

**SISÄISEN KUULEMISEN TAIDOT JA NIIDEN KEHITTÄMINEN
KITARANSOITON ALKEISPEDAGOGIIKASSA**

Seminaarityö

Kevät 2023

Opettajan pedagogiset opinnot

Kasper Leponiemi

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia/ Pianon, kitaran,
kanteleen ja harmonikan aineryhmä/ Kirjallinen työ

TIIVISTELMÄ

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Sisäisen kuulemisen taidot ja niiden kehittäminen kitaransoiton alkeispedagogiikassa.	58+2
Tekijän nimi	Lukukausi
Kasper Leponiemi	Kevät 2023
Aineryhmän nimi	
Pianon, harmonikan, kitaran, ja kanteleen aineryhmä	
<p>Tutkielmassa kartoitettiin klassisen kitaristin sisäisen kuulemisen taitojen luonnetta ja niiden taustalla vaikuttavaa pedagogiikkaa suomalaisessa kitaransoitonopetuksessa. Tutkielma pyrki saavuttamaan käsityksen mahdollisimman monista kitaransoiton alkeisoppilaan sisäisen kuulemisen taitoihin vaikuttavista tekijöistä soittotunnilla. Tutkielman viitekehykseen sisältyy musiikkipsykologista ja -teoreettista kirjallisuutta ja kolmen suomalaisissa musiikkiopistoissa laajalti käytetyn kitaransoiton alkeismetodin esittelyä.</p> <p>Tutkimusmetodina tutkielmassa käytettiin temahaastattelua, jossa haastateltiin viittä kitarapedagogiikan asiantuntijaa sisäisen kuulemisen taitojen opettamisen näkökulmasta. Sisäisen kuulemisen taitojen opetuksen kysymyksiin keskitytään tässä tutkielmassa iältään 6–9-vuotiaiden kitaransoiton oppilaiden alkeisopetuksen näkökulmasta.</p> <p>Tutkielmassa viitataan sisäisen kuulemisen taitoihin kehomielensisäisinä musiikillisina taitoina. Termillä ”kehomieli” pyritään välttämään dualistiseen ihmiskäsitykseen pohjautuvaa ajattelua. Tutkielmassa nousi esille sisäisen kuulemisen taitojen vahvasti kehollinen ja moniaistinen luonne. Sisäisen kuulemisen taitojen opetuksen kysymyksiin löytyi vastauksia. Tutkielmassa havaittiin monipuolisen musiikillisen toiminnan ja eräiden harjoitteiden soittotunneilla kehittävän kitaristin sisäisen kuulemisen taitoja. Haastatteluissa toistui käsitys soittotunnilla laulamisen, liikkumisen ja monipuolisen kuuntelemisen merkityksestä oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehityksen kannalta.</p>	
Hakusanat	
Sisäinen kuuleminen, sisäisen kuulemisen taidot, moniaistisuus, kehollisuus, kitara	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
17.04.2023	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS	8
2.1	Tutkimuskysymykset	9
2.2	Tutkimusmenetelmät.....	10
2.3	Eettinen näkökulma.....	11
3	SISÄINEN KUULEMINEN.....	12
3.1	Sisäisen kuulemisen historiaa	13
3.2	Sisäinen kuuleminen	13
3.3	Sisäisen kuulemisen taidot	16
3.4	Sisäisen kuulemisen taitojen hyödyllisyys.....	19
4	SISÄISEN KUULEMISEN TAITOJEN OPPIMINEN JA KITARAPEDAGOGIIKKA	23
4.1	Sisäisen kuulemisen taidot ja musikaalisuus	24
4.2	Kehollisuus ja moniaistisuus.....	25
4.3	Kitaran ominaisuudet ja haasteet	27
4.4	Sisäisen kuulemisen taitojen oppiminen ja opettaminen	29
4.5	Vivo kitara.....	32
4.6	Suzuki.....	35
4.7	Colourstrings	37
5	TEEMAHAASTATTELUT.....	41
5.1	Kitaran ominaispiirteet sisäisen kuulemisen taitojen näkökulmasta.....	41
5.2	Laulaminen kitaratunneilla.....	43
5.3	Kehollinen näkökulma	44
5.4	Hyvät kitaransoiton opetuksen tavat ja menetelmät.....	45
5.5	Ohjelmistovalinnat	48
5.6	Ryhmätunnit ja kitarayhtyeet	49

6	OPPILAAN, VANHEMPIEN JA OPETTAJAN TIETOISUUS SISÄISEN KUULEMISEN TAIDOISTA	50
	LÄHTEET	54
	LIITTEET	59

1 JOHDANTO

Harjoitellessani omaa repertuaariani sekä observoidessani omien ja kollegoideni oppilaiden soittoa olen huomannut, miten suuri merkitys sisäisellä kuulemisella on musiikillisen kehityksen kannalta. Ajattelen, että pääinstrumenttini kitaran pedagogiikassa voisi huomioida enemmän sisäisen kuulemisen taitojen merkitystä oppilaan musiikillisen kehityksen kannalta. Esittelen tässä tutkielmassani sisäisen kuulemisen merkitystä eri musiikillisten osa-alueiden ja taitojen kannalta klassisen kitaran näkökulmasta. Tutkin, miten käytössä olevat kitarapedagogiikan metodit tukevat sisäisen kuulemisen taitojen kehittymistä jo alkeistasolla ja miten sisäisen kuulemisen taitoja tulisi ajankohtaisen musiikkipedagogisen ja -psykologisen tutkimuksen sekä kitarapedagogiikan asiantuntijoiden haastattelujen pohjalta kitaralla opettaa.

Musiikin aktiivinen kuunteleminen soittaessa ei ole kaikille oppilaille itsestään selvä asia. Kitaraa, kuten monia muita soittimia on mahdollista soittaa mekaanisesti ilman kuuloaistin tietoista hyödyntämistä. Silloin soittotapahtuma etenee nuottien lukemisen ja symbolien tunnistamisen jälkeen asettamalla tarvittavat sormet kitaran kaulalle ja näppäämällä kieliä tiedostamatta tarkemmin musiikillisesti sitä, mitä samalla hetkellä soittaa. Ralf Gothoni (1998, 24–25) kuvailee ilmiötä, jossa soittaja kuulee musiikin vasta sen fyysisen soittamisen jälkeen kiertoteitse tapahtuvana nuottikuvan kuulemisena (Gothoni 1998, 24–25). Oppilas tekee soittaessaan siis fyysisiä sormien liikkeitä, mutta ei välttämättä tiedosta sävelkorkeutta tai sävellajia eikä laula musiikkia mielessään. Samankaltainen ilmiö tapahtuu itselleni joskus kirjaa lukiessani. Huomaan lukeneeni useampia kappaleita eteenpäin, mutta ajatukseni ovat olleet muualla. Uudelleen lukiessani totean, etten muista juuri mitään hetki sitten lukemastani. Osaan kuitenkin lukea myös niin, että ymmärrän lukemani. Samalla tavoin olen havainnut, että jopa pitkälle edistynyt kitaraoppilas soittaa kappaleita edellä kuvatun kaltaisesti teknisesti, mutta ilman aktiivista kuuntelemista ja syvällistä tiedostamista musiikista, jota hän

parhailaan soittaa. Oppilas ei silloin ymmärrä lukemaansa musiikkia, tai ainakaan ei aina muista keskittyä siihen.

Etsiessäni ratkaisua kuvailemaani pedagogiseen ongelmaan palasin aivan alkuun miettimään oppilaiden ensimmäisiä soittotunteja. Voisiko yksi syy kitaraoppilaiden sisäisen kuulemisen taitojen heikkouteen löytyä siitä, miten heitä on aloitettu opettamaan? Kitarapedagogiikassakin saattaa esiintyä musiikkikasvatuksen alalla tunnettu ”lukemaan opettaminen ennen puhumisen taidon oppimista” -dilemma: ”Kenellekään ei tulisi mieleen opettaa tavallista lasta lukemaan silloin kun hän on vielä aivan alkuvaiheessa puhutun kielen opettelussa. Silti on aivan tavallista aloittaa lapsen kanssa lukemaan nuotteja heti ensimmäisillä soittotunneilla ennen kuin hän on saavuttanut musiikillisen tietoisuuden tunnilla soitetusta musiikista.” (Sloboda 1978, 15.) ”Ääni ennen symbolia” -näkemys soitonopetuksessa esiintyy yhtenäin musiikkipedagogisessa kirjallisuudessa, mikä on ilmeinen lähestymistapa vastineeksi ”lukemaan opettaminen ennen puhumisen taidon oppimista” -dilemmalle.

Oppilaiden luontainen musikaalisuus ja sisäisen kuuntelun taito täytyy muistaa herättää. Esimerkiksi säveltapailun taitojen kehittäminen ja yhdistäminen kitaran soittamiseen osana soittotuntia tuo sisäisen kuulemisen taidot osaksi soittamista. Musiikillinen intuitio on pedagoginen tavoite, johon oppilaideni sisäisen kuulemisen taitojen kehittämisen avulla tähtään. Tavoitteenani on sisäisen kuulemisen kautta tapahtuva tiedostamaton soittoteknisten haasteiden ratkaiseminen. Soitettava musiikki tulee mielestä musiikillisena ajatuksen virtana, jota kädet seuraavat mahdollisimman esteettömästi ja turhia välivaiheita karsien. Ideana on musiikillisen ajatuksen välitön pukeminen konkretiaksi ilman kitkaa teknisistä realiteeteista. Soittotekniikassa se näkyy rentoutena, joka muutoin on haastavaa saavuttaa.

Olen muutaman vuoden ajan soveltanut sisäisen kuulemisen taitoa kehittäviä periaatteita opetuksessani. Muutos on hidasta, mutta koen saavuttaneeni tuloksia. Vuosi sitten syksyllä minulla aloitti kaksi kuusivuotiaista oppilasta, joiden opetukseen olen yrittänyt sisällyttää sisäisen kuulemisen taitoa kehittäviä työkaluja, kuten runsasta laulamista, korvakuulolta soittoa, improvisaatiota ja kuunteluharjoitteita. Oppilailla on kehittynyt soittamiseen ominaisuus, jota en ennen opettajana toimiessani ole niin usein kohdannut: kun he eivät soittaessaan onnistu löytämään etsimäänsä säveltä kitarasta tai sävel ei syystä

tai toisesta syty soimaan, ovat molemmat alkaneet refleksinomaisesti laulamaan puuttuvan sävelen puhtaasti. Olen ollut iloisesti yllättynyt, kun näitä tilanteita on tapahtunut yhä useammin. Molemmille nuorille oppilailleni laulaminen soittamisen mukana on niin luontevaa, että joskus heille on jopa vaikeaa soittaa ilman sitä. Nämä havainnot ovat mielestäni varma todiste siitä, että kyseiset oppilaat kuulevat sisäisesti soittamansa musiikin.

En voi tutkielmassani sivuuttaa musiikkipedagogiikan historiallisten asiantuntijoiden näkemyksiä sisäisen kuulemisen taitojen opettamiseen. Ilmiö, jota nyt esittelen, on kuitenkin jo hyvin varhain tiedostettu musiikkipedagogiikan historiassa. On olemassa aikaa kestäneitä näkemyksiä, jotka voidaan ajatella ilmeisinä lähtökohtina myös nykyaikaiseen kokonaisvaltaiseen kitarapedagogiikkaan. Musiikkipedagogisista asiantuntijoista mainittakoon Zoltán Kodály (1882–1967), Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) ja Shinichi Suzuki (1898–1998). Dalcrozen kehollinen oppimiskäsitys ja *Kodály*-metodin laulaminen osana soitonopiskelua ovat ohittamattomia ajatuksia kitaransoiton opetuksen kannalta. Maailmanlaajuisesti tunnettu *Suzuki*-metodi taas tuo oman vahvan näkemyksensä ”ääni ennen symbolia” ajattelun puolesta.

Muistan lapsena pitäneeni laulamisesta paljon. Hahmotin soittoläksyni aina laulamisen kautta. Kuitenkin teini-iässä laulamiseni loppui. Samalla myös soittamani teokset harppasivat vaikeustasoltaan selkeästi ylöspäin. Tämä johti sisäisen kuulemisen taitojeni ajoittaiseen uinumiseen. Saatoin harjoitella teoksia lihasmuistin avulla teknisesti ja mieleni harhaili välillä muualla. Myöhemmin olen onnistunut herättämään sisäisen kuulemisen taitoni uudelleen ja valtaosa harjoittelustani perustuu nykyään näiden taitojen kehittämiseen. Keskityn tässä tutkielmassani kuitenkin siihen, miten musiikkiopiston alkeiskitarapedagogiikassa voitaisiin luoda tarpeeksi vahva pohja siihen, että sisäisen kuulemisen taito kehittyisi läpi muusikkouden, eikä kuvaamani kaltaista vaikeaa vaihetta pääsisi tapahtumaan.

Itseäni ei ole koskaan opetettu laulamaan melodioita relatiivisen solmisaation avulla. Kuitenkin pohtiessani sitä, kuinka hahmotan sävelkorkeuksia kitaralla, tiedän että käytän itse tiedostamatta kehittämiäni omia tavuja laulaessani mielessä teoksia repertuaaristani. Tavut ovat uskoakseni kehittyneet kitaran ominaissävyistä tietyille sävelkorkeudelle. Ilmiö on tunnistettu. Se saattaa johtaa omalle soittimelle rajautuvan absoluuttisen

sävelkorvan kehittymiseen, vaikka muutoin absoluuttisesta sävelkorvasta ei olisi merkkiäkään (Ilomäki 2011, 23). Kuunnellessani kitaramusiikkia tiedän koko ajan, mitä sävelkorkeuksia soittaja soittaa, mutta kuunnellessani pianomusiikkia minulla ei ole aavistustakaan, mitä säveliä kuulen. Nämä asiat, kuten mielestäni luontainen taipumus hahmottaa sävelkorkeutta tavuina saivat minut kiinnostumaan relatiivisen solmisaation mahdollisuuksista kitarapedagogiikassa.

Tavoitteenani ei ole absoluuttisen sävelkorvan kehittyminen oppilaillani. Haluaisin, että oppilaani kykenevät hahmottamaan musiikkia kokonaisvaltaisesti paremmin. Uskon vahvasti musiikin hahmottamisen taidon korreloivan useisiin soitinpedagogiikassa haasteellisiksi koettuihin osa-alueisiin, kuten motivaatioon, soittotekniikan kehittymiseen ja jopa esiintymisjännityksen hallitsemiseen. Sisäisen kuulemisen taidot ovat mielestäni todella kokonaisvaltainen ohittamaton osa soittotaitoa.

2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS

Tutkielman tavoitteena on saada yleiskuva mahdollisimman monista kitaransoiton alkeisoppilaan sisäisen kuulemisen taitoihin vaikuttavista tekijöistä soittotunnilla. Koska tutkielman kannalta on välttämätöntä ymmärtää sisäinen kuuleminen ja sisäisen kuulemisen taidot mahdollisimman syvällisesti, sisältää viitekehys monipuolista musiikkipsykologista ja -teoreettista kirjallisuutta. Tavoitteena on kuitenkin siirtyä ajoittain hyvin tieteellisfilosofisesta maailmasta kohti kitaransoiton käytännön opetustyötä ja siksi tutkielman viitekehukseen sisältyy myös kitarapedagoginen näkökulma, jossa esitellään alkeispedagogisia kitarametodeja.

Sisäisen kuulemisen taidot ovat suhteellisen vähän tutkittu musiikkipedagoginen aihe, mikä johtuu kehomielensisäisten taitojen vaikeasti tutkittavissa olevasta luonteesta. Yritin kerätä viitekehukseen mahdollisimman monipuolisia näkemyksiä tunnustetuilta asiantuntijoilta luodakseni heidän yhteisistä ajatuksistaan oman hypoteesini sisäisen kuulemisen taitojen olemuksesta. Teemahaastatteluissa haen varmistusta tekemilleni kirjallisille havainnoille ja pyrin myös tavoittamaan ”hiljaisen tiedon” taitojen roolista

kitaransoiton käytännön opetustyössä. Hiljainen tieto on tietoa, joka ei ole helposti kuvailtavissa tai nähtävissä. Esimerkiksi henkilökohtaiset näkemykset, intuitiot, ja aavistukset ovat hiljaista tietoa. (Nonaka & Takeuchi 1995, 8–9.) Hiljainen tieto on kiistatta tunnustettava ilmiö musiikinopetuksen kentällä ja sen roolia on vaikea sivuuttaa pyrkiessä sisäisen kuulemisen taitojen syvälliseen ymmärtämiseen nimenomaan kitarapedagogisesta näkökulmasta. Siksi valitsin tutkimusmetodiksi teemahaastattelun.

Lähden tutkielman viitekehyksessä esittelemään joitakin kitaransoiton alkeisopetuksen metodeja. Haluan tutkia niitä rajatusta kitaransoiton oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehittymisen näkökulmasta. Keskityn tarkemmin tutkielmassani *Vivo kitara-*, *Suzuki kitara-* ja *Colourstrings*-metodien tapoihin kehittää sisäisen kuulemisen taitoja. Sitoakseni tutkielman havaintoja ja rakennetta yhteen haastattelen näiden kitarametodien asiantuntijoita pohjanani ennalta tekemäni tutkimus metodien luonteesta, mutta kuitenkin pitäydyn niiden ulkopuolella sisältäen haastattelurunkoon lähinnä sisäisen kuulemisen taitojen opetuksellisia kysymyksiä. En siis ohjaa haastateltavia varsinaisesti puhumaan kitarametodikirjallisuudesta haastatteluissa, vaan tulen korostamaan nimenomaan sisäisen kuulemisen taitojen kehittämisen näkökulmaa 6–9-vuotiaiden kitaransoiton oppilaiden alkeisopetuksessa.

2.1 Tutkimuskysymykset

Tutkielmani viitekehyksessä vastaan kysymyksiin, mitä ovat sisäisen kuulemisen taidot, mihin niitä tarvitaan ja miten niitä opitaan. Ne ovat kuitenkin vielä kaukana kitaransoiton käytännön opetustyöstä. Olennaisimmat kysymykset tutkielmani kannalta rajautuvat vahvasti alakouluikäisten lasten kitaransoiton alkeisopetukseen Suomessa. Tutkielmassani perustelen, että lapsen sisäisen kuulemisen taidon kehityksen tärkein vaihe tapahtuu noin 6–9-vuotiaana. Voisi sanoa, että tuo ikävaihe on sisäisen kuulemisen taidon herkkyykskausi. Haluan tietää, tukeeko nykyinen suomalainen kitarapedagogiikka sisäisen kuulemisen taitojen optimaalista kehitystä musiikkiopistoissa. Tutkimuskysymykseni muotoutuivat seuraaviksi:

1. Millaiset seikat vaikuttavat kitaransoiton alkeisoppilaiden sisäisen kuulemisen taitojen kehitykseen?
2. Kuinka sisäisen kuulemisen taidot tulisi sisällyttää kitaransoiton alkeisopetukseen kitarapedagogiikan näkökulmasta?
3. Millaisia opetusmenetelmiä ja -sovelluksia on olemassa sisäisen kuulemisen taitojen opettamiseen kitaralla?

2.2 Tutkimusmenetelmät

Kun valitsin sisäisen kuulemisen taidot aiheekseni, tiesin tutkielmani osoittautuvan haastavaksi. Kyse on niin syvällä kehomielessä¹ rakentuvista taidoista, että nykyinen tutkimus ei ole ennättänyt tarpeeksi pitkälle, jotta tiedettäisiin varmasti, miten sisäisen kuulemisen taidot kehossa kokonaisuudessaan toimivat. Yllätyin, että löysin varsin paljon tietoa aiheesta useilta eri aikakausilta. Mielestäni tutkielmani kannalta oli aivan olennaisen tärkeää, että tutustuin sisäisen kuulemisen taitojen luonteeseen syvällisesti ja useasta eri näkökulmasta ennen kuin aloin pohtia enemmän kysymystäni siitä, kuinka kyseisiä taitoja tulisi kitaransoiton alkeispedagogiikassa opettaa. Tutkielmani viitekehyksen muodostavat John Sloboda (2005), Nicholas Cook (1990), Kate Covington (2005), Edwin Gordon (2007), Don Ihde (2007), Fred Lehrdahl ja Ray Jackendoff (1983) sekä Andreas Lehmann, Robert Woody ja John Sloboda (2007).

Halusin myös tutkia kitarametodeja, jotka ovat laajalti käytössä kitaransoiton alkeisopetuksessa suomalaisissa musiikkiopistoissa. Siksi sisällytin viitekehykseeni kolme erilaista kitaransoiton alkeismetodia, jotka jokainen mielestäni omalla tavallaan tukevat sisäisen kuulemisen taitojen kehittymistä. Ei ole mieltä tutkia tässä tarkoituksessa sellaisia metodeja, joissa ei ole pohjaa kyseisten taitojen kehittymisen kannalta. Valitsemani kolme metodia ovat *Vivo kitara* (Tharmaratnam, Wilkus 2005), *Suzuki-kitarakoulu* (International Suzuki Association 1991) ja kaksi versiota *Colourstrings* kitara-aapisesta (Rannanmäki 2020; van Gemert 2015).

¹ Sana kehomieli viittaa kehollisuuden pohjalta mielen ja kehon kiinteään linkittyneisyyteen. Tämä tutkielma pyrkii välttämään dualistiseen ihmiskäsitykseen pohjautuvaa ajattelua.

Pelkkä kitaransoiton alkeismetodien tutkimus ei vielä vastaa kysymykseen, kuinka sisäisen kuulemisen taitoja tulisi opettaa. Kuitenkin valitsemistani metodeista ja niiden filosofiasta löytyy yhtymäkohtia muuhun viitekehysten kirjallisuuteen. Tulin siihen tulokseen, että paras tapa saada kosketus sisäisen kuulemisen taitojen opetuksen kysymyksiin on haastatella näiden metodien kehittäjiä ja metodeja pitkäaikaisesti kitaransoiton opetuksessaan hyödyntäneitä kokeneita ammattilaisia. Valitsin haastateltaviksi *Vivo kitara* -metodin kehittäjät Andrzej Wilkusin ja Fiona Tharmaratnamin, *Coloustrings*-kitara-aapiset tehneet Rody van Gemertin ja Jussipekka Rannanmäen, sekä vuosien kokemuksen ja täyden koulutus pätevyyden hankkineen *Suzuki*-opettajan Anne Jusslinin.

Valitsin tutkimusmetodiksi teemahaastattelun, koska se palvelee mielestäni parhaiten tutkielmani kaltaista asettelua haastattelijan ja haastateltavien välillä. Haastateltavat ovat kaikki kokeneita ammattilaisia kitarapedagogiikan kentällä, ja heillä on valtavasti tietoa tutkielman aiheesta. Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelu ja tämän tutkielmani yhteydessä se tarkoittaa, että haastattelijana ohjaan haastattelutilanteen keskustelun kulkua, mutta kuitenkin annan haastateltavien kertoa aiheesta mahdollisimman vapaasti. Pidän huolen, että tutkielman kannalta oleelliset teemat tulevat käsiteltyä ja toisaalta, että keskustelu rajautuu niihin. Teemahaastattelu muistuttaa syvähaastattelua ja keskustelua. Se rakentuu kysymys–vastaus–jatkokysymys-ketjun varaan, jossa haastattelijana pyrin rohkaisemaan haastateltavia kertomaan aiheesta heidän mahdollisimman syvällisen näkemyksensä. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 45–48.) Sisällytän käytetyn haastattelurungon liitteeksi tutkielmaani, mutta on huomioitava, ettei haastattelujen kulku rajautunut ainoastaan haastattelurungon varaan johtuen teemahaastattelun puolistrukturoidusta luonteesta.

2.3 Eettinen näkökulma

Intressit tutkielmani taustalla liittyvät sisäiseen kasvuun ja pyrin, että tutkija- ja opettajaidentiteettiini liittyä psykologiantutkija Carol Dweckin kuuluisan asenneteorian (*mindset*) kaltainen kasvun asenne (Dweck 2006, 6–14). Olen tutkimuksessani tieteen päämäärän vaatimalla tavalla kriittinen ja pyrin kohti totuutta (Mäkinen 2006, 28). Koska

toimin myös itse kitaransoiton opettajana, joudun olemaan kriittinen ennakoasenteitani kohtaan. Olen huomannut, että vaikka tutkielmaani ei sisälly autoetnografista näkökulmaa johdannon ulkopuolella, on prosessi itsessään johtanut lukuisiin omaa opettajaidentiteettiäni ja opetustoimintaani koskeviin pohdintoihin, joiden mahdollinen epäsuora vaikutus tutkielman sisältöön on huomioitava.

Noudatan tutkielmassani Tutkimuseettisen neuvottelukunnan Hyvä tieteellinen käytäntö -ohjeita (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2012, 6–7).

Teemahaastattelun haastateltavat ovat antaneet kirjallisen suostumuksensa tutkimukseen ja haastatteluiden raportointiin heidän nimillään. Haastateltaville on kerrottu, kuinka tutkimusmateriaali säilytetään ja koska se hävitetään. Tutkimusmateriaali koostuu haastatteluäänitteistä ja litteraateista, jotka säilytetään erillisellä muistitikulla viisi vuotta, jonka jälkeen materiaali tuhoetaan.

Sidonnaisuussuhteiden arviointi kuuluu tämän tutkielman kaltaisen kvalitatiivisen tutkimuksen eettisen arvioinnin prosessiin. Teemahaastattelu metodina lisää tarvetta mainita haastateltavien ja haastattelijan sidonnaisuussuhteista toisiinsa. Haastateltavista Andrzej Wilkus on entinen kitaransoiton opettajani, ja Anne Jusslin on nykyinen opettajakollegani Pakilan musiikkiopistossa, mutta tutkimuksen eettisyyttä vaarantavia sidonnaisuussuhteita ei ole.

3 SISÄINEN KUULEMINEN

Tässä luvussa kerron ensin sisäisestä kuulemisesta, siihen liittyvistä käsitteistä esittelemäni kirjallisuuden pohjalta ja sisäisen kuulemisen taidoista musiikillisten osa-alueiden ja musiikillisen toiminnan näkökulmista. Pyrin vastaamaan kysymyksiin, mitä ovat sisäisen kuulemisen taidot, mihin niitä tarvitaan ja miten niitä opitaan. Luvussa on pohdintaa tutkielman kannalta tärkeistä oppimiskäsityksistä ja siitä, mikä on erityisesti kitaransoiton kannalta olennaista sisäisen kuulemisen taitojen oppimisessa.

3.1 Sisäisen kuulemisen historiaa

Sisäinen kuuleminen on ollut olemassa yhtä kauan kuin ihmisten taipumus tuottaa musiikkia. Soivan mielikuvan ajatuksen ja olemassaolon ovat erilaisin ilmauksin tunnustaneet jo tunnetut säveltäjät, kuten Robert Schumann (1810–1856), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Hector Berlioz (1803–1869), Pjotr Tšaikovski (1840–1893) ja Richard Wagner (1813–1883) (Agnew 1922, 1). Robert Schumann oli tunnettu kyvystään soittaa musiikkia mielessään ja säveltää teoksia jopa valmiiksi asti mielessään. Ohjeistaessaan nuoria muusikoita kirjassaan *Kootut kirjoitukset musiikista ja muusikoista* (1877) Schumann kehottaa säveltäjiä säveltämään kaiken mielessään (Schumann 1877, 410). Soittajalle ei Schumannin mukaan riitä, että osaa kappaleet sormissaan, vaan pitää kuulla mielessään: ei vain kappaleen melodia, vaan myös harmonia. (Schumann 1877, 410). Schumann puhuu ”heistä, jotka voivat nauttia musiikista ilman pianoa –heistä, joiden sisäinen laulunsa särkee sydämen” (Schumann 1877, 263).

3.2 Sisäinen kuuleminen

Muusikot ja musiikinopettajat ovat kulttuuristaan riippumatta yhteisymmärryksessä siitä, että musiikin tuottaminen on pääasiassa mielensisäinen taito eikä vain kehon fyysinen suorite (Lehmann, Sloboda & Woody 2007, 19). Sisäisellä kuulemisella tarkoitetaan kykyä kuulla ääntä mielikuvituksen tai muistin avulla, aivan kuin se olisi fyysisesti läsnä (Agnew 1922, 1). Sisäinen kuuleminen tarkoittaa kykyä kuvitella tai ennakoida musiikkia. Sisäinen kuuleminen ei vaadi musiikin fyysistä läsnäoloa, vaan musiikki kuullaan ”mielen korvalla” (Covington 2005, 1). Emily Jaques Dalcroze (1921, 173–174) ehdottaa jopa, että sisäisen kuulemisen taidon avulla on mahdollista kuulla musiikkia mielessä yhtä selkeästi kuin fyysisesti soivaa musiikkia (Dalcroze 1921, 173–174). Eri kirjailijat käyttävät samasta ilmiöstä eri käsitteitä. Sisäisen kuulemisen ohella toiset mainitsevat myös soivan mielikuvan (Kianto 1994, 14–17), toiset puhuvat *audiaatiosta* (*audiation*) (Gordon 2007, 3–27), toiset musiikillisesta hahmottamisesta (Sloboda 2005, 265–266) ja musiikillisesta mielikuvituksesta (Cook 1990, 71–121). Lehmann, Sloboda ja Woody (2007, 19.) ehdottavat, että *audiaatio*, sisäinen kuuleminen ja vastaavat ovat

musiikin representaatioita eli mielensisäisiä malleja, ja niiden rakentuminen ja muovautuminen musiikkia tuottaessa on kiistatonta (Lehmann, Sloboda & Woody 2007, 19.). Representaation käsite kognitiivisessa psykologiassa tarkoittaa ulkoisen maailman mielensisäistä edustusta (Lehmann, et al. 2007, 19). Toisaalta sisäisen kuulemisen voidaan määrittellä olevan musiikillisten suhteiden mielensisäistä kognitiivista prosessointia, eikä vain representaatioiden olemassaoloa (Henry 1997, XIV).

Don Ihde esittelee kirjassaan *Listening and voice: Phenomenologies of sound* (2007) sisäisen puheen käsitteen auditorisen mielikuvituksen muotona. Kun ihminen ajattelee, hän tyypillisesti kääntää ajattelunsa tuntemalleen kielelle. Se on kuin piilossa olevaa monologia, jossa puheen ääni kuuluu puhujan auditorisessa mielikuvituksessa. (Ihde 2007, 137–144.) Kielen ja musiikin rinnastaminen on länsimaisessa taidemusiikissa historiallinen diskurssi. Ranskalaisessa barokkimusiikissa laulu (*chant*), puhetaito ja instrumentaalimusiikki nähtiin punoutuvan yhteen. Instrumentaalimusiikissa melodia, rytmi ja rakenne pohjautuivat runouteen. ”Laulaminen (*chant*) on aina ilmaisen olennaisin periaate instrumentaalimusiikissa” (J. J. Rousseau 1768, 211). Toteamus ”melodia on kieli” esiintyy usein 1600- ja 1700-lukujen runouden ja musiikin kirjallisuudessa (P. M. Ranum 2001, 1). Ihde toteaa, että ajatellessaan melodiaa hänen sisäinen puheensa ei samanaikaisesti toimi, koska musiikki korvaa sisäisen puheen mielessä (Ihde 2007, 141). Ihminen ei kykene ajattelemaan kahdella kielellä täysin samanaikaisesti. On mielenkiintoista pohtia, voisiko musiikin ja kielen rinnastamisen perinteessä olla jotakin Ihden ajattelemiseen liittyvän havainnon kaltaista neurofysiologista perustetta. Onko sisäinen kuuleminen siis ikään kuin ajattelemista musiikin kielellä²?

Nicholas Cook (1990, 93–98) jatkaa Ihden ajatusta ”sisäisen laulun” käsitteellä, joka on osa musiikillista mielikuvitusta. Tarkemmin hän määrittelee sisäisen laulun musiikin tuottamisen, eli soittamisen ja laulamisen mielikuviksi (*productional imagery*). Musiikilliset mielikuvat ovat ikään kuin mielensisäisiä metaforia soivalle musiikille ja ne ovat mukana musiikillisessa toiminnassamme vastaavasti kuin sisäinen puhe säestää

² Musiikin kieli on metaforinen ilmaus. Voisi olla historiallisesti perusteltua vertailla esimerkiksi runouden esittämistä ja musiikin esittämistä toisiinsa. Molemmista on tavallaan kyse kirjoitetun tekstin muuttamisesta ääneksi, joka sisältää tulkintaa ja merkityksiä.

jokapäiväistä elämäämme. (Cook 1990, 93–98.) Cookin määritelmä musiikin tuottamisen mielikuvituksesta vastaa sisäisen kuulemisen käsitettä.

Ray Jackendoff ja Fred Lerdahl (1983) ovat kehittäneet musiikille teorian ”*A Generative Theory of Tonal Music*”, joka perustuu perinteisten länsimaisen taidemusiikin teoreettisen analysoinnin mallien, kuten yläsävelsarjan sijaan kuulijan tapaan hahmottaa musiikkia mielessään. Jackendoffin ja Lerdahlin teoria perustuu musiikillisesti kokoneen kuulijan musiikillisten intuitioiden muodollistamiseen. Teoriassa analysoidaan kuultavissa olevaa musiikkia erilaisten ryhmittelyyn (*grouping*) periaatteiden mukaan sen sijaan, että esimerkiksi piirrettäisiin roomalaisia numeroita paperille. Teoria perustuu lingvistiikan malleihin, välttämällä kuitenkin musiikin liiallista muodollistamista ja liian sanatarkkojen vertausten etsimistä musiikille ja kielelle. Kielen ja musiikin vertailu Jackendoffin ja Lerdahlin teoriassa perustuu psykologiseen näkökulmaan ja ajatukseen, että musiikki on ihmisen toiminnan tuote. (Jackendoff & Lerdahl 1983, 1–11.) Jackendoffin ja Lerdahlin teoria on hyödyllinen sisäisen kuulemisen taitojen näkökulmasta, koska se pureutuu hyvin yksityiskohtaisesti erilaisiin musiikkiesimerkkeihin ja tapoihin hahmottaa niitä mielessä. Jackendoff ja Lerdahl tarjoavat ikään kuin teoreettisen mallin sisäisen kuulemisen mielen sisäisille prosesseille.

Myös Gordonin musiikin oppimisteorian kehittäjä Edwin E. Gordon (2007, 3–4) toteaa, että musiikin sekä puhutun kielen kuunteleminen ja ymmärtäminen ovat samankaltaisia prosesseja. Gordonin mukaan *audiaatio* on ajattelemista musiikin kielellä. (Gordon 2007, 3–4.) Gordon määrittelee *audiaation* käsitteen syvemmäksi ilmiöksi kuin musiikillisen mielikuvituksen. Hänen mielestään ”musiikillinen mielikuvitus voi satunnaisesti tuoda mieleen koristeellisen tai yksityiskohtaisen kuulokuvan siitä, mitä musiikki esittää.” Se ei kuitenkaan vaadi musiikin täyttä omaksuntaa ja ymmärrystä niin kuin *audiaatio*. Sisäinen kuuleminen taas on hänen mielestään lähempänä musiikin imitointia ja on tavallaan *audiaation* tuote. (Gordon 2007, 9.) Gordon ymmärtää siis sisäisen kuulemisen lähinnä mekanismina, joka tapahtuu soittotilanteessa vastaavasti kuin puhuessa ihminen ajattelee lauseet ennen kuin tai lähes samaan aikaan, kun sanoo ne ääneen.

John Sloboda (2005, 265) määrittelee musiikillisten taitojen yhdistäväksi tekijäksi kyvyn hahmottaa musiikillisia rakenteita konkreettisista tai kuvitelluista äänistä hyödyntäen mielen sisäisiä operaatioita (*mental operations*). Sisäisen kuulemisen taidot ja *audiaatio*

ovat merkitykseltään hyvin lähellä Slobodan musikaalisuuden tai musiikillisen hahmottamisen kyvykkyyden määritelmää. (Sloboda 2005, 265.) Sloboda on kriittinen kielen ja musiikin liiallista rinnastamista kohtaan, mutta toteaa kuitenkin, että rinnastaminen tarjoaa hyödyllisiä ja havainnollistavia keinoja musiikin hahmottamiseen (Sloboda 2005, 176). Myös Cook tunnustaa kielen ja musiikin tuottamisen prosessien samankaltaisuuden ja vertailun arvon keinona niiden ymmärtämisessä (Cook 1990, 71–74).

”Sisäinen kuuleminen” on kehomielen mekanismi, mutta ”sisäisen kuulemisen taidot” ovat kehomielen musiikillisia taitoja. Sisäisen kuulemisen taidot ovat musiikin kehomielensisäisten representaatioiden prosessoinnin keinoja ja rakenteita.

3.3 Sisäisen kuulemisen taidot

Olen valinnut tässä tutkielmassani käyttämäkseni käsitteeksi monikon ”sisäisen kuulemisen taidot”, koska uskon kokonaisuuden jakautuvan useisiin osataitoihin, joita on mahdollista eritellä musiikin elementtien mukaan. Niin kitaranotaatiossa, kuin soivassa kitaramusiikissakin voidaan ajatella olevan sekä vertikaalinen, että horisontaalinen ulottuvuus, joiden molempien sisäinen kuuleminen vaatii erilaisia taitoja. Esimerkiksi soittaessa fuugaa on pystyttävä kuulemaan erikseen sekä jokainen melodinen linja, että niissä yhtäaikaaisesti soivien sävelten harmonia.

Fuugan kuuleminen fuugana tarkoittaa, että erottaa eri melodiset linjat jatkuvina, itsenäisinä ja keskenään vuorovaikuttavina ajallisen laajennuksen (*temporal extension*) keinona, joista kutoutuu sävellyksen muoto kokonaisuutena (Cook 1990, 29–35). Fuuga on oivallinen esimerkki lukuisia sisäisen kuulemisen osataitoja vaativasta ja sisäisen kuulemisen taitojen kannalta siten haastavasta teosmuodosta. Sisäisen kuulemisen taidot voidaan eritellä ainakin sisäisiin melodian kuulemisen, harmonian kuulemisen, rytmin kuulemisen, pulssin tuntemisen, muodon hahmottamisen ja sävyn kuulemisen taitoihin.

Sisäinen melodian kuulemisen taito on osataidoista helpoin hahmottaa. Valtaosa ihmisistä kykenee ”laulamaan” tutun melodian mielessään. Korvamadot ovat usein melodisia ja

hyvä esimerkki siitä, kun sisäinen melodian kuulemisen taito toimii hetkittäin liiankin hyvin. Melodian sisäisen kuulemisen taito on lähtökohta harmonian sisäisen kuulemisen taidolle, ja nämä taidot ovat linkittyneitä toisiinsa. Melodian sisäisen kuulemisen taitoon kuuluu se, että kykenee kuulemaan tonaalisen musiikin sävelasteet ja niiden funktiot. Esimerkiksi melodian hyvän sisäisen kuulemisen taidon avulla erottaa toonikan, supertoonikan, mediantin, subdominantin ja niin edelleen. Taidon avulla kuulee, että eri sävelasteilla on tendenssejä jatkaa jollekin toiselle sävelasteelle, kuten johtosävel toonikalle.

Pulssin tuntemus ja eri tahtiosoitusten sisäinen tunteminen on avainasemassa sisäisen rytmin kuulemisen taidon hallinnan näkökulmasta. Esimerkiksi se, hahmottaako oppilas 4/4-tahtiosoituksen iskuista ensimmäisen painavimpana, kolmannen painavana ja loput iskut kevyinä, on osa tätä taitoa. Oppilas ei oikeastaan pysty soittamaan tahtiosoitusten pulsaatiota oikein, ellei hän sisäisesti tunne sitä. Soittaessa keskittyminen ei riitä tämänkaltaisen asian pinnalliseen ohjeiden noudattamiseen. Oppilas ei voi tietoisesti muistaa painottaa ensimmäistä ja kolmatta iskua kovin pitkään, vaan unohtaa ohjeen nopeasti, jos painotusten tuntemus ei tulisi sisäisesti.

Tutkiessaan kykyä muistaa musiikkia John Sloboda (2005, 107) havaitsi, että siinä, missä valtaosa ihmisistä kykenee muistamaan melodiaa, vain musiikin opetuksen parissa olleet kykenivät selkeästi säilyttämään harmonian mielessään (Sloboda 2005, 107). Koska harmonian muistaminen vaatii sisäisen kuulemisen taitoa, voisi arvella, että harmonian sisäisen kuulemisen taitoa esiintyy laajassa mittakaavassa vain muusikoilla. Siten se on myös tärkeä taito huomioida soitonopetuksen yhteydessä. Sisäisen harmonian kuulemisen taidon avulla on mahdollista esimerkiksi melodiaa soittaessa kuulla jokaiselle sävellelle oikea harmonia. Kate Covingtonin (2005, 36) mukaan oppilaan intonaatio paljastaa, minkä sävelen kohdalla tämä toteutuu, ja minkä ei (Covington 2005, 36). Kitaralla intonaatio on alkeisoppilaan ulottumattomissa, mutta uskon, että esimerkiksi oppilaan melodian eri sävelille valitseman dynamiikan perusteella on mahdollista arvioida sisäisen harmonian kuulemisen taitoa.

Polyfonisessa musiikissa ei ole aina yksiselitteistä, miten kukin kuulija mielessään tai soittaja soittaessaan erottelee eri melodiset linjat toisistaan. On kuitenkin olemassa erilaisia sääntöjä siitä, miten ne pitäisi hahmottaa. Esimerkiksi Bachin fuugan kaltaisen

tunnetun musiikin tapauksessa kokeneelle ammattimuusikolle eri äänilinjojen erottelu toisistaan on helppoa. Kaikissa tapauksissa näiden eri linjojen erottelu ei ole yksiselitteistä, ja musiikista saattaa kuulua eri linjoja enemmänkin kuin on kirjoitettu. Taito erotella ja kuulla polyfonisen musiikin linjoja mielessä ja kuulla fuuga fuugana on esimerkki musiikin muodon sisäisen hahmottamisen taidoista. Musiikin hahmottaminen mielessä muotoina vaatii mielikuvituksellista havainnointikykyä (*imaginative perception*). (Cook 1990, 26.)

Sisäisen kuulemisen osataitojen jaottelu vie pohtimaan käsitettä ”sisäinen kuuleminen” entistäkin syvällisemmin. Kuuleminen itsessään on haastava osa määritellä. Asetetaanko raja puhtaasti aistin tasolle, eli korvan kykyyn kuulla ja havaita ääniä? Musiikista puhuttaessa tämä tuntuisi kummalliselta. Kuuleminen joudutaan siis ajattelemaan musiikin yhteydessä sekä äänien fyysisen kuulemisen tasolla että niiden tulkinnan ja hahmottamisen näkökulmasta mielessä. Sisäinen muodon hahmottamisen taito on siinä mielessä osataidoista erilainen, että se ei sisällä samalla tavalla hetkessä soivaa ääntä, eikä mielessä kuvitella muotoa samalla tavalla kuin esimerkiksi melodian voi laulaa äänettömästi. Mutta eihän musiikkikaan ole kuultavassa äänessä, vaan sävellys on ajatus äänten taustalla. Sävellys on jotakin, joka on olemassa äänistä riippumatta, mutta kuullaan fyysisesti äänen välityksellä (Cook 1990, 35). Muodon sisäinen hahmottaminen tarkoittaa sitä, että kykenee mielessä hahmottamaan yksittäisen äänen koko sävellyksen ajallisessa ja tilallisessa kontekstissa.

Sisäinen sävyn kuulemisen taidon avulla esimerkiksi kitaristi voi kuvitella kauniin ja hienostuneen äänenmuodostuksen mielessä laulamalleen kitaramusiikille. Soittaessaan tämän jälkeen saman musiikin kitaralla kädet ja sormet hakeutuvat alitajuisesti parempaa äänenmuodostusta tuottavaan asentoon soittimen kielille. Sisäisen kuulemisen avulla soittajan on mahdollista kuvitella omaa todellista soittoaan musiikillisesti hienostuneempi ja vakuuttavampi musiikin toteutus, johon hänellä ei ole vielä teknisiä valmiuksia pystyä, mutta johon hän voi pyrkiä. Sisäisen kuulemisen avulla soittaja voi harjoitella nyansseja ja sävyjä vapaana soittimen asettamista fyysisistä rajoitteista. (Covington 2005, 25.) Mielikuvituksella on suuri voima.

3.4 Sisäisen kuulemisen taitojen hyödyllisyys

Sisäinen kuuleminen on läsnä kuunnellessa, muistellessa, esittäessä, tulkitessa, säveltäessä, improvisoidessa, lukiessa ja kirjoittaessa musiikkia (Gordon 2007, 4). Tämä tekee sisäisestä kuulemisesta todella kokonaisvaltaisen käsitteen musiikkipedagogiikassa. Sisäisen kuulemisen taitoja vaativat siis muun muassa nuotinluku (Sloboda 2005, 20) ja prima vista -taidot (Pokki 2016, 26–27), korvakuulolta soittaminen, säveltäminen sekä kappaleiden ulkoa muistaminen. Sisäisen kuulemisen taidot vaikuttavat myös oleellisesti soittamisen mielekkyyteen ja sitä kautta oppilaiden sisäiseen motivaatioon.

Neuromusiikillinen tutkimus, eli tutkimus, jonka tavoitteena on ymmärtää musiikin prosessointiin liittyviä aivotoimintoja, on viime aikoina ollut suosittua. Sisäisen kuulemisen mekanismien ymmärtämiseksi on hyvä tietää myös, mitä aivoissa³ tapahtuu soittaessa soitinta nimenomaan sisäisen kuulemisen näkökulmasta. Aivojen niin kutsutut assosiaatioalueet yhdistävät motorisen aivokuoren ja sensoristen aivoalueiden informaatiota. Neuromusiikillisesta näkökulmasta sisäisen kuulemisen taidot ovat näiden assosiaatioalueiden toimintaa soittaessa. Esimerkiksi kun taitava ammattikitaristi lukee kitaranuottia, syntyy hänen mielessään auditorinen representaatio nuotin musiikista, ja samaan aikaan kitaristi saattaa tuntea kinesteettisen representaation sormissaan, eli tulee tarve liikuttaa sormia musiikin mukaan ikään kuin sitä soittaessaan, vaikka kitara ei olisi käsissä juuri sillä hetkellä. (Altenmüller 2000, 1.) Useat eri muusikot ja kirjailijat ovat kuvailleet tätä tarvetta ja aikomusta eli antisipaatiota liikkeelle musiikin kuvittelemisen yhteydessä (Cook 1990, 96; Kianto 1994, 18–19). Nicholas Cook (1990, 96) esimerkiksi kuvailee äänihuuliensa lihasten jännittyvän ajoittain oikeasti pelkästään äänettömästi lukiessa nuottia (Cook 1990, 96).

Määritellessäni sisäistä kuulemistä ilmiönä otin esille kielen ja musiikin rinnastamisen diskurssin. Käytetään esimerkkinä puhumista. Ennen kuin puhuja konkreettisesti liikuttaa äänihuuliaan ja tuottaa ääntä, puhuu hän mielessään samat lauseet, jotka hetken päästä sanoo ääneen. Sama ilmiö tapahtuu soittaessa musiikkia. Silloin laulamme mielessämme

³ Olen jo todennut sisäisen kuulemisen taitojen olevan kehomielensisäisiä taitoja, eikä vain aivoissa tapahtuvia toimintoja. Neuromusiikilliseen tutkimukseen viitattaessa on kuitenkin tarpeellista puhua taidoista aivojen näkökulmasta.

musiikkia juuri ennen kuin soitamme sen. Musiikki, jonka kuvittelemme mielessä tai fyysisesti laulamme kuten Glenn Gould, on metafora soittamallemme musiikille. Se on aina läsnä säestämässä soittoamme, kuten sisäinen puhe puhettamme. (Cook 1990, 98.) Ajatusketjuun voi liittää myös soittoteknisen näkökulman: Emme puhuessamme ajattele kuinka liikutamme suutamme, kieltämme, huuliamme ja äänihuuliamme, vaan prosessi tapahtuu automaattisesti sisäisen puheen kautta. Miksi siis soittaessa pohtisimme, miten liikutamme sormiamme ja käsiämme?

Jazz-muusikoiden improvisointi on oivallinen esimerkki sisäisen kuulemisen taitojen kitkattomasta toiminnasta soittaessa. Muusikko kuulee mielessään musiikin, ja sormet löytävät automaattisesti oikeat kohdat soittimesta ja liikkuvat ilman tietoista suunnitelmaa liikkeestä. Syntyy improvisointia, joka on sekä rennon ja vaivattoman kuuloista että tarkkaa ja ajateltua. Samankaltaisen tunnelman saavat aikaan myös taitavat klassiset muusikot. Kyse on soittamisen tarpeettomien enimmäkseen teknisten välivaiheiden poistamisesta tietoisesta mielestä. Sisäinen kuuleminen on työkalu tässä prosessissa. Soittotekniikan ja sen harjoittamisen tärkeyttä ei pidä silti väheksyä. Uskon kuitenkin, että esiintyessään soittaja ei saa olla liian tietoinen kehonsa liikkeistä, vaan musiikillisen ajattelun pitää välittyä suoraan fyysisesti soivaksi musiikiksi.

Ajatus on helpointa havainnollistaa yksinkertaisella esimerkillä. Nuotissa on c¹-sävel. Kun kitaristi laulaa mielessään c¹-sävelen, kuuluu sävel salamannopeasti soittimesta. Kun sisäisen kuulemisen taidot toimivat oikein, ei kitaristin tarvitse ensin tunnistaa, että sävelen nimi on c¹, etsiä sitä 5-kieleltä kolmannelta nauhalta, ajatella liikuttavansa vasemman käden nimettömän paikalleen nauhan viereen ja miettiä liikuttavansa oikean käden peukaloa näpätäkseen kieltä. Kaikki edeltävät vaiheet vain tapahtuvat intuitiivisesti ennen kuin soittaja huomaakaan. Kyseessä on soittajan instrumentaalinen tietoisuus, jossa jokaiselle äänelle on opittu automatisoitunut liikesarja, jossa tieto nuotista yhdistyy tietoon paikasta soittimesta ja tarvittavista liikkeistä äänen toteuttamiseksi (Cook 1990, 100).

Hyvät sisäisen kuulemisen taidot auttavat musiikin ulkoa muistamisessa. Palataan kielen ja musiikin rinnastamiseen. Esimerkiksi musiikillisen muistin hahmottamisen avuksi vertailu kielen kanssa on hyödyllinen työväline. On mahdollista opetella muistamaan asioita ymmärtämättä mitä ne tarkoittavat. Esimerkiksi sanan ”kitarapedagogiikka” voi

opetella muistamaan kirjain kerrallaan listana k, i, t, a, r, a ja niin edelleen. Silloin opetteluprosessi on haastava, paljon aikaa kuluttava ja opitun unohtaa nopeasti. Paljon helpompaa on opetella muistamaan ensin, mitä sanat kitara ja pedagogiikka merkitsevät, ja sen jälkeen, mitä niistä muodostuu yhdessä. Sama tekniikka pätee musiikissa. Kirjaimet ovat säveliä, sanat sointuja tai sävelryhmiä, yhdyssanat esimerkiksi sointufunktioita kuten I–V, lauseet fraaseja ja niin edelleen. Tietenkään vertaukset eivät mene aivan yksi yhteen, mutta ajatusleikki on mielenkiintoinen.

Musiikillinen informaatio varastoituu mieleen skeemoista koostuvina representaatioina. Skeemat ovat ikään kuin mielensisäisten mallien palasia. Soittimen soittamiseen liittyy useita toisiinsa liittyviä skeemoja, tai oikeastaan useita skeemoista koostuvia representaatioita. (Covington 2005, 33.) Voidaan ajatella, että esimerkiksi kitaristin, joka osaa hyvin A-duuriasteikon, kehomiessä on tallentuneena A-duuriasteikon representaatio. Kohdatessaan kappaleen, jossa vastaan tulee A-duuriasteikko, voi kitaristi vain yksinkertaisesti noutaa A-duuriasteikon representaation mielestään lukematta jokaista säveltä erikseen nuotista. Sisäisen kuulemisen taito on tärkeässä roolissa tässä representaation noutamisen prosessissa. Keith Swanwick (1994, 31) ehdottaa, että musiikillinen tietotaito asettuu kumulatiiviselle asteikolle analyttisestä tiedosta puhtaan tuntemuksen välille. Swanwickin mukaan siltana puhtaan tuntemuksen ja analyttisen tiedon välillä on intuitio. (Swanwick 1994, 31.) Sisäisen kuulemisen Swanwick ymmärtää musiikillisten mielikuvien muotoutumisena. Ne kehittyvät intuitiivisen musiikillisen ilmaisun ja analyttisen valikoinnin pohjalta. (Swanwick 1994, 155.) Se, miten kitaristin on mahdollista soittaa A-duuriasteikko miettimättä erikseen jokaisen sävelen toteuttaminen liikkeineen kaikkineen, perustuu sisäisen kuulemisen avulla noudettuun A-duuriasteikon representaatioon, joka intuitiivisen tiedon välityksellä muuttuu käsien ja sormien fyysiseksi liikkeeksi ja kitaran soivaksi ääneksi. Sisäinen kuuleminen ja intuitio mahdollistavat soittamisen ajattelematta samanaikaisesti fyysisiä liikkeitä. Ajattelun kohdentaminen pois käsien ja sormien liikkeestä tapahtuu siis kuuntelemalla soittamaansa musiikkia ennalta mielessä.

Länsimaisen taidemusiikkikasvatuksen ihanteisiin ja tavoitteisiin on Clara Schumannin ja Franz Lisztin ajoista asti kuulunut ennalta sävelletyn musiikin esittäminen ulkomuistista. Ulkomuistista esittäminen tapahtuu pääasiassa kolmen muistityypin varassa: kuulonvaraisen eli auditorisen, näköaistiin pohjautuvan visuaalisen ja liike- sekä

lihasmuistin eli kinesteettisen muistin avulla. Kuulonvaraisen muistin avulla on mahdollista kuvitella mielessä soivaa musiikkia. (Matthay 1913, 1926, Hughes 1915, Gieseking & Leimer 1932/1972; teoksessa: Aiello & Williamon 2002, 167.) Nicholas Cookin mukaan teoksen osaaminen tarkoittaa, että mielessä on toisiaan vahvistavista visuaalisista, kinesteettisistä ja auditorisista mielikuvista yhteen kutoutunut representaatio (Cook 1990, 111–112). Sisäisen kuulemisen taidot voidaan nähdä tämänkaltaisen kutoutuneen representaation noutomekanismeina (*retrieval mechanism*), ja musiikin ulkomuistista esittämisen voidaan ajatella perustuvan niiden toimintaan.

Sisäisen kuulemisen taidot vaikuttavat motivaatioon. Länsimaisen taidemusiikin esittämiskokemusten yhteydessä puhutaan usein Mihaly Csikszentmihalyin *flow*-teorian (1997, 29–34) kaltaisista sisäisen motivaation malleista (Csikszentmihalyi 1997, 29–34). Erityisen taidokkaiden musiikillisten esitysten tunnuspiirteenä esiintyy usein syvä uppoutuneisuus soittamiseen, joka kertoo keskittymisen vahvasta kohdentumisesta musiikin sisäiseen kuuntelemiseen. Ei ole syytä epäillä, etteikö näiden taitavien muusikoiden soitossa sisäinen kuuleminen olisi vahvasti läsnä. Samankaltainen syvä uppoutuneisuus voi tapahtua kenelle tahansa soittamista harrastavalle. Juuri nämä uppoutumisen kokemukset ovat oleellisia harjoittelumotivaation kannalta. *Flow*-teoria perustuu niihin kokemuksiin, jotka yksilöillä on luovien tai muuten erityisen taitavien sisäisesti motivoituneiden suoritusten aikana (Lehtinen, Kuusinen & Vauras 2007, 197). Soittaminen on luova taiteenlaji, joka vaatii uppoutunutta keskittymiskykyä, ja jota tyypillisesti tehdään musiikin itsensä vuoksi. Termillä autotelinen kokemus viitataan *flow*-teoriassa psykologiseen tilaan, jossa itse toiminta ja siihen liittyvä itsesääätelysystemi pitävät yllä toimeliaisuutta ja positiivista emotionaalista kokemusta, vaikka tilanteeseen ei liity mitään ulkoista palkkiota (Lehtinen, et al. 2007, 197). Väitänkin siis, että sisäisen kuuntelemisen taito on suoraan yhteydessä näiden autotelisten kokemusten syntymiseen soittaessa ja harjoitellessa sekä taitavilla ammattimuusikoilla, että soittoharrastuksen alkutaipaleella olevilla lapsilla, ja siksi sisäinen kuuleminen on olennainen motivaatioon vaikuttava tekijä.

Hyvät prima vista -taidot perustuvat ainakin osittain kykyyn ennustaa, kuinka musiikki jatkuu. Tonaalisessa musiikissa tämä vaatii rytmisten ja harmonisten rakenteiden tuntemusta ja kykyä muuttaa tämä tuntemus liikkeiksi, joilla tuottaa ääniä. Monet taidokkaat prima vista -soittajat saattavat usein laulaa mukana kohdissa, joissa heidän on

vaikea saada sormensa pysymään nuotin lukemisen vauhdissa mukana. (Sloboda 2005, 15.) Hyvät sisäisen kuulemisen taidot ovat siis tärkeitä myös prima vista -taitojen kannalta. Hyvän prima vista -nuotintulkijan pitää pystyä havainnoimaan (*appreciate*) nuotin musiikki mielessään soittamatta sitä ollenkaan. Taitoa voi kehittää laulamalla ensin lukemansa musiikin ääneen ja sitten vasta voi kokeilla soittimella, menivätkö äänet oikein. (Sloboda 2005, 20.) Kate Covingtonin (2005, 34) mukaan musiikin kuuleminen mielessä nuottia lukiessa on rekonstruktiiivinen prosessi, jossa yhdistetään entuudestaan muistissa olevia ääniä tai palasia musiikista ja rakennetaan soiva mielikuva edessä olevasta nuotista (Covington 2005, 34). John Sloboda (2005, 247) muistuttaa, että nähdäkseen nuotista musiikillisesti merkityksellisiä rakenteita on pystyttävä ensin kuulemaan ne (Sloboda 2005, 247).

4 SISÄISEN KUULEMISEN TAITOJEN OPPIMINEN JA KITARAPEDAGOGIIKKA

Tässä luvussa kerron sisäisen kuulemisen taitojen oppimisesta ja opettamisesta sekä yleisesti että kitaransoiton näkökulmasta. Sisällytän lukuun pohdintaa sisäisen kuulemisen taitojen oppimisen ennakkoasenteista. Esittelen myös kehollisuuden ja moniaistisuuden oppimiskäsityksiä viitaten sisäisen kuulemisen taitoihin kehomielensisäisinä taitoina. Halusin mieltä kitaran erityispiirteitä soittimena sisäisen kuulemisen taitojen näkökulmasta. Koska tutkielman tavoitteena on kartoittaa kaikkia niitä seikkoja, jotka vaikuttavat 6–9-vuotiaiden kitaransoiton alkeisoppilaiden sisäisen kuulemisen taitojen kehittymiseen musiikkiopiston soittotunneilla, on tarpeellista sisällyttää tutkielman viitekehykseen myös alkeispedagogista kitarametodikirjallisuutta. Tutkielmaan valitsemani kitarametodit, joita myös tässä luvussa esittelen, ovat: *Vivo kitara* (Tharmaratnam & Wilkus 2005), *Suzuki*-metodi ja *Colourstrings*-metodi.

4.1 Sisäisen kuulemisen taidot ja musikaalisuus

Valmius musiikilliseen kehitykseen voidaan nähdä ihmiselle lajityypillisenä piirteenä, kuten valmius oppia puhumaan kieliä, valmius oppia liikkumaan ja muut samankaltaiset valmiudet. Valmiudessa musiikilliseen kehitykseen, kuten muissakin näissä valmiuksissa, voi esiintyä perinnöllisiä eroavaisuuksia, mutta vain hyvin pienellä vähemmistöllä. Siispä suurimmalla osalla ihmisistä on valmiudet ”kasvaa muusikoiksi”. Epäsuotuisaan musiikilliseen kehitykseen onkin tärkeätä etsiä syitä muualta kuin niin sanotusta lahjakkuuden puutteesta. (Sloboda 2005, 276.)

Missä iässä sisäisen kuulemisen taitojen huomioiminen on soittotaidon kannalta oleellista? Seitsemän vuoden ikä vaikuttaa musiikin kannalta käännteentekevältä. Näyttää siltä, että kyky hahmottaa tonaalista syntaksia kehittyy 7-vuotiaana. Juuri tässä iässä kyky muistaa tonaalista musiikkia kehittyy oleellisesti. (Sloboda 2005, 187.) Tonaalisen syntaksin hahmottaminen mahdollistaa sisäisen kuulemisen taitojen hyödyntämisen soittamisessa. Seitsemän vuoden ikä on hyvin yleinen ikä aloittaa kitaran soittaminen musiikkiopistossa. Monet kitarametodit on suunniteltu juuri alakoulun alempien luokkien oppilaiden ikäisille. Siksi näiden metodien kriittinen tarkastelu sisäisen kuulemisen taidon huomioimisen kannalta on ensiarvoisen tärkeää.

On hyvä kuitenkin mainita, että sisäisen kuulemisen taitoja voi kehittää muulloinkin kuin vain lapsuudessa, ja elinikäisen oppimisen periaate pätee myös näihin taitoihin. Aivojen kuuloaivokuori on neuroplastinen ja muovautuvuus ei rajoitu tiettyyn kriittiseen ikävaiheeseen. Kuitenkin nuoremmilla oppilailla muutokset ovat yleisesti nopeampia ja säilyvämpiä. (Altenmüller & Gruhn 2002, 72–73.)

Kitaratunnille ensimmäistä kertaa saapuva lapsi ei ole musiikillinen *tabula rasa* – onneksi. Valtaosa ihmisistä saavuttaa John Slobodan tutkimuksen mukaan yleisen kyvyn hahmottaa musiikkia ennen kymmenen vuoden ikää riippumatta siitä, ovatko he olleet musiikin opetuksen piirissä. Slobodan mukaan soitonopetuksessa opeteltavat taidot pohjautuvat aiemmin saavutettuihin musiikillisiin taitoihin. (Sloboda 2005, 302–303)

Perustelen jälleen valitsemaani käsitettä ”Sisäisen kuulemisen taidot”. Halusin sisällyttää käsitteeseen sanan ”taidot”, koska uskon että kyseessä on nimenomaan taitoja, eli asioita,

joita voi oppia ja joissa voi kehittyä. Usein sisäisen kuulemisen taitojen hallintaa ja musikaalisuutta käytetään synonyymeinä. On harhaanjohtavaa, jos uskotaan, että musikaalisuus on kiinteä ominaisuus, joka on ja pysyy samana syntymästä elämän läpi. Sisäisen kuulemisen taidot ja musikaalisuus ovat vain siinä mielessä läheisiä käsitteitä, että henkilön, jolla on hyvät sisäisen kuulemisen taidot, voidaan sanoa olevan musikaalinen ja tämä väite pitää paikkansa. Mutta silloin musikaalisuuskin olisi ymmärrettävä kvantitatiivisena hallittujen taitojen joukkona. Uskon siis, että sisäisen kuulemisen taidot kuuluvat musikaalisuuden taitojen joukkoon, ja näissä taidoissa voi kaikissa kehittyä läpi elämän.

4.2 Kehollisuus ja moniaistisuus

Kehollinen käänne on tietoteoreettinen murros, joka korostaa kehon kinesteettisen kokemuksen ja tuntoaistin merkitystä sekä kehon ei-kielellistä kognitiivisuutta (Sheets-Johnstone 2011, 145–146). Kehollinen oppiminen on tärkeä nykyaikainen oppimiskäsitys. Ajatellaan, että kehossa on paljon ei-symbolista tietoa aistimusten, havaintojen, tunteiden ja tuntemusten muodossa. Kehollinen oppiminen tapahtuu koko kehossa, jolloin tieto syntyy koko ihmisessä ja ihmisten välisessä sosiaalisessa ja fyysisessä todellisuudessa. Tässä oppimiskäsityksessä kehollinen toiminta on siis oleellinen osa oppimistapahtumaa. (Anttila 2013, 31.) Instrumentin soittajan on helppo omaksua tämä näkökulma. Ajatus siitä, että käsissä ja sormissa on tietoa ja kehossa syntyy tietoa soittotapahtumasta välittyvän aistillisen palautteen myötä, on hyödyllinen. Soittotekniikan opiskelu perustuu tuntoaistiin, liikkeeseen ja asentoon liittyvään keholliseen kokeilemiseen, jossa hyväksi todetut havainnot siirtyvät osaksi kehon muistia. Kehotietoisuus viittaa ihmisen mahdollisuuteen suunnata huomionsa omaan keholliseen tilaansa ja siinä tapahtuviin hienovaraisiinkin muutoksiin. Soittajan, esimerkiksi kitaristin keholliset aistimukset ja tuntemukset on mahdollista tuoda tietoisien tarkastelun piiriin kiinnittämällä niihin huomio, jolloin ne muuttuvat tajunnan sisällöksi eli tiedoksi. (Anttila 2013, 33.)

Ihmisen aistimellinen havainnointi on moniaistista, eli aisti- ja havainnointiprosessi sisältää laajamittaista vuorovaikutusta ja yhteistyötä eri aistien välillä. Tämä

vuorovaikutus osoittaa eri aistien välillä olevan toiminnallista yhteistyötä. Moniaistisuuden käsitettä tukee se, että aistimellisiä prosesseja selittämään ei riitä tukeutuminen vain yhteen aistiin, vaan pitää ottaa huomioon myös muita. Esimerkiksi kuunnellessa esiintyvää soittajaa kuuntelukokemukseen musiikista saattavat vaikuttaa myös näköhavainnot soittajan liikkeistä. Vaikka sulkisi silmät, niin silti kuunnellessaan musiikkia kuvittelee samanaikaisesti jotain visuaalisesti. Näköaisti ei ole ainoa aisti, joka vaikuttaa kuuntelukokemukseen. Myös tuntoaisti ja esimerkiksi hajuaisti työskentelevät koko ajan, vaikkei sitä kuunnellessa aktiivisesti tiedostaisikaan. Aistit eivät siis ole kausaalisesti, toiminnallisesti tai tarkoitukseltaan itsenäisiä (O’Callaghan 2008, 4).

Instrumentin soittaminen on moniaistinen prosessi. Siihen liittyvät kiinteästi kuulo-, näkö-, liike- ja tuntoaisti, sekä se, miten saumattomasti nämä aistit toimivat yhdessä. Esimerkiksi jos kitaristi kuulee äänen särähtävän, moniaistinen kokonaisuistimus voi olla hyvin epämiellyttävä. Kitaristi kuulee jotakin, mikä ei miellytä. Todennäköisesti samanaikaisesti tuntoaisti hänen vasemmassa kädessään viestii negatiivisesti, koska särähtäminen johtune siitä, että sormi ei ole hyvin paikallaan kielen päällä. Lisäksi kitaristi näkee, että sormi on väärässä paikassa, koska katse on ohjautunut salamannopeasti särähdyksen jälkeen vasempaan käteen, ellei ole jo ollut siellä valmiiksi.

Sekä kehollinen oppimiskäsitys, että moniaistisuus tukevat ajatusta, että sisäisen kuulemisen taitoa tulisi opettaa lapsille soittimen kanssa. Ajatellaan esimerkiksi sävelkorkeutta, joka on vaikeaa opettaa lapsille, ja jonka taso on haastavaa hahmottaa lapsille. Yhdistäessä soittimen soittamisen ja monipuoliset säveltapailuharjoitukset kehollisuus ja moniaistisuus ovat väistämättä läsnä. Soitin tuo sävelille kehollisen symbolin, joka auttaa sävelkorkeuksien erottamisessa ja muistamisessa. Toki kehollisena symbolina voidaan käyttää myös esimerkiksi *Kodály*-metodista tuttuja *Curwen*-käsimerkkejä tai muita kehollisia symboleja, mutta oma soitinkin on sisäisen kuulemisen taitojen näkökulmasta hyvä työväline harjoitusmelodioiden laulamiseen säveltapailutunnilla.

Emily Jaques Dalcrozen (1921, 5) näkemys sisäisestä kuulemisesta on hyvin kokonaisvaltainen ja kehollinen. Hänen kehittämänsä metodi pitää sisällään eurytmisiä harjoituksia, joiden tavoitteena on Dalcrozen mukaan avata uuden hermostoa voimisteleavan liikunnan avulla välttämättömiä kanavia aivojen, korvan ja kurkunpään

välillä muodostaakseen ikään kuin kokonaisvaltaisen sisäisen korvan (Dalcroze 1921, 5). Dalcroze oli edelläkävijä. Hän oli yksi ensimmäisistä musiikkikasvatustieteilijöistä, jotka käyttivät termiä sisäinen kuuleminen kirjoittaessaan musiikkipedagogisia julkaisuita. Dalcrozen tavoitteena oli kehittää oppilaiden sisäisen kuulemisen taitoa ja sitä kautta elävöittää heidän soittoansa (Juntunen 2002, 82). Lisäksi Dalcrozen kehollinen oppimiskäsitys sisäisen kuulemisen taidosta on hyvin moderni ajatus, ja ajatus, jota tässä tutkielmassani tuen. Instrumentin soittaminen on kiistattomasti kehollinen prosessi. Ajatus sisäisestä kuulemisesta koko kehon kokonaisvaltaisena taitona soittaessa on se ihanne ja ideaali, johon haluaisin pyrkiä, ja kyky, jonka uskon olevan opittavissa.

4.3 Kitaran ominaisuudet ja haasteet

Kitara on sisäisen kuulemisen taitojen kehittymisen kannalta haasteellinen soitin. Kitarassa on pedagogille haasteita aiheuttavia erityispiirteitä muihin soittimiin verrattuna. Esittelen tässä luvussa näitä erityispiirteitä.

Vaikka kitaralla on täysin mahdollista soittaa monipuolista polyfonista musiikkia, suosii asento, miten soittaja tyypillisesti ottaa soittimeen käsiinsä pohjimmiltaan homofonista lähestymistapaa musiikilliseen tekstuuriin (Cook 1990, 100). Oikeastaan soittimella ei ole helppo hahmottaa melodiaakaan, vaan soitin on soittonäkökulmasta helpoimmillaan sointuotteissa, joilla säestämiseen perustuu valtaosa viime vuosikymmenien populaarimusiikista. Kitaran vapaat kielet ovat kirjoitetulta korkeudeltaan e, a, d¹, g¹, h¹ ja e². Kielten etäisyydet toisistaan ovat siis puhtaita kvartteja, lukuun ottamatta g¹ ja h¹ -kieliä, joiden välille muodostuu suuri terssi. Tämä sointuotteiden helpottamiseksi luotu poikkeama kitaran säveljärjestelmän säännöllisyydestä tekee diatonisten asteikkojen sormituksista kitaralla hyvin epäsäännöllisiä. Duuri ja molli ovat siten lapsille vaikeita hahmottaa kitaran kaulalla, mikä tekee korvakuulolla soittamisen ja diatonisen improvisaation haastavaksi oppia ja opettaa.

Kitara on pienelle lapselle vaikea soitin virittää itsenäisesti. Soitin ei myöskään säilytä virettään kauan. Se on viritettävä useita kertoja päivässä. Varsinkin uusilla kielillä, jotka oppilastasolla joutuu vaihtamaan noin puolen vuoden välein, soitin ei säilytä virettään

edes puolta tuntia. Yhtälö on haastava, sillä tämä johtaa helposti siihen, että alakouluikäiset ja nuoremmat oppilaat harjoittelevat epävireisillä kitaroilla. Silloin sisäisen kuulemisen taito ei kehity, vaan päinvastoin, oppilas voi oppia virheellisen intonaation. Intonaatio, joka on kitaralla mahdollista riippumatta soittimen tasavireisyydestä, saattaa olla opiskelun aihe vasta ammattiopinnoissa. On suuri merkitys, millä sormituksilla ja miten esimerkiksi sointuja soitetaan, jotta ne ovat puhtaita. Sointuotteiden hienovarainen intonaatio on kuitenkin useimmiten musiikkiopistolaisen tavoittamattomissa ja lopputulos on se, että ensimmäiset 5–10 vuotta soitonopinnoistaan kitaristi soittaa vähän epäpuhtaasti soittimen ollessa hyvässäkin vireessä.

Alennukset ovat omalta osaltaan haastavia hahmottaa kielisoittimilla, joissa vapaan kielen alennus siirtää sävelen kokonaan eri kielelle. Silloin sävelet eivät ole yhtä jatkumoa, kuten pianon koskettimilla, vaan kromaattisessa asteikossa on kohtia, joissa siirrytään kädellä pitkä välimatka. Erona pianon koskettimistoon, diatoniset asteikot muodostavat kitaralla epäsäännöllisiä kuvioita ja haastetta lisää se, että molempia käsiä ei ole mahdollista nähdä soittaessa samaan aikaan. Lisäksi se, että kitaralla täysin sama sävel saattaa löytyä jopa viidestä eri kohdasta kitaran kaulaa lisää haastetta säveljärjestelmän hahmottamiseen.

Kitara ei ole lapselle teknisesti helpoin tai kevyin soitin soittaa. Tämän osoittaa esimerkiksi se, että musiikillisesti yhtä monimutkaisten teosten saavuttamiseen kestää oleellisesti kauemmin aikaa kitaralla kuin muilla soittimilla. Kitaran raskauteen liittyen on huomionarvoista ottaa esille, että osa lasten kitarametodeista aloittavat sävelten opiskelun kitaran 1-kieleltä, josta ensin opetellaan sävelet e^2 , f^2 ja g^2 . Näistä f^2 on kitaran I-aseman raskain ja kivuliain sävel painaa, ellei jopa koko soittimen raskain sävel. Kaksiviivainen f on ohuella, ja siten tottumattomalle sormelle epämukavalla kielellä kohdassa, jossa sen painaminen kiinni otelautaan vaatii eniten voimaa. Sävelistä e^2 , f^2 ja g^2 aloittaminen ei ole loogista diatonisten sävellajien näkökulmasta. Kokonaisuudessaan parempi ratkaisu on aloittaa sävelistä g^1 ja a^1 kitaran kolmoskielellä, ja jatkaa sen jälkeen 2-kielen säveliin h^1 , c^2 ja d^2 . Näin saamme käyttöön duuriasteikon ja molliasteikon säveliä, joiden laulaminen oppilaan kanssa esimerkiksi relatiivisilla solmisaatiosymboleilla on luontevaa. Käyttöön voidaan lisäksi ottaa *capo*. Se on työkalu, jonka avulla voidaan kätevästi transponoida kitaralla. *Capon* avulla sävelet voidaan

siirtää lähemmäksi oppilaan kehoa kitaran kaulan alueelle, jossa vasemman käden painaminen ei vaadi niin paljon voimaa.

4.4 Sisäisen kuulemisen taitojen oppiminen ja opettaminen

Soittotaito tarkoittaa kykyä muokata musiikillista informaatiota fyysisesti soivaan muotoon. Mitä taitavampi soittaja on, sitä tehokkaammin ja nopeammin tämä muutosprosessi tapahtuu. Länsimaisessa taidemusiikissa on perinteistä, että soittaja saa käyttöönsä musiikillisen informaation notaation muodossa. Nuotinlukutaito onkin yksi merkittävimmistä taidoista muusikolla. Soitonopiskelun alkutaipaleella olennaisia kysymyksiä ovat nuotin lukemiseen liittyvät taidot ja niiden oppiminen, sekä erityisesti missä järjestyksessä nämä taidot tulisi oppia. Mitä musiikillisella lukutaidolla tarkoitetaan? Nuotteja lukevan soittajan tulee osata tulkita musiikkia ennen sen soittamista. Musiikillinen lukutaito ei siis tarkoita vain sitä, että osaa tunnistaa nuottikirjoituksessa esiintyviä symboleita. Musiikillinen lukutaito sisältää taidon, että ymmärtää lukemansa musiikin merkityksiä. Musiikillinen lukutaito on yhdistelmä musiikin merkitysten ymmärtämistä ja kykyä kuulla, miltä lukemansa musiikki kuulostaa ”mielen korvassa” ennen sen soittamista. (Sloboda 2005, 10.)

Soittimen soittamiseen liittyy useita toimintoja, joista vain osa on pelkästään musiikillisia. Soittamiseen liittyy myös fyysisiä teknisiä toimintoja. Harjaantuneen käsien ja sormien liikekoordinaatiokapasiteetin avulla vaikeakin kappale on mahdollista soittaa todella nopeasti, tarkasti ja tasapainoisesti. On mahdollista oppia soittamaan kappale teknisesti ymmärtämättä sitä ollenkaan musiikillisesti. (Sloboda 2005, 267.) Useat kirjailijat ovat tunnustaneet tämän teknisyyden ongelman liittyen sekä nuotinlukuun, että soittamiseen, eli haasteen, johon aion tässä tutkielmassani pureutua. Mervi Kianto (1994, 12) esittelee tilanteen, jossa musiikin tuottaminen nuoteista soittavalla oppilaalla rakentuu nuotti-nappula-liikeketjun varaan. Oppilas katsoo nuotin, tunnistaa sen, etsii oikean kohdan soittimesta ja liikuttaa kättään. Sama prosessi toistuu nuotti kerrallaan ja syntyy ääntä. Soiva mielikuva on jäänyt pois ketjusta. (Kianto 1994, 12.) Edwin Gordon (2007, 7–8) kuvailee saman ajatuksen hiukan eri sanoin: Antamalla nuottikirjoituksessa näkemälleen merkityksen ennen kuin esittää sen, ennen kuin kirjoittaa sen, tai ennen kuin

joku muu esittää sen, toteuttaa musiikin notaationaalista *audiaatiota*. Kuitenkin on mahdollista lukea tai kirjoittaa nuotteja ilman musiikin *audiointia*. Silloin kyseessä on vain symbolien dekoodaaminen eli purkaminen. (Gordon 2007, 7–8.)

Nicholas Cook (1990, 75) toteaa, että kappaleen voi oppia soittamaan alusta alkaen stereotyyppisten fyysisten liikkeiden sarjana. Taito ei kuitenkaan olisi musiikillinen taito siinä mielessä, että se ei olisi siirrettävissä uuteen opeteltavaan kappaleeseen, vaan uuden kappaleen kanssa joutuisi aloittamaan opetteluprosessin yhtä lailla alusta alkaen kuin aiemman kappaleen kanssa. (Cook 1990, 75.) Cook itsekin hiukan pehmentää lausuntoaan todeten, ettei opettelu kuitenkaan täysin nollasta alkaisi, vaan esimerkiksi opittuja liikeratoja olisi jo olemassa. Kuitenkin musiikillinen ulottuvuus jäisi siirrettävissä olevien taitojen ulkopuolelle. Sisäisen kuulemisen taidot ovat juuri nämä musiikilliset kappaleesta toiseen siirrettävissä olevat taidot eli musiikillinen ymmärrys, jotka ovat nuotinluvussa ja uusien kappaleiden opettelussa välttämättömiä suotuisan musiikillisen kasvun kannalta. Kuinka voisimme välttää ongelman, jossa nuotinlukutaidosta puuttuu sisäisen kuulemisen ulottuvuus?

Laulaminen on kaikkein loogisin lähtökohta sisäisen kuulemisen taitojen kehittämiseen. Kautta musiikkipedagogiikan historian on uskottu näin ja esimerkiksi *Kodály*-metodin lähtökohta on nimenomaan laulamisen kehittävä vaikutus muusikkouteen. Laulamisen suosio sisäisen kuulemisen taitojen pedagogisena työkaluna saattaa liittyä oman äänen intiimiyteen. Lauluääni on inhimillisyyden välittäjä. (Houlahan & Tacka 2015, 22–23.) Laulu on myös sisäisen kuulemisen taitojen välittäjä instrumentin soittamiseen. Zoltán Kodály (1974, 224) mukaan soittajan tulee ”laulaa soittimellaan”. (Kodály 1974, 224.)

Musiikin tuottaminen vaatii hyvin kehittynyttä kuulo–liike-integraatiokapasiteettia, jonka kehittyminen voidaan nähdä verrannollisena puheen tuotannon auditoriseen palautekehään (Altenmüller & Gruhn 2002, 69). Musiikin auditorinen palautekehä on silmukka, joka muodostuu neljästä vaiheesta: (1) ääniärsyke, stimulus (2) mielensisäisen musiikillisen mallin rakentuminen stimuluksesta (3) yritys tuottaa mielensisäisen mallin pohjalta musiikkia (4) ”kiillotus”-prosessi auditiivisen palautteen syntymisen pohjalta, jossa lapsi yrittää parantaa suoritustaan vertaamalla mielensisäistä malliaan syntyneeseen musiikkiin (Browning 2017, 84–87). Auditorisen palautekehän kaltaisessa instrumentaalisen kuulo–liike-integraatiokapasiteetin kehitymisessä on edellytyksenä,

että lapselle on tarjolla konkreettisia soivia esimerkkejä opittavasta musiikista, koska tämä nähdään mielensisäisen musiikillisen mallin syntymisen edellytyksenä. Kitaransoitonopettajalta ja opetusmetodeilta tämä vaatii siis soittimen ja opettajan soittamisen sisällyttämistä soittotunneille.

Sisäisen kuulemisen taidot ja musiikin havainnointi sijaitsevat aivoissa samoilla alueilla. Molemmat toiminnot aktivoivat aivoissa useita eri alueita samanaikaisesti, ja siksi sisäisen kuulemisen taitojen kehittäminen vaatii monimuotoisten musiikillisten tehtävien yhdistämistä opettamiseen. (Covington 2005, 30.) Monipuolisen sisäisen kuulemisen taitojen harjoittamista tukee myös Niklas Pokki (2016, 41), jonka mielestä sisäisen kuulemisen taitojen harjoittaminen tulisi yhdistää kaikkeen soiton harjoittamiseen (Pokki 2016, 41). Pokki myös korostaa mielikuvaharjoittelun tärkeyttä soivien mielikuvien selkeyttämisen kannalta (Pokki 2016, 73). Varsinainen mielikuvaharjoittelu siinä laajuudessaan ja niillä tekniikoilla, joita ammattimuusikoiden koulutuksessa korostetaan, on kaukana siitä, mitä alakouluikäisen kitaraoppilaan kannattaisi ohjata tekemään. Mielikuvaharjoittelua tulee toteuttaa siinä muodossa, kun se on oppilaan ikään ja kehitysvaiheeseen suhteessa perusteltua. Mielikuvaharjoittelu on neurologisesti perusteltua. Sisäinen kuuleminen aktivoi motorisella aivokuorella supplementaarisen motorisen alueen (SMA) monenlaisissa tehtävissä, mikä liittyy jo aiemmin opiskeltuun soittimen soittamiseen. Pedagogisesta näkökulmasta on tärkeää musiikillisten mielikuvien liittäminen opetukseen. (Covington 2005, 33.)

Musiikin aktiivinen kuunteleminen on yksi tehokkaimmista tavoista kehittää musiikillista mielikuvitusta ja sisäisen kuulemisen taitoja. Sillä on kuitenkin merkitystä, miten musiikkia kuuntelee. Nicholas Cook pohtii syvällisesti musiikin kuuntelemista kirjassaan *Music, Imagination & Culture* (1990, 10–70), ja toteaa, että valtaosa ihmisistä saa musiikkia kuunnellessaan mielihyvää ilman laajempaa ymmärrystä kuunneltavasta musiikista ja sen muodosta itsestään. Muodon hahmottaminen ja musiikin eri elementtien aktiivinen havainnointi kuunnellessa on kuitenkin kehittävää. Aktiivinen, ajatteleva musiikin kuunteleminen on haastavaa ja vaatii aluksi opettamista. (Cook 1990, 10–70) Sisäisen kuulemisen taitojen kehittymisen kannalta opettajan ja oppilaan olisi hyödyllistä kuunnella yhdessä musiikkia, jolloin opettaja voisi ohjata oppilasta huomaamaan sävellyksestä niitä asioita, mitä siitä kannattaa esimerkiksi muodon kannalta havaita.

Hyvien sormitusten luominen oppilaan kappaleisiin heti alkeistasolta alkaen on yllättävän merkityksellistä sisäisen kuulemisen taitojen kehityksen kannalta. Sormitus on yksi muoto, jollaisena representaatio musiikillisesta rakenteesta on aivoissa, eli keino, jolla kuvitellaan soitettavaa musiikkia mielessä (Cook 1990, 85–86). Kuvitellessa omalle soittimelle sävellettyä musiikkia mielikuvaan liittyy usein visuaalinen tai kinesteettinen kuvitelma soittimen fyysisestä soittamisesta. Musiikillinen mielikuva on moniaistinen (Cook 1990, 93). Jos kuvitelmaan musiikista ei liity oma soitin, ja vaikka liittyisikin, niin siihen saattaa liittyä myös esimerkiksi visuaalinen kuvitelma nuotista (Cook 1990, 103). Sormitus ilmentää tulkintaa musiikillisesta rakenteesta (Cook 1990, 81). Tämä väite vuorovaikutuksesta sormituksen ja tulkinnan välillä liittyy nuottien ryhmittelemiseen. Musiikillinen fraasi on mahdollista jakaa muutaman sävelen ryhmiin, mikrofraaseihin. Vastaavasti sormitettaessa esimerkiksi kitaralla jaotellaan fraasin sävelet ryhmiin, jotka ovat idiomaattisia toteuttaa soittaen sormilla. Muistiin tallentuu skeemoja näistä sävelryhmistä, minkä jo aiemmin perustelin olevan sisäisen kuulemisen mekanismi aivoissa. Se palvelevatko nämä sormituksen ehdoilla syntyneet sävelryhmät mikrofraaseja, on sisäisen kuulemisen taitojen kannalta tärkeää ja huomioitava harjoiteltaessa kappaletta ja opettaessa. Hyvät sormitukset edesauttavat kehollista sisäistä kuulemistä.

Koska musiikillinen mielikuva on moniaistinen, myös käytetyllä nuotilla on visuaalisessa mielessä merkitystä. Cook toteaa, että soittaja saattaa esiintyessään muistaa jakson kappaleestaan ulkoa näkömuistinsa avulla muistaen, missä kohtaa jakso oli nuottisivulla. (Cook 1990, 103.)

4.5 Vivo kitara

Vivo kitara -metodin kitaransoiton opiskelu alkaa aukeamalla, jossa on kuva kitarasta merirosvolaivana (Tharmaratnam & Wilkus 2005, 6–7). Visuaalinen mielikuva pyritään kääntämään auditiiviseksi mielikuvitukseksi heti ensimmäisellä kitaratunnilla, jossa mielikuvituksellisesta kuvasta annetaan tehtäväksi luoda tarina kitaran ääniä hyödyntäen. Symboleja äänille ei vielä tässä vaiheessa oteta mukaan. *Vivo kitara* -metodin aloitus on loistava sisäisen kuulemisen taidon herättämisen kannalta. Kari

Kurkelan (1993, 172) mukaan musiikki on lapselle myönteisesti värittyneenä harrastuksena tapa kokea mielihyvää symbolisessa, pitkälle leikkimistä tai pelaamista vastaavassa toiminnassa (Kurkela 1993, 172). Symbolien, mielikuvituksen ja tarinallisuuden hyödyntäminen ovat *Vivo kitara* -metodin tunnuspiirteitä.

Vivo kitara -metodissa symboleihin johdatetaan mielikuvituksen ja improvisaation kautta. Esimerkiksi voimakkuudeltaan erilaisia koputuksia kuvataan erikokoisilla palloilla ja linnunpoikasten piipityksen sävelkorkeutta kuvataan eri korkeuksilla olevilla kolmioilla. (Tharmaratnam & Wilkus 2005, 9.) Näin johdatetaan lapsi hahmottamaan nuottikirjoitusta menestyksekkäästi ”ääni ennen symbolia” -periaatteen mukaisesti. Improvisaation ja mielikuvituksen läsnäolo nuotinluvun alkumetreillä edesauttaa sisäisen kuulemisen taidon säilymiseen mukana musiikillisen lukutaidon opettelemisen prosessissa. *Vivo kitara* -metodi sisältää paljon leikillisyyttä ja pelejä. *Vivo kitara* -metodista löytyy muun muassa monta musiikki- ja kitara-aiheista noppapeliä (Tharmaratnam & Wilkus 2005, 14,71).

Rytmit ja tunnetut nuottisymbolit esitetään *Vivo kitara* -metodissa Kodalyn inspiroiman TAA- ja TI-TI-tavujen periaatteen mukaisesti. Rytmintuntemus opitaan hahmottamaan kielen rytmin mukaisesti erilaisia loruja hyödyntäen (Tharmaratnam & Wilkus 2005, 10–14). Esimerkiksi rytmi TAA TAA TI-TI TAA on sanoitettu: ”Pie-ni si-lak-ka.” (Tharmaratnam & Wilkus 2005, 14.) Jo kirjallisuuskatsauksessa otin esille esimerkiksi Edvin Gordonin (2007, 3–4) ja John Slobodan (2005, 176) mainitsevan kielen ja musiikin vertailun ikään kuin työkaluna taitojen mielensisäisten prosessien ymmärtämisen kannalta (Gordon 2007, 3–4; Sloboda 2005, 176). Myös Ray Jackendoffin ja Fred Lerdahlin tonaalisen musiikin teoria (1983) perustui sävelten mielessä ryhmittelemisen ymmärtämiseen lingvistiikkaa hyödyntäen. (Jackendoff & Lerdahl 1983, 1–11) *Vivo kitara* -metodin sanarytmit ohjaavat lasta konstruktionistisestakin näkökulmasta vertaamaan entuudestaan tuttua sanojen rytmiä musiikin uusien nuottisymbolien rytmiin, jolloin kielen ja musiikin yhtäläisyyksien hyödyntäminen palvelee lapsen sisäisen kuulemisen taitojen kehitystä.

Vivo kitara -metodi hyödyntää pohjana oletusta lapsen ennen soittotuntien aloittamista saavuttamasta musiikillisesta toimijuudesta. Soitettavat kappaleet ovat aluksi suurelta osin tuttuja lastenlauluja, kuten Jaakko-kulta, Piippolan vaari ja Jänis istui maassa. Kate

Covingtonin (2005, 33) mukaan entuudestaan opitut tutut sävelmät ovat selkeästi helpompia kuulla sisäisen kuulemisen avulla mielessä (Covington 2005, 33). Tämä seikka tukee *Vivo kitara* -metodin kappalevalintoja sisäisen kuulemisen taitojen opetuksen kannalta. *Vivo kitara* -metodissa kappaleet joko lauletaan ensin ja sitten soitetaan, tai osa niistä soitetaan ja osa lauletaan. Joka tapauksessa laulamisen hyödyntäminen on runsasta, mikä on sisäisen kuulemisen taidon kannalta tärkeää.

Vivo kitara -metodissa asteittaisen sävelikön tunteminen alkaa sävelistä g^1 ja a^1 . Eteenpäin jatketaan G-duuriasteikon mukaisesti ilman f tai fis -säveltä, jolloin soitettavat kappaleet voivat aluksi olla esimerkiksi G-duurissa, C-duurissa tai a-mollissa. Sisäisen kuulemisen taidon kehittymisen kannalta on erityisen tärkeää, että soittaessa voidaan käyttää erilaisia tonaalisia sävellajeja jo alkuvaiheessa. Yksiviivainen g on kitarassa vapaa 3-kieli ja a^1 on I-aseman kevyin sävel painaa, jolloin tämä tapa, jota *Vivo kitara* -metodi hyödyntää, on paras tapa aloittaa kitaran sävelten opetteleminen.

Vivo kitara -metodissa on paljon kappaleita, joissa opettaja säästää oppilasta. Harmonian mukaan saaminen kappaleisiin opettajan avustuksella jo alkuvaiheessa on tärkeää sisäisen kuulemisen taidon kehittymisen kannalta. Esimerkiksi auditorisen palautekehän musiikillisten taitojen oppimisen mallin mukainen oppimiskäsitys sisäisen kuulemisen taidoista vaati konkreettisia soivia esimerkkejä toivotun kaltaisesta tavasta soittaa kitaraa. (Browning 2017, 84–87.) Kirjassa on myös muihin kitara-alueisiin verrattuna melko paljon kamarimusiikkia.

Vivo kitara -metodissa on paljon erilaisia improvisaatiotehtäviä, jotka etenevät vaatavuustasoltaan samassa linjassa soitettavien kappaleiden kanssa. Useisiin kappaleisiin on tarjottu myös säästystehtäviä oppilaille, mikä on tärkeää sisäisen harmonian kuulemisen taidon kannalta. Kirjasta löytyy muun muassa tehtävä, jossa kehoitetaan improvisoimaan kolmen kielen duuri-, molli-, ja dominanttiseptimisoinnuilla kitaran eri asemissa. Tehtävästä löytyy kehoitus: ”Kuuntele, miltä soinnut kuulostavat. Hassuilta? Surullisilta?” (Tharmaratnam & Wilkus 2005, 63.) Tämä harjoitus on loistava sisäisen kuulemisen taidon kehittämisen kannalta. Mielikuvituksen ja tunteiden yhdistäminen kitaransoitossa toistuviiin tyyppilisiin sointukuvioihin jo heti niitä opittaessa luo erinomaisen pohjan hyödyntää niitä jatkossa niiden esiintyessä soitettavissa kappaleissa. Konstruktionistisesta näkökulmasta voisi ajatella, että tällöin uusia

kappaleita soittaessa yhdistellään jo aiemmin opittuja tunteita, eli harmonioita toisiinsa ja luodaan uusi tulkinta.

Myös konstruktionistinen ajatus, että oppiessaan uusia kappaleita oppilas yhdistelee jo entuudestaan tuntemiaan musiikillisia malleja toisiinsa, on huomioimisen arvoinen asia tutkiessa alkeisopetusmetodeja kappaleiden järjestyksen ja pedagogisen jatkumon näkökulmasta. *Vivo kitara* -metodissa ajatusta tukevat toisilleen läheiset ja samaa sävelikköä käyttävät sävellajivalinnat, mikä on tyypillistä monille soitonopetuksen alkeismetodeille.

4.6 Suzuki

Useat kirjoittajat ovat todenneet, että korvakuulolta soittaminen on sisäisen kuulemisen taitoa erityisen paljon kehittävä aktiviteetti (Covington 2005, 37; Pokki 2016, 41). Koska korvakuulolta soittaminen on niin tärkeä sisäisen kuulemisen taitojen kannalta, on luontevaa sisällyttää *Suzuki*-metodin tutkiminen tähän tutkielmaani. *Suzuki*-metodi on japanilaisen Shinichi Suzukin (1898–1998) kehittämä maailmanlaajuisesti tunnettu instrumenttipedagogiikan lähestymistapa. Esittelen ensin hiukan Suzukin filosofisia ja pedagogisia ajatuksia, koska niiden tunteminen tarjoaa pohjan metodin pedagogisten valintojen ymmärtämiseksi.

Shinichi Suzuki (1983, 3) uskoo, että kaikilla lapsilla on yhtäläiset mahdollisuudet oppimiseen (Suzuki 1983, 3). Musiikillinen lahjakkuus ei ole Suzukin mukaan perinnöllistä (Suzuki 1983, 10–15). Suzuki korostaa hyvien musiikillisten vaikutteiden merkitystä pienten lasten kasvatuksessa (Suzuki 1983, 9). Suzuki myös mainitsee, että todellista *lahjakkuuskasvatusta* on se, kun pienemmät oppilaat oppivat isommilta oppilailta uusia taitoja ryhmätunneilla (Suzuki 1983, 96). Suzukin mukaan tämä esimerkiksi asennon ja uusien musiikillisten taitojen absorbointi tapahtuu lapsien luontaisen taipumuksen sopeutua ympäristöönsä kautta (Suzuki 1981, 16). Suzukin ajatus kielellisen ja musiikillisen oppimisen samankaltaisuudesta, sekä sosiaalisen vuorovaikutuksen merkityksestä noudattaa venäläisen psykologin ja kielitieteilijän Lev Vygotskin lingvistisestä ja kehityspsykologisesta ajattelusta alkunsa saanutta

sosiokulttuurista teoriaa, jonka keskeisenä muotona on lapsen ja aikuisen tai oppilaan ja tietämyksessään edistyneemmän ohjaajan välinen vuorovaikutus (Lehtinen, Kuusinen & Vauras 2007, 112–113). Suzuki korostaa kokonaisvaltaista kasvatusta. Hänen mukaansa ei pitäisi olla huolissaan siitä, tuleeko lapsesta musiikillisesti taitava, vaan siitä, kasvaako hänestä jalosydäminen ihminen. (Suzuki 1983, 15.)

Kappaleiden soittaminen ulkomuistista on *Suzuki*-metodin eräs tärkeä periaate (Suzuki 1983, 32). Jo aikaisemmin totesin, että sisäisen kuulemisen taidot auttavat kappaleiden ulkoa muistamisessa. Perustelin myös, että ilman sisäisen kuulemisen läsnäoloa ulkoa opetteleminen on erittäin haastavaa. Voisi ajatella käänteisesti siten, että lähestymistapa, joka vaatii kaikkien kappaleiden ulkoa opettelemista heti alusta alkaen, olisi hyvä keino välttää sisäisen kuulemisen taitojen tippuminen soittomekanismin ulkopuolelle. Eli kun ulkoa opetteleminen muodostuisi luontevaksi nimenomaan sisäisen kuulemisen taitojen avulla, eivät ne jäisi sivurooliin, kun jokaisen kappaleen opetteleminen aktivoisi niiden hyödyntämistä soittaessa.

Soittimen soittamisen opetteluun tehostamiseksi Suzuki neuvoo jatkuvasti kuuntelemaan maailman taitavimpien soittajien soittoa äänitteiltä (Suzuki 1983, 44). Musiikin ajatteleva kuunteleminen on sisäisen kuulemisen taitoja kehittävä opiskelutekniikka Cook 1990, 10–70). *Suzuki*-metodiin sisältyy toistuva opeteltavien kappaleiden kuunteleminen äänitteeltä.

Miksi *Suzuki*-metodi on aina ajankohtainen? Suzukin musiikkikasvatusajattelun kokonaisvaltaisuus pitää metodin taustalla olevia periaatteita nykyaikaisina. Suzuki on ollut joissakin näkemyksissään aikaansa edellä, kun taas toiset näkemykset saattavat särähtää nykyaikaisen musiikkipedagogin korvaan. Kehollisuus näkyy Suzukin soittotekniikan yhteydessä mainitseman *kan*-intuition kautta. *Kan*-intuitio tarkoittaa kykyä nähdä soittimen ja kehon asento ilman näköaistin hyödyntämistä. (Suzuki 1983, 48–56.) Kyseessä on siis ikään kuin muusikon sisäisen näkemisen taito! Pohdin aiemmin tutkielmassani kysymystä, onko sisäinen kuuleminen oikeastaan ajattelemista musiikin kielellä. Suzuki ainakin on näkemyksen puolella, mikä välittyy hänen toteamuksestaan: ”Musiikki on kieli, joka yltää syvemmälle ja kauemmas kuin puhe tai kirjoitus –se on olemukseltaan lähes mystistä, elävää taidetta. Siinä on sen tunteisiin vaikuttava voima.” (Suzuki 1983, 85.)

Suzuki-metodi on ”ääni ennen symbolia” -ajattelumallin ruumiillistuma. Lapselle opetetaan ensimmäisen opeteltavan kappaleen musiikki kuuntelun avulla ennen kuin kosketaan soittimeen, ja nuottikirjoitukseen tutustutaan vasta vuosia soiton aloittamisen jälkeen. *Suzuki*-metodin kitarakoulun ensimmäinen kappale on variaatioteos Tuiki tuiki tähtönen -kappaleen melodian pohjalta. Tässä soitonoppilaan ensimmäisessä harjoituskappaleessa, ja tavassa, miten sitä opetellaan soittamaan, on useita sisäisen kuulemisen taitoja kehittäviä periaatteita. Kyseessä on kappale, jonka voidaan uskoa olevan jokaiselle oppilaalle entuudestaan tuttu, mikä ohjaa luonnolliseen korvakuulolta soittamiseen. Suzuki kuvaa leikillisyyden merkitystä soitonopetuksen alkumetreillä (Suzuki 1983, 95–100). Lisäksi tutun melodian varioiminen kehittää sisäisen kuulemisen taitoja. Tuiki tuiki tähtösen melodiaa soitetaan erilaisilla rytmeillä ja toistuvien nuottien määrällä. (International Suzuki Association 2018, 10.)

Korvakuulolta soittaminen mahdollistaa *Suzuki*-metodin kitarakoulussa kappaleiden monipuolisemmat sävellajivalinnat ja soittamisen myös korkeammissa asemissa jo ensimmäisten kitaratuntien yksiäänisten melodioiden yhteydessä. Koska oppilaan ei tarvitse vielä ensin soitettavista kappaleista hallita nuottikuvaa, löytyy *Suzuki Guitar School 1* -vihkosta kappaleita esimerkiksi A-duurissa, jota ei normaalisti vielä ensimmäisten yksiäänisten kappaleiden yhteydessä käytetä kitaralla. (International Suzuki Association 2018, 21–22.) Jo *Suzuki Guitar School 2* -vihkossa soitetaan säveliä d³ -säveleen saakka, jota muissa kitarakouluissa soitetaan vasta selvästi haastavampien kappaleiden yhteydessä (International Suzuki Association 2015, 7–9). Sävellajien monipuolisuus ja sävelikön laajuus edesauttavat oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehitystä *Suzuki*-metodissa.

4.7 Colourstrings

Colourstrings-metodi on unkarilaisten veljesten Géza ja Csaba Szilvayn alun perin jousille kehittämä instrumenttipedagoginen metodi. *Colourstrings*-metodia ei voi samalla tavalla kuin *Suzuki*-metodia kutsua ”ääni ennen symbolia” -periaatteen mukaiseksi soitonopetusmenetelmäksi. Päinvastoin *Colourstrings*-metodi pyrkii visualisoimaan musiikkia erilaisten kuvallisten symbolien ja värien avulla jo heti soitonopetuksen aluksi.

Colourstrings-metodissa ei aloiteta tavanomaisesta nuottikirjoituksesta, mutta ei sitä myöskään yritetä vältellä. Kuvallisen symbolinotaation lisäksi metodin kappaleista on jo varhaisessa vaiheessa tarjolla tavanomaista notaatiota pala kerrallaan enemmän muistuttavia muotoja. Nuottikirjoitusta opetellaan siis metodissa lukemaan vähitellen ja lapselle tuttuja symboleja avuksi käyttäen. Musiikki on ikään kuin käännetty notaation sijaan lapsen kielelle (Szilvay 2018, 263). Kari Kurkela kuvaa tämänkaltaista symboliikkaa kevennetyksi paralleelismiksi. Siinä jokin arkitodellisuuden kohde, kuten auto on ikään kuin jotain muuta, kuten neljäsosanuotti. (Kurkela 1993, 36.)

Géza Szilvay kirjoittaa *Colourstrings*-viulun opettajan ja vanhempien oppaassa (2018, 9), että metodi auttaa opettajaa kehittämään oppilaansa musiikillisen kuulemisen taitoja. Szilvay toteaa myös, että uudet musiikilliset asiat opetetaan metodissa aina moniaistisen havainnoinnin kautta, koska hänen mukaansa moniaistisen havainnoinnin kautta opittu jättää syvällisemmän ja pysyvämmän vaikutuksen. (Szilvay 2018, 9.) Nicholas Cook (1990, 93) korosti musiikillisen mielikuvituksen moniaistista luonnetta (Cook 1990, 93). Moniaistisuus on *Colourstrings*-metodin yksi tärkeimmistä sisäisen kuulemisen taitoja kehittävistä menetelmistä.

Colourstrings -metodin yhteydessä on tarpeellista ottaa esille unkarilainen säveltäjä-musiikkipedagogi Zoltán Kodály (1882–1967) ja hänen kehittämänsä *Kodály*-metodin vaikutus *Colourstrings* -metodin opetusfilosofiaan. *Kodály*-metodin menetelmistä on periytynyt *Colourstrings*-metodiin muun muassa laulamisen tärkeys, relatiivinen solmisaatio ja kansallisen musiikkiperinteen tärkeys musiikinopetuksen alkumetreillä. Szilvay toteaa halunneensa kehittää lapsikeskeisen viulunopetuskirjan, joka vastaa Kodály'n asettamiin odotuksiin: ”jatkuva, harmoninen tasapaino musiikin (sisäisen) kuulemisen, soittotekniikan, musiikin teorian ja emootioiden välillä” (Szilvay 2018, 263).

Zoltán Kodály oli vahvasti sitoutunut ajatukselle, että musiikki kuuluu kaikille (Chonksy 1988, 3; Houlahan & Tacka 2015, 19). *Kodály*-metodilla on kaksi periaatteellista päätavoitetta, jotka ovat auttaa lapsen tasapainoista sosiaalista ja taiteellista kehitystä ja tuottaa musiikillisesti lukutaitoisia aikuisia. Kodály määritteli musiikillisen lukutaidon kyvyksi ”ajatella” äänillä nuottia lukiessa sekä kyvyksi lukea ja kirjoittaa musiikkia yhtä sujuvasti kuin tekstiä. (Chonksy 1988, 11; Houlahan & Tacka 2015, 24) Kodály tähtäsi

siis mitä ilmeisimmin oppilaidensa sisäisen kuulemisen taitojen kehittämiseen ja käsitteellisesti taidot musiikki–kieli-vertauksen perinteen mukaisesti.

Kodály keräsi Béla Bartókin (1881–1945) kanssa kokoelman unkarilaisia lastenlauluja ja kansanlauluja, ja kokoelma on olemassa sekä kasvaa edelleen nimellä *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. Tästä kokoelmasta löytyi materiaali lasten opettamiseen *Kodály*-metodissa. Koska lapsi oppii luontevasti puhumaan äidinkielellään, Kodályn mielestä lapselle kannattaa ensin opettaa kansanmusiikkia eli musiikkia hänen musiikillisella äidinkielellään. Siirtymä länsimaiseen taidemusiikkiin tulisi tapahtua sellaisen musiikin kautta, joka on lapselle luontevaa laulaa. (Chonksy 1988, 4.)

Kodály-metodin opetus lähtee liikkeelle lapselle luontevien intervallien laulamisesta relatiivisilla solmisaatiosymboleilla. Ensimmäinen asteikkotyyppejä on pentatoninen asteikko. Solmisaatiotavuille käytetään kehollisina symboleina korreloivia John Curwenin (1816–1880) kehittämiä *Curwen*-käsimerkkejä. Rytmejä äännettäessä käytetään Taa- ja titi-tavuja. (Chonksy 1988, 12–17.) Käsimerkit ovat hyvä työkalu sisäisen kuulemisen taitojen kannalta. Kinesteettinen liike assosioituu melodisen kuvion kanssa ja kehittää liikkeen yhteyttä sisäisen kuulemisen mekanismiin. (Houlahan & Tacka 2015, 156.)

Colourstrings-kitarametodit noudattavat pitkälti samoja menetelmiä, kuin muidenkin soittimien *Colourstrings*-metodit. Koska tämän tutkielman kannalta nimenomaan kitarapedagoginen näkökulma on merkittävin, havainnoin seuraavaksi kitaralle tehtyjä *Colourstrings*-metodeja ottamatta laajemmin kantaa, mitkä sovellukset ovat nimenomaan kitarametodeille yksilöityjä ja mitkä sovellukset ovat yleisesti *Colourstrings*-metodin menetelmiä.

Jussipekka Rannanmäki on tehnyt kaksi editiota *Colour Strings Guitar ABC*-oppikirjasta, joista ensimmäinen on julkaistu vuonna 1983 ja toinen laajempi oppikirja vuonna 2020. Keskityn tutkimaan näistä jälkimmäistä uudempaa editiota (Rannanmäki 2020). Rody van Gemert on tehnyt oman kaksiosaisen editionsa *Colour Strings Guitar ABC*-oppikirjasta vuonna 2015. Esittelen tässä luvussa sekä van Gemertin, että Rannanmäen oppikirjojen sisältöä sisäisen kuulemisen taitojen näkökulmasta.

Rannanmäki toteaa esipuheessaan, että *Colour Strings Guitar ABC*-oppikirjassa musiikin eri elementit tuodaan esille mahdollisimman yksinkertaisesti ja nuottikuvaa pala palalta rakentaen (Rannanmäki 2020, 5). Rannanmäen *Colour Strings Guitar ABC*-oppikirjassa aletaan heti aluksi johdatella lasta nuottikirjoituksen maailmaan, mutta kuitenkin siten, että edetään hyvin pieni pala kerrallaan. Jokaiselle nuottikirjoituksen symbolille annetaan lapselle ennalta tuttu symbolinen metafora. Taa-nuotti on auto, taa-aa on purjevene ja titi-nuotti on kaksiosainen juna. Kitaran vapaat kielet ovat korkeimmasta säveltasosta matalimpaan: lintukieli, äitikieli, isäkieli, karhukieli, norsukieli ja dinokieli. Lisähuomautuksena Rannanmäki toteaa, että äiti- ja isäkielen sijaan voidaan tarvittaessa käyttää esimerkiksi täti-, mummi-, setä- tai ukkikieliä. Ajatuksena on, että symbolit kuvaavat luontevalla ja konkreettisella tavalla säveltasoja. Esimerkiksi linnun ääni on korkea ja karhun ääni matala. (Rannanmäki 2020, 10–31, 115.) Musiikin eri elementteihin ja sisäisen kuulemisen osataitoihin johdatellaan siis erilaisten metaforien avulla. Nopeus on metafora rytmille ja eläin- ja ihmishahmojen äänen kimeys tai mataluus on metafora sävelkorkeudelle.

Van Gemertin *Colour Strings Guitar ABC*-oppikirja alkaa osittain samankaltaisella tavalla. Kitaran vapaille kielillä on osin samat symbolit. Ne ovat lintukieli, kissakieli, äitikieli, isäkieli, nallekieli ja norsukieli. Van Gemert liittää jokaiselle kielelle eri symbolisen värin. Soittaminen alkaa notaatiosta, joka koostuu eri mittaisista värillisistä viivoista, jotka symboloivat näppäyksiä kitaran vapaille kielillä. Viivojen pituus on metafora Taa- ja titi-nuoteille ja viivojen korkeus nuotissa on metafora sävelkorkeudelle. (Gemert 2015, 1–11.) Musiikilliseen mielikuvitukseen ja siten sisäiseen kuulemiseen kuuluu moniaistinen ulottuvuus eli sisäiseen kuulemiseen sisältyy jokin muukin sisäinen aistikokemus kuin auditorinen. Jo aiemmin totesin, että tällainen linkittynyt aistikokemus voi olla esimerkiksi visuaalinen, kuten värit ja eripituiset viivat. (Cook 1990, 93.) Van Gemertin *Colour Strings Guitar ABC*-oppikirjan mukainen visuaalinen lähestymistapa tukee sisäisen kuulemisen taitojen kehittymistä moniaistisen oppimiskäsityksen kannalta.

Ilmiötä, jossa esimerkiksi musiikin kuulemiseen liittyy ei-tahdonalainen kokemus visuaalisesta tai muun aistialan piiriin kuuluvasta aistihavainnosta kutsutaan synestesiaksi. Sana synestesia tarkoittaa yhdistynyttä aistimusta. (Cytowic 1995) Värikuuleminen, jota useat säveltäjänerot, kuten Jean Sibelius ovat kertoneet kokemansa on synestesian yleisin kirjallisuudessa kuvailtu muoto (Nissilä 2001, 19–20). Sisäisen

kuulemisen taitojen moniaistisuuden ja säveltäjänerojen synesthesiataipumusten perusteella ehdotan, että *Colourstrings*-metodin värillinen lähestymistapa alkeisopetukseen on hyvin perusteltu.

5 TEEMAHAASTATTELUT

Tutkielmaa varten haastattelin viittä suomalaisissa musiikkiopistoissa työskentelevää kitarapedagogiikan ammattilaista. Teemahaastattelut koostuivat 30 minuutin mittaisista keskusteluista 6–9-vuotiaiden kitaransoiton oppilaiden sisäisen kuulemisen taitojen opetuksellisten kysymysten äärellä. Valitsin haastateltaviksi *Vivo kitara* -metodin kehittäjät Andrzej Wilkusin ja Fiona Tharmaratnamin, *Colourstrings*-kitara-aapiset tehneet Rody van Gemertin ja Jussipekka Rannanmäen, sekä *Suzuki*-opettaja Anne Jusslinin. Tässä luvussa esittelen haastatteluissa esiinnousseita havaintoja sisäisen kuulemisen taitojen roolista kitaransoiton alkeisopetuksen kannalta ja esitän pohdintaa haastatteluissa keskustelluista toimivista sisäisen kuulemisen taitojen opetusmenetelmistä kitaransoiton alkeisopetuksessa. Haastattelurunko on tutkielman liitteenä.

5.1 Kitaran ominaispiirteet sisäisen kuulemisen taitojen näkökulmasta

Moni haastateltavista totesi kysymykseeni sisäisen kuulemisen taitojen haasteista kitaralla, että taidot eivät ole soittimesta riippuvaisia. Kullakin soittimella on kuitenkin ominaispiirteitä, jotka ovat merkityksellisiä sisäisen kuulemisen taitojen opettamisen näkökulmasta. Aloitan haastattelujen purkamisen näiden kitaran ominaispiirteiden näkökulmasta.

Andrzej Wilkus kertoi haastattelussa kitaransoittoon liittyvästä kehollisen ja aistillisen kokemuksen sekä musiikillisen *audiaatio*-kokemuksen välisestä ristiriidasta. Esimerkiksi

kahden oktaavin välinen intervalli kitaran 6-kielen pienestä e:stä 1-kielen kaksiviivaiseen e:hen on todella helppoa soittaa. Soittotapahtuma ei vaadi voimaa eikä aikaa, vaan sävelet on helppoa näpätä peräkkäin. Laajan intervallin laulaminen fyysisesti tai mielessä puolestaan vaatii paljon energiaa ja aikaa. Tämä epäloogisuus, kuten muutkaan kitaran sävelten sijaintiin otelaudalla liittyvät epäloogisuudet eivät Wilkusin sanoin palvele sisäisen kuulemisen taitojen kehitystä. Wilkusin havainto kitaran epäloogisuudesta saattaa olla yksi syy siihen, miksi sisäisen kuulemisen taidot eivät välttämättä muodosta heti niin kiinteätä yhteyttä itse soittotapahtumaan aloittelevalla kitaraoppilaalla, kuin olisi suotuisaa. Jo ensimmäisillä soittotunneilla saatetaan toistaa kitaralla juuri tuota kahden intervallin välistä hyppyä, koska vapaisiin kieliin tutustuminen on tyypillinen tapa aloittaa kitaransoiton opetus. Oppilas ei kykene laulaen hahmottamaan tuota intervallia. On mahdollista, että oppilaalle muodostuu ensimmäisen soittotunnin jälkeen käsitys, että kitarasta löytyviä säveliä ei siten kannata hahmottaa laulamisen kautta. Jos laulaminen ei sisälly seuraavien soittotuntien ohjelmaan, uskon, että tämä lapselle syntynyt väärinkäsitys ei välttämättä korjaannu nopeasti.

Rody van Gemert mainitsi sävelkorkeuden suunnan epäloogisuuden kitarassa. Kun äänenkorkeus kasvaa, otekäsi joutuu menemään fyysisesti alaspäin soittimessa. Van Gemert on keksinyt symbolisen mielikuvan auttamaan lasta. Kitara on kuin Peppi Pitkätossun talo: vinksin, vonksin. Mielikuvat liittyvät van Gemertin opetukseen muutoinkin. Van Gemert ottaa kitaransoiton opetukseen jo heti aluksi mukaan erilaiset soittimesta löytyvät sävyt. Sävyn van Gemert ohjaa löytämään mielikuvien avulla kysymyksellä, miltä jokin asia voisi kitarassa kuulostaa. Erilaisten mielikuvien yhdistäminen kitaran sävyihin kehittää sisäisen sävyn kuulemisen taitoa.

Van Gemert muistutti myös, että kitaraoppilaita pitää opettaa virittämään korvakuulolta jo mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Nykyään on useita erilaisia sovelluksia kitaran virittämiseen, mutta ne eivät varmista, että oppilas myös kuulee, onko kitara vireessä. Mainitsin jo aiemmin, että epävireisillä kitaroilla harjoittelu on toistuva ongelma kitaransoiton alkeistasolla ja haittaa sisäisen kuulemisen taitojen kehittymistä. Jos seuraa van Gemertin ohjetta opettaa jo pienetkin oppilaat virittämään kitaran korvakuulolta, vaikka se voi olla heille haastavaa, niin lapset ainakin oppivat kuulemaan, onko kitara vireessä vai ei.

Olen tässä tutkielmassa ottanut esille joitakin kitaran sisäisen kuulemisen taitojen kannalta haasteita aiheuttavia ominaispiirteitä, mutta kitarasta löytyy myös monia sisäisen kuulemisen taitojen kehittämisen kannalta loistavia ominaisuuksia, kuten säestämisen helppous. Moni haastateltavista kertoi säestävänsä oppilaita soittotunneilla alusta alkaen. Anne Jusslin ja Jussipekka Rannanmäki kommentoivat säestävänsä oppilasta tuodakseen harmonian mukaan uuden kappaleen opettelutilanteeseen.

5.2 Laulaminen kitaratunneilla

”Kaikki kitaristit laulamaan!” totesi Wilkus tiedustellessani kuinka sisäisen kuulemisen taitoja voisi opettaa tehokkaasti kitaralla. Monipuolinen laulaminen osana kitaransoiton opetusta toistui myös muiden haastattelujen teemana. Laulaminen sisältyy vahvasti van Gemertin opetukseen. Oppilaiden tulee hänen mukaansa tottua siihen ensimmäisistä soittotunneista lähtien. ”Laulamisen pitää olla jokatuntinen juttu”, totesi van Gemert. On helppoa ymmärtää, miksi laulaminen osana kitaransoiton opetusta on tehokas tapa tukea lapsen sisäisen kuulemisen taitoja. Laulaminen, hyräileminen ja erilainen jokeltelu on osa lapsen luonnollista tapaa hahmottaa ja luoda musiikkia jo pienestä lähtien. Tällainen musiikillinen toiminta on jotakin, mitä lapsi on varmasti tehnyt jo ennen kitaratuntien aloittamista ja toimii linkkinä jo ennen soittotunteja tapahtuneen musiikillisen toiminnan kautta saavutettujen taitojen välittämisessä osaksi kitaransoittotaitoa.

Haastatteluissa nousi esille, että laulaminen kitaratunnilla voi olla myös hyvin monipuolista. Jusslinin kitaratunneilla uusia kappaleita saatetaan laulaa niihin oppilaan kanssa yhdessä kehitetyillä sanoituksilla. Aiemminkin tutkielmassa esille noussut kieli esiintyy jälleen apuvälineenä sisäisen kuulemisen taitojen oppimisessa. Jusslin kertoi ottavansa usein oppilaan nimen mukaan sanoituksiin. Uudesta kappaleesta syntyy silloin oppilaille myös henkilökohtainen, mikä tukee oppimista. Rannanmäen kitaratunneilla uusi kappale lauletaan muun muassa sanoilla, relatiivisilla solmisaatiosymboleilla ja absoluuttisilla sävelnimillä. Laulamiseen otetaan mukaan myös dynamiikka ja agogiikka. Kun laulaessa tehdään esitystulkinnallisia asioita, vaikka sellaisiakin, joihin lapsella ei ole vielä teknisiä valmiuksia kitaralla, lapsi alkaa sisäisen kuulemisen kautta kuitenkin

tavoitella laulaessa toteutettuja nyansseja myös kitaralla sekä tietoisesti että intuitiivisesti ja alkaa niissä hiljalleen myös onnistua.

Useat haastateltavista hyödyntävät kitaransoiton opetuksessaan *Kodály*-metodista tuttua relatiivista solmisaatiota. Micheál Houlahan ja Philip Tacka (2015, 133) kirjoittavat, että relatiivinen solmisaatio on mainio keino kehittää musiikillisia aktiviteetteja, kuten musiikillista lukutaitoa, musiikin kirjoitustaitoa ja sisäisen kuulemisten taitoja. Koska nämä taidot ovat edellytyksiä instrumentin soittamiselle, niin heidän mukaansa relatiivinen solmisaatio voidaan nähdä tärkeänä taitona opettaa jo ennen soittimen soittamisen aloittamista. (Houlahan & Tacka 2015, 133.) Rannanmäki kommentoi, että laulaminen relatiivisilla solmisaatiosymboleilla on hyvä työkalu, koska jokaisella symbolilla on myös oma funktionsa, ja laulaminen niillä kehittää siten myös harmonian hahmottamista, eli sisäistä harmonian kuulemisen taitoa.

5.3 Kehollinen näkökulma

Sisäisen kuulemisen taitojen kehittämisen kehollinen näkökulma voi tulla kitaratunneilla esille relatiiviseen solmisaatioon liittyvien *Curwen*-käsimerkkien kautta. Houlahanin ja Tackan mukaan esimerkiksi harjoitus, jossa lapset katsovat opettajan tekemää solmisaatiokäsimerkkejen sarjaa ja laulavat sen jälkeen merkeistä muodostuvan melodian, kehittää sisäisen kuulemisen taitoja (Houlahan & Tacka 2015, 33). Kitaratunneilla voisi soveltaa samankaltaista harjoitusta, jossa opettaja äänettömästi soittaa melodian, jonka jälkeen oppilaan tehtävä on soittaa sama melodia ääneen. Rannanmäki käyttää solmisaatiosymboleiden kanssa välillä *Curwen*-käsimerkkejä, ja on todennut ne toimivaksi tavaksi kommunikoida sävelkorkeuksista oppilaan kanssa esimerkiksi samanaikaisesti, kun oppilas soittaa kitaraa. Rannanmäki kehottaa oppilasta myös laulamaan sormituksilla. Esimerkiksi kitaran 3-kielen g^1 :tä ja a^1 :ta sisältävä sävelmä voitaisiin laulaa numeroilla nolla ja kaksi, jotka symboloivat vapaata kieltä, ja vasemman käden keskisormella painamista, eli fyysisiä liikkeitä sävelten soittamiseksi. Tämänkaltainen harjoitus kehittää suoraan sisäisen kuulemisen kehollista linkkiä kitaraan. Sisäisen kuulemisen kautta laulettuun musiikkiin yhdistyy silloin mielikuva

kehon liikkeestä, tunnosta sormenpäissä ja näköaistin kautta sijainnista kitarassa, eli harjoitus kehittää sisäisen kuulemisen taitoja niiden moniaistisesta näkökulmasta.

Sisäisen kuulemisen taitojen kehollisuus tuli esille haastatteluissa myös pulssin tuntemuksen ja rytmin hahmottamisen taitojen yhteydessä. Van Gemert kertoi, että soittotunneilla pulssia saatetaan etsiä kävelemällä luokan ympäri. Jusslin kertoi kappaleiden opetteluun liittyvän sekä niiden rytmin taputtaminen käsin tai rummuttaminen djemberummulla, että mukana liikkuminen esimerkiksi jaloin tai keinuen samalla laulaen tai taputtaen. Myös Fiona Tharmaratnam mainitsi kehollisen liikkumisen hyödyllisyyden sisäisen pulssintuntemuksen ja rytmin opettamisen yhteydessä. Musiikin pulssin ja rytmin mukaan liikkuminen ja tanssiminen kehittävät sisäisiä rytmin ja pulssin hahmottamisen taitoja.

Tharmaratnam mainitsee rytmin opettelun yhteydessä myös kitarasta löytyvät erilaiset koputusäänet, joilla voi harjoitella rytmejä. Ne toimivat mielestäni myös sisäistä kuulemistä stimuloivana menetelmänä. Oppilas tutkii kitaraa kokonaisuudessaan etsiessään erilaisia koputusääniä ja efektejä. Lapsen mielessä syntyy erilaisia mielikuvia monenlaisista äänistä, joita kitarasta saattaa löytyä, mikä tukee sisäisen kuulemisen taitoja herättäen lapsen kuuntelemaan aktiivisesti myös kitarasta soitettuja nuotteja.

5.4 Hyvät kitaransoiton opetuksen tavat ja menetelmät

Usein sisäisen kuulemisen taitoja kehittävät opetustavat eivät ole kovin monimutkaisia toteuttaa opettajan näkökulmasta. Monet yksinkertaisetkin seikat opetuksessa, kuten opetuksen sopiva tempo saattavat vaikuttaa sisäisen kuulemisen taitojen kehittymiseen oppilaalla. Wilkusin mukaan opettajan tehtävänä on saada oppilas tietoisemmaksi sisäisestä kuulemisestaan. Vaikka pienten lasten soittotunnit ovat tyypillisesti nopeatempoisia, Wilkusin mielestä pitäisi muistaa riittävän usein kehottaa oppilasta pysähtyä kuuntelemaan ja kuulemaan. Haastateltavista myös Jusslin mainitsi oppilaan kehottamisen kuuntelemaan ja sen tärkeyden opetuksessa. Pysähtyminen soittotunnilla ja soittotapahtumassa saattaa olla erityisen merkityksellistä sisäisen kuulemisen kehollisen linkin syntymisen kannalta. Kun oppilas pysähtyy kuuntelemaan yksittäisen sävelen tai

soinnun kohdalle musiikissa, alkaa hän havainnoida kehollisia tuntemuksia asennosta, tuntoaistin kautta tunnetta esimerkiksi sormenpäissä, jotka ovat paikallaan kitaran kielillä ja myös näköaistin kautta kehollista sijaintia suhteessa kitaraan. Havainnoinnin kautta saatu tieto yhdistyy kuulohavaintoon sävelkorkeuksista ja sävystä, jolloin kehollinen ja aistillinen sisäinen kuuleminen mekanismina vahvistuu.

Myös peräkkäisten kitaratuntien suunnitteleminen suhteessa toisiinsa nousi esille haastatteluissa. Wilkus kommentoi hyvien soittotuntien muodostavan jatkumon, jossa aiemmilla soittotunneilla saatetaan valmistaa oppilasta tulevilla soittotunneilla harjoiteltavaa kappaletta varten ennen kuin kappaletta varsinaisesti esitellään oppilaalle, tai annetaan lupa soittaa sitä. *Suzuki*-metodin opetus perustuu ajatukseen, että oppilas oppii kuulemaan harjoiteltavan kappaleen sisäisesti jo ennen kuin sitä soitetaan soittimella. Jusslin opettaa oppilaitaan *Suzuki*-metodin pohjalta ja kertoi, että hän pyrkii valmistamaan oppilaan monin tavoin uutta opeteltavaa kappaletta varten. Oppilas kuuntelee kappaletta äänitteeltä kotona etukäteen. Soittotunnilla kappale lauletaan ja leikitään ennen kitaran mukaan ottamista. Silloin kappaleesta tulee tuttu, se herättää tuntemuksia ja sisäinen kuuleminen tulee mukaan soittotapahtumaan, kun kappaletta aletaan soittamaan kitaralla.

Imitointi ja improvisaatio nousivat esille haastatteluissa. Jusslin kuvaili oppilaiden uuden kappaleen opettelumethodina vuorottelevan soittamisen. Oppilas kuuntelee ja näkee kun opettaja soittaa malliksi, ja yrittää matkia itse perässä. Vuorottelevaan soittamiseen liittyy pulssi ja kehollinen kommunikaatio vuoron vaihtumisesta signaalien avulla. Jusslin mainitsi myös, että joskus opettelu alkaa improvisaatiosta kappaleen sävellajin sävelillä. Van Gemert esitti haastattelussa matkimiseen perustuvan säveltapailun ja kitaransoiton yhdistävän kuunteluharjoituksen, jossa oppilas toimii kaikuna opettajalle. Harjoituksessa on pulssi ja se noudattaa diatonisia asteikkoja. Opettaja soittaa lyhyen jakson musiikkia ja oppilas pyrkii toistamaan sen. Vuorovaikutuksellinen imitointi kuulon varassa voisi johtaa improvisaatioon kuunteluharjoituksessa opetelluilla sävelillä. Matkiessaan oppilas joutuu miettimään, mistä kohtaa kitarasta löytyi kysytyn kuuloinen sävel. Kun heti matkimisen jälkeen improvisoitaisiin näillä sävelillä, johtaisi se sisäisen melodian kuulemisen taitoon perustuvaan improvisaatioon, joka siten kehittäisi sisäisen kuulemisen taitoja.

Yhtenä tutkielmani teemoista on toiminut kielen ja musiikin vertaileminen sisäisen kuulemisen näkökulmasta ja esille on noussut, että useat musiikkipedagogiikan tutkijat ja kirjailijat mainitsivat sisäistä kuulemistä käsitellessään kielen ja musiikin rinnastamisen ajatuksen. Myös haastatteluissa nousi esille opetusmenetelmiä, jotka hyödyntävät kieltä kitaransoiton opetuksessa. Esimerkiksi Tharmaratnam kertoo haastattelussa käyttävänsä opetuksessa paljon sanarytmejä. Esimerkiksi TI TI TAA on o-me-na, ja synkooppirytmiksi TI TAA TI on sa-laati. Sanarytmeihin liittyy myös tarinat ja mielikuvat, joita keksitään oppilaan kanssa yhdessä. Tharmaratnamin mukaan lapsen omaan satumaailmaan mukaan lähteminen on opettaessa hyvä menetelmä. Myös Jusslin käyttää opetuksessaan tarinoita ja mielikuvia. Hän mainitsi haastattelussa esimerkiksi kehottavansa oppilasta kuvittelemaan kappale tanssina, jos kokee, että oppilaalla on haasteita hahmottaa kappaleen tahtilajia. Koska musiikillinen mielikuviutus on moniaistinen, tukee esimerkiksi tanssin kaltainen liikkeen mielikuviutus opetuksessa oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehitystä.

Rannanmäen mukaan on hyvä aloittaa myös kappaleiden muodon analysoiminen jo heti alkeistasolla. Jusslin kertoi opettavansa kappaleiden rakennetta oppilailleen tarinoiden avulla. Esimerkiksi kappaleessa, jossa on A-osa ja B-osa, vertaus pupusta, joka juoksee A-reitin tai B-reitin, joissa saattaa tapahtua kaikenlaista kuuluu Jusslinin opetukseen. Jusslinin mukaan pidemmälle ehtineet oppilaat saattavat spontaanistikin haluta kertoa kappaleesta tarinan soittamisen yhteydessä. Jusslinin menetelmä kehittää mielestäni loistavalla tavalla sisäisen muodon hahmottamisen taitoa.

Tharmaratnam muistutti myös, että kitaransoiton opettajan on tärkeää tutustua oppilaaseen hyvin ja olla kiinnostunut, mitä oppilaan elämässä on meneillään. Kysyessäni tyypillisten soittotuntien kulkua haastateltavilta kaikki mainitsivat kuulumisten vaihdon oppilaan kanssa tärkeäksi soittotuntin aloitukseksi. Koska sisäisen kuulemisen taidot ovat kehomielensisäisiä taitoja, täytyy niiden opetusta tarkasteltaessa ottaa huomioon soittotuntien kulku hyvin kokonaisvaltaisesti, jolloin tämän aiheen kannalta helposti vähemmän merkityksellisiltä tuntuvat asiat saattavat lopulta olla yllättävänkin tärkeitä. Tharmaratnam otti esille, että vuorovaikutteisuus oppilaan ja opettajan välillä tulee myös esille soittamisen lomassa esimerkiksi tarinoita kehittäessä kappaleisiin, jolloin opettaja saa hyviä vihjeitä oppilaan kiinnostuksen kohteista.

5.5 Ohjelmistovalinnat

Kysymys sisäisen kuulemisen taitojen kannalta suotuisan ohjelmiston valinnasta johti mielenkiintoisiin pohdintoihin haastatteluissa. Haastateltavat olivat yksimielisiä monista alkeisopetuksen materiaalin ominaisuuksista. Jusslinin ja Rannanmäen mukaan ohjelmiston tulisi olla selkeää sekä melodisesti että harmonian kannalta. Jusslinin mukaan myös kappaleiden selkeä muoto ja rakenne ovat suotuisia ominaisuuksia alkeisopetusmateriaalin kannalta. Rannanmäki muistutti, että lapset mielellään soittavat tuttuja kappaleita, mikä on linjassa tutkimieni metodien kanssa. Tutut kappaleet ovat myös helpompia kuulla sisäisesti (Covington 2005, 33). Wilkusin mukaan valtaosan ohjelmistosta tulisi olla helposti hahmotettavissa olevaa sisäisen kuulemisen kannalta. Van Gemert korosti, että ohjelmiston pitää olla haastavuustasoltaan linjassa oppilaan kehityksen mukaan, jotta oppilaalle on selkeää, mitä pitää harjoitella. Van Gemert muistutti olevan tärkeää, että jokainen saa myös soittaa mitä haluaa. Van Gemert kertoi myös, että tullakseen muusikoksi jokaisen kitaristin on jossain vaiheessa todella tärkeää soittaa myös historiallisesti hyväksi musiikiksi koettua musiikkia, kuten Johann Sebastian Bachin (1685–1750) sävellyksiä. On itsestään selvää, että hyvä ja motivoiva musiikki kehittää sisäisen kuulemisen taitoja. Motivaation ja sisäisen kuulemisen linkki on selkeä ja toimii molempiin suuntiin. Motivoiva musiikki ohjaa harjoittelemaan ja kehittämään sisäisen kuulemisen taitoja, ja hyvien sisäisen kuulemisen taitojen nähtiin jo kirjallisuuskatsaukseen perustuen ruokkivan motivaatiota.

Van Gemert näkee kitarapoppilaan sisäisen kuulemisen haasteellisena siirryttäessä yksinäisistä, melodisista kappaleista moniääniseen perinteisen kaltaiseen esimerkiksi 1800-luvun kitarahjelmistoon. Myös Jusslin kommentoi, että moniääniseen musiikkiin siirtyminen saattaa olla osalle oppilaista haastavaa. Wilkusin mukaan monipuolinen ja elämyksellinen ohjelmisto alkeisopetuksessa tukee kitarapoppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehitystä. Wilkusin mielestä jo alkeisohjelmistossa pitää olla myös kappaleita, joita oppilas ei kykene solfaamaan. Ajattelen, että herättämällä oppilas jo alkeistasolla kuuntelemaan ja kuvittelemaan mielessä tarinoiden ja mielikuvien avulla myös erilaisia efektejä sisältävää uutta musiikkia ja musiikkia, joka sisältää esimerkiksi epätavallisia sointuja ja laajoja tai atonaalisia intervaleja, voisi olla ratkaisu haasteeseen sisäisen

kuulemisen säilyttämisessä kiinteänä osana soittotapahtumaa moniääniseen kitaraohjelmistoon siirryttäessä.

Useat haastateltavista ottivat esille musiikin monipuolisen kuuntelemisen tärkeyden soitonopetuksen yhteydessä. Wilkus kommentoi kuuntelemisen kasvattavan oppilaan mielensisäistä äänikirjastoa. Kysyessäni sisäisen kuulemisen taitoja kehittäviä opetusmenetelmiä van Gemert kertoi myös antavansa oppilailleen paljon kuunteluläksyjä. Samasta kappaleesta on tehtävänä kuunnella monta versiota ja valita paras. Yksi kitaransoitonopettajan tehtävistä on van Gemertin mukaan motivoida oppilasta kuuntelemaan paljon musiikkia.

5.6 Ryhmätunnit ja kitarayhtyeet

Kitaraoppilaiden yhteisöllisyys on valtavan merkityksellistä myös sisäisen kuulemisen taitojen kehitystä edistävänä tekijänä. Moni haastateltavista mainitsi erikseen kitarayhtyeet ja yhteissoiton merkityksen sisäisen kuulemisen taitojen kannalta useasta näkökulmasta. Musiikkiopiston kitaransoiton opetukseen sisältyy nykyään yhä enemmän ryhmätunteja ja yhteissoittoa erilaisissa kitarayhtyeissä ja -orkestereissa. Tharmaratnam painotti yhteysoittamisen yhteisöllistä merkitystä erityisesti kitaransoitonopetuksessa, jossa yhteissoitto saattaa joskus muutoin jäädä vähemmälle. Ryhmässä soittaessa oppilaan on mahdollista päästä jo pienenä mukaan soittamaan sellaista musiikkia, jossa hänellä itsellään ei ole vielä valmiuksia soittaa itsenäisesti.

Tharmaratnam totesi, että oppilaan on pakko kuunnella sisäisesti yhteissoitossa pysyäkseen mukana soitettavassa musiikissa. Jusslin kertoi ohjaavansa yhteissoittoa soittamalla oppilaidensa mukana, liikkuvansa kehollisesti soittonsa mukana, ja hän koettaa saada liikkeensä tarttumaan myös oppilaisiin. Liike keholla näyttää esimerkiksi kappaleen pulssin, jonka Jusslin kokee haastavaksi kitarayhteissoitossa. Jusslin kokee yhteissoiton edistävän useita kitaraoppilaan taitoja, joista erottuvin on sisäinen pulssin tuntemus. Myös van Gemert mainitsi yhteissoiton kehittävän rytmittäjua.

Yhteissoitto kehittää Jusslinin mukaan myös oppilaan äänenmuodostuksen taitoa. Uskon sen liittyvän oppilaan sisäiseen sävyn kuulemisen taitoon. Oppilas kuulee yhteissoitossa useita erilaisilta kuulostavia kitaristeja, jolloin oppilaan mielensisäinen sävykirjasto laajenee. Silloin muodostaessaan mieltymyksiä oppilas osaa harjoitellessaan paremmin kuvitella toivomansa sävyn kitarasta ja tavoitella sitä joko tietoisesti tai intuitiivisesti.

Jusslin, Rannanmäki ja Tharmaratnam ottivat esille alkeisopetuksen ryhmätunnit. Niiden yhteydessä on paljon mahdollisuuksia laittaa lapset tekemään monenlaisia sisäisen kuulemisen taitoja kehittäviä harjoitteita yhdessä. Jusslin mainitsi kappaleiden arvuuttelupelin, jota hän käyttää oppilaidensa kanssa ryhmätunneilla. Opettaja saattaa soittaa kappaleesta muutaman nuotin tai vain taputtaa sen rytmiä, ja oppilaiden tehtävänä on tunnistaa kappale. Jusslin kertoi myös harjoituksesta, jossa oppilaat soittavat yhdessä kappaleen siten, että kukin vuorollaan soittaa siitä vain osan, mutta kuitenkin niin, että kappale jatkuu saumattomasti alusta loppuun. Mielestäni tämä harjoitus kehittää mainiosti oppilaiden sisäisen kuulemisen taitoja. Toisen oppilaan soittaessa kappaletta on välttämätöntä kuunnella sitä aktiivisesti mielessä, jotta oman osuuden kykenee soittamaan saumattomasti ajallaan, oikeassa tempossa ja yhteisessä karaktäärissä.

Jusslin otti myös esille, että nuoremmat oppilaat oppivat tunnistamaan vanhempien oppilaiden konserteissa soittamia kappaleita. Oppilas saattaa tunnilla kommentoida uudesta kappaleesta, että se on tuttu jostakin. Oppilaalla on siis sisäinen kuulokuva kappaleesta jo ennen soittamista, mikä edesauttaa sisäisen kuulemisen taitoja.

6 OPPILAAN, VANHEMPIEN JA OPETTAJAN TIETOISUUS SISÄISEN KUULEMISEN TAIDOISTA

Sisäinen kuuleminen on musiikkiopiston kitaransoittoharrastuksen kannalta merkittävä ilmiö kokonaisvaltaisesti. Sisäisen kuulemisen taidot vaikuttavat kitaransoitossa edistymiseen ja soittamisen motivaatioon. Sisäisen kuulemisen taitojen kehitykseen vaikuttaa tutkielmassani käsittelemieni kitaratuntien sisäisten seikkojen ohella myös itse taitoihin suhtautuminen. Rody van Gemert on havainnut opetuksessaan, että sekä

oppilaan ja hänen vanhempiansa on hyödyllistä saada käsitys, että oppilas on lahjakas ja kuulee hyvin, jotta kitaransoiton oppiminen lähtee vauhdilla liikkeelle. Oppilaan kotona saatetaan silloin puhua, että oppilas on musikaalinen. Musikaalisuus toimii arkikielessä usein symbolina sisäisen kuulemisen taidoille. Siis oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehitykseen vaikuttaa myös se, millainen käsitys oppilaalle itselleen ja hänen vanhemmilleen muodostuu kitaratuntien kautta oppilaan sisäisen kuulemisen taidoista.

Jo johdannossa mainitsin, että haluan herättää oppilaiden sisäisen kuulemisen taidot. Toiveeseen sisältyy sekä ajatus siitä, että kaikilla lapsilla on edellytykset kehittyä sisäisen kuulemisen taidoissa, että uskomus kitaransoiton opettajan tehtävästä stimuloida oppilaan sisäistä kuulemistä. Haastatteluissa Andrzej Wilkus totesi, että kitaratunnilla on monia virikkeitä ja ärsykeitä, jotka stimuloivat oppilaan sisäistä kuulemistä. Sisäisen kuulemisen taitojen moniaistisuus, eli käsitys, joka viitekehyksen kirjallisuudestakin syntyi, välittyi Wilkusin ja itseni nykyisestä ajattelustani sisäisen kuulemisen taitojen luonteesta.

Koska sisäisen kuulemisen taidot ovat kehollisia ja moniaistisia, voisi sisäisen kuulemisen taitojen toimintaa instrumentin soittotapahtuman aikana mielestäni kuvailla termillä kehollinen kuuleminen. Kehollisuus muodostuikin yhdeksi tutkielman teemoista, jonka perusteella voidaan tehdä johtopäätöksiä. Keholliset menetelmät toistuivat haastatteluissa esimerkiksi rytmin sisäisen kuulemisen taidon opetuksen ja relatiivisen solmisaation käsimerkkien käytön kautta. Viitekehyksen kirjallisuudesta metodien ohella Emily Jaques Dalcrozen (1921, 5) näkemykset sisäisen kuulemisen kehollisuudesta tukevat haastattelujen pohjalta tehtyjä havaintoja (Dalcroze 1921, 5). Soittotaidon näkökulmasta kitaransoiton opettajan tehtävänä on opettaa oppilaalleen sisäisen kuulemisen taitojen kehollinen linkittyneisyys kitaraan. Haastattelujen pohjalta voi todeta, että kokonaisvaltainen ja monipuolinen musiikillinen toiminta kitaratunneilla edesauttaa sisäisen kuulemisen taitojen kehitystä kitaraoppilaalla. Käsitys monipuolisen musiikillisen toiminnan sisäisen kuulemisen taitoja kehittävästä vaikutuksesta esiintyi myös viitekehyksen kirjallisuudessa muun muassa Kate Covingtonin perustelevana (Covington 2005, 30). Kitaratuntien on hyvä sisältää soittamisen ohella ja aikana laulamista, liikkumista ja musiikin kuuntelemista.

Toiseksi sekä viitekehyksen kirjallisuudessa että teemahaastattelussa esiintyneeksi läpi tutkielman kantavaksi teemaksi muodostui musiikin ja kielen vertailun hyödyntäminen työkaluna sisäisen kuulemisen taitojen ymmärtämiseen, oppimiseen ja opettamiseen. Ilmiön historiallisuus esimerkiksi ranskalaisen barokkimusiikin pohjalta, Ray Jackendoffin ja Fred Lerdahlin (1983, 1–11) lingvistiikkaa ja musiikin hahmottamista mielessä yhdistelevä teoria ja esimerkiksi Don Ihden sisäisen puheen käsite (2007, 137–144) Nicholas Cookin täydentämänä (1990, 93–98) yhdistyy haastattelujen havaintoihin esimerkiksi melodioiden sanottamisen hyödyllisestä merkityksestä oppilaan sisäisen kuulemisen taitoja tukevana opetusmenetelmänä. (Cook 199, 93–98; Ihde 2007, 137–144; Jackendoff & Lerdahl 1983, 1–11.)

Kolmas läpi tutkielman esiintynyt teema on soittotunneilla laulamisen suuri merkitys oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehityksen kannalta. Haastatteluissa laulamisen merkityksestä keskusteltiin kaikkien haastateltavien kanssa. Tutkielman viitekehyksessä laulaminen esiintyi sekä teoreettisessa kirjallisuudessa että kaikissa kitarametodeissa. Laulamisen sisäisen kuulemisen taitoja kehittävän vaikutuksen tiedostaminen voidaan toki nähdä musiikkipedagogin yleistietonakin, mutta näen silti tarpeelliseksi nostaa se esille tässä tutkielmani pohdinnassa ja johtopäätösten yhteydessä.

Kitaransoiton opettajan tehtävänä on saada oppilas tietoiseksi sisäisen kuulemisen taidoistaan. Haastatteluissakin esille noussut kehoitus oppilaalle pysähtyä kuulemaan ja kuuntelemaan soittaessa on keino kehittää sisäisen kuulemisen taitojen tietoisuutta. Kitaransoiton opettajan on hyvä havainnoida oppilaansa sisäisen kuulemisen taitoja ja olla tietoinen siitä, miten käyttämänsä opetusmenetelmät taitojen kehitykseen vaikuttavat. Tämä tietoisuus on tärkeää, koska niin monet kitaratunnilla tehtävät toiminnot ovat valtavan merkityksellisiä oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen kehityksen kannalta. Kitaransoiton opettajan vastuulla olevista asioista sisäisen kuulemisen taitojen kehitykseen voi vaikuttaa ainakin ohjelmistovalinnoilla, sormituksilla, ja musiikillisten tehtävien monipuolisuudella. Lisäksi kitaransoiton opettajan on tärkeää soittaa oppilaidensa kanssa yhdessä tunnilla.

Opetuksessa käytetyn kitarametodin valinta ja sen kriteerit ovat myös kitaransoiton opettajan vastuulla. Tässä tutkielmassani viitekehykseen valitsemistani kitaransoiton alkeismetodeista löytyi paljon yhtäläisyyksiä sisäisen kuulemisen taitoja kehittäviin

seikkoihin liittyen. Kaikki valitsemani kitarametodit sisältävät paljon laulamista soittotunneilla. Niissä soitettavien kappaleiden ja laulujen vaikeustaso etenee loogisesti, sävellajit ovat kitaralle luontevia, ja metodit aloittavat kitaran säveliin tutustumisen g¹-sävelestä G-duuriasteikkoa edeten, mikä on paras tapa edetä kitaralla sisäisen kuulemisen taitojen näkökulmasta. Metodit korostavat leikkiä ja symboliikkaa soitonopetuksessa: *Vivo kitara* sisällöltään, *Suzuki*-kitarakoulu ideologialtaan ja *Colourstrings* -kitaraaapiset sekä sisällöltään, että ideologialtaan. Haastatteluissa ja tutkielman viitekehyksessä nousi esille leikin ja symboliikan merkittävä rooli lapsen sisäisen kuulemisen taitojen kehityksen kannalta. Kitarametodin valintaa tärkeämpi seikka sisäisen kuulemisen taitojen kannalta on kuitenkin se, kuinka kitaransoiton opettaja valitsemaansa kitarakoulua hyödyntää opetuksessaan.

Kitaransoiton opettajan tulisi yrittää järjestää oppilailleen mahdollisuuksia yhteissoittoon sekä kitarakokoonpanoissa että muiden soittajien kanssa. Yhteissoitto on useasta näkökulmasta hyödyllistä sisäisen kuulemisen taitojen kehityksen kannalta. Musiikkiopiston ryhmätunnit kitaransoiton alkuvaiheessa ovat myös hyödyllisiä sisäisen kuulemisen taitojen kehityksen kannalta, koska niissä on mahdollista toteuttaa luontevasti musiikillisesti hyvin monipuolista kitaransoitonopetusta. Esimerkiksi tanssiminen, sisäiseen kuulemiseen liittyvät pelit ja leikit voivat olla mielekkäämpiä lapsille pienessä ryhmässä. Ryhmätunnit eivät mielestäni voi kuitenkaan olla vaihtoehto yksilötunneille.

Tutkielmani rooliksi muodostui tietoisuuden lisääntyminen. Tutkielmani on tarpeellinen, koska se tarjoaa hyödyllistä tietoa sisäisen kuulemisen taidoista kitaransoiton alkeispedagogiikan näkökulmasta, josta vastaavia tutkielmia tai tutkimuksia ei vielä ole olemassa. Tutkielma onnistuu mielestäni tavoitteessaan luoda tiedon jatkumo tieteellisen kirjallisuuden ja käytännöntason kitaransoiton opetuksen välillä. Useat oppilaan sisäisen kuulemisen taitoihin kitaratunneilla vaikuttavat tekijät nousivat tutkielmassa esille. Lukuisia uusia mullistavia opetusmetodeja sisäisen kuulemisen taitojen opettamiseen kitaralla ei ehkä löytynyt, mutta tietoisuus siitä, mitkä soittotunneilla tehdyt asiat taitoja kehittävät ja niihin vaikuttavat, lisääntyi paljon. Sisäisen kuulemisen taitoja kehittävät loppujen lopuksi myös monet jo vuosikausia hyvinä opetustapoina pidetyt menetelmät. Tämän tutkielman tarjoama tieto siitä, mitkä menetelmät kehittävät oppilaan sisäisen kuulemisen taitoja parhaiten, auttaa kitaransoiton opettajaa huomioimaan sisäisen kuulemisen taidot entistä paremmin opetuksessaan.

LÄHTEET

Agnew, M. 1922. The Auditory Imagery of Great Composers. Psychological Monographs 31, 279-87. Washington: American Psychological Association.

Agnew, M. 1922. A comparison of the auditory images of musicians, psychologists and children. Psychological Monographs 31, 268-78. Washington: American Psychological Association.

Aiello, R. & Williamon, A. 2002. Memory. Teoksessa Parncutt, R. & McPherson, G. (toim.) The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning. New York: Oxford University Press, Inc.

Altenmüller, E. & Gruhn W. 2002. Brain Mechanisms. Teoksessa Parncutt, R. & McPherson, G. (toim.) The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning. New York: Oxford University Press, Inc.

Anttila, E. 2013. Koko koulu tanssii! Kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Browning, B. P. 2017. An Orientation to Musical Pedagogy: Becoming a Musician-Educator. Oxford: Oxford University Press.

Chonksy, L. 1988. The Kodály Method. New Jersey: Prentice Hall.

Cook, N. 1990. Music, imagination & culture. Oxford: Oxford University Press.

Covington, K. 2005. The Mind's Ear: I Hear Music and No One Is Performing. Missoula: College Music Society.

Csikszentmihalyi, M. 1997. Finding Flow. New York: BasicBooks, A Division of HarperCollins Publishers, Inc.

- Cytowic, R. 1995. Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology. A Review of Current Knowledge. *Psyche* 2(10) Saatavilla [www-muodossa.com](http://www.muodossa.com):
<http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html> (haettu 23.01.2023).
- Dalcroze, E. 1921. *Rhythm, music and education*. (Engl. H. Rubinstein). New York ja Lontoo: The Knickerbocker Press.
- Dweck, C. 2006. *Mindset: The New Psychology of Success*. New York: Ballantine Books, an imprint of The Random House Publishing Group, a division of Random House, Inc.
- Gothoni, R. 1998. *Luova hetki: Esseitä matkallaolosta musiikissa*. Juva: WSOY.
- Gordon, E. 2007. *Learning Sequences in Music: A Contemporary Learning Theory*. Chicago: GIA Publications, Inc.
- Henry, E. Earl. 1997. *Sight Singing*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2001. *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Houlahan, M. & Tacka, P. 2015 *Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education*. Oxford: Oxford University Press.
- Ihde, D. 2007. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, Albany.
- Ilomäki, L. 2011. *In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists' Aural-Skills Education*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Jackendoff, R. & Lerdahl, F. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Juntunen, M.-L. 2002. The practical applications of Dalcroze Eurhythmics. *Nordic Research in Music Education Yearbook* Vol. 6, 75-92.
- Kianto, M. 1994. *Matka pianon soittamiseen*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

- Kodály, Z. 1974. *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. Bónis, F. (toim.) Eng. Halápy, L. ja Macnicol, F. Lontoo: Boosey & Hawkes.
- Kurkela, K. 1993. *Mielen maisemat ja musiikki: Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, n:o 11. Helsinki: Musiikin tutkimuslaitos, Sibelius-Akatemia.
- Lehmann, A. Sloboda, J. & Woody, R. 2007. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press.
- Lehtinen, E. Kuusinen, J. & Vauras, M. 2007. *Kasvatuspsykologia*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy.
- Mäkinen, O. 2006. *Tutkimusetiikan ABC*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Nissilä, L. 2001. *Synestesia– tietoisuuden mielikuvat: Synestesian ja sen musiikillisten yhteyksien laadullinen tarkastelu*. Oulu: Oulun Yliopisto. Pro Gradu-opinnäytetyö.
- Nonaka, I. & Takeuchi, H. 1995. *The Knowledge-Creating Company: How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation*. New York: Oxford University Press, Inc.
- O’Callaghan, C. *Perception and Multimodality*. Teoksessa Margolis, E. Samuels, R. & Stich, S. (toim.) *Oxford Handbook of Philosophy and Cognitive Science*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Pokki, N. 2016. *Prima vista -soiton harjoittelu ja opettaminen: Pedagoginen näkökulma pianistien prima vista -taitojen kehittämiseen*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Ranum, P. M. 2001. *The Harmonic Orator: The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*. Sheffield: Pendragon Press.
- Rousseau, J. J. 1768. *Dictionnaire de Musique*. Pariisi: Chez la veuve Duchesne
- Schumann, R. 1877. *Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann*. (Engl. F Ritter). London: William Reeves.

Sheets-Johnstone, M. 2011. The Corporal turn: Reflections on Awareness and Gnostic Tactility and Kinaesthesia. *Journal of Consciousness Studies* 8(7-8) Exeter: Imprint Academic.

Sloboda, J. 1978. The Psychology of Music Reading. *Psychology of Music*, 6(2), 3–20. Saatavissa [www-muodossa https://doi.org/10.1177/030573567862001](https://doi.org/10.1177/030573567862001) (haettu 5.6.2022).

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

Suzuki, S. 1983. *Nurtured by Love. Ability Development*. Engl. Waltraud Suzuki. Smithtown, NY: Exposition Press.

Suzuki, S. 1981. *Ability Development from Age Zero*. Engl. Mary Louise Nagata. Miami: Warner Brothers Publication.

Swanwick, K. 1994. *Musical Knowledge. Intuition, analysis and music education*. Lontoo ja New York: Routledge.

Szilvay, G. 2018. *Colourstrings Violin ABC: Handbook for teachers and parents*. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Tutkimuseettinen neuvottelukunta. 2012. *Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa*. Helsinki: Tutkimuseettinen neuvottelukunta.

Metodit

International Suzuki Association. 1999. Suzuki Guitar School: Volume 1.

International Suzuki Association. 1999. Suzuki Guitar School: Volume 2.

Rannanmäki, J. 2021. The Colour Strings Guitar ABC. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Tharmaratnam, F. & Wilkus, A. 2005. Vivo-kitara. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Van Gemert, R. 2015. The Colour Strings Guitar ABC. Esher: Colour Strings International Ltd.

LIITTEET

HAASTATTELURUNKO

Lyhyt alustus

Kerron tutkielmasta ja sisäisen kuulemisen taidoista lyhyesti.

Oppilaan sisäisen kuulemisen taitojen havainnointi

Onko mielestäsi helppoa vai haastavaa havainnoida, kuuleeko oppilas musiikin sisäisesti mielessään vai ei?

Missä koet, että sisäisen kuulemisen taitojen vahvuus tai heikkous tulee esille?

Kitaran haasteellisuudesta keskustelua

Koetko sisäisen kuulemisen taitojen opettamisen helpoksi vai haastavaksi kitaralla?

Miksi se on helppoa tai miksi haastavaa?

Kitaratuntien rakenteesta keskustelua

Mistä 6–9-vuotiaiden oppilaiden soitonopetus pitämilläsi soittotunneilla käytännössä koostuu?

Millainen on pitämäsi tyypiesimerkkisoittotunti?

Miten sisäisen kuulemisen taitoja pitäisi opettaa kitaralla?

Millä tavoin mielestäsi kitaransoiton opetuksessa tulisi huomioida sisäisen kuulemisen taitojen kehittäminen?

Millaiset opetuksessa käyttämäne menetelmät tukevat oppilaiden sisäisen kuulemisen taitojen kehittymistä?

Mitkä konkreettiset menetelmät toimivat parhaiten, mitkä eivät?

Millaisia harjoitteita olet hyödyntänyt tai kehittänyt?

Mitä materiaalia käytät? Millaisia kappaleita oppilaiden kannattaisi soittaa?

Miten opettajan kuuluu opetustilanteessa toimia?