

Kujala Salla

Barokkimusiikin artikulaatio urkujensoitonopetuksessa

Urkupedagogien kokemuksia barokkimusiikin artikuloinnin opettamisesta

Barokkimusiikin artikulaatio urkujensoitonopetuksessa

Urkupedagogien kokemuksia barokkimusiikin artikuloinnin opettamisesta

Kujala Salla
Opinnäytetyö
Kevät 2020
Musiiikin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Kujala Salla

Opinnäytetyön nimi: Barokkimusiikin artikulaatio urkujensoitonopetuksessa. Urkapedagogien kokemuksia barokkimusiikin artikuloinnin opettamisesta

Työn ohjaajat: Lehtonen Maija, Tötterström Jouko

Työn valmistuslukukausi ja -vuosi: Kevät 2020

Sivumäärä: 70+5

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli tutkia barokin tyylikauden artikulaatiota urkujensoitonopetuksessa. Aihetta tarkasteltiin urkumusiikkia käsittelevän kirjallisuuden ja kirjallisen puolistrukturoidun kyselytutkimuksen avulla. Laadullisen kyselytutkimuksen aiheena oli artikulaation opettaminen urkapedagogien näkökulmasta. Tavoitteena oli selvittää, mitä opetusmateriaalia urkopedagogit käyttävät barokkityylin soitonopetuksessa. Otettiin selvää myös barokkiartikulaation opettamiseen liittyvistä kokemuksista, menetelmistä, sanallisten ilmaisujen ja mielikuvien käytöstä sekä opetuksen haasteista.

Kirjallisen puolistrukturoidun kyselyyn vastanneiden urkapedagogien ikä- ja koulutustaso oli vaihteleva. Kyselyn tuloksena on, että urkukouluja barokkiartikulaation opettamiseen käyttää urkopedagogeista noin kolmasosa. Käytetyimmiksi teoksiksi nousivat J. S. Bachin kokoelmat *Orgelbüchlein* sekä *Acht kleine Präludien und Fugen*, urkukouluista van Oortmerssenin *A Guide to Duo and Trio Playing*. Kaikkia pedagogeja yhdisti se, että soitonopettajalla oli ollut vaikutusta barokkiartikulaatiokäsitysten muotoutumiseen. Jacques van Oortmerssenin ja Enzo Forsblomin merkittävä vaikutus Suomessa nousi esiin vastauksissa sekä pedagogisen materiaalin laatijoina että soitonopettajina.

1600- ja 1700-lukujen kirjallisuudesta muodostui yhtenäinen kuva non legato -soittotavasta, jota ei kirjoitettu nuottiin ja joka kuului esityskäytäntöihin. Urkapedagogien käsitys barokin tyylikauden artikulaatiosta on pääosin yhtenäinen. Artikulaatio nähtiin esittävän säveltaiteen ilmaisukeinona. Näkemykset jakautuivat siinä, hahmotetaanko artikulointi historiallisesta kontekstista vai pelkästään osana yleistä urkutekniikkaa. Opetusmenetelmistä keskeisimmäksi nousi peruskosketusharjoitus erilaisine muunnoksineen. Artikuloinnin opettamisen yksityiskohdista ilmeni eroja urkapedagogien välillä. Vaihtelevia mielipiteitä pedagogien kesken oli esimerkiksi sopivasta aloitustavasta, ihanteellisesta jalkiotekniikasta, pianotaustan vaikutuksista urkujensoitossa.

Yli puolet vastaajista pitää opetuksessaan keskeisenä soittoteknisiä asioita, ja samoin yli puolet kohtasi barokkiopetuksessa soittoteknisiä haasteita. Sanallisia ilmaisuja ja mielikuvia oli käytössä runsaasti liittyen koskettimen käsittelytapaan tai artikuloinnista syntyvään kuulokuvaan. Kyselytulosten hajanaisista vastauksista ei kuitenkaan voitu tehdä yhtenäisiä johtopäätöksiä pedagogien näkemyksistä, sillä tulokset hajaantuivat. Valtaosa vastausaineiston näkemyksistä toistui 18–35 %:ssa vastauksissa. Tutkimus osoitti sen, että opetuksessa artikulointiin kiinnitetään huomiota hyvin eri tavoin.

Asiasanat: urut, urkumusiikki, kosketinsoittimet, musiikin tulkinta, historiallinen esityskäytäntö, artikulaatio, soitonopettajat

ABSTRACT

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

Author: Kujala Salla

Title of thesis: Articulation of Baroque music in organ playing teaching. Experiences of organ pedagogy on teaching baroque music articulation

Supervisors: Lehtonen Maija, Tötterström Jouko

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2020

Number of pages: 70+5

The purpose of this thesis was to study the articulation of the Baroque style in organ playing. The subject was examined through literature on organ music and written semi-structured surveys. The subject of the qualitative survey was to teach articulation from the point of view of organ pedagogy. The goal was to find out what teaching materials organ teachers use in baroque playing lessons. It was also looked at the experience of teaching baroque articulation, the methods, the use of verbal expressions and images, and the challenges of teaching.

The age and educational level of organ pedagogy who responded to the written semi-structured survey were varied. The result of the survey is that about a third of organ schools use for teaching baroque articulators. The most used works were J.S. Bach's collections *Orgelbüchlein* and *Acht kleine Präludien und Fuge*, and the most used organ schools was van Oortmerssen's *A Guide to Duo and Trio Playing*. All the pedagogues were associated with the fact that the teacher had had an influence on the formation of baroque articulation. The significant influence of Jacques van Oortmerssen and Enzo Forsblom in Finland was highlighted in the answers as both authors of pedagogical material and as call teachers.

The literature of the 17th and 18th century became a uniform picture of the non-legato playing method, which was not written in the note and was part of the performance practices. The concept of articulation of the Baroque style of organ pedagogy is largely uniform. Articulation was seen as an expression of musical art. The views were divided in whether articulation is perceived from the historical context or merely as part of the general organ technique. The most important of the teaching methods was the basic touch exercise with various variants. The details of teaching articulation showed differences between organ pedagogy. For example, there were mixed opinions among the pedagogy about the appropriate start-up, the ideal pedal playing, the effects of the piano context on organ playing.

More than half of respondents consider playing technology issues to be central to their teaching, and so did more than half face playing technical challenges in Baroque teaching. Verbal expressions and images were used in connection with the way the keyboard was handled or the hearing image of the articulation. However, the fragmented responses to the survey results could not be summarized from the views of the pedagogy, as the results were fragmented. The majority of the views of the response material were repeated in 18-35% of the responses. The study showed that the teaching is given great different ways to articulation.

Keywords: organ, organ music, keyboard instruments, baroque music, interpretation, articulation, instrument teachers

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	7
2	ARTIKULAATIO BAROKIN TYYLIKAUDEN ESITYSKÄYTÄNNÖSSÄ.....	9
2.1	Käsitteet artikulaatio ja artikulointi	9
2.2	Barokin tyylikauden musiikkifilosofiasta.....	10
2.2.1	Barokkikauden musiikkikäsitys ”Puhuva musiikki”	11
2.2.2	Barokin affekti- ja kuvio-oppi	12
2.2.3	Barokin artikulaatiomerkinnoistä notaatiossa	13
2.3	Artikulaation luonnehdintaa 1600- ja 1700-lukujen kirjoituksissa.....	14
3	ARTIKULOINTI BAROKIN TYYLIKAUDEN URKUJENSOITOSSA	17
3.1	Katsaus mekaanisten urkujen historiaan	17
3.2	Äänen syntyminen mekaanisissa uruissa.....	19
3.3	Soittotekniikka artikuloinnin näkökulmasta	21
3.3.1	Käden ja sormen käyttö	22
3.3.2	Painotushierarkia	23
3.3.3	Vanhat sormijärjestykset artikuloinnin tukena	25
3.3.4	Mykkä vaihto harvinaisena ilmiönä	27
3.3.5	Barokin tyylikauden jalkiosoitosta	28
3.4	Katsaus artikuloinnin opetuksen etenemisjärjestyksiin urkukouluissa	29
4	KIRJALLINEN KYSELYTUTKIMUS URKUPEDAGOGEILLE	31
4.1	Tutkimusaihe, toteutus ja perustelut tutkimusmenetelmälle	31
4.2	Kyselyn kohderyhmän valikoituminen ja saavuttaminen.....	31
4.3	Kyselyn valmistelu ja rajaus	32
4.4	Vastausaineiston keruu	33
4.5	Vastausaineiston analysointi	34
5	KYSELYTUTKIMUKSEN TULOKSET	36
5.1	Urkupedagogien artikulaatiokäsitysten taustatekijät.....	37
5.2	Opetuksessa käytetyt urkukoulut.....	38
5.3	Opetuksessa käytetyt urkusävellykset ja itse kehitetty materiaali.....	39
5.4	Sopiva aloittamisjärjestys barokkityylin ja romantiikan tyylin väliltä	41
5.5	Näkemyksiä alkuvaiheen barokkiohjelmistosta	43
5.6	Barokin artikuloinnin aloittamisen tavat	45

5.7	Opetusmenetelmiä non legato -soittoon	46
5.8	Tärkeinä pidetyt seikat artikuloivan barokkisoittotavan opettamisessa	47
5.8.1	Soittotekniset seikat	48
5.8.2	Teoksen luonne ja rakenne	49
5.8.3	Kuuloaisti harjoitteluprosessissa	50
5.8.4	Urkujen ominaisuuksien ymmärtäminen	50
5.9	Näkemyksiä jalkiosoiton opiskelusta	51
5.10	Sanalliset ilmaisut ja mielikuvat opetustilanteessa artikuloinnista	52
5.11	Haasteet ja ongelmat	54
5.12	Artikuloinnin opettamisesta alle 15-vuotiaille	56
5.13	Kyselytulosten yhteenveto	57
5.13.1	Yhteneväisyyksiä	59
5.13.2	Eroavaisuuksia	59
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	62
7	POHDINTA	66
	LÄHTEET	68

1 JOHDANTO

Tämän kirjallisen opinnäytetyön tarkoituksena on selvittää barokkimusiikin artikuloinnin roolia urkopedagogisesta näkökulmasta. Taustaksi tutkitaan vanhojen kirjallisten lähteiden ja uudemman kirjallisen aineiston avulla, millainen käsitys niissä muodostuu barokkiaikakauden tyylin mukaisesta irttonaisesta soittotavasta.

Tutkimuksen tavoite on selvittää kirjallisella kyselytutkimuksella suomalaisten urkopedagogien käyttämää opetusmateriaalia ja pedagogisia ratkaisuja sekä koota näkemyksiä ja kokemuksia barokkimusiikin artikuloinnista ja sen opettamisesta. Kyselytutkimuksessa kartoitetaan, millaisia etenmistapoja, teknisiä tai tulkinnallisia painotuksia ja sanallisen ilmaisun keinoja urkopedagogeilla on barokkiartikulaatiota opettaessa. Samalla tutkitaan, millaisia ongelmia tai haasteita artikuloinnin opettamisessa koetaan.

Opinnäytetyö koostuu neljästä pääluvusta. Luvussa 2 määritellään artikulaatiokäsite, luodaan katsaus barokkiaikakauden yleispiirteisiin ja notaatioon sekä pureudutaan artikulointiin liittyviin vanhoihin lähteisiin. Luvussa 3 syvennytään urkujen rakenteeseen ja artikulointiin barokkityylin esityskäytännöllisenä seikkana. Luvussa ovat tarkastelussa vanhat lähteet, uudempi kirjallisuus ja urkukoulut. Kahden taustoittavan luvun jälkeen siirrytään luvuissa 4 ja 5 kyselytutkimuksen käsittelyyn.

Kirjallisessa puolistrukturoidussa teemahaastattelussa kerätään hiljaista tietoa artikuloinnin opettamisesta käytännössä. Syynä aiheen valinnalle on, että olen huomannut vanhan musiikin esityskäytäntöjä lähestyttävän hyvin monella eri tavalla. Suomalaista kirjallisuutta uruista on kohtuullisesti liittyen urkurakenteen historiaan, musiikin historiaan tai historiallisiin esityskäytäntöihin. Pedagogista kirjallista materiaalia soitonopetukseen on sen sijaan vähän. Barokkityylin artikulointia on käsitelty melko suppeasti, sillä aihe esiintyy esityskäytännöllisissä oppaissa aina yhtenä aiheena muiden joukossa.

Vanhoja lähteitä on tutkittu paljon, ja nykyinen käsitys tyylinmukaisesta barokkimusiikin esittämisestä lienee pääpiirteittäin yhtenäistynyt. Kuitenkin se näyttäisi vaihtelevan, miten artikulointia käytännössä opetetaan. Urkopedagoginen tutkimusmateriaali on Suomessa todella vähäistä. Yhtenä syynä tutkimusten vähäisyyteen lienee suhteellisen vähäinen soittoharrastajien määrä, eli instrumentin marginaalinen rooli, vaikka urkutaiteen asema sinänsä on suomalaisessa musiikkikentän

isossa kuvassa vakaa ja kyseenalaistamaton. Aivan viime vuosina on kuitenkin julkaistu muutamia lapsille ja nuorille suunnattua opetusmateriaalia, kuten urkukouluja ja teoskokoelmia. Urkudidaktista materiaalia, varsinkaan suomenkielisenä, on kuitenkin tarjolla edelleen vähän.

Olen rajannut tietoa barokkiartikulaation kannalta mielestäni olennaisimpiin aspekteihin ensisijaisesti omien kokemusteni perusteella, jota on tullut sekä omassa urkujensoitossa että urkuopetuksessa. Urkujen historiaan, urkujenuudistusliikkeeseen ja urkukouluihin luodaan taustaksi ainoastaan tiivis katsaus. Pääpainon saavat siis soittotekniset, esityskäytännölliset ja didaktiset kysymykset sekä vanhat aikalaislähteet.

Toivottavasti tämän opinnäytetyön avulla kerätty tieto inspiroisi ja innostaisi urkuharrastajia, ammattiopiskelijoita ja urkureita alati kiehtovaan barokkimusiikin pariin.

2 ARTIKULAATIO BAROKIN TYYLIKAUDEN ESITYSKÄYTÄNNÖSSÄ

2.1 Käsitteet artikulaatio ja artikulointi

Suomalaisissa musiikkisanastoissa artikulaatiota määritellään useilla tavoilla. Artikulaatio on ”peräkkäisten sävelten yhdistelytapa”¹; ”soitinmusiikissa - - tapa liittää sävelet toisiinsa, millä on suuri merkitys musiikin esittämisessä”² tai vastaavasti ”laulussa selkeä tekstin lausunta”³. Artikulaation siis käsitetään olevan sekä ”esittävän säveltaiteen keskeisiä ilmaisukeinoja”⁴, että ”musiikin pienrakenteen tasolla tapahtuvaa hahmottamista”⁵. Käsitettä artikulaatio täsmennetään tarkoittamaan ”esitystapaa eli eri tapoja yhdistää tai erottaa perättäisiä säveliä tai sointuja”. Artikulointi eroaa jäsentelystä tai jaksottelusta, joka tarkoittaa suurempien linjojen kuten ”säkeiden ja niistä koostuvien muotoyksiköiden” erottelua ja yhdistämistä. (Musiikkitietosanakirja 1 A–B 1989, s.v. *artikulaatio*.)

Musiikin artikulaatioasteikko ulottuu legatissimosta staccatissimoon. Legatissimossa sävelet sidotaan toisiinsa ilman minkäänlaista katkoa tai aukkoa. Staccatissimossa sävelet ovat mahdollisimman lyhyitä, ja yleensä niiden välillä olevat tauot soivia säveliä pitempiä. Näiden ääripäiden väliin mahtuu ”monivivahteinen artikulaatioasteikko”, jota ilmaistaan sekä italiankielisin musiikkitermein että artikulaatiomerkein. (sama, s.v. *artikulaatio*.)

Artikulointia toteutetaan kunkin soittimen keinovaroin. Soittimien antamissa ilmaisullisissa mahdollisuuksissa on suuriakin eroja, esimerkiksi siinä, kuinka äänen voimakkuuden vaihtelulla eli dynamiikalla on mahdollisuuksia. Ihmisäänen, jousisoittimien ja useiden puhallinsoittimien kohdalla voidaan hiljentää tai voimistaa ääntä sen sytyttyä. Toisissa soittimissa, kuten kielisoittimissa, äänen syyntymisen jälkeen ei voida vaikuttaa äänen voimakkuuteen. (Musiikkitietosanakirja 1 A–B 1989, s.v. *artikulaatio*.)

¹ (Andante 2002, s.v. *artikulaatio*)

² (Tammen musiikkitietosanakirja Osa 1 A-L 1983, s.v. *artikulaatio*)

³ (Tammen musiikkitietosanakirja Osa 1 A-L. 1983, s.v. *artikulaatio*)

⁴ (Suuri musiikkitietosanakirja 1 A-B 1989, s.v. *artikulaatio*)

⁵ (Suuri musiikkitietosanakirja 1 A-B 1989, s.v. *artikulaatio*)

Artikuloiva, soittotapa barokkiaikakauden soitinmusiikissa on historiallisten tutkimusten valossa itsestään selvä lähtökohta. Sitä ei kirjoitettu nuottikuvaan (Forsman 2001, 24). Erilaiset artikulaatiomerkit nuottikuvassa tulivat säännönmukaisemmiksi vasta 1700-luvun lopulla (Suuri musiikkitietosanakirja 1 A–B 1989, s.v. *artikulaatio*).

Artikulaatio fonetiikassa

Käsite 'artikulaatio' liittyy puheeseen ja musiikkiin, ja niiden kesken onkin paljon rakenteellista kosketuspintaa. Keskeinen syy barokkiartikulaation ja fonetiikan yhteyteen on musiikkifilosofian historiassa, puhuvan musiikin käsitteessä (Harnoncourt 1986, 172).

Artikulaatio (lat. *articulatio* eli jäsentely) tarkoittaa fonetiikassa ääntöliikettä⁶. Artikuloida -verbille esitetään vaihtoehtoisia fonetiikan ilmaisuja, kuten "lausua jäsenellen" (lat. *articulare*), "ääntää, tehdä ääntöliike"⁷ tai "ilmaista, tuoda esiin jäsennellysti ajassa liikkuvia ajatuksia"⁸. "Artikulointi" tai "artikuloiminen (paremmin)" voi merkitä myös esiintuomista⁹. Artikulointi on siis "puhumisen tekninen tapahtuminen, se tapa, millä eri vokaalit ja konsonantit tuotetaan" (Harnoncourt 1986, 53).

Artikulaatiolla tarkoitetaan fonetiikassa tavujen ja sanojen jäsentelyä siten, että tärkeitä sanoja ja tavuja lausutaan painokkaammin kuin vähemmän tärkeitä. Musiikin artikulaatio toimii puheen artikulaatiota jäljitellen, eli sisältää puhetta vastaavasti säkeitä ja niiden sisällä säveliä, jotka muodostavat erilaisia kuvioita. Puheessa voimakkaimmat painotukset ovat usein kappaleen ja lauseen alussa, ja lisäksi muita pienempiä painotuksia voi sisältyä sanojen alkuihin tai keskelle, riippuen kielestä. Musiikkikin rytmittyy painotuksilla ja puheen kaltaisella muotoilulla. Pienmuodot eli säkeet ja säkeiden sisällä olevat sävelet selkeytyvät ja saavat ilmettä, kun niitä jäsennellään painottamalla, sitomalla ja erottelemalla. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 92.)

2.2 Barokin tyylikauden musiikkifilosofiasta

Barokkiaikakaudella tarkoitetaan tässä opinnäytetyössä eurooppalaista aikakautta, joka rajautuu noin vuosien 1600–1750 väliselle ajalle. Barokki on musiikinhistoriallisena terminä kiistelty, eikä

⁶ (Nyky-suomen käyttötieto 1997, s.v. *artikulaatio*)

⁷ (Nyky-suomen käyttötieto 1997, s.v. *artikulaatio*)

⁸ (Kielitoimiston sanakirja 2012, s.v. *artikulaatio*)

⁹ (Kielitoimiston sanakirja 2012, s.v. *artikulaatio*)

sen määrittely ole ongelmatonta, sillä tyyllillisesti yhteisiä piirteitä barokkimusiikille on vaikea löytää. Niitä haettaessa monesti jää ainoaksi yleistunnukseksi *basso continuo* eli kenraalibasso, jota ei tässä työssä käsitellä. Barokki muodostaa puolentoista vuosisadan mittaisena ajanjaksona vokaalisen ajattelun ja retoriikan ihanteiden renessanssille (1450–1600) vastineen, jossa painottuu instrumentaalisuus. Samat sävellystekniset pääsuuntauksut kuin renessanssissa jatkavat kehitystään soittimellisella tasolla. (Suuri musiikkitietosanakirja 1 A–B 1989, s.v. *barokki*.)

Barokki-sanana alkuperä on mahdollisesti italialaisessa adjektiivissa *barocco* (merkillinen, konstikas) tai espanjalaisessa substantiivissa *barrueco* (epämuotoinen). Sanaa käytettiin arkkitehtuurityyliin ja musiikkityyliin luonnehdinnassa jo 1700-luvulla, mutta vasta 1800-luvun lopussa taidehistoriallisen kauden määrittelyn yhteydessä. Tältä pohjalta sana liukui käyttöön musiikinhistoriallisena määritelmänä ilman, että kyseisen käsitteen sisältöä olisi ennalta määritetty säveltaiteellisesta näkökulmasta. (Suuri musiikkitietosanakirja 1 A–B 1989, s.v. *barokki*.) Barokkityylin kehittymisen alkulähteeksi on nähty Italia, koska siellä ”uusi ajattelutapa” työntyi esiin esimerkiksi Giulio Caccinin ja Claudio Monteverdin vaikutuksesta. Uuteen ajatteluun kuului basso continuo ja tonaalisuuden kehittyminen. (Anderson 1996, 17–19, 25.)

Barokkimusiikin käsitteen kiistanalaisuudesta huolimatta se on yleisesti käytössä musiikkialalla, joten tässäkin työssä sen käyttö yleiskäsitteenä tuntuu täysin luontealta tarkoittamaan länsieurooppalaista musiikkia, joka on peräisin 1600- ja 1700-luvuilta. Vanha musiikki esiintyy tässä työssä barokkimusiikin synonyymina, samoin vanhoilla lähteillä tai sormijärjestyksellä viitataan barokin tyylikauteen. Tässä työssä ei ole artikulaatioaiheen kannalta keskeistä rajata barokkiaikakautta tai tyyliä sen enempää maantieteellisten tyylien kuin säveltäjienkään perusteella, sillä ei ole tiedossa, että artikuloiva soittotapa olisi rajautunut jonkun yhden maantieteellisen tyylikokonaisuuden sisälle. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89.)

2.2.1 Barokkikauden musiikkikäsitys ”Puhuva musiikki”

Barokin aikakautena ihailtiin suuresti antiikin yhteiskuntaa, jolloin puhetaito ja -taide eli retoriikka oli suuressa arvossa. Esimerkiksi yliopistoissa retoriikka oli itsestään selvä oppiaine. Musiikki rinnastettiin puheen kaltaiseksi ilmaisujärjestelmäksi, joka tuli rakentaa samojen periaatteiden mukaan kuin taitavasti rakennettu puhe. ”Puhuvan musiikin” käsite tarkoittaa juuri tällaista ymmärrystä

puheenomaisesta musiikista. ”Sävelillä puhumisen” taide oli noin vuoden 1650 tienoilta lähtien miltei kaksisataa vuotta musiikin filosofisena perustana. Sanallinen retoriikka on ylipuhumisen tekniikkaa ja musiikissa taas työskennellään ilmaisullisesti. Retoristen kuvioiden avulla tavoiteltiin affektikeskeisyyttä. Pitää kuitenkin muistaa, etteivät retoriset kuviot tai sävellajikarakteritkaan ole aina yksiselitteisiä. Kuitenkin musiikin idea on sama kuin puheen retoriikka – sen tulee herättää mielikuvia ja puhutella kuulijaa. Nikolas Harnoncourt yksinkertaistaa teoksessaan *Puhuva musiikki* (1986): ”Vuoteen 1800 asti musiikki puhuu, sen jälkeen musiikki maalaa.” (Hynninen & Vapaavuori 1994, 91–92; Harnoncourt 1986, 53, 172–173, Forsblom 1994, 9–11.)

2.2.2 Barokin affekti- ja kuvio-oppi

Barokkimusiikin affektioppi ja retoriikka ovat barokkiaikakauden esityskäytännön keskiötä ja muodostavat laajan teoreettisen järjestelmän. Affektioppi tarkoittaa musiikkiesteettistä näkemystä, jossa musiikin struktuurin katsotaan ilmentävän ja synnyttävän selvästi muotoiltavia tunnesisältöjä. Intervallien, sointujen ja kadenssien merkityksiä on luonnehdittu affektisisältöjen mukaan niin, että kukin edustaa ja ilmentää tiettyä affektia. Kaikkien maantieteellisten barokkityylien yhteiseksi nimitäjäksi voidaan nimetä affektioppi. Myös jokaisella sävellajilla katsotaan olevan oma selvä erityiskarakterinsa. Sävellajien väliset erot olivat tuolloisten viritysjärjestelmien vuoksi isommat, joten niitä määriteltiin systemaattisesti. Karkeasti voidaan sanoa, että mitä epäpuhtaammin soiva sävellaji, sitä voimakkaampi tunnelataus musiikkiin sisältyi. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89; Suuri Musiikitietosanakirja 1 A–B 1989, s.v. *affektioppi*; Forsblom 1994, 112, 115–116.)

Barokin ajan kuvio-opissa musiikin kieltä tulkitaan määrittelemällä kuvioiden retorisia merkityssuhteita. 1600–1700-lukujen teoreetikkojen kirjoitusten perusteella tiedetään, että kuviot on liitetty läheisesti niiden sisältämään affektiin tai intensiteettiin. Kuviolla tarkoitetaan esimerkiksi yksinkertaista intervallia, sävelryhmiä, yhden tai useamman sävelen toistoa, tai hiljaisuutta. Näiden katsotaan ilmentävän eri tunnetiloja sekä kasvavaa tai vähenevää intensiteettiä. Esimerkiksi A. Kircher (1650) esittää Forsblomin mukaan, että vähennetyt tai ylinousevat soinnut, kromatiikka, synkopoidut dissonanssit, pienet terssit tarkoittavat surua, ja kvartti- ja kvinttihypyt, suuret terssit eloiset rytmit ja pienet nuottiarvot vastaavasti iloa. Kuvio-oppi ei kuitenkaan ole opinkappale, eikä se esiinny missään lähteessä suljettuna järjestelmänä. (Forsblom 1994, 2, 17, 109, 130–133.)

Toisin kuin helposti luullaan, affektioppi ei kytkeydy kiinteästi kuvio-oppiin siten, että jokin affekti määräytyisi tarkoin kuvioista käsin. Säveltäjä on voinut tavoitella haluamaansa affektia tempon ja retoristen kuvioiden avulla tai kätkemällä tekstuuriin erilaisia elementtejä kuten intervaleja, sointuja, kadensseja. (Forsblom 1994, 2, 110, 136.) Affekti- ja kuvio-oppi voidaan kaiken kaikkiaan ymmärtää esiintyvän muusikon kannalta lähtökohtana, joka tarjoaa musiikkifilosofisia näkökulmia ja inspiraatiota, muttei silti kahlitse kaavamaisena järjestelmänä.

2.2.3 Barokin artikulaatiomerkinnoistä notaatiossa

Barokkiaikakauden notaatiokulttuuri oli yleisesti ottaen hyvin erilainen kuin nykyään. Useat asiat pysyivät nuottiin kirjaamattomana perimätietona. Muusikot suhtautuivat kirjoitettuun nuottiin vapaammin. Toisin kuin nykyään, muusikkous perustui olennaisesti improvisointiin ja kenraalibasso-soittoon. Merkintätavat eivät olleet vakiintuneita. Painetun nuotin rooli oli siis monin tavoin huomattavasti nykyistä vähäisempi. On siis tärkeää sijoittaa vanhaa musiikkia soittaessa nuottikuvasta saatava informaatio kyseisen aikakauden viitekehukseen.

Artikulaatiomerkinnojä käytettiin jo 1600-luvun alkupuolella, mutta artikulaatio-ohjeistuksen lisääminen nuottiin yleistyi kuitenkin vasta 1700-luvun loppupuolella. Säveltäjien käyttämien merkkien ja ohjeiden merkitys vaihteli eri alueiden ja sukupolvien välillä. Esimerkiksi staccato- tai kaarimerkintä ovat tuttuja jo 1600-luvulta, mutta merkitykset vaihtelivat. 1600-luvun lähteistä löytyy pitkiä kaaria, jotka ovat taukoja ylittäviä fraasimerkinnojä. Kaarella saatettiin ilmaista myös painotushierarkiaa. Staccatomerkinnoissäkään ei oltu johdonmukaisia; niitä oli useita, esimerkiksi piste tai kolmiomainen kiila. Piste saattoi merkitä ennen 1800-lukua myös erityistä painoa, samanpituisia nuotteja tai osoituksen, ettei tässä saa sitoa. (Suuri Musiikkitietosanakirja 1989, s.v. *artikulaatio*; Donington 1992, 473–47; Hamoncourt 1986, 62–64.) J. S. Bachin käyttämät artikulointimerkit näyttävät osoittavan yleisistä käytännöistä poikkeavaa artikulointia (Forsblom 1994, 119).

Barokin pelkistettyä nuottikirjoitusta on ymmärretty väärin. Nykyaikaisen tarkemman nuotinkirjoituskulttuurin keskellä uskottiin pitkään, että barokin aikana ei käytetty nyansseja tai muita elävöittämisskeinoja, koska asiat eivät ilmene nuottikuvasta. Kun vähitellen alettiin kiinnostua muistakin ajan kuvauksista kuin nuottilähteistä, käsitys mullistui. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 88.)

1800-luvulla yleistyi kustantajien ja julkaisijoiden käytäntö varustaa varhaisemman musiikin uusintajulkaisuja mielivaltaisain artikulaatiomerkein, joilla ei ollut mitään tekemistä alkuperäisen teoksen kanssa. Nykyisissä editioissa on pyritty pitämään selkeämmin erillään alkuperäiset merkinnät julkaisijan tekemistä lisäyksistä tai muutoksista. (Musiikkitietosanakirja 1 A–B, 1989, s.v. *artikulaatio*.)

Useimmat artikulaatioon liittyvät seikat jäävät esiintyjän ratkaistavaksi joko suoraan tai epäsuorasti nuottikuvasta. Erilaisiin soittotapoihin *legato* ja *staccato* välillä tarvitaan myös mielikuvituksellista otetta. Koko artikulaatiovalikoiman tehtävä on tuoda fraaseja ja karaktereja esiin niin barokkityylissä kuin missä tahansa muussakin musiikin tyyliuunnassa. (Donington 1992, 477–478.)

2.3 Artikulaation luonnehdintaa 1600- ja 1700-lukujen kirjoituksissa

Kaikissa soittimissa barokkiaikakautena suosittiin selkeää artikulaatiota, mistä kertovat jousitustekniikka ja puhaltajien kielitysohjeet (Hämäläinen 1994, 214). Peruseriaatteena oli kuitenkin soittaa jokainen sävel omalla jousellaan tai kielityksellään. Myös kosketinsoittimissa kahden sävelen väliin jätettiin suurempi tai pienempi tauko. 1600-luvun lopulla ja 1700-luvulla soittotekniikat eivät juurikaan eronneet toisistaan esimerkiksi urkujen ja cembalon välillä. Yleisesti ottaen soittotekniikkaa ja sävellyksiä ei erotettu soitinkohtaisesti nykyiseen tapaan. (Hämäläinen 2002, 236.)

A. Kircherin tutkielmasta *Cylindrum phonotacticum* (1650) käy ilmi Forsblomin mukaan, että sellaiset käsitteet kuten sävelten sisäinen aika-arvo (*quantitas notarum extrinseca*) ja sävelten ulkoinen aika-arvo (*quantitas notarum intrinseca*) olivat itsestään selviä ja keskeisiä. Sisäinen aika-arvo tarkoittaa vaihtelevaa pituutta reaalisessa esityksessä ja ulkoinen taas sävelten matemaattista arvoa nuottitekstissä. (Forsblom 1994, 117.)

Ranskalainen urkuri Guillaume-Gabriel Nivers kirjoittaa ensimmäisen urkukirjan *Observations sur le toucher et Jeu d'Orgue* esipuheessa vuonna 1665 soittoteknisiä ohjeistuksia mm. artikulaatiosta. Normaali kosketustapa on sen mukaan hiukan non *legato*. Hieman Niversiä nuoremman ranskalaisen Gaspard Correten vuonna 1703 ilmestyneessä urkukirjassa *Messe du 8e ton pour l'orgue* annetaan tietyntyyppiin urkusävellyksiin esitysohjeita, joista päätellen sävellyksen karakterin on annettu vaikuttaa kulloiseenkin soittotapaan, kosketukseen ja artikulaatioon. (Hämäläinen 1994, 231–232.)

Dom Bédosin vuonna 1778 ilmestyneessä teoksessa *L'art du facteur d'orgues IV* on ranskalaisen Père Engramellen kirjoitus. Siinä esitetään, että jokainen sävel sisältää soivan osan (*tenue*) ja välttämättömän sävelten välisen hiljaisuuden (*silence d'articulation*). (Forsblom 1994, 118.) Todetaan myös, että hiljaisuuden tunnelmaisuus tulisi muuntua sen mukaan, mikä pukee kyseistä teosta (Dorington 1992, 480). Engramellen kuvaus on suomennettu F. Forsmanin Urkukoulussa:

Jokainen nuotti koostuu osaksi äänestä ja osaksi tauosta, ja näiden summa on ilmoitettu nuottiarvo. Äänellä on tietty kesto ja tauolla on tietty kesto. Tauko on avuksi äänten erottamisessa toisistaan ja muodostaa näin musiikin artikulaation. Ilman tätä taukoa tuloksesta tulee huono, kuten säkkipillissä, jonka silmiinpistävin vika on artikulaation puuttuminen. (Forsman 2001, 24.)

Saksalainen urkuri ja säveltäjä Johann Gottfried Walther jo vuonna 1732 teoksessa *Lexicon der Musik* kirjoittaa samansuuntaisesti kuin Kircher ja Engramelle myöhemmin, että nuotti koostuu kahdesta osasta, soivasta (*intrinseca notarum* tai *inner notation*) ja soimattomasta osasta (*extrinseca notarum* tai *outer notation*). J.S. Bach ilmoittaa kaksi- ja kolmiäänisten inventioiden esipuheessaan sävellyskokoelman tavoitteeksi oppia selkeän ja laulavan soittotavan. (Fagius 2015, 18–19.)

F. W. Marpurg oli saksalainen valistusajan yksi tärkeimmistä musiikkiteoreetikoista (Forsman 2001, 194). Tästä Marpurgin lähteestä on peräisin Suomessakin usein käytetty ilmaisu ”*ordentliches Fortgehen*”, joka kuvaa legato- ja staccato- välisiin jäävää tyypillistä artikuloitintapaa. F. Forsmanin Urkukoulu suomentaa, mitä Marpurg kirjoittaa teoksessa *Anleitung zum Clavierspielen* vuonna 1765:

Sekä legato- että staccato-soitto ovat vastakohtia tavalliselle soitolle/eteenpäinmenolle (*das ordentliche Fortgehen*), joka muodostuu siitä, että sormi nostetaan erittäin nopeasti edelliseltä koskettimelta juuri ennen kuin liikutetaan seuraavaa. Tätä ei koskaan merkittä nootteihin koska sitä edellytetään aina. (Forsman 2001, 24.)

Saksalainen Carl Philipp Emanuel Bach kuvaa artikuloitua soittotapaa seuraavasti vuonna 1753 teoksessaan *Versuch über das wahre Art das Clavier zu spielen* (suom. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria):

Sävelet, joita ei soiteta lyhyinä eikä sitoen eikä täysikestoisina, pidetään puoleen aika-arvostaan - paitsi, jos niiden kohdalla esiintyy sanalyhenne ten. (pitkään). Viimeksi mainitussa tapauksessa ne on soitettava merkityn kestopensa mukaisina. Tällaiset nuotit ovat kohutuullisessa ja hitaassa tempossa yleensä kahdeksas- ja neljäsosia. Niitä ei saa soittaa voimattomasti, vaan ne on esitettävä temperamentikkaasti ja aivan kevein painoituksin. (Bach, 1753, 173–174.)

Saksalainen säveltäjä ja musiikkipedagogi Daniel Gottlob Türk kuvaa vuonna 1789 teoksessaan *Klavierschule*, että yleinen soittotapa ei ollut staccato eikä legato, vaan sellainen, jossa sormet nousevat koskettimelta hieman aiemmin kuin nuotin kesto ilmoittaa. (Donington 1992, 480.)

Vanhoista lähteistä jousisoittimien osalta käy ilmi, että jousitusten välillä on ollut artikulaatioon liittyviä hiljaisuuksia. Esimerkiksi vuoden 1722 lontoolaisessa lähteessä ja Leopold Mozartin *Violinschule* -viulukoulussa vuodelta 1756 on jousitusmerkinnöissä kahden fraasin väliin osuvia peräkkäisiä vetojousia, vaikkei näkyvillä ole varsinaista taukomerkkiä. Jousitukset ovat siis edellyttäneet irtonaista artikuloimista. Samoin kosketinsoittimien sormitukset tuohon aikaan on rakennettu fraasi- ja artikulaatiotaukoja valvoen. (Donington 1992, 476–477.)

Vanhoissa lähteissä puututaan myös artikulaation vivahteisiin. Esimerkiksi Girolamo Diruta (1597) korostaa pehmeän soittotyylin tärkeyttä laulavassa musiikissa ja erottaa irrallisen tyylin kuuluvan cembalolla soitettavaan tanssimusiikkiin. F. Couperin kuvaa välttämättömäksi ylläpitää täydellistä tasaisuutta, ja C. Ph. E. Bach kehottaa *cantabile*-tyyliseen soittotapaan. J. J. Quantzin huilukouluissa (1752) ja lontoolaisessa oppaassa (1727) ohjeistetaan huilistia artikuloimaan laulajan luonteavuudella. Quantzin ohjeiden mukaan "on välttämätöntä välttää yhdistämästä nuotteja (*slurring notes*), kun niiden pitäisi olla erikseen (*detached*), ja erottamasta nuotteja, kun niiden tulisi olla kaaritetuina". (Donington 1992, 477–478.)

3 ARTIKULOINTI BAROKIN TYYLIKAUDEN URKUJENSOITOSSA

Artikuloinnin kannalta keskeisin soittimen ominaisuus on mekaaninen koneisto. Perusartikulaatiossa ei ole havaittavissa ainakaan merkittäviä eroja eri koulukuntien välillä. Artikuloinnin perusperiaatteet ovat siis kaikessa barokkikauden musiikissa samat, joten maantieteelliset tyyli- ja sointitavat jäävät tässä vähälle huomiolle. Uruissa on jatkuva ääni, jonka voimakkuuteen voidaan vaikuttaa vain apulaitteilla. Paisutuskaappia, jolla sävelen sisäistä dynamiikkaa voitaisiin säädellä, ei ollut vielä barokkiaikana käytössä. (Pelto 1989, 1–2; Suuri musiikkitietosanakirja 1 A–B, 1989, s.v. *barokki*; Härmäläinen 2002, 13–14.) Urkuäänen luonteen vuoksi kosketuksen hallinnan eli artikuloinnin rooli korostuu ilmaisullisena keinovarana.

3.1 Katsaus mekaanisten urkujen historiaan

Urkujen ”kolme kultaista vuosisataa” eli 1500–1800-luvut merkitsivät maantieteellisten urkutyyppien syntyä ja eriytymistä. Soittimen ulkoiset rakenteet ja musiikilliset ominaisuudet muotoutuivat erilaisiksi muunnoksiksi eri puolilla Eurooppaa. 1700-luvun jälkipuoliskolla barokkityyli jäi taakse, ja tilalle tulivat uudenlaiset tyyli- ja sointi-ihanteet. 1800-luvun monet urkurakennukseen liittyvät ideat kuten äänioppi eli akustiikka ja teollinen vallankumous toisaalta synnyttivät hienoja urkuja, toisaalta aloittivat dekadenssin eli rappeutumisen. Urkujen standardisoituminen ja valmistuksen rationalisointi johti urkujen rakennuksen ja koko urkutaiteen dekadenssiin aivan 1800-luvun lopussa. Uruista tuli rakenteiltaan vakioitu soitin, joka sisälsi kokoelman äänikertoja, eikä sitä ajateltu enää tiettyyn huonetilaan sijoitettuna yksilönä. (Pelto 1989, 3–4.)

1800-luvun romantiikan tyylikausi ja vuosisadan loppupuolen rationaalinen tekniikan ylikorostuneisuus olivat painaneet unohduksiin useita asioita. Eri maissa alkoi nousta vuosisadan vaihteessa urkujenuudistusliikkeitä. Esimerkiksi elsassilainen urkujenuudistusliike alkoi 1900-luvun alussa keski-Euroopassa sellaisesta havainnosta, että barokkimusiikki soi kauniimmin vanhoilla soittimilla kuin silloisilla uusilla uruilla. Dekadenssin mukana unohtunutta barokkiajan soitinrakennusta ja esityskäytäntöjä alettiin etsiä uudelleen. 1800-luvulla käytössä olleiden romanttisten orkesterisoittimien, ylenpalttisten rekisteröintien ja runsaan rubaton käytön sijaan tulivat neobarokkiurut, yksinkertaisempine dispositioineen ja lähes metronomimaisine esityksineen. Tämän uudistusliikkeen pioneerit luopuivat radikaalisti kaikista romantiikan jopa hyvistäkin

musiikillisista elementeistä. Samalla monet havainnot vanhoista uruista ymmärrettiin väärin, koska huomioitiin yksityiskohtia kokonaisuuksien sijaan. (Pelto 1989, 4; Laukvik 1996, 10.)

Urkujenuudistusliikkeen myötä pyrittiin tulkitsemaan barokkimusiikkia autenttisesti, mutta ajattelu kuitenkin pohjautui romantiikan ajan käsityksiin. Legatosoiton perinne säilytti asemansa, koska ei heti pystytty näkemään vaihtelevan artikuloivan kosketuksen ilmaisullista arvoa. Tulkinnan helpottamiseksi nuottitekstiin alettiin tehdä romantiikan estetiikan mukaisia esitysteknisiä lisäyksiä. Tällä periaatteella julkaistiin nuottilaitoksia vielä jopa 1980–90-luvuilla. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 88; Laukvik 1996, 9–10; Pelto 1989, 4.)

Käänteentekevä ajankohta ovat vuodet 1980–85, jolloin non legato -soittotapa vanhassa musiikissa esiteltiin uudelleen ja jolloin siitä tuli normi nykyaikaisessa esityskäytännössä (Fagius 2015, 20). Niinpä lähdetietoinen, historiaan perehtynyt muusikko on vasta ”meidän aikamme lapsi” (Laukvik 1996, 10).

Urkurin on tärkeää arvioida nuottilaitoksia käyttäessään, mistä historiallisesta viitekehyksestä esitysmarkinnat ovat. Romantiikan aikakauden esityskäytäntöjä mukaileva nuottieditio sisältää usein barokkiteksturiin lisättyjä fraseeraus-, dynamiikka- ja tempomerkintöjä. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 88). Tyypillisiä näiden lisäksi ovat editoijan sormitus- ja jalkiojärjestysehdotukset, joihin on syytä aina suhtautua varauksella. Kuvasta 1 näkyy, kuinka Merkelin ja Merikannon Urkukoulussa (1901) on lisätty Johann Pachelbelin teokseen sormi- ja jalkajärjestyksiä romantiikan legatosoittoihanteen pohjalta (1901, 58). Useissa urkukouluissa esiintyy juuri näitä samoja tunnuspiirteitä.



Kuva 1. Nuottiesimerkki. Pachelbel: Lyhyt koraalialkusoitto, nimeämätön, tahdit 12-16. (Merkel & Merikanto 1901, 58)

joiden aikana ilmenttiilit hyvin säädetyissä uruissa avautuvat päästään ilmaa pilliin. Nopea painallus aiheuttaa terävemmän sävyn. Jos sormi vastaavasti painetaan tai nostetaan hitaammin koskettimelta, äänen aluke tai lopuke muuttuu pehmeämmäksi. (Rantala 2011, 43; Burton 2002, 53.)

Aluke, soiva osa ja lopuke

Urkujen yksittäinen ääni jakautuu kolmeen vaiheeseen: alukkeeseen, soinnin kiinteään osaan ja lopukkeeseen. Alukkeen luonteeseen ja kestoon vaikuttavat pillin koko ja muoto. Alukkeen kestoa mitataan siitä hetkestä alkaen, kun ilmaa alkaa tulla pilliin, siihen hetkeen asti, kun pillin perussävel on kehittynyt täyteen voimaansa. Uruissa alukkeen luonnetta voidaan muovata muokkaamalla pilliä, eli äänittämällä. Pillin keuran eli sydämen korkeus ja suuaukon korkeus ovat tärkeitä tekijöitä alukkeen muotoilussa. (Pelto 1989, 37–39.)

Alukkeen laatuun voidaan vaikuttaa tavalla, jolla kosketin painetaan alas. Sormen tai jalan hidas tai nopea liike, pehmeällä tai kovalla tavalla tuottaa joko pehmeästi kasvavan äänen tai selkeän aksentin. Tämä on voitu osoittaa toteen fysikaalisin testein. Alukkeen karakteriin vaikuttavat myös valitut äänikerrat ja niiden lukumäärä, sävelkorkeus ja soiton nopeus. (Laukvik 1996, 23.) Erilaisissa äänikerroissa on erilaiset alukkeet. Huiluaänikerroissa voi havaita konsonanttien tyypisiä ääniteitä kuten ”dyy-dyyy” tai ”fii-fii”. Kieliäänikerroissa on hyvin lyhyt aluke, koska kielipillin äänenmuodostuskin on hyvin erilainen huulipilliin verrattuna. Mitä suurempi pilli, sitä enemmän äänen muodostuminen vaatii aikaa. Suurimmilla Subbass-pilleillä aluke voi olla noin sekunnin pituinen. (Pelto 1989, 37–39.)

Pillin ääntämisen kiinteä osa eli stationääri on melko stabiili (Pelto 1989, 39). Urkurin suhde soivaan kestoon on siinä mielessä erilainen esimerkiksi laulajaan tai huilistiin verrattuna, että urkurilla ei liity fyysistä työtä suhteessa pillin soimisen ylläpitämiseen enää sen jälkeen, kun kosketin on painettu alas. Sen seurauksena urkurin tulee kokea ääni – varsinkin pitkä ääni – sisimmässään, ja luoda positiivisen jännityksen efekti. (Laukvik 1996, 23.)

Äänen lopukkeesta ei ole niin selkeälinjaista yhtenäistä tietoa kuin alukkeesta. Pellon mielestä äänen lopuke ”ei ole sointivärille oleellinen”, vaikka ajatteleekin sen kosketuksellisen hallitsemisen olevan tärkeä artikulaatiota ajatellen (1989, 39). Vastaavasti Hämäläinen (1994, 170), Burton (2002, 53) ja Laukvik (1996, 23) ovat siinä käsityksessä, että erilaisten lopukkeiden toteuttaminen

on mahdollista. Hämäläisen näkemyksen mukaan lopukkeen rooli on olennainen artikulaatioon vaikuttavaksi tekijäksi. Laukvik toteaa vuonna 1996, että asiaa ei ole tieteellisesti todettu, mutta kuitenkin erittäin nopea venttiilin sulkeminen tuottaa ääneen äkillisen lopun, ja hitaasti sulkeminen luo pehmeämmän äänen lopun, joka Laukvikin mielestä on miellyttävintä kuultavaa erityisesti kuivemmassa akustiikassa. Artikulaatiotaunun pituus ja rakennuksen akustiset piirteet ovat siis myös ratkaisevassa roolissa kuulokuvan kannalta (1996, 23). Burton toteaa myös, että tyyliurkujen äärelle pääseminen voi opettaa nykyuusikolle enemmän barokin ilmeikkyydestä, kuin mikään määrä sähköisen soittimen kanssa. (Burton 2002, 53.)

3.3 Soittotekniikka artikuloinnin näkökulmasta

Peruskosketustapa barokkiaikakaudella on "*ordentliches Fortgehen*" -soittotapa¹⁰, jossa nuotit ovat aina hieman irrallaan toisistaan (Laukvik 1996, 28). Rantala suomentaa nimikkeen "säännönmukainen eteneminen" (2011, 54). Artikuloinnin synonyymina näkee toisinaan käytettävän sanaa kosketus ("*touch*") tai aksentointi.

1600- ja 1700-luvun muusikolle irtonainen eli 'non legato' -soittotapa oli itsestäänselvyys. Soittotapaan liittyi yleisesti tunnettuja käytäntöjä, joita noudateltiin sävelten painottamisten tai yhteen sitomisten suhteen. Ilman esitysmerkintöjä olevaa notaatiota lukiessa tulee huomioida tämä 1600- ja 1700-lukujen esityskäytännöllinen lähtökohta, kun vastaavasti 1800-luvulta peräisin oleva nuottiteksti tulee lähtökohtaisesti soittaa täysin legatoon. Vanhassa musiikissa myös taukoja edeltävät äänet artikuloituvat samalla tavalla eivätkä siis romanttisella tavalla soi täyteen nuotintettuun mitaansa, minkä huomioiminen on erityisen tärkeää moniäänisessä soitossa. Tätä havainnollistaa kuva 3, jossa vasemmanpuoleisen tahdin kirjoitettu nuottikuva on muokattu oikealla soivan kuulokuvan mukaiseksi. Artikuloidun urkujensoiton tarkoitus ei kuitenkaan ole antaa "reikäistä" vaikutelmaa, vaan tavoitellaan sävelten virtaa, joka eroaa vain hiukan täysin sidotusta soitosta. (Harnoncourt 1986, 53; Forsman 2001, 24–26.)

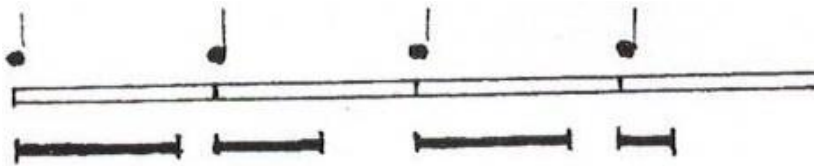


Kuva 3. Havainnollistava nuottikuva artikuloivasta soittotavasta (Forsman 2001, 26)

¹⁰ saks. F. W. Marpurgin lähteessä v. 1765 esiintyvä nimitys, ks. luku 2.3)
Engl. "*normal proceeding*" (Laukvik 1996, 26)
Engl. "*ordinary movement*" (Donington 1992, 480)

Cantus firmus -soolot soitetaan usein pehmeällä kosketuksella, ”barokkilegatoksi” kutsuttavalla artikulaatiotavalla. Siinä nuotit liittyvät toisiinsa lähes legatossa, ja aukkoja nuottien välillä voisi verrata laulajien konsonantteihin. Yksi merkki luonnollisesta artikulaation toteutumisesta voisi olla se, että kuulija ei pohdi aukkoja nuottien välillä vaan pikemminkin pystyy nauttimaan esityksen kauudesta ja selkeydestä. (Fagius 2015, 20.)

Uruilla artikuloimista voidaan lähestyä muiden soittimien kautta, esimerkiksi mukailemalla huilun kielittämistä tai viulun jousituksesta syntyvää kuulokuvaa. 1500-luvun ja 1600-luvun alkupuolen huilulähteissä kerrotaan tavujen ’tu-tu-tu-tu’ synnyttävän staccaton, mutta nopeammassa kuluissa elegantimpaa on parittaa ’tu-re-tu-re’, tai neljän ryhmässä taas ’tu-re-lu-re, tu-re-lu-re’. J. J. Quantz (1752) kuvaa painokkaamman alukkeen kielittämistä tavulla ”ti-ti” ja painotonta ja pehempää aluketta ”di-di”. Kuten puhallinsoittajat tekevät kielittämällä konsonantteja ’t’, ’d’, ’l’ ja ’r’, myös klaveerisoittajat voivat toteuttaa kosketusta muuntelemalla eri sävyisiä alukkeita. (Fagius 2015, 19–20; Burton 2002, 54–55.)



Kuva 4. Visuaalinen kuvaus sävelten ulkoisten ja sisäisten aika-arvojen suhteesta (Forsblom 1994, 118)

3.3.1 Käden ja sormen käyttö

Urkujen ja pianon soittotekniikan pääasiallinen ero on käsivarren ja kämmenen välisen toiminnan suhde. Pianotekniikassa käsivarren ja kyynänpään roolina on kuljettaa, ikään kuin johtaa rannetta ja sormia koskettimiston suuntaisesti, ja urkutekniikassa roolit ovat päinvastaiset, eli sormi ja ranne liikkuvat ensin koskettimistolla, ja käsivarsi seuraa liikettä ollen huomattavasti passiivisempi kuin pianotekniikassa.

Urkupedagogi Maija Lehtonen luonnehtii urkurin käden käyttöä niin, että käsivarsi pysyy suorassa koskettimistoon nähden ja ranne samassa tasossa kämmenselän kanssa. Käsivarsi on lähellä var-taloa rentona, eikä osallistu aktiivisesti soittamiseen. Soittaessa sormen ”tyynyosa” eli sormenpään paksuin kohta luo kontaktin koskettimeen, eli sitä ei saa koukistaa liikaa, jottei kosketuskohta siirry

kynnen lähettyville. Sormet soittavat koskettimiston mustien koskettimien etupuolella eli ”koriste-reunan” edessä aina kun mahdollista. Mustat koskettimet ”poimitaan”, ja palataan välittömästi takaisin ”valkoiselle alueelle”. Koskettimien välissä soitetaan siis vain, jos sävellaji sitä vaatii. Lehtonen tiivistää, että ”käsi liikkuu horisontaalisesti, sormet vertikaalisesti”. (Lehtonen, luento 2017.)

Hans Fagiuksen kuvaus käden asennosta poikkeaa hieman Lehtosen kuvauksesta. Kosketusta on Fagiuksen mukaan helpoin kontrolloida niin, että sormi on 90 asteen kulmassa koskettimeen nähden ranteen pysyessä alempana. Hänen mukaansa ranne voi olla alempana painollisilla iskuilla, mutta nousee ylemmäksi lähestyessä painotonta iskuja. Ranteen nostaminen kosketinta nostaessa helpottaa aksentoimattoman lopukkeen syntymistä. (2015, 20.)

Fagius huomauttaa, että artikulaatio toteutetaan sormella, eikä ranteella, sillä se tekisi raskaan ja kömpelön vaikutelman ja poistaisi herkkyyden. Ranne on taas fraseeraamisen työkalu. (2015, 20.) Lehtonen on tästä samaa mieltä: ”Pienartikulointi on vaativaa, koskettimen nosto tapahtuu sormilla, ei koskaan kädellä!” Hän kuvaa yksityiskohtaisesti koskettimen nostamista: ”Artikulaatio eli koskettimen nosto ennen toiseen koskettimeen siirtymistä lähtee aina ensin sormella”, eli nostoa pelkällä kädellä on varottava.” (Lehtonen, luento 2017.) Lehtonen vielä tarkentaa kuvaustaan: ”Pieni pyöristys sormenpäässä kosketinta nostaessa taittaa terävyyttä katkaisusta ja antaa meille säätelyvараa haluamaamme tulkintaan.” (sama)

3.3.2 Painotushierarkia

Painotushierarkiaksi kutsutaan musiikista hahmottuvaa sävelten välistä hierarkiaa, joka jäsentyy tahtilajin mukaisesti jaksoihin, joiden sisällä on kussakin oma painotusmallinsa. Tahdit jakaantuvat iskuihin ja iskut pienempiin aika-arvoihin. Hierarkia on voimassa sekä tahdin että iskun sisällä siten, että tahdin ja iskun alussa oleva sävel on painokkain. Painotushierarkian tausta on retoriikassa, ”puhuvan musiikin” filosofiassa. Asia ilmenee esimerkiksi D. G. Türkin teoksessa ”Klavierschule” (1789): ”Sen, joka tahtoo lukea runoa niin, että kuulija sen ymmärtäisi, täytyy selvästi painottaa tiettyjä sanoja ja tavuja.” Türk kehottaa tunnistamaan vahvoja ja heikkoja tahdinosia sekä säätelämään sävelen ulkoista ja sisäistä arvoa (ks. luku 2.3). Tästä Türkin Klavierschulesta (1789) peräisin olevasta tekstistä ja kuvasta 5 näkyy, kuinka Türk esittää poikkeuksellisesti dynaamisin nuottimerkein sen barokkiajan kirjoittamattoman säännön painotushierarkiasta, joka ei yleensä näy nuottiku-

vasta. Türk ohjeistaa säveltäjiä, että "hänen tulee selvästi merkitä haluamansa vastakkainen esitystapa", jos normaaleista painotushierarkioista poiketaan. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 92, 95–96.)

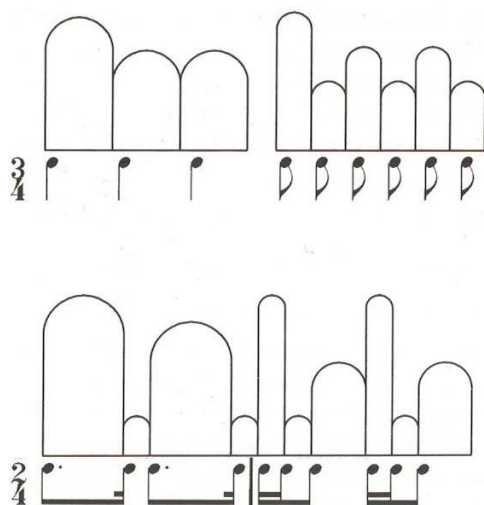


Kuva 5. D. G. Türkin kuvaus lähtökohtaisesta painotushierarkiasta dynaamisin nuottimerkein (Hynninen & Vapaavuori 1994, 96)

C.Ph. E. Bachin teoksessa Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria (1753) kuvataan painotushierarkiaa yksityiskohtaisesti:

Kuvioissa, jotka käsittävät kaksi tai neljä sidottua nuottia, ensimmäinen ja kolmas saavat hieman vahvemman painotuksen kuin toinen ja neljäs, kuitenkin niin, että eroa tuskin havaitsee. Kolmen nuotin ryhmissä vastaavasti ensimmäinen sävel on korollinen. Muissa tapauksissa painon saa se nuotti, josta kaari alkaa. (Bach 1753, 171.)

Painollisten ja painottomien tahdinosien erot ovat keskeistä pulssin kannalta. Oli harvinaista, että säveltäjä olisi laiminlyönyt näitä korostuksia, joten musiikin pulssi määräytyy systemaattisesti muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. (Fagius 2015, 19.) Kuvassa 6 ilmennetään pienempien aika-arvojen käsittelyä pystypalkein.



Kuva 6. Havainnollistava kuvaus painotushierarkiasta eri aika-arvoissa (Hynninen & Vapaavuori 1994, 93)

Ensisijaisen tärkeää on hahmottaa kappaleen pulssi eli perussyke. Tahti jakautuu vahvoihin ja heikkoihin iskuihin, joiden välisestä hierarkiasta muodostuu taustalla koko ajan sykkivä kappaleen pulssi. (Lehtonen, luento 2017.) Painotushierarkia nousee urkujensoitossa miltei ensiarvoisen tärkeään asemaan, sillä vain sen avulla voidaan saada pulssi ja tahtilaji esiin. Syy tähän on siinä, että urkujen äänen dynaaminen vaihtelevuus on mahdollista vain säätelemällä sävelten kestoja. Soittoaakseen uruilla elävästi on siis välttämätöntä soittaa pidempiä ja lyhyempiä säveliä herkkäotteisesti sen mukaan, millä tahdinosalla kukin sävel on. (Forsman 2001, 26–27; Fagius 2015, 19; Forsblom 1994, 118.)

Poikkeukset peruspulssista

Seuraavat seikat aiheuttavat poikkeuksia peruspulssista ja painotushierarkiasta: 1. teeman aloitus tai erityinen motiivi, 2. odottamattomat dissonoivat soinnut, 3. erilaiset synkopoivat kuviot (varsinkin pitkien hyppyjen jälkeen), 4. harmoninen käänös, 5. pidätykset, 6. kromatiikka, 7. hypyt. Peruspulssi liittyen tahdinosiin ei kuitenkaan katoa, vaikka muut musiikilliset aksentit näyttäisivätkin olevan tärkeämpiä. Poikkeamat eivät siis siirrä iskutusta uuteen paikkaan, vaan rikastuttavat kudosta. (Fagius 2015, 19; Lehtonen 2017.)

3.3.3 Vanhat sormijärjestykset artikuloinnin tukena

Moderni eli romanttinen sormijärjestys eroaa niin kutsutusta vanhasta sormijärjestyksestä, eli 1500–1600-luvulla ja osittain myös 1700-luvulla käytetyistä sormitusperiaatteista. Siinä missä moderni sormijärjestys tavoittelee tasavahvoja sormia, hyväksyy vanha ajattelutapa ajatuksen eri mitaisista ja eri vahvaisista sormista. Puhuttiin, että ”hyvä nuotti” soitetaan ”hyvällä sormella” ja ”huono nuotti” ”huonolla sormella”, eli vahvoille iskuille osuvat painolliset nuotit soitetaan vahvalla sormella, ja vastaavasti heikoille iskuille sijoitetaan heikommat sormet. Tiedetään, että varhaiset sorminumeroinnit poikkesivat toisistaan alueellisesti, mutta pääasiassa 1. ja 3.sormia pidettiin hyvinä sormina. (Forsman 2001, 28–29; Hämäläinen 1994, 176.)

Sormi- ja jalkajärjestysten avulla toteutetaan musiikillista tunneilmaisua artikuloinnin, fraseerauksen ja jokaisen itsenäisen nuotin välillä. Vanhat sormijärjestykset sekä auttavat fraseeraamista että valvovat artikulointia ja irtonaisuutta siellä, missä se on musiikillisesti toivottavaa. (van Oortmers-

sen 1996, Introduction; Donington 1992, 476; Forsblom 1994, 2.) Useissa vanhoissa lähteissä kirjoitetaan sormijärjestysten keskeisestä roolista klaveerisoitossa. Francois Couperin kuvaa sormijärjestysten merkitystä vuonna 1717:

Se, miten sormijärjestykset laaditaan, on tärkeää hyvälle soitolle. - -. On varmaa, että kun jokin tietty melodia tai tietty sävelkulku aikaansaadaan jollakin tietyllä tavalla, se tuottaa asiantuntevalle korvalle [juuri] määrätynlaisen efektin. (Hämäläinen 1994, 35.)

J. S. Bachin suhde vanhoihin sormijärjestyksiin oli kunnioittava, sillä hän opetti niitä lapsilleen (Forsman 2001, 55). Johann Sebastianin poika Carl Philipp Emanuel Bach kommentoi vuonna 1753:

Sormien oikea käyttö liittyy erottamattomasti soittotapaan kokonaisuutena. Niinpä väärien sormijärjestysten kautta menetetään enemmän, kuin mitä kaikki taito ja hyvä maku kykenevät korvaamaan: tästä asiasta riippuu soittajan koko valmius. (Bach, 1753, 25–26.)

Yksi merkittävä lähde vanhoihin sormijärjestyksiin on Türkin klaveerikoulu (1789). Türk suosittaa terssikulkuihin 1–3- tai 2–4 -sormipareja, ja vastaavasti sekstiotteissa joko 1–4, 1–5- tai 2–5 -sormituksia niin, että vältetään peukalon viemistä yläkoskettimelle. (Forsman 2001, 34–35.)

Positiosormijärjestyksellä (*'position playing'*) tarkoitetaan tekniikkaa, jossa samanmuotoiset kuviot soitetaan samalla sormijärjestyksellä käden asemaa siirtämällä. Pitämällä kättä mahdollisimman liikkumatta ylläpidetään täydellistä sormen ja koskettimen välistä yhteyttä. Käden asemaa vaihdetaan musiikillisten kuvioden välillä. (van Oortmerssen 1996, Introduction; Forsman 2001, 32; Forsblom 1994, 125.)

Asteikkokuluissa käytettiin eri tekniikoita. Pitkällä sormella soitettiin yli lyhyen sormen, 3. sormi ylitti 4. sormen oikeassa kädessä tai vastaavasti 3. sormi ohitti 2. sormen vasemmassa. Yhteistä kaikille maantieteellisille suuntauksille oli asteittaisissa kuluissa parittaisten sormien käyttö. (van Oortmerssen 1996, Introduction; Hämäläinen 1994, 176.) C. Ph. E. Bachin tutkielmasta löytyy yksityiskohdainen kuvaus asteikkokulkutekniikoista. Kuvan 7 avulla Bach selostaa (1789, 34), kuinka asteikkokulkuihin oli tapauskohtaisesti käytettävissä useita vaihtoehtoja. Viivaston yläpuoliset numerot ovat oikealle ja alapuoliset vasemmalle kädelle.



Kuva 7 Esimerkkikuva asteittaisesta ylöspäin kulusta sormitusvaihtoehtoiheen (Bach 1789, 32)

Tyylin muuttuminen muutti ajan saatossa sormitusihanteita. Viritysjärjestelmät kehittyivät, ja mus-tien koskettimien lisääntynyt käyttö pakotti muuttamaan sormitusajattelua. Peukalo on sormi, joka otettiin viimeisenä käyttöön. On päätelty, että J. S. Bach oli ensimmäisiä, joka käytti peukalon vie-mistä muiden sormien alitse. Peukaloa vältettiin viemästä mustalle koskettimelle. Tästä poiketaan, jos se johtaa epämukavaan ja huonoon käden asentoon. Forsblomin mukaan vanhoja sormijärjes-tyksiä kuitenkin käytettiin vielä hyvin pitkään. (Forsblom 1994, 125; Hämäläinen 1994, 173; Fors-man 2001, 35.)

3.3.4 Mykkä vaihto harvinaisena ilmiönä

Mykkä vaihdon käyttö oli harvinaista pitkälle 1700-luvulla, eikä vielä 1800-luvullakaan mykän vaih-don käyttö ollut yleistä rajoituessaan lähinnä koraalisoittoon (van Oortmerssen 1996, Introduction). Mykkävaihtotekniikan F. Couperin esitteli uutena vuonna 1717 ensimmäisessä cembalokirjassaan, jossa 4- ja 5-sormien välisellä vaihtelulla saadaan sopraanoääneen legatoa. Couperin kuvaili, "että tämä vaatii enemmän sorminäppäryyttä kuin vanha soittotapa". Vaikka Couperinia on usein esitetty mykän vaihdon keksijäksi, mainittiin ilmiö ranskalaisessa urkukirjallisuudessa muuallakin ennen tätä, esimerkiksi vasemmalla kädellä basson laskiessa oktaavin. Couperin tosin kirjoitti asiasta en-simmäisenä, ja on mahdollista, että hän käytti sitä ensimmäisenä myös oikeaan käteen. (Hämäläi-nen 1994, 75, 186.)

C. Ph. E. Bach (1789) teoksessaan Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria esittelee mykän vaihdon periaatteen todella tarkkaan harkittavaksi "erityisapukeinoksi" ja varoittaa klaveerisoittajia sen vaativuudesta. Kuvassa 8 näkyy tilanne, jollaisessa tapauksessa mykän vaihdon käyttö oli pe-rusteltua.

Milloin - - esiintyy saman nuotin kohdalla kaksi sorminumeroa vierekkäin, ensimmäisen numeron osoittamaa sormeaa ei irroteta koskettimesta, ennen kuin toinen on siirtynyt sen paikalle. - - Sekä melodian kulku (kuva 60, kohta a) että tiettyjen korukuvioiden suoritus

tekevät usein tarpeelliseksi mainitunlaisen 'mykän' sormenvaihdon, - - Koska kyseisen erityisapukeinon taitava käyttö ei ole niinkään helppoa, sitä on syytä soveltaa etupäässä sellaisten sävelten kohdalla, jotka ovat kestoltaan ainakin suhteellisen pitkiä ja vain tarpeen vaatiessa. Yhtä varovasti suhtauduttakoon kaikkiin tavanomaisesta käytännöstä poikkeaviin teknisiin ratkaisuihin - - Oppilaiden sallittakoon turvautua niihin vasta, kun mitään muuta mahdollisuutta ei ole tarjolla tai vaihtoehtona olisi jonkin toisen, vielä epämukavamman ratkaisun hyväksyminen. (Bach 1789, 65–66.)

kuva 60



Kuva 8. C. Ph. E. Bachin nuottiesimerkki mykän vaihdon käyttötavasta (Bach, 66)

Mykän vaihdon käyttämisestä esimerkiksi yksiäänisessä tekstuurissa on haittaa, sillä se on tarpeetonta ja jarruttavaa. Se myös estää alukkeen kontrolloimista ja hyvää käden käyttöä. (van Oortmerssen 1996, Introduction.) Yksinkertaisuudessaan perusidea vanhoissa sormijärjestyksissä on, että mykän vaihdon sijaan sama sormi voidaan siirtää vierekkäiselle koskettimelle. Se tapahtuu usein kuvioiden vaihtumiskohdassa, mikä tarkoittaa, että vanhat sormijärjestykset tukevat musiikillista tekstuuria. (van Oortmerssen 1996, Introduction; Fagius 2015, 25.)

3.3.5 Barokin tyylikauden jalkiosoitosta

Vanhoista lähteistä ei voida yksiselitteisesti päätellä, mitä jalkiotekniikkaa on todella käytetty barokkiaikana. Soittimen rakenteesta, vanhoista lähteistä ja musiikillisesta kudoksesta itsestään hahmottuu käsitys, että jalkiosoitto perustui hyvin pitkälle vuorokärkitekniikkaan ennen 1800-lukua. Jalkiokoskettimiston rakenteesta, sijoittelutavasta ja koskettimen muodosta on päätelty, että kanta-päällä soitto on usein ollut mahdotonta. Esimerkiksi jalkiokoskettimen lyhyt mitta puhuu kärkisoitotekniikan puolesta barokkiaikakauden urkumusiikissa. Kärjellä saavutetaan hallitumpi kosketus ja alukkeen hallinta, sillä kärkiosan rakenne on sormenpään kaltainen. Barokkimusiikin jalkiotekstuuri on toteutettavissa vuorokärkitekniikalla. (Forsman 2001, 39; van Oortmerssen 1996, Introduction; Forsblom 1994, 125.)

Ensimmäiset jalkiosoittoon liittyvät lähteet ovat peräisin 1700-luvun toiselta puoliskolta (van Oortmerssen 1996, Introduction.) 1800-luvun alkupuolen useat lähteet osoittavat, että karkisoitto oli vielä silloinkin vallitseva soittotapa, vaikka kantapään käyttö tuli säännölliseksi vasta tasavireisen viritysjärjestelmän ja kromatiikan lisääntymisen myötä. Karkisoitossa kosketuksen hallinta ja artikulointi on helpompaa. Painottomalta säveleltä painolliselle on luontevaa soittaa samalla jalalla peräkkäin, kun taas painolliselta nuotilta painottomalle siirtyessä on parempi soittaa vuorojalalla. (Forsman 2001, 39, 46, 58, 128; Fagius 2015, 26.)

3.4 Katsaus artikuloinnin opetuksen etenemisjärjestyksiin urkukouluissa

David Sangerin urkukoulussa **Play the Organ – Beginner’s Tutor** ensimmäinen harjoitus ohjeistetaan soittamaan eri kosketusvariaatioin, jättämällä aukon jokaisen nuotin väliin, ja varioimaan eri suuruisilla raoilla (*varying degrees of gaps*) kuullakseen ja tunteakseen eroja. Ohjeessa varoitetaan liikuttamasta koko kättä, vaan pelkkiä sormia. Sitten kehotetaan soittamaan täydellisessä legatossa ilman sävelten välisiä aukkoja varoen sävelten soimista yhtä aikaa, ts. ylilegatoa. (1990, 11.)

Sangerin urkukoulu käsittelee eri kosketustapoja limittäin. Urkukoulussa kehotetaan tekemään yhden käden harjoitusta ensin kolmella eri kosketuksella: *staccato*, *détaché* ja *legato*, mutta urkukoulun edetessä *staccato*-tapa unohdetaan (1990, 17, 19). Sangerin urkukoulun harjoituksissa toistuu ehdotus käyttää molempia, sekä irtonaista että *legato* -soittotapaa (ks. ss. 25, 26, 61). Harjoitusohjeissa on myös tapana eriyttää käsiä esimerkiksi niin, että kehotetaan pitämään oikeassa kädessä *legato* ja vasemmassa *détaché* (1990, 30, 32) tai päinvastoin (1990, 33).

Barokkityylisestä sävellyksestä huolimatta urkukoulussa ohjeistetaan tällä tavoin eriyttämään käsien kosketustapoja erilaisiksi. Sangerissa on myös runsaasti sormijärjestyksiä. Palattaessa noin puolessa välissä kirjaa non *legato* -soittoon Sanger alkaa esitellä irtonaista soittotapaa ja puhuu Waltherin kolmiäänisen koraalivariaation kohdalla *détaché*-kosketuksesta (1990, 55). Urkukoulun loppupuolella neliiääniseen satsiin siirtyessä ehdotetaan tyylinmukaista kosketusta kuhunkin teokseen. Esimerkiksi sivuilla 69 ja 96 annetaan ohje soittaa ”with slightly *détaché* touch”. (Sanger, 1990.)

Folke Forsmanin Urkukoulussa suositellaan selkeästi etenemistä ensin romanttisesta legatosoitosta jatkaen barokkityylin irtonaisempaan soittotapaan. Vaikka urkukoulu etenee kronologisesti, Forsman antaa käyttäjälleen ohjeeksi aloittaa urkujensoitto romanttisesta tyylistä (luku 5) ja sen jälkeen siirtymään vanhaan musiikkiin (luku 2). Forsman perustelee ohjettaan, että alkuvaiheessa ”oppilas saa työskennellä sillä tekniikalla ja niillä sormijärjestyksillä, joihin hän on tottunut pianonsoitossa”. Tämän jälkeen ”oppilas on todennäköisesti valmis ja motivoitunut tutustumaan vanhaan urkujensoittoon, barokkiartikulaatioon ja varhaisiin sormijärjestyksiin”. (2001, 8.)

Romanttisella legatotavalla aloittamista suosittelee myös **Jon Laukvik** teoksessaan **Historical Performance Practice in Organ Playing** (1996). Hän pitää helpompana harjoitella vasta legatokosketuksen jälkeen erilaisia non legato -soittotavan variaatioita. Laukvik tähdentää lisäksi, että sekä legato- että non legato -kosketusta tulee harjoitella asianmukaisilla teoksilla, ja pitää vääränä soittaa romanttista teosta barokkitavalla, ”mitä surullisesti joskus joutuu kehtämään”. Laukvik vaatii urkureita paneutumaan aikakausien tyyliin: ”Nykyisin urkureiden tulisi hallita useita soittotyylejä (ja ilmaisutapoja), jollei päättä jo alussa erikoistua yhteen alueeseen.” Laukvik neuvoo kokeilemaan erilaisia alukkeita ja lopukkeita yksittäisten sävelten tai sointujen avulla toteuttamalla niitä sekä nopeasti että hitaasti. Äänikerroiksi suositellaan tässä yhteydessä käyttämään jotain yläsävelrikasta äänikertaa kuten Quintatön 8’, mahdollisesti lisäten 1’. (1996, 10–11, 23.)

Mats Åbergin urkukoulussa **Orgelskola** (1997) on oma luku ”Artikulation”, joka käynnistyy David Sangerin urkukoulun tavoin eri kosketustavoista (ks. 1990, 21). Etenemistapa on sekä havainnollinen että syvälinen. Urkukosketuksen kuulokuvaa hakiessa viitataan jousisoittimien veto- ja työntöjouseen, saman kuulokuvan etsimistä harjoitellaan yksinkertaisin sormioharjoituksin (1997, 22). Nuottiesimerkein havainnollistetaan soivan ja soimattoman osan kuulokuvaa (1997, 24–25, 27). Åberg poimii viittauksia keskeisimmästä vanhasta lähdemateriaalista kuten Forkel, C. Ph. E. Bach, Türk ja Engramelle. Sormi- ja jalkajärjestyksiä on merkitty niukasti nuotteihin. Jalkion rooli pidetään kappalevalintojen myötä ensin urkupisteenä, mutta hyvin nopeasti tulevat mukaan van Oortmersseniltä lainatut kaksi harjoitusta jalkiolle ja oikealle kädelle (1997, 29). Toisin kuin Forsmanin ja Laukvikin urkukouluissa, aloittaa Åbergin urkukoulu barokkisoittotavasta ja etenee kronologisesti. Tekijä antaa mahdollisuuden molempiin järjestykseen, mutta pitää barokkisoittotavalla aloittamista parempana, koska kronologinen eteneminen on hänestä loogista, ja koska on teknisesti helpompaa soittaa non legato kuin legato. (Åberg 1997, 8.)

4 KIRJALLINEN KYSELYTUTKIMUS URKUPEDAGOGEILLE

4.1 Tutkimusaihe, toteutus ja perustelut tutkimusmenetelmälle

Tässä opinnäytetyössä selvitettiin barokkimusiikin artikulointia urkopedagogisesta näkökulmasta. Taustaksi tutkittiin vanhojen kirjallisten lähteiden ja uudemman kirjallisen aineiston käsitystä barokkiaikakauden tyylinmukaisesta irtonaisesta soittotavasta. Kirjallisen kvalitatiivisen puolistrukturoidun kyselytutkimuksen aiheena oli artikulaation opettaminen urkopedagogien näkökulmasta. Kyselyssä selvittiin, mitä opetusmateriaaleja eli urkukouluja, urkusävellyksiä, teoskokoelmia ja muuta mahdollista aineistoa urkopedagogit käyttävät barokkityylin opettamiseen. Opinnäytteen tavoitteena oli selvittää myös pedagogien didaktisia ratkaisuja kuten opetuksen etenemisjärjestystä, artikuloinnin sanallisia ilmaisuja ja mielikuvia sekä opetuksen haasteita. Tavoitteena oli koota hiljaista tietoa barokkityylin artikuloinnin opettamisen menetelmistä.

Perusteluna kirjallisen kyselytutkimuksen valinnalle oli, että kyseisellä menetelmällä oli mahdollisuus saada tutkittavaa aineistoa suhteellisen helposti verrattuna suulliseen teemahaastatteluun, koska yhdellä sähköpostilla voitiin nopeasti saavuttaa suhteellisen helposti isompikin ihmisryhmä. Koska haluttiin saada aineistoa useammalta koulutustasolta ja enemmän kuin muutamalta vastaajalta, päädyttiin kirjalliseen kyselyyn.

4.2 Kyselyn kohderyhmän valikoituminen ja saavuttaminen

Kyselytutkimuksen kohderyhmä tavoitettiin kahdella menettelyllä: sosiaalisen median ja internet-sivujen avulla. Opinnäytetyön kyselytutkimuksesta informoitiin ja kutsuttiin mukaan halukkaita kahdessa yksityisessä Facebook-ryhmässä 5.4.2020. Ryhmät, joihin laitettiin epämuodollinen kyselykutsu, sisältävät yhteensä 1080 jäsentä. Ryhmässä "Kirkkomuusikot ja ururit" mukana on 1026 jäsentä sekä "Urkopedagogit" -ryhmässä on mukana 54 jäsentä (Facebook, 21.4.2020).¹¹

Hei, juuri Sinä urkujensoitonopettaja! Teen kirjallisen kyselyn barokkiartikulaation opettamisesta. Kysely on osa opinnäytetyötäni, ja täydentää barokkiartikulaatioaiheista kirjalli-

¹¹ On huomattava, että osa Facebook-ryhmien jäsenistä saattaa kuulua molempiin ryhmiin, joten lukema ei välttämättä vastaa todellista tavoitettujen henkilöiden lukumäärää.

suuskatsausta. Lyhyen kyselyn tarkoituksena on kerätä nk. hiljaista tietoa. Olet sopiva vastaaja, mikäli sinulla on kokemusta urkujensoiton opettamisesta. Vastaajat pysyvät luonnollisesti anonyymeina. Vastausaikaa on viikon verran, su 12.4. asti. Heitäpä vaikka yksityisviestillä sähköpostiosoitteesi minulle, niin lähetän kysymykset Sinulle. Kiitän jo etukäteen!

Facebook-kutsun lisäksi kyselyä varten laadittiin urkuopettajista koostuva sähköpostilista internet-sivujen suomalaisista musiikkioppilaitosten sivustoista. Musiikkioppilaitoksilla tarkoitetaan tässä yliopisto- ja korkeakoulutasoisia ja keskiasteen oppilaitoksia, musiikkiopistoja ja kansalaisopistoja. Tähän vaiheeseen ei ollut systemaattista etenemistä. Viitteellisenä tukena käytettiin kuitenkin Henri Sarametsän opinnäytetyötä, jossa on lueteltu urkuopetusta tarjoavia musiikkiopistoja (2014, 19–21). Lisäksi sähköpostilistaan sisällytettiin muutamia tiedossa olevia urkuopettajia kansanopistoista ja seurakunnista. Näiden menettelyiden perusteella kysely lähetettiin 6.4.2020 sähköpostilla yhteensä 44 henkilölle. Kysely saatekirjeineen on esillä liitteessä 1. Vastausprosentti on 38 % vastauslukumäärän ollessa 17 kappaletta.

4.3 Kyselyn valmistelu ja rajaus

Kirjallisen kyselytutkimuksen suunnittelu alkoi aiheiden rajaamisesta. Kyselyssä haluttiin selvittää opetustilanteiden aineiston käyttö ja kerätä kokemuksia opetusmateriaaleista ja yleisesti artikuloinnin opettamisesta. Lisäksi haluttiin kerätä tietoa teknisten ja tulkinnallisten asioiden didaktisista painotuksista, artikuloinnin opettamisen etenemistavoista sekä koetuista haasteista. Väljästi muotoillut avoimet kysymykset sopivat tutkittavaan aiheeseen, koska artikulaatioilmiötä ei ole rajattavissa selkeästi irralleen muista esityskäytännöllisistä aiheista. Pyrkimyksenä oli myös välttää vastaajan ajattelun liiallista rajaamista esimerkiksi monivalintakysymyksillä, jotka vaatisivat aina tutkijan valintoja.

Seuraavaksi koottiin ja muotoiltiin kysymyksiä, joilla todennäköisimmin saadaan vastauksia halutusta aiheesta pitämällä aiheen moniulotteisuus mielessä. Avoimien kysymyksien sanavalinnoissa pyrittiin sekä informoimaan riittävän tarkasti että välttämään liiallista rajaamista. Olennaisena pidettiin tutkimuskohteen kannalta yleisluontoisuutta ja vähäisten taustaoletusten sisällyttämistä. Kyselyyn sisällytettiin lopulta kolme osiota: A) Taustatietoja vastaajasta, B) Taustatietoja oppilaista ja C) Kysymykset. Kyselyn pääpaino oli selkeästi C-osiossa, jossa kysymyksiä oli yhteensä 11 kappaletta.

Taustatiedot vastaajasta ja oppilaista eli A- ja B-osiot nähtiin tarpeellisena, koska niiden perusteella hahmottuu käsitys vastaajajoukon taustoista ja oppilasaineksesta. On selvää, että vastaukset nousevat aina kunkin vastaajan elämästä, joten taustatekijöitä ei voi jättää huomioimatta. Osio C jäsennettiin lopulta 11 kysymyksen avulla alkamaan artikulointiopiskelun aloittamisesta teknisiin ja tulkinnallisiin näkemyksiin, sen jälkeen käytettävän aineiston teemasta mielikuvien ja sanallisten ilmaisujen teemaan, ja loppupuolella ongelmien ja haasteiden kysymyksestä vapaammin aseteltuihin kysymyksiin. Viimeiset kaksi kysymystä asetettiin, jotta vastaajalla on mahdollisuus esittää mitä tahansa olennaiseksi näkemiänsä kommentteja ja ajatuksia ohi kaikkien aiempien avoimien kysymysten. Nähtiin, että tällä kyselyllä saadaan riittävän laajasti haluttua aineistoa analysoitavaksi.

4.4 Vastausaineiston keruu

Kirjallisen kyselyn tutkittavaksi kohderyhmäksi määrittyi urkuopetuskokemusta omaava suomen kieltä osaava henkilö. Tutkimuksen toteutumisen kannalta merkittävää on, että kyselyvastaajat vastaavat sitä joukkoa, joka on tutkimuskohteen kannalta merkittävää. Kohderyhmä haluttiin jättää määrittelemättä yksityiskohtaisemmin, jotta saadaan laajakirjoinen vastausaineisto urkuopetuskentältä. Tässä esitetään ja luonnehditaan niitä osatekijöitä, joilla voidaan arvioida, päästiinkö aineistonkeruussa haluttuun tavoitteeseen eli taustoiltaan monipuoliseen vastaajajoukkoon. Maantieteellisestä edustuksesta kuvailtakoon, että vastaajien vaikutusalue ulottui eteläisestä Suomesta pohjoiseen osaan maata. Vastaajajoukko koostui hyvin monen ikäisistä ja vaihtelevan kokemuksen ja koulutuksen omaavista urkopedagogeista. Mukana oli myös yksi Ruotsissa asuva suomalaissyntyinen urkopedagogi. Kyselyvastaukset on luetteloitu ja numeroitu henkilöittäin, ja tässä luvussa käytetään merkintätapana haastateltavista lyhennettä ”ha1”–”ha17”.

Oman iän kertoi kyselyssä 100 % vastaajista. Vastaajien keski-ikä on 48,5 vuotta. Nuorimman ja vanhimman vastaajan välinen ikäero on 39 vuotta. Ikähaarukaltaan laaja joukko urkopedagogeja sisälsi kokemusta urkujensoiton opettamisesta jopa useilta vuosikymmeniltä. Musiikillista koulutustaustaa kuvattiin omin sanoin 94 % vastauksissa. Kaikki kyselyyn vastanneet ovat joko musiikin ammattiin opiskelevia tai ammattilaisia, ja valmistuneiden kesken koulutustasossa oli vaihtelua. Yli kolme neljäsosaa (77 %) vastaajista ilmoitti musiikkialan korkeakoulututkinnon (ammattikorkeakoulu tai yliopisto). Urkujensoiton A-tutkinnon tai diplomitutkinnon ilmoitti tehneensä yli kolmasosa (35 %). Musiikin tohtorin tutkinnosta ilmoitti peräti 18 %. Vastaajista 24 % ilmoitti opiskelustaan

ulkomailla, ja useimmin esiintyi opiskelupaikkana Amsterdam. Vastaajista 47 % kertoi opiskelleensa ja/tai opettaneensa urkopedagogiikkaa. Todellinen luku on todennäköisesti isompi, koska omin sanoin kirjoitetuissa vastauksissa lienee puutteellisuuksia.

Työhistoriaa urkopedagogina oli kertynyt koko vastaajajoukossa lähes kaikilla oppilaitostasoilla. Musiikkiopisto, kansanopisto, konservatorio, ammattikorkeakoulu ja yliopisto ovat edustettuina yksityisopetuksen lisäksi. Vastaajista 65 % on opettanut yhtä tai useampaa yksityisoppilasta. Kuu-della prosentilla oli seurakunnan viranhoitoon sisältyvää urkuopetusta. Kansalaisopistoa tai yksityistä yritystä ei mainittu kertaakaan, mutta toiminimi tuli esille 6 % vastauksista.

Vastaajat kuvasivat omin sanoin urkuoppilaidensa määrää ja ikätasoa. Oppilaiden ikähaarukka oli kaiken kaikkiaan 6-75 vuotta, mutta pääosin opettavien ikä näyttäisi sijoittuvan kuitenkin 15- tai 16-vuotiaista ylöspäin. Soittimen opetusperinteiden kannalta kiinnostavaa on, että 47 % ilmoittaa opettaneensa yhtä tai useampaa alle 16-vuotiaista eli perusopetusikäistä lasta. Lasten opettaminen nousee sivuaiheena esiin tutkimuksessa, vaikkei siitä ei ole esitetty erillistä kysymystä. Käsittelen vastausaineistoa lasten opettamisen näkökulmasta luvussa 5.12.

4.5 Vastausaineiston analysointi

Saatuani kyselyaineiston erittelin sen kolmeentoista (13) eri teemaan. Ne olivat:

- Vastaajan elämänhistorian tekijät, jotka vaikuttavat käsitykseen barokkiartikulaatiosta
- Opetuksessa käytetty urkukoulu, urkuteos tai teoskokoelma
- Artikulaation alkuvaiheen opettamisen kommentti
- Vastaajan kokemus tai mielipide (esim. ongelma, periaate, asian tärkeänä pitäminen tms.)
- Vastaajan kokemus opettamisesta
- Pedagoginen metodi, tavoite tai toimintamalli
- Soittotekniikka
- Tulkinallinen asia (teoksen rakenne, affekti tms.)
- Jalkiosoitto
- Painotushierarkia tai iskutus
- Vanhat sormijärjestykset
- Määrittelevä kuvaus artikulaatiosta
- Artikulaation sanoittaminen tai mielikuva (oppilaalle)

Tämän jälkeen poimittiin ja luokiteltiin kaikista seitsemästätoista (17) kyselyvastauksesta systemaattisesti aineistoa yllä esitetyn aihejaon mukaisesti kolmeentoista (13) eri taulukkoon. Taulukointitavasta on esillä esimerkkeinä liitteet 2 ja 3, joista näkyy vastausten analysointitapa. Tuossa vaiheessa päätettiin kuitenkin yhdistää muutamia teemoja käsiteltäviksi rinnakkain: tekniset ja tulkinnalliset seikat sekä artikulointiopiskelun aloittaminen ja etenemistavat (ks. liite 3). Yhdistäminen tehtiin, koska se nähtiin aiheiden puolesta tarkoituksenmukaisemmaksi. Haluttiin esimerkiksi välttää tekemästä tulkintoja siitä, ovatko esimerkiksi pulssi tai iskutus teknisiä vai tulkinnallisia seikkoja. Tämän tyyppisten käsitteiden merkitys avautui vaihtelevasti asiayhteydestä käsin.

Alun perin laadittujen aihealueiden lisäksi eroteltiin myöhemmin runsaan esiintyvyyden vuoksi kaksi teemaa erilleen: jalkiosoitto ja lasten opettaminen. Niiden kohdalla käytettiin samaa aineistonkäsittelymenetelmää kuin muissakin aihealueissa, eli koottiin taulukoksi ja analysoidaan omilla alaluvuissaan.

Kyselyvastausten poimintavaiheessa käytettiin kolmea eri poimintatapaa: suoraa pidempää lainausta, lyhyempää lauseenosien lainaamista, tiiviimpää ilmaisua tai näiden tapojen yhdistelmiä. Poimimistapa on kulloinkin lukijan päätettävissä lainausmerkkien käytöstä. Tutkijana piti koko ajan kontrolloida kielen muokkaamista eettisyyden kannalta, ja pidin ensisijaisena tärkeänä käyttää mahdollisimman paljon vastaajan käyttämiä sanoja ja ilmaisuja. Tyypillisintä ilmaisun tiivistämistä poimimisvaiheessa oli täytesanojen poisto siinä tapauksessa, ettei se muuttanut oleellisesti ajatusta tai kirjoittajan painotusta. Usein täytesanoilla viitattiin aiempaan virkkeeseen. Näitä olivat esimerkiksi *myös, toki, ehkä, toisaalta, yleensä, joskus, jos, muuten, välillä, ns., siis, vielä*.

Tutkimusmateriaalia taulukoidessa toimitettiin niin, että kunkin teeman mukainen kuvaus poimittiin aiheen mukaiseen taulukkoon, esiintyvä se minkä kysymyksen alla tahansa. Tässä piti noudattaa erityistä tarkkuutta ja välttää tekemästä virhetulkintoja esimerkiksi erottaakseen vastauksesta nimenomaan opetustilanteita koskevat kommentit ja yleistasoiset kommentit toisistaan.

5 KYSELYTUTKIMUKSEN TULOKSET

Opinnäytetyön kirjallisen puolistrukturoidun kyselytutkimuksen kohteena oli urkapedagogien näkökulma artikulaation opettamiseen. Kyselyssä selvitettiin urkapedagogien käyttämää opetusmateriaalia, opettamisen sanallisia ilmaisuja ja pedagogisia näkemyksiä barokkityylinen artikuloinnin opetuksen etenemisjärjestyksestä sekä opetussisällön teknisiä ja tulkinnallisia painotuksia barokkiaikakauden urkumusiikin näkökulmasta. Samalla koottiin kokemuksia ja haasteita barokkityylinen artikuloinnin opettamisesta.

Artikulaatio tai artikulointi ymmärrettiin käsitteinä, jotka kytkettiin urkujensoittotekniikkaan, tulkinnalliseen ilmaisuun, musiikin rakenteisiin ja affekteihin, rekisteröintiin, soittimen ja akustiikan yksilöllisiin ominaisuuksiin. Artikulointitapahtuma nähtiin teknisesti hienovaraisena, usein pienin liikkein tehtävänä toimintona, johon liittyy koskettimen hallinta sekä alukkeeseen että lopukkeeseen osalta.

Vastaajista kolmannes (29 %) korostivat näkemystä, jonka mukaan olennaista on ymmärtää artikuloinnin merkitys musiikillisena ilmaisukeinona, eikä erillisenä, itsetarkoituksellisenä ilmiönä tai päämääränä. Keskeisenä pidettiin ilmentää musiikin luonnetta artikulaation avulla. Artikulaation skaala staccaton ja legaton välillä eri vivahteineen nähtiin taiteellisenä keinovarana. Artikuloinnin olennaisuus korostui seuraavasti: ”Artikulointi eli kosketuksen säätely on yksi keskeisiä urkujensoiton osa-alueita” (ha15). Painotettiin myös artikuloinnin keskeisyyttä suhteessa tyylikauteen: ”Barokkiartikulaatio kuuluu barokkimusiikkiin samalla lailla kuin voi leivän päälle tai hiekka hiekkalaatikoon” (ha3).

Artikulaatiokäsitteen merkitys ymmärrettiin liittyväksi kaikkien aikakausien musiikkiin. Kyselyaineistossa tuli vastaan muutamia samansävyisiä huomautuksia, joissa haluttiin laajentaa artikuloinnin vivahteet ja kosketustapojen moninaisuus koskemaan muitakin kuin barokkityyliä. Tähdennettiin, että legatokin on artikulaatiotapa.

5.1 Urkapedagogien artikulaatiokäsitysten taustatekijät

Oman urkuopettajan vaikutusta barokkikauden tyylinmukaiseen urkujensoittoon kuvattiin tavalla tai toisella kaikissa vastauksissa (100 %). Vastausaineistossa ei eritelty ajanjaksoa, joten tämä kyselytulos pitää sisällään kaikenmittaiset opettajaoppilassuhteet. Mestarikurssitoiminnan merkitys mainittiin 29 % vastauksista. Ulkomaisia urkuopettajia ja -taiteilijoita nimettiin yhteensä 11, ja vastaavasti suomalaisia yhteensä 20 kappaletta. Useissa kyselyvastauksissa kuvattiin yksittäisen opettajan vaikutuksen olleen merkittävä oman käsityksen muotoutumisessa.

Ulkomaisista opettajaesikuvista barokkiartikulointiin nousivat useimmin Jacques van Oortmerssen (35 % vastauksista) ja Wolfgang Rübsam (18 % vastauksista). Muita useammin kuin kerran toistuvia ulkomaisia henkilöitä olivat Jon Laukvik, Marie-Claire Alain, Guy Bovet ja Pieter van Dijk. Kotimaisista vaikuttajista useimmin nousi Enzo Forsblom esiintyen 24 % vastauksista. Muista nimeämättä jätettävistä kotimaisista esikuvista neljä henkilöä toistui kahdessa vastauksessa, ja loput esiintyivät vain kerran. Yhteensä kyselyvastaajien opettajiksi on siis ilmoitettu 31 kotimaisen tai ulkomaisen urkurin ja urkapedagogin nimet. Ulkomaisten opettajien maina olivat Saksa, Ranska, Ruotsi ja Hollanti. Myös urkukilpailut mainittiin.

47 % vastauksista oli mainittuna musiikkitalenteiden kuuntelemisen vaikutus, ja vastauksissa oli erikseen mainittu Ton Koopmanin ja Michel Chapuis:n levytysten tehneen aikanaan suuren vaikutuksen. Kirjallisuuden vaikutuksen barokkikauden tyylinmukaiseen urkujensoittotapaan ilmoitti 24 %, mutta vain yksi teos nimettiin; Howard Fergusonin opas Keyboard Interpretation sai maininnan. Kuulonvaraisesti saatu tieto barokkikauden tyylipiirteistä tallenteiden ja konserttien muodossa esiintyi yli puolessa vastauksista. Kollegiaalisten suhteiden vaikutus tuli esiin noin kolmanneksella vastaajista.

Merkittävään rooliin barokkiaikakauden tyylikäsitykseen vaikuttavista tekijöistä nousivat muun kuin urkumusiikin vaikutus. Yhteismusisoinnin vaikutus oli tutkimuksen mukaan merkittävä: vastaajista kolmannes (29 %) ilmoitti kuoro-, orkesteri-, laulu- tai soitinyhteytoimintaan osallistumisen vaikuttaneen barokkikauden tyylinmukaiseen urkujensoittoon. Vaikutteet olivat tulleet useista eri rooleista: johtajana, harjoittajana, soittajana tai säestäjänä. Kuoro ja orkesteri mainittiin vastausaineistossa kokoonpanoista useimmin. Eräässä vastauksessa kuvattiin nimenomaa ”vanhaan musiikkiin

perehtyneiden ammattimuusikoiden kanssa työskentelyn” vaikuttaneen barokkiartikulaation ymmärrykseen. 29 % vastauksista viitattiin barokkiaikakauden tyyllisoittimeen, joka oli esimerkiksi tyylinmukaiset urut, historiallinen alkuperäissoitin, cembalo tai klavikordi.

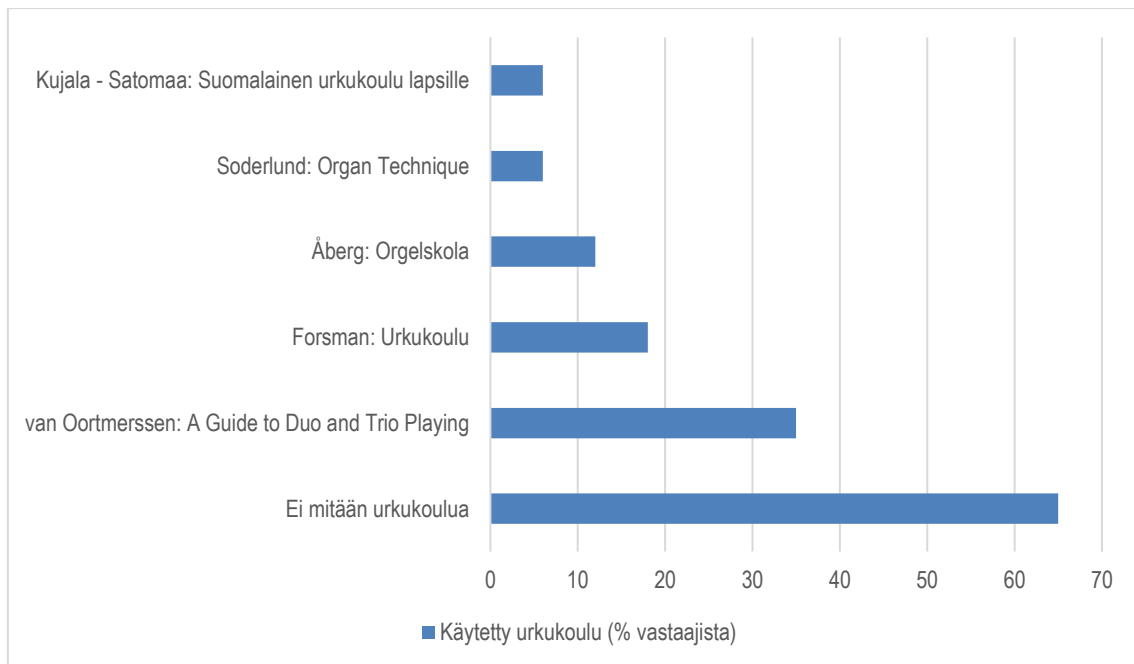
5.2 Opetuksessa käytetyt urkukoulut

Urkukoulujen käyttö jakaantui vastaajien välillä niin, että noin 2/3 (65 %) ei käytä mitään urkukouluja, ja yksi kolmasosa (35 %) käyttää. Tuosta 35 prosenttiosuudesta kaikki kertoivat käyttävänsä barokkisoittotapaa opettaessaan ainakin yhtä Jacques van Oortmerssenin teosta *Guide to Duo and Trio Playing*¹², jossa keskitytään barokin soittotapoihin lyhyiden harjoitusten kautta. Urkukouluista toiseksi eniten esiintyi Folke Forsmanin Urkukoulu, 18 % kaikista vastaajista. Myös Mats Åbergin Orgelskola (12 %) ja Sandra Soderlundin urkukoulu (6 %) tulivat mainituiksi, samoin Susanne Kujalan ja Tomi Satomaan Suomalainen urkukoulu lapsille (6 %). Kuvio 1 havainnollistaa urkukoulujen käytön jakautuvuutta.

Van Oortmerssenin teokseen *Guide to Duo and Trio Playing* kohdistui vastauksissa runsaasti vuolaasta kiitosta loogisesta etenemisestä, käytännöllisyydestä ja toimivuudesta. Teoksen käytettävyyttä perusteltiin kompaktiudella, sopivalla vaikeustasolla, johdonmukaisuudella. Erinomaisena tätä pidettiin siitä syystä, ettei se sisällä sorminumeroita ja että motiivien idea perustuu barokin ajan tyyliin, ja että noin puolet harjoituksista opettaa vain toisen käden ja jalkion koordinaatiota. Van Oortmerssenin harjoitusten kuvattiin toimivan hyvin artikulaation, sormitus- ja jalkiojärjestyskäytäntöjen omaksumiseen ja motoriseen muistiin tallentamiseen. Eräs vastaaja kuvasi etenemisen loogisuutta “asia kerrallaan niin motoristen haasteiden kuin eri kuvio-, intervalli- ja asteikkosormitusten sekä eri aksentointikategorioiden suhteen” (ha10). Yksi vastaaja kuvaili tekniikkaharjoitusten ja muun urkumateriaalin kytkemistä pedagogisesti toisiinsa: ”Näissä [Oortmerssenin] harjoituksissa opitut asiat pyrin heti ankkuroimaan käsillä olevaan muuhun urkumusiikkiin mahdollisimman hyvin.”

Folke Forsmanin urkukoulua kommentoitiin käytettävän lähinnä siksi, että ”siellä on valmiit ok sormitukset”. Åbergin urkukoulua käyttävä kuvasi sen sopivan hyvin aiempaan opetustyyliin. Muut mainitut urkukoulut jäivät vaille perusteluja.

¹² Tutkimuksessa van Oortmerssenin *A Guide to Duo and Trio Playing* luokitellaan urkukouluksi, vaikka teos ei ole perinteisen rakenteinen urkukoulu, vaan pikemminkin etydikokoelma, jonka kaikki sävellykset ovat tekijänsä laatimia.



Kuvio 1 Urkupedagogien käytössä olevat urkukoulut kyselyn mukaan (% vastaajista)

Ne kaksi kolmasosaa, jotka eivät käytä barokkiartikuloinnin opettamisen yhteydessä urkukouluja, kertoivat käyttämättömyyteen useita syitä: urkukouluja ei ole nähty tarpeelliseksi, opetusmäärän vähäisyys, oppilaslähtöinen ajattelu, oppilaat ovat niin vasta-alkajia, tai kappaleet ovat alkeistasolle liian vaikeita. Usea vastaaja kertoi olevansa tietoinen siitä, että urkukouluissa voisi olla hyviä ohjelmisto-esimerkkejä, vaikkei niitä tule käyttäneeksi. Toisaalta muutaman kokemuksen mukaan monet urkukoulut ovat epäkäytännöllisiä tai jopa käyttökelvottomia siksi, että sormitukset tai artikulaatiomerkinnot ovat esillä. Urkukoulujen vaikeustasoon kohdistui muutamia kriittisiä näkemyksiä: ”aivan tarpeettoman vaativia satsitekniisiä asetelmia”, ”kappaleet usein alkeistasolle liian vaikeita”. ”Tärkein urkukoulu ovat urut itse”, sanoitti yksi vastaaja. ”Lähestyn asiaa ensisijaisesti ohjelmiston kautta”, kuvailtiin myös teknisten harjoitusten käyttämättömyyttä. 18 % urkukouluja käyttämättömistä pedagogeista ei perustellut asiaa lainkaan.

5.3 Opetuksessa käytetyt urkusävellykset ja itse kehitetty materiaali

Urkusävellysten kohdalla suurin huomio kohdistui J. S. Bachin sävellyksiin sekä muihin saksalaisiin barokkisäveltäjiin. Ranskalaiset sävellykset ovat kyselytutkimuksen mukaan toiseksi eniten käytössä barokkiartikuloinnin opetusmateriaalina, ja italialaiset kolmanneksi eniten. Englannin ja Espanjan barokkimusiikkiin kohdistui maantieteellisesti katsoen vähiten huomiota.

Teoskokoelmien käytössä kärkeen nousivat vastauksissa J. S. Bachin Kahdeksan pientä preludia ja fuugaa (BWV 553–560) ja J.S. Bachin teoskokoelma Orgelbüchlein (BWV 599–644). Molemmat esiintyivät 29 %:ssa vastauksista. Yhden maininnan sai myös Sonntagsorgel I ja II -kokoelmat. Orgelbüchlein-kokoelman käyttöä perustellaan niin, että koraalit ovat erinomaista pedaaliharjoitusmateriaalia tai hyvää käyttömusiikkia seurakunnan tilaisuuksiin. Muutamassa vastauksessa eriteltiin koraalikokoelmasta artikulaatio-opiskelun sopivia koraaleita. Niitä ovat Ich ruf zu dir ja Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist. Bachin koraalit tulivat erittelemättä mainituksi 12 %:ssa vastauksista ja pelkkä maininta ”Bach” 18 %:ssa vastauksista. Kaiken kaikkiaan Bachin sävellykset saivat mainintoja aineistossa säveltäjistä eniten (18 kertaa).

Vastauksista nousi myös vastakkaisia näkemyksiä Bachin sopivuudesta alkuvaiheen opinnoissa. 12 % suhtautui kielteisesti Bachin käyttöön alussa perustellen näkemystään esityskäytännöllisillä ongelmilla, tekstuurin monimutkaisuudella tai 8 Pienen preludien ja fuugien kokoelman (BWV 553–560) kohdalla autenttisuuden kiistanalaisuudella. Toisaalta Bachin kokoelman käytölle (BWV 553–560) alkuvaiheessa löytyi aineistosta kaksi yleisluontoista perustelua: ovat helppoja, ja ”kyllä se aina näistä lähtee”.

Säveltäjistä toiseksi eniten esiintyi vastauksissa Buxtehude (6 kertaa), Pachelbel (4 kertaa) ja Walther (4 kertaa). Buxtehuden kuvattiin innostavan oppilaita fantasiatyylillään, ja olevan sopivan tasoista. Yksittäinen koraali Puer Natus in Betlehem BuXWV 217 nousi esiin. Pachelbelin Toccatat, 2-ääninen ohjelmisto ja esim Ciacona f-molli mainittiin. Kaksiäänisiä teoksia kerrottiin käytetyn pedagogisena materiaalina, koska niistä löytyi painotushierarkian kannalta selkeää harjoitusmateriaalia. Waltherin teoksista tulivat mainituiksi konsertot, niistä d- ja h-mollikonsertot, yksinkertaisemat kappaleet, helpot koraalit. Mainituiksi tulivat myös saksalaisista säveltäjistä Böhm, Bruhns, Scheidemann ja Krebs.

Ranskalainen barokkityyli sai saksalaisen barokkimusiikin jälkeen toiseksi eniten huomiota. Clerambaultin Sarjojen Duot, L.C. Daquinin ja Dandrieun Noelsit sekä Michel Corrette mainittiin yhteensä seitsemän kertaa. Ranskalaisen barokin helpoimmat teokset on kuvattu lapsia innostaviksi, ja muutoinkin sopivan tasoisiksi. Corretten teokset on koettu sopivan etenkin nuorille. Italialainen barokkimusiikki esiintyi kuusi kertaa. Käytetyksi materiaaliksi kerrotaan lyhyehköt toccatat ja polyfoniset sävellykset, esim. versetit. Säveltäjiksi nousivat Zipoli ja Frescobaldi. Manualiter-teoksia

käytetään aloittelevien opiskelijoiden kanssa, ja Zipoli on koettu helposti lähestyttäväksi nuottikuvan selkeyden tähden. Englantilaisen barokin yksittäisiä sävellyksiä kerrottiin käytetyn vähäisessä määrin, vain 6 % vastauksista. Espanjalainen barokkimusiikki ei tullut kertaakaan mainituksi.

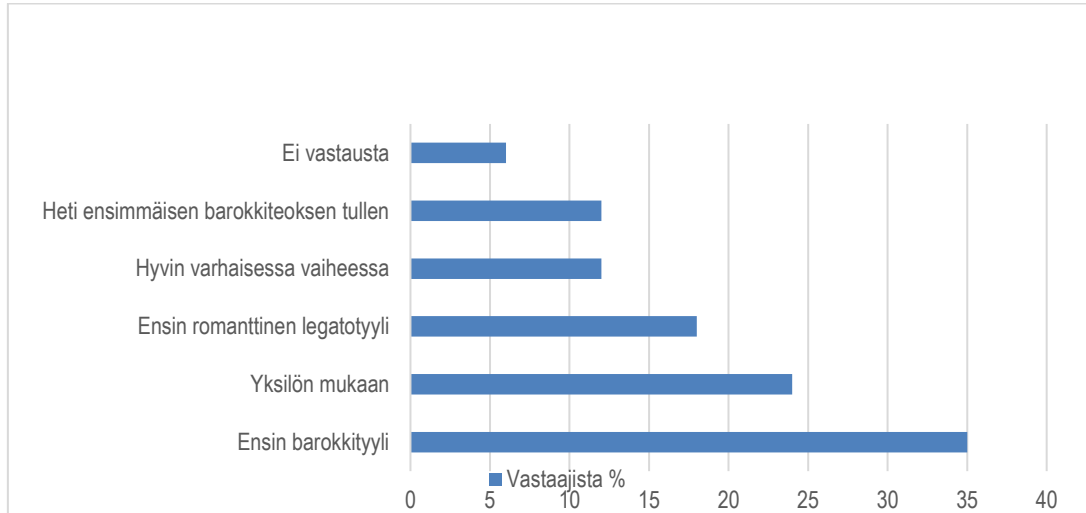
12 % vastaajista mainitsivat virsien käytön barokkiartikuloinnin oppimateriaalina. Mainituksi tuli Sanna Heikkilän tekemän opinnäytetyön ”Virsiä tyylillä” liitteet. Tekniikkaharjoituksena on käytetty myös Hanonin teosta ”Sormiharjoituksia pianolla” sormien itsenäistymiseksi. Muutamissa vastauksissa kerrottiin ilman säveltäjämainintaa vain yleisluontoisesti käytettävän opiskelijan tasosta ja persoonasta riippuen monipuolista, helppoa tai pienimuotoista ohjelmistoa eri maista, tuntemattomiltakin säveltäjiltä. Peräti 29 %:ssa vastauksista jäätiin yleiselle tasolle ilman yksityiskohtaisempia tietoja.

Muuta opetuksessa käytettyä aineistoa olivat äänitteet (12 % vastauksista), internetin kautta löytyvä materiaali, kirjallisuus ja artikkelit. Vastausaineisto jätti avoimeksi, kuinka näitä materiaaleja konkreettisesti käytetään opetuksessa, vaikka urkumusiikin kuuntelua ja kirjallisuutta korostettiinkin muutamassa vastauksessa tärkeänä osana opiskelua. Ainoastaan yksi kuvasi, kuinka oppitunnilla kuunnellaan tallenne yhdessä, ja mietitään, mikä kuulostaa hyvälle. Kirjalliseen asuun tuotettua itse laadittua opetusmateriaalia oli 12 %:lla vastaajista. Opetusmateriaalin kerrottiin sisältävän pedaaliharjoituksia, legato- ja non -legato -soittotapoihin keskittyviä harjoituksia sekä teoreettista tietoa. Vastausaineistossa kerrottiin, että omaan käyttöön on laadittu vanhojen sormijärjestysten demonstraatioharjoituksia ja kappaleiden mallisormituksia. Itse kehitettyjä ylös kirjaamattomia barokkiartikulointiharjoituksia tuli kyselyvastauksista esiin muutaman tyyppisiä. Tässä työssä käsitellään niitä opetusmenetelminä.

5.4 Sopiva aloittamisjärjestys barokkityylin ja romantiikan tyylin väliltä

Kyselyvastauksista hahmottui barokkityylin ja romanttisen legatotyylin välillä kaksi erilaista opettamisen aloitusjärjestystä. Kuvio 2 osoittaa, kuinka erilaiset näkemykset vastausaineistossa jakaantuivat. Hieman yli kolmannes (35 %) vastaajista sanoi aloittavansa urkujensoiton barokkityylin musiikista, ja 18 % vastaajista taas ilmoitti aloittavansa romanttisen tyylin legatosoitosta. 12 % sanoi aloittavansa barokkityylin soittotavan aina hyvin varhaisessa vaiheessa. Joka neljäs (24 %) vastasi, että sopiva aika aloittaa barokkiartikuloinnin opiskelu on yksilöllistä ja oppilaasta riippuvaa. Oppi-

laslähtöisiksi tekijöiksi kerrottiin vastauksissa muun muassa tekniikan ja ymmärtämisen taso, motivoituminen ja pianotausta. Yksi kuvailee, että alkuvaiheessa ”joidenkin kanssa menee käden asennon kanssa kauan”, kun taas ”toisten kanssa päästään lähes heti kosketuksellisiin detaljeihin” (ha2).



Kuvio 2. Urkupedagogien näkemys sopivasta opintojen aloitusjärjestyksestä kyselyn mukaan

Ne, jotka aloittavat urkujensoiton opettamisen barokkityylistä, perustelivat sitä eri tavoin. Barokkityylillä aloittavat urkupedagogit perustelivat linjaansa eniten luonnehtien artikuloinnin merkitystä, että se on oleellinen osa urkujensoittoa, ja niin, että koskettimen avulla venttiilin avautumisen ja sulkemisen kontrolliin ”perustuu koko urkujensoiton soinnillinen kvaliteetti”. Eräässä vastauksessa perusteltiin barokkityylin aloittamista oppilaan motivoitumisella: ”Saattaa olla hyvinkin motivoivaa oppia uuden instrumentin lisäksi jotain musiikillisesti ihan uutta” (ha8), jota ei piano-opinnoissa ole tullut vastaan. Toisaalta eräs kuvasi, kuinka ”vähäisen klaveeritaustan omaavien kanssa on aloitettava hitaammin” (ha8). Yksi vastaaja perusteli barokkisoittotavasta aloittamista: ”Asiasta on turha tehdä suurta numeroa ja vaikeaa juttua, joka odottaa jossain tulevaisuudessa” (ha14).

Ne pedagogit, jotka aloittavat opetuksensa mieluummin romanttisen aikakauden musiikilla, perustelivat näkemystään niin, että barokkisoittotapa edellyttää tiettyjä perusvalmiuksia, kuten perustekniikkaa, koordinaatiota, nuotinlukutaitoa. Aloittaakseen barokkityylin pitää perustekniikan olla hyvällä tolalla, kuvaavat yhtenäisesti kaikki ne 18 %, jotka aloittavat mieluummin legato-soittotavasta. Vastauksissa kuvattiin: ”Artikulaation ymmärrys ja hallinta vaatii jo kokemusta urkujen soitosta” (ha10) ja ”mielestäni jos osaa soittaa legatossa hyvin urkuja niin sen jälkeen on helpompi oppia toinen tyyli” (ha5). Muiksi vaatimuksiksi barokkityylin harjoittelulle kuvattiin vastauksissa jalkiosoiton luontevuus, legaton hallinta, urkutekniikan rakentuminen. Yksi kuvasi, että vasta-alkajan

kanssa ”ei kannata vaikeuttaa asiaa artikulaatioon keskittymällä” (ha8). Yksi huomio kohdistui vasta-alkajan haasteisiin: ”Vasta-alkajalle tuntuu kaikki olevan todella haastavaa, ennen kuin kooridinaatio ja nuotinlukutaito on edennyt” (ha4).

Yksi barokkityylillä aloittava ja yksi romanttisella soittotavalla aloittava pedagogi perustelivat molemmat pianotaustalla valintaansa. Yksi kertoi aloittavansa barokkityylistä, ”koska legatosoitto on joka tapauksessa luontaisempaa pianotaustasta johtuen” (ha7), ja toinen romanttisesta legatosta, ”koska se luontuu pianon pohjalta paremmin” (ha10).

Artikulointiaiheen osalta keskeisimpänä pidettiin perustekniikan hallintaa ennen artikulointiopiskelua, ts. ”klaveerisoiton perustaidot” (ha13), tämä oli esillä 29 %:ssa vastauksista. ”Barokissa pitää olla perustekniikka hyvällä tolalla, jotta artikulaatiota on mahdollista lähteä toteuttamaan oikein ja terveesti”(ha4).

Muutamissa vastauksissa korostettiin, että heti, kun ensimmäinen barokkikappale otetaan soitettavaksi, opetellaan se soittamaan barokkityylin mukaisella artikuloinnilla. Missä tahansa soitettavassa teoksessa ”on hyvä soittaa harkitulla artikuloinnin tavalla alusta saakka” (ha11). Yksi oli huomannut käytännön kokemuksella, että ”jos oppilas opettelee barokkikappaleen nuotit, tempon ym. niin, että pystyy sen soittamaan hyvässä tempossa musikaalisesti virheittä, mutta siitä puuttuu artikulaatio, niin on sen artikulaation lisääminen siihen enää tuossa vaiheessa monille yllättävän vaikea asia” (ha3).

5.5 Näkemyksiä alkuvaiheen barokkiohjelmistosta

Vasta-alkajalle sopivasta barokkiohjelmistosta nousi esiin monenlaisia näkemyksiä ja kokemuksia. Näkemyksiä oli luonnehdittu melkein kolmasosassa vastauksista (29 %). Sopivaa alkuvaiheen ohjelmistomateriaalia kuvattiin maantieteellisen tyylin, rakenteen ja vaikeusasteen näkökulmista. Saksalainen ohjelmisto painottui muutamissa vastauksissa, ja perusteluita esitettiin kaksi: käyttökelpoisuus jumalanpalvelusmusiikissa sekä sopiva vaativuustaso: ”Muiden [kuin saksalaisen] maantieteellisten barokkityyliin soittaminen vaatii minusta enemmän kokemusta barokkimusiikista ylipäänsä, jotta niihin pääsisi sisälle.” Yksi kokee, kuinka barokkimusiikki on hyvä saada mukaan aikaisessa vaiheessa siksi, että ”löytyy suhteellisen helppoa ohjelmistoa aloitteleville oppilaille”. Teoksen sopivaa tasoa kuvailtiin ”lukuteknisesti hieman alakanttiin” jääväksi. Rakenteeltaan sopivaksi

nähtiin kaksiaäninen tai triomuotoinen teos, itsenäisiä sormio- ja jalkiojaksoja sisältävä teos, tai jossa ”kädet - - tuottavat paljon samaa artikulaatiota samaan aikaan”.

Oppilaslähtöisyys alkeisvaiheen ohjelmistovalinnassa nousi vastauksissa kahdesta näkökulmasta: tekniset taidot ja motivaatio. ”Kappaleet pitäisi valita oppilaan tekninen taso huomioiden, ja lisäksi kappaleiden tulisi olla sellaisia, joita oppilas haluaa mielellään soittaa. Se lisää harjoittelumotivaatiota selvästi.” Yksi kuvaa: ”Soittajan tekniikkataso tulisi huomioida kappaleita valitessa.”

Vastauksissa kuvailtiin myös näkemyksiä epäsovivasta alkuvaiheen ohjelmistosta. 12 % ei suosi Bachin käyttämistä: ”Bach on alkuvaiheessa aivan liian haastavaa ja johtaisi vain oppilaiden turhautumiseen, kun taidot eivät riittäisi vielä materiaalin tarkkaan artikulointiin.” Muutamissa kuvauksissa viitattiin epäonnistuneeseen ohjelmistovalintaan taitotasoon nähden: ”Kauhuesimerkkinä 1. vuoden oppilas, joka laitetaan soittamaan Orgelbüchlein-koraaleja.” Yhden näkemyksen mukaan on varottava tilannetta, jossa ”kappaleet ovat soittoteknisesti vaativia aloittelevalle soittajalle, niin soittotekniikkaan pesiytyy pahimmillaan hankaluuksia”. Monimutkainen polyfonia nähtiin hankalana, ”jolloin aikaa menee vain siihen, että saadaan oikeat äänet päällekkäin ja vierekkäin.” J.S. Bachin musiikin soittamiseen kohdistui myös pedagoginen näkemys, jossa ”Bachiin siirrytään vasta, kun artikulaatio on sisäistetty, ja sitä osataan jo nuotista hahmottaa.”

Ohjelmiston valintaan kohdistui sekä myönteisiä että kielteisiä tuntemuksia; osa koki ohjelmiston valinnan vaivattomana, ja osa vastaajista kuvaili alkeismateriaalin valinnan haasteita. 12 % vastaajista koki sopivan ohjelmiston löytämisen vaivattomaksi kymmenien vuosien työkokemuksen perusteella. Aineiston käyttökelpoisuuden arviointi oli ajan myötä helpottunut, sillä ”on muodostunut selkeä käsitys aineiston toimivuudesta”.

Ohjelmistovalintaan alkuvaiheessa nähtiin haasteita. Alkeisvaiheen tekniikkaharjoitusten ja helppojen kappaleiden kohdalla vaivaa innostavan ohjelmiston puuttuminen: ”On hyvin vaikea löytää uruilla mitään, joka olisi sekä mielekäästä että helppoa ohjelmistoa oppilaalle.” Tekniikkaharjoitusten kohdalla koettiin sama pedagoginen pulma: ”Oortmerssenin harjoitukset ovat musiikillisesti hyvin vaatimattomia, eivät kaikki opiskelijat tahdo riittävästi motivoitua harjoituksiin.” Vastauksista löytyi myös ratkaisu: ”Heille, jotka eivät motivoitu teknisistä harjoituksista, pyrin keksimään – materiaalina helpohkoja urukappaleita.” Sama toistu lyhyiden ja helpompien kappaleidenkin kohdalla, ne

eivät aina kelpaa oppilaalle. Ratkaisuksi tasoeroon soittotekniikan ja musiikillisen ilmaisuhalun välillä yksi vastaaja kertoi: ”Yritän löytää teoksia, jotka soivat esim. isosti vaikka ovat struktuuriltaan yksinkertaisia.”

5.6 Barokin artikuloinnin aloittamisen tavat

Urkupedagogit jakautuivat karkeasti ottaen kolmeen yhtä suureen joukkoon barokkiartikuloinnin opettamisen etenemistapojen kohdalla. Miltei kolmanneksella (29 %) ei ole vakiintuneita etenemistapoja barokkiartikuloinnin opettamiseen liittyen. Noin kolmasosa vastaajista (29 %) kuvasi aloittavansa helpolla harjoituksella, johon kuuluu yleensä yhden äänen tai yhden soittaminen koskettimella (ks. luku 5.7). Neljäsosa (24 %) aloittaa sanallisella opettamisella. Loput, eli 18 % vastaajista, kertoivat lähtevänsä liikkeelle yksilön tai kappaleen mukaan, eivätkä kerro etenemistavoista tarkemmin. Yksi vastaaja kertoi aloittavansa opettamisen aina jalkioharjoituksilla. Se joukko, joilla ei ollut kyselyn mukaan vakiintuneita etenemistapoja (29 %) perusteli hyvin suppeasti asiaa: ”ei selkeää”, ”ei tässä vaiheessa”, ja ”koska oppilaat ovat niin vasta-alkajia”.

Sanallisesti barokkiartikuloinnin opettamisen aloittavien sisältöjä kuvattiin keskenään samansuuntaisiksi. Vastausaineistosta käy ilmi, kuinka aluksi esitellään ”artikulaation fysiologiset ja historialliset perusteet” ja oppilaalle kuvaillaan, ”miten barokissa tärkeintä oli pulssi ja iskutus, joka kulki aina fraasin alla”. Sanallista opettamista tarvittiin myös artikuloinnin päämäärän, keinojen, sormien roolin, mekaanisten urkujen toimintaan liittyen. Näin aloittavista pedagogeista valtaosa kertoi jatkavansa heti soittamiseen, joten helppoja harjoituksia viimeistään toisena vaiheena käyttää yhteensä hieman alle puolet vastaajista (47 %).

Vastausaineistossa esiintyi opetusnäkemys, jossa tehdään aivan alkuvaiheessa selkeä soittotekniikoiden jako kahteen osaan, jossa jakolinjana on 1800-luku. Esillä oli myös yksittäiseksi pedagogiseksi näkemykseksi jäävä, mutta valtavirrasta eroava ja oppilaan itsenäisyyttä korostava ajatus artikuloinnissa; ”Tärkeää on - että opiskelija etsii vastaukset artikulointiin omin päin.” Näkemyksen mukaan paras tekniikka saavutetaan siten, että opettaja kertoo asiat, mutta oppilas etsii ratkaisut itse ”trial and error” -menetelmällä.

5.7 Opetusmenetelmiä non legato -soittoon

Vastausaineistosta hahmottui kirkkaimmin perusartikulaation oppimiseen tähtäävä yksinkertainen harjoitusmalli, jossa keskitytään non legato -soiton hallintaan tai käden aseman siirtämiseen. Tällaisesta harjoituksesta kerrottiin peräti 35 %:ssa vastauksista. Pelkistetyin versio oli sellainen, jossa kosketin painetaan alas ja nostetaan ylös niin, että sormi seuraa koko ajan mukana tuntien venttiilin avautumisen ja sulkeutumisen (ha6). Harjoitustapaa kuvattiin yksityiskohtaisemminkin: nopea painallus, hidas koskettimen saattaminen ylös, nopea siirto ranteen johdolla seuraavalle koskettimelle.

Selkeitä menetelmiä kertoneita vastaajia yhdisti pitkä, tai vähintään pitkäkö ura opetustyössä. Vaikuttuneita etenemistapoja oli muodostunut teoksen analysointiin, painotushierarkian tai asteikkokulkuperiaatteen opettamiseen liittyen.

Kosketusta kontrolloiva harjoitus esitettiin vastausaineistossa toistuvasti etenemään niin, että asteikkokulkua toistetaan ensin yhdellä, sitten kahdella tai useammalla sormella. Muutamat pedagogit käyttävät asteikkokulkuun perustuvaa harjoitusta myös artikulaation ääripäiden kautta (legato-staccato) sen tyyppisesti, että ensin soitetaan todella irtonaisesti, sitten täysin legato, ja tämän jälkeen välimuoto, joka "on yleensä heti se sopiva". Myös kuuloaistia aktivoidaan: "Sitten kuunnellaan syntynyttä artikulaatiota. Kuulee hyvin ilmapälin, mikä ääneen tulee." Sama ääripäiden avulla etenevä menetelmä esitettiin käytössä olevaksi myös tempoa, kosketustavan kiinteyttä ja agogiikkaa hakiessa, "silloin löytyvät raamit ts. rajat" (ha12).

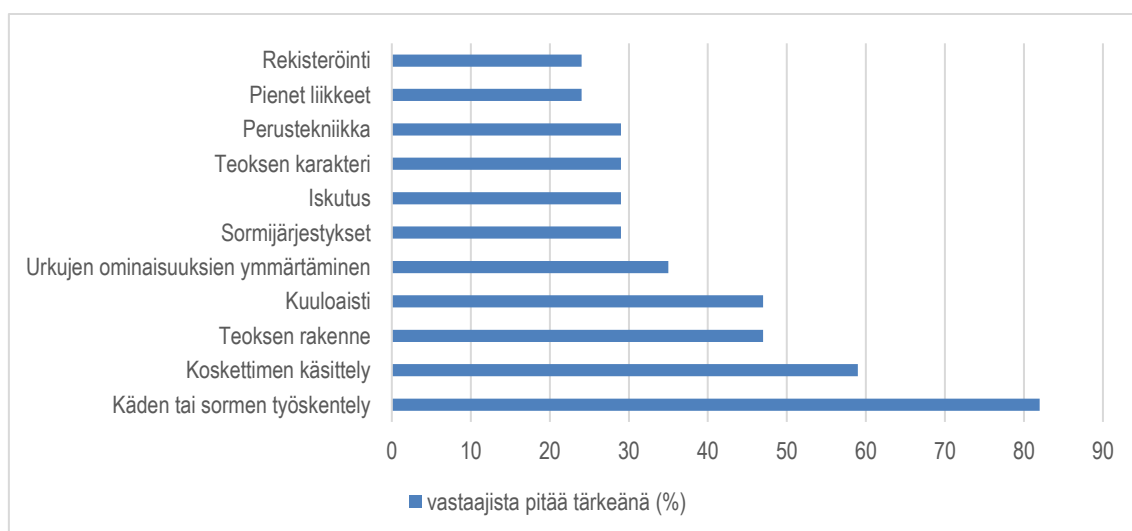
Kuuloaistia painottavia opetusmenetelmiä tuli esille muitakin. Niitä olivat esimerkiksi opettajan mallin jälkeen oppilaan soittaminen ja sen avulla oppilaan kuuntelemisen herkistäminen. Esiteltiin myös tallenteen kuunteleminen ja oman soiton äänittäminen. "Oppilaan korvien herättely" kuulokuvien kautta esiintyi useamman kerran.

18 % vastaajista käyttää opetustilanteessa oppilaan teosaineeseen perustuvaa improvisoitua erillistä artikulointaharjoitusta, mikä voi perustua esimerkiksi hyvin lyhyisiin kuvioihin tai aiheisiin. Harjoitukseksi voidaan poimia pätkä kappaleesta tarkoitukseen sopivasti. Tavoitteena on harjoitella haluttua kosketustapaa. Myös oppilaan improvisaatioon pohjaavia harjoituksia esiteltiin: "groundien" käyttö, tuttujen melodioiden kuten "La Follia" käyttö ja "sekvenssien tekeminen sävellyksiä jäljittelemällä".

Opettajan laulaminen malliksi on myös kuuloaistiin perustuva menetelmä, jonka nimesi 12 % vastaajista. Perustelut poikkesivat toisistaan: yksi halusi antaa kuulokuvan artikulaatiosta pyrkien välttämään ”akateemista” soittoa, ja toinen halusi ilmentää sillä töksähtelevän ja laulavan non legato -soiton eroa. Muita artikulointiin liittyviä menetelmiä olivat sanallinen tekniikan selvittäminen (ks. luku 5.10). Visuaalinen menetelmä artikuloinnin omaksumiseen toistui eri variaatioin: piirroksen avulla tehty kuvaus artikuloituvasta nuotista (soiva ja soimaton osa) sekä nuottikuvaan piirretyt eri mittaiset viivat kuvaamaan painollisia ja painottomia nuotteja. Yksi koki, että opetusmenetelmien kirjon on hyvä olla monipuolinen, koska ”tietyn artikulaation löytämiseen tarvitaan useita eri ilmaisuja ja vertauksia tai ohjeita” (ha9).

5.8 Tärkeinä pidetyt seikat artikuloivan barokkisoittotavan opettamisessa

Artikuloivan soittotavan syiden ja taustatekijöiden ymmärtämistä pidettiin keskeisenä osana opetusta. ”Pidän tärkeänä, että opiskelija ymmärtää, miksi nyt ei soiteta täysin legatossa” (ha8). Yhdessä vastauksessa kiteytettiin, että tulee ymmärtää, ”mikä on artikuloinnin päämäärä, ja millä keinoilla sitä saavuttaa” (ha13). Eräs sanoitti artikulaation merkityksen, että se ”ei saa olla itse tarkoitus, vaan sen on palveltava musiikkia”(ha7). Vastaajista hieman alle kolmannes (29 %) luonnehti artikulointia ilmaisullisena työkaluna, ja samoin 29 % kuvaili artikulaatiota monivivahteisena taiteellisenä ilmaisukeinona pitäen sisällään ”kaikki vivahteet staccatissimon ja legatissimon väliltä” (ha16). Kuvio 3 ilmentää opetussisältöjen painoituksia vastausaineistossa.



Kuvio 3. Tärkeinä pidetyt seikat artikulointiopetuksessa kyselyn mukaan

5.8.1 Soittotekniset seikat

Vastausaineistossa esiin nousi opetustyössä tärkeinä pidettävistä seikoista määrällisesti enemmän tekniset kuin tulkinnalliset seikat. Teknisistä seikoista selvästi eniten tärkeinä pidettiin käden käyttöön, kosketuksen hallintaan, sormitekniikkaan ja koordinaatioon liittyviä kysymyksiä, joihin artikulaatiokin keskeisesti liittyy. Tulkinnallisista seikoista kumpusivat esiin esimerkiksi teoksen rakenteeseen ja karakteriin liittyvät seikat sekä esityskäytännölliset asiat. Muita tärkeinä koettuja usein toistuvia teemoja olivat urkurakenteeseen, akustiikkaan, rekisteröintiin ja oppilaslähtöisyyteen liittyvät kommentit.

Kyselyaineistoa käsitellessä ei eroteltu kaikkia ilmenneitä asioita teknisiin tai tulkinnallisiin, koska tekniikka ja tulkinta liittyvät soittotapahtumassa aina toisiinsa sen sijaan, että olisivat itsenäisiä ilmiöitä. Esimerkiksi sellaiset kuin iskutus, painotushierarkia tai tempo liittyvät sekä musiikin tekniiseen suorittamiseen että tulkintaan, ja tietysti myös esityskäytäntöihin. Sama koskee sellaisia ilmaisuja kuin ilmava tai laulava soitto, joiden kohdalla on mahdotonta ja tarpeetonta päätellä, onko vastaaja tarkoittanut ilmavalla soitolla teknistä suorittamista vai soivaa lopputulosta.

Selvästi useimmin vastauksista nousi esille käden käyttöön, kosketustapoihin, sormitekniikkaan, koskettimen hallintaan liittyvät maininnat. 82 % vastaajista piti tärkeänä joko käden tai sormen työkentelyyn ja/tai kosketukseen liittyviä seikkoja. Sormen toimintaan kohdistuva kuvaus oli vastauksissa yleisempi kuin koko käden toiminnan kuvaus soittotapahtumassa. Sormen ”tyynyosa” eli sormenpään paksuin kohta mainittiin 12 %:ssa vastauksista perustellen, että tällöin artikulointia voidaan tarkasti käsitellä, kun sormi ”saa parhaimman kosketuspinnan koskettimeen” (ha10). Sormenpään roolia korostettiin yksittäisten sävelten laadun, nostamisen ja laskemisen huolehtijana. Korostettiin irtonaisen kosketuksen hallintaa ja artikuloivan sormen tiedostamista.

Äänen tuottaminen koskettimella nousi esiin useista eri näkökulmista. Koskettimen käsittelyä eli kosketustapaa pidettiin enemmistössä vastauksista tärkeänä (59 %), ja sitä kuvattiin vaihtelevista näkökulmista. Koskettimen käsittelyä kuvailtiin sekä itsenäisenä teknisenä tapahtumana tai suhteessa äänentuottamisprosessiin, alukkeen tai lopukkeen hallintaan. Koskettimen alas painamisen tai ylös nostamisen eli alukkeen ja lopukkeen käsittely tulivat kuvatuiksi tärkeiksi pidettyinä myös

omina tapahtuminaan. Koskettimen nostamisen hallitseminen (12 kertaa) sai lukumääräisesti hie-
man enemmän huomiota vastauksissa kuin alas painaminen (8 kertaa)¹³.

Yhdessä vastauksessa korostetaan erityisesti koskettimen painamisen ja nostamisen keskinäistä
yhteyttä, eli huomioidaan eniten ”miten kosketinta painaa alas, koska yleensä nostamme kosketti-
men samalla tavalla myös ylös” (ha10). Koskettimen nostotapa kytkettiin myös sointiin: ”Laulava
urkujensoitto vaatii hitaita lopukkeita” (ha12).

Sormijärjestyksiä pidettiin tärkeinä 29 %:ssa vastauksista, joista yli puolessa nimettiin nimenomaa
vanhat sormijärjestykset. ”Artikulointiin vaikuttaa eniten sormitustaito, joten sen opetteluun käytän
paljon aikaa” (ha12). Eräessä vastauksessa perusteltiin vanhojen sormitusten opettamista: ”Pianon
legatosormitukset kun eivät oikein sovi tähän hommaan” (ha8). 29 % vastaajista piti painotushie-
rarkiaa, painotuksia tai iskutusta tärkeänä barokkimusiikkia opettaessa: ”Iskutukset – ovat ehdot-
toman tärkeitä” (ha2).

Koskettimia hallitaan barokkisoitossa mieluummin pienin liikkein tai pelkällä sormella kuin koko kä-
den painolla kyselyvastausten mukaan. Peräti 24 % kaikista vastaajista kertoi korostavansa ope-
tuksessaan, että artikuloinnin on tapahduttava pienin liikkein. ”Oppilaat tekevät usein liikaa” (ha2),
kuvataan yhtenä kokemuksena. Opetustilanteessa huolehditaan, ”etteivät sormet nouse liikaa tai
tee liian paljon työtä artikuloidessa, vaan että sormet hallitsevat koskettimen liikettä pienin liikkein”
(ha8). Tavoitteena on, ettei ranne ”vatkaa yhtään liikaa” (ha8). Tästä tuli kuitenkin eriyvä näkemys,
jonka mukaan käsivarrelle annetaan suurempi rooli: yhdessä kuvauksessa koskettimet painuvat
alas käsivarren painon ja liikkeen seurauksena, ja ”sormia tulee käyttää mahdollisimman vähän
aktiiviseen työskentelyyn” (ha1).

5.8.2 Teoksen luonne ja rakenne

Teoksen rakenteellisia seikkoja piti lähes puolet vastaajista (47 %) tärkeinä barokkityyliä opetetta-
essa. Sävellyksen karakterin huomiointia korosti 29 %, ja rytmi, tempo tai pulssi mainittiin tärkeänä
peräti 24 % vastauksissa. Artikuloinnin ja teoksen rakenteen suhdetta kuvailtiin näin: ”Se, miten

¹³ Tulee huomata lukumääriä tarkastellessa, että sama kyselyvastaaja saattoi nostaa koskettimen aluke- tai lopu-
keasian useammassa kohtaa esiin.

musiikki soitettaessa artikuloituu, riippuu paljon tekstuurista” (ha1). Rakenteellisista seikoista mainittiin muun muassa muoto, kuviot, sekvenssien tai fuugien sisääntulojen etsiminen, ornamentit, ”pidempi linja musiikkiin” (ha11). Useampi kuin yksi vastaaja kertoi pitävänsä tärkeänä artikuloinnin hallitsemista moniäänisessä kudoksessa.

Tärkeänä pidettiin muun muassa sitä, että ”olennaista on löytää musiikin luonne ja pystyä ilmentämään se artikulaation avulla” (ha9). Artikulaatiota lähestytään tyypillisesti teoksen affektien kautta. Soiton laulavuus ja ”ilmavuus”, ”svengi” olivat useammin toistuvia adjektiiveja vastauksissa. Karakterin ja kosketuksen yhteys tulkintaan ilmaistiin näin: ”Käsittelee kosketinta luonteenomaisesti: hitaassa ja kauniissa hellästi ja pehmeästi, juhlallisessa jyrkästi, hilpeässä kevyellä kosketuksella” (ha10). Fraasiin tai fraseeraukseen liittyvä huomio nousi myös muutaman kerran: ”Elävyys ja fraasien suunta sekä tahdin, että pitempien fraasien sisällä” (ha9). Artikulaatioasia ”tulee kytkeä heti musiikillisiin asioihin, muun muassa iskutukseen ja urkujen hyvään sointiin” (ha8).

5.8.3 Kuuloaisti harjoitteluprosessissa

Lähes puolet (47 %) nosti esiin oppilaan kuuloaistin käyttämisen osana oppimisprosessia. Kuuloaistin käyttämisen kuvauksissa ilmeni vaihteluita, mutta se liittyi aina tavalla tai toisella urkusointiin. Useamman kerran ilmaisuissa toistuivat sointikuvan ja koskettimen käsittelyn kontrollointi, artikuloinnin ja erityisesti sormen noston kontrolloiminen kuuloaistin avulla. Iskutuksen, painotushierarkian ja laulavan soittotavan kontrolloimisen kuvattiin tapahtuvan omaa soittoa kuunnellen. Esimerkiksi ”jos artikulaation kuulee, se on jo liikaa” (ha7). Oman soiton kuunteleminen oli kuvattu useammassa vastauksessa yhdeksi oppilaan tavoitteeksi: ”Artikulaatiota pitää jatkuvasti kuunnella, ja peilata siihen, mitä koskettimistolla tekee” (ha10). ”Urkujen kuunteleminen on tärkeää, koska ne ovat aina yksilöitä” (ha6).

5.8.4 Urkujen ominaisuuksien ymmärtäminen

Urkujen ominaisuuksien ymmärtäminen (paitsi rekisteröinti, joka käsiteltiin erikseen) on 35 % vastaajista tärkeää barokkityyliä opetettaessa. Vastauksissa mainittiin tärkeäksi pidetyiksi asioiksi esimerkiksi mekaanisten urkujen toiminta eli äänen syttymisen ja sammumisen tapahtuma, soittotavan suhde sointikuvaan ja äänikertavalintoihin, urkujen yksilöllisyyden huomioiminen, kansalliset

urkutyyliä. Rekisteröintiasioita pitää tärkeinä 24 % vastaajista, mikä on tietysti yksi urkujen ominaispiirteistä. Hieman alle joka viidennessä vastauksessa (18 %) mainittiin oppilaslähtöisyyteen kytkeytyvä ajatus. ”Teknisten asioiden tulee olla oppilaalle luontaisia” (ha14). Oppilaan on tärkeä ”löytää oman äänensä ja tulkintatapansa” (ha12).

5.9 Näkemyksiä jalkiosoiton opiskelusta

Jalkiosoitto mainittiin yli puolessa vastauksista (59 %). Jalkiosoiton etenemiseen liittyen oli maininta noin neljänneksessä (24 %) vastauksista. Jotkut ottavat jalkiosoiton mukaan aivan opiskelun alussa, toiset vasta hieman myöhemmin.

Teknisiä näkökulmia jalkiosoittoon olivat esimerkiksi kosketustapa, kannan ja kärjen käyttö ja koordinaatio. Vastaajista 18 % tavoittelee sormiotyöskentelyn tavoin tarkkaa jalkiokosketusta esimerkiksi painotushierarkian ja äänen lopukkeiden vivahteiden osalta. Jalkojen rentous ja elastisuus, ”jalkaterien ja koko jalan erilaiset funktiot” käsitellään opetuksessa osana soittotekniikkaa. Koordinaatio ajateltiin korvan ja raajojen yhteistoimintana.

Opetusmateriaalia kuvattiin vastausaineistossa jalkiosoiton näkökulmasta. Jacques van Oortmersenin kirja *A Guide to Duo and Trio Playing* (1996) nousi esiin opetuksessa käytettävänä materiaalina jalkiojärjestyskäytäntöjen omaksumiseen. 12 % vastaajista antoi kiitosta sen käytettävyydestä nimenomaa käsien ja jalkion yhdenmukaisen artikulaation harjoittamisen näkökulmasta.

Muutamassa vastauksessa (12 %) ilmeni jalkiosoiton pedagogisena ratkaisuna, että urkuteosten jalkio-osuuksia käytetään erillään etydin kaltaisesti esimerkiksi Bachin Orgelbüchlein -kokoelman teoksista. Yksi kertoi käyttävänsä urkuteosten jalkio-osuuksia aloittelijan kanssa manualiterkappaleiden rinnalla. Yksi oli sitä mieltä, että Bachin suurten teosten pitkät soolot (esimerkiksi Toccata C, BWV 564¹⁴) ovat vasta-alkajalle liian vaativia. Myös J. S. Bachin 8 pienen preludin ja fuugan (BWV 553-560) jalkio-osuuksien autenttisuuden ongelmasta huomautettiin. Joitain jalkiostemmoja kuvattiin helpotetun alkeisopetuksessa. Trio-muotoisia teoksia pidettiin oivallisina jalkion ja käsien välisen koordinaation harjoittamiseen nimenomaa yksi käsi kerrallaan.

¹⁴ BWV-numero pääteltiin asiayhteydestä

Vastausaineistossa esiintyi useita eroavaisuuksia jalkio-opiskelun etenemisjärjestyksessä. Yksi vastaaja kertoi aloittavansa opettamisen aina jalkioharjoituksilla, ja toisessa taas kuvattiin artikuloinnin opetuksen aloitettavan sormiosta ja siirryttävän vasta myöhemmin jalkiosoittoon. Esiin nousi myös kaksi toisistaan poikkeavaa kokemusta. Yksi oli kokenut opetuksessaan, että ”oppilas oppii hyvän artikulaatiotavan nopeimmin jalkiolla”, ja arveli syyksi yhden stemman hallinnan helppouden. Toinen oli taas kokenut ”jalkion artikulaatio on usein joko liian legatossa tai liian artikuloitu”.

Kahden pedagogin näkemykset jalkiotekniikasta poikkesivat toisistaan voimakkaasti. Ensimmäisessä vastauksessa kuvattiin sormenpään roolin kaltaista pyöreää painallusta myös jalan toiminnaksi juuri ennen nostoa taiteellisesti halutun artikulaation saavuttamiseksi. Toisessa kuvauksessa lantionseudun lihaksilla tehtävät liikkeet ”vain välittyvät reisien ja säärien välityksellä jalkaterille”, jolloin jalkaterät vain ”riippuvat rennosti nilkasta”. Jalkaterälle annettiin yhtäältä selkeä tehtävä pyöreään nostoon, ja toisaalta tehtävä olla tekemättä mitään aktiivisesti.

Kantapään käytössäkin oli havaittavissa näkemyseroja. Yksi vastaaja esitti pitävänsä ajatusta ”barokissa ei saa käyttää kantapäätä” klassisena stereotypiana vedoten J. S. Bachin oppilaan, Samuel Petrin näkemykseen. Vastaajan mukaan Petri on esittänyt vuorokärkitekniikan rinnalla toisenkin lähestymistavan, jossa jalkio jaetaan keskeltä kahtia vasemman soittaessa kanta-kärkitekniikalla alääniä sekä oikean soittaessa ylä-ääniä. Tälle näkemykselle vastakohtana kahdessa vastauksessa kerrottiin käytettävän jalkiossa yksiselitteisesti kärkisoittoa. Yksi vastaaja piti taas vuorojalkaperiaatetta aina perustana tyylistä riippumatta siksi, että ”kantapäällä ei ole mahdollista hallita tyydyttävästi äänenmuodostusta”.

5.10 Sanalliset ilmaisut ja mielikuvat opetustilanteessa artikuloinnista

Sanallisia ilmaisuja non legato -soittotavasta käytettiin kyselyn perusteella runsaasti adjektiivein, italiankielisin musiikkitermein, mielikuvin ja myös konkreettisin kuvauksin. Sellaiset yleiset luonnehdinnat, kuten irtonainen, ilmava, kevyt tai hilpeä, toistuvat usein. Ajan tai tempon hallintaan tai toimintaan viittaavia kuvauksia oli myös käytössä, kuten kiirehtiä iskulle, odotus ennen iskua, nosto, irrottaminen, hyppy, lepääminen, äänen leikkaaminen, hengittäminen, mikroajankäyttö. Barokkimusiikin yleisilmettä kuvaavia ilmaisuja olivat svengi, ”kuvioiden väliset hengitykset”, tanssillisuus.

Tiiviimpää artikuloititapaa kerrottiin kuvattavan oppilaille esimerkiksi seuraavasti: laulava urkujensoitto ”eri äänissä säilyttäen silti laulullisuus”. Ei-toivottua kuulokuvaa kuvattiin esimerkiksi seuraavasti: kuiva tököttäminen, töksähtely, tököttävä artikulaatio, ärsyttävän tikkuinen soittotapa, töksähtelevä luukku, tököttäminen ”dap-dap-dap”, töksähtely, liian raskas kosketus.

Koskettimen käsittelyyn liitettiin sekä mielikuvallisia että konkreettisia ilmaisuja. Käden painon ajattelu, esimerkiksi ilmaisu ”kevyt” tai ”raskas” kosketus tai ”painottaminen/keventäminen” liitettiin tois-tuvasti iskutukseen eli painotushierarkiaan. Aineistossa esiintyivät myös ajatus koskettimen imusta ja painalluksen syvyydestä sävelen soivan keston sijaan. Konkreettisempia ilmaisuja kosketuksesta olivat esimerkiksi nuottien soiva ja ei-soiva osuus tai ”yhtä aikaa artikuloitua”.

Selkeitä mielikuvia liittyen artikuloinnin opettamiseen tuli vastaan muutamia: helminauha, heiluriliike, raekuuro peltikatolle, vesipisaran pullea muoto. Helminauhalla ja raekuurolla peltikatolle havainnollistetaan selkeiden nopeiden nuottien välistä suhdetta, heilurimielikuvalla tavoitellaan soiton nykivyyden poistamista, ja vesipisaran muodolla ilmennetään kauniisti muotoiltua säveltä. Tennis-pallon kuvittelemisella kämmenen sisään etsittiin ranteen asentoa.

Muihin soittimiin viittaavia käytettyjä mielikuvia olivat nokkahuilun soittaminen dyy-alukkeella ja viulun ”jousen vaihto” pitkiin ääniin, eli veto- ja työntöjouset hengityksineen olivat mielikuvina musiikin ilmeen tavoittelemisessa. Puheeseen verrattavia mielikuvia löytyi hyvin vähän. Yksi vastaaja kuvasi käyttävänsä vokaalien sekä soivien ja soimattomien konsonanttien luonnetta kuvaamaan artikuloinnista muodostuvaa sointikuvaa. ”Dam-dam-dam” -tavujen käytöllä pyrittiin havainnollistamaan hitaampien nuottiarvojen artikuloinnista syntyvää kuulokuvaa ”dap-dap-dap” sijaan. Akustiikan hallintaan keskittyviä mielikuvallisia ilmaisuja olivat legaton tuottaminen tilassa, kaiun kuunteleminen (”meneekö puuroksi”), ”tilassa kuunteleminen”, korvilla soittaminen.

Artikuloitiopeettamisen sanallisiin keinoihin kohdistui myös kriittisiä huomioita. Esimerkiksi iskutuksesta puhuminen on koettu vievän oppilaan soiton tökkiväksi ja ”kokonaiskaaret liian lyhyiksi”. Muutamat esittivät välttävänsä artikulaation konkreettista sanallistamista, koska toisinaan sanallistaminen on koettu sekoittavan oppilasta. Yksi lasten opettamisen barokkisoittotavasta aloittava kertoi, ettei nimeä sitä kuitenkaan opetuksessa. Yksi pedagogi kertoi taas välttävänsä mielikuvia ja suosivansa konkretiaa eli teknisiä tai tulkinnallisia ratkaisuja siksi, että ”ne voivat olla opettajan teatteria opetustilanteessa”. Yksi kertoi puhuvansa mieluummin musiikin sisällöstä kuin artikulaatiosta.

5.11 Haasteet ja ongelmat

Kyselyvastauksissa nousivat ylivoimaisesti eniten tekniset haasteet, joita esiintyi yli puolella vastaajista (59 %). Yleisimpinä niistä esiintyivät kosketukselliset pulmat, kuten legatomaisuus (35 %), liian raskas kosketus (18 %) tai epätasaisuus (12 %) tai taas pinnallinen liian irtonainen soitto, eli ”staccatomaisuus” (ha5). Toisaalta huomautettiin, että tasaisesti artikuloiden soittaminen on ihan yhtä tylsän kuuloista kuin täysin tasaisesti legatossa soittaminen (ha16), ja tällä tarkoitetaan ilmeisesti tulkinnallisesti köyhää artikuloitua tai painotushierarkian puuttumista.

Legatomaisen soittotavan kuvauksissa toistui toisaalta se, että se tapahtuu vahingossa, toisaalta se, että haaste yhdistettiin pianonsoittotaustaan. Kaikista legatohaasteista ilmaisseista 60 % nimesi pianotaustan haasteen aiheuttajaksi: ”Oppilaalta tulevat automaattisesti pianon legatosormitukset” (ha8). Non legato -soittotapa kuvattiin myös lähes kulttuurishokin omaisena kokemuksena oppilaalle: ”Monille pitkällä oleville pianonsoittajille - yllättävä jysäys - - eikä ihan äkkiä muutettavissa” (ha17). Esiin nousi myös historiallinen romanttisen tyyliuunnan ihanteen vaikutus opetustilanteissa: ”Jotkut oppilaat, jotka olivat soittaneet aiemmin umpilegatokoulutuksella, panivat hanttiin” (ha17). Yhden kokemus oli, että jalkio-osuuksissa tapahtuu usein joko liian legatomaista tai liian artikuloitua soittoa. Pianotausta nähtiin haasteena kaikkiaan joka kuudennessa vastauksessa (18 %).

Oppilaan suhtautumiseen liittyvät opetukselliset haasteet nousivat teknisten haasteiden rinnalla miltei yhtä yleisiksi ollen esillä 41 %:ssa vastauksista. Useasti toistuvia olivat motivaatioon ja kärsivällisyyteen liittyvät ilmaisut, kuten ”turhautuminen” (ha3), ”vaaditaan pitkää pinnaa” (ha4), ”eivät tahdo riittävästi motivoitua harjoituksiin” (ha8). Ohjelmiston sopivuus suhteessa motivaatioon nousi esiin yhtenä haasteena. Yksi kertoi haasteeksi sen, että toisinaan oppilaalla on halu oppia kappale nopeasti ja ”jättää nysvääminen vähemmälle” (ha3). Tasoero musiikillisen ilmaisuhulun ja teknisten taitojen välillä toistui useissa vastauksissa.

Artikuloinnin haastavuuden taustatekijöiksi arvioi 18 % vastaajista teknisten valmiuksien tai ”heikkojen perustaitojen” (ha4) riittämättömyyden. Tekniset puutteet ”rajoittavat” (ha14) ja ”ovat aina este” (ha2) musisoinnin ja artikuloinnin vapaudelle. Tekniikan kömpelyys tai liian tökkivä artikulaatio tulivat nimetyiksi. Artikuloinnin opettamisen haasteita ovat ”balanssi irtonaisuuden ja laulavuuden väliltä, fraasin rakentamisen ja yksittäisten sävelten – väliltä” (ha16). Toisaalta riittävän irtonainen

ja kevyt soittotapa ja uskallus selkeyteen nähtiin haastavina tavoitteina. 12 % piti haasteena oppilaan suurieleistä työskentelyä. Haasteena koettiin opettaa esimerkiksi, "etteivät sormet nouse liikaa tai tee liian paljon työtä artikuloidessa" (ha8). 12 % vastaajista koki sormitusten opettamisen haasteena. Yksi haaste on "saada oppilas tajuamaan, kuinka tärkeää on tiedostaa omat sormensa ja niiden liikkeet artikulaatiossa" (ha10).

Ilmaisullisia haasteita ilmeni myös. Artikulaation hienovaraisuus, vivahteikkaus, hienosäätö ja artikuloinnin hiominen nähtiin opetuksessa haasteina noin joka kuudennessa (18 %) vastauksessa. Artikuloinnin hallitseminen moniäänisessä tekstuurissa aiheutti opettamisessa haasteita useammalle, "liian monimutkainen polyfonia" (ha12), ja maininnan sai myös nopeiden kuviointien artikuloiminen, jolloin mennään helposti legatoon. Hienosäädön koettiin olevan suoraan yhteydessä kapaleen yleisilmeeseen, sillä "yksi liian pitkä artikulaatioväli voi viedä tahdin pulssin, tai liian raskaat painatukset hidastavat tempo" (ha10). Toisinaan selkeään artikulointiin pyrkiminen on johtanutkin raskaaseen soittotapaan.

Tavoiteltavan kuulokuvan puuttuminen nousi esiin joka neljännessä vastauksessa (24 %). Yksi kuvaava tavoitteen puuttumista, että kun nuorella oppilaalla puuttuu kuulokuva barokkimusiikista, "tavoite on tietysti hieman hakoteillä" (ha6). Ajankäytölliset ongelmat ilmenivät 18 %:ssa vastauksista: "opiskelijalla - - on harjoitteluun aikaa liian vähän - - menee liian paljon aikaa nuottikuvan opetteluun" (ha12), "joskus oikean artikulaation hiominen – on pitkällinen prosessi" (ha10), ja "musikaalisen barokkiartikuloinnin omaksuminen vie tavattoman paljon aikaa" (ha2). Yksittäisiä mainintoja opetuksellisista haasteista saivat myös akustiikan ja soittimen huomioiminen "olosuhteiden mukaisesti". Yksi huomio kohdistui sähköurkujen käyttöön: "on mahdotonta edistyä artikuloinnissa, jos oppilas välillä harjoittelee sähkö/digiuruilla" (ha13). Vastaajan oma pedagoginen suhtautuminen sai maininnan opettamisen haasteena: käsitys artikulaatioilmiöstä "en ole tullut tiedostaneeksi, ettei sellaista ilmiötä kuin barokkiartikulointi ole lainkaan olemassa" (ha1) ja toisaalta tarve kärsivällisyyden opetustilanteessa.

Eräs pitkän kokemuksen omaava vastaaja kertoi huomanneensa, että artikulaation oppiminen ei aina suoraan liity tekniseen tasoon: "Joillekin muuten vaatimattomammille soittajille saattaa artikulaation eri vivahteiden maailma olla erittäinkin sujuvasti opittavissa, kun taas joillekin suurille virtuoosille tämä ei ehkä niin helposti istukaan."

Urkukouluihin kohdistuneet haasteet käsiteltiin luvussa 5.2 sekä ohjelmiston valintaan liittyvät ongelmat luvussa 5.5.

5.12 Artikuloinnin opettamisesta alle 15-vuotiaille

Alle 15-vuotiaiden opettamisesta on kokemusta 41 prosentilla vastaajista. Näistä vastauksista, joissa oli mainittu lasten opettaminen, oli yli neljällä viidestä (86 %) vastauksesta esillä joko oppilaiden yksilölliset erot tai oppilaslähtöisyys. 57 % lapsia opettavista korosti opetustilanteessa oman soiton kuuntelemista. 43 % lapsia opettavista kertoi käyttävänsä mielikuvia tai leikinomaista otetta. Artikulaatiota kuvataan opetettavaksi ”satujen, eläinten ja mielikuvien kautta”, eikä artikulaatioilmiötä sanoiteta välttämättä suoraan. Erään näkemyksen mukaan ”liika tyylien teoreettinen analysointi on turhaa”.

Malliksi soittamista suosi vastausten perusteella 29 % niistä pedagogeista, jotka opettavat lapsia. 43 % niistä, jotka ovat opettaneet alle 15-vuotiaita, on tehnyt kyselyn mukaan huomioita nimenomaa lasten käden käyttöön liittyen. Näissä kerrottiin, että käden asennon opettamiseen voi mennä joskus lapsen kanssa paljon aikaa ja että lapsen on helpompi laittaa ääniä poikki kuin sitoa, syynä pieni ja hento käsi. Yksi huomio liittyi opetusmateriaaliin: yhden vastaajan mukaan alkeisoppilaan, lapsen tai aikuisen, materiaaliksi ei sovi sorminäppäryyttä, melodista jalkiosoittoa tai polyfoniaa sisältävä tekstuuri. Käytetyksi ohjelmistoksi kuvataan lastenlaulut, pop-kappaleet, virret. Alkeisopetus perustuu eräällä vastaajalla lasten kanssa yksinkertaisten komppien opettelemiseen alkaen 2–3 soinnusta, jossa ei tarvitse lainkaan hienomotorista osaamista. Ranskalaiset helpot barokkiteokset kuvataan lapsia innostaviksi (esimerkiksi L-N. Clérambaultin Duot tai M. Correten teokset). Yhdessä vastauksessa kuvataan, että pianokappaleita on sovitettu pieniksi urkukappaleiksi lapselle. Jalkiosoiton opetuksesta lapsille ei tullut erillisiä mainintoja.

Tämän kyselyn perusteella ei voida tutkia yksityiskohtaisemmin artikulaation opettamista lapsille, eikä sitä asetettukaan tutkimustavoitteeksi. Voidaan todeta vain, että leimallista lasten opettamisessa oli kuuntelun korostaminen, leikinomaisuus ja mielikuvat.

5.13 Kyselytulosten yhteenveto

Kyselyvastaajien joukko oli luonteeltaan laaja ikätasoltaan, opetuskokemuksiltaan ja koulutustasoltaan. Vastausprosentti oli huomattavasti odotettua suurempi, mikä tarkoitti kattavampaa vastausaineistoa sekä määrällisessä että laadullisessa mielessä. Avoimien kysymysten anti oli hyvin vaihteleva vastaajien välillä, jotkut kirjoittivat todella lyhyitä ja ytimekkäitä vastauksia kun taas toiset hyvin monisanaisia ja vuolaan rikkaita. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, että lyhyiden kyselyvastausten anti olisi ollut välttämättä heikompi tai että pitkät vastaukset olisivat tarjonneet enemmän tutkimusmateriaalia.

Vastausaineistossa esillä olleiden näkemysten merkittäviksi taustavaikuttimiksi nimettiin sellaisia elämänhistoriallisia asioita kuten oma soitonopettaja (100 %), tallenteet (47 %), mestarikurssit (29 %), yhteismusisointi (29 %), tyylisoitin (29 %) ja kirjallisuus (24 %). Vastausaineistossa nimettiin kotimaisia ja ulkomaisia soitonopettajia yhteensä 31 kappaletta, joista merkittävimiksi nousivat hollantilainen urkuri Jacques van Oortmerssen ja Enzio Forsblom. Forsblom esiintyy lähes joka neljännessä vastauksissa, van Oortmerssen taas joka kolmannessa.

Keskeisimpiä tuloksia kyselyssä on, että vain reilu kolmannes urkapedagogeista käyttää urkukouluja opetusmateriaalina. Kaksi kolmasosaa, jotka eivät käytä urkukouluja artikuloinnin opetusmateriaalina, perusteli asiaa joko urkukoulujen tarpeettomuudella, opetusmäärän vähäisyydellä tai oppilaslähtöisyydellä. Lisäksi urkukouluja arvioitiin epäkäytännöllisiksi sormitusmerkintöjen tai vaikeustason vuoksi.

Urkukouluista yksi nousi selkeästi käytetyimmäksi: Jacques van Oortmerssenin urkukoulu *A Guide to Duo and Trio Playing*, joka on saavuttanut aseman Suomen urkapedagogien keskuudessa. Folke Forsmanin Urkukoulua käytetään aineiston perusteella toiseksi eniten barokkityylin opetuksessa. Urkusävellyksistä keskeisimmiksi nousivat J. S. Bachin kaksi kokoelmaa, *Orgelbüchlein* ja 8 pientä preludia ja fuugaa (BWV 553–560). Alkeismateriaalina näiden lisäksi nousi yleisimmin saksalainen urkumusiikki, säveltäjinä suosituimmat olivat D. Buxtehude, J. Pachelbel ja J. G. Walther. Myös ranskalainen ja italialainen urkumusiikki esiintyivät alkeismateriaalina. Englantilaisen ohjelmiston mainitsi 6 % vastaajista, ja espanjalaista urkumusiikkia ei mainittu lainkaan. Muita kirjallisia opetusmateriaaleja ei juurikaan käytetty, mutta tallenteet tulivat mainituiksi. Itse laadittua opetusmateriaalia ei juurikaan oltu tehty kirjalliseen muotoon. Kolmannes vastaajista käyttää opetuksessaan yksinkertaisia asteikkokulkuja joko non legato -soittotavan tai vanhojen sormijärjestysten

opiskeluun. Varsinainen barokkityylin artikuloitiharjoitus on tunnistettavissa hieman yli puolella vastaajista.

Kolmasosa urkapedagogeista kertoi aloittavansa oppilaan kanssa barokin tyylisuunnan ohjelmistosta, kun taas romantiikan legatosoitolla aloittaa 18 %. Joka neljäs kuvaili lähestyvän opintojen aloittamista yksilöllisesti. Hieman alle kolmannes aloittaa teknisillä harjoituksilla, ja neljännes aloittaa sanallisella opettamisella. Opetusmenetelmistä keskeisimpänä nousi non legato -soittotapaan keskittyvä yksinkertainen asteikkokulkuharjoitus, joka oli käytössä yksi- tai monivaiheisena. Harjoituksessa ilmeni vastauskohtaisia vivahde- ja painotuseroja. Muita esille nousseita menetelmiä olivat mallioppiminen, havainnollistaminen laulaen, artikuloinnin harjoittelu ääripäiden avulla.

Teknisten ja tulkinnallisten seikkojen väliltä nousivat vastauksissa enemmän esiin soittotekniset asiat. Lukumääräisesti eniten kuvattiin koskettimen käsittelyyn liittyviä kommentteja, niitä esiintyi yhteensä 4/5:ssä vastauksista. Lisäksi noin puolet vastaajista piti tärkeänä huomioida teoksen rakenne ja luonne artikulointia opiskellessa. Samoin noin puolet piti oppilaan kuuloaistin käyttöä yhtenä merkityksellisimmistä asioista. Noin kolmasosa vastaajista tähdensi opettaessaan barokkisoittoa urkujen ominaisuuksien ymmärtämistä, teoksen karakteria, sormijärjestyksiä ja painotushierarkia. Joka neljäs vastaaja piti tärkeänä rekisteröintiä.

Tutkimusaineiston perusteella kuulokuvaa tai koskettimen käsittelytapaa kuvataan opetuksessa erilaisin adjektiivein kuten ”kevyt” tai ”laulava”. Sanalliset ilmaisut kohdistuivat usein juuri soivaan lopputulokseen. Myös ei-toivottua sointia kuvattiin verbaalisesti, esimerkiksi ”töksähtelevä”. Artikulaatioon liittyviä mielikuvia olivat esimerkiksi helminauha, vesipisarot peltikatolla. Jousi- ja puhallinsoittimiin tai puhuttuun kieleen yhdistettyjä mielikuvia esiintyi suhteellisen vähän. Lasten opettamisessa korostuivat yksilöllisyyden huomioiminen, kuuloaistin ja mielikuvien käyttö.

Vastausaineistosta ei hahmottunut yhtenäistä kuvaa edellytyksistä, joiden pohjalta katsottaisiin sopivaksi aloittaa barokkityylin artikuloivan soittotavan opiskelu. Perustekniikan hallinta artikuloinnin opiskelun edellytyksenä tuli esille 29 %:ssa vastauksista. Esille nousi kuitenkin voimakkaasti, yli puolella vastaajista, tekniset haasteet artikuloivan soittotavan opettamisessa. Tekniset haasteet liittyivät useimmin artikuloitisoiton liialliseen legatoon. 41 prosentilla ilmeni oppilaan suhtautumiseen liittyviä haasteita, jotka kohdistuivat työskentelyyn tai soitettavaan ohjelmistoon. Haasteet liittyivät useimmin motivaatioon, kärsivällisyyteen tai turhautumiseen. 18 %:ssa vastauksista esiintyi pianotaustaan, artikulaation hiomiseen ja perustaitojen puutteeseen liittyviä haasteita.

5.13.1 Yhteneväisyyksiä

Barokkimusiikin artikuloinnin olemuksesta ja roolista oli urkapedagogeilla melko yhtenäinen näkemys. Vastaajien enemmistö toi esille näkemyksen, että artikulaation rooli on olla musiikillinen ilmaisuväline ja keinovara, eikä päämäärä itsessään. Niinpä artikuloinnin opettaminen kytkeytyi usein johonkin muuhun musiikilliseen tai soittotekniseen asiaan, kuten fraasin käsittelyyn, teoksen luonteeseen, painotushierarkiaan tai sormijärjestykseen.

Yhteistä kaikille vastaajille oli oman soitonopettajan vaikutus barokkityylin mukaisen soittotavan käsitykseen. Opetusmateriaalin käytössä vastaajia yhdisti sekä saksalaisen ohjelmiston runsas käyttö että urkukoulujen käyttämättömyys. Toisaalta sille kolmannekselle, joka käyttää urkukouluja opetustyössään, oli yhteistä artikuloivan soittotavan opettamisessa van Oortmerssenin teoksen *A Guide to Duo and Trio Playing* käyttäminen.

Reilu enemmistö (82 %) kertoi pitävänsä tärkeänä kosketustapoja. Koskettimen nostoa pidettiin teknisesti hieman koskettimen painamista oleellisempänä. Lopukkeen osuutta korostettiin sointikuvan kannalta aluketta enemmän. Keskeisesti esille nousivat artikuloinnin opetuksessa tekniset haasteet. Enemmistön vastauksissa ei esiintynyt suoraa viittausta historiallisiin lähteisiin tai niistä nouseviin käsitteisiin. Yksittäisiksi jäivät ne vastaajat, joiden kyselyvastauksiin sisältyi eksaktimpaa historiallista tutkimustietoa.

5.13.2 Eroavaisuuksia

Vastausaineistosta merkittävin poikkeama koskee urkujensoittotekniikan kokonaisvaltaista näkemystä. Vastaajista 12 %:n mielestä urkujen soittotekniikkaa ei hahmoteta kaksijakoisesti barokin ja romantiikan tyylien mukaisina soittotekniikkoina, vaan on olemassa vain yksi soittotekniikka. ”Kaksinapaisuus [soittotekniikoiden välillä] on hyvin kauan sitten menettänyt täysin merkityksensä sekä muusikontyössäni että opettajan toiminnassani”, kertoo vastaaja käsityksensä muuttumisesta. Yhtenäisen tekniikkakäsityksen omaava tunnistaa kuitenkin, että ”barokissa toki haetaan usein sävyjä sieltä asteikon ilmavammasta päästä”. Artikulaatio-termin sijaan käytettiin toisinaan ilmaisua ”hyvä äänenmuodostus” tai ”selkeä jäsentely”. Esitettiin, ettei ”sellaista ilmiötä kuin barokkiartikulointi ole lainkaan olemassa”. Siispä termin tilalle ehdotettiin käytettäväksi ”touch”, mutta termin ehdottajan mielestä sen ongelmana on, että huomio kohdistuu koskettimeen ilmalaatikon ja pillisoinnin sijaan.

Yhtenäisen soittotekniikan edustaja haluaa huomauttaa sille enemmistölle, joka kenties mieltää soittotapojen kaksijakoiseksi: ”Pitää muistaa, että legatolla on sielläkin [varhaisemmassa musiikissa] paikkansa jossain erityistilanteissa.” Soittotekniikoiden kahtiajaosta luopumista perustellaan niin, että täyspneumaattinen soittokoneisto vaatii erityisen selkeää jäsentelyä ja voimakasalukkeiset neobarokkiurut vastaavasti mahdollisimman tiivistä soittotapaa. Tällainen perustelu jättää lukijalle sellaisen vaikutelman, että myös eri soitintyyppien huomioiminen ohjelmistovalinnoissa halutaisiin unohtaa.

J. S. Bachin musiikin käyttämisestä opiskelun alkuvaiheissa nostatti toisistaan eriäviä mielipiteitä. Siinä missä toiset sujuvasti kertoivat käyttävänsä J. S. Bachia heti alusta asti niiden ollessa itseltään selvää materiaalia, kritisoivat toiset tekstuurin monimutkaisuutta ja teknistä vaativuutta. Opetuksen etenemisessä oli huomattavissa muitakin eroavaisuuksia. Jalkion mukaan ottaminen urkuopinnoissa vaihteli, jotkut ottavat jalkion mukaan alusta alkaen, ja toiset vähän myöhemmin. Jalkiosoiton artikuloinnin opettamisesta oli kahdenlaisia kokemuksia: toisten mielestä jalkiosoitto barokkityylillä artikuloiden sujuu sormio-osuutta helpommin, kun taas toisten mielestä jaloilla tulkinta on sormiota vaikeampaa. Jalkiotekniikkaa koskevia näkemuseroja ilmeni myös jalkaterän aktiivisuuden ja kantapään käytön osalta.

Sormen roolista soittotapahtumassa ilmeni näkemuseroja. Alukkeen ja lopukkeen käsitteleminen sormiteknisesti poikkesivat hieman toisistaan. Jotkut painottivat alas painamisen ja toiset koskettimen ylös nostamisen merkitystä. Yhden mielestä alas painamisen ote toistuu yleensä ylös nostamisessakin. Vastakohtaisesti yhdessä kuvauksessa korostettiin ensin nopeaa alas painallusta ja sen jälkeen hitaampaa ylös nostamista. Suuri enemmistö vastaajista piti sormen roolia olennaisena, mutta tällekin löytyi selkeä vastakohta: yksi näkee, että käsivarrella on suurempi rooli, kun koskettimet painuvat alas käsivarren painon ja liikkeen seurauksena, ja sormien aktiivisuus pidetään mahdollisimman vähäisenä.

Sanallisten ilmaisujen käytöstä ilmeni muutamia eroavaisuuksia. Muutamat kertoivat välttävänsä artikulaation liiallista sanallistamista opettamisessa, ja yksi taas välttelee mielikuvien käyttöä ja sen sijasta suosii mieluummin konkretiaa eli teknisiä tai tulkinnallisia ratkaisuja.

Pianotausta huomioitiin toisistaan poikkeavin tavoin urkuopetuksessa. Urkuopiskelun barokkisoittotavalla aloittava ajatteli, että legatosoitto on joka tapauksessa pianotekniikasta entuudestaan tuttua. Urkuopiskelun aloittaminen romantiikan legatosoitolla perusteltiin myös pianonsoittotaidoilla, mutta niin päin, että uruilla legatosoitto luonnistuu tuttuuden vuoksi paremmin.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä opinnäytetyössä tarkasteltiin barokkityylin artikulaatiota esityskäytännöllisenä, pedagogisena ja soittoteknisenä kysymyksenä. Aihetta lähestyttiin sekä urkumusiikin kirjallisuuden että urkopedagogien näkemysten kautta. Kirjallisessa puolistrukturoidussa kyselytutkimuksessa oli tavoitteena selvittää ja koota barokin tyylikauteen kohdistuvia urkudidaktisia ratkaisuja.

Kyselyyn vastanneet urkopedagogit mielsivät artikulaatiokäsitteen osana barokin tyylikauden urkumusiikkia pääpiirteittäin yhtenevästi. Valtaosa koki artikuloinnin olevan esittävän säveltaiteen keskeinen ilmaisukeino. Musiikkitietosanakirjojen artikulaatiomääritelmien sisältö siis vastasi urkuopettajien käsitystä. Artikulaatio ymmärrettiin kaikkia aikakausia koskevaksi tulkintakeinoksi; legatokin nähtiin artikulointitapana. Poikkeuksetta kaikki urkopedagogit mainitsivat jonkun soitonopettajansa vaikuttaneen omaan käsitykseen artikuloinnista, mikä ei sinänsä yllätä, kun otetaan huomioon soitonopiskeluun liittyvät traditiot ja oppilasopettajasuhteen keskeisyyden oppimisprosessissa.

Vaikka valtaosa pedagogeista hahmotti kaksi erilaista soittotapaa barokkityylin ja romanttisen tyylikauden väliltä, ei asiasta oltu täysin yksimielisiä. Tutkimusaineistossa oli mukana toisenlainenkin näkemys aikakaudesta riippumattomasta yhtenäisestä urkujensoittotekniikasta. Se merkitsi myös artikulaatiomääritelmän muuttumista. Sen sijaan, että artikulaatio olisi nähty soittoteknisenä keinovarana, se miellettiinkin soivaa lopputulosta kuvaavaksi termiksi. Toisin sanoen nähtiin, että musiikki 'artikuloituu' selkeästi, mikäli äänenmuodostus ja jäsentely ovat kohdallaan. Tätä vasten myös "barokkiartikulointi"-käsitteeseen kohdistui kritiikkiä, ettei sellaista ilmiötä ole olemassakaan. Tämän tutkimuksen perusteella ei kuitenkaan voida luotettavasti päätellä, onko ymmärryserossa kysymys tarkalleen ottaen soittotekniikoiden teoreettisesta jaottelusta, semanttisesta ristiriidasta vai ulottuvatko näkemuserot myös soittoteknisiin tai tulkinnallisiin ratkaisuihin. Tähän käsitykseen nojaten nimittäin ilmaistiin kuitenkin, että barokkityylin ilmaisu on usein irtonaista.

Barokin tyylikauden soittotavoista oli tietoa saatavilla. 1600– ja 1700-luvuilta säilyneessä lähdekirjallisuudessa puhutaan yllättävän yhtenevästi irtonaisesta non legato -soittotavasta eri ilmaisuin. Luvussa 2.3 esiteltiin lukuisia eri klaveerisoittimia koskevia mainintoja. Ne luonnehdinnat olivat kahdensadan vuoden ajalta pääosin Saksasta ja Ranskasta, ja keskenään hyvin samanlaisia. Puhallin- ja jousisoittimia koskevat varhaiset kuvaukset (J. J. Quantz ja L. Mozart) täydentävät kokonaisu-

vaa. Erityisesti Kircherin (1650), Marpurgin (1765) ja Engramellen (1778) kirjoitukset nousivat keskeisiksi artikulaatiokuvauksiksi. Näiden lähteiden keskeisyydestä kertoo niiden toistuva siteeraaminen uudemmassa kirjallisuudessa. Kaiken kaikkiaan vanhoista lähteistä voidaan päätellä, että vaikka niissä kuvataan non legato -kosketus normaalina soittotapana, miellettiin se kuitenkin moniulotteiseksi ilmaisukeinoksi jo tuolloin.

Kirjallisen kyselyn vastausaineistossa löytyi muutamia suoria yhteyksiä vanhoihin lähteisiin. Historiallinen asiantuntemus oli havaittavissa urkapedagogien artikulaationäkemyksistä ja heidän retoriikastaan. Vaikka suurin osa kyselyvastauksista ei sisältänyt konkreettista historiatietoa, muutamat vanhojen lähteiden ilmaisut toistuvat pedagogien sanavalinnoissa, esimerkiksi ”sävelen soiva ja ei-soiva osa” tai ”das ordentliche Fortgehen”. Samoin esimerkiksi musiikin ’laulavuutta’ kuvattiin sekä useissa vanhoissa lähteissä että opetuksen sanallisena ilmaisuna. Sekä vanhoista lähteistä että kyselytutkimuksen luonnehdinnoista välittyikin yhdenmukainen käsitys barokkimusiikin eteenpäin virtaamisesta nuottien ollessa silti hieman erillään. Urkapedagogit myös laulavat toisinaan malliksi oppilaalle, eli itse asiassa tulevat soveltaneeksi käytäntöön vanhojen lähteiden viittauksia klaveerisoiton laulullisuudesta.

Kyselyvastausten pedagogiset painotukset kohdistuivat huomattavasti enemmän itse soittotapah-tumaan kuin historiallisiin taustatekijöihin, vaikka osa pitikin artikuloinnin taustatekijöiden ymmärtämistä tärkeänä. Kosketuksellisia asioita kuvailtiin keskeiseksi osaksi barokkisoittoa, mutta sormijärjestyksiä piti kuitenkin tärkeänä vain kolmannes, vaikka varhainen lähestymistapa poikkeakin ns. moderneista sormitusta merkittävästi. Tutkimuksen perusteella näyttäisi siis siltä, että vanhojen lähteiden tuomaa informaatiota hyödynnettäisiin pedagogisena aineksena yleisen sointikuvan filosofisena taustana, mutta vanhat sormijärjestykset jäisivät vähemmälle huomiolle. Sormijärjestyksiä yleisesti ottaen kertoi pitävänsä tärkeänä alle kolmannes ja vain osa siitä vanhoja sormituksia. Kuitenkin luku 3.3.3 osoittaa F. Couperinin ja C. Ph. E. Bachin ottavan kantaa sormijärjestysten ja tulkinnan väliseen kiinteään yhteyteen.

Kosketukselliset tai muut soittotekniset seikat nousivat huomion kohteeksi opetuksessa yli puolella vastaajista, mutta vastaavasti sormijärjestykset ja painotushierarkia nousivat erikseen nimettyinä esiin harvemmin. Tämä nosti mieleen kysymyksen, voisiko varhaisten sormijärjestysten hyödyntäminen olla avuksi barokkisoiton teknisissä haasteissa, joita esiintyi yli puolella vastaajista.

Opetusmateriaalin käytössä keskeisin tulos on, että enemmistö urkapedagogeista ei käyttänyt urkukouluja barokkityylin soittotavan opettamiseen. Tutkimusaineistossa on tunnistettavissa pedagogien voimakas näkemys, joka puhuu alkeismateriaalin yksinkertaisuuden puolesta. He ovat erityisen huolellisia valitsemaan oppilaskohtaisesti sekä helppoa että innostavaa soitettavaa. Tällaisen opiskelumateriaalin löytäminen oli tosin koettu haastavaksi. J. S. Bachin kaksi teoskokoelmaa ja saksalainen urkubarokki nousivat käytetyimmäksi opiskelumateriaaliksi, ja kuitenkin ne koettiin myös epäsoviviksi varsinkin alkeismateriaalina. Merkillepantavaa oli, että niiden käyttämisen puolesta esitettiin niukalti perusteluita. Bachin teokset siis jakoivat näkemyksiä pedagogien keskuudessa. Bachin teokset olivat toisaalta saaneet huomattavan jalansijan jopa alkeisohjelmistossa, mutta myös kritiikkiä. Jos tarkastelee tutkimusaineistosta pedagogien alkeisohjelmiston kriteereitä (luku 5.4) ja niistä muodostuvaa kokonaisuutta, voidaan nopeasti todeta, ettei Bachin käsiala ainaakaan kaikilta osin täytä niitä. Van Oortmerssenin etydikokoelma nousi käytetyimmäksi ja pedagogisesti sopivana harjoittelumateriaalina. Kyselyn perusteella van Oortmerssenin ja Ensio Forsblomin vaikutus Suomessa sekä opetusmateriaalin luojina että soitonopettajina oli ilmeinen.

Opetusmenetelmistä eniten toistui yksinkertainen peruskosketusharjoitus erilaisine muunnoksineen. Sen päätavoitteena oli non legato -soittotavan tekninen hallinta. Kosketusharjoituksia tuli vastaan urkukouluissakin. Yleisimmillään käytettiin yhtä tai muutamaa sormea, harjoiteltiin alukkeen ja lopukkeen hallintaa asteikkokulun avulla kuuloaisti aktivoiden. Tätä kosketusharjoitusta seuraavaa askelta ei kuvailtu vastauksissa, mutta opetuksen vaiheittaista etenemistä voitaisiin jäsentää esimerkiksi Åbergin urkukoulussa löytyvillä barokkiteoksilla. Näkemyksiä siitä, aloitetaanko urkuopinnot barokkityylin irtonaisesta vai romanttisen tyylikauden legatosoitosta, esiintyi kaksijakoisia näkemyksiä sekä vastausaineistossa että urkukouluissa. Sekä Sangerin urkukoulussa että kyselyssä esiintyi eri kosketustapojen vertaileminen rinnakkain.

Tärkeinä pidetyistä opetussisällöistä nousi voimakkaimmin koskettimen käsittely, kuuloaistin avulla kontrolloiminen, sormijärjestykset, urkujen rakenteelliset ominaisuudet, teoksen karakteri ja rakenteellinen sisältö. Sanallisia ilmaisuja oli käytössä rikkaasti, ja ne kohdistuivat useimmiten koskettimen käsittelytapaan tai soivaan kuulokuvaan, eli niihin seikkoihin, joita kuvattiin pidettävän pedagogisesti keskeisinä teemoina. Käden painoa, kosketuksen laatua sekä toivottua ja epäonnistunutta kuulokuvaa ilmaistiin sanallisesti. Verbaaliseen ilmaisuun ja mielikuvien käyttöön kohdistui kriittisiäkin huomioita.

Pedagogeilta nousi esiin erilaisia painotus- ja näkemyseroja soittoteknisistä yksityiskohdista, esimerkiksi alukkeen ja lopukkeen merkityksestä sointikuvaan. Pentti Peltto kuvasi lopukkeen roolin vähäiseksi urkukäsikirjassaan (ks. luku 3.2), ja vastaavasti kyselyssä korostuivat lopukkeen merkitys peräti hieman aluketta useammin. Jotkut mainitsivat myös äänikertojen ja akustiikan vaikutuksen artikulointiin. Sekä kirjallisuudessa että urkopedagogien kesken kohdistui samansuuntaisia näkemyksiä jalkiosoiton kantapään käyttöön sekä sähköuruilla harjoittelun ongelmallisuuteen.

Kyselytulosten hajanaisista vastauksista oli haastavaa tehdä yhtenäisiä johtopäätöksiä, sillä tulokset jäivät sirpalemaiseksi. Valtaosa vastausaineiston näkemyksistä toistui 18–35 %:ssa vastauksista. Jos summataan kaikki enemmistössä esiintyneet tutkimustulokset (yli 50 %), piirtyy kuva urkopedagogista, joka on hahmottanut oman käsityksensä barokkityylin artikulaatiosta saamansa soitonopetuksen ja tallenteiden kautta sekä opettaa ilman urkukouluja. Hän käyttää opetuksessaan J.S. Bachin tai muiden saksalaisten säveltäjien teoksia, lähestyen niitä teoksen rakenteen ja koskettimen käsittelyn kautta, mutta painii oppilaan soittoteknisten ongelmien kanssa.

Tähän karkeaan yleistykseen perustuen herää kysymys opiskelijanäkökulmasta, hyötyisikö urkuoppilas kuitenkin urkukoulusta tai soittoteknisestä harjoituksista ja vähenisivätkö tekniset ongelmat niiden myötä. Tutkimustulokset jättivät aukon siihen, mitä syitä opiskelijoiden motivoitumis- tai turhautumishaasteiden takana on, ohjelmiston ja soittoteknisen tason välisen epäsuhtan lisäksi. Koska keskeisiksi tutkimustuloksiksi nousivat tekniset haasteet sekä suhtautumishaasteet, sopii ainakin kysyä, onko näiden välillä jokin yhteys. Ainakin liian helppo tai liian haastava kappale kuvattiin motivaatiota heikentäväksi tekijäksi. Tämä antaa aiheutta miettiä, miten urkopedagogit voisivat edesauttaa oppilaitaan teknisten haasteiden yli pääsemisessä. Tarjoaisivatko käyttämättömät urkukoulut kenties sittenkin ratkaisuja pedagogisiin pulmiin?

Kyselyvastauksissa on havaittavissa vastaajien välillä, että pitkä työkokemus keskimäärin toi vastausisäältäihin vahvempaa näkemyksellisyyttä. Pedagoginen kokemus toi mukanaan selkeitä loogisia menetelmiä, kun taas kokemuksen puute näkyi toisinaan vähäisempinä näkemyksinä. Vastauksissa esiintyneet selkeästi etenevät opetusmenetelmät kumpusivat poikkeuksetta pitkästä kokeemuksesta urkopedagogina, mikä tarkoittaa sitä, että opetuskokemuksen karttuessa karttavat myös pedagogiset näkemykset ja menetelmät. Artikulointi uruilla on hienosyinen musiikillinen ilmiö, jonka olemuksesta on toisaalta melko yhtenäinen käsitys, mutta jota kuitenkin lähestytään pedagogisesti hyvin vaihtelevin tavoin.

7 POHDINTA

Opinnäytetyön aiheen valinta kypsyi vuosien aikana, ja tiesin tarttuvani haastavaan aiheeseen. Artikulaatio kiehtoo minua siksi, että se on musiikin elävyyden kannalta jotain olennaista, mitä barokin nuottikuva ei kerro. Historiallinen kehityskulku barokkimusiikin ymmärryksen suhteen on vaikuttanut olennaisesti urkujensoiton esityskäytäntöihin ja näin ollen myös artikulaatioon. Vaikka urkopedagogien käsitys barokin tyylikauden artikulaatiosta on osin yhtenäistynyt, tuli tutkimuksessa esiin useita pedagogisia painotus- ja vivahde-eroja. Tutkimus osoitti, että artikulointiin kiinnitetään huomiota opetuksessa hyvin eri tavoin.

Rajasin aiheen käsittelemisen koskemaan urkumusiikin soittamista ja pedagogiikan kannalta muutamaa keskeisintä aihepiiriä. Työssä pysyttiin tietoisesti yleisellä tasolla eikä syvennytty esimerkiksi urkurakennuksen historiaan, urkujenuudistusliikkeisiin tai soittoteknisiin kysymyksiin laajemmin, vaikka kukin noistakin teemoista olisi tarpeellista tietoa liittyen artikulaatioon. Myös urkusävellysten lähempi tarkastelu jätettiin tietoisesti työn ulkopuolelle. Tämä työ voidaankin nähdä eräänlaisena alkukartoituksena artikulaation jatkotutkimuksille.

Kirjallinen kyselytutkimus tutkimusmenetelmänä tuotti vastausaineistoa runsaasti, sillä osallistumisprosentti muodostui odotettua korkeammaksi. Kohtalaisen laaja vastausaineisto yhtäältä antoi lisäarvoa laadulliselle kyselytutkimukselle, toisaalta tarkoitti aikalisän tarvetta tutkimusaineiston käsittelylle. Työn aikataulua muuttivat myös koronaepidemian tuomat arjen haasteet.

Tutkimustyöskentelyn eettisyyteen tuli kiinnittää jatkuvasti huomiota tutkimusprosessin aikana lähtien kysymysmuotoilusta, taulukoinnista ja tulosten kokoamisesta aina johtopäätösten tekemiseen. Tutkijana minun piti objektiivisen tutkimusotteen saavuttamiseksi painaa omat näkemykset takalalle ja pitää huoli siitä, että kaikki aineisto tulee käsitellyksi tasapuolisesti ja huolellisesti. Yksi puute kirjallisessa kyselytutkimuksessa artikulaatioaiheen kannalta oli se, että tutkimustapa mahdollisti vain kirjallisen vastaamisen eikä esimerkiksi tarjonnut tilaisuutta opetustilanteessa mahdolliseen soittamalla havainnollistamiseen. Tiedän, että tutkimuksellinen ote jätti joiltain osin toivomisen varaa, esimerkiksi tutkimuksessa käytettävä sanasto sekä pedagoginen taustateoria jäivät vähäisiksi.

Mielestäni artikulaatio on esityskäytännöllinen ilmaisukeino. Artikulointi, vanhat sormijärjestykset ja painotushierarkia yhdessä muodostavat käden käytön tavan, jolla ilmaistaan teoksen luonnetta. Artikulointi uruilla on haastavaa soittimen äänen ominaisuuksien tähden, joten koskettimen käsittelytapa nousee keskiöön. Urkuri voi saada inspiraatiota muista soitinryhmistä, mutta viime kädessä tärkeintä on löytää ilmaisu urkujen omista keinovaroista. Jos urkurilla on omakohtaista kokemusta vaikkapa puhaltimen tai jousisoittimen äänentuotosta, voi mahdollisesti olla helpompaa ajatella urkuääneen sisäinen dynamiikka ja luoda kuulijalle vaikutelmia musiikillisesta suunnasta. Teknisesti kiteyttäisin, että elävä tunneilmaisu kulminoituu koskettimen pinnan ja sormenpään välisen kontaktiin vaihtelevaan hyödyntämiseen. Minulle kevyt tai raskas kosketus tarkoittaa ihan konkreettisesti sormen tyynyosassa tuntuva käden painoa. Siksi esitän jatkotutkimusideaksi käden käytön lähemmän tarkastelun nimenomaan artikulaation kannalta. Lisäksi historialliseen kehityskulkuun kytkeytyvä esityskäytännöllinen tutkimus olisi arvokasta.

Minulle oli aikanaan suuri oivallus ja merkittävä askel kohti urkujen ilmaisukeinojen löytämistä, kun aloin kuulla äänen alukkeeseen ja lopukkeeseen sävyeroja soinnissa. Soinnin hallitseminen hienovaraisilla säätelykeinoilla lisäsi valtavasti elävyyttä ja mielenkiintoa urkumusiikkiin. Ilmaisuvoimainen urkumusiikki alkaakin mielestäni siitä, kun tulkintahalu ja käden hienovarainen työskentely kohtaavat. Kuuloaistin lisäksi tuntoaistista on tullut minulle olennainen osa soittamistani.

Lopuksi on todettava, että vaikka artikulaatiota tai mitä tahansa muuta musiikillista seikkaa tutkitaisiin miten paljon tahansa, se kyllä voi antaa lisätietoa muusikoille, mutta kuitenkin itse musiikki on tärkeintä! Tulkinnan omakohtaisuus puhuttelee aina enemmän kuin mikään oppikirjamainen suoritus. Carl Philipp Emanuel Bachin sanoin: ”On soitettava suoraan sydäimestä, eikä niin kuin opetettu lintu!” (1789, 165).

LÄHTEET

Andante – Klassisen musiikin tietosanakirja 2002. Toim. Kimmo Korhonen. Helsinki: WSOY.

Anderson, Nicholas 1996. Barokin musiikki Monteverdista Händeliin. Suom. Jouko Laaksamo. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1753. Versuch über das wahre Art das Clavier zu spielen. Suom. Paavo Soinne. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. 1995. Sibelius-Akatemian Julkaisuja. Viitattu 25.4.2020, <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/186257>.

Burton, Anthony 2002. A Performer's Guide to Music of the Baroque Period. London: Associated Board of the Royal Schools of Music.

Donington, Robert 1992. The Interpretation of Early Music. New Revised Edition. New York: W.W. Norton & Company.

Fagius, Hans 2015. Johann Sebastian Bach – 49 Organ Works. Pedagogical edition with fingerings and interpretation suggestions by Hans Fagius. Text Volume. Stockholm: Gehrmans Musikförlag.

Forsblom, Ensio 1994. Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä. Kirkkomusiikkiosaston julkaisusarja 7. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Forsman, Folke 2001. Urkukoulu. Esityskäytäntöjen peruskurssi. Helsinki: WSOY

Harnoncourt, Nikolaus 1986. Puhuva musiikki. Helsinki: Otava.

Hynninen, Hannele; Vapaavuori, Pekka 1994. Barokkipianisti. Oulu: Pohjoinen.

Hämäläinen, Kati 1994. Francois Couperin: L'art de toucher le Clavecin. – Cembalon soittamisen taito. EST-julkaisusarja, n:o 2. Couperinin teoksen suomennos Markku Heikinheimo. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Hämäläinen, Kati 2002. Le bon goût: Ranskan klassisen musiikin (1645-1800) esittämiskäytäntö. EST-julkaisusarja, n:o 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kielitoimiston sanakirja 2012. Ensimmäinen osa A-K., Helsinki: Kotimaisten kielten keskus.

Laukvik, Jon 1996. Historical Performance Practice in Organ Playing: An Introduction based on selected Organ Works of the 16th—18th Centuries. Volume 1. Text. 1996 Carus: Stuttgart

Lehtonen, Maija 2017. Luentomateriaali. Artikulaatio. Kurssi: urkumusiikin tyyli- ja esityskäytännöt.

Merkel, Gustav & Merikanto, Oskar 1901. Urkukoulu op. 177. Käytännölliset ohjeet kirkollisen urkusoiton perinpohjaiseen oppimiseen. Suomentanut ja lisäyksellä varustanut Oskar Merikanto. Helsinki: R. E. Westerlund.

Nyky-suomen käyttötieto: Sivistyssanat, oikeinkirjoitus, lyhenteet, paikannimet. 1997. [Helsinki]: Otava.

Rantala, Olli 2011. Klaveerit rinnakkain. Urkujen- ja pianonsoiton opinnot Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa. Tohtorin tutkinnon kirjallinen työ. Est 22. Sibelius-Akatemia: Kuopion osasto. Viitattu 12.5.2020, https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/234940/klaveerit_rinnakkain_kirj_ty.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Sibelius-Akatemia. Virtuaalikedraali. Viitattu 27.4.2020, <http://www2.siba.fi/cgi-bin/shubin/paaurku.cgi?ref=1&sub=>.

van Oortmerssen, Jacques 1996. A Guide to Duo and Trio Playing: Studies in historical fingering and pedalling for the organ: Fingering, pedalling and commentary. Veenuizen: Boeijenga.

Sarametsä, Henri 2014. Urkujensoiton opetus musiikkioppilaitoksissa – nykytila ja tulevaisuuden haasteet. Opinnäytetyö. Viitattu 10.5.2020, https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/78115/Sarametsa_Henri.pdf?sequence=1.

Sanger, David 1990. Play the organ: A beginner's tutor. London: Novello.

Suuri musiikkitietosanakirja 1 A–B. 1989. Otava: Keuruu. s.v. *artikulaatio* (ei kirjoittajaa). s.v. *barokki* (kirjoittanut Paavo Soinne).

Pelto, Pentti 1989. Urkujen käyttäjän käsikirja. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Åberg, Mats 1997. Orgelskola. Stockholm: Verbum Förlag.

Keväinen tervehdys, arvoisa urkuri ja urkujensoiton opettaja!

Opiskelen musiikkipedagogiksi Oulun Ammattikorkeakoulussa pääaineena urut. Opinnäytetyösäni käsittelen urkujensoiton barokkiartikulaatiota käsilläni olevan kirjallisuuden ja urkukoulujen pohjalta. Työ on luonteeltaan kirjallisuuskatsaus, jota täydennän tällä kirjallisella kyselyllä. Kyselyn teema on barokkiartikulaation opettaminen, ja tarkoituksena on kerätä nk. hiljaista tietoa artikuloitin opettamiseen liittyen. Kiitos, että vastaat kyselyyn!

Varsinainen kysely on tämän viestin alla sekä liitetiedostona. Käytä sähköpostin viestiinvastaamistoimintoa. Voit kirjoittaa vastauksesi suoraan tähän sähköpostin viestikenttään kysymysten väliin tai vaihtoehtoisesti liitetiedostoa käyttäen. Lopuksi lähetä kysymysten perään kirjoittamasi vastaukset sellaisenaan sähköpostiviestillä takaisin minulle.

Kyselyn lopussa on kohta "Vapaa sana", johon otan mielelläni vastaan huomioita, näkemyksiä, kommentteja aihepiirin pohjalta. Pidän arvokkaana kaikkea aiheeseen liittyviä ajatuksia!

Luonnollisesti vastaajien henkilöllisyys, oppilastiedot tai opetuspaikka eivät tule ilmi opinnäytetyösäni.

Kyselyvastauksia ei myöskään käytetä mihinkään muuhun tarkoitukseen, ja niitä käsitellään tietosuoja-asetusten mukaisesti.

Olen todella kiitollinen vaivastasi opinnäytetyöni hyväksi.

Jos herää kysyttävää, minuun voi olla yhteydessä esimerkiksi sähköpostilla tai puhelimitse.

Toivon, että voisit vastata kyselyyni sunnuntaihin 12.4.2020 mennessä.

Lämmin kiitos ajastasi!

Ystävällisin terveisin

Salla Kujala

Kirkkomuusikko Oamk

Urkupedagogiopiskelija, Oamk

puh. 040 xxx xxxx

m6kusa [at] students.oamk.fi

A) Taustatietoja vastaajasta

Nimesi:

Ikäsi:

Musiikillinen koulutustaustasi:

Kerro omin sanoin työhistoriasta urkujensoiton opettajana. (Esim. työkokemus, oppilasmäärä, opetuksen sisältö jne.).

Vastauksesi:

Kerro omin sanoin sellaisista elämänhistoriasi henkilöistä, kokemuksista tai muista tekijöistä, joiden uskot vaikuttaneen Sinun käsitykseen barokkikauden tyylinmukaisesta urkujensoitosta.

Vastauksesi:

B) Taustatietoja oppilaista

Mitä kautta tarjoamasi urkuopetus on järjestetty, yksityisesti vai oppilaitoksessa? Missä oppilaitoksessa?

Vastauksesi:

Kerro oppilaidesi määrästä, ikätasosta omin sanoin.

Vastauksesi:

Kerro oppilaidesi tavoitteista omin sanoin. (Harrastaja vai ammattiopiskelija, pää- vai sivuaineisuus jne.)

Vastauksesi:

C) Kysymykset

Missä vaiheessa on mielestäsi sopivaa alkaa opiskella barokkiartikulointia urkujensoiton opinnoissa? Millä perusteella?

Vastauksesi:

Mitä teknisiä ja/tai tulkinnallisia asioita pidät tärkeinä opettaessasi barokkityyliä uruilla?

Vastauksesi:

Onko Sinulla barokkiartikuloinnin opettamiseen liittyviä vakiintuneita etenemistapoja? Jos, niin millaisia? Kuvaile omin sanoin.

Vastauksesi:

Käytätkö urkukouluja barokkiartikulaation opettamisessa? Mitä urkukoulua tai -kouluja? Perustele, miksi käytät tai et käytä.

Vastauksesi:

Mitä muuta aineistoa kuin urkukouluja käytät urkuopetuksessa barokkityylin omaksumiseen? Perustele. Luettele esim. urkusävellyksiä, teoskokoelmia, tms. käyttämäsi aineistoa.

Vastauksesi:

Kuvaile omin sanoin käyttämäsi urkukoulujen, urkusävellysten, teoskokoelmien ja muun käyttämäsi aineiston sopivuutta omassa opetustyössäsi.

Vastauksesi:

Onko Sinulla käytössä itse kehittämiäsi barokkiartikulointaharjoituksia, opetusmateriaalia tai muita oppilasta kehittäviä opetusmenetelmiä ohi valmiin aineiston? Millaisia?

Vastauksesi:

Millaisia sanallisia ilmaisuja tai mielikuvia käytät opettaessasi barokkiartikulointia?

Vastauksesi:

Millaisia haasteita tai ongelmia on tullut vastaan barokkiartikuloinnin opettamisen yhteydessä?

Vastauksesi:

Haluatko vielä kertoa jotain barokkiartikulaation opettamiseen liittyen? Voit kertoa myös näkemyksiä kokemuksista tai muistoja.

Vastauksesi:

Vapaa sana. Voit antaa myös palautetta kyselystä tähän. Vastauksesi:

Lämmin kiitos vastaamisestasi!

LIITE 2. Esimerkkitaulukko kyselyn vastausaineiston analysoimistavasta

Urkukoulujen käyttö	Perustelut	Yleistys
En mitään tiettyä	En ole miettinyt miksi	En, ei perustelua
En ole käyttänyt pitkään aikaan	-	
En	en ole nähnyt tarpeelliseksi	En, koska ei ole tarpeellista.
En	voisi varmaan käyttääkin, mutta en ole kokenut tarpeelliseksi	
En käytä ylipäätään	“niistä voi toki olla hyötyä jossain vaiheessa opintoja, mutta lä-hinnä kätevinä ohjelmistokokoel-mina, ei suinkaan soittotekniikan opiskeluun”	En käytä lähes ollenkaan. Mie-lestäni niissä voi olla materiaalia ohjelmistoon
Käytän hyvin harvoin	“siinä voi tietenkin olla hyviä oh-jelmiston esimerkkiä.” Harvoin opiskelija etenee urkukoulun tah-dissa	
Oheismateriaalina	Ongelmallisia, jos kuitenkin jou-dutaan hankkimaan soitettavaa muualtakin.	
En	Ei tarvetta opetusmäärän vähäi-syyden vuoksi	En. Opetusta tai kokemusta vä-hän.
En	Minulla ei vielä kokemusta	
En käytä mitään	, sillä mietin aina oppilaslähtöi-sesti, miten kannattaa edetä.	En, oppilasaineuksen tai oppilas-lähtöisyyden perusteella.
En	koska oppilaani ovat niin vasta-alkajia.	
Monet käyttökelvottomia	Ongelma yleensä sormitukset, jotka ovat henk.kohtaisia Kappaleet usein alkutasolle liian vaikeita	En, koska mielestäni urkukoulut eivät sovellu opetukseeni.
En	en ole tavannut hyvää. Mielellään ottaisin vastaan	
En juurikaan	en ole löytänyt kovin hyviä tai ny-ky aikaan sopivia. Useat hyvin akateemisia ja problematisoivat monia asioita liikaa. Lisäksi on-gelma, jos nuoteissa on valmiita artikulaatioita, se on bar.mus.luonteen vastaista	

LIITE 3. Esimerkkitaulukko kyselyn vastausaineiston analysoimistavasta

Tärkeänä pidetty seikka	Ryhmittely	Yleistys
Hyvä kosketuksen hallinta, esim. rapeat juoksutukset 15	Kosketus	Tekniikka
Tärkeintä, ettei legatoa tule väriin paikkoihin. 10	Kosketus Non legato	Tekniikka
Tärkeintä on artikulaation toteutuminen samanaikaisesti eri äänissä silloin, kun se on tarkoituksenmukaista 10	Koordinaatio artikuloinnissa	Tekniikka
Teknisten asioiden ratkaisujen tulee olla oppilaalle luontaisia; toisen sormet ovat luonnostaan irtonaiset ja ”näppäret”. 14	Oppilaslähtöinen tekniikka	Tekniikka
Tehdään sormituksia kuviolle niin, että yksi kuvio soitetaan samassa asennossa ja asema vaihtuu kuvioiden välissä 12	Vanhat sormijärjestykset	Tekniikka
Tahdin ykkönen saa usein painotuksen ja kolmonen joskus 3	Painotushierarkia	Tekniikka / tulkinta
Soiton ilmavuus 2	Ilmava soitto	Tekniikka / tulkinta
”Kuivaa ja raskasta ja tylsää ja mekaanista soittotapaa tulee välttää.” 2	Soittotapa	Tulkinnallinen
Sormion kosketus irti. Non-legaton, legaton ja staccaton erot 3	Kosketustapa	Tekniikka
”Artikulointiin vaikuttaa eniten sormitustaito, joten sen opetteluun käytän paljon aikaa.” 12	Sormitus	Tekniikka
Rekisteröinti 4	Urkujen rooli	Tulkinta/esityskäytännöllinen
Kuviot 11	kuviot	Tekniikka ja tulkinta
”Tekniset haasteet ovat aina este musisoinnin vapaudelle.” 2	Tekniikan ja tulkinnan suhde	Tekniikka ja tulkinta
Oikea iskutus		Tulkinnallinen seikka
Etsitään kappaleista idean. Esim. sekvenssejä ja fuugissa sisääntuloja. 3	Teoksen rakenne	Teoksen rakenne / esityskäytännöllinen seikka
”Oppilaan on hyvä itse opetella kuulemaan oma artikulaationsa.” 5	Kuuloaisti ja artikulaatio	Tulkinnallinen seikka