



Mauno Konkka

KUUNTELEMINEN – AVAIN EDISTYNEEMPÄÄN PIANONSOIT- TOON

Kuulonvaraisen soittamisen metodi

KUUNTELEMINEN – AVAIN EDISTYNEEMPÄÄN PIANONSOITTOON

Kuulonvaraisen soittamisen metodi

Mauno Konkka
Opinnäytetyö
Kevät 2013
Musiikinhajaajan koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu

Tekijä: Mauno Konkka

Kuunteleminen – avain edistyneempään pianonsoittoon

Kuulonvaraisen soittamisen metodi

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2013

Sivumäärä: 33

Opinnäytetyöni ensisijaisena tarkoituksena on selvittää, mitä kuulonvarainen soittaminen on ja miten pianonsoittoa voidaan opettaa kuulonvaraisesti. Tavoitteena on myös kehittää suomalaista pianopedagogiikkaa.

Olen kerännyt tietoa opinnäytetyöhön haastattelemalla kahta musiikkiopistossa opettavaa pianopedagogia sekä etsinyt kirjallisuudesta ja internetistä tietoa musiikin kuunteluun ja kuulonvaraiseen musisointiin liittyen. Päälähteinäni olen käyttänyt Aaron Coplandin ”What to listen for in music” (2009), sekä Richard Järnefeltin kirjaa ”Enemmän iloa pianonsoitosta” (2004).

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

Kolmannessa luvussa esittelen haastattelemieni pianopedagogien näkemyksiä kuulonvaraisesta soitosta sekä sen opettamisesta. Niiden perustella voidaan väittää, että musiikkioppilaitoksissamme kaivataan myös kuulonvaraisuuteen perustuvia opetusmetodeja.

Neljännessä luvussa pyrin kokoamaan lähdemateriaalin avulla kuulonvaraisuuteen perustuvan metodin pianonsoiton opetustarkoituksiin. Esittelen lyhyesti kuulonvaraisen musisoinnin historiaa ja sen käytännön edellytyksiä. Lisäksi esittelen musiikin elementit, tekstuurin sekä rakenteelliset aspektit, sillä niiden kautta oppii jäsentämään helpommin musiikkia. Luvun loppuun esittelen kuinka kuulonvaraista metodia voidaan pianotunnilla käytännössä soveltaa.

Tätä työtä voidaan soveltaa laaja-alaisesti pianonsoiton opetustyössä erilaisten musiikkityylien yhteydessä. Mielestäni kuulonvaraista menetelmää tulisi soveltaa tehokkaammin käytännön opetustyössä. Toivon, että opinnäytetyötäni voidaan käyttää opastuksena kuulonvaraisen soiton kehittämiseen.

Asiasanat: pianonsoitto, kuulonvaraisuus, korvakuulolta soittaminen, opetus, opetusmenetelmä

ABSTRACT

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

Author: Mauno Konkka

Title of thesis: Listening – a key to advanced piano playing

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2013

Number of pages: 33

The primary objective of this thesis was to clarify what is playing by ear, how piano playing can be taught by playing by ear and to act as guidance to develop it. The aim was to develop piano pedagogy in Finland.

The information was gained by interviewing two piano pedagogues working in a music school and studying literature and the internet information concerning listening to music and playing by ear. As the main sources were used Aaron Copland's "What to listen for in music" and Richard Järnefelt's "Enemmän iloa pianonsoitosta (2004).

In the second chapter it is presented two aural methods used in piano teaching: Järnefelt's "Three work method" and the Suzuki method. Also other aural methods are mentioned that have not yet been applied to piano teaching.

In the third chapter it is presented views concerning playing by the ear and how to teach playing by ear by the interviewed two piano pedagogues. It can be argued, by their views, whether teaching methods based on aural perceiving are needed.

In the fourth chapter it is tried to compile a piano teaching method based on aural perceiving. A brief history of playing by ear is presented and it's requirements in practice, as well as elements of music, texture and structural aspects, because through these aspects it becomes easier to parse music. At the end of the chapter it is presented how to use aural method on a piano lesson.

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

Keywords: piano playing, playing by ear, aural, teaching, teaching method

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 PIANONSOITON OPETUKSEEN SOVELTUVIA KUULONVARAISIA OPETUSMETODEJA	9
2.1 Richard Järnefeltin ”Kolmen työn metodi”	9
2.2 Suzuki-menetelmä	11
3 KUULONVARAINEN SOITONOPETUS TAITEEN PERUSOPETUKSESSA	13
3.1 Kuulonvaraisuus tasosuorituksissa	13
3.2 Pianopedagogien näkemyksiä kuulonvaraisesta soitonopetuksesta.	14
4 KUULONVARALTA SOITTAMISEN METODI	16
4.1 ”Vanha tapa” – kuulonvaralta soittamisen historiaa	17
4.2 Kuulonvaraisen soitonopiskelun edellytyksiä	17
4.3 Musiikin elementit ja niiden kuunteleminen pianonsoitossa	18
4.3.1 Rythmi	19
4.3.2 Melodia	20
4.3.3 Harmonia	20
4.3.4 Sointi	23
4.4 Musiikin tekstuuri kuulonvaraisessa soitossa	25
4.5 Sävellyksen rakenteen hahmottaminen	26
4.6 Korvakuulolta soittamisen metodi oppitunnilla	26
4.7 Improvisoiminen	29
5 POHDINTA	30
LÄHTEET	32

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on selvittää, mitä kuulonvarainen soittaminen on ja miten pianonsoittoa voidaan opettaa kuulonvaraisesti. Opinnäytetyöni tarkoituksena on myös toimia ohjeistuksena kuulonvaraisen soiton opiskelemissen.

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

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

Haastattelin keväällä 2013 kahta musiikkiopiston opettajaa siitä, miten he käyttävät kuulonvaraisuutta opetuksessaan. Opettajat antoivat musiikin perustason mukaista soitonopetusta. Kuulonvaraisesta soittamisesta pianonsoiton yhteydessä ei ole saatavilla kovin paljon tietoa. Valitsemassani lähdemateriaalissa keskeistä on musiikin kuunteleminen. Yksi päälähteistäni on säveltäjä Aaron

Coplandin kirja ”What to listen for in music”, 2009. Kirjan aiheena ei varsinaisesti ole pianonsoitto, mutta siinä on sen verran tärkeitä musiikin kuunteluun liittyviä аспекteja, että koin sen hyödylliseksi lähteeksi.

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

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

Opinnäytetyöni ydinajatuksena on, että kuulonvarainen soitonopiskelu kehittää ”sisäistä kuuloa”, mikä antaa edellytyksiä hyvälle käytännön muusikkoudelle sekä luovalle toiminnalle musiikin parissa, kuten säveltämiselle ja improvisoinnille. Kuulonvaraisten taitojen kehittäminen yhdessä nuotinlukutaidon rinnalla olisi tärkeää pedagogiselta kannalta. Olen usein kokenut omassa opetustoiminnassani, että oppilaiden motivaatio saattaa heikentyä, jos opetuksessa painotetaan liikaa nuottimateriaalia. Mielestäni on hyvin ikävää, jos muutoin innostuneet mu-

siikin harrastajat lopettavat soiton vain sen takia, että opetus on kaavamaista tai liian nuottisidonnaista eikä anna mahdollisuuksia erilaisille tavoille oppia.

Uskon, että musiikki on kieli, kuten puhuttu kielikin. Puhumaan oppiminen ei edellytä lukutaitoa, vaan se tapahtuu kuuntelemalla. Musiikki taidemuotona perustuu ääniin ja niiden kuuntelemiseen. Ihminen oppii puhumisen taidon kuulemalla, mutta myös matkimalla. Kuulonvarainen soittaminen perustuu sävelkorkeuksien ja rytmien oppimiseen matkimalla. Tähän oivallukseen perustuu myös Suzuki-menetelmä (Suzuki 1977, 9).

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

2 PIANONSOITON OPETUKSEEN SOVELTUVIA KUULONVARAISIA OPETUSMETODEJA

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

2.1 Richard Järnefeltin ”Kolmen työn metodi”

Richard Järnefelt on viihdemusiikin saralla kunnostautunut pianisti, säveltäjä ja pianopedagogi. Hän on tullut jossakin määrin tunnetuksi Guinness World Records -maailmanennätyksestään pianistin maailman suurimmasta kappalevalikoimasta ilman nuotteja vuonna 2000. (Järnefelt 2013, <http://www.richardjarnefelt.com/>, hakupäivä 12.4.2013.)

Järnefeltin metodissa soiton opiskelu jaetaan kolmeen osa-alueeseen:

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

Soitonopiskelun alkuvaiheessa eri osa-alueita tutkitaan erillään. Oppilaan edistyessä osa-alueet lähenevät ja muodostavat lopulta saumattoman kokonaisuuden osaamisessa. (Järnefelt 2004, 13. Hakupäivä 12.4.2013.)

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

Järnefelt tähdentää, että on myös sävellyksiä, joita ei voi muuttaa, koska itse sävellys on niin tarkkaan harkittu. Järnefeltin mukaan nuoteista soittamisessa on tärkeää, että annetaan soittajan oman tavan muotoutua, eikä noudateta orjallisesti esimerkiksi nuoteissa annettuja sormijärjestyksiä. Nuottityöosa-alueella kehoitetaan etsimään mahdollisimman monipuolisesti eri tyyllilajien musiikkia, myös ”liian vaikeata”, sillä se vie tekniikkaa eteenpäin. Nuoteista soittamisessa tärkeintä on se, miltä musiikki kuulostaa. (Järnefelt 2004, 14–16. Hakupäivä 12.4.2013.)

2. Sointutyöosa-alueessa tutkitaan sointuja Järnefeltin kaavojen mukaan, joissa sointujen rakenteet on esitetty yksinkertaisella tavalla (ks. luku 4.3.3). Sointujen esitystavasta on karsittu pois kaikki teoreettisuus, sillä Järnefeltin metodissa teoreettisen ajattelun katsotaan kahlehtivan luovuutta. Sointurakenteita pyritään soitossa käyttämään siten, että löydetyn melodian ja bassoäänien väli täytetään mahdollisimman täydeksi sointurakenteen sävelillä – niillä ei pyritä luomaan tasaista tai hakkaavaa pulssia, toisin kuin ns. vapaassa säestyksessä, vaan säveliä ”pudotellaan” sekalaisessa järjestyksessä sillä tavalla, että ne tukevat soittajan mielessä syntyvää rytmiä. (Järnefelt 2004, 16–20. Hakupäivä 12.4.2013.)
3. Korvatyöosa-alueella todetaan, että korvakuulolta soittamista on vaikea opettaa, erityisesti kirjallisen ilmaisun kautta, sillä opettajan läsnäolo on välttämätön – hänen pitää kuunnella ja neuvoa itse oppimistilanteessa. Korvatyöosa-alueen perimmäisenä tavoitteena on taito kyetä toistamaan musiikkikappaleet täydellisenä heti, kun ne kyetään muistamaan melodisesti alusta loppuun. Korvatyön kannalta erityisen hyödyllistä on kerätä kappaleistaa kaikista osaamistaan kappaleista ja ylläpitää niitä siten, että ne kattavat harjoittelusta jopa noin 8/9. Korvatyöosa-alueen lähtökohdaksi on etsiä kappaleen melodia. Kun sen on löytänyt, edetään etsimällä melodian alapuolelle sen kanssa yhteensopiva ”stemma”, Järnefeltin mukaan yleensä 2-3 lisääänikertaa riittää, minkä jälkeen lähdetään etsimään bassolinjaa. (Järnefelt 2004, 21–23. Hakupäivä 12.4.2013.)

Järnefeltin metodia ei käytetä virallisesti musiikkioppilaitoksissa, vaan sitä käytetään lähinnä Järnefelt-instituutissa sekä yksityisessä soitonopetuksessa.

2.2 Suzuki-menetelmä

Suzuki-menetelmä on Japanissa 1920-luvulla kehitetty musiikinopetusmenetelmä, jonka on luonut viulisti Shinizi Suzuki, ja näin ollen se on alun perin viulunsoiton opetuksen tarpeisiin suunniteltu. Menetelmän lähtökohtana on näkemys ”äidinkielen menetelmästä” ja ”lahjakkuuskasvatuksesta”. Suzuki kertoo oivalta-neensa äidinkielenmenetelmän miettiessään, kuinka opettaa nelivuotiaalle lapselle viulunsoittoa – kunnes eräänä päivänä nuorimman veljensä kanssa harjoitellessaan hänelle ”kirkastui”, että kaikki japanilaiset lapset osaavat japania (Suzuki 1977, 7-8). Suzuki-menetelmässä ei pyritä kehittämään vain soittotaitoa, vaan ihmisen koko persoonallisuutta – Suzukin mottona on, että ”lahjakkuus lisää lahjakkuutta”. Tasapainoiseksi yksilöksi kasvaminen on mahdollista oikean ympäristön ja kannustuksen avulla. Vastaavasti huono ympäristö vahingoittaa ihmisen kehittyviä kykyjä (Suzuki 1977 17–18). Haruko Kataoka on kehittänyt Suzuki-menetelmän pianonsoiton opetuksen tarpeisiin (Hongisto-Åberg 1993, 191–192).

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

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

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

3 KUULONVARAINEN SOITONOPETUS TAITEEN PERUSOPETUKSESSA

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

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

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

3.1 Kuulonvaraisuus opetussuunnitelmien tasosuorituksissa

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

3.2 Pianopedagogien näkemyksiä kuulonvaraisesta soitonopetuksesta.

Haastattelin keväällä 2013 kahta pianopedagogia liittyen kuulonvaraiseen soitonopetukseen. Opettajilla oli myönteinen asenne kuulonvaraiseen soiton opiskeluun, ja heidän mielestään siihen voisi kiinnittää enemmänkin huomiota. Ajan ja resurssien puute ei opettajien mukaan usein anna mahdollisuutta kuulonvaraisien taitojen kehittämiseen. (Konkka 21.3.2013 ja 12.4.2013, haastattelu.)

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

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

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

Opettajat rohkaisivat oppilaita musiikin kuuntelemiseen käyttämällä erilaisia medioita, äänitteitä ja internetiä. Taidemusiikin rinnalla on soitettu elokuvamusiikkia ja kevyttä musiikkia. Kuulonvaraisten taitojen kehittämiseen on keskitytty opetuksessa myös siten, että kappaleet puretaan eri osatekijöihinsä – melodia, soinnut ja bassokulku opetellaan erikseen. Pianonsoiton teknisiin ongelmiin

keskittyminen on usein hyödyllistä ilman nuotteja. Myös soinnin tarkkailemista pidetään tärkeänä. (em.)

Haastattelemiini pianonsoiton opettajat eivät alkeistason jälkeen olleet opettaneet kappaleita tai sävelmiä puhtaasti korvakuulolta, vaan pitkälle edistyneiden piano-oppilaiden oppilaiden tunneilla nuotit olivat aina läsnä. (em.)

Kuulonvaraisesti ja sointumerkeistä säestämisen opettaminen käsittää käytännössä lähinnä sointukadenssien opettelua, mutta kadenssit voidaan korvata päättötutkinnossa myös vapaan säestyksen tehtävällä. Tunneilla opeteltiin säestämään yksinkertaisia melodioita perussointutehojen (toonika, subdominantti, dominantti) pohjalta. (Em.)

Haastattelemieni opettajien käsitykset kuulonvaraisesta pianonsoiton opetuksesta nähdäkseni osoittavat, että tämänkaltaisia menetelmiä soitonopetukseen kaivataan musiikkiopistoissa. Kuulonvaraiseen soitonopetukseen resursoiminen tarjoaisikin kokonaisvaltaisempaa perspektiiviä musiikkiin kulttuurisena ilmiönä.

4 KUULONVARALTA SOITTAMISEN METODI

Tässä luvussa esittelen tietojani kuulonvaraisesta soittamisesta ja näkemyksiäni siitä, kuinka sitä voitaisiin opettaa. Olen kokenut mielekkääksi purkaa musiikki opetuksessa eri elementteihin (rytmi, melodia, harmonia, sointi) – tämä yksinkertaistaa jonkin verran oppimista, kun oppijan ei välttämättä heti tarvitse keskittyä kokonaisuuteen. Uutinen (2004, 7) viittaa Itäpeltoon, jonka mukaan oppilaan on mahdollista yhdellä kertaa oppia vain rajallinen määrä asioita.

Kuulonvarainen soittaminen on yksinkertaisesti musiikin omaksumista soittimen avulla ilman nuotteja. Se on perustaltaan muistinvaraista, ja niin ollen osaksi eräänlaista *mentaaliharjoittelua*. Muistamisen tukena voidaan käyttää apuvälineitä. (Uutinen 2004, 6.) Esimerkiksi valokuvia ja tekstiä, runoa tai opeteltavan kappaleen ensimmäisten tahtien nuottikuvaa voidaan käyttää muistin virkistämiseksi.

Kuulonvaraisessa soitonopiskelussa muodostuu tärkeäksi luonteva suhtautuminen virheisiin: niitä ei jäädä murehtimaan, vaan niistä on tarkoitus oppia. Soitotunneista tulee oppilaan kannalta miellyttävämpiä, jos epäonnistuminen on sallittua. (Uutinen 2004, 12.) Ensimmäisiä korvakuulokappaleita opeteltaessa on väistämätöntä, että virhelyöntejä osuu koskettimistolle. Päässä soivaa kuulokuvaa verrataan omaan kokeilemiseen: vastaako oma soitto mielikuvaa opeteltavasta kappaleesta. Siksi onkin suotavaa, että opiskeltavaksi valitut korvakuulokappaleet ovat alkuvaiheessa oppilaalle mahdollisimman tuttuja. Tämä tapa antaa näkemykseni mukaan oppilaalle kyvyn hahmottaa pianon koskettimistoa vaistomaisemmin, ja harjoituksen myötä tulee yhä helpommaksi oikeiden äänen löytyminen – lukuisten yrityksien ja virheiden kautta oppilas oppii ennalta aavistamaan, mistä koskettimesta kuuluu haluttu sävel.

4.1 ”Vanha tapa” – kuulonvaralta soittamisen historiaa

Kuulonvarainen oppiminen on vanhin tapa oppia laulamaan tai soittamaan jotakin instrumenttia. Guido Arezzolaisen keksimä nuottikirjoitus, johon nykyaikainen nuottikirjoitus perustuu, on suhteellisen nuori keksintö – se on ollut käytössä vasta vajaat tuhat vuotta (Palisca & Pesce 2013, hakupäivä 16.4.2013).

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

4.2 Kuulonvaraisen soitonopiskelun edellytyksiä

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

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

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

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

4.3 Musiikin elementit ja niiden soveltaminen kuulonvaraisessa soittamisessa

Länsimaisen musiikin voidaan käsittää koostuvan neljästä elementistä: rytmistä, melodiasta, harmoniasta ja soinnista (tai toisin ilmaistuna sointiväristä) (Copland 2009, 26). Musiikin elementit kuuluvat erottamattomasti yhteen, eli soiva sävellys käsittää samanaikaisesti kaikki elementit. Monia säveltäjiä nykyaikana kiinnostaa erityisesti sointiväri, jota he hyödyntävät tarkalla instrumenttien valinnalla teoksissaan. Vanhemmassa musiikissa, esimerkiksi monissa barokin aikakauden sävellyksissä, instrumentin valinta on usein tapahtunut mahdollisuuksien mukaan. Pianonsoiton opiskelu antaa laajan perspektiivin näille elementeille, ja erityisesti harmonia on pianisteille huomattavasti läheisempi käsite kuin esimerkiksi viulisteille tai huilisteille.

4.3.1 Rythmi

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

Soitonopetuksessa rytmiä ei saisi pakottaa tasaiseen konemaiseen hakkaamiseen. Opeteltavien kappaleiden rytmi tulisi kuulla päässä ja antaa tämän sisäisen rytmin tukea soittoa – näin soitto kuulostaa huomattavasti elävämmältä (Järnefelt 2004, 19). Metronomin kanssa ei kannata soittaa samanaikaisesti, vaan metronomin ideana on antaa selkeä käsitys erilaisista tempoista – kuunnellaan siis ensin metronomista haluttu tempo, minkä jälkeen se pysäytetään ja sisäistetään mielessä kyseinen tempo ja sitten vasta aletaan soittaa. *Aika itsessään on liukuvaa, ei mekaanista*. Kuuluisa ranskalainen säveltäjä Hector Berlioz onkin todennut: ”metronomintarkka esitys on pitkäväteinen ja tyhjänpäiväinen; aika ja rytmi tulee sopeuttaa melodiaan, harmoniaan, aksentteihin sekä poeettisuuteen”. (Probert 2013, hakupäivä 8.4.2013.)

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

4.3.2 Melodia

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

Kuulonvaraisesti musiikkikappaleita opeteltaessa pitäisi ensin kyetä löytämään niistä melodia. Tähän saattaa oppilaan tasosta ja valmiuksista riippuen mennä hyvinkin paljon aikaa, ja tunneille kannattaa valita yksilöllisesti oikean tasoisia kappaleita. Yksinkertaiset ja hyvin tunnetut lastenlaulut tai kansanlaulut ovat käyttökelpoisia. Viihdepianomusiikkia kannattaa myös käyttää korvakuulokappaleissa, koska silloin instrumentin sointi ei tuota opettelemiseen hankaluuksia, jotka johtuvat siitä, että laulajan ääni ja omasta pianosta kuuluva ääni kuulostavat niin erilaisilta. (Järnefelt 2004, 21–22. Hakupäivä 12.4.2013.)

Opettaja voi myös omaa luovuuttaan hyödyntämällä keksiä itse yksinkertaisia melodisia kulkuja ja käyttää ns. kaikumenetelmää, jota usein käytetään lapsille uutta laulua opetettaessa: opettaja soittaa ensin malliksi lyhyehkön melodianpätkän jonka oppilas toistaa perässä (Hongisto-Åberg, Lideberg-Piiroinen & Mäkinen 1993, 110). Käytäntöä helpottaa, jos käytössä on kaksi pianoa, mutta yhdelläkin pärjää.

4.3.3 Harmonia

Moniäänisyys eli useat päällekkäin soivat säveltasot, *harmonia*, on länsimaisen musiikin tunnusmerkki. Ihmiset ovat siinä määrin tottuneet musiikkikulttuurisamme sointuihin ja harmoniaan, että niiden unohdetaan helposti olevan musiikin elementeistä tuoreimpia. Harmonian kehityksen katsotaan alkaneen 800-

luvulla anonyymien, lähinnä kirkon piirissä toimineiden, säveltäjien kokeiluista. Harmonia oli aluksi lähinnä rinnakkaisintervallein (tersseissä, kvarteissa, kvin-teissä, oktaaveissa, seksteissä) liikkuvaa melodista sävelkudosta. Vuosisatojen kuluessa eri ”stemmat”, eli sävellyksen eri säveltasot alkoivat yhä enemmän itsenäistyä musiikissa 1100-luvulta lähtien. (Copland 2009, 49–50.)

Tuntemiemme duuri- ja mollisoitujen käyttö musiikissa perustuu siis näille läh-tökohdille. Pianonsoiton opiskelijoille on erityisen tärkeää harmoniantajun kehit-tyminen. Soitujen hahmottaminen pianon koskettimistolla voi kuitenkin olla hy-vinkin hankalaa vasta-alkajalle. Richard Järnefelt on kehittänyt hyvin yksinker-taisen tavan esittää eri soitujen hahmot, eräänlaiset kaavat, piano-oppilaille. Järnefeltin systeemi ei edellytä teoreettista pohjaa soitujen opiskelulle. Järnefeltin metodissa soinnut esitetään yksinkertaisin, absoluuttisin peruskaavoin seuraavasti:

Esimerkki 1: Duurisoinnun peruskaava: o3o2o

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Muita sointuja:

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

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

Vähennetty septimisointu: o2o2o2o – Sointumerkki esim C dim7 tai Co7

Noonisointu: o3o2o2o3o – sointumerkki esim: C9

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

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

Kuinka Järnefeltin systeemin avulla sitten löydetään sointujen käännökset tai yhdistelmäsoinnut? Yhdistelmäsoinnut, kuten vaikkapa G7sus (Pelkkä ”sus” tarkoittaa yleisesti kvarttipidätyssointua), löytyy loogisesti siten, että ensin etsitään kaavoista kantasointu (tässä G7, eli sävelet G, B (= kansainvälisen käytännön mukainen sävelmerkintä, suomalaisittain H), D, F), ja kun sointu on löydetty, etsitään G sus (=Gsus4) -sointua. Siihen kuuluvat kaavojen perusteella sävelet G, C ja D. Tämä muoto syrjäyttää alkuosaltaan aiemman G7-kantamuodon siten, että G7:n alkuosa korvataan G sus -soinnun alkuosalla, mutta loppuosa tulee G7:a mukaan. Näin löydämme sointuun sävelet G, C, D ja F. (Järnefelt 2004, 16–20. Hakupäivä 12.4.2013.)

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

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

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

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

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

4.3.4 Sointi

Sointia voidaan pitää musiikin ”raaka-aineena”. Ilman sointia ei musiikkia voi kuulla, se on *musiikin materia* (Neuhaus 1973, 68). Sointi merkitsee muusikolle periaatteessa samaa kuin värit ja värisävyt kuvataiteilijalle (Copland 2009, 63). Kaikilla instrumenteilla on oma sointivärinsä, joiden perusteella ne voidaan tunnistaa. Eri instrumenteille ominainen sointiväri johtuu niin sanotuista yläsävelistä, jotka soivat instrumentista tuotetun sävelen yläpuolella. Nämä lukuisista päällekkäin soivista yläsävelistä koostuva sarja, eli yläsävelisarja on kullekin instrumentille ominainen ja tekee sen äänestä yksilöllisen. (Sundberg 1979, 274–275.)

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

tyyppistä musiikkia puolestaan pianolle ovat säveltäneet esimerkiksi Arthur Honegger ja Bela Bartok. (Copland 2009, 68–69.)

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

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

Pianopedagogi Kristiina Junttu on tehnyt merkittävää pioneerityötä esittelemällä György Kurtagin Játékok- (leikkejä) pianokappalekokoelmaa, missä soittamista lähestytään hyvin kehollisesta näkökulmasta, esimerkiksi klustereita ja glissandoja ylös alas soittamalla – pääpaino on nähdäkseni pianon soinnilla, ei melodialla. Juntun mukaan Kurtagia soittamalla oppilaat ovat löytäneet sisäisen kuulemisen, itsenäisyyden soitossa ja ovat motivoituneempia. (Junttu 2013, haku päivä 8.4.2013.)

Sointia ajatellen korvakuulokappaleiksi kannattaa usein valita hyvin melodisia sävellyksiä, jotta soitosta saataisiin *laulavaa*. Tällaisen laulavuuden aikaansaaaminen on yksi suurimmista haasteista pianonsoitossa osittain siitäkin syystä,

että käden sormet ovat eri vahvuisia, peukalon ollessa vahvin ja nimettömän ollessa heikoin – tämä seikka voi aiheuttaa huomattavaa dynaamista epätasaisuutta sointiin ja siten *laulavuus* kärsii.

4.4 Musiikin tekstuuri kuulonvaraisessa soitossa

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

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

4.5 Sävellyksen rakenteen hahmottaminen

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

4.6 Korvakuulolta soittamisen metodi oppitunnilla

Korvakuulolta soittoa opettaessa on opettajan aktiivinen läsnäolo erityisen tärkeää varsinkin alkuvaiheessa, sillä oppilas ei itse välttämättä kykene kuulemaan tekemiään virheitä esimerkiksi melodiassa – opettajan pitäisi istua vierellä osoittamassa ne ja antaa samalla henkistä tukea oppimistavan omaksumiseen. Kuulonvarainen oppiminen edellyttää aktiivisuutta myös oppilaalta. Oppilaan itsenäinen ja säännöllinen harjoittelemine on ensiarvoisen tärkeää. Ideaali tilanne olisi, jos oppilas mahdollisimman pian oppitunnin jälkeen kertaisi kotona oppimaansa. Kotona muistamista helpottamaan voidaan käyttää esimerkiksi kuvia, kirjoitusta, symboleja, äänitteitä.

On hyvä, jos pianotunneilla on käytettävissä kaksi pianoa, sillä näin voidaan käyttää niin sanottua kaikutekniikkaa. Siinä opettaja soittaa lyhyen melodiakulun ja oppilas pyrkii toistamaan sen – kahdella pianolla tätä menetelmää voidaan soveltaa rytmisesti toistamalla, saumattomasti, eikä esimerkiksi siten, että ensin

opettaja soittaa pätkän, siirtyy pois pianotuolilta, minkä jälkeen oppilas istuu ja soittaa saman – tämä taas on melko hankalaa.

Tässä lyhyt esimerkki siitä, kuinka korvakuulokappaleiden kanssa voisi oppitunneilla edetä:

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

tavasta kappaleesta. Mikäli kuulonvaraiset taidot ovat edistyneet jo jonkin verran, voidaan myös kuunnella muutakin kuin pianomusiikkia, ja yrittää opetella sitä.

3. Kappaleen melodian opetteleminen instrumentin avulla. Ensin etsitään kappaleen melodia. Melodian soittamaan oppiminen helpottuu, kun sen oppii pilkkomaan loogisiin kokonaisuuksiin, musiikillinen ”fraasi” kerrallaan. Korvakuulokappaletta ei myöskään tarvitse välttämättä kokonaisuudessaan antaa oppilaalle läksyksi, vaan vaikka vain muutama ensimmäinen säe. Melodioiden opetteleminen saattaa aluksi olla hyvin hidasta, mutta nopeutuu sen tultua tutuksi. (Uutinen 2004, 10–11.)
4. Harmonian opetteleminen. Kun melodia on omaksuttu virheettömästi alusta loppuun, oikealla kädellä, sen alle voi etsiä 2–3 lisääänikertaa. Tässä kohdassa opettajan tulee olla erittäin hyvin perillä kappaleen harmoniasta, jotta melodian alle ei tule väärää ääniä. (Järnefelt 2004, 22. Hakupäivä 12.4.2013.)
5. Bassokuvion luominen. Kun oikealla kädellä on löydetty tärkeimmät lisääänet, voidaan siirtyä bassokuvioon. Tässä kohtaa opettajan on suotavaa soittaa yhdessä oppilaan kanssa soittamalla esimerkiksi bassokuviota, jolloin se tulee tutuksi oppilaalle. On hyvä, jos käytössä on kaksi pianoa, mutta yhdelläkin pianolla voidaan työskennellä.
6. Sovittaminen. Ajan myötä kappaleen sovitukset voi muuttua, soinnut monipuolistua tai monella muulla tavalla muuntua – kuulonvaraisessa työskentelyssä on myös tärkeää pitää itsensä ja oppilaansa avoimena kaikenlaisille luoville ratkaisuille. Korvakuulokappaleita on hyvä pitää ohjelmistossa esitysvalmiina ja soittaa niitä usein, jolloin niiden tulkinta edistyy ja monipuolistuu.
7. Luova työskentely. Korvakuulotaitojen kehittämisen ohella opetuksessa kannattaa mahdollisimman varhaisessa vaiheessa rohkaista oppilasta

säveltämään itse kappaleita kuulonvaraisesti. Oman musiikin luomisen ja korvakuulolta soittamisen raja on hyvin häilyvä (Uutinen 2004, 7).

4.7 Improvisoiminen

Improvisoinnilla tarkoitetaan musiikin luomista ennalta valmistelematta eli esityshetkellä luotua musiikkia (Skog 1978, 116–118). Improvisointi on lähtökohdiltaan hyvin lähellä kuulonvaraista soittamista. Uskon, että soiton kuulonvarainen opiskelu antaa hyvät edellytykset improvisoinnille, sillä se edistää musiikillista muistia sekä ennakoivaa soittotapaa – improvisoinnista tulee esteettisesti korkeatasoisempaa, kun oppilas kykenee olemaan ajatuksissaan jonkin verran edellä itse soivasta soittohetkestä – hän kykenee fraseeraamaan harkitummin omaa soittoaan. Improvisointia voidaan lähestyä soittotunneilla monesta eri lähtökohdasta: inspiraation lähteenä voidaan käyttää vaikkapa valokuvaa, runoa, pientä melodista aihetta, sointurakennetta – melkein mitä vain. Improvisoida voi myös täysin ”vapaasti”, mutta tämä lähestymistapa ei välttämättä aina tuota esteettisesti miellyttävää kokemusta itse improvisoijallekaan. Tällainen ajattelutapa ei kuitenkaan saisi estää rohkeaa kokeilemistä. Kannattaa silti aina muistaa pääsääntönä improvisoinnissa, että virheitä ei ole!

5 POHDINTA

Tavoitteenani oli luoda kokonaiskuva kuulonvaraisesta pianonsoitosta ja sen opettamisesta. Opinnäytetyön edistyessä mielessäni pyöri vaikeita esteettis-filosofisia kysymyksiä taiteen olemuksesta. Onko nuoteista opeteltu musiikki arvokkaampaa sisällöltään kuin kuulonvaraisesti opeteltu tai improvisoitu musiikki? Mitä on taidemusiikki? Mitä on viihde tai populaarimusiikki? Mihin voidaan vetää raja näiden kategorioiden väliin? Nämä ovat kysymyksiä, joihin ei ehkä koskaan kyetä löytämään yleispäteviä vastauksia. Itse olen pitänyt musiikkiharjastukseni alkuvaiheista asti musiikin kategorisointia jossakin määrin keinotekoisena, sillä kaikessa musiikissa on vaikutteita: Debussy sai vaikutteita indonesian gamelan -musiikista, Copland puolestaan jazzista, Philip Glass rock-musiikista. Listaa voisi jatkaa loputtomiin. Taide elää taiteilijoiden ja heitä ympäröivän kulttuurin (ja nykypäivänä kulttuurien) vuorovaikutuksesta. Musiikin opettaminen puhtaasti kuulonvaraiselta pohjalta pianon avulla avaa laajan näköalan lähes kaikkeen maailman musiikkiin, josta vain murto-osa on saatavilla nuotinetussa muodossa.

Opinnäytetyöhöni oli vaikea löytää asianmukaista lähdemateriaalia. Varsinaisesti kuulonvaraiseen soitonopiskeluun liittyviä soitonopiskelukirjoja ja oppaita ei ole saatavilla, lukuun ottamatta Järnefeltin opaskirjaa. Kuulonvaraisuuden tarpeellisuus on silti huomattu joissakin nuotinkustantamoissa, kuten Hal Leonard -kustantamossa, jonka nuottipainoksiin on usein liitetty cd-levy, jossa on nuottikirjan sisältö selkeällä tavalla esitettyinä tulkintoina.

Pianonsoiton opettaminen kuulonvaraisesti on vaativaa sekä oppilaille että opettajalle. Erityisen vaativaksi se voi muodostua opettajalle silloin, jos kuulonvaraiset taidot ovat heikot, eikä niitä ole juurikaan harjoitettu. Taitoa soittaa kuulonvaraisesti voidaan kuitenkin kehittää siinä missä nuotinlukutaitoakin, ja siinä kehittyminen antaa soitonopiskelijoille edellytyksiä musisoida spontaanisti esimerkiksi yllättävissä tilanteissa, joissa musiikkia tarvitaan, mutta nuotteja ei ole saatavilla. Korvakuulotaitojen kehittäminen tuo koko musiikin kirjon musiikin opiskelijoiden ulottuville.

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

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

Kuulonvaraisten taitojen mittaaminen instrumenttitutkinnoissa voi myös olla hankalaa, sillä jotkut oppilaat oppivat kappaleet kuulonvaraisesti lähes välittömästi, kun taas toisilla siihen menee kauemmin. Instrumenttitutkintojen ollessa muutenkin lähes poikkeuksetta stressaavia tilanteita soiton opiskelijoille, oppilaiden kuulonvaraisten taitojen aitoa potentiaalia tuskin voidaan mitata tutkintotilanteessa objektiivisesti.

Lopuksi haluan todeta, että tärkeämpää, kuin mikään opetusmenetelmä tai metodi, on se, että oppilaiden halu itseilmaisuuun ja soiton ilo säilyvät. Uskon kuitenkin, että kuulonvaraisen soittamisen metodi on yksi mahdollinen keino näiden päämäärien saavuttamiseksi.

LÄHTEET

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

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

Junttu, K. 2013. Játékok article.

http://www.junttu.net/kristiina/Jatekok_brings.html. Hakupäivä 5.4. 2013.

Järnefelt, R. 2004. Enemmän iloa pianonsoitosta. Helsinki. Järnefelt-instituutti.

http://www.richardjarnefelt.com/docs/Enemman_iloa_pianonsoitosta.pdf Hakupäivä 8.4.2013.

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

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

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

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

Palisca, C., Pesce, D. 2013. Guido Of Arezzo. Grove Music Online. Hakupäivä 16.4.2013.

Probert, S. 2013. The use and abuse of the metronome. http://www.piano-lessons.net/news_item.php?id=16. Hakupäivä 25.1.2013.

Suzuki, S. 1977. Hoivaten kasvatetaan soittajan. Helsinki. Vikkelä Ville.

Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet.
2005. http://www.oph.fi/download/123012_taideyl_ops.pdf. Hakupäivä
14.5.2013

Uutinen. K. 2004. Oman pään soittaja. Korvakuulolta musisoinnin mahdollisuu-
det. Jyväskylän ammattikorkeakoulu, ammatillinen opettajakorkeakoulu. Opin-
näytetyö.

Skog, Inge. 1978. Improvisaatio. Otavan iso musiikkitietosanakirja, 116. Keuruu.

Sundberg, Johan. 1979. Sointiväri. Otavan Iso Musiikkitietosanakirja, 274-275.
Keuruu.