



Kotiaho Juho

Kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittyminen

Pro gradu -tutkielma

KASVATUSTIETEIDEN JA PSYKOLOGIAN TIEDEKUNTA

Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma

2023

Oulun yliopisto

Kasvatustieteiden ja psykologian tiedekunta

*Kitaristin kuulonvarainen soittotaito* (Juho Kotiaho)

Musiikkikasvatuksen pro gradu -tutkielma, 52 sivua, 2 liitesivua

Toukokuu 2023

---

## **Tiivistelmä**

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittymistä ja sen tuomia hyötyjä. Kuulonvarainen soittotaito on musiikillinen taito, jota käyttäessä hyödynnetään nuottien tai muun kirjallisen ohjeen sijaan omaa sisäistä korvaa. Ihmisen musiikillinen kehitys saa alkunsa jo sikiöajasta lähtien ja kuulonvarainen soittotaito voi kehittyä sen rinnalla olosuhteitten mukaan enemmän tai vähemmän. Tässä tutkielmassa syvennytään erityisesti kitaristin kuulonvaraiseen soittotaitoon. Kuulonvaraisuuden kehittymisestä juuri kitaristin näkökulmasta ei löytynyt tämänkaltaista tutkimusta, joten halusin lähteä tutkimaan ilmiötä. Tutkimusongelmani on: miten kitaristin kuulonvarainen soittotaito kehittyy?

Tämän laadullisen tutkimuksen aineisto koostuu kolmen kuulonvaraisuutta hyödyntävän kitaristin kyselylomakevastauksista. Kysymyksissä keskityttiin erityisesti kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittymiseen ja sen kanssa työskentelemiseen. Aiheeseen keräämäni teoreettinen viitekehys toimii aineiston analyysissa ohjaavassa roolissa.

Tutkimuksesta käy ilmi, että kitaristin kuulonvarainen soittotaito kehittyy monen asian summana musiikkia kuuntelemalla ja soittamalla ja myös musiikinteoriaa hyödyntämällä. Kuulonvarainen soittotaito mahdollistaa nuotittoman musiikin oppimisen ja nopean kappaleiden omaksumisen sekä toimii hyvänä työkaluna ja opetettavana taitona soitonopetuksessa. Kitaristi voi hyödyntää kuulonvaraista soittotaitoaan monissa yhteyksissä harrastustoiminnassa, ammatillisessa muusikon keikkatyöskentelyssä sekä instrumenttiopettamisessa. Tutkimukseni aineiston kitaristit kokivat kuulonvaraisen soittotaidon olevan erittäin tärkeä työkalu omassa musiikillisessa toiminnassaan. Tutkimuksen aineistosta ja teoreettisesta viitekehyksestä löytyi paljon yhtäläisyyksiä, mikä osaltaan vahvistaa tutkimustuloksia.

*Avainsanat: Kuulonvarainen soittaminen, kuulonvaraisuuden kehittyminen, kitaristi, kitaristin kuulonvaraisuus, instrumenttiopetus*

# Sisältö

<b>1 Johdanto</b> .....	<b>4</b>
<b>2 Teoreettinen viitekehys</b> .....	<b>8</b>
2.1 Intervallien tunnistaminen ja hahmottaminen.....	9
2.2 Kitara kuulonvaraisena soittimena.....	11
2.3 Kuulonvaraisuuden rooli musiikillisessa koulutuksessa.....	13
2.3.1 <i>Musiikillinen kehittyminen ja kuulonvaraisuuden opettaminen peruskoulussa</i> .....	15
2.3.2 <i>Kuulonvaraisuuden rooli ammatillisessa musiikillisessa koulutuksessa</i> .....	16
2.4 Kuulonvaraisuuden yhteys ihmisen fysiologiaan ja ergonomiaan.....	18
<b>3 Tutkimusmenetelmät</b> .....	<b>21</b>
3.1 Lähestymistapa .....	21
3.1.1 <i>Fenomenologisesti orientoitunut tapaustutkimuksen kaltainen laadullinen tutkimus</i> .....	22
3.2 Aineiston esittely .....	23
3.2.1 <i>Tapausten esittely</i> .....	25
3.3 Aineiston analyysi.....	25
3.4 Lähtökohtani tutkijana .....	30
<b>4 Tulokset</b> .....	<b>31</b>
4.1 Musiikinteorian hyödyntäminen .....	31
4.2 Kitaristin työelämätaitojen kehittäminen .....	34
4.3 Kokonaisvaltainen kehittyminen .....	37
4.4 Aineiston eroavaisuudet.....	39
4.5 Ensimmäisen tutkimuskysymyksen tulokset .....	41
4.6 Toisen tutkimuskysymyksen tulokset.....	42
<b>5 Pohdinta</b> .....	<b>43</b>
5.1 Johtopäätökset .....	43
5.2 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys .....	45
5.2.1 <i>Aineiston kysymysten luotettavuus ja rooli</i> .....	47
5.2 Jatkotutkimusmahdollisuudet.....	48
<b>Lähteet</b> .....	<b>50</b>

# 1 Johdanto

Kuulonvarainen soittaminen on musiikillinen taito, jota moni ammattimuusikko ja musiikin-harrastaja käyttää aktiivisesti hyväkseen. Kanadalainen musiikkikasvattaja Steve Giddings (2019) kertoo, että kun pop-muusikko haluaa opetella uuden laulun, ei hän etsi siihen nuottia, vaan kuuntelee äänitteen ja oppii soittamaan kappaleen kuulonvaraisesti. Lucy Green (2001) yhtyy Giddingsin ajatukseen lisäten, että kuulonvarainen oppiminen on sekä aloittelijoiden että ammattilaisten osalta käytetyin keino oppia kappale. Greenin (2001) tutkimuksen mukaan etenkin aktiiviset cover-muusikot ja sessiotyöskentelijät pitivät kuulonvaraista oppimista parhaana metodina perustaen ajatuksen musiikkikappaleen nopeaan omaksumiseen lyhyessä ajassa. Kuulonvarainen soittaminen tarkoittaa siis kuullun melodian, harmonian ja rytmin toistamista ilman nuottikuvaa tai muita ulkoisia apuja, vain kuuloaistia hyödyntäen. Ruotsalainen musiikkitieteilijä Lars Lilliestam (1996) laajentaa kuvausta kertomalla, että taito on myös musiikin kuulonvaraista luomista, esittämistä, muistamista ja opettamista. Hänen mukaansa suurin osa kaikesta koskaan tehdystä musiikista soitetaan kuulonvaraisuutta hyödyntäen. Kuulonvaraista musiikin tekemistä on tutkittu musiikkitieteissä nuottipohjaiseen tutkimukseen verrattuna kuitenkin vain vähän. Kansanmusiikki ja populaarimusiikkikin käsittelevät vain harvoin kuulonvaraista harjoittelemista, vaikka näiden kenttien tutkimus on laajentunut viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana. (Lilliestam, 1996).

Kasvatustieteen tohtori ja musiikkikasvattaja Kirsi Vikman (2001) esittää kuvionuottimenetelmään keskittyvässä toimintatutkimuksessaan, että vaikka kappale opeteltaisiin nuoteista luke-malla, opitaan suuri osa musiikkia aina myös kuulonvaraisesti, ja että suuri osa musiikista välittyy kuulonvaraisesti. Hänen mukaansa jotkin oppilaat oppivat kappaleen ulkoa sitä harjoitellessa, ja osalla oppilaista kappaleen ulkoa oppimiseen menee reilusti enemmän aikaa. Scott Reis ja Tina Chancey (2011) tuovat esille, että nuotinluku on kuuloaistin osalta passiivisempää, mikä on luonnollista, kun sävelet nähdään jo ennen niiden kuulemista. Kuulonvaraisella soittajalla kuuleminen on luonnollisesti aktiivisessa käytössä. Nuotinlukeminen siis passivoittaa kuuloaistia, jolloin musiikki ei välttämättä jää niin helposti ja nopeasti mieleen. (Reis ja Chancey, 2011). Oman kokemukseni mukaan moniaistinen soittaminen auttaa musiikin muistamisessa. Kuulonvarainen instrumenttiopetus sekä -harjoittelu on siis hyödyllistä, koska se auttaa muistamaan ja hahmottamaan musiikkia syvemmin. Reisin ja Chanceyn (2011) mukaan kuulonvarainen oppiminen ja muistinvarainen melodian toistaminen ovat erit taitoja. Soittaja voi tietysti

soittaa nuoteistakin opetellun konserton ulkoa. Vikman (2001) kertoo kuulonvaraisuuden tärkeystä myös soitonopetuksessa, ja Giddings (2019) puoltaa asiaa, mutta esittää sen olevan liian pienessä roolissa musiikkikoulutuksen maailmassa. Chappellin (1999) mukaan notaatiopainotteisen opettamisen myötä oppilaat eivät opi soittamaan musikaalisesti ja kuuntelemaan itseään. Chappell (1999) viittaa Evansin (1985) ja Priestin (1989) tutkimukseen, jossa on esitetty, että oppilaan on vaikeampaa oppia soittamaan ja luomaan musiikkia ilman notaatiota, mikäli hän on tottunut nuottien olemassaoloon. Chappellin (1999) tutkimuksen mukaan enemmän kuin 90 prosenttia oppilasryhmästä kertoi saaneensa nautintoa enemmän säveltämiseen ja improvisoimiseen keskittyneistä kuin notaatiopainotteisista oppitunneista.

Tässä tutkimuksessa tutkitaan kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittymistä. Kitaransoitossa käytetään erilaisia oppimis- ja opetusmenetelmiä, mutta juuri kuulonvaraisuuden osalta on vaikeaa nimetä yhtä siihen keskittyvää menetelmää. Tilanne johtunee siitä, että kuulonvaraisuuden kehittämisessä yleisesti on useita eri osa-alueita, joiden roolia ja tarpeellisuutta on vaikeaa tietää ilman siihen suuntautunutta tutkimusta. Kuulonvarainen soittaminen on useissa ympäristöissä tavallaan niin ilmeinen ja olemassa oleva, mutta kuitenkin tarkempaa tutkimusta vaille jäänyt kehittymisen osa-alue. Erityisesti kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittymiseen keskittyvälle tutkimuspohjaiselle opetusmetodille voisikin olla tarvetta sekä musiikin harrastajille että ammattilaisille ja musiikillista koulutusta ajatellen. Tavoitteeni tämän tutkimuksen osalta onkin kartoittaa, mitä asioita kuulonvaraisuutta kehittäneet kitaristit tuovat kokemuksissaan esille.

Kuulonvaraisen soittotaidon kehittämisestä ei löydy kovinkaan laajasti etenkin suomenkielistä tieteellistä aineistoa. Ilmiötä on ehkä joiltain osin vaikeakin tutkia ikään kuin erillisenä musiikillisen taidon kehitysalueenaan, koska oman sävelkorvan kehittyminen, soittimen tekninen hallinta ja hahmottaminen, sekä musiikin teoriassa ja säveltapailussa kehittyminen ovat useille muusikoille ja musiikin harrastajille joka tapauksessa jatkuvasti läsnä olevia ilmiöitä ja taitoja. Kuulonvaraisen soittotaidon kehittyminen on ehkä jossain määrin koko elämän mittainen prosessi, mikä myös osaltaan haastaa sen tutkimista. Tarkan tieteellisen aineiston vähäisyys ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kuulonvaraisuudesta ja sen hyödyistä puhuttaisi. Halusinkin etsiä millaisia aiheeseen liittyviä ajatuksia löytyisi konkreettisesti musiikin kentältä. Löysin hakukoneella Ylen uutisarkistoista vuodelta 2014 erään kitaristin haastattelun tulevaan musiikillisesti vaativaan tehtäväänsä liittyen. Laulukykyjä etsivän Voice of Finland -ohjelmaformaatin säestävässä bändissä – nyttemmin – vuosia soittanut kitaristi, Matti Oja, kertoo, että tämän ohjelman kaltaisessa formaatissa nopean omaksumiskyvyn on oltava kunnossa. Kilpailun ensimmäisessä

vaiheessa kuvataan koko kansalle nähtäväksi hänen mukaansa viitenä päivänä, kunakin 50 laulesitystä, eli soitettavia kappaleita kertynee yhteensä reilusti kolmatta sataa. Seuraavassa Ojan kuvaama lainaus soittotehtävän etenemisestä.

*”Pikaisimmillaan homma menee niin, että soittajille kerrotaan biisi ja annetaan nuotti. Kipale kuunnellaan läpi ja samalla kapellimestari Lenni-Kalle Taipale kertoo oman näkemyksensä kappaleen kulusta. Yhden harjoitusoton jälkeen biisi vedetään nauhalle laulajan kanssa. Sitten tuleekin jo seuraava kappale.”* (Yle arkisto, 2014).

Satojen televisiossa näytettävien kappaleiden mahdollisimman virheetön soitto vaatii Ojan mukaan laajan kokemuksen lisäksi varmaa ja nopeaa omaksumista ja hyvää soittokuntoa (Yle arkisto, 2014). Soittajille annettava nuotti sisältäne kappaleesta riippuen soinnut, rakenteen ja soitinkohtaisia ohjeita. Muusikoiden keskuudessa tällaisesta käytetään usein nimeä komppilappu. Kitaristille jokaisen yksittäisen nuotin merkkaaminen ei ole monissa kappaleissa ja yhteyksissä tarpeellista tai järkevää, jotta nuottikuva pysyisi riittävän selkeänä. Ilman soitettavan kappaleen kuulemista nuottikuvan tuoma informaatio olisi luonnollisesti tärkeämmässä roolissa. Kitaransoitonopettajana, esiintyvänä kitaristina sekä sessio- että studiomuusikkona toimiva Samuli Federley (2020) kertoo blogissaan kattavasti omasta tiestään ammattikitaristiksi. Hän kuvailee Oulunkylän Pop/Jazz Konservatoriossa käytyjen teoriakurssien kehittäneen hänen korvaansa sointujen kuulemiseen ja nuotinlukuun sekä -kirjoitukseen tähtäävinä taitoina, joita on sittemmin tarvinnut ammattiurallaan. Hän mainitsee sessiokitaristin tärkeistä ominaisuuksista monipuolisuuden, hyvän saundikorvan ja kappaleiden nopean omaksumistaidon.

Kuulonvarainen soittaminen on kiehtonut minua oman soittoharrastukseni aloittamisesta lähtien, tällä hetkellä reilun kahdenkymmenen vuoden ajan. Kiinnostus aiheeseen liittyy sekä omaan kehittymiseeni soittajana että kuulonvaraisuuden oppimiseen ja opettamiseen. Olen tehnyt kandidaatintutkielmani otsikolla *Kuulonvaraisen soittamisen hyödyt*. Tässä pro gradu -tutkielmassa syvennyn kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittymisen tutkimiseen. Olen omien lukuisten musiikillisten kokemusten myötä huomannut, että hyvästä kuulonvaraisesta soittotaidosta on paljon käytännön hyötyä kitaristille, ja uskoisin, että tämä pätee jokaiseen musiikin ammattilaiseen ja harrastajaan. En ainakaan keksi yhtään syytä, miksi siitä voisi olla haittaakaan. Tiedän ainakin osittain, minkä seurauksena oma kuulonvarainen soittotaitoni on kehittynyt hyvälle ja musiikillista tekemistäni hyödyttävälle tasolle. Pelkästään omiin kokemuksiin perustuva tuntuma ei ole toki sinällään yleistettävissä ole tosiasia, joten halusin ottaa selvää,

mitä muut kuulonvaraista soittotaitoa hyödyntävät ja harjaannuttavat kitaristit asiasta ajattelevat. Tämän tutkimuksen tutkimuskysymykseksi valikoitui lopulta: *Millaisia kokemuksia kitaristeilla on kuulonvaraisen soittotaidon kehittymisestä?* Toinen kysymys, jolle halusin saada perusteluja ja pohdintaa, on: *Miten kitaristi hyötyy kuulonvaraisesta soittotaidosta?* Yksikin kysymys näin pienimuotoisessa tutkimuksessa olisi ehkä riittänyt, mutta halusin tarkastella asiaa näistä kahdesta eri näkökulmasta tutkimuskysymysten osalta.

Vaikka pelkän rytminkin kuuleminen ja toistaminen ovat omalla tavallaan kuulonvaraista soittamista, keskitytään tässä tutkimuksessa erityisesti melodian ja harmonian kuulonvaraiseen soittamiseen. Nekin toki pitävät aina tai yleensä sisällään tempon, rytmin, voimakkuuden ja sointiväriin, ja usein myös soittoteknisyyteen liittyvän tulkintatavan eli fraseerauksen (Heikkilä ja Halkosalmi, 2005).

## 2 Teorettinen viitekehys

Teoreettisessa viitekehyksessä esittelen muutamia kuulonvaraisuuteen liittyviä termejä ja ilmiöitä. Ensimmäisessä alaluvussa (2.1) avaan musiikinteorian peruskäsitteistä *intervallit*, joiden tietoinen tai tiedostamaton tunnistaminen ja hahmottaminen ovat keskeisessä roolissa kuulonvaraisessa soittamisessa ja sen taidon kehittymisessä. Toisessa alaluvussa (2.2) esittelen *kitaran* roolia ja systemaattisuutta *kuulonvaraisena soittimena*. Kolmas alaluku (2.3) luo katsauksen *kuulonvaraisuuteen musiikillisen koulutuksen* osalta ja neljännessä alaluvussa (2.4) esittelen *kuulonvaraisuuden yhteyttä fysiologiaan ja ergonomiaan*.

Ennen nykyaikaista nuotinkirjoitusjärjestelmää tai muistiinpanovälineitä musiikin on täytynyt siirtyä sukupolvilta toisille vain kuulonvaraisuutta ja visuaalista matkintaa hyväksi käyttäen. Nuotinkirjoituksen yleistymisen myötäkään kuulonvaraisuutta ei ole unohdettu, vaan se on keskeisesti käytössä joissakin musiikkipedagogiikan suuntauksissa. Suzuki-pedagogiikka on esimerkki tunnetusta kuulonvaraisuuteen pohjautuvasta musiikkikasvatuksen menetelmästä. Se perustuu ajatukseen, että ihmisellä on kyky, jota voidaan kehittää asettamalla oppimisympäristö otolliseksi ja ohjaamalla oppijaa haluttuun suuntaan. Metodien luoja, Shinichi Suzukin, mukaan lapsi voi oppia soittamaan, mikäli hänelle luodaan ympäristö, jossa hän voi kuulla musiikkia (International Suzuki Association, n.d.).

Kitara on yksi maailman suosituimmista soittimista. Sitä soittavat lapset, nuoret ja aikuiset ympäri maailman. Moni nuori haluaa oppia soittamaan esikuvansa musiikkia ja päätyy etsimään ohjeita kappaleen oppimiseen. Internetin videopalvelu youtube on pullollaan erilaisia kitaransoiton opetusvideoita, joissa opettamiseen ja oppimiseen kytkeytyy mahdollisten nuottien tai tabulatuurien lisäksi matkintaan ohjaava visuaalinen ja auditiivinen puoli. Videon katsoja näkee opettajan sormien paikat kitaran otelaudalla ja voi näin suorittaa visuaalista matkintaa. Katsoja myös kuulee opettajan soiton sekä – samaan aikaan harjoitellessa – oman soiton, joita hän voi kuuloaistillaan verrata saman- tai erikuuloisiksi. Samaa ilmiötä tapahtuu yksityis- tai ryhmäopetuksessakin, joskin näissä tilanteissa oppija voi saada myös välitöntä palautetta opettajalta. Youtube-videoa katsomalla ulkopuolinen palaute jää tietysti saamatta.

Musiikillisista taidoista yleisesti puhuttaessa käytetään usein raakaakin kahtiajakoa siitä, onko jollakin ihmisellä hyvä vai huono sävelkorva. Aina kun opetettavakseni on tullut uusi kitaraoppilas, olen tietyllä menetelmällä pyrkinyt saamaan jonkinlaista ymmärrystä hänen sävelkorvansa eräänlaisesta kykenevyydestä. Löytääkö hän esimerkiksi kitarastaan saman sävelen,



jonka olen itse soittanut ja ohjannut häntä tarvittaessa oikeaan suuntaan? Sävelkorvan kehittyminen olisi oma laaja tutkimuksen aiheensa, mutta se liittyy kuulonvaraiseen soittotaitoon vahvasti. Voitaneen sanoa näin, että mikäli tunnistat soittaneesi jonkinlaisen virheään, voit lähteä ratkaisemaan ongelmaa etsimällä vaihtoehtoisen sävelen. Ihminen, joka ei kuulonsa perusteella huomaa soittaneensa virhettä, ei luonnollisesti lähde muuttamaan suoritustaan.

Käytän jo tutkielman otsikossa sanaa kitaristi. Koen tutkimuksen kannalta tärkeäksi avata tätä käsitettä hiukan. Kitaristin aukoton ja globaali määrittelemine on varmaankin mahdotonta, koska samaa yksittäistä sanaa käytetään useissa eri yhteyksissä soittajan taitotasosta ja musiikin tyyliuuntauksesta riippumatta. Esimerkiksi alakoulun bändikerhossa sekä yhtä lailla maailmaa kiertävien ammattimuusikoiden keskuudessa puhutaan kitaristeista. Työkseen pelkästään nuotteista soittava kitaristi ei välttämättä ole harjaantunut kuulonvarainen soittaja. Tämän tutkimuksen yhteydessä kitaristista puhuttaessa viitataan siis erityisesti kevyen musiikin puolen kitaransoittoon, koska siinä ympäristössä muusikko käyttää paljon kuulonvaraisuutta hyväkseen, kuten aiemmin mainitsin Giddingsin (2019) todenneen. Pop-muusikon työssä uusia opeteltavia kappaleita voi tulla jatkuvasti eteen. Koska kaikista kappaleista ei voi olla aina täydellistä nuottia välittömästi saatavilla, soittaja päätyy usein opettelemaan kappaleen kuulonvaraisesti. Hän kuuntelee esimerkiksi kappaleessa olevan alkusoiton melodian, pyrkii löytämään omalla soittimellaan kuulemansa sävelet ja sävelpituudet, ja sitten soittamaan kokonaisuuden teknisesti mahdollisimman tunnistettavasti.

## 2.1 Intervallien tunnistaminen ja hahmottaminen

Intervalli tarkoittaa musiikin ympäristössä ja tässä tutkimuksessa kahden sävelen välistä korkeuseroa (Raik, 2002). Heikkilä ja Halkosalmi (2005) määrittelevät intervallin seuraavanlaisesti.

*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).*

Heikkilään ja Halkosalmeen (2005) viitaten melodia koostuu useista peräkkäisistä eli melodisista intervalleista. Soinnut taas muodostuvat samaan aikaan soivista harmonisista intervalleista. Tyypillisessä länsimaalaisessa järjestelmässä on kaksitoista eri nimistä säveltä esimerkiksi sävelestä c1 säveleen h1. Oktaavin sisällä olevia – eri sävelet sisältäviä – intervalleja on yksitoista. Omat intervallinimensä on myös kahdella täsmälleen samalta korkeudelta soivalla sävelellä eli priimillä (c1 – c1)), oktaavilla (c1 – c2) sekä yli oktaavin menevillä intervalleilla. Näiden kaikkien myötä eri nimisiä ja kuuloisia intervalleja on käytössä ainakin 25 kappaletta (priimi – kvintdesimi), joista 17 ensimmäistä on käytetyimmät. Kaikessa melodiaa ja harmoniaa sisältävässä musiikissa on jatkuvasti läsnä eri intervalleja, joten niiden tietoinen tai tiedostamaton ymmärtäminen on jatkuvasti läsnä melodista instrumenttia soittaessa. (Ks. Esim. Denyer, 1982; Heikkilä ja Halkosalmi, 2005; Raik, 2002).

Hiukan yleistäen voitaneen todeta, että suurimmassa osassa musiikkia melodian intervallihypyt pysyvät pääosin oktaavin sisällä. Kun tähän lisätään vielä se, että tyypillinen radiossa soiva kevyen musiikin kappale sisältää esimerkiksi vain seitsemän duuri- tai molliasteikon säveltä, päästään siihen tilanteeseen, että todennäköisiä vaihtoehtoja melodian etsimisessä on esimerkiksi alle kymmenen säveltä ja intervallia. Kuulonvaraista soittamista ajatellen oikean intervallin tunnistaminen ja sävelten löytäminen soittimesta on luonnollisesti helpompaa, mikäli todennäköisiä vaihtoehtoja on vähemmän kuin enemmän. Intervallien tunnistamista voi harjoitella esimerkiksi muistilaulujen, erilaisten harjoitusohjelmien sekä asteikkojen tai sointujen laulamisen ja soittamisen avulla. Intervallien tunnistaminen yksittäin melodiaa kuunneltaessa tapahtuu toisiaan seuraavien sävelten sävelerojen kuulemisessa. Soinnuissa yhtä aikaa soivien sävelten, jopa viiden tai kuudenkin eri äänen, osalta tunnistaminen on ehkä lähtökohtaisesti vaikeampaa, etenkin jos laajoja viisiäänisiä sointuja pitäisi tunnistaa lyhyessä ajassa useita peräkkäin. Jokaisessa eri sointumuodossa on omanlaisensa fiilis tai kuulokuva, minkä lisäksi monet sointumuodot esiintyvät usein tiettyjen sointujen kanssa peräkkäin, tietyillä sointuasteilla. Näin ei aina ole, mutta yleisesti ottaen teoreettinen ymmärrys ja jotkin näennäiset musiikin lainalaisuudet asettavat useissa, etenkin diatonisuudessa pysyvissä, kappaleissa jonkinlaiset raamit soinnuttamiselle. (Ks. Esim. Denyer, 1982; Heikkilä ja Halkosalmi, 2005; Raik, 2002).

## 2.2 Kitara kuulonvaraisena soittimena

Denyer (1982) esittää, että soittaakseen jotain instrumenttia, on soittimesta oltava jonkinlainen ymmärrys yhdenkään äänen syntymisestä sekä muiden äänten saamisesta, esimerkiksi korkeamman sekä matalamman sävelen löytämisestä ja soittimen systemaattisuudesta. Kitaraa tai sen sukuista soitinta on Denyerin (1982) mukaan soitettu 1100-luvulta lähtien, ja soittimen kehitys on lähtenyt liikkeelle Espanjasta. Ensimmäiset teräskieliset akustiset kitarat ovat kehitetty 1800-luvulla ja sähkökitarat 1930-luvulla, molemmat Amerikassa.

Skaalat eli asteikot muodostuvat aina intervaleista. Kuultavissamme olevat melodiat muodostuvat niin ikään intervaleista ja eri asteikoista tai niiden yhdistelmistä. Denyer (1982) tuo esille, että intervallit voidaan esittää kitaran otelautakaaviona. Kaaviokuva pysyy aina samannäköisenä, riippumatta missä kohtaa otelautaa se on. Näistä kaavioista on arvokas hyöty skaalojen ja sointujen harjoittelussa. Hän jatkaa, että kaikkien eri skaalojen opettelu auttaa hahmottamaan kitaran otelautaa, antaa parhaimman laatuisen korvaharjoituksen, parantaa soiton nopeutta, sulavuutta ja täsmällisyyttä sekä tarjoaa perustan sointujen rakentumiseen ja ymmärtämiseen. Hän jatkaa, että skaalojen tuntemus eri sormituksilla otelaudan eri asemista on soolokitaristin hyödyllisimpiä taitoja.

Koska tunnen useita musiikin teoriaa ymmärtämättömiä ihmisiä, esimerkiksi omia kitaraoppilaitani, jotka löytävät kuulonvaraisesti uusia melodioita, voin todeta, että kuulonvaraisessa soittamisessa intervaleja voi hahmottaa teoriaymmärryksen kautta tiedostaen tai ilman ymmärrystä tiedostamatta. Intervallien tietoinen tai tiedostamaton hahmottaminen on tämän tutkimuksen kannalta mielestäni olennaista ja mielenkiintoistakin, koska kitara on kokeneelle soittajalle looginen ja visuaalinen soitin, jota soittaessa etenkin soittajalle tutut intervallit ovat selkeästi nähtävissä kitaran otelaudalla. Denyer (1982) kertoo intervallien toimivan sointujen rakennusaineina. Hän esittää, että intervallien roolin ymmärtäminen sointujen muodostamisessa ja soinnuttamisessa vaatii intervallien soinnin kuulonvaraisen tunnistamisen. Kun kuulen melodiassa pienen terssin, hahmotan sen samalla sekä kuulomuistin avulla että kitaran otelaudan kautta tietynlaisena kuvana. Lisäksi käsieni lihasmuistissa on uskoakseni kymmeniä tuhansia toistoja pelkästään pienen terssin soittamisesta, mikä osaltaan auttaa kuullun intervallin sijoittamisen otelaudalle eri kohdilla otelautaa ja eri sormituksilla.

Kokenut ja taitava kuulonvarainen soittaja voi toistaa entuudestaan oudon melodianpätkän yhdellä kuulemalla virheettömästi. Omien soitonopetuskokemusten myötä olen huomannut, että vähemmänkin taitoa harjaannuttanut voi löytää melodian nopeasti hyvän sisäisen korvan ja

instrumenttituntemuksen ja kokemuksen myötä. Esimerkiksi paljon Ukko Nooa -nimistä tunnettua kappaletta soittanut ihminen on kuullut ja soittanut melodian alussa c:stä e-säveleen kulkevan melodiahypyn niin monta kertaa, että tämä suuren terssin intervalli on ehkä jäänyt hyvin sävelmuistiin. Suuren toistojen määrän myötä se voi olla etenkin melodian alussa hyvin löydettävissä myös muissa lauluissa. Denyeriin (1982) viitaten, kuulonvarainen soittaminen vaatii aina lähtökohtaisesti ymmärryksen jonkin instrumentin sävelerojen systemaattisuudesta. Ihminen, joka näkee kitaran ensimmäistä kertaa elämässään ei voi luonnollisesti tietää sen toiminnasta, ellei joku ole sitä hänelle kertonut. Optimaalisessa tilanteessa soittajan taustalla on sekä teorian tieto että toistojen myötä karttunut kokemus ja hyvä instrumentinhallinta.

Visuaaliselta hahmottamiseltaan esimerkiksi piano on loogisuudessaan ummikollekin yleisesti ottaen nopeasti ymmärrettävissä, koska säveltaso laskee vasemmalle mentäessä ja nousee oikealle siirryttäessä. Lisäksi siinä on nähtävissä kahdentoista sävelen toistuva identtinen sarja valkoisia ja mustia koskettimia. Puhallinsoittimista esimerkiksi trumpetissa on Radion Sinfoniaorkesterin trumpetistin, Miikka Saarisen (2015), mukaan vain kolme painettavaa venttiiliä, joiden myötä erilaisia sormilla tehtäviä yhdistelmiä on kahdeksan, kun lasketaan mukaan myös kaikkien venttiilien ylhäällä oleminen. Näiden kahdeksan yhdistelmän ja huulten erilaisen tiukkuuden yhteistyöllä muodostuvat kaikki trumpetista saatavat sävelet. Trumpetissa ei siis ole visuaalisesti ainakaan pianon kaltaista selkeästi nähtävissä olevaa ja systemaattista apua kuulonvaraiseen soittamiseen. Toisaalta huulten tiukkuuden säätely on eräänlaista lihaskuuntelijan taitavaa työtä, mikä voi osaltaan helpottaa oikeiden sävelten löytämistä. Kitaramallissa, jossa on esimerkiksi kuusi kieltä ja 24 nauhaväliä, on vapaat kielet mukaan laskettuna yhteensä 150 eri mahdollisuutta osua oikeaan säveleen. Joskin joko hyötynä tai haittana voi pitää sitä, että kitarassa esimerkiksi kaksiviivaisen e-sävelen voi löytää kuudesta eri kohdasta. Pianolla jokainen sävel oktaavialassaan löytyy vain yhdestä koskettimesta. Erilaista systemaattisuutta sisältäviä soittimia on lukuisia, mutta otin nämä kolme toisistaan poikkeavaa soitinta esimerkeiksi tuodakseni esille kuulonvaraiseen soittamiseen liittyviä instrumenttikohtaisia lainalaisuuksia. Kitara on siis kuulonvaraisen soittamisen osalta visuaalisuudessaan nähdäkseni hyvin toimiva instrumentti, joka vaatii kuitenkin oman aikansa tutustua otelaudan loogisuuteen. Mainittakoon vielä, että tyypillisen 6-kielisenkin kitaran virityksiä on olemassa useanlaisia, ja tyypillisimmästä e, a, d, g, h, e -virityksestä poikkeava viritys muuttaa myös otelaudan intervallisuhteita voiden sekoittaa tyypilliseen viritykseen tottuneen taitavankin soittajan otelaudan hahmottamisen.

Suurella kitarakirjassa (Denyer, 1982) mainitaan kitaran erästä erityispiirteistä. Verrattuna useisiin muihin soittimiin voi kitaran saundia käsitellä myös sävelen näppäämisen jälkeen. Esimerkiksi vibrato (sävelkorkeuden nopea edestakainen vaihtelu), venytys (sävelkorkeuden nouseminen) ja liu'utus (sävelkorkeuden muutos sormea kieltä pitkin liu'uttamalla) muuttavat saundia ja mahdollisesti sävelkorkeutta. Louhensuo (2002) mainitsee Blues Station -nimisessä kitaraopetuskirjassaan, että kirjan venytykset ja legaatot ovat lukemisen osalta vaikeimpia, niiden ollessa kuitenkin juuri kirjan oleellisimpia harjoituksia. Kuulonvaraisuuteen liittäen ajatellen, että etenkin kitaralle tyypilliset venytykset ovat harjaantuneelle soittajalle kuultavissa nopeasti, suhteutettuna niiden hitauteen nuotinkirjoituksen ja -lukemisen osalta.

Kitaran äänenväriä voi muokata loputtomasti kitara- ja vahvistinvalikoiman lisäksi myös erilaisilla efekteillä ja editoinnilla. Musiikkityylistä ja kitaran roolista riippuen kuultavaksi julkaistun kappaleen kitararaita (tai -raidat) voi olla miksattu erittäin ohueksi ja pienelle voimakkuudelle tai päinvastoin paksuksi ja selkeästi kuultavaksi tai jotain siltä väliltä. Äänensävy voi olla karkeasti jaettuna puhdas tai säröinen. Lisäefektien tai soittoteknisen tulkinnan myötä ääntä voi huojuttaa, liu'uttaa, venyttää, kaiuttaa, ja niin edelleen. Saundiin vaikuttaa myös se, näpätäänkö kieliä plektralla vai sormilla. Näillä kaikilla seikoilla voi olla vaikutusta siihen, miten tarkasti opeteltavaksi ajateltu kitaraosuus on kuultavissa. (Ks. Esim. Denyer, 1982) Tilanteen mukaan soittajan täytyy poimia kappaleesta kitaran olennainen rooli. Mikäli säestän akustisella kitaralla, alun perin bändiversiona kuulemani kappaleen, on minun tehtävä siitä tilanteeseeni sopiva kitarasovitus, jonka myötä kitaran rooli alkuperäiseen verrattuna voi muuttua erittäin paljonkin.

### 2.3 Kuulonvaraisuuden rooli musiikillisessa koulutuksessa

Suomalaisen edesmenneen viihdepianisti ja pianopedagogi, Richard Järnefeltin (2004), mukaan kuulonvaraisuutta on vaikeata opettaa, etenkin kirjallisen ilmaisun kautta, koska taidon opettaminen vaatisi mieluummin vieressä istumista, havainnointia ja neuvomista. Hän on kehittänyt kuulonvaraisuuteen perustuvan opiskelumethodin ja kirjoittanut kaksi pianonsoiton opasta. Järnefelt (2004) mainitsee kirjoissaan murtaneensa yleisen harhaluulon, jonka mukaan korvaa joko on tai ei ole. Hänen mielestään korvalla soittaminen on kaikkein helpointa, kauneinta ja luovinta soittamista, silloin kun sen hyvin osaa. Sally Chappellin (1999) pianistin kehittymiseen liitty-

vässä tutkimuksessa mainitaan, että joidenkin tutkimusten mukaan – muusikkouden ja luovuuden kehittymistä ajatellen – notaatiopainotteinen oppiminen ei anna riittävästi tilaa. Vikmanin (2001) mukaan kuulonvarainen ja opittujen kappaleiden ulkoa soittaminen ovat tärkeä osa soitonopetusta. Hänen mukaansa kuulonvarainen musiikin hahmottaminen kehittää musiikillista tajuja eri tavoin kuin nuoteista soittaminen. Suzuki-metodin yhden periaatteen mukaan kuulonvaraisesti soittaessa oikeanlaiseen soittotekniikkaan ja äänensävyyn hiomiseen voi keskittyä paremmin, koska ei tarvitse kuluttaa energiaa nuotinlukuun. (Vikman, 2001).

Giddingsin (2019) mukaan kuulonvarainen soittaminen on musiikkikoulutuksen ympäristössä unohdettu taito, vaikka se on perustavanlaatuinen ja tärkeä kyky jokaiselle muusikolle. Oman koulutustaustani perusteella, ja tutustuttuani muutamiin suomalaisiin musiikin koulutusalan opinto-oppaisiin, näyttäisi siltä, että väite kuulonvaraisuuden unohtamisesta ei päde ainakaan Suomessa. Giddings (2019) jatkaa, että perinteinen nuotinlukutaito on tärkeä joissain ympäristöissä, mutta useimmissa musiikillisissa tilanteissa opintojen ulkopuolella ei niinkään. Nuotinlukutaidon tarpeellisuuden pohtiminen olisi oma aiheensa, joten en lähde siihen tässä tutkimuksessa syventymään, vaikkakin sen taidon hallinnalla tai hallitsemattomuudella voi olla vaikutusta kuulonvaraisen soittotaidon kehittymiseen. Haluan myös korostaa, että en vastakkain asettele nuotinlukua ja kuulonvaraista soittamista, koska molemmilla taidoilla on epäilemättä paikkansa. Chappellin (1999) tutkimuksen mukaan instrumenttiopetus keskittyy suurilta osin ohjelmiston kokoamiseen, soittotekniikkaan sekä nuotinlukuun, kun Chappellin viittaaman Gibbsin (1993) tutkimuksessa selvisi, että opettajista ainoastaan 63 prosenttia sisälsi opetukseen kuulonvaraisuutta. Tutkimukseen osallistuneiden opettajien arvioiden mukaan kuulonvaraisuus, improvisaatio ja säveltäminen eivät ole erityisen tärkeitä aiheita. (Chappell, 1999). Järnefeltin (2004) mukaan perinteinen musiikkikasvatusjärjestelmä menee kuulonvaraisuuden näkökulmasta kurssitutkintoineen ja tavoitteineen huonoon suuntaan. Hän arvelee, että moni pianisti pyrkii saamaan harrastuksesta työkaluja luovaan itseilmaisuun, tunteiden välittämiseen ja ilon tuottamiseen. Hän esittää, että harva taas haluaa konserttipianistiksi, mikä on hänen ymmärryksensä mukaan tällaisen notaatiopohjaisen musiikkikoulutusjärjestelmän jonkinlainen perimmäinen tavoite. Järnefeltin kärkkääseenkin ulosantiin ja hänen metodiinsa on suhtauduttu kriittisestikin, mutta hän tuo esille tyytyväisyytensä omaan opetustapaansa ja menetelmäänsä, jotka tuottavat erään musiikkikriitikon mielestä ”vain hyviä soittelijoita”. (Järnefelt, 2004).

### 2.3.1 Musiikillinen kehittyminen ja kuulonvaraisuuden opettaminen peruskoulussa

Musiikillinen kehittyminen alkaa ihmisessä jo ennen syntymää (Ks. luku 2.4 Kuulonvaraisuuden yhteys ihmisen fysiologiaan ja ergonomiaan), mikä tarkoittaa, että sen rooli voi olla elämässämme varsin kokonaisvaltainen. Tutustuin musiikin ja kuulonvaraisuuden rooliin perusopetuksen osalta, koska peruskoulu on usealla ihmisellä ensimmäinen paikka, jossa saa musiikin opetusta. Perusopetuksen opetussuunnitelmassa musiikissa korostuu luovuus, keksintä ja mielikuvitus. Kuuntelemisen ja musiikin hahmottamisen osalta tuodaan esille kuuntelemisen ja hahmottamisen taidot. (Opetushallitus [OPH], 2014). Nämä kaikki mainitut asiat liittyvät tavalla tai toisella musiikin nuotittomaan luomiseen, mikä on läheisesti tai usein täysin yhteydessä kuulonvaraiseen tekemiseen. Ylen musiikinopetukseen keskittyvässä artikkelissa (2017) haastateltu musiikinopettaja kertoo monen kollegansa harmitelleen musiikkiluokan välineistön puutteita. Hän lisää, että opetussuunnitelman tavoitteiden saavuttaminen on vaikeaa ilman eri monipuolista soittimistoa. Artikkelissa pohditaan myös musiikin oppiaineen – paikoittain – vähäistä arvostamista ja tuntimäärää, mikä johtaa haastavuuteen saada päteviä musiikinopettajia, koska heille ei ole riittävästi tunteja tarjolla. Kuten Giddings (2019) toi aiemmin esille, on suotuisan oppimisympäristön luomisella tärkeä rooli musiikin kuulonvaraisessa oppimisessa. Suotuisa oppimisympäristö tarkoittaa luonnollisesti myös mielellään pätevää musiikinopettajaa. Valtakunnallisessa opetussuunnitelmassa (OPH, 2014) musiikin oppiaineessa ei mainita mitään soitinta nimeltä, vaan esille tuodaan keho-, rytmii-, melodia- ja sointusoittimet yleisesti. Koulukohtaisissa opetussuunnitelmissa lienee vaihtelevuutta, mutta opetussuunnitelman suurpiirteinen maininta varusteluun liittyen mahdollistaa jossain määrin koulu- ja opettajakohtaista vapautta musiikinopetuksen osalta. Tällainen vapaus voinee ilmetä sekä positiivisena että negatiivisena seikkana.

Kuulonvaraisuuden ja sisäisen korvan rooli tulee esille peruskoulussa ja lukiossa usein hyvin kuvaavalla tavalla. Oppilas soittaa esimerkiksi kitaralla annetun ohjeen tai oman kokeilun myötä jonkin soinnun tai melodian, ja oppilaan naamasta, eleistä tai sanallisesta viestinnästä voi käydä ilmi, että: ”Tämä ei kuulosta oikealta, tai hyvältä”. Tällainen ilmiö kertoo juuri siitä, että oppilaan sisäinen korva voi tunnistaa esimerkiksi yhden tai useamman sävelen olevan ehkä vääriä tai tilanteeseen sopimattomia. Omien, musiikkikasvatuksen opintojen opetusharjoituksissa kokeiltujen kuulonvaraisuuteen keskittyvien oppituntien myötä havahtuin siihen, että esimerkiksi opettamani 20 oppilaan luokka oli musiikillisten taitojensa ja kokemustensa osalta niin heterogeeninen ryhmä, että sujuvasti etenevät korvakuuloharjoitukset tuntuivat haastavilta. Tunnit avarsivat omia ajatuksiani ihmisen kuulonvaraisesta hahmottamisesta. Musiikkiluokilla

lähtökohdat tällaisiin harjoituksiin olisivat luultavasti paljon otollisemmat, koska kaikilla oppilaille olisi todennäköisesti potentiaalisemmat lähtökohdat musiikin opiskeluun. Tavoitteellinen kuulonvaraisuuden harjoittaminen peruskoulun musiikintunneilla on jo suuren oppilasmääränsä vuoksi vaikeaa. Esimerkiksi konservatorioiden tai ammattikoulun yksityis- ja yhteisötutuntien pienen ryhmäkoon opetustilanne mahdollistaa kuulonvaraisuuteen keskittyvän opettamisen paremmin. Puhumattakaan siitä, että peruskoulun yleiset tavoitteet poikkeavat luonnollisesti selkeästi musiikin kaltaisen taideopetuksen tavoitteista ammatillisessa koulutuksessa. Ajattelen kuitenkin, että peruskoulunkin musiikintunneilla kuulonvaraisuus on useimmiten tavalla tai toisella läsnä ja sitä on mielestäni hyvä sisällyttää opetukseen sopivissa määrin ja sille potentiaalisissa tilanteissa. Omia soittimia omistaville motivoituneille oppilaille voi vinkata esimerkiksi jonkin melodian kuulonvaraisesta harjoittelemisesta kotona tai omalla ajalla.

### 2.3.2 Kuulonvaraisuuden rooli ammatillisessa musiikillisessa koulutuksessa

Kuulonvaraisen soittotaidon kehittymiseen liittyy osaltaan etenkin musiikillisessa koulutuksessa erilaiset aiheeseen syventyvät kurssit. Tässä luvussa tuon kuulonvaraisuuden näkökulmasta esille musiikillisen koulutuksen tarjontaa – erityisesti rytmimusiikin suuntauksesta – sekä joitakin erityisiä sisältöjä ja perusteluita kuulonvaraisuuden kehittämisen puolesta. Kitara esiintyy rytmimusiikissa erittäin monipuolisena instrumenttina niin saundien kuin tyyllilajien puolesta. Musiikillisissa koulutuksissa kitaristin opintoihin sisältyy erilaisten musiikkityylien myötä paljon kuulonvaraistakin omaksumista. Kitaristien Oja (Yle arkisto, 2014) ja Federley (2020) yhteydessä toinkin aiemmin esille nopean omaksumistaidon hyödyllisyyden, mikä pohjautuu vahvasti juuri kuulonvaraiseen oppimiseen.

Tutustuin Oulun Ammattikorkeakoulun Musiikkipedagogin opinto-oppaaseen (OAMK, OPS, 2023 – 2024), jonka kurssitarjontaan kuuluu toistakymmentä monipuolisesti kuulonvaraisuuden kehittämistä sisältävää kurssia. Eri kurssien osaamistavoitteissa mainitaan esimerkiksi taide- ja rytmimusiikin kuulonvarainen tunnistaminen ja analysointi sekä monipuoliset kuuntelu- ja nuotinkirjoitustehtävät sointujen ja melodioiden tunnistamiseen liittyen. Opinto-oppaasta löytyy myös kokonainen kolmen opintopisteen kurssi nimikkeellä *Korvakuulolta musiikintunni*, jonka tavoitteissa mainitaan muun muassa melodioiden kuulonvarainen toisintaminen pianolla, kitaralla tai bassolla, sekä maksimissaan oktaavin kokoisten intervallien laulaminen ylös- ja alaspäin. Sisällön puolelta on lueteltu esimerkiksi tyypillisimmät asteikot sekä kolmi-



ja nelisoinnut yleisimpine lisäsävelineen. Näin laaja kuulonvaraisuuden esilletuonti instrumenttipedagogin opinnoissa vahvistaa mielestäni tämän taidon tarpeellisuutta musiikkialalla sekä esiintymis- että opetustyössä. Jäin vielä pohtimaan, että opetetaanko tulevia soitonopettajia opettamaan kuulonvaraista soittotaitoa vai oletetaanko oman kyseisen taidon harjoittelun tuovan työkaluja myös sen opettamiseen.

Myös Taideyliopiston Sibelius-akatemian opinto-oppaassa esimerkiksi Jazzsäveltäpailu 2 -kurssin osaamistavoitteisiin sisältyy useassa kohdassa kuulemansa perusteella tapahtuvaa nuotintamista tai tunnistamista, sointukulkujen, melodioiden ja sävellajivaihdosten osalta (Taideyliopisto, n.d.). Säveltäpailun jonkinlainen osaaminen ei sinällään sisällä vielä välttämättä minkäänlaista soittamisen taitoa, vaan siinä opitaan hahmottamaan, tunnistamaan ja nuotintamaan erilaisia intervaleja. Kallion Musiikkikoulun opetussuunnitelmassa (2018) mainitaan musiikin kuulonvaraisten hahmotustaitojen kehittäminen. Yhtenä tavoitteena on ohjata oppilasta kuuntelemaan omaa musisointiaan ja hahmottamaan musiikkia kuulonvaraisesti.

Näiden muutamien esimerkkien myötä vaikuttaisi siltä, että kuulonvaraisuus on suomalaisessa musiikkikoulutuksessa ainakin rytmimusiikin puolella vahvasti esillä oleva taito, jonka kehittämiseen halutaan panostaa. Osa opetussuunnitelmista sisältää tarkempia kuvauksia kuulonvaraisuuden kehittämisestä konkreettisestikin ja joissakin suunnitelmissa asia tuodaan esille suurpiirteisemmin. Tutkimukseni näkökulmasta kuulonvaraisuuden kehittämisellä on siis paikoin selkeäkin rooli musiikillisessa koulutuksessa.

Kuulonvaraisen soittotaidon kehittämisen opettamiseen vaikuttanee osaltaan myös musiikin tyyliuuntaus ja käytettävissä oleva aika. Osalla musiikin ammattilaisista ei ole aina aikaa harjoitella kappaletta kuulonvaraisesti. Esimerkiksi monet länsimaisen taidemusiikin kappaleet ja teokset ovat kestoiltaan niin pitkiä, että niiden ulkomuistista opetteleminen ei ole käytössä olevan työajan puitteissa järkevää. Kevyen musiikin uusimmat kappaleet taas eivät ole heti löydettävissä nuotinnoksena, joten näissä yhteyksissä useilla muusikoilla nopein tapa oppimiseen voi olla kuulonvaraisuus. Omalla kohdallani uuden kappaleen opettelu sujuu lähtökohtaisesti aina nopeammin kuulonvaraisesti harjoiteltuna.

## 2.4 Kuulonvaraisuuden yhteys ihmisen fysiologiaan ja ergonomiaan

Kuulonvaraisuudella voi olla yllättävän varhainen, kokonaisvaltainen ja monipuolinen vaikutus ihmiseen. Tutkimukseni viitekehyksessä kuulonvaraisuuden kehittymistä on hyvä tarkastella moniulotteisesti. Tässä luvussa esittelen joitakin fysiologiaan ja ergonomiaan liittyviä seikkoja.

Pirkko Paananen (2003) tuo väitöskirjassaan esille seikkoja liittyen ihmisen musiikillisen kehittymisen alkamiseen, joka tapahtuu jo sikiövaiheessa, jolloin sikiö voi oppia ehdollistumalla ja tottumalla. Tutkimusten mukaan vauva voi rauhoittua kuullessaan samaa musiikkia, mitä äiti on kuunnellut raskausajan loppupuolella. Hän jatkaa kertoen, että kuulonvaraiset reaktiot ovat mahdollisia hermosoluyhteyksien kypsymisen ja kuulorakenteiden kehittymisen jälkeen. (Paananen, 2003).

Helsingin sanomien artikkelissa (Koppinen, 2015) kerrotaan Paula Virtalan väitöskirjatutkimuksesta, jossa käy ilmi, että ihminen pystyy erottamaan tasa- ja riitasointisia sointuja toisistaan jo syntymästään saakka. Koska vauva ei luonnollisesti ymmärrä musiikin käsitteitä tai teoriaa, on sointujen erottaminen suoraan yhteydessä kuulojärjestelmäämme ja sen ominaisuuksiin sekä kulttuurisidonnaiseen kasvu- ja ääniympäristöön. Tietynlainen kuulonvarainen kehittyminen voi otollisten olosuhteiden myötä alkaa siis varsin varhain täysin tiedostamattomasti. Koppisen artikkelin mukaan sointujen eri tunnemerkitysten hahmottaminen helpottuu varhain luotujen kykyjen myötä, ja musiikkia harrastavien kouluikäisten osalta erottaminen oli tehostunut huomattavasti, musiikkia harrastamattomiin lapsiin nähden. Syynä eroon on aivojen kuuloaluiden toiminnan muokkautuminen, joka on seurausta musiikin harrastamisesta. Aikuisilla muusikoilla kyky oli tehostunut vielä enemmän musiikkia harrastamattomiin aikuisiin verrattuna. Musiikille altistuminen ilman musiikkikoulutustakin auttaa musiikin prosessoimisessa. Tutkimuksen mukaan muusikoiden sointutyyppeiden erottelu poikkeaa aivojen reagoitierojen perusteella selvästi tavallisen ihmisen erottelusta. Tutkimus puoltaa ihmisen kuulokyvyn lisäksi aivojen kykenevyyttä monimutkaisissakin tehtävissä, myös musiikin aihepiirin ulkopuolella. (Koppinen, 2015).

Vikmanin (2001) mukaan jotkin tutkimukset osoittavat musiikinopinnoilla olevan kehittävä vaikutus lapseen, muun muassa keskittymisen ja motoriikan osalta. Musiikillisten tehtävien kerrotaan mahdollisesti vaikuttavan positiivisesti lapsen spatiaalisen älykkyyden kehittymiseen. Varhaisen musiikkikasvatuksen sensoris-motoriseen toimintaan painottuvat tehtävät, kuten tilan ja äänen visuaalinen ja kuulonvarainen hahmottaminen, voivat parantaa lapsen sisäistä oppimishalukkuutta ja auttaa sekä rohkaista heidän älyllistä kasvuaan. (Vikman, 2001).

Chanceyn ja Reissin (2011) mukaan soittaja voi omaksua kappaleen paremmin, kun hän yhdistää opettelussaan korvan analyttiset aivot ja käsien kinesteettisen muistin. Pidänkin optimaalisenä sellaista tilannetta, jossa ihminen oppii nopeasti ja saa opitun asian jäämään helposti mieleen. Chancey ja Reiss (2011) kertovat kuulonvaraiseen soittamiseen keskittyvässä artikkelissaan työpajatoimintaan osallistuneiden saaneen ilon ja saavuttamisen sekä nuoteista vapautumisen tunteita kuulonvaraisesti opittujen asioiden myötä. Artikkelissa mainitaan etuna myös uusien musiikkirepertuaarien piiriin pääseminen. Nuoteista irti pääseminen ei ole tutkimukseni tavoite, mutta ymmärrän tietynlaisen vapautumisen tunteen varsin hyvin. Chanceyn ja Reissin (2011) artikkelissa korostuu kuulonvaraisuuden kokonaisvaltainen rooli, mitä voi hyvin tukea jo musiikin teorian perusasioita harjoittelemalla. Heidän mukaansa kuulonvarainen soittotaito varmistuu ja kehittyy nopeammaksi yhdistämällä kuulon ja teorian.

Vikmanin (2001) viittaus Chappelliin tuo esille, että muusikoiden musiikillisen muistin kehittyminen edellyttää auditiivisen, visuaalisen ja kinesteettisen muistin tavan, ja mahdollisesti musiikin analysoimiseen liittyen älyllisen ja analyttisen muistin. Chappellin (1999) mukaan vasemmalla aivopuoliskolla on vastuu rationaalisen ajattelun ja loogisen käyttäytymisen osa-alueista, kun taas oikea puolisko huolehtii rytmisyydestä, paikkatietoisuudesta, intuitiivisuudesta ja kokonaisvaltaisesta toiminnasta. Hän tuo esille kehon ja aivojen ristiin toimimisen, kun oikea puolisko hallitsee kehossa vasenta puolta ja toisinpäin. Chappell (1999) tuo esille oikeaa aivopuoliskoa korostavan toiminnan tiedostamattomaan oppimiseen liittyen. Hän jatkaa, että musiikin kokonaisvaltaisen hahmottamistaidon kehittymisen osalta kuulonvaraisuus on tärkeässä roolissa, koska tällöin hahmottaminen ei jää pelkästään informatiivisen käsittelyn tasolle. Musiikissa vasen aivopuolisko on käytössä nuotintuvussa, musiikin analysoinnissa, teknisissä taidoissa ja asteittaisessa oppimisessa. Oikean aivopuoliskon käsittelyyn kuuluu musiikilliset kuviot, tilatietoisuus, mielikuvituksellisuus ja tulkinnallinen luovuus. Oikea puolisko myös johdattelee henkisesti äänten, kuvien ja tunteiden luomiseen ja manipulointiin sekä musiikin näkemiseen kokonaisuutena. (Chappell, 1999).

Chappellin (1999) mukaan henkisten taitojen kehittäminen pitäisi tapahtua kaikkien aivojen osa-alueiden toiminnan myötä. Molempien aivopuoliskojen käyttö toiminnassa parantaa aivojen ongelmanratkaisutaitoja. Esimerkkinä eräänlaisesta integroidusta ja eloisasta aivojenkäytöstä mainitaan Einstein, jonka kerrotaan yhdistäneen taiteilijan ja tutkijan taidot, mikä on vahvistanut hänen kykenevyyttään tehtävien käsittelyssä ja ymmärtämisessä. Chappellin artikkelissa mainittujen tutkimusten mukaan molemmat aivopuoliskot ovat mukana musiikin prosessoinnissa, ja että muusikoiden aivot ovat koulutuksen myötä ei-muusikoiden aivoja eloisammat.

Esimerkkinä aivojen ja kehon ristiin toiminnasta mainitaan nopeiden melodialinjojen jakaminen kuvioiksi, mikä sisältää vasemman puoliskon nuotinnallisen toiminnan lisäksi oikean aivopuoliskon kokonaisuuteen, muotoon ja kuvioihin liittyvän hahmottamisen. Aivojen oikean puoliskon laiminlyöminen sekä aivojen ja kehon ristikkäistoiminnon puute oppimisen alkuvaiheessa voivat aiheuttaa puutoksia musiikillisten kykyjen kehittämisessä täydessä kapasiteetissaan. Suurin hyöty saavutetaan otettaessa taidot käyttöön mahdollisimman varhain. Lisäksi musiikillisessa koulutuksessa olisi hyvä olla teknisen työskentelyn rinnalla luovaa toimintaa. Kun musiikki sisäistetään henkisesti, soittaja vapautuu joistain fyysisistä jännitteistä, ja korvan vastuun kasvaessa ilmaisuuden, luovuuden ja soittamisen kokonaisvaltaisuus korostuvat. Nämä ovat seurausta, kun kasvatetaan oikean puoliskon roolia. (Chappell, 1999).

Chappellin (1999) tutkimuksessa avataan myös kirjapohjaiseen opetustapaan liittyviä mahdollisia fyysisiä ongelmia. Yksittäisten nuottien tarkkaan kuuntelemiseen ja tunnin mahdolliseen negatiivissävytteiseen ilmapiiriin voi liittyä ahdistuneisuutta, hermostuneisuutta, lihasten ylimääräistä jännitteisyyttä sekä koordinaatiollisia ja muita fyysisiä jännitteitä. Tutkimuksen mukaan jännitteisyys on kuitenkin enemmän henkinen kuin fyysinen ongelma, mikä juontanee usein juurensa siitä, että opeteltavasta musiikista ei saavuteta selkeästi henkistä ymmärrystä.

Näiden tutkimusten perusteella voidaan todeta, että soittamisessa ja kuulonvaraisessa soittamisessa on ihmisen kehossa ja aivoissa läsnä paljon sekä tiedostettua että tiedostamatonta toimintaa. Tutkimusten myötä tiettyjä hyväksi havaittuja asioita voidaan kuitenkin harjoitella vielä enemmän tiedostetusti, kun luodaan oppimiselle optimaalinen ympäristö ja monipuoliset harjoitteet. Tutkimukseni näkökulmasta kuulonvaraisuus vaikuttaisi kehittyvän ihmisessä varsin kokonaisvaltaisella ja monipuolisella tavalla.

### 3 Tutkimusmenetelmät

Tässä luvussa avaan *lähestymistavassa* (3.1) käyttämäni laadullista tutkimusmenetelmää, tarkentaen sitä alaluvun ensimmäisessä alaluvussa (3.1.1). Seuraavassa alaluvussa, *aineiston esittely* (3.2), tuon esille tutkimuksessa käyttämäni aineistonkeruutavan ja hankkimani aineiston sekä esittelen tapaukset (3.2.1). Kolmas alaluku (3.3) käsittelee tutkimuksessa käyttämäni *analyysimenetelmää*. Lopussa tuon vielä lyhyesti esille omat *lähtökohtani tutkijana* (3.4).

#### 3.1 Lähestymistapa

Tutkimukseni on laadullinen, mitä voidaan Puusan ja Juutin (2020) mukaan pitää jopa tietynlaisena taiteen lajina, missä onnistuminen vaatii sinnikästä paneutumista, luovuutta ja asioiden näkemistä uusista näkökulmista. Tärkeää on luonnollisesti myös menetelmien ja käsitteiden tunteminen, käyttäminen ja soveltaminen koko tutkimusprosessin ajan. Metsämuurosen (2006) mukaan tutkimuksessa oleellista on löytää totuus, tai päästä vähintäänkin niin lähelle sitä kuin on mahdollista. Oppaassa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2* (2008), kuvataan laadullisen tutkimuksen koostuvan osaltaan jatkuvista päätöksentekotilanteista tai ongelmanratkaisusarjoista. Tutkimusongelma ei ole välttämättä alusta alkaen selkeä, vaan se saattaa täsmentyä koko tutkimuksen ajan. Johtoajatukset, -langat tai työhypoteesit johdattelevat mahdollisesti tiettyihin ratkaisuihin, joiden varassa tutkimus etenee. (Valli, 2008, toim.).

Vaikka kvalitatiivinen eli laadullinen tutkimus on käsitteenä ja metodina yleinen, voi sen tarkka ja aukoton määrittely olla hankalaa, koska määrittely on kytköksissä esimerkiksi mahdollisen metodioppaan tulkintoja ohjaavaan näkökulmaan, joka ei aina ole yleistettävissä (Tuomi, Sarajärvi 2009). Metsämuuronen (2006) on samaa mieltä, tarkentaen, että kvalitatiivisella tutkimuksella ei ole sen omaa teoriaa ja paradigmaa. Juutin ja Puusan (2020) mukaan laadullisessa tutkimuksessa pyritään ymmärtämään tutkimuksessa tarkasteltavaa ilmiötä kohteena olevien henkilöiden näkökulmasta, kokemuksista, ajatuksista, tunteista ja merkityksistä tutkimusaiheeseen liittyen. Koska toisen ihmisen kokemusmaailmaan on mahdotonta päästä aukottomasti, on kehitetty erilaisia menetelmiä tutkimuksen tekemiseen, aiheen lähestymiseen ja tutkimuskysymykseen vastaamiseen. Tutkimuksella pyritään tuottamaan rikasta ja yksityiskohtaista tietoa ilmiöstä. (Juuti, Puusa 2020).

Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan laadullinen tutkimus voi olla merkitykseltään varsin laaja tai kapeakin. Laadullisesta ja määrällisestä tutkimuksesta puhutaan perinteisesti vastakkainasettelun hengessä, mutta useiden suomalaisten metodioppaiden perusteella vastakkainasettelu on turhaa, koska määrällisiä ja laadullisia tutkimuksia voidaan yhdistää. Määrälliseen tutkimukseen suhteutettuna laadulliselle tutkimukselle löytyy ainakin 34 erilaista tunnusmerkkiä, mikä osaltaan voi herättää kyseenalaisia käsityksiä metodista. Laadullisesta tutkimuksesta on laaja ja toisistaan paljonkin poikkeava kirjo erilaisia oppaita, mikä on hyvä pitää mielessä tutkimuksen lähestymistapaan perehtyessä. (Tuomi, Sarajärvi 2009). Alasuutarin (2011) mukaan kaikessa tieteellisessä tutkimuksessa on pyrittävä loogiseen todisteluun ja objektiivisuuteen, jolloin oma subjektiivisuus ja arvolähtökohdat on siirrettävä sivuun.

### 3.1.1 Fenomenologisesti orientoitunut tapaustutkimuksen kaltainen laadullinen tutkimus

Tämä laadullinen tutkimus nojaa fenomenologiaan, jossa selvitetään ihmisten kokemuksia ilmiöistä (Juuti, Puusa 2020). Tuomi ja Sarajärvi (2006) esittävät, että fenomenologisessa tutkimuksessa on kohteena ihmisen suhde omaan elämistodellisuuteensa. Tutkimukseni pääilmiönä on kitaristin kuulonvarainen soittotaito.

Laajempaan hermeneuttiseen perinteeseen kuuluvan fenomenologis-hermeneuttisen tutkimuksen erityispiirteenä on ihmisen toimiminen sekä tutkijana että tutkimuksen kohteena (Tuomi ja Sarajärvi, 2009). Fenomenologisen filosofian näkökulmasta ihmiskäsitys ja tiedonkäsitys ovat perustana olevat filosofiset ongelmat. Pohdittavana on ihmisen oleminen tutkimuskohteena sekä inhimillisen tiedon ja sen luonteen saavuttaminen. Ihmiskäsityksen tutkimuksen osalta käsitteistä keskeisimpiä ovat yhteisöllisyys, kokemus ja merkitys. Tietokysymysten osalta esille nousevat tulkinta ja ymmärtäminen. (Tuomi ja Sarajärvi, 2009).

Tutkimukseni on tapaustutkimuksen kaltainen tutkimus. Metsämuurosen (2006) mukaan tapaustutkimuksen voidaan ymmärtää olevan keskeinen laadullisen metodologian tiedonhankinnan strategia. Hän tähdentää, että lähes kaikki laadullinen tutkimus on tapaustutkimusta. Metsämuuronen (2006) viittaa Coheniin ja Manioniin (1995), jotka kuvailevat tapaustutkimuksen etuja. Tapaustutkimus perustuu tutkittavan omiin kokemuksiin, mikä osaltaan luo edellytykset jonkinlaiseen yleistämiseen. Metsämuuronen (2006) jatkaa tapaustutkimuksen eduista, esittäen

että tapaustutkimuksen yhteydessä voidaan huomata sosiaalisten totuuksien sisäkkäisyys ja monimutkaisuus, mikä voi luoda edellytyksiä vaihtoehtoisille tulkinnoille. Eduiksi luetellaan myös toiminnallisuus, käytännön sovellettavuus sekä mahdollisuus kansantajuisen raportointiin, mikä osaltaan mahdollistaa laajan lukijakunnan. Tapaustutkimuksessa raportti antaa lukijalle mahdollisuuden omiin johtopäätöksiin. Toisaalta tapaustutkimuksen yhteydessä voidaan keskustella siitä, että mitä yhdestä tapauksesta voidaan todella oppia. Halutaanko optimoida juuri yhden tapauksen ymmärtäminen vai pyrkiä saamaan tapaus yleistettäväksi? Tapaustutkimuksessa pyritään etsimään sitä, mikä on yleistä ja samaan aikaan löytämään eriävyyttä. Vaikka tapaus ei ole lähtökohtaisesti yleistettävissä, voi tutkija löytää yksilöitä yhdistävän kiinnostavan yhteisen piirteen, joten sitä voidaan ajatella pieninä askelina kohti yleistämistä. (Metsämuuronen, 2006). Pohdiskelin analyysia tehdessäni, että tässä tutkimuksessa tutkittavien muusikoiden samankaltaisten musiikillisten työtehtävien myötä yleistäminen heidänlaistensa ammattimuusikoiden osalta voinee olla totuudenmukaista.

Tutkimus pyrkii empiirisesti tutkimaan nykyistä tapahtumaa tai toimivaa ihmistä tietyssä ympäristössä (Metsämuuronen, 2006, s. 90). Metsämuuronen (2006) viittaa Syrjälään (1994), joka tuo ilmi, että tapaus on usein jollain tavalla muista erottuva, poikkeava myönteisesti tai kielteisesti. Toisaalta se voi olla myös täysin arkinen tapahtuma tai henkilö. Tapaustutkimuksessa pyritään kokoamaan tietoja monipuolisesti, jolloin ilmiön ymmärtäminen syventyy. (Metsämuuronen, 2006). Tässä tutkimuksessa pyrin syventämään tietoa kitaristin kuolonvaraisen soitotaidon kehittymisestä sekä kitaristien kokemuksia taidon hyödyistä.

### 3.2 Aineiston esittely

Lähdin hankkimaan tutkimusaineistoa kyselylomakkeen avulla. Ihmisen ajatuksiin ja syihin toimia tietyllä tavalla, saa lähtökohtaisesti vastauksen yksinkertaisesti kysymällä tai haastatteleamalla (Tuomi, Sarajärvi 2009). Eskolan ja Suorannan (1998) mukaan aineisto toimii tutkijan apuna, kun rakennetaan käsitteellistä ymmärrystä ilmiöstä ja tavoitellaan teoreettisesti kestäviä näkökulmia.

Kokosin webropol -sivustolla 21 kysymyksen kyselylomakkeen. Lomakkeen alussa on viisi, osin valmiita vastausvaihtoehtoja sisältävää, taustatietokysymystä, joilla olen kartoittanut vastaajien lähtökohtia. Loput kuusitoista kysymystä syventyvät kuolonvaraisuuden omakohtaiseen

pohdintaan sekä taitona että kehittymiskohteena. Kysymykset löytyvät tutkimuksen lopusta. (Ks. Liite 1) Osa kysymyksistä on muotoiltu niin, että niihin voi vastata yhdelläkin sanalla, myöntävästi tai kieltävästi, mutta olen painottanut kysymysten lopussa perustelujen tarvetta. Puusa ja Juuti (2020) esittävät, että puolistrukturoidussa haastattelussa voidaan tavoittaa asioita, jotka eivät välttämättä olisi tulleet ilmi valmiiden vastausvaihtoehtojen kanssa. Reilusti suurimpaan osaan kysymyksistä pystyi vastaamaan avoimesti, jolloin vastaajalla oli mahdollisuus tuoda esille kaikki hänen mielestään tärkeät tiedot ja kokemukset.

Lähetin kyselyn yleisen kyselyjaon sijaan kolmelle tuntemalleni kitaristille. Täten aineistoni on kerätty harkinnanvaraista poimintaa hyväksikäyttäen (Eskola ja Suoranta 1998). Mikäli tiedonantajat on poimittu tutkijan toimesta, on valinnat perusteltava, vaikkakin harkinnanvaraisuuden sopivuuden ja onnistumisen arviointi jää lopulta lukijan arvioitavaksi (Tuomi ja Sarajärvi, 2009). Valitsin tiedonantajat sillä perusteella, että tiesin heidän jokaisen olevan kuulonvaraisuutta jo pidempään hyödyntäneitä ammattikitaristeja. Näin ollen oletin heidän kykenevän vastaamaan kysymyksiini analyttisesti omiin kokemuksiinsa pohjaten. Otanta on pieni, mutta Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan on esitetty arvio, että väitöskirjaa alemmista opinnäytteistä vain alle yksi sadasta on tieteellisesti merkittävä, minkä myötä opinnäytteiden aineistojen kokoa ei tulisi pitää merkittävimpänä kriteerinä. Eskola ja Suoranta (1998) tarkentavat, että ratkaisevaa on kohdeilmiöiden tulkintojen kestävyys, teoreettinen herkkyys ja syvyys. En halunnut kyselyni vastaajaksi absoluuttisen sävelkorvan omaavaa henkilöä, koska se taito, tai luontainen kyky, voi osaltaan sekoittaa kuulonvaraisuuden omakohtaisen kehittymisen analysointia. Absoluuttisen korvan omaava ja musiikinteoriaa tunteva henkilö kykenee siis tunnistamaan ja nimeämään ilman annettua referenssiä yksittäisiä säveliä.

Tutkimuksessa käytettävä aineisto kerättiin webropol -sovelluksella tehdyn kyselylomakkeen avulla. Vastaajat saivat käyttää vastaamiseen haluamansa määrän aikaa. Tutkittavat on anonymisoitu, jolloin heitä ei voida tunnistaa tutkimuksesta. Kyselyn aineisto säilytetään tutkijan toimesta ulkopuolisten saavuttamattomissa ja aineisto tuhotaan tutkimuksen valmistuttua. Tutkittavilla oli oikeus kieltäytyä tutkimuksesta ja keskeyttää tutkimukseen osallistuminen missä tahansa vaiheessa ilman seuraamuksia. Tutkimuksen järjestely ja raportointi ovat luottamuksellisia. Tutkimuksen aineistoa käytetään vain tässä pro gradu -tutkielmassa. Aineisto analysoidaan laadullisesti ja tuloksilla pyritään vastaamaan tutkielman tutkimuskysymyksiin. Informanteilta on pyydetty lupa aineiston käyttämiseen tässä pro gradu -tutkielmassa.



### 3.2.1 Tapausten esittely

Kyselylomakkeen alussa (Ks. Liite 1) oli eräänlaisia taustatietokysymyksiä. Tässä luvussa esitelen tapaukset lyhyesti taustatietokysymysten vastausten perusteella.

#### Tapaus 1

Tapaus 1 on muusikon ammattitutkinnon ja musiikinopettajan koulutuksen saanut kasvatustieteen maisteri. Hän on harrastanut kitaran soittoa noin 16 vuotta, esiintynyt kitaran kanssa keikalla tai konsertissa yli sata kertaa ja hyödyntänyt harjoittelussaan kuulonvaraista soittotaitoa lähes joka kerta. Hän soittaa sekä akustista kitaraa että sähkökitaraa.

#### Tapaus 2

Tapaus 2 on koulutukseltaan ammattimuusikko ja musiikkipedagogi (pääaineenaan sähkökitara). Hän on soittanut kitaraa 19 vuotta ja esiintynyt yli sadalla keikalla hyödyntäen kuulonvaraista soittotaitoaan lähes joka kerta. Hän soittaa akustista kitaraa ja sähkökitaraa.

#### Tapaus 3

Tapaus 3 on muusikko ja musiikkikasvatuksen opiskelija. Hän on soittanut kitaraa 31 vuotta, joiden aikana keikkoja on ollut yli sata, ja hän on hyödyntänyt kuulonvaraista soittotaitoaan lähes joka keikalle. Hän soittaa sekä akustista kitaraa että sähkökitaraa.

### 3.3 Aineiston analyysi

Laadullista aineistoa analysoidessa tavoitellaan tutkimuksen kohteen eli ilmiön, kuvailua, tulkittamista ja ymmärtämistä objektiivisesti (Puusa ja Juuti, 2020). Tuomi ja Sarajärvi (2009) lisäävät, että analysoinnin tarkoitus laadullisessa aineistossa on lisätä hajanaisen aineiston informaatioarvoa. Aineiston laadullisessa käsittelyssä käytetään loogista päättelyä ja tulkintaa edeten aineiston hajottamisella osiin, käsitteellistämällä ja taas uudelleen kokonaisuudeksi koamisella. Analysointi on koko ajan läsnä tutkimusprosessissa. (Tuomi ja Sarajärvi, 2009).

Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan suurin osa laadullisen tutkimuksen analyyseista perustuu jollain tavalla sisällönanalyysiin, jossa on pyrkimyksenä aineiston tiivistäminen ja selkeyttäminen. Heidän mukaansa sisällönanalyysi voi olla väljänä teoreettisena kehyksenä kirjoitettujen, nähtyjen tai kuultujen sisältöjen analyysia tai myös yksittäinen analyysimetodi. Oman kyselylomakkeella hankitun aineiston pohjalta lähdin etenemään sisällönanalyysin menetelmällä.

Tuomi ja Sarajärvi (2009) avaavat analysoinnin läpivientiä yleisesti ottaen niin, että ensin tehdään vahva päätös, mikä aineistossa kiinnostaa, käydään aineisto läpi, erotellaan ja merkitään vain tutkimuksen kannalta kiinnostavat asiat, kootaan kiinnostavat asiat yhteen ja tavalla tai toisella luokitellaan, tyypitellään tai teemoitellaan aineisto. Viimeistään tässä vaiheessa on päätettävä, haetaanko aineistosta samanlaisuutta vai erilaisuutta. Lopuksi kirjoitetaan aineistoon perustuva yhteenveto. (Tuomi ja Sarajärvi, 2009). Laadullisen tutkimuksen aineisto sisältää aina useita kiinnostavia asioita, mutta yhden tutkimuksen puitteissa täytyy rajata aihe tarkkaan ja esitellä siitä kaikki saatavilla oleva tieto (Tuomi ja Sarajärvi, 2009).

Tuomi ja Sarajärvi (2009) kuvaavat, että sisällönanalyysi voidaan jakaa kolmeen analyysimuotoon, joita ovat aineistolähtöinen, teoriaohjaava ja teoriasidonnainen analyysi. Aineistolähtöisyys tarkoittaa sitä, että aiemmilla havainnoilla, teorioilla tai tiedoilla ei pitäisi olla vaikutusta analyysiin tai lopputulokseen. Heidän mukaansa aineistolähtöinen tutkimus on vaikeaa, koska havaintojen objektiivisuus ja tutkijan täysin neutraali lähtöasetelma ovat liki mahdotonta saavuttaa. Teorialähtöinen analyysi taas vaatisi nojautumista tiettyyn malliin tai teoriaan (Tuomi ja Sarajärvi, 2009). Tässä tutkimuksessa teorialla on oma osuutensa aineiston analysoinnissa ja raportoinnissa, joten valitsin analyysimuodoksi teoriaohjaavan sisällönanalyysin. Tutkimukseni teoreettiseen viitekehykseen hankkimani tieteellinen sisältö auttaa ja on liitoksissa aineistoa analysoidessa. Tuomi ja Sarajärvi (2009) esittävät teoriaohjaavan analyysin sisältävän kytköksiä teoriaan, kuitenkin suoraan siihen pohjautumatta. Teoriaa voidaan käyttää myös apuna analyysia tehdessä. Teoriaohjaavassa analyysissa voidaan tunnistaa vaikutusta aikaisemmasta tiedosta, mutta sen merkitys ei ole teorian testaamisessa, vaan uuden etsimisessä. (Tuomi ja Sarajärvi, 2009).

Teoriaohjaava analyysi etenee aluksi aineistolähtöisen analyysin tavalla aineiston redusoinnilla eli pelkistämällä, klusteroinnilla eli ryhmittelyllä ja lopuksi abstrahoinnilla eli käsitteellistämällä. Viimeksi mainitun osalta, aineistolähtöisessä analyysissa, teoreettisten käsitteiden luonti tapahtuu aineistosta, kun taas teoriaohjaavassa edetään empiirisen aineiston liittämisellä teoreettisiin käsitteisiin. (Tuomi ja Sarajärvi, 2009).

Alla oleva taulukko kuvaa aineistoni redusointia eli alkuperäisen ilmauksen tiivistämistä pelkistetyksi. Pelkistetyssä ilmaisussa toisto- ja täytesanat sekä kaikki informaation kannalta epäolennainen on jätetty pois. Tutkijana minulla on vastuu – ja toisaalta valta – kirjoittaa ylös tämän tutkimuksen kannalta olennainen tieto. Taulukossa on pelkistetty ja yhdistetty jokaisen kolmen tapauksen vastaus yhden kysymyksen (nro 6) osalta.

Kysymys 6 Mitä sinulle tulee mieleen sanoista kuulonvarainen soittotaito? Mitä se tarkoittaa sinulle käytännössä kitaristina?

Alkuperäinen ilmaus	Pelkistetty ilmaus
<p>1: <i>Kuulonvarainen soittotaito on minusta jotain mitä harjoittaa aina soittamisen yhteydessä. Minulle jo se että kommunikoi muiden muusikoiden kanssa, tai saa auditiivisen ärsykkeen soittamisen yhteydessä tehdyn motorisen liikkeen tueksi on eräänlaista kuulonvaraista soittamista. Konkreettisemmin kuitenkin koen, että sillä viitataan kuulokuvan ja auditiivisen muistin avulla toteutettuun musisoimiseen. Tätä voi olla uuden melodian soittaminen ilman nuotteja tai muita muistiinpanoja, improvisointia tuttuun kappaleeseen tai omien musiikillisten ideoiden muuttamista soivaksi sävellykseksi. Huomaan että omassa soittamisessani tuen mielessäni kuulemiani musiikillisia ideoita musiikinteorialla. Saatan kuulla mielessäni jonkun kappaleen soinnun ja todeta sen olevan esimerkiksi molliseiskasointu. Usein teorian avulla voin karsia millä sointuasteilla molliseiskasointuja esiintyy kuulemassani kontekstissa ja yhdistäessäni tämän tiedon tietoon kappaleen sävellajista saan konkreettisen soinnun soitettavaksi. Vastaavia tilanteita esiintyy tietysti myös muissa yhteyksissä kuin sointujen soittamisessa, mutta joka tapauksessa teoreettinen ymmärrys tukee säveltäilyä todella paljon - ainakin minun kohdallani.</i></p> <p>2: <i>Voisi ajatella, että kaikki soitto ilman nuotteja on kuulonvaraista, varsinkin jos opetteluvaiheessa ei käytetä mitään nuottia tai tabulatuureja. Toisaalta kuulonvaraisuus on aina läsnä kun soitetaan yhdessä, koska korvat pitää olla auki omalle ja muiden soitolle. Käytännössä itselleni ammattilaisena se tarkoittaa biisien nopeaa omaksumista, jomitilanteessa selviytymistä, lappujen tekemistä ilman soitinta (vaikka siinä ei toki soiteta mutta mennään kuulonvaraisesti kuitenkin) ja taitavaa reagointia bändikavereiden soittoon.</i></p> <p>3: <i>Ilman nuotteja</i></p>	<p>-Ilman nuotteja tai tabulatuureja soittaminen.</p> <p>-Kuulonvaraisuus aina läsnä soittaessa, sekä taitona että sen kehittämisenä.</p> <p>-Reagointi ja kommunikointi yhtymussoinnissa.</p> <p>- Musiikkikappaleen nopea omaksuminen.</p> <p>-Kuulokuva, auditiivinen muisti.</p> <p>-Melodian soittaminen, improvisointi, säveltäminen kuulonvaraisesti.</p> <p>-Teoriasidonnaisuus</p> <p>-Nuotin/komppilapun kirjoittaminen, transkriptio.</p>

Aineiston pelkistämisen jälkeen etenin klusterointiin eli ryhmittelyyn. Pelkistettyjen ilmausten perusteella ryhmittelin aineistosta tutkimuksen kannalta tärkeät ilmaukset eri alaluokkiin. Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan teoriaohjaavassa analyysissä ei löydy sääntöä siihen missä kohdassa tutkimusta teorian tulisi ohjata päättelyä, joten ratkaisu on riippuvainen aineistosta ja tutkijasta.

Seuraavassa taulukossa (seuraavalla sivulla) ilmenee vasemmalta oikealla edeten redusoinnin jälkeinen klusterointi, jossa ryhmittelin esiin tulleita ilmiöitä omiin alaluokkiinsa. Luokitteluvaiheessa toin mukaan teoriaohjaavuutta lisäämällä jo alaluokkiin materiaalia teoreettisesta viitekehystä. Sen jälkeen alaluokat on abstrahoitu käsitteiksi yläluokkiin. Yläluokkia syntyi kolme ja niiden yhdistäväksi ilmiöksi muodostui *Kitaristin kokonaisvaltainen ammatillinen kehittyminen*.

Alkuperäinen ilmaus	Pelkistetty ilmaus	Alaluokka	Yläluokka	Yhdistävä luokka
<p>- Toisinaan, joskin huomaa usein ajattelevani melodiat ikään kuin C-duurina ne kuullessani, vaikka tietäisin referenssiään.</p> <p>- Todella sujuvasti. Juuri tällaisissa tilanteissa koen musiikinteorian tuntemuksen auttavan paljon.</p> <p>- Alusta saakka. Säveltäminen auttaa jos jaksaa treenata sitä.</p>	<p>- Musiikin hahmottaminen ilman soitinta.</p> <p>- Musiikinteorian ja säveltämisestä hyötyä musiikin hahmottamisessa.</p>	<p>- Musiikinteorian sidonnaisuus kuulonvaraisuuteen.</p> <p>- Soittimetön musiikin hahmottaminen</p> <p>- Intervallien ja soitteiden tunnistaminen.</p>	<p>Musiikinteorian hyödyntäminen</p>	
<p>- Kuulonvarainen soittotaito auttaa mielestäni erityisesti biisien nopeaan oppimiseen ja omaksumiseen, musiikin nopeaan hahmottamiseen ja improvisointiin.</p> <p>- ...jämmitilanteissa selviytymistä, lappujen tekemistä ilman soitinta (vaikka siinä ei toki soiteta mutta mennään kuulonvaraisesti kuitenkin) ja taitavaa reagointia bändikavereiden soittoon.</p> <p>- Isoin oppi on tullut siitä, kun tavallisia bilekeikkoja varten on treenannut esim. 2x45min setin täysin kuulonvaraisesti. Biisit jäivät hyvin mieleen, eikä keikalla tarvitse välittää kaatuilevista nuottiständeistä.</p> <p>- Pyrin sisällyttämään sitä omaan kitarapetukseeni jatkuvasti. Kuulonvaraisuus on monelle oppilaalle pelottava, mutta sitäkin kehittävämpi musiikin osa-alue, joten ajattelisin olevani huonompi opettaja ilman sen sisällyttämistä.</p> <p>- Opetustyössä voin keksiä nopeasti stemmoja oppilaille, koska kuulen mielessäni miten ne menevät. Toisaalta saan myös kevennettyä musisoinnin aiheuttamaan kognitiivista taakkaa ja pystyn keskittymään paremmin kaikkeen muuhun ympärilläni tapahtuvaan</p> <p>- Joskus, riippuu paljon kontekstista. Jos melodiassa on iso ambitus, miettiisin ainakin sen kannalta asemaa.</p>	<p>- Auttaa kappaleiden nopeassa omaksumisessa ja keikalle valmistautumisessa.</p> <p>- Kuulonvaraisesti opetellessa jää hyvin ja nopeasti mieleen.</p> <p>- Kuulonvaraisuus on soitonopetuksessa käytössä sekä opetettavana asiana että omassa työskentelyssä.</p> <p>- Ilman nuotteja selviäminen.</p> <p>- Musiikin hahmottaminen kitaran otelaudalle ilman soitinta.</p>	<p>- Kitaran saundimaailman tunteminen</p> <p>- Musiikkityölienen tunteminen</p> <p>-Nopea omaksuminen</p> <p>-Keikoille harjoittelu</p> <p>- Hyöty soitonopetuksessa.</p> <p>- Nuotteita selviäminen.</p> <p>-Kitaran kokonaisvaltainen hahmottaminen ja hallinta.</p> <p>- Yhtyesoittotaidot</p>	<p>Kitaristin työelämäntaitojen kehittäminen</p>	<p>Kitaristin kokonaisvaltaisen ammatillisen kehittymisen</p>
<p>- Kuulonvarainen soittotaito on minusta jotta mitä harjoittaa aina soittamisen yhteydessä.</p> <p>- Uskon että oma sävelkorvani on monen asian summa, enkä halua korostaa yksittäistä harjoitusta muuta tärkeämpänä.</p> <p>- Musiikkia kuuntelemalla ja soittamalla.</p> <p>- Yksi tärkeä työkalu on ollut Functional ear trainer -niminen tietokonesovellus, jossa opetellaan tunnistamaan säveliä tietyn sävellajin kontekstissa.</p> <p>- ...että saatan kuulla äänitteeltä G-duurin, ilman että kosken soittimeen. Uskon että tähän suuri syy on se, että yhdistän ne tiettyyn keholliseen tuntemukseen joka on kehittynyt nimenomaan kitarasta. Joskus myös tunnistetaan soitteja selkeästi jonkun muun tuntemuksen kautta.</p>	<p>- Kuulonvaraisuus on jatkuvasti läsnä soittaessa.</p> <p>- Sävelkorva on monen asian summa.</p> <p>- Functional ear trainer -sovellus sävelten tunnistamiseen ja soittamiseen kitaralla.</p> <p>- Kehollinen tai muunlainen musiikista johutuva tuntemus.</p>	<p>-Kuulonvaraisuus aina läsnä soittaessa.</p> <p>- Kuulonvaraisuus läsnä aina kuunnelllessa.</p> <p>-Useita kehittäviä tekniikoita</p> <p>- Fysiologian vaikutus kuulonvaraisuuteen.</p> <p>- Kehollisuus</p>	<p>Kokonaisvaltaisen kehittymisen</p>	

### 3.4 Lähtökohtani tutkijana

Tämä tutkimus on ensimmäinen, jossa toimin itse tutkijan asemassa, joten tieteellisen tutkimuksen tekijänä olen vielä lapsen kengissä. Tutkimani aiheen osalta koen kuitenkin olevani kahden vuosikymmenen motivoituneen harjoittelun myötä ehkäpä jonkinlainen kotikutoinen asiantuntija. Aiheeni terminologian ymmärtäminen, musiikin monipuolinen hahmottaminen ja kitaransoittajan näkökulma tuovat minulle otolliset lähtökohdat tutustua aiheen tieteellisiin lähteisiin ja itse aineistossa käytettyihin käsitteisiin ja kuvattuihin kokemuksiin.

Olen opiskellut Keski-pohjanmaan konservatoriossa pop/jazz puolen sähkökitaran ja sähköbasson musiikkialan perustutkinnon. Kolme vuotta kestäneissä opinnoissa opiskeltiin kuulonvaraisuuteen liittyen erityisesti teoria- ja säveltapailukursseja, musiikin analyysia sekä transkriptiota, joka tarkoitti kontekstissani musiikin nuotintamista kuulonvaraisesti. Säveltapailussa harjoittelimme pääosin pianojohtoisesti sointujen, melodioiden ja intervallien oppimista kuulonvaraisesti. Transkription tunneilla harjoittelimme – kokonaisista monta instrumenttia sisältävistä musiikkikappaleista – sointujen, melodioiden, bassolinjojen ja kokonaisuuksien kuulemista ja nuotintamista. Näiden lisäksi kuulonvaraisuus oli läsnä soittotunneilla ja yhtyesoitossa sekä ylipäätään kaikessa soittamisessani. Monipuolinen opiskelu oli kuulonvaraisuutta kehittävä ja näin muusikon työtä ajatellen tärkeää käytännön harjoittelua.

## 4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen aineistosta nousseita tuloksia ja vastaan tutkimuskysymyksiin. Ensin esittelen tuloksia analyysin kolmen yläluokan; *musiikinteorian hyödyntäminen* (4.1), *kitaristin työelämätaitojen kehittäminen* (4.2) sekä *kokonaisvaltainen kehittyminen* (4.3), osalta. Edellä mainittujen alalukujen alussa on ensin lyhyt teoreettisen viitekehyksen tukema koonti aineistosta ja sitten tapausten kysymyskohtaisia esimerkkivastauksia. Kuulonvaraisuuden käsitteen kokonaisvaltaisuudesta johtuen osa vastauksista olisi ehkä voinut tulkinnasta riippuen sopia useampaankin yläluokkaan.

Alaluvussa (4.4) tuon esille aineistosta nousseita *eroavaisuuksia*. Luvun lopussa vastaan *ensimmäiseen tutkimuskysymykseen* (4.5) ja *toiseen tutkimuskysymykseen* (4.6).

### 4.1 Musiikinteorian hyödyntäminen

Musiikinteorian ja säveltapailun rooli nousi esille aineistossa ja teoreettisessa viitekehyksessä. Esimerkiksi kuulonvaraisessa melodian soittamisessa koettiin olevan hyötyä teorialuokkavälisestä. Tätä tukee teoreettisen viitekehyksen puolelta se, että intervallien ja asteikkojen hahmottamista kitaran otelaudalle pidetään tärkeänä taitona soittamisessa (Denyer, 1982). Myös ilman instrumenttia tapahtuvassa kuulonvaraisessa harjoittelussa on hyötyä musiikinteoriasta, jonka myötä musiikkia analysoimalla voidaan visualisoida kuullut asiat kitaralle ilman fyysistä soitinta. Musiikinteoriaankin pohjaavista harjoitusesimerkeistä nousi esille yhdessä tehdyt soitin- ja lauluharjoitukset intervalleihin ja soituihin liittyen sekä functional ear trainer -niminen sovellus, jossa opetellaan tunnistamaan säveliä tietyn sävellajin kontekstissa.

Kitaristien kokemus kuulonvaraisen soittotaidon tärkeydestä nousi aineistossa esiin monin paikoin. Kysymykseen siitä, mitä vastaajille tulee mieleen sanoista kuulonvarainen soittotaito, ja mitä se tarkoittaa käytännössä kitaristina, vastaa tapaus 1 näin:

*”Huomaan että omassa soittamisessani tuen mielessäni kuulemiani musiikillisiä ideoita musiikinteorialla. Saatan kuulla mielessäni jonkun kappaleen soinnun ja todeta sen olevan esimerkiksi molliseiskasointu. Usein teorian avulla voin karsia millä soituasteilla molliseiskasointuja esiintyy kuulemassani kontekstissa ja yhdistäessäni tämän tiedon tietoon kappaleen sävellajista saan konkreettisen soinnun soitettavaksi. Vastaavia tilanteita*

*esiintyy tietysti myös muissa yhteyksissä kuin soitujen soittamisessa, mutta joka tapauksessa teoreettinen ymmärrys tukee säveltapailua todella paljon - ainakin minun kohdallani.” -T1*

Vastaus viittaa musiikinteorian ja kuulonvaraisen soittotaidon yhteen kietoutumiseen, joka tässä tapauksessa voi auttaa rajaamaan opeteltavan kappaleen soituvaihtoehdot tietyn sävellajin todennäköisiin soituihin.

Kysymykseen kuulonvaraisen soittotaidon tietoisesta harjoittelemisesta sekä ilman kitaraa toteutetuista harjoitteista, saan seuraavanlaisia vastauksia:

*”Yksi tärkeä työkalu on ollut Functional ear trainer -niminen tietokonesovellus, jossa opetellaan tunnistamaan säveliä tietyn sävellajin kontekstissa. FET ohjaa ikään kuin purkamaan jokaisen sävelen perusääneen riippumatta siitä, onko se sävellajin mukainen vai kromaattinen. Tätä samaa olen harjoitellut kitara kädessä niin, että yritän (sävellaji tiedossa) soittaa kuulemani sävelen ohjelman perässä. Silloin korva kehittyy kuulemaan kaikki 12 säveltä omina soundeinaan, joka sitten siirretään myös soittamiseen. Musiikkiopintojen myötä on tullut tietynlainen pakonomainen tarve analysoida kuulemaansa musiikkia, varsinkin jos siinä on mielenkiintoisia sävelkulkuja tai harmonioita. Tällöin monesti teen itse ”tolppa-analyysia” omassa päässä, jonka sitten tarkistan kitara kädessä.” -T2*

*”Konkreettisia harjoitteita on ollut monia, mutta hausimpia ovat olleet ystäväni kanssa tehdyt harjoitteet. Olemme esimerkiksi tehneet sellaista harjoitetta, missä sovitaan aloitusääni jonka jompikumpi soittaa. Tämän jälkeen toisen on soitettava sama sävel ja jokin intervalli sille. Intervallin soittamisen jälkeen toinen osapuoli vastaa kuulemallaan sävellällä ja keksii intervallin sille. Harjoitetta voi jatkaa niin kauan kuin iloa riittää. Toinen hauska hetki oli, kun eräissä harjoittelimme puhtaan virityksen mukaisten soitujen laulamista niin, että kolmen hengen porukassa yksi lauloi perussävelen ja toinen kvintin joiden väliin kolmannen piti täydentää omasta mielestä mahdollisimman vireinen duuri-terssi. Otimme laulamissa vuoroja ja keskustelimme siitä miten kukakin kokee vireisyyden.” -T1*

Vastaajat tuovat esille sekä sovelluspohjaisia yksin toteutettuja että yhdessä tehtyjä musiikinteoriaan kytköksissä olleita harjoitteita.



Kysymykseen kuulonvaraisen soittotaidon kehittämisestä jatkossa, vastaa tapaus 1 näin:

*”Haluaisin oppia solfaamaan suuremmalla onnistumisprosentilla. Myös vähemmän perinteisten kadenssien ja asteikkojen tunnistamisessa on paljon kehityttävää ja tutustuttavaa. Koen myös että sävelkorvani on hyvin länsimaalainen, joten olisi mukava oppia ymmärtämään esimerkiksi mikrotonaalisuutta ja polytonaalisuutta paremmin.” -T1*

Vastauksen perusteella tapaus 1 on kiinnostunut musiikinteorian ja kuulonvaraisuuden kehittämistä edelleen, varsin laajassakin mielessä.

Kyselyni loppupuolella oli seuraavanlainen hypoteettisuuteen ja ilman soitinta toteutettavaan harjoitukseen liittyvä kysymys:

Uskoisitko voitavasi harjoitella esimerkiksi viisi konsertissa ulkoa soitettavaa yksinkertaista sointuja ja melodioita sisältävää kappaletta kuulonvaraisesti, koskematta kitaraan kertaakaan ennen konserttia? Sinulla olisi viikko aikaa harjoitella ja saisit tietoosi kappaleiden aloitusäänät ja sävellajit. Miten toteuttaisit harjoittelun? Mitkä taidot tai asiat vaikuttaisivat suoriutumiseesi?

*”Uskoisin voivani. Kävisin biisit tarkalla kuuntelulla läpi, tekisin tolppa-analyysin omassa päässäni ja visualisoisin kaikki melodiat kitaran kaulalla. Koska harmonia olisi itselle helppo, aloittaisin sen selvittämisestä ja sitten harmonian tuoman kontekstin kautta siirtyisin melodioihin. Suoriutumiseen vaikuttaisi varmasti paljon ennen kaikkea soitinukset ja tietysti kappaleiden yleinen vaikeusaste :)” -T2*

*”Uskoisin ja olen soittanutkin keikoilla kappaleita ilman nuotteja joita en ole koskaan soittanut ennen keikkaa. Näissä tilanteissa tarvin ehdottomasti paljon kappaleiden kuuntelua, sillä en koe olevani kovin taitava sopeutumaan soittoani lennosta jos en kuule sointua mielessäni etukäteen.” -T1*

Tapaus 2 tuo vastauksessaan esille runsaan kuuntelemisen lisäksi musiikinteorian laajan hyödyntämisen.

## 4.2 Kitaristin työelämätaitojen kehittäminen

Aineiston ja teoreettisen viitekehyksen perusteella kuulonvaraisuus tulee esille monin tavoin myös kitaristin työelämätaitoja, sekä keikkojen soittamista että soitonopettamista, ajatellen. Hyvä kuulonvarainen soittotaito edesauttaa opeteltavien kappaleiden nopean oppimisen ja omaksumisen, mistä on usein hyötyä soittokeikoille harjoitellessa. (Green, 2001). Esimerkiksi bilebändikitaristin jatkuvasti päivittyvä kappalerepertuaari voi täydentyä uusilla kappaleilla, joista ei ole heti nuottia saatavilla. Tällaisissa tilanteissa ”nuotiton selviäminen” ja itselle transkription eli jonkinlaisen komppi- tai ohjelapun kirjoittamisen taidoista on hyötyä. Intervallien hahmottaminen kitaran otelaudalla auttaa melodian, sointujen ja riffien muodostamisessa. Eri musiikkityylien ja kitarasaundien tunteminen ja hallinta helpottavat opeteltavien kitaraosuuksien mahdollisimman alkuperäisen mukaisen toistamisen. (Ks. Denyer, 1982; Yle arkisto, 2014; Federley, 2020).

Kysymykseen, kuinka kauan tapaukset ovat harrastaneet kitaran soittoa, sain tapaukselta 1 pitkän vastauksen, josta esittelen pienen, mutta tärkeän osan:

*”Tiesin jo varhaisessa vaiheessa että haluan kirjoittaa itse musiikkia, joten kitarasta tuli luontevasti työväline omien kappaleiden kirjoittamisessa.” -T1*

Tapaus 1 toi vastauksessaan esille, että kitara on luonteva työväline musiikin tekemisessä, ollen näin kytköksissä kitaristin työelämätaitoihin.

Kitaristien kokemus kuulonvaraisen soittotaidon tärkeydestä nousi aineistossa esiin myös työelämätaitojen osalta muun muassa näin:

*”Käytännössä itselleni ammattilaisena se tarkoittaa biisien nopeaa omaksumista, jamitilanteessa selviytymistä, lappujen tekemistä ilman soitinta (vaikka siinä ei toki soiteta mutta mennään kuulonvaraisesti kuitenkin) ja taitavaa reagointia bändikavereiden soittoon.” -T2*

Vastauksen perusteella kuulonvaraisuudella on tärkeä rooli kappaleiden nopean omaksumisen, jamitilanteiden sekä nuotinkirjoittamisen osalta.

Tiedustelin syytä kuulonvaraisen soittotaidon tietoiseen harjoittamiseen, mihin tapaus 2 vastasi näin:

*”Kuulonvarainen soittotaito auttaa mielestäni erityisesti biisien nopeaan oppimiseen ja omaksumiseen, musiikin nopeaan hahmottamiseen ja improvisointiin. Näissä olisi mukava olla hyvä :)” -T2*

Vastauksen perusteella tiedostettu kuulonvaraisen soittotaidon harjoittelu auttaa kitaristin työelämässä tarpeellisten taitojen kehittämisessä.

Kysyin ajatuksia myös kuulonvaraisen soittotaidon tiedostamattomasta kehittämisestä, johon tapaus 2 vastasi näin:

*”Isoin oppi on tullut siitä, kun tavallisia bilekeikkoja varten on treenannut esim. 2x45min setin täysin kuulonvaraisesti. Biisit jäävät hyvin mieleen, eikä keikalla tarvitse välittää kaatuilevista nuottiständeistä.” -T2*

Kevyen musiikin kitaristin työelämään voi kuulua erilaisia bilekeikkoja, joiden harjoittelemisessa tapaus 2 on hyödyntänyt kuulonvaraisuutta tiedostamattomasti.

Eräässä kysymyksessä halusin kartoittaa syvemmin kitaristien ajatuksia ilman instrumenttia toteutettavasta harjoittelusta näin: Jos voit hahmottaa kuulemasi melodianpätkän kitaran otelaudalle ilman fyysistä soitinta, mietkö samalla, millaista otelautakäden sormitusta ja asemaa käyttäisit? (Referenssiäni annettu)

*”Joskus, riippuu paljon kontekstista. Jos melodiassa on iso ambitus, mieltäisin ainakin sen kannalta asemaa.” -T2*

Vastauksen perusteella, mikäli melodiassa on laaja ambitus (=matalimman ja korkeimman sävelen välinen ero), voi tapaus kokea tärkeäksi hahmotella potentiaalista asemaa otelaudalta.

Tiedustelin kysymyksissäni tapausten intervallien hahmottamiskykyä kitaran otelaudalle ja sain muun muassa seuraavanlaiset vastaukset:

*”Vahvimmat konsonanssit (oktaavi, kvintti ja kvartti) ovat helpoimmat hahmottaa. Ehkä terssit ja sekstit tuntuvat luontevammalta ylempillä kielillä, mahdollisesti johtuen siitä että niiden sointi muuttuu selkeämmäksi korkeammalla.” -T1*

*”Varmaankin puhtaat intervallit ovat helpoimpia, kvartti kvintti ja oktaavi. Hahmottamiseen vaikuttaa toki paljon riffin kielivalinnat, koska esimerkiksi vapaita kieliä hyödyntävä riffi on yleensä helppo tunnistaa. Silloin kitaran konventiot ohjaavat usein nopeasti ns. ”oikeaan” tapaan soittaa melodia.” -T2*

Vastausten perusteella intervallien hahmottaminen otelaudalle on tuttu ja käytössä oleva taito, josta on kappaleiden opetteluun selkeä hyöty esimerkiksi riffien hahmottamista ajatellen.

Tiedustelin kysymyksissäni kuulonvaraisuuden hyötyjä arjessa, harrastuksissa, opinnoissa ja työelämässä, ja sain seuraavanlaisia vastauksia:

*”Koen sävelkorvani olevani yksi tärkeimmistä työvälineistäni enkä varmastikaan pärjäisi yhtä hyvin ilman sitä. Opetustyössä voin keksiä nopeasti stemmoja oppilaille, koska kuulen mielessäni miten ne menevät. Toisaalta saan myös kevennettyä musisoinnin aiheuttamaan kognitiivista taakkaa ja pystyn keskittymään paremmin kaikkeen muuhun ympärilläni tapahtuvaan. En vaihtaisi kuuloani mihinkään.” -T1*

*”Pyrin sisällyttämään sitä omaan kitaraopetukseeni jatkuvasti. Kuulonvaraisuus on monelle oppilaalle pelottava, mutta sitäkin kehittävämpi musiikin osa-alue, joten ajattelisin olevani huonompi opettaja ilman sen sisällyttämistä.” -T2*

Tapaukset 1 ja 2 pitävät kuulonvaraisuutta tärkeänä ja hyödyllisenä taitona sekä yleisesti että työelämässä esimerkiksi soitonopettamisen yhteydessä.

### 4.3 Kokonaisvaltainen kehittyminen

Kuulonvaraista soittotaitoa pidetään sekä aineiston että teoreettisen viitekehyksen perusteella kokonaisvaltaisena ja jatkuvana kehittymisen osa-alueena. Ihmisen musiikillinen kehitys alkaa jo sikiövaiheessa ja kuulonvaraiset taidot kehittyvät tiedostamatta musiikkia kuunnellen ja soittaen sekä eri tavoin tietoisesti harjoitellen. (Koppinen, 2015; Paananen, 2003). Aineiston perusteella kuulonvaraisuus kehittyy selkeimmin musiikkia kuuntelemalla ja soittamalla. Myös ihmisen aivojen ja kehon ristikkäistoiminta on yhteydessä kuulonvaraiseen ja kokonaisvaltaiseen musiikilliseen kehittymiseen. (Chappell, 1999). Esille nousi kehollinen tuntemus, jopa mahdollisesti tietyn kuullun soinnun perusteella. Laajemmasta näkökulmasta teoreettisen viitekehyksen puolelta tuotiin esille myös kuulonvaraisuuden yhteys rennompiin soittotunteihin, ja tätä kautta vähemmän jännitteiseen kokonaisvaltaiseen oppimiseen. (Chappell, 1999).

Kysymykseen, kuinka kauan tapaukset ovat harrastaneet kitaran soittoa, sain tapaukselta 1 muun muassa seuraavanlaista pohdintaa:

*”Nuotinluku on ollut minulle aina vaikeaa varmastikin osittain sen myöhäisestä aloituksesta johtuen, joten kuulokuvasta asioiden poimiminen on kehittynyt ehkä myös siitä johtuen. Nykyisin harjoittelen käytännössä kaiken korvakuulolta, mutta työssäni hyödynnän myös paljon nuotinlukua. Tästä huolimatta huomaan, että täytän lukemaani kuulomuistin avulla etenkin jos kyseessä on tuttu kappale.” -T1*

Vastauksessa tulee esille kuulonvaraisuuden kokonaisvaltainen kehittyminen, joka on tuotu esille mielenkiintoisesti myös nuotinlukutaidon heikkouden näkökulmasta, vaikkakin tapaus 1 käyttää työssään paljon myös nuotinlukua.

Kitaristien ymmärrys kuulonvaraisesta soittotaidosta käsitteenä toi esiin seuraavanlaisen vastauksen:

*”Voisi ajatella, että kaikki soitto ilman nuotteja on kuulonvaraista, varsinkin jos opetteluvaiheessa ei käytetä mitään nuottia tai tabulatuureja. Toisaalta kuulonvaraisuus on aina läsnä kun soitetaan yhdessä, koska korvat pitää olla auki omalle ja muiden soitolle.” -T2*

Vastauksessa kiteytyy kuulonvaraisuuden jatkuva läsnäolo etenkin silloin, kun apuna ei käytetä mitään kirjallista ohjetta.

Kysymykseen kuulonvaraisen soittotaidon tietoisesta harjoittelemisesta sekä ilman kitaraa toteutetuista harjoitteista, avasi tapaus 1 kokemuksiaan näin:

*”Kyllä. Olen käyttänyt monia tekniikoita, mutta koen että suurin osa harjoittelusta tapahtuu huomaamatta musiikin kanssa työskennellessä. Yleensä musiikkia kuullessani tartun kuulemiini melodia- ja sointukuljetuksiin. Jos kuulen jotain mitä en tunnista, on minun vaikea olla tarkistamatta sitä soittimella.” -T1*

Tästäkin vastauksesta nousee esille kokonaisvaltainen työskentely musiikin kanssa.

Selvitin kitaristien kuulonvaraisen soittotaidon kehittymisen mahdollista aikaväliä ja tiettyjen harjoitusten roolia, ja sain seuraavanlaisia vastauksia:

*”Enimmäkseen ajattelen kuitenkin, että kuulonvarainen soittotaito on kehittynyt kaiken muun muusikkouden rinnalla tasaisesti.” -T2*

*”En osaa sanoa. Uskon että oma sävelkorvani on monen asian summa, enkä halua korostaa yksittäistä harjoitusta muita tärkeämpänä.” -T1*

Vastauksista käy ilmi kuulonvaraisuuden kokonaisvaltaisuus, eikä niinkään mitkään yksittäiset harjoitteet.

Kysyin kuulonvaraisuuden kehittämisaikomuksista jatkossa, ja tapaus 1 vastasi kysymykseen seuraavanlaisesti:

*”Uskon että tulen aina kehittämään sävelkorvaani.” -T1*

Kysymykseen tiedostamattomasta kuulonvaraisen soittotaidon kehittymisestä sain seuraavanlaisia vastauksia:

*”Huomaan harjoittavani sävelkorvaani usein myös silloin kun en kuule musiikkia.” -T1*

*”Kyllä. Soittaessa.” -T3*

Tapaus 3 tuo ytimekkäästi esille soittamisen yleensäkin, kun tapaus 1 mainitsee myös harjoittamisen ilman musiikin kuulemista. Nämä molemmat ilmiöt osaltaan todistavat taidon kokonaisvaltaisuudesta.

Kysymykseen intervallien hahmottamisesta kitaran otelaudalle ilman soitinta, sain tapaukselta 1 tällaisen vastauksen:

*”Kyllä. Usein huomaan ikään kuin tuntevani yksittäisiä sointuja myös ilman referenssiääntä, vaikka ne eivät olisi äänitteellä soitettu kitaralla. Tällä tarkoitan sitä, että saatan kuulla äänitteeltä G-duurin, ilman että kosken soittimeen. Uskon että tähän suuri syy on se, että yhdistän ne tiettyyn keholliseen tuntemukseen joka on kehittynyt nimenomaan kitarasta. Joskus myös tunnistan sointuja selkeästi jonkun muun tuntemuksen kautta.” -T1*

Tässä vastauksessa tapaus 1 tuo, aineiston ainoana kohtana, esille kehollisen tuntemuksen yhteyden kuulonvaraisuuteen. Kehollisuus tuntemus laajentaa kuulonvaraisuuden kokonaisvaltaisuutta vielä entisestään, vaikkakin sen rooli jäi aineiston osalta varsin pieneksi.

#### 4.4 Aineiston eroavaisuudet

Aineiston perusteella kaikilla kolmella kitaristilla oli useista keskeisistä asioista pääosin samoja ajatuksia ja kokemuksia. Jokainen vastaaja toi asioita esille omalla tavallaan ja erilaisilla vastauspituuksilla, joten yksittäisiä spesifejä eroja löytyi lukuisia, mutta selkeitä tietynlaisia eroja omaan kuulonvaraisuuteen liittyen löytyi vain muutamien kysymysten vastauksista. Esittelen kysymykset 14, 17 ja 19 sekä tapausten alkuperäiset vastaukset niihin.

Kysymys 14 Harjoittelisitko (ulkoa soitettavaksi määrätyn) yksittäisen 16 tahdin mittaisen helppokkon kitaramelodian mieluummin nuoteista vai kuulonvaraisesti? Hyödyntäisitkö mieluiten molempia menetelmiä? Aikaa harjoitteluun olisi 2 tuntia. Perustele vastauksesi.

*”Jos aikaa on 2 tuntia ja en saisi käyttää sitä mihinkään muuhun niin todennäköisesti hyödyntäisin molempia menetelmiä, jotta oppisin ymmärtämään melodian mahdollisimman hyvin. Lyhyemmällä ajalla suosisin todennäköisesti pelkkää korvakuuloa.” -T1*

*”Kuulonvaraisesti 100%. Jää mieleen paremmin, ja olen surkea nuotinluvussa.” -T2*

*”Kuulonvaraisesti, jottaa oppii heti ulkoa.” -T3*

Kysymyksen 14 osalta tapaukset 2 ja 3 harjoittelisivat annetun tehtävän kuulonvaraisesti, kun taas tapaus 1 käyttäisi molempia menetelmiä ymmärtämään melodian mahdollisimman hyvin. Kun peilaan tapauksen 1 vastausta hänen muihin vastauksiinsa, ajattelen, että hän tarkoittaa melodian ymmärtämisellä kuulonvaraisuuden lisäksi jonkinlaista teoreettista hahmottamista. Tästä en voi olla täysin varma.

Kysymys 17 Miten kuulemasi melodian soitinvalinta, äänenväri tai fraseeraus mahdollisesti vaikuttaa haluamasi melodian mahdollisimman täydelliseen toistamiseen osaltasi?

*”Eivät juurikaan, mutta toki joillakin instrumenteilla soitettuna (vaikka kirkonkellot) fundamentaali sävel voi puuroutua korostuneeseen yläsävelsarjaan.” -T1*

*”Melko paljon varmasti. Kitaralla tai pianolla soitettu melodia olisi selkeästi helpoin toistaa, kun taas laulu tai puhaltimet ovat vaikeampia. Jazz-tyylisessä fraseerauksessa voisi olla hankala kuulla rytmisesti painottomia säveliä tarkasti”. -T2*

*”Riippuu melodiasta, soittimesta, soittajasta ja fraseerauksesta.” -T3*

Kysymyksen 17 kohdalla tapaus 1 ei ajattele näillä olevan juurikaan merkitystä tyypillisimpien soitinten kohdalla. Tapaus 2 taas mieltää kitaran ja pianon helpoiksi, mutta laulun, puhaltimet ja tietyntyliset tulkinnallisuudet mahdollisesti vaikeammiksi. Tapaus 3 vastauksesta en osaa päätellä paljoakaan, mutta ehkäpä sen verran, että jotain vaikutusta kysymyksessä mainituilla asioilla on.

Kysymys 19 Uskoisitko voivasi harjoitella esimerkiksi viisi konsertissa ulkoa soitettavaa yksinkertaista soitinta ja melodioita sisältävää kappaletta kuulonvaraisesti, koskematta kitaran



kertaakaan ennen konserttia? Sinulla olisi viikko aikaa harjoitella ja saisit tietoosi kappaleiden aloitusäänet ja sävellajit. Miten toteuttaisit harjoittelun? Mitkä taidot tai asiat vaikuttaisivat suoriutumiseesi?

*”Uskoisin ja olen soittanutkin keikoilla kappaleita ilman nuotteja joita en ole koskaan soittanut ennen keikkaa. Näissä tilanteissa tarvin ehdottomasti paljon kappaleiden kuuntelua, sillä en koe olevani kovin taitava sopeutumaan soittoani lennosta jos en kuule sointua mielessäni etukäteen.” -T1*

*”Uskoisin voivani. Kävisin biisit tarkalla kuuntelulla läpi, tekisin tolppa-analyysin omassa päässäni ja visualisoisin kaikki melodiat kitaran kaulalla. Koska harmonia olisi itselle helppo, aloittaisin sen selvittämisestä ja sitten harmonian tuoman kontekstin kautta siirtyisin melodioihin. Suoriutumiseen vaikuttaisi varmasti paljon ennen kaikkea soitinnukset ja tietysti kappaleiden yleinen vaikeusaste :)” -T2*

*”En” -T3*

Kysymys 19 on ajatuksena hypoteettinen ja tapauksen vastaukset eivät perustu tämän kysymyksen osalta koettuun todellisuuteen, edes subjektiivisesti. Toisaalta tapaus 1 tuo esille, että on soittanut keikoilla juuri kysymyksessä mainituilla lähtökohdilla, mikä tuonee omanlaistaan luottavuutta tapauksen 1 uskomukseen onnistumisestaan. Tapaus 2 tuo tapaukseen 1 verrattuna enemmän esille myös teoreettista ja visualisoivaa, sekä harjoittelun etenemiseen liittyvää näkökulmaa. Tapauksen 3 vastaus on lyhyt ja ytimekäs, eikä hän täten uskoisi selviytyvänsä annetusta tehtävästä.

#### 4.5 Ensimmäisen tutkimuskysymyksen tulokset

Ensimmäinen tutkimuskysymyksen kuuluu: *millaisia kokemuksia kitaristeilla on kuulonvaraisen soittotaidon kehittymisestä?*

Aineiston perusteella käy ilmi, että kuulonvaraisen soittotaidon kehittymiseen ei voi nimetä erityisesti yhtä ainoaa harjoitustapaa tai ilmiötä, eikä välttämättä tiettyä ajanjaksoa elämässä. Kuulonvarainen soittotaito kehittyy monen asian summana, ensisijaisesti kuuntelemalla ja soittamalla, mutta myös erilaisia – kuulonvaraisuuteen keskittyviä, osin musiikinteoriaa hyödyntäviä – harjoituksia tekemällä. Vastauksissa tuotiin ilmi soittamisessa ja laulamissa tapahtuvat

reagoimiseen liittyvät harjoitukset sekä yleisesti kappaleiden runsas kuulonvarainen harjoittelu. Aineiston perusteella kitaristin kuulonvarainen soittotaito kehittyi myös useissa yhteyksissä ilman kitaran fyysistä läsnäoloa. Kuulonvaraista soittotaitoa aiotaan tapausten kohdalla kehittää edelleen, kukin tarpeelliseksi kokemillaan musiikin osa-alueilla.

#### 4.6 Toisen tutkimuskysymyksen tulokset

Toinen tutkimuskysymykseni kuuluu: *miten kitaristi hyötyy kuulonvaraisesta soittotaidosta?*

Aineiston mukaan kitaristi hyötyy kuulonvaraisesta soittotaidosta monin tavoin ja kuuloa pidetään muusikon ehkä tärkeimpänä työkaluna. Kappaleiden nopea omaksuminen ja keikoille harjoittelu sekä jamitilanteissa selviytyminen ja improvisointi ovat aineiston mukaan kitaristille varsin hyödyllisiä kuulonvaraisuuteen osaltaan pohjautuvia taitoja. Heikon nuotinlukutaidon myötä kuulonvarainen oppiminen voi nousta tapauskohtaisesti suurempaan rooliin. Myös soitonopettamisen osalta koettiin hyödyllisenä hyvä kuulonvarainen taito. Yksi vastaajista kertoi kuulonvaraisuuden harjoittelun olevan myös hauskaa, mitä voitaneen myös pitää ihmiselle ja kitaristille hyödyllisenä asiana.

## 5 Pohdinta

Tässä luvussa pohdin *johtopäätöksissä* (5.1) tutkimuksen tuloksia tieteen viitekehyksen kontekstissa. Kertaan kuulonvaraisen soittotaidon kehittymistä ja sen hyötyjä kitaristien kokemusten näkökulmasta ja pohdin tutkimusongelman ratkaisemista. Tämän lisäksi avaan tutkimukseni *luotettavuutta ja eettisyyttä* (5.2), *aineiston kysymysten luotettavuutta ja roolia* (5.2.1) sekä mahdollisia *jatkotutkimusmahdollisuuksia* (5.3).

### 5.1 Johtopäätökset

Tämän tutkimuksen aineiston myötä voidaan sanoa, että kitaristin kuulonvarainen soittotaito on erittäin hyödyllinen ja tavoiteltava taito, joka kehittyy monipuolisesti ja kokonaisvaltaisesti. Aineiston perusteella voidaan todeta, että kitaristi käyttää ja kehittää kuulonvaraista soittotaitoaan hyväksi lähes aina soittaessaan. Aineistossa jokainen vastaaja kertoi soittaneensa elämässään vähintään sadalla keikalla, joista suurimpaan osaan oli hyödynnetty kuulonvaraisuutta. Kaikki kolme vastaajaa ovat sitä mieltä, että kuulonvarainen soittotaito kehittyy sekä erinäisiä harjoituksia tehden, mutta etenkin yleisesti musiikkia soittamalla ja kuuntelemalla. Tätä tukee myös se, että kukaan ei osannut nimetä aukottomasti jotain selkeää asiaa, joka olisi yksinään vienyt taitoa reilusti eteenpäin.

Vastaajien kokemusten mukaan musiikin teoriasta ja säveltapailun ymmärtämisestä ja harjoittelemisesta on hyötyä kuulonvaraista soittotaitoa kehittäessä ja käyttäessä. Kokonaisvaltaiseen kuuntelemiseen viitattiin myös jamimusiisoinnin ja muun yhdessä musisoimisen yhteyksissä, koska tällöin jokainen soittaja kuuntelee myös muita soittajia ja reagoi heidän soittamiseensa tavalla tai toisella. Tapaukset 1 ja 2 toivat molemmat ilmi, että mikäli musiikkia kuunnellessa ja analysointia harjoittaessa joku asia jää epäselväksi, on heillä tarve selvittää asia soittimen kanssa. Teoreettisen viitekehyksen puolelta nousi – etenkin ammatillisen musiikillisen koulutuksen osalta – esille musiikinteoriaan ja säveltapailuun sekä kuulonvaraiseen musiikin hahmottamiseen keskittyvät kurssit. (OAMK OPS, 2023 – 2024; Taideyliopisto, n.d.).

Kitaran hahmottamisen – esimerkiksi otelaudan intervallituntemuksen – tärkeys teoreettisesti ja käytännöllisesti nousivat niin ikään esille sekä aineistosta että tutkielman muusta materiaalista. (Denyer, 1982). Esille nousi myös se, että kuulonvarainen soittotaito kehittyi joissain yhteyksissä myös ilman kitaran läsnäoloa. Tästä päästäänkin siihen, että kuulonvaraisuuden kehittyminen erillisenä ilmiönä ei ole kytköksissä mihinkään soittamiseen, mutta kun siihen yhdistää jonkin soittimen, kuten tässä tapauksessa kitaran, löytyykin ilmiöön erilaisia ulottuvuuksia. Pianistin kuulonvaraisen soittotaidon kehittyminen ei luonnollisesti olisi kytköksissä esimerkiksi kitaran otelaudan hahmottamiseen.

Jokainen vastaaja oli sitä mieltä, että kuulonvarainen soittotaito on heidän elämässään, vähintäänkin kitaransoiton osalta, varsin merkittävässä ja korvaamattomassa roolissa. Aineiston myötä kävi ilmi, että heikko nuotinlukutaito voi myös osaltaan ohjata opettelemaan kappaleita kuulonvaraisesti. Useissa radiosoittoa saavissa kevyen musiikin kappaleissa on kuultavissa lyhyehkö, esimerkiksi neljän tahdin mittainen, intro eli alkusoitto. Kaikki kolme tiedonantajaa arvelivat oppivansa soittamaan kuulonvaraisesti tällaisia, yleisesti ottaen, helppoja melodioita. Tämä taito hyödyttää soittajaa ja nopeuttaa uusien kappaleiden ja melodioiden oppimista, koska silloin ei ole tarvetta etsiä kappaleen nuottia, jollaista ei välttämättä ole edes olemassa. Uusien musiikkikappaleiden nopea omaksuminen nousikin yhtenä tärkeänä seikkana sekä aineistosta että teoreettisesta viitekehyksestä. (Yle arkisto, 2014; Federley, 2020; Green, 2001).

Vain yksi vastaajista toi esille kuulonvaraisuuteen liittyviä kehollisia tuntemuksia. Teoreettisen viitekehyksen osaltakaan kehollisuuden rooli ei noussut merkittävästi omien lähteideni osalta. Fysiologisia, osin tiedostamattomia, ilmiöitä sen sijaan tapahtuu tutkimusten perusteella aivojen ja kehon osalta paljonkin (Chappell, 1999). Kuitenkaan niiden omakohtainen kokemukseen perustuva esilletuonti ei liene kovinkaan helppoa. Säveltämiseen, improvisointiin ja muuhun luovuuteen ja kuulonvaraisuuteen pohjautuvat toiminnot ovat tutkimuksen ja lähdeaineiston mukaan tuoneet sekä fyysistä että henkistä rentoutta, mielihyvää ja iloa. (Järnefelt, 2004; Chappell, 1999). Tällaista antaumuksellista musiikin sisimpään olemukseen heittäytyvää iloa ja intohimoa näkee usein esimerkiksi juuri kitaristin improvisoidessa sooloa konsertissa.

Tutkimusongelmaani: *miten kitaristin kuulonvarainen soittotaito kehittyi*, saatiin vastaukseksi, että se kehittyi kokonaisvaltaisesti monen asian summana. Tutkimuksen perusteella ei löytynyt mitään yksittäistä ja muista aiheen kehittymisen osa-alueista irrallista tapaa kuulonvaraisen soittotaidon kehittymiseen. Esille nousi kuitenkin useita tässä pohdinnassakin mainittuja menetelmiä kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittämiseen. Rehellisyyden nimessä en usko,

että tutkimukseni toi ilmi juurikaan uutta tietoa aiemmin syvemmin aiheeseen perehtyneille henkilöille tai musiikillisille yhteisöille. Musiikin käsitteistöä ja siinä kehittymistä entuudestaan tuntemattomalle sen sijaan saattoi nousta paljonkin mielenkiintoisia yksityiskohtia. Vaikkei tutkimuksellani olisi tieteellistä arvoa, voinee etenkin aloitteleva kitaristi – joita Suomessakin riittää – löytää siitä hyödyllisiä keinoja kuulonvaraisen soittotaidon kehittämistä ajatellen. Kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon hyötyjen esilletuonti voi myös osaltaan motivoida sen tavoitteelliseen kehittämiseen sekä harrastajia että ammattilaisia ja esimerkiksi aiheeseen perehtymättömiä kitaransoitonopettajia ja musiikinopettajia. Aloittelevia kitaristeja ajatellen mainittakoon esimerkkinä käytännön hyödyistä mahdollinen motivoituminen ja kiinnostuminen musiikinteorian ja säveltapailun opiskeluun, mikä on omien kokemuksieni mukaan usein etenkin nuorille harrastajille lähtökohtaisesti epämiellyttävä ja turhalta tuntuva musiikinopiskelun osa-alue.

Tutkimukseni on löyhäksi jääneen kansainvälisen lähdeaineistonsa vuoksi rajoittunut kapeahkoon teoreettiseen viitekehykseen, mikä on osaltaan saattanut jättää joitain tutkimukseeni sopivia näkökulmia pois. Jatkotutkimusmahdollisuuksia ajatellen laajempi teoreettinen viitekehys olisi varmastikin suositeltavaa.

## 5.2 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys

Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan tutkimuksen luotettavuus on sen raportoinnin kannalta keskeinen kysymys, joskin sen osoittamisesta löytyy vaihtelevia mielipiteitä. Heidän mukaansa eettisyys ja luotettavuus ovat äkkiseltään ajateltuna selkeitä laadullisessa tutkimuksessa, mutta tästäkin aiheesta löytyy alan kirjallisuudessa eriäviä suhtautumistapoja. Heidän mukaansa tutkimustulokset saattavat vaikuttaa eettisiin ratkaisuihin, joskin etiikka vaikuttaa samalla ratkaisuihin, joita tutkija tekee tieteellisessä työssä. Tiede voi olla taloudelliseen kasvuun ja kansalliseen intressiin kytkettynä Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan pahimmillaan käytännöllisiä tuloksia etsivä yhteiskunnallinen vallankäytön väline, vaikka sen pitäisi tähdätä puolueettomasti suuriin totuuksiin ja uuteen tietoon. Kun lähdin pohtimaan tutkimukseni aihetta, en osannut suoranaisesti miettiä siihen liittyvää valinnan eettisyyttä, vaikka Tuomi ja Sarajärvi (2009) kuvaavat tutkimuksen aihevalinnan olevan aina eettinen. Osa tutkimusaiheista voi tietysti olla selkeämmin kyseenalaisia esimerkiksi johonkin – mahdollisesti epäpätevään – yleisesti ajatel-

tuun perusolettamukseen vedoten. Ajattelen, että oman aiheeni – kitaristin kuulonvaraisen soitotaidon kehittyminen – tutkiminen ei lähtökohtaisesti aseta mitään tai ketään huonoon valoon tai epäedulliseen asemaan, riippumatta tutkimuksen lopullisista tuloksista. Toisaalta kuulonvaraisuutta ja notaatiopohjaista oppimista voitaneen pitää toistensa kilpailijoinakin, vaikkakin ne toimivat usein myös sujuvasti yhteistyössä. Kilpailullisesta näkökulmasta ajatellen jonkinlaista asenteellista ongelmaa saattaisi siis ehkä esiintyäkin, joskaan en näkisi sitä kuitenkaan oikeutetuksi sen enempää kuin mitään muutakaan asenneongelmaista suhtautumista.

Tuomi ja Sarajärvi (2009) kuvaavat tutkimusetiikan vaihtelevaa suhtautumista tuoden esille kaksi ääripäätä. Heidän mukaansa toisessa laidassa etiikka kytetään metodologiaan, jolloin tutkimuksen jokainen valinta on moraalinen valinta. Toisessa laidassa suhtautuminen näyttäytyy enemmänkin teknisenä normina informanttien ohjeistamiseen ja aineiston keräämiseen sekä esimerkiksi anonymisointiin liittyen.

Tuomi ja Sarajärvi (2009) esittelevät tutkimusmenetelmän luotettavuutta validiteetin ja reliabiliteetin käsitteillä. Validiteetti tarkoittaa sitä, että tutkimus on juuri sitä, mitä luvattiin tutkia ja reliabiliteetilla tarkoitetaan mahdollisuutta tutkimustulosten toistettavuuteen. Tässä tutkimuksessa tutkimusongelmana toiminut kitaristin kuulonvaraisuuden kehittyminen pysyi loppuun asti ja siihen löydettiin vastauksia. Toistettavuuden osalta uskoisin aineiston laajemman otannan myötä saatavan luotettavampaa tietoa, joskaan näiden kolmenkaan kitaristin subjektiivisia kokemuksia ei voida aineiston osalta kieltää. Yleinen kritiikin kohde on Tuomen ja Sarajärven (2009) viittaama Lincolnin ja Guban (1985) arvio, jossa luotettavuuden käsitteet perustetaan yhden konkreettisen todellisuuden olettamiseen, mitä tutkimuksella halutaan tavoittaa. Tuomi ja Sarajärvi (2009) jatkavat koostaen, että ei ole syytä puhua vääränlaisesta tai oikeanlaisesta totuuden suhtautumisesta, mutta voidaan olettaa ihmisillä olevan erilaisia kokemuksia ja tulkintoja samasta tilanteesta. Tämän tutkimuksen aineiston valossa kokemuksia ja tulkintoja on sekä yhtäläisiä että toisistaan poikkeavia, mutta mitään niistä ei voida väittää vääräksi.

Se, että voidaanko kolmen kitaristin kuulonvaraisuuteen liittyvät kokemukset todeta tutkimukseni myötä yleistettäviksi, lienee jäävän jokaisen tätä lukevan itse arvioitavaksi. Suurempi otanta tai jonkinlainen määrällinen – tai määrällisen ja laadullisen yhdistävä – tutkimus aiheesta olisi varmasti paikallaan.

### 5.2.1 Aineiston kysymysten luotettavuus ja rooli

Kyselylomakkeen kysymyksillä halusin saada tietoa ja näkemystä muiden kuulonvaraisuutta hyödyntävien kitaristien ajatuksista aiheeseen liittyen. Tuomi ja Sarajärvi (2009) esittävät, että kyselyä ja haastattelua voidaan tutkimusnäkökulmasta kritisoida monellakin tavalla, perustuen esimerkiksi vastaajan tai haastateltavan senhetkiseen mielentilaan, inhimillisyyteen ja todellisuudentajuun. He lisäävät, että toisaalta joissakin tutkimusaiheissa juuri näillä mainituilla asioilla saattaa olla arvokas rooli tiedonkeräämisen osalta. Mieleeni tulee esimerkiksi tutkimus ihmisen eri tuntemuksista haastattelun aikana tai vaikkapa jokin jännittämiseen liittyvä kyselytutkimus, johon vastatessa käsillä oleva hetki saattaa olla merkittävässä asemassa. Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan haastattelun ja kyselyn selkeä ero tulee esille tiedonkeruuvaiheessa. He jatkavat, että haastattelussa kysymykset esitetään suullisesti ja haastatteliija kirjaa vastaukset ylös, kun taas kyselyssä tiedonantaja lukee kysymykset ja vastaa niihin kirjallisesti. Ajattelen, että tilanteesta ja ihmisestä riippuen, vastaaminen voi olla jollekin joskus helpompaa rauhassa itsekseen miettien kuin haastattelun yhteydessä.

Pohdiskelin kysymyksiä miettiessäni kysymysten asettelua. Sain ohjeen, että kannattaa välttää kysymyksiä, joihin voi vastata vain lyhyesti kyllä tai ei. Päädyin useankin kysymyksen kohdalla tällaiseen asetteluun, minkä lisäksi ilmaisin kuitenkin haluavani selkeitä perusteluja vastauksille. Kaksi vastaajaa, tapaukset 1 ja 2, perustelivat vastauksiaan laajasti. Tapaus 3 vastasi osaan kysymyksistä varsin lyhyesti, minkä myötä analysointi jäi hänen osaltaan pääosin varsin laihaksi.

Kun sain tiedonantajilta vastaukset kysymyksiini ja aloin tekemään aineiston analyysia, huomasin ainakin yhden kysymyksen vastausvaihtoehdoissa olevan pienen, mutta jopa itseäni ärsyttävän puutteen. Kysymyksen 7 (Liite 1) viimeisessä vastausvaihtoehdossa olisi voinut olla lisäyksenä ”...tai joka kerta”. Tämä on erittäin pieni asia, mutta otan sen esille siksi, että jos itse olisin vastannut kysymyksiini, olisi minua turhauttanut se, että vastausvaihtoehdoissa ei ollut juuri mahdollisesti itselleni täydellisesti sopivaa vaihtoehtoa. Toisin sanoen jätin vaihtoehdoilla esille sen olettamuksen, että kukaan ei ole käyttänyt keikalle harjoitellessaan joka kerta hyväkseen kuulonvaraisuutta, vaikka itse asiassa ajattelen, että asia voi olla monenkin ihmisen kohdalla juuri näin. Kuten myös tapaus 1 kuvailee kuulonvaraista soittotaitoaan, eli hänen mielestään sitä harjoittaa aina soittamisen yhteydessä. Jouduin tämän puutteen myötä myös yhteen-vetoa kirjoittaessani muotoilemaan asian toisin kuin olisin halunnut, koska olin jättänyt tuon aiemmin mainitsemani lisäyksen tai vaihtoehdon pois. Vaikka tämä kyseinen asia ei mielestäni

vaikuta tämän tutkimuksen tuloksiin, haluan kokemattomana tutkijana ottaa tästä opikseni ja mahdollisten seuraavien tutkimusten osalta valmistella kysymykset ja mahdolliset vastausvaihtoehdot paremmin. Vaikka ajatukseni kyselyn ja haastattelun hyödyistä ja haitoista ovat ristiriitaiset, luulisin, että jos toteuttaisin tutkimuksen uudestaan samalla kolmen henkilön otannalla, käyttäisin aineistonhankintamenetelmänä haastattelua. Arvelisin saavuttavani haastattelun avulla jokaisesta vastaajasta enemmän ajatuksia esille, silläkin uhalla, että myös joitakin nyt esille tulleita asioita voisi luonnollisesti jäädä pois.

Moni kysymyksistäni sisälsi useita eritteleviä kysymyksiä, ja olenkin jälkeinpäin pohtinut, että olisiko nämä erittelyt pitänyt tehdä omiksi kysymyksikseen, jolloin kysymysten määrä olisi noussut reilusti, mutta vastausten erittelemine ja analysointi olisi luultavasti helpottunut. Muuten koen, että kysymykseni olivat kokemattoman tutkijan kynästä jossain määrin ihan kelvolliset ja oivaltavat sekä tutkimusongelmaani soveltuvat. Osa kysymyksistä sisältää arvioita tiedonantajien kykenevyydestä hypoteettisiin tehtäviin. Tällaisten kysymysten ja vastausten luotettavuuteen en osaa ottaa kantaa, mutta toisaalta sain niiden myötä juuri tähän tutkimukseen haluamani arviot tai mahdolliset aikomukset jonkin tehtävän toteuttamiseen kuulonvaraisuutta hyödyntäen tai sitä hyödyntämättä. Ajattelen, että tällaiset arviot voivat perustua osaltaan myös aiempiin koettuihin tilanteisiin ja oman taidon ja kykenevyyden tuntemiseen, jolloin niihin voinee suhtautua lopulta luottavaisestikin.

Joidenkin kysymysten osalta voidaan pohtia, että voinko yleistää omissa kysymyksissäni yleisesti ottaen helppoa melodiaa (Ks. Liite 1: kysymykset 8, 14, 19). Se, mikä meille länsimaalaisen musiikin kuulijoille on yleistä tai helppoa, voi olla jossain päin maailmaa erikoista ja vaikeaa. Toisaalta jo kysymyksiä laatiessani tiesin, että vastaajat tulevat olemaan Suomalaisia henkilöitä.

## 5.2 Jatkotutkimusmahdollisuudet

Pidän tutkimaani asiaa tärkeänä ja etenkin musiikkialan ihmisiä kiinnostavana aiheena. Koska tutkimuksessa nousi esille kitaristin kuulonvaraisen soittotaidon kehittymisen kokonaisvaltaisuus, voisi mahdolliset jatkotutkimukset olla nähdäkseni pidemmän aikavälin ja suuremman otannan toiminnallista tutkimusta, jossa keskityttäisiin juuri kehittymisen seurantaan. Tämän kaltaista tutkimusta olisi ehkä mahdollista toteuttaa esimerkiksi teoreettisessa viitekehyksessä



mainittujen ammatillisten korkeakoulujen rytmimusiikin puolella. Niissä koulutus sisältää jo valmiiksi kuulonvaraisen soittotaidon kehittymiseen vaikuttavia elementtejä, ja tällaisessa koulutuksessa olevat opiskelijat ovat todennäköisesti motivoituneita kyseisen taidon kehittämiseen ja sen seurantaan.

Jonkinlaisia lyhyempikestoisia tutkimuksia, joissa verrattaisiin koehenkilöiden kuulonvaraisuuden kehittymistä erilaisten opetusmenetelmien perusteella, olisi myös mielenkiintoista lukea. En osaa sanoa miten sellaisen tutkimuksen toteuttaminen tapahtuisi ja onko tällaista kehittymistä mahdotonta tutkia lyhyellä aikavälillä. Tällainen kehittymiseen liittyvä tutkimus vaatii osaltaan myös osallistujien lähtökohtien testaamista ja arviointia, jotta voidaan tietää, mikä asia on kehittynyt juuri tietyn toiminnan perusteella ja mitkä asiat ovat olleet läsnä jo aiemmin.

## Lähteet

- Alasuutari, P. (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino
- Chancey, T. & Reiss, S. (2011). Soundcatcher: How to play by ear. 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, päivitetty 1992). *Suuri kitarakirja*. Kiina: WSOY. 6. painos (2005)
- Eskola, J. & Suoranta, J. (1996). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Rovaniemi: Lapin yliopisto
- Federley, S. (02.12.2020). *Oma tieni ammattikitaristiksi*. Samulin blogi. Haettu osoitteesta: <https://blog.rockway.fi/oma-tieni-ammattikitaristiksi-samulin-blog/>
- 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
- Green, L. (2001) *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. London University, Institute of Education
- Heikkilä, P. & Halkosalmi, V-M. (2005). *Tohtori Toonika*. F-Kustannus.
- International Suzuki Association (n.d.). Suzuki Method. Haettu osoitteesta: <https://internationalsuzuki.org/method.php>
- Juuti, P. & Puusa, A. (2020). *Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät*. Helsinki: Gaudeamus
- Järnefelt, R. (2004). *Enemmän iloa pianonsoitosta*. Helsinki: Järnefelt-instituutti ry.

- Kallion Musiikkikoulun taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma, (2018). Haettu osoitteesta: <https://eperusteet.opintopolku.fi/#/fi/opetussuunnitelma/10457954/taiteenperusopetus/tekstikappale/10462412>
- Koppinen, M. (5.1.2015). Kulttuurin Artikkelit, *Jo sylvävauvatkin pystyvät erottamaan tāsasointiset ja riitasointiset soinnut toisistaan*. Helsingin sanomat. Haettu osoitteesta: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002790182.html>
- Lilliestam, L. (1996). *On playing by ear*. Popular music (1996) Volume 15/2. Cambridge University Press. Haettu osoitteesta: <https://www.jstor.org/stable/931218>
- Louhensuo, H. (2002) *Blues Station*. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut. 3. painos (2012)
- Metsämuuronen, J. (2006). *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*. Jyväskylä: Gummerus
- OAMK OPS, (2023 – 2024). Oulun ammattikorkeakoulun musiikkipedagogin opinto-opas. Haettu osoitteesta: <https://www.oamk.fi/opinto-opas/opintojen-sisalto/opetussuunnitelmat?koulutus=mpe2023s&lk=s2023>
- Opetushallitus, (2014). Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. Haettu osoitteesta: <https://eperusteet.opintopolku.fi/#/fi/perusopetus/419550/oppiaineet/466343>
- Puukka, P. 29.11.2017) *Musiikkia opetetaan vastoin tahtoa ja ilman ammattitaitoa – peruskoulun musiikinopetuksen taso heittelee*. Yle artikkeli. Haettu osoitteesta: <https://yle.fi/a/3-9919098>
- Raik, P. (2002). *Musiikinteorian oppikirja*. Parkanon kirjapaino / Ylä-Satakunta
- Saarinen, M. (26.11.2015, päivitetty 03.02.2016). Yle, orkesterikone, trumpetti. Haettu osoitteesta: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/11/26/trumpetti>
- Taideyliopisto Sibelius-Akatemian opinto-opas kurssikuvauksen osaamistavoitteet: Haettu osoitteesta <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/opintojakso/S-JZ12/1525>

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi (11., uudistettu laitos)

Vikman, K. (2001). *Kuvionuottimenetelmän ulottuvuudet pianonsoiton alkuopetuksessa*. Toimintatutkimus eri kohderyhmillä. Helsinki: Yliopistopaino.

Vähäsarja, S. (2014). Yle arkisto. Haettu osoitteesta: <https://yle.fi/a/3-7421967>

# Liite 1

## Kitaristin kuulonvarainen soittotaito – Kysymykset

1. Kuinka vanha olet?
2. Mikä on ammattisi ja koulutuksesi? Jos opiskelet tällä hetkellä, mitä ja missä?
3. Kuinka monta vuotta olet harrastanut kitaran soittoa ensisoinnusta tai melodiasta laskien?
4. Soitatko sekä akustista että sähkökitaraa vai vain jompaakumpaa?
5. Kuinka monta kertaa olet esiintynyt kitaran kanssa keikalla / konsertissa?  
a) 1 – 50 , b) 50 – 100 , c) Enemmän kuin 100
6. Mitä sinulle tulee mieleen sanoista kuulonvarainen soittotaito? Mitä se tarkoittaa sinulle käytännössä kitaristina?
7. Oletko käyttänyt keikalle harjoitellessasi hyväksi kuulonvaraista soittotaitoa?  
a) En koskaan , b) Ehkä joskus , c) Useita kertoja , d) Lähes joka kerta
8. Miten sujuvasti koet osaavasi soittaa kitaralla kuulonvaraisesti esimerkiksi lyhyen, neljän tahdin mittaisen, rytmiltään ja sävelvalinnoiltaan yleisesti ajatellen helpohkon melodianpätkän? (Referenssiäni annettu) Voit vastata ensin lyhyesti esimerkiksi: *en ollenkaan, heikosti, kohtalaisesti, hyvin, todella sujuvasti*, ja avaa asiaa mielellään vielä syvemmin pohtien.
9. Oletko kehittänyt kuulonvaraista soittotaitoa tietoisesti harjoitellen? Millä tavalla, ja mitä taitoja harjoittelu on mielestäsi kehittänyt? Erittele myös mahdolliset ilman kitaraa toteuttamasi harjoitteet.
10. Miksi olet kehittänyt kuulonvaraista soittotaitoa tietoisesti? Jos et ole, laita vastaukseksi viiva.
11. Koetko, että kuulonvarainen soittotaitosi on kehittynyt jollain aikavälillä tai jotain tiettyä harjoitusta tekemällä enemmän tai mahdollisesti vähemmän? Syvennä vastaustasi.
12. Aiotko kehittää kuulonvaraista soittotaitoasi edelleen vai oletko tyytyväinen tämänhetkiseen tilanteeseen? Miltä osin haluaisit mahdollisesti vielä kehittää omaa kuulonvaraista soittotaitoasi?
13. Koetko, että kuulonvarainen soittotaitosi on kehittynyt myös ilman sen tietoista kehittämistä? Millä tavoin?

14. Harjoittelisitko (ulkoa soitettavaksi määrätyn) yksittäisen 16 tahdin mittaisen helpohkon kitaramelodian mieluummin nuoteista vai kuulonvaraisesti? Hyödyntäisitkö mieluiten molempia menetelmiä? Aikaa harjoitteluun olisi 2 tuntia. Perustele vastauksesi.
15. Pystytkö hahmottamaan kuulemiasi intervaleja, lyhyitä melodianpätkiä ja yleisiä kevyen musiikin sointukiertoja kitaran otelaudalle ilman fyysistä soitinta? (Referenssiäni annettu)
16. Jos voit hahmottaa kuulemasi melodianpätkän kitaran otelaudalle ilman fyysistä soitinta, mietitkö samalla, millaista otelautakäden sormitusta ja asemaa käyttäisit? (Referenssiäni annettu)
17. Miten kuulemasi melodian soitinvalinta, äänenväri tai fraseeraus mahdollisesti vaikuttaa haluamasi melodian mahdollisimman täydelliseen toistamiseen osaltasi?
18. Mitkä intervallit ovat sinulle helpoimmat hahmottaa kitaran otelaudalla, ja mitkä vaikeimmat? Miksi? Vaikuttaako hahmottamiseen kuullun melodian tai esimerkiksi yksiäänisen riffin kielivalinnat, esimerkiksi paksut tai ohuet kielet?
19. Uskoisitko voivasi harjoitella esimerkiksi viisi konsertissa ulkoa soitettavaa yksinkertaista sointuja ja melodioita sisältävää kappaletta kuulonvaraisesti, koskematta kitaraan kertaakaan ennen konserttia? Sinulla olisi viikko aikaa harjoitella ja saisit tietoonsi kappaleiden aloitusäänet ja sävellajit. Miten toteuttaisit harjoittelun? Mitkä taidot tai asiat vaikuttaisivat suoriutumiseesi?
20. Millaista hyötyä kuulonvaraisesta soittotaidosta on sinulle arjessa, harrastuksessa, opinnoissa tai työssä? Pärjäisitkö yhtä hyvin kaikissa mainituissa ympäristöissä ilman tätä taitoa?
21. Jos mieleesi tulee jotain kitaristin kuulonvaraiseen soittotaitoon liittyviä huomioita, joita ei kysytty, voit halutessasi kirjoittaa ajatuksiasi tähän alle.