



Lauri-Kalle Kallunki

IMPROVISAATIESTA SÄVELLETTYYN URKUKORAALIIN
Näkökulmia koraaliteemojen käsittelyyn

IMPROVISAATIESTA SÄVELLETTYYN URKUKORAALIIN
Näkökulmia koraaliteemojen käsittelyyn

Lauri-Kalle Kallunki
Opinnäytetyö
Kevät 2011
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Lauri-Kalle Kallunki

Opinnäytetyön nimi: Urkuimprovisaatiosta sävellettyyn urkukoraaliin .
näkökulmia koraaliteemojen käsittelyyn

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2011

Sivumäärä: 37 + 6 liitesivua

Opinnäytetyöni aihe nousee käytännön tarpeesta. Se osoittaa urkuimprovisoinnin opiskelun ja opetuksen merkitsevän käytännön luovuutta ilmentävää toimintaa. Urkuimprovisaatio koetaan edelleenkin oppiaineeksi, johon suhtaudutaan hyvin kahtalaisesti: jollekulle se on luonteva tapa ilmaista musiikillisia ajatuksia, toiselle se tuntuu olevan musiikinopiskelussa -se suurin peikko+

Työni tavoitteena on tarkastella luovaa oppimisprosessia ja sen pedagogisia haasteita erityisesti urkuimprovisoinnin näkökulmasta. Lisäksi tarkoituksena on selvittää urkuimprovisoinnin käyttöä jumalanpalveluksissa ja konserttitilanteissa. Erityisenä tarkastelun aiheena on urkuimprovisaation pohjalta syntyneen sävellysprosessin avaaminen sekä eri näkökulmat koraaliteemojen käsittelyyn.

Olen tarkastellut luovuutta erityisesti professori Kari Uusikylän havaintojen pohjalta. Työn pedagoginen tieto perustuu lähinnä Helsingin ja Jyväskylän opettajankoulutuslaitosten julkaisemiin artikkeleihin. Urkuimprovisaatiota käsittelen Sibelius-Akatemian urkujensoiton ja urkuimprovisaation lehtorin Mikko Korhosen ajatusten ja kokemusten pohjalta. Keskeisenä aineistona käytän urkuimprovisaation opiskelijoille ja kollegalleni tekemiäni haastatteluita sekä omia havaintojani ja kokemuksiani urkuimprovisaation opettajana ja improvisoivana muusikkona.

Opinnäytetyöni avaa eri näkökulmia ja mahdollisuuksia pohtia luovuuden merkitystä oppimisprosessissa sekä tarjoaa työkaluja urkuimprovisaation opiskeluun ja sen hyödyntämiseen yhtenä musiikin ilmaisukeinona. Työni sisältää useita aihekokonaisuuksia, joista tarkastelu yksistään ansaitsisi yhden opinnäytetyön aiheen.

Asiasanat: improvisaatio, koraalit, luovuus, sävellyks, urut

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Lauri-Kalle Kallunki

Title of thesis: From Organ Improvisation to Composed Organ Choral . different views to improve choral themes

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2011

Number of pages: 37 + 6

The topic of this thesis arises from a practical need. Organ improvisation is still a subject students mostly view in two different ways. For one, organ improvisation is a natural way to express feelings and musical thoughts and for others it seems to be the most frightening monster+. This thesis proves that studying and teaching organ improvisation needs practical creativity.

The object of this thesis is to study the creative learning process and its pedagogical challenges when improvising with the organ. This thesis also discusses improvising at worship services and concerts. The main task is to describe different ways how to use, develop, and improve choral themes and to explain the process which leads from improvised organ music to a written composition.

The theory of creative learning is especially based on the observations made by professor Kari Uusikylä. The source of pedagogical knowledge and facts come from the articles published by the Department of Teacher Education of the universities of Jyväskylä and Helsinki. Moreover, the thoughts and experiences of Mikko Korhonen, a teacher of organ improvisation at the Sibelius Academy, give a basic background for the knowledge of the organ improvisation in this thesis. These all, I regard as both a teacher of organ improvisation and a performing musician, using my own observations and experiences as well as the results of the interviews done to my students.

This thesis opens optional views and gives possibilities to ponder the meaning of the creativity in a learning process. It also offers tools to study organ improvisation and to use it as a form of musical expression. It includes thematic entities that would deserve to be investigated separately as a thesis project.

Keywords: improvisation, chorals, creativity, composition, organ

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 LUOVUUS	8
2.1 Luovuus ja improvisaatio	9
2.2 Luovuus pedagogiikassa	10
3 URKUIMPROVISAATIO OPPIAINEENA	12
3.1 Ydinaineanalyysi urkuimprovisaatio-opintojaksosta	14
3.2 Urkuimprovisoinnin opiskelu	17
3.3 Urkuimprovisoinnin opettaminen	20
4 URKUIMPROVISAATIO JUMALANPALVELUKSESSA	22
4.1 Liturgia ja urkuimprovisaatio	23
4.2 Urkuimprovisaatio koraalin alkusoittona	24
5 URKUIMPROVISAATIO KONSERTTIOHJELMASSA	27
5.1 Improvisoinnin vaikutuksesta kuulijaan	28
5.2 Näkökulmia urkuimprovisoijan työskentelyyn	30
6 IMPROVISAATIOSTA SÄVELLETTYYN URKUKORAALIIN	31
6.1 Cantus firmus -koraali	32
6.2 Figuroitu cantus firmus	33
7 POHDINTA JA YHTEENVETO	34
LÄHTEET	36
LIITTEET	38

1 JOHDANTO

Tämän työn tarkoituksena on tarkastella sitä luovaa prosessia, joka syntyy urkuimprovisaation ja sitä seuranneen sävellystyön välillä. Työni tavoitteena on selvittää luovuuden merkitystä oppimisprosessissa ja tarkastella urkuimprovisoinnin opetuksen pedagogisia haasteita. Tässä yhteydessä hahmottelen urkuimprovisaation kehittymistä osaksi liturgisen soiton oppiainetta Suomen kirkkomusiikin koulutuksessa. Opinnäytetyöni tähtäin on pohtia urkuimprovisaation merkitystä jumalanpalvelusmusiikissa sekä osana konserttiohjelmaa.

Kiinnostukseni säveltämiseen on pohjautunut ja pohjautuu edelleenkin pitkäaikaiseen musiikin sovitusharrastukseen ja improvisointiin. Olen tehnyt sovituksia erilaisille pienille soitinkokoonpanoille 15-vuotiaasta lähtien, tosin tietämättä mitään esimerkiksi perinteisestä kenraalibassosta. Ensimmäiset sovitukseni pursuavat nuoruuden intoa ja vapautta, eikä niissä ole tietoaakaan kenraalibasson tietyistä lainalaisuuksista. Myöhemmin opiskellessani Oulun konservatoriossa sain kenraalibasson opetusta. Sävellystä minulla ei ollut tuolloin mahdollisuutta varsinaisesti opiskella, vaan sain ideoita sävellyksiini ja sovituksiini improvisoinnin ja erityisesti musiikin kuuntelemisen kautta. Jatkaessani kirkkomusiikin opintojani Sibelius-Akatemiassa sain todella hyvää opetusta urkuimprovisointiin, ja voi sanoa, että sillä opetuksella on ollut ratkaiseva merkitys toimiessani myöhemmin kirkkomuusikkona, säveltäjänä sekä erityisesti urkuimprovisoinnin opettajana.

Valmistellessani nykyisten ammattikorkeakouluopintojeni opinnäytekonsertin ohjelmaa halusimme opettajani kanssa sisällyttää siihen pakollisen ohjelman lisäksi muutamia säveltämiäni urkukoraaleja. Lisäksi ohjelmaan kuului urkuimprovisaatio, jonka teemana oli yleisöltä saatu virsiteema. Kaikki nämä edellä mainitsemani seikat ovat lähtökohtia opinnäytetyöni kirjallisen osion aiheissa.

Opinnäytetyöni kirjallinen osio sisältää ajatuksia ja eri näkökulmia luovuudesta ja sen merkityksestä pedagogiikassa erityisesti urkuimprovisoinnin opetuksessa. Koen mielekkääksi yhdistää opinnäytetyössä eri musiikin tasoja: improvisoinnin, sovittaminen, säveltäminen ja musiikin esittäminen. Tässä hyödynnän opinnäytekonsertissa esittämäni urkusävellyksiä esimerkkeinä käsitellessäni aihetta improvisaatiosta urkukoraaliksi. Luovuuden merkitys esimerkiksi urkuimprovisoinnin oppimisessa olisi jo yksistään kiinnostava tarkastelukohde opinnäytetyössä. Haluan kuitenkin tarkastella edellä mainittuja asioita ja niiden yhteyksiä toisiinsa kokonaisuutena menemättä kovin tarkasti yksityiskohtiin. Tämän haluan tehdä kuitenkin luovuuden teeman alla. Tarkastelen luovuuden merkitystä lähinnä professori Kari Uusikylän havaintojen pohjalta.

Improvisaatio tarkoittaa asiaa, teosta tai tapahtumaa, joka syntyy tässä ja nyt. Improvisointi on tämän periaatteen pohjalle toteutettua luovaa aktiivista toimintaa. Voidaan perustellusti sanoa, että taidetta ja erityisesti musiikkia improvisoidessa siinä yhdistyvät kaikki luovan taiteen keskeiset elementit. Urkuimprovisoinnin pedagogista ja taiteellista puolta tarkastelen Sibelius-Akatemian urkujensoiton ja urkuimprovisaation lehtorin Mikko Korhosen sekä urkutaiteilija Kalevi Kiviniemen näkemysten kautta.

Eryteisesti urkuimprovisoinnissa, johtuen sen kirkollisesta kontekstista, käytetään improvisaation pohjana usein koraalipohjaista tematiikkaa. Näistä keskeisin on *cantus firmus*, joka tarkoittaa moniäänisen sävellyksen pohjana käytettyä melodiaa, joka esiintyy usein ja jota korostetaan pitkinä aikavoina (Eppstein & Salmenhaara 1976, 546). Käsite *sävellys* liittyy läheisesti länsimaisen taidemusiikin estetiikkaan. Sillä tarkoitetaan yleensä yksilöllistä musiikkikappaletta, joka on nuotinnettu ainakin pääpiirteissään pysyvään asuun. (Salmenhaara 1976, 403.) Näiden edellä mainittujen käsitteiden tarkastelu erityisesti käytännön kokemuksista käsin on mielestäni tämän työn mielenkiintoisin näkökulma.

2 LUOVUUS

„Luovuuteen kuulu olennaisesti se, että ihminen uskaltaa tehdä jotain itseään syvästi tyydyttävää, jotain uutta ja omaperäistä.“(Uusikylä 1999, 6).

Yleinen määritelmä luovuudesta, riippumatta toimialasta, voidaan kiteyttää kyvyksi luoda uusia ja ihan arkisessa toiminnassa hyödyllisiä asioita ja innovaatioita. Toisaalta luovuutta on myös kyky parantaa olemassa olevia asioita. Luovuudessa mielikuvituksella on keskeinen merkitys.

Vanhastaan on ajateltu, että luovalla ihmisellä on jumalallinen kyky, inspiraatio. Luovuutta ei tämän uskomuksen mukaan voi opettaa, koska se on jumalallista alkuperää. Tähän liittyi myös ajatus, että taiteilijoilla on yliluonnollisia kykyjä. Freudin mukaan luovuus saa alkunsa ristiriidasta, tiedostamattomasta sisäisestä konfliktista. Jos ristiriita ratkaistaan siten, että persoonallisuuden tietoinen osa aktivoituu ja henkilö pystyy kontrolloimaan käyttäytymistään, syntyy luovaa toimintaa. Toisaalta Freud tarkastelee luovuutta myös toisesta näkökulmasta: „Luova persoona hylkää osittain todellisen maailman realiteetit ja antautuu fantasioidensa vietäväksi, jotta tiedostamaton psyykinen energia voisi purkautua.“ Freud on määrittellessään luovuutta rajannut sen kuuluvan lähinnä taiteilijoille. (Uusikylä & Piirto 1999, 24. 25.)

Luovuus on erään määritelmän mukaan ihan arkista toimintaa vailla mitään yksilöön sidottuja myyttejä. „Luovuus on uusien ajatusten ajattelemista ja soveltamista. Asioiden tekemistä aiemmasta poikkeavalla tavalla.“ (Koski & Tuominen 2004, 27.) Näin ollen luovuus on hyvin pragmaattinen, käytännön läheinen asia, joka koskettaa kaikkea toimintaa, jossa pyritään parempiin ratkaisuihin. Se ei ole, niin kuin voidaan usein ajatella, joidenkin tiettyjen, erityisesti taiteen alalla toimivien yksilöiden yksinoikeus, eikä se vaadi edellä kuvattujen myyttien kaltaisia ominaisuuksia.

Ajatus luovuudesta arkisena asiana sisältää vahvasti sen ajatuksen, että luovuus kuuluu kaikkeen uutta luovaan toimintaan. Musiikissa tämä ajatus on luonnollisesti läsnä esimerkiksi säveltäjän työssä tai kun muusikko harjoittelee sävellystä, puhumattakaan sen tulkinnasta.

+Luovuus on riskien ottamista, erehtymistä ja virheiden tekemisistä+ (Hellsten 2004, 24).

2.1 Luovuus ja improvisaatio

Improvisaatio-sana tulee latinankielisestä sanasta *improvisus*, joka tarkoittaa ennalta näkemättä ja odottamatonta tapahtumaa (Korhonen 2010, 301). Musiikissa se tarkoittaa yksinkertaisesti asiaa, teosta, tapahtumaa, joka syntyy tässä ja nyt. Improvisaation pohjana on yleensä jokin valittu tai annettu teema, ja kaikki muu on sitten taiteilijan mielikuvitusta. Voi sanoa, että improvisaatiossa yhdistyvät kaikki luovan taiteen tekemisen keskeiset elementit.

Varhaisemmat säveltäjät keskiajalla ja renessanssin aikana eivät tehneet nykyisen kaltaista eroa improvisoinnin ja säveltämisen välille. Useat tuon ajan sävellykset oli kirjoitettu niin, että ne toimivat enemmänkin lähtökohtana improvisoidulle esitykselle kuin olivat valmiita sävellyksiä. Nuotti saattoi ilmentää enemmänkin kappaleen rakennetta ja muotoa. Oli tavanomaista, että muusikot lisäsivät teoksia esittäessään niihin uusia musiikillisia elementtejä, kuten soinnun laajennuksia ja ornamentteja ja trillejä. Sävellykset olivat siistittyjä esimerkki-improvisaatioita, pikemminkin soittamisen malleja kuin soitettavaa. Improvisointi oli tärkeä osa elinvoimaista musiikkikulttuuria 1800-luvulle saakka. Sana otettiin ilmeisesti nykyiseen käyttöön sen jälkeen, kun itse ilmiö nimeltään improvisaatio oli käynyt harvinaiseksi. (Korhonen 2010, 300 . 301).

Taideaineisiin liitetään usein käsitteet luovuus ja lahjakkuus. Urkuimprovisoinnin opetuksessa luovuus on kaiken lähtökohta. Erityisesti improvisoinnissa mielikuvituksella on keskeinen merkitys. Tukeakseen oppilaan luovuutta opettajan on kyettävä rakentamaan oppimistilanteesta avoin vuorovaikutustapahtuma, jossa on tilaa ilmaista itseään musiikilla. Improvisoidessahan ihminen, olkoon se improvisaatio sitten musiikkia, puhetta tai tanssia, paljastaa persoonallisuuttaan.

2.2 Luovuus pedagogiikassa

Luovuustutkija J.P. Guilfordin mukaan luovuus liittyy oppimiseen, lähinnä oivaltavaan oppimiseen (Uusikylä 1999, 20).

Opettajalta edellytetään erilaisten opetusmenetelmien soveltamista opetuksessaan. Viisi keskeisintä opetuksen menetelmää ovat havainnollistaminen ja konkretisointi, aktivointi, vaihtelu, yhteistoiminta ja yksilöinti sekä palaute (Vuorinen 2009, 39). Edellä mainittujen menetelmien mielekäs käyttö on suuresti vaikuttamassa myönteisen oppimistapahtuman syntyyn. Opetusta ei näin siis tulisi rakentaa etukäteen liian valmiiksi pureskeltuun pakettiin. Tarvittaessa opettajan on tehtävä rajujakin rytmin muutoksia opetuksessaan pitääkseen oppilaansa ~~hereillä~~. Tämä vaatii opettajalta mielestäni luovaa ajattelua.

Luovaan kykyyn näyttää liittyvän usein muun muassa joustavuus, spontaanisuus, **kyky tuottaa ideoita**, originaalisuus, omaperäisyys ja **kyky sopeutua nopeasti muutoksiin** (Uusikylä 1999, 18). Luova ajattelu ja siihen liittyvä toiminta eivät merkitse erillistä opetuksen aluetta tai uutta metodologiaa, vaan ne läpäisevät koko opetusprosessin. Luova ajattelu ja toiminta kuuluvat yhteen. Opettajalta edellytetään erilaisten opetusmenetelmien soveltamista opetuksessaan. Tämä tulee erittäin selkeästi koettavaksi muun muassa urkuimprovisoinnin opetuksessa.

Sanonta #tekemällä oppii+ on parhaimmillaan esimerkki kokemuksellisen oppimisenäkemyksen mallista. Kokemuksellinen oppimistilanne voi olla monipuolisesti oppijaa aktivoivaa, toiminnallista sekä kokemuksiin vetoavaa oppimista (Ojanen 1990, 6 . 7). Siihen kuuluu oppijan oma-aloitteisuus, tekemällä oppiminen, oivaltava oppiminen, syväprosessointi, tovereilta oppiminen, yhteisvastuullinen oppiminen, yhdessä oppiminen, oppimaan oppiminen, sisältäpäin ohjautuminen ja itsearviointi (Järvinen 1990, 5 . 8). Tällainen oppimismalli toimii edelleenkin esimerkiksi musiikin opetuksessa. Muun muassa musiikin opetuksessa on laajasti käytetty mestarikurssi-opetusmuotoa. Tälle opetusmuodolle on tyypillistä perinteinen mestari-kisälli-oppimismalli.

Kokemuksellisen oppimisen osa-alueita jossa käytännön kokemukset ja teoreettinen kuvasmalli yhdistyvät kutsutaan reflektioksi. Reflektio määritellään oppimisprosessin keskeiseksi vaiheeksi, jossa ihminen tietoisesti tutkii kokemuksiaan saavuttaakseen uuden tavan ymmärtää tai uuden toimintamallin (Järvinen 1990, 11). Reflektio vuorovaikutuksessa tarkoittaa sitä tilannetta, kun asiantuntija tai vastaavassa asemassa oleva henkilö, tässä tapauksessa opettaja, palauttaa tai heijastaa takaisin sen, mitä oppilas sanoi tai paremminkin soitti. Kokemuksesta voi siis tulla oppimiselle merkityksellinen vain reflektiossa. Tiedon varastoiminen ei edellytä reflektiota; sen sijaan sen muuntaminen tietämiseksi on reflektion tunnusmerkki ja viisauden hedelmä. (Ojanen 1990, 15.)

Kokemuksellisessa oppimistilanteessa tulee luontevasti esille luovuuden neljä elementtiä: luova persoona, luova prosessi, luovuutta osoittava produkti ja luovuutta tukeva tai kahlitseva ympäristö (Uusikylä 1999, 56). Luovuutta tukeva ympäristö on oppimistilanteen kannalta yksi keskeisimpiä tekijöitä, jota opettajan tulee vahvistaa ja tukea eri opetusmenetelmillä.

Kouluopetuksessa luovuudesta on puhuttu nimenomaan taideaineiden opetuksen yhteydessä. Luovuutta voidaan kuitenkin edistää kaikkien oppiaineiden yhteydessä. Oppimistilanteet on tärkeä rakentaa niin, että

teorian ja käytännön osuudet ovat tasapainossa. Elävässä oppimistilanteessa tämä tasapainoisuus tarkoittaa opettajan kykyä rytmittää opetus teorian ja käytännön välillä. Opettajan työn keskeisiä piirteitä ovat työn vahvat sidokset omaan persoonaan ja tunteisiin sekä työn eettiset haasteet. Ajattelen, että nämä piirteet korostuvat erityisesti taide-aineiden opettajalla: opettaja viestii persoonallaan.

Esimerkiksi musiikkia improvisoidessa on suuri merkitys sillä, halutaanko jäljittää jotakin tiettyä tyyliä. Esimerkiksi jos muusikko ottaa lähtökohdakseen improvisoida annetusta tai itse valitusta teemasta barokkityyliin, häntä sitovat ällöin hyvinkin ankarat kyseisen tyylin lainalaisuudet, kuten esimerkiksi kenraalibasson ja äänenkuljetuksen säännöt. Tällöin luovuus on vaarassa jäädä teorian jalkoihin, varsinkin jos oppilaan teoreettinen tietämys on näiltä osin varsin ohut. Toisin on taas vapaimmissa tyyliissä, kuten esimerkiksi romantiikassa, jossa luovuus ja tunteiden palon on välttämätön lähtökohta tuottaessa tyylin henkeen sopivaa musiikkia. Näissä tilanteissa opettajan esimerkillä ja hänen persoonallaan on suuri vaikutus, jolla vahvistetaan oppilaan ilmaisun vapautta. Opetus- ja oppimistilanne tuleekin rakentaa aina aikaisemmin opitun ja omaksutun pohjalle. Ajatus tehdä ja toteuttaa asioita omista vahvuuksista käsin on mitä parhain lähtökohta luovuuden toteutumiselle oppimistilanteissa.

3 URKUIMPROVISAATIO OPPIAINEENA

Urkuimprovisointi on tehnyt parin viime vuosikymmenen aikana vahvaa paluuta kirkkomusiikkikoulutukseen. Se on merkittävä osa liturgisen soiton oppiainetta. Urkuimprovisointi on tullut kirkkomusiikissa vahvasti nuotinetun musiikin tekemisen rinnalle.

Improvisoinnin opetus Suomessa on kehittynyt niin sanotusta käytännöllisestä teoriasta ja vapaasta modulaatiosta opetukseen, joka

tähtää jumalanpalvelusmusiikin luovaan toteutukseen hyödyntämällä improvisaatiota. Tämä kehitys on tuonut urkuimprovisoinnin osaksi konserttiohjelmaa, jossa se voi esiintyä pienimuotoisina improvisaatio-osuuksina aina laajamuotoisiin urkuimprovisaatioihin.

Kari Vuola on tutkielmassaan (1987, 1) tuonut esille mielenkiintoisia näkökulmia urkuimprovisoinninopetuksen historiaan maassamme. Hän toteaa esimerkiksi sen tärkeän seikan, että +Lukkari-urkurikouluissa (kirkkomusiikkiopistoissa) opetettiin urkuimprovisaation asemesta urkumodulaatiota, sekä lisäksi Helsingin opistossa opetettiin ns. käytännöllistä teoriaa+. Sibelius-Akatemiassa urkumodulaatioiden opiskelu kuului opetussuunnitelmaan oppiaineena aina 1950-luvulle asti. Liturgisen soiton opiskelu on näistä ajoista eräänlainen seurannainen. Vuola (1987,1) toteaa, että nämä edellä mainitut aineet +olivat urkuimprovisaation edeltäjiä; ne käsittivät samoja asioita teoreettisesta näkökulmasta, joita nykyään opetetaan urkuimprovisaation yhteydessä+. Urkuimprovisaation opetus tuli mukaan vasta 1950-luvun alkupuolella, kun tuon ajan keskeisimpiin kirkkomuusikoihin kuulunut Taneli Kuusisto alkoi opettaa koraalimprovisointia. Seuraavilla vuosikymmenillä 1960- ja 1970-luvuilla, urkuimprovisaatiota opetettiin lähinnä liturgisen urkujensoiton yhteydessä. Keskeinen vaikuttaja tähän oli Harald Andersén, jonka myötä urkuimprovisaation opiskelu tuli suunnitelmallisesti mukaan kirkkomusiikin koulutukseen vuonna 1959. Vasta vuonna 1980 toteutuneessa tutkinnonuudistuksessa se erotettiin omaksi opetusalakseen erillisine tutkintosuorituksineen. (Vuola 1987, 1.)

Urkuimprovisoinnin opetus on vakiinnuttanut asemansa kirkkomusiikkikoulutuksessa. Urkuimprovisoinnin perusteita käsittelevä opintojakso on pakollisen kirkkomusiikon opintoihin sisältyvä, kahden vuoden aikana suoritettavaksi suunniteltu opintokokonaisuus. Urkuimprovisoinnin perusteisiin pureutuva opintojakso tähtää siihen, että opiskelija hallitsee erityyppisten pienimuotoisten koraalialkusoittojen ja koraalimeditaatioiden improvisoinnin sekä kolmiäänisen soittamisen perusteet. Sibelius-

Akatemiassa urkuimprovisoinnin opiskelu on jaksotettu neljään osa-alueeseen: urkuimprovisoinnin perusteet sekä urkuimprovisointi 1 - 3.

3.1 Ydinaineanalyysi urkuimprovisaatio-opintojaksosta

Seuraavassa käsittelen lyhyesti urkuimprovisaatio-opintojakson keskeisiä osa-alueita ja käsitteitä, joista opintojakso koostuu. Opintojaksossa hyödynnetään musiikinopetuksen tyypillisiä opetusmenetelmiä ja -muotoja.

Tavoite

Opintojakson tavoitteena on saada valmiudet erilaisten pienimuotoisten koraalialkusoittojen ja koraalimeditaatioiden (esim. ehtoollismusiikki) improvisointiin. Opintojakso antaa valmiuksia ja työkaluja erityisesti jumalanpalvelusmusiikin improvisointiin sekä kehittää luovan ilmaisun keinoja liturgisen musiikin toteutuksessa.

Opintojakson sisältö

Urkuimprovisoinnin opiskeluun kuuluu yleensä kolme eri ainekokonaisuutta: musiikin teoria, musiikin historia ja keskittymisharjoituksia. Nämä kokonaisuudet ja niiden ymmärtäminen sekä soveltaminen ovat improvisoinnissa keskeisiä laadun takeita.

Musiikin teoria

Opiskeltaessa urkuimprovisaatiota ja erityisesti sen perusteita korostuu luovuuden ohella musiikin teorian tietämys ja sen soveltaminen käytäntöön, tässä tapauksessa improvisointiin. Musiikin teoria on improvisoinnin ja säveltämisen kielioppi. Improvisointia ajatellen keskeisimpiä musiikin teoriassa hallittavia asioita ovat kenraalibasso ja soinnutus.

Musiikin historia

Koska improvisoinnissa on osaltaan kysymys matkimisesta ja soittamisesta tietyn tyylikauden lainalaisuuksia noudattaen, on teorian lisäksi improvisoinnin kannalta tärkeää musiikin historian perustuntemus. Musiikin historiasta tulisi tietää tyylikaudet renessanssista modernismiin sekä ymmärtää eri tyylikausille ominaiset piirteet. Tärkeää on kuitenkin löytää se oma tapa ja tyyli improvisoida. Vapaassa improvisoinnissa oman tyylin löytäminen on aina musiikin historiaa kunnioittava prosessi.

Keskittymisharjoituksia

Improvisointi vaatii hyvää keskittymiskykyä, joten sitä tulee aivan erityisesti harjoitella erilaisilla keskittymis- ja rentoutumisharjoituksilla. Keskittymisharjoitus voisi olla esimerkiksi transponointitehtävä. Rentoutumis-harjoitus voisi sisältää esimerkiksi kuvamateriaalia, joka auttaisi synnyttämään positiivisia mielikuvia ja herättämään tunnekokemuksia. Keskittymisharjoituksilla pyritään vapauttamaan oppilas luovaan toimintaan: kuuntelemaan ja tunnistamaan ideoiden ja oivalluksien mahdollisuuksia. Luovuus syntyy vapaassa ja turvallisessa ympäristössä.

Opetus- ja työmuodot

Henkilökohtainen opetus on keskeisin opettamisen muoto myös urkuimprovisoinnissa. Yksilöopetuksen vahvuus on erityisesti se, että siinä voidaan parhaiten ottaa huomioon jokaisen oppilaan omat lähtökohdat ja tavoitteet, vahvuudet ja kehittämistarpeet. On tärkeää, että improvisaation yksilöopetuksessakin pidetään kirkkaana mielessä musiikin esittäminen ja musisoiminen toisten kuullen.

Ryhmäopetus toimii myös hyvin yhtenä urkuimprovisaatio-opiskelun opetusmuotona. Se edellyttää, että ryhmän osaamisen taso on suhteellisen samantasoinen. Ryhmäopetusta on hyvä käyttää esimerkiksi opintojakson loppuvaiheessa, jossa oppilaat oppivat toisiltaan ja saavat antaa ja vastaanottaa suoraa palautetta. Ryhmäopetuksessa oppilailla on

mahdollisuus saada kokemusta improvisoinnista muidenkin kuin ainoastaan opettajansa kuullen.

Mestarikurssiopetusmuoto perustuu vahvasti mestari-kisälli-oppimismenetelmälle. Yleensä mestarikursseilla on mahdollisuus sekä henkilökohtaiseen että ryhmässä tapahtuvaan opiskeluun. Mestarikurssin sisältö on luonteeltaan vapaampi ja väljempi kuin esimerkiksi pakollisen opintojakson opiskelu ja opettaminen oppilaitoksen puitteissa. Mestarikurssi on tavallisesti useamman päivän mittainen koulutustapahtuma, jolloin voidaan syventyä monipuolisesti kurssin aiheisiin. Mestarikurssien ohjelmaan liitetään monesti myös konserttitilanne, jossa kurssin antia voidaan esittää.

Suoritukset

Urkuimprovisaatio-opintojakso suoritetaan joko tutkintotilanteena tai projektina esimerkiksi jumalanpalvelusmusiikin virsien alkusoittoina: oppilas valmistee jumalanpalveluksen musiikin, jonka hän toteuttaa osittain tai kokonaan improvisoiden. Viimeksi mainittu voi olla myös opinnäytetyön käytännön osuuden toteutus. Suorituksessa tulee esiintyä vähintään kolme erityyppistä ja . tyylistä pienimuotoista improvisaatiota alkusoittoina.

Edellä kuvatun kaltaisen suorituksen teki Markku Jaakkola, joka valmisti opinnäytetyön käytännön osuuden toteuttamalla jumalanpalvelusmusiikin, joka perustui urkuimprovisaatioon. Toimin hänen opinnäytetyönsä käytännöllisen osan ohjaajana. (Jaakkola 2008, 21.) Opintojakson suorittaminen käyttämällä urkuimprovisaatiota jumalanpalvelusmusiikissa on hyvin haasteellinen, mutta samalla sen tekijälle paljon antava kokemus.

Arviointi

Arviointimenetelmänä on hyvä käyttää lautakunnan arvioinnin lisäksi oppilaan itsearviointia. Käytettäessä itsearviointia tulee suoritukset äänittää ja tallentaa. Tallenteista oppilas arvioi mielestään parhaimmat ja toisaalta heikoimmat suorituksensa ja perustelee arviointinsa. Arvosana (0.5) muodostuu lautakunnan ja oppilaan arvioinnista.

3.2 Urkuimprovisoinnin opiskelu

Improvvisoija ei niinkään yritä karttaa ongelmia, vaan on kärkeä ratkaisemaan ne. Taitava on se, joka jaloilleen putoaa, koska kuitenkin putoaa.+(Korhonen 2010, 305.)

Pedagogisessa mielessä urkuimprovisoinnin opiskelu voidaan aloittaa täydellisestä musiikillisesta vapaudesta, mutta on todettu, että pian oppilas kaipaa tekemisiinsä järkeä.

Urkuimprovisoinnin perusteita opiskeleva kertoo:

*Tavoitteitani improssa on, että ymmärtäisin mitä teen. Kun lähdän soittamaan, niin ymmärtäisin, että mitä voin tehdä ja mitä mahdollisuuksia minulla on ja että tekeminen olisi tietoista. Siis tiedostaisin taustalla olevan **musiikin teorian**. Voin soittaa ja improvisoida jotain, mutta en tiedä mitä teen, en osaa **suunnitella** sitä **etukäteen**. Ja jos pyydetään tekemään jotain tiettyä juttua eri tavalla en voi, koska **en muista** mitä olen soittanut. Haluaisin oppia tekemään **hallittuja alkusoittoja**. Tarvitsen rautalankamalleja, jotka saisivat uppotaan selkärankaani ja muistaisin läpi elämäni. (Haastattelu 1).*

Urkuimprovisaation opiskelu edellyttää alusta alkaen keskittymistä tiettyihin asioihin. Tällaisia ovat esimerkiksi tempon ja muodon hallinta, modulaatiot, äänenkuljetus ja niin edelleen. Improvisoijan tulee kehittää muistiaan, koska improvisointi on aina enemmän tai vähemmän etukäteen suunniteltua. Urkuimprovisoinnin perusteita opiskeltaessa voidaan lähteä tehtävästä soittaa teemalle tai melodialle vastaanäni lähtökohtana on ~~kontrapunktinen~~ ajattelu+. Tällöin soitetaan kahdella äänellä: sopraano-stemma vastaan basso-stemma. Sointujen käyttö on funktionaalista ja perustuu kenraalibasso-tekniikkaan. Keskeisimmät äänenkuljetuksen lainalaisuudet liittyvät stemmojen vastaliikkeen hahmottamiseen sekä rinnakkaisten, esimerkiksi puhtaiden kvintti- ja oktaavi-intervallien välttämiseen äänenkuljetuksessa.

Kahdella äänellä pyritään tekemään tonaalista, sävellajeihin perustuvaa harmoniaa, loogista äänenkuljetusta. Tavoitteena on saada mahdollisimman

hyvin soivaa harmoniaa esimerkiksi käyttämällä tahdin vahvoilla iskuilla vain terssi- ja seksti-intervalleihin pohjautuvaa harmoniaa. Myöhemmin dissonanssien eli pidätyksien tullessa kuvioihin mukaan lähdetään ensin tekemään pidätyksiä ja niille purkauksia.

Perusharjoituksena voisi toimia tehtävä, jossa C-duuriasteikon skaalalle tehdään vastaääni. Tällöin melodian hahmo on korostetun selväpiirteinen ja samalla yksinkertainen, kuitenkin niin, että se tarjoaa mahdollisuuden mielekkään vastaäänen muodostamiseen.

Edellä kuvaamani periaatteet eivät ehkä heijasta luovuutta. Paremminkin asteikon soinnuttaminen vaikuttaa tehtävältä, jossa säännöt ohjaavat soittamista, improvisointia. Kyse on aivan samasta asiasta kuin puheessa ja kirjoituksessa, kieliopin perusteiden hallinnasta. On omaksuttava tietyt kieliopin säännöt, jotta voi tuottaa ymmärrettävää ilmaisua. Lisäksi on tärkeä hallita perustekniikat, joilla ilmaisua tuotetaan. Tämä kaikki pätee myös musiikkiin, niin säveltämiseen kuin improvisointiin. Korhonen sanoo, että tietyt harmonian ja äänenkuljetuksen taidot ovat perinteisiä satsikieliä käytettäessä tietenkin välttämättömiä+(Korhonen 2010, 304). Hyvä kielioppi tuottaa laatua.

Ikivanha tapa improvisoida on soittaa muunnelmia toistuvista musiikillisista rakenteista, kuten kiinteistä bassolinjoista, sointukaavoista tai melodioista.+ Mikko Korhonen toteaa, että siinä missä jazz-muusikot voivat soittaa yhdessä seuraamalla yhteisesti sovittua sointukaavaa, heidän kollegansa satoja vuosia sitten pystyivät soittamaan oman aikansa kaavoilla ilman kirjoitettuja nuotteja.+(Korhonen 2010, 302.)

Romantiikan ajan ranskalaiset urkurit suosivat sapluunatekniikkaan pohjautuva improvisaatiota. Se on valmistetun improvisaation laji, jossa teoksen muoto ja tekniikka on opiskeltu ja omaksuttu jo etukäteen tarkasti ja jota sitten hyödynnetään esityksessä sisällyttämällä kaikki teemat valmiiseen sapluunaan. Tässä yhteydessä on hyvä todeta, että sapluunatekniikka on

Korhosen mukaan yksi vaikuttavimmista sävellyksen ja improvisaation yhdistelmistä (Korhonen 2010, 302.)

Seuraavassa muutamia keskeisiä urkuimprovisoinnin opiskelussa esille tulevia käsitteitä ja termejä:

1. atonaalisuus (vapaatonaalisuus)
2. cantus firmus: melodian uudelleen käsittely+sävellyksen runkona
3. dialogi: vuorottelu ja vastaus
4. figuraatio: äänenkuljetuksen kuviointi
5. kadenssit: sävellajien päätösoinnut
6. keskittyminen ja muisti
7. kontrastit
8. ornamentointi: korukuviot, arpeggiot
9. rakenne ja muoto
10. reagointi omaan soittoon: yllättävät tilanteet
11. rekisteröinti: äänikerrat . sointiväri
12. sekvenssi: aiheen siirto
13. soinnutus ja kenraalibassotekniikka: harmonia, äänenkuljetus (kontrapunkti)
14. sävellajit ja moodit
15. temaattisuus . motiivi(t): esim. pääteema . sivuteema
16. tyylikausi . harmonia, retoriikka
17. urkupiste: bassossa soiva pitkä nuottiarvo

Improvisointiin kuuluu keskeisesti reagointi omaan soittoon. Mikko Korhonen toteaa osuvasti, että improvisointi on reagointia. Yllättäviä tilanteita voivat aiheuttaa yleisö, soittimet, häiriöt ulkopuolelta ja tietenkin soittajat omat aivoitukset (Korhonen 2010, 303.) Yllättävien tilanteiden tuomat kriisit ja niihin reagointi ovatkin improvisaation vahvuus ja voima.

Seuraavassa erään urkuimprovisation opiskelijan ajatuksia improvisoinnin opiskelusta:

Olen lapsesta asti soitellut paljon ilman nuotteja, eli sellainen perus/palikka-soinnutus on varmaankin minulla jollakin tavalla hallussa. Tosin minkään sääntöjen mukaan en soita, enkä soittamaani kovinkaan hyvin osaa **analysoida**, ja tiedän että kaikenlaisia **äänenkuljetuksellisia** ym. puutteita soitostani löytyy. Ja lisäksi on tiettyjä **sävellajeja**, joissa en yleensä soita, joihin en niin helposti keksi sointuja, nämä ovat lähinnä kolmesta ylennyksestä eteenpäin olevat sävellajit. (Haastattelu 2.)

Mielenkiintoista edellä olevassa oppilaan kuvauksessa on soinnutukseen liittyvä myönteisen kriittisyys, halu laajentaa soinnutustaitoja. Toisaalta lyhyessä pohdinnassa tulee esille tietoisuuden vahvistaminen, vaativimpien sävellajien haltuunotto edellyttää funktionaalisen harmoniankäsitteilyn vahvistamista.

Alkusoittoihin liittyvästä muotorakenteesta oppilas toteaa:

*Vapaata improvisointia en ole juurikaan harrastanut. Virsien alkusoitotkin ovat yleensä minulla olleet mallia pätäkä lopusta, pätäkä alusta ja lopusta tai muuta vastaavaa. Joskus kun olen kokeillut **vapaata improvisaatiota**, se on tuntunut siltä kuin se sopisi vaikka jonkun kansanlaulun alkusoitoksi, ei virrenö (Haastattelu 1.)*

Edellä todetussa tilanteessa, kun oppilaalla on lähtökohtaisesti improvisoinnin perusasiat, soinnutus- ja äänenkuljetustaidot hallinnassa, on pedagogisessa mielessä hyvä korostaa muodonhallinnan merkitystä improvisaatioissa, alkusoitoissa.

3.3 Urkuimprovisoinnin opettaminen

Älkää jättäkö opetustanne pelkän puhumisen asteelle. Näyttäkää itse esimerkkiä. Oppilaat muistavat sen paremmin kuin sananne. (Lama 2004, 85.)

Opettaminen on aina vuorovaikutusta ja parhaimmillaan pedagogiikassa opettajakin oppii paljon. Jokainen oppilas tulisi kohdata yksilönä, ja

erityisesti improvisaation opiskelussa oppilaan vahvuuksien löytäminen on suorastaan välttämätöntä luovuuden toteutumiseksi ja itsensä ilmaisemiseksi.

Pedagogisessa mielessä on tämän oppiaineen suhteen välttämätöntä, että oppilaan kanssa määritetään lähtötaso ja asetetaan siitä käsin tavoitetaso vastaamaan niitä vaatimuksia, joita kyseiseen opintojaksoon on kirjattu. Opetustilanne on aina vuorovaikutustilanne. Urkuimprovisoinnin opiskelussa kielenä käytetään sanan varsinaisessa merkityksessä musiikin kieltä, ei vain konkreettisenä soittamisena vaan myös suullisena ilmaisuna. Puhutaan paljon musiikin teorian käsitteillä: käytetään paljon soinnutukseen, äänenkuljetukseen ja muotorakenteisiin kuuluvaa termistöä. On luonnollista, että jos molemmat ymmärtävät tätä musiikin teorian kieltä, ovat oppimistilanteen lähtökohdat hyvät.

Ohjelmisto-opetuksessa puhutaan usein harmoniasta ja kadensseista. Nämä ovat improvisaatiossa itsestäänselvyys mutta nuotteja soittaessa oppilas ei välttämättä analysoi harjoittelunsa kohteena olevan teoksen rakennetta tai säveltäjän harmonisia ratkaisuja. Improvisoinnin ja säveltämisen opiskelun kannalta on välttämätöntä tutkia ja analysoida sävellyksiä. Näin ovat tehneet kaikki säveltäjät läpi historian. Toiselta oppii aina.

Niin kuin lähes kaikilla opinto-aloilla, niin myös urkuimprovisoinnin sektorilla vaikuttaa useita koulukuntia. Nämä koulukunnat voivat poiketa toisistaan hyvinkin paljon. Esimerkiksi Ranskassa improvisointia harrastetaan romanttisesta urkuperinteestä nousevaa *sapluunatekniikkaa*. Hyviä esimerkkejä tästä ovat toccata-tyyppiset, virtuoosiset urkuimprovisaatiot, joissa toccatan kuviollinen aihe ei välttämättä muutu, vaikka esimerkiksi jalkion teemana käytetty koraalin teema vaihtuukin. Kiviniemen mukaan ranskalainen koulukunta haluaa, että improvisointia opiskellaan hyvinkin tarkasti: Muistellaan sitä, mitä on kirjoitettu paperille (Kukko 1999, 17).

4 URKUIMPROVISAATIO JUMALANPALVELUKSESSA

Urut ovat pääasiallinen jumalanpalvelussoittimemme, vaikka jumalanpalveluksessa voidaan periaatteessa käyttää mitä soittimia hyvänsä. Urut ovat kokonsa ja monipuolisuutensa ansiosta vertaansa vailla oleva instrumentti kirkkotilassa, puhuttiin sitten virsisäestyksestä tai pyrkimyksestä tulkita luterilaisen kirkon musiikin ~~”sydänääniä”~~, esimerkiksi Johann Sebastian Bachin musiikkia.

Urkumusiikkia on säilynyt 1400-luvulta saakka. Tuolloin urkuja käytettiin erityisesti vapaisiin alkusoittoihin ja *cantus firmus* -sävellyksiin. Cantus firmus -sävellykset liittyivät keskeisesti liturgiseen musiikkiin. Jumalanpalvelusmusiikkiin kuului kiinteästi vuorottelukäytäntö, joita toteutettiin alternatim-käytännön mukaisesti esimerkiksi urkujen ja kuoron vuorotteluna. Urkurin osuudet saattoivat useasti ollakin improvisoituja osioita. Urkuja hyödynnettiin myös vokaalimusiikin sovituksissa, joihin liittyi usein improvisoitua koristelua, *kolorointia*. (Sibeliuksen Akatemia 2007, hakupäivä 8.3.2011.) Tämä käytäntö saattoi toteutua esimerkiksi jumalanpalveluksen ja messun *Ordinarium*-osien pysyvien osien, kuten Jumalan Karitsa -hymnin toteutuksessa.

Urut eivät tuolloin säestäneet seurakunnan laulua. Näin ollen ei myöskään käytetty seurakuntavirteen soitettua alkusoittoa. Urut vakiintuivat seurakuntalaulun säestyssoittimeksi vasta 1600-luvulla. Tämän myötä myös urkuimprovisoinnin mahdollisuudet lisääntyivät jumalanpalvelus-musiikin toteuttamisessa. Improvisointiperinne urkureilla juontaakin juurensa liturgisiin taustoihin.

Viimeisten vuosikymmenten aikana improvisointi on noussut vahvasti nuotintetun musiikin, säveltämisen rinnalle myös kirkkomusiikissa. Tämä on näkynyt erityisesti liturgisen soiton opetuksessa, jossa urkuimprovisointi on ollut jo pidemmän aikaa erillinen oppiaine. Tämä kehitys on luonnollisesti

näkynyt ja kuulunut myös jumalanpalveluselämässä: improvisoitua urkumusiikkia kuulee varsin useasti.

Urkuimprovisaatio voidaan jakaa lähinnä kahteen pääalueeseen: koraalipohjaiseen ja vapaaseen improvisaatioon. Koraalipohjaiseen teemaan improvisoidessa lähtökohtana on koraali. Tällöin se rajoittuu lähinnä koraalialkusoittojen ja urkukoraalien improvisoimiseen. Vastaavasti vapaa improvisaatio ei ole esimerkiksi sidottu mihinkään tiettyyn tyyliin. Tästä johtuen vapaat improvisaatiot ovat usein tyyliltään modernia (Kukko 1999, 20).

4.1 Liturgia ja urkuimprovisaatio

Seurakunnan kanttori ja kirkkomuusikko on vastuussa jumalanpalveluksen urkumusiikin valinnasta ja toteuttamisesta. Urkuri voi ilmentää alku- ja loppusoihtoilla kirkkovuoden tematiikkaa ja luonnetta. Uruilla hän voi syventää ja avata uusia näkökulmia jumalanpalveluksen eri osiin. Tämä tarjoaa urkuimprovisaatiolle suorastaan rajattomat mahdollisuudet.

Jumalanpalveluksen alku- ja päätössoiton lisäksi hyvin keskeiselle musiikillisen sijalle on noussut vastausmusiikki. Raamatun tekstin väliin tuleva vastaus on laaja käsite, joka mahdollista hyvin monenlaisia toteutusmahdollisuuksia (Valtasaari 2003, 365). Vastausmusiikin voi perinteisen koraalipohjaisen improvisaation sijaan toteuttaa esimerkiksi tekstilähtöisellä improvisaatiolla. Yli kolmekymmentä vuotta Sibelius-Akatemiassa urkuimprovisointia opettanut Kaj-Erik Gustafsson toteaaakin vastausmusiikin toteutuksesta improvisoimalla: +Urkuri saa vapaat kädet niin sanotussa vastausmusiikissa, joka on vanhan testamentin ja epistolan luvun välissä+(Juho Laitinen 2009, hakupäivä 8.3.2011).

Uusin Messukäsikirja antaakin improvisoidulle musiikille paljon mahdollisuuksia. Tyyllillisistä keinoista ja vaikutteista Gustafsson kannustaa urkureita käyttämään myös modernia ja atonaalista ilmaisua, niitä kun näissä yhteyksissä kuulee harvoin: +Mielestäni ainoa musiikillinen rajoitus on se, että pysyttelee tyyliässä, jonka on valinnut+ (Juho Laitinen, 2009, hakupäivä 8.3.2011).

4.2 Urkuimprovisaatio koraalin alkusoittona

Jumalanpalveluksessa lauletaan yhteislauluina yleensä useita virsiä. Laulettavaa virttä edeltää tavallisesti pienimuotoinen alkusoitto tai jopa vain intonaation omainen aluke. Nämä tilanteet tarjoavat urkurille mahdollisuuden toteuttaa alkusoitto improvisoimalla se. Urkuimprovisoinnin perusteiden opetus ja opiskelu tähtääkin eritoten juuri näihin tilanteisiin. Seuraavassa on esimerkkejä muutamista pienimuotoisista alkusoitoista. Esimerkit perustuvat urkuimprovisoinnin perusteissa käsiteltäviin tehtäviin.

Kaksiääninen Î biciniumî (liite)

Bicinium on renessanssin ja barokin aikana yleisesti tunnettu kahdelle äänelle sävelletty teos tai pienimuotoinen sävellyks. Sävellyksen rakenne voi tuki vaihdella lyhyestä oktaavi- tai kvintti-imitaatioista aina välikkeillä varustettuun kaksiääniseen läpisävellettyyn urkukoraalin. Kaksiäänisen äänenkuljetuksen voi toteuttaa niin sanottua ankaraa tyyliä, eli kontrapunktisia lainalaisuuksia noudattaen tai sitten sen voi toteuttaa vapaammassa tyyliässä.

Kvintti-imitaatio (liite)

Imitaatio tarkoittaa jäljittelyä. Imitaatiolla tarkoitetaan musiikillisen ajatuksen, esim. teeman matkimista jossakin toisessa stemmassa. Imitaation käyttö on tyyppillistä esimerkiksi barokin tyylikauden urkukirjallisuudessa. Imitaatio voi olla ankaraa, jolloin teema säilyy muuttumattomana. Sen voi myös toteuttaa vapaammin. Tällöin erilaiset muutokset ovat mahdollisia. Tällaisia muutoksia voivat olla esimerkiksi intervalli- tai rytmisen muutos. Vapaampi imitaatio voi

ilmentyä fuuga-teoksissa esiintyvinä teeman tihennyksenä tai harvennuksena, sekä myös teeman käännöksinä.

Kvintti-imitaatio rakentuu lyhyen, yleensä koraalin alkutahdeista koostuvan koraaliteeman mukaan. Tällöin imitaatio toteutuu kahden äänen eriaikaisena +sisääntulona+. Ensimmäinen taite muodostuu, kun esimerkiksi sopraano-stemma aloittaa teeman pääsävellajissa ja basso-stemma imitoi jäljessä. Tämän jälkeen sama toteutetaan dominanttisävellajissa. Stemmojen lähtöjärjestys voi olla nyt päinvastainen. Seuraavaksi improvisoidaan välike: palataan dominanttisävellajista pääsävellajiin. Välikkeenä voi olla esimerkiksi sekvenssi tai vapaa modulaatio. Lopuksi imitoidaan koraalin viimeinen säe, josta muotoutuu samalla alkusoiton päätöskadenssi.

Imitaatio voi useasti toteutua niin sanottuna vapaana imitaationa. Koraalin teemasta riippuen imitointi voi onnistua joskus ankarana imitointina. Näin tapahtuessa voidaan puhua lyhyestä kaanonista.

Fugato (liite)

Fugato on sukua fughetalle ja fuugalle mutta on näitä yksinkertaisempi ja huomattavasti suppeampi, vain yhden teemaesiintymän (expositio) muodostama I-taitteinen, kuitenkin polyfoniseen äänenkuljetukseen perustuva alkusoittomuoto. Fugatosta voidaan sanoa, että se on fuugan pikkuveli tai pikkusisko.

Expositio tarkoittaa teemojen +sisäänajoa+. Tämä esittelyjakso perustuu niin kuin fuugassakin dux-comes vuorotteluun. Esimerkiksi jos improvisoidaan 4-ääninen fugato, teema soitetään ensiksi pääsävellajissa (dux), vastaus dominantin sävellajissa (comes) ja jälleen teema kolmannessa äänessä taas vuorostaan pääsävellajissa (dux) ja neljännessä äänessä dominantin sävellajissa (comes). Tämän jälkeen alkusoittoa voi laajentaa edellä kuvatun kvintti-imitaation mukaisesti improvisoimalla välike, joka päättyy dominanttisointuun. Lopuksi soitetään pääsävellajista loppuimitaatio esim.

koraalin viimeisestä säkeestä. Tällöin voidaan imitaation sijasta käyttää ns. ahtokulkua, eli äänet +ajetaan sisään+nopeasti, jopa yhden tahdin aikana.

ABA - muotorakenne (liite)

ABA. muotorakenne on tyypillinen rakenne niin taiteen eri lajeissa kuin esimerkiksi pedagogisten harjoitusten rakenteena. Musiikissa se esiintyy teosrakenteen lisäksi paljon käytettynä melodian rakenteena. Virsikirjamme virsissä on useita tämän muotorakenteen omaavia melodioita, esimerkiksi virsi 178 +Myös isämme uskoivat ennen+. Melodian rakenteena käytettäessä muotorakenteen vahvuus on epäilemättä sen kontrastoivuudessa. Toinen vahvuus on ABA. muotorakenteen kertaava luonne.

Voi perustellusti sanoa, että ABA. muotorakenne muistuttaa pääpiirteittäin sonaattimuodon rakennetta. Sonaattimuoto voidaan määritellä seuraavasti: pääteema . sivuteema . kehittäely . kertaus.

Kaksi esimerkkiä ABA - muotorakenteen käyttömahdollisuudesta urkuimprovisoinnin pohjana:

Vaihtoehto 1.

A . **Pääteema**

B . Sivuteema

A . **Muistuma pääteemasta**

Vaihtoehto 2.

A . Intro; johdanto

B . **Soolo-jakso (varsinainen teema)**

A . Muistuma johdannosta; coda

Luovuudesta on kyse mitä suurimmissa määrin siinä, miten edellä kuvattuihin rakenteisiin saadaan musiikillista sisältöä. Improvisoiija tarvitsee musiikillisia työkaluja, joilla hän voi alkaa rakentaa, improvisoida mielekkään musiikillisen kokonaisuuden. Kun muotorakenne on tiedossa, on seuraavaksi tehtävä ratkaisu tyylistä, johon improvisoitava musiikki pohjautuu. Tämän on siksi tärkeää, koska esimerkiksi harmonian valinta on kytketty tiettyihin tyylin lainalaisuuksiin. Sekin, että valitsee modernin

tyylilajin edellyttää samassa tyylissä pysymistä koko improvisaation ja teoksen ajan.

5 URKUIMPROVISAATIO KONSERTTIOHJELMASSA

Improvisaatio konsertin ohjelmanumerona on periaatteessa yhtä vanha ilmiö kuin ylipäänsä konserttikulttuuri ja konserttikäytäntö. On yleisesti tunnettu, että esimerkiksi jazzmusiikin esittäminen tapahtuu pitkälti improvisaatiota hyödyntäen. Olen edellä jo todennut, kuinka improvisaatio on kulkenut urkureiden taidossa pitkälti käytännön syistä, erityisesti liturgisista syistä. Nykyään urkuimprovisaatioita kuulee jumalanpalvelusten lisäksi enenevässä määrin myös konserttien ohjelmanumeroina. Jopa kokonaisia urkuimprovisaatiokonsertteja, konsertteja jossa koko ohjelma perustuu improvisoinnille, on tarjolla. Toki valitettavan harvoin.

Maamme kansainvälisesti tunnetuin urkuri on ehdottomasti Kalevi Kiviniemi. Hän on tunnettu urkurina mm. monipuolisesta ja ennakkoluuttomasta tavasta laajentaa urkumusiikin repertuaaria. Kiviniemi on kuitenkin erityisesti tunnettu virtuoosisesta soittotekniikastaan, rekisteröintitaidoistaan ja urkuimprovisointitaidoistaan. Hänen improvisointiaan kuullaan sekä urkulevyillä että konserteissa. Kalevi Kiviniemen konserttiohjelmiin kuuluu usein urkuimprovisaatio. Kiviniemen improvisointityyli viittaa ranskalaiseen koulukuntaan. Hänen improvisaationsa ovat usein virtuoosisia ja monipuolisilla äänikertavalinnoilla kyllästettyjä. Kiviniemi tunnetaankin taiturillisesta soittotekniikastaan, jonka hän katsoo hankkineensa ahkeralla harjoittelulla musiikin harrastusvaiheessa. (Kukko 1999, 2.) Kiviniemi sisällyttää lähes poikkeuksetta konsertin ohjelmaan urku-improvisaation. Erityisen paljon hän improvisoi ulkomailla järjestetyissä konserteissa. Kestoltaan improvisaatiot ovat yleensä 15 . 20 minuutin mittaisia, monesti fantasiamaisia, tyyliltään ranskalaisen urkumusiikin tyyliin pohjautuvia improvisaatioita. (Kukko 1999, 20.)

5.1 Improvisoinnin vaikutuksesta kuulijaan

Mikä tekee improvisaatiosta mielekkään konserttiohjelmanumeron kuulijan kannalta? Ensinnäkin sekä kuuntelijan, että soittajan kannalta on tärkeää, että improvisaatio on musiikillisten yllätysten suhteen tasapainossa; liian helposti ennustettava musiikki on täsmälleen yhtä sietämätöntä kuin liian yllätyksellinen. Tämä lienee on yleispätevä hyve musiikkityylistä riippumatta. (Korhonen 2010, 304.)

Kuulijan näkökulmasta improvisointi ohjelmanumero herättää lähes poikkeuksetta erilaista mielenkiintoa kuin mitä ohjelmistosoitto. Syynä tähän lienee improvisoitavan musiikin ainutkertaisuus, tämä hetki. Toisaalta improvisaatioon voidaan konsertissa suhtautua kuin kuunneltaisi ohjelmistosoittoa, sävellettyä musiikkia.

Kollegan ajatuksia improvisaatiosta konsertissa

Pohjois-Pohjanmaan kanttori-urkuriyhdistys järjesti keväällä 2009 vuosikokouksen yhteydessä kuorokonsertin lin kirkossa. Konsertin ohjelma koostui pääasiassa kanttorikuoron esittämistä kuoromusiikista sekä urkusooloista. Ohjelmaan sisältyi kaksi yhteislaulua, joista toinen toteutettiin ns. vuorovirsitoteutuksena.

Vuorovirsitoteutus tarkoittaa vuorottelua virren säkeistöjen välillä: esimerkiksi seurakunta laulaa parittomat säkeistöt, ja vastaavasti kuoro tai instrumentalisti musisoi parillisten säkeistöjen pohjalta.

lin kirkossa järjestetyssä konsertissa vuorovirsi toteutettiin viisisäkeistöisen virren 195 +On riemu kun saan tulla+pohjalta. Konserttiohjelmassa oli tämän virren toteutus kirjoitettu niin, että urkuri improvisoi virren alku- ja päätössoiton sekä virren kolmannen säkeistön pohjalta välisoiton.

Välisoitossa oli mahdollisuus laajemmalle improvisaatiolle. Paikalla oleva seurakunta, yleisö laulaa säkeistöt 1 . 2 ja 4 . 5.

Konsertin ohjelman suunnittelusta ja kuoronjohdosta vastasi kanttori Jukka Jaakkola. Hänen ideoimansa oli myös tämä virren 195 vuorovirsiehdotus. Hän toteaa improvisaation käytöstä vuorovirressä seuraavaa: +Mielestäni improvisaatio on hyvä vaihtoehto normaalille vuorovirrelle. Kommentoidessaan lin kirkossa järjestetyssä konsertissa kuultua vuorovirsitoteutusta, Jaakkola korosti että useammassa improvisaatio-osuudessa variaatiomahdollisuudet paranevat ja improvisaation keinot tuovat väriä. Myös yksi pitempi osuus puolusti paikkaansa jo muodon takia. Ja laajemmassa osuudessa toki soittajan taidotkin ovat "puntarissa". Jaakkolan mielestä urkuimprovisaation toteutuksessa oli kuultavissa sisältölähtöisyys, joka tarkoittaa virren luonteesta, sen tekstistä ja sanomasta nousevaa tulkintaa. Hän kokee, että +se tuo syvyyttä ja vaikuttaa kuuntelukokemukseen myönteisesti+. Urkuimprovisaatio konserttiohjelmassa on Jukka Jaakkolan mielestä hyvin luonteva konsertin ohjelmanumero. Hän toteaaakin aivan kuin yhteenvetona: +On yllä todettava, että myös konsertin ohjelmaan se sopi. Improvisaatio osana konserttia on hyvin luonteva+. Jukka Jaakkola on kokenut että tilanteet, jossa hän on kuullut improvisointiani ovat rohkaisseet häntä itseään improvisoimaan. Erityisesti messun päätös- tai vastausmusiikkien toteuttaminen improvisoimalla sekä luonnollisesti myös improvisoidut koraalien alkusoitot ovat tarjonneet tähän erinomaisen mahdollisuuden. Hänen kokemuksensa mukaan +muotoratkaisuiden, harmonioiden ja muutenkin musiikin peruselementtien käsittelysi ja sen kuuleminen on avannut uutta tietä ammatillisesti+. (Jaakkola 23.3.2010, haastattelu.)

5.2 Näkökulmia urkuimprovisoijan työskentelyyn

Improvisoiminen on ohjelmistosoittoon verrattuna jollakin tavalla sisäänpäin kääntyneempää musisointia. Konsertin urkurin, musiikin esittäjän näkökulmasta ohjelmiston ja improvisaation yhdistäminen konsertti-ohjelmassa on haasteellinen tehtävä useastakin syystä.

Ensinnäkin ohjelmistosoiton valmistaminen, sen harjoittelu ja ennen kaikkea esittäminen on luonnollisesti vaativa tehtävä, joka jo sellaisenaan edellyttää erittäin hyvää keskittymistä. Kun tähän lisätään erilainen luovuuden aspekti, improvisaatio, voi se aiheuttaa esiintyjälle esitystilanteessa yllättäviäkin tilanteita suhteessa konsertin kokonaisuunnitelmaan. Nimittäin riippuen konsertin muun ohjelmiston vaativuudesta, tyylikausista sekä urkurin vireystasosta, voi improvisaatio nousta ohjelmanumeroksi, jossa esiintyjä pääseekin kaikkein vahvimmin tuomaan juuri sillä hetkellä musiikillista ilmaisuaan esille. Ajattelenkin, että tässä on improvisaation mahdollisuus musiikin ilmaisukanavana.

Improvisaatiolla on myös kääntöpuolensa. Tilanne konsertissa voi muodostua esiintyjälle juuri päinvastaiseksi, kuin mitä edellä kuvasin. Eli improvisaatiosta tulee se konsertin osio, jossa esiintyjä tuhlaa turhaa ruutia, kun improvisaatiosta ei vaan tule mitään + jolloin mahdollisesti muun ohjelmiston esittäminen, siihen keskittyminen kärsii.

Onkin tärkeää suunnitella konsertin ohjelma näitä näkökulmia mielessä pitäen. Useinkin on niin, että improvisaatio sijoitetaan joko välipalaksi+ konsertin johonkin taitekohtaan siirryttäessä tyylikaudesta toiseen jne., tai sitten improvisaatio päättää konsertin. Silloin kun improvisaatio on konsertin päätösnumerona tai jopa encore-numerona, on se esiintyjälle usein kiitollisin tilanne. Tässä tilanteessa esiintyjällä on tietynlainen vapaus; voi keskittyä vain ja ainoastaan improvisoimaan. Konsertin lopussa pystynee jo aistimaan tunnelmaa; millainen improvisaatio tilanteeseen sopii.

6 IMPROVISAATIOSTA SÄVELLETTYYN URKUKORAALIIN

Se, että improvisaatio koetaan edelleen jopa modernina ilmiönä, perustuu aina 1800-luvun alkupuolelta lähtien vaikuttaneeseen uudenlaiseen musiikinesityskulttuuriin ja opettajatyypin syntyyn. Tällöin improvisaatio taantui ja toisaalta tulkinta nousi tilalle. Tähän kehitykseen liittyy mm. tarkempi nuottikirjoitus, josta seurasi myös luonnollisesti ankarampi nuottien seuraus. On todettu, että romantiikan aikana syntyi kokonaan uusi muusikkotyyppi, ohjelmisto-opettaja, jonka vastuulla on säveltäjän kirjoittamien merkkien oikea tulkintaperinne+. Tätä vasten onkin mielenkiintoista katsoa taaksepäin renessanssin ja erityisesti barokin aikaan, jolloin improvisaatio oli muusikolle itsestään selvä asia. Mikko Korhosen mukaan +jos soittajalla on riittävät käsityötaidot äänenkuljetuksessa ja harmoniassa lopputulos on taatusti toimivaa musiikkia+. Urkureilla improvisaatioperinne on säilynyt erityisesti liturgisista syistä. (Korhonen 2010, 300.)

J. S. Bach sävelsi Weimarin-kaudella *Orgelbüchlein*-kokoelman, joka sisältää 45 kirkkovuoden juhla-aikojen koraalia. Kansilehdelle säveltäjä on kirjoittanut: +Pieni urkukirja, jossa aloittelevalle urkurille annetaan opastusta siihen, **miten eri tavoilla koraalia voidaan käsitellä** sekä siinä yhteydessä myös jalkion käyttämiseen, joka näissä koraaleissa on aivan välttämätöntä + Huomionarvoista on kansilehteen kirjoitetun esipuheen pedagoginen ja toisaalta hyvin improvisaatiota ruokkiva sävy. Lisäksi Bach on muokannut omista kantaattikoraaleistaan kuusi +*Schübler-koraalia*+

Esimerkiksi J. S. Bachin useille urkusävellyksille, erityisesti preludeille ja toccatoille, onkin leimallista niiden syntyminen improvisaatioiden kautta. Yhtä lailla urkukoraaleissa käytetyt, barokin ajalle tyypilliset kenraalibasso-tekniikkaan perustuvat sävellystekniset keinot tuottivat niin improvisoidessa kuin sävellettäessä tyylillisen laadun.

6.1 Cantus firmus -koraali (liite 2)

Opinnäytekonserttini ohjelmaan sisältyi säveltämäni urkukoraali, jonka melodia cantus firmus pohjautuu Burkhard Waldisin 1553 säveltämään koraaliin. Tämä kyseinen koraalimelodia on sävelmänä vuoden 1986 virsikirjamme kahdessa virressä: 316 ja 599.

Säveltämäni urkukoraali on syntynyt improvisaatioon pohjalta. Tyyllillisesti se ehkä pyrkii muistuttamaan J. G. Waltherin säveltämiä, 1600-luvun figurointitekniikkaa ilmentäviä 4-äänisiä urkukoraaleja. Sävelsin urkukoraalin lähtökohtana ns. cantus firmus -urkukoraali Tässä tapauksessa melodia-stemma kulkee sopraanossa, ja muissa stemmoissa tapahtuu eriaikaista figurointia, erityisesti altto- ja tenori-stemmoissa. Basso noudattelee +continuo-bassolle+ tyypillistä bassokulkua. Cantus firmus on figuroituun aiheeseen nähden suhteessa 1:4, eli yhden 1/4-osa nuotin aikana on neljän 16-osanuotin muodostama kuvio aina jossakin stemmassa.

Melodian *figurointi* erilaisin korukuvioin oli tyypillistä etenkin tietyille barokkiajan kosketinsoitintyyyleille. Figuroinnilla saadaan äänenkuljetukseen liikettä, sitä voidaan soveltaa joko pelkästään esimerkiksi melodian puitteissa tai sitten useammassa äänessä samanaikaisesti. Eri stemmoissa tapahtuva figuraatio ja koristelu eivät muuta koraalissa käytetyn harmonian rakennetta. Päinvastoin, harmonian ja kenraalinbasson varaan koko koraali perustuukin. Stemmoissa esiintyvät figuraatiot, kuviot, perustuvat tietyille motiiville eli aiheelle, joka toistuu loogisesti läpi koraalin. Nämä kuviot ja motiivit nousevat ja pohjautuvat siis koraalin *funktionaaliseen*, harmoniseen kudokseen. Tavallisesti nämä motiivit käyvät vuoropuhelua, dialogia eri stemmojen välillä. Tyypillisesti neliaänisessä urkukoraalissa tämä dialogi tapahtuu erityisesti altto- ja tenoristemmojen kesken. Toki bassostemmakin voi olla alton ja tenorin ohella +valjastettuna+ tietyn motiivin käsittelylle. Tästä on hyvä esimerkki J. S. Bachin Orgelbüchlein-kokoelman koraali +Herr Christ, der ein' ge Gottes-Sohn+

6.2 Figuroitu cantus firmus (liite 2)

Sävelsin alkuperäiseen urkukoraaliin pohjautuen toisen, alkuperäistä urkukoraalia varioivan version, jossa erityisesti *cantus firmus* saa vahvasti *figuroidun* ja joiltakin osin oikeastaan *koloroidun* melodia-asun. Käytännössä en siis säveltänyt uutta koraalia, kirjoitin vaan ~~+~~auki~~+~~sen, minkä olisi voinut jättää improvisoinnin varaan. Barokin aikana korukuviot merkittiin yleensä nuottien yhteyteen eräänlaisilla pikakirjoitussymboleilla. Soittajat saattoivat improvisoida musiikkiin myös omia ~~+~~korujaan~~+~~. Nykyiset nuottieditot noudattavatkin tätä *ornamenttimerkkien* pikakirjoitusperinnettä varsin uskollisesti.

Melodian *figuraatio* noudattaa sekin tiettyä *motiivia*, joka kulkee melodiaa rikastuttaen läpi koraalin. On tärkeää huomata, että instrumentaaliset keinot tarjoavat koraalin *cantus firmuksen* tai muiden stemmojen koristelemiseen paljon enemmän mahdollisuuksia kuin *vokaaliset*. Näitä ovat mm. urkukoraaleissa runsaasti käytetyt figurointi, intervallien täyttäminen ja ornamenttiikka sekä vaihtelevien harmonioiden ja sointivärien käyttäminen. (Gustafsson & Soinne 1978, 7.)

7 POHDINTA JA YHTEENVETO

Tämän opinnäytetyön aiheen tarkastelu monesta näkökulmasta osoittautui haasteelliseksi tehtäväksi, koska jokainen luku sisältää jo sinänsä yhden opinnäytetyön aiheen. Työni aiheita, improvisaatiosta sävellettyyn urkukoraaliin, ei kuitenkaan voinut tarkastella käsittelemättä esimerkiksi luovuutta tai improvisaation opiskelua ja sen pedagogisia näkökulmia. Lisäksi improvisaation käytännön toteutuspaikat, jumalanpalvelukset ja konsertit, ansaitsivat tulla huomioiduksi tässä työssä. Työni antoisimpia kokemuksia on ollut opiskelijoiden ja kollegojen haastatteluaineiston purkaminen ja siitä nousseet molemminpuoliset oppimiskokemukset, *toiselta oppiminen*.

Työssäni on tullut esille, kuinka urkuimprovisaatiolla on ollut vuosisatoja, jopa 1400-luvulta lähtien, tehtävä rikastuttaa liturgista musiikkia. Olen pyrkinyt työssäni saamaan mahdollisimmat paljon kosketuspintaa käytäntöön. Improvisaation mahdollisuudet niin jumalanpalvelusmusiikissa kuin konserttiohjelmassa ovat jopa rajattomat. On kokonaan toinen asia, millaisia rajoituksia me ihmiset itse asetamme luovuudelle ja sen toteutumiselle.

Opinnäytetyöni aineistoa tutkiessani ja tätä aiheita työstäessäni minulla vahvistui käsitys, että erityisesti taide-aineiden opetuksessa ja oppimisessa luovuuden aspektia ei ehkä hyödynnetä riittäväällä tavalla. Oppiaineissa, joissa ilmaisu on kaiken lähtökohta, voidaan takertua kontrolliin jopa luovuuden kustannuksella.

Improvisaation saattaminen sävellykseksi on monitahoinen kysymys, ja sitä voi lähetystä sekä improvisoinnin että säveltämisen, nuotinnuksen ja sovittamisen näkökulmasta. Paljolti on varmaan kysymys siitä, onko improvisaatio tyyliään ja rakenteeltaan niin selkeästi hahmoteltavissa, että sen vakiinnuttaminen nuotinnettuun asuun on lähinnä käytännön kysymys, ei enää luovuuden haaste.

Opinnäytetyöni toi useita näkökulmia käytännön työhön, jumalanpalvelus-musiikin toteuttamisen lisäksi erityisesti opetustyöhön. Mielestäni keskeisin opinnäytetyöni löytö on, että niin urkuimprovisaation opettaminen kuin sen oppiminenkin on +uovaa käsityötä+ edellyttävä prosessi. Se on prosessi, jossa yhdistyvät keskeiset musiikilliset, pedagogiset ja musiikin esittämisen vuorovaikutukselliset elementit.

Koen, että työni voi parhaimmillaan antaa pohdinnan aiheita ja työkaluja improvisaation opiskelua aloittavalle opiskelijalle. Työni on tehty vahvasti käytäntöön nojautuen: tehtäväesimerkit ja improvisaation pohjalta sävelletty urkukoraali olkoot rohkaisuna musiikin improvisointiin ja säveltämiseen.

LÄHTEET

Eppstein, H. & Salmenhaara, E., 1976. *Cantus firmus, sävellys*. Teoksessa Ala-Könni E., Granholm, Å., Gronow, P., Heikinheimo, S., Huovinen, P., Marvia, E., Nurminen, M., Salmenhaara, E., Tawaststjerna, E. & Virtamo, K. (toim.), 1976. Iso musiikkitietosanakirja osat 1, 3, 5. Otava, Keuruu.

Gustafsson, K.-E. & Soinne, P., 1978. *Cantus Firmus - Johdatus koraali-improvisaatioon*. Helsinki, Fazer.

Hellsten, T., 2004. *Matkalle pääsee jos pysähtyy*. Painopaikka Karisto Kirjapaino Oy, Helsinki.

Jaakkola, J., kanttori, Pudasjärven seurakunta. 2010. Sähköpostihaastattelu 23.3.2010. Tekijän hallussa.

Jaakkola, M., 2008, Improvisaatiota oppimassa . oivalluksia urkuimprovisaation hallintaan. Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Järvinen, A., 1990. Reflektiivisen ajattelun kehittyminen opettajakoulutuksen aikana. Jyväskylän yliopiston monistuskeskus ja Kirjapaino Oy Sisä-Suomi (kannet), Jyväskylä.

Kansanen P. & Uusikylä K. (toim.) 2002. *Luovuutta, motivaatioita, tunteita*. Opetuksen tutkimuksen uusia suuntia, Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Korhonen, M., 2010. Improvisoinnista (299 - 305). Teoksessa Hannikainen J. (toim.), *Facultas Ludendi*, Erkki Tuppuraisen juhlakirja, Sibelius-Akatemia Kuopion osasto, Painotalo Seiska Oy, Iisalmi.

Koski, Jussi T., Tuominen, S. & Kärkkäinen, I., 2004, *Kuinka ideat syntyvät . luovan ajattelun käsikirja*, WS Bookwell, Porvoo.

Kukko, E., 1999. Kalevi Kiviniemi, Urkutaiteilijan toiminnan tarkastelua erityisesti urkuimprovisoinnin kannalta. Sibelius-Akatemian Kuopion osasto. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Laitinen, Juho, 2009, *Kohti musiikin alkulähteitä . improvisaatio klassisessa musiikissa*. Hakupäivä 8.3.2011. <http://www.juholaitinen.com/files/rondo1.pdf>.

Lama D., 2004. *Sydämeni neuvoja*. Bazar kustannus Oy, Keuruu.

Ojanen, S., 1990. *Ohjausprosessi opettajankoulutuksessa*, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Salpausselän kirjapaino Oy, Lahti.

Tuppurainen, Erkki 2007. Urkumusiikki jumalanpalveluksessa. (Artikkelisarja: Läntisten kirkkojen musiikki 1520 – 1800). Hakupäivä 9.3.2011. http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/kirkko_lantiset9?s.

Uusikylä, K., & Piirto, J., 1999, Luovuus taito löytää, rohkeus toteuttaa, WSOY, Juva.

Valtasaari, R., 2003. Musiikki Jumalanpalveluksen kokonaisuudessa (355-375). Teoksessa Erkkilä, L., Tuovinen, U. & Tuppurainen, E. (toim.) Kirkkomusiikin käsikirja, Kirjapaja, Helsinki.

Vuola, K., 1987. Urkuimprovisaation opetus Suomessa, Urkuimprovisaation ja urkumodulaation opetus Suomen kirkkomuusikkoja kouluttaneissa laitoksissa. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Vuorinen, I., 2009. Tuhat tapaa opettaa. Vammalan kirjapaino Oy, Sastamala.

Oulun seudun ammattikorkeakoulun kirkkomusiikkiopiskelijoiden sähköpostihaastattelut (nimettöminä) 2010. Tekijän hallussa.

2 Ääninen *Î biciniumî* (G-duuri)

LIITE 1

I-taite: a. teema *toonika* - säv. lajissa (G)
b. teema *dominantti* . säv. lajissa (D)

II-taite a. sekvenssi.
b. vapaampi, tyyliin sopiva välike.

sekvenssi/välike tulee päättyä pääsäv. lajin (G-duurin) dominantille (D-duuri).

III-taite päätös kadenssi.

- *Imitoiden* koraalin viimeistä fraasia/alun teemaa, päättyen toonikaan (I-aste).
- Vapaa kadenssi, esim. *urkupistettä*(V-aste) käyttäen.

3-ääninen fugato (d-molli)

I-taite Expositio, esittely, kolme ääntä ~~rajetaan~~ sisään+
Aloitus d (pieni) oktaavialalta ylöspäin.

A.
1-ääni (dux) teema toonika (d-molli)

2-ääni (comes) teema dominantti
(reaalinen vastaus, a-molli/A-duuri)
teema säilyy jäljiteltäessä muuttumattomana

3-ääni (dux) teema toonika (d-molli)

B.
1-ääni (dux) teema toonika (d-molli)

2-ääni (comes) teema (tonaalinen vastaus, d-molli)
kvintti muuttu kvartiksi ja päinvastoin.

3-ääni (dux) teema toonika (d-molli)

II-taite Välike/sekvenssi
Päättyy dominantti sointuun(A-duuri)

III-taite päätös kadenssi.

- *Imitoiden* koraalin viimeistä fraasia/alun teemaa, päättyen toonikaan (I-aste).
- Vapaa kadenssi, esim. *urkupistettä* (V-aste, A bassossa) käyttäen, purkautuen toonikaan (d-molli)

Koraalialkusoitto vapaammassa tyyliässä (e-molli)

- I-taite Teema toonikassa (e-molli)
Teema rinnakkaisduurissa (G-duuri)
Vapaata kehittelyä teemasta/Teema alkuperäisen säv.lajin (e-molli)
dominantti säv.lajissa (h-molli/H-duuri)
- II-taite Sivuteema
- Kontrastoiva/vastakohtainen teema
 - Soitettuna esim. triossa.
 - Päättyy dominantti soinnulle (H-duuri)
- III-taite Kertaus ja päätös
- Pääteeman muistelua (e-molli)

Käyn armoalttarillesi

Urkukoraali (Svk 316)

Burkhard Waldinin (1553) koraalin pohjalta
säv. Lauri-Kalle Kallunki 2006

Versio I

Urut

The first system of the musical score, labeled 'Urut', consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign and contains a melodic line with various ornaments and accidentals. The middle staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple bass line with rests and occasional notes.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same three-staff structure. The top staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and ornaments. The middle and bottom staves continue their respective harmonic and bass parts.

The third system of the musical score includes a first and second ending. The top staff starts at measure 11 and features a first ending (marked '1.') that leads to a second ending (marked '2.'). The middle and bottom staves continue the accompaniment throughout this section.

The fourth system of the musical score concludes the piece. It maintains the three-staff format. The top staff ends with a final melodic phrase, while the middle and bottom staves provide a concluding accompaniment.

2 24

Musical score for measures 24-29. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A fermata is placed over a note in the upper staff at measure 27.

Versio II

Musical score for measures 30-35, labeled "Versio II". The system consists of three staves. Measure 30 begins with a repeat sign and a first ending bracket. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 36-39. The system consists of three staves. The music continues with complex rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 40-43. The system consists of three staves. The music continues with complex rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 44-47. The system consists of three staves. Measure 44 begins with a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2." with repeat signs. The music concludes with a final cadence.

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. A fermata is placed over the final note of the first staff in measure 50.

51

Musical score for measures 51-55. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with intricate sixteenth-note passages in the right hand and steady eighth-note accompaniment in the left hand. A fermata is placed over the final note of the first staff in measure 55.

56

Musical score for measures 56-59. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature has one flat (B-flat). The music features dense sixteenth-note textures in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. A fermata is placed over the final note of the first staff in measure 59.

60

Musical score for measures 60-63. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The key signature has one flat (B-flat). The music features sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. A fermata is placed over the final note of the first staff in measure 63.

LIITE 3

Kahden Oulun seudun ammattikorkeakoulun kirkkomusiikki-opiskelijan sähköpostihaastattelu urkuimprovisaation opiskelusta opintoja aloitettaessa.

Haastattelukysymykset:

1. Mitkä ovat lähtökohtasi urkuimprovisaation opiskeluun?
2. Mitä tavoitteita olet asettanut urkuimprovisaation opiskeluun?

Kollegan kanttori Jukka Jaakkola sähköpostihaastattelu 23.3.2010

Haastattelukysymykset:

1. Miten vuorovirsi urkuimprovisoiden mielestäsi toteutuksena toimi?
2. Miten mielestäsi konsertin ohjelman kokonaisuuteen sopi improvisaatio-ohjelmanumero?