

PIANISTIN SOITTOELEET NYKYMUSIIKIN SOITOSSA

Seminaarityö
Kevät 2022
Vilja Raitala

Opettajan pedagogiset opinnot
Tampereen yliopisto

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

TIIVISTELMÄ

Kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Pianistin soittoeet nykymusiikin soitossa	24
Tekijän nimi	Lukukausi
Vilja Raitala	Kevät 2022
Aineryhmän nimi	
Pianon, harmonikan, kitaran ja kanteleen aineryhmä	
Tässä tutkimuksessa tutkin pianistin soittoeitä ja kehollisia kokemuksia nykymusiikkiteosta harjoittelussa. Tutkielmani keskeiset käsitteet olivat nykymusiikki sekä soittoeet. Nykymusiikilla tarkoitan tässä tutkimuksessa noin 1920-luvulta nykypäivään sävellettyä länsimaista taidemusiikkia. Soittoeiden määrittelyssä käytin Jensenius et al. (2010) soittoeiden jaottelua ääntä tuottaviin, ääntä edistäviin ja viestiviin eleisiin. Tutkimuskysymykseni käsittelivät sitä, millaisia haasteita nykymusiikkiteoksen soittaminen tuo pianistille ja millaisia soittoeitä nykymusiikkiteoksen soittaminen vaatii. Keräsin tutkimukseni aineiston neljän viikon harjoittelujakson ajalta talvella 2022. Aineisto koostui harjoittelusessioiden pohjalta kirjoittamistani reflektioista sekä harjoittelusessioissa kuvaamistani videotallenteista. Analysoin aineiston teemoittelemalla sen ja jaottelemalla esiin nousseet teemat kolmeen ryhmään. Tutkimukseni keskeiset tulokset voidaan jakaa nuottikuvan hahmottamiseen sekä nuottikuvan ja soittoeiden yhdistymistä koskeviin havaintoihin. Nykymusiikkiteoksen soittaminen vaatii hyvin kokonaisvaltaista kehon käyttöä, ja nuottikuvan hahmottaminen ja liikkeiksi muuttaminen on sujuvan soiton edellytyksenä. Soittoeleisiin liittyvät keholliset kokemukset, joita tutkimukseni käsittelee, ovat luonteeltaan hyvin subjektiivisia. Tutkimukseni myötä löysin keinoja sanallista kehollisia kokemuksia, mistä on hyötyä pianonsoitonopettajan työssäni. Toivon, että tutkimuksestani on hyötyä pianonsoitonopettajille yleisemminkin. Uskon, että tässä tutkimuksessa käyttämästäni tavasta tarkastella omia kehollisia kokemuksia voi olla hyötyä musiikin harjoittelussa instrumentista tai tyyllilajista riippumatta.	
Hakusanat	
Kehollisuus, nykymusiikki, pianonsoitto, soittoele, toimintatutkimus	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
14.4.2022	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 TUTKIMUKSEN KESKEISET KÄSITTEET	5
2.1 Nykymusiikki	5
2.2 Soittoeleet	6
3 TUTKIMUSASETELMA.....	10
3.1 Tutkimuskysymykset.....	10
3.2 Tutkimusmenetelmä	10
3.3 Aineisto.....	11
3.4 Harjoitettava teos	12
3.5 Aineiston analyysi	13
4 TULOKSET	15
4.1 Soittotuntuma ja soittoeleiden hahmottaminen	15
4.2 Nuottikuvan hahmottaminen ja fraseeraus	17
4.3 Mielikuvaharjoitteet.....	19
5 POHDINTA	20
5.1 Johtopäätökset.....	20
5.2 Luotettavuustarkastelu ja jatkotutkimusaiheet	22
LÄHTEET	23

1 JOHDANTO

Tässä tutkimuksessa tutkin pianistin soittoeleitä ja kehollisuutta nykymusiikkiteoksen harjoitteluprosessissa. Tarkoitukseni on sanallistaa ja raportoida kehollisia tuntemuksia ja sitä, millaisia soittoeleitä nykymusiikkiteoksen soittaminen edellyttää. Aihe kiinnostaa minua siksi, että perinteiset ja tutut soittoeleet ja liikeradat, kuten esimerkiksi tiettyyn sävellajiin pohjautuvat asteikot ja murtosoinnut, eivät usein ole nykymusiikissa käytettävissä, ja soittajan on itse löydettävä polkunsä nuottikuvasta koskettimilla.

Olen pitkään ollut kiinnostunut nykymusiikista ja pyrkinyt laajentamaan omaa pianismiani sitä soittamalla. Omien kehollisten tuntemusten ja liikkeiden hahmottaminen on olennaisessa roolissa, kun tarkoituksena on kehittää soitotekniikkaa ja sointia. Nykymusiikkiteosten avulla olen päässyt rikkomaan omia pianistisia rajojani ja olen saanut vapautettua kehoani sekä soiton että ilmaisun puolesta. Olen hyötynyt siitä pianistina myös perinteisempien musiikkityylien soittamisessa.

Ajattelen, että oman soittamiseni tarkempi tutkiminen ja varsinkin soittoon liittyvien tuntemusten sanallistaminen, sen haastavuudesta huolimatta, on erittäin hyödyllistä soittajana kehittymisen kannalta. Sanallisen ilmaisun löytäminen soittoeleille ja kehollisille tuntemuksille sekä oman kehon parempi tunteminen vievät eteenpäin pianismiani sekä pedagogiikkaani. Hahmottamalla omaa soittoaan paremmin on helpompi välittää tietoa ja ohjeistaa oppilasta. Opettajantyössäni olen kiinnostunut nykymusiikin opettamisesta ja pidän tärkeänä, että oppilaat saavat siihen kosketusta musiikillisissa kokemuksissaan.

Soittoeleitä (Godøy & Leman 2010; Jensenius, Wanderley, Godøy & Leman 2010), nykymusiikkiteoksen harjoittelua (MacRitchie 2017) ja nykymusiikin edellyttämiä laajennettuja soittoeleitä (Proulx 2009) on tutkittu, mutta tutkimukseni kaltaista toimintatutkimuksen malliin sopivaa, oman soiton kehittämiseen tähtäävää tutkimusta ei käsittäakseni ole tehty.

2 TUTKIMUKSEN KESKEISET KÄSITTEET

Tässä luvussa esittelen tutkielmani keskeiset käsitteet. Ensin avaan nykymusiikin historiaa ja kuvailen nykymusiikin moninaisia piirteitä muutaman keskeisen tyylilajin kautta. Tämän jälkeen avaan soittoeleen teoreettista taustaa sekä soittoeleen ja nuottikuvan välistä yhteyttä.

2.1 Nykymusiikki

Käsitteenä *nykymusiikki* on hyvin laaja ja sen alaisuuteen voidaan lukea monia eri tyylilajeja. Tässä tutkielmassa termillä nykymusiikki tarkoitetaan noin 1920-luvulta nykypäivään sävellettyä länsimaista taidemusiikkia.

Noin vuonna 1910 säveltäjä Arnold Schönberg kehitti sävellystyyliään aikaansa nähden radikaalimpaan suuntaan ja johdatti oppilaansa Anton Webernin ja Alban Bergin musiikin uudelleen keksimisen äärelle. He kuuluivat säveltäjärühmään, jota kutsuttiin nimellä ”uusi Wienin koulu”. Kyseiset säveltäjät etenivät musiikissaan yhä kauemmas tonaalisuudesta, kohti täydellistä *atonaalisuutta*. Atonaalisuudella tarkoitetaan musiikin sävellajittomuutta. Kokeellinen uteliaisuus sai säveltäjät kokeilemaan musiikin rajoja tekstuurien, sointimaailmojen sekä soittotapojen puolesta, varsinkin noin 1940-luvulla alkaneen *sarjallisen* musiikin myötä. Sarjallisen musiikin periaatteena on *dodekafoninen riviajattelu*, jossa jokaista kahtatoista säveltä, niiden kestoa, dynamiikkaa sekä esimerkiksi soittotapaa käytetään hyvin systemaattisesti. 1960-luvun alussa syntynyt *jälkisarjallisuus* ei ole tyylillisesti kovin yhtenäinen suuntaus, mutta sille on sarjallisen musiikin tavoin ominaista musiikin kompleksisuus rytmikan, sointivärien, atonaalisuuden ja soittotapojen osalta. (Pohjannoro 2010.)

Länsimaisen taidemusiikin tyylien kirjo oli runsas 1960-luvulta lähtien. Keskeisiä tyyliuuntia jälkisarjallisuuden lisäksi olivat esimerkiksi minimalismi, aleatoriikka ja spektrimusiikki (Unkari-Virtanen 2019). *Minimalismi* on nimensä mukaisesti hyvin pienieleistä: tyypillisesti se perustuu sävelkuvioiden toistoon sekä harmonian ja kuvioiden vähittäiseen muunteluun (Nuorvala 2008). *Aleatoriikalle* ominaista on taas sävellyksen ennustamattomuus, joka voi olla osana teoksen sävellysprosessia, sen esittämistä, tai molempia (Pohjannoro 2008). *Spektrimusiikin* estetiikka perustuu sävelien ja hälyn sekä sointivärien ja harmonioiden välisten rajojen hämärtämiseen (Nuorvala 2008).

1970-luvulta lähtien *postmoderniksi* taiteeksi on nimitetty taidetta, joka yhdistelee erilaisia tyyliä keskenään. Ominaista tälle tyyliä on pohdiskeleva, osittain jopa ironisesti suhtautuva tapa yhdistellä erityyppisiä elementtejä keskenään. Postmodernistisia piirteitä voidaan nähdä myös musiikin eri lajien yhdistelyssä, kuten vaikutteiden ottamisessa populaarikulttuurista. *Uusromantiikka* voidaan nähdä vastareaktionä atonaaliselle ja sarjalliselle musiikille. Nuorvalan (2008) mukaan uusromanttisessa musiikissa ”tonaaliset elementit eivät ole enää maustamassa nykymusiikin tekniikoita vaan päinvastoin tämän vuosisadan keinot maustavat täysin tonaalista sävelkieltä”. Vuosituhannen vaihdetta kohden eri tyyliä lajien rajat hämärtyivät, eikä selkeää valtavirtaa ollut nähtävissä enää 1900-luvun lopun *pluralismin* aikana. (Nuorvala 2008.)

2.2 Soittoeleet

Englanninkieliselle termille *gesture* eli *ele*, ei ole vielä vakiintunut yksiselitteistä määritelmää. Sen voidaan ajatella tarkoittavan jotakin tunnistettavissa olevaa toimintaa tai liikettä. (Godøy & Leman 2010, 4; Jensenius et al. 2010, 30.) Ele on usein kehon, esimerkiksi käsien tai pään liikettä, jolla ilmaistaan jotakin ajatusta tai tarkoitusta. Musiikillisessa kontekstissa eleellä tarkoitetaan usein soittajan liikkeitä eli *soittoeleitä*, joilla hallitaan soitettavaa instrumenttia ja tämän kautta välitettäviä musiikillisia kokemuksia ja tulkintoja. (Godøy & Leman 2010, 5.) Musiikillisen äänen tuottamisen katsotaan olevan riippuvaista kehollisesta liikkeestä eli soittoeleestä (Davidson 2007, 382). Soittoeleet ovat pääosin opittuja, mutta ne voivat myös syntyä improvisatorisesti

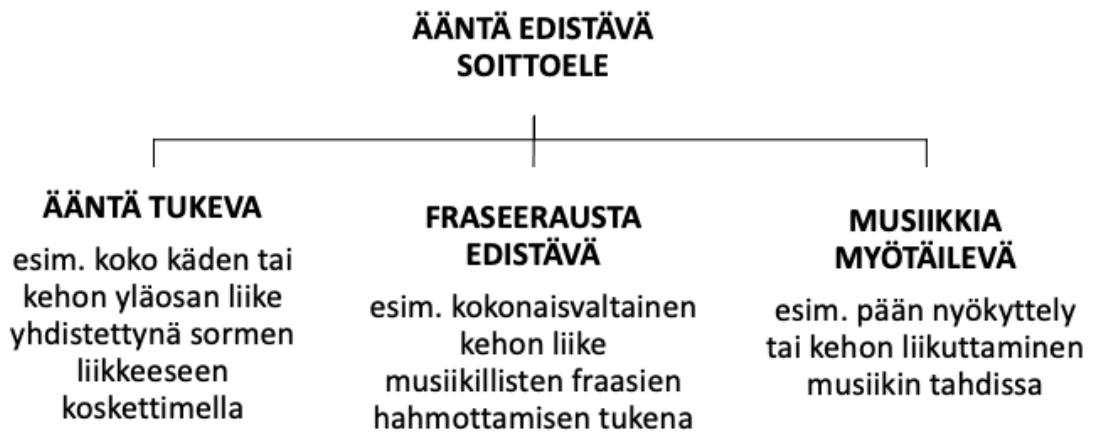
musiikillisia ajatuksia artikuloimassa (Godøy & Leman 2010, 5). Musiikilliset eleet voivat olla myös tiedostamattomia. Ne voidaan kuitenkin luokitella soittoeleiksi, jos ne ovat ulkopuolisen havaittavissa (Jensenius et al. 2010, 18). Esimerkiksi esiintymisjännityksestä johtuva hermostuneisuus tai ahdistus voi näkyä tiedostamattomina eleinä soittaessa (Davidson 2007, 383.)

Soittoeleille ei ole muodostunut vakiintunutta luokittelua. Niiden jaotteluiden tarkoituksena on yleensä osoittaa soittoeleiden erilaisia toimintoja. Jenseniuksen et al. (2010) mukaan soittoeleet voidaan jakaa kolmeen pääkategoriaan: ääntä tuottaviin (*sound-producing gesture*), ääntä edistäviin (*sound-facilitating gesture*) ja viestiviin eleisiin (*communicative gestures*). (Jensenius et al. 2010, 23–25.) Ääntä tuottavilla eleillä saadaan soittimesta aikaan ääni. Ääntä tuottava ele (ks. kaavio 1) voidaan paikantaa hetkeen, jossa soittajan energia ja liike siirtyy instrumenttiin ja soittaja tulee kontaktiin instrumenttinsa kanssa. Tätä hetkeä edeltää alustava liikerata, jonka myötä edetään kontaktipisteeseen. Kontaktipistettä seuraa vastavuoroisesti liikerata, jolla liikutaan pois ääntä tuottavasta kontaktista. (Jensenius et al. 2010, 22–23.)

Kaavio 1. Ääntä tuottavan soittoeleen vaiheet.



Ääntä edistävät soittoeleet (ks. kaavio 2) tukevat ääntä tuottavia eleitä monin tavoin. Ne voidaan jakaa ääntä tukeviin (*support*), fraseerausta edistäviin (*phrasing*) ja musiikkia myötäileviin (*entrained*) eleisiin. Ääntä tukeva ele voi olla esimerkiksi koko käden tai kehon yläosan liike yhdistettynä sormen liikkeeseen pianon koskettimistolla, joka olisi esimerkissämme siis ääntä tuottava soittoele. Fraseerausta edistävä liike on myös kokonaisvaltaisempaa liikettä, jolla soittaja hahmottaa musiikillisia fraaseja. Myötäileviä eleitä ovat esimerkiksi pään nyökyttely tai kehon liikuttaminen musiikin tahdissa. (Jensenius et al. 2010, 26.)



Viestiviä eleitä käytetään kommunikoimiseen joko esittäjien välillä tai esittäjän ja havainnoijan välillä. Ne voivat olla joko abstrakteja tai päinvastaisesti hyvin selkeitä, kuten esimerkiksi kasvojen ilmeet. (Jensenius et al. 2010, 25.) Tässä tutkimuksessa keskityn ennen muuta ääntä tuottaviin sekä ääntä edistäviin soittoeleisiin. Keskityn näihin soittoeleisiin, koska tutkimukseni pohjautuu nykymusiikkiteoksen harjoitteluprosessiin ja ääntä tuottavien ja edistävien soittoeleiden analysointiin ja sanallistamiseen, jolloin viestivät eleet rajautuvat aiheeni ulkopuolelle.

Länsimaisen klassisen musiikin notaatiossa on usein vakiintuneet yhteydet nuottikuvan ja ääntä tuottavan soittoeleen välillä. Kokemukseni mukaan esimerkiksi varhaisen klassismin ajan pianokappaleiden tekstuuri on hyvin selkeää ja pelkästään nuottia katsomalla pystyy pääosin tietämään kappaleen soittamisessa tarvittavat soittoeleet ja liikeradat, esimerkiksi teoksen sävellajiin pohjautuvat asteikkokulut tai murtosoinnut. Uuden nykymusiikkiteoksen pianonotaation tulkitseminen voi olla haastavaa, koska nykymusiikin notaatiossa vastaavanlainen vakiintunut yhteys voi vaihdella riippuen säveltäjästä, notaation ja symbolien käytöstä sekä niiden laajasta varioinnista. Uusien symbolien tulkitseminen, vanhojen symbolien tulkitseminen uudessa kontekstissa, uusien soittotekniikoiden sekä symbolin ja soittoeleen yhteyden löytäminen voi olla työlästä. (MacRitchie 2017, 1–3.)

Varhaisemmissa länsimaisen taidemusiikin tyyleissä soittaja löytää usein selkeämmin teoksen fraseerausrakenteet ja emotionaalisen sisällön kuin nykymusiikissa. Vaikka nykymusiikkiteokset keskittyvät usein ääniin ja hetkiin fraasien sekä laajempien osioiden sijaan, soittaja pyrkii usein silti löytämään tapoja segmentoida esittämänsä teos. Soittajan apukeinona voi toimia nuottikuvan visualisoiminen niin, että se muistuttaa jo opittuja muotoja tai kuvioita, jotka on helppo muuttaa soittoeleiksi. (MacRitchie 2017, 1–3.) Soittaja toimii nuottikuvan tulkitsijana ja välittäjänä. Teoksessa voi luonnollisesti olla myös kohtia, joissa kehon on helpompi sopeutua tiettyihin musiikillisiin eleisiin kuin toisiin. (Davidson 2007, 386.)

Motoriset liikkeet hahmottuvat, tarkentuvat ja vahvistuvat toiston myötä. Energian käyttö vähenee ja liikkeet pienentyvät vain sellaisiin, joita tarvitaan tehtävän suorittamiseen – tässä tapauksessa äänen tuottamiseen ja sen tukemiseen. (Davidson 2007, 382.)

3 TUTKIMUSASETELMA

3.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimuksen tavoitteena on tutkia, miten soittoeet ja kehollinen olemus ilmenevät nykymusiikkiteosta soitettaessa. Tarkoituksena on sanallistaa ja raportoida pianistin kehollisia tuntemuksia ja soittoeleitä nykymusiikkiteosta harjoiteltaessa.

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millaisia haasteita nykymusiikkiteoksen soittaminen tuo pianistille?
2. Millaisia soittoeleitä nykymusiikkiteoksen soittaminen vaatii?

3.2 Tutkimusmenetelmä

Tutkimuksessani tutkin oman työni ja harjoitteluni kehittämistä toimintatutkimuksen keinoin. Toimintatutkimus on yleensä ajallisesti rajattu tutkimus- ja kehittämisprojekti, jossa suunnitellaan ja kokeillaan uusia toimintatapoja sekä tuotetaan tietoa käytännön kehittämiseksi. Pienimuotoisimmillaan toimintatutkimus voi olla oman työn kehittämistä. (Heikkinen 2007, 16–17.)

Heikkinen, Rovio & Syrjälän (2007) mukaan toimintatutkimus eroaa perinteistä tutkimuksesta muun muassa päämääränsä, päätelmiensä sekä tutkijan roolin osalta (Heikkinen, Rovio & Syrjälä 2007, 79). Perinteisessä tutkimuksessa pyritään luomaan havaintojen pohjalta teoreettista tietoa, kun taas toimintatutkimuksessa tavoitellaan käytännön hyötyä. Toimintatutkimukselle luonteenomaiseen tapaan olen tutkijana

aktiivinen toimija ja vaikuttaja, enkä perinteiselle tutkimukselle ominaiseen tapaan pyri olemaan ulkopuolinen tai neutraali. (Heikkinen 2007, 18–19.)

Toimintatutkimus hahmotetaan usein syklinä. Tähän sykliin kuuluu sekä konstruoivia että rekonstruoivia vaiheita. Konstruoiva toiminta on uutta rakentavaa, tulevaisuuteen suuntaavaa, kun taas rekonstruoivissa vaiheissa painopiste on toteutuneen toiminnan havainnoinnissa ja arvioinnissa. (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski, 2007, 78–79.) Yksi toimintatutkimuksen syklin peruskäsitteistä on reflektiivisyys. Aikaisemman toiminnan reflektointi käynnistää uuden tutkimussyklin. (Heikkinen & Syrjä 2007, 154.) Toimintatutkimuksen spiraali muodostuu useista peräkkäisistä sykleistä, jossa toiminta ja ajattelu liittyvät toisiinsa peräkkäisinä suunnittelun, toiminnan, havainnoinnin, reflektion ja uudelleensuunnittelun kehinä (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski 2007, 80).

Toimintatutkimuksessa tutkijan oma välitön kokemus on osa aineistoa ja tutkija käyttää omia havaintojaan tutkimusmateriaalina muun tutkimusaineiston lisäksi. Tämän myötä tutkijan ymmärrys kehkeytyy hiljalleen. (Heikkinen 2007, 20.) Tutkimukseni aineisto perustuu omien kehollisten kokemusten sanallistamiseen ja reflektointiin. Heikkisen (2007) kuvaamaa prosessia kutsutaan hermeneuttiseksi kehäksi (Heikkinen 2007, 20). Hermeneuttisen kehän ajatus muistuttaa toimintatutkimuksen reflektiivistä spiraalia (Heikkinen et al. 2007, 172–173).

3.3 Aineisto

Keräsin tutkimukseni aineiston neljän viikon harjoittelujakson ajalta, joka sijoittui vuoden 2022 tammi- ja helmikuun välille. Harjoittelusessioita oli yhteensä viisi ja niiden keskimääräinen kesto oli noin 30 minuuttia. Näiden harjoittelusessioiden aikana harjoittelin teoksen niin, että pystyin soittamaan sen kokonaisuudessaan sujuvasti. Kirjoitin jokaisen harjoittelusession jälkeen lyhyen reflektion harjoittelupäiväkirjaan, jota täydensin analysoimalla harjoitteluvideoita. Katsoin harjoittelusessiossa kuvaamani videon heti harjoittelun jälkeen. Videolta tarkastelin kehoni liikkeitä sekä vertailin nuottikuvan ja oman soittoni yhtenevääisyyttä.

Aineisto koostuu kirjallisista reflektioista ja lyhyistä videoista. Kirjalliset reflektiot ovat pituudeltaan yhteensä noin 600 sanaa ja videomateriaalia on noin 20 minuuttia. Soittoni videointi tutkimustarkoitukseen oli minulle uutta, vaikka videointi on muuten olennainen osa harjoitteluprosessiani. Tavallisesti videoin vain lähes esityskunnossa olevia teoksia tai niiden osia. Tässä tutkimuksessa tarkoituksena oli kuitenkin käyttää aineistona nimenomaan keskeneräisen teoksen harjoitteluprosessista kuvattuja videoita.

Harjoittelusessiot sujuivat mielestäni tämän tutkimuksen kannalta hyvin, vaikka oman soittoni videointi tutkimustarkoituksiin oli minulle uutta. Myös reflektioiden kirjoittaminen tuntui luonnolliselta ja helpolta, sillä ajatuksia nousi yllättävän paljon lyhyestäkin harjoittelusessioista. Oman harjoittelun katsominen videolta oli monin paikoin hyvin silmiä avaavaa, ja kirjalliset reflektiot videoiden pohjalta nousivat olennaiseksi osaksi aineistoa välittömästi harjoittelusession jälkeen kirjoitettujen reflektioiden rinnalle.

3.4 Harjoiteltava teos

Tämän tutkimuksen aineisto pohjautuu amerikkalaisen säveltäjä George Crumbin *Makrokosmos II* sarjan osan *XI: Litany of the Galactic Bells* -teoksen harjoitteluprosessin aikana harjoittelupäiväkirjaani kirjoittamiini reflektioihin. *Makrokosmokset* ovat George Crumbin säveltämä neliosainen teossarja, joista jokainen osa muodostaa oman teoskokonaisuutensa. Valitsemani teos *Litany of the Galactic Bells* sisältyy teossarjan toiseen osaan, joka sävelletty vuonna 1973, ja se sisältää kolme neljän lyhyen teoksen kokonaisuutta. Kyseiset teokset sisältävät jälkisarjallisen musiikin piirteitä (ks. luku 2.1). Teokset sisältävät Crumbin tyylille ominaisesti tarkkaa notaatiota ja tarkasti kuvailevia esitysmarkintöjä (ks. nuottiesimerkki 1), mutta sointikuva itsessään on vapautunut ja rikas, lähes improvisatorisen kuuloinen. Teosten sointimaailmat ovat hyvin monipuolisia ja ne ovat luonteeltaan hyvin kuvailevaa musiikkia. Kyseiset teokset ovat paljolti soittoeleisiin ja niiden myötä musiikilliseen eleisiin perustuvia.

Teemoittelin aineiston pilkkomalla ja luokittelemalla sen selkeästi esille nousseisiin teemoihin (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Jaottelin aineistosta esiin nousseita teemoja sen mukaan, miten saisin niillä vastattua tutkielmani tutkimuskysymyksiin. Käytin teemoittelussa apuna aineiston värikoodausta. Teemoiksi nousivat: (1) soittotuntuma ja soittoeleiden hahmottaminen, (2) nuottikuvan hahmottaminen ja fraseeraus sekä (3) mielikuvaharjoitteet. Seuraavassa luvussa esittelen tutkimuskysymyksiin saamani vastauksen edellä mainittujen teemojen järjestyksessä.

4 TULOKSET

Tässä luvussa esittelen aineistosta saamani vastaukset tutkimuskysymyksiin hahmottamalla niitä edellisen luvun lopussa mainittujen teemojen mukaisesti. Ensin avaen soittotuntumaan ja soittoeleiden hahmottamiseen liittyviä havaintoja. Tämän jälkeen kerron harjoitusprosessista esiin nousseita kokemuksia liittyen nuottikuvan hahmottamiseen, fraseeraamiseen ja mielikuvaharjoitteisiin.

4.1 Soittotuntuma ja soittoeleiden hahmottaminen

Ensimmäisessä harjoitussessiossa soittaminen tuntui erityisen hankalalta. Aikaa kului lähinnä oikeiden äänien etsintään ja käsien siirtymien hahmottamiseen. Tein monia lyhyitä toistoja, mutta tuntui, etteivät kädet tietäneet, mihin suuntaan liikkua, eivätkä sormet löytäneet oikeita koskettimia. Tässä kohtaa harjoitusprosessia tein muutamia mielikuvaharjoitteita korjatakseeni edellä kuvattua ongelmaa. Kerron mielikuvaharjoitteista tarkemmin alaluvussa 4.3. Harjoitteluprosessin alussa haasteeksi nousi erityisesti oikean *soittotuntuman* löytäminen. Soittotuntumalla tarkoitan sormien kontaktia koskettimiin ja sitä, miltä sormien kosketus koskettimilla tuntuu. Koskettimiston hahmottaminen tuntui vaikealta, ja aluksi soittotuntuma ja esimerkiksi laajat soinnut tuntuivat epämukavilta ja jouduin usein tarkistamaan koskettimilta, mitä soitan. Tämä johtui luultavasti teoksen atonaalisuudesta (ks. luku 2.1). Teoksen atonaalisuuden lisäksi mukavan soittotuntuman löytämiseen vaikuttivat myös teoksessa olevat äkilliset dynamiikan vaihtelut sekä nopeat käsien liikkeet. Teoksessa myöhemmin esiintyvä lainaus Beethovenin *Hammerklavier*-sonaatista (ks. nuottiesimerkki 3) tuntui taas erityisen selkeältä soittotuntuman osalta. Tonaalisuus ja myöhäiselle klassismin ajalle ominainen pianotekstuuri auttoivat löytämään soittotuntuman ja soittoeleet nopeasti ja helposti. Myös Davidson (2007) toteaa, että teoksessa voi olla kohtia, joissa

kehon helpompi sopeutua tiettyihin musiikillisiin eleisiin kuin toisiin (Davidson 2007, 386).

Huomasin ajatuksen katkeavan ja soittoeleiden ja siirtymien hahmottumisen vaikeutuvan, jos yritin harjoitella kerralla liian laajoja osia teoksesta. Harjoitussessiossa kuvatulta videolta näin, kuinka eleiden hahmottamisen epävarmuus ilmeni käsien sekavana ja hätäisenä liikehdintänä sekä kehon jäykkyytenä. Harjoittelin teosta pienissä osissa hahmottaakseni soittoeleitä ja siirtymiä paremmin, esimerkiksi soittamalla vain yhden *elesarjan* kerrallaan. Elesarjalla tarkoitan tässä tutkielmassa esimerkiksi kolmen peräkkäisen laajan soinnun ryhmää ja sieltä siirtymistä seuraavaan fraasiin (ks. nuottiesimerkki 2) tai esimerkiksi vain vasemman käden glissandon soittamista pianon kieliltä ja sieltä siirtymistä takaisin koskettimille.

Nuottiesimerkki 2. Crumb, George. Makrokosmos: Volume II: Litany of the Galactic Bells, sivu 18, ensimmäinen rivi. New York: Peters, 1973, 18



Pyrin juurruttamaan soittoeleitä harjoittelemalla erikseen sekä vasemman että oikean käden soittoeleitä ja liikeratoja. Keksinkin myös soittoeleille omia kuvaavia ilmaisuja, jotka auttoivat hahmottamaan niiden liikettä. Esimerkiksi vasemman käden glissandon ajattelin olevan ikään kuin ”kauhaisu pianon sisältä takaisin koskettimille”.

Huomasin, että on tärkeää opetella riittävän varmaksi niin sanottu *alustava liikerata ääntä tuottavalle eleelle* (ks. luku 2.2, kaavio 1), esimerkiksi koskettimilta kielille siirtymisen ja kontaktin saavuttaminen kieliltä. Myöhemmin harjoittelusessioissa harjoittelin suurpiirteisemmin, eli keskityin oikeiden äänien sijasta löytämään oikeat

soittoeleet ja suunnat. Tämän myötä ääntä tuottavat eleet muuttuivat varmemmiksi, mutta ääntä edistävät eleet tarvitsivat vielä erityistä tarkkuutta. Tässä yhteydessä ääntä edistävät eleet olivat esimerkiksi yhteydessä tietynlaisen soinnin muodostamiseen, jota en saanut vielä soittooni, vaikka soitetut nuotit olivat oikeita ja liikeradat tarkoituksenmukaisia.

Harjoitteluprosessin loppuvaiheessa huomasin videolta, kuinka soittoeleiden varmistuessa liikeradat pienenevät ja hätäisyys väheni. Kuten Davidson (2007) toteaa, motoriset liikkeet tarkentuvat ja vahvistuvat toiston myötä (Davidson 2007, 382). Jäykkyys väheni, keho vapautui ja liikkeet alkoivat tuntua ja näyttää luonnollisemmilta. Koin, että kehon selkeät liikkeet olivat edellytyksenä ääntä tuottavalle soittoeleelle. Harjoitteluprosessin loppuvaiheessa pohdin paljon myös sitä, miten kehon mukautuminen on erilaista harjoittelemani kaltaista nykymusiikkiteosta soittaessa. Kehon ei ollut niinkään mukana teoksen tulkinnassa, vaan soittoeleiden hallinnassa. Teoksen soittaminen edellytti nopeaa reagointia soittotuntuman vaihdoksiin, erityisesti kosketuksen herkkyyteen dynamiikan vaihdellessa äkillisesti. Soittaminen edellytti myös soittoeleiden nopeutta ja toisaalta taas rytmistä hengittävyyttä, jotta musiikki ei nopeista soittoeleistä huolimatta kuulostaisi hätäiseltä.

4.2 Nuottikuvan hahmottaminen ja fraseeraus

Nuottikuvan lukeminen oli hidasta, sillä teoksen tekstuuri on monimutkaista ja yksityiskohtaista (ks. nuottiesimerkki 1). Harjoittelusessiossa kuvaamastani videosta katsoessani huomasin silmieni tekevän paljon edestakaista liikettä nuotin ja koskettimistolla olevien sormien välillä. Harjoittelemani teos oli atonaalista musiikkia (ks. luku 2.1), minkä vuoksi en voinut luottaa korvaani, vaan jouduin useasti tarkistamaan oikeat äänet nuottikuvasta ja koskettimilta.

Nuottia täytyi lukea paljon, ennen kuin se tuli tutuksi ja sitä pystyi muistamaan katkelmia ulkoa. Laajojen sointuotteiden ja nopeiden käsien *siirtymien* takia oli helpompi opetella muistamaan lyhyitä katkelmia ulkoa, jolloin tuli mahdolliseksi keskittyä soittoliikkeiden hahmottamiseen nuotinluvun sijasta. Siirtymällä tarkoitan tässä tutkielmassa liikettä, jossa kädet liikkuvat huomattavan pitkän välimatkan koskettimistolla, koskettimistolta

pianon sisään pianon kielille tai sieltä takaisin koskettimistolle. Laajojen sointujen löytämisen avuksi kirjoitin joitakin nuottien nimiä nuottiin, minkä johdosta ne löytyivät helpommin, ja pystyin keskittymään enemmän soittoeleisiin. Tein nuottiin myös esimerkiksi nuolia ja muita huomiota herättäviä merkintöjä muistuttamaan pitkistä tai nopeista siirtymistä ja niihin liittyvistä soittoeleistä.

Harjoitussessioissa kuvaamiani videoita katsoessani huomasin myös fraseeraavani juuri päin vastoin, kuin nuottiin oli kirjoitettu. Teos sisälsi paljon äkillisiä dynamiikan muutoksia fraasien keskellä, kuitenkin tempon pysyessä samana. Huomasin hidastavani ja ennakoivani dynamiikan muutosta, enkä aluksi saanut toteutettua nuottikuvaan perustuvaa tulkintaani teoksen sointikuvasta. Fraseeraustapani on omaan kokemukseeni pohjautuen hyvin ominaista romanttiselle tyylille, eikä se aina täsmännyt säveltäjän notaatioon. Notaation ja esitysmerkintöjen lukeminen ja sisäistäminen vaatii aikaa ja osittain poisoppimista tutuista liikeradoista, joilla toteutan esimerkiksi fraasit ja kaarien loput soittaessani vanhempia tyylilajeja.

Harjoittelemassani teoksessa esiintyy noin yhden tahdin pituinen suora lainaus Ludwig van Beethovenin Hammerklavier -sonaatin neljännessä osasta (ks. nuottiesimerkki 3). Lainaus on notaatioltaan täysin identtinen, ainoana lisänä Crumbin lisäämä pitkä pedaali ja hiljaisempi dynamiikan merkintä.

Nuottiesimerkki 3. Crumb, George. Makrokosmos: Volume II: Litany of the Galactic Bells, sivu 18, toinen rivi. New York: Peters, 1973, 18.

[Beethoven-Hammerklavier Sonata]

[PI. remains depressed throughout - the quotation
should sound "out-of-focus, surreal"]

Lainauksen tonaalisuus ja selkeä tekstuuri teki sen hahmottamisesta huomattavasti helpompaa kuin teoksen muun, atonaalisen tekstuurin. Jo pelkästään nuottikuvaa

katsomalla tiesin, mitä ja miten kummankin käden tuli soittaa, ja oikea tapa fraseerata melodiaa löytyi vaivatta. (ks. luku 2.2; ks. myös MacRitchie 2017.)

4.3 Mielikuvaharjoitteet

Teoksen harjoitteluprosessissa haasteita ilmeni erityisesti soittoeleiden hahmottamisessa silloin, kun toinen käsi soittaa ensin kieliltä pianon sisäpuolella (ks. luku 3.4) ja tämän jälkeen siirtyy takaisin koskettimille. Lisäksi haasteellisia olivat kohdat, joissa molemmilla käsillä on nopeita liikkeitä ja laajoja otteita, esimerkiksi kuusiäänisiä sointuotteita tai sävelklustereita.

Liikkeiden hahmottamisen apuna käytin erilaisia mielikuvaharjoitteita. Tein ensimmäisessä harjoitussessiossa harjoituksen, jossa pianoon koskematta imitoin soittoeleitä koskematta rytmissä ja tempossa, jotta hahmottaisin liikkeiden suunnat ja nopeudet. Soittoeleiden imitointi mahdollistaa liikeratojen hahmottamisen ilman painetta oikeista kirjoitetuista äänistä.

Harjoitussessiossa haasteeksi nousi myös vasemman käden kieliltä koskettimille siirtyminen ja sen yhdistäminen oikean käden tekstuuriin. Mielikuvaharjoittelin edellä kuvattua liikerataa lukemalla nuottia ja keskittymällä miettimään käsien siirtymiä ja liikkeitä.

Myöhempien harjoitussessioiden reflektioissa totesin myös, että ”niin sanottu *soittoeleiden koreografia* täytyy ymmärtää ja sisäistää ilman koskettimia, jotta keho oppii valmistaumaan, mihin suuntaan ja kuinka nopeasti kummankin käden on liikuttava”. Vasta tämän jälkeen sain siirrettyä ajatuksen ja liikkeen koskettimille, ja pystyin muuttamaan se ääniksi ja musiikillisiksi eleiksi.

5 POHDINTA

Tässä luvussa avaan tutkimustulosteni pohjalta tehtyjä päätelmiä sekä pohdin niiden yhteyttä tämän tutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen. Tarkastelen myös tämän tutkimuksen luotettavuuteen liittyviä näkökohtia ja esitän muutaman mahdollisen jatkotutkimusaiheen.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli tutkia pianistin soittoeleitä nykymusiikkiteosta soittaessa. Olen tarkastellut ja saanut tutkimuskysymyksiin vastauksia harjoittelusessioihini pohjautuvien reflektioiden pohjalta. Tutkimusta tehdessä ja tuloksia analysoidessa pohdin paljon sitä, kuinka tutkittavani tieto on suurimmaksi osaksi implisiittistä, ja keholliset kokemukset ovat hyvin subjektiivisia. Tämä toi oman lisänsä aiheesta kirjoittamiseen ja herätti kysymyksiä siitä, kuinka näiden kokemusten sanallistaminen toteutuu käytännössä.

5.1 Johtopäätökset

Tutkimukseni keskeiset tulokset voidaan jakaa nuottikuvan hahmottamiseen sekä nuottikuvan ja soittoeleiden yhdistymistä koskeviin havaintoihin. Luvussa 2.2. esittelin Jensenius et al. (2010) mukaisen soittoeleiden jaottelun, joista olennaisimpia tämän työn kannalta olivat ääntä tuottavat ja ääntä edistävät soittoeleet. Pyrin reflektioita kirjoittaessani ja videoita analysoidessani tarkkailemaan, löytyykö soittoeleistäni selkeästi jompia kumpia edellä mainituista, mutta jako ääntä edistäviin ja ääntä tukeviin eleisiin tuntui kuitenkin hieman karkealta. Ääntä tuottavat eleet ja luvussa 4.1 mainitsemani niin sanotut alustavat liikeradat ääntä tuottavalle eleelle olivat helposti tunnistettavissa aineistostani. Nykymusiikkiteoksen soittaminen vaatii hyvin kokonaisvaltaista kehon käyttöä, ja tuntui vaikealta tehdä selvää erottelua ääntä tuottavan

ja ääntä edistävän eleen välille. Kun esimerkiksi soitin glissandon pianon sisältä, oli mielestäni kyse sekä ääntä tuottavasta että ääntä edistävästä eleestä. Koin myös, että esimerkiksi siirtymiset paikasta toiseen teokseen kirjoitettujen taukojen aikana olivat osittain ääntä edistäviä, fraseerauksellisia eleitä. Jensenius et al. (2010) soittoeleiden jaottelussa tuntuu tutkimukseni tapauksessa olevan paljon tulkinnanvaraa ja niiden jaottelu tällaisenaan ei nykymusiikin kontekstissa tunnu luontevalta.

Nykymusiikkiteosta soittaessa nuottikuvan tarkka lukeminen ja analysointi on välttämätöntä, koska usein notaatio on hyvin yksityiskohtaista. Nykymusiikkiteoksen nuottikuvan lukemiseen kuluu usein paljon aikaa, vaikka itse notaatio merkinnöiltään olisi soittajalle entuudestaan tuttua (MacRitchie, 2017). Tätä tutkimusta varten harjoittelemani Crumbin teos ei sisältänyt minulle juurikaan uusia merkintätapoja, mutta tutunkin notaation lukeminen ja liikkeiksi muuttaminen vei aikansa. Kokemukseni mukaan selkeä mielikuva soittoeleistä ja musiikin etenemisestä oli soiton sujuvuuden edellytyksenä. Soittajan keho välittää soittajan mentaalisen representaation teoksesta ja siihen liittyvistä fyysisistä toiminnoista (Leman, 2010). Mentaalinen representaationi sisältää ajatuksen siitä, mitä nuottikuvassa lukee, minkälainen soinnin tulee olla, ja kuinka kehon tulee toimia, jotta ajattelemanı sointikuva ja sen vaatimat soittoeleet toteutuvat. Selkeän mentaalisen representaation myötä kehon on helpompi olla ajatusten välittäjänä.

Yksi haaste harjoittelemani kaltaisissa nykymusiikkiteoksissa on luoda vapaasti etenevä ja improvisatorinen sointi, kuitenkin noudattaen nuotin tarkkoja merkintöjä. Laajennettujen soittotekniikoiden (Proulx, 2009) takia on pystyttävä hahmottamaan soittimen ja soittajan ulottuvuuksia uusin keinoin. Tämä luo pianistille uudenlaisia instrumentinhallintaan liittyviä haasteita, ja hänen täytyy olla kotonaan instrumenttinsa uusissa ulottuvuuksissa. Jokainen liike tulee suunnitella ja harjoitella huolellisesti – ikään kuin kyseessä olisi koreografia (Tayake, 2012). Eleiden ja liikkeiden etenemisen tulisi olla luonnollista, jotta musiikin virta ei katkea.

Harjoitteluprosessin myötä käsitykseni oman kehoni toiminnasta syveni ja löysin uusia toimintatapoja tarkastella omaa soittoaani. Harjoitteluprosessissa käyttämäni tapa videoida harjoittelusta teoksen keskeneräisiä katkelmia jää ehdottomasti osaksi harjoittelurutiinejani. Uskon, että tässä tutkimuksessa käyttämäni tapa tarkastella

luonteeltaan implisiittisiä kehollisia kokemuksia voisi olla hyödyksi jokaisen muusikon omassa harjoitteluprosessissa. Tutkimukseni myötä löysin keinoja sanallistaa kehollisia kokemuksia, josta on hyötyä pianonsoitonopettajan työssäni.

5.2 Luotettavuustarkastelu ja jatkotutkimusaiheet

Tutkimusaineiston keruu sijoittui hyvin lyhyelle aikavälille, mutta aineiston määrä oli tämän tutkimuksen tarkoitukseen mielestäni riittävä. Tulokset voisivat olla luotettavammat, jos aineisto olisi vielä kattavampi, mutta tämän myötä myös tutkimusaihe laajenisi. Tutkimustulosten subjektiivisen luonteen takia tulokset eivät ole kovin laajalti yleistettävissä.

Tutkimusta voisi jatkaa esimerkiksi teettämällä useammalla pianistilla samankaltaisen harjoitteluprosessin, lisäten esimerkiksi tarkemmat ohjeet harjoittelupäiväkirjan pitoon ja kysymyksiä reflektion tueksi. Tällöin olisi mahdollista tutkia, löytyykö pianistien subjektiivisista kokemuksista yhteneväisyyksiä. Mielenkiintoista olisi myös tietää, kuinka yleistä oman kehollisten kokemusten ja soittoeleiden tarkastelu ja reflektointi on pianistien harjoitteluprosesseissa.

LÄHTEET

- Davidson, J. W. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: A case study approach. *Psychology of music*, 35(3), 381–401.
- Godøy, R. I. & Leman, M. 2010. Why Study Musical Gestures? Teoksessa R. I. Godøy, & M. Leman (toim.) *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge, 3–11.
- Heikkinen, H. L. T. 2007. Tutkiva ote toimintaan. Teoksessa Heikkinen, H. L. T., Rovio, E. & Syrjälä, L. (toim.). *Toiminnasta tietoon: toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Vantaa: Kansanvalistusseura, 15–38.
- Heikkinen, H. L. T., Huttunen, R., Kakkori, L. & Tynjälä, P. 2007. Totuuden ongelma. Teoksessa Heikkinen, H. Rovio, E. & Syrjälä, L. (toim.) *Toiminnasta tietoon: toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Vantaa: Kansanvalistusseura, 163–183.
- Heikkinen, H. L. T., Rovio, E. & Kiilakoski, T. 2007. Toimintatutkimus prosessina. Teoksessa Heikkinen, H. L. T., Rovio, E. & Syrjälä, L. (toim.) *Toiminnasta tietoon: toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Vantaa: Kansanvalistusseura, 78–93.
- Heikkinen, H. L. T. & Syrjälä, L. 2007. Tutkimuksen arviointi. Teoksessa Heikkinen, H. Rovio, E. & Syrjälä, L. (toim.) *Toiminnasta tietoon: toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Vantaa: Kansanvalistusseura, 144–161.
- Hyvönen, L., Unkari-Virtanen, L. & Hovi, M. 2019. 1910 Moderni: Yleisilme. *Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia*. Verkkoaineisto. Saatavilla <https://muhi.uniarts.fi/tiivistelmat/moderni-yleisilme> (luettu 6.2.2022)
- Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I. & Leman, M. 2010. Concepts and Methods in Research. Teoksessa R. I. Godøy, & M. Leman (toim.) *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. New York; London: Routledge, 12–35.
- Leman, M. 2010. Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning. Teoksessa R. I. Godøy, & M. Leman (toim.) *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge, 127–130.
- MacRitchie, J. 2017. Deciphering and Embodying Contemporary Piano Scores: A Commentary on Huisman, Gingras, Dhondt, and Leman (2017). *Empirical musicology review*, 12(1–2), 75–79.
- Nuorvala, J. 2008. Minimalismi. *Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia*. Verkkoaineisto. Saatavilla https://muhi.uniarts.fi/1900_minimalismi/ (luettu 6.4.2022)

- Nuorvaja, J. 2008. Spektrimusiikki: Grisey ja Murail. *Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia*. Verkkoaineisto. Saatavilla https://muhi.uniarts.fi/1900_spektrimusiikki/ (luettu 6.4.2022)
- Nuorvala, J. 2008. Postmodernismi ja uusromantiikka. *Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia*. Verkkoaineisto. Saatavilla https://muhi.uniarts.fi/1900_postmodernismi/ (luettu 6.4.2022)
- Pohjannoro, H. 2008. Aleatoriikka. *Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia*. Verkkoaineisto. Saatavilla https://muhi.uniarts.fi/1900_aleatoriikka/ (luettu 6.4.2022)
- Pohjannoro, H. 2008. Sarjallisuus ja jälkisarjallisuus. *Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia*. Verkkoaineisto. Saatavilla https://muhi.uniarts.fi/1900_sarjallisuus/ (luettu 6.4.2022)
- Proulx, J. 2009. A Pedagogical guide to extended piano techniques. Väitöskirja. Temple University.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka A. 2006. 7.3.4 Teemoittelu. *KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto*. Verkkoaineisto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto (ylläpitäjä ja tuottaja). Saatavilla <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/> (luettu 19.3.2022)
- Tayake, M. 2012. Performance Guide to Makrokosmos Volume II. Väitöskirja. University of Washington.