



PIANISTI URKUKOULUSSA

Outi Keskisipilä

**Opinnäytetyö
Toukokuu 2008**

Kulttuuriala



**JYVÄSKYLÄN
AMMATTIKORKEAKOULU**

Tekijä(t) Outi Keskisipilä	Julkaisun laji Opinnäytetyö	
	Sivumäärä 23	Julkaisun kieli suomi
	Luottamuksellisuus <input type="checkbox"/> Salainen _____ saakka	
Pianisti urkukoulussa		
Koulutusohjelma Musiikkipedagogi (AMK)		
Työn ohjaaja(t) Raija Lietonen		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä Pedagoginen opinnäytetyöni käsittelee urkujensoiton alkeisopiskelua erityisesti pianoa aiemmin soittaneen opiskelijan näkökulmasta, opiskeluun tarvittavia perustietoja, joita verrataan pianonsoittoon, sekä lyhyesti musiikin historiaa urkujenmusiikin näkökulmasta. Työni tarkoituksena on valottaa pianon ja urkujen niitä yhtäläisyyksiä, jotka ovat oppilaalle hyödyksi, sekä erityisesti niitä eroavaisuuksia, jotka saattavat aluksi aiheuttaa ongelmia ja joihin on siksi syytä kiinnittää erityistä huomiota. Urkumusiikin historiaa tarkastelemalla pyrin tarjoamaan lukijalle yleiskuvan urkumusiikin ja urkujensoiton tekniikan kehitykseen 1500-luvulta meidän päiviimme saakka ja lopuksi pohdiskelen vielä niitä muutamia yleisiä musiikkipedagogisia ongelmia, jotka itse olen kokenut merkityksellisiksi toimiessani niin muusikkona, opettajana, kuin opiskelijanakin.		
Avainsanat (asiasanat) urkukoulu		
Muut tiedot		

Author(s) KESKISIPILÄ, OUTI	Type of Publication Bachelor's Thesis	
	Pages 23	Language Finnish
	Confidential <input type="checkbox"/> Until _____	
Title A pianist in organ school		
Degree Programme Teacher Education College		
Tutor(s) LIETONEN, RAIJA		
Assigned by		
Abstract My pedagogical scholarly thesis handles basic studies of organ playing, seen especially from point of view of a student with piano playing background, basic knowledge needed for studies compared those needed when playing piano only, and history of organ playing. Intention of my work was not only to enlighten those similarities between organ and piano which are useful when studying organ playing, but also differences which can cause problems at first and which should be given special attention. By studying history of organ music I have tried to give to the reader an aver all picture about evolution of organ music and technique of organ playing from 14th century to our days. Finally I consider some of those common pedagogical problems which I have felt important when acting as a musician, teacher or a student.		
Keywords organ school		
Miscellaneous		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	2
2 LIIKKELLELÄHTÖ	3
2.1. Ensikosketus soittimeen	3
2.2. Istuma-asento	3
2.3. Urkujen toiminta lyhyesti	4
2.4. Jalkiosoitto	5
3 VANHAN MUSIIKIN AIKA	6
3.1. Vanha musiikki	6
3.2. Artikulaatio	7
3.3. Aksentit	8
3.4. Sormijärjestykset	8
3.5. Jalkiotekniikka	9
4 JOHANN SEBASTIAN BACH	11
5 KLASSINEN AIKAKAUSI	13
6 ROMANTIikka	14
7 PEDAGOGISTA POHDISKELUA	16
8 LOPUKSI	22
LÄHDELUETTELO	23

1 JOHDANTO

Pianistin asettuessa elämänsä ensimmäistä kertaa urkujen ääreen edessä on periaatteessa tuttu näky: jokseenkin samannäköinen koskettimisto kuin pianossakin, ja kuitenkin kaikki muu ympärillä on vierasta. Näissä klaveerisoitinten perheeseen kuuluvissa instrumenteissa ovat kyllä koskettimet samassa järjestyksessä, mutta muuta yhteistä niillä ei juuri olekaan. Urkujensoiton opettaja seuraa usein vieressä kyseistä tilannetta ja hänen tehtävänä on auttaa oppilasta tutustumaan uuteen soittimeen käyttäen hyväksi oppilaan aiempaa osaamista klaveerisoitinten hallinnasta. Pianoa pitkään soittanut oppilas tuntee musiikin perusasiat ja musiikinhistoriaakin kohtuullisesti. Niiden tietojen pohjalta hänelle on hyvä lähteä kertomaan uudesta soittimesta ja sen historiasta, verraten koko ajan uutta tietoa oppilaan aiempaan ja käyttäen hänen pianonsoittotaitojaan hyväksi uusien asioiden opettamisessa.

Soittimina näiden kahden instrumentin kukoistusajat sijoittuivat eri vuosisadoille. Pianistina oppilas on tottunut soittamaan enimmäkseen romantiikan ajan musiikkia, kun taas suurin osa urkumusiikin ohjelmistosta on sävelletty pari sataa vuotta aiemmin. Vanhempaan musiikkiin tottuminen vaatii erilaista orientoitumista ja opettajan onkin osattava selventää sen verran musiikinhistoriaa, ettei oppilas turhaudu oudossa sointimaailmassa. Soittimen ollessa itsessään ”uusi” kaikkine pianosta poikkeavine toimintoineen, kannattaakin urkujensoiton alkeet pianistioppilalle aloittaa juuri romantiikan ajan musiikista, jolloin itse kappaleiden musiikillinen maailma on tuttua.

Pedagoginen opinnäytetyöni käsittelee pianistin urkujensoiton alkeisopiskelua, siihen tarvittavia perustietoja, joita verrataan pianonsoittoon, sekä lyhyesti musiikinhistoriaa urkumusiikin näkökulmasta. Lopuksi pohdiskelen vielä niitä muutamia yleisiä musiikkipedagogisia ongelmia, jotka itse olen kokenut merkityksellisiksi toimiessani niin muusikkona, opettajana, kuin opiskelijanakin.

2 LIIKKEELLELÄHTÖ

2.1. Ensikosketus soittimeen

Pianisti on jo soitto-opintonsa aloitettuaan oppinut olettamaan, että soitettava instrumentti löytyy jokaisen soittajan kotoa. Urkureiden kohdalla asia on toisin, sillä vain harvalla urkurilla on soitin kotonaan. Niinpä jo alusta alkaen soittajan on totuttava siihen, että harjoittelemisen tapahtuu kodin ulkopuolella. Yleensä kirkossa tai musiikkioppilaitoksen tiloissa. Urkujen ääreen istuminen saattaa jo soittimen harvinaisuuden takia tuntua hyvin erilaiselta elämykseltä kuin pianon ääreen istuminen. Jos opettajalla on mahdollisuus, kannattaa oppilas viedä kirkkotilaan isojen urkujen ääreen heti ensimmäisellä tunnilla, jotta kuulokuva soittimen jyrkävstä äänimaailmasta ja sen vaatimasta akustiikasta tulisivat mahdollisimman hyvin esille.

Pianonsoitto on helppo aloittaa hyvinkin nuorena ja sen harjoittelu onnistuu kätevimmin kotona. Urkujensoitto voidaan aloittaa periaatteessa välittömästi sen jälkeen, kun soittaja on riittävän pitkältään soittamaan jalkiokoskettimistöä. Soittajalta kuitenkin vaaditaan kohtuullista pianonsoittotaitoa ennen kuin urkujensoiton aloittaminen on järkevää. Klaviatuurin hallinta on yksinkertaisinta ja järkevintä opetella pianon kanssa.

Urut vievät paljon tilaa. Jo pienessä harjoitussoittimessa on kokoa huomattavasti flyygeliä enemmän, ja oppilaan olo voi tuntua niiden ääressä aika pieneltä. Monta eri korkeudella olevaa sormiota, jalkio, erikokoisia pillejä valtavan pitkistä muutaman sentin pituisiin, rekisteröintinappeja soittopöydän molemmin puolin ja monia muita asioita, joita pianosta ei löydy. Urkujen monimutkainen rakenne ja toiminta on soittajan hyvä tietää, mutta alkuvaiheessa ei ole syytä syöttää oppilaalle liian paljon informaatiota soittimen teknisistä toimintaperiaatteista, vaan pitäytyä vain soiton kannalta olennaisissa asioissa.

2.2. Istuma-asento

Pianon ääressä oppilas on tottunut lapsesta saakka huomautuksiin oikeasta istuma-asennosta. Tämä onkin teknisesti ja musiikillisesti hyvän soiton perusedellytys ja siksi siihen on puututtava ensimmäisestä tunnista alkaen myös urkujen ääressä. Pianistin ollessa kysymyksessä urkujensoitonopettajan kannattaa soittoasennosta huomauttaessaan käyttää vertailukohtana nimenomaan pianoa, koska näin oppilas todennäköisesti helpoiten ymmärtää asian tärkeyden.

Urkuja soittaessa hyvän soittoasennon löytäminen on vaikeampaa. Tämä johtuu urkujen monesta eri korkeudella olevasta sormiosta ja niiden suhteesta jalkioon. Oppilas on pianoa soittaessaan tottunut standardikorkeudella olevaan koskettimistoon lähes jokaisen soittimen kohdalla. Hän on oppinut tuntemaan itsellensä parhaiten sopivan korkeuden, jolle pianon tuoli on säädettävä. Uruissa asia on monimutkaisempi. Penkin on oltava tietyllä korkeudella, jotta jalkiosoitto sujuisi vaivattomasti. Jos istuma-asento säädetään yhden sormion osalta täydelliseksi, se ei takuulla ole sitä muiden sormioiden kohdalla. Joskus aloittelevan urkurin näkee nojaavan soittaessaan taaksepäin, ja se on merkki liian kaukana uruista olevasta tai liian korkeasta penkistä. Taaksepäin nojautuva soittoasento aiheuttaa selälle ylimääräistä rasitusta ja siihen onkin opettajan syytä puuttua välittömästi. Soittajan on alusta pitäen etsittävä aina jonkinlainen kompromissi eri soittoasentoon vaikuttavien tekijöiden välillä. Jokaisten urkujen ollessa vielä mittasuhteiltaan erilainen, urkurilta vaaditaan soittoasennossa huomattavasti suurempaa joustamiskykyä kuin pianistilta. Aloittelevakin oppilas on syytä viedä mahdollisimman pian soittamaan erilaisia urkuja, jotta hän konkreettisesti näkee ja tuntee niiden yksilöllisyyden ja oppii vähitellen löytämään itse kunkin soittimen ääressä ergonomisesti parhaan mahdollisen soittoasennon.

2.3. Urkujen toiminta lyhyesti

Aloittelevan urkurin on hyvä tietää jotakin soittimensa toimintaperiaatteista, vähintään ainakin se miten soittimen ääni ylipäättään syntyy. Uruissa koskettimella ohjataan soittoventtiiliä, johon urkujen sisällä oleva ilmalaatikko saattaa ilmaa, ohjaa ilman kosketinta vastaavaan pilliin ja saa aikaan pillistä tulevan tietyn korkuisen äänen. Sormiokoskettimet muistuttavat pianon koskettimia, mutta niiden tehtävä on kokonaan erilainen kuin pianossa. Pianisti pyrkii kosketinta painaessaan vaikuttamaan käden painolla ja sormen nopeudella vasaraan, joka lyö kosketinta vastaavaan kieleen. Urkuri taas avaa sormen liikkeellään kosketinta vastaavan soittoventtiilin. Opettajan on varsinkin alussa muistutettava usein oppilasta siitä, että toisin kuin pianossa, uruissa äänen voimakkuuteen ei vaikuteta käden painolla tai sormen voimalla. Pianisti pyrkii luonnollisesti etsimään dynamiikkaa soittimesta aluksi kosketuksella ja opettajaa tarvitaan tuon tavan kitkijäksi. Sormen liike saa kyllä olla aktiivinen, mutta uruissa sillä haetaan toisenlaista tuntumaa kuin pianossa.

Oppilasta voi auttaa teettämällä kosketusharjoituksia. Hyvä kuunteluharjoitus on käden asettaminen ensin kevyesti koskettimille. Tämän jälkeen tehdään vuorotellen jokaisella sormella rauhallinen koskettimen painallus ensin alas ja sitten hallitusti ylös. Opettaja voi vierestä kontrolloida, että käsi

on hyvässä asennossa ja auttaa oppilasta analysoimalla syntynyttä ääntä, sen syttymistä ja sammumista. Samaa harjoitusta on syytä tehdä heti molemmilla käsillä ja jalkiolla, koska kaikkiin koskettimiin, jalkio mukaan lukien, pätevät samat ohjeet. Ne kaikki on saatava toimimaan saumattomasti yhteen.

Urkujen äänimaailmaa ja äänikertojen monipuolisuutta voi opettaja esitellä jo tällaista yksinkertaista sormiharjoitusta tehdessä. Oppilaan kanssa voi yhdessä kuunnella onko erilaisten äänikertojen välillä eroja niiden syttymis- tai sammumisnopeudessa. Samalla oppilas tulee kuunnelleeksi urkujen erilaisia sointivärejä.

Näitä sointivärejä muodostavat siis äänikerrat, joista urkujen äänimaailma koostuu. Pianon ääni on sen koneistosta johtuen aina jokseenkin sama, vaikkakin äänen laatuun ja sointiin on soittajan mahdollista ja tarpeellista vaikuttaa koko ajan. Urkujen ääni syntyy erilaisten äänikertojen yhdistämisestä. Yhdellä äänikerralla tarkoitetaan sarjaa samansointisia pillejä. Kun soittaja vetää soittopöydän vierellä olevista rekisterivivuista yhden äänikerran päälle, esimerkiksi huilumaisen matalasointisen äänikerran, soi koko sormiolla tämä sama huilumainen pillisarja. Äänikertoja on sekä sointiväreiltään että sointikorkeuksiltaan hyvin erilaisia ja niitä yhdistelemällä saadaan aikaan monipuolisuus hiljaisimmasta pianissimosta jyrkävään ja juhlalliseen fortissimoon, josta urut parhaiten tunnetaan. Kirkkotilan hyvässä akustiikassa opettaja voi soittaa erilaisten äänikertojen yhdistelmiä ja antaa oppilaan kuulostella rauhassa soittimen erilaisia ääniä.

2.4. Jalkiosoitto

Jalkio on se urkujen osa, joka saa osakseen yleensä eniten huomiota. Maallikon, ja muiden instrumenttien soittajien silmissä jalkion soittaminen herättää suurta mielenkiintoa ja kysymyksiä, kuinka voi pystyä soittamaan kontrolloidusti jaloillaan ja hallita vieläpä kaikkia neljää raajaa yhtä aikaa. Motoriikan harjoittaminen onkin aloitettava heti alusta lähtien. Istuma-asento säädetään niin, että jalkion soittaminen on mahdollisimman vaivatonta. Soittajan tulee istua keskellä penkkiä. Tämä on myös sormiosoiton kannalta taloudellisinta, koska näin vältetään vartalon sivusuuntainen liike. Istuma-asennon pitäisi olla mahdollisimman tukeva, polvitaive irti penkistä ja jalat kevyesti vierekkäin ilman että niitä painetaan toisiaan vasten.

Jalkiokoskettimeen pätee sama ohje kuin sormiokoskettimeenkin, sillä koskettimen painalluksen ja noston tulee olla huolellisia ja hallittuja soittoventtiilin tasaisen avautumisen turvaamiseksi. Tarkan

kontrollin saamiseksi urkurin kannattaa käyttää ohutpohjaisia kenkiä soittaessaan. Kengissä on hyvä olla myös riittävän korkea kanta, jotta voi soittaessa tarvittaessa käyttää vuorotellen kantaa ja kärkeä. Kosketinta painetaan yleensä kengän sisäsyryjällä, mutta kosketuskohtaa muutetaan sen mukaan joudutaanko jalkaa siirtämään voimakkaasti oikealle tai vasemmalle. Kaikkien liikkeiden perustana on taloudellisuus. Koskettimien painallukset olisi saatava aikaan niin vähillä liikkeillä kuin mahdollista. Pianisti on tottunut käsittelemään soitinta ja säätelemään kosketusta sormien lisäksi voimakkaasti myös käsivarsillaan. Urkuri ei tarvitse niin paljon käsivarren osuutta soittoonsa, vaan soittaminen tapahtuu enemmän sormista. Samalla tavalla jalkiosoitto tapahtuu enemmän nilkoista.

Hyvä ja tukeva istuma-asento on perustana varmuuden tunteesta jalkiosoitossa, jolloin katsekontaktia jalkioon ei juuri tarvita. Alussa jalkoihin katsominen on luonnollisesti välttämätöntä, jotta kontrollointi onnistuu paremmin. Samoin kuin sormion kosketusharjoituksissa helppoja jalkioharjoituksia soitettaessa opettajan on hyvä vaihdella rekisteröintiä, jotta oppilas oppii samalla kuuntelemaan erilaisten äänten syttymisnopeutta myös jalkion osalta.

Jalkion harjoittamisessa kannattaa lähteä liikkeelle hyvin yksinkertaisista kosketusharjoituksista: vuorotellen kummallakin jalalla koskettimia alas ja ylös, samalla tunnustellen miltä painallus tuntuu ja kuinka vähällä liikkeellä sen voi saada aikaan. Urkukoulu-kokoelmissa on paljon erilaisia pieniä harjoituksia jalkiosoittoon, ja niitä varioimalla jalat on mahdollista saada toimimaan yhtä kontrolloidusti kuin sormet. Aloittelevan soittajan maneerina on usein jalkojen nosteleminen reisistä lähtien, mikä hidastaa voimakkaasti jalan liikettä. Tämän tavan poistamiseksi opettajan on syytä muistuttaa riittävästi nilkan käytöstä. Nilkkaa on hyvä harjoituttaa ja notkistaa sen liikerataa. Nilkan pyörittäminen ääriasentoihin puolelta toiselle ja samalla koskettimen painaminen auttaa jalkaa tottumaan uusiin liikeratoihin ja soittoasentoihin. Myös kannan käyttö on hyvä aloittaa heti jalkioharjoituksissa, jotta sensuuntainen nilkan liike vahvistuisi. Kromaattisen asteikon soittaminen vuorotellen kantaa ja kärkeä käyttäen on hyvä alkeisharjoitus.

3 VANHAN MUSIIKIN AIKA

Pääosa pianistien ohjelmistosta koostuu 1800- ja 1900-luvun musiikista, jolloin pianomusiikki eli omaa kulta-aikaansa. Tuon romantiikan aikakauden musiikki onkin kaikessa melodisuudessaan kuin luotu pianoa varten. Musiikin vanhinta repertuaaria pianisteille on yleensä Johann Sebastian Bachin tuotanto, joka sijoittuu 1600- ja 1700-lukujen taitteeseen. Urut sen sijaan elivät kulta-aikaansa 1500- ja 1600-luvuilla ja tuolta ajalta on säilynyt runsaasti musiikkia, jota soitetaan pianistien keskuudessa erittäin vähän. Pelkkää piano-ohjelmistoa soittaneelle tuon ajan musiikki saattaakin kuulostaa vieraalta köyhempine harmonioineen ja meidän korvaamme erikoisten sointumuutostensa takia. Tämän vuoksi oppilas tarvitsee paljon opettajan ohjausta sukeltaakseen paremmin sisään varhaisen barokkiajan musiikkiin ja ymmärtääkseen sitä. Vuosisatojen aikana muun musiikkityylin muuttumisen myötä myös urut muuttuivat. Soitin itsessään kehittyi muuttuvan musiikin tarpeisiin teknisenä instrumenttina. Jotta oppilas voisi ymmärtää urkumusiikkia ja sen eri tyytlejä, hänellä on oltava jonkinlainen käsitys musiikin historian tapahtumista ja yleisistä musiikkityylien muutoksista vuosisatojen aikana. Romantiikan aikakausi, 1800-luku, on sävelkieleltään todennäköisesti pianistille kaikkein tutuinta osaa musiikin historiasta, ja niinpä urkujensoittokin kannattaa aloittaa saman aikakauden musiikilla, jolloin ero aiemmin soitettuun ohjelmistoon ei ole niin suuri.

3.1. Vanha musiikki

Vanhalla musiikilla tarkoitetaan musiikin historiassa musiikkia ennen Johann Sebastian Bachia. Tämä musiikki on sävelletty 1600-luvulla tai sitä aiemmin ja sen keskeinen termi on artikulaatio. Artikulaatiolla tarkoitetaan sävelten erottamista toisistaan, selkeää ja alukkeellista soittotapaa, musiikkiterminä non legatoa. Teoreettisesti ajatellen artikuloidessa jokainen nuotti koostuu osaksi äänestä ja osaksi tauosta, ja näiden summa on ilmoitettu nuottiarvo. Tämä soittotapa koskee kaikkia renessanssin ja barokin urkutyylejä. Tämä on pianistille todennäköisesti kokonaan uusi asia, koska niiden nimenomaisten aikakausien musiikkia ei soiteta pianolla juuri lainkaan. Koska 1600- ja 1700-luvuilla sävellettiin runsaasti urkumusiikkia, on kyseiseen aikaan ja sen soittotraditioon syytä perehtyä kunnolla.

3.2. Artikulaatio

Artikulaation tarpeellisuutta on syytä korostaa oppilaalle heti alusta lähtien ja sen harjoittamiseen kannattaa panostaa. Yksinkertainen ja havainnollinen harjoitus on kirjoittaa oppilaalle muutama, aika-arvoltaan pitkä nuotti paperille ensin oikeassa aika-arvossaan ja viereen artikuloitu versio, jossa nuotin aika-arvo on lyhennetty ja tahtiin on kirjoitettu myös tauko. Teoreettiselta ja tekniseltä kuulostava harjoitus on hyvä havainnollistaja siihen, minkälainen kuulokuva artikuloinnilla halutaan saada aikaan. Harjoitusta voi vaikeuttaa myöhemmin pidentämällä soitettavia fraaseja, lisäämällä siihen varsinaisia taukoja, vaihtelemalla nuottiarvojen pituuksia ja ottamalla mukaan useampia ääniä.

Huonosti toteutettuna artikulaatio saattaa kuulostaa soitolta, joka on täynnä akustisia reikiä. Tämä ei tietenkään ole tarkoitus, vaan oppilaan tulisi harjoitella niin paljon, jotta hänen korvansa kehittyisi kuulemaan eron riittävän ja liian voimakkaan artikuloinnin välillä. Asiaan vaikuttavat käytettävät urut, äänikerrat, tilan akustiikka sekä soitettava musiikki. Juuri kuhunkin tilanteeseen sopivan artikuloititavan oppiminen vaatii aikaa, kokeilua ja kokemusta.

3.3. Aksentit

Koska urkujen äänen voimakkuuteen voi sormen kosketuksella vaikuttaa hyvin vähän, on aksenttien soittaminen pelkän kosketuksen avulla oikeastaan mahdotonta. Pianisti on tottunut tuottamaan aksentin nimenomaan kosketuksen voimalla, ja hän joutuu uuden tilanteen eteen urkujen ääressä. Uruissa nopeisiin dynaamisiin muutoksiin voi vaikuttaa vain nuottien kestolla: pitkä ääni soi voimakkaammin kuin lyhyt ja se ymmärretään sen vuoksi painotetummaksi, aksentiksi. Artikuloimalla nuotteja eri tavalla on ainut mahdollisuus saavuttaa elävää urkujensoittoa.

3.4. Sormijärjestykset

Pianonsoitossa oppilaat tottuvat käyttämään tasapuolisesti kaikkia kymmentä sormea ja vielä niin, että ne toimivat mahdollisimman tasavertaisesti keskenään. Heikoiksi kutsuttuja sormia; neljättä ja viidettä, harjoitetaan ja vahvistetaan usein erillisillä sormiharjoituksilla. Tätä tapaa kutsutaan moderniksi sormijärjestykseksi. Vielä osittain 1700-luvullakin suosittiin vanhaa tapaa, jossa sormet olivat eriarvoisia. Siinä missä moderni sormijärjestys pyrkii ehdottomaan tasa-arvoisuuteen sormien kesken niiden pituudesta ja toiminnasta riippumatta, vanha sormijärjestys lähtee nimenomaan sormien erilaisista pituuksista ja toiminnoista. Modernissa tekniikassa sormien valinnalla pyritään mahdollisimman mukavaan ja varmaan tekniikkaan. Vanhassa taas sormien valinta tapahtuu

musiikillisten kuvioiden asettamista rajoista ja vaatimuksista. Peukalo on oleellinen osa käden liikettä asteittaisessa kulussa modernissa sormijärjestyksessä, kun taas vanhassa tekniikassa sitä käytettiin harvoin asteittaisessa liikkeessä oikeanlaisen artikulaation aikaansaamiseksi. Vanha sormijärjestys laaditaan niin, että artikulaatio toimii hyvin, moderni pyrkii legatosoittoon.

Ei voida tarkasti selvittää historiasta, miten tarkalleen ottaen missäkin maassa sormijärjestyksiä on käytetty, koska eroja on ollut eri maiden välillä ja asia on moniulotteinen, mutta vanhoja lähteitä lukemalla on saatu selville yllä mainitut peruserot ja ne löytyvät lähes joka puolelta maailmaa. Pianistit harvoin soittavat Bachia vanhempaa klaveerimusiikkia eivätkä he sen takia ole välttämättä tulleet ajatelleeksi erilaisen sormijärjestyksen mahdollisuuksia. Tarpeellista ei ole lähteä selvittämään kaikkia paikallisia muunnoksia, vaan painottaa vanhan musiikin sormijärjestyksen peruseroita. Sitä, että sormien valinta lähtee toisaalta niiden fyysisistä ominaisuuksista ja toisaalta musiikillisista kuvioista.

Sormien väliset erot voi tiivistää yksinkertaisesti niin, että 1., 3. ja 5. sormi ovat niin sanottuja ”hyviä sormia” ja 2. ja 4. ”huonoja”. Sormien eriarvoisuutta soittaessa voi harjoitella asteittaisessa kulussa esimerkiksi niin, että ylöspäistä asteikkoa soitetaan kolmannella ja neljännellä sormella kun taas alaspäistä kolmannella ja toisella. Sama harjoitus tulee tehdä luonnollisesti myös vasemmalle kädelle, jotta molemmat kädet oppivat artikuloimaan yhtäläisesti ja käyttämään vanhoja sormijärjestyksiä tasapuolisesti. Viittä sormeaa käyttäneelle pianistille ajatus pelkästään kahden sormen käytöstä asteikkosoitossa voi olla täysin käsittämätön. Tämän vuoksi kannattaakin pelkkien harjoitusten sijaan siirtyä mahdollisimman pian oikeisiin kappaleisiin, joissa asian yhteys musiikilliseen lopputulokseen tulee helpommin esille ja motivoi samalla oppilasta.

Legatosoittoon totunut pianisti siirtää harvoin soittaessaan samaa sormeaa peräkkäin viereiseltä koskettimelta toiselle. Vanhassa urkumusiikissa tämä on hyvinkin tavallista. Siinä sormen siirtämiseen tarvittavana aikana toteutuu juuri oikean pituinen artikulointi kahden sävelen välillä. Kyseinen tekniikka vaatii käden nopeaa liikettä eri tavalla kuin pianonsoitossa

3.5. Jalkiotekniikka

Vanhan musiikin aikakaudella jalkiosoittoon suhtauduttiin hyvin eritavalla eri puolilla Eurooppaa. Espanjalaisessa ja italialaisessa urkumusiikissa jalkiolla ei ollut suurempaa merkitystä, kappaleet voitiin usein soittaa myös ilman jalkiota. Ranskassa urkujenrakentajat rakensivat soittimiin hieman

monipuolisemman jalkion, sillä saattoi olla jopa itsenäisiä äänikertoja, mutta kaikkein kehittyneimmät jalkiot olivat tuohon aikaan saksaa puhuvan Euroopan alueella, erityisesti sen pohjoisosissa. Jalkiosoitosta kehittyi oma virtuoosinen osa urkujensoittoa. Sen kehittäjinä toimivat mm. Dietrich Buxtehude, Georg Böhm, Nicolaus Bruhns ja Vincent Lübeck, kaikki pohjois-saksalaisia urkureita ja säveltäjiä, joiden nimet ovat todennäköisesti pelkästään pianoa soittavalle vieraita. Näiden säveltäjien tuotanto on keskeinen osa vanhaa saksalaista perinnettä ja heidän tuotannostaan löytyy riittävän helppoja teoksia myös aloittelevalle urkurille.

Perinteisesti ajatellaan, että vanhassa musiikissa jalkiota soitetaan pelkästään jalan kärkiosalla. Asiasta ei voida olla täysin varmoja, koska jotkut tuon ajan kappaleet ja erityisesti jalkiosoolot tuntuvat vaativan myös kannan käyttöä kuulostaakseen riittävän sujuvilta. Myös barokin ajan kenkämuoti korkeine korkoineen puolustaa kannan käyttöä. Pelkkää kärkitekniikkaa puoltaa vastaavasti ihmisen kehon rakenne: kärjellä on helpompi saavuttaa hallitumpi kosketus. Sen ajan urut, joissa jalkiokoskettimisto oli rakennettu ja sijoitettu tavalla, joka teki jalkiosoiton kannalla epämukavaksi. Lopullinen päätös kärjen ja kannan käytöstä jää luonnollisesti aina soittajan harkintaan.

4 JOHANN SEBASTIAN BACH

Barokin aikakauden voidaan sanoa huipentuneen Johann Sebastian Bachiin (1685-1750). Hän kehitti sävellystyössään sekä barokkiajan soittokäytännöt että sävellystekniikan huippuunsa. Vielä tänäkin päivänä häntä voidaan pitää yhtenä maailman historian suurimmista säveltäjistä. Bachin urkumusiikkia käytetään edelleen hyvän urkujensoittotekniikan materiaalina, vaikka Bach ei jättänyt jälkeensä varsinaisesti mitään urkukouluja. Häntä pidetään myös sormiotekniikan uudistajana. Vurityöjärjestelmien kehittyminen mahdollisti kaikkien sävellettyjen käytön, ja tämä asetti sormijärjestyksille uusia vaatimuksia. Bach epäilemättä tunsu vanhojen sormijärjestyksien tradition, opiskeli sitä itse ja opetti lähteiden mukaan sitä myös lapsilleen, mutta kehitti samalla rinnalle uutta ja mullistavaa traditiota, jossa esimerkiksi peukalon asema harvoin soittavasta ”huonosta sormesta” nousi teknisesti lähes tärkeimmän sormen asemaan.

Sormiotekniikan mullistus oli epäilemättä yksi Bachin suurimmista vaikutuksista, vaikka hänen omasta sormiotekniikastaan tiedetäänkin varsin vähän. Vielä huonommat ovat tiedot hänen jalkiosoitostaan. Hänen säveltämästään musiikista voidaan päätellä, että hän epäilemättä oli erittäin virtuoosinen urkuri ja aikalaisten kerrotaan ihailleen suuresti hänen jalkiotekniikkaansa. Siitä, miten hän oli saavuttanut virtuositeettinsa tai kuinka hän sen toteutti, ei sen sijaan ole tietoa. Kannan ja kärjen ongelma on esillä myös Bachin urkumusiikin jalkio-osuuksissa. Useissa kappaleissa soittamista helpottaa kannan käyttö. Näin ainakin meidän aikamme uruilla, ja tämän vuoksi epäillään Bachin olleen edelläkävijä myös kannan käytössä, kuten hän oli sormion osalta peukalon käytössä.

Bachin laajasta sävellystuotannosta on helppo löytää kappaleita aloittelevalle urkurille. Helppoa ohjelmistoa häneltä löytyy pelkälle sormiolle sekä etydinomaisia kappaleita myös pelkälle jalkiolle. Pianistit ovat tottuneet soittamaan Bachin klaveerimusiikkia opintojen alusta asti, kuuluuhan tämä kiinteänä osana pientenkin pianistien ohjelmistoon ja kurssivaatimukseen. Tämän vuoksi Bachin musiikkiin tarttuminen on todennäköisesti huomattavasti helpompaa kuin sitä aiempaan musiikkiin.

Kirkkomuusikkona Bachin sävellystuotannosta suuri osa on koraalipohjaisia teoksia. Pedagogisessa mielessä kirjoitettu teos *Orgelbüchlein* on hyvä suunnannäyttäjä aloittelijalle Bachin urkutekniikkaan. Teos sisältää koraalimelodioihin sävellettyjä noin sivun mittaisia pieniä kappaleita, joissa Bachin tekniikka ja sävelkieli ilmenevät pähkinänkuoressa. Kullakin kirjan kappaleella on etydinomaisesti jokin musiikillinen tai tekninen asia, jota on tarkoitus harjoitella.

Kirja ei etene kronologisesti, vaan opettaja voi valikoiden etsiä kokoelmasta juuri kullekin oppilaalle parhaiten soveltuvat teokset.

Pianistin aiempaa soitettua Bachin ohjelmistoa voi käyttää hyväksi urkujensoiton alkeisopinnoissa ainakin sormiosoiton osalta. Joitakin Bachin jalkiottomalle klaveerisoittimelle kirjoitettuja preludeja ja fuugia voi soittaa myös uruilla. Samalla oppilaan on helppo vertailla, miten erilaiselta sama kappale kuulostaa eri soittimella soitettuna.

5 KLASSINEN AIKAKAUSI

Barokin aikakausi musiikissa lasketaan päättyneen Bachin kuolemaan 1750. Seuraavan sadan vuoden aikana urkumusiikki menetti mielenkiintonsa säveltäjien mielissä. Klassismin suuret säveltäjät Mozart, Haydn ja Beethoven arvostivat kyllä urkuja, mutta eivät säveltäneet sille. Urkujen suosion romahdus johtui osittain kirkossa tapahtuneesta maallistumisesta, jolloin kaikenlainen arvostus kirkon tekemisiä ja siellä soitettavaa musiikkiakin kohtaan laski. Tämä ilmenee säveltäjien mielenkiinnon kohdistumisessa muihin instrumentteihin.

Vaikka suuret säveltäjänimet eivät uruille musiikkia kirjoittaneetkaan, oli silti useita vähemmän nimekkäitä säveltäjiä, joita urkumusiikki edelleen kiehtoi. Pianomusiikin kehittyminen näkyi myös uruissa. Vanhat sormijärjestykset hylättiin lähes kokonaan ja tilalle tuli sama sormijärjestysajatus kuin pianossa, jossa käden kaikki sormet ovat yhtä arvokkaita ja kaikkien sormien tulee soittaa tasapuolisesti. Myös barokin artikuloititapa alkoi murentua. Ajatus non legato -soittotavasta haluttiin unohtaa ja tilalle tuli kiinteä kosketus, legato-soitto.

Jalkiosoittotaito, joka barokin aikana ja Bachin tuotannon myötä oli kehittynyt erittäin virtuoosiseksi, alkoi pikkuhiljaa rapistua. Klassisen ajan musiikissa ei pitäydytty pelkällä kärjellä soittamiseen, vaan kärjen ja kannan vuorottelua pidettiin sujuvampana tapana soittaa. Huolimatta tästä muutoksesta jalkiosoittotekniikan ei voida katsoa kehittyneen tai parantuneen 1700- ja 1800-lukujen taitteessa.

Klassismin aikana ja siitä eteenpäin säveltäjät alkoivat merkitä sävellyksiinsä tarkat esitysmerkinnät, fraasien kaaret ja muut artikuloitimerkit. Samat merkinnät tulivat myös tuon ajan urkumusiikkiin, mikä oli varma merkki perinteisen artikuloititavan katoamisesta. Barokkiaikana nuottikuvaan ei tarvittu erityisiä esitysmerkintöjä, koska urkurit tiesivät kuinka suhteellisen paljas nuottikuva on soitettava ja artikuloitava. Esitysmerkintöjen lisääntyminen laajensi ja monipuolisti artikuloititapoja, eikä voitu olla enää varmoja, että urkuri tietää tarkalleen kuinka erityyyliset kappaleet tulee soittaa ilman, että kaikki oli merkitty näkyviin.

6 ROMANTIIKAN AIKAKAUSI

Siinä missä klassismi oli urkumusiikin rappiokautta, oli romantiikka tuolle soittimelle uusi nousukausi. Urkuja rakennettaessa sointiin haluttiin saada samaa loistokkuutta ja dynaamista monipuolisuutta kuin tuon ajan sinfoniaorkesteriin. 1800-luvun suuret urut ovatkin kooltaan jättimäisiä. Niissä on valtavasti hyvin erilaisia äänikertoja ja niille sävellettiin musiikkia, joka vaati nimenomaan valtavan monipuolisen soittimen. Romantiikan ajan suuret säveltäjät: mm. Brahms, Franck ja Liszt kirjoittivat musiikkia myös uruille.

Sormijärjestykset tuohon aikaan olivat jo täysin samat pianon- ja urkujensoitossa. Peukalolla oli keskeinen rooli toimia käden vipuna, ja täydellisen kiinteä legato oli sointi-ihanne. Sama legato-ajatus koski myös jalkiotekniikkaa, vaikkakin jalkioon pätivät edelleen samat kosketussäännöt kuin vanhemmilla aikakausilla: rento mutta hallittu kosketus, joka lähtee nilkasta, mutta ilman barokkiajan irtonaista non legato -artikulointia. 1800-luku ei tuonut varsinaisesti mitään uutta jalkiotekniikkaan.

Romantiikan aikana dynamiikan merkitys musiikin ilmaisussa kasvoi. Koska uruissa ei teknisen rakenteensa vuoksi kosketuksella voi vaikuttaa äänen voimakkuuteen, on 1800-luvulla rakennetuissa uruissa dynaamisille muutoksille kolme vaihtoehtoa: sormionvaihto, äänikertojen lisääminen tai vähentäminen ja paisutuskaappi..

Sormionvaihto on nopea tapa saada aikaan äkillinen dynamiikan muutos. Koska uruissa on yleensä vähintään kaksi sormiota, romantiikan ajan urissa parhaimmillaan viisi tai kuusi, on nopea muutos toteutettavissa helposti vaihtamalla soitettavaa sormiota. Esimerkiksi niin, että niin kutusutulle pääsormiolle valmistetaan voimakas rekisteröinti ja toiselle sormiolle vastaavasti hiljainen. Näitä vuorottelemalla saadaan aikaan tehokas fortin ja pianon vaihtelu.

Rekisterivaihdos on toinen keino dynamiikan aikaansaamiseksi. Vaikka aihe on oleellinen osa tuon ajan musiikkia, siitä on kirjoitettu yllättävän vähän. Samoin ohjeita kappaleiden rekisteröimiseksi annetaan kohtuullisen harvoin, vaikka rekisteröinti on välttämätöntä ennen soiton aloittamista. Jos kappaleessa on saatava aikaan pitkä diminuendo, tehdään se vähitellen poistamalla yksi äänikerta kerrallaan käytöstä. Samoin, jos on saatava aikaan pitkä crescendo, toimitaan päinvastoin ja lisätään mahdollisimman huomaamattomasti äänikerta kerrallaan sointimassaan.

Paisutuskaappi on kolmas keino tuottaa dynaamista vaihtelua. Sitä käytetään yleensä oikealla jalalla. Kaappi avautuu ja sulkeutuu jalan liikkeellä ja saa aikaan äänen voimistumisen tai hiljenemisen, kun kaapin sisällä olevat pillit tulevat joko paremmin kuulluksi tai jäävät kaapin taakse. Sen käyttö vaatii harjoittelua, jotta avaamis- ja sulkemisliikkeet olisivat hallittuja ja tietoisia. Kaapin käyttö on yksinkertaista, jos samalla hetkellä musiikki on kirjoitettu pelkästään sormioon. Ongelmia tulee, kun kaappia on käytettävä samalla kun soitetaan jalkiota. Kaapin käyttö on siis otettava huomioon heti kappaletta harjoitellessa, jotta jalkiojärjestyksen voi suunnitella niin, että jalkiosoitto on sujuvaa kaapin käytöstä huolimatta. Paisutuskaapista ja sen mahdollisuuksista on viitteitä jo vanhan musiikin ajalta, mutta varsinaisesti se alettiin rakentaa urkuihin vasta romantiikan aikakaudella. Säveltäjät alkoivat hyödyntää sen käyttöä sävellyksissään. Ranskalaisessa ja saksalaisessa soittotraditiossa paisutuskaapilla on selvä ero. Ranskalaisessa musiikissa sen käyttö on kiinteä osa soittotekniikkaa, jota tulee harjoitella perusteellisesti, jotta sen käyttö olisi täysin kiinteä osa soitettavaa musiikkia, ja että se palvelisi kaikin keinoin nimenomaan sävellystä. Ranskalaisessa musiikissa dynaamiset merkinnät tarkoittavat lähes poikkeuksetta nimenomaan paisutuskaapin käyttöä eivätkä automaattisesti äänikertojen lisäämistä.

Saksassa kaapin käyttö on vähemmän järjestelmällinen ja käytännöt vaihtelevat. Merkinnät crescendosta ja diminuendosta saattavat merkitä joko paisutuskaapin käyttöä tai äänikertojen lisäämistä, tarkkaa sääntöä ei voida sanoa.

7 PEDAGOGISTA POHDISKELUA

Keskityttyämme tähän saakka tarkastelemaa urkujensoittoa lähinnä instrumenttia aiemmin vain vähän tai ei ollenkaan tuntevan, pianoa soittavan opiskelijan näkökulmasta, sekä luotuamme pikaisen silmäyksen urkujen ja urkujen soiton tekniikan kehitykseen 1500-luvulta meidän päiviimme saakka, lienee paikallaan tarkastella asioita lyhyesti myös urkujensoiton opettajan sekä yleisen musiikkipedagogiikan näkökulmasta. Mitä erityistaitoja urkujensoiton opettaja tarvitsee ja mihin asioihin olisi erityisesti syytä kiinnittää huomiota? Näihin kysymyksiin olen pyrkinyt löytämään vastauksia paitsi keskustelemalla omien opettajieni ja kollegojeni kanssa, myös tutkimalla erityisesti kolmen merkittävän muusikon ja pedagogin kirjoituksia ja lausahduksia. Kysymyksessä ovat jo aiemmin mainittu säveltäjä ja urkuri Johann Sebastian Bach, pianisti Ralf Gothoni, sekä verbaalisesti lahjakas laulajakuuluisuus Kim Borg.

Oman instrumentin hyvä tekninen hallinta ja laaja ohjelmiston tuntemus ovat tietysti perusasioita, jotka opettajalla täytyy olla hallussa. Näiden lisäksi tarvitaan kuitenkin paljon muutakin: psykologista silmää ja halua tutustua oppilaaseen. Muuten ei synny hedelmällistä kontaktia eikä oppi mene perille. Joviaali luonne on opettajalle eduksi, silloin on helpommin lähestyttävissä ja tunnetusti tällaiselle persoonalle on helpompaa hyväksyä ihmiset, eli oppilaat tässä tapauksessa, sellaisina kuin he ovat. Verbaaliset taidot ovat erityisen tärkeitä. ”Muista jäntevät sormet” ei oppilasta juuri auta, sormet kun voivat olla jäntevät niin monella eri tavalla. Tarvitaan siis verbaalista osaamista, jotta oppilaan sormet saadaan jänteviksi oikealla tavalla. Käytännön esiintymistyö on opettajalle ensiarvoisen tärkeää, sillä ainoastaan konsertoimalla tai muutoin julkisesti esiintymällä saavuttaa käytännön kokemusta jota oppilailleen siirtää. Hyvä yleissivistys, hyvä kielitaito ja kaikenlainen taiteenlajien monipuolinen tuntemus kirjallisuudesta kuvanveistoon on luonnollisesti opetustyössä suureksi hyödyksi ja ellei ulkomailla opiskelu niin ainakin oleskelu olisi opettajalle enemmän kuin hyvästä. Musiikin teorian hyvää hallintaa muistetaan opettajan pedagogisista valmiuksista puhuttaessa vain harvoin mainita ja vielä harvemmin sitä arvostetaan. Mielestäni se on huomionarvoista, sillä omakohtaiset kokemukseni ja opintoni korostavat opettajan hyvää ammattiosaamista myös teorian saralla. Siitä kuitenkin lisää myöhemmin.

Kirjansa *Luova hetki* esipuheessa Ralf Gothoni kirjoittaa seuraavasti:

”Niille, joissa ajatukseni löytävät vastakaikua, olen hengenheimolainen ja kanssaopiskelija maailmassa, jossa todellinen antava opettaminen ja johdatus lähes tyystin puuttuvat ja jossa henkiset arvomme tanssivat kaootista tanssiaan suljetussa, itse rakentamassamme tilassa.”¹

Gothoni esittää kirjassaan viisi teesiä siitä, mitä opettaja saa ja mitä hän ei saa opettaa:

” 1. Olennaista on etsiä ja tiedostaa mitä lahjakkuus on, mitä lahjakkaassa ihmisessä tapahtuu ja pitää sitä normaalina. Kuten lääkäreiden, pitäisi muusikoiden ja pedagogien myös tietää, mitä on musikaalinen ”terveys”, ja sen jälkeen mitä on mennyt vinoon ja miksi.”²

”Katsokaa Horowitzin sormia: hänhän soitti sormet latteina kuin täti. Katsokaa Gouldia: hän välistä makasi pianon yllä, välistä nojata rötkötti takakenossa, istuen liian matalalla, omituisella tuolillaan, ja soittonsa mukana örisi merkillisellä äänellään. Katsokaa Kremeriä, miten hän soittaessaan kiemurtelee ja tanssii hyvin kielletyllä tavalla. Entä Brendelin irvistykset ja jännitykset? Listaa voisi jatkaa pitkään.

Ammattipedagogi sanoisi tähän, että hehän ovat poikkeuksia. Ei, eivät he ole. Muut ovat. Eli kyseiset nimeltä mainitut ja monet muut soittamisen ”oppineet” ovat kulkeneet vapaan itseilmaisun, eläytymisen ja musiikin janon tietä. Jos he joskus ovat käyttäneet systeemejä päästäkseen eteenpäin, se on ollut heidän henkilökohtainen, omasta ymmärryksestä lähtenyt ratkaisu.”³

Kirjassaan Gothoni tuo selvästi esille sen, kuinka paljon hän vierastaa jonkin metodin nimeen vannomista. Gothonin sanoman voisi ehkä tiivistää seuraavasti: tärkeintä on lopputulos, ei tapa tai tyyli. Miten Gothonin sanoma sitten soveltuu urkujensoittoon, sen opettamiseen ja opiskeluun?

Usein juuri meitä urkureita tuntuu vaivaavan erityisen vahva halu vannoa jonkin tietyn koulukunnan opetuksen nimiin, olipa sitten kyse artikulaatiosta, rekisteröinnistä tai jokseenkin mistä muusta hyvänsä asiasta. Tuskinpa mikään muu muusikoiden ammattikunnan alalaji, laulajia ehkä lukuun ottamatta, on meitä urkureita taipuvaisempi nojautumaan opetuksessaan yhteen ainoaan ”oikeaan” koulukuntaan. Näin siitäkin huolimatta että suuri osa esimerkiksi aiemmin suureen huutoon nousseista neobarokin julistamista, historian ”tutkimiseen” pohjautuneista käsityksistä barokkimusiikin esityskäytännöistä on sittemmin voitu todeta täysin tuulesta temmatuiksi ajatuksiksi. Neobarokin aikakauden tarjoamasta varoittavasta esimerkistä huolimatta tuntuu kuitenkin vielä nykyisinkin löytyvän ”yhden ja oikean esityskäytännön” nimiin vannovia urkujensoiton opettajia suorastaan kyllästymiseen saakka. Pahimmillaan nämä koulukuntariidat tunkeutuvat aina oppilaiden kurssitutkintoihin saakka - sudenkuoppa, jota jokaisen opettajan olisi syytä välttää. Ellei muun vuoksi, niin edes huomaavaisuudesta muista läsnäolijoita kohtaan.

¹ Gothoni 1998, s. 12

² Gothoni 1998, s. 166

³ Gothoni 1998, s. 165

”2. Virhe on se, että yritämme kaventaa lapsen persoonallisuutta, sitä johonkin muottiin sovittelun... Välttäkäämme siis systeemejä ja kavahtakaamme haluamme turhaan muuttaa lapsen fyysisiä toimintoja. Muutokset vievät huomion harhaan, ja tapahtumien keskus tulee paikannettua väärin.”⁴

Gothonin mukaan muutos fyysisessä tekemisessä ei suinkaan olisi aina välttämättä tarpeen. Sen sijaan musikaalisesti soitettun esimerkin antaminen saattaa Gothonin mukaan suorastaan ”imeä” lapsen opettajan toivoman vapaan ilmaisun suuntaan. Väite on hyvinkin mahdollisesti totta. Usein näyttäisi olevan niin, että pedagogisesti tarkasteltuna juuri ”huonoimmat” opettajat saavuttavat kuitenkin säännönmukaisesti parhaat tulokset oppilaidensa kanssa. Pedantit tekniikan hiojat jäävät auttamatta jälkeen siitä huolimatta, kuinka hyvät tiedot heillä ikinä sitten onkaan, mitä urkujensoiton fysiikkaan tulee.

”3. Vaikea tehtävä opettajalle on oppilaansa persoonallisuuden hyväksyminen. Pedagogiikka käsittää valitettavan usein opettamisen siksi, että oppilas tekee mitä käsketään.”⁵

Gothonin sanomaa ei ole vaikeaa uskoa todeksi, sillä onhan varmasti jokainen vähänkin käytännön opetustyötä tehnyt törmännyt edellä esitettyyn ongelmaan. Taidealoilla ja erityisesti ilmaisun parissa liikuttaessa (jolloin lopullista totuutta on usein mahdotonta löytää) erilaisten luonteiden synnyttämät ongelmat ovat ilmiöinä tavallisia, joten ei siis ihme että moni opettaja-oppilassuhde päättyy juuri persoonien yhteentörmäykseen. Opettajan vastuullisuus korostuu tällaisissa tilanteissa kuitenkin aivan erityisellä tavalla, sillä onhan aina vaarana opiskelijan opintojen täydellinen päättyminen. Parhaimmillaan vaikeista tilanteista selviydytään kuitenkin opettajaa vaihtamalla.

”4. Oppimisprosessi on joskus kuin raskas tavarajuna, joka pitää ensin saada vauhtiin. Sen jälkeen se kulkee pitkään omalla painollaan. Miten voimme auttaa toinen toisiamme henkilökohtaisen oppimisemme alkuvoiman löytymiselle?”⁶

Passiivinen oppilas lienee opettajan kannalta hankalin mahdollinen tapaus. Silloinhan opettajalta vaaditaan kaiken muun hyvän lisäksi vielä sytyttäviäkin ominaisuuksia. Aktiivinen ja rohkea opettaja pyrkinee herättelemään oppilasta todelliseen ilmaisuun. Jos siinä onnistuu, on kokemus palkitseva. Jos taas epäonnistuu, joutuu opettaja helposti hyljätyksi. Sitä paitsi, aina on vaarana että kiltti mutta passiivinen oppilas alkaa lopulta pelätä opettajaansa. Gothonin mukaan kiinnostuksen herättämisessä ja motivoinnissa voi opettaja kuitenkin tehdä ihmeitä. Tämä on myös oma kokemukseni niin oppilaana kuin opettajanakin.

⁴ Gothoni 1998, s. 168

⁵ Gothoni 1998, s. 169

⁶ Gothoni 1998, s. 170

*”5. Kehittyminen on joko edistymistä tai taantumista. Paikallaan ei pysy kukaan.”*⁷

Gothonin mukaan tasapainon vaatimus kohdistuu opetustilanteessa juuri opettajaan. Opettajanhan juuri tulisi kuulla kumpaan suuntaan, vapautteen vai kontrolliin, tulisi oppilasta kulloinkin houkutella. *”Ihmisen kuuleminen on musiikkipedagogiikan vaikein ja tärkein tehtävä”*, kirjoittaa Gothoni.⁸

Gothonin ajatuksissa on paljon merkillepantavaa. Kuulijan kannalta on lopunperin yksi ja sama, minkä koulukunnan mukaan urkuri ajattelee soittavansa. Ratkaisevaa sen sijaan on, tuntuuko ilmaisu kulloiseenkin tilanteeseen ja tehtävään sopivalta. Mitä taas urkujen soiton tekniseen opettamiseen ja instrumentin hallintaan tulee, on asia mielestäni pitkälti niin kuin Kim Borg sen kirjassaan *Suomalainen laulajanaapinen* esittää. Vaikka Borg kirjoittaakin laulamisesta, voi kuka hyvänsä instrumentalisti oppia Borgin ajatuksista jotakin merkittävää.

*”Kumminkin täytyy todeta että monen asian eessä on ymmällä, joku sydäntävavahduttava suoritus on määrittelemättömissä, - jonkun äänen mysteeri on ja pysyy siinä. Voidaanhan sitä graafisesti mitata, foneettisesti analysoida, - äänen ja synnyntäisen perusvärin, timbren hermo on kuitenkin selittämätön. Osaaminen - edes vähäinenkin - on monen vuoden työn takana ja oikeastaan vasta monen menestyksen seurauksena. Vastoinkäymisistä ei opi niin paljon kuin luullaan, menestys se on joka tasoa nostaa. Tason nousu taas avartaa näkemystä - ja ketjureaktio on käynnissä. Kivikkoisen tie lamaa siinä mielessä, että ylimääräisiä estoja tulee jo vanhojenkin lisäksi.”*⁹

Vasta kun instrumentti on saatu teknisesti kutakuinkin hallintaan, eli että soittimesta tulee kulloinkin ulos suunnilleen sellaista mölinää kuin on tarpeen, päästään täydellä teholla kiinni itse asiaan, eli ilmaisuun. Jos instrumentin tekninen hallinta vaatii vapautumista turhista jännityksistä, niin ilmaisu vaatii sitä vieläkin enemmän. Onhan jo lapsena opittu, että kylässä ei riehuta eikä tunteiden liiallinen osoittelu ole hienoa käytöstä. Nyt sitten kuitenkin pitäisi jo opittua oppia pois. Ei kuitenkaan liikaa, ettei ihan överiksi mene. Paras opettaja on kokemus, sillä vain esiintymällä oppii esiintymään. Luokassa soittelu ei pitkälle vie ja siksi opettajalta vaaditaan jokseenkin paljon ja monipuolisesti erilaista esiintymiskokemusta. Ei ole pahaksi jos urkukonsertti on tuttu muutoinkin kuin kirkon penkistä kuultuna ja esiintyminen julkisesti opettaa paljon.

Luonne vaikuttaa myös paljon. Me suomalaiset olemme tunnetusti vähän juroja, eikä esiintyminen ole meikäläisille suinkaan mikään itsestänselvyys. Sukulaisille ja tutuille jokainen uskaltaa,

⁷ Gothoni 1998, s. 171

⁸ Gothoni 1998, s. 171

⁹ Borg 1972, s. 52

suuremmissa seurueissa on jo hankalampaa. Harjoitusta vaaditaan siis paljon. Siksi kovin vähäinen ”lavakokemus” on opettajalla epäilyttävä ominaisuus.

Pohjimmiltaan kaikessa musisoinnissa on kysymys vaikuttamisesta. Pitää osata ilmaista ja herättää tunteita, sillä vain siten viesti menee perille. Mikäli yleisö jää kylmäksi, ei urkurille voi kummoista uraa ennustaa. Mielestäni tämä pitäisi saada jokaiselle urkurinalulle perille. Ei siis ole häpeäksi heittäytyä ja uskaltaa, vaan sitä suorastaan vaaditaan. Muutoin jää soitanta pelkäksi heliseväksi vaskeksi, niin kuin Raamatussa sanotaan. Pitää olla sisältöä, ajatuksia ja ne on uskallettava esittää. Kiire sopii tähän työhön huonosti. Siksi opetuskiintiöiden leikkaaminen on pahasta ja kostaatuu tulevaisuudessa. Oppilaalla pitää olla aikaa pohtia ja huomata, muutoin tekeminen muuttuu mekaaniseksi. Oivallus synnyttää myös intoa ja kun kerran jotakin oppii, niin sitä ei enää tarvitse oppia uudelleen.

Jotta oppilas oivaltaisi mistä kulloisessakin kipaleessa on kysymys, tarvitsee hän siihen hyvää yleissivistystä. Niin musiikillista kuin muutakin. Musiikistakaan ei riitä pelkkä oman instrumentin hallinta. Musiikin teorian hallinta olisi myös tärkeää, muuten ei sävelkieli avaudu. Olisihan peräti hassua, jos ihminen kyllä osaisi lukea, vaan ei kirjoittaa. Tämä tiedettiin mm. renessanssin ajan Italiassa, jossa jokainen muusikko opiskeli myös sävellystä. Harmillista vain, harvoilla riittää intoa teorian opiskeluun rimaa hipovaa suoritusta kummempia tuloksia enempää.

Luulen että tähänkin löytyy selviä syitä. Musiikin teoria oppiaineena koetaan nimensä mukaisesti teoriana eikä elävänä musiikkina. Mielestäni teoria-sanasta olisi tässä yhteydessä siis kokonaan luovuttava. Se kun on selvästi haitallinen ja kaikenlisäksi vielä harhaanjohtava. Mieluummin pitäisi puhua säveltämisestä, sillä siitähän teorian opiskelussa on lopunperin kysymys. Ensin tutkikaan mestarien töitä ja sitten ryhdytään pikkuhiljaa kirjoittelemaan jotakin omastakin päästä. Monille tuo kaikki on kuitenkin yhtä tuskaa ja ahdistusta, varsinkin meille naisille. Me kun kai jo luontemme puolesta tunnumme inhoavan kaikkea missä pitäisi ymmärtää jonkinlaisia piirustuksia.

Matemaattis-tekninen teoreettinen ajattelu taitaa olla myötäsentyisesti enemmän miesten heiniä. Kuitenkin juuri esimerkiksi Sebastian Bach opetti nuoria vasta-alkajia aluksi hyvän tovin pelkän kynän ja paperin avulla, siis musiikin ”teoriaa”. Tiedetään Bachin vaatineen, että jokainen oppilas osasi hieman säveltää ennen mihinkään instrumenttiin kajoamista. Näin oppilaat joutuivat alusta pitäen tekemisiin itse asian, siis musiikin, kanssa. Tällaisen opetuksen etuna oli, että törmätessään aikanaan instrumentin ja oman fysiikan synnyttämiin teknisiin ongelmiin, muisti oppilas kuitenkin päämäärän. Sittemmin romantiikan ajan synnyttämät, Niccolò Paganinin ja Franz Lisztin kaltaiset instrumenttivotuoosit onnistuivat kuitenkin tuhoamaan tämän varsin terveen opetusperinteen,

yleisön ja oppilaiden huomion kääntynyt kuin varkain itse musiikista taiturimaisen instrumentin käsittelyn puoleen. Vasta aivan viime vuosina on jälleen ollut näkyvissä pieniä merkkejä paluusta kohti vanhoja opetusmenetelmiä, näistä näkyvimpänä improvisaatio-opintojen aloittaminen jo varhaisiällä.

Olipa urkuri sitten mies tai nainen, tulisi hänen siis mielestäni hallita tyydyttävällä tavalla myös musiikin säveltäminen ja improvisaatio. Siksi kunnollinen urkujensoiton opettaja kannustaa oppilaitaan valmistamaan myös omia tuotoksia. Oma kirjoittaminen, jos siihen oikein asennoituu, auttaa löytämään uuden katsantokannan toisten säveltäjien teoksiin. Silloin muistaa useammin kysyä, miksi säveltäjä on jonkin paikan kirjoittanut juuri niin kuin on sen kirjoittanut. Jos hallitsee musiikin kirjoittamisen, niin harvemmin sortuu olemaan näkemättä metsää puilta silloin, kun esittää muiden sävellyksiä. Näin uskon.

8 LOPUKSI

Tulevaisuudessa Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa tulee olemaan avoinna paljon kanttorin ja urkurin virkoja. Sotien jälkeiset suuret ikäluokat jäävät lähivuosina eläkkeelle ja heidän työllensä tarvitaan jatkajia. Tilanne ei näytä sikäli hyvältä, että samaan aikaan kirkkomusiikin koulutukseen hakeutuu entistä vähemmän opiskelijoita. Kymmenen viimeisimmän vuoden aikana Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutusohjelmaan hakevien määrä on pudonnut räjähdysmäisesti. Syynä voi olla ikäluokkien pieneneminen, mutta myös se, että kanttorin työ ja kirkkomusiikki ammattina eivät ole riittävän kiinnostavia, jotta nuoret musiikin harrastajat lähtisivät hakeutumaan alalle. Kanttorin koulutuksen saaneena, pianon- ja urkujensoitonopettajaksi opiskelevana olen monen muun tavoin huolestunut tästä kehityksestä ja haluaisinkin omalta osaltani olla vaikuttamassa, että hakijoiden määrä saataisiin nousemaan.

Seurakuntien kanttorit voisivat omalla aktiivisuudellaan saada paikkakuntansa pianonsoiton harrastajia houkuteltua välillä myös urkujen ääreen ja tutustuttaa heitä kirkon upeaan instrumenttiin. Harvalla nuorella pianistilla on uskallusta olla itse se ensimmäinen yhteydenottaja kanttorin suuntaan. Ujouden ja arkuuden vuoksi ajatus kirkossa soittamisesta ei siis välttämättä johda mihinkään, jos kanttori ei ole itse aktiivinen soittimensa tunnetuksi tekijä. Kanttorin ja paikkakunnan musiikkiopiston yhteistyö voisi hedelmällisimmillään saada aikaan uusia innostuneita urkureita pienistä pianisteista ja sitä kautta tulevaisuudessa myös kanttorin työn jatkajia.

Kirkkaana muistissani ovat edelleen ne hetket, kun istuin itse ensimmäisiä kertoja suuren soittimen ääreen kotikirkon lehterillä. Niistä hetkistä syntyneet ajatukset olivat innoittajana tämän työn kirjoittamiseen.

LÄHDELUETTELO

Bach, Carl Philipp Emanuel: Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Sibeliuss-Akatemia 1995. ISBN 952-9658-34-6

Borg, Kim: Suomalainen laulajanaapinen. Kirjayhtymä 1972. ISBN 951-26-0130-3

Forsblom, Enzo: Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä. Yliopistopaino 1994. ISBN 952-9658-14-1

Gothoni, Ralf: Luova hetki. WSOY 1998. ISBN 951-9440-65-8

Gothoni, Ralf: Pyöriikö kuu. Gummerus Kustannus Oy. Ajatus kirjat. ISBN 951-566-065-3