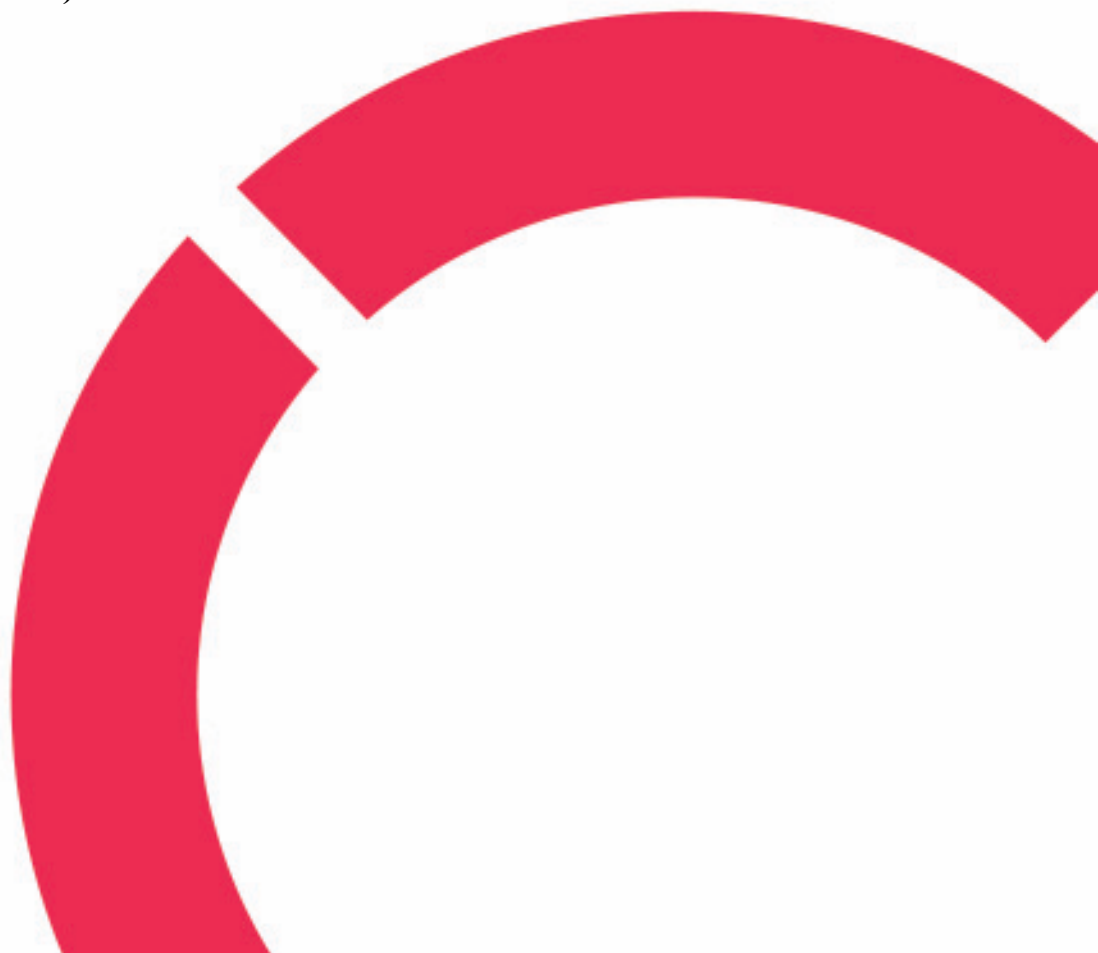


Laura Alasaarela

**DOHNÁNYIN JA HANONIN NÄKÖKULMIA PIANONSOITON
TEKNIIKKAAN**

**Opinnäytetyö
CENTRIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikkipedagogi (AMK)
Kesäkuu 2024**



Centria-ammattikorkeakoulu	Aika Kesäkuu 2024	Tekijä/tekijät Laura Alasaarela
Koulutus Musiikkipedagogi (AMK)		<input checked="" type="checkbox"/> AMK <input type="checkbox"/> YAMK
Työn nimi DOHNÁNYIN JA HANONIN NÄKÖKULMIA PIANONSOITON TEKNIikkaAN		
Työn ohjaaja Juho Alakärppä		Sivumäärä 26
<p>Ernö Dohnányin vuonna 1929 julkaistu Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique sekä Charles Louis Hanonin vuonna 1873 julkaistu Le Pianiste Virtuose en 60 exercises ovat pianistin tekniikan kehittämiseen tarkoitettuja sormiharjoituskirjoja. Opinnäytetyössä tarkasteltiin, mitä Dohnányi ja Hanon esipuheidensa perusteella pitivät pianonsoiton tekniikan opetuksessa ja harjoittelemisessa tärkeänä, mitä ongelmakohtia he havaitsivat oman aikakautensa pianonsoiton tekniikan harjoittelussa, ja miten he ovat ratkaisseet näitä ongelmia.</p> <p>Opinnäytetyö toteutettiin kirjallisuuskatsauksena, jossa tutkimusmenetelmäksi valikoitui laadullinen tapaustutkimus. Aineistona käytettiin pianotekniikkaan liittyvää kirjallisuutta ja harjoitusoppaita. Työn tavoitteena oli perehtyä pianotekniikkaan ilmiönä, ja se toteutettiin vertaillen Hanonin ja Dohnányin näkemyksiä keskenään ja suhteessa muuhun aineistoon. Aineistoa tarkasteltiin musiikillisen kyvykkyyden käsitettä sekä motorisen oppimisen kolmen mallin teoriaa hyödyntäen.</p> <p>Opinnäytetyössä kartoitettiin yhdistäviä ja erottavia tekijöitä pianotekniikkaan liittyvissä näkemyksissä eri aikakausien pianistien ja pedagogien välillä. Tutkimuksessa havaittiin, että osittain samat metodit ja harjoitusmateriaalit ovat edelleen käytössä verrattuna varhaisimpiin tutkimuksissa käytettäviin, 1700-luvulta peräisin oleviin materiaaleihin. Tutkimuksessa löydettiin viitteitä siihen, että pianotekniikan harjoittelutapoja ja opetusmetodeja valitaan nykyaikaa kohden tultaessa yhä enemmän yksilöstä käsin sen sijaan, että harjoittelu pohjautuisi yhteen, kaikenkattavaan metodiin.</p>		

Asiasanat Dohnányi, Hanon, klaveeri, piano, pianonsoiton tekniikka, sormiharjoitukset

ABSTRACT

Centria University of Applied Sciences	Date June 2024	Author Laura Alasaarela
Degree programme Bachelor of Culture and Arts, Music pedagogue		
Name of thesis DOHNÁNYI AND HANON'S VIEWS ON PIANO TECHNIQUE		
Centria supervisor Juho Alakärppä		Pages 26
<p>Ernö Dohnányi's Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique, published in 1929, and Charles Louis Hanon's Le Pianiste Virtuose en 60 exercises, published in 1873, are finger exercise books for developing the pianist's technique. The thesis examined what Dohnányi and Hanon, on the basis of their prefaces, considered important in the teaching and practice of piano technique, what problems they identified in the practice of piano technique in their own era, and how they solved these problems.</p> <p>The thesis was conducted as a literature review, using a qualitative case study as the research method. Literature and practice manuals related to piano technique were used as data. The aim of the thesis was to explore piano technique as a phenomenon, and it was carried out by comparing Hanon's and Dohnányi's visions with each other and with other material. The material was analysed using the concept of musical ability and the theory of the three models of motor learning.</p> <p>The thesis explored the common and differentiating factors in the views on piano technique between pianists and pedagogues of different eras. The study found that some of the same methods and practice materials are still in use compared to the earliest materials used in the study, which date back to the 18th century. The study found indications that, as we move towards the modern era, piano technique training and teaching methods are increasingly being selected on an individual basis rather than being based on a single, all-encompassing method.</p>		
Key words clavier, Dohnányi, finger exercises, Hanon, piano, piano technique		

KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY

Etydi

Etydillä tarkoitetaan yleensä lyhyehköä kappaletta, jonka tarkoitus on harjoituttaa soittajaa jossain tietyssä teknisessä osa-alueessa.

Klaveeri

Klaveeri viittaa yleisesti kosketinsoittimeen, joita ovat mm. urut, cembalo, klavikordi, fortepiano ja piano.

Legato

Legato tarkoittaa soittotapaa, jossa sävelet sidotaan yhteen ilman, että niiden välissä on pienintäkään taukoa. Legato kääntyy suomeksi ”sitoen”. Vastaavasti non-legato tarkoittaa, että sävelten välissä on aistittavissa jonkinasteinen tauko.

Prima vista

Prima vista -soitossa soitetaan nuoteista kappale, jota esittäjä ei ole aiemmin nähnyt tai soittanut. Termi on italiaa, ja kääntyy suomeksi ”ensi näkemältä”.

**TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY
SISÄLLYS**

1 JOHDANTO.....	1
2 TUTKIMUSMENETELMÄT	3
2.1 Kirjallisuuskatsaus ja laadullinen tapaustutkimus	3
2.2 Motorisen oppimisen kolmen vaiheen teoria.....	4
2.3 Musiikillinen kyvykkyys.....	4
3 NÄKEMYKSIÄ PIANONSOITON TEKNIIKASTA 1700-LUVULTA NYKYPÄIVÄÄN.....	5
3.1 1700-luku	6
3.2 1800-luku	6
3.3 1900-luku	7
3.4 2000-luku	9
4 LE PIANISTE VIRTUOSE EN 60 EXERCISES.....	11
4.1 Charles Louis Hanon	11
4.2 Le Pianiste Virtuose en 60 exercises -kirjan esipuhe.....	12
5 ESSENTIAL FINGER EXERCISES FOR OBTAINING A SURE PIANO TECHNIQUE.....	14
5.1 Ernő Dohnányi	14
5.2 Essential finger exercises for obtaining sure piano technique -kirjan esipuhe	15
6 HANONIN JA DOHNÁNYIN HARJOITUSKIRJOJEN ESIPUHEIDEN VERTAILU.....	18
7 POHDINTA.....	20
LÄHTEET	25

NUOTTIESIMERKIT

NUOTTIESIMERKKI 1. Ote J.S.Bachin inventiosta nro 1 C-duuri BWV 772 symmetrical inversion - tekniikkaa käyttäen.	9
NUOTTIESIMERKKI 2. Ote Hanonin sormiharjoituksesta nro 1	13
NUOTTIESIMERKKI 3. Dohnányin sormiharjoitus nro 1	17

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni vertailen Ernő Dohnányin teosta Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique sekä Charles Louis Hanonin teosta Le Pianiste Virtuose en 60 exercises tekijöiden itsensä kirjoittamien esipuheiden pohjalta. Työn tavoitteena on perehtyä erilaisiin näkemyksiin pianotekniikasta ja sitä kautta luoda kokonaiskuvaa siitä, miten pianotekniikan harjoittelua ja opetusta on eri aikakausina lähestytty. Pianotekniikka on käsitteenä monitulkintainen, ja hahmottelen tutkielmassani sen eri merkityksiä. Pysin tutkimuksellani löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Mitä yhdistäviä ja toisaalta erottavia tekijöitä pianotekniikkaan liittyvissä kysymyksissä on löydettävissä eri aikakausien pianistien ja pedagogien välillä? Ovatko ajatukset pianotekniikasta ja sen harjoittelusta muuttuneet ajan saatossa?

Pianotekniikka on aihealueena laaja, ja sitä voisi lähestyä lukemattomista eri näkökulmista. Olen pyrkinyt rajaamaan aihetta valitsemalla tarkemman tutkimisen aiheeksi kaksi eri vuosisatoina kirjoitettua sormiharjoituskirjaa, joista molemmat ovat edelleen käytössä pianonsoiton opetuksessa ja tekniikka-harjoittelussa. Lisäksi olen käyttänyt lähdemateriaalina sellaista pianotekniikkaan liittyvää kirjallisuutta ja harjoitusmateriaalia, jonka olen nähnyt erityisen mielenkiintoiseksi tai merkittäväksi pianonsoiton tekniikan kehityksen historiassa. Tutkimusmenetelmänä on laadullinen tapaustutkimus, ja teoreettisesti tutkimuksessa hyödynnetään musiikillisen kyvykkyyden käsitettä sekä motorisen oppimisen kolmen vaiheen teoriaa.

Tekniikkaharjoittelu yksinkertaistetaan puheissa usein koskemaan fyysisten liikeratojen opettelua toistojen avulla. Piano-opiskelujeni aikana olen huomannut, että tekninen ja tulkinnallinen puoli ovat vahvasti kytköksissä toisiinsa: tekniseltä vaikuttava ongelma saattaa ratketa tulkinnallisen korjausliikkeen kautta ja vastaavasti toisinpäin. Tällaisten havaintojen vuoksi minua on alkanut kiinnostaa, mistä oikeastaan puhumme, kun puhumme pianotekniikasta. Tämän työn tavoitteena on toisaalta laajentaa ja toisaalta selkeyttää pianotekniikkaa käsitteenä. Historiallisen katsauksen avulla haluan tuoda esiin sitä, kuinka monipuolisesti pianotekniikkaa voi harjoitella.

Koen pianotekniikan käsitteen ja merkityksen pohtimisen sekä erilaisiin harjoitusmetodeihin tutustumisen erittäin hyödyllisenä sekä soittajana että pedagogina kasvamisen kannalta. Pianonsoittoa ei voi opiskella kohtaamatta erilaisia tekniikkaan liittyviä käsitteitä ja harjoitteita, joten ne ovat aiheena

kaikkia pianisteja koskettavia. Pianonsoittoa opettaville aiheeseen perehtyminen tarjoaa työkaluja oppilaiden kanssa toimimiseen, sillä yksilöllisten erojen vuoksi kaikki hyväksi havaitutkaan harjoittelumetodit eivät välttämättä sellaisenaan sovi oppilaalle. Aiheen syvällisempi ymmärtäminen lisää opettajan kykyä soveltaa harjoituksia yksilöllisesti tilanteen mukaan. Tutkimusta aiheen tiimoilta voisi jatkaa tarkastelemalla havainnoinnin ja haastatteluiden kautta sitä, kuinka laajasti pianopedagogit nykyajassa hyödyntävät pianotekniikkaan liittyviä käsitteitä ja saatavilla olevia harjoitusmetodeja työssään.

2 TUTKIMUSMENETELMÄT

Opinnäytetyö on kirjallisuuskatsaus, jossa käytetään tutkimusmenetelmänä laadullista tapaustutkimusta. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys perustuu John Slobodan (2005) tutkimuksiin musiikillisesta kyvykkyydestä sekä Paul Fittsin ja Michael Posnerin kehittämään motorisen oppimisen kolmen vaiheen teoriaan (Aholainen & Pajunen 2018 [Kauranen 2011, 356–359]).

2.1 Kirjallisuuskatsaus ja laadullinen tapaustutkimus

Kirjallisuuskatsauksen lähtökohtana on jokin tutkimuskysymys, jota lähestytään perehtymällä aiheeseen liittyvään kirjallisuuteen ja aiempaan tutkimukseen sitä kriittisesti analysoiden. Kirjallisuuskatsauksen avulla voidaan tutkia olemassaolevaa tutkimusta ja muodostaa kokonaiskuvia. (Mannila, 2021 [Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2001, 240; Mannila 2013].)

Laadullisessa tapaustutkimuksessa yhdistyy laadullinen tutkimus ja tapaustutkimus. Laadullisessa eli kvalitatiivisessa tutkimuksessa pyrkimyksenä on ymmärtää tutkittavaa asiaa tai ilmiötä kokonaisvaltaisesti erotuksena määrälliseen eli kvantitatiiviseen tutkimukseen, jossa kohdetta pyritään kuvaamaan ja tulkitsemaan tilastojen ja lukujen pohjalta (Koppa 2021). Laadullinen tutkimus perustuu aineistoihin sekä niiden analysointiin: laadullisessa tutkimuksessa tutkitaan aiheeseen liittyvää aiempaa kirjallisuutta ja tutkimuksia sekä niihin käytettyjä menetelmiä (Juhila 2021).

Tapaustutkimuksessa tutkimuksen kohteena on tutkittavaa ilmiötä edustava tapaus tai valikoitu joukko tapauksia, joita usein tarkastellaan vertaillen. Tapauksiin tutustutaan kokonaisvaltaisesti yhdistelemällä erilaisia aineistoja. (Vuori 2021.)

Opinnäytetyön taustamotiivina on ollut erilaisen lähdemateriaalin pohjalta analysoida pianotekniikkaa ilmiönä, mihin laadullinen tutkimusmenetelmä luo hyvät edellytykset. Tavoitetta on lähestytty tapaustutkimuksen keinoin valitsemalla kaksi erilaista pianotekniikkaan liittyvää teosta, joita vertaillaan sekä keskenään että muuhun aineistoon peilaten. Aineistona on käytetty pianotekniikkaan liittyvää kirjallisuutta, harjoitusoppaita sekä valmiita henkilöhaastatteluja.

2.2 Motorisen oppimisen kolmen vaiheen teoria

Opinnäytetyön taustateoriana on käytetty motorisen oppimisen teoriaan lukeutuvaa kolmen vaiheen teoriaa, jonka ovat kehittäneet yhdysvaltalaiset psykologian tutkijat Paul Fitts ja Michael Posner vuonna 1967. Teoria jakaa taitojen oppimisen kolmeen vaiheeseen, joita ovat verbaalis-kognitiivinen, assosiatiivinen ja automaation vaihe. Verbaalis-kognitiivisessa vaiheessa oppija luo kuvaa suoritettava toiminnosta ja hahmottelee tavoitteeseen tähtäävää strategiaa. Assosiatiivisessa vaiheessa suorituksen liikeradat alkavat vakiintua, ja suorituksessa voidaan enenevässä määrin alkaa keskittyä yksityiskohtien hiomiseen. Automaation vaiheessa itse motorinen suoritus ei enää juuri vaadi oppijan huomiota, jolloin huomio vapautuu muuhun havainnointiin ja reagointiin. (Aholainen & Pajunen 2018 [Kauranen 2011, 356–359].)

Kolmen vaiheen teorialla voidaan mielestäni luontevasti kuvailla pianonsoiton tekniikan mekaanisen puolen omaksumista. Pianonsoitto edellyttää monien uudenlaisten liikeratojen opettelemista. Musiikin soittamiseen liittyy fyysisen liikkeen lisäksi myös lukemattomia muita soittajan huomiota vaativia asioita, minkä vuoksi liikeratojen automatisointi toistojen kautta on kokonaisuuden hallinnan kannalta välttämätöntä.

2.3 Musiikillinen kyvykkyys

Koska pianonsoiton tekniikan kokonaisvaltainen opettelu vaatii motoristen liikeratojen omaksumisen lisäksi monia muitakin taitoja, olen tarkastellut aineistoa myös musiikillisen kyvykkyuden käsitteen avulla. Psykologian professori John Slobodan (2005, 265–267) mukaan musiikillinen kyvykkyys on kyky ymmärtää musiikkia. Musiikin ymmärtämistä on Slobodan mukaan eri tutkimuksissa mitattu havannoimalla, muistaako ihminen paremmin entuudestaan tuttuihin elementteihin pohjautuvaa musiikkia verrattuna muuhun musiikkiin, pystyykö ihminen tuottamaan uskottavan version juuri kuulemastaan musiikista (mitä voidaan verrata esimerkiksi ihmisen kykyyn toistaa kuulemansa asia omin sanoin sanasta-sanaan toistamisen sijaan), kykeneekö ihminen erottamaan, onko toistettu musiikkipätkä kulttuuriseen kontekstiin nähden oikeanlainen sekä kykeneekö ihminen tunnistamaan musiikin välittämää tunnetiloja. Slobodan mukaan kyky kehittyä useimmilla lapsilla ensimmäisten kymmenen vuoden aikana kulttuurillisen altistuksen kautta ilman, että lapsi olisi saanut muodollista musiikkiopetusta. Niillä ihmisillä, joilla musiikillinen kyvykkyys kehittyy korkealle tasolle, on taustalla yleensä musiikillisen altistuksen lisäksi jonkin instrumentin opetteleminen.

3 NÄKEMYKSIÄ PIANONSOITON TEKNIIKASTA 1700-LUVULTA NYKYPÄIVÄÄN

Tutkimukseen käytetyn aineiston perusteella on havaittavissa, että tekniikka on puhututtanut kosketinsoittajia ja pedagogeja jo vuosisatojen ajan. Tekniikkaan liittyvässä keskustelussa tuntuu usein olevan lähtökohtana ajatus siitä, mitä ongelmia puhuja on huomannut esiintyvän tekniikkaan liittyvissä kysymyksissä ja toisaalta, miten puhuja itse ratkaisisi näitä ongelmia. Gerigin (1974, 3) mukaan pianistit ja pedagogit ovat olleet yksimielisiä tekniikan tärkeydestä, mutta tavoista hyvän teknisen osaamisen saavuttamiseksi on kiistelty. Vaikka eri menetöt vaihtelevatkin huomattavasti, Gerig (1974, 4) jakaa ne karkeasti kahteen kategoriaan, empiiriseen ja analyttiseen, samalla painottaen sitä, että vaikka usein lähestymistavat nähdään vastakkaisina, ne voivatkin itse asiassa täydentää toisiaan. Gerigin (1974, 4) empiiristä lähestymistapaa edustavissa esimerkeissä mainitaan muusikon kyky löytää itsenäiset ratkaisut tuottaa haluamansa ääni kokeilun ja intuition avulla. Analyttisen lähestymistavan tietoinen itsetutkiskelu taas voi johtaa sellaiseen terveeseen soittotapaan, jota ei tarvitse enää itse esitystilanteessa miettiä (Gerig 1974, 5).

Pianonsoiton tekniikka käsitteenä tuntuu hieman elävän puhujasta riippuen. Sitä käytetään usein kuvailemaan soittamisen fyysisiä elementtejä, kuten asentoa aina istuma-asennosta käsien ja sormien asentoon, kosketustapaa, voimankäyttöä ja sormijärjestystä, mutta siihen saatetaan sisällyttää myös esimerkiksi musiikillinen tyyli- ja rytmitaju. Fink (1993, 11) määrittelee tekniikan pitävän sisällään enemmän kuin fyysisen kyvyn soittaa ja pitää sitä enemmänkin ”avaimena musiikilliseen tulkintaan”. Soiton musiikillinen ja fyysinen elementti ovat väistämättä kytköksissä toisiinsa, sillä tulkinta syntyy fyysisen liikkeen kautta (Fink 1993, 11). Carl Philipp Emanuel Bach (1753, 13) toteaa ”oikean tavan soittaa klaveeria” tiivistyvän kolmeen pääkohtaan, jotka ovat oikea sormijärjestys, moitteettomat korukuviot ja hienostunut esitystapa: näistä mitään ei voi olla olemassa ilman toista. Hamelin määrittelee tekniikan sanana sisältävän kaiken fyysisen, henkisen ja tunteellisen, mikä saa musiikin elämään (What is technique? 2024) ja toteaa, että usein keskusteluissa tekniikka-sanaa käytetään, vaikka tarkoitetaan pelkästään mekaniikkaa (Hamelin).

Esittelen seuraavissa alaluvuissa poimintoja siitä, millä ajatuksilla, näkemyksillä ja metodeilla pianistit ja pedagogit eri aikakausina ovat lähestyneet pianonsoiton tekniikan harjoittelemista ja opettamista. Olen valinnut esiin nostettavat pianistit osittain pohjautuen heidän merkittävyYTEensä pianotekniikan kehityksen historiassa, osittain oman mielenkiinnon ohjaamana sekä osittain sen mukaan, mitä olen katsonut kiinnostavaksi suhteessa Hanonin ja Dohnányin ajatuksiin. Olen aineistossa halunnut nostaa

esiin sekä tekniikan motorisen puolen oppimiseen liittyviä että pianotekniikkaa laajempaa käsitteenä kuvailevia näkökulmia. Mainittakoon, että seuraava katsaus esittelee vain hyvin pienen osan siitä materiaalista, jota aiheeseen liittyen on saatavilla.

3.1 1700-luku

Carl Philipp Emanuel Bachin kahdessa osassa vuosina 1753 ja 1762 julkaistu teos *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria* oli aihepiirissään alansa merkittävin ja systemaattisin tutkielma, jonka pohjalta useat seuraavan sukupolven säveltäjät ja pedagogit rakensivat omia näkemyksiään (Gerig 1974, 25–26). Bachin (1753, 11) tavoitteena on tutkielman sisältämien ohjeiden ja harjoitusten kautta parantaa klaveerinsoiton opetuksen tasoa ja sitä kautta saada yleistymään ”se todella hyvä laadullinen taso, jota näihin asti – musiikissa yleensäkin, mutta erityisesti klaveerin kysymyksessä ollessa – on tavattu vain harvoilla.” Bachin (1753, 13) mukaan klaveerinsoitossa pyöreiden, selkeyden ja luonnollisuuden sijaan on kuultu ”pelkkää hakkaamista, kolistelua ja takeltelua”. Lisäksi Bach (1753, 14) on huolissaan soittajien vääränlaisesta käsien asennosta, jonka seurauksena sormet ovat jäykät ja jännittyneet. Hän kritisoi opettajien tapaa käyttää omia sävellyksiään oppilaiden opetuksessa sen sijaan, että opetuksessa käytettäisiin oppilaita hyödyttäviä ”kunnollisia” klaveerikappaleita (Bach 1753, 14). Lisäksi Bach (1753, 14) painottaa, että ”vasemman käden valmiutta tulisi järkipäisesti kehittää”.

Bachin (1753, 22–23) neuvojen mukaan oppilasta tulisi opastaa soittamaan kirjan sormijärjestysharjoituksia aluksi hitaasti ja vähitellen harjoitustempoa nopeuttamalla. Lisäksi ohjeena on harjoitella molempia käsiä oktaaveissa, jotta molemmat kädet saisivat yhtä lailla harjoitusta. Tutkielmaan sisältyy näytesävellyksiä, joiden tavoitteena on kehittää sekä soittajan ”manuaalista valmiutta” että ”musiikkimakua” siten, että soittaja saisi edellytyksiä edetä vaikeampiin kappaleisiin.

3.2 1800-luku

Seuraavan vuosisadan osalta olen poiminut tarkasteluun kaksi pianisti-säveltäjää, joiden nimet nousevat usein esiin pianon tekniikasta puhuttaessa ja jotka esimerkiksi Dohnányi mainitsee harjoituskirjansa esipuheessa listatessaan tekniikan kehittämisen kannalta oleellisia harjoituksia. Muzio Clementi (1752–1832) oli italialainen, myöhemmin englantilaistunut pianisti ja säveltäjä. Clementi sävelsi lukuisia teoksia, pääosin pianolle, joista tunnetuimpia on vuosien 1817 ja 1827 välisenä aikana julkaistu,

sata erilaista harjoituskappaletta sisältävä kokoelma *Gradus ad Parnassum* (Gerig 1974, 59–60). Gerigin (1974, 60) mukaan *Gradus ad Parnassum* on yksi varhaisimpia merkityksellisiä kokoelmia, jotka auttoivat määrittelemään pianon teknisiä tyylipiirteitä. Gerig (1974, 60) kuvaa Clementin tavoitteena olleen harjoituttaa soinnin tasaisuutta sekä sormien yhdenvertaisuutta, voimaa ja sujuvuutta, mikä on toteutettu ottaen kuhunkin harjoitukseen kuvio, jota johdonmukaisesti lähdetään työstämään. Clementi eli aikana, jolloin fortepiano alkoi vähitellen nousta cembalon rinnalle ja lopulta ohitti suosiossaan cembalon (Murtomäki 2012). Uusien kosketinsoittimien kehitys ja yleistyminen vaikutti osaltaan myös soittotyylin kehitykseen, ja Gerigin (1974, 59) mukaan Clementi olikin ensimmäisiä pianoforte-tekniikan kehittäjiä. Mozartin aikana kappale soitettiin non-legato, jos ei toisin mainittu – Clementillä oletuksena taas oli legato (Gerig 1974, 59).

Clementin oppilas Johann Baptist Cramer (1771–1858) oli saksalaissyntyinen, Englannissa kasvanut pianisti ja säveltäjä. Cramerin teknistä taituruutta ihailtiin, ja hänen harjoitusetydejään muun muassa Beethoven piti suuressa arvossa (Gerig 1974, 60–61). Cramer kirjoitti lukuisia etydejä, ja lisäksi noin vuonna 1812 julkaistun harjoitusoppaan, jonka otsikossa kerrotaan oppaan selittävän musiikin alkeet selvästi, havainnollistavan sormijärjestyksen tärkeimmät säännöt lukuisilla ja sopivilla esimerkeillä, ja sisältävän harjoituksia tärkeimmissä duuri- ja mollisävellajeissa alkusoittoineen (Cramer 1812).

Cramerin (1812) ensimmäinen ohje opasta käyttävälle kuuluu: ”Oppilaat lukekoot tarkkaavaisesti seuraavat seitsemän sivua ja yrittäkööt painaa mieleensä niiden sisältämät käskyt, ennen kuin he yrittävät soittaa mitään läksyistä.” Opas alkaa nuottien ja aika-arvojen nimeämisellä ja jatkuu systemaattisesti muun muassa tarkoilla ohjeilla koskien soittajan istuma-asentoa sekä käsien ja sormien asettamista koskettimistolle. Sormijärjestyksestä Cramer kirjoittaa, että koska erilaisia melodiyhdistelmiä on lukuisia, on kaiken kattavia sääntöjä mahdoton antaa, mutta lupaa esimerkkiensä auttavan soittajaa löytämään oikeat sormitukset kaikkiin kohtiin, jos esimerkkejä ensin opiskellaan ja harjoitellaan huolellisesti. Asteikkoja Cramer suosittelee soittamaan säännöllisesti siistin ja nopean suorituksen takamiseksi.

3.3 1900-luku

Ranskalais-sveitsiläisen pianistin Alfred Cortotin vuonna 1928 julkaistu *Rational Principles of Piano-forte Technique* -kirja on Raekallion (1996, 156) mukaan ”pianonsoiton systemaattisen analyysin ja opetuksen kokoavana katsauksena yksi 1900-luvun suuria saavutuksia.” Kirjan esipuheessa Cortot

(1928) kuvailee tekniikkaopetuksen kehittyneen kirjoitusajankohtaa edeltävinä vuosina merkittävästi siinä, että pelkkään mekaaniseen toistoon perustuvan harjoittelun sijaan vaikeita paikkoja lähestytään analyttisesti. Cortotin ydinajatus onkin Raekallion (1996, 156) mukaan se, että vaikeat kohdat pilkotaan pienempiin osiin, jolloin harjoittelu saadaan kohdistettua mahdollisimman tehokkaasti ongelman ytimeen. Näitä pienempiä yksiköitä transponoidaan aluksi eri sävellajeihin, jonka jälkeen voidaan muuttaa myös rytmiikkaa, harmoniaa ja sormituksia siten, että eri yhdistelmistä syntyy lopulta systemaattinen ja monipuolinen harjoittelukokonaisuus (Raekallio 1996, 156–157).

Cortotin kanssa samaa aikakautta edustanut Heinrich Neuhaus (1888–1964) oli venäläinen pianisti, jolla Gerigin (1974, 293) mukaan on ollut merkittävä vaikutus venäläiseen pianokouluun. Neuhaus (1973, 9) jakaa musiikillisen esityksen kolmeen komponenttiin, musiikkiin, esittäjään ja instrumenttiin, joista jokainen tulisi hyvän lopputuloksen saavuttaakseen hallita täydellisesti. Neuhausin (1973, 9–10) mukaan opetuksessa helposti korostetaan yhtä näistä osa-alueista – useimmiten tekniikkaa – liikaa toisten kustannuksella. Kirjassaan *Pianonsoiton taide* Neuhaus (1973) korostaa useaan otteeseen, että pianonsoitonopettajan tulee olla ennen kaikkea musiikinopettaja. Etenkin kehityksen alkuvaiheessa opetuksen on oltava kokonaisvaltaista opettajan ollen samanaikaisesti ”historioitsija, teoreetikko, säveltäjä, soinnutuksen, kontrapunkin ja pianonsoiton opettaja”, ja vaikka Neuhaus pitää teknisiä, ”järjiperäisiä” tehtäviä, kuten erilaisten aika-arvojen ja artikulaatioiden harjoittelua välttämättöminä lapsen älyn, sormien ja ”aktiivisen työtehon” kehittämiseksi, on Neuhausin mukaan taiteellisen muodon hahmotus aloitettava samanaikaisesti alkeisopetuksen kanssa (Neuhaus 1973, 18, 178). Neuhausin (1973, 101–102) mukaan soittajan on tunnettava instrumentti mekaanisesti siten, että hän esimerkiksi ymmärtää periaatteet, jolla käden liike-energia muuntuu ääneksi. Instrumentin lisäksi soittajan on tunnettava kehonsa toiminta aina sorminivelestä koko ylävartalon liikkeeseen niin hyvin, että soittaja tietää, mitä liikettä milloinkin on käytettävä (Neuhaus 1973, 98).

Neuhasin opetusmetodi perustuu lyhyesti siihen, että päämäärä selventää keinot sinne pääsemiseen (Neuhaus 1973, 10). Tekniikassa on Neuhausin (1973, 10) mukaan kysymys siitä, että kun soittaja on selvillä musiikin sisällöstä, tämän on mahdollista saavuttaa ja toteuttaa se soittaessaan. Neuhaus (1973, 11) selittää, että tekniikka-sanalla on kreikan kielen taidetta merkitsevä sana ”tekhnē”: ”Tekniikan kehittäminen on aina itse taiteen kehittämistä, siis se auttaa paljastamaan sen sisällön, ’salatun merkityksen’, toisin sanoen, tuo esiin taiteen materiaalin, sen todellisen olemuksen”.

Tekniikan ja taiteen symbioosia sivuaa myös yhdysvaltalaisen, vuonna 1929 syntyneen pianopedagogin Seymour Finkin (1992) ajatus tekniikasta tulkinnan välineenä. Fink pitää tärkeänä sitä, että mieltä ja

kehoa harjoitetaan yhtäaikaaisesti siten, että soittajalle kehittyy hyvä fyysinen itsetuntemus. Fink kritisoii vallitsevan käsityksen usein pitävän tekniikkaa pelkästään toistuvien kuvioiden opetteluna. Tekniikkaa harjoitellessa liikkeet voidaan analysoida ja jakaa osatekijöihin, mutta ne on sen jälkeen yhdistettävä taas kokonaisuudeksi. Lopputuloksena keho kykenee tuottamaan tarkoituksenmukaiset liikkeet saadakseen toteutettua mielen luoman musiikillisen kuvan.

3.4 2000-luku

Finkin tavoin mielen ja kehon samanaikaisen harjoittelun tehoon uskoo loisteliaasta tekniikastaan tunnettu kanadalainen pianisti Marc-André Hamelin (s. 1961). Musiikillisen mielen kehittämiseen Hamelin antaa omakohtaisena esimerkkinä harmonian, teorian ja kontrapunktin opiskelun. (What is technique? 2024.)

Hamelinin suosimat tekniikkaharjoitukset ovat sellaisia, joissa myös aivot joutuvat työskentelemään. Yksi esimerkki Hamelinin käyttämistä harjoituksista on ”symmetrical inversion”, jossa melodia soiteetaan molemmilla käsillä symmetrisesti (peilikuvana), jotta käsien tekemät liikkeet olisivat täysin identtiset (NUOTTIESIMERKKI 1). Hamelin käyttää menetelmää korjaamaan sitä epäsuhtaa käsien tekniiksessä taitavuudessa, mikä syntyy pianokirjallisuuden korostaessa oikean käden roolia. (Hamelin.)



NUOTTIESIMERKKI 1. Ote J.S.Bachin inventiosta nro 1 C-duuri BWV 772 symmetrical inversion - tekniikkaa käyttäen

Toiseksi esimerkiksi nykyajassa vaikuttavista pianisteista olen poiminut suomalaisen pianistin Matti Raekallion (s. 1954), joka on kansainvälisesti arvostettu sekä esiintyvänä taiteilijana että pianopedagogina. Raekallio on opiskellut pianonsoittoa usean eri koulukunnan edustajan ohjauksessa, minkä hän kokee hyödyttäneen häntä pedagogina (Hyry 2007). Raekallio jakaa opetuksensa kolmeen eri vaiheeseen siten, että kappaleen tai soittajan ollessa alkuvaiheessa opetus painottuu soittoteknisten ongelmien ratkaisemiseen ja instrumentin hallintaan (Hyry 2007). Seuraavaksi työestetään nuottikuvaa, ja kun sekä nuottikuva että instrumentti ovat hallinnassa, siirrytään tyylillisiin ja esitykseen liittyviin asioihin (Hyry 2007). Opetuksessa ei kuitenkaan ole lukkoon lyötyä valmista kaavaa, vaan Raekallio toimii aina kulloisenkin tilanteen mukaan ja liikkuu vaiheiden välillä tilanteen niin vaatiessa (Hyry 2007). Raekallio ei pyri välittämään oppilaille yhtä tiukasti rajattua mallia asioiden tekemiseen, vaan lähestyy tilanteita enemmän neuvoen, miten itse saattaisi harjoitella tai tehdä (Hyry 2007). Raekallion opetuksessa keskiössä on musiikki, ja itse suoritustapaa tärkeämpi on lopputuloksena syntyvä musiikillinen esitys (Hyry 2007).

Raekallio aloitti pianonsoiton verrattain myöhään, 11-vuotiaana. Hän suhtautui intohimoisesti pianosta kertovan kirjallisuuden lukemiseen, ja epäilee kirjojen inspiroivan vaikutuksen ja niiden sisältämien oivallusten hyödyntämisen kuroneen umpeen myöhäistä alkua teknisen osaamisen osalta (Raekallio 1996, 3–4). Raekallio (1996, 2–4) kokee pianistina hyötyvänsä asioiden sanallisesta käsittelystä: ”Vaikka nautinkin valmiin teoksen esitystapahtuman sanattomuudesta ja ainakin jonkinasteisesta tiedostamattomuuden tunteesta, vaatii siihen pääsy minun tapauksessani suunnattoman määrän analyytistä ja prosessin monissa vaiheissa myös kielellis-käsitteellisesti etenevää työskentelyä.”

4 LE PIANISTE VIRTUOSE EN 60 EXERCISES

Perehdyn tutkimuksessa tarkemmin Charles Louis Hanonin vuonna 1873 julkaistun sormiharjoituskirjan esipuheeseen. Kirja edustaa aineiston 1800-luvulla julkaistua materiaalia, mutta se on yhä edelleen aktiivisesti käytössä pianonsoitonopetuksessa. Kirja valikoitui tarkemman tutkimisen kohteeksi sen merkittävän roolin takia pianonsoiton tekniikan opetuksessa. Valintaprosessiin vaikutti oleellisesti myös se, että kirjassa on säveltäjän itsensä kirjoittama esipuhe.

4.1 Charles Louis Hanon

Charles Louis Hanon (1819–1900) oli ranskalainen pianopedagogi ja säveltäjä. Hanon opiskeli urkuriksi paikallisen opettajan johdolla. Tiedossa ei ole, saiko hän sen lisäksi muuta musiikillista koulutusta. Hanonin ensimmäinen isompi teos *Système nouveau* julkaistiin vuonna 1859. Teoksessa opetettiin uruilla säestämään plain-chant -lauluja, joita käytettiin tuolloin osana läntisen kirkon liturgiaa. Teos sai kunniainnoksen Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1867, ja teoksen ansioista paavi nimitti Hanonin Accademia de Santa Ceciliaan kunniajäseneksi. Teoksessa Hanon korvaa nuotit osittain numeroilla, mikä on aikanaan herättänyt myös kritiikkiä siitä, että metodi on enemmän matemaattinen kuin musiikillinen. 1860-luvulla Hanon julkaisi noin 30 pianokappaletta, joiden Adams ja Martin (2009) toteavat sisältävän erilaisia teknisiä elementtejä, mutta ollen musiikilliselta sisällöltään heikkoja. (Adams & Martin 2009.)

Hanonin 1873 julkaistu *Le Pianiste Virtuose* -harjoituskirja on käytössä musiikinopetuksessa vielä tänäkin päivänä. Adams ja Martin (2009) kirjoittavat, että ikonisesta asemastaan huolimatta kirjan harjoitukset eivät olleet erityisen uusia tai innovatiivisia, kun niitä vertailee muihin 1800-luvun alku- ja keskivaiheen pedagogisiin teoksiin. Adamsin ja Martinin (2009) mukaan esimerkiksi ennen Hanonin syntymää julkaistu Aloys Schmittin *Études pour le piano* sisältää sellaisia harjoituksia viidelle sormelle, joista yksi on identtinen Hanonin harjoituskirjan ensimmäisen harjoituksen kanssa.

Le Pianiste Virtuose oli kolmas kirja Hanonin neljäosaisesta pianometodista. Sarjan muut osuudet sisälsivät mm. notaation, rytmin ja tekniikan opetusta, transkriptioita sekä Hanonin omia sävellyksiä. Viimeisin kirja sisälsi Hanonin pianokappaleita jaettuna neljään eri kirjaan, joita oli tarkoitettu soitettavan samanaikaisesti *Le Pianiste Virtuose* -harjoitusten kanssa tietyn järjestyksen mukaisesti. Le

Pianiste Virtuose -kirjaa käytettiin pian julkaisunsa jälkeen mm. Brysselin, Pariisin ja Moskovan konservatorioissa, useissa muissa eurooppalaisissa kouluissa, sekä Schirmerin julkaistessa vuonna 1900 oman editionsa myös Yhdysvalloissa. (Adams & Martin 2009.)

4.2 Le Pianiste Virtuose en 60 exercises -kirjan esipuhe

Hanon (1873, 2) aloittaa esipuheensa selventämällä aikakautensa olosuhteita pianonsoiton suhteen. Pianonsoitto on Hanonin mukaan niin yleistä, että keskinkertainen pianonsoiton taso ei ole enää riittävää, vaan jo vaikeusasteeltaan keskitasoa olevan kappaleen soittamista varten on pianonsoittoa opiskeltava 8–10 vuotta. Koska Hanonin mielestä hyvin harvalla soittajalla on mahdollisuus kohdentaa riittävästi aikaa soittotaidon kehittämiseen, ajanpuutteen vuoksi sorrutaan virheelliseen ja epätasapainoiseen harjoitteluun, jonka ikävinä seurauksina Hanon luettelee vasemman käden vaikeiden kulkujen epäonnistumisen, 4. ja 5. sormen hyödyttömyyden ja heikkouden sekä oktaaveihin, tremoloihin ja trilleihin kompastumisen, mikä taas johtaa virheellisiin tulkintoihin ja puutteelliseen ilmaisuun. Hanon tiivistää keskeisenä pitämänsä ongelman seuraavaan lauseeseen: ”Jos kummankin käden viittä sormea harjoiteltaisiin yhtäläisesti, kaikki pianolle kirjoitettu voidaan toteuttaa, ja ainoa jäljelle jäävä vaikeus on sormitus, mikä on helposti voitettavissa.” Vastaukseksi Hanon esittää kirjaansa *Le Pianiste Virtuose en 60 exercises*, jonka hän lupaa tarjoavan ratkaisun kaikkiin teknisiin ongelmiin.

Hanon (1873, 2) kuvailee kirjassa olevien harjoitusten olevan ”välttämättömiä joustavuuden, voiman, täydellisen itsenäisyyden ja sormien tasa-arvoisuuden, kuin myös ranteiden joustavuuden hankkimiseksi”. Harjoitusten tarkoituksena on myös ollut, että vasemmasta kädestä saataisiin yhtä taitava kuin oikeasta (Hanon 1873, 2), mitä tarkoitusta varten molemmat kädet suorittavat samat kuviot (Hanon 1873, 7) (NUOTTIESIMERKKI 2).

Harjoitusten etuna Hanon (1873, 2) pitää niiden mielenkiintoisuutta ja tehokkuutta: harjoitukset on mahdollista omaksua nopeasti ja niiden suorittamiseen ei mene paljon aikaa. Lisäksi Hanon mainitsee, että harjoituksia voi soitattaa usealla soittajalla yhtäaikaaisesti, jolloin oppilaat voivat ottaa toisistaan mallia sekä harjoitella yhteissoittoa. Harjoitukset on Hanonin mukaan sopivia kaikille vähintään vuoden verran soittaneille pianisteille. Edistyneet soittajat voivat verryttää ranteiden ja sormien jäykkyyttä harjoituksia tekemällä. Hanon lupaa muutaman tunnin harjoitusten tekemisen riittävän palauttamaan sormien joustavuuden, mikäli pianistilla tai opettajalla ei ole ollut rutiiniharjoittelulle

riittävästi aikaa. Koko kirjan läpisoittamiseen menee Hanonin mukaan tunnin verran aikaa. Jos harjoituksia tekee hyvin omaksuttuna päivittäin, Hanon lupaa soiton olevan ongelmaton ja kosketuksen ”terävä, kevyt ja herkkä”.

Kirja kattaa 60 harjoitusta molemmille käsille. Lisäksi kirjan alussa on esitelty erilaisia rytmii-, aksentti- ja legatovariaatioita, joilla harjoituksia voi laajentaa. Kunkin harjoituksen alussa on lyhyt selitys siitä, mihin tekniikan osa-alueeseen harjoitus kohdistuu. Esipuheessaan Hanon (1873, 2) mainitsee harjoitusten olevan järjestetty peräkkäin siten, että sormet saavat levätä siitä rasituksesta, mihin edellinen harjoitus on kohdistettu, jolloin harjoitukset voi suorittaa ilman väsymistä.

C. L. HANON.

(M.M. ♩ = 60 to 108.)

1. *mf* ascending

NUOTTIESIMERKKI 2. Ote Hanonin sormiharjoituksesta nro 1 (Hanon)

5 ESSENTIAL FINGER EXERCISES FOR OBTAINING A SURE PIANO TECHNIQUE

Tutkimuksen toiseksi kohteeksi valikoitui Ernő Dohnányin vuonna 1929 julkaistun sormiharjoituskirjan esipuhe. Kuten Hanonin oppaassa, myös Dohnányin kirjan esipuhe on säveltäjän itse kirjoittama. Dohnányin sormiharjoituskirja edustaa aineiston 1900-luvulla kirjoitettua materiaalia, ja se on edelleen käytössä pianonsoitonopetuksessa.

5.1 Ernő Dohnányi

Ernő Dohnányi (1877–1960) oli unkarilainen säveltäjä, pianisti ja kapellimestari. Hänen isänsä alkoi opettaa 6-vuotiasta Dohnányia pianonsoitossa, ja jo 7-vuotiaana Dohnányi alkoi säveltää ensimmäisiä kappaleitaan. Dohnányin suuri kiinnostus musiikkiin ja musiikkikirjallisuuteen johti siihen, että hänelle kehittyi jo nuorena loistava prima vista -taito. (Von Dohnányi & Grymes 2002, 6.)

Dohnányi opiskeli pianonsoittoa Budapestin musiikkiakatemiassa (Von Dohnányi & Grymes 2002, 14–23), jonka johtajana hän myös myöhemmin työskenteli vuosina 1919–1945 (Gerig 1974, 486). Musiikkiakatemiasta valmistumisensa jälkeen, vuonna 1897, Dohnányi muutti Berliiniin ja alkoi nopeasti menestyä musiikkimaailmassa sekä pianistina että kapellimestarina konsertoimalla ensin Euroopassa ja vähitellen myös sen ulkopuolella (Von Dohnányi & Grymes 2002; Kusz 2017). Vuonna 1915 hän muutti takaisin kotimaahansa Unkariin saavuttaen 1930-luvulle päästyään merkittävän aseman maan musiikkielämässä niin konsertoivana pianistina kuin eri instituutioiden johtajana (Kusz 2017). Vuodesta 1949 lähtien Dohnányi asui Yhdysvalloissa ja opetti Floridan osavaltionyliopistossa (Gerig 1974, 486).

Toisen maailmansodan aikaan Dohnányi leimattiin virheellisesti natsimyönteiseksi, mikä vaikutti sekä Dohnányin loppuelämään että hänen musiikkinsa arvostukseen vielä pitkään Dohnányin kuoleman jälkeenkin (Kusz 2017). James A. Grymes (Von Dohnányi & Grymes 2002) kirjoittaa Dohnányin olleen aikanaan korkeasti arvostettu muusikko, joka tunnettiin kansainvälisesti pianistina ja kapellimestarina sekä legendaarisesta tekniikastaan että tulkinnallisista kyvyistään, useista sävellyksistään niin pianolle, kamarimusiikkiyhtyeille kuin orkestereille, opettajana sekä ennen kaikkea hänen laajamittaisesta vaikutuksestaan Unkarin musiikkikulttuuriin. Verrattuna Dohnányin aikalaisiin Bartókiin ja Kodályin, Dohnányi tuntuu kuitenkin unohtuneen toisen maailmansodan jälkeen sekä Unkarissa että maailmalla johtuen sekä edellä mainituista poliittisista, mutta Kuszin (2017) mukaan myös musiikillisista syistä.

Musiikillisesti Dohnányi kuvattiin konservatiiviksi, joka ei kahteen edellämämainittuun kollegaansa verrattuna ollut yhtä painokkaasti kiinnostunut kansanmusiikista (Kusz 2017). Kuszin (2017) mukaan vasta vuonna 1989, poliittisen järjestelmän vaihtumisen jälkeen, Dohnányin musiikillista perintöä alettiin tuoda Unkarissa uudelleen esiin.

5.2 Essential finger exercises for obtaining sure piano technique -kirjan esipuhe

Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique on julkaistu vuonna 1929. Sen esipuheessa Dohnányi (1929, 3) kritisoi aikansa pianonsoiton opetusta siitä, että oppilaille annetaan liikaa teknisiä harjoituksia, minkä vuoksi ohjelmiston kartuttamiseen ei jää riittävästi aikaa ja oppilaiden musiikillinen osaaminen kärsii. Dohnányin mukaan ongelmana on teknisten harjoitusten liiallisen määrän ja tehottomuuden lisäksi harjoittelun heikko laatu. Dohnányi moittii opettajien panostavan enemmän omaan maineeseen kuin oppilaan kehitykseen ja mainitsee, että oikeanlaisen musiikillisen tyyli- ja saavuttamiseen vaaditaan enemmän kuin muutaman esityskappaleen toistamista. Hän tarjoaa ratkaisuksi etydien määrän vähentämistä, kappalerepertuaarin lisäämistä ja sitä, että vain osa kappaleista harjoitellaan esityskuntoon. Sormiharjoitustensa eduksi Dohnányi lukee niiden ulkoa oppimisen helpouden (NUOTTIESIMERKKI 3), jolloin päästään heti keskittymään niiden laadukkaaseen harjoitteluun.

Dohnányi (1929, 3–4) antaa esipuheessaan esimerkin siitä, mitä teknisiä harjoitteita soittamalla pianonsoiton tekniikkaa voidaan kehittää riittävälle tasolle. Keskitason soittajalle Dohnányi ehdottaa Cramerin ja Bertinin järkevästi valikoituja etydejä sekä Bachin inventioita, joiden jälkeen jatketaan Clementin etydeillä ja Bachin Das Wohltemperierte Klavier -teoksella. Edellä listattuja teoksia Dohnányi täydentäisi vielä omilla sormiharjoituksillaan sekä itse pianokappaleiden harjoittelemisella, mutta kaikkea muuta Dohnányi pitää tekniikan kehittymisen kannalta tarpeettomana lisäyksenä. Edistyneemmille Dohnányi listaa tärkeinä Chopinin ja Lisztin etydit. Alkeisoppilaat Dohnányi mainitsee jätettävän huomiotta tässä kohtaa.

Dohnányi (1929, 4) painottaa esipuheessaan prima vista -taidon tärkeyttä soittajalle jo opintojen alkuvaiheessa. Dohnányi (1929, 4) pitää prima vista -soittamista edellytyksenä sille, että musiikillinen repertuaari katetaan opetuksessa riittävällä laajuudella, minkä lisäksi prima vista -soitto kehittää tyyli- ja sormien nopeutta ja varmuutta. Dohnányi (1929, 4) tarkentaa, että kappaleita tulisi soittaa läpi useaan kertaan. Tällaisen soittamisen riskejä, joksi Dohnányin (1929, 4) mukaan usein luetaan

amatöörimäiseksi, huolimattomaksi ja pinnalliseksi muodostuva soittotapa, voidaan hänen mukaansa vähentää etydien ja harjoitusten soittamisella sekä sillä, että opettaja on riittävän vaativa konserttikappaleita soitettaessa. Dohnányin (1929, 5) painottaa, että kun harjoitusten määrää vähennetään, tulee vastaavasti suorituksen laatuun kiinnittää entistä enemmän huomiota, ja jokainen nuotti tulee soittaa ajatuksen kanssa. Dohnányin (1929, 5) mukaan hyviä sormiharjoituksia löytyy paljon, mutta hän kritisoi niiden käytännöllisyyttä itse kappaleiden soiton kannalta. Lukuunottamatta erityistapauksia, joissa tekniikka on esimerkiksi pilattu huonolaatuisella harjoittelulla, Dohnányin (1929, 5) mukaan tietyt haasteet on teknisesti taitavankin pianistin selätettävä itse pianokappaleita soitettaessa.

Harjoituksiaan Dohnányi (1929, 5–6) kuvailee kompaktina, mutta kattavana kokoelmana, jonka avulla soittaja voi saavuttaa luotettavan tekniikan ja jonka avulla taitoa voi ylläpitää tai palauttaa jo harjoiteltu tekniikka takaisin sujuvaksi. Ohjeeksi Dohnányi neuvoa soittamaan harjoituksia ensin kädet erikseen, ja myöhemmin yhdistäen molemmat kädet yhtä aikaa. Harjoituksia on tarkoitettu soitettavan fortessa kaikella voimalla hitaasti ja sormia hyvin nostellen, ja vastaavasti nopeassa tempossa pianossa. Dohnányi kirjoittaa hitaan ja voimakkaan soittamisen olevan tehokkainta, mutta samalla toteaa liian hitaan harjoittelun olevan ajan tuhlausta. Parhaan tuloksen saavuttaa Dohnányin mukaan soittamalla harjoituksia niin nopeassa tempossa, jossa ne voidaan vielä virheettömästi soittaa. Ylirasitusta on kuitenkin vältettävä pitämällä taukoja soitossa käsien väsyessä. Dohnányin harjoituksia ei ole järjestetty sen mukaan, miten niitä suositellaan soitettavan, mutta esipuheessa ne on kategorisoitu vaikeusasteiden mukaan, mitä luokitusta soittaja voi Dohnányin mukaan halutessaan seurata joustavasti, mutta kuitenkin niin, että seuraavaan vaikeusasteeseen siirrytään vasta, kun riittävä osaamisen taso saavutetaan edellisessä kategoriassa.

I

Gyakorlatok az ujjak erősíté-
sére és függetlenítésére.

Übungen für die Unabhängig-
keit und Kräftigung der Fin-
ger.

Exercises for the independence
and the strengthening of the
fingers.

Nº 1

B-, H-, Desz- és D-dúrban is gyakor-
landó.

Ist auch in den Tonarten B-, H-,
Des- und D-Dur zu üben.

To be practised in the keys of B flat,
B, D flat and D major also.

6 HANONIN JA DOHNÁNYIN HARJOITUSKIRJOJEN ESIPUHEIDEN VERTAILU

Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella pianotekniikkaa pianistien ja pianopedagogien näkemysten kautta, minkä vuoksi pidin aineiston valinnassa tärkeänä sitä, että tarkempaan vertailuun otettujen harjoitusoppaiden esipuheet ovat säveltäjien itsensä kirjoittamia. Hanonin ja Dohnányin taustat ovat ammatillisesti samankaltaisia: molemmat olivat säveltäjiä ja kosketinsoittajia, ja he antoivat merkittävän panoksen pianonsoiton opetukseen. Aineistoa analysoitaessa esiin nousi samankaltaisia ajatusmalleja, mutta myös sekä yksityiskohtien että laajemman ajattelun eroavaisuuksia. Tavoitteeni on tässä luvussa nostaa esiin yhtäläisyydet ja eroavaisuudet konkreettisella tasolla tarkasteltuna. Pohdinnassa syvennän sekä laajennan analysointia ottaen mukaan myös muita näkökulmia Hanonin ja Dohnányin rinnalle.

Sekä Dohnányi (1929, 3–6) että Hanon (1873, 2) kritisoivat esipuheissaan pianonsoiton opetuksen sortuvan pianotekniikan harjoittelussa liian heikkoon laatuun. Hanon pitää ongelmana pianistien liian vähäistä ajankäyttöä harjoitteluun, Dohnányi taas kritisoi sormiharjoitusten ja etydien vievän liikaa aikaa piano-opetuksessa, jolloin itse pianokappaleiden riittävän laaja osaaminen kärsii. Molemmissa tapauksissa säveltäjät kokevat ydinongelmaksi tekniikkaharjoitusten ja tekniikkaharjoittelun tehotomuuden suhteessa siihen käytettyyn aikaan. Molempien säveltäjien harjoitusten tarkoituksena on loisteliaan ja luotettavan tekniikan saavuttaminen, ylläpitäminen sekä palauttaminen. Molemmat säveltäjät varoittavat käsien yllirasituksesta. Hanon on järjestellyt sormiharjoituksensa pyrkien vuorottelemaan rasitettavaa kohtaa siten, että soittajan noudattaessa harjoitusten alkuperäistä järjestystä kyseisessä harjoituksessa rasitettu kohta saa vastaavasti levätä seuraavassa harjoituksessa. Dohnányi varoittaa soittajaa yleisluontoisesti välttämään yllirasitusta ja huolehtimaan levosta käsien väsyessä.

Kummankin harjoituskirjan esipuheissa (Hanon 1873, 2; Dohnányi 1929, 3, 6) ohjeeksi annetaan soittaa harjoituksia kahdella kädellä. Dohnányin sormiharjoituksissa ohjeeksi annetaan lisäksi soittaa käsiä ensin erikseen. Hanon painottaa esipuheessaan harjoitusten taustalla olevan ajatuksen siitä, että molemmat kädet saataisiin tekniikaltaan yhtä vahvoiksi. Molemmat säveltäjät painottavat harjoitustensa tehokkuutta: Dohnányi mainitsee harjoitusten eduksi niiden ulkoasoitettavuuden, jolloin laatuun voidaan panostaa heti alusta asti. Hanon taas mainostaa harjoitusten olevan helposti omaksuttavissa ja niiden suorittamisen olevan tehokasta suhteessa niihin käytettyyn aikaan.

Hanon (1873, 2) ohjeistaa harjoitustensa sopivan vähintään vuoden verran soittaneista pianisteista ammattilaisiin. Dohnányi (1929, 3–5) ei anna erityisiä ohjeita harjoitusten sopivuudesta suhteessa pianistin tasoon, mutta esipuheesta lukija voi muodostaa käsityksen, että aivan alkeisoppilaille harjoituksia ei ole tarkoitettu: sormiharjoitukset on suunnattu keskitason pianonsoitonopiskelijoiden tekniikan muodostuksesta aina ammattilaisen ylläpitoharjoitteluun.

Hanonin (1873, 2) teoksen läpisoittamiseen menee säveltäjän mukaan noin tunnin verran aikaa, ja Hanon lupaa tekniikan kehittyvän, jos harjoituksia soittaa laadukkaasti päivittäin. Muutaman tunnin soitto riittää Hanonin mukaan palauttamaan ammattilaisen soiton joustavuutta. Dohnányi (1929, 3–6) ei anna esipuheessaan ajallisia ohjeita harjoitusten suorittamiseen, mutta korostaa harjoitusten mahdollisimman laadukasta suorittamista ja sitä, että käsien väsyessä on levättävä.

Hanon (1873, 2) ei esipuheessaan ota kantaa siihen, mitä muuta oppilaalla tulisi soitattaa harjoitusten lisäksi. Hanonin mukaan harjoitukset ratkaisevat kaiken pianotekniikkaan liittyvän ongelman sormijärjestystä lukuunottamatta. Dohnányi (1929, 3–5) luettelee esipuheessaan muitakin sellaisia teoksia, joita hänen näkemyksensä mukaan vaaditaan sormiharjoituksien lisäksi hyvän tekniikan omaksumiseksi. Dohnányin mukaan osa vaikeuksista selätetään tekniikkaharjoittelusta huolimatta vasta pianokappaleiden parissa eteen tulevia vaikeita kohtia harjoittelemalla. Dohnányi kirjoittaa esipuheessaan Hanonia laajemmin yleisesti pianonsoiton opetuksesta, jossa tulisi hänen mukaansa tekniikan lisäksi panostaa musiikin tyylilliseen osaamiseen sekä laajaan repertuaariin.

7 POHDINTA

Kun pianotekniikkaan liittyviä ajatuksia tarkastelee kronologisesti, huomaa näkökulman muuttuvan ajan myötä yhä yksilöllisempään suuntaan: mitä lähemmäs nykyaikaa tullaan, sitä enemmän harjoittelua tunnutaan suunniteltavan yksilöstä käsin. Vanhempaa kirjallisuutta lukiessa taas löytyy viitteitä ajattelusta, joka korostaa enemmän yksilön sopivuutta tai sopimattomuutta metodiin kuin toisinpäin. Hanonin (1873, 2) ajatuksena oli, että oikein suoritettuna yksi mahdollisimman kattavasti suunniteltu metodi tuottaisi tulosta kaikkien soittajien kohdalla, ja ohjeistus siitä, kuinka paljon ja millä tavalla harjoittelua tulisi suorittaa, on melko tarkka. Dohnányi (1929) ei anna yhtä yksityiskohtaisia ohjeita esimerkiksi ajankäytön suhteen, mutta antaa kuitenkin selkeät ohjeet siihen, millaista polkua seuraamalla tekniikka saadaan riittävälle tasolle. Nykyaikana materiaaleja ja erilaisia metodeja on niin runsaasti ja helposti jokaisen saatavilla, että jo se antaa mahdollisuuden kohdistaa harjoittelua yksilöllisemmin. Pianistit 2000-luvulla soittavat yhä osittain samoja kappaleita, etydeitä ja harjoituksia kuin kosketinsoittajat 1700-, 1800- ja 1900-luvuilla, vaikka osa materiaalista on varmasti ajan myötä joko kadonnut tai jäänyt kirjahyllyyn pölyttymään. Samoja metodeja on yhä käytössä, osa hieman nykyaikaisempaan kirjoitusasuun ja ilmaisuun puettuina. Yhden kaikenkattavan metodin sijaan harjoituksia pyritään etsimään ja käyttämään ratkaisukeskeisesti ongelmasta käsin, ja koska materiaalia on niin runsaasti, haasteena voi sopivan materiaalin puuttumisen sijaan ennemminkin olla vaikeus löytää selkeitä suuntaviivoja. Nykyajan keskeistä ajattelutapaa kuvaa Marc-André Hamelinin toteamus siitä, että harjoittelussa tärkeintä on itsetuntemus, jolloin harjoittelun voi kohdentaa omien heikkouksien vahvistamiseen sen sijaan, että harjoittelussa noudattaisi jonkun toisen luomia kaavoja (Ho 2013). Nykyaikaisen opettajan haasteena voikin olla sekä auttaa opiskelijaa kasvattamaan fyysistä ja psyykkistä itsetuntemusta että luovia metodien ja materiaalien viidakossa niin, että yhteisestä työskentelystä tulisi sekä yksilön tarpeet huomioivaa että samanaikaisesti riittävän loogista, johdonmukaista ja pitkäjänteistä.

Kun tekniikkaharjoittelumetodeita tarkastelee motorisen oppimisen kolmeen vaiheen teorian valossa, on havaittavissa, että vaikka metodeissa on löydettävissä sama kolmivaiheinen malli, vaiheiden merkitys saattaa korostua eri tavoin metodien välillä. Pianonsoiton tekniikkaharjoittelussa liikeratojen toisto on tärkeässä roolissa, ja metodit painottuvatkin suurelta osin assosiativisen vaiheen eli harjoitteluvaiheen ohjeistamiseen, mikä näkyy tutkitussa aineistossa selkeästi esimerkiksi Hanonin harjoituskirjan esipuheessa. Osassa metodeita lähestymistavassa painottuu kuitenkin vahvasti myös verbaalis-kognitiivinen vaihe eli asioiden analysointi ja strategian hahmottaminen ennen harjoitteluun ryhtymistä. Tästä

näkyvyyttä esimerkiksi Cortotin (1928) ajattelussa, missä korostetaan ongelmien analyttistä lähestymistapaa pelkän toistoon perustuvan harjoittelun sijaan. Cramer (1812) vaatii soittajan tutustuvan huolellisesti ohjeisiin, ennen kuin itse harjoituksia lähdetään soittamaan, ja Neuhaus (1973) pitää kaiken lähtökohtana musiikin analysoimista jo ennen sen soittamista niin, että soittaja tietää ja osaa myös tarvittaessa sanoittaa sen, minkä kanssa on tekemisissä. Kolmen vaiheen teorian automaation vaihe on tekniikkaharjoitusten yhteisenä tavoitteena: harjoituksien avulla halutaan automatisoida vaikeatkin liikeradat niin, että soittaja pystyy teknisesti suoriutumaan pianokirjallisuuden vaikeistakin kappaleista.

Yhteinen huoli pedagogeilla läpi aikakausien aina 1700-luvun Carl Philipp Emanuel Bachista 2000-luvun Hameliniin tuntuu olevan se, että pianokirjallisuutta kirjoitetaan enemmän oikealle kädelle, jolloin käsien välille kehittyy helposti epäsuhta mekaanisen taitavuuden välillä. Tähän huoleen useat pedagogit ovat pyrkineet vastaamaan harjoituksillaan. Useimmiten harjoituksiin sisältyy saman kuvion soittaminen molemmilla käsillä erikseen tai samanaikaisesti, kuten esimerkiksi Hanonin harjoituksessa nro 1 (NUOTTIESIMERKKI 2), jossa on tarkoituksena venyttää 4. ja 5. sormen väliä (Hanon 1873, 6). Koska kädet sijaitsevat suhteessa toisiinsa peilikuvana ja venytys on tarkoitus saada molemmissa käsissä kohdistumaan oikeaan sormiväliin, harjoitus tehdään pianonkoskettimilla molempiin suuntiin (NUOTTIESIMERKKI 2). Dohnányin harjoituksessa nro 1 peilikuvan tuottama ongelma on ratkaistu varioimalla kuviota harjoituksen aikana siten, että harjoituksen lopussa kädet ovat loppusummana tehneet identtisen työn (NUOTTIESIMERKKI 3). Täten Dohnányi (1929) saa tavoitteensa mukaisesti pidettyä harjoituksen ulkoa oppimisen kannalta riittävän yksinkertaisena harmonisen kuulokuvan siitä kuitenkaan kärsimättä. Hamelinin symmetrical inversion -harjoituksessa käsien peilikuvaa koskeva ongelma on ratkaistu kirjoittamalla nuottikuva jo valmiiksi symmetrisesti (NUOTTIESIMERKKI 1).

Aineiston perusteella ajatustyötä pidetään oleellisena osana tekniikkaharjoittelua. Eri pedagogeja yhdistää näkemys siitä, että harjoitukset tulisi suorittaa ajatuksen kanssa, oli kyseessä sitten sen varmistaminen, että liikkeet tulee suoritettua mahdollisimman huolellisesti tai pyrkimys laajempaan ja sovelluskykyisempään osaamisen tasoon. Hanon (1873, 2) ja Dohnányi (1929, 5) pitävät ajatuksen keskittämistä tärkeänä liikkeiden laadukkaan suorittamisen ja sitä kautta tehokkuuden takaamiseksi. Hamelin taas pitää ajatustyötä myös itseisarvokkaana tärkeänä tekniikkaharjoittelussa, koska ajattelee mielen ja mekaniikan samanaikaisen harjoittelun vahvistavan toinen toistaan (What is technique? 2024).

Teknisten harjoitusten yhteydessä aineistosta nousee usean pedagogin kohdalla esiin ajatus musiikillisen tyyli- ja laajenemisen kehittämisen tärkeydestä. Tyyli- ja laajenemisen kehittäminen on saatettu joko yhdistää

tekniikkaharjoitukseen, mistä esimerkkinä Bachin (1753) näytesävellykset, tai sitten tyylitajua kehoitetaan harjoituttamaan erikseen, mistä esimerkkinä Dohnányin (1929, 4) ohjeistus prima vista -harjoitteluun sormiharjoitusten rinnalla. Ajattelen tyylitajun kehittämisen tähtäävän musiikin kokonaisvaltaiseen ymmärtämiseen. Psykologian professori John Sloboda (2015) esittää soittajan tarvitsevan sekä musiikillista kyvykkyyttä eli musiikin ymmärtämistä että teknisiä kykyjä. Mestariksi tullakseen muusikon täytyy Slobodan (2015, 268–269) mukaan kehittyä yhtä lailla sekä musiikillisesti että teknisesti. Slobodan (2015, 284) mukaan nuottien soittaminen oikealla nopeudella ja sujuvuudella on vasta alkupiste, josta käsin soittaja muun muassa ajankäyttöä, dynamiikkaa ja sointia muovaamalla saa aikaan nuottikuvaa vastaavan, mutta tulkinnallisesti uniikin lopputuloksen. Edellä luetellut tulkinnalliset ilmaisukeinot ovat usein sellaisia, jotka ovat ainakin osittain muodostuneet soittajalle intuitiivisiksi ja puoliautomaattisiksi: soittaja ymmärtää, mistä elementeistä musiikki koostuu ja osaa tuoda niitä esiin (Sloboda 2015, 268). Musiikin ymmärtäminen tällä tasolla tulee näkyviin esimerkiksi prima vista -soitossa, jossa soittaja osaa tulkita kappaleen sitä ennen koskaan kuulematta tai näkemättä (Sloboda 2015, 268).

Sloboda (2015, 269–270, 283) jatkaa, että vaikka tutkitusti musiikissa kehittyminen vaatii ajallisesti suuren määrän harjoittelua jo senkin vuoksi, että soittaminen usein edellyttää täysin uudenlaisten motoristen taitojen kehittämistä, harjoittelun sisältö näyttää tutkimuksissa olevan jakaantunut tietyllä tavalla parhaiden ja heikommin suoriutuvien välillä. Parhaiten suoriutuvien oppilaiden harjoittelu jakaantui alkuvaiheessa siten, että enemmän aikaa käytettiin vapaaseen tutkimiseen kuin tehtäväkeskeiseen harjoitteluun, mistä karkeasti jaoteltuna ensimmäinen kehittää tulkinnallisia taitoja kun taas jälkimmäinen teknisiä taitoja (Sloboda 2015, 270). Slobodan (2015, 269) mukaan myös lapsen suhde vanhempiin ja opettajaan näyttelee ratkaisevaa roolia siinä, kuinka pitkäaikaisesti lapsi sitoutuu musiikkiin: sitoutuneita opiskelijoita tuntui yhdistävän osallistuvat vanhemmat ja välittävä opettaja. Sloboda (2015, 270) sivuaa myös ajatusta, jonka mukaan sisäisen ja ulkoisen motivaation jakaantuminen yksilössä voi vaikuttaa siihen, millaiseksi musiikkiharrastus muodostuu: jos ulkoista motivaatiota ruokitaan jo nuorena liian painokkaasti esimerkiksi saavutuksia korostamalla, se voi torpata lapsen sisäistä motivaatiota.

Slobodan ajatukset herättävät ajattelemaan sitä, miten kokonaisvaltaista tekniikkaopetusta kannattaisi lähestyä huomioiden lapsen temperamenttityyppi, motivaation jakautuminen ja ulkoiset olosuhteet. Lapsi, joka on luontaisesti kiinnostunut musiikista, jonka uteliaisuutta esimerkiksi vanhemmat kotona rohkaisevat, jonka sisäistä motivaatiota ruokitaan innostavilla soittotunneilla ja jota tämän lisäksi ohjataan sopivassa suhteessa kehittämään teknistä puoltaan, voi parhaimmillaan päästä tilanteeseen, jossa

tekninen ja tulkinnallinen puoli ovat sopivassa tasapainossa ja tukevat toisiaan. Jos tällainen lapsi kuitenkin päätyy esimerkiksi opetukseen, jossa luontaisen uteliaisuuden koetaan vievän liikaa aikaa tekniseltä kehitykseltä ja sitä näin ollen kitketään pois, tuloksena voi olla innostuksen lopahtaminen ja soittoharrastuksen jääminen puolitiehen. Jos taas opetuksessa ei riittävästi tueta terveen mekaniikan kehittymistä, voi lapsen musiikillinen kehitys lopulta ylittää teknisen kehityksen siinä määrin, että se johtaa turhautumiseen. Sisäänpäinsuuntautuneempi lapsi taas voisi hyötyä selkeistä ja helposti lähestyttävistä struktuureista sekä sellaisesta metodista, jossa uteliaisuutta pikkuhiljaa ja lempeästi herättää konkreettisen tekemisen kautta. Unkari-Virtanen ja Kaikkonen (2007) kiteyttävät, että vaikka laadukkaan opetuksen pohjana on muun muassa musiikkipedagogiikan peruseräkkeiden ja menetelmien tunteminen, tulisi opetuksen silti lähteä oppilaasta käsin ja kohdistuttava ihmiseen. Opettajan on ennen kaikkea kyettävä näkemään oppilas ja oppilaan tapa toimia, jotta hän voi oikealla tavalla hyödyntää opetuksessaan taitonsa ja tietonsa eri menetelmistä ja taustateorioista (Unkari-Virtanen & Kaikkonen 2007).

Ihmisellä on rajallinen kyky omaksua laajoja kokonaisuuksia, minkä vuoksi pianonsoittoa voi ja kannattaakin analysoida ja pilkkoa sellaisiin osatekijöihin, jotka voidaan, niihin keskittymällä ja ne hyvin omaksumalla, jälleen muodostaa ehjäksi kokonaisuudeksi. Etenkin vanhempaa kirjallisuutta lukiessa, ehkä ajan tyylillekin ominaisesti, kunkin pianistin oma käsitys tämän matkan suorittamisesta tuntuu olevan se ainoa oikea. Toisaalta enenevissä määrin nykyaikaa kohden tullessa puheessa tuntuu painotuvan tietynlaista suoritustapaa enemmän itse päämäärä. Matti Raekallio esimerkiksi esittelee oppilaalleen oman tapansa toteuttaa jokin tietynlainen soittotyyli samalla kuitenkin mainiten kuuluisan pianistin Vladimir Horowitzin tekevän asian eri tavalla, jolloin päällimmäiseksi viestiksi oppilaalle jää kummallakin tavalla yhtä lailla saavutettava tavoite eli hyvin soiva lopputulos (Hyry 2007).

Koska ihmisten lähtökohdat, temperamentti sekä kulttuurillinen ja kielellinen tausta vaikuttavat väistämättä siihen, miten asioita tulkitsemme, näemme ja ymmärrämme, näen arvokkaana mahdollisimman monipuoliset ja lukuisat toisistaan poikkeavat tavat lähestyä pianonsoittoa. Koen pianotekniikan tutkimuksen avartaneen ja monipuolistaneen omia käsityksiäni niin soittajan kuin pedagogin näkökulmasta katsottuna. Tutkimusta voisi lähteä syventämään kartoittaen sekä kirjallisuutta analysoiden että soitto-tunteja havainnoiden sitä, millä tavalla nykyajassa vaikuttavat pianistit ja pianopedagogit konkreettisesti sekä taustalla vaikuttavan tietoisien pohdiskelun kautta hyödyntävät lukuisia saatavissa olevia metodeja sekä ajatusmalleja työssään. Aihetta tutkiessa minulle on alkanut hahmottua kuva soittajasta, joka älyllistä, fyysistä ja henkistä kapasiteettiaan hyödyntäen saa ilmaistua itseään niin syvällisellä tasolla, että soittaja ja kuuliija unohtavat hetkeksi sen, miten musiikki on toteutettu. Esitystilanteessa

kaikki pianistin tekemä työ yhdistyy lopulta toimivaksi kokonaisuudeksi, jossa soivana lopputuloksena syntyy soittajan oman persoonan ja henkilökohtaisten kokemusten värittämä musiikillinen tulkinta.

LÄHTEET

- Adams, A. & Martin, B. 2009. Charles-Louis Hanon's Life and Works. *American Music Teacher*, 2009, 58(6), 18–21.
- Aholainen, J. & Pajunen, T. 2018. *10–13-vuotiaiden lasten ja nuorten motorinen oppiminen ja ohjaaminen*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, Fysioterapian koulutusohjelma. Opinnäytetyö.
- Bach, C. 1753–1762/1995. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Helsinki: Sibelius Akatemia.
- Cortot, A. 1928. *Rational Principles of Pianoforte Technique*. Boston: Oliver Ditson Company.
- Cramer, J. 1812. *Instructions for the Piano Forte in which the first Rudiments of Music are clearly explained and the principal Rules on the Art of Fingering illustrated, with numerous and appropriate Examples to which are added Lessons in the principal Major & Minor Keys with a Prelude to each Key*. Lontoo: Chappell & Co.
- Dohnányi, E. 1929/1950. *Essential finger exercises for obtaining a sure piano technique*. Budabest: Editio Musica Budabest.
- Fink, S. 1992/1993. *Mastering piano technique*. Oregon: Amadeus Press.
- Gerig, R. 1974/1975. *Famous pianists & their technique*. Toinen painos. Washington, New York: Robert B. Luce, Inc.
- Hamelin, M. *Exercises for the mind and fingers*. Tonebase. Saatavissa: https://tonebase-piano-client.s3.us-east-2.amazonaws.com/enrichment/outlines/exercises_for_the_mind_and_fingers_-_marc-andre_hamelin_-_tonebase_piano_workbook.pdf. Viitattu 6.5.2024.
- Hanon, C. 1873/1967. *Le Pianiste Virtuose en 60 exercises*. Germany: Schott.
- Hanon, C. *The Virtuoso Pianist*. New York: G. Schirmer. Saatavissa: https://ks15.imslp.org/files/links/usimg/1/1b/IMSLP91547-PMLP03129-Hanon_Final.pdf. Viitattu 19.5.2024.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2001. *Tutki ja kirjoita*. 6.–7.painos. Helsinki: Tammi.
- Ho, E. 2013. Marc-André Hamelin. Saatavissa: http://www.thecounterpoints.com/inter-views/2015/10/28/marc-andr-hamelin?fbclid=IwAR2UdpIi3L1w9BNDyS0dHpS-cioBx_Ba6fG5IDilz3P7z_fytYdDD2FTBdtQ. Viitattu 6.5.2024.
- Hyry, E. 2007. *Matti Raekallio soitonopetuksensa kertojana ja tulkitsijana*. Oulu: Oulun yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, kasvatustieteiden ja opettajankoulutuksen yksikkö. Väitöstutkimus.
- Juhila, K. 2021. *Laadullinen tutkimus ja teoria*. Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tietoarkisto. Saatavissa: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/mita-on-laadullinen-tutkimus/laadullinen-tutkimus-ja-teoria/>. Viitattu 13.5.2024.
- Kauranen, K. 2011. *Motoriikan säätely ja motorinen oppiminen*. Helsinki: Liikuntatieteellinen seura.

Koppa. 2015. Jyväskylän yliopisto. Saatavissa: <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/laadullinen-tutkimus>. Viitattu 13.5.2024.

Kusz, V. 2017. From Budapest to Florida - and Back: The Journey Taken by Ernst Von Dohnányi's American Legacy. *Notes*, 2017, 73(4), 658–672.

Mannila, M. 2021. *Kirjallisuuskatsaus opinnäytetyön muotona*. Vaasan ammattikorkeakoulu. Saatavissa: <https://energiaa.vamk.fi/artikkelit/osaaminen/kirjallisuuskatsaus-opinnaytetyon-muotona/>. Viitattu 12.5.2024.

Mannila, M. 2013. *Tutkimuksen kirjallisuuskatsaus*. Perheyrittäjyys – Family Business. Saatavissa: <http://tutkimu.blogspot.com/2013/09/tutkimuksen-kirjallisuuskatsaus.html>. Viitattu 12.5.2024.

Murtomäki, V. 2012/2020. *Fortepiano ja pianoforte*. Päivitetty 12.5.2020. Saatavissa: https://muhi.uniarts.fi/klas_klasklav1/. Viitattu 10.5.2024.

Neuhaus, H. 1973. *Pianonsoiton taide*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Raekallio, M. 1996. *Sormituksen strategiat. Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Sloboda, J. 2005. *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford University Press.

Unkari-Virtanen & L., Kaikkonen, M. 2007. Läsnaolon, huomion ja kunnioituksen musiikkipedagogiikka. *Musiikkikasvatus. The Finnish Journal of Music Education*, 10(1–2), 23–33.

Von Dohnányi, I. & Grymes, J. 2002. *Ernst von Dohnányi: A Song of Life*. Indiana: Indiana University Press.

Vuori, J. 2021. *Tapaustutkimus*. Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja. Tietoarkisto. Saatavissa: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/tutkimusasetelma/tapaustutkimus/>. Viitattu 12.5.2024.

What is technique? 2024. Video. Tonebase. Saatavissa: <https://campaigns.tonebase.co/piano/hamelin-course>. Viitattu 12.5.2024.