huomioitava, mille soittimelle säestys on alun perin kirjoitettu ja missä tarkoituksessa säveltäjä on suunnitellut teosta esitettävän: esimerkiksi uruille kirjoitettu tekstuuri vaatii hitaampaa tempoa kuin cembalolle tai klavikordille, ja kirkkoakustiikka ei anna oikeutta nopeille kuvioille. Koska tempoa ei tuolloin myöskään merkitty minkään standardin mukaan, affektioppi, kappaleiden tahtilaji, iskutus ja nopeimpien yksiköiden suhde määritti karakterin. (Adler 1965, 116–118.) Barokkimusi-

kissa on myös huomioitava tyylinmukaisina rytmillisinä piirteinä inegalisaatio (ransk. *notes inégales*) eli samanpituiseksi merkittyjen painollisten ja painottomien nuottien välinen kevyt eriarvoisuus eli pisteellisyys (ks. esim. Otava 1978, 450), pisteellisten rytmien korostaminen ja hemiola, jossa kolmijakoiseen tahtilajiin tulee tasajakoinen jakso (Adler 1965, 126–129).

Adler (1965, 126) esittelee tyylikkäänä tapana tehdä hidastus eli *ritardando* Josef Czernyn periaatteina: hidastus tehdään, kun alkuperäinen teema palaa, fraasien välillä on raja, pitkä sävel on akcentoitu, tahtilaji muuttuu, tauon jälkeen soitetaan jälleen sävel, juoksutukseen on merkitty *diminuendo*, korukuviot vaativat aikaa, *crescendo*-merkinnällä korostetaan tärkeää temaattista materiaalia, esitysmarkintana on *ad libitum* tai *espressivo* tai kun trilli tai kadenssi lopetetaan. Näiden lisäksi muusikon koulutuksessa korostetaan kokemuksen mukaan, että laajoja intervallihypyjä on valmistettava joustamalla.

Adler (1965, 159–160) jakaa lauluohjelmistolle keskeisen saksalaisen lied-tyylin sen uranuurtajan Franz Schubertin ohjelmistoa analysoimalla kolmeen erilaiseen tyyppiin: säkeistömuotoisiin lauluihin (esimerkiksi *Litanei, An die Musik*), joissa musiikki etenee laulajan ehdoilla ja pianisti komppaa häntä, läpisävellettyihin lauluihin (kuten *Erlkönig*), joissa musiikki etenee pianistin ehdoilla ja pianostemma maalailee tunnelmaa ja välittää sanattomia merkityksiä sekä vapaamuotoisiin lauluihin (kuten *Prometheus*), joissa musiikki palvelee ensisijaisesti runoa ja huomio kiinnittyy sanoihin. Näyttää siltä, että samankaltainen jako voidaan ylipäänsä tehdä kaikkea pianosäestyksellistä laulumusiikkia ajatellen – ja mitä modernimpaan sävelkieleen siirrytään, sitä itsenäisemmäksi toimijaksi piano muuttuu suhteessa lauluun.

Ranskalaisen lied-tyylin erityispiirteitä ovat Adlerin (1965, 166) mukaan selkeys, eleganssi, yksinkertaisuus, luonnollisuus, jalous ja veistoksellisuus. Impressionistista ranskalaista perinnettä kuvaavat sointivärien hienovarainen käyttö ja ilmaisun pidättyneisyys: saksalaisen tai venäläisen maailman tunteiden myrskyämisen ja paatoksen sijaan niitä ilmaistaan hienovaraisesti mitä moninaisimpien vivahteiden kirjona ja vihjailevien symbolien kautta (mts. 167). Nyanssit ovat ranskalaisessa musiikissa pehmeitä ja läpikuultavia ja lisäksi *una corda* -pedaalin ja värejä sekoittava kaiku-pedaalin käyttö ovat olennainen osa vivahteikasta sävy maailmaa (mts. 170). Hän käsittelee seikkaperäisesti myös muiden kulttuurialueiden lied-tyylejä, mutta saksalaisen ja ranskalaisen tyylin voidaan katsoa olevan aloittelevan laulajan kannalta oleelliset.

4 Selvitys laulupedagogien säestystaidoista

4.1 Tutkimuksen toteutus

4.1.1 Tutkimusmenetelmät

Koska opinnäytetyöni tavoitteena oli tehdä alustava ja kuvaileva selvitys laulunopettajien säestystaidoista, päädyin tekemään tutkimuksen laadullisilla tutkimusmenetelmillä. Jari Eskola ja Juha Suoranta (1998, luku 1) määrittelevät laadullisen tutkimuksen sitä kuvaavien käsitteiden kautta: laadullinen tutkimus pyrkii tutkimaan ilmiötä subjektiivisesti ja induktiivisesti, eli jo lähtökohtaisesti yksilölliset aineistot rakentavat itse teorian. Tätä voidaan kutsua toisaalta aineistolähtöisyydeksi. Pyrkimyksenä on ymmärtää ilmiötä ja niiden takana olevia syy-seuraussuhteita. Tutkijan rooli on osallistuva havainnoija, jolloin hän ei ole täysin erillinen tutkittavasta ilmiöstä. Aineistot ovat joko valmiita tai muokattavissa olevia tekstejä, joka on kerätty tutkittavan luonnollisesta ympäristöstä rakentamatta erillistä laboratoriokoeasetelmaa. (Eskola & Suoranta 1998, luku 1) Hanna Vilka (2005, 97–98) kokoaa tutkimuksen tavoitteeksi tarkastella merkityksiä ja löytää tutkimusaineistosta vastauksia ilmiön kuvaamisen lisäksi myös ilmiön syihin eli miksi-kysymyksiin.

Hanna Vilka (2005, 99) korostaa laadullisen tutkimuksen kolmea näkökulmaa: kontekstia eli asia-yhteyttä ja tutkimustilannetta, intentiota eli tutkittavan motiiveja sekä prosessia eli tutkimuksen käytännön järjestelyjen suhdetta tutkijan ymmärrykseen ilmiöstä. Itse tutkimusprosessi muotoutui lopulta varsin selkeästi laadullisen tutkimuksen piirteiden mukaan: kerätty aineisto muutti käsitystäni tutkittavasta ongelmasta tutkijana ja tutkimuskysymykset tarkentuivat tutkimusprosessin edetessä (Eskola & Suoranta 1998, luku 1). Näin ollen koko opinnäytetyö toimi itseään uudistavana ja aineistoon sopeuttavana prosessityönä.

Aineistonkeruumenetelmäksi valitsin puolistrukturoidun temahaastattelun, jossa laulupedagogit saivat vapaasti omin sanoin kuvata säestystaitojaan. Temahaastattelu nimenomaan tarkoittaa, että haastattelua ohjaa haastattelurunko, mutta pääpaino on tutkittavan vapaudella ilmaista itseään, kunhan kaikki teemat tulevat käsitellyiksi (Vilka 2005, 101–102). Koska laadullisessa tutkimuksessa aineiston muoto on Eskolan ja Suorannan (1998, luku 1) mukaan teksti, joka kertoo tarinoita eli narratiiveja ja kuvailee tutkittavaa ilmiötä tutkittavan omasta näkökulmasta, pidin haastattelua tarkoituksenmukaisena laulupedagogien omien kokemusten keräämiseen. Hanna

Vilkka (2005, 103) täydentää vielä laadullisen tutkimuksen ja teemahaastattelun tärkeänä tavoitteena olevan emansipatorisuus eli myös tutkittavien tulisi oppia jotakin uutta tutkittavasta ilmiöstä haastattelutilanteessa. Koska teemahaastattelu toteutui keskustelunomaisesti, minulla oli tilaisuus avata näkökulmaani ilmiöstä haastateltaville ja auttaa heitä sanallistamaan ajatuksiaan. Kyseessä oli siis yhteinen, vuorovaikutuksellinen oppimisprosessi. Haastattelurunko on liitteenä (ks. liite 1).

Valitsin haastateltavakseni Keski-Suomen alueelta viisi eri oppilaitoksissa opettavaa laulupedagogia, joiden pääasiallinen opetettava aine oli klassinen laulu. Heistä neljä vastasi haastattelukutsuun. Haastatteluista kaksi järjestettiin kasvotusten ja kaksi vallitsevan koronapandemiatilanteen vuoksi etäyhteyksin Zoom-videokonferenssisovelluksen kautta. Etähaastattelut tallennettiin sovelluksen tallennustoiminnon kautta, muut matkapuhelimen sanelinsovelluksella.

Koska haastattelun avulla kerättävä aineisto on perusteellista ja haastateltavat valitaan ennalta määrätystä ryhmästä (klassisen laulun opettajat), on aineiston analyysissä huomio ensisijaisesti laadussa eikä määrässä. Näin kootusta aineistosta Eskola ja Suolahti (1998, luku 1) käyttävät käsitettä ”harkinnanvarainen näyte”, joka on olennainen laadullisen tutkimuksen ominaisuus. Kerättyä aineistoa analysoitaessa pyritään saavuttamaan kylläntymispiste eli saturaatio, jonka tultua saavutetuksi ei aineisto enää tuota uutta tietoa vaan toistaa itseään (Vilkka 2005, 127–128). Tutkittavasta ilmiöstä riippuen tarvitaan erikokoisia aineistoja saturaation saavuttamiseksi. Vilkka (2005, 128) huomauttaa, että yksilöiden omakohtaisia kokemuksia tutkittaessa joudutaan pitämään aina mielessä, että jokaisen ihmisen omat kokemukset ovat ainutlaatuisia.

Haastattelut litteroitiin äänimuodosta luettavaksi tekstiksi tekstinkäsittelyohjelmalla, jonka jälkeen ennalta sovitusti ja asianmukaisesti hävitin tallennetut tiedostot. Varsinaiset tulokset analysoin aineistolähtöisesti teemoittelemalla vastaukset tutkimuskysymysten mukaisesti.

4.1.2 Haastateltavien esi- ja tunnistetiedot

Haastateltavien pääasiallisina valintakriteereinä olivat klassisen laulun opetuskokemus, toimiminen musiikkipedagogin (AMK) pätevyyden vaatimissa työtehtävissä sekä perustason osaamiskriteerit täyttävät pianonsoittotaidot. Koska alemman korkeakoulututkinnon suorittaneet musiikkipedagogit eivät ole päteviä opettamaan korkea-asteella, rajasin korkeakoulutasolla toimivat

laulopedagogit pois kerättävästä aineistosta. Näin ollen tutkimustyöni kohdistuu nimenomaan sille kentälle, jonka opetustehtäviin musiikkipedagogin ammattikorkeakoulututkinnon suorittaneet pätevöityvät. Haastateltavien koulutustasoa en kontrolloinut, mutta sillä ei näyttänyt olevan juurikaan vaikutusta itse tutkimustuloksiin. Pidin kuitenkin tärkeänä valita haastateltavat siten, että he edustivat eri vaiheissa uransa olevia laulopedagogeja: yksi uransa alkuvaiheessa oleva, kaksi keskivaiheessa olevaa ja yksi uransa loppuvaiheessa oleva. Jokaisella kuitenkin oli vähintään neljä vuotta opetuskokemusta ja näin ollen pystyin tuloksia analysoidessani huomioimaan urakehityksen vaikutuksen säestystaitoihin.

Ensimmäinen haastateltavani oli 47-vuotias mies, joka oli työskennellyt 12 vuotta musiikki- ja kansalaisopistoissa. Hänen pohjakoulutuksensa oli taiteiden maisteri (TaM) sekä musiikkipedagogi (AMK), lisäksi hän oli tehnyt osittaisia jatko-opintoja laulopedagogina. Laulussa hän oli suorittanut B-kurssin ja klassisessa pianossa opiskeluaikoinaan perustaso 2 -tasosuorituksen.

Toinen haastateltavani oli 35-vuotias nainen, joka oli työskennellyt myös 12 vuotta musiikkiopistossa. Hänen pohjakoulutuksensa oli musiikkipedagogi (AMK) ja hän oli myös suorittanut laulun B-kurssin sekä klassisen pianon perustaso 2 -tasosuorituksen. Hän oli haastatteluhetkellä suorittamassa musiikin alan YAMK-tutkintoa. Hän edustaa ensimmäisen haastateltavan kanssa uransa keskivaiheessa olevia laulopedagogeja. Molemmat haastatteluista tapahtuivat *Zoom*-videokonferenssisovelluksen kautta.

Kolmas haastateltavani oli 31-vuotias nainen, joka oli työskennellyt 4 vuotta kansalaisopistossa sekä toiminut yrittäjänä musiikkialalla. Hänen pohjakoulutuksensa oli filosofian maisteri musiikkikasvatuksesta (FM) sekä musiikkipedagogi (AMK). Hän oli haastatteluhetkellä suorittamassa toista musiikkipedagogin ammattikorkeakoulututkintoa pääaineenaan kuoronjohto sekä maisteriopintojaan klassisessa laulussa. Hän oli suorittanut laulussa B-kurssin sekä perustaso 2 -tasosuorituksen klassisessa pianossa, mutta tehnyt näyttötutkinnon omaisesti vaativamman solistisen ohjelmiston opintojensa aikana. Häntä voidaan tutkimuksessani pitää uransa alkuvaiheessa olevana laulopedagogina.

Neljäs haastateltavani oli 64-vuotias nainen, joka oli työskennellyt yli 38 vuotta konservatoriossa perusasteen ja ammatillisen 2. asteen perustutkinto-opiskelijoiden parissa. Hänen koulutuksensa

oli musiikkioppilaitoksen opettaja. Hän oli suorittanut lauluopinnoissaan A-kurssitason (entinen diplomitaso) sekä klassisessa pianossa perustaso 3 -tasosuorituksen. Hän edustaa tutkimuksessani uransa loppuvaiheessa olevaa laulupedagogia.

Tästä eteenpäin viitataan haastateltaviin heidän suostumuksellaan selkeyden vuoksi iällä ja sukupuolella.

4.2 Tutkimuskysymykset

Kokoamani teoriapohjan perusteella asetin tutkimukselleni seuraavat tutkimuskysymykset, joihin pyrin haastattelujen avulla saamaan vastaukset:

- 1 Millaisia toimintamalleja tai selviytymiskeinoja laulupedagogeilla on säästystilanteissa?
- 2 Ovatko nämä toimintamallit harkittuja ja tietoisia ratkaisuja eli kykenevätkö laulupedagogit erittelemään representaatioitaan ja säästystaitojaan?
- 3 Minkälaisia haasteita työelämä asettaa laulupedagogille säästymisen näkökulmasta?
- 4 Kokevatko laulupedagogit säästystaitojen opetuksen riittäneen näiden haasteiden kohtamiseen?

Toimintamallit ja selviytymiskeinot voidaan jakaa musiikin hahmottamisen apuvälineiksi ja soitto-tekniisten ongelmakohtien ratkaisukeinoiksi. Varsinaisten representaatioiden laadun tutkiminen on mahdollisen jatkotutkimuksen aihe.

4.3 Eettisyys ja luotettavuus

Tutkimusetiikka tarkoittaa, että tutkimus noudattaa hyvää tieteellistä käytäntöä riippumatta tieteenalasta, koulutustaustasta tai valmiuksista tutkimustyöskentelyyn. Tutkijan on velvollisuus käyttää yleisesti hyväksytyjä tiedonhankinta- ja tutkimusmenetelmiä, osoittaa näiden hallintaa, huolellisuutta ja tarkkuutta tutkimuksesta raportoidessaan sekä toimia rehellisesti ja vilpittömästi tiedeyhteisössä. (Vilka 2005, 29–30.)

Hyödynnettyyn aineistoon on viitattava asianmukaisesti ja toisen tutkijan tekemää työtä on kunnioitettava ilmoittamalla tekstiviitteissä sekä lähdeluettelossa lähdeviittausstandardin mukaiset tie-

dot. Tämä tarkoittaa esimerkiksi Vilkan (2009, 31) mukaan tutkimuksessa käytetyn tiedon alkulähteiden ja sovellustavan mainintaa. Siteerattuja väitteitä ei saa irrottaa asiayhteydestään mutta tutkijan on tarkasteltava kriittisesti käyttämiään lähteitä. Tässä opinnäytetyössä pitäydyn suurelta osin väitöskirjojen ja tieteellisten artikkelien tarjoamassa tiedossa. Lisäksi viitataan pro gradu -tutkielmiin ja ammattialani asiantuntijoiden teoksiin pitäen mielessäni, että myös käyttämäni lähteet noudattavat hyvää tieteellistä käytäntöä. Toissijaisia lähteitä käyttäessäni pyrin ensisijaisesti tutustumaan alkuperäiseen aineistoon ja esimerkiksi akateemisten opinnäytetöiden lähdeluetteloiden kautta muodostuu polkuja toissijaisiin lähteisiin.

Olen pyrkinyt käyttämään tuoreinta mahdollisinta tietoa esimerkiksi kognitiivisen psykologian kentältä, jossa tiedon kumuloituminen ja tutkimuksen edistyminen on sangen kiivasta. Mikäli käyttämäni tieto on useita vuosikymmeniä vanhaa, olen tarkistanut, että tuoreet tutkimukset viittaavat siihen ja siltä osin tietoa voidaan edelleen pitää ajankohtaisena. Pianonsoiton tekniikkaan liittyvä tieto ei ole viimeisten vuosikymmenien aikana muuttunut juurikaan, joten on perusteltua käyttää lähteenä kokeneiden pedagogien tarjoamaa aineistoa. Epämääräisiksi jääneitä ja kiistanalaiseksi kokemiani väitteitä olen vertaillut samoista aiheista kirjoittaneiden tutkijoiden ja pedagogien kesken ja pyrkinyt kokoamaan synteesejä. Koska säästystaitoja ei ole ilmiönä tutkittu suoranaisesti, mutta hahmotustaitoja ja pianonsoiton tekniikkaa on, hyödynnän niiltä osin olemassa olevaa tietoa teorioita ja malleja yhdistelemällä. Jokainen valintani on aineiston kautta perusteltavissa.

Valitsin haastateltavat käyttämällä harkinnanvaraista otantaa. Tunsin haastateltavista kolme sekä työn että opintojen puolesta, minkä vuoksi olin pystynyt arvioimaan heillä olevan hyödyllisiä ja mielenkiintoisia näkemyksiä ja todennut heidän olevan työelämässä opettajauran kannalta varsin erilaisissa vaiheissa. Tuttuus vaikutti lisäksi positiivisesti haastattelutilanteiden rentouteen eikä vuorovaikutusta tarvinnut erikseen lämmitellä ennen varsinaista keskustelua. Tiedostin opinnäytetyöprosessin ajan, että varsinkin sosiaalisessa vuorovaikutuksessa tutkijaa ei voi erottaa tutkittavasta ilmiöstä täysin ja tulosten tulkintaan vaikuttaa tutkijan maailmankäsitys ja ennakkokäsitys esimerkiksi haastateltavista. Näin kuvattu tutkijan arvojen läpinäkyvyys vaikuttaa tutkimuksen luotettavuuteen puolueettomuusnäkökulman mukaan (Vilka 2005, 160).

Koska keräämäni haastatteluaineisto koostuu laulunopettajien omakohtaisista kokemuksista eikä tutkimus koske työpaikkaa, ei ole ollut tarpeen hakea tutkimuslupia. Viittaan haastateltaviin heidän suostumuksellaan perinteisen tavan mukaisesti sukupuolella ja iällä, jotta haastateltavia ei voisi nimen tai oppilaitoksen perusteella tunnistaa. Ikä tunnistetietona on perusteltu, koska se korreloi työkokemuksen kanssa. Riski haastateltavien tunnistamiseen ammattikunnan sisällä on kuitenkin olemassa ammattikunnan pienuudesta johtuen. Nimikoimatonta tutkimusaineistoa olen säilyttänyt tietokoneeni työasemalla ja pilvipalvelussa teknisten ongelmatilanteiden varalta ja raportin valmistuttua olen hävittänyt aineiston sovitusti.

Valmiille opinnäytetyölleni ei ole salassapitovelvoitteita ja se on julkisesti luettavissa Theseus-tietokannassa. Hyvä tieteellinen käytäntö edellyttää avoimuutta ja tutkimuksen kontrolloitavuutta (Vilka 2005, 33). Opinnäytetyö ei ole rahoitettu eikä sillä ole sidonnaisuuksia toimeksiantajiin. Tutkimukseni perimmäisinä motiiveina ovat sekä ammattikuntani toiminnan että oman ammattitaitoni kehittäminen. Laadullisen tutkimuksen emansipatorinen tavoite täyttyy, koska haastattelu-tilanteet olivat keskustelunomaisia ja haastateltavat kokivat oivaltaneensa jotakin uutta kannustettuani heitä sanallistamaan työskentelytapojaan ja ajatusmallejaan.

Tieteellisen tutkimuksen tärkeä luotettavuuden mittari on tutkimuksen toistettavuus: ulkopuolisen tutkijan tai lukijan on päädyttävä tutkimusraportin avulla samaan lopputulokseen. Laadullisen tutkimuksen tapauksessa luotettavuuden arviointi on monimutkaisempaa kuin määrällisessä tutkimuksessa tutkimusaineiston luonteen vuoksi, ja luotettavuus kytkeytyy ensisijaisesti tutkijan valmiuksiin raportoida tutkimuksensa läpinäkyvästi ja ymmärrettävästi. (Vilka 2005, 158–160.) Olen pyrkinyt tutkimuksessani huomioimaan avoimuus- ja läpinäkyvyyasperiaatteet ja tiedostan olevani tutkijanvalmiuteni olevan vielä keskeneräiset, mikä lienee ammattikorkeakoulutasolla vääjäämätön tosiseikka. Tutkimusmetodologia ei vastaa tieteellisen tutkimuksen standardeja, mutta kuka tahansa voi kysyä samat haastattelukysymykset (ks. liite 1) keneltä tahansa laulupedagogilta ja päätyä samankaltaisiin tuloksiin.

Koska haastateltavani olivat kaikki Keski-Suomen alueelta ja suurin osa jollain lailla tuntemiani ihmisiä, on tulosten yleistettävyyttä pohdittava tarkemmin. Yleistettävyyttä on myös laadullisen tutkimuksen arviointikriteeri (Vilka 2005, 157). Voi olla, että esimerkiksi pääkaupunkiseudun laulupedagogeilla on keskimäärin aivan erilaiset valmiudet pianonsoitossa ja säestyksessä, mutta silloin

korostuisi myös tutkimuksen alueellisuus. Heidän kannaltaan opinnäytetyön tavoite on kuitenkin aivan yhtä tärkeä. Haastateltavani olivat kuitenkin hankkineet koulutuksensa ympäri Suomea ja jopa eri maissa, joten uskon, että aineiston saturaatio oli saavutettu ja koko Suomea koskevat tulokset pysyisivät alueellisista vaihteluista huolimatta samansuuntaisina. Haastateltavien esitietoja tutkimalla ulkopuolinen tutkija pystyisi määrittämään samat lähtökohdat ja toteamaan tulosten yleistettävyyden samalla periaatteella.

5 Tulosten tarkastelu

5.1 Yleisiä huomioita

Kaikki laulupedagogit tiedostivat realistisesti pianistiset puutteensa ja olivat myös joutuneet kohtaamaan tilanteen, jossa omat säästystaidot eivät riittäneet, mutta heidän ammatillinen identiteettinsä oli tarpeeksi kehittynyt, jolloin he pystyivät olemaan armollisia itseään kohtaan, kuten uransa alkuvaiheessa oleva haastateltava erityisen ansiokkaasti totesikin. Moneen otteeseen todettiin, että laulupedagogi on ensisijaisesti laulunopettaja eikä säästäjä. Heini Kietäväinen (2013) määrittelee kasvatustieteen pro gradu -tutkielmassaan työntekijän vahvan ammatillisen identiteetin rakentuvan Kelchtermansin (1993) teorian mukaan positiivisesta minäkuvasta eli opettajan käsityksestä itsestään, hyvästä itsetunnosta eli luottamuksesta töissään pärjäämiseen, korkeasta työmotivaatiosta ja selkeästä käsityksestä työnkuvasta. Nämä ovat ammatillisen identiteetin retrospektinen ulottuvuus eli työkokemuksen pohjalta muodostunut identiteetin osa. (Kietäväinen 2017, 10–11.)

Ammattisäästäjiä pyydettiin oppimisprosessiin mukaan, mikäli oli erityinen tarve esimerkiksi näyttösuorituksen tai matinean lähestyessä. Kukaan laulupedagogeista ei halunnut joutua säästämään oppilaitaan esiintymistilanteessa, kun kyseessä oli klassinen ohjelmisto, esimerkiksi lied tai aaria.

- Mut mulla on jotenkin, mä oon nyt tässä näitten vuosien aikana, niin kuin, koen itse osavani, että mun oppilaat oppii ja mä oon niin kuin löytänyt sitä varmuutta siihen. Niin sen takia ehkä mulla ei oo enää, alkuvaiheessa oli paljon enemmän paineita siitä, niin kuin ihan silloin alkuvaiheessa. Nythän mä varmaan siis sun verrokkeihin verrattuna olen alkuvaiheessa oleva opettaja? Mutta niin kuin, et mä pystyn antamaan paljon enemmän armoa, koska mä tiedän, mitä mä teen mun oppilaitten kaa. Että se piano niin kuin auttaa mua siinä sen, mitä se pysyy. Ja sitten että, aina pohtii, niin kuin just, kun räpeltää siellä, että oispa ihana osata auttaa paremmin, mutta että tää ei oo niin kuin tää mun pääjuttu tässä. (Nainen, 31).

Yksikään haastatelluista ei myöntänyt valitsevansa oppilailleen ohjelmistoa säestystaitojensa perusteella vaan laulupedagogeilla luonnollisestikin pedagoginen ajattelu ohjaa työskentelyn suunnittelua oppilaslähtöisesti. Tuttu ja entuudestaan paljon käytetty perusohjelmisto, kuten Laulutunti-vihkot, Cantus-kirjat, *Das Lied im Unterricht* ja *Unterrichtslieder* koettiin turvalliseksi opetusmateriaaliksi, johon oli aina sopiva palata. Kaksi haastatelluista kuitenkin tunnisti mahdolliseksi, että ohjelmistovalintaan vaikutti myös se, kuinka lähellä heidän musiikillista mukavuus-alueitaan oltiin sekä laulajana että pianistina.

- No kyllä se varmasti osittain tietysti joo... Mutta ei se välttämättä, se ei ole ehkä se pianistin tai pianonsoiton taito, että siinä se voi olla myös sekin, että jotkut kappaleet, joku repertuaari on ittelte tutumpaa, niin sitä on tietysti helpompi sitä kautta opettaa, että se ei välttämättä oo se säestystaito. Mutta tokihan mukavampi on sitten semmosia, että mitä nyt sitten paremmin osaa säestääkin. Että tokihan se on, että päästään siihen musiikin tekemiseen, niin tokihan se on mukavampaa ja tokihan se on oppilaalle sitten aina enemmän, että mieluumminhan tietysti semmosia. (Mies, 47).

Pyysin haastateltavia määrittelemään hyvän säestäjän sekä oppilaan että heidän itsensä näkökulmasta. Kullannarvoisiksi ominaisuuksiksi lueteltiin seuraavat:

- kamarimusiikilliset perustaidot eli kuuntelutaito ja herkkyys reagoida säestettävän tapaan tehdä musiikkia
- liedpianistin perustaito eli kyky hengittää laulajan kanssa yhdessä eli tarjota tälle riittävästi aikaa hengittää fraasien välillä
- toisaalta myös kyky kuljettaa fraaseja eteenpäin ja ”puskea”
- tuntee laulutekniikkaa, fonetiikkaa ja ohjelmistoa sekä ymmärtää oppilaan äänellisiä haasteita.

Nyrkkisääntönä pidettiin haastateltavien keskuudessa yleisesti, että aloittelevat oppilaat ovat riippuvaisempia säestyksen varmuudesta kuin muusikkona pitkälle kehittyneet oppilaat, jotka eivät hämäännä säestäjän tekemistä virheistä. Tämän riippuvuussuhteen laatuun vaikuttivat myös oppilaan temperamentti, itsevarmuus laulajana, harjoiteltavan ohjelmiston vaikeustaso ja omaksutut ominaisuudet. Äänityypillä ei ollut havaittu vaikutusta opettajan tapaan säestää, mutta toisaalta suuri äänisiä oppilaita oli mahdollista säestää soittamalla paksumpaa ja vahvempaa satsia. Pidemmälle opinnoissaan edenneillä tulivat vastaan myös äänityypin asettamat ohjelmistovaatimukset, jolloin säestyksen vaatimukset saattoivat myös kasvaa.

Opettajien tarkkaavaisuus oli jatkuvasti jaettu ainakin oppilaan kuunteluun, musiikin lukemiseen ja pianosäestyksen soittamiseen. Kuitenkin päähuomio oli aina oppilaassa ja kaikki muu tekeminen tapahtui tämän ehdoilla: mikäli pianostemma oli liian vaikea, se jätettiin tarvittaessa kokonaan pois, mikä sinänsä on aivan ymmärrettävää ja hyväksyttävää, kun puhutaan laulunopetuksesta. Haastateltavista yksi (nainen, 35) kuvaileekin jaettuun tarkkaavaisuuteen liittyvää ongelmatilannetta mainiosti:

- Joo ja sitten mä oon monesti herännyt siihen, että mä oon yrittänyt niin kuin soittaa mahdollisimman hyvin sitä säestystä ja sitten ollaan menty vaikka laulu läpi. Ja sit mä oon huomannut, että mä en kyllä yhtään kuunnellut mitään, mitä siellä nuottitelineen takana tapahtui ja sit mä oon, että 'oaa, otetaanpa uudestaan, että koitanpa kuunnella vähän suakin'. Että jotenkin tavallaan se priorisointi siinä oppimistilanteessa, että mikä sitten on tärkeintä, niin.

5.2 Toimintamallit ja selviytymiskeinot

5.2.1 Korrepetitio- ja hahmotustaidot auttavat säestyksien valmistelussa

Kaikki neljä haastateltavaa vastasivat, että heillä ei ollut juuri lainkaan tietoisia toimintamalleja säestystilanteissa, joissa he itse säestivät laulutunnilla oppilaitaan. Jokainen osasi kuitenkin eritellä, millainen oli liian vaikea säestys: paljon nuotteja nopeassa tempossa. Esimerkiksi mainittiin F. Schubertin säkeistömuotoinen lied *Die Forelle* (suom. Forelli) op. 32, D 550, jota moni piti pedagogisesti soveltuvana laulettavaksi jo melko varhaisessa vaiheessa lauluopintoja. Siksi moni klassisen laulun perustason oppilaita opettava pedagogi joutuukin kohtaamaan soittoteknisesti varsin haastavan teoksen (ks. kuvio 6).

- No tota, tietysti sitten, kun rupeaa oleen monimutkaista säestystekstiä. Niin tottakai, se nopeus ja nuotin määrä vaikuttaa. Ja se on, tottakai, se on selkeesti, että jos on yksinkertasempi ja tota, tämmönen hitaampi, niin sieltä kerkiää lukemaan. Mutta tota, sitten jos on nopeeta tekstiä, niin sitten pitää... Joku Forelli esimerkiksi, niin siellä on sitten vähän bassolinjaa ja melodiasa, koska eihän niitä nyt kukaan pysty soittamaan meikäläisen taidoilla, että (matkii Forellin piano-osuutta). (Nainen, 64).

The Trout.
(DIE FORELLE.)

Poco moderato. *dimin.* FR. SCHUBERT.

PIANO. *p*

A stream-let clear and sun - - ny With
In ei - nem Bächlein hel - - le, da

rip - ples all a - bout, Was once the bath for bon - - ny For
schoss in fro-her Eil' die lau - ni - sche Fo - rel - - le vor-

Kuvio 6. F. Schubertin Forelli-liedin pianostemma sisältää teknisesti vaikeita juoksutuksia ja murtosointuja vaikeassa sävellajissa (Schubert 1923, 246, muokattu).

Kolme haastatelluista kertoi tarpeen vaatiessa etukäteen analysoivansa opetettavista teoksista erityisesti harmoniaa ja soinnuttavansa reaalisoitumerkein läpikirjoitettua pianosatsia, koska reaalisoitumerkkien tulkitseminen koettiin helpommaksi ja sujuvammaksi kuin kaksiviivastaisen pianon nuotin lukemisen. Suuri määrä erilaisia merkintöjä kuitenkin saattoi kuitenkin yhden haastateltavan mielestä aiheuttaa mahdollisia sekaannuksia ja tällöin muuttaa avuksi tarkoitetut jäsentelyt pikemminkin suoritusta haittaaviksi.

- Monesti, ja sitten myös niin kuin, jos on liikaa tavaraa, että pitäis tavallaan katsoa *f*-avainta ja *g*-avainta ja sit vielä olis ne soinnut niin kuin painettuna siihen, niin en tiä, meniskö sitä

vaan sekasin. Ja niin kuin, määkään, kun mää sointumerkkejä tai soinnutan niitä, niin en määkään laita niitä niin kuin joka tahtiin tai joka sointuun, että ne on vaan semmosia suuntaa antavia, vaikka jos tulee joku modulaatio tai joku tämmönen, niin sitten siellä, että 'aa, mihinkäs sävellajiin hypättiinkään'. (Nainen, 35).

Sama haastateltava kertoi suosivansa helppolukuisuuden vuoksi säestysnuotteina Ricordin ja Schirmerin editioita, joissa hänen mukaansa nuottiviivastot olivat selkeitä ja tarpeeksi ”leveäksi kirjoitettuja”, jolloin yhdelle riville oli sijoitettu vain muutama tahti.

Kaikki haastatellut ovat saaneet opintojensa aikana solistista klassisen pianon opetusta ja tehneet vähintään perustaso 2 -tasosuorituksen, joten heidän pianonsoiton perustekniikkansa on hyvällä pohjalla. Kenellekään ei ollut eritelty pianolle ominaista ja tehokasta harjoittelutekniikkaa, kuten ongelmakohtien paloittelua ja tiettyjen sormijärjestysten hyödyntämistä, eikä pianonsoiton harjoitteluun ollut työn ohella aikaa tai jaksamista kotona. Yksi haastateltava kuitenkin kertoi soittavansa vapaa-ajallaan jopa sormiharjoituksia, jotka ovat olennainen osa klaviatuurituntuman, motorisen muistin ja pianististen representaatioiden kehityksessä kohti automatisaatiota, jolloin myös *prima vista* -soitto ja pianolle kirjoitetun musiikin hahmottaminen parantuisivat. Eräs haastateltava (nainen, 31) kuvaa valmistautumisprosessia hyvin:

- En käytä hirveästi, mutta käytän jonkin verran. Se niin kuin, no ehkä, niin kuin semmosen niin kuin yleis, katson niin kuin tempomerkinnän, sävellajin, jos tulee jotain uutta vaikka op-pilaalta toiveena. Saatan kuunnella kertaalleen, että pystyy niin kuin jollain tavalla luomaan sitä tunnelmaa, mitä siihen niin kuin halutaan. Mutta että en kyllä kävis silleen, että kattosin esimerkiksi sormituksia, en ikinä, tai niin kuin, että jotenkin opettelisin sieltä niin kuin tiettyjä, jotenkin, kikkoja. Jonkin verran teen sointuanalyysiä, sitten välillä transponoin. Ja kyllä niin kuin mulla joihinkin biiseihin, mitä ois kiva säestää, niin teen sitten vaikka niin kuin reaalisointumerkkejä.

Edellä kuvattu säestyksen ennalta valmistelu ylipäänsä noudattaa parhaimmillaan ikään kuin Niklas Pokin (2016, 53–61) kehittämää *prima vista* -tehtävään valmistautumisen tarkistuslistaa lukuun ottamatta analyttisesti tehtyjä sormijärjestyksiä.

Eräs haastateltavista oli tehnyt pitkälle ammattitasoisia kuoronjohto-opintoja ja osasi yhdistää partituurin- tai satsisoiton vaatimia keinoja korrepetointitaitoihin priorisoimalla soitettavat laulus-temmat ja siirtämällä esimerkiksi ääniä käsien välillä, eri oktaavialoihin tai sointukäännöksiin:

- *Nyt meidän kuoronjohdossa pitää siis harjotella sitä satsisoittoa aika paljon, ja sitten se niin kuin, siinä on ihan samaa, että mieltii, että mitkä täällä on tärkeitä ja ketä pitää osata soittaa. Ja semmosta mä tällä hetkellä treenaan mutta en niinkään säästyksiä. (Nainen, 31).*

Korrepetitiotaidot ilmenivät myös toisen haastateltavan tavassa pelkistää nopeita kuvioita hitaammiksi aika-arvoiksi, mihin hän kertoi saaneensa vinkkejä silloiselta pianonsoitonopettajaltaan tämän omasta aloitteesta:

- *No kaikki, että esimerkiksi, jos on niin kuin kahdeksasosapareja, niin kuin ti-ti-nuotteja tai vielä pienempiä, niin ne voi jättää pois ja soittaa ihan vaan, vaikka 4/4-tahtiosotuksessa, niin pelkkiä neljäsosia. Että vaan niin kuin ihan ne perus, että kaikki semmonen tilpehööri sieltä, kaikki pienet... Pelkistää, niin kuin että pelkistää vaan. Ja monesti riittää ihan vaan vaikka, jos on 4/4-tahtiosoitus, niin että soittaa vaan tahdin ensimmäisenkin. (Nainen, 35).*

5.2.2 *Prima vista* -osataitojen ja hahmotustaitojen hyödyntäminen fuskatessa

Jokainen haastatelluista mainitsi soittavansa haastavasta pianonuotista ensisijaisesti bassoäänit ja melodiaa laulajan tueksi, eli he karsivat pianotekstuuria laulajan kannalta tärkeisiin ja kuulokuvasta erottuviin ääriääniin, toisin sanoen fuskasivat. Bassoäänit priorisoidaan usein melodian edelle harmonian muodostumisen vuoksi ja oikea käsi saatetaan jopa jättää kokonaan pois. Tämä oli tietoisista selviytymiskeinoista useimmilla haastatelluista ainoa laatuaan.

- *Sit se on, sit se menee, kun on vaikeemmat kappaleet, silleen, että kun ei pysty, ei pysty, niin sitten vaikka et oikeella kädellä melodiaa ja sit sieltä bassosta ottaa jonkun, joitakin matalia alääniä, että sitä vähän sitä harmoniapohjaa sieltä tulee. Että sehän se systeemi sitten. (Nainen, 64).*

- *Niin niin, ehkä se mun selviytyminen on se vasen käsi, tai niin kuin, että ehkä mä paljon koitin just lähteä sen kautta, että mä saisin niitä vasemman käden juttuja vaan niin kuin, että saisin jotenkin tuettua sillä niitä oppilaita. Ja jos on haastavampaa tai vaikeampaa tai mulle vieraampaa, niin monesti mä en ees yritä ottaa oikeaa kättä mukkaan. Että sitten, ja sitten myös monesti saatan laulattaa ilman säästyksiäkin. (Nainen, 35).*

Harmonian tärkeys laulajalle tiedostettiin niinkin hyvin, että yksi haastateltava kertoi soittavansa bassolinjoja jopa oktaavin kirjoitettua matalammalta paremman soinnin vuoksi. Tämä voisi mahdollisesti johtua yläsävelsarjojen rikkaudesta: on nimittäin tutkittu, että mitä korkeampi ääni, sen köyhempi perusäänien yläpuolinen harmoninen yläsävelsarja on. Ilmiön vuoksi korkeaääniset sopraanot (laulajat tai soittimet) soivat puhtaammin ja kirkkaammin kuin tummat bassoäänit, koska

sointia värittäviä osaaääneksiä on vähemmän. Toinen haastateltava, ehkä samasta syystä, pyrki vaukuttamaan melodiaäänien sointia kaksintamalla vasemmalla kädellä melodiaa, mikäli hänen it-sensä oli vaikea hahmottaa haastavaa säestystä tai oppilaan vaikea pysyä omassa stemmassaan pelkän bassolinjan varassa.

Yksi haastateltava koki vaikeiden, monta etumerkkiä sisältävien sävellajien soittamisen sekä manuaalisen transponoinnin onnistuvan sisäisen kuulemisen avulla niin hyvin, että kykeni tunnilla hahmottamaan halutun sävellajin soivan mielikuvan avulla ja uskalsi kokeilla etenkin rytmimusiikin soittamista valmistelematta musiikkia etukäteen:

- Aika paljon sitä kyllä myös käyttää semmosta niin kuin, tai kun mietin esimerkiksi, kun on semmonen, jotain ohjelmistossa, missä on vaikka viis alennusta, mitkä on ihan semmosia horror, tai neljäkin. Niin kyllä mä niin kuin tosi paljon myös käytän sitä, että mä niin kuin jotenkin yritän omaksua sen niin kuin ja sit vähän niin kuin käyttää myös korvaa. Tai jotenkin niin kuin aistin sitä, että koskettimistoa kuuntelee, että okei, että kun, ei niin kuin ihan aina tajua, että mitä pitäis alennella, tai niin kuin jotenkin. Niin kyllä käytän myös semmosta korvasoittoa, ja se on justinsa se sama, mitä mä niin kuin transponoidessa teen, että en mä ihan kauheesti mieti, että mikä tää sävellaji on, vaan teen sitä jonkin verran korvalla. Siihen on semmonen tietty rutiini. (Nainen, 31).

Klaviatuurituntuma nousi esiin yhden haastateltavan (nainen, 35) kanssa keskusteltaessa. Hän kertoi, että erityisesti reaalisoinnuista puhuttaessa hän kykeni tuntemaan terssipinon kätensä alla ja hänen sormensa ikään kuin hakeutuivat itsekseen oikeille paikoilleen:

- Ja sitten, ehkä se, että kun mää nään vaikka sen Cmaj7, niin mun sormet vaan menee niin kuin, menee niihin. Että mun ei tarvi mieltä, että mitä säveliä siihen sointuun kuuluu. Että ne, se on niin jotenkin semmonen automaatio. (Nainen, 35).

Hän kykeni myös erittelemään mahdollista syytä, miksi automatisoituminen ja klaviatuurituntuma olivat vahvistuneet nimenomaan reaalisointujen kohdalla:

- Silloin kun mä oon pianon eteen pienenä mennyt, niin mä oon seurannut mun isoveljeä, joka on niin kuin soittanut reaalisoinnuista kaikkea. Että se, että oonhan mää sitä tehnytkin niin kuin niin paljon kauemmin kuin klassista säestystä. (Nainen, 35).

Hän pohti myös näkömuistin ja visuaalisen hahmotustavan osuutta hyvään *prima vista* -taitoonsa ja kenties tämä liittyisi myös Pokin (2018, 32–33) visuo-spatiaalisen kartan muodostumiseen koskettimistosta ja sitä kautta kinesteettisiin taitoihin, jolloin sormet löytävät terssipinot yksinkertaisen sointumerkinnän avulla.

Lisäksi hänen pyrkimyksensä oli useimmiten hahmottaa likimääräisiä kuvioita ja sointutyyppejä nopeasti, jolloin vasen käsi ohjasi oikean käden toimintaa. Hänen mainitsemaansa sointutyyppitkin ovat musiikillisia representaatioita:

- Että ehkä mä kiinnitän just siihen sävelmaailmaan ja niihin harmonioihin huomion, että katon sen vasemman käen, että mitä suurin piirtein siellä, minkälaista kulkua mennään ja sitten aika äkkiä pystyn bongaan sieltä oikeasta käestä ne, että mitä, onko ne ylinousevia vai vähennettyjä vai mitä sit niin kuin, että ehkä semmonen niin kuin --. (Nainen, 35).

Omia säästystaitojaan ja hahmotustaitojaan eniten reflektoinut haastateltava (nainen, 31) totesi myös muuttavansa tapaansa säästää oppilaita tilanteen mukaan. Hän myötäili muiden ajatuksia säästäjän toimimisesta ohjaavana ja eteenpäin vievänä voimana, puskijana, mutta korosti pyrkivänsä omalla toiminnallaan rauhoittamaan säästystilanteen oppilaalleen ja pyrkivänsä kaikella toiminnallaan lisäämään rauhaa sekä kuunteluun että hengitysyhteyden löytämiseen:

- Tai niin kuin, että se, yksityisoppilaan kanssa, niin se mun pianonkäyttö yrittää niin kuin, tai yritän kaikella rauhottaa sen ja luoda semmosen niin kuin turvallisen olon sinne. Eli, niin kuin, aika vähän siis käytän sitä pianoa, tosi hitaasti, tosi kuuntelevasti. Ja niin kuin se on semmonen, mikä mulle on jotenkin muotoutunut tässä näitten vuosien aikana ja niitten opettajien kanssa, mitä on ite käyttänyt, kun tietää, miten niin kuin opettajat käyttää pianoa ja mikä tunne tulee itelle oppilaana. Niin se on niin kuin tietosta. (Nainen, 31).

Hän kuvaa myös kamarimusiikillisia ja yhteismusisoinnin taitoja toiminnassaan eli on varsin tietoinen, että pianon avulla hän kykenee säätlemään oppilaansa toimintaa ja ohjaamaan musiikillista työskentelyä:

- Sitten mä pyrin, siis mun piano-, niin kuin herkät kohdat, mä haluan, että oppilas niin kuin tajuaa, että nyt kuunnellaan ja soitan hiljempaa. Että niin kuin just näitä samoja, mitä ollaan jo puhuttu, että kyl mä niin kuin pusken ja sitten taas luon niitä tunnelmia. Että jos oppilas lähtee paahtamaan, niin sitten mä oon silleen 'kokeillaanpas tämmöstä' ja sitten me keskustellaan sen jälkeen, että 'miltä se tuntui', ja että 'oisko kiva laulaa kovempaa tossa vai'. Niin kuin herättelen oppilaan ajatuksia sillä, että mitä ite luon sinne. (Nainen, 31).

5.3 Koulutuksen riittämättömyys valitettava tosiseikka

Haastatteluista kävi ilmi todella vahvasti, että laulupedagogien koulutukseen ei sisältynyt säestystaitojen opetusta, elleivät he osanneet sitä itse pyytää ja ohjautua omaehtoisesti säestämistä käsitteleville pianotunneille. Jokainen haastateltava tunsu jopa lukuisia kollegoja, joilla oli heitä heikommat kosketinsoitintaidot ja verrattain he tunsivat olevansa hyvässä asemassa tilapäisinä säestäjinä. Yksi haastateltava oli opiskeluaikoinaan klassisen pianon sivuaineopinnoissa saanut pianonsoitonopettajaltaan myös säestystaitojen opetusta, kuten tietoa, miten haastavaa pianosatsia oli järkevä pelkistää. Toinen puolestaan mainitsi, ettei pyynnöistä huolimatta saanut opintoihinsa sisällytettyä säestyksen opetusta. Kokemukset koulutuksen puutteista eivät olleet sidonnaisia edes valmistumisajankohtaan: pisimmällä urallaan ollut haastateltava kuvaili tilannetta täysin samoin kuin uransa juuri aloittanut.

Mikäli säestystaitoja tai pianonsoittoa ei käsitellä koulutuksessa, on haastattelujen mukaan harvinaista, että niitä opeteltaisiin myöskään työn ohessa vapaa-ajalla. Koulutuksen ja harjoituksen puute korreloi suoraan vähäisiin ja heikkoihin pianistis-musiikillisiin malleihin ja muihin mentaaliin representaatioihin. Runsaat toistot korreloivat automatisoitumisen kanssa positiivisesti, mikä puolestaan vapauttaisi laulunopettajalta pianon takaa kognitiivisia resursseja oppilaan havainnoimiseen. Myös *prima vista* on harjoiteltavissa oleva taito, joka kehittyy sekä uutta ohjelmistoa läpikäydessä että tietoisilla harjoitustavoilla, joita mm. Niklas Pokki (2016) peräänkuulutti.

Huolimatta omista pianistisista puutteistaan kaikki haastateltavat kokivat pärjäävänsä päivittäisessä työssään mutta olivat tietoisia, että osa heidän kollegoistaan oli aivan pulassa pianonsoittotaitojensa puutteen vuoksi.

- Sit mun piti tosta, siinä alusa vielä sanoa siis siitä, että laulunopettajaopintoihinhan ei kuulu pianoa sivuaineena. -- Niin, että mikä on niin kuin ihan järkyttävää! Että mulla on todella monta semmosta ystävää, jotka tekee laulunopettajan töitä ja ne ei osaa soittaa pianoa, siis ei juuri yhtään. (Nainen, 35).

- Mut kyllä paljon on, tuota niin niin, on laulunopettajat kyllä nyt, mitä oon kuullut sillein, kun oon kursseilla käynyt, että niin, kyllä nyt se on aika, toisilla tosi vaikeeta. Ja eikä ne soita oikeestaan mitään. (Nainen, 64).

- Se siinä, tai siis tavallaan just, että en koe, että osaan sitä pianoa soittaa kovin hyvin, mutta että tiien tosi monta, jotka ei soita sitä niin kuin senkään vertaa. (Nainen, 31).

5.4 Ratkaisuehdotuksia

5.4.1 Reaalisoinnut ja vapaan säestyksen soveltaminen

Kolme haastateltavista mainitsi nuottilaitoksista puhuttaessa käyttävänsä esimerkiksi Suuri Toive-laulukirja -sarjan helponnettuja sovituksia sekä klassiseen että vapaan säestyksen ohjelmistoon. Kaksi heistä kertoi käyttävänsä myös aariakokoelmia, joissa säestys oli helppolukuinen ja soinnuista tehty realisaatio.

Reaalisointumerkinntät harmonian representaatioina ja vapaan säestyksen kautta opittujen komppien ja harmoniasääntöjen representaatioiden hyödyntäminen voisi olla eräs ratkaisukeino musiikin hahmotuksen ongelmiin. Samat kolme haastateltavaa kertoivat hahmottavansa ja pystyvänsä soittamaan jopa *prima vista* paremmin reaalisointusatsia kuin auki kirjoitettua harmoniaa. Tämä johtuu mahdollisesti laulajan tottumuksesta hahmottaa yksirivistöistä musiikkia, mutta myös sointujen käsittämisenä mielleyksikkönä yksittäisten sävelten tai satsin äänenkuljetuksen sijaan.

- Niin jotenkin ehkä se vapaus siinä niin kuin reaalisointujen kautta... Että mä en tiä, mikä siinä on, mut jotenkin se mun niin kuin, mun pää jotenkin... Se toimii sillain, että mä kuulen sieltä, siitä niin kuin kevyestä musiikista ja niistä reaalisoinnuista, niin mä kuulen sieltä paremmin sen, mitä se, tavallaan se harmonia vaatii. (Nainen, 35).

Vapaudesta puhuminen viittaisi tässä tilanteessa hahmottamiseen varattujen resurssien vapautumisesta, kun kaikki energia ei kulu pelkän harmonian tunnistamiseen nuottikirjoituksesta. Rytmimusiikista harmonian lisäksi yksi haastateltava kertoi hahmottavansa helpommin myös rytmistä rakennetta iskutuksen ja komppien kautta:

- No siis se on paljon yksinkertasempaa se tietyllä tavalla, musiikkia soinnuista soittaminen. Ja sittenhän tavallaan sitten se toistuu, se musiikki on niin, se nyt toistuu, se on melkein aina neljään ja siinä on ne samat kompit lähestulkoon aina. (Mies, 47).

Hän oli lähellä oivallusta ja pohti jonkin verran myös vapaan säestyksen ja rytmimusiikin representaatioiden soveltamista klassiseen ohjelmistoon, koska oli huomannut rakenteellisia ja rytmisiä yhtäläisyyksiä tyyllilajien välillä:

- No tota, joo, kyllä mä huomaan, että siellä. Se onkin jännä huomata, että se joku komppi tai, miten nyt, noh, muoto joku, niin joka toimii jossain 2000-luvun balladissa, niin yhtäkkiä joku Caro mio ben toimii samalla tavalla. Mutta jollain lailla, voishan sitä tietysti, tai, ja pitäiskin ehkä etsiä semmosia niin kuin on, että joku Schumanni, että miten sitten pystyis jostain laulusarjan, sieltä ottaan jonkun kappaleen, tai mikä nyt hyvänsä sitten, oli se sitten Rahmaninovia tai joku kappale, että löytyskö sieltä joku sit tommonen samanlainen, ikään kun yhtäläisyys sitten. (Mies, 47).

On kuitenkin mahdollista, että vapaan säestyksen koettu helppous liittyy toisaalta myös rytmimusiikin genrekohtaisiin ominaisuuksiin, joita yksi haastateltavista (nainen, 35) osasi epäillä mahdolliseksi syyksi:

- Tai jotenkin, ja sit kun se kevyt musa, se on kirjoitettu paljon pienemmälle ambitukselle, kun sitten taas klasarimusiikki on niin kuin all over the place, niin kuin, että se voi olla mitä vaan sieltä ala-apuviivoilta yläapuviivoille, että jotenkin. -- Niin, se vaan, se, että se on niin kuin pienemmällä, kaikki tapahtuu pienemmällä alueella, niin se on ehkä helpompi hahmottaa.

Yksi haastatelluista laulupedagogeista (nainen, 65) oli aivan päinvastaista mieltä kuin muut: hän koki vapaan säestyksen opetuksen totaalisen turhana klassisen musiikin ammattilaisille johtuen sen erilaisesta tavasta käsitellä soitettavaa musiikkia. Kaksi muuta haastateltavaa osoitti lievempää epävarmuutta rytmimusiikin periaatteiden soveltamiseen esimerkiksi liedmusiikkiin, jossa pianon rooli teoksissa on yhtä tärkeä kuin laulajan ja tarkoin auki kirjoitettu.

Länsimaiseen taidemusiikkiin erikoistunut muusikko, pois lukien aleatoriikka ja uudemmat, vapaamat ilmaisumuodot, on koulutettu lähtökohtaisesti noudattamaan orjallisen tarkasti nuottikirjoitusta ja toteuttamaan soitossaan pitkälle jalostettuja esteettisiä periaatteita ja kirjoittamattomia tyylinmukaisia esityskäytäntöjä. Nuottikirjoitus on sisällöltään fundamentaalinen ja kynnys sen muuttamiseen jopa sovittamalla on korkea. Ymmärrän kyseisen pedagogin näkemyksen hyvin, mutta olen eri mieltä vapaan säestyksen periaatteiden soveltuvuudesta ongelmanratkaisukeinoksi, kun lauluopettajan on pianon avulla pyrittävä tukemaan oppilastaan ja tarjoamaan musiikista edes jonkinlaisen luurangon.

5.4.2 Teknologian hyödyntäminen

Vuosien 2020 ja 2021 aikana koronapandemia on pakottanut koko musiikinopetuksen käyttämään olemassaolevaa teknologiaa uudella näkökulmalla ja lisäksi valjastamaan etäopetuskäyttöön luovalla tavalla aivan uudenlaisia sovelluksia. Haastattelemani lauluopettajat olivat jokainen joutuneet käyttämään ainakin viestintä- ja videokonferenssisovelluksia, kuten Zoomia, Skypeä, WhatsAppia sekä Teamsia opetustyössään. Toistaiseksi sovelluksissa ja eritasoisissa verkkoyhteyksissä on ollut kovin pitkä viive, jolloin oppilaan säestäminen etänä ja yhteissoitto on ollut mahdotonta. Yksi haastateltava tiedosti huomionsa suuntautuvan eri lailla esimerkiksi oppilaan artikulaatioon, kun hän ei voinut säestää tätä pianolla vaan keskittyi oppilaan kuuntelemiseen. Sama periaate, kuten myös teosten taiteellinen työstäminen, toteutuu kuitenkin normaalisti sellaisilla lähiopetustunneilla, joilla on ulkopuolinen säestäjä paikalla – mikäli oppilaitoksen resurssit tällaisen menettelyn ihannetapauksessa vain sallisivat.

Pandemia-aikana erilaiset taustanauhat nousivat suosioon, joko esimerkiksi YouTube-videopalvelussa, erilaisissa maksullisissa applikaatioissa tai oppilaitosten säestäjien äänittäminä harjoitustalenteina. Yksi haastateltavista oli perehtynyt tarkemmin erilaisiin palveluihin, joiden kautta voi tilata esimerkiksi ooppera-aarioiden orkesteritaustoja ammattiorkesterin soittamana tai yhtyesovituksia joko oikean bändin soittamana tai korkealaatuisilla ja ammattimaisilla studio-ohjelmilla tuotettuina. Taustanauhojen käyttäminen koettiin kaikkien haastattelemini laulupedagogien keskuudessa osin hyväksi ja osin ongelmalliseksi ratkaisuksi säestystarpeeseen.

- Että sitten jos se säestäjä soittaa sen kappaleen, kun se tietää sinun temposi ja tavallaan sen, että se on pari kertaa harjoteltu ja soittaa sen nauhalle ikään kun samoissa tempoissa ja hidastuksineen ja muuten. Niin sehän on erittäin hyvä harjotusnauha sitten käyttää kotona. Koska sitten taas sekin ruokkii sitä, että ikään kun siitä tekniikasta vapautumista toisaalta. (Mies, 47).

Tutun säestäjän tekemä taustanauha yhdessä harjoitellusta teoksesta toimii siis kotiharjoittelussa mainiosti. Sen sijaan esiintyminen taustanauhan säestyksellä tai tuntemattoman säestäjän tai ammattiorkesterin tekemä tallenne tuli kaikkien haastateltavien mielestä kyseeseen vasta, jos hätätilanne tai pakko saneli ehdot. Laulupedagogit tunnustivat elävän ja osaavan säestäjän olevan kallisarvoinen ja kiistaton yhteistyökumppani, jonka kanssa oppilas pystyi luomaan musiikillisia kokonaisuuksia. Elävä säestäjä huomioi oppilaan temperamentin, hengityksen ja parhaimmillaan

inspiroi kamarimusiikilliseen yhteissoittoon musiikillisen vuoropuhelun vastapuolena, mihin yksikään kone tai tallenne ei toistaiseksi pysty. Yksi haastateltava mainitsi kuitenkin tietynlaisen rutiininomaisen ja samanlaisena pysyvän elementin tuovan turvaa joillekin oppilaille:

- Mutta siis niin kuin, että se, niin kuin, että miten siellä livessä voi tapahtua vaikka mitä ja voi tehdä eri tavalla ja voi harjotella niin kuin sitä, että miten haluaa tulkita ja... Sitten taas varmasti joillekin oppilaille se luo semmosta turvaa, että tietää, että ”tää nauha menee näin ja mä opettelen tän näin ja mä haluan tehdä tän näin”. (Nainen, 31).

Pahimmillaan valmiiden taustanauhojen käyttö saattoi kahden haastateltavan mielestä tuhota musiikillisen inspiraation ja säestys kääntyi itseään vastaan niin oppilaiden kuin ammattilaisten kohdalla:

- Että jos sanotaan nyt sitten, jos on se nyt joku laiedi tai mikä tahansa yksinkertanenin kapale, jos siinä on vaikka se tempo. Sitten säestäjällä onkin jotain ihan muuta omista intresseistä johtuen, niin vaikka se ois hyvinkin soitettu tavallaan, niin se saattaa ollakin sille, jos on tiettyssä vaiheessa oppilas, niin se voikin kääntyä vastaan, että siitä ei ookaan kuin haittaa. (Mies, 47).

- Mä olin yhen kesäkurssin ite nyt, niin kuin, missä piti puolet käyttää ja piti esiintyä taas taustanauhan kaa. Niin oli kyllä tosi vaikeeta, tai että niin kuin huomasi, että se oma harjottelu meni siihen, että niin kuin, että piti niin kuin mätsätä sen taustanauhan kaa. (Nainen, 31).

Teknologisista innovaatioista huolimatta näyttäisi siis siltä, että mikäli pianon kanssa halutaan laulaa onnistuneesti ja osapuolia tyydyttävästi, pianistin tai säestäjän olisi edes joskus ehdottoman tärkeää olla yhtä aikaa samassa tilassa laulajan kanssa. Haastatellut ilmaisivatkin ymmärtävänsä elävän säestäjän tärkeyden varsin hyvin ja kunnioittavansa heidän työtään ja pedagogista rooliaan suuresti.

Kotona taustanauhojen avulla harjoittelu tai helposti saatavilla olevan musiikin aktiivinen kuuntelu saattavat tuoda suorituspainetta laulopedagogille pianon ääressä. Tämän totesi ainakin yksi haastateltava (nainen, 35), jonka mukaan oppilaat harjoittelevat kotona mieluummin taustanauhan kanssa kuin ilman säestystä. Sen sijaan toinen haastateltava (nainen, 64) oli uransa aikana nähnyt muutoksen, jonka mukaan nykyisin oppilaat olivat yhä tietoisempia teosten kokonaiskuvasta säestys mukaan lukien, jolloin he eivät olleet musikaalisesti pelkääneet laulunopettajan tarjoaman harmonisen luurangon varassa.

Kaksi haastateltavaa oli löytänyt digitaalipianon transponointitoiminnon ja todennut sen olevan korvaamaton, kun oppilaan äänelle etsittiin sopivaa sävellajia eikä oikeassa sävellajissa olevaa nuottia ollut saatavilla. Tällöin harmoniaa ei tarvinnut hahmottaa, sormijärjestyksiä muokata tai alkuperäisen sävellajin klaviatuurituntumaa hylätä samalla lailla kuin manuaalisesti transponoitaessa.

6 Pohdinta

Yhteenvetona tulosten ja tutkimuskysymysten välisestä suhteesta voisi sanoa, että toisaalta tulokset vastasivat niihin hyvin ja toisaalta taas eivät, mikä johti laadullisen tutkimuksen tapaan jatkuvaan aineiston ja teoreettisen viitekehyksen vuorovaikutukseen, tutkimuskysymysten uudelleenmuotoiluun ja teoriapohjan tarkentamiseen. Aluksi ei ollut minulle itsellenikään selvää, mitä kannattaa kysyä ja miten muotoilla kysymykset sitä, että ne paljastaisivat rivien välistä laulupedagogien mielensisäisiä tapahtumia.

Laulupedagogit eivät useinkaan olleet tietoisia representaatioistaan ja niiden ohjaamista toimintamalleista säestystilanteissa tai eivät noin muuten kyenneet niitä sanallistamaan. Haastatteluvastauksista oli kuitenkin tulkittavissa selkeitä representaatioiden ilmentymiä, kuten reaalisointumerkinnet ja kompit, jotka ohjasivat teoksen harmonista ja rytmistä hahmotusta. Selkeitä hahmoja tunnistettiin musiikista, kuten juoksutuksia, sointutyyppejä – ja usein vaikeilta näyttävät, nopeita nuotteja sisältävät hahmot miellettiin heti teknisesti liian vaikeiksi toteuttaa.

Osa pedagogeista oli valmiimpia erittelemään säestystaitojaan kuin toiset. Tuloksista ilmeni, että alkeelliset korrepetointitaidot, kuten soitettavan säestyksen pelkistäminen melodiaan ja bassolinjaan olivat lähtökohtaisesti hyvin käytössä. Osattiin myös pelkistää aika-arvoja hitaammaksi ja karsia soivasta kudoksesta lauluoppilaan kannalta olennaisimmat äänet. Orkesterireduktioita ja rytmimusiikin teoksia pelkistettiin sallivammalla asenteella kuin lied-musiikkia, jossa pianostemma oli läpikirjoitettu ja fundamentaalinen osa teosta.

Asenteista säestämiseen merkittävimmät olivat elävien ammattisäestäjien työn kunnioitus, pianon toimiminen ensisijaisesti apuvälineenä ja oppilaan havainnoimiselle toissijaisena toimintona. Oppilaiden erilaiset lähtökohdat ja temperamentit asettivat haasteita säestämiseen, johon ammattisäestäjän herkkyyden, kuuntelutaito ja ammattimainen työskentelyote nostettiin kullannarvoisiksi

ominaisuuksiksi. Laulopedagogeilla oli siis selkeä käsitys siitä, miten säestäminen on osa yhteismuusisointia ja kamarimusiikilliset taidot olivat osa myös oppilaan kehitystä kohti kokonaisvaltaista muusikkoutta. Heille itselleen säestäminen oli ensisijaisesti oppilaan tukemista ja ”puskemista” eteenpäin, koska laulutunneilla oppilaan ohjaaminen oli ensisijainen toimintaa ohjaava tavoite. Lauluteknisten valmiuksien lisäksi oli suurelta osin kuitenkin laulunopettajan vastuulla alustaa musiikillisia ja tulkinnallisia valmiuksia, koska ammattisäestäjä oli harvoin käytettävissä.

Oppilasmateriaali ja esimerkiksi musiikkiteknologia ovat muuttuneet vuosien saatossa. Haastattelusta ilmeni, että nykyisin oppilaiden musiikillisten valmiuksien lähtötaso vaihteli enemmän kuin aiemmin ja monesti jouduttiin laulutunneilla keskittymään aivan perusasioihin, jolloin taiteellinen työskentely oli vasta pidemmän ajanjakson tavoite. Oppilaat olivat yhä tietoisempia ja perehtyneempiä musiikkiin, koska heillä oli mahdollisuudet kuunnella autenttisia versioita kotona. Osa haastateltavista koki ilmiön armahtavaksi ja oppimisprosessia tukevaksi mutta osalle heräsi pelkoja oppilaan mittavista odotuksista opettajan säestystaidoista. Pääpiirteissään pedagogit kuitenkin tunnistivat roolinsa laulunopettajina eikä heidän tarvinnutkaan olla ammattisäestäjiä.

Teknologia nousi vahvasti esiin haastatteluissa, koska ne satuttiin järjestämään globaalin koronapandemian aikana. Tuolloin etäopetus pakotti käyttämään uudenlaisia opetusvälineitä ja tutustumaan internetin tarjontaan. Erilaisia säestysäänitteitä käytettiin ja YouTubesta löydettiin karaokenauhoja harjoitusavuksi. Myös erilaiset palvelut, kuten ammattiorkesterien, bändien ja pianistien tarjoamat ja tilauksesta räätälöimät äänitteet nostettiin esiin. Niistä kuitenkin puuttui live-tilanteen interaktiivisuus, joka on kamarimusiikin peruselementti, ja pahimmillaan ne eivät tarjonneet laulajalle tilaa hengittää tai kokea olonsa luontevaksi laulaessaan, mikä sabotoi pahimmillaan kokemuksen yhteisestä, kokonaisvaltaisesta taiteellisesta työskentelystä.

Opinnäytetyöni alkuperäisenä tarkoituksena oli jäsentää käsikirjamainen opas tai tiiviskurssin opetussuunnitelma säestystaitojen opiskelulle laulopedagogin näkökulmasta. Tilanteet muuttuivat kuitenkin varsin tiuhaan ja lopulta jouduin toteamaan itse itselleni asettamani vaatimukset ja odotukset aivan liian suuriksi. Ammattikorkeakoulun opinnäytetyön – näytetyön, jossa osoitetaan harjoitellun tieteellistä tutkimuskirjoittamista – ei tarvitsisikaan olla maailmaa mullistava ja merkittävää akateemista uraa petaava meriitti. Säestystaitoihin ja niiden takana vallitseviin teorioihin

perehtyminen oli tilaisuus erikoistua ja syventyä pianonsoitonopettajaopinnoissa säestämisen ja loon taitoon ja luoda palavaa halua selvittää ilmiötä yhä enemmän, tarkemmin ja syvemmin. Punoitin useita näkökulmia kognitiivisen psykologian, hahmopsykologian, prima vista -tutkimuksen ja korrepetiittorien elämäntyöstä musiikin hahmottamisen teoriaverkoksi, josta ilmiöstä kiinnostunut voisi löytää yhteenvedon säestystaidoista sekä lähdepolkua itseäni paljon viisaampien ajatusten äärelle.

Kirjoitustauko aivan muita asioita työstäessä antoi tilaisuuden märehtiä mielessä vellovia kysymyksiä opinnäytetyön rakenteellisesta eheydestä, tutkimuskysymyksistä ja haastattelurungon muotoilusta. Huomasin usein havahtuvani ajatuksistani kysymykseen, mitä oikein olen edes selvittävässä. Monisyinen ilmiö pilkkoutui atomeiksi vähitellen ja uusia tasoja löytyi kerroksittain kuin sipulia kuoriessa. Erityisen vaikea kysymys oli aiheen rajaaminen. Jouduin heti alkuunsa jättämään pois vapaan säestyksen sekä muiden instrumenttien opettajien säestystaidot työstäni, jotta se ei olisi paisunut tämän enempää. Pääpaino jäi teoreettiselle sisällölle ja klassisen laulun opettajiin.

Ensimmäisiä haastatteluja tehdessäni huomasin, ettei haastattelu ollutkaan tutkimusmenetelmänä järin soveltuva täsmällisen ja syvällisen tiedon saamiseksi, koska asiaan perehtymättömällä laulupedagogilla ei ollut keinoja sanoittaa kognitiiviseen psykologiaan kytkeytyviä hahmottamisen ilmiöitä teorialason tarkkuudella. Esimerkiksi representaatioiden käytännön ilmenemisen tutkiminen vaatisi tällöin koeasetelman ja olisi selkeästi jatkotutkimuksen aihe. Kuitenkin kokemuksellinen tieto on aivan yhtä kiinnostavaa ja arvokasta, ja sitä peilaamalla vallitseviin hahmottamisen teorioihin on mahdollista tavoittaa ainakin hetkellisiä välähdyksiä opettajan mielensisäisistä rakennelmista.

Kiinnostavaa olisi tutkia myös, miten eri musiikkikulttuureissa säestyskäytännöt vaihtelevat. Haastatteluista kävi nimittäin kertomusten kautta ilmi, että esimerkiksi italialaisessa ja venäläisessä laulunopetuskulttuurissa laulunopettaja oli ensisijaisesti opettaja ja tunneilla oli mukana ulkopuolinen pianisti, jolloin laulopedagogit eivät soittaneet laisinkaan. Onko heillä ollenkaan säestämismuutoksia?

Säestämistä ja korrepetointia koskevan tutkimuksen ongelmana on ollut sen suuntaaminen pianisteille, joilla esimerkiksi soittotekniset valmiudet ovat päässeet syventymään ja haastavistakin kuviosta on olemassa representaatioita ja pianistis-musiikillisia malleja, joten he pystyvät tuosta noin vain soittamaan asteikkoja ja murtosointuja sujuvasti. Laulupedagogit sen sijaan saattavat omata vain pianonsoiton alkeistaidot eikä heillä ole vastaavia pianistisia lähtökohtia.

Olen haastattelemani laulupedagogien kanssa aivan yhtä huolissani musiikkipedagogikoulutuksen tulevaisuudesta ja uuden sukupolven musiikinopetuksesta. Koulutuksen kustannusleikkaukset ja muuttuvan musiikkialan kentän luomat paineet ajavat yhä suppeamman substanssiosaamisen hallintaan. Piano ei ole ollut enää aikoihin pakollisena sivusoittimena laulunopettajille ammattikorkeakoulutason musiikkipedagogikoulutuksessa ja sivusoitinmahdollisuudet heikkenevät vuosi vuodelta, ja paljon jää tulevaisuuden musiikin ammattilaisen oman harrastuneisuuden varaan. Mutta miksi laulunopettajan tulisi olla pätevä säestäjä, eivätkö nämä ole kaksi aivan eri ammattia? Olen syvästi huolissani, havahtuvatko musiikkioppilaitokset vakuutteluista huolimatta ammattisäestäjän erottamattomaan osaan instrumenttipedagogien välisessä yhteistyössä oppilaan kokonaisvaltaisen musiikillisen kehittymisen mahdollistajana. Lähes kaikki laulumusiikki genrestä riippumatta rakentuu säestyksen varaan lukuun ottamatta *a cappella* -teoksia, jossa moniäänisyys itsessään luo harmoniapohjan lauluäänelle. Se on korvaamatonta kokonaiselle musiikin alalajille oopperasta liedtiin. Pianisti Sari Blå toteaaakin YAMK-opinnäytetyössään (2020, 52), kuinka vasta säestystunneilla solistit oppivat, miten musiikkia tehdään ja miten suuri äänellinen taideteos näyttäytyy koko kauneudessaan.

Toivoa on onneksi. Esimerkiksi Jyväskylän ammattikorkeakoulu, JAMK, on lisännyt musiikkipedagogien opetussuunnitelmaan syksystä 2020 alkaen viiden opintopisteen laajuinen pakollisen säestystaitojen opintojakson, jossa opintojaksokuvauksen mukaan sekä pop/jazz-suuntauksen että klassisen suuntauksen opiskelijat käyvät tyylilajikohtaisesti säestyksen keskeisimpiä periaatteita. Kurssi on korvannut entisen vapaan säestyksen opintojakson, joka oli kaikille musiikkipedagogiopiskelijoille yhteinen. (Säestystaidot, 5 op. n.d.) Näyttäisi siltä, että kurssin tavoitteena on rakentaa mentaalisia representaatioita sointukäännöksistä ja reaalisoitumerkinnöistä sekä korrepetitioperiaatteiden mukaisen säestyksen muokkaamisen ja pelkistämisen opiskelijan taitotaso huomioiden. Jää kuitenkin nähtäväksi, kuinka kurssin toteutus onnistuu, mitä mieltä ohjaajat ovat opetussuunnitelmasta ja parantaako lyhyt kurssi opiskelijoiden säestysvalmiuksia.

Koska tarve säestystaitojen opetukselle on voimakas, on tärkeä miettiä myös, minkälaisilla ratkaisuilla tähän tarpeeseen voisi muuten vastata kuin ulkopuoliseen säestäjään kiinnitettävillä resursseilla. Osa haastateltavista oli käyttänyt aariakokoelmia, joissa musiikkiin oli rytmimusiikin puolelta tutuin *lead sheet* -teeman mukaisesti lisätty reaalisointumerkinnot (ks. esim. Merriam-Webster) tai säestyksiä oli muuten helponnettu. lied-ohjelmistosta voisi tehdä laulutunteja varten kokoelman haastateltavien mainitsemia aariakirjoja tai toivelaulukirjoja vastaavia pianostemman reduktioita tai *lead sheet* -tyyliin soinnutettua melodiaa laulunopettajien käyttöön?

On totta, että lied-musiikki on tarkoitettu sellaisenaan esitettäväksi pianolle ja lauluäänelle. Haastateltavat ilmaisivat epävarmuutta sellaisen musiikin muokkaamiseen ainakin esiinnyttäessä, mutta ongelmana oli nimenomaan laulutunneilla tapahtuva toiminta, kun pianostemma on niin vaikea, että laulupedagogi ei siitä selviä vaarantamatta oppilaan ohjaamista. Hehän tekivät joka tapauksessa nuottikuvan pelkistystä, soinnuttamista ja muuta käsittelyä, joka johti välttämättömään muutokseen ja korostivat oppilailleen, että oikean säestäjän kanssa tämä on erilainen. Usein tämä käsittely ei ollut karakteriä huomioivaa tai pianistisesti järkevää, ja pianon rooli jätettiin äänenantovälineeksi. Vaikka oppilaat olisivatkin tietoisia teoksien kuulokuvasta kokonaisuutena, taiteellinen työskentely ja kokonaisuuden hahmottaminen alkaa aina alusta, kun pianostemma soi taustalla nuottikuvan mukaisesti. Osaltaan tämä saattoi olla kyseessä, kun Sari Blå (2020, 37–38) raportoi opinnäytetyössään tilanteesta, jossa nuori viulisti ei hahmottanut rytmiä, kun säestys oli mukana. Yhteissoittotaidot ovatkin vuorovaikutustaitoja muusikkojen kesken.

Pisimmän opetusuran tehnyt haastateltava (nainen, 64) kertoi pitävänsä erityisesti Nicolo Vaccajn ja Salvatore Marchesin vokaliisien säestämisestä, koska niiden säestykset olivat selkeitä, helpohkoja ja noudattivat aina yhtä säestystyyppiä tai -kuviota, ikään kuin klassisen musiikin komppia, kokonaisen vokaliisin ajan. Hän oli suositellut Vaccajn pianostemmojen harjoittelua myös jatko-opintoja suunnitteleville oppilailleen, koska ne tulisivat väistämättä eteen jossain vaiheessa laulupedagogiuraa.

Vaccajn vokaliisit voisivat olla mahdollisen laulajille suunnatun säestystaitojen kurssin osa-alueena niiden säestyksellisten piirteiden vuoksi. Esimerkiksi ensimmäinen vokaliisi, *Manca sollecita*, hyödyntää kontrapunktista säestystä, kolmas, *Bella prova è d'alma forte*, yksinkertaista 6/8-komppia,

kahdeksas, *Senza l'amabile*, 6/8-balladikomppia ja kymmenes, *Quando accende*, nopeaa kahdeksasosahumppakompia. Lisäksi resitatiivi eli 14. vokaliisi hyödyntää modulaatioita ja käyttäytyy kuin continuon säestämä *recitativo secco*. (Vaccaj 1942, 5–36.)

Haastateltavat mainitsivat varsin hyviä esimerkkejä lied-ohjelmistosta, jota lauletaan jo varhain ammattiopinnoissa tai jopa perusasteella, ja joka ylittää heidän pianistiset taidot. Esimerkiksi Franz Schubertin Forelli-liedistä voisi korrepetition periaatteiden ja pelkistysohjeiden mukaan tehdä sovituksen, jossa nopeat kuviot on korvattu yhdessä asemassa pysyvillä, helpoilla ja pianististen representaatioiden mukaisilla murtosoinnuilla, jotka kuitenkin säilyttävät eloisan karakterin ja suunnan, sointusäestys on pelkistetty yksinkertaiseksi ja yhdessä asemassa pysyväksi, pianistisesti idiomaattiseksi Albertin bassokuvioksi ja epämukavat hypyt on joko karsittu säilyttäen ylimmät ja alimmat äänet tai vältetty siirtämällä osa äänistä toiselle kädelle (ks. kuvio 7). Laulaja ei kuule hienoista eroa eikä pianon matalasta rekisteristä myöskään erota juoksutuksia, joten niitä on epävarman säestäjän aivan tarpeetonta yrittää soittaa. Soinnun vaihtuessa vasemman käden tarvitsee vain avautua oktaaviasemaan ja oikea käsi voi yhteisen As-sävelen avulla ankkuroida asemansa. Hätätilanteessa voidaan pelkistää harmoninen luuranko toonikan (Des-duurisointu) ja dominantin (As-duurin dominanttiseptimisointu) väliseksi vuorotteluksi ja rytminen luuranko pulssia ilmentäväksi käsiä vuorottelevaksi humppakompiksi, jossa vasen käsi soittaa bassosävelen ja oikea käsi soinnun.

Forelli op. 32

F. Schubert, sov. Mia Paananen

Poco moderato

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Poco moderato'. The first system includes dynamics 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The second system starts with a measure number '7' and a dynamic 'p'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

Kuvio 7. Schubertin Forelli-liedistä saadaan pelkistämällä oikein hyvin käden alle istuva pianostemma muuttamatta karaktääriä.

Olenko varmasti maininnut kaiken oleellisen ja kertonut kaiken, mitä haluan aiheesta sanoa? Luultavasti en, sillä säestäminen on niin monitahoinen ilmiö. Suomenkielistä tutkimuskirjallisuutta suoraan säestystaitoihin liittyen ei ollut ja kansainvälinen tutkimus vain sivusi aihetta. Voin käsi sydämellä todeta, että kattavasti pyrin esittelemään ilmiön eri puolia sekä hahmottamisen teorioiden, klassisen pianon soittotekniikan ja eri korrepetiittoreiden tietämyksen avulla. Ilmiön tutkiminen herätti palavan halun tutkia lisää ja syventää omaa tietämystäni yhteismusisoinnista ja erilaisten muusikkojen säestämisestä. Opinnäytetyö tarjosi minulle käsitteitä, joilla sanallistaa säestämisen taitoa ja välineitä omaan pedagogiseen toimintaani oppilaideni pianotunneille. Pianistina hahmottin ilmiötä pianistin näkökulmasta, mutta pyrin parhaani mukaan huomioimaan laulajan näkökulman. Toivottavasti kasaamastani tietopakelistä on lukijalle iloa ja vinkejä.

Lähteet

- Adler, K. 1965. *The Art of Accompanying and Coaching*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Blå, S. 2020. "Täähän kuulostaa ihan eri kappaleelta!" Asiantuntijuus ja yhteistoimijuus säestäjän työssä. YAMK-opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu, musiikin koulutusohjelma. Viitattu 10.5.2021. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/339709/bl%c3%a5_sari.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Bogert, F. 2017. Not Just Playing Along – Tools for the Accompanist. *Choral Director* 14, 4, 22. Viitattu 31.5.2019. <https://search-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/docview/1935162696/fulltextPDF/A7CF5D16AB064A6DPQ/1?accountid=11773>
- Braaksma, J. 2017. The Choral Accompanist: A True Team Player. *The American Music Teacher* 67, 1, 21-25. Viitattu 31.5.2019. <https://search-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/docview/2014922081/fulltextPDF/500323DE784E4FC8PQ/1?accountid=11773>
- Brown, D. 2017. Robert Schumann's Songs: A Pedagogical Gift to Collaborative Pianists. *Journal of Singing - The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing* 73, 3, 329-337. Viitattu 31.5.2019. <https://search-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/docview/1882383504/fulltextPDF/D8A77A1DAB2E4B7EPQ/1?accountid=11773>
- Chaffin, R., Logan, T. & Begosh, K. Performing from memory. Julkaisussa *The Oxford Handbook for Music Psychology*. New York: Oxford University Press, 352–363.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Gordon, J. 1944. *How To Read a Score*. Lontoo: Boosey & Hawkes.
- Heiskanen, K. 2017. Multitasking oppimistilanteessa – empiirinen tutkimus digitaalisten laitteiden käytön vaikutuksista opiskeluun yliopistoluennoilla. Kognitiotieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, tietojenkäsittelytieteen laitos. Viitattu 13.5.2021. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/55516/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201710033916.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Katz, M. 2009. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press.
- Kianto, M. 1994. *Matka pianon soittamiseen*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Kietäväinen, H. 2017. Ammatillinen identiteetti ja sen muotoutuminen yliopistotyössä. Kasvatustieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, kasvatustieteiden laitos. Viitattu 14.4.2021. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/56032/1/URN%3ANBN%3afi%3ajyu-201711284400.pdf>

- Korhonen, K. (toim.) 2002. Andante. Klassisen musiikin tietosanakirja. Porvoo: WSOY.
- Lehtelä, R., Saari, S. & Sarmanto-Neuvonen, E. 2003. Suomalainen Pianokoulu 1. Uudistettu laitos. Porvoo: WSOY.
- Lukkari-Lohi, A. 2012. Laulun tasosuoritusten arviointi Sibelius-Akatemiassa. Tutkielma. Sibelius-Akatemia. Klassisen musiikin osasto. Kirkkomusiikki ja urut. Viitattu 16.4.2021. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/234968/tutkimus.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Merriam-Webster. N.d. Lead sheet. Verkkosanakirjassa Merriam-Webster.com. Viitattu 16.5.2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lead%20sheet>
- Mitä on Lied? 2021. Suomen Lied-akatemia ry. Viitattu 16.5.2021. <https://www.liedakatemia.fi/>
- Neuhaus, H. 1973. Pianonsoiton taide. Helsinki: Yhteiskirjapaino.
- Otava. 1976. Otavan iso musiikkisanakirja 1. a-Dallapé. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Otava. 1977. Otavan iso musiikkisanakirja 2. Dallapicola-Hervé. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Otava. 1978. Otavan iso musiikkisanakirja 4. laulu-Rantasalo. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Penttinen, M. 2013. Skill Development in Music Reading: The Eye-Movement Approach. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, osa 359. Turku: Painosalama.
- Piano. Tasosuoritusten sisällöt ja arvioinnin perusteet. 2005. Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry.
- Pienimäki, M. 2000. Kuva, havainto ja todellisuus. Todellisuudesta ja kuvasta muodostuvat havainnot sekä niiden vastaavuus kuvioiden, objektien, tilan ja syvyyden suhteen. Taidekasvatuksen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Viitattu 27.4.2021. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/12190/URN_NBN_fi_jyu-2000857059.pdf?sequence=4
- Plant, K. & Stanton, L. 2015. The process of processing: exploring the validity of Neisser's perceptual cycle model with accounts from critical decision-making in the cockpit. *Ergonomics*, 58, 6, 909-923. Viitattu 30.4.2021. <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/00140139.2014.991765?scroll=top&needAccess=true>
- Pokki, N. 2016. Prima vista -soiton harjoittelu ja opettaminen: pedagoginen näkökulma pianistien prima vista -taitojen kehittämiseen. Taiteellisen tohtoritutkinnon kirjallinen opinnäyte. Esittävän säveltaiteen tutkimuksia 30. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu. Viitattu 30.4.2021. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/235076/2016pokki_valmis2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Pöyhönen, M. 2011. Muusikon tietämisen tavat. Moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttituntien näkökulmasta. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in Humanities ,164. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 13.5.2021. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/36973/9789513945169.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Salovaara, H. 2004. Oppimisen teoriasta tukea tieto- ja viestintätekniiikan pedagogiseen käyttöön. Verkkomateriaali. TieVie Virtuaaliyliopisto. Viitattu 26.4.2021. http://tievie oulu.fi/verkkopedagogiikka/luku_8/kasitehakemisto.htm
- Schubert, F. 1923. First Vocal Album. For High Voice. Uudistettu painos. New York: G. Schirmer.
- Sloboda, J. 2005. The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music. Uudistettu painos. New York: Oxford University Press.
- Sloboda, J. 2010. Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function. Uudistettu painos. New York: Oxford University Press.
- Smolander, S. 2018. ”Ilo että saa tehdä tämmöstä!” – Vaatimukset ja voimavarat säestäjän työssä. YAMK-opinnäytetyö. Metropolia AMK, musiikin koulutusohjelma. Viitattu 16.5.2021. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/146980/Smolander_Sanna.pdf?sequence=1
- Snyder, B. 2009. Memory for music. Julkaisussa The Oxford Handbook for Music Psychology. New York: Oxford University Press, 107–117.
- Stevens, C. & Byron, T. 2009. Universals in music processing. Julkaisussa The Oxford Handbook for Music Psychology. New York: Oxford University Press, 14–23.
- Suni, E. 2004. Säestäjän työ: säestystarpeen kartoitus Keski-Suomen alueella. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos, musiikkitiede. Viitattu 31.5.2019. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/9996/G0000511.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Säestystaidot, 5 op. N.d. Opintojakson KPO0BA64 kuvaus. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Viitattu 17.5.2021. https://opetussuunnitelmat.peppi.jamk.fi/fi/KPD2021SS/course_unit/KPO0BA64
- Trainor, L. & Zatorre, R. 2009. The neurobiological basis of musical expectations. Julkaisussa The Oxford Handbook for Music Psychology. New York: Oxford University Press, 171–183.
- Vaccaj, N. 1942. Metodo Pratico di canto italiano. Mittlere Stimme, nr. 2073b. Uudistettu painos. Leipzig: Edition Peters.
- Vilka, H. 2005. Tutki ja kehitä. Keuruu: Tammi.
- Vuori, M. 1991. Prima vista -soitto visuaalisena ongelmana. Lasten nuotinlukutaidon tarkastelua pianonsoiton alkeistasolla. Licensiaatintyö. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 8. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Vuori, M. 2002. Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta. Väitöskirja. Studia Musica 13. DocMus-yksikkö. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Yli-Luukko, E. N.d. Prosodia. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Viitattu 13.5.2021.
https://www.kotus.fi/aineistot/puhutun_kielen_aineistot/murreaanitteita/kauden_murre/lisatie-toa_liudennuksesta_ja_prosodiasta/prosodia

Liitteet

Liite 1. Haastattelurunko

Tunniste- ja taustatiedot

Sukupuoli ja ikä:

Oppilaitosaste, jossa opettaa:

Onko ulkopuolista säestäjää käytössä:

Koulutus:

Työkokemus:

Pianonsoittotaidot:

Haastattelukysymykset

1. Miten pianonsoittotaitosi palvelevat sinua päivittäisessä opetustyössäsi?
2. Millainen on mielestäsi lauluoppilaan kannalta hyvä säestäjä?
3. Millaisia haasteita erityyppiset lauluoppilaat tuovat säestämiseen?
4. Kuinka laajaa ja säästyksellisesti vaikeaa (klassista) ohjelmistoa käytät opetustyössäsi?
5. Millä tavoilla yleensä harjoittelet ja valmistelet säestysmateriaalia etukäteen?
6. Kuinka lähestyt sellaista oppilaan tuomaa nuottimateriaalia, joka on sinulle uutta?
7. Millaisena koet tällaiset tilanteet?
8. Suositko joitain tietynlaisia nuottilaitoksia, kun aiot säestää oppilastasi?
9. Oletko itse sovittanut tai muuten muokannut pianosäestyksiä? Miten?
10. Millaisia toimintamalleja ja selviytymiskeinoja sinulla on säestystilanteissa luokassasi?
11. Millaiset musiikin hahmottamisen valmiudet sinulla on pianolle (ja laulajalle) kirjoitettua musiikkia ajatellen?
12. Millainen *prima vista* -osaamisesi on pianolla?
13. Oletko kokenut säestystaitojen opetuksen riittäväksi?
14. Oletko opiskellut vapaata säestystä? Onko se hyödyttänyt sinua klassisen ohjelmiston parissa?
15. Onko työnantajasi huomionut säestystilanteen? Miten?
16. Pidätkö yllä pianonsoittotaitojasi vapaa-ajallasi?
17. Miten säestämisen aiheuttamaa stressiä voisi muuten helpottaa?