

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikki

Musiikkipedagogi

2015

Anna Tiainen

A. KAMARIMUSIIKKIKONSERTTI

– Radoznalost? Radoznalost!

**B. KUULONVARAINEN
SOITONOPISKELU TAIDEMUSIIKISSA**



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

TURUN AMK:N OPINNÄYTETYÖ | Anna Tiainen

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikki | Musiikkipedagogi

2015 | 18+6

Soili Lehtinen

Anna Tiainen

A. KAMARIMUSIIKKIKONSERTTI – RADOZNALOST? RADOZNALOST!

B. KUULONVARAINEN SOITONOPISKELU TAIDEMUSIIKISSA

Opinnäytteeni koostuu kirjallisesta osiosta ja taiteellisesta osiosta.

Työn pääpaino on taiteellisessa osiossa, joka on kamarimusiikkikonsertti ”Radoznalost? Radoznalost!”. Konsertti pidettiin Turussa Pyhän Henrikin ekumeenisessa taidekappelissa 17.9.2014 ja soitimme pianokvartetti Radoznalostin kanssa Gustav Mahlerin pianokvartetton a-molli (1876) ja Robert Schumannin pianokvartetton Es-duuri op. 47.

Kirjallisessa osuudessa käsittelen kuulonvaraista soitonopiskelua. Ensimmäisessä luvussa tutkin kuulonvaraisen omaksumisen oppimisprosesseja. Pohdin musiikillisen muistin osa-alueita sekä musiikin idiomeja. Toisessa luvussa keskityn kuulonvaraisen omaksumisen käytäntöihin. Tutkin luvussa improvisaation, säveltapailun ja sisäisen kuulon merkitystä kuulonvaraisessa soittamisessa. Viimeisessä luvussa käsittelen kahta kuulonvaraisuuteen perustuvaa soitonopetusmenetelmää; Kodály-metodia ja Suzuki-menetelmää.

ASIASANAT:

kuulonvarainen oppiminen, musiikillinen muisti, sisäinen kuulo, säveltapailu, improvisaatio, Kodály-metodi, Suzuki-menetelmä

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music | Music Pedagogue

2015 | 18+6

Soili Lehtinen

Anna Tiainen

A. CHAMBER MUSIC CONCERT – RADOZNALOST? RADOZNALOST!

B. LEARNING BY EAR WHEN PLAYING CLASSICAL MUSIC

My Bachelor's Thesis consists of two parts.

The emphasis is on the artistic part a chamber music concert called "Radoznalost? Radoznalost!". The concert took place in Saint Henry's Ecumenical Art Chapel on 17.9.2014. The program consisted of Gustav Mahler's Piano Quartet a minor (1876) and Robert Schumann's Piano Quartet E flat Major op. 47.

The written part is about the ways of learning how to play by ear when playing classical music. In the first chapter I am searching for how learning by ear actually happens when one is discovering how to play an instrument. I divided the learning process into musical memory and musical formulas. In the second part I put focus on the practical behavior when learning by ear. I analyze improvisation, ear training and the ability of inner hearing. The last chapter is about two main means of music education in classical music based on learning by ear; Kodály method and Suzuki method.

KEYWORDS:

Inner hearing, musical memory, ear training, improvisation, aural learning, Kodály method, Suzuki method, playing by the ear

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	5
2. KUULONVARAISEN OPPIMISEN OSA-ALUEITA	7
2.1 Musiikillinen muisti	7
2.2 Musiikin idiomit	9
3. KUULONVARAISEN OPISKELUN KEINOJA	11
3.1 Improvisaatio	11
3.2 Säveltapailu, sisäinen kuulo	12
4. KUULONVARAINEN OPETUS TAIDEMUSIIKISSA	14
4.1 Kodály-metodi	14
4.2 Suzuki-menetelmä	15
5. LOPUKSI	17
LÄHTEET	19
LIITTEET	
Konserttiohjelma	20

1 . JOHDANTO

Syy kiinnostukseni kuulonvaraiseen soiton oppimiseen on yksinkertainen: olen siinä huono. Tästä johtuen kyseisen taidon analyysi ja pilkkominen osiin tuntui minusta tärkeältä. Olen opiskellut klassista pianonsoittoa, ja opintojeni alusta lähtien olen vierastanut mm. vapaan säestyksen opintoja, jälkikäteen todettuna vain omaa tyhmyyttäni. Myös säveltapailun opinnot ovat jääneet minulta vain pakollisiksi suorituksiksi, ilman sen suurempaa taidon varsinaista kehittämistä. Voisi siis todeta, että kuulonvarainen oppiminen on jäänyt osaltani hieman heikoksi. Olen ollut nopea omaksumaan nuotteja ja teoreettisesti kyvykäs, ja näillä taidoilla olenkin päässyt melko pitkälle pianonsoiton opinnoissa. Nyt kuitenkin koen, että minulta puuttuu hyvin tärkeitä muusikon taitoja, ja haluankin kehittää näitä osa-alueita itsessäni. Tältä pohjalta sain kimmokkeen oppinäytteeseeni.

Länsimaisessa taidemusiikissa on korvakuulo-omaksuminen vähentynyt. Barokin aikaan improvisaatio oli yksi aivan tavallinen taito, moni asia tapahtui kuulonvaraisesti. 1800-luvulle tultaessa tämä traditio kuitenkin vähentyi taidemusiikissa. Yhtenä syynä on painotaidon kehitys. (Salkolahti 2013, 4.) Taidemusiikki on päässyt mielestäni irtautumaan liiaksi kuulonvaraisesta oppimisesta. Yksi syy on tietenkin teosten kompleksisuus ja monitasoisuus, mutta se ei kyllä riitä mielestäni perusteeksi korvakuulo omaksumisen jättämiselle täysin taka-alalle. Musiikin kokonaisvaltaiseen hallintaan kuuluu myös musiikin kuuleminen ja kyky analyttisesti jäsentää kuulemaansa. Vaatimukset vapaasäestyksen ja korvakuulo-omaksumisen suhteen ovatkin lisääntyneet musiikkioppilaitoksissa. (Hiltunen 2007,6)

Uskon, että kohdallani tapahtunut kehityskaari korvakuulo soittamisen suhteen on melko tavallinen taidemusiikkia opiskeltaessa. Tämän takia haluankin keskittyä oppinäytteessäni kuulonvaraisen oppimisen osa-alueisiin, haluan ymmärtää aiempaa enemmän oppimisen prosessia. Haluan myös itse opettajana kehittää omia taitojani korvakuulolta soittamisessa, jotta voin itse opettaa oppilaileni kyseistä taitoa. Toivon, että oppinäytteeni herättää myös jonkun toisen kiin-

nostumaan kuulonvaraisen oppimisen mahdollisuuksista. Lisäksi toivon, että kiinnostus lisää käytännössä kuulonvaraisen oppimisen taidon omaksumista myös taidemusiikissa niin, että sitä voi hyödyntää myös soittotunneilla.

2 . KUULONVARAISEN OPPIMISEN OSA-ALUEITA

Kuulonvarainen oppiminen voidaan jakaa eri osa-alueisiin. Näiden tiedostaminen auttaa oppimistilannetta. Olen perehtynyt muun muassa Heta Salkolahden maisterintutkielmaan: ”Rikkinäinen puhelin”: musiikillisen informaation kulku kuulonvaraisessa oppimisessa (2013). Tutkielmassaan Salkolahti (2013) jakoi kuulonvaraisen oppimisen muun muassa musiikilliseen muistiin ja musiikin idiomeihin. Tutkin näitä käsitteitä tarkoitukseni lisätä opettajan tietoisuutta kuulonvaraisen oppimisen prosessista kognitiivisesti. Sivuan myös säveltapailun tärkeyttä, sekä improvisaation ja säveltämisen merkitystä korvakuulolta soittamisen työvälineinä.

2.1 Musiikillinen muisti

Yksi kuulonvaraisen oppimisen osa-alueista on musiikillinen muisti. Musiikillinen muisti voidaan jakaa neljään eri osa-alueeseen: auditiiviseen, visuaaliseen, motoriseen ja verbaaliseen muistiin (Lilliestam 1996, 201-202). Kun soitonopettaja on tietoinen näistä musiikillisten muistin osa-alueista, se edistää oppilaslähtöisen opetuksen keinovaroja. Jokaista musiikillisen muistin osa-aluetta voi kehittää erikseen tai yhdessä. Näin opettaja saa työskentelyvälineitä kuulonvaraiseen soiton opettamiseen.

Auditiivinen muisti tarkoittaa kuulonvaraista muistia; sitä, kuinka paljon oppilas pystyy kuulonvaraisesti muistamaan ja toistamaan joko laulamalla tai omalla instrumentillaan. Tätä muistia voidaan kehittää muun muassa säveltapailulla. (Lilliestam 1996, 201-202.) Tänä päivänä yhteiskunnassa ei ole tapana yleisesti perustaa tiedonhankintaa kovin vahvasti auditiivisen oppimisen varaan. Omaksumme pääasiallisesti tietoa kirjallisesti. Nykypäivänä kuulonvaraisesti ei tarvitse muistaa kovin monimutkaista tietoa. Lukutaidon lisääntymisen myötä tietoa ei tarvitse muistaa, vaan sen pystyy helposti tarkistamaan erilaisista kirjallisista lähteistä. Myös kirjoitustaidon myötä on auditiivisen muistin tarpeellisuus vähen-

tynyt. Koska auditiivista muistia ei nykypäivänä tarvita niin paljon kuin ennen, sen voi kehittäminen tuntua joillekin alkuvaiheessa hyvin haastavalta ja hitaalta. Auditiivisen muistin avulla toisten on haastavaa muistaa ja analysoida kuultua informaatiota. Sen harjaannuttaminen vaatii keskittymistä, lukuisia toistoja sekä järjestelmällisyyttä. (Hiltunen 2007, 17-18; Salkolahti 2013,4.). Muistin haastavuudesta johtuen mielestäni on ymmärrettävää, että varsinkin taidemusiikissa tämän muistin osa-alueen käyttö ei välttämättä ole ensisijainen oppimistyyli, johon tukeutua. Taidemusiikissa soitettavat teokset sisältävät niin paljon informaatiota, että niiden oppiminen auditiivisesti on hyvin haastavaa. Onkin tärkeää, että auditiivisen muistin kehittämistä ei aloita liian monimutkaisella materiaallilla, vaan kehittää sitä vaikeustasoa asteittain lisäten.

Toinen musiikillisista muisteista on visuaalinen muisti. Sen avulla oppilas hahmottaa esimerkiksi instrumenttinsa avulla, miltä jokin soinnun tai melodian soittaminen näyttää. Esimerkiksi pianon koskettimilta katsotaan, miltä jokin sointu näyttää klaviatuurilla, tai vastaavasti nähdään, miten viulistin sormet menevät viulun kaulalla jonkin fraasin yhteydessä. (Lilliestam 1996, 201-202.) Kuulonvaraisessa omaksumisessa koen, että visuaalista muistia voi hyödyntää yhdistämällä visuaalinen informaatio sisäisen kuulon kehittämiseen. Tällä tarkoitan, että oppilas voi esimerkiksi visuaalisen muistin avulla tukea auditiivista informaatiota: tietyn melodiakulun opettelemisessa visuaalisen mielikuvan yhdistäminen auditiiviseen kuulokuvaan auttaa muistamaan, miltä jokin musiikillinen hahmo kuulostaa.

Kolmannen muistin osa-alueen, motorisen muistin avulla voidaan muistaa musiikillisen hahmon liikesarja; tietty fraasi muistetaan siitä koostuvista liikkeistä. (Lilliestam 1996, 201-202) Tällä tarkoitan esimerkiksi sitä, miltä jonkin tietyn asteikon soittaminen tuntuu, tai miltä vaikka tietyn kokoisen intervallin soittaminen tuntuu fyysisesti. Motorista ja visuaalista muistia on vaikea erottaa musiikissa toisistaan, koska soittaminen on käytännössä vahvasti samanaikaisesti sekä visuaalista että motorista. Yksi hyvä ja yksinkertainen keino motorisen muistin vahvistamiseksi on soittaminen silmät kiinni. Kuinka motorinen muisti auttaa auditiivista muistia? Oppilas voi esimerkiksi opetella laulamaan interval-

leja tukeutumalla motoriseen tunteeseen; miltä intervallin soittaminen tuntuu omalla soittimella ja tästä yhdistää auditiiviseen mielikuvaan intervallista.

Neljäntenä musiikillisen muistin osa-alueena on verbaalinen muisti, joka auttaa myös jäsentämään kuulonvaraista oppimista. Tietyn kuuloiset musiikilliset ilmiöt voidaan nimetä; harmoniakulut, soinnut tai tunnelmat. Nimitysten ei tarvitse olla musiikin teorian oppikirjan mukaisia. Ideana on, että termi on käyttökelpoinen sen luojalleen. (Lilliestam 1996, 201-202.) Oppilaan kanssa on hyvä aina yrittää verbalisoida musiikillisia ilmiöitä oppimisprosessin tueksi.

Mielestäni kuulonvaraisen oppimisen tärkeimpänä osa-alueena musiikillisen muistin kehittämiseksi on auditiivinen muisti. Luvussa mainitsemani muut muistin osa-alueet kehittyvät melkeinpä itsestään samanaikaisesti, kun teosta opetellaan kuulonvaraisesti. Koska koen, että taidemusiikissa kuulonvaraisen oppimisen painottaminen saattaa jäädä taka-alalle teoksen oppimisprosessissa, on hyvin tärkeää, että opettaja tiedostaa kaikki musiikillisen muistin osa-alueet, ja näin kuulonvaraisesti opettaessaan hän pystyy hyödyntämään muita musiikillisen muistin osa-alueita, jotka tukevat auditiivisen muistin oppimisprosessia.

2.2 Musiikin idiomit

Samalla tavalla kuin kielellisiä rakenteita voidaan tutkia rakenteellisten ominaisuuksien kautta (lauseiden muoto ja erilaiset sanonnat muodostavat kielellisiä idiomeja), myös musiikin rakenteita voidaan määrittää idiomien kautta. Yksinkertaisuudessaan musiikin idiomit tarkoittaa esimerkiksi tiettyä sointukulkua. Harmoniat, fraasit, rytmit, musiikin tyyllilliset ominaisuudet ovat musiikin idiomeja. (Lilliestam 1996, 203-204.) Niiden tunnistaminen auttaa kuulonvaraista oppimista, ja ne kehittävät musiikillista muistia. Mitä enemmän oppilas tunnistaa erilaisia musiikin idiomeja, sitä nopeammaksi kuulonvarainen oppiminen tulee, ja sitä suurempia kokonaisuuksia oppilas pystyy omaksumaan kuulonvaraisesti.

Musiikin idiomeja, rytmiä, melodiaa ja harmoniaa, voidaan kehittää kuulonvaraisesti omina osa-alueinaan. Opettaja voi siis kehittää oppilaan kuulonvaraisia

osa-alueita erikseen ja vahvistaa näin oppilaan kuulonvaraista oppimista. Aiemmin opitut idiomit auttavat uusien omaksumisessa. Kuulonvaraisesti opitut melodiat auttavat uusien melodioiden omaksumisessa; kokemuksen myötä korva harjaantuu jäsentämään fraaseja suuremmiksi kokonaisuuksiksi, jolloin musiikillisesta muistista vapautuu tilaa suurempien kokonaisuuksien hallintaan. (Salkolahti 2013, 7-9.)

Idiomit voivat olla yleismusiikillisia, mutta myös tyyllisidonnaisia. Tyyllilajin tuntemus kehittää analyttistä kuuntelemista. Kevyessä musiikissa esimerkiksi kappaleiden muotorakenteiden tunnistaminen (A-B-A), tietty sointukulku tai rytmikka, ja vastaavasti taidemusiikissa esimerkiksi kadenssit, auttavat musiikillisten idiomien muodostamisessa. (Salkolahti 2013, 7-9.)

Musiikilliset idiomit ovat myös kulttuurisidonnaisia. Niiden muodostumiseen vaikuttavat yleisellä tasolla jo olemassa oleva musiikkihistoria, -perintö ja -kulttuuri. Mutta myös henkilön oma musiikillinen historia ja kasvatus vaikuttavat siihen, millaiset idiomit ovat oppilaalle tutuimpia. (Lillestam 1996, 203-205.)

3. KUULONVARAISEN SOITONOPISKELUN KEINOJA

Kuinka sitten käytännössä opettaa kuulonvaraisesti? Nyt kun tiedostan teoreettisesti kuulonvaraisen oppimisen prosessia, haluan pohtia kuulonvaraisen oppimisen käytäntöä. Käsittelen kahta oppimismetodia, jotka ovat mielestäni tärkeimpiä kuulonvaraisessa oppimisessa: improvisaatiota ja säveltapailua. Improvisaatio ja säveltapailu linkittyvät vahvasti toisiinsa ja tukevat toisiaan. Molemmissa oppimismetodeissa on se etu, että oppiminen tapahtuu ilman nuotteja. Kun näitä molempia taitoja harjoitellaan, uskon, että oppilas saa hyvää pohjaa kuulonvaraiseen soittamiseen. Improvisaatio kehittää niin soittajan instrumentin hallintaa kuin auditiivisia taitoja, kun taas säveltapailu syventää sisäisen kuulon hallintaa ja musiikillisen muistin kokonaiskapasiteettia. (Kujanpää 2002, 30-45; Hiltunen 2007, 10)

3.1 Improvisaatio

Tarkoitukseni ei ole esitellä erilaisia tyylejä ja tapoja opettaa improvisointia tai sävellystä. Näkökulmani on se, kuinka improvisaatio voi tukea kuulonvaraista soittamista. Kaikki tieto musiikista opetellaan auditiivisesti. Improvisaation idea on imitaation kautta oppia soveltamaan tietoa käytäntöön, ja vasta tämän jälkeen siirtyä nuottikuvaan, eli transkription tekemiseen. (Kujanpää 2002, 31-83.)

Kujanpää (2002) jakaa improvisaation prosessin imitaatioon, assimilaatioon ja innovaatioon. Imitaation kautta opitaan musiikillisiä keinovaroja ja harjaannutetaan vaadittavia soittoteknisiä valmiuksia. Assimilaatiolla tarkoitetaan musiikillista kontekstia; imitaation aikana harjaannutetut taidot pystytään siirtämään käytäntöön, ymmärretään, miksi ja missä yhteydessä voidaan mitään improvisaatiota käyttää. Innovaatio tarkoittaa taas näiden kahden edellä mainitun lopputulosta, jolloin pystytään soveltamaan hankittua taitoa eteenpäin. (Kujanpää 2002, 74-75.)

Improvisaatio perustuu kuulonvaraisten mallien oppimiseen; niiden analyttiseen prosessointiin, sekä intuitiivisen korvan herkistämiseen. (Kujanpää 2002 31-35) Myös soittotaidon kehittäminen perustuu täysin opeteltavan teoksen auditiiviseen omaksumiseen ja ymmärtämiseen.

Improvisaation avulla syvennetään musiikin idiomien hallintaa ja päästään koikelemaan niitä myös käytännössä. Kaikkia soittajan taitoja ohjaavat korvat. (Kujanpää 2002, 67-78.) Mainitsemani musiikillinen muisti osa-alueineen toteutuu juuri auditiivisen muistin ehdoilla, ja muut muistin osa-alueet tukevat sitä.

Taidemusiikissa koen, että teoksen oppimisprosessi on toisessa ääripäässä; teoksen oppiminen tapahtuu nuottikuvan kanssa, ja on lähtökohdiltaan hyvin teoreettista. Kärjistäen sanottuna taidemusiikin parissa soittoprosessi alkaa nuotinluvusta, ja sen jälkeen teoksen ulkoa opettelusta. (Hiltunen 2007, 7), kun taas improvisoinnissa soittoprosessi perustuu siihen, että kuunnellaan, toteutetaan, ja vasta sen jälkeen nuotit auttavat analysoimaan kuultua. (Kujanpää 2002, 70-72) Musiikin teorian lähtökohdina ei ole sävelkorkeuksien ja harmonioiden tunteminen, vaan musiikillisten ilmiöiden kuuleminen ja niiden ymmärtäminen. Tämä on mielestäni todella arvokasta ja toivoisinkin tämän taidon lisääntyvän juuri taidemusiikin keskuudessa. Improvisaatiossa lähestytään musiikkia aivan toisesta näkökulmasta, kuin mitä taidemusiikin parissa on totuttu. Tämä on mielestäni äärimmäisen kiehtovaa! Mielestäni molemmat kuitenkin pyrkivät samaan soivaan lopputulokseen, käytännöt vain ovat erilaiset. Tästä johtuen soitonopettajan olisi hyvä tutustua molempiin oppimistyyliin, ja soveltaa molempien alojen, niin klassinen musiikin kuin kevyen musiikin tietämystä ja taitoa.

3.2 Säveltapailu, sisäinen kuulo

Haluan käsitellä säveltapailua, koska monissa lukemissani lähteissä mainitaan säveltapailun merkityksellisyys osana kuulonvaraista omaksumista. Säveltapailu kehittää sisäistä kuuloa, jolla tarkoitetaan kykyä kuulla, mitä nähdään sekä nähdä, mitä kuullaan (Ilomäki 2004)

Sisäinen kuulo tarkoittaa kykyä kuvitella kuulemansa mahdollisimman yksityiskohtaisesti, ja joko toistaa kuulemansa tai nuotintaa se. (Lyytikäinen 2011)

Sisäisen kuulon kehittäminen tarkoittaa kykyä kuvitella musiikki kuulokuvana päässään, joko pelkkiä melodialinjoja, suurempia musiikin tekstuureja, tai sitten tarkkoja instrumentin sointivärejä. Sen avulla kehitetään musiikillista ajattelua ja pystytään kuvittelemaan myös uusia musiikillisia ilmiöitä. (Hänninen 2013, 19.) Säveltäjillä on hyvin kehittynyt sisäinen kuulo.

Hyviä tapoja harjaannuttaa sisäistä kuuloa on esimerkiksi opetella melodioita ulkoa, soinnuttaa melodiaa ilman instrumentin apua, kuvitella oma pieni melodian pätkä ja kirjoittaa tämä ylös. (Lyytikäinen 2011)

Sisäisen kuulon osa-alueita ovat mm. melodialinjojen kuuleminen, rytmin ja harmonian hahmotus sekä teosten kokonaisrakenteiden kuuleminen. Säveltapailu on erinomainen tapa kehittää sisäistä kuuloa, koska jokaista osa-aluetta voi säveltapailun avulla harjoittaa erikseen. (Lyytikäinen 2011)

4. KUULONVARAINEN SOITONOPETUS TAIDEMUSIIKISSA

Käsittelen tässä luvussa kahta kuulonvaraiseen oppimistapaan perustuvaa länsimaisen taidemusiikin soiton opetusmetodia. Olen valinnut nämä kaksi, koska ne täydentävät toisiaan hyvin. Kodály-metodi keskittyy hyvin sisäisen kuulon kehitykseen säveltapailun kautta. Oppiminen tällä tavalla kehittää auditiivista muistia. Suzuki-menetelmä perustuu enemmän imitaatioon ja passiiviseen kuulonvaraiseen oppimiseen, ja kehittää musiikillisen muistin muita osa-alueita. Molemmat metodit ovat käytettyjä taidemusiikissa, joten koen niiden mainitsemisen tärkeänä.

2.2 Kodály-metodi

Unkarilainen Zoltan Kodály (1882-1927) kehitti musiikkikasvatusmenetelmän, jonka ideana on tukea ihmisen kokonaispersoonallista kehittymistä ja omaleimaisen kansallisen kulttuurin säilymistä. Kodály painotti laulamisen tärkeyttä osana musiikillisen identiteetin muodostamista, sekä oman musiikillisen äidinkielen löytämistä kansanlaulujen avulla. Käsite Kodály-metodi syntyi 1964, jonka jälkeen metodi on levinnyt Euroopassa, Pohjois-Amerikassa ja Australiassa. (Hongisto-Åberg ym. 1993, 193-194.)

Zoltan Kodály halusi uudistaa musiikin koulutusta, joka oli hänen mielestään liian soittokeskeistä ja tekniikkapainotteista, joten vastareaktiona, yhdessä muiden musiikkipedagogien kanssa, kehittyi niin kutsuttu Kodály-metodi. Kodály-metodi perustuu Tonic sol-fa relatiiviseen säveltapailuun. (Kodály-konsepti. Siiban [www-sivusto](http://www.sivusto)) Ideana on käyttää solmisaatiota (do,re,mi,fa,so,la,ti) laulujen opetteluun tukena. Kuulonvarainen oppiminen aloitetaan kansansävelin. Solmisaation tukena voidaan käyttää solmisaation käsimerkkejä. Säveltapailutaidon kehittymisen myötä opiskelijan instrumenttitaidot syventyvät. (Kallioniemi, 2012, 3-11.)

Kodály-metodin tarkoituksena on kehittää sisäistä kuuloa. Tämä taito kehittyy muistinvaraan opittujen sävelmien myötä. Sisäinen kuulo ja musiikillinen muisti kehittyvät säveltapailun kautta. (Hiltunen 2007, 9.) Musiikillinen tieto (melodia, rytmi, harmonia) opetellaan ensisijaisesti kuulonvaraisesti, jonka jälkeen opitaan kuullun nuotintaminen. (Linnankivi ym. 1988, 126-127) Näin opiskelijalla kehittyvät molemmat taidot; nuottikuva sekä kuullaan, että kuultu pystytään nuotintamaan.

Mielestäni Kodály-metodin ehdottomia hyötyjä ovat sisäisen kuulon sekä musiikillisen muistin kehittyminen. Opiskelijan musiikillisen muistin kehityksen myötä opiskelija pystyy hahmottamaan kuulemiensa teoksien kokonaisuuksia nopeasti. Säveltapailun myötä kehittynyt sisäinen kuulo auttaa instrumentin hallinnassa. Säveltapailun sitominen relatiiviseen solmisaatioon voi aiheuttaa opiskelijalle haasteita varsinkin, jos opiskelija on maassa, jossa säveltapailu perustuu johonkin muuhun kuin säveltävien käyttöön. Käytännössä koen myös, että atonaaliseen musiikkiin siirryttäessä myös solmisaation tehokkuus voi kärsiä.

4.2. Suzuki-menetelmä

Japanilainen Shinichi Suzuki kehitti musiikin opetusmenetelmän, joka perustuu lapsen kokonaisvaltaiseen kasvattamiseen. Opetuksen lähtökohtana on jokaisen oppilaan yksilöllinen ohjaus kannustavassa ympäristössä. Jokainen oppilas on lahjakas musiikillisesta lahjakkuudesta tai sosiaalisesta taustasta riippumatta. Opetuksen filosofiaan sisältyvät yleisinhimilliset arvot, luotto jokaisen oppilaan oppimisen mahdollisuuksiin, positiivisen ja kärsivällisen oppimisympäristön ylläpitäminen. Soittoharrastuksen tulisi alkaa varhaisessa iässä. Soiton oppiminen perustuu imitaatioon. Suzuki-menetelmän lähtökohtana on, että soiton oppiminen tapahtuu samalla tavalla, kuin lapsen kielellisten kykyjen kehittyminen. Soitto opetellaan matkimalla, toistoilla, muistin kehittämällä, passiivisella kuuntelulla (mm. äänitteiden kautta), sekä ryhmässä tapahtuvan oppimisprosessin avulla. (Hongisto-Åberg ym. 1993, 191-192.)

Suzuki-menetelmä perustuu kuulonvaraiseen soittamiseen. Oikeiden soittoasentojen ja soittotekniikan kehittäminen tapahtuu imitaation myötä. On tärkeää, että opettaja näyttää oppilaalle malliksi mahdollisimman oikein, ja myös keskittyy korjaamaan oppilaan mahdollisia virheellisiä soittoasentoja. Suzuki-menetelmä kehittää oppilaan nuotinlukutaitoa samaan aikaan, kun lukutaito kehittyy. Muistin varassa työskentely on Suzuki-menetelmän yksi kehitettävistä osa-alueista, ja oppiminen perustuu monta vuotta täysin muistinvaraiseen omaksumiseen. Oppimateriaalina käytetään länsimaista taidemusiikkia. (Hiltunen 2007, 10.)

Mielestäni Suzuki-menetelmän ehdottomia vahvuuksia ovat sen oppilaslähtöisyys ja positiivisen oppimisympäristön ensisijaisuus. Mutta haastavaa on metodin tietynlainen ehdottomuus, metodi saattaa ajautua äärimillään jopa fanaattisuuteen. Kuulonvaraisen oppimisen perustaksi Suzuki-menetelmä on hyvä tapa kehittää musiikillista muistia, mutta sisäisen kuulon tietoiseen kehittämiseen metodi ei mielestäni anna kaikkia edellytyksiä. Hyvänä vertaisoppimisen keinovarana, menetelmän ryhmäopetuksen ansiosta, kuulonvaraiseen omaksumiseen Suzuki-menetelmä on mielestäni hyvä. Opetusmenetelmänä Suzuki-menetelmä on ehdottomasti tärkeä taidemusiikissa korvakuulon osalta, ja onkin siitä syystä poikkeuksellinen. Oppimateriaali pohjautuu länsimaisen taidemusiikin perinteisiin, ja opetuksen tarkoituksena on kouluttaa taidemusiikin ammattilaisia, tai vastaavasti lisätä länsimaisen musiikin tradition tietoutta ihmisten keskuudessa. (Salkolahti 2013, 4.)

5. LOPUKSI

Toivon, että opinnäytteeni herättää ajatuksia ja kiinnostusta kuulonvaraista oppimista kohtaan ja antaa siihen työvälineitä. Varsinkin siinä tapauksessa, jos opettaja, joka on hyvä soittamaan korvakuulolta, kohtaa oppilaan, jolle kuulonvarainen oppiminen ei välttämättä ole luontevinta, toivon, että opinnäytteeni antaa työvälineitä.

Haluan kyseenalaistaa ja herättää keskustelua taidemusiikin alalla vallitsevia, jokseenkin jopa tradition jäykistämiä opetustyyliä. En todellakaan tarkoita, että klassisen musiikin opetuksen pitäisi siirtyä kohti kevyen musiikin puolta ja ohjelmistoa. Mielestäni nämä kaksi on säilytettävä omina, mutta toisiaan tukevana yhtä tärkeinä taidemuotoina.

Koen kuitenkin, että kevyen musiikin saralla ymmärretään kuulonvaraisen soittamisen taidon tärkeys osana musiikin kokonaisvaltaista osaamista paremmin kuin taidemusiikin puolella. Transkriptioiden tekeminen kulkee kevyen musiikin opiskelussa osana opintoja alusta lähtien ja sen konkreettinen hyöty ymmärretään opiskelijoiden keskuudessa paremmin. Taidemusiikin puolella musiikin teoriaa ja säveltapailua kohtaan suhtaudutaan usein negaation kautta. Musiikin teorian opetus voi tuntua opiskelijoiden keskuudessa irralliselta, kun kevyen musiikin puolella käytännön hyöty on ilmeisempää. Mielestäni taidemusiikissa ollaankin menossa oikeaan suuntaan, muutos ottaa toki oman aikansa.

Opinnäytteessäni haluan herättää kiinnostusta itsensä haastamiseen opettajana. Toivon myös, että kuulonvarainen oppiminen tulisi luonnollisemmaksi osaksi soittotuntia. Haluaisin, että opinnäytteeni herättäisi klassisen koulutuksen saaneita kyseenalaistamaan omia opetusmetodeitaan ja mahdollisesti saisi aikaan innostusta kokeilla jotain uutta.

Päätän työni Kujanpään (2002) tutkielman haastatteluun, jossa Mika Pohjola mielestäni kiteyttää hyvin kevyen musiikin oppimismetodin. Toivon, että tämä herättää klassisen musiikin koulutuksen saaneita pohtimaan omien opetusme-

netelmiensä monipuolistamista ja rikastamista kuulonvaraista oppimista hyödyntämällä aiempaa enemmän.

MP: - - mä luulen, että kun kuitenkin jazzmusiikki ja kaikki tää on kuitenkin kuuntelupohjasta perinnettä, eli se on mennä suusta suuhun, eikä paperilta soittajalle – niiku säveltäjä-paperi-soittaja, vaan niin tätä perinnettä, tätä kommunikointimetodia, tätä mediaa ei saa unohtaa. Että se menee nimenomaan suoraan soittajalta soittajalle. Eikä pelkästään paperin kautta, missä on välissä nää teoria-asiat. Teoria-asiat tulee sitte sinne avuks. - -

LÄHTEET

Hiltunen, T. 2007. Nuotit nurkkaan – Kuulonvarainen musisointi osaksi soittotuntia. Pedagoginen opinnäytetyö. Jyväskylän ammattikorkeakoulu, ammatillinen opettajakorkeakoulu.

Hongisto-Åberg, M., Lindeberg-Piiroinen, A. & Mäkinen, L. 2001. Musiikki varhaiskasvatuksessa. Warner/Chappell Music Finland.

Ilomäki, L. 2004. Säveltapailu ja käytännön taitavuus: miten päästä syvään ja sovelluskelpoiseen oppimiseen. Sävellys ja musiikin teoria, numero 11. Academia.edu:n www-sivusto.

viitattu 24.05.2015

<http://www.academia.edu/5362015/Chaconne-periaa-te-ja-muoto-Magnus-Lindbergin-Correntessa-Chaconne-Principle-and-Form-in-Magnus-Lindbergs-Corrente>

Kallioniemi, A. 2012. Kodály-metodin hyödyntäminen instrumenttipedagogiikassa – Musiikki kuuluu kaikille. Opinnäyte. Metropolia ammattikorkeakoulu, musiikin koulutusohjelma.

Kujanpää, J. 2002. Improvisaation opettaminen soitonopetuksessa. Pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos.

Lilliestam, L. 1996. On playing by the ear. Popular music 15, 195-216.

Linnankivi, M., Tenkku, L. & Urho, E. 1988. Musiikin didaktiikka. WSOY.

Lyytikäinen, P. 2011. Voces intimaes – Sisäisiä ääniä. Blogspot www-sivusto. viitattu 24.05.2015. <http://pasilyytikainen.blogspot.fi/2011/05/voces-intimaes-sisaisia-aaania.html>

Salkolahti, H. 2013. ”Rikkinäinen puhelin”: musiikillisen informaation kulku kuulonvaraisessa oppimisessa. Maisteritutkielma. Jyväskylän yliopisto, musiikkikasvatuksen laitos.

SibA www-sivusto. Kodály-konsepti.
<<http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=280&la=fi> Kodály – konsepti> .
24.5.2015.

Liite 1. Konserttimainos



***Radoznalost?
Radoznalost!***

**Kamarimusiikkikonsertti
Pyhän Henrikin ekumeenisessa taidekappelissa
ke 17.9. klo 19**

**Anna Tiainen, piano
Anna-Maria Huohvanainen, viulu
Iida Falck, alttoviulu
Kaisa Loimu, sello**

Liite 2. Konserttiohjelma



I Sostenuto Assai –
 Allegro ma non troppo
 II Scherzo (Molto
 Vivace)
 III Andante cantabile
 IV Finale (Vivace)

Pianokvartetti Radoznalost

Radoznalost on serbiaa ja tarkoittaa uteliaisuutta. Uteliaisuus heijastaa kvartetin jäsenten maailmankuvaa sekä toimii tärkeänä näkökulmana musiikin maailmassa.

Pianokvartetti Radoznalost perustettiin syksyllä 2013 ja siinä soittavat Turun taideakatemian opiskelijat Anna Tiainen, Anna-Maria Huohvanainen, Iida Falck ja Kaisa Loimu.

Kvartettia ovat ohjanneet Turun konservatorion opettajat Jaana Luuppala, Liisa Malmivaara sekä Mikko Luoma Turun taideakatemiasta. Kvartetti on osallistunut myös Kuhmon kamarimusiikin mestarikurssille, jolla yhtye sai ohjausta Tomas Djupsjöbackalta sekä Storioni-triolta. Marraskuussa 2013 kvartetti osallistui Gdanskissa kamarimusiikin mestari-

Ohjelma:

Gustav Mahler: Pianokvartetto
 a-molli (1876)

Robert Schumann:
 Pianokvartetto Es-duuri op. 47

kurssille, jonka yhteydessä he myös esiintyivät Gdanskin Akademia Muzyczna konserttitalissa. Opettajina kurssilla toimivat mm. professori Anna Prabucka-Firlei, tohtori Robert Kwiatkowski ja Mirosława Sumlińska. Kesällä 2014 kvartetti järjesti konsertin Suomussalmen kirkossa. Kvartetti on konsertoinut myös Rauma Festivon kahvilakonserttisarjassa.

Anna Tiainen (s.1989) on aloittanut pianonsoiton opintonsa Hyvinkään musiikkiopistossa (1998) Joanna Bromanin oppilaana. Hän on valmistunut Turun konservatoriosta (2009), opettajanaan Eveliina Kytömäki. 2009 Tiainen on opiskellut Turun taideakatemiassa Liisa Malmivaaran oppilaana.

Anna Tiainen on osallistunut muun muassa Antti Siiralan, Juhani Lagerspetzin, Matti Raekallion, Eero Heinosen, Antti Hotin sekä Tuija Hakkilan mestarikurssille.

Tiainen on soittanut paljon kamarimusiikkia Mikko Luoman, Liisa Malmivaaran sekä Jaana Luuppalan ohjauksessa. Hän on osallistunut Radoznanlost-pianokvartetin kanssa mestarikurssille Gdanskin musiikkiakatemiassa (2013). Tiainen on osallistunut lied-seminaareihin, joita ovat ohjanneet: Eveliina Kytömäki, Ilmo Ranta, Jorma Hynninen ja Ilkka Paananen.

Anna-Maria Huohvanainen (s. 1997) on aloittanut musiikkiopintonsa 4-vuotiaana Stanislav Biničkin koulussa pääaineinaan viulu ja piano. Hän soitti ensimmäisen konserttinsa 5-vuotiaana.

Konserttikokemusta on karttunut seuraavissa kaupungeissa: Belgrad, Subotica, Niš, Kragujevac, Joensuu, Mikkeli, Turku ja Helsinki. 9-vuotiaasta lähtien

Anna-Maria on pitänyt soolokonsertteja mm. Pohjan, Tammisaaren, Mustion ja Perniön kirkoissa. Belgradissa 2011 järjestetyssä kilpailussa "Radost muziciranja" hän voitti yleisöpalkinnon ja sai tilaisuuden pitää oman resitaalikonsertin.

Tähän mennessä Anna-Maria on osallistunut yli viiteentoista kilpailuun viululla ja pianolla. Pääasiassa hän on ollut palkintosijoilla. Kilpailut ovat olleet koulujen järjestämiä Belgradissa, kansallisia kilpailuja Serbiassa sekä kansainvälisiä Balkanin alueella. 11-vuotiaana Anna-Maria pääsi opiskelemaan Mokranjacin konservatorioon Belgradissa. Silloin hän valitsi pääaineekseen viulun opettajanaan Ljiljana Gligorević-Fajgelj. Hän valmistui koulusta keväällä 2012 erinomaisin arvosanoin. Syksyllä 2012 hän aloitti opinnot Turun taideakatemiassa Araik Resjanin oppilaana.

Anna-Maria on aktiivinen orkesteri- ja kamarimuusikko. Orkesterikokemusta Suomessa on karttunut mm. Turun filharmonisessa orkesterissa ja Sigyn sinfonietassa. Mokranjacin konservatoriossa hän osallistui koulun orkesteritoimintaan ja keväällä 2012 hän toimi orkesterin konserttimestarina Dom omladinen salissa. Marraskuussa 2013 Anna-Maria osallistui kamarimusiikin kurssille Gdanskin musiikkiakatemiassa. Hän on soittanut myös Michael Bublén yhtyeessä Hartwall Areenalla.

Iida Falck (s. 1991) aloitti musiikkiopintonsa 1999 Kainuun musiikkiopistossa opettajanaan Minna Tuhkala. Sittemmin hänellä on ollut useita opettajia mm. Olga Nekrasova-Rajamäki ja Hanna Korkeakoski ja hän on saanut opetusta myös Johanna Leponiemeltä, Anna Kreetta Gribajcevicilta sekä Oleg Lari-onovilta.

Falck on ollut aina aktiivinen orkesteri- ja kamarimusiikin parissa, ensi kosketuksen orkesteritoimintaan hän sai Kajaanissa Kaukametsän kamariorkesterissa ja käy siellä edelleen säännöllisesti avustamassa. Muuta orkesterikokemusta on karttunut mm. Sinfonietta Lentuassa, Kuninkaantien muusikoissa, Turun filharmonisessa orkesterissa, Sinfoniaorkesteri Vivossa, Collegium Musicum Turku orkesterissa, Akademiska Orkesternissa sekä koko Itä-Suomen musiikkiopistot kattavassa Itätuuli-projektissa. Vuosina 2008-2012 hän soitti myös Kainuu-kvartetissa.

2011 keväällä hänelle myönnettiin Elias Lönnrot-seuran kannustuspalkinto kainuulaisen kulttuuritoiminnan edistämisestä. Tällä hetkellä Falck opiskelee Turun taideakatemiassa Harri Sippelin oppilaana.

Kaisa Loimu (s.1991) on opiskellut Turun AMK:n Taideakatemiassa Jukka Perksalon ja Erkki Lahesmaan oppilaana. Aiemmin hän on opiskellut mm. Markus Pellin johdolla. Lisäksi hän on osallistunut Lauri Angervon, Alexander Gebertin, Marko Ylösen, Tomas Djupsjöbackan, Leonhard Roczekin ja James Wilsonin kursseille.

Loimu on toiminut avustajana Lapin Kamariorkesterissa ja Kuninkaantien muusikoissa. Hän soittaa myös Kamariorkesteri La Tempestassa, jonka kanssa hän oli mm. konserttikiertueella Japanissa syksyllä 2013. Lisäksi Loimu on ollut työharjoittelussa Turun filharmonisessa orkesterissa sekä soittanut useissa muissa orkestereissa, kuten Nordea Jean Sibelius -nuoriso-orkesterissa ja Kirkkonummen kamariorkesterissa. Solistina hän on soittanut mm. Kirkkonummen

kamariorkesterin Nuorten solistien konsertissa.

Loimu on myös aktiivinen kamarimusiikko ja soittaa säännöllisesti esimerkiksi Sellokvartetti Fourtunessa ja Radoznalost-pianokvartetissa. Kamarimusiikissa hän on saanut opetusta mm. Mikko Luomalta ja Uli Korhoselta sekä mestarikursseilla prof. Anna Prabucka-Firlejltä ja Robert Kwiatkowskilta.

Gustav Mahler (1860-1911) oli itävaltalainen säveltäjä, joka tunnettiin elinikanaan erityisesti kapellimestarina. 1900-luvun lopulla myös hänen sävellyksensä saivat suosiota ja nykyään Mahler tunnetaan erityisesti sinfonioistaan, sillä hän kehitti sinfonian sävellysmuotona äärimittoihin.

Mahlerin musiikki sijoittuu romantiikan ja modernismin siirtymävaiheeseen, myöhäisromantiikkaan. Mahler sai sävellyksiinsä vaikutteita muun muassa Schumannilta, Wagnerilta sekä Mendelssohnilta, kun taas hänen omat teoksensa vaikuttivat Wienin toisen koulukunnan moderneihin säveltäjiin: Schönbergiin, Bergiin ja Weberiin.

Mahler oli mestarillinen orkestroija ja tavoitteli mahtipontisuuden lisäksi melodiisuutta ja soinnin selkeyttä, jolla hän pyrki yksityiskohtien läpikuultavuuteen. Hän käytti musiikissaan myös hyvin paljon kansanomaisia piirteitä; lauluja ja fanfaareja.

Pianokvartetto a-molli on Mahlerin varhaisia sävellyksiä. Hän oli 15-16 -vuotias teosta säveltäessään. Kvartetto on ainoa Mahlerin sävellyksistä säilynyt kamarimusiikkiteos, jossa ei ole laulua mukana. Pianokvartetto jäi keskeneräiseksi ja on sen vuoksi yksiosainen. Vuonna

1988 venäläinen säveltäjä Alfred Schnittke sävelsi Mahlerin luonnoksiin perustuen pianokvartetolle jatkon, mutta teosta kuullaan yleisesti yksiosaisena, ilman Schnittken säveltämää loppua.

Robert Schumann (1810-1856)

oli saksalainen romantiikan ajan säveltäjä. Schumannin elämää leimasivat monet vaikeudet, ehkä enemmän omien henkisten kamppailujen tuska kuin mikään muu. Alun perin hänestä piti tulla lakimies, mutta monien käännteiden jälkeen hän huomasi haluavansa pianistiksi. Tämä unelma jäi kuitenkin toteutumatta, koska Schumannin käsi vammautui soittokyvyttömäksi. Jäljelle jäi siis säveltäjän ura.

Robert Schumann pidetään erityisen tärkeänä piano- ja liedmusiikin säveltäjänä, ja hänen tunnetuimpia sävellyksiään ovat esimerkiksi pianokvintetto Es-duuri, sekä lied-laulusarja *Dichterliebe*.

Tärkeänä inspiraationlähteenä Schumannin musiikille toimi J.S. Bachin sävellykset ja erityisesti teos *Das Wohltemperierte Klavier*, jonka vaikutus varsinkin soolopianoteoksiin (esim. *Papillons*, *Toccata*, *Sinfoniset etydit*) oli merkittävä. Myös kirjallisuus oli tärkeää Schumannin sävellysprosessissa, ja hän pyrki yhdistämään runollisuutta tai kirjallisia tapahtumia musiikkiinsa. Esimerkiksi pianoteos *Papillons* perustuu eräaseen kohtaukseen Jean Paulin kirjasta.

Schumann vaikutti myös musiikkijournalismin keinoin. Hän oli ansioitunut kirjoittaja, ja artikkelit aikakauslehti *Neue Zeitschrift für Musik*issa vaikutti merkittävästi oman aikansa musiikillisiin ilmiöihin sekä musiikkikritiikin suuntaukseen. Lehti nosti esiin tärkeitä jo unohdettuja säveltäjiä sekä tuki sen ajan säveltäjiä (mm. Chopin, Berlioz).

Schumann kärsi mielenterveysongelmista, jotka myöhemmin on tulkittu skitsofreniaksi, ja kuoli 1856 Edenichin mielisairaalassa.

Pianokvartetto Es-duuri op. 47 on sävelletty 1842 osana Schumannin kamari-musiikki sävellyksperiodia. Samana vuonna on sävelletty myös Schumannin pianokvintetto Es-duuri. op.44. Pianokvartetton ensimmäinen osa kuulostaa hyvin wieniläisklassiselta, toinen osa muistuttaa Mendelssohnille ominaista keijukaisten scherzoo. Kolmatta osaa saattaa hyvin kuulla esitettynä yksinään, osa on äärimmäisen kaunis ja se tunnetaan melodisuudestaan. Neljäs osa on kontrapunktinen ja sen teema rakentuu kolmannen osan aivan viimeisiin säveliin.

Lämpimät kiitokset!

