



Juho Kotiaho

Kuulonvaraisen soittamisen hyödyt

Kandidaatintutkielma  
KASVATUSTIETEIDEN TIEDEKUNTA  
Musiikkikasvatus  
2021

Oulun yliopisto

Kasvatustieteiden tiedekunta

Kuulonvaraisen soittamisen hyödyt (Juho Kotiaho)

Kandidaatintutkielma, 26 sivua

Toukokuu 2021

---

Kuulonvarainen soittaminen on musiikillinen taito, josta on monelle muusikolle ja musiikin harrastajalle paljon käytännön hyötyä. Musiikin opiskelu pitää sisällään usein paljon nuotinlukua, mutta ainakin joissakin yhteyksissä vähemmän suoranaista kuulonvaraisen soittamisen opettelua. Tämä tutkielma on tieteellisestä lähdeaineistosta koostuva kirjallisuuskatsaus kuulonvaraisen soittamisen hyödyistä. Oma myönteinen kokemukseni kuulonvaraisen soittamisen arvosta ja sen opettamisesta johdattelivat tämän aiheen valintaan ja sen tutkimiseen.

Tutkielmani myötä selvisi, että kuulonvarainen soittaminen edesauttaa soittotekniikkaan ja äänensävyyn keskittymistä, musiikin kokonaisvaltaista omaksumista, luo vapauden ja luovuuden tunnetta ja improvisaatiollisia työkaluja sekä kehittää ongelmanratkaisukykyjä. Korva-kuulosoittamisen aikana molemmat aivopuoliskot ovat usein käytössä yhtä aikaa, mikä osaltaan parantaa aivojen työskentelyä ja lähentää yhteyttä musiikin ”sisimpään olemukseen”. Vapautuminen henkisistä ja fyysisistä jännitteistä sekä ilon ja saavuttamisen tunteet mainittiin myös positiivisina kuulonvaraisen soittamisen vaikutuksina.

Avainsanat: kuulonvaraisuus, musiikkikasvatus, sisäinen korva, suzuki-pedagogiikka

# Sisältö

<b>1 Johdanto .....</b>	<b>4</b>
<b>2 Kuulonvarainen soittaminen .....</b>	<b>6</b>
2.1    Kuulonvaraisuuden opettaminen.....	8
2.2    Intervallien tunnistaminen ja hahmottaminen .....	13
2.3    Soittimen tekninen osaaminen ja ymmärrys .....	13
2.4    Improvisointi ja fraseeraus .....	15
2.5    Suzuki-pedagogiikka esimerkkinä kuulonvaraisuuteen pohjautuvasta musiikkikasvatuksen menetelmästä .....	16
2.6    Kuulonvaraisen soittamisen yhteys ihmisen fysiologiaan ja ergonomiaan.....	17
<b>3 Tutkimusasetelma.....</b>	<b>19</b>
<b>4 Tulokset .....</b>	<b>21</b>
<b>5 Pohdinta.....</b>	<b>23</b>
<b>Lähteet .....</b>	<b>25</b>

## 1 Johdanto

Kuulonvarainen soittaminen, tai ehkä arkikielessä käytetympi termi korvakuulolta soittaminen, on yksinkertaistettuna kuullun melodian tai toisinaan harmonian toistamista jollakin soittimella ilman nuottikuvaa tai muita apuja. Se on taito, joka on yleisesti ottaen pääosin opittu ja jota voi kehittää loputtomasti. Kanadalainen musiikin monitaitaja ja musiikkikasvattaja Steve Giddings kertoo ”jammailutuokion” johtamiseen keskittyvässä artikkelissaan, että kuulonvarainen soittaminen on unohdettu taito musiikkikoulutuksen maailmassa sen ollessa tärkeä ja perustavanlaatuinen kyky jokaiselle muusikolle (Giddings, 2019). Ennen nykyaikaisia nuottikirjoitusjärjestelmiä tai minkäänlaisia sujuvia muistiinpanomenetelmiä on musiikki siirtynyt luonnollisesti sukupolvelta toiselle kuulonvaraisen tiedonsiirron ja varmasti joiltain osin myös visuaalisen matkinnan tavoin.

Olen ollut musiikkiopintojeni alusta lähtien kiinnostunut korvakuulolta soittamisesta. Se oli ja on itselleni helpoin ja nopein tapa oppia uusia kappaleita. Sen taidon kehittyminen ja pienehkö kokemus opettamisestakin ovat saaneet minut innostumaan asiasta syvemmin, etenkin opetus- ja oppimismielessä. Opettamisen osalta minua kiinnostaa myös ihmisten erilaisista musiikillisista lähtökohdista johtuvat eroavuudet kuulonvaraisen soittamisen oppimisessa. Omiin kokemuksiini pohjautuen olen kiinnostunut selvittämään, voiko jokainen oppia eteväksi korvakuulosoittajaksi esimerkiksi pianolla tai kitaralla? Lisäksi minua kiinnostaisi tietää, miksi se on joillekin ihmisille työläämpää kuin toisille.

Suomalainen, jo edesmennyt viihdepianisti ja pianopedagogi, Richard Järnefelt (synt. Riku Rauanheimo) kehitti omanlaisensa kuulonvaraisuutta sisältävän opiskelumethodin ja kirjoitti kaksi pianonsoitto-opasta. Kirjoissaan hän kertoo kokemuksiaan muun muassa seuraavasti: ”Useasti väitetään, että korvaa joko on tai ei ole. Jo edellä väitin toista. Korvalla soittamista on kuitenkin vaikeata opettaa ja erityisen vaikeata se on näin kirjallisen ilmaisun kautta; pitäisi voida istua vieressä ja kuunnella ja neuvoa. Toisaalta korvalla soittaminen on kuitenkin kaikkein helpointa (ja myös kauneinta ja luovinta) soittamista, silloin kun sen hyvin osaa” (Järnefelt, 2004, s. 21).

Musiikkikasvattajaopiskelijana olen tämän tutkielman yhteydessä kiinnostunut siitä, miten ja kuinka paljon peruskoulun musiikintunneilla voisi ja kannattaisi opettaa korvakuulosoittamista

ja tehdä siihen liittyviä harjoituksia. Järnefeltin omien opetuskokemusten mukaan se on vaikeaa ja uskon, että se vaatisi ehkäpä paljonkin yksilöllistä opastamista, mikä ei liene olevan riittävässä määrin mahdollista peruskoulun opetusjärjestelmän resursseilla, ainakaan pakollisten kurssien osalta. Edellä mainitut haasteet ja vähäinen lähdeaineisto nimenomaan kuulonvaraisen soittamisen opettamisen osalta, ohjasi rajaamaan tämän tutkielman tutkimuskysymyksen yleispätevämpään muotoon: *mitkä ovat kuulonvaraisen soittamisen hyödyt?*

## 2 Kuulonvarainen soittaminen

Keskeisimpiä käsitteitä tutkimuksessani ovat kuulonvarainen soittaminen, intervallien tunnistaminen ja hahmottaminen ja jonkinlaisena sivujuonteena soittimen tekninen osaaminen ja ymmärrys sekä improvisointi ja fraseeraus. Muisti ja lihasmuisti liittyvät tutkielmaani siten, että esimerkiksi jonkin uuden melodian soittaminen yhden kerran ei kokemuksieni ja ymmärrykseni mukaan välttämättä johda siihen, että sen muistaisi vielä viikonkin päästä. Yhdysvaltalainen edesmennyt huilisti Scott Reiss ja hänen multi-instrumentalisti-puolisonsa Tina Chancey kertovat kuulonvaraista soittamista koskevassa artikkelissaan, että korvalla oppiminen ja melodian uudelleen toistaminen muistin avulla ovat kaksi eri taitoa. Solisti voi luonnollisesti soittaa konserton ulkoa, vaikka olisi opetellut sen nuoteista. (Chancey & Reiss, 2011.)

Oman kokemukseni osalta nopea korvakuulo-oppiminen johtaa helposti siihen, että opittavan melodian käy vain pikaisesti läpi ja siitä siirtyy nopeasti eteenpäin uuteen tehtävään. Ilmiö on mielestäni luonnollinen ja looginen. Hitaammin korvakuulolta oppiva henkilö taas käyttää melodian soittamisen oppimiseen luonnollisesti enemmän aikaa, ja siten melodia ehtii jäädä muistiin paremmin jo myös esimerkiksi kuvana kitaran otelaudalla tai pianon koskettimistolla ja lihasmuistin avulla. Samaa ilmiötä tapahtunee nuotinluvussakin. Sujuvasti nuoteista soittava henkilö voi unohtaa soittamansa melodian yhtä lailla, kun kuulonvaraisesti oppinut henkilö. Hitaammin nuoteista soittava ihminen käy melodian läpi useaan kertaan, ja ainakin tietyt kohdat voivat jäädä täten paremmin muistiin. Kokonaisuuden hahmottamisen osalta on tietysti tärkeää, että jos melodian oppii hitaasti osissa, niin se täytyy toistaa mielellään vielä katkeamattomana kokonaisuutena.

Chanceyn ja Reissin (2011) artikkelissa mainitaan, että kun korvan kanssa käytetään analyyttisiä aivoja yhdessä sormien kineettisen muistin kanssa, oppija omaksuu kappaleen, tai artikkelin tarkemman käännöksen mukaan, omistaa kappaleen, mikä olisikin tavoitteena (Chancey & Reiss, 2011). Ajattelen, että optimaalisessa tilanteessa ihminen oppii melodian nopeasti ja se jää saman tien hyvin mieleen niin, että sen voi toistaa ulkomuistista esimerkiksi viikon päästä uudestaan. Muisti on kaikessa kiinnostavuudessaankin kuitenkin niin iso erillinen kokonaisuus, että en lähde sen osuutta tässä tutkielmassa tarkemmin avaamaan.

Chanceyn ja Reissin (2011) mukaan, nuoteista soittaminen on kuulon osalta passiivisempaa, koska se nähdään ensin nuotista ja kuullaan vasta sitten. Korvalla oppivien kuuntelu taas on aktiivisessa käytössä. Artikkelissa kerrottuun korvakuulosoittamisen työpajaan osallistuneet ihmiset kertoivat saaneensa iloa ja saavuttamisen tunnetta opittuaan soittamaan korvalla. Samalla he tunsivat vapautumista nuoteista ja kokivat päässeensä sellaisiin musiikkirepertuaareihin, joihin heillä ei ollut aiemmin samanlaisia edellytyksiä päästä. (Chancey & Reiss, 2011.) Edellä mainittu nuoteista vapautuminen ei toki tarkoita sitä, että nuoteista pitäisi pyrkiä kokonaan eroon, mutta kuulonvaraisen soittamisen yhteydessä ymmärrän tietynlaisen vapautumisen tunteen hyvin. Artikkelissa korostetaan korvan roolia kokonaisvaltaisena ja aktiivisena kuunteluna. Musiikin teoriaa, etenkin sen peruselementtejä rytmiä, harmoniaa ja melodiaa, pidetään tärkeänä osa-alueena. Korvan ja teorian yhteistyötä kehittämällä kuulonvarainen soittaminen nopeutuu ja kehittyä varmemmaksi. (Chancey & Reiss, 2011.)

Melodia syntyy toisiaan seuraavista sävelistä ja se sisältää aina tai yleensä rytmin, tempon, sointiväriä ja voimakkuuden sekä useissa tilanteissa soittoteknisen fraseerauksen eli tulkintatavan (Heikkilä & Halkosalmi, 2005). Melodian oppimiseen on erilaisia menetelmiä, joista osa perustuu korvakuuloon ja osa visuaalisempaan oppimiseen erilaisia nuotteja lukien tai esimerkiksi toisen ihmisen sormia tuijottaen ja samalla suullisesti oppien. Näitä voi myös yhdistellä esimerkiksi opittavaa melodiaa kuuntelemalla ja siitä tehtyä nuottia lukemalla yhtä aikaa. Loojisena perusajatuksena rohkenisin väittää seuraavaa: hitaasti pitkillä nuoteilla etenevät, kuulijalle kulttuurin osalta tuttuja harmonioita ja yleisimpiä asteikoita sisältävät melodiat, opitaan nopeammin kuin nopeat, lyhyitä nuotteja ja erikoisempia asteikkoja sisältävät melodiat. Mainittakoon tähän yhteyteen, että eri soitinten sointivärit ja oktaavialat sekä kuulijan tottumukset tiettyyn sointiväriin voivat vaikuttaa oppimiseen. Esimerkiksi akustisella pianolla soitettu yksiviivainen c-sävel on varmasti suurimmalle osalle ihmisistä helpommin tunnistettava ja erotettava sävel, kuin vaikkapa viisikielisen basson paksuin kieli tummansävyiseksi miksattuna.

Tutkimukseni yhtenä lähteenä toimii Richard Järnefeltin (2004) kirja *Enemmän iloa pianonsoitosta*. Hänen metodinsa ja lähestymistapansa asiaa ja jopa kokonaista perinteistä musiikkikasvatusjärjestelmää kohtaan on saanut yleisesti kritiikkiä, mutta joiltakin osin myös julkista kiitosta. Järnefeltin mukaan harva ihminen haluaa konserttipianistiksi, mutta useat haluavat pianonsoitosta sosiaalisen, iloa tuovan taidon (Järnefelt, 2004). Tähän liittyen otin esimerkkinä suorasukaisen otteen hänen kirjastaan: ”Mielestäni perinteinen musiikkikasvatusjärjestelmä ei

osaa opettaa tällaista taitoa, vaan kaikki kurssitutkinnot ym. ovat alusta lähtien tienviittoja väärään suuntaan. Lasten itseilmaisu tuhoutuu usein, ja sitten väitetään, että systeemin tehtävänä olikin vain kasvattaa hyvää yleisöä, kun se, mitä on tapahtunut, on jotain paljon parempaa.” (Järnefelt, 2004, s. 4). Järnefelt on päässyt jopa Guinnessin ennätystenkirjaan oman laajan 3 000 – 4 000 ulkomuistista soitettavan kappalerepertuaarinsa vuoksi. ” Satalukuisten oppilaitteni kiitos ja muiden tieteenalojen edustajien saumaton ymmärrys ovat minua kuitenkin kannustaneet, ja lisäksi oma menestymiseni pianistina maailmalla on osaltaan pitänyt vireillä kysymyksen siitä, kuinka minä itse osaan sen, minkä osaan? Itsehän olen yhä oman oppimistapani tunnetuin tuote.” (Järnefelt, 2004, s. 3 ). Järnefeltin kärkeä ja rohkeaa suhtautuminen perinteisiä käytäntöjä vastaan toimii mielenkiintoisena lähteenä, jota olen pyrkinyt kriittisesti peilaamaan muihin kuulonvaraisen soittamisen oppaisiin ja julkaisuihin.

## **2.1 Kuulonvaraisuuden opettaminen**

Perusopetuksen opetussuunnitelmassa korostetaan musiikin osalta luovuutta ja oppilaan itsensä tuottaman ja kiinnostuksen kohteitaan tukevan musiikillisen toiminnan kehittämistä. Mielikuvitus ja keksintä mainitaan yhtenä tärkeänä osa-alueena jo alakoulun ensimmäisien luokkien opetussuunnitelmasta lähtien. (POPS, 2014.) Näissä yhteyksissä kuulonvaraisen soittamisen harjoittaminen ja sen toteuttaminen matalalla kynnyksellä tuonee oppilaille hyviä työkaluja, johdattaen heidät kevyesti ja ennakkoluulottomasti luovuuden ja improvisoinnin pariin. Giddingsin (2019) sanoin meidän tulisi luoda oppilaillemme mahdollisimman optimaaliset puitteet tiettyjen asioiden, tässä tapauksessa kuulonvaraisen musisoinnin, oppimista varten. Jammailua ja kuulonvaraista soittamista oppinee luonnollisesti parhaiten juuri sitä tekemällä ja toistamalla, sen äärellä olemalla.

Vaikka tutkielmani tehtävänä ei ole suoranaisesti vertailla eri oppimisväyliä tai -tyylejä, halusin kuitenkin saada jonkinlaisen yleiskuvan, millä tavalla tyypillinen nuotinluku kuormittaa oppijaa. Kasvatustieteen tohtori ja musiikkikasvattaja Kirsi Vikmanin toimintatutkimuksessa kuvionuottimenetelmän ulottuvuuksista pianon alkuopetuksessa, käy ilmi, että nuotinlukemisen aikana täytyy osata muodostaa nuottikuvasta musiikillisia hahmoja, joiden täytyy olla yhteydessä kuulokuvaan ja motoriseen toimintaan. Tämä visuaalinen puoli on siis nuotinluvussa jatkuvasti läsnä musiikin kuulonvaraisen hahmottamisen lisänä. (Vikman, 2001.)



Vikmanin mukaan korvakuulolta soittaminen ja opittujen kappaleiden ulkoa soittaminen kuuluvat tärkeänä osana soitonopetukseen. Osa oppilaista oppii kappaleen ulkoa samalla, kun harjoittelee sitä, toiset taas käyttävät selkeästi enemmän aikaa oppiakseen kappaleen ulkoa. (Vikman, 2001.)

Nyky-yhteiskuntamme mahdollistaa lähes jokaiselle Suomen kansalaiselle helpohkon saataavuuden paperisiin tai digitaalisiin nuotteihin. Jossain päin maailmaa, missä teknologia ei ole lähelläkään tätä tasoa, nuottikirjoituksesta ei ole ehkä tietoaakaan. Sellaisissa ympäristöissä ilman ulkopuolista tukea, kuulonvarainen ja sen apuna mahdollinen visuaalinen oppiminen, ovat edelleen ainoat välineet musiikin siirtymiseen ihmiseltä ja sukupolvelta toiselle. Nykyteknologian puuttuminen siis pakottaa, tai toisin sanoen mahdollistaa, kuulonvaraisen oppimisen ja opettamisen kulttuurin jatkumisen, siis joissakin paikoissa.

Järnefelt (2004) pohtii kirjassaan, mistä hänen ja perinteisen musiikkikoulutusjärjestelmän opettajien välillä vallinnut yhteisymmärryksen puute johtuu. Hän arvelee sen juontavan juurensa eriävistä tavoitteista musiikin opettamisessa, etenkin luovuuden osalta. Järnefeltin opetusmetodissa tavoitteena on, että oppilas oppii ilmaisemaan tunteitaan, itseään ja persoonansa soittamisen avulla. Hänen mukaansa opetus sisältää täten myös terapeuttisia ulottuvuuksia. Perinteinen musiikkikoulutusjärjestelmä kurssitutkintoineen pyrkii hänen mielestään enemmän valmiiden sävellysten ja nuottien mahdollisimman virheettömään toistamiseen, ehkäpä luovuuden ja itseilmaisun kustannuksella. Harvasta tulee konserttipianisteja, mutta moni haluaa oppia sosiaalisen taidon, josta on iloa arkeen ja tukea persoonan kehitykseen. (Järnefelt, 2004.)

Näkemyksistä erilaisista päämääristä musiikkikoulutuksen saralla on tärkeä seikka myös oman tutkielmani osalta. Tutustuin muutamien Suomessa toimivien musiikkiopistojen opetussuunnitelmiin ja taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmaan. Esimerkiksi Espoon musiikkiopiston (EMO) opetussuunnitelmassa toteutustapaa on muokattu entisestä tasosuoritus pohjaisesta rakenteesta käytännönläheisemmäksi ja oppilaslähtöiseksi. EMO:n toiminta-ajatuksen perustehtäviin kuuluu oppilaan persoonallisuuden lujittaminen sekä henkisen ja sosiaalisen hyvinvoinnin vahvistaminen. Tavoitteena on antaa oppilaalle hyvä pohja musiikin elinikäiseen harrastamiseen sekä valmiudet jatkaa musiikin ammattiopintoihin. Kuulonvaraisen soittamisen osalta luovan tuottamisen, improvisoinnin ja säveltämisen osuutta korostetaan erityisesti syventävissä opinnoissa. (Espoon musiikkiopiston opetussuunnitelma n.d.)

Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman (TPOPS) perusteiden opetuksen tavoitteissa mainitaan yhtenä osiona, että oppilaan tulisi oppia musisoimaan korvakuulolta ja käyttämään ja kehittämään omia kuuntelemisen taitojaan musiikin eri osa-alueilla. Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelmassa sanotaan, että opetuksen tavoitteena on ohjata oppilasta hahmottamaan musiikkia korvakuulolta. (Opetushallitus, Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet, 2017.) Kuulonvaraiseen hahmottamiseen kehoitetaan siis jo yleisen oppimäärän opetuksessa ja korvakuulolta musisoimisen oppimiseen ohjataan erityisesti laajan oppimäärän opetuksessa.

Kun puhutaan harrastetavoitteisesta perusopetuksesta tai ammatillisesta perusopetuksesta, voidaan ajatella niiden sisältöjen ja tavoitteiden olevan luonnollisesti ainakin joiltain osin erilaiset, riippuen mihin kyseisellä koulutuksella pyritään. Esimerkiksi kansalaisopiston kitaratunneilla käy yleisesti ottaen harrastetavoitteisia oppilaita lapsesta eläkeikäisiin, kun taas muusikon ammatillisen peruskoulutuksen opiskelijat ovat pääsääntöisesti nuoria aikuisia, joiden tavoitteena on mahdollisesti työllistyä musiikin saralla. Heilläkin voi toki olla pohjalla esimerkiksi kansalaisopiston, musiikkiopiston tai konservatorion musiikillisia opintoja. Taiteen perusopetus on lähtökohtaisesti lapsille ja nuorille tarkoitettua tavoitteellista ja tasolta toiselle etenevää opetusta (TPOPS, 2017).

Klassisen konserttiviulistin tyypillinen työ on lähes sata prosenttisesti notaatiotyöskentelyä, kun taas pop/jazz -puolen ja kansanmusiikin opinnoissa ja työssä on nuottien lisäksi vaihtelevan paljon kuulonvaraisen soittamisen arkea. Musiikillisesta tyylilajista riippumatta työ- ja opiskeluelämän ulkopuolinen musiikin harrastaminen voi laajentaa tietysti omaa osaamista. Klassisen puolen muusikko voi olla korvakuulosoittamisessa yhtä lailla pätevä, mikäli sen kehittämiseen on käyttänyt aikaa. Peruskoulun musiikinopetus taas on pohjimmaltaan tavoitteeltaan yleisivistävää ja käytännössä harrastamiseen kannustavaa (POPS, 2014). Näkisin, että kaikenlaisessa musiikkiin liittyvässä koulutuksessa olisi tavoitteista riippumatta hyvä olla edes pieni määrä kuulonvaraista soittamista, vaikka sen suoranainen arvo ja tarve ilmenee laidasta laitaan.

Internetistä löytyy nykyään useita erilaisia sointusivustoja ja ohjelmia (tabs.ultimate-guitar.com, chordify.net), joiden kautta on helposti saatavilla eri kappaleiden sointuja ja melodi-

oita. Arvelen, että sellaisilla sivustoilla on kuluttajan osalta sekä myönteisiä, että kielteisiä vaikutuksia. Ihminen, joka ei pysty itse kuulemaan sointuja äänitiedostosta, alkaa ehkäpä entistä helpommin soittamaan jotain kappaletta, koska siihen on helposti saatavilla valmiit soinnut. Negatiivisena puolena yksilön oma harjaantuminen sointujen poimimisessa ei ehkä pääse niin hyvin kehittymään, jos sitä ei omasta tahdostaan ala erikseen tehdä. Valmiit tietokoneaivoiset ohjelmat tai jonkun ei-ammattilaisen tekemät soinnutukset tai nuotinnokset eivät myöskään ole välttämättä täysin luotettavia. Toki omakin sointujen kuulemisen taito voi alussa olla epäluotettava, joten omatoimisen kuuntelun tai valmiiden sointujen käyttämisen kannattavuus on yksilökohtaista. Terve kriittisyys on hyvä pitää omaan toimintaan, kuten myös netistä löytyvään tietoon. Ajattelen myös, että omia kappaleita on helpompi lähteä tekemään, mikäli omaa jokinlaista korvakuulotaitoa, joka on tavallaan yhteydessä myös melodian soinnuttamiseen. Toki jokaisen olemassa olevan melodian voi soinnuttaa myös täysin teoreettiselta pohjalta, ja jollekin tällainen toimintatapa voi olla täysin toimiva ja tehokas.

Eräs musiikkikriitikko-televisioarvostelija on sanonut, että Järnefeltin (2004) metodi kehittää korkeintaan hyviä soittelijoita. Vaikka kriitikon arvostelussa on mitä ilmeisimmin negatiivinen sävy, kokee Järnefelt itse sen olevan päinvastoin mitä parhain kehu hänen metodiaan kohtaan. ” Jos tämä menetelmä todella kehittää hyviä soittelijoita - siis ihmisiä, jotka nauttivat soittamisestaan, tekevät sitä omaksi ilokseen ja kykenevät ilmaisemaan itseään esimerkiksi juuri pianon soitolla, olen enemmän kuin ylpeä tästä menetelmästä, ja katson sen saavuttaneen tavoitteensa täydellisesti! ” (Järnefelt, R. 2004.)

Sally Chappellin (1999) artikkeli täydellisen pianistin kehittämisestä ja whole-brain tutkimuksesta osoittaa lähteiden perusteella instrumenttiopetuksien keskittyvän pääosin tekniikkaan, notaatioon ja ohjelmiston kokoamiseen. Chappell viittaa Gibbsin (1993) instrumenttiopettajia koskevaan tutkimukseen, jossa kävi ilmi, että kaikki tutkimukseen osallistuneet opettajat sisällyttivät opetukseensa asteikot, ohjelmiston, harjoittelun, teorian ja soittoesiintymiset valmistautumisineen. Samassa tutkimuksessa selvisi, että vain 63 prosenttia opettajista käsitteli soitto-tunneillaan kuulonvaraista soittamista, 54 prosenttia improvisaatiota ja 49 prosenttia säveltämistä. Monet opettajat arvioivat, että nämä kolme viimeistä aihetta eivät olisi erityisen tärkeitä. (Chappell, 1999.)

Artikkelissa kerrotaan Gellrichin ja Parncuttin (1998) tutkimuksesta, jonka mukaan ennen vuotta 1850 pianistit oppivat tulkitsemisen lisäksi aktiivisesti myös improvisointia ja säveltämistä. Kuitenkin tuon mainitun vuoden jälkeen saavutuksissa on ollut kyse enemmän tulkinasta ja teknisestä kyvystä. Tällöin improvisaatio ja luovuus ovat jääneet taka-alalle. Vastaalkajille tarkoitetut oppitunnit ovat keskittyneet ilmeisesti opetuskirjojen käsittelyyn ja merkintöjen lukemiseen. Alkuvaiheiden jälkeen pääpaino on ollut kokeissa. Chappellin artikkelissa Gibbsin (1993) tekemän tutkimuksen mukaan opettajien yleinen vastaus pitämiensä oppituntien sisällöstä oli; asteikot, kappaleet ja vähän suoraan nuotista laulamista. Muun tutkimuksen Evans (1985) ja Priest (1989) mukaan tällainen notaatiopainotteinen oppiminen ei anna riittävästi tilaa luovuuden ja muusikkouden kehittämiseen. Tämän kaltaisesti opetetut oppilaat eivät opi kuuntelemaan itseään tai soittamaan musikaalisesti. Priest esittää, että jos oppilaat oppivat luottamaan notaation olemassaoloon, on heidän yhä vaikeampaa oppia soittamaan ja luomaan musiikkia ilman nuotteja. (Chappell, 1999.)

Chappellin (1999) artikkelissa avataan myös oppilaan fyysisten ongelmien ilmenemisen mahdollisuutta täysin kirjapohjaisen opetustavan myötä. Opetuskirjat kannustavat opiskelijoita kuuntelemaan soittamistaan nuotti kerrallaan, mikä voi Peacen (1993) mukaan johtaa fyysisten liikkeiden ja koordinaation osalta tarpeettomiin jännityksiin. Monet instrumentaalitunnit saattavat myös suuntautua suullisesti, usein esityksen negatiivisempiin puoliin. Lapsille, jotka jo yrittävät parhaansa mukaan miellyttää opettajaansa, annetaan negatiivissävytteistä kehoitusta tehdä asia eri tavalla. Tällaiset tilanteet aiheuttavat todennäköisesti hermostuneisuutta ja ahdistusta ja sitä myöten mahdollisesti liiallisia lihasjännitteitä. Chappellin artikkelissa esitettyjen useiden tutkimusten (Ben-Or 1988; Kohut, 1985; Taylor 1979) mukaan jännitteet ovat kuitenkin ongelmana enemmänkin henkisellä, kuin fyysisellä puolella. Soittajilla arvelaan olevan ahdistusta ja jännitteitä silloin, kun heillä ei ole selkeää henkistä käsitystä musiikista. Tämä voi johtaa tunteja kestävään hedelmättömään harjoitteluun, jossa keho on täysin varattu toimintaan, mutta aivot eivät ole lainkaan mukana. Instrumentaalista opetusta hallitsee siis usein tekniikka, nuottien ja merkintöjen oppiminen ja suullinen negatiivissävytteinen ohjaus. Nämä yhdessä antavat vain vähän tilaa muusikon kehittymiselle ja johtavat mahdollisesti henkisiin ja fyysisiin jännitteisiin. (Chappell, 1999.)

## 2.2 Intervallien tunnistaminen ja hahmottaminen

”Intervallin muodostaa joko kaksi yhtä aikaa soivaa (simultaani-intervalli eli harmoninen intervalli) tai kaksi peräkkäistä säveltä (suksessiivi- eli melodinen intervalli). Intervallien perustana ovat oktaavi-identiteetti ja diatoninen asteikko. Oktaavi-identiteetillä tarkoitetaan sitä, että kaikissa musiikkikulttuureissa oktaavin päässä toisistaan sijaitsevat sävelet aistitaan tietyllä tavoin samoina.”(Heikkilä & Halkosalmi, 2005.)

Intervalli musiikin termistössä ja tutkielmani yhteydessä tarkoittaa siis kahden sävelen välistä etäisyyttä toisistaan. Useat peräkkäiset intervallit saavat aikaan melodian. Intervallien teoreettinen tai alitajuinenkin tunnistaminen ovat mielestäni tärkeä hahmottamisen osa-alue kuulonvaraisessa soittamisessa. Kuinka paljon teoreettista ymmärrystä vailla oleva ihminen voi kuitenkin käyttää intervallien tunnistamista alitajuisesti hyödyksi soittaessaan sujuvasti korvakuulolta? Soittimen tuntuma, suuri toistojen määrä ja jopa ohjelmistossa olleet kappaleet vaikuttavat jonkin verran soittajan korvakuulosoittamisen taitoihin. Hypoteettisena esimerkkinä: uskoisin, että paljon pianoa soittanut suomalainen Maija tunnistaa ja osaa nopeasti toistaa kuulemansa intervallin c-sävelestä e-säveleen, vaikka hän ei teoreettisesti tietäisi sen olevan nimeltään suuri terssi. Pohjalla pitäisi olla tietysti c-sävelen referenssiäni. Jokainen, joka on soittanut paljon Ukko Nooa -kappaletta, tunnistanee suuren terssin intervallina, mutta ei välttämättä ymmärrä sen teoreettisuutta. Jos Maijan pitäisi soittaa Ukko Nooa esimerkiksi cis-duurissa, niin virheääniä tulisi luultavasti paljon helpommin.

Intervalleja voi harjoitella tunnistamaan tyypillisesti esimerkiksi muistilaulujen avulla niin, että jokaiseen, yleensä oktaavin sisällä olevaan, intervalliin yhdistetään esimerkiksi jonkin tutun laulun ensimmäiset sävelet. Yksi keino on laulaa asteikkoja tai sointuja, ja löytää oikea intervalli tällä tavalla. Näissä kaikissa yhdistävänä ja mielestäni mielenkiintoisena ilmiönä on myös se, että kykeneekö yksilö ”kuulemaan säveliä päässään” ilman äänen hyräilyä tai laulamista.

## 2.3 Soittimen tekninen osaaminen ja ymmärrys

Sujuva kuulonvarainen soittaminen vaatii lähtökohtaisesti vähintäänkin jonkinlaista ymmärrystä soittimen teknisestä toimivuudesta. Ylipäätään äänen saaminen ja millä tavalla muita ää-

niä syntyy, sekä tieto, mitä pitää tehdä, saadakseen matalamman tai korkeamman sävelen (Denyer, 1982). Tyypillisten kielisoitinten, kuten kitaran, basson ja esimerkiksi viulun visuaalisuus kuulonvaraisen soittamisen osalta on tietyllä tavalla monimutkaisempi, kuin esimerkiksi pianon visuaalinen yksinkertaisuus. Pianossa liikutaan tavallaan vain yhteen suuntaan, vasemmalta oikealle tai oikealta vasemmalle. Koskettimiston kokonaiskuvana näkyvä toistuva oktaavinen symmetrisyys helpottaa hahmottamaan soitinta. Lisäksi äänen saaminen pianolla on selkeästi helpompaa kuin esimerkiksi mainituilla kielisoittimilla.

Jos annamme taitavalle pianistille kitaran ja pyydämme häntä soittamaan sillä suuren terssin, mistä tahansa kohdasta otelautaa, luulisin siihen menevän hänellä reilusti enemmän aikaa, kuin pianolla. Kun pianon koskettimistolla jokaisen yksittäisen äänen saa vain yhdestä kohdasta, saa kitaralla esimerkiksi kaksiviivaisen e-sävelen joissakin malleissa jopa kuudesta eri kohdasta. Tyypillisessä akustisessa pianossa on 88 kosketinta ja esimerkiksi 24-nauhaisessa 6-kielisessä sähkökitarassa painettavia nauhavälejä kaikki kielet mukaan laskettuna on yhteensä 144. Täten kitarassa on kuulonvaraisen soittamisen näkökulmasta paljon enemmän vääriä kohtia valittavissa, kuin pianolla. Toisaalta pelkästään yhtä kieltä tarkastellessa kitaran sävelistö etenee loogisesti saman mittaisilla intervaleilla, kun taas pianossa on mustia koskettimia tavallaan epäsymmetrisesti. Samalla tavalla eroavuuksia ja ehkäpä vielä haastavampia ominaisuuksia löytyy muistakin soitinryhmistä, kuten esimerkiksi puhallinsoittimista. Trumpetissa on kolme painettavaa venttiiliä ja niiden myötä vain kahdeksan eri yhdistelmää. Käytännössä trumpetilla saatavat sävelet muodostuvat huulten erilaista tiukkuutta ja kolmen eri venttiilin yhdistelmiä vaihtelemalla.

Toisaalta kielisoittimissa ei ole mustia ja valkoisia koskettimia sekoittamassa pakkaa, vaan jokainen nauhaväli on samanarvoinen, mutta kokonaiskuvana isot intervallierot yhden kielen sisällä on hidasta hahmottaa, koska ei ole pianon kaltaista valkoisten ja mustien koskettimien muodostamaa symmetristä toistuvuutta.

Kun kuulen itse jonkin uuden melodianpätkän, joka on tarkoitus oppia soittamaan vaikkapa kitaralla, alkaa sormeni melko automaattisesti hakemaan oikeanlaisia etäisyyksiä kitaran otelautaa ajatteleamalla. Koska tunnen kitaran otelaudan, kielten nauhavälien sisällä tapahtuvat ja kielihyppyjen väliset intervallit melko hyvin, niin pystyn hahmottamaan intervaleja myös teoreettisesti.

Jousisoitinten ja muiden nauhattomien soitinten haasteena ja etuna on mielestäni jatkuva vireen havainnointi. Haastavuuden vastapainona se kehittää korvaa tarkaksi. Viululla soitetaan tyypillisesti monipuolisia melodioita, kun taas esimerkiksi kitaralla soitetaan hiukan yleistettynä pääosin sointuja, mikä ei harjaannuta kuulonvaraisuuden taitoja ainakaan melodian soittamisen osalta samalla tavalla kuin pelkkä melodian soittaminen.

## 2.4 Improvisointi ja fraseeraus

Improvisointi ja fraseeraus ovat termeinä keskeisesti yhteydessä kuulonvaraisessa soittamisessa ja korvan kehittymisessä. Joitakin fraseerauksellisia asioita on vaikeaa ja työlästä kirjoittaa yleispäteväksi ohjeeksi nuottiin, vieläpä niin, että se olisi selkeän näköinen. Siksi vahvasti fraseeratun, eli tulkitun, melodian kuuleminen auttaa, ja on joskus jopa välttämätöntä, jotta se voitaisiin soittaa halutulla tavalla. Kuulokuvan vierellä tärkeänä helpottavana elementtinä toimii luonnollisesti myös visuaalinen, silmännähtävä, suoritus. Tänä päivänä voimme löytää youtubesta ja muualta internetistä opetusvideoita säestämisen, melodioiden ja soolojen osalta, ainakin useiden globaalisti suosittujen kappaleiden osalta. Tabulatuurit, nuotit, sekä kuultava ääni ja nähtävä soittosuoritus mahdollistavat nopean edistymisen esimerkiksi sähkökitaran soittamisessa.

Chappellin (1999) mukaan improvisaatio on pianistikoulutuksessa yleistä vain jazzmuusikoiden keskuudessa. Yleisesti ottaen jonkin valmiin harmonian ja rakenteen päälle improvisointi vaatii sointuihin liittyvien asteikoiden osalta analyttisiä vasemman aivopuoliskon taitoja sekä oikean aivopuoliskon luovaa kyvykkyyttä. (Chappell, 1999.) Chappell viittaa Azzaran (1993) ja Rooken (1991) havaintoihin, joiden perusteella improvisointiin rohkaistujen oppilaiden tietoisuus ja selkeämpi ymmärrys lisääntyivät ja he pääsivät lähemmäksi musiikin sisintä olemusta. Syynä tähän oli ilmeisesti improvisointi ja kuulonvarainen soittaminen, jotka ovat pääasiallisesti oikean aivopuoliskon intuitiivisia toimintoja. Chappellin artikkelissa Sekä Priest (1989) että Rooke (1991) huomioivat, että improvisointia tehneet opiskelijat oppivat kehittämään itsenäisemmän oppimismenetelmän, jonka myötä he pystyivät ratkaisemaan soittamisessa eteen tulleita ongelmia helpommin. Myös improvisoinnista johtuva nautinto pystyttiin osoittamaan. Rooken oppilaista yli 90 prosenttia kertoi saaneensa enemmän nautintoa ja kiin-

nostusta improvisointia ja säveltämistä sisältäneistä oppitunneista, kuin notaatiokeskeisistä tunneista. Tästä huolimatta, tai osin siitä johtuen, myös oppilaiden nuotinlukutaito parani. (Chappell, 1999.)

Improvisointi asettaa korvan kehityksen keskeiseen asemaan. Chappellin (1999) artikkelissa Odam (1995) huomauttaa, että monissa kulttuureissa muusikoiden opetusta hallitsee korvan harjoittelu, ei notaatiokeskeisyys.

Fraseerauksella tarkoitan niitä hienovaraisia vivahde- ja tyylieroja, mitä soittaja voi tuoda esiin yhtä melodiaa eri tavoin ilmentämällä eli tulkitsemalla. Jokaisella soittimella on omat fraseeraustapansa ja niiden määrässä ja ilmenemisessä on suuriakin eroja. Akustisella pianolla ei voi esimerkiksi venyttää säveliä, toisin kuin perinteisillä kielisoittimilla, joissa sormet ovat kosketuksissa kieliin. Kuulonvaraisesta soittamisesta puhuttaessa ja pelkästään melodiasävelten kuulemisessa ja löytämisessä onkin ehkä parasta, että niin sanottu ylimääräinen fraseeraus jätetään kokonaan pois ja sävelet soitetaan tasaisesti ja puhtaasti sekä selkeästi suoraan sävelestä aloitetaan ja siihen lopettaen. Omassa opetustyössäni olen huomannut, että oppilas kuulee soittamani sävelen tarkemmin, mikäli soitan sen selkeästi, enkä esimerkiksi säveleen liu'uttamalla tai sitä vibratomaisesti venyttämällä tai huojuttamalla. Kun taas haluan opettaa ehkä jollekin pidemmällä olevalle oppilaalle juuri fraseerausta, niin käytän luonnollisesti erilaisia fraseeraustekniikoita. Tällöin saadaan mahdollisesti haluttu soljuvampi ja ehkä tyylikkäämpi lopputulos, eikä pelkästään teoreettisesti oikein soitetut sävelet.

## **2.5 Suzuki-pedagogiikka esimerkkinä kuulonvaraisuuteen pohjautuvasta musiikkikasvatuksen menetelmästä**

Tässä esittelen Suzuki-pedagogiikkaa musiikkikasvatuksen menetelmänä, joka pohjautuu kuulonvaraisuuteen. Suzuki-metodi perustuu siihen, että jokaisella lapsella on kyky, jota voidaan kehittää sitä tukevan ympäristön avulla. Oman äidinkielen puhuminen opitaan yleisesti ottaen suhteellisen helposti sen ollessa arjessa läsnä, ja tämä sama luonnollinen oppimisprosessi on sovellettavissa muidenkin taitojen opettamiseen. Metodin luoja Shinichi Suzuki viittaa prosessiin äidinkielen menetelmänä ja koko pedagogiikan järjestelmään lahjakkuuden koulutuksena. Lapsi voi oppia soittamaan, jos hänellä on mahdollisuus kuulla musiikkia. (International Suzuki Association, n.d.)



Shinichi Suzuki (1898-1998) syntyi Japanissa ja opiskeli länsimaista musiikkia Saksassa 1920-luvulla. Hän opetti pieniä lapsia 1930-luvulta eteenpäin kehittämällä ajallaan ideoita ja opetusfilosofiaansa. Hänen lähestymistapansa opettamiseen on levinnyt laajasti maailmassa ja osoittautunut menestyväksi kaikkialla. Viulistina hän sovelsi ideoita aluksi oman pääinstrumenttinsa opettamisessa, mutta myöhemmin tätä metodologiaa on sovellettu monin eri tavoin ja erilaisissa yhteyksissä. (International Suzuki Association, n.d.)

Suzuki-metodin tärkeimpiä elementtejä instrumenttiopetuksessa ovat seuraavat: varhainen aloittamisikä, soittamaan oppiminen ennen lukemisen oppimista, musiikin kuuntelu, vanhemman osallistuminen, tukeva ja positiivinen ympäristö, korkeasti koulutetut opettajat, hyvän soivan äänen tuottaminen ja sosiaalinen ympäristö. (International Suzuki Association, n.d.) Osa näistä elementeistä ei tietenkään toteudu jokaisen lapsen elämässä. Kuitenkin kahta ensimmäistä lukuun ottamatta voimme pitää muita elementtejä ainakin soveltaen läsnä musiikinopetuksessa.

Eräs Suzuki-metodin periaatteista on, että korvakuulolta soittaessa oikeaan soittotekniikkaan ja äänensävyyn löytämiseen voi keskittyä paremmin, kun ei tarvitse käyttää energiaa nuottien lukemiseen. (Vikman, 2001).

## **2.6 Kuulonvaraisen soittamisen yhteys ihmisen fysiologiaan ja ergonomiaan**

Vikman (2001) viittaa lähteenään olleeseen Sally Chappellin, jonka mukaan muusiikillisen muistin kehittämisessä tarvitaan ainakin visuaalinen, kinesteettinen ja audittiivinen muistin tapa. Sandor (1981) lisää näihin vielä analyyttisen tai älyllisen muistin, jotka liittyvät musiikin analysointiin. Chappellin mukaan harjoittelussa on kyse myös tiedostamattomasta oppimisesta, missä korostuu oikean aivopuoliskon toiminta. Musiikin hahmottaminen pelkästään korvakuulolta on tärkeää sen kehittäessä musiikillista ymmärrystä kokonaisvaltaisemmin eikä täten jää pelkän informaation käsittelyn tasolle. (Chappell, 1999.)

Chappell ottaa artikkelissaan esille myös aivojemme kaksi pallonpuoliskoja, jotka ovat vastuussa ajattelumme eri osa-alueista. Suurimmassa osassa ihmisiä vasen puolisko on vastuussa rationaalisesta ajattelusta ja loogisesta käyttäytymisestä. Oikealle pallonpuoliskolle taataan olevan ominaista sanaton, intuitiivinen ja kokonaisvaltainen toiminta sekä rytmisyys ja

paikkatietoisuus. Chappellin (1999) mukaan aivot ja keho toimivat ristiin, eli vasen pallonpuolisko hallitsee kehon oikeaa puolta ja päinvastoin. Musiikin osalta vasenta aivopuoliskoa käytetään nuotinlukuun, musiikin analysointiin, teknisiin taitoihin ja askel askeleelta oppimiseen. Oikea puolisko käsittelee musiikillisia kuvioita, on tietoinen tilasta ja auttaa kehittämään mielikuvituksellisia ja luovia tulkintatapoja. Lisäksi se kehottaa meitä henkisesti luomaan ja manipuloimaan ääniä, kuvia ja tunteita sekä näkemään musiikin kokonaisuutena. (Chappell, 1999.)

Chappellin (1999) mainitsevat lähteet (Buzan 1995; Rose 1991; Russell 1979) tuovat ilmi, että meidän tulisi keskittyä kehittämään henkisiä taitojamme kaikilla aivojen osa-alueilla. Heidän mukaansa aivojen kyky käsitellä ongelmaa paranee, mikäli molemmat aivopuoliskot ovat selkeästi käytössä toiminnan aikana. Jotkut suuret tutkijat ja taiteilijat näyttävät kehittäneen tällaisen integroidun ja eloisan lähestymistavan aivojensa käyttöön. Muun muassa Buzan (1995) tutkimuksen mukaan Einstein yhdisti sekä tutkijan että taiteilijan taidot, mikä vahvisti hänen yleistä kykyään ymmärtää ja käsitellä tehtäviä. (Chappell, 1999.)

Chappell viittaa myös Strongin (1992) ja Gordonin (1983) tutkimuksiin, jotka näyttävät osoittavan, että musiikkia prosessoidaan molemmilla aivopuoliskoilla. Gordonin mukaan muusikoiden aivot olisivat heidän koulutuksensa seurauksena liikkuvammat tai eloisammat kuin ei-muusikoiden aivot. (Chappell, 1999.)

Tutkimusten valossa näyttäisi siltä, että oikean aivopuoliskon taitojen laiminlyönti ja myöhempi aivo-keho -ristikkäistöiminnan puuttuminen oppimisen alkuvuosina voisivat selittää joidenkin vanhempien opiskelijoiden kyvyttömyyttä kehittää musiikillisia kykyjään täydellä kapasiteetillä. Chappell kiteyttää, että musiikillisen koulutuksen tulisi teknisen työskentelyn lisäksi sisältää luovuutta. Suurimman hyödyn saavuttaakseen nämä taidot olisi hyvä ottaa käyttöön jo varhaisessa iässä. (Chappell, 1999.)

Chappellin artikkelissa Ben-Orin (1988) ajatuksen mukaan nopeat melodialinjat voidaan jakaa kuvioiksi, jolloin toiminta jakautuu vasemman aivopuoliskon nuotti-nuotilta -toiminnasta myös oikean puoliskon muodon, kuvioden ja kokonaisuuden hahmottamiseen. Musiikin henkinen sisäistäminen vapauttaa soittajan tietyistä fyysisistä jännitteistä, antaa korvalle enemmän vastuuta, minkä myötä ilmaisu ja luovuus korostuvat, ja näin ollen soittaminen on hyvin kokonaisvaltaista. Nämä vaikutukset voidaan nähdä seurauksena oikean aivopuoliskon roolin kasvattamisesta. (Chappell, 1999)

### 3 Tutkimusasetelma

Tutkielmani on kuvaileva kirjallisuuskatsaus. Se on yksi yleisimmin käytetyistä kirjallisuuskatsauksien perustyypeistä. (Salminen, 2011, s. 6). Kuvaileva kirjallisuuskatsaus pohjautuu tutkimuskysymykseen, ja valitun aineiston perusteella saadaan aikaan kuvaileva vastaus (Kangasniemi ym., 2013, s. 294). Vaikka kuvailevassa kirjallisuuskatsauksessa aineistot voivat olla laajoja, eikä niiden valintaa rajaa metodiset säännöt, voidaan tutkittavaa ilmiötä kuvata laaja-alaisesti (Salminen, 2011, s. 6).

Kuulonvaraisesta soittamisesta löytyy useita uudehkojakin, aiheeseeni hyvin kohdistuneita suomenkielisiä kirjallisuuskatsauksia ja opinnäytetöitä. Niiden silmäilyn ja lähdeluetteloiden kautta pääsin käsiksi aiheeni kirjallisuuteen ja löysin myös tarkemman rajauksen tutkimusaiheelleni. Koska kuulonvaraisen soittamisen ryhmäopettamisesta ei löytynyt riittävästi juuri aiheeseeni toimivaa lähdeaineistoa, rajautui tämän tutkielman tutkimuskysymykseksi: mitkä ovat kuulonvaraisen soittamisen hyödyt?

Tutkimuskysymykseni tarkentui tutkielmaa tehdessäni ja aiheen kirjallisuutta lukiessani, mutta yhtenä lähtökohtaisena kysymyksenä oli: miten kuulonvaraista soittamista opetetaan? Alakysymyksinä minulla oli: mitä on kuulonvarainen soittaminen ja miten sitä harjoitellaan? Aiheen rajaaminen oli haastavaa, koska yleisesti korvakuulosoitamisesta puhuttaessa ei luonnollisesti ole vielä kyse mistään soittimesta, mutta kuullun melodian ääneen soittaminen vaatii kuitenkin jonkin soittimen. Mietin rajaisinko aiheeni omaan pääsoittimeeni kitaraan, vai ehkä visuaalisesti ymmärrettävämpään soittimeen, pianoon? Yksi haaste oli myös haarukoida, minkä ikäisten ja tasoisten ihmisten osalta perehtyisin asiaan. Syvin kiinnostukseni kohdistui musiikinopettajan näkökulmasta tarkastellen lähtökohtaisesti peruskouluikäisiin, mutta en löytänyt tällä ikähaarukalla riittävästi lähteitä, joten tutkielmani ei kohdistunut lopulta mihinkään ikähaarukkaan.

Hakusanojen osalta englanniksi (*playing by ear*) löytyi paljon käyttökelpoista materiaalia. Oma englanninkielen taitoni on siinä määrin vajaata, että lähteiden lukemiseen ja ymmärtämiseen kului harmillisen paljon aikaa, mikä turhautti minua ja heikensi motivaatiota tätä työtä kohtaan. Olisin käyttänyt mielelläni enemmänkin kansainvälisiä lähteitä, mutta osittain olosuhteidenkin myötä tutustuin myös kotimaisiin julkaisuihin. Suomen kielen haastavuus hakusanojen osalta

tulee esille, kun voidaan puhua kuulonvaraisen soittamisen lisäksi korvakuulosoittamisesta, korvakuulolta soittamisesta ja ehkäpä muutamista muistakin sana- tai lausemuodoista. Jähkailin moneen otteeseen myös sitä, että käsitteleekö tutkielmani yksinkertaisesti kuulonvaraista soittamista vai sen oppimista tai opettamista. Mielestäni katsauksessani on nyt ajatuksia näistä jokaisesta, vähän toisistaan eroavasta, aiheisällöstä. En tiedä onko kuulonvaraista soittamista käsitteleviä määrällisiä tutkimuksia tehty, ja onko se aiheena ylipäätään joiltain osin ”liian” haastava tutkimuskohde, kaikkine erilaisine lähtökohtineen ja ympäristön vaikutusten myötä.

Lähteiden osalta olen pyrkinyt olemaan riittävän kriittinen. Halusin kuitenkin olla myös avoin sellaisille artikkeleille tai julkaisuille, jotka eivät välttämättä ole yhtä kansainvälisiä tai vertaisarvioituja, kuin toiset lähteet. Tämä osittain siksi, että tiettyjä kuulonvaraisen soittamisen positiivisia vaikutuksia ja konkreettisia työkaluja voi olla ainakin itselleni vaikea löytää kansainvälisistä tieteellisistä julkaisuista. Monia hyviä aiheeseeni kohdistuneita opetusvideoita olisi myös varmasti youtube pullollaan.

Vaikka korvakuulosoittaminen on omassa muusikon identiteetissäni paljon nuotinlukemista dominoivampi lähestymistapa, olen pyrkinyt olemaan väheksymättä nuotinluvun arvoa, vaikka vertaankin kahta edellä mainittua eri tilanteissa tavallaan pääosin korvakuulosoittamisen hyödyksi. Vaikka en ole ymmärrettävästi julkaissut koskaan mitään tieteellistä tekstiä, pidän omaa kiinnostustani ja pitkää kokemusta korvakuulosoittamisesta hyvänä lähtökohtana tällaisen kirjallisuuskatsauksen tekemiseen. Aiheen erityisterminologian valmis ymmärtäminen on auttanut lähteiden lukemisessa ja ymmärtämisessä, ja voin monin paikoin samaistua lähteideni väitteisiin ja tutkimustuloksiin.

## 4 Tulokset

Tässä luvussa vastaan tutkimuskysymykseeni: mitkä ovat kuulonvaraisen soittamisen hyödyt? Kandidaatintutkielmassani käytettyjen tutkimusten perusteella voidaan todeta, että kuulonvaraisen soittamisen hyödyt näkyvät useiden muusikoiden arkipäivässä monin tavoin, ja ne ilmenevät jossain määrin myös ihmisen fyysisenä ja henkisenä hyvinvointina.

Kuulonvarainen soittaminen on Giddingsin (2019) mukaan tärkeä ja perustavanlaatuinen taito jokaiselle muusikolle. Tämän taidon olemassaolon arkisesta tarpeesta ja luonnollisuudesta historiankin myötä todistaa, se että musiikki on siirtynyt sukupolvelta toiselle silloinkin, kun minäkäänlaista nuottikirjoitusta ei ole ollut tai se on ollut vain viitteellistä ja suurpiirteistä. Korva-kuulosoittamisen tarpeellisuudesta, jokaiselle muusikolle, voi olla mielestäni Giddingsin kanssa rohkeasti eri mieltä. Vaikka taito on itselleni tärkeä ja erittäin hyödyllinen, on se varmasti monen muusikon, etenkin klassisen musiikin ammattilaisen, arkityössä ainakin joiltakin osin tarpeeton kyky. Yhden muusikon työ on notaation nopeaa omaksumista, toisella pääosin kuulonvaraista soittamista, kolmannella mahdollisesti näitä molempia.

Järnefeltin (2004) omien opetuskokemustensa perusteella jokainen voi oppia eteväksi korva-kuulosoittajaksi. Osa kehittyy nopeammin, osa hitaammin. Hitaammin oppivalla olisi hyvä olla taitava ohjaaja oppimista edistämässä. (Järnefelt, 2004). Mainittakoon, että joillakin harvoilla ihmisillä voi olla neurologisia häiriöitä tai vaurioita, jotka estävät tai vaikeuttavat sävelerojen hahmottamista.

Kuulonvaraista soittamista harjoittaessa korva on aktiivinen ja analyyttinen, mikä Chanceyn ja Reissin (2011) artikkelin ja tutkimuksen mukaan auttaa oppijaa omaksumaan kappaleen tarkemmin ja kokonaisvaltaisemmin, kuin nuoteista opettelu. Tutkimukseen osallistuneet kokivat nuoteista vapautumista ja heille uusien musiikkityylien saavuttamista aiempaa helpommin. (Chancey & Reiss, 2011.) Suzuki-metodin yhden periaatteen mukaan korvakuulolta soittaessa voi keskittyä soittotekniikkaan ja äänensävyn löytämiseen paremmin, kun ei tarvitse käyttää energiaa nuotinlukuun. (Vikman, 2001).

Chappellin artikkelissa mainitut Evansin (1985) ja Priestin (1989) tutkimukset väittävät, että notaatiopainotteinen oppiminen ei anna riittävästi tilaa luovuuden ja muusikkouden kehittämiseen. Tällainen oppiminen vaikeuttaa ja haastaa myös oman soiton kuuntelemista ja musiikallista soittamista. Jos oppii luottamaan notaatioon, on yhä vaikeampi oppia soittamaan ilman nuotteja. (Chappell, 1999.)

Luovuus ja improvisointi voitaneen yleisesti ottaen yhdistää enemmän kuulonvaraiseen kuin notaatiopohjaiseen soittamiseen. Chappellin (1999) sanoin valmiin harmonian ja rakenteen päälle improvisointi vaatii analyyttisiä vasemman aivopuoliskon taitoja sekä luovuuden osuutta oikeasta aivopuoliskosta. Vaikka improvisointia voi tehdä vahvasti teoreettiseltakin pohjalta, asettaa se myös korvan kehityksen keskeiseen asemaan. Improvisointiin rohkaistut oppilaat ovat havaintojen perusteella päässeet kokonaisvaltaisesti lähemmäksi musiikin sisintä olemusta, ja tämä on toteutunut ilmeisesti juuri oikean aivopuoliskon intuitiivisten toimintojen, tässä tapauksessa improvisoinnin ja kuulonvaraisen soittamisen, myötä. Improvisointia tehneet opiskelijat oppivat kehittämään itsenäisen oppimismenetelmän ja ratkaisemaan soittamisessa eteen tulleita ongelmia. Aivojen kyky käsitellä ongelmia paranee molempien aivopuoliskojen yhtäaikaista käytöstä. Lisäksi yli 90 prosenttia oppilaista sai nautintoa enemmän improvisointia ja säveltämistä sisältäneistä oppitunneista, kuin notaatiokeskeisistä tunneista. (Chappell, 1999.)

Muusikoiden aivot ovat koulutuksen seurauksena mahdollisesti liikkuvammat tai eloisammat. Musiikin henkinen sisäistäminen vapauttaa soittajan tietyistä fyysisistä jännitteistä ja antaa korvalle enemmän vastuuta. (Chappell, 1999.)

Vikmanin mukaan korvakuulolta soittaminen ja opittujen kappaleiden ulkoa soittaminen kuuluvat tärkeänä osana soitonopetukseen. Osa oppilaista oppii kappaleen ulkoa samalla, kun harjoittelee sitä, toiset taas käyttävät selkeästi enemmän aikaa oppiakseen kappaleen ulkoa. (Vikman, 2001.) Aiempia tutkimuksia ja tuloksia yhdistämällä ymmärtäisin itse, että kuulonvaraisesti omaksuttu ja opeteltu melodia jää paremmin ja nopeammin mieleen.

## 5 Pohdinta

Olen oman musiikillisen urani aikana kehittänyt kuulonvaraisen soittamisen taitoani ja huomannut siitä olevan itselleni valtavasti hyötyä opinnoissani, muusikon työssä ja erilaisissa opetustilanteissa. Kyky kuulla nopeasti sointuja ja melodioita on auttanut omaksumaan esimerkiksi keikalle harjoiteltavia kappaleita lyhyessä ajassa. Musiikinopetus- ja soitonopetustyössä hyötyä on ollut muun muassa silloin, kun oppilaat ovat halunneet harjoitella sellaista kappaletta, johon ei ole saatavilla sointuja tai nuotteja. Tämän mielenkiintoisen harjoiteltavan taidon vuoksi halusin tutkielmani myötä syventyä aiheen tieteellisyyteen, moniulotteisuuteen ja käytännöllisyyteen tarkemmin.

Kuulonvaraisen soittamisen ei ole tietenkään tarkoitus syrjäyttää nuotinluvun osaa, vaan kulkean rinnalla ja toimia hyödyllisenä välineenä kappaleita harjoitellessa ja esimerkiksi silloin, kun olemme musiikillisessa tilanteessa ilman nuotteja. Viimeksi mainitut tilanteet voivat olla muusikon ja etenkin kevyen musiikin harrastajan elämässä jossain määrin ”arkipäivää”. Yhtä lailla monen muusikon elämässä on tilanteita, joissa ei ole aikaa tai mahdollisuuksia kuunnella opitavaa kappaletta siinä hetkessä, joten nuottien ja hyvien komppilappujen olemassaolo on usein välttämätöntä.

Myös asian opettaminen on ollut jatkuvasti mielessä ja tutkielman tekemisen aikana läsnä myös työssäni, kansalaisopistossa kitaransoitonopettajana. Käytännön konkreettisen tekemisen osalta syvempi ymmärrykseni kuulonvaraisen soittamisen opettamisen osalta jätti edelleen nälkäiseksi, mutta perehtynen asiaan ainakin joiltakin osin tarkemmin tulevaisuudessa pro gradu - tutkielmani saralla. Tutkielman teon aikana olen kirjoitellut ylös joitakin mahdollisia graduaiheita, jotka ovat mitä luultavammin jonkinlaista spisifimpää jatkumoa tälle työlle. Ajattelen, että kuulonvaraisen soittamisen ytimessä on tietoinen tai tiedostamaton intervallien hahmottaminen, mikä on itseäni erityisesti kiinnostava aihe.

En usko, että kukaan on vakavissaan koskaan kieltänyt kuulonvaraisen soittamisen tarvetta, järkevyyttä ja etuja, vaikka se on joissakin yhteyksissä sinällään tarpeeton taito. Myönteiset tulokset eivät tulleet minulle yllätyksenä, mutta etenkin fysiologiset huomiot, aivotoiminnan monipuolisen käytön näkyminen kuulonvaraisen soittamisen yhteydessä, tuli minulle uutena

mielenkiintoisena asiana ilmi. Moni asia jäi edelleen vastausta vaille ja herätti sitä vastoin kiinnostuksen moneen uuteen kysymykseen.

Alkuperäinen ajatukseni kuulonvaraisen soittamisen opettamisesta peruskoulussa on edelleen mieltäni askarruttava asia. Missä määrin se on mahdollista ja järkevää? Ehkä saan tähän joskus omakohtaisen kokemuksen tuoman vastauksen. Jokaisessa oppiaineessa erilaiset lähtökohdat, lahjakkuus, luonne ynnä muut asiat vaikuttavat oppimiseen. Musiikki eroaa mielestäni kuitenkin peruskoulun muista oppiaineista siinä mielessä, että ehkäpä suurin osa tunneilla käytettävästä ajasta on osin erilaisista, tavallaan fyysisistä ja motorisista, tehtävistä muodostuvaa yhteistoimintaa, ja vaatii usein vieläpä jokaisen täsmällistä samanaikaista suorittamista mielellään onnistuneesti. Tämä taas vaatii opettajan ”venymistä” moneen suuntaan lyhyessä ajassa, hektisessä ja kovaäänisessä ympäristössä, ja voi näkyä joskus suurpiirteisenä ohjeistuksena, joka saattaa myös elää toiminnan aikana. Musiikin ainekohtaiset tavoitteet huomioon ottaen kuulonvaraisen soittamisen opettaminen saattaa olla yksittäisenä aiheena liian spesifi, ainakaan suurissa määrin. Toisaalta musiikki on toki aine, jossa yksilöllistä kehittymistä voi tapahtua paljonkin ja musiikkikappaleissa on yleensä loputtomasti mahdollisuuksia, joiden toteuttamisessa kyse on paljon myös opettajan ammattitaidosta. Taitava opettaja osannee antaa oppilaille välillä myös sopivia korvakuulotehtäviä.



## Lähteet

- Chancey, T. & Reiss, S. (2011). Soundcatcher: How to play by ear. [www.AmericanRecorder.org](http://www.AmericanRecorder.org) November 2011. Haettu osoitteesta: <http://tinachancey.com/wp-content/uploads/2014/12/SoundCatcherARNov2011.pdf>
- Chappell, S (1999). Developing the complete pianist: A study of the importance of a whole-brain approach to piano teaching. *British Journal of Music Education*, 16(3), 253-262.
- Denyer, R (1982). Suuri kitarakirja. WSOY.
- Eskola, J. & Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Vastapaino. Tampere.
- Espoon musiikkiopiston opetussuunnitelma (2018). Opetussuunnitelma. Haettu osoitteesta: (<https://emo.fi/info/opetussuunnitelma/>).
- Giddings, S (2019). Let's Play it By Ear: Leading a Jam Session with Your Learners, *The Canadian Music Educator*, 60(2), s. 34-36
- Heikkilä, P. & Halkosalmi, V-M. (2005). *Tohtori Toonika*. F-Kustannus.
- International Suzuki Association (n.d.). Suzuki Method. Haettu osoitteesta: <https://internationalsuzuki.org/method.php>
- Järnefelt, R (2004). *Enemmän iloa pianonsoitosta*. Järnefelt-instituutti ry. Helsinki.
- Opetushallitus. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet (2017). Haettu osoitteesta: <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/taiteen-perusopetuksen-opetussuunnitelman-perusteet>
- Opetushallitus. Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet (2017). Haettu osoitteesta: <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/taiteen-perusopetuksen-opetussuunnitelman-perusteet>
- Salminen, A. (2011). *Mikä kirjallisuuskatsaus?* Johdatus kirjallisuuskatsauksen tyypeihin ja hallintotieteellisiin sovelluksiin. Vaasan Yliopisto. Vaasa.

Vikman, Kirsi (2001). *Kuvionuottimenetelmän ulottuvuudet pianonsoiton alkuopetuksessa.*

Toimintatutkimus eri kohderyhmillä. Helsinki: Yliopistopaino.