

# **BAROKKIMUSIIKKIA KOULUSSA**

Pro gradu -tutkielma

Sibelius-Akatemia

Musiikkikasvatuksen osasto

Kevät 2008

Juhani Salakka

# SIBELIUS - AKATEMIA

Tiivistelmä

Tutkielma

<b>Työn nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Barokkimusiikkia koulussa	91+36
<b>Laatijan nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Juhani Salakka	Kevät 2008
<b>Koulutusohjelma</b>	<b>Suuntautumisvaihtoehto</b>
Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma	
<b>Osasto</b>	
Musiikkikasvatuksen osasto	
<b>Tiivistelmä</b>	
<p>Tutkimuksen lähtökohtana oli tekijän näkemys vanhasta musiikista ja siihen perustuva opetuskäytäntö, jota tekijä on soveltanut Tiirismaan musiikkiluokilla jo pitkään. Raportin teoreettisessa osuudessa selvitetään lähtökohtien ja tutkimusaiheen suhdetta opetussuunnitelmiin yleisesti ja tutkimuskohteena olleessa koulussa erityisesti.</p> <p>Tutkimus on laadullinen, tapaustutkimusperinteeseen kuuluva etnografinen kuvaus. Tavoitteeksi asetettiin mahdollisimman kattava ja todellisuutta vastaava case-kuvaus työtavasta, joka perustuu barokkimusiikille rakentuvaan opettajan käyttöteoriaan.</p> <p>Kysyttiin, millaista oli barokkimusiikin viitekehyksessä toteutettu peruskoulun ja lukion musiikinopetus Tiirismaan koulussa syyslukukaudella 2005, sekä millaisin painotuksin se näkyi eri musiikkiaineissa, millaisia oppimistuloksia saatiin ja miten käytetyt työtavat suhteutuivat oppilaiden musiikilliseen suuntautumiseen.</p> <p>Tutkimusaineisto koottiin eri observointitavoin ja niihin liittyvin muistiinpanoin. Aineiston käsittelyä ja kuvausta täydennetään tutkimusajankohtana syntyneillä kirjallisilla dokumenteilla ja nuottiesimerkeillä sekä konserttiohjelmilla eri vuosilta. Tuloksena esitetään kuvaus, jossa aineisto jäsennetään, avataan ja reflektoidaan suhteessa opettaja-tutkijan kokemustietoon. Kuvauksen lisäksi raportti sisältää sellaista materiaalia ja tietoa, jota aihepiiristä kiinnostuneet musiikkikasvattajat voivat hyödyntää.</p> <p>Tutkimustulos vastaa kohtuullisen hyvin Tiirismaan koulussa pitkään vallinnutta käytäntöä yhden opettajan osalta. Barokkimusiikkiin perustuvan opetusmetodin pohjalta oppilaiden on ollut mahdollista saavuttaa sekä yleiset musiikin oppimistavoitteet että musiikkipainotteiselle koululle asetetut erityiset oppimistavoitteet.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
affekti, barokkimusiikki, kenraalibasso, opettajan käyttöteoria, retoriikka, Tiirismaan musiikkiluokat	
<b>Muita tietoja</b>	

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO .....	1
2. VANHASTA MUSIIKISTA .....	3
<i>Käsitykseni vanhasta musiikista</i> .....	3
<i>Arnold Dolmetsch ja Nikolaus Harnoncourt</i> .....	4
3. TUTKIMUSASETELMA .....	6
3.1. Tiirismaan koulu tutkimusympäristönä .....	6
3.2. Musiikkiluokat työympäristönä .....	8
<i>Musiikkiluokista</i> .....	8
<i>Musiikkiluokkalaisista ja opettamisesta</i> .....	8
3.3. Tutkimuksen tavoite ja tutkimustehtävä .....	10
3.4. Tutkimusstrategia ja –menetelmä .....	11
3.5. Tutkimusaineiston koostuminen, käsittely ja luotettavuus .....	14
<i>Tutkimusaineiston kokoamisesta</i> .....	14
<i>Tutkimusaineiston käsittelystä</i> .....	15
<i>Tutkimusaineiston luotettavuudesta</i> .....	16
4. BAROKKI OPETUSSUUNNITELMISSA JA OPETUKSESSA .....	18
4.1. Opetussuunnitelmat ja barokki .....	18
4.2. Barokkiyhtye ja kuorot .....	19
<i>Barokkiyhtye</i> .....	20
<i>Luokka-astekuorot</i> .....	21
4.3. Säveltapailu ja vapaa säestys .....	22
4.4. Affektit, retoriikka ja kenraalibasso .....	24
4.5. Tyylinmukaisuus .....	27
4.5.1. Mitä on tyylinmukaisuus .....	27
4.5.2. Miten ja miksi pyrin tyylinmukaisuuteen .....	28
<i>Barokkiyhtye</i> .....	28
<i>Kuoro</i> .....	31
5. BAROKKIA TIIRISMAAN KOULUSSA .....	32
5.1. Arkea ja juhlaa ... ..	32
5.2. ... säveltapailutunneilla .....	32
<i>Juusto- vai kinkkusämpylä</i> .....	33
<i>Holvikirkossa</i> .....	35
<i>Satsista sävellys</i> .....	36
<i>Murhaajan musiikkia</i> .....	38
<i>Satunmaa</i> .....	40
<i>Kohiuullisen surullinen intervalli</i> .....	42
<i>Liehuva liekinvarsi</i> .....	43
5.3. ...vapaasti säestäen .....	44
<i>Mirku teoretikkona</i> .....	45
... ja cembalistina .....	46
<i>Annin joutsenlaulu</i> .....	47
5.4. ...joulukonsertin puitteissa .....	50
5.4.1. Barokkiyhtye .....	51
<i>Yhtyeen kokoaminen</i> .....	51
<i>Ohjelmiston valinta</i> .....	52
<i>Sovittaminen, valmistautuminen</i> .....	54
<i>Harjoittaminen ja motivointi</i> .....	57

5.4.2. Kuorot .....	62
<i>Kuoroista</i> .....	62
<i>Ohjelmiston valinta</i> .....	62
<i>Sovittaminen, valmistautuminen</i> .....	63
<i>Harjoittaminen ja motivointi</i> .....	65
5.4.3. Kirkossa .....	70
<i>Harjoitukset</i> .....	70
<i>Konsertti</i> .....	72
6. KOONTI, KOKONAISKUVA .....	75
7. POHDINTAA .....	80
<i>Tutkimuksen merkityksestä ja temaattisesta sijoittumisesta</i> .....	80
<i>Tutkimuksen tulosten uskottavuus ja luotettavuus</i> .....	81
<i>Ajatuksia jatkotutkimuksista</i> .....	82
<i>Aineistosta nousevaa kritiikkiä</i> .....	84
<i>Tutkimuksen merkitys itselleni</i> .....	86
<i>Lopuksi</i> .....	87
LÄHTEET .....	89
LIITTEET .....	92
Liite 1: Lehtileikkeitä .....	92
Liite 2: Tutkimuspäiväkirja .....	94
Liite 3: Minä ja vanha musiikki .....	99
Liite 4: Otteita lukiodiplomista .....	103
Liite 5: Die händelsche Tonsprache .....	105
Liite 6: Säveltapailumateriaalia .....	107
Liite 7: Concerto in La minore .....	108
Liite 8: Marche Pour La Cérémonie Des Turcs .....	110
Liite 9: Cantabo Domino semper .....	111
Liite 10: Ein kleines Kindelein .....	112
Liite 11: Konserttiohjelmia eri vuosilta .....	114
Liite 12: Kuorojen ja yhtyeen sijoittelu kirkossa .....	119
Liite 13: Barokkiajan orkesterisijoittelu .....	120
Liite 14: Kaksiäänisestä orkesterisatsiksi .....	121

# 1 JOHDANTO

*Motto: Aiheeni valitsi minut.*

Työskenneltyäni vuosia musiikinopettajana päätin suorittaa musiikin maisterin tutkinnon. Päädyin tutkimaan omaa työtäni. Nykyinen työnkuvani musiikin aineenopettajana musiikkipainotteisessa koulussa on monipuolinen. Kaiken monipuolisuuden keskeltä löytyi kuitenkin työskentelyäni ohjaava voima. Vanha musiikki ja nimenomaan barokki oli valinnut minut jo varhaisessa nuoruudessani, ja siitä oli vuosien varrella kehittynyt minulle vahva musiikillinen identiteetti. Tutkimukseni paljastaa, että se on myös musiikinopettajaidentiteettini tärkein osa.<sup>1</sup> Päätin siis tutkia, miten oma barokkimusiikkiin perustuva *käyttöteoriani*<sup>2</sup> ilmenee opetuksessani.

Subjektiiivinen ja ilmiselviä arvolatauksia sisältävä tekstini vaatii lukijalta jonkinlaista esiyymmärrystä siitä, miksi olen tehnyt tämän tutkimuksen. Sen voi lukea informatiivisena kertomuksena yhdestä tavasta tehdä tätä työtä ja pohdintana siitä, miksi teen sitä näin. Nähdäkseni tämän kaltaisia tutkimuksia ei juurikaan ole tehty. Tällaisena se voisi ainakin osittain toimia ajatuspohjana jollekin jatkotutkimukselle.

Halusin myös tuoda tutkimuksellani oman panokseni niihin arvokeskusteluihin, joita käydään tänä päivänä musiikin alueella yleensä sekä keskusteltaessa musiikkikoulutuksesta ja koulujen musiikin opetuksesta.

*Taidemusiikki ja korkeakulttuuri ovat nykytaiteen vaihtoehtokulttuuria. Ne ovat todellinen vastapooli kaikenkattavalle ja kaikkea hallitsevalle viihteelle, jota ei pääse enää pakoon edes korkeakulttuurin omilla areenoilla. (M.A. Numminen, 2007. Musiikkilehti Rondo 45 [3], 40.)*

---

<sup>1</sup> *Uusitalon* (1995, 57) mukaan tutkijan persoonan ja henkilökohtaisen kiinnostuksen tulee antaa vaikuttaa tutkimusongelman valintaan, sillä se parantaa tutkimuksen onnistumisen todennäköisyyttä.

<sup>2</sup> Puhutaan myös *subjektiivisesta kasvatusteoriasta*. Sillä tarkoitetaan henkilökohtaista teoriaa niistä tiedoista ja uskomuksista, jotka opiskelija kokee aikaisempien elämänkokemustensa perusteella relevanteiksi esimerkiksi opettamisessa, oppimisessa ja kasvattamisessa. (Luukkainen 2000, 123.)

M.A. Numminen esittää ajatuksensa melko provosoivaan tyyliin. Toimikoon se yhtenä esiymmärryspohjana tutkimustani luettaessa. Pidän Nummisen tavoin taidemusiikkia yleensä ja omassa tapauksessani painotetusti barokkia vaihtoehtokulttuurina tämänhetkisessä musiikkitarjonnassa. Tänä päivänä barokkimusiikki tarjoaa radikaaleja tapoja suhtautua musiikin tekemiseen ja ymmärtämiseen (ks. liite 1). Vaikka barokkimusiikki ja muu vanha musiikki on nykyään melko laajasti tunnettua ja hyväksyttyä, törmää kuitenkin usein myös musiikin ammattilaisten keskuudessa käsityksiin, joista paljastuu tietämättömyys ja siitä kumpuava asenne.

Kuvaan tarkasti musiikinopettajan työtäni *laadullisen tapaustutkimuksen* muodossa. Kuvauksen kohteena ovat ennalta rajaamani osa-alueet syyslukukaudella 2005. Kuvaan, miksi ja miten käytän ja sovellan barokkimusiikkia opetuksessani. Toivottavasti kuvauksesta nousee esiin myös haluni tarjota oppilailleni parasta osaamistani ja sen myötä herkistymistä barokki- ja muulle taidemusiikille. Yritän myös korostaa työssäni sitä, että tunnen vastuuni paitsi monipuolisena musiikkikasvattajana myös eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin vahvistajana.

## 2 VANHASTA MUSIIKISTA

### *Näkemykseni vanhasta musiikista*

Käsitteenä *vanha musiikki* on ollut jo pitkään pääpiirteissään selvä ainakin taidemusiikkiväelle. Aion nyt kuitenkin hieman täsmentää, mitä ko. termi minun mielestäni sisältää.

Suppeasti vanhalla musiikilla tarkoitetaan usein musiikkia, joka on syntynyt Euroopassa tai eurooppalaisen kulttuurin vaikutusalueella keskiajan ja uuden ajan alun, renessanssin, aikana. Minulle vanha musiikki tarkoittaa kuitenkin enemmän. Lähtökohta on tietysti se, että musiikki on vanhempaa kuin oman aikamme musiikki. Käsitettä laajentaa se, että musiikkia pyritään tekemään eläväksi esittämällä sitä sen syntyajan hengessä mahdollisuuksien mukaan. Periodisoittimet, oman aikansa sointi-ihannetta edustavat soittimet, ovat tärkeässä asemassa. *Nikolaus Harnoncourt* toteaa kirjassaan *Puhuva musiikki* (1982, 19): ”Jokaisella aikakaudella on täsmälleen se soittimisto, jolla sen musiikki pääsee parhaiten oikeuksiinsa”. Itse asiassa vanhan musiikin käsitettä tässä mielessä voisi laajentaa vaikka kuinka pitkälle kohti omaa aikaamme; olihan ainakin vielä 1800-luvulla varsin omanlaisiansa soittimia, jotka eivät enää ole käytössä tai ovat muuttuneet. Soittimien lisäksi on lukematon määrä asioita, joiden huomioon ottaminen lisää vanhan musiikin ”aitoutta”. Näitä sivuan myöhemmin tutkimuksessani.

Voisi pohtia, miksi nykyään hakeudutaan vanhan musiikin pariin ja esitetään sitä. Olisihan se ollut mahdollista aiemminkin, menneinä vuosisatoina. Mutta entisinä aikoina sitä harrastettiin vain kuriositeettina tai sovittaen oman ajan tyyliin. Noihin aikoihin esitettiin vain aikakauden modernia musiikkia. *Nikolaus Harnoncourtin* mukaan meidän aikamme musiikki on monista syistä kärsinyt tappion. Oman aikamme musiikki ei tyydytä soittajia eikä yleisöä, minkä vuoksi turvaudumme historialliseen musiikkiin. (Harnoncourt 1982, 15.) Tähän en ota kantaa tämän tutkimuksen yhteydessä.

## *Arnold Dolmetsch ja Nikolaus Harnoncourt*

Tutkielmani keskittyy oman työni tutkimiseen ja siksi nostan esille vain kaksi henkilöä, jotka ovat näkemykseni mukaan vaikuttaneet eniten vanhan musiikin maailmaan: Arnold *Dolmetsch* ja Nikolaus *Harnoncourt*. Näiden kahden välillä ei voi olla kiinnittämättä huomiota muutamaan yhteiseen piirteeseen. Molemmat ovat alun perin jousisoittajia. Jousisoittimet muodostivat barokkiaikanakin orkestereiden perustan. Molempia ovat myös heidän aikalaisensa arvostelleet fanaatikoiksi. Tähän käsitteeseen sisältyvä peräänantamattomuus on osaltaan tehnyt heistä niin merkittäviä alallaan.

*”The movement which we still call ‘early music’ virtually started in this country with one man, Arnold Dolmetsch ... one can truly speak here of a prophetic mandate ...”.*

Pallis (1978, 41) käsittelee artikkelissaan *The Rebirth of Early Music* Arnold Dolmetschin (1858-1940) merkitystä vanhan musiikin uudelle syntymiselle. Pallisin mukaan Dolmetschin merkitys on siinä, että hän esitti ja toteutti vanhasta musiikista ajatuksia, jotka ovat meidän aikanamme itsestään selviä. Hän löysi museoiden ja kirjastojen kätköistä mielestään maailman hienoimpiin kuuluvia sävellyksiä ja toi ne esille. Hän esitti myös radikaaleja ajatuksia, jotka nykyään vastaavat meidän käsitystämme vanhan musiikin tyylinmukaisista esitystavoista. Hän esitti aikalaisilleen tyrmäviä ajatuksia mm. siitä, miten vain kunkin aikakauden soitin oikeine soittotekniikoineen ym. on edellytys teoksen alkuperäisten tarkoitusten toteutumiseksi.

Nikolaus Harnoncourtin (1929- ) suurta merkitystä vanhalle musiikille ei voi kiistää, vaikka ei täysin hyväksyisikään kaikkia hänen väittämiään ja tutkimustuloksiaan. Vaikka monia Harnoncourtin esittämiä ajatuksia pidetään jo aikansa eläneinä, ei voi kuvitella kenenkään asiasta edes vähän tietävän vähättelevän hänen merkitystään koko länsimaiselle taidemusiikkielämälle, eikä varsinkaan barokkimusiikin tutkimukselle ja tulkitsemiselle. Ennen Harnoncourtin tutkimuksia ja hänen oivalluksiaan sekä *Concentus Musicus* -yhtyeen konsertteja ja tallenteita oli hyvinkin laajalti vallalla outoja käsityksiä barokkimusiikin manereista sekä romantiikan ajoilta peräisin olevia tulkintatapoja.



*Musiikin retoriikka*, musiikin esittäminen puhuvasti, on yksi Harnoncourtin musiikillisen ajattelun ja opetuksen kantavia pilareita. Huolimatta korkeasta iästään hän vaikuttaa edelleen johtamalla musiikkia, mutta myös oppilaidensa välityksellä. Italialainen mezzosopraano *Cecilia Bartoli* korostaa Harnoncourtin merkitystä omalle musiikilliselle kehitykselleen: ”Hän johdatti minut ymmärtämään barokin tyyliä ja korukuvioita. Fraseerauksen yksityiskohdat riippuvat tietysti paljon musiikista, mutta teksti on erittäin tärkeä. Kun leikit konsonanteilla ja vokaaleilla, teet jo musiikkia ilman säveliä.” (Salakari 1999, 18.)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus esittää kirjassaan *Musiikin estetiikka* Jacques Rousseau’n mielenkiintoisen ajatuksen ihmisen alkukielestä, jossa ihmiset ilmaisivat affektejaan melodisilla aksenteilla ja äänensävyillä; ääni oli kaunopuheista ja kaunopuheisuus ääntä. Nämä aksentit ja äänensävyt ovat uusissa kielissä typistyneet pelkiksi viitteiksi. (Dahlhaus 1967, 32.)

### 3 TUTKIMUSASETELMA

Tutkimukseni kuvaa musiikinopetustyötäni *Tiirismaan koulussa*. Tässä luvussa luon ensin katsauksen Tiirismaan kouluun ja sen yhteydessä toimiviin musiikkiluokkiin sekä musiikkilukioon. Sen jälkeen esittelen tutkimuksen tavoitteen ja tutkimustehtävän. Käsittelen myös tutkimusotettani ja tutkimusaineiston koostumista.

#### 3.1 Tiirismaan koulu tutkimusympäristönä

Vuonna 1966 aloitettiin Lahden kaupungissa säännöllinen musiikkiluokkatoiminta. Tehostettu musiikinopetus alkaa Lahden kaupungin Lotilan koulussa alakoulun 3. luokalla. Oppilaat otetaan kouluun musikaalisuustestien perusteella. Testeihin voivat osallistua kaikki lahtelaiset toisella luokalla olevat oppilaat. Pääpaino musiikkiopinnoissa on säveltapailussa ja kuorolaulussa. Säveltapailun opetus perustuu suomalaiseen sovellukseen unkarilaisesta *Kodály-menetelmästä*, jossa korva koulutetaan kuulemaan sisäisesti sävelten välisiä suhteita.

Lähes kaikki musiikkiluokkien oppilaat siirtyvät yläkouluun tullessaan naapuritontilla sijaitsevaan Tiirismaan kouluun, joka Lahdessa tunnetaan entisenä tyttökouluna lempinimellä ”Tipala”. Suuri enemmistö koulun oppilaista on tälläkin hetkellä tyttöjä, mikä on yleinen tilanne musiikkiluokilla kaikkialla Suomessa. Alakoulusta yläkoulun musiikkiluokille siirtyy kolme rinnakkaista musiikkiluokkaa. Lisäksi koulussa toimivat Lahden englanninkieliset luokat esikoulusta 9. luokkaan asti. Siellä opiskelevat myös A1-venäjän ja A1-ruotsin lukijat sekä kuvataideluokkalaiset. Musiikkiluokkalaisten opintie jatkuu yläkoulussa musiikin osalta neljän viikkotunnin puitteissa. Tunnit jakautuvat kuoro-, säveltapailu-, musiikkitieto- ja musisointitunteihin.

Samassa rakennuksessa toimiva Tiirismaan lukio on valtakunnallinen lukio, jossa yleislinjan lisäksi toimivat musiikkilinja, kuvataidelinja ja tekstiilipainotteinen linja. Perinteisesti Tiirismaan lukio tunnetaan kuitenkin musiikkilukiona.

Kaikkien kolmen koulun, musiikkipainotteisten ala- ja yläkoulun sekä musiikkilukion, sijaitseminen aivan kaupungin keskustassa lähellä toisiaan vaikuttaa monella tavalla myönteisesti. Musiikkiluokkien oppilaat, jotka ovat tottuneet koulutiehen tuttuun alakouluun, voivat jatkaa melkein samaa tietä yläkoulun puolella. Hyvin monet pyrkivät myös oman koulun lukioon. Tilanne on varsin ihanteellinen oppijan ”koulupolun” kannalta. Musiikkiluokat läpikäynyt oppilas saa kymmenen vuoden tehostetulla musiikinopetuksella melko hyvät perusvalmiudet musiikin monipuoliseen hyödyntämiseen. Koulun keskeinen sijainti miltei kaupungin keskustassa auttaa oppilaita hakeutumaan musiikkiluokille eri puolilta Lahtea. Myös Lahden Konservatorio ja Lahden Musiikkiopisto sijaitsevat kävelymatkan päässä kouluista Lahden keskustassa, joten oppilaiden siirtyminen oppilaitoksesta toiseen sujuu helposti.

Koulun seinien sisällä työskentelee noin tuhat oppilasta/opiskelijaa ja noin kahdeksankymmentä opettajaa. Musiikin lehtoreita on viisi, joista kolmen virka on peruskoulun ja lukion yhteinen. Yksi lehtorin virka on lukion ja peruskoulun ja yksi pelkästään lukion. Lisäksi lukiossa toimii yksi päätoiminen musiikin tuntiopettaja ja joitakin sivutoimisia tuntiopettajia. Yhteistyö varsinkin peruskoulun lehtoreiden välillä on opetuksen luonteesta johtuen melko tiivistä.

Sekä peruskoululla että lukiolla on perinteisesti hyvin vilkasta kansainvälistä toimintaa. Tiirismaan koulun musiikki- ja kuvataidepainotteisuus lisää sitä entisestään kuoro- ja orkesterivierailujen sekä taidematkojen merkeissä.

### 3.2 Musiikkiluokat työympäristönä

#### *Musiikkiluokista*

Tässä tutkimuksessa musiikkiluokkaopetuksella tarkoitetaan tehostettua musiikinopetusta, jolle on tavallisesti ominaista oppilasvalinta, lukujärjestystekniset muutokset ja koulun ulkopuolinen toiminta. Oppilasvalinta suoritetaan testein, joilla pyrkijän musiikilliset kyvyt tulevat esiin mahdollisimman monipuolisesti. Paitsi musiikillisia ominaisuuksia, pyritään testausvaiheessa kartoittamaan pyrkijän muuta soveltuvuutta musiikkiluokkatoimintaan, koska musiikinopetukselle tarvitaan resursseja paitsi muilta aineilta myös oppilaan vapaa-ajasta. (Hildén & Juutilainen 1987, 2, 3.)

Tapaus on aina tutkimuksen kannalta omanlaisensa, niin musiikkiluokatkin. Niille muodostuvat monista eri syistä omat profiilinsa, joiden kehittymiseen vaikuttavat perustajat ja opettajat intresseineen, koulu (musiikkiluokkien koko, oppilasaines), paikkakunta (paikkakunnan koko, kulttuuri- tarjonta, koulutustaso, perinteet ym.) ja jopa maantieteellinen sijainti. Lisäksi jatkuvuus on opetuksen tarkoituksenmukaisuuden, syvyyden ja mielekkyyden kannalta merkitsevää. Niin opettajan kuin oppijankin työskentelymotivaatiolle antaa varmasti mielekkyyttä ja tehoa tieto siitä, että omaksuttua taitoa ja heränneitä kykyjä voi jatkossakin käyttää itsensä rakentamisessa. Myös se, että paikkakunnalla on muita musiikin oppilaitoksia ja esimerkiksi nuorille tarkoitettuja musiikkiteatteri-, tanssi- ym. ryhmiä, tuo musiikkiluokille lisäenergiaa. Suuri osa oppilaista on tai on ollut niiden toiminnassa mukana.

#### *Musiikkiluokkalaisista ja opettamisesta*

Suurimmalla osalla musiikkiluokkalaisista on yläkouluun tullessa suhteellisen hyvät, joillakin jopa erinomaiset taidot ja tiedot musiikissa. He ovat oppineet musiikkia alakoulussa neljän vuoden ajan, ja moni on opiskellut sitä myös koulun ulko-

puolella. Tämä tekee musiikista mielenkiintoisen, mutta samalla erittäin haastavan aineen opettaa. Ei voi eikä saa tuudittautua siihen miellyttävään olotilaan, jonka oppilaiden hyvä osaaminen antaa. Mielestäni opettajan velvollisuus on antaa koko ajan lisää ja uutta, syventää ja laajentaa oppilaiden osaamista ja näkemystä. Näin siinäkin tapauksessa, että joku oppilas tai jopa ryhmä on erittäin pitkällä musiikkiopinnoissaan.

Opettajalla tulisi olla kokemusta ja opiskeltua pätevyyttä siinä määrin, että hän pystyy aina tarjoamaan osaamisen rakennusaineita oppilailleen. Oman näkemykseni mukaan musiikkiluokilla opettavan opettajan on oltava laaja-alaisesti kompetentti musiikissa. Hänen on osattava ja tiedettävä paljon sekä pystyttävä tarjoamaan paitsi informaatiota myös neuvomaan lähes kädestä pitäen mestari – oppipoika –tyyliin. Anttilan mukaan oppilas nauttii musiikin opiskelusta sitä enemmän, mitä enemmän hän saa (musiikin tekemisen lisäksi) tietoa kaikesta mahdollisesta soittoon ja musiikkiin liittyvästä. Tärkeää hänen mielestään on, että oppilas kokee opettajansa musiikillisesti kompetentiksi, innostuneeksi ja henkisesti läheiseksi. Näin hän omaksuu tältä helpommin musiikkiin liittyviä käsityksiä ja arvoja sekä opiskeluun liittyviä asenteita, strategioita ja työskentelytapoja. (Anttila & Juvonen 2002, 144.) Vaikka Anttila käsitteleeekin soitinopintoja musiikkioppilaitoksessa, olen kokenut edellä mainitun tärkeäksi myös musiikkiluokilla.

Käsitykseni mukaan musiikkiluokalle pyrkiminen on lapsen ja kodin tietoinen valinta niiden arvojen puolesta, joita eurooppalaiseen kulttuuriperintöön perustuva länsimainen musiikki edustaa.<sup>4</sup> Kodit ja oppilaat joutuvat myös näkemään vaivaa kuljetusten, ilta- ja viikonloppuharjoitusten ja konserttien takia. Opettajan rooli ja vastuu ovat merkittäviä oppilaiden motivaation synnyttämisen ja ylläpitämisen kannalta.

---

<sup>4</sup> Lahden musiikkiluokkien julkisuuskuva perustuu pääasiassa eurooppalaisen taidemusiikin, varsinkin kuoromusiikin, traditioon. Tätä tukee myös musiikkiluokilla käytetty Kodály-menetelmä säveltapailun opetuksessa.

### 3.3 Tutkimuksen tavoite ja tehtävä

Olen toiminut musiikin aineenopettajana hyvin erilaisissa kouluissa. Jo nuorena alkaneesta kiinnostuksesta ja harrastuksesta johtuen olen käyttänyt aina runsaasti vanhaa musiikkia opetuksessani. Nykyisessä työpaikassani musiikkipainotteisessa koulussa olen saanut käyttää osaamistani entistä enemmän ja kehittää samalla opetustani.

Tärkein tavoite tutkimukselleni oli luoda mahdollisimman kattava ja todellisuutta vastaava kuvaus tavastani tehdä työtä. Työtapa on luonnollisesti kehittynyt koko työurani ajan, mutta olen rajannut *tutkimustehtävän* nykyiseen työpaikkaani Tiirismaan kouluun. Kuvaan siis,

*millaiseksi barokkimusiikin viitekehyksessä toimiva musiikin-opetukseni muotoutuu Tiirismaan koulussa syyslukukaudella 2005.*

Etsin myös vastauksia opetustani arvioiviin kysymyksiin

*millaisia painotuksia tällainen musiikinopetus saa eri musiikkiaineissa sekä  
millaisia tuloksia tällä opetuksella tullaan saavuttamaan tutkimus-  
aikana.*

Luonnollisena osana musiikinopetustyötä pohdin, miten opettamani asiat ja käyttämäni työtavat suhteutuvat oppilaiden / opiskelijoiden musiikillisiin orientaatioihin.

Tähän tavoitteeseen kuuluu luonnollisesti kuvata minulle kehittyntä opettajaidentiteettiä sekä mielestäni hyvin toimivaa *barokkipedagogiikkaa*. Olen itse paras asiantuntija oman pedagogisen todellisuuteni ymmärtämisessä (Sava 1995, 27), joten tavoite on realistinen. Luontevasti edelliseen liittyen tarkoitukseni on, että tutkimukseni avulla voin kehittää edelleen omaa opetustani itsereflektion ja oppilailta tulleen sanallisen tai sanattoman palautteen avulla.

Tavoitteena on myös antaa lukijalle mahdollisuus hyödyntää tutkimustani. Omasta persoonastani ja hiljaisesta tiedosta kumpuavat työtavat ja –käytänteet ovat varmasti vaikeammin hyödynnettävissä, mutta ehkä työn informatiiviset osat (historiallinen, soitinnukseen, tyylinmukaisuuteen ym. liittyvä informaatio) antavat jossain määrin eväitä myös muille opettajille..

Etukäteen oletin, ettei tutkimustyöni toisi itselleni varsinaisesti uutta tietoa minulle tutusta työstä ja tavasta tehdä sitä. Tarkoituksena oli tehdä tarkka, kattava kuvaus ja samalla, työn tekemisen ohella, pyrkiä tarkastelemaan omia työtapoja uudesta näkökulmasta.

### 3.4 Tutkimusstrategia ja -menetelmä

*Niinpä aineisto – oli se syntynyt millä tavalla tahansa – saa varsinaisen merkityksensä vasta, kun tutkija pystyy menetelmällisesti soveltamaan sen tulkinnassa ja ymmärtämisessä sitä elämäkokemusta, jota hänellä on omassa historiassaan. (Varto 1992, 100.)*

Minulla oli tutkittavana mielenkiintoinen ja ainutkertainen tapaus. Sen ainutkertaisuus perustuu siihen, että se käsittää omasta työhistoriastani jakson, joka ei tule milloinkaan toistumaan samanlaisena. Se on luonteeltaan ja peruslähtökohdiltaan sellainen, jossa tutkijan kädenjälki tulee pakostikin näkymään selkeästi lopputuloksessa. (Anttila 2005, 287.) Syrjälä kirjoittaa tapaustutkimuksen arvosidonnaisuudesta, siitä miten tutkijan arvomaailma näkyy tutkimuksessa. Tärkeää ja olennaista tutkimuksen luotettavuuden kannalta on, että arvot tiedostetaan ja tuodaan esiin. (Syrjälä 1994, 15.) Eskolan ja Suorannan mukaan ”objektiivisuus syntyy siis kaiken subjektiivisen tiedostamisesta, joka on tietenkin ideaalinen, mutta tärkeä tavoite”. (Eskola & Suoranta 1998, 18.)

Teen siis tutkimusta omasta subjektiivisesta näkökulmastani. Tapaustutkimuksessa tärkein ominaispiirre on, että ilmiötä pyritään kuvaamaan mahdollisimman seikkaperäisesti. (Anttila 2005, 281.) Subjektiivinen kuvaus sisältää mielestäni aina tulkintaa, joka voi liittyä sanojen valintaan, asioiden painotuksiin ynnä muuhun. Anttila toteaa, ettei hyvä case -tutkija pyri tulkitsemaan, vaan ainoastaan kuvaamaan tarkasti kohdettaan. (Emt., 287.) Tapaustutkimus, jossa vain kuvataan ilmiötä

perusteellisesti, kuuluu Anttilan mukaan tutkimuksen syvyytensä ajatellen pinnallisemmalle, kuitenkin syvällisen kuvauksen, deskriptiivisen tutkimuksen tasolle. Vasta seuraavalle syvyytensä asettuvat tutkimusmenetelmät, kuten fenomenologia, etnometodologia, diskurssianalyysi ja etnografia, sisältävät jo tulkintaa (emt., 281). Kuitenkin mm. Syrjälän mukaan edellä mainituista tutkimusmenetelmistä etnografia kuuluu omana tutkimustyyppinään tapaustutkimusten piiriin ja näin ollen tapaustutkimuksiin kuuluu subjektiivisen tutkijan tulkinnallinen painotus (Syrjälä 1994, 16, 17).

Katson, että tutkimukseni on *tapaustutkimusperinteeseen kuuluva etnografinen kuvaus*. Syrjäläisen mukaan etnografisella tutkimuksella rakennetaan tulkintaa. Tulkinnalliset selitykset ovat kerronnallisia kuvauksia. (Syrjäläinen 1994, 68, 96.) Tutkimuksellani on näkyvä, kirjoitettu lopputulos, mutta etnografian katsotaan olevan myös strategia (Sava 1995, 19), prosessi (Syrjäläinen 1994, 68; LeCompte ym. 1993, 3) ja tiedonkeräämistapa (Kincheloe 2003, 232). Sen katsotaan olevan yleisin tapa tutkia tapauksia luonnollisessa ympäristössä (Kincheloe 2003, 232). Etnografisella tutkimuksella pyritään kuvaamaan erilaisia toiminnallisia käytäntöjä, mistä syystä etnografinen tutkimusstrategia on ihanteellinen ja paljon käytetty tutkimusmenetelmä kouluympäristössä. (LeCompte ym., 1993, 8.) Sava mukaan etnografia kasvatuksen alueella tarkoittaa intensiivistä tapaustutkimusta. (Sava 1995, 19.) Se, kuten tapaustutkimukset yleensäkin, vaatii selkeyttä ja tarkkaa kuvausta ollakseen validia. Lukijan on selkeästi tunnistettava tapaus kokonaisuudessaan analyttisestä kuvauksesta. (LeCompte ym. 1993, 8; Kincheloe 2003, 190.)

Etnografista tutkimusta osana opetuksen tutkimusta nimitetään *kouluetnografiaksi*, jonka katsotaan perustuvan mm. fenomenologiaan. (Syrjäläinen 1994, 73.) Myös Kincheloe mainitsee etnografian ja fenomenologian läheisen yhteyden (Kincheloe 2003, 232). Hänen mukaansa etnografia voi olla fenomenologisesti suuntautunutta. Sava mukaan tullaan fenomenologisen tutkimusintressin keskelle, kun etnografiseen tutkimukseen kietoutuneena on intressinä selvittää, miten koetaan taiteellisia prosesseja. (Sava 1995, 20.)<sup>5</sup> Katson tutkimukseni sivuavan myös siltä osin

---

<sup>5</sup> Vaikka Sava kirjoittaakin tässä kuvataiteesta, katson sen pitkälle vastaavan myös musiikkiin liittyviä kokemuksia.



fenomenologiaa, että pyrkiessäni tarkkaan analyysiin omasta työstäni kuvaan myös omakohtaisesti elettyjä kokemuksia.

Etnografinen tutkimus edellyttää yleensä pitkäaikaista perehtymistä jonkin ryhmän tai kulttuurin ajattelun ja toiminnan muotoihin. (Anttila 2005, 344.) Tutkija on fyysisesti läsnä, hän kerää aineistonsa osallistuvan observoinnin avulla. Tutkijan on oltava jatkuvasti tietoinen tutkimustehtävästään (mm. analysoimalla muistiinpanojaan, pohtimalla tutkimustehtäväänsä, lukemalla kirjallisuutta) niin, että observointi voi tapahtua tutkimustehtävän tarpeiden mukaan. (Syrjäläinen 1994, 85).

Grönfors erottelee neljä havainnoinnin osallistumisastetta:

- 1) Havainnointi ilman varsinaista osallistumista.
- 2) Osallistuva havainnointi.
- 3) Osallistava havainnointi (joka hänen mukaansa on nimenomaan toimintatutkimusta).
- 4) Piilohavainnointi.

(Grönfors 1982, 87.)

Havainnointia ilman varsinaista osallistumista mm. Uusitalo kutsuu ulkopuoliseksi havainnoinniksi (Uusitalo 1995, 90). Sitä on myös kuvattu nimikkeellä 'non-participant observation' (Cohen & Manion 1994, 107).

Vaikka joissain lähteissä esitetäänkin osallistuvalla observoinnilla varsin tarkkoja rajoituksia, katson kuitenkin, että oma tutkimustapaukseni, oman työni tutkiminen, on nimenomaan osallistuvaa havainnointia. Olen fyysisesti läsnä tutkimuskohteessa ja toiminta sekä käyttäytyminen on autenttista, lisäksi tutkimus myös suoritetaan tutkimuskohteen aidossa ympäristössä. (Uusitalo 1995, 90.) Lukija voi pitää eettisesti arveluttavana sitä, että tutkimuksessani on selkeästi myös piilohavainnoinnin piirteitä. (Grönfors 1982, 103; Uusitalo 1995, 90.) Itse en kuitenkaan monestakaan syystä tunne toimivani eettisesti väärin. Ensinnäkin oppilaani ovat tietoisia tutkimukseen liittyvistä opinnoistani ja heillä on todennäköisesti käsitys, että teen tutkimusta musiikin opetuksesta. Toiseksi olen tutkimuskohteessa primaaristi muissa tehtävissä kuin tutkimusta tekemässä. (Grönfors 1982, 103.) Olisin vastaavassa

tilanteessa joka tapauksessa ja toimin aivan samalla tavalla. Kolmanneksi tutkimuskohteenani on nimenomaan ja ensisijaisesti oma työtapani ja opetukseni.

Olen sisäistänyt ja luonut itselleni toimintamallin, jonka mukaan laadullinen tutkimus ei olekaan oikeastaan metodi eikä edes metodien kokoelma, vaan enemmänkin lähestymistapa. Alasuutarin mukaan laadullinen tutkimus on aina jossain määrin ainutkertaista, joten perussääntöjä on pakko soveltaa luovasti - ja on jopa luotava uusia sääntöjä. (Alasuutari 1995, 24.)

Edellä mainituista syistä saatoinkin lähestyä omaa tutkimuskysymystäni joustavasti kvalitatiivisena, etnografisena tapaustutkimuksena ottaen huomioon metodologisen kirjallisuuden ja erilaiset teorit, mutta muistaen, että kaikki teorioille esitetyt ”vaatimukset ovat syntyneet jo toteutuneesta tutkimuksesta ja siitä johdetuista idealisoinneista.” (Varto 1992, 105.)

### **3.5 Tutkimusaineiston koostuminen, käsittely ja luotettavuus**

*Tutkimusaineiston ja johtolankojen pohjalta yritetään päätellä jotain sellaista, joka ei ole havainnoista paljaalla silmällä nähtävissä.  
(Alasuutari 1995, 77.)*

#### ***Tutkimusaineiston kokoamisesta***

Oikeastaan olen tehnyt tätä tutkimusta koko työurani ajan. Käsillä olevan tutkimusaineiston ajankohta, syyslukukausi 2005, on työhistoriastani tutkittavaksi irrotettu otos, jonka olen kerros kerrokselta kuorien, siivu siivulta leikatun analysoinut.

*Tutkimusaineistona* olen käyttänyt kaikkea materiaalia, joka tutkimusajankohtana on kertynyt. Pääasiallisimmat *aineistonkeruumenetelmät* olivat eri *observointitavat* ja niihin liittyvät *muistiinpanot* sekä *tutkimuspäiväkirja* (liite 2). Kirjasin irrallisia muistiinpanoja tapani mukaan aina mukani kulkevaan almanakkaan ja muistikirjaan. Opettajan kalenteripäiväkirja on minulle ensiarvoisen tärkeä työväline, johon kirjaan ennakkoon muistettavat asiat, tuntisuunnitelmat lyhyesti,

projektiaikatauluja, tietoja oppilaista ym. Se toimii erittäin tärkeänä ajallisena hahmottajana, josta oli tutkimuksen aikana helppo varmistaa ja todentaa erillisiin muistiinpanoihin liittyviä päivämääriä ja asioita.

Harjoitteluun ja tuntityöskentelyyn liittyvät *tunnetilat* ovat erittäin voimakkaita ja ainutlaatuisia, joten olen myös hyödyntänyt niistä jääneitä *muistikuvia*. Muistikuvat ovat tärkeitä, koska tilanteet ovat vahvoja ja ainutlaatuisia; tutkinhan omaa toimintaani. (Sava 1995, 27.) Olen käyttänyt aineistona myös nuottimateriaalia ja siihen tekemiäni merkintöjä. Osana tutkimustyöhöni ja sen aineistoon kuuluu jo pro gradu –seminaarin alkuvaiheessa kirjoitettu kertomus *Minä ja vanha musiikki* (liite 3), jossa käsittelen perusteellisesti suhdettani vanhaan musiikkiin. Se on eräänlainen kertomusmuodossa oleva käsittekartta ja varmasti työni kokonaisvaltaisen ymmärtämisen kannalta tärkein liite työssäni.

Etnografisen tutkimustavan vahvuus on sen ajallinen kesto, mutta se muodostuu myös ongelmaksi monipuolisen ja runsaan aineistonkeruun kanssa. Materiaalia alkoi kertyä mielestäni runsaasti yli tarpeen, mutta jatkoin siitä huolimatta asioiden muistiin merkitsemistä, koska tuntui, että aineistoa piti kerätä varmuuden vuoksi. (Syrjäläinen 1994, 83.) Milloinkaan ei tiennyt, mitä uutta, valaisevaa tai jopa yllättävää voisi tulla vastaan. Vaikka periaatteessa monet tutkimustilanteet tuntuivat toistavan itseään, ne olivat kuitenkin täysin omanlaisiansa ja ainutkertaisia. Niistä tuntui aina löytyvän uusia vihjeitä aiheeseen. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa on kuitenkin se ongelma, että tutkijasta riippuen aineistosta voi aina löytää uusia näkökulmia. Kaikki tapaukset ovat myös ainutlaatuisia (Hirsjärvi ym., 1997, 171), siis myös kaikki tapauksen osat ja niistä kertyvä aineisto. Alasuutarin mukaan kvalitatiiviselle aineistolle on ominaista juuri sen ilmaisullinen rikkaus, monitasoisuus ja kompleksisuus (Alasuutari 1995, 84).

### ***Tutkimusaineiston käsittelystä***

Miksi sitten aineistoni pohjalta syntynyt tutkimus on sellainen kuin on? Teknisesti se syntyi siten, että tein koko tutkimuksen ajan kirjoitus- ja lukutyötä (mm. tutkimuspäiväkirja ja erilliset huomiot). Ennen lähes 70-sivuisen raakaraportin

ensikirjoittamista koodasin kaiken kirjoittamani väreillä, käytin runsaasti saksia ja sijoittelin aineiston teemoittain sille varattuun kansioon. Tämän teemoittelun perusteella kirjoitin ensimmäisen raakaversioni, jota olen prosessikirjoittamisella muokannut ja kirjoittanut yhä uudelleen..

Mutta – edellä esitetty on melkoinen yksinkertaistus siitä, mitä todella tapahtui. Oikeastaan analyysi on ennen kaikkea tutkijan ajattelua ja pohdintaa, ei saksilla silppuamista ja silppujen järjestelyä. Analyysi on tutkijan ajattelutyötä, joka alkaa jo kenttätövävaiheessa. Se saa suuntaa tutkimusprosessin kestäessä, kun tutkija ajattelutyötä tehdessään opiskelee omaa aineistoaan, pohtii ja tarkentaa sitä ym. (Syrjäläinen 1994, 89-94.) Aineistoa siis kerätään ja analysoidaan samanaikaisesti (Hirsjärvi ym. 1997, 211). Analyysi ja kenttätö täydentävät toisiaan (Grönfors 1982, 145) niin, että ne ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Anttilan mukaan ilmiöiden kuvaileva luokittelu on analyysiä. Sitä ja tutkimuksen eri osia ei voi erottaa toisistaan. Laadullisessa tutkimuksessa aineiston keruu, sen analysoiminen ja käsitteellistäminen ovat niin limittyneet, että kysymyksessä on lähinnä abduktio, päättelyprosessi, jossa teoria ja käytännön näkökulmat otetaan vuoron perään huomioon johtopäätöksiä tehtäessä. (Anttila 2005, 282, 285.)

### ***Tutkimusaineiston luotettavuudesta***

Tutkimusta aloittaessani ja sen aikana minulla oli aiheen läheisyydestä johtuen esioletuksia siitä, miten työni etenee ja millaisiin tuloksiin todennäköisesti päätyisin. Tutkimuksen ja sen luotettavuuden kannalta tärkeintä tulisi siis olemaan se, miten viisaasti osaisin tutkimuksen aikana saattaa tutkimuksen eri osapuolet keskinäiseen vuorovaikutukseen. (Sava 1995, 31.) Grönforsin mukaan juuri abduktion teho on siinä, että tutkija on kaiken aikaa tarkkana, hyödyntää johtoajatuksen ja havaintojen (yllättävienkin) suhteet päätelmissään. Hänen mukaansa uutta teoriaa on itse asiassa mahdoton luoda pelkästään havaintojen pohjalta. (Grönfors 1982, 33, 37.) Myös validiteetin kannalta on tärkeää, että lukijalle on alusta asti selvänä tutkijan taustanäkemys (johtoajatus). (Anttila 2005, 282.) Minun aiheeni subjektiivisuus selviää lukijalle paitsi johdannosta myös liitteenä olevasta kertomuksellisesta käsitekartasta *Minä ja vanha musiikki*.

Luotettavuuden arviointi koskee koko tutkimusprosessia. Abduktiivisessa päättelyprosessissa (ks. aiemmin) tutkija asettaa jatkuvasti ennakkokäsityksensä (myös lukijan tietämän) vuoropuheluun tutkimusaineiston kanssa. Tutkimuksen logiikka perustuu siihen, että tosiasia – varsinainen kokemus – on aina looginen, eikä sitä voida asettaa kyseenalaiseksi. (Grönfors 1982, 33.) Itse aineisto on siis aina validia kaikkine ristiriitaisuuksineenkin. Ainoastaan tutkijan kyky hyödyntää ja esittää aineisto voidaan asettaa kyseenalaiseksi. (Emt., 37.)

Näkemykseni mukaan tutkijan tehtäväksi jää siis osoittaa tutkimuksensa pätevyys kertomalla mahdollisimman tarkasti, mitä aineiston keruussa ja sen jälkeen on tapahtunut eli saattaa käytetty logiikka ja rekonstruoitu logiikka mahdollisimman yhteneväisiksi. (Eskola & Suoranta 1998, 213.)

Millä tavoin tutkija voi sitten vakuuttaa lukijansa? Tämän kaltaisessa tutkimuksessa tutkijan terävimmäksi aseeksi nousee kieli. Eskolan ja Suorannan (1998, 138) mukaan modernissa kielikäsitelmissä kieli itsessään on todellisuutta luova tekijä. Syrjäläinen puolestaan korostaa kielen merkitystä: tekstin on oltava loogista, selkeää ja luettavaa. Kuvausten on oltava riittävän tiheitä, jolloin lukijalla on mahdollisuus tehdä omia johtopäätöksiään. Luotettavuutta lisää myös mahdollisimman runsas tutkimuspäiväkirjan ym. muistiinpanojen siteeraaminen. Tällöin myös lukija voi tarkistaa asiat tallennetuista dokumenteista. (Syrjäläinen 1994, 85.) Kaiken kaikkiaan tulosten uskottavuutta ja luotettavuutta voidaan arvioida riittävän yksityiskohtaisen ja syvällisen kuvauksen perusteella. (Syrjälä 1994, 17.) Eskola ja Suoranta esittävät Syrjäläiseen viitaten kenttätyövaiheen keston olevan suoraan verrannollinen tutkimustulosten luotettavuuden kanssa. Edelleen Syrjälään ja Nummiseen viitaten koulun elämään liittyvässä tutkimuksessa vähimmäispituus on yksi lukuvuosi. (Eskola & Suoranta 1998, 106.) Oman tutkimukseni dokumentoitu ajallinen kesto on yhden lukukauden mittainen, mutta kuten tämän alaluvun alussa esitin, olen tehnyt tätä tutkimusta oikeastaan koko työurani ajan. Vaikka tutkimusta varten dokumentoitua aineistoa on vain syyslukukauden 2005 ajalta, voisin tarvittaessa esittää runsaasti tutkimusta tukevaa materiaalia pitkältä ajalta.

## 4 BAROKKI OPETUSSUUNNITELMISSA JA OPETUKSESSA

### 4.1 Opetussuunnitelmat ja barokki

*Jos minun onnistuisi opettaa oppilaalleni taiteemme käsityö yhtä jäännöksettömästi kuin puusepän aina onnistuu, olisin tyytyväinen. Ja olisin ylpeä, jos saisin tunnettua puheenpartta mukaellen sanoa: Olen ottanut sävellysoppilailtani huonon estetiikan, mutta antanut sen tilalle hyvän käsityötaidon. (Arnold Schönberg Dahlhausin [1967, 7] mukaan)*

Alun alkaen tämän luvun alussa oli tarkoitus käsitellä erikseen virallisia, painettuja opetussuunnitelmia ja omaa kirjoittamatonta opetussuunnitelmaani. Päädyin kuitenkin käsittelemään niitä yhdessä, koska käytännössäkin ne elävät päällekkäin, rinnakkain ja sisäkkäin. Virallinen yleisopetuksen opetussuunnitelma ja sille pohjaava oman koulumme koulukohtainen opetussuunnitelma antavat kaikessa normatiivisuudessaankin työskentelylle vain puitteet, jotka on kuitenkin otettava aina huomioon. Tärkeitä, painotettavia asioita oman opetukseni kannalta ovat perusopetuksen arvopohjaan liitetyt vaatimukset oppilaan kulttuuri-identiteetin rakentumisesta<sup>6</sup> sekä oppilaan mahdollisuuksista itsensä kehittämiseen ja kouluttautumiseen. Omassa taidepainotteisessa peruskoulussamme tätä on tarkennettu niin, että oppilaat kartuttavat jatko-opintoihin ohjaavaa osaamistaan. (OPS 2004, 6-8.) Edellä mainittuja arvoja korostetaan myös lukion opetussuunnitelmassa. (LOPS 2005, 128.)

Huomaan, että omassa kirjoittamattomassa opetussuunnitelmassani on selkeitä yhtymäkohtia musiikkioppilaitosten perus- ja ammattiopetuksen opetussuunnitelmiin. Tämä on luonnollista, koska itse olen taidemusiikkiorientoitunut ja koska suuri osa oppilaistamme opiskelee Lahdessa toimivissa musiikkioppilaitoksissa. Koen siis tilanteen varsin luonnollisena ja mutkattomana. Mutkia matkaan ei tuo mielestäni oma *barokkipedagogiikkani*, joka toimii ”sateenvarjona” kaiken opetustyöni yllä. Sana esiintyy painettuna tässä tutkimuksessa ensimmäisen kerran. Se on minulle kehittynyt hiljainen tiedosto ja suurin osa *opettajan käyttöteoriaani*. Moilasen

---

<sup>6</sup> Minun ajattelussani tämä tarkoittaa nimenomaan perinteistä eurooppalaista kulttuuria kaikessa moninaisuudessaan.

mukaan opettajan käyttöteoria on nähtävissä monella tavalla mm. suunnittelussa. Se vaikuttaa siihen, millä perusteilla valitaan eri vaihtoehtojen välillä, mitä pidetään tärkeänä, mitkä ovat piilevät perusteet toimia määrättyllä tavalla jne. (Moilanen 2001, 77.)

Barokki tai ns. vanha musiikki eivät luonnollisesti esiinny virallisissa opetussuunnitelmissa mitenkään painotetusti, koska ne ovat vain osa musiikkikasvatusta. Omassa työssäni ja hiljaisessa opetussuunnitelmassani barokki-/vanha musiikki esiintyy kahdella tasolla. Se on ensinnäkin minulle osa *äänetöntä ammattitaitoa* (tacit knowledge), jolla tarkoitetaan työssä tarvittavaa, käytännöllisenä tai toiminnallisena ilmenevää tietoa. Se on osa työni kokonaishallintaa. (Luukkainen 2000, 81.) Se on minulle myös suuri osa *käytännön tietoa* (practical knowledge), joka on opetuksen teknistä taitavuutta ja sen takana olevaa laajaa tiedollista pohjaa. (Emt., 82.)

Kouluyhteisölle opetustyöhöni sisältyvä barokki näkyy ja kuuluu erilaisissa tilaisuuksissa. Yhteisö saa kokea barokin musiikin rikkautta, runsautta ja monipuolisuutta koulun järjestämissä juhlissa ja konserteissa, joissa harjoittamani ryhmät esiintyvät.

#### **4.2 Barokkiyhtye ja kuorot**

Barokkiyhtyeen ja kuorojen toiminnalla on selkeät muodot. Ensin on monella tavalla tärkeä harjoitusprosessi, joka huipentuu esitykseen.<sup>7</sup> Musiikkiluokilla esiintymiset koulun juhlissa ja julkisissa konserteissa ovat iso ja tärkeä osa kasvatustoimintaa monessakin mielessä. Sekä perusasteen että lukion opetussuunnitelmissa todetaan sinänsä itsestäänselvä asia, että näin oppilaat ja opiskelijat saavat tärkeää esiintymiskokemusta. Myös yhteisöllisen tekemisen kannalta tämä toiminta on tärkeää. Samanlaisia ajatuksia, tosin opiskelun luonteesta johtuen eri tavalla painotettuina, on löydettävissä myös musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmista sekä perus-opetuksen että ammatillisen koulutuksen kohdalla.

---

<sup>7</sup> Toisin kuin kouluissa, joissa ei ole musiikkipainotteisia luokkia, harjoitusprosessilla tämän kaltaisissa ryhmissä ja tällä tasolla ei mielestäni ole enää oppilaiden sosiaalis-emotionaalisen kehityksen tukemisen vaatimusta. (Linnankivi ym. 1981, 347.)

## *Barokkiyhtye*

Barokkiyhtye on opetukseni lempilapsi. Juuri sen avulla pystyn parhaiten tuomaan esille musiikin tekemiseen liittyviä ideoitani. Luulen myös, että barokkiyhtyeen avulla olen vuosien mittaan pystynyt tarjoamaan soittajille, muulle koulu yhteisölle ja konserttiyleisölle kaikkein eniten musiikillisia kokemuksia ja musiikkiin liittyvää informaatiota.<sup>8</sup> Barokkimusiikki on siis paitsi soittaja- ja kuulija- myös pedagogiikkaystävällistä. Barokissa on uuden musiikin alku ja siinä on paljon nykykuulijalle tuttuja, hahmotettavissa olevia elementtejä.<sup>9</sup>

Barokkiyhtyeen toiminnassa toteutuvat myös virallisten opetussuunnitelmien (koulu, konservatorio, musiikkiopisto) vaatimukset. Esiintymiskokemuksen kehittyminen, tyyllitietouden ja tyyllintuntemuksen syventäminen, musiikkitiedollisten ja -taidollisten aineiden yhdistäminen ja soveltaminen, yhteismusisointitaitojen kehittyminen ym., toteutuvat luonnollisella tavalla, yhdessä soittamalla ja pohtimalla.

Nykyisessä työpaikassani olen päässyt siihen stabiiliin, melko ihanteelliseen tilanteeseen, että barokkiyhtyeen olemassaolo on melkein itsestään selvää. Isosta koulusta löytyy aina oppilaita ja opiskelijoita, jotka innostuvat tulemaan mukaan. Koulu elämälle luonteenomaisen väliaikaisuuden vuoksi yhtyeen kokoonpano vaihtelee enemmän tai vähemmän joka lukuvuosi. Tämä tuo luonnollista vaihtelua myös ohjelmistoon, mutta samalla se voi olla myös ongelma. Työskentelyä hankaloittavat lisäksi myös eri luokka-asteilla opiskelevien soittajien erilaiset lukujärjestykset ja aikataulut. Harjoitukset on siis pakko pitää periodeittain, muina aikoina soittajia on harjoitettava yksittäin tai pienissä ryhmissä.

---

<sup>8</sup> Ks. liite 4: Otteita Tiirismaan lukion entisen opiskelijan lukiodiplomista.

<sup>9</sup> Ks. esim. Anderson 1996, 19.



## ***Luokka-astekuorot***

*Ruumiillinen olemassaolomme tarjoaa tietyn yhteisen perustan musiikin kokemiselle, kaikilla puhekykyisillä on tuntumaa yhden instrumentin käyttöön. Musiikilliset merkitykset liittyvät instrumenttien käyttöön, ja laulaminen on tältä kannalta katsottuna musiikin ja musiikillisen yhteisymmärryksen luonnollinen perusta. (Määttänen 2005, 247.)*

Yläkoulun musiikkiluokilla kuorot ovat luokka-astekuoroja. Seitsemästä rinnakkaisluokasta kolme (c, d ja e) ovat musiikkiluokkia.<sup>10</sup> 7., 8. ja 9. luokat muodostavat kukin oman kuoronsa, joille on varattu normaalisti yksi oppitunti viikossa. Kuoroilla on yksi tai kaksi ohjaajaa (tutkimusvuonna kaksi kuoroa kohti), jotka päättävät ohjelmistosta ottaen huomioon tietysti pedagogisten näkökohtien ja omien intressiensä lisäksi koulun ja kuorojen tarpeet. Kuoroille on varattu harjoitusajaksi kaksi opetustilaa: 300-paikkainen auditorio, jossa koko kuoro mahtuu harjoittelemaan yhdessä sekä normaali musiikkiluokka, jos kuoro joudutaan jakamaan stemmaharjoitusten takia.

Vaikka kuorot ovat selvästi tyttövaltaisia, pyritään kuitenkin mahdollisimman varhain harjoittelemaan normaalia sekakuoro-ohjelmistoa. Jos harjoittelu alkaa jo seitsemännellä luokalla, jolloin harvalukuisesta poikajoukosta jo löytyy muutamia jonkinasteisen äänenmurroksen läpikäyneitä sekä riittävän matalaäänisiä alttotyttöjä tai –poikia tenoreiksi, on kuoro yhdeksännelle luokalle tultaessa jo harjaantunut laulamaan ja kuulemaan ympärillään sekakuorosatsia. Varsinkin miesäänille se on tärkeää, koska pojat ovat selvästi vähemmistönä ja arempia käyttämään ääntään. Lisäksi bassostemmat ovat usein hankalia laulettavia isojen intervallihyppyjen takia.

Tiirismaan peruskoulun opetussuunnitelmassa mainitaan kuorolaulun osalta eri luokka-asteilla sisällöiksi mm. klassisen ja hengellisen kuoromusiikin ohjelmistojen harjoittaminen ja tavoitteeksi mm. musiikin monenlaisten ilmenemismuotojen ymmärtäminen. Musiikkitiedollisia tavoitteita ovat mm. länsimaisen musiikin tyylikausien tunteminen, keskeisten sävellysmuotojen ja säveltäjien tunteminen ja

---

<sup>10</sup> Tutkimusvuonna a-luokka oli A-ruotsin ja b-luokka A-venäjän luokka. F-luokka oli kuvataidepainotteinen ja g-luokalla jatkoivat englanninkielisestä alakoulusta tulleet.

oman kulttuuri-identiteetin syventäminen. (OPS 2004, 269-277.) Omalta osaltani olen pyrkinyt toteuttamaan opetussuunnitelmaa harjoittamalla johtamillani kuoroilla barokin ja renessanssin ajan kuoroteoksia. Tällä alueella minulla on runsaasti annettavaa oppilaille. Myös muun kuin barokkimusiikin harjoittamisessa toteutan barokkipedagogiikkaa käyttämällä barokkimusiikista omaksumiani käytänteitä, terminologiaa, puhuvaa musiikkia, oppia affekteista ym.<sup>11</sup>

Opetussuunnitelmaan liittyy ristiriita, joka nousee joskus esiin juuri kuoron toiminnan yhteydessä. Opetus on opetussuunnitelman perusteiden (OPS 2004, 7) mukaisesti uskonnollisesti tunnustuksetonta. Koulussamme tulee kuitenkin opetussuunnitelmamme mukaisesti vahvistaa oppilaiden kulttuuri-identiteettiä, joka suomalaisten oppilaiden osalta on länsimainen. Tämä kulttuuriperinne on muokkautunut pitkälti kristillisten arvojen pohjalta ja kristillisellä musiikilla on siinä vankka sijansa. Koulumme musiikkiluokkien opetussuunnitelmassa mainitaan myös hengellinen kuoromusiikki. Itse en kuitenkaan koe tätä asiaa ongelmallisena. Käsittelen aihetta lisää työni pohdintaosuudessa.

### **4.3 Säveltapailu ja vapaa säestys**

Peruskoulun musiikkiluokilla säveltapailulla on huomattava painoarvo. Lahti on pioneerikaupunki Kodály-metodin soveltamisessa Suomen oloihin.<sup>12</sup> Musiikkiluokat ovat edelleen profiloituneet laulupainotteisiksi. Sovelletun Kodály-metodin avulla opetellaan säveltapailua niille varatuilla tunneilla ja tätä taitoa taas sovelletaan käytännössä ainakin kuorotunneilla.

Yläkoulussa musiikkiluokat on jaettu kolmeen työskentelyryhmään, jotka on jaettu oppilaiden osaamisen perusteella toimintakykyisiin ryhmiin. Jakoperusteet voivat

---

<sup>11</sup> Anttila (2002, 144) käsittelee opettajan kompetenssin merkitystä soitinopetuksessa, mutta lähden siitä ajatuksesta, että ”mitä enemmän oppilas saa tietoa ... fraseeruksesta, soinnista, sävellysten rakenteesta, musiikkityyleistä eli kaikesta mahdollisesta soittoon ja musiikkiin liittyvästä, sitä enemmän hän nauttii opiskelustaan”.

<sup>12</sup> Musiikkiluokilla perustavan työn on tehnyt musiikkineuvos Paavo Kiiski ja Lahden konservatoriossa (ent. Wiipurin musiikkiopisto, ent. Lahden musiikkiopisto, ent. Päijät-Hämeen konservatorio) yliopettaja Eero Hakkarainen.

vaihdella, mutta aina pyrkimyksenä on, että ryhmä olisi tavalla tai toisella homogeeninen.

Tiirismaan musiikkiluokkien opetussuunnitelmassa asetettujen säveltapailun tavoitteiden mukaisesti opetuksessa pyritään siihen, että yläkoulun aikana musiikkiluokkalaiset oppivat hallitsemaan säveltapailun perusteet ja soveltamaan Kodály-metodiikkaa sekä ymmärtämään selkeästi nuottikuvan ja laulettuun musiikkiin yhteyden. Oppilaiden tulisi myös oppia hahmottamaan musiikkia teorian avulla sekä oppia soveltamaan tätä osaamista oman musiikin tekemisessä, kuten esimerkiksi sovittamisessa ja säveltämisessä. (OPS 2004, 272.) Yhteys musiikkioppilaitosten opetussuunnitelmaan on peruskoulun 9. luokan kevätlukukauden aikana suoritettava säveltapailun ja musiikin teorian 3/3-tutkinto, joka vastaa musiikkioppi-laitosten ”musiikin perusteet 3” –tason sisältöjä. Se, miten toteutan näitä tavoitteita oman hiljaisen opetussuunnitelmani mukaisesti, on kuvattu tämän tutkielman luvussa viisi. Omassa opetuksessani pidän tärkeänä, että oppilaat hahmottaisivat, mitä tapahtuu moniäänisessä satsissa ja osaisivat myös jossain määrin kirjoittaa sitä ottaen huomioon äänenkuljetuksen perusteet. Tässä on vastaavuus musiikin alan ammatillisen koulutuksen opetussuunnitelmiin. (KAmkOPS 2006, 42.)

Vapaata säestystä on koulussamme mahdollista valita lukiossa. Olen kokenut opetukseni järjestelyn aina hieman ongelmalliseksi, koska vapaa säestys on periaatteessa ryhmäopetusta, jossa kolmen opiskelijan ryhmälle on varattu 45 minuuttia. Oma näkemykseni opetustilanteesta vastaa lähinnä opettaja (tai mestari) – oppipoikamallia<sup>13</sup>, joka vaatii enemmän aikaa opiskelijaa kohti. Olen järjestänyt opetukseni siten, että voin opettaa yhtä opiskelijaa kerrallaan. Opiskelijan tilanteesta, hänen jaksamisestaan, sen hetkisestä motivaatiotasostaan ym. riippuu, kuinka kauan soitamme. Opetus kestää vähintään puolesta tunnista noin tuntiin. Näin elastinen opetusaikojen toteutus vaatii tietysti joustamista opiskelijalta ja niiden oppituntien opettajilta, joiden tunneilta opiskelija on poissa vapaan säestyksen ajan. Tietysti joudun myös itse tekemään paljon ylimääräistä, ”ilmaista” työtä. Hankaluuksia tuottaa se, että opetusajankohdat on yritettävä sovittaa niin, ettei tule kiirettä lopettaa. Aina se ei ole mahdollista. Tilojen suhteen erityisvaatimuksena on, että käytettävissä

---

<sup>13</sup> Ks. esim. Harnoncourt 1986, 29; Anttila 2002, 142-146; Rasku-Puttonen 2001, 109.

on kaksi kosketinsoitinta, mieluiten pianoja, koska haluan musisoida koko ajan opiskelijan kanssa. Tästäkin on pakko joskus tinkiä.

Vapaassa säestyksessä noudatan Tiirismaan musiikkilukion opetussuunnitelmassa määriteltyjä sisältöjä. Luvussa viisi raportoin niiden soveltamisesta käytäntöön omassa opetuksessani.

#### **4.4 Affektit, retoriikka ja kenraalibasso**

Otsikossa mainitut barokkimusiikille keskeiset käsitteet ovat jo erikseen niin laajoja kokonaisuuksia, että niistä olisi omiksi tutkimusaiheikseen. Barokkimusiikista ei voi kirjoittaa tai puhua törmäämättä niihin eikä tietämättä niistä. Väitän, että barokkimusiikkia ei voi myöskään kuunnella eikä varsinkaan esittää tietämättä niistä!<sup>14</sup>

*Affekti* voidaan yksinkertaisesti selittää tunnetilaksi. Tämä käsite sisältää barokkimusiikin yhteydessä kuitenkin paljon enemmän. Tässä tutkimuksessa sitä ei ole syytä ryhtyä selventämään tyhjentävästi, vaan kuvaan lyhyesti käsitteen syntyä ja historiaa sekä esitän siitä joitakin ajatuksia.

Affektiopin pohjana on barokin aikana kehittynyt ajatus musiikin kyvystä korostaa puhutun sanan vaikutusta. René Descartes oli suuri myötävaikuttaja itse käsitteen syntymiselle. Hän pyrki teoksissaan osoittamaan, että järjen avulla voidaan ohjata inhimillisiä tunteita. Descartesin mukaan oli olemassa kuusi perimmäistä affektia, tunnetta. (Anderson 1996, 13.) Descartesin jälkeen on kirjattu vaihtelevia määriä hyvinkin erilaisia affekteja.

---

<sup>14</sup> Ikävä kyllä on hyväksyttävä se tosiasia, ettei tuon ajan musiikkia voi enää koskaan täysin ymmärtää. ”Bach on erään pitkän ajanjakson nerokas kokoaja ja päättäjä, mutta tämä taakka sitoo hänet tiukasti omaan aikaansa ja kieleensä; säveltäjämestarin kuoleman jälkeen tämä kieli katosi ja joutui lähes unohtuiksi. Myös tällä kielellä kirjoitettu musiikki unohtettiin, ja kun se noin sata vuotta myöhemmin taas löydettiin, oli musiikillinen ilmaiseminen saanut täysin uuden sisällyksen.” (Siitan 1987, 81.) Jokainen säveltäjä käyttää aikakautensa musiikillista sanastoa ja Siitanin mukaan varsinkin Bachin kohdalla sanaston tunteminen on hänen musiikkinsa syvemmän tuntemisen perusedellytys. (Emt. 83.) Palaksen mukaan barokin ajan musiikkia ei voida pohjimmiltaan ymmärtää, ellei sävellyksen retorisia periaatteita lainkaan ymmärretä. (Palas 1999, 17.) Ks. myös Harnoncourt 1986, 18, 129, 176 ym.

Maailma mullistui monella tavalla uuden ajan alkupuolella. Barokin ajan koittaessa ajateltiin affektiopin olevan eräs tapa löytää järjestystä uusien ajatusten ym. kaaokseen. Musiikkiin liittyviä voimia ja musiikin herättämiä mielenliikkeitä voitiin jossain määrin hallita affektiopin avulla. Affekti oli idealisoitu ja objektiivinen tunne, se oli barokin sävellyksen lähtökohta. Säveltäjä ja esittäjä pyrkivät herättämään kuulijassa erilaisia tunnetiloja retoriselle puheelle ja musiikille yhteisin keinoin. (Palas 1999, 19-20.)

Affekteista ei voi puhua ilman *retoriikkaa* (Anderson 1996, 15), joka oli keino kuvata ja aikaansaada affekteja. Affektien lailla myös retoriikka on musiikin yhteydessä moniselitteinen ja jopa ristiriitainen alue. Harnoncourt (1986, 176) toteaa musiikin ja puhetaidon yhteyden olevan luonnollista seurausta siitä, että kummankin katsottiin kuuluvan luonnollisena osana yleissivistykseen. Barokin estetiikalle oli siis tyypillistä, että musiikillis-retorisia sävelkuvioita käytettiin synnyttämään kuulijassa vaikutuksia. (Siitan 1987, 80.) Fredrik Suuren kapellissa toiminut cembalisti Christoph Nichelmann on kirjoittanut jopa ”taiteen työkaluista”, joiden avulla ihmismieltä liikutettiin. (Dahlhaus 1967, 26.) Kapellimestari William Christie toteaa, että barokin musiikissa kaiken takana on retoriikka: aina on väite, vastaväite ja joh-topäättös. (William Christie Kuusisaaren [2007, 36-37] mukaan.)

*”Da ist zunächst die malende und bauende Bildkraft der händelschen Tonsprache hervorzuheben. Man sagt oft, Händel sei in seiner Musik vor allem Rhetor; seine rhetorische Geste gestalte die Arie, ja auch den Chor, seine Musik sei einzig eine Repräsentation des Wortes und von gestischer Bildkraft ... Die melodische Phase unterstreicht kraftvoll das Wort.“ (Siegmond-Schulze 1980, 161.) Ks. myös liite 5.*

Barokkiaikaa kutsutaan myös *kenraalibasson* aikakaudeksi. Andersonin mukaan se on barokin aikakauden musiikin tärkein ainesosa. Barokin ”uusi tyyli”<sup>15</sup> korosti melodiaa ja bassoa. Basso toimi perustana lisättävälle soinnulliselle ja melodiselle materiaalille. Nuottipaperille kirjoitettu musiikki oli ainoastaan luonnos siitä, mitä esitykseltä edellytettiin. Kokonaan uudelle tasolle kenraalibasson merkitys kohoaa,

---

<sup>15</sup> Giulio Caccini esitteli 1602 ”Le nuove musichen” esipuheessa ”stilo reppresentativon”.

kun ymmärretään, miten se vaikutti tonaalisuuden kehittymiseen ja sen myötä myös uusien moniosaisten musiikkimuotojen kehittymiseen. (Anderson 1996, 19-20.)

Apajalahden (1995, 2) mukaan kenraalibasso oli alun perin säestäjälle tehty pelkistys monikuoroisesta polyfonisesta kudoksesta. Enää ei tarvittu suurikokoisia ja –töisiä partituureja myöskään soitinyhtyeelle. Samoihin aikoihin, 1500-luvun loppupuolella kehittyvä ooppera oli basso continuoille tärkeä käyttöympäristö.

Käsitykseni ja kokemukseni mukaan kenraalibassossa on tärkeää paitsi sen merkitys avaimena varsinkin barokin musiikilliseen kieleen<sup>16</sup>, myös sen merkitys avaimena muuhun eurooppalaispohjaiseen, 1600-luvun jälkeen syntyneeseen musiikkiin. Kenraalibasson monipuolisuus tulee esiin Paavo Sointeen jaottelussa, jossa kenraalibasso on

1. notaatiotekniikka tai sen tulos
2. soittotekniikka tai sen tulos
3. säestystekniikka
4. satsitekniikka ja siihen liittyvä ajattelutapa.

(Soinne Apajalahden [1995, 1] mukaan.)

Viimeinen kohta Sointeen jaottelussa on minulle ollut työskentelyni kannalta tärkein. Kenraalibasso on tällöin sävellystekninen osavalmius, teoreettisen ajattelun edustaja ja harmonian symboli.

---

<sup>16</sup> ”Se on tyylikautensa yleistekniikka, jota ilman musiikkia kyseisenä aikana ei oikeastaan ollut ...se on aikansa musiikillisen harmonis-kontrapunktisen kielen ’metakielen’ perusta”. (Apajalahti 1995, 3.)

## 4.5 Tyylinmukaisuus

### 4.5.1 Mitä on tyylinmukaisuus?

*”Musiikissa on aina niin paljon avoimia asioita, että lopulta voin olla vain itse oma auktoriteettini. Tärkeintä on se, että musiikki puhuttelee – silloin sitä on mahdollisuus myös ymmärtää.”*  
(Aapo Häkkinen Kuusisaaren [2005 a, 23] mukaan.)

Tässä yhteydessä käsitän tyylinmukaisuuden kahdella tavalla. Tyylinmukaisuuden toteuttamiseen liittyy asiatietoa mm. vanhoista soittimista, musiikin tekemiseen liittyvistä käytänteistä ja tyyliseikoista. Vuosien kuluessa kuultujen erilaisten tulkintojen perusteella mielessä on tietynlainen sointimaailma. Sen ja pitkäaikaisen asian harrastamisen ja siihen perehtymisen perusteella on syntynyt ihanne toteutuksesta. Se on synteesi, johon kuuluvat taitavat muusikot periodisoittimiseen, oikeanlaiseen äänenkäyttöön perehtyneet laulajat, kaikkien mukanaolijoiden tietoisuus ja osaaminen. Tästä on myös syntynyt varmuus ja uskallus tehdä omannäköisiä asioita. Huomaan, että ajatukseni on lähellä varsinkin anglosaksisissa maissa viime aikoina käytettyä termiä ”hip”, *historically informed performance* (Lampila 2005), jolla tarkoitetaan löytämisen, kokeilemisen ja keksimisen iloa vanhassa musiikissa.<sup>17</sup>

Tällaisessa tunnetilassa alan pohtia toista tyylinmukaisuuteen liittyvää asiaa kysymällä itseltäni, mitä mielestäni tyylinmukaisuus on kouluopetuksessa ja yhteytai kuoroesityksissä. Miksi esityksissä pitäisi pyrkiä tyylinmukaisuuteen? Myöhemmin kuvaan, miten toteutan sitä opetuksessani.

Tärkein päämäärä on yksinkertainen: pyrin kaikin käytettävissä olevin soittimin ja keinoin siihen, että barokkiajan musiikki kuulostaisi minun korviini barokkiajan musiikilta. Käytän siihen aina kaiken tietoni, taitoni ja kokemukseni. Harnoncourtin mukaan (Harnoncourt 1986, 143-144) teoksen on oltava ensimmäisellä sijalla ja musiikin diktio ja artikulaatio toteutetaan käytössä olevin soittimin mahdollisimman

---

<sup>17</sup> *Girolamo Frescobaldikin* kehottaa tähän. Hänen ohjeensa mukaan yksittäisen (kosketin)soittajan emotionaaliset reaktiot olivat tärkeitä. Mielikuvitus ja ilmaisun vapaus olivat olennaisia edellytyksiä hänen virtuoosien ja kokeilevan kosketinsoittintyyliinsä esittämiselle. (Anderson 1996, 44.) *Aapo Häkkinen*, Helsingin barokki-orkestrin johtaja, kertoo haluavansa perehtyä mahdollisimman perinpohjaisesti kaikkiin lähteisiin, mutta toteaa niiden olevan pohjimmiltaan vain intuition palvelijoita. (Kuusisaari 2005 a, 23.)

hyvin. Yritän aina pitää mielessä, että kaikki, mitä teen, olisi perusteltua teoksen ja tyylinmukaisuuden kannalta. Minulla ei ole sitä vaaraa, että periodisoittimista tulisi itsetarkoitus, koska periodisoittimia ei ole! Vaara voi piillä siinä, että kuulen sieluni korvin jotakin, minkä toteuttaminen on mahdotonta, mutta yritän kuitenkin toteuttaa sitä itsepintaisesti.

#### **4.5.2 Miten ja miksi pyrin tyylinmukaisuuteen?**

Käsittelen tässä barokkimusiikkiin liittyviä tyylinmukaisuuden ideoita vain niiltä osin kuin olen soveltanut niitä työssäni Tiirismaan koulussa. Varsinaiseen tyylinmukaisuuteen pyrkiminen voi tässä tapauksessa toteutua oikeastaan vain barokkiyhtyeen ja sen kanssa esiintyvien lauluryhmien sekä kuorojen kohdalla. Muilta osin, esim. barokkimusiikin säestystehtävissä pianolla, pyrin myös osaltani mahdollisimman tyydyttävään lopputulokseen.

Tärkein, kaikenkattava käsite tyylinmukaisuudessa on *sointikuva*, siis se, miltä musiikki kuulostaa. Sointikuva on myös mielessäni oleva ihanne, kun alan valmistaa esitystä yhtyeeni tai kuoron kanssa. Sointikuvaan kuuluvat ja vaikuttavat soitinten sointiväri (yksin ja yhdessä), luonne ja voimakkuus sekä soittotapa. Myös esitystila, sen koko ja akustiikka ovat osa tätä käsitettä. Näitä soinnin historiallisia kriteerejä käsittelee mm. Harnoncourt (1986, 97-101, 114-131)

#### ***Barokkiyhtye***

*”Nykyisin on enää hyvin harvoja muusikoita, jotka eivät lotkauta korviaan periodisoittimista opituille asioille.”  
(Pekka Kuusisto Kuusisaaren [2005 b, 30] mukaan.)*

Barokin ajan orkesterin *sointi* pohjautui normaalisti neli- tai viisiääniseen satsiin. Sointia väritettiin soitinnuksella. Puhaltajilla ei ollut tavallisesti omia stemmoja, vaan ne kaksinsivat jousistemmoja (*colla parte*). Nämä ovat myös omien tulkintojeni yksinkertaisia peruslähtökohtia.



Minun on hyväksyttävä se, että oikeastaan ”myöhäisbarokin soitinnuksen erityispiirteitä ei nykyaikaisella orkesterilla voi realisoida. ...useimmat soittimet ovat tulleet ääneltään voimakkaammiksi ja kaikkien sointiväri on muuttunut”. (Harnoncourt 1986, 162.) Tämä puute on pyrittävä kompensoimaan jollain tavoin. Barokkiyhtyeeni on aina *jousisoitinpohjainen*. Pyrin yhdistämään jousipohjaiseen yhtyeeseen mahdollisuuksien mukaan oikeankaltaisia *puupuhaltimia* eli huiluja ja kaksoislehdykkäpuhaltimia. Poikkihuilu ei oikeastaan kuulu barokin tutti-instrumentteihin, mutta tämä on pakon sanelema ratkaisu, koska ne ovat usein ainoita puupuhaltimia, joita on saatavilla. Vaskipuhaltimia en käyrätorvea lukuun ottamatta käytä koskaan, sillä nykyisen trumpetin ja pasuunan ääni on liian voimakas ja tunkee pienen yhtyeen sointikudoksesta liikaa esiin.

Barokkiorkesteriin kuuluu olennaisena osana yksi tai useampia sointusoittimia, mikä on usein ongelma. Periaatteessa barokkiorkesterin ”sielu” on *cembalo* (Harnoncourt 1986, 169), mutta sitä on harvoin mahdollisuus saada käyttöön. Tämä on yksi isoista asioista, joista on luovuttava. Olen korvannut cembalon akustisella muovikieliselä kitaralla tai kirkossa joskus uruilla. Kuitenkin juuri cembalon helähdystä kaippaa sointukudoksessa.

Kokonaisuudessaan barokkiorkesterin soinnin pitäisi olla hiljaisempi kuin modernin samankokoisen soittajaryhmän, mutta sen pitäisi samalla soida terävämmin, aggressiivisemmin ja värikkäämmin. (Emt., 171.) Moderneilla soittimilla soitettuna barokkisoiton jäntevyys ja iskeyvyys saattavat kärsiä, jos yrittää keinotekoisesti pienentää volyyymiä juustohöyläperiaatteella. Niin en olekaan tehnyt, vaan olen yrittänyt tilanteiden ja teosten mukaan löytää keinoja, joilla saisin yhtyeen kuulostamaan siltä, millaisena barokkiyhtye mielessäni soi.

Koska jousisto muodostaa yhtyeen perustan, liittyy suurin osa soinnillisista asioista jousisoittimiin. Oikeanlaista barokkisoitinta voi etsiä monella eri tavalla, esimerkiksi vaihtamalla jousen barokkijouseen tai soittamalla nykyjousella barokkiotteella. Ensimmäinen vaihtoehto on tietysti koulukäytössä mahdoton. Jälkimmäiseen en ole uskaltanut, koska en voi ottaa vastuuta nuorten soittajien vaivalla opiskellun modernin jousitekniikan tuhoamisesta. Olen yrittänyt päästä samaan lopputulokseen

vertaamalla soittoa ja sointia hengitykseen tai huokailuun.<sup>18</sup> Donington (1977, 389-393.) on pohtinut mm. jousenkäytön nopeutta soitettaessa barokkimusiikkia moderneilla soittimilla.

*Vibrato* on olennainen osa musiikkia, joten sen käyttö on tärkeä kysymys. Harnoncourt toteaa vibraton olevan yhtä vanhaa kuin jousisoitinmusiikki itse. Sen tarkoituksena on matkia laulua. Hänen mukaansa sitä pidettiin ennen kuitenkin nimenomaan koristeena tietyissä kohdissa, eikä se kuulunut soittoon kaiken aikaa. (Harnoncourt 1986, 159.) Lampilan mukaan barokkiviulun avainkysymys on se, milloin sopii käyttää vibratoa. Haastateltava, barokkiviulisti Fiorenza De Donatis vastaa sen olevan sopivaa vain silloin tällöin ilmaisukeinona, affektina, esimerkiksi kun pitkää säveltä seuraa dissonanssi. (Lampila 2006.) Donington kirjoittaa vibratosta: ”There is no doubt whatsoever that vibrato was a normal resource for string instruments throughout the baroque period. ...but he (Leopold Mozart) thought it ‘a mistake to give every note a vibrato’. ...but vibrato-less string tone never was and never should be standard resource in performing baroque music. Using no vibrato is a purely mistake”. (Donington 1977, 389-393.) Donington on myös sitä mieltä, että ilman vibratoa soitettu ääni siellä täällä on hyvä tehokeinona. Tämä on täydellinen vastakohta De Donatisin ajatukselle! Mainitsin aiemmin hakevani yhtyeeni jousille gambasointia, johon kuuluu mieluummin vähäinen vibraton käyttö, joten De Donatisin näkemys on lähempänä omia ajatuksiani.

Tyylinmukaisuuteen jousisoittimien kohdalla kuuluvat myös vapaiden kielten käyttö ja perusasemassa soitto. Myös erilaiset ”modernit” tehokeinot, kuten erilaiset pizzicatot (mm. Bartók-pizzicato), col legno, sul ponticello ym. olivat käytössä jo barokkiaikana (Harnoncourt 1986, 160), joten niiden käyttö on historiallisestikin oikein, vaikka saattaakin kuulostaa radikaalilta. Olen itse kokeillut yhtyeeni jousilla kansanmusiikinomaisia keinoja, pelimannityyliä, esim. Henry Purcellin Abdelazar-

---

<sup>18</sup> Harnoncourt vertaa *Tourten josta* barokkijouseen ja toteaa sitten: ”Mutta jos sanomme, että musiikkia voidaan esittää parhaiten vain kun sitä esitetään sen kannalta oikealla tavalla, huomaamme, että barokkijousen kaikki näennäiset haitat ovat etuja.” Edelleen: ”Näemme, että barokkijousi on barokkimusiikin kannalta ihanteellinen – on siis todella vankat syyt käyttää sitä. Emme kuitenkaan pidä sitä yleispätevänä ihannejousena ja soita sillä Richard Straussia. Mutta omituista kyllä, juuri näin tehdään vastakkaisessa tapauksessa eli Tourten josta pidetään yleispätevänä ihannejousena.” (Harnoncourt 1986,140.) *Arnold Dolmetsch* havaitsi Tourten jousen sopimattomuuden soittaessaan Bachin Brandenburgilaisen konserton n:o 1 violino piccolo-stemmaa. ”... only to find , once again, his Tourte bow quite unsuitable for the purpose”. (Pallis 1978, 44.)

näytelmämusiikin Giguessa. ”It is often characteristic of baroque music to be robust” (Donington 1977, 391).

Raportissani ilmenee, miten pyrin käytännössä toteuttamaan barokkiyhtyeen kanssa paitsi edellä mainittuja mutta myös *artikulaatioon*<sup>19</sup>, affekteihin, tempoon ym. liittyviä asioita. Tyylikysymyksiin kuuluu myös se, millä perusteilla valitaan, soitetaanko esim. italialaista vai ranskalaista musiikkia.<sup>20</sup> Myös tätä sivuan raportissani.

### ***Kuoro***

Ihmisiäni on luonnollinen periodi-instrumentti. Se on ainoa oikea periodi-instrumentti, joka meillä on normaalisti käytössä. Omalta kannaltani koulussa tilanne on sikäli ihanteellinen, että käytössä on instrumentti, jonka sointi vastaa suuressa määrin odotuksiani. Nuorten musiikkiluokkalaisten sopivalla tavalla koulutetut, mutta eivät liian kehittyneet äännet ovat lähellä kaipaamaani sointia.

”Voiko olla ihanampaa ääntä kuin luonnontorven?” hän (Cecilia Bartoli) kysyy kuin itseltään. ”Kehon oma periodi-instrumentti, lauluääni, käy soinniltaan erinomaisesti yhteen vanhojen soittimien kanssa.” (Salakari 1999, 17.) Minulla ei ole käytössäni vanhoja soittimia, mutta pyrkimys löytää lähellä alkuperäistä oleva sointi yhdessä soittimien ja ihmisiäni kanssa on tuottanut mielestäni hyviä tuloksia. Pidän myös ihmisiäni konkreettisena instrumenttina, jota käytettäessä yhdistyy suorittamisen ja osaamisen osuus sekä kehon hallinta (ja jopa siitä nauttiminen) mielestäni oikealla tavalla musiikilliseen kokonaisuuteen. Ihmisen elämän ainoa väline on samalla hänen ensimmäinen ja parhaiten hallittu instrumenttinsa. (Määttänen 2005, 247.)

---

<sup>19</sup> Harnoncourt puhuu artikulaatiosta (esim. 1986, 53). Hänen mielestään termiä fraseeraus käytetään väärin tässä yhteydessä.

<sup>20</sup> Barokkimusiikki oli itse asiassa joko italialaista tai ranskalaista musiikkia. Tätä aihetta Harnoncourt käsittelee mielenkiintoisesti otsikolla ”Italialainen ja ranskalainen tyyli” kirjassaan ”Puhuva musiikki” (1986, 213-219). Andersonin (1996, 50) mukaan katoliset säveltäjät Euroopan eteläisissä saksankielisissä maissa omaksuivat italialaisen tyylin. Sen sijaan pohjoisen saksankielisen alueen säveltäjät saivat vaikutteita tasavertaisesti sekä italialaisesta että ranskalaisesta tyylistä.

## **5 BAROKKIA TIIRISMAAN KOULUSSA**

Tämä luku on tapaustutkimukseni tulos. Se on etnografinen kuvaus musiikinopettajan työstäni Tiirismaan koulussa syyslukukaudella 2005. Kuvauksessa esiintyvien henkilöiden nimet on muutettu.

### **5.1 Arkea ja juhlaa ...**

Kuvaan, millaista on käytännössä edellä esittämiäni ajatusten toteuttaminen koulutyössä. Säveltapailun ja vapaan säestyksen osalta kuvaan arkityöskentelyä koulussa yksittäisillä tunneilla. Barokkiyhtyeen ja kuorojen osalta kuvaus on kaksijakoinen; arkinen, pitkä harjoitusjakso ja valmistautuminen huipentuvat *joulukonserttiin*.

Aloitan kuvaukseni opetuksen arjesta kuvaamalla säveltapailun ja vapaan säestyksen oppitunteja. Sen jälkeen kuvaan työskentelyä barokkiyhtyeen ja kuorojen kanssa. Viimeksi kuvaan joulukonserttia, joka on tehdyn työn loppuhuipennus.

### **5.2 ... säveltapailutunneilla**

Vaikka pyrin tässä alaluvussa kuvaamaan mahdollisimman tarkkaan säveltapailun ja musiikin teorian opetustani, katson, että on tärkeämpää kuvata oppituntien ja opetukseni perusideaa kuin minuutintarkkaa oppituntien etenemistä.

Kaikkien kuvaamieni oppituntien yllä leijui käsitykseni siitä, miten ajattelin ja toimin käyttöteoriani mukaan eri tilanteissa. Hiljaisena tietona ja osaamisena oli koko ajan läsnä sisäistämani barokkimuusikkous.

### *Juusto- vai kinkkusämpylä?*

En pidä säveltapailutuntien alussa perusteellisia äänenavauksia, vaikka tiedän, että tämä on hieman epäortodoksinen malli koulussa, jossa käytetään Kodály-metodia . Lyhyt äänenavaus tehtiin solmisoimalla gregoriaaninen ”Ave Maria” (Liite 6). Kokeneelle solmisoijalle, joka on tottunut lukemaan nuotteja järjellä ja joka käyttää omaksumiaan taitoja hyväksi, ei koraalinuottikirjoitus eikä neliviivainen viivasto tuota vaikeuksia. Solmisointi ei siis ole Kodály-menetelmässä mitään laulunimillä leikkimistä, vaan apuväline musiikin lukemiseen.

Kuunteluvalmiutta heräteltiin vielä lyhyellä kadenssilla, josta solmisoitiin parin kuuntelukerran jälkeen basso ja melodia. Tämän jälkeen etsittiin ensimmäisestä soinnusta alton alkuääni ja seurattiin, miten alttoääni liikkui harmonian keskellä. Samoin toimittiin tenoriäänien kanssa. Lopuksi koko kadenssi laulettiin neliäänisesti. Näin oppilaille tuli selväksi, miten looginen ja yksinkertainen harmonia etenee ja miten tärkeitä kaikki äänet ovat kokonaisuuden kannalta.

Tällä yhdeksännen luokan tunnilla jatkoin aihetta, jota olimme jo aiemmin käsitelleet muutaman tunnin ajan: sointujen kirjoittamista annetun basson päälle eli kenraalibasson kirjoittamista. En käyttänyt sanaa kenraalibasso, vaan puhuin sovittamisen alkeista. Kerroin, että näillä opeilla voi kirjoittaa tarvittaessa yksinkertaisen, hyvältä kuulostavan ja loogisesti etenevän satsin nopeasti, esimerkiksi taustakuoro-osuuden johonkin iskelmään. Kaiken lisäksi näin syntyvät stemmat ovat helppoja laulaa.<sup>21</sup>

Olimme siis jo opetelleet perussäännöt kenraalibassosta. Oppilaat tiesivät, miten kirjoitetaan neliäänistä satsia, miten kaksinnetaan, mitkä ovat kiellettyjä liikkeitä, millaisia ovat sointujen käännökset ja miten septimisointu purkautuu.<sup>22</sup> Kirjoitin taululle c-mollikadenssin basson sekä ajan säästämiseksi ensimmäisen soinnun

---

<sup>21</sup> Vrt. luku 4.4

<sup>22</sup> Tässä yhteydessä on kuitenkin korostettava sitä, että kun säännöt osataan, niitä voi ja pitääkin soveltaa luovasti. *Annamari Pöhlö* (1995, 1) lainaa Michel de Saint-Lambertin kenraalibasson oppikirjaa vuodelta 1707: ”Koska musiikki on tehty korvalle, virhe, joka ei sitä ärsytä, ei ole mikään virhe.”

kokonaisuudessaan, koska olimme vasta aloitelleet hajallisessa asettelussa kirjoittamista. Se on tärkeää osata, koska näin juuri kirjoitetaan neliääniselle sekakuorolle. Oppilaat kirjoittivat ensin vihkoihinsa omat versionsa, jotka olivatkin suurin piirtein oikein. Tehtävähän ei ollut liian vaikea, eikä siinä ollut mitään sudenkuoppia, esimerkiksi sointuliikettä VI-V, mikä aiheuttaa mollissa vaaran ylinousevasta sekunnista. Pääasiassa jouduin huomauttelemaan epätarkasta nuottikirjoituksesta ja puuttuvista merkinnöistä. Nuottitekstiä pitää osata kirjoittaa oikein, selvästi ja luettavasti aivan samoin kuin tavallista kirjoitustakin.

Kirjoitin tehtävän sitten taululle luettavaksi ja laulettavaksi. Lauloimme sointusarjan solmisoimalla ja totesimme sen hyvin soivaksi ja kauniiksi - vaikka siinä oli vain perinteisen harmoniaopin mukaisesti oikein yhdistettyjä sointuja peräkkäin. Totesin oppilaille, että tässä itse asiassa voisi olla pienen sävellyksen alku.<sup>23</sup> Varsinkin melodiaa, mutta myös väliääniä muokkaamalla voisi helposti tehdä pienen oman kuorosävellyksen, joka jopa kuulostaa joltakin. Se ei ehkä olisi kuolematonta musiikkia, mutta hyvä osoitus osaamisesta. Tällä tunnilla ei kuitenkaan ollut aikaa eikä syytäkään ryhtyä siihen. Tyydyimme vain esittämään sen tässä muodossa – tosin sanat piti keksiä. Tällä kertaa emme päätyneet kirkolliseen sanoitukseen, vaikka sanoitukseksi olisi sopinut erinomaisesti esimerkiksi ”aamen” tai ”alleluja”. Valitsimme maallisen sanoituksen; vaihtoehdoista ”juustosämpylä” oli oppilaiden mielestä parempi kuin ”kinkkusämpylä”. Leikimme affektiajatuksella: sana juusto oli hartaamman kuuloinen, tummempi. (Liite 6).

Muokkasimme kuitenkin pikku teostamme sen verran, että kokeilimme loppuun muutamia eri versioita: pikardia terssiä ja sitä edeltävää pidätystä sekä terssitöntä loppusointua. Olen varma, että tämän hyvän ryhmän oppilaille jäi mieleen paljon asioita tästä tunnista, esimerkiksi se, miten pienillä asioilla voi tyyliä.

*”Kirkkomusiikkia”.*

*”Bachin Toccata on tollanen kohta”.*

*(Muistiinpanoja tunnilta)*

---

<sup>23</sup> *Apajalahden* (1995, 4) mukaan vielä J.S. Bachilla kenraalibasso oli keskeinen metodi säveltämisen opetuksessa. Hän lainaa Soinnetta, jonka mukaan kenraalibasson tuotos on ”potentiaalinen sävelkudos graafisessa muodossa”. Hyvästä kenraalibassokudoksesta on mahdollista työstää hyvä sävellys.

Terssittömän loppusoinnun yhteydessä keskustelimme terssin tärkeydestä soinnuissa ja myös siitä, että ennen mollisävellykset lopetettiin duurisointuun tai terssittömään sointuun. Totesin, että näitä asioita osaamalla ja tietämällä kokoaa itselleen ”apteekin hyllylle” upeaa varastoa musiikillista osaamista. Missioni on tehdä musiikkiluokkalaisistani yleismuusikkoja, ei teoreetikkoja eikä praktikkoja.<sup>24</sup>

### *Holvikirkossa*

Tunnin alussa pohdittiin taas musiikin kirjoittamisen osaamisen merkitystä. Perustelin sen merkitystä sillä, että se on tärkeä työkalu toimittaessa vakavasti musiikin alueella. Pitää pystyä kirjoittamaan edes jollakin tavalla kuultu, muistettu tai pään sisällä soiva musiikki.

*”... ettei vain päässä soiva maailmanhitti katoa jonnekin!”  
(Oma lausuma ko. oppitunnilta.)*

Kertasin (ehkä turhaankin – joidenkin yhdeksäsluokkalaisten ilmeet olivat paljon puhuvia) asiat, joihin haluan oppilaiden kiinnittävän huomiota: ensin on vain luotava mielikuva melodian liikkeistä, toisen soittokerran jälkeen on yritettävä hyräillä mielessään koko melodia edes suurin piirtein. On yritettävä löytää melodiasta jonkinlainen muoto, toistuvia melodisia aineksia (sekvenssikulkuja tms.), väitteitä ja vasta-väitteitä, kysymyksiä ja vastauksia, jotka kaikki helpottavat hahmottamista ja ulkoa oppimista. Musiikkiluokkalaisille tällainen *korvakuuloanalyysi* on periaatteessa tuttua jo alakouluvuosilta. Olen huomannut, että sen sisäistäminen on jäänyt monelta puolitiehen, ehkä siksi, että alakoulussa tämäkin asia tehdään (kuten pitääkin) alkuun leikinomaisesti lauleskellen. Yläkouluikäisille tämä asia pitää

---

<sup>24</sup> Käytän näitä termejä tässä tarkoituksella *Harnoncourtin* hengessä. Hänen mukaansa keskiajalla erotettiin toisistaan teoreetikko, praktikko ja yleismuusikko. Teoreetikko hallitsi musiikin rakenteet, mutta ei käytännössä esittänyt itse musiikkia. Praktikolla ei ollut mitään tietoa musiikin teoriasta, mutta hän osasi esittää musiikkia. Yleismuusikko oli sekä teoreetikko että käytännön muusikko. ”Hän osasi ja ymmärsi teorian, mutta ei pitänyt sitä käytännöstä eristettynä etäisenä asiana, joka jo sinänsä riittäisi. Hän osasi säveltää ja esittää musiikkia, samalla kun hän osasi ja ymmärsi sen miten eri asiat liittyivät toisiinsa. Häntä pidettiin suuremmissa arvossa kuin teoreetikkoa ja praktikkoa, koska hän hallitsi kaikki osaamisen ja tietämisen muodot.” (Harnoncourt 1986, 25-26.)

mielestäni selvittää eri tavalla, mm. opettamalla, mitkä ovat tämän asian osaamisen hyödyt.<sup>25</sup>

*Samoin sätissä olen taas muistuttanut siitä, miten musiikkia on ymmärrettävä, että sitä voisi kuunnella!!!!!!!!!! Aivan sama kuin jos puhetta kuullaan tai kuunnellaan, se on eri asia. Kuuntelemme musiikista lauseita, eri tavalla käyttäytyviä sanoja ym. Yritämme hahmottaa niitä ja ymmärtää. (Tutkimuspäiväkirja 22.XI 2005.)*

Aloitimme kaksiäänisen diktaatin. Oppilaiden tehtävänä oli kirjoittaa melodia ja basso koulun musiikkikirjoista tutusta iskelmästä ”Vanha holvikirkko”. Soitin vain melodian ja basson. Olin valinnut tämän tehtävän, koska sekä melodia että bassokulku olivat todella selkeitä ja loogisia, niiden asteikkokulut olivat hyvin kuultavissa. Tämä oli kuin kaikille ymmärrettävää selkeää puhetta.

Kirjoitimme kappaleesta vain ensimmäiset kahdeksan tahtia, koska asiat, jotka halusin oppilaiden oppivan, tulivat jo niiden aikana selviksi. Melodia ja basso ovat yleensä loogisia ja ne pitää pystyä kirjoittamaan muistiin. Totesin myös oppilaille, että melodian ja basson väliin olisi helppo lisätä soinnut, kun vain tietää harmonian lainalaisuudet. Emme kuitenkaan alkaneet kirjoittaa sointuja.

### ***Satsista sävellys***

Vaikka kaikki säveltapailun ja musiikin teorian osa-alueet ovat tärkeitä, pidän yhtenä tärkeimmistä päämääristäni opettaa oppilaille musiikin kirjoittamisen taitoa. Olen havainnut, että jostain syystä sitä ei harjoiteta riittävästi musiikkiluokilla.

Olimme käsitelleet pidemmän aikaa kolmisointuja tämän 8. luokan kanssa. Olimme kuunnelleet kolmisointuja ja niiden laatuja eri asteilla sekä harjoitelleet kadenssien kuuntelemista ja niiden kirjoittamista. Tätä äänten ja harmonioiden liikuttelun peruslogiikkaa, moniäänisen musiikin kirjoittamisen perustaa, harjoittelimme tälläkin

---

<sup>25</sup>Alakoulussa käytetään lapsille ennestään tuttuja lauluja, jotka sitten opetellaan tititoimaan, solmisoimaan jne., siis käytännössä analysoimaan musiikki perinpohjaisesti. ”Tätä prosessia voisimme nimittää myös *korvakuuloanalyysiksi*. Opetus ei siis ala nuoteista, vaan päätty lasten itsensä laatimaan nuottikuvaan.” (Hakkarainen ym. 1992, 4.)



tunnilla. Soitin lyhyehkön sointusarjan g-mollissa. Käytän mielelläni alennusmerkkisiä mollisävellajeja. Harmonisen mollin soinnuissa on dramatiikkaa. Alennusmerkkisissä molleissa oppilaat joutuvat harjoittelemaan alennusmerkkien, palautusmerkkien ja ylennysmerkkien käyttämistä sekaisin.

*Oppilaan hämmästelyä ko. tunnilla:*

*”Voiko samassa soinnussa olla alennuksia ja ylennyksiä?”*

Oppilaat kuuntelivat kadenssin useaan kertaan. Pyysin heitä kirjoittamaan ensin melodian ja basson. Melodian kirjoittamisessa ei ollut tietenkään minkäänlaisia vaikeuksia, koska se liikkui puolinuotein ja pienin liikkein. Bassoääni koostui sointujen pohjasävelistä eli soinnut olivat kääntämättömiä. Olimme jo käsitelleet kolmi-sointujen käännöksiä, mutta näkemykseni mukaan oppilaiden harmonian tajua vahvistaa tässä alkuvaiheessa se, että he todella kuulevat sointujen oikeat pohjasävelet.

Solmisoimme bassoäänen ennen kirjoittamista varmistaaksemme, että se on kaikilla oikein. Sitten oli väliäänien kirjoittamisen vuoro. Soitin koko ajan kaikkia stemmoja, mutta annoin alkuäänen altosta ja tenorista sekä korostin niitä vuorollaan. Välillä myös hyräilin väliääniä soittaessani. Oppilaat kirjoittivat myös nämä stemmat melko nopeasti, koska niiden liikkeet ovat verraten vähäisiä tämän tyyppisessä harmonisessa kudoksessa.

Yhdessä keskustelemalla selvitimme, miten tällaisesta perussatsista voisi tehdä hieman elävämmän kuuloisen. Varsin nopeasti oppilaat keksivät yksinkertaisia keinoja, kuten esimerkiksi lomasäveliä, sivusäveliä tai rytmisiä asioita. Annoin oppilaille kotitehtäväksi tehdä sointusarjasta pienen kuorosävellyksen mainitunlaisilla keinoilla. Näin harjoittelimme musiikin kirjoittamista, käsityötaitoa.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> *Apajalahden* (1995, 4) mukaan F.E. Niedt esittää teoksessaan ”Musikalische Handleitung”, että oppilaan tulee oppia johtamaan kenraalibassosta kudostakenteeltaan erilaisia satsityyppejä. Tässä käsitellään kenraalibasson soittamista, mutta mielestäni sama pätee kirjoittamiseen. Siis heti, kun satsi realisoitu soittamalla/kirjoittamalla, voidaan siirtyä kudoksen figuroimiseen.

## *Murhaajan musiikkia*

Säveltapailun ja musiikin teorian tunnit voivat olla musiikkiluokilla monella tapaa puurtamista. Joskus saattaa joillakin oppilailla, joskus jopa koko ryhmällä, olla selvä asennevaikeus ainetta kohtaan. Joskus ongelmia tuottaa se, että ryhmä on hyvin pitkällä tässä aineessa. Tällaisessa tapauksessa opettajalla pitäisi olla paljon kokemusta ja opiskeltua pätevyyttä opettaa, koska nähdäkseni musiikkiluokilla on annettava näillekin oppilaille koko ajan lisää osaamisen rakennusaineita. Tässä kahdeksannen luokan ryhmässä yhtä lukuun ottamatta kaikki olivat suorittaneet musiikkioppilaitoksessa 3/3-tason tutkinnon ainakin säveltapailussa, osa myös teoriassa. Muutama oppilas oli I-tason ryhmässä tänä vuonna.

Aloitimme oppitunnin taas ”ajatusten avauksella”. Normaalien säveltapailutuntien alussa avaan mieluummin oppilaiden ajatukset kuin äänet. Ajattelu pitää herkistää ja fokusoida oikealle aaltopituudelle ja kohteeseen; pään sisällähän tämän kaltainen työskentely ensisijaisesti tapahtuu.

Tällä kertaa oppilaat kirjoittivat kaksiäänisenä diktaattina alun Bachin d-molli-inventiosta. Soitin alusta kuusi tahtia ja tein sitten kahden tahdin mittaisen lopukkeen, joka varmasti kuulostaa oudolta, jos tuntee sävellyksen. Tämä harjoitus palveli kuitenkin täydellisesti tarkoitustani. Sen melodia etenee pitkälti asteikkokulkuina, melodian hyppy voidaan analysoida sointuina ja imitaatio äänten välillä on ilmeinen. Oppilaat joutuivat kuuntelemaan ja pohtimaan näitä asioita. He kirjoittivat tämän loogisesti etenevän ja helposti analysoitavan diktaatin melko nopeasti.

Tarkoitukseni oli johdattaa tätä ryhmää edes hieman kontrapunktiin salaisuuksiin. On aina ilo antaa taitaville oppilaille työkaluja musiikin tekemiseen ja työstämiseen. On myös ilo huomata, miten he oppivat käyttämään niitä. Toimisin moraalisesti väärin, jos en tekisi kaikkeani tämän eteen. Tällaisen pienen, motivoituneen ja taitavan ryhmän kanssa työskennellessä tuntee toimivansa historiallisen mestari – oppipoikamallin mukaisesti, ohjaavansa oppilaita melkein kädestä pitäen osaamiseen ja käsityöläisyyteen.

Kaanon on kohtuullisen yksinkertainen ja helpohko keino päästä jyvälle siitä, miten järkiperäinen, tietoinen melodian käsittely tuottaa hyvältä kuulostavan lopputuloksen, jossa toimii selkeästi kuultavissa oleva logiikka. Aloitin kirjoittamalla taululle hyvin yksinkertaisen lyhyen melodian, joka koostui mollikolmisoinnusta la – mi – do – la. Alemmalle viivastolle kirjoitin seuraavaan tahtiin tuon saman melodian ja sitten kirjoitin ylemmälle viivastolle samaan tahtiin tähän sopivan vastamelodian. Tämän siirsin sitten taas alemmalle viivastolle seuraavaan tahtiin jne. Näin rakentelin taululle oppilaiden silmien edessä, heille koko ajan asiaa selittäen, pienen päättymättömän kaanonin, jonka lauloimme sitten läpi.

Annoin oppilaille kotitehtäväksi samanlaisen pienen kaanonin tekemisen antamastani teemasta. Saman teeman perustelin sillä, että olisi paitsi hauskaa myös opettavaista kuulla, miten erilaisia tuotoksia samasta pienestä alkuytimeistä, motiivista, voi syntyä. Tällä varmistin myös, että kaikilla olisi realistinen mahdollisuus onnistua. Vaikka oppilaat olivat taitavia, kaikilla ei varmasti ollut vielä samantasoisia valmiuksia käsitellä tätä materiaalia tai keksiä kohtuullista teemaa, josta työstää jotakin. Annoin vielä muutamia perusohjeita: mukavasti laulettavassa melodiassa ei voi olla isoja hyppyjä, konsonanssit soivat hyvin, rinnakkaiset terssit ja sekstit ovat käyttökelpoisia, rinnakkaiset kvartit ja kvintit kuulostavat hassuilta, rinnakkaiset priimit ja oktaavit eivät kuulosta miltään.

Tunnin lopussa kerroin oppilaille, että J.S. Bachin teoksen ”Die Kunst der Fuge” ensimmäinen fuuga alkaa samalla tavalla. Kerroin myös teoksen rakenteesta ja traagisesta lopusta. Tässäkin yhteydessä toteutin yhtä peruseriaatteistani musiikin opetuksessa. Haluan oppilaiden olevan aina tietoisia siitä, mitä kulloinkin kuunneltavaan musiikkiin tai käsiteltävään asiaan liittyy. Tieto ei lisää tuskaa, vaan mielestäni taiteiden ollessa kyseessä syventää kokemusta.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *Kolehmainen* (2004, 61) käsittelee väitöskirjansa luvussa 4.2. musiikkikokemusten muuttumista elämyksiksi. Hän lainaa Brocklehurstin ajatusta sekä tiedollisten että tunnevaltaisten elementtien vaikutuksesta yksilön esteettiseen vastaanottokykyyn. Samassa luvussa hän esittelee myös Behnen ajatuksen, että tieto liitettynä kokemukseen voi saada aikaan vielä syvemmän elämyksen.

Toiseksi tehtäväksi, ainakin kotona silmäiltäväksi, annoin oppilaille Antonio Salierin säveltämän vaikeahkon kaanonin (liite 6), joka sisältyy Antál Molnárin toimittamaan kokoelmaan ”Klassisia kaanoneita”.

*Heti tuli kommentti, ainakin Rainer oli Amadeuksensa katsonut!  
”Murhaajan musiikkia!” (Tutkimuspäiväkirja 4.XI 2005. )*

En kuvaa tarkemmin seuraavaa oppituntia, koska edellisen tunnin kuvauksessa jo pystyin tuomaan mielestäni esille yhtä osa-aluetta opetuksessani. Kopioin jokaiselle kaikki kaanonit ja ne myös esitettiin tunnilla. Kaikki olivat siis tehneet tehtävän kohtuullisen hyvin. Joukossa oli muutama hyvä, mutta osa saatiin toimimaan kaanonina vasta yhdessä pohdituilla ja tehdyillä korjauksilla. Kuitenkin tämän tehtävän näinkin hyvä suorittaminen oli minulle taas osoitus, että opettajana velvollisuuteni on tarjota lisää ja enemmän.

Seuraavien tuntien aikana solmisoiimme Salierin kaanonin ja myös muita kaanoneita samasta kokoelmasta. Salierin kaanonista teimme myös sointuanalyysin kirjoittamalla sen auki, siis äänet päällekkäin.

### **Satumaa**

*Näyttää jälleen selkeästi siltä (jälleen kerran on todettava se), että tämä asia melodia – basso – ajattelu menee läpi. Se on niin loogista ja järkeen käypää. (Tutkimuspäiväkirja 8. XI 2005.)*

Tämä 7. luokan oppitunti oli pyhitetty kahdelle asialle: kaksiääniselle diktaatille ja intervallien kuuntelulle. Kumpikin herättää yleensä varsinkin keskitasoisissa tai heikoissa ryhmissä vastaansanomista.

*”Miksei tehdä koskaan mitään kivaa?”; Miksei koskaan lauleta mitään?”; ”Eihän me voida osata näitä!” (Muistikuvia oppitunneilta.)*

Kumma kyllä Unto Monosen tango ”Satumaa” on edelleenkin tunnettu ja ilmeisen pidetty laulu näinkin nuorten musiikkimaailmassa, ainakin toivelauluissa. Sen valitseminen diktaatiksi varsinkin tällaiselle ryhmälle, jonka taidot syystä tai toisesta eivät ole kovin pitkällä, lopettaa vastalauseet. Laulu on jo valmiiksi mielessä

sanoineen. Tällaisen laulun kuunteleminen, analysointi (sekvenssit, astekulut), rytmitavuilla lukeminen, solmisoiminen ja lopulta kirjoittaminen tukee nähdäkseni mitä parhaiten ajatustani musiikin kirjoittamisen osaamisen tärkeydestä.<sup>28</sup>

Alan mahdollisimman varhain opettaa oppilaitani kuuntelemaan bassoääntä. Liitin siis tähänkin diktaattiin basson, joka perustui yksinkertaistettuun harmoniaan. Päädyin ottamaan harjoituksen kohteeksi vain tangon A-osan. Oppilaat kuuntelivat sen useaan kertaan, hyräilivät ja toivottavasti ohjeen mukaisesti myös solmisoivat sekä lukivat rytmin rytmitavuilla mielessään. Mietimme yhdessä asioita, jotka helpottaisivat kirjoittamista. Pohdimme, miten toistuvat sävelkulut alkavat suhteessa edelliseen, millaisia astekulkuja löytyy, miten kannattaa helpottaa työtään tekemällä kertauksia ja maaleja jne. Solmisoimme ja kirjoitimme yhdessä bassoäänen, koska tämän ryhmän oppilaista moni ei osannut käyttää f-avaintakaan.

Kirjoittamisen jälkeen otimme kirjat esiin ja lauloimme laulun. Tarkoituksena oli vielä miettiä oppilaiden kanssa laulun sanoitusta, sen tunnetilaa. Yritän usein etsiä koulussa käytetyistä kevyttä musiikkia edustavista kappaleista erilaisia sanoja ym. tukevia affekteja ja retorisia figuureja ja, sopivan ryhmän sattuessa kohdalle, myös keskustella niistä oppilaiden kanssa.<sup>29</sup> Voisin kuvitella tämän motivoivan oppilaita ajattelemaan kyseistä kappaletta ja yleensä musiikkia laajemminkin. Tässä viihdemusiikkikappaleessahan voisi ainakin kuvitella löytävänsä *Matthesonin* (ks. aiemmin) esittämän toivon affektin nousevista sekvenssikuluista.<sup>30</sup> Joskus olisi mielenkiintoista saada selville keskustelemalla oppilaiden kanssa, miten musiikin melodiset kuviot vaikuttavat heihin. Onko jossain geenistössä muistumia Rousseau'n mainitsemasta alkukielestä? Toisaalta on helpottavaa ajatella myös Harri Wessmanin tavoin (ks. alaviite 19) ja keksiä aivan itse, mihin suuntaan nuoteissa olevat vihjeet johdattavat..

---

<sup>28</sup> Vrt. alaviite 25.

<sup>29</sup> *Harnoncourt* (1986, 23) on sitä mieltä, että viihdemusiikissa on säilyneenä paljon entisestä tavasta ymmärtää musiikkia ja siinä on jäänteitä musiikin vanhasta funktiosta.

<sup>30</sup> *Palas* (1999, 248) kertoo Kircherin (1650) kuvaavan nousevan ”gradatio” –figuurin (esimerkiksi sekvenssi) affekti-ilmaisua raikkaan veden luo janoavan hirven kaltaiseksi. Siinä on jotain kaipausta, kuten ”Satumaan” sanoituksessakin.

Edellä mainitun kaltaisia pohdintoja oli siis tarkoitus käydä läpi oppilaiden kanssa, mutta tässä vaiheessa tuli vastaan tavallinen koulumaailman arki. Tämän oppitunnin jälkeen en ehtinyt pitää ryhmän kanssa yhtään normaalia säveltapailutuntia teemapäivän ja itsenäisyyspäivän takia pariin viikkoon. Kun seuraavan kerran näimme, oli ”Satumaan” tunnetila jo taakse jäänyttä elämää.

### ***Kohtuullisen surullinen intervalli***

*Samaa taas eilen säveltapailutunnilla, siis affekteja. On tuntuma, että jos ei muuta niin ainakin se, että oppilaat herkistyvät kuuntelemaan kylmiä intervaleja eri korvalla, skarppaavat. Jos puhutaan tarinoista, mitä ne kertovat ja siis asioista: Kuulas, kylmä, värillinen, lämmin, riitelevä, paha aggressiivinen ... Kasvoista voi päätellä, että antaisi jotakin. (Tutkimuspäiväkirja 1.XI 2005.)*

Intervallit ja soinnut ovat vaikeita asioita. Perinteisten intervallilaulujen ym. kuuntelukeinojen lisäksi tarjoilen oppilailteni ”affektioppia”. Jos on päässyt jo niin pitkälle yksittäisen intervallin kuulonvaraisessa tunnistamisessa, että on selvittänyt kyseessä olevan vaikkapa septimin, voi ottaa affektit käyttöön. Neuvon oppilaitani kuuntelemaan, onko intervalli ”tosi paha, aggressiivinen” vai ”vähän surumielinen, sisäänpäin kääntynyt” tms. tilanteen mukaan. Yritän näin tuoda tunnetta ja tunnetilaa tähän teoreettiseen asiaan.

Halusin kokeilla tämän 7. luokan ryhmän kanssa, miten he tunnistavat intervallin retorisen luonnehdinnan. Se kiinnosti minua omaan arkipäivän työhöni liittyvänä ja toimi samalla oppilaille jonkinlaisena kevennyksenä.

Kokeen järjestely oli seuraavanlainen: soitin intervallin muutamaan kertaan joko ylhäältä alaspäin tai päinvastoin. Vältin kaikenlaisia painotuksia ja tulkintoja suorituksessa. Annoin sen jälkeen oppilaille kolme vaihtoehtoa, jotka kaikki olivat Johann Philipp Kirnbergerin<sup>31</sup> luonnehdintoja intervallien retoriikasta. Yksi vaihtoehtoista oli juuri kyseistä intervallia koskeva luonnehdinta, yksi samantyyppinen ja yksi täysin poikkeava. Oppilaat merkitsivät papereihinsa sen

---

<sup>31</sup> Ks. Palas (1999, 256-257).

luonnehdinnan, joka vastasi eniten heidän mielestään soittamaani intervalliliikettä. Tarkistin paperit siten, että merkitsin vihreällä värillä päälle viivaten täsmällisen ja vihreällä pisteellä lähelle osuneen arvion. Tulos oli siinä mielessä mielenkiintoinen, että voin kuvitella musiikilla olevan enemmänkin puhuttavaa meille.

Tilanne oli poikkeuksellisesti se, että opetin koko luokkaa. Paikalla oli kaksikymmentäkaksi oppilasta. Yksi oli ymmärtänyt tehtävän väärin ja kirjoittanut intervallien nimet (vain kolme kahdeksasta oli oikein!). Loput kaksikymmentäyksi vastausta jakautuivat siten, että papereita, joissa oli vähintään kahdeksan oikeaa ja lisäksi lähes oikeita, oli seitsemän. Papereita, joissa oli täsmälleen oikeaan osuneita neljästä seitsemään ja lisäksi lähes oikeita, oli yksitoista. Lopuissa oli kolme oikein ja kolme lähelle osunutta.

Mielenkiintoista oli, että kaikki sekstit tulkittiin oikein. Samoin muutaman muun intervallin kohdalla oikeaan osuneiden ilmaisujen määrä oli erittäin suuri. Pidin tulosta toiveita herättävänä. Olen jopa sitä mieltä, että vaikka vaihtoehtoja olisi ollut vain kaksi ja toinen niistä täysin vastakohtainen, olisi oikeaan osunut luonnehdinta (eli että oppilas olisi yhdistänyt intervallin johonkin oikean luonteiseen retoriseen ilmaisuun) merkityksellistä tai ainakin pohdinnan arvoista.

Mietin kyllä jälkepäin, olinko manipuloinut tulosta koetilanteessa soittamalla jotenkin painottaen. Pysin kuitenkin toteuttamaan kokeen täysin neutraalisti. Eikä olisi ollut sitä paitsi mitään mieltäkään manipuloida tällaista pientä oman työn tutkimiseen liittyvää koetta.

### ***Liehuva liekinvarsi***

Seuraavaa yhdeksännen luokan tuntia en kuvaa enkä analysoi tarkasti. Liitän ohkeen vain otteen tutkimuspäiväkirjasta. Olen kuvannut siihen tunnelmiani muutama hetki oppitunnin jälkeen. Tämän tyyppiset, lähes hysterisen anarkistiset oppitunnit, jotka alkavat elää omaa elämäänsä, ovat minusta mielenkiintoisen barokkisia, jotenkin

ylipursuavia.<sup>32</sup> En mitenkään pyri välttämään niitä, jos luokassa tuntuu kehittyvän sellainen tunnetila.

*9E:n säveltapailu: Liehuva liekinvarsi oli tämän jakson ”loppulauluna”. Kappale aika dramaattinen sanoiltaan ja melodialtaan ja myös harmonioiltaan. Yhtäkkiä välähti, että tsekkailaan kappaleen sanojen ja musiikin suhdetta sanoista lähtien, tukeeko, miten tukee, miten musiikilla tuettu tai ilmaistu. Yksi tyttö innostui lausumaan runoa, muutamaaan kertaan, muut seuraavat innostuneina, hyvän tuntuinen juttu. Aplodeja, bravohuutoja. Laulettiin ja funtsittiin melodiaa ja harmoniaa. Just hyvä. Samalla tuli mieleen, että tätä on harrastettu ennenkin muinoin lukiolaisten kanssa: analysoivat sanojen ja musiikin suhdetta juuri nimenomaan niin, että tuoko musiikki esiin jotain tunnetiloja. Tai kuvaako sanoituksen tunnetilaa. Sekin hyvä puoli, että musiikkiin voi päästä syvällisemmin myös musiikkia vähemmän opiskellut ja kuitenkin analysoida sitä.*

*Mieleenjuolahteita: Itselleni barokkimusiikki on puhunut, siksi siihen hurahdin. Puhuvuus, onko niin, että nimenomaan tuo affektikuvio tekee siitä niin lähestyttävän?? Siksi myös voisi ajatella saavani oppilailta aikaan samanlaista hurahdamista johonkin taidemusiikin suuntaukseen, siis kun osaavat ja tietävät. Itselleni aina tärkeitä mielikuvat, usein näen ja ajattelen tai tunnen musiikkia. Ei vain tavallisilla tuntemuksilla vaan jollain tapaa näkemällä. (Tutkimuspäiväkirja 18.XI 2005.)*

### 5.3 ... vapaasti säestäen

Tässä alaluvussa kuvaan toimintaani lukion vapaan säestyksen opiskelijoiden kanssa. Kaikki kuvaamani tapaukset ovat opiskelijoita, joiden kanssa aloitin vapaan säestyksen opetuksen vasta tutkimussyksynä. Oppiaineen nimi on vapaa säestys. Opetussuunnitelmassa on asetettu tälle oppiaineelle tavoitteet, joiden rajoissa toimin oman barokkisen käyttöteoriani mukaisesti, kuten muussakin opetuksessani. Painotan varmaa ja tyylinmukaista säestämistä.

*Usein huomataan, että säestysmahdollisuuksia on useita ja tämä onkin osa barokkimusiikin joskus melko improvisoivaa esityskäytäntöä. Tärkeänä tavoitteena on oppia valitsemaan musikaalisin ja toimivin, usein myös helposti soitettavin vaihtoehto. (von Creutlein 1998, 7.)*

---

<sup>32</sup> Portugalin kielen sana *barroco* ja espanjalainen käsite *barrueco* tarkoittavat kumpikin epäsäännöllisen muotoista helmeä. Italian kielessä sana *barroco* on käytetty 1800-luvun loppuun asti tarkoittamaan ”absurdia”, ”epäsäännöllistä”, ”groteskia” tai ”liioiteltua”. (Anderson 1996, 9-10.)



### *Mirkku teoreetikkona*

Mirkku oli abiturienttityttö, joka oli opiskellut vapaata säestystä toisen opettajan johdolla kaksi edellistä vuotta, mutta siirtyi minun oppilaakseni opettajajärjestelyjen kautta. Olin kyllä hyvin tyytyväinen saadessani hänet oppilaakseni, koska tiesin hänen kykynsä. Hän oli minulle myös ennestään tuttu, koska olin ollut peruskoulussa hänen luokanvalvojansa kolmen vuoden ajan. Tässä oli siis hyvä lähtöasetelma perinteistä mestari – oppipoika – suhdetta ajatellen.

Mirkku oli teknisesti hyvä pianisti, tunnollinen oppitunneilla kävijä ja harjoittelija, siis ihanneoppilas. Hänellä oli konservatorio-opintojensa perusteella myös teoreettista tietämystä ja osaamista. Seuraavalle keväälle olimme suunnitelleet vankkaa teoriajaksoa, sillä hänellä oli tarkoitus pyrkiä Sibelius-Akatemiaan pääaineenaan musiikin teoria. Niinpä pyrin myös kaikessa muussa opetuksessani ottamaan tämän huomioon hänen kohdallaan.

Olin jo aikaisemmin soitattanut hänellä muiden musiikkikappaleiden ohella myös kenraalibasso. Käytin Timo von Creutleinin oppikirjaa ”Kenraalibasso”. Kenraalibasson periaatteet olivat siis hänellä jo selvillä käännöksineen ja äänenkuljetusohjeineen ym.

Otimme ensin muutaman helpon harjoituksen, joilla ajatukset ja keskittyminen kohdistettiin asiaan. Opiskelijan tehtävänä oli soittaa määräämissäni sävellajeissa yksinkertaista kadenssia I – IV – V – I. Tämän asian hallitseminen täydellisesti on mielestäni tärkeä osa vapaan säestäjän kompetenssia. Näin on barokin aikana vakiintuneen duuri – molli – tonaliteetin kivijalka kunnossa. Seuraavaksi harjoittelimme modulaatioita aloittamalla Cm-soinnulla, joka muunnettiin C<sup>7</sup>-soinnuksi. Se purettiin oikeaoppisesti Fm-sointuun, joka taas muunnettiin F<sup>7</sup>-soinnuksi jne. Olen havainnut tämän tehokkaaksi harjoitukseksi, joka edistää mm. koskettimiston hallintaa, tietoisuutta sävellajeista ja loogista äänenkuljetusta. Varsinkin tällaisena molliversiona se herättelee usein myös improvisatorisia ajatuksia ja erilaisia tunnetiloja.

Barokkimuusikkous on siis käyttöteoriani, jota sovellan joskus tietoisesti, mutta useimmiten tiedostamatta opettaessani kaikenlaista musiikkia, niin soittaessani kuin laulaessanikin. En yritä väkisin liittää kaikkiin tilanteisiin barokkimateriaalia. Mirkku oli kuitenkin jo niin pitkällä musiikkiopinnoissaan ja hänen tietotaitonsa alalta oli niin hyvä, että en tuntenut tekeväni väärin käyttäessäni hänen kanssaan enemmänkin aikaa kenraalibasson soittamiseen ja pohdiskeluun, varsinkaan kun tiesin hänen tulevaisuudensuunnitelmansa. Otimme siis seuraavaksi harjoitukseksi Timo von Creutleinin oppikirjasta yksinkertaisen harjoituksen (Dandrieu, teoksesta *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, 1719), jossa yhdistellään kvinttisuhteisia sointuja. Se toimi myös perusharjoituksena, jolla varmistimme äänenkuljetusohjeet. Muistutin näidenkin ohjeiden perustuvan siihen, että saadaan aikaan hyvältä kuulostava, looginen säestys, joka tukee varmasti melodiaa.<sup>33</sup> Kaupan päälle tulee vielä melko pitkälle riittävä taito tehdä yksinkertaisia, toimivia sovituksia.

Tarkoituksena ei ollut edes tämän opiskelijan kanssa käydä systemaattisesti läpi kenraalibasson oppijaksoa, vaan valitsin sopivia helpohkoja tehtäviä, joista oli mielestäni apua ja hyötyä.

### **... ja cembalistina**

Vähän myöhemmin muotoutui tämän opiskelijan kanssa vielä yksi näiden oppituntien ulkopuolinen yhteistyömuoto.

*Mirkku: ollaan soitettu ja kirjoitettu kenraalibassoa ja Mirkulla on kokemusta ja taitoa, tuntuu kiinnostuneelta. Osaa asioita ja kysyy! Tarjosin barokkiyhtyeen cembalo-osuuksia hänelle, odotin kieltävää vastausta (ongelma usein abien kanssa: ei ole aikaa). Yllätys: Mirkku sanoi mielellään tekevänsä asian – koska pitää barokista! Halleluja! (Tutkimuspäiväkirja 11.XI 2005)*

---

<sup>33</sup> ”Äänenkuljetusohjeet auttavat laatimaan tasapainoisen ja hyvin säestettävää melodiaa tukevan taustan. On muistettava, kuten monissa vanhoissa kenraalibassokirjoissa mainitaan, että säestyksen tehtävänä on auttaa solistia tasapainoisella ja taloudellisella säestyksellä eikä suinkaan olla itsetarkoitus.” von Creutleinin (1998, 9.)

Barokkiyhtyeen avustajana Mirkku oli osaamisensa ja tunnollisuutensa vuoksi nainen paikallaan. Hän hoiti leiviskänsä sekä harjoituksissa että esityksessä. Ikävä kyllä en ollut kuitenkaan vielä pystynyt antamaan hänelle riittävästi tyylinmukaiseen soittamiseen liittyvää oppia. Vaikka olimme tunneilla keskustelleet ja harjoitelleetkin esimerkiksi cembalolle tyypillisiä arpeggioita ym., minun oli kuitenkin kerrottava hänelle paikat, missä niitä oli tyylikästä soittaa. Hänen osaamisensa ja rohkeutensa tällä alueella ei myöskään aivan riittänyt vapaampaan satsin käsittelyyn, vaan hän pitäytyi valmiiksi realisoituun satsiin. Yritin korostaa continuosoittajan vapautta, mutta en kuitenkaan vielä pystynyt vapauttamaan hänessä piilevää barokkienergiaa.<sup>34</sup>

### *Annin joutsenlaulu*

Tutkimussyksynä minulla ei ollut paljon vapaan säestyksen opiskelijoita. Mielenkiintoista tutkimuksen kannalta oli, että joukkoon mahtui hyvin erilaisia persoonallisuuksia ja osaajia.

Jos Mirkku oli osaaja ja tekijä, Anni oli täysin erityyppinen. Hän oli myös täysin eri tavalla musiikillisesti orientoitunut. Hän kävi suhteellisen säännöllisesti tunneilla (joskus piti käytävillä tavatessamme muistuttaa), mutta nuotit olivat usein kotona pianon päällä tai jossain muualla. Ja hän oli myös soittanut usein muuta kuin läksyksi saamaansa. Tämän oppiaineen luonteeseen kuuluu kuitenkin positiivinen ilmapiiri enkä halua rikkoa sitä olemalla tällaisista asioista vihainen. Nuotteja löytyy aina luokasta. Toisaalta ei myöskään mielestäni aina tärkeää ole se, mitä soittaa. Tärkeää on, että soittaa paljon. Näin kehittää itsellään eri tyyllisen musiikin laajaa osaamista ja musiikin hahmotuskykyä sekä instrumentin hallintaa.

Annin kanssa piti olla herkkänä ja aistia kulloinenkin mieliala erilaisista vihjeistä, esimerkiksi kulloisestakin hiustenväristä tai jalkojen liikkeestä pianon ääressä. Anni ei ollut koskaan pahalla päällä, hyvät tunnelmat saattoivatkin olla sitten hyvin moninaisia. Joskus ne olivat niin pinnalla, ettei työnteosta tullut oikein mitään.

---

<sup>34</sup> ”Kenraalibasson soittajalta vaaditaan kykyä mukautua nopeasti vallitseviin olosuhteisiin. Hänen tulee pystyä muuttamaan vauhdissa realisaatioitaan, joiden pitäisi elää kappaleen vaihtuvien tunnelmien mukaan.” (Pöhlö 1995, 2). Edellä mainittuhan koskee kaikkea vapaampaa säestämistä.

Silloin oli vain annettava keskustelun rönsyillä. Useimmiten keskustelumme sivusivat kuitenkin musiikkia, joskus muita sillä hetkellä tärkeiltä tuntuvia asioita. Tällä kertaa oli hyvä päivä. Annista huomasin heti, että hän oli päättänyt terästäytyä. Sen huomasin aivan pienistä yksityiskohdista hänen käyttäytymisessään, jopa siitä, miten askeleet kopisivat käytävällä hänen lähestyessään luokkaa. Saatoimme siis ryhtyä heti töihin ilman pidempiä alkuvalmisteluja tai orientoitumiskeskusteluja.<sup>35</sup>

Annilla oli jatkuvana tehtävänä varmistella perusasioita, kuten opetella sävellajeja ja soittaa asteikkoja, koska mielestäni mikään soittaminen ei saa olla ”fiilis-soittelua”, vaan aina soitettaessa on tiedettävä, mitä tehdään. Ilman tekniikkaa ei ole soittamista, tekniikka on soittimen hallintaa. Pitää soittaa paitsi paljon musiikkikappaleita, myös asteikkoja ja sointuja järkevillä sormijärjestyksillä. Tämä kaikki tallentuu lihasmuistiin sekä hiljaiseen tietoon ja osaamiseen. Silloin myös soittaminen on varmaa ja mukavaa ja se on hallinnassa.<sup>36</sup>

Aloitimme tämänkin tunnin soittamalla parissa eri sävellajissa kadenssia I – IV – V – I. Muistutin järkevistä, loogisesta äänenkuljetuksesta<sup>37</sup>, joka paitsi kuulostaa paremmalta, myös helpottaa soittamista, esimerkiksi oikeille koskettimille osumista.

Perustelin opetustani myös sillä, että pääosa siitä mm. kevyestä musiikista, jota kosketinsoittimilla joudutaan säestämään, perustuu barokin aikana vakiintuneeseen duuri–molli –tonaliteettiin ja siihen liittyviin harmonian sääntöihin. Myös välttämätön transponointi helpottuu, jos nämä asiat hallitaan.

Annilla oli omasta toivomuksestaan kotiläksynä Yö-yhtyeen ”Joutsenlaulu”. Kappale oli vasta siinä kunnossa, että hän pystyi juuri ja juuri soittamaan sen soinnut tasaisesti hitaahkossa tempossa. Soitimme kuitenkin ensin ilman sointuja, jolloin Anni soitti bassoäänien ja minä vieressä melodian. Halusin korostaa basson ja ylä-

---

<sup>35</sup> *Luukkainen* (2000, 86) lainaa useampia kirjoittajia ja toteaa oppimisen olevan kokonaisvaltainen, kokemuksellinen prosessi. Opettajan on hänen mukaansa tiedostettava koko se taustatekijöiden kirjo, joka vaikuttaa oppimistilanteisiin. Tällaisia ovat mm. kotitausta, arvot, asenteet, päämäärät ja harrastukset. Opettajalle ei riitä se, että hän toimii vain tietojen ja taitojen jakajana, koska oppiminen koskettaa ihmisen koko persoonallisuutta.

<sup>36</sup> *Francois Couperinin* mukaan kaikesta tästä osaamisesta ”muodostuu eräänlainen paikallismuisti, joka tekee heidät (cembalo-oppilaat) varmemmiksi ja auttaa kontrollin palauttamisessa, jos suoritus epäonnistuu”. (Hämäläinen 1994, 65.)

<sup>37</sup> Ks. alaviite 33.

äänen tärkeyttä ja niiden suhdetta toisiinsa; basso kannattelee melodiaa ja on pohjana harmonialle. Tarkoituksena oli myös saada Anni miettimään, miten bassoäänen saisi mielekkääksi ja ilmeikkääksi. Pölhön (1995, 2) mukaan kenraalibassossakin on tärkeää esittää basso mahdollisimman elävästi fraseeraten ja artikuloiden, koska se on sooloäänien tasavertainen kumppani. Tämän ymmärtäminen on monelle nuorelle ainakin pinnallisesti helppoa, koska monien kevyen musiikin tyyliuuntien ohuehkosta sointi- ja sointukudoksesta sähköisesti vahvistettu basso on helposti kuultavissa.

Korostin varman bassonkäytön tärkeyttä hyvin konkreettisesti säestyksen sujumiseen liittyvällä asialla: säestystilanteen muuttumisella. Harjoiteltukin, saati sitten prima vista –säestys, saattaa seota siinä määrin, ettei ainakaan oikean soinnun löytämisestä voi haaveillakaan. Jos tällaisessa tilanteessa löytää sointumerkin perusteella edes oikean bassoäänien, on ainakin soinnun funktio kuultavissa ja säestys siltä osin pelastettu.

Jatkoimme kappaleen soittamista. Toisella kerralla Anni säesti hyräilemääni ”Joutsenlaulua” soittaen vasemmalla kädellä bassoa ja oikealla sointuja. Mielestäni parhaan lähtökohdan hyvälle, sujuvalle ja hyvin soivalle säestykselle antavat selkeä basso vasemmalla ja sointujen soitto oikealla kädellä sellaisella alueella, jolloin sointujen laatu ja karakteri tulevat järkevällä tavalla esiin. Annoin siis Annille ohjeita siitä, miten soinnut kannattaa yhdistää niin, että säestys etenisi yksinkertaisesti, selkeästi ja varmasti – kenraalibasson äänenkuljetusohjeita edes viitteellisesti noudattaen.<sup>38</sup> Minun käyttöteoriassani kenraalibasso on toimiva, käyttökelpoinen työkalu ja ajattelumalli sekä opettamiseen että musiikin tekemiseen.

*Annin kanssa ”Joutsenlaulua” vapsissa. Alkusoitossa ”säikähti” (Annin tapa reagoida asioihin) kun melodian g särähti Hm-soinnun kanssa. Juteltiin, voisiko sillä olla joku tarkoitus, kappaleen henkihän on dramaattinen, jopa traaginen. Mielessäni vertasin siihen, mitä ohjeita (oliko C.Ph.E. Bach) etulyöntien korostamisesta muistin lukeneeni. Tällaisessa kappaleessa voisi kuvitella ja tietoisesti tehdäkin tietyn affektin kuvaamista!!!! (Tutkimuspäiväkirja IXI 2005.)*

---

<sup>38</sup> ”Kenraalibassonsoittajan päärooli on olla säestäjä sanan positiivisessa merkityksessä. Hänen tulee tarjota tukeva rytmien ja harmonien perusta säestettävälleen.” (Pölhö 1995, 3.)

Edellä kuvasin tilanteen, jossa oli pakko kysäistä Annilta, voisiko tuolla olla joku merkitys. Ohitin sen kuitenkin nopeasti heittämällä ajateltavaksi, liittyisikö se jotenkin kappaleen synkkään tunnetilaan. Olen sitä mieltä, että tämän kaltaisessa kevyessä musiikissa halutaan joko tietoisesti tai tiedostamatta kuvata affekteja.<sup>39</sup>

Annoin Annille kotitehtäväksi valmistaa luuttusäestyksenomaisen säestyksen lauluun ”Greensleeves”. Olin kirjoittanut hänelle laulusta version, jossa ei ollut lainkaan sointumerkkejä. Ohjeeksi annoin, että joka tahdin alkuun piti soittaa sointu. Halusin kuulla mahdollisimman yksinkertaisen tyylinmukaisen version tästä vanhasta englantilaisesta laulelmasta ilman lisäsektejä, suur- tai pienseptimejä tms. Yksinkertainen olisi tässä tapauksessa kaunista. Harjoittelimme aivan tunnin lopussa vielä arpeggioita, joilla voisi kuvailla esimerkiksi luutun ääntä. Annoin vielä evästykseksi muutaman vihjeen; kannattaisi kokeilla jopa terssittömiä sointuja ja lopukkeissa joko terssitöntä sointua tai pikardia terssiä.

Kuvasin vapaan säestyksen osalta vain edeltävät kaksi tapausta. Alun perin kuvauksia oli enemmän, mutta vaikka opiskelijat olivat eritasoisia ja eriluonteisia, ei useamman tapauksen kuvaaminen olisi tuonut esiin varsinaisesti mitään uutta. Nähdäkseni se olisi siksi ollut turhaa.

#### **5.4 ...joulukonsertin puitteissa**

Musiikinopettajakollegion alkusykyisessä kokouksessa päätimme joulukonsertin ajankohdaksi joulukuun 19. päivän. Päivä oli hyvä tietää jo varhaisessa vaiheessa harjoitus-, sovitus- ym. aikataulujen takia. Olimme myös yksimielisiä tulevan konsertin luonteesta. Koulumme on profiloitunut laulu/kuoropainotteiseksi. Olemme pyrkineet pitämään varsinkin perinteisten joulukonserttiemme kokonaiskuvan tasapainoisen klassisena, perinteisen jouluisena.

---

<sup>39</sup> Ks. alaviite 29.

### 5.4.1 Barokkiyhtye

#### *Yhtyeen kokoaminen*

Barokkiyhtyeen työskentely lähti taas puhtaalta pöydältä. Ennen kuin ohjelmistoa voi varsinaisesti valita, on oltava varmuus yhtyeen olemassaolosta. Asialle omistautuneet soittajat ovat edellytys asioiden etenemiselle. Kun runkoryhmä on koossa, voi jatkossa luottaa siihen, että valittu ohjelmisto on toteutettavissa, vaikka joutuisikin vaivaamaan ”keikkasoittajia” yhtyeen ulkopuolelta. Alku oli taas lupaava, kuten sisimmässäni olin olettanutkin.

*Matti kysyi, onko barokkiyhtyettä tänä vuonna! Hyvä Matti, luottamusaltisti! (Tutkimuspäiväkirja 18. VIII 2005.)*

Koska koulu on iso, on informaation kulku hankalaa tässä vaiheessa vielä selkiytymättömälle pienelle ryhmälle, jonka jäsenet ovat monelta luokalta ja luokka-asteelta. Kuulutin lyhyen tietoiskun keskusradion kautta aamunavauksen jälkeen. Samana päivänä kiinnitin muusikkojen ilmoitustaululle fraktuurafontilla kirjoitetun ilmoituksen, jossa toivoin barokkimusiikista kiinnostuneiden soittajien ottavan minuun yhteyttä ja vievän myös viestiä eteenpäin. Melko nopeasti aloinkin saada yhteydenottoja varsinkin lukion opiskelijoilta, jotka olivat olleet aiemmin mukana.

*Maijalta sain heti myöntävän vastauksen ja hän varmaan pistää juttua liikkeelle. Myös Teija oli aktiivinen, kysyi, että soitetaanko ja sanoi olevansa innolla mukana. Eli pumppu varmaan saadaan pystyyn! Ella [aine]ope kertoi poikansa Aarnen vaihtaneen pääaineekseen fagotin, soittaa vasta toista vuotta. Heti Aarnen (musiikkiluokkalainen, 8. lk) kimppuun ja kysymään. Fiksu kundi, joka osaa sanoa ”ei”. Muttei sanonut ei!!! Saadaan pitkästä aikaa fagottikin riviin, tuo ihan omaa saundiaan vanhaan musiikkiin! (Tutkimuspäiväkirja 19. VIII 2005.)*

Peruskoululaiset ovat yleensä vähemmän oma-aloitteisia. On siis ”metsästettävä” oikeat ihmiset: ensin tutut soittajat ja sitten uudet seiskaluokkalaiset. Varsinkin uusien soittajien rekrytoiminen on oma haasteensa. Oppilaat eivät tiedä, mitä barokki

oikeastaan on ja mitä yhtyeessä toimiminen tarkoittaa. On myös löydettävä soittajat, jotka pystyvät täyttämään haasteellisen paikkansa pienessä kokoonpanossa.

Positiivinen yllätys oli, että eräs kahdeksannen luokan oppilas oli vaihtanut pääinstrumenttikseen fagotin. Hän ilmoitti tulevansa myös mielellään mukaan yhtyeen toimintaan. Rakennan yhtyeen jousipohjalle, mutta haluan siihen myös puhaltimia kaksintamaan jousistemoja, tuottamaan erityisefektejä ja vaihtelua sekä tuomaan jousille erilaisia keskustelukumppaneita.

Tutkimusvuonna toimivan barokkiyhtyeen kokoonpano muodostui alkusyksystä seuraavanlaiseksi: kuusi viulua, yksi alttoviulu, yksi sello, kaksi poikkihuilua ja fagotti. Yhtye ei ollut osaamistasoltaan tasainen, mutta kokemuksesta tiesin, että se tulisi toimimaan. Tiesin myös, että tulen tarvitsemaan avustajiksi ainakin continuosoittajan (kosketinsoittaja tai kitaristi) ja mahdollisesti puhaltajia.

### *Ohjelmiston valinta*

Vaikka minulla on normaalisti jo etukäteen jonkinlainen käsitys siitä, mitä ohjelmistossa tulee mahdollisesti olemaan kuluvan harjoitusperiodin aikana, aiheutti tämän vuoden uusi tilanne (uudet kollegat) sen verran epä tietoisuutta, etten ollut halunnut valita ohjelmistoa ennen kuin tulevaa syyslukukautta koskevat yhteiset näkemykset ja linjaukset koskien olivat selvillä.

Ohjelmiston valitseminen on ihanaa, mutta monella tavalla hankalaa. Barokin puutarhat ovat ylenpalttisia, niissä on ihana vaeltaa! Mutta mitä poimisin sieltä ja tarjoilisin ryhmilleni? Sen pitää olla sellaista, joka on mielenkiintoista, puhuvaa ja puhuttelevaa sekä soittajille että yleisölle. Sen pitää olla myös sellaista, joka on yhtyeen soitettavissa ilman ahdistuksen tunnetilaa.

Mielestäni italialainen barokkimusiikki soveltuu selkeydessään parhaiten koulukäyttöön. Olen kuitenkin ranskalaisen barokkimusiikin suuri ystävä ja olen kaivannut sitä ohjelmistoon. Esteenä tälle on ollut kaksi seikkaa: ranskalaisen



barokkimusiikin tyyliin liittyvät erityiskysymykset<sup>40</sup> ja nuottimateriaalin puute. Nuottimateriaaliongelmia on todellinen: musiikkikaupat ja –kirjastot pullistelevat italialaista ja saksalaista<sup>41</sup> barokkimusiikkia, mutta ranskalainen loistaa poissaolollaan.

*”Kiinnostuin tästä musiikista 80-luvulla ja yritin soittaa sitä ensin sellolla, mutta se ei oikein toiminut. Ranskalainen barokki on sellaista, että se ei oikein tahdo sujua muilla kuin aikakauden soittimilla.”*  
(Markku Luolajan-Mikkola Saarelan [2003] mukaan.)

Tämän tutkimusjakson joulukonsertin ohjelmistoon päätin kuitenkin ottaa sekä italialaista että ranskalaista barokkia. Ranskalaisen musiikin mukaan ottoon kannusti osittain myös käytössä oleva fagotti, josta sointiin tulisi juuri oikeanlaista ranskalaista nasaalia sävyä. Italialainen teos oli Antonio Vivaldin säveltämä melko pienimuotoinen, mutta kuitenkin riittävän haasteellinen *koncerto a-molli* (liite 7). Päädyin tähän, koska siinä oli paljon elementtejä, jotka tekivät siitä mielenkiintoisen soittaa (tämä oli valintavaiheessa kokemuksen mukanaan tuomaa olettamista, hiljaista tietoa, tai paremmin: hiljaista varmuutta) ja hakea siitä mielenkiintoisia tulkinnallisia, perusteltuja ”barokkijuttuja”. Teos vaikutti juuri sellaiselta, jonka pahimmillaan voisi vain soittaa läpi ja suorituksen tulos olisi mitäänsanomaton, mutta jonka yhteinen tietotaito ja intohimo voisi saada kukoistamaan. Kuvaan ja perustelen ratkaisujani myöhemmin tässä luvussa.

Joulukonsertin ranskalaiseksi sävellykseksi valitsin Jean Baptiste Lullyn teoksen *Marche Pour la Cérémonie des Turcs* (liite 8). Valitsin sen siitä huolimatta, että siitä ei ollut saatavilla nuotteja. Teos oli minulle kuitenkin tuttu elokuvasta ”Kaikki elämän aamut” ja mielestäni kuulin siinä jotakin oman yhtyeeni kuuloista. Tietooni ja

---

<sup>40</sup> ”Vapaata improvisointia se ei tunne lainkaan – ainoastaan korukuviokoodeksin, joka kuitenkin on hyvin monimutkainen ja jota on sovellettava äärimmäisen hienostuneesti oikeissa kohdissa. Niin olikin olemassa luettelo lukemattoman monista pienistä, piinallisen tarkasti esitettävistä korukuviosta ja ankara säännöstö niitten käyttämisestä.” (Harnoncourt 1986, 217.)

”...kirjoitamme toisin kuin esitämme. ... Me esimerkiksi esitämme pisteellisinä peräkkäisistä kahdeksasosanuoteista muodostuvat astekulut. Ja kuitenkin kirjoitamme ne tasaisiksi.” Francois Couperin kirjoittaa näin cembalonsoiton oppikirjassaan *L’Art de toucher le Clavecin* ilmiöstä, joka tunnetaan termillä *notes inégales* (epätasaiset nuotit tai sävelet). Tavallisesti joka toinen sävel – kahdesta ensimmäinen – oli pitkä, joka toinen – kahdesta jälkimmäinen – lyhyt. (Hämäläinen 1994, 222.) Edellä mainitut ovat esimerkkejä ranskalaiseen barokkimusiikkiin liittyvistä tyylikysymyksistä.

<sup>41</sup> Kts viite 20.

kokemukseeni luottaen kirjoitin sen levyltä muistiin. Kuvaan tätäkin myöhemmin tässä luvussa.

Minua kiehtoo suuresti ihmisäänen ja akustisten soittimien yhdistäminen. Konserteissamme pyrin aina toteuttamaan yhden tai useamman barokki-yhtyesäestyksellisen kuoroteoksen niin tyylinmukaisesti kuin mahdollista. Tähän konserttiin valitsin 9. luokkien kuorolle Michael Praetoriuksen motetin *Cantabo Domino semper* (liite 9) ja 8. luokkien kuorolle Franz Tunderin herkän jouluisen teoksen *Ein kleines Kindelein* (liite 10). Molemmat teokset olivat haastavampia kuorolle kuin säestävälle yhtyeelle. Näistä kirjoitan lisää kuoro-osuudessa.

### ***Sovittaminen, valmistautuminen***

*”Meidän täytyy siis löytää keino, jonka avulla aivan itsestään ja luontevasti onnistumme panemaan nämä erilaiset ratkaisut edes jotenkuten oikeaan tärkeysjärjestykseen. Ensimmäisellä sijalla on joka tapauksessa teoksen ymmärtäminen; siihen nähden kaikella muulla on vähäisempi merkitys. Eli siis: millä tavalla teos ilmentyy kuulijalle. ...Varsinkin aikakauden tyylistä pitäisi pyrkiä tietämään ja ymmärtämään kaikki minkä vain voi saada käsiinsä.” (Harnoncourt 1986, 136.)*

Vivaldin a-mollikonserton löysin kokoelmasta nimeltä ”Három concerto vonószene-karra” (Editio Musica Budapest 1999), jonka olin pari vuotta aiemmin hankkinut koululle. Siinä on konserttoja, jotka ovat edistyneempien opiskelijoiden ja oppilaiden soitettavissa. Kokoelman teoksia kuulee harvemmin esitettävän, mikä on mielestäni hyvä asia. Laitos miellyttää minua myös siksi, ettei siinä ole minkäänlaisia esitysmerkkejä lukuun ottamatta forte- ja pianomerkintöjä. Isona puutteena pidän sitä, että continuo-osuudesta puuttuvat kenraalibassomerkinnät. Koska soitatan vapaassa säestyksessä paljon kenraalibassoja, olisi merkintöjen mukanaolo tärkeää kosketinsoittajalle: hän voisi mahdollisesti kehittää oman versionsa tai ainakin kyseenalaistaa painetun. Myös muille soittajille voisi harjoitustilanteessa antaa informaatiota näistä merkinnöistä ja niiden tärkeydestä.

*Concerto in La minore* arvelutti minua ensi silmäyksellä. Se vaikutti kudokseltaan kovin ohuelta. Siinä oli vain kolme stemmaa (1: Violini I e II, Violini III o Viola, Basso continuo), joten voisi helposti kuulostaa tyhjänpäiväiseltä läpisoittamiselta. Se vaatisi siis paljon varmaa osaamista ja ideoita, jotta se tyydyttäisi sekä soittajiani että minua itseäni.

Juuri tästä syystä tartuin siihen. Oli mielenkiintoista nähdä, pystyisivätkö eri luokilta ja luokka-asteilta olevat soittajat selviytymään teoksesta niin, että sekä harjoitusperiodista että esityksestä jäisi hyviä muistoja ja oikeasti jotakin rakennusainetta tulevaisuutta varten?

Kävin ensin sävellystä läpi silmälleni. Tein analyysiä teoksen lauseista, keskustelijoista ja kommentteista. Hain sävelkuvioita tai muotoja, joista olisi löydettävissä retorisia aineksia, affekteja tai symboliikkaa.<sup>42</sup> Pystyisinkö saamaan edes jotain aavistuksia tunnetiloista? Selviä ohjeitahan tähän löytyy jo osien tempomerkinnöistä: Allegro – Largo – Allegro. Harnoncourtin (1986, 76) mukaan nämä merkinnät määrittävät usein pikemmin teoksen affektia kuin tempoa. Esimerkiksi *allegro* merkitsi alun perin iloista affektia. Teoksen tempoa määritettäessä on kuitenkin ensin selvitettävä teoksen affekti. Mitkä tulisivat siis olemaan eri osien luonteet?

Piano on tärkein työkaluni, minun cembaloni. Ryhdyin ajattelemaan sormillani ja soittaessani teosta läpi loin mielikuvia soittajistani ja siitä, mitä tulen heillä teettämään ja heiltä toivomaan. Varsinaisia soittoteknisiä ongelmia jousenkäytön ym. suhteen ei todennäköisesti tulisi olemaan; ainoa kysymysmerkki oli uusi seitsemäsluokkalainen viulisti. Mietin myös teosta läpi käydessäni sitä, miten saadaan unisonosoitto sujumaan niin, että se kuulostaa joltain muulta kuin asteikkojen kitkutukselta.

---

<sup>42</sup> *Harri Wessmann* kirjoittaa erittäin mielenkiintoisessa artikkelissaan (Wessman 1996 b, 28-29) siitä, miten hän pianotaiteilijana, siis soittaessaan modernilla pianolla tai konserttiflyygelillä, tiedostaa retoriikan kuuluneen barokin aikana valistuneen ihmisen yleissivistykseen ja sen myös heijastuneen voimakkaasti aikakauden musiikkiin. Hän havainnollistaa tätä löytöretkellä Bachin ”*Das wohltemperierte Klavier I:n*” f-mollipreludiin. ”Mielestäni vain nuottikuvassa lymyilee vihjeitä, jotka osoittavat tiettyyn suuntaan.”

Tässä vaiheessa mietin kovasti puhaltimia. Ongelmana ei ollut se, että mestari on säveltänyt teoksensa jousille. Minun näkemykseni mukaan se oli olemukseltaan ja ilmiänsultaan täysin puhaltimillekin sopiva. Ennakoin, että aloittelevan fagotistin tekniikka suhteessa teoksen nopeiden osien tempoihin tulisi myös olemaan jonkilainen ongelma, mutta asia selviäisi sitten harjoitusvaiheessa. Huilujen stemmoja jouduin myös pohtimaan, koska viulustemmat eivät kaikilta osin sovellu suoraan huiluilla soitettaviksi. Tein siis seuraavanlaisen ratkaisun: jätin ensimmäisen osan ylemmät jousistemmat vain jousille. Hennot poikkihuilujen äänet olisivat toki antaneet omaa väriään siihen, mutta päätin ”paksuntaa” ensimmäisen osan sointia siten, että sovitin kirjoitetun cembalostemman (siis jo kerran sovitettua) kaksi yläääntä poikkihuiluille. Cembalostemma oli varsin taitavasti ja melodisesti kirjoitettu, joten ratkaisu oli melko helppo. Asetin siis toimivuuden tyylipuhtauden edelle ja tämä valinta punnittaisiin sitten käytännössä.

Largo-osan ratkaisuja mietin kovasti etukäteen, mutta tämän osan mystinen olemus tuntui avautuakseen vaativan yhtyeen läsnäoloa. Harkitsin osan jättämistä kokonaan pois, mutta päädyin lopulta jättämään sen parempiin käsiin: alitajunnan ja intuition käsiteltäväksi.

Viimeisen osan tanssillisuus näkyy jo nuottikuvassa: 3/8 – tahtilaji alkaa heti sykkiä ja kertoa jotakin. Se on kuin maalaistanssi, mestarin jalostamaa pelimannimusiikkia. Huilut ja fagotti soittaisivat vain tutti-osuuksissa kaksintaen jousistemmoja. Tämä tutti-osan korostaminen volyymin lisäksi myös äänenvärillä antaa rondomuotoiselle osalle oman karaktäärinsä. Idealistina ajattelin myös, että näin rondo siirretään oppikirjan sivulta kaikkien kuultavaksi ja ymmärrettäväksi.

Barokkiyhtyeen toisen teoksen kanssa oli toisenlaisia hankaluuksia. Olin tehnyt valinnan, mutten saanut nuotteja mistään. Halusin kuitenkin tarttua vihdoinkin myös rakastamaani ranskalaiseen barokkimusiikkiin. Tämä pienimuotoinen tunnelmapala, seremoniamusiikkia Aurinkokuninkaan hovista, oli mielestäni sopiva yhtyeelleni. Mutta – mistä saisin nuottimateriaalin? Koska helpoin ratkaisu ei ollut mahdollinen, oli luotettava taas omaan tietämykseen, osaamiseen ja kokemukseen tältä alalta. Kirjoitin sävellyksen levyttä muistiin.

Ongelmana oli, että sointimassasta ei erottunut helposti yksittäisiä stemmoja diskantin ja basson väliltä. Kuuntelin marssin muutamaan kertaan ja kirjoitin sitten diskantin ja bassoäänien muistiin. Seuraavaksi merkitsin soinnut suurin piirtein. Vaikka kyse oli normaalista barokkiajan harmoniasta, tapahtui väliäänissä joissain kohdissa niin nopeita, hiuksenhienoja muutoksia, etten mielestäni saanut kaikkea kirjoitetuksi muistiin. Seuraavassa kuvaan ja perustelen, mitä ratkaisuja tein ja miksi kirjoittaessani partituuria puhtaaksi.

Kirjoitin satsin viisiääniseksi, koska sellaisena kuninkaallisen hovin seremoniamusiikki soisi tarpeeksi juhlavasti. Tiesin myös, että Lullyn musiikki perustuu paljolti viisiääniseen jousisoitintekstuuriin. (Mm. Anderson 1996, 89-90.) Usein barokkiajan mm. orkesterisävellyksissä oli muistiinmerkittyinä vain basso ja yksi tai kaksi diskanttia. Satsin täyttäminen oli esittäjän vastuulla (Harnoncourt 1986, 262.), joten hänen tuli siis osata tämä. Tämänkin teoksen kohdalla minun oli toimittava näin. Kerroin tästä ratkaisusta myös oppilailleni korostaakseni osaamisen ja tietämisen merkitystä musiikin tekemisessä. Lisäksi toin näin esiin itse barokkimusiikkiin liittyvää asiaa avartavaa informaatiota.

### ***Harjoittaminen ja motivointi***

*Miten organisoin taas soittajien harjoittamisen? Lopputuloksen hienouden edessä ihmiset taas, kuulijat, ihailevat, mutta tietäisivätpä sen väännön, mikä täytyy käydä aina. Ensin stemmiksiä eri soitinryhmien kesken silloin tällöin siellä täällä. Kaikki eri luokilta, vaikea saada aikaan yhteisharjoituksia! Itse asiassa (vaikka luottamusta siihen, että kaikki taas onnistuu on pakko olla) tuntuu juuri tällä hetkellä aika epätoivoiselta! Mutta näinhän se on ollut melkein aina juuri näinä aikoina! Tulee sitten vielä mieleen osaavatko kuulijat arvostaa työtä, tietävätkö, mistä on oikeasti kysymys. (Tutkimuspäiväkirja 2. XI 2005.)*

Tuota vaihetta, jota olen purkanut tutkimuspäiväkirjassani, oli kyllä jo edeltänyt vaihe, jolloin teoksia oli harjoiteltu erikseen. Vaikka musiikki alkaa varsinaisesti elää, kun sitä harjoitetaan yhdessä, tutustun teoksiin aina huolellisesti etukäteen ja kirjoitan uudelleen tarvittavat kohdat. Olin myös jakanut stemmat etukäteen kullekin

soittajalle erikseen ja keskustellut henkilökohtaisesti teoksista ja stemmojen sopivuudesta kullekin soittajalle sekä antanut harjoitteluohjeita. Olimme myös mahdollisuuksien mukaan soittaneet stemmat läpi minun toimiessani pianon ääressä muuna orkesterina. Jousisoittajista olin valinnut tässä vaiheessa muutaman pidemmälle edistyneen oppilaan äänenjohtajiksi, joille voisi antaa myöhemmin myös stemmojen harjoittamisvastuuta. Edellä kuvaamani on minulle tärkeä vaihe työskentelyssäni yhtyeen kanssa. Haluan tuntea hyvin soittajani.

Konsertin lähestyessä lisääntyivät stemmaharjoitukset, joissa kiinnitin soittajien huomiota entistä enemmän tulkinnallisiin kysymyksiin. Harjoituksissa pyrin aina perustellusti edistämään näkemyksiäni barokkimusiikin tekemisestä. Tässä vaiheessa on tehtävä paljon valintoja. Tärkeintä on, että lopputulos on mielenkiintoista ja kuulijoita puhuttelevaa ja että sitä on mielekästä soittaa. Harnoncourtin (1986, 143) mukaan on pyrittävä siihen, että ”tämän musiikin diktio ja artikulaatio toteutetaan käytössä olevin soittimin niin pitkälle kuin mahdollista. ...teoksen täytyy olla etusijalla.”

Pyrin aloittamaan työn täysin puhtaalta pöydältä. Jousisoittimet antavat yhtyeelle perussoinnin, minkä vuoksi kiinnitän niihin erityistä huomiota. Itse pystyn kontrabasson ja viola da gamban soittajana myös antamaan todellisia esim. jousenkäyttöön liittyviä ohjeita. Jousi ja sen käyttö on jousisoittimissa ehdottomasti tärkein asia, koska sillä tehdään sointi. Lähdin harjoituksissa hakemaan yksinkertaista, kevyttä, gambamaista sointia. ”Äänenavauksena” soitimme nopeilla, pitkillä jousilla pyyhkäisten unisonossa esim. doorisia asteikkoja ja erilaisia molliasteikkoja. Soitimme kaikki äänet irti toisistaan, täysin ilman vibratoa, mahdollisimman paljon ensimmäisessä asemassa ja vapailla kielillä.<sup>43</sup> Asteikkoja soitatin sekä pedagogisessa mielessä että keskittymisharjoituksena: soittajien pitää olla joka hetkessä läsnä tiedostaen tekemisensä eikä vain soitella mukana.

---

<sup>43</sup> *Juha Kangas* kertoo työskentelystään: ”Jousenkäyttö on ensimmäinen asia, johon yleensä kiinnitän huomiota. Siitä on kerta kaikkiaan saatava riisuttua raskaus. Jokainen johtamani iso orkesteri on alussa käyttänyt liikaa vibratoa. ...Barokkijousen tuntuma saattaa ohjata fraseerausta oikeaan suuntaan, vaikka moderneja käytettäisiinkin.” (Kuusisaari 2005 b, 31.) Vaikka tässä on kyse Mozartin musiikin tulkitsemisesta, asia on luonnollisesti näin myös barokkimusiikin suhteen.

*Mukavaa, että tunnelma on vapautunut. Keskustellaan luonnollisesti asioista, barokkimusiikin käytänteistä. Elina leikkiherjana Helenalle: ”Tiedätkö, mitä on odotettavissa? Kaikki vibrato pois!” Siitä lähti sitten keskustelu miksi kannattaa kokeilla. Ottivat innolla vastaan.” (Tutkimuspäiväkirja 17. XI 2005.)*

Edellä mainitut tyylliseikat ovat niitä, joista väitellään ja joita käytetään myös aseena tyylinmukaista barokkisoittoa vastaan. Pohdittavaksi jää, teenkö oikein jousisoitin-opiskelijoita kohtaan ja mahdollisesti vastoin heidän opettajiensa opetusta vaatiessani soittamaan näin. Näillä keinoilla saan kuitenkin yhtyeelle haluamani perussoinnin, joka on sitten muokattavissa teosten mukaan.

Stemmaharjoitusten jälkeen oli yhteisharjoitusten aika. Näissä korostuivat entistä enemmän tyylliseikat, koska niillä annetaan teoksille luonne. Heti alkuun muistutin gambasoinnista. Haimme taas harjoituksilla barokkijousen tuntumaa. Alkuvaiheessa jätimme myös kaikki kaaret pois. Muistutin jälleen myös ”automaattivibraton” pois jättämisestä.<sup>44</sup> Vibrato tuntuu olevan monille nuorille jousisoittajille tärkeä osoitus osaamisesta, mikä on aivan ymmärrettävää. Olen kuitenkin useimmiten pystynyt perus-telemaan asian tärkeyden, vaikka joskus pidemmälle edistynyt soittajaa saattaakin kyseenalaistaa ohjeeni.

*Aina vaan ongelma, uskaltaako neuvoa tällaisia juttuja, ottavatko soitonopettajat tästä pulttia!!!!!!? (Tutkimuspäiväkirja, 8. XII 2005.)*

Hain myös lisää keveyttä soitattamalla kaikki nuotit irti toisistaan, mikäli vain mahdollista.

Vivaldin konserton ensimmäisessä osassa on paljon 1/16 –nuotteja asteikkoina ja säveltoistoina. Yritimme saada ne mahdollisimman kuulijaystävällisiksi ja saada ne selkeällä artikulaatiolla puhuviksi, muotoilla niistä ”sanoja”. Keskustelin soittajien kanssa, millainen puhe kuulostaa mielenkiintoiselta. Päädyimme lopputulokseen, että mielenkiintoista on mahdollisimman eläväinen puhe, missä on selkeä artikulaatio ja äänenvoimakkuuden vaihteluita, kaiken kaikkiaan värikästä ja vaihtelevaa

---

<sup>44</sup> ”Monille opiskelijoille on jopa yllätys, ettei esimerkiksi jousisoittinten metallikielillä tai *jatkuvalla vibratolla* ole mitään tekemistä klassis-romanttisen musiikin kanssa, vaan ne ovat tulleet käyttöön vasta 1900-luvulla.” (Kuusisaari 2005 a, 22.)

äänenkäyttöä. Näin tulisi myös tämän sävellyksen tarina kertoa kuulijoille, joista suurimmalle osalle nimi Vivaldi on kyllä tuttu, mutta siinä kaikki.

Päätimme kokeilla pienillä, nopeilla, yllättävillä crescendoilla ja diminuendoilla.<sup>45</sup> Annoimme myös pientä painoa korkeille sävelille. Näillä keinoilla ja lisäksi nopealla tempolla saimme mielestäni tämän osan pääaffektin (allegro) esille ainakin harjoitustilanteessa. Konserttitilanteessa kaikuisassa kirkossa tilanne voisi olla aivan. Kerroin myös soittajille *Johann Matthesonin* affektiajatuksista.<sup>46</sup> Toivon tällaisen herättävän kiinnostusta ja ajatuksia älykkäissä, vastaanottavaisissa nuorissa.

Olin jättänyt hitaan largo-osan hautumaan. Soitimme sen pari kertaa läpi tutustuaksemme siihen. Heti tuntui siltä, että yhtyeen koko arsenaalia ei voi käyttää, koska osan mystisyys kaikkoaisi saman tien. Päädyin radikaaleihin ratkaisuihin: päätin jättää pois kaikki puhaltajat sekä suurimman osan jousista. Musiikillinen ajatus, sointi, jonka kuulin pääni sisällä, vaati sitä. Perustelin tämän soittajille myös osan täydellisellä vastakohtaisuudella ääriosiin verrattuna. Tiesin, että tämä tulisi olemaan yksi tärkeä tekijä onnistuneen kokonaisuuden kannalta. Osan tunnetila on jotenkin mystinen, ehkä surumielinenkin pienten intervallien, kromatiikan, jatkuvien modulaatioiden ja pidätyksien vuoksi. Päätin viedä tuon tunnetilan äärimmilleen paitsi ohuella soinnilla (yksi jousisoittaja stemmaa kohti ja cembalo) myös käyttämällä sordinoja, soittamalla äärimmäisen hiljaa ja hauraasti, täysin ilman vibratoa. Kaikki äänet soitettiin myös hiuksenhienosti erotellen. Pysin saamaan osaan ilmavuutta soitattamalla sitä jonkin verran nykyistä käsitystä nopeampana largona. Barokin aikaan myös todella käytettiin varsinkin hitaissa osissa huomattavasti nopeampia tempoja. (Harnoncourt 1986, 80, 164.) Tämänkin osan toimivuus tulitisiin testaamaan kirkkokonsertissa.

Konserton viimeinen osa on selvästi tanssillinen. Se on iloinen ja vilkas maalaistanssi, pelimannimusiikkia. Tanssiin viittaa myös osan muoto, rondo. Miten

---

<sup>45</sup> ”...barokin ajan dynamiikkaa on puhe ja kieli. Se on piendynamiikkaa, joka toteutuu yksittäisissä tavuissa ja sanoissa. ... Siellä sitä ei kuitenkaan sanota dynamiikaksi, vaan se kuuluu artikulaatioon sen vuoksi, että se koskee yksittäisiä säveliä ja kaikkein pienimpiä sävelryhmiä.” (Harnoncourt 1986, 66.)

<sup>46</sup> Harri Wessman käsittelee artikkelissaan ”Musiikki on tunteiden kieltä” mm. *Johann Matthesonin* (1681-1764) kirjaa ”Der Vollkommene Capellmeister”, jossa Mattheson erittelee melko perusteellisesti musiikin tunnekieltä. (Wessman 1996 a., 24-25.)



osan tunnetilan saisi välittymään kuulijoille? Kertautuvassa osassa on selkeä tanssipoljento, väliosat ovat keskustelua diskanttiaänten ja basson välillä. Olin päättänyt soitattaa A-osissa koko yhtyettä ja väliosissa vain jousia. Koko osan läpi kuuluisi tanssipoljento, joten toimme sitä esiin yksinkertaisesti korostamalla kunnolla tahtien ykkösiä niin, että hartsi pöllysi. Kuten ensimmäisessä osassa, myös tässä on paljon iloisuutta ja toivoa ilmentäviä laajoja intervaleja sekä nousevia sekvenssikulkuja.<sup>47</sup> Vaikka tällaisten asioiden esiintuominen sekä harjoitus-tilanteessa että kirjoitettuna saattaa tuntua oudolta, se kuuluu mielestäni asiaan, sillä se on olennainen osa barokin ajan musiikkia. Vaikka emme ymmärtäisikään läheskään täydellisesti pohjalla olevaa retorista ja affektiajattelua, se tuo oman laajentavan lisänsä sekä oppilaiden soittoon että heidän yleissivistykseensä.

Lullyn teos *Marche Pour la Cérémonie des Turcs* oli ikävä kyllä jätettävä pois joulukonsertin ohjelmasta kahdesta syystä. Sille ei olisi ollut loogista paikkaa ohjelmassa musiikkina eikä myöskään nimen perusteella. Sen harjoittaminen olisi myös vienyt liian paljon aikaa ja energiaa muutenkin rajallisista aika- ja voimavaroista. Pääsimme kyllä teoksen työstämisen alkuun. Kuuntelimme sen muutamaan kertaan levytä. Kerroin siihen liittyneistä ongelmista ja siitä, miten ratkaisin ne. Puhuin teoksen tunnetilasta ja ympäristöstä, johon se oli alun perin sävelletty. Teos edustaa yksinkertaista seremoniamusiikkia Aurinkokuninkaan hovista; se tulisi soittaa yksinkertaisuudesta huolimatta itsetietoisesti ja ylpeästi. Näytin myös elokuvasta *Kaikki elämän aamut*<sup>48</sup> kohdan, jossa kyseinen marssi esitetään. Harmillista pois jäämisen kannalta oli myös se, että konsertissa jäisi nyt kuulematta fagotin kaunis nasaali sointi oikeanlaisessa musiikillisessa ympäristössä eli ranskalaisessa barokkimusiikissa. Sen vuoro tulisi sitten myöhemmin.

---

<sup>47</sup> Kts. esim. Wessman (1996 a., 24-25) sekä Palas (1999, 248).

<sup>48</sup> ”Tous les matins du monde”, ohj. Alain Corneau.

## 5.4.2 Kuorot

### *Kuoroista*

Syyslukukaudella 2005, jolloin dokumentoin työtäni tutkimusmielessä, sain kollegan kanssa johdettavakseni 8. ja 9. luokkien luokka-astekuorot. Vaikka tällaisten suurten, n. 75 laulajaa käsittävien kuorojen harjoittaminen ja johtaminen onkin voimia vievää, ko. vuonna lähtökohta oli kummankin kuoron osalta kiitollinen. Me kolme yläkoulun musiikinlehtoria olimme 8. musiikkiluokkien valvojia. Oppilastuntemus ja tuttuus helpottivat ryhmän käsittelyä. 9. musiikkiluokkien kuoro oli puolestaan ryhmä, joka oli jo edellisenä vuonna osoittanut iskukykynsä. Kuorossa oli erittäin taitavia, voimakasäänisiä tyttöjä. Oli myös paljon poikia, joista löytyi yrittystä, osaamista ja vastuuntuntoa. 9-luokkalaiset ovat aina myös ehtineet tulla tutuiksi edellisten vuosien kuluessa.

### *Ohjelmiston valinta*

Halusin tuoda jälleen joulukonserttiin jotain uutta vanhaa, siis musiikkia, jota kuullaan harvoin. Pyrin löytämään teoksia, joissa voisin ihmisääntä ja akustisia soittimia yhdistämällä päästä mielestäni mahdollisimman tyylinmukaisesti oikeaan lopputulokseen.

Kahdeksansien luokkien kuorolle valittu teos, *Franz Tunderin* (1614-1667) säveltämä pienimuotoinen *Ein kleines Kindelein* on herkkä kuvaus pienestä Jeesus-lapsesta. Olin löytänyt sävellyksen kokoelmasta *Die Geschichte der Musik in Beispielen* ja tehnyt siitä vähän muokatun version Helsingin Saksalaisen koulun kuorolle 1987 toimiessani koulun musiikinopettajana. Etukäteen oletin ja tiesinkin, mitkä tulisivat olemaan tämän teoksen ongelmat kuorolle. Suurimmalle osalle laulajista teos on musiikkina outoa ja lisäksi se lauletaan saksan kielellä. Mutta kokemuksesta tiesin myös, että tällaista kannattaa ja täytyy tarjota musiikkiluokkalaisille.

Tein melko suuren hakutyön 9. luokkien kuoron teoksen kanssa kahlatessani läpi erilaisia kuorokokoelmia. Mielessäni oli, kuoron kyvyt tuntien, jotain mahtipontisen loistokasta, korkeakirkollista, mutta kuitenkin inhimillistä musiikkia, jossa ruumis ja sielu voisivat olla täysillä mukana.<sup>49</sup> Teos ei voisi tietenkään olla liian pitkä eikä vaikea harjoitusajan rajallisuuden takia. Mutta sen pitäisi antaa esiintyjille jotain, mikä voisi olla jonkinlainen flow-ilmio. Itse koen barokki- ja muun vanhan musiikin usein juuri näin.

Koulumme kellarivarastosta löysin pienen punaisen kirjan: *Exultemus, Anthology for mixed voices 1, Latin Motets from the Renaissance and Baroque Periods*. (Edition Egtved ApS. Holte 1990.) Nomen est omen! Minulle tuli tunne, että löytäisin sieltä jotain, ja niin tapahtuikin. Löysin kokoelmasta varhaisbarokin mestarin, Michael Praetoriuksen, 6-äänisen motetin *Cantabo Domino semper*. Heti ensi tahteja hyräillessäni olin varma löytämästäni. Tiedostin jo tässä vaiheessa myös tutut ongelmat: oudon sävelkielen ja latinan. Olin tosin edellisenä vuonna kouluttanut tätä ryhmää laulattamalla joulukonsertissa renessanssimusiikkia espanjaksi.

### ***Sovittaminen, valmistautuminen***

*Tunderin* sävellys oli valmis harjoiteltavaksi. Alkuperäinen sävellaji oli c-doorinen moodi ja siihen olin kirjoittanut myös kuorostemmat. Olin sitten transponoinut kuoro- ja orkesteripartituurit sekä orkesteristemmat pientä terssiä alemmaksi, koska teoksessa on muutamia hyvin arkoja korkeita paikkoja laulettavaksi nuorille naisäänille. Tässä kohden mietitytti, teenkö teokselle ja säveltäjän tarkoitukselle hallaa muuttamalla omavaltaisesti sävellajia? Tiedetäänhän, että sävellyksen syntyaikoina eri sävellajeilla oli omat karaktäärinsä. (Wessman 1996 a., 24; Harnoncourt 1986, 90.) Kuitenkin nykyinen tasavireinen viritysjärjestelmämme, johon kaikkien korvat ovat täysin tottuneet, tekee kaikki sävellajit täysin samankuuloisiksi.

---

<sup>49</sup> ”Barokki ei kieltänyt musiikin ruumiillisuutta, ja musiikki oli enemmän tai vähemmän sublimoidusti aistillis-henkisiä ruumiinilmauksia ja säveltäjä musiikin ja ruumiin sukulaisuuden tuntija. Barokin tunteita, affekteja ilosta suruun, ilmaistiin erilaisilla musiikillisilla liikkeillä, ja musiikilla oli omat peruskuvionsa huokauksille, huudahduksille, ... Tunne ja ruumiillisuus yhdistyivät aina näissä kuvioissa.” (Lampila, Helsingin Sanomat 3.12.2006.)

Myös orkesteripartituuri oli siis lähes valmis. Jouduin lisäämään orkesteriin käyrätorven stemman lukiossamme tuona vuonna opiskelevalle saksalaiselle käyrätorvensoittajattarelle, joka tuli itse tarjoutumaan mukaan. Käyrätorvi toisi kuoroja säestävään yhtyeeseen upean lisän monipuolisella äänenvärillään. Se toisi pehmeän, hellän sävyn Tunderiin ja loistokkaan sointikruunun Praetoriuksen teokseen.

*Cantabo Domino semper* vaati enemmän alkupohdintaa. Se oli siis sävelletty kuusiääniselle kuorolle ja continuoille. Kuorossa oli suuri enemmistö tyttöjä, eikä naisäänten kolmiäänisyys näin ollen tuottaisi mitään ongelmia. Periaatteessa olisin voinut ajatella jopa kuusiäänistä kuorosatsia laulettuna, koska kuorossa oli myös vahvoja bassoja ja muutama tenorikin, jotka hyvillä tyttötenoreilla vahvistettuina olisivat selviytyneet tehtävästä. Päädyin kuitenkin laulattamaan kuoroa neliiäänisenä siksi, että kaikkiin laulettuihin stemmoihin tulisi mahdollisimman paljon varmuutta ja voimaa. Kaikki pojat saisivat laulaa ensimmäistä bassoa. Näin saataisiin kaikki miesäännet rohkeasti mukaan, koska bassostemma liikkui miellyttävästi baritonialueella.

Entä orkesterin osuus tässä teoksessa? Alun perin säästykseksi on kirjoitettu vain continuo-osuus eli basso- ja sointusoitin. Continuosoittimeksi valitsin cembalon, vaikka teoksen luonteeseen olisi sopinut paremmin uruilla soitettu continuo-osuus. Yhtyettä avustavalle vapaan säestyksen oppilaalleni, pianistille, olisi ollut kohtuuton vaatimus ja jännitystekijä, jos hän olisi joutunut soittamaan osuuden uruilla. Urkuri joutuu olemaan normaalisti selkä kapellimestariin sekä muihin soittajiin päin ja seuraamaan lyöntiä peileistä. Se vaatii kokemusta ja hyvää instrumentin hallintaa. Kirkkourut olisivat myös vaatineet yhtyeeltä erilaista sijoittelua kuin olin suunnitellut.

Olin päättänyt valjastaa molempien kuorojen säestystehtäviin koko barokkiyhtyeeni. Jouduin siis lisäämään Praetoriukseen soittimia continuon lisäksi. Tiesin toimivani tässä paitsi käytännöllisesti myös tyylinmukaisesti oikein.<sup>50</sup>

Harnoncourt (1986, 162,171) vertaa barokin jousipohjaista orkestrointia ja siihen lisättäviä, jousia kaksintavia puhaltimia, urkujen äänikertoihin. Tämän teoksen yhteydessä hain jonkinlaista korkeakirkollista, ylevää tunnetilaa. Ehkä olin kuulevinani ison katedraalin kaiun ja urkujen plenorekisteröinnin soinnin. Miten soisivatkaan vox humana, flauto dolce, principal, fagott ja sointikruununa mixtur? Kuusi viulistia saisi kaksintaa kolmea ylintä ääntä ja kaksi huilua kahta ylintä ääntä, käyrätorvi ja alttoviulu hoitaisivat yhdessä tenoristemman ilman laulajia.

Minulla oli onni saada kolme bassosoitinta tähän produktioon. Pyysin oman poikani, joka oli tuolloin kuusitoistavuotias, tukemaan bassoryhmää. Näin saatoin pistää toisen sellon kaksintamaan bassolaulajia, fagotin hoitamaan yksin kakkosbasson stemman ja toisen sellon soittamaan continuon bassoääntä. Harjoituksen saattoivat alkaa.

### ***Harjoittaminen ja motivointi***

En kuvaile tässä yhteydessä barokkiyhtyeen osuuksien harjoittamista kuoroteoksissa. Käsittelen niitä ainoastaan silloin, jos esiin nousee kysymyksiä, jotka liittyvät olennaisesti esimerkiksi artikulaation tai fraseerauksen ongelmiin, ratkaisuihin kuoron ja yhtyeen välillä tms.

Milloin on järkevää aloittaa harjoittelu? Tätä joutuu pohtimaan ja punnitsemaan aina teos- ja ryhmäkohtaisesti. Vaikka teos olisi vaikeakin ja oikeastaan vaatisi pitkää harjoitusperiodia, tuntuisi aika oudolta alkaa harjoitella elokuussa oppilaiden kanssa joulumusiikkia. Onneksi musiikkiluokkalaisten kanssa

---

<sup>50</sup> Michael Praetorius kirjoittaa teoksensa ”*Syntagma musicum*” kolmannessa osassa: ”...eikä ole lainkaan korville epämieluisaa, jos lauluyhtyeen jotakin ääntä soittaa samaan aikaan instrumentalisti oktaavia korkeammalta tai matalammalta sinkillä, fidelillä, huilulla, pasuunalla tai fagotilla”. Kuoroäänten kaksintaminen oli hyvin yleistä vielä noina aikoina. (Anderson 1996, 51, 53.)

voi työskennellä myös nopeahkolla aikataululla, koska he ovat taitavia ja harjoituksia on mahdollisuus järjestää tarvittaessa hyvinkin usein.

*Ein kleines Kindelein alkuun!!!  
(Kalenteripäiväkirjamerkintä 13. X 2005.)*

Olen kokenut musiikinopettaja, mutta jännitän aina hiukan, kun alan harjoittaa uutta teosta murrosikäisistä koostuvan ison kuoron kanssa. Oppilailla on useimmiten ennakkokäsityksiä siitä, minkä tyyppistä laulettavaa on mahdollisesti tulossa ohjelmistoon, koska he tuntevat jossain määrin musiikinopettajansa sekä tietävät, mitä tarkoitusta varten aletaan harjoitella. Ensireaktiot ja kommentit voivat olla hyvinkin vahvoja ja (ehkä joskus vain periaatteen vuoksi) negatiivisia. Ryhmästä riippuen motivointityötä voi joutua tekemään pitkin harjoitusperiodia aina esitykseen asti.

*”Miks aina tällasia? Miksei koskaan lauleta mitään kivaa? Kun oltiin ala-asteella, laulettiin kivempia lauluja! Anteeks vaan, mutta kotonakin ihmetellään sitä, miks yläasteella ei lauleta enää iloisia lauluja. Miks aina vanhoja lauluja?” (Muistiinmerkittyjä kommentteja 8. luokan kuoron stemmaharjoituksista.)*

*Tämän hetken tarjonnan keskellä on muistettava tarjota muutakin kuin karkkia ja hampurilaisia, vaikka onkin kova vääntö useimmiten. Helpommalla pääsisi ainaisilla Petteri Punakuonoilla sun muilla! (Muistiinpano.)*

Harjoitusten alkuvaiheessa pyrin keskustelemalla ja selittämällä teoksia perustelemaan oppilaille valintani. Olin jo aiemmin kertonut kuorolle valitsevani harjoitettavaksi jotain joulun sanomaan liittyvää musiikkia barokin ajalta. Yritin tuoda teokseen selkeyttä ja hahmoa kevyellä muotoanalyysillä: alkusoiton jälkeinen osa on kertova, viimeisen osan affekti on kunnioittava ilo. Muoto on siis samantyyppinen kuin perinteinen resitatiivi – aaria, ainakin sanojen puolesta. Suomensin myös tässä alkuvaiheessa tekstin, jotta tiedettäisiin, mitä lauletaan.

Solfataitoiset musiikkiluokkalaiset pystyvät usein laulamaan yksinkertaisimpia moniäänisiä teoksia tyydyttävästi suoraan nuoteista tai ainakin muutaman läpimenon jälkeen. Tässä teoksessa oli kuitenkin asioita, joiden kanssa he eivät ehkä olleet

olleet tekemisissä: orkesterin ja toisten stemmojen kuuntelua melkein kamarimusiikillisesti, runsaasti lyhyitä musiikillisia kommentteja, paljon taukoja, joiden yli piti kuitenkin ajatella musiikillinen jatkumo ja affekti, jota kuvattiin.

Stemmat piti siis ensin harjoitella kunnolla. Aluksi harjoittelimme ilman sanoja, vaikeimmat kohdat solmisoitiin. Pyrin tässäkin vaiheessa korostamaan musiikin lukutaitoa ja isompien kokonaisuuksien hahmottamisen tärkeyttä. Tässä mielessä teksti on merkittävässä asemassa, koska sen kertoma helpottaa musiikillisten lauseiden hahmottamista itselle ja sitä kautta tietenkin kuulijoille. Otimme siis sanat mahdollisimman pian käyttöön. Alkusoiton jälkeinen kertova osuus oli tekstinä ja musiikkina helposti hahmotettava kokonaisuus: ”Ein kleines Kindelein, ein kleines Kindelein ist uns heut geboren, hat uns wiederbracht den Schein, welchen wir verloren”. Ensin kerrotaan pienen lapsosen syntyneen ja sitten vakuutetaan nousevalla melodialla hänen merkitystään.<sup>51</sup>

Nuorten laulajien oli vaikea hahmottaa seuraavan osan kokonaisuutta varsinkin stemmaharjoitusvaiheessa. He olivat tottuneet laulamaan ja kuulemaan aina selkeitä melodioita, yleensä ylä-äänessä, sanan musiikki ollessa melkeinpä synonyymi sanalle melodia. Tässä osassa kuvataan kahdella lauseella ja hyvin runsaalla yksittäisten sanojen ja sanaparien toistolla tunnetilaa, jossa kertoja on.<sup>52</sup> Kerroin tämän kuorolle ja huomasin taas, että edes jonkinlainen tekstin sisäistäminen tekee musiikista puhuvampaa. Pyrin yleensä helpottamaan oppilaiden stemmojen oppimista ja kokonaisuuksien hahmottamista myös soittamalla itse partituuria lähes koko ajan. Näin toimin myös tässä tapauksessa.

Yhteisharjoituksissa barokkiyhtyeen kanssa päästiin teoksen tunnetilaan. Alkusoitto loi odottavan tunnelman, jonka jälkeen naisäänin kerrottiin lapsen syntyneen. Sitten fanfaarinomaisella nousevalla melodiakululla aloittaen koko kuoro kehottaa laulamaan Jeesus-lapselle ja lopuksi laulajat vakuuttavat haluavansa olla kokonaan

---

<sup>51</sup> Matthesonin mukaan toivoa ilmennetään kohoavin sävelkuluin. (Wessman 1996 a., 24.)

<sup>52</sup> Yksi retoriikkaan liittyvä termi on *epizeuxis*. Sanaa toistetaan lauseen alussa usean kertaan. Se pakottaa kuulijan odottamaan lopullista asiaa ja samalla korostaa tämän varsinaisen asian ominaispainoa. *Exclamatio* on retoriikassa huudahdusta tarkoittava termi. Erään selityksen mukaan se on ylöspäinen intervalli, joka erottuu selvästi säestyksestä. (Palas 1999, 246-247.)

Jeesuksen omia. Yhtyeen akordit laulajien taukojen aikana ovat kuin huutomerkkejä. Tämä teos tulisi puhumaan kuulijoille ilosta ja toivosta.

*Cantabo Domino semper* oli tavallaan selkeämpi, mutta kokonaisuudessaan vaikeampi. Harjoittelu alkoi pääsääntöisesti samalla tavalla kuin 8-luokkalaistenkin kanssa: sanallista motivointi- ja perustelutyötä, keskustelua kielestä ym. Stemmaharjoitukset lähtivät nopeasti käyntiin. Syytä olikin, sillä 9-luokkalaisten syksy oli hyvin rikkonainen mm. kahden viikon työharjoittelujakson vuoksi. Tämän kuoron kanssa työskentelyä helpotti esimerkiksi se, että saatoin jättää vaikkapa sopraanot harjoittelemaan keskenään, kun itse harjoitin muita ääniä.

*Praetorius selkeä onneksi! Kuoroäänten tuplaaminen onnistuu ja kuulostaa hyvältä! Pitää vain kuorolaiset nyt saada hoitamaan hommeli kotiin, on aikapula, mutta sitten teen vain kovan leikkauksen jollain tavalla! Mutta oikeasti tätä odotan ehkä innokkaimmin. Odotan sitä, miten varhaisbarokin korkeakirkolliset uhoamiset, ihanat harmoniset outoudet (siis että ovat outoja uudempaan barokkiin tottuneelle) purevat sekä esiintyjiin että kuulijoihin. VAI PUREVATKO MILLÄÄN LAILLA? ONKO SE VAIN MINUN KORVISSANI? ... CEMBALO TILAAMATTA!!!! (Tutkimuspäiväkirja 23 .XI 2005.)*

Yhteisharjoitukset alkoivat ilman soittajia. Harjoitusten lomassa annoin analyysivihjeitä sävellyksen tapahtumista. Teos on hyvin selkeästi rakennettu, joten sekä lauletaessa että nuottikuvaa tutkittaessa voi saada löytämisen ja keksimisen iloa. Imitaatiot eri äänissä ovat selkeitä; vertasinkin niitä hyvin soljuvaan keskusteluun, jossa kysyjä saa välittömästi vastauksen. Tämän tyyppinen ajattelu vie musiikkia vaivattoman oloisesti eteenpäin ja helpottaa sekä rytmisesti että melodisesti hankalissa kiinnitoissa taukojen jälkeen.

*Säveltapailussa 9c-luokan kanssa ”säveltapailuharjoituksena” Praetoriuksen stemmoja. Ovat todella hyvää harjoitusta juuri tällaiseen! Varmaan keskusteluvastausta voi käyttää ja käytetäänkin paljon musiikin yhteydessä, mutta taas se niin liippaa barokkia niin läheltä, kun tietää retoriikkajutut ym. On helppoa ja loogista ”keskusteluttaa ihmisiä”:ykkös- ja kakkossopraanojen keskustelu on loogista, samoin kuin altojen ja bassojen. Tuntuu aivan siltä, että tämä menee tosi hyvin perille jo siksikin, että se kuuluu tämän musiikin olemukseen! (Muistiinpano 22. XI 2005.)*



Vaikka innoissani välillä kuvittelin kaikkien sisäistäneen minun omasta mielestäni ylittämättömät barokkipedagogiset ajatukseni ja oivallukseni, jouduin välillä putoamaan takaisin maan pinnalle. Hyvä niin.

*Sairaana ensin yhdelle luokalle Praetoriusharkka, sitten koko kuoron naisille. Taas samat vanhat jutut: kyllä täytyy taistelua käydä aina ja koko ajan. Siis perustella, miksi näitä juttuja, miksei viihteellistä joulup...aa! (Tutkimuspäiväkirja 1. XII 2005.)*

Toisaalta, kun harjoitukset soittajien kanssa olivat käynnistyneet:

*Kuten Aarne totesi, paras kappale.  
(Muistiinpano.)*

Soittajien mukaantulo harjoituksiin toi todella uuden, mahtavan tason Praetoriuksen sävellykseen. Vaikka ensimmäisen läpimenon jälkeen olikin paljon täsmennettävää, tuli kuitenkin juuri sellainen olo kuin olin etukäteen ajatellut. Taustalla, takaraivossa hiljaisessa tiedossa, oli ajatus sointimaailmasta, jonka olin kokenut nuoruudessani kuunnellessani Monteverdin Maria-vespereitä. Se oli korkeakirkollinen, massiivinen sointi, joka tulisi kaikumaan kirkon holvikaarissa ja vaikuttaisi pakosti kuulijaan, pakottaisi kuulijan ottamaan kantaa.<sup>53</sup> Tämä olisi se tunnetila, jonka pitäisi välittyä kuulijoille.

---

<sup>53</sup> *Harnoncourtin* (1986, 22, 123-124) mukaan musiikki muuttaa ihmisen henkistä olemusta. Musiikilla on siis moraalinen tehtävä. ”Musiikki ei ollut vain esitys, jota kuunneltiin, vaan myös sakraalin tilan soinnillinen manifestaatio. ...Kun tullaan sisään ja musiikki alkaa soida, ei musiikki tule mistään tietystä suunnasta, vaan joka puolelta, ja yhdistyy arkkitehtuurin ja tilakokemuksen kanssa kokonaisuudeksi, joka voi tehdä mahtavan vaikutuksen. ...että tämä tilan ja soinnin ykseys on ollut barokin musiikissa olennaista: musiikin tehtävänä oli ottaa haltuunsa koko ihminen ja muuttaa häntä.” *Händel* kirjoittaa erään ”Messias-oratorion” esityksen jälkeen lordi Kinnoulle olevansa pahoillaan, jos hän on voinut vain viihdyttää kuulijoita. Hän olisi toivonut voivansa tehdä heistä parempia ihmisiä! (Siegmond-Schultze 1980, 184.)

### 5.4.3 Kirkossa

#### *Harjoitukset*

Konserttia edeltävä viikko monine erilaisine harjoituksineen oli kaaoksenomaista aikaa. Millainen olikaan konserttipäivä? Minun työpäiväni alkoi varhain aamulla vuokrapakettiauton hakemisella autovuokraamosta, 9-luokkalaisten poikien kantoapuryhmän mukaan poimimisella ja cembalon kuljetusoperaatiolla. Salpausselän seurakunnan kanttoriurkuri Timo Kiiskinen, itse vannoutunut barokkimuusikko, oli luvannut koulun konserttiin käyttöön seurakuntayhtymän omistaman cembalon. Hain sen poikien kanssa ja veimme sen Ristinkirkkoon, konserttipaikallemme.

Siellä alkoivat heti aamupäivästä aikataulun mukaiset harjoitukset. Kuvaan seuraavassa sitä, miten yritin sijoittaa kaiken harjoittelemamme uuteen ympäristöön ja akustiikkaan. Olin yrittänyt pitää jo harjoitusvaiheessa koululla omassa mielessäni ja loihtia oppilaidenkin mieleen kuvia ja tunnetiloja mm. keskiaikaisen katedraalin kaikuvista holvistoista ja suitsukkeen tuoksusta.

Kahdeksansien luokkien kuoron pääongelmaksi tuntui tulevan uskallus laulaa rohkeasti. Periaatteessa kaikki oli toiminut hyvin koululla pidetyissä harjoituksissa. Kirkossa, missä pitäisi osata nauttia soinnista ja jälkikaiusta, tuntui kaikki unohtuneen. Tekijöitä oli varmaan monia: uusi tila, vieras kieli, jota ei uskalla eikä kehtaa ääntää, arka teos taukoineen, kiinniottoineen ja koloratuureineen.

On tietenkin aina muistettava, että olen tekemisissä keskenkasvuisten kanssa, minkä musiikkiluokkalaisten taitavuus saa joskus unohtumaan. Kuoroon piti piiskata rohkeutta. Onneksi olin jo alun perin kirjoittanut alkuosan tyttöjen arat stemmat myös viuluille. Nousevan sävelkulun toiveikas affekti, nopea crescendo, saatiin soittimien avulla pelastetuksi ainakin harjoituksissa. Päätin aiemmin jo harjoitusvaiheessa laulattaa riemullisen loppuosan vauhdikkaasti. Sen tempo-merkintä on andante, joka nykyisin tulkitaan mieluummin hitaahkoksi. Andante on

ennen tarkoittanut nopeahkoa aikamittaa, ja tämän osan riemullinen affekti tuotetaan selkeästi laulamalla ja soittamalla se riemuisan iloisesti ja vilkkaasti.<sup>54</sup>

Yhdeksänsien luokkien Praetoriuksen teos toimi heti hyvin myös kirkossa. Ensi kuulemalta tuntui, että olemme oikeassa paikassa. Siellä tuli mieleen aivan uudenlainen kuoron sijoittelu. Varsinkin suuren kuoron naisäänet voisi jakaa laulamaan eri puolille kirkkoa. Näin saataisiin aikaan mahtavia soinnillisia tehoja ja teoksen mielenkiintoiset yksityiskohdat, esimerkiksi selkeästi kuultavat imitaatiot eri äänten välillä, tulisivat myös hyvin esille. En kuitenkaan enää tässä vaiheessa ryhtynyt tähän, koska teoksen pitäisi olla todella varma ja laulajien myös tottuneita laulamaan eri sijoittelussa.<sup>55</sup>

Barokkiyhtyeen sijoitin perinteiseen muotoon, puolikaareen. Tällaisessa muodostelmassa koen pitäväni yhtyeen parhaiten hallinnassa. Kirkon ensimmäinen penkkirivi ja alttarille johtava ensimmäinen porras, jolla oli jo kuorolaisia, olivat niin lähellä toisiaan, että jouduin asettelemaan viulut ja bassosoittimet kahteen riviin. Puolikaari on toimiva muoto, mutta toisenlainen sijoittelu voisi antaa soittajille ja kuulijoille erilaisia kokemuksia. Barokkimusiikin vuoropuhelua käyvät soittimet tai soitinryhmät voisi joskus asetella toisistaan selkeästi erilleen niin, että vuoropuhelu olisi todella havaittavissa. Ainakin solistiryhmä voisi olla omana ryhmänään erillään muista.<sup>56</sup> Tässä tulee kuitenkin vastaan taas soittajien kokemattomuus ja harjoitusajan vähyys. (Liitteet 12 ja 13.)

---

<sup>54</sup> ”Bachin aikaan voitiin sävellyksen aikamitta sen kummemmista selityksittä päätellä neljästä seikasta: musiikin affektista (joka olikin hienotunteisesti ”arvattava”), tahtilajin merkinnästä, pienimmistä käytetyistä nuottiarvoista sekä tahdin iskujen määrästä.” (Harnoncourt 1986, 80.)

<sup>55</sup> ”*Gabriel* oli lahjakkaimpia ja omintakeisimpia monikuorotekniikan edustajia. Hänen omaperäinen tyylinsä esitteli cori spezzatin (hajoitetut kuorot). Siinä kaksi laulajaryhmää (tai jopa useampiakin) oli sijoitettu rakennuksen eri puolille. Lisäksi laulajia usein vahvistettiin vastakohtaisilla soitinryhmillä, jolloin saatiin aikaan värikkäitä tilaefektejä. ...Nämä (roomalaiset säveltäjät) ... ottivat käyttöön monikuorotekniikan luodakseen mahtavia efektejä. He asettivat valtavat laulaja- ja soittajakokoonpanot vastatusten, ja tätä on toisinaan nimitetty ’kolossaaliseksi barokiksi’ ”. (Anderson 1996, 47.)

<sup>56</sup> *Aapo Häkkisen* mukaan ”barokin aikana orkesteri tarkoitti vaihtelevia kokoonpanoja, joista muodostui sooloja ja ryhmiä.” (Kuusisaari 2005 a., 22.) *Nikolaus Harnoncourtin* (1986, 125) mukaan yksittäiset ryhmät sijoitettiin niin erilleen kuin mahdollista, jolloin vuoropuhelun voi kuulla etäälle. Hänen mukaansa tätä vuoropuhelua voivat käydä soolo ja tutti sekä suuremmat ja pienemmät orkesterin ryhmät, mutta myös yksittäiset soittimet.

## *Konsertti*

Kokonaisuudessaan konsertti sujui suunnitelmien mukaan ja sujuvasti. Ohjelmisto (konserttiohjelma on liitteenä, liite 11) oli laadittu niin, ettei ryhmien tarvinnut tehdä useampia sisääntuloja eikä paikalleen asettautumisia.

Myös minun ohjelmistoni osalta kaikki sujui suurin piirtein ennako-odotusten mukaisesti. Musiikkiluokkalaiset ovat niin tottuneita ja rutinoituneita esiintyjä, ettei tarvitse jännittää sitä, katkeako esitys tai tapahtuuko jotain muuta dramaattista. Tietysti aina odottaa ja toivoo, että harjoituksissa sovitut ja hyvin harjoitetut asiat onnistuisivat mahdollisimman hyvin ja esityksillä olisi todella jotain annettavaa kuulijoille ja esiintyjille.

*Ein kleines Kindelein* onnistui kautta linjan tasaisesti, jopa tasapaksusti! Tulin huomaamaan, että se oli kuitenkin hieman liian vaikea tälle 8. luokkien vuosikerralle. Kuoro lauloi ja lausui liian arasti. Olinko taas etukäteen kuullut ja kuvitellut mielessäni sointeja, joita todellisuudessa ei ollut? Olinko kuvitellut pystyväni kertomaan laulajille näkemykseni, kuvitellut heidän ymmärtävän sen ja toteuttavan sen innoissaan? Kuoro kuitenkin selviytyi teoksesta. Toinen osapuoli, barokkiyhtye, teki esityksestä sellaisen, että saatoin olla tyytyväinen. Alkusoitossa huokaus-afekteineen, temponvaihdoiksineen ym. kuulin sitä, mitä olin hakenutkin. Myös kuoro-osuuksissa soittajat tekivät sen, mitä oli sovittu – ja se toimi. Niin olin olettanutkin, koska olin jo aiemmin havainnut, etten pysty saamaan kuorosta esiin sitä kaikkea, mitä kaipasin. Toivoin, että yhtyeen hyvän panoksen avulla myös kuorolaiset ja kuulijat pääsisivät osallisiksi jostain, mitä eivät olleet aiemmin kokeneet.

*Cantabo Domino semper* oli ainakin edessä seisovalle johtajalle hengästyttävä kokemus: loputonta riemua ja ylistystä ilman taukoja. Esityksen edetessä mielessä liikkui monia ajatuksia juuri soinnista ja siitä, miten sitä olisi voinut vielä parantaa. Päällimmäisenä tunteena oli kuitenkin koko ajan se, että tässä saavutettiin niitä kolossaalisen barokin maailmoja, joita olin kuvitellut mielessäni ja joista olin kertonut kuorolaisille. Kuoron suuri koko oli tässä ehdottomasti eduksi. Esityksen kestäessä tein sen havainnon, että hiljaisesta tiedosta kumpuava ratkaisu, jonka olin

tehnyt artikulaation suhteen, oli erittäin toimiva standardiratkaisu: koska laulajat joutuvat joka tapauksessa laulamaan legatossa tekstin takia, pyysin soittajia, varsinkin jousia, soittamaan kaiken selkeästi erillään ja korostamaan vahvasti painollisia nuotteja. Tästä kombinaatiosta tuli kappaleeseen tanssillisuutta. Tällaisesta artikulaation monitasoisuudesta kirjoittaa myös Harnoncourt (1986, 61).

Barokkiyhtyeeni esitys onnistui hyvin. Ennakkosuunnitelmien mukaisesti valitsin teoksen kaikkiin osiin melko vauhdikkaat tempot, vaikka näin varsinkin nopeisiin osiin tulee mukaan tiettyjä riskejä. Näissä osissa se oli kuitenkin perusteltua siksi, että näkemykseni mukaan niiden sisältämä viesti, tunnetila eli affekti, vaati sitä. Tosin viimeisen osan tanssillisuus kärsi jonkin verran liian nopeasta temposta. Toisaalta nuoret soittajat tuntuvat joskus halukkailta näyttämään osaamistaan soittimensa hallitsijoina, jolloin tällaiset tilaisuudet ovat hyviä estradeja esittää vaativaa musiikkia taidokkaasti. On myös tyylinmukaisesti oikein pyrkiä nopeisiin tempoihin italialaisessa barokkimusiikissa.<sup>57</sup>

Se, miten Vivaldin konserton hitaan osan itse keksitty affekti saavutti kuulijat, jää varmasti ikuisiksi ajoiksi salaisuudeksi. Ideani oli saada siihen jopa uskonnollista mystiikkaa edellä kuvailemillani ratkaisuilla. Riskejä oli paljon, mutta mielestäni hitaan osan aikana tapahtui jonkinlainen ajan pysähtyminen. Ison, kaikuvan kirkkotilan täytti hauras musiikki, jonka tunnetila oli täysin erilainen kuin nopeissa ääriosissa. Harmoniat vaihtuivat jatkuvasti, oli paljon kromatiikkaa ja modulaatioita ym. Tämän osan yhteydessä tuli mieleen toive ymmärtää muinoin menetettyä musiikin kieltä.<sup>58</sup>

Omalta kohdaltani jäi konsertista päällimmäisenä mieleen onnistuminen. Toivoin myös, että olisimme osaltamme onnistuneet tehtävässämme muuttaa ihmistä parempaan suuntaan.

---

<sup>57</sup> ”Toiset säveltäjät taas, kuten Vivaldi, jotka käyttävät raivoisan nopeita tempoja ... ovat soittaneet kaikuisissa kirkoissa. Harmonianvaihdokset ovat niihin sävelletyissä teoksissa aina niin etäällä toisistaan, että ne pysyvät selvinä. Ilmiselvästi ei toivotakaan, että nopeat sävelet kuullaan yksittäissävelinä, vaan ne on tarkoitettu sulautumaan jälkikaikuun.” (Harnoncourt 1986, 122.)

<sup>58</sup> Ks. alaviite 14.

*Yleisön näkemyksiä osuudestani konsertissa:*

*”Miksi Tiirismaan joulukonserteissa soitetaan aina hautajaismusiikkia?”*

*Paavon mielestä juuri erilainen juttu siinä eli tollainen jousisaundi oli konsertissa se, mikä toi siihen joulua.*

*Maikki oli sitä mieltä, että kuulosti oikein barokkimusiikilta. On sentään tottunut kuuntelemaan ja kuulemaan.*

*Kommentti myös Jukalta, tykkäsi, vaikka oli ensin ajatellut, että mitähän Vivaldi, jota niin usein kuullaan ja on tavallista.*

*(Tutkimuspäiväkirja 20. XII 2005.)*

## 6 KOONTI, KOKONAISKUVA

Tutkimustehtäväni oli kuvata, millaista on barokkimusiikin viitekehyksessä toimiva musiikinopetukseni Tiirismaan musiikkipainotteisessa koulussa syyslukukaudella 2005. Tein havaintoja kootessani materiaalia, jota samalla analysoin. Esioletuksena jo tutkimusta aloittaessani oli se, että kaikki tutkimuksen piiriin liittämäni opetuksen osa-alueet tulevat toteutumaan suunnitelmien mukaan. Tutkinhan omaa työtäni, normaalia syyslukukauden työrupeamaa valitsemiltani osin. Se oli tutkimuksen tarkoituskin. Kuvasin mahdollisimman tarkasti erilaiset työhöni liittyvät yksityiskohdat ja rakensin niistä kirjallisen kokonaisuuden, joka antaa tarkan kuvan yhdestä tavasta tehdä tätä työtä. Tutkimuksen kohteena ollut ajanjakso eteni ja toteutui opetuksessani kaikilta osin, kuten olin olettanutkin. Pyrin kuvaamaan (ja mielestäni onnistuin siinä) myös työtapani mukanaan tuomia hankaluuksia, joita sivuan seuraavassa luvussa.

Aineistosta kävi ilmi *käyttöteoriani* kokonaisvaltainen toiminta varsinkin työskennellessäni barokkiyhtyeen ja kuorojen kanssa, mikä avautui varmasti myös lukijalle. Barokkiyhtyeen ja kuorojen kanssa voi päästä pidemmälle itse asiaan eli barokkimusiikkiin monella eri tasolla. Koska kysymyksessä on käyttöteoriani, on toisaalta tärkeää, että lukijalle paljastui myös se, millä tavalla ko. teoria toimii musiikkiaineissa, joissa ei varsinaisesti tehdä barokkimusiikkia. Säveltapailussa, vapaassa säestyksessä, musiikkitiedossa ja luokkamusisoinnissa painotukset ovat piilotetumpia ja ne ovat enemmän opettajan hiljaista tietotaitoa tehdä asiat tietyllä, hyväksi katsomallaan tavalla.

Barokkiyhtyeen osuus nousi tässä tutkimuksessa yhtyeen kokoa merkittävämmäksi. Etsiessäni, sovittaessani ja harjoittaessani yhtyeen ohjelmistoa joudun aina pohtimaan erilaisia esityskäytäntöihin ja tyylinmukaisuuteen liittyviä asioita. Näitä ongelmia ratkoessani otan asioista selvää, selkiytän niitä ja jopa muutan näkemyksiäni. Nämä pohdinnat ja niiden pohjalta tehdyt ratkaisut kehittävät minua musiikinopettajana. Barokkiyhtyeen kohdalla opetuksen painopiste on siis koko muuhun musiikin-

opetukseen vaikuttavassa tyylinmukaisuuteen ja mielestäni oikeaan esityskäytäntöön pyrkimisessä.

Suurten luokka-astekuorojen osalta barokkiosuus näkyy ohjelmistovalintoina sekä barokkimusiikista omaksuminani työtapoina ja ilmaisuina. Vaikka soitinmusiikki on ollut minulle aina läheisempää, haluaisin päästä kuorojen (tai ehkä mieluummin pienempien lauluryhmien) kanssa läheisempään ja tiiviimpään yhteistyöhön. Onhan ihmisääni kaikkein alkuperäisin ja aidoin periodi-instrumentti. Taitavat musiikki-luokkalaiset saavat kyllä aikaan kiitettäviä esityksiä, mutta tälläkin kertaa tuntui, että jotain jäi silti puuttumaan. Oletan ongelmana olevan kuorojen suuren koon sekä kuorolaisten iän.

Säveltapailussa, musiikin teoriassa ja vapaassa säestyksessä kävi selväksi kenraalibasson merkitys opetuksessani. Käytän sitä tilanteesta riippuen kaikilla Paavo Sointeen mainitsemilla tasoilla (ks. luku 4.4.). Pyrin myös näillä tunneilla välittämään barokkimusiikin parissa omaksumiani työtapoja sekä musiikin hahmotus- ja analysointikeinoja.

*Barokkipedagogiikka* ja siihen liittyvä hiljainen tietotaito toimivat taustalla. Ne eivät välttämättä näy jatkuvasti opetuksessa eivätkä ehkä ole oppilaiden, vanhempien tai yleisön tietoisuudessa missään vaiheessa. Ne *lopputulokset*, joita näillä saavutetaan, ovat näkyvä ja kuuluva osa työskentelyäni. Oletettuna ja toteutuneena lopputuloksena tässäkin tapauksessa olivat yhteen ja kuorojen osalta hyvin onnistuneet esitykset joulukonsertissa. Niissä olen pyrkinyt ja onnistunut saavuttamaan itseäni tyydyttävän lopputuloksen tyylinmukaisuuden suhteen. Tiedän, että suurelle osalle yleisöä ja myös laulajia esitys oli vain yksi monien joukossa. Ei varmasti ole enää löydettävissä sitä viisastenkiveä, jonka avulla musiikille voisi antaa takaisin sen puhekyvyn. Tältä osin lopputulos ei siis ollut tyydyttävä, joskin se oli oletettu.

Vapaassa säestyksessä, säveltapailussa ja musiikin teoriassa selkeät lopputulokset antavat odottaa itseään. Jossain vaiheessa ne joko näkyvät tai eivät näy oppilaideni tekemisissä. Näillä tunneillahan eivät barokki, tyylinmukaisuus ym. ole muuta kuin osa sisäistämääni tapaa opettaa musiikkia. Koska itse koen olevani musiikin alueella



käsityöläinen, pidän tärkeänä lopputuloksena käyttämistäni opetusmenetelmistä oppilaiden osaamisen edistymistä, musiikin tekemisen käsityötaitoa. (Ks. Schönberg luku 4.1.) Tutkimuksessa kävi hyvin selväksi selkeiden sääntöjen tärkeys. Kenraalibasso perussääntöineen on hyvä lähtökohta musiikin tekemiselle ja sen tarjoileminen ei ollut ainakaan musiikkiluokkalaisille ylivoimaista. Ajanpuute tulee tietenkin aina vastaan, joten varmasti myös näissä aineissa (kuten niin monessa muussakin kouluaineessa) asian syvempi osaaminen jää toteutumatta.

Vapaassa säestyksessä lopputulokset ovat hyvin pitkälle kiinni opiskelijan omasta halusta omaksua asioita. Tärkeimmäksi lopputulokseksi opetuksestani koen sen, että minulla opissa ollut vapaan säestyksen opiskelija säestää varmoin ottein ja muistaa aina tyylinmukaisuuden. Tätä lopputulosta ei tässä tutkimuksessa voi kuitenkaan varmentaa.

Musiikin teorian osalta pidän tärkeänä lopputuloksena sitä, että oppilaat pystyvät käsittelemään harmonioita neliäänisen satsin puitteissa länsimaisen perinteen mukaisesti. Tärkeänä tuloksena pidän myös sitä, että oppilaat ymmärtävät edes pieneltä osin muunkin musiikkiin liittyvän käsityötaidon, esimerkiksi kontrapunktin, merkityksen, mutta näitäkään tuloksia ei voi lopullisesti todeta kuin vasta vuosien varrella.

Säveltapailussa tulosten varsinainen havaitseminen on mahdotonta. Säveltapailun tenteissä oppilaat joko hallitsevat tietyt taidot tai sitten eivät. Se, millä tavalla he pystyvät hyödyntämään tunneilla käyttämiäni retorisia tai affekteihin liittyviä oppeja, jää vain arvailtavaksi.

Tutkimustyön edetessä huomasin pohtivani sitä, miten opettamani asiat ja käyttämäni työtavat suhteutuvat oppilaiden/opiskelijoiden *musiikillisiin orientaatioihin*. Tästä muodostui siis yksi tutkimuskohde. Mutta pohdiskelin sitä vain eri opetustilanteissa. Tämä olisi erillinen tutkimusaihe, joten esitän vain pohdintoja ja ajatuksia, joita tuli mieleen luonnollisissa yhteyksissä työtä tehdessäni. En puhu esim. aktiivisesta tai

passiivisesta yleisorientaatiosta<sup>59</sup> vaan käytän nimityksiä vapaammin: taidemusiikkiorientiotunut, rock-musiikkiin suuntautunut, popista pitävä jne.

Barokkiyhtyeeni kanssa työskennellessäni tunnen toteuttavani opettajan professiotani ihanteellisella tavalla. Kaikki mukana soittavat oppilaat ja opiskelijat ovat orientoituneita tekemään taidemusiikkia. He ovat soittaneet monta vuotta ja tottuneet ottamaan yhteissoittoon liittyviä neuvoja. Ainoat kyseenalaistukset voivat liittyä esimerkiksi vibraton käyttöön. Kaikkien musiikillinen pääorientaatio on siis taide-musiikissa, vaikka nuorilla on luonnollisesti intressejä harrastaa myös eri rytmimusiikin muotoja. Tämä tutkimus osoitti, että oppilailla / opiskelijoilla on kyky ja halu sekä taito oman suuntautuneisuutensa puitteissa omaksua uutta.

Kuorossa tilanne on toinen, koska mukana ovat kaikki musiikkiluokkien oppilaat. Luonnollisesti tällaiseen isoon joukkoon mahtuu monenlaista musiikkimakua ja motivaatiota. Suurin osa on kuitenkin jollain tavalla musiikillisesti orientoituneita, koska he ovat olleet monta vuotta mukana musiikkiluokkatoiminnassa. Heille toimiminen kuorossa on aivan luonnollista. Juuri kuorojen kohdalla olen kokenut ja koin myös tällä tutkimusjaksolla suurimmaksi haasteeksi oppilaiden motivoinnin tämänkaltaisen musiikin tekemiseen. Suuri osa näistä nuorista harrastaa musiikkia muutenkin kuin vain musiikkiluokkalaisena. Kuitenkin nuorten ja kotien normaali musiikillinen ympäristö on mediasta tulvivan kaupallisen musiikkitarjonnan kyllästävä, joten hyvin helposti saattaa syntyä vastarintaa, jos harjoiteltavaksi tarjotaan vaikeampaa ja oudompaa musiikkia. Tätä olen tuonut esiin muutamassa tutkimuspäiväkirjasta lainaamassani sitaatissa

Vapaassa säestyksessä ei sinänsä ole esiintynyt musiikillisiin orientaatioihin liittyviä ongelmia, koska opetustilanne on niin henkilökohtainen. Ei myöskään ole vaaraa orientaatioiden yhteentörmäyksistä, koska kuitenkin opiskellaan kaikelle musiikille yhteisiä perusasioita. Kuten tutkimuksesta käy ilmi, pyrin korostamaan neutraalisti

---

<sup>59</sup> Juvonen (Anttila & Juvonen 2006, 298-301) esittää mielenkiintoisia tuloksia, jotka liittyvät musiikillisiin orientaatioihin. Tässä yhteydessä esimerkiksi musiikkimakujen suhteen mielenkiintoista olisi ollut tutkia Juvosen havaintoa, että taidemusiikin ja heavymusiikin ystävät omaavat aktiivisen musiikillisen orientaation.

osaamista, käsityötaitoa. Otan myös opiskelijoiden musiikillisen suuntautumisen huomioon kuuntelemalla toiveita harjoitettavista kappaleista.

Myöskään musiikin teoriassa tai säveltapailussa musiikilliset orientaatiot eivät tuota ongelmia, koska musiikkiluokkalaisille on luonnollista opiskella näitä asioita. Tässä mielessä voisin kuvitella (ainakin tutkimuksen lukijalle) olevan yllättävää, että käytän barokkipedagogiikkaani käsittelevässä tutkimuksessani esimerkkejä oppitunneista, joissa käsittelemme *Satumaa*-tangoa tai *Vanha holvikirkko*-iskelmää. Minulle tämä on opetuksessani luonnollista, koska olen itse tiedostanut viihdemusiikin ja vanhemman musiikin jonkintasoisen yhteyden<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> *Harnoncourt* (1986, 23) toteaa, että tämän päivän musiikki on lohkoutunut. Isoina ryhminä siinä erotetaan toisistaan kansanmusiikki, viihdemusiikki ja vakava musiikki. Hänen mukaansa näiden ryhmien sisällä on olemassa rippeitä musiikin ykseydestä, mutta musiikin ja elämisen yhteys ja musiikin kokonaisuuden ykseys ovat mennyttä. Varsinkin viihdemusiikissa tavataan hänen mukaansa vielä jäänteitä musiikin vanhasta funktiosta.

## 7 POHDINTAA

### *Tutkimuksen merkityksestä ja temaattisesta sijoittumisesta*

*Laadukas subjektiivinen kuvaus objektiivisista tapahtumista on arvokkainta, mitä taiteilija-tutkija voi kirjallisesti tutkimustyöstään tuottaa. (Ilari Nummi 2004, Anttilan [2005, 286] mukaan.)*

Tutkin tapausta, jossa tutkimusympäristönä on erikoinen koulu ja siellä toimivat ryhmät sekä opettaja, jolla omanlaisensa *käyttöteoria*.<sup>61</sup> Kyseessä on case-tutkimus, joka ei alun alkaenkaan voinut tähdätä yleistettävyyteen eikä sen tuloksia siksi voi pitää yleisesti vallalla olevina näkemyksinä (vrt. Anttila 2005, 287). Vaikka tulokset eivät olisikaan suoraan yleistettävissä, on tällainen tarkka kuvaus yhden henkilön työstä monella tasolla arvokasta. Merkittävää on se, mitä tutkimuksen lukija löytää siitä, vastaako tutkimukseni lukijan asettamiin ennakko-oletuksiin ja syntykö tutkimuksen perusteella uusia kysymyksiä.

Mielestäni tutkimuksellani on paikka myös mediakasvatuksen kriittisessä rintamassa. Vaikka tutkin työtäni asettamieni tutkimustehtävien puitteissa, tutkimuksestani on tarkoitus ilmetä myös kritiikkiä nykyistä medioiden kulttuuri- ym. tarjontaa kohtaan.<sup>62</sup> Media tarjoaa näennäisen vapauden valita, mutta onko tällaista vapautta olemassa? Kyse ei ole kysynnästä ja tarjonnasta, vaan tarjonnasta ja kysynnästä. Joudun opetustyössäni (tämä tuli esiin varsinkin suurissa kuoroissa) pohtimaan paljonkin sitä, miksi suomalaisen koululaisen musiikillinen identiteetti on tällä hetkellä sellainen kuin se on.<sup>63</sup> Itselläni on vastauksia siihen, mutta en tässä pohdinnassa esitä niitä.

”Musiikki kuuluu kasvatukseen sen vuoksi, että sillä on sisäinen itseisarvo”. Westerlund (2005, 252) esittää näin yksiselitteisesti arvon, jonka minä allekirjoitan.

---

<sup>61</sup> Kts. alaviite 2.

<sup>62</sup> *Habermas* kutsuu rahaa ja valtaa systeemisen integraation perustaviksi ohjausvälineiksi eli *medioiksi*. Mm. nämä ohjausvälineet ovat siirtyneet toimimaan ihmisen arkitietoisuuden ulkopuolelle. (Huttunen & Heikkinen 1999, 175.)

<sup>63</sup> Mm. Westerlund (2005, 256) pohtii suomalaisen koululaisen musiikillista identiteettiä.

Harnoncourtin (1986, 9) mukaan musiikin ymmärtäminen kuului ennen yleisivistykseen ja musiikki on ollut kulttuurimme ja elämänmuotomme kantavia voimia. Peilaan seuraavassa omia ajatuksiani ja tapaani opettaa edellä mainittuihin näkemyksiin. Musiikikasvatusmetodini perustuu vanhaan musiikkiin ja nimenomaan barokkimusiikkiin. Minulle läheisimmän musiikin avulla pystyn parhaiten toteuttamaan opettajan professiotani ja välittämään oppilaille ymmärrystä musiikin erilaisista arvoista. Tämä käy tutkimuksessani ja sen tuloksissa varmasti selväksi.

Olen sitä mieltä, että työni arvoa lisää se, että tämän kaltaisia tutkimuksia on tehty varsin vähän musiikkikasvatuksen alalta. Pidän tärkeänä informatiivista ainesta, joka sisältyy tutkimukseni sekä teoria- että raporttiosuuksiin. Raporttini saattaa myös olla jopa viihdyttävää luettavaa asiasta kiinnostuneelle.

### ***Tutkimuksen tulosten uskottavuus ja luotettavuus***

Olen tutkimukseni alusta lähtien tehnyt selväksi lähtökohtani, joten lukijalla on ollut esikäsitys sen subjektiivisuudesta.<sup>64</sup> Tutkimuksesta käy ilmi musiikillinen arvo maailmani, jota itse pidän rikkautena. Raportointini muoto, tiheä etnografinen kuvaus, antaa myös lukijalle mahdollisuuden kommentoida esittämiäni asioita omista arvolähtökohdistaan käsin. Itse en tietenkään voi irtisanoutua arvolähtökohdistani. Arvot muovaavat sitä, mitä ja miten pyritään ymmärtämään tutkittavia ilmiöitä. Objektiivisuutta perinteisessä mielessä ei tällaisessa tutkimuksessa voi saavuttaa, koska ”tietäjä (tutkija) ja se, mitä tiedetään, kietoutuvat saumattomasti toisiinsa” (Hirsjärvi ym. 1997, 152).

Eskolan ja Suorannan mukaan laadullisessa tutkimuksessa luotettavuuden kriteeri on tutkija itse, koska hän on itse avoimessa subjektiivisuudessaan oman tutkimuksensa keskeinen tutkimusväline. Tutkijan on vain tunnistettava oma subjektiivisuutensa objektiivisuuden saavuttamiseksi. (Eskola & Suoranta 1998, 17, 210.) Myös Tynjälä (1991, 388-389) toteaa tutkijan olevan itse tutkimusväline eikä ”välineellä” ole

---

<sup>64</sup> Habermasin mukaan tutkimuksella on aina jokin intressi hankkia tietoa (Huttunen & Heikkinen 1999, 160). Foucaultin mukaan jokaiseen kuvaukseen sisältyy kannanotto siihen, mitä kuvataan (Anttila 2005, 286).

itsenäistä, riippumatonta asemaa. Erityisesti antropologisesti tai etnografisesti suuntautuneet metodologit pitävät näin ollen validiteettia ja reliabiliteettia irrelevantteina laadullisessa lähestymistavassa

Relativistisen tieteenfilosofian peruslinjan mukaisesti on olemassa useita totuuksia, sillä kaikilla on oma kokemuksensa ja totuutensa. Tutkimuksella ei tavoiteta objektiivista totuutta, vaan tietty näkökulma ilmiöstä. (Emt., 388.) Etnografiseen tutkimukseen eivät sovellu sellaisenaan perinteiset tavat tarkastella tutkimuksen luotettavuutta ja yleistettävyyttä, koska etnografinen tutkimus ei pyri esittämään yhtä ainoaa totuutta. (Syrjäläinen 1994, 78.)

Olenko saanut kaikkea epäilevät tutkimuksen lukijat vakuuttuneiksi tutkimukseni luotettavuudesta? Ainoat aseenihan ovat erilaiset tutkimustekstissä näkyvät merkit ja kielelliset toimenpiteet. Toivoakseni olen löytänyt ne merkit ja toimenpiteet, joita tänä päivänä pidetään tieteelliseen tutkimukseen kuuluvina tutkijayhteisön sosiaalisen sopimuksen mukaisesti. (Eskola & Suoranta 1998, 209-210.)

### *Ajatuksia jatkotutkimusaiheista*

Anttilan (2005, 287) mukaan juuri tapaustutkimus antaa hyvää taustainformaatiota. Sitä käytetään usein hyväksi valmisteltaessa myöhemmin samasta aiheesta jatkotutkimuksia. Omasta tutkimuksestani nousi sen kestäessä esille yksittäisiä aiheita, joihin voisi kohdistaa lisähuomiota ja kysymyksiä, joihin jatkotutkimus voisi antaa vastauksia.

Tiedostan selkeästi opetukseni taustalla toimivan käyttöteorian. Olen toki ollut siitä tietoinen aiemminkin, mutta tämän tutkimuksen yhteydessä se sai nimen ja selkeän paikan ajatusmaailmassani. Kysynkin nyt, millaisia ovat muiden musiikinopettajien käyttöteoriat ja miten ne toimivat? Onko käyttöteorian olemassaolo tiedostettu ja jos on, ollaanko selvillä sen vaikutuksesta omassa opetuksessa? Miten ja missä laajuudessa toimii opettajan omasta mielestä esimerkiksi rock-, kansanmusiikki- tai steel band – poh-jainen musiikillinen käyttöteoria? Tällainen tutkimus tulisi nähdäkseni toteuttaa

melko suppealla ja kohdennetulla otannalla (esimerkiksi vain musiikkiluokkien opettajiin kohdistuvana), koska muuten aineistomäärä olisi murskaava.

Tutkimuksessani esiintyy useamman kerran käsite *mestari – oppipoika*. Vaikka menetelmä tuntuu hieman historialliselta, varsinkin tässä sanallisessa muodossa, se on kuitenkin arkipäivää esimerkiksi musiikkiopinnoissa. Itselleni tällainen tapa ajatella ja toimia tuntuu läheiseltä ja tutulta. Tunnen, että musiikin alalla minulla on paljon annettavaa, jota voin siirtää eteenpäin lähes kädestä neuvomalla. Tällainen opetustapa onnistuu juuri pienissä ryhmissä (barokkiyhtye ja säveltapailuryhmät) sekä yksityistunneilla (vapaa säestys). Koska opetukseni taustalla on voimakas käyttöteoria, joka vaikuttaa taustalla koko ajan, olen miettinyt *indoktrinaation* käsitettä. Tämä käsite on saanut nykyisen kielteisen merkityksensä vasta vähitellen, kun älyllisen vapauden ihanne on syrjäyttänyt yleissivistävää ihannetta (Puolimatka 1997, 52). Voiko indoktrinaatiota havaita musiikin opetuksessa? Musiikin harjoittamiseen olennaisesti kuuluva toisto ja ulkoa opettelu eivät luonnollisesti ole sitä, vaikka niiden on katsottu olevan yksi indoktrinaation tunnusmerkki (emt., 181-182). Myös opettajan persoonallisuuden vaikutusvoiman käyttöä on luonnehdittu indoktrinoivaksi. Erityisesti musiikin kohdalla voisi kai olettaa, että jos oppilaassa syntyy kiintymys johonkin arvokkaaseen, jonka opettajan persoonallisuus välittää, on tämä myönteinen arvokokemus (emt., 183).

Voiko indoktrinaatioksi käsittää esimerkiksi sen, jos musiikkitunneilla vahvistetaan kriittittömästi medioiden tarjoamaa melko yksipuolista musiikillista ympäristöä ja samalla vahvistetaan uskomusta valinnanvapaudesta. Entä uskonnollinen musiikki sekä vahvasti poliittinen tai isänmaallinen musiikki? Indoktrinaation käsite on varsin laaja ja monimutkainen, mutta opetustaan pohtivalle opettajalle<sup>65</sup> voisi olla avuksi Puolimatkan (emt., 355) esittämä indoktrinaation yksinkertaistettu määritelmä:

---

<sup>65</sup> Puolimatkan (1997, 13) mukaan harva opettaja kokee mielekkääksi arvioida omaa opetustapaansa kriittisesti ja pohtia, voisiko siinä olla indoktrinoivia piirteitä. Voin yhtyä tähän ajatukseen kahdenkymmenenviiden vuoden eri kouluista saadun opettajakokemuksen perusteella.

*Indoktrinaatio, opetuksen alakäsite, jolla on kielteinen merkitys. Indoktrinaatio on harhaanjohtavasti yksinkertaistava, yksisuuntainen ja piilovaikutteinen opetustapa, jossa opettaja käyttää auktoriteetti-asemaansa väärin saadakseen oppilaansa vakuuttuneiksi asioista tavalla, joka ei kehitä oppilaan valmiuksia tulla tietämään ja ymmärtämään käsiteltävät asiat eikä edistä oppilaan tiedollisten valmiuksien ja niiden edellytyksenä olevien henkisten valmiuksien kehittymistä.*

Olen toiminut kauan musiikinopetustehtävissä. Olen voinut toteuttaa näkemyksiäni ja ajatuksiani hyvin eri tavalla erilaisissa kouluissa. Vuodesta 1997 lähtien olen Tiirismaan koulussa voinut antaa oman näkemykseni mukaan paljon eväitä ja muuta purtavaa oppilaille. On innostavaa nähdä nyt täysi-ikäisinä entisiä barokkiyhtyeeni jäseniä esimerkiksi muusikkoina barokkiorkesterissa. Haluan uskoa, että minunkin opetustyölläni on ollut tässä merkitystä. Näin ollen itselleni olisi todella kiinnostavaa jatkaa edelleen oman työni tutkimista, mutta tällä kertaa siitä näkökulmasta, mitä entiset oppilaani katsovat saaneensa esimerkiksi soittamisestaan yhtyeessäni. Tämä olisi yksinään kovin suppea tutkimusaihe, joten sitä voisi laajentaa tutkimukseksi siitä, mitä eväitä oppilaat saavat musiikkipainotteisista kouluista elämän varrelle ja miten se vaikuttaa esimerkiksi ammatinvalintaan tai harrastuksiin. Tutkimus ei olisi pelkkä henkilögalleria musiikki-luokkalaisista eri ammattilaisissa, vaan tutkittavien kertomuksia, selityksiä ja tulkintoja matkasta tähän hetkeen. Siinä kuvattaisiin, mitä työurani aikana kylvetyistä jyvästä on kasvanut ja mikä merkitys pienellä sinapinsiemenellä voi olla.

### ***Aineistosta nousevaa kritiikkiä***

Jo aineistoa kootessani, mutta varsinkin käydessäni sitä uudelleen läpi, oli pakko pohtia omaan työhöni liittyviä ongelmia. Toki olen tiedostanut nämä ongelmat aiemminkin, normaalin työteon yhteydessä. Tutkimuksen lukijankin mielessä on saattanut käydä samanlaisia ajatuksia.

Yksi ongelma on, opetanko oppilaille *vääriä* asioita, tai opetanko *väärällä tavalla*? Onko esimerkiksi oikein vaatia soittajiltani tietynlaista soittotapaa, joka saattaa jossain tapauksessa olla vastoin hänen soittotunnilla oppimaansa? Entä säveltäjäpailun



ja teorian opetukseni perustuminen niin vahvasti barokkielementteihin? Eikö olisi tehokkaampaa ja oppilasystävällisempää käyttää oppimateriaalina sitä musiikkia, joka kuuluu oppilaiden soivaan arkipäivän ympäristöön? Soittajien suhteen pelko on turha, koska kaikki ovat opinnoissaan niin pitkällä, että he pystyvät suhteuttamaan minun oppini siihen, mitä he saavat soittotunneillaan. Tunnen myös monien oppilaitteni soitonopettajat ja liikun paljon konservatorio- ja musiikkiopiston-opettajapiireissä. Heiltä saisin varmasti palautetta, jos asiassa olisi jonkinlaisia ongelmia.

Säveltapailun ja teorian osalta olen tehnyt valinnan, jota kuka tahansa voi halutessaan arvostella. Itse kritikoin pedagogiikkaa, jossa asetetaan oppilaiden musiikillinen ympäristö opetuksen perustaksi. Arkipäivän musiikillinen ympäristö koostuu kuitenkin pääosin musiikista, joka on koko ympäröivän media- ja markkinamaailman voimalla tuotettu vastaamaan markkinoituja odotuksia ja uskomuksia.<sup>66</sup> Valintani perustuu omaan idealismini ja toimin mielestäni eettisesti oikein opettamalla musiikkiluokkalaisille säveltapailua ja teoriaa omien periaatteideni mukaisesti.

Ongelma, jota en suoranaisesti käsitellyt tutkimuksessa, liittyy uskontoon. Varmasti lähes kaikki musiikin opettajat ovat joutuneet tilanteeseen, jossa joku esiintyjä toteaa, ettei voi olla läsnä esittämässä hengellistä teosta tai olla kirkossa kuoron mukana. Merkittävä osa koulumme kuorojen esittämästä musiikista on joko selkeästi kristillistä tai ainakin kristilliseen traditioon liittyvää. Miten antaumuksellisesti nuori laulaja voi esittää uskonnollista musiikkia, jos hänellä ei ole minkäänlaista suhdetta uskontoon tai suhde on jopa kielteinen? Miten koti, joka on tietoisesti ateistinen, suhtautuu tällaiseen?<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Kuvaavaa on mielestäni, miten sekä markkinoinnissa että oppilaiden puheissa esiintyy samankaltaisia mainoslauseita. Esimerkiksi äänitteen laatua ja tasoa kuvataan ensimmäiseksi sillä, kuinka paljon se on myynyt! Sitä markkinoidaan tällä tiedolla ja ostajat pitävät sitä takuuna musiikillisesta tasosta tai jostain muusta.

<sup>67</sup> *Professori Jaakko Hämeen-Anttila* toteaa (MLL:n jäsenlehti ”Lapsemme”, 2006 (2), 34-35), että länsimainen yhteisö on leimallisesti kristillinen yhteisö. Hänen mukaansa jokaisen yhteiskunnan on pidettävä kiinni omasta perinteestään ja uskonto muodostaa huomattavan osan kulttuurista identiteettiämme. Jos uskonnollinen perinne kuolee, katoaa huomattava osa länsimaalaisuudestammekin. Hänen mielestään kouluissa tulisi siis antaa uskonnollista kasvatusta ja myös maallistuneiden vanhempien pitäisi pitää uskonto mukana edes pienenä osana normaalielämää.

Tällaisissa tilanteissa olen esittänyt ratkaisuksi selkeää rationaalista ajattelua. Musiikki on ajateltava vain musiikkina, sanat täytteenä ilman sisältöä. Olen myös esittänyt oppilaille ajatuksia *affektiopista*. Affektin tuottaminen ei tarkoita sitä, että esittäjä on jonkun tunnetilan vallassa, vaan hän ikään kuin kuvaa ulkopuolisena asiaa. Sitä ei ”vuodateta sydäimestä”, eikä puristeta esiin liikuttuneesta sisimmästä. (Dahlhaus 1967, 28.) Asiansa osaavat taitavat musiikkiluokkalaisten esiintyvät siis eri tilanteissa, kuten musiikkiluokkalaisten toimenkuvaan kuuluu.

Kritiikkinä kuvaamaani työtapaa kohtaan voisi esittää myös sen näennäisen yksipuolisuuden. Olen kuitenkin sitä mieltä, että näin ajatellessaan lukijan on syytä lukea tutkimukseni uudelleen. Pyrin antamaan oppilailleni erilaisen, radikaalin tavan kuunnella, analysoida ja tehdä musiikkia.

### ***Tutkimuksen merkitys itselleni***

Tämän tutkimuksen tekeminen omasta työstäni on ollut minulle tärkeä matka oman ammattitaidon ytimeen. Sen merkitys ulottuu paljon tutkielman loppuun tekemistä laajemmalle ja syvemmälle. Olen aina tiedostanut työskentelyni taustalla vaikuttavan käyttöteorian, jonka perustana on pitkällinen rakkaus vanhaan musiikkiin ja nimenomaan barokkimusiikkiin. Työskentelyni on ollut hiljaisen ammattitaidon luotsaamaa toimintaa ja sitä se tulee luonnollisesti olemaan vastaisuudessakin. Tiedän siis, mitä haen, millaista odotan kuulevani, mistä löydän etsimäni ja miten toimin. Kuitenkin vasta tutkiessani ja pohtiessani omaa työskentelyäni minulle alkoi paljastua se, millainen kokonaisuus *barokkipedagogiikkani* oikeastaan on. Oli elämys selvittää itselle ja myös muille kirjallisessa muodossa, miten opettajan käyttöteoriani toimii.

Tutkimuksen merkitystä itselleni lisää se, että sen myötä vahvistui uskoni tekemäni työn arvokkuuteen ja eettisyyteen. Luukkainen (2000, 115) kirjoittaa opettajan työn eettisyydestä ja hänen mukaansa opettajuuteen liittyy aina pyrkimys välittää oppilaille jotain arvokasta ja tärkeää. Minusta arvokas teko on esimerkiksi se, että pyrin valitsemaan esitettävät teokset huolellisesti ja rakentamaan tulkinnat niin, että otan huomioon kaiken osaamiseni ja tietämykseni. Mantere (2005, 188-191)

kirjoittaa musiikkiteoksen *aurasta*. Hänen mukaansa aura on ensinnäkin ”tapa, jolla partituurin kautta välittynyt musiikkiteos aktualisoituu elävänä, yhtenäisenä ja tosiaikaisena esityksenä, joka kuulijan on mahdollista sekä auditiivisesti että visuaalisesti kokea”. Toiseksi käsite liittyy teoksen historiallisuuteen, josta tulee myös osa siitä saatavaa esteettistä kokemusta. Tässä yhteydessä viitataan myös oman tutkimukseni alaviitteeseen 30, jossa Harnoncourt pohtii esitystilan merkitystä. Löysin käsitteen *aura* vasta tämän tutkimuksen yhteydessä. Oli mielenkiintoista ja myös merkityksellistä löytää kokoava nimi niille asioille, jotka ovat itselleni tärkeitä teosten harjoitus- ja esitystilanteissa.

Tutkimuksen myötä itselläni vahvistui käsitys siitä, miten barokkimusiikista on kehittynyt minulle tärkein tekijä opettajaidentiteetissäni. Se leimaa lähes kaikkea toimintaani ja pedagogisia valintojani ja se on minulle osa opettajan professiotani.<sup>68</sup> Tutkimuksessani tulevat useasti esille mielestäni barokkimuusikkouteen liittyvät osa-alueet *osaaminen, tietäminen ja käsityöläisyys*. Luukkainen (2000, 71) tiivistää mielestäni viisaasti opettajan professioon liittyvät keskeiset ”laatukriteerit”: tieto, osaaminen ja läsnäolo. Myös professioon kuuluva autonomia on edellytys tavalleni tehdä työtä ja olen mielestäni pystynyt nostamaan sen esille tutkimuksessani.

### ***Lopuksi***

Tutkimusta aloittaessani oletin päätyväni tiettyihin lopputuloksiin. Näin kävikin; lopputuloksissa sinänsä ei tullut esiin mitään yllättävää. Tiesin, mitä ja miksi tein yhtyeeni, kuorojeni, säveltapailuryhmieni ja vapaan säestyksen opiskelijoideni kanssa. Jossain määrin yllättävää oli kuitenkin tehdä se havainto, miten kokonaisvaltaista barokkimusiikin elementtien käyttö on työssäni. En ollut pohtinut sitä aiemmin, käyttöteoriani oli vain ohjannut toimintaani eri tietoisuuden tasoilla. Oli riemastuttavaa havaita, että voin todella sanoa toteuttavani omanlaistani *barokkipedagogiikkaa*. Mielestäni sanoiksi pukemaani selvitykseen sisältyy tämän pedagogiikan teoreettinen malli. Olen myös tutkimukseni myötä löytänyt eri lähteistä niin paljon tietoja, jotka tukevat malliani, että haluan uskoa ja luottaa

---

<sup>68</sup> Ks. Luukkainen 2000, 74-75; Moilanen 2001, 70-71.

toimivani musiikin alalla jonkin suuremman rakennelman puitteissa. Sen kertominen ei kuulunut tämän tutkimuksen kysymyksiin, mutta uskon, että lukija on löytänyt viitteitä siitä tutkimustani lukiessaan.

## LÄHTEET

- Alasuutari, P. 1995. Laadullinen tutkimus. 3. painos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino .
- Anderson, N. 1996.. Barokin musiikki. Suom. Laaksamo, Jouko. Kuopio: Kuopion yliopiston painatuskeskus.
- Anttila, M. & Juvonen, A. 2002. Kohti kolmannen vuosituhatosen musiikkikasvatusta. Joensuu: Joensuu University Press .
- Anttila, M. & Juvonen, A. 2006. Musiikki koulussa ja nuorten elämässä. Kohti kolmannen vuosituhatosen musiikkikasvatusta 3. Joensuu: Joensuu University Press .
- Anttila, P. 2005. Ilmaisui, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta. Hamina: Akatiimi.
- Apajalahti, H. 1995. Onko kenraalibasso soinnituksen opiskelun valmistava oppijakso? Sävellys ja musiikinteoria 2/95.  
<http://www2.siba.fi/SMT/SMT952/Apajalahti.html>. Luettu 12.9.2005.
- Cohen, L. & Manion, L. 1994. Research Methods in Education. Fourth Edition. Guilford and Kings's. Lynn: Biddles Ltd.
- von Creutlein, T. 1998. Kenraalibasso. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Dahlhaus, C. 1967. Musiikin estetiikka. Suom. Oramo, Ilkka 1980. Helsinki: Offset.
- Donington, R. 1977. String playing in baroque music 1. Early Music 5 (3), 389-393.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. 7. painos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.
- Grönfors, M. 1982. Kvalitatiiviset kenttätutkimusmenetelmät. Juva: WSOY.
- Hakkarainen, E., Hyytiäinen-Kesävuori, S. & Kiiski, P. 1992. Musiikin luku- ja kirjoitustaito 1. Säveltapailun peruskurssi 1/3 osa B. Juva: WSOY.
- Harnoncourt, N. 1986. Puhuva musiikki. Suom. Taanila, Hannu. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.
- Hildén, T. & Juutilainen, T. 1987. Musiikkiluokkien ja tavallisten luokkien sosiaalinen ilmasto ja oppilaiden ilmaisuasenteet 5. luokalla. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopisto, opettajankoulutuslaitos.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 1997. Tutki ja kirjoita. 11. painos. Jyväskylä: Gummeruksen Kirjapaino.
- Huttunen, R. & Heikkinen, H. 1999. Kriittinen teoria ja toimintatutkimus. Teoksessa Heikkinen, H., Huttunen, R. & Moilanen, P. (toim.) Siinä tutkija missä tekijä. Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja. Jyväskylä: Atena, 155 – 186.
- Hämäläinen, K. 1994. Francois Couperin: L'Art de toucher le Clavecin – Cembalon soittamisen taito. Sibelius-Akatemia. EST-julkaisusarja n:o 2.
- Kincheloe, J.L. 2003. Teachers as Reseachers. Second Edition. Suffolk: St Edmundsbury Press.
- Kolehmainen, A. 2004. Aktivoivan opetuksen vaikutus musiikinkuunteluasenteisiin. Klassisen musiikin kuuntelun opintokokonaisuuden kokeiluluokanopettajan koulutuksessa ja peruskoulussa. Turku: Painosalama.

- KAmkOPS 2006. Lahden konservatorio. Ammatillisen peruskoulutuksen opetussuunnitelma 2006. Musiikkialan perustutkinto.
- KOPS. 2004. Lahden konservatorio, musiikin perusopetuksen opetussuunnitelma 2004. Taiteen perusopetuksen musiikin laaja oppimäärä.
- Kuusisaari, H. 2005 a. Barokin kultapoika. Musiikkilehti Rondo – (2), 20-23.
- Kuusisaari, H. 2005 b. Hyvä Mozart-tulkinta pysyy arvoituksena. Musiikkilehti Rondo - (12), 28 - 33.
- Kuusisaari, H. 2007. Jalo ja populaari kuuluvat yhteen. Musiikkilehti Rondo 45 (3) 36 - 37.
- Lampila, H. 2005. Barokkiooppera valloittaa Tanskassa. Helsingin sanomat 20.11.05
- Lampila, H. 2006. Barokkiviulu on tunteikas soitin. Helsingin Sanomat 31.12.06
- LeCompte, M.D. & Preissle, J.1993. Ethnography and Qualitative Design in Educational Research. San Diego: Academic Press, Inc.
- Linnankivi, M., Tenkku, L. & Urho, E. 1981. Musiikin didaktiikka. Jyväskylä: K. J. Gummerus.
- LOPS. 2005. Tiirismaan lukion koulukohtainen opetussuunnitelma 2005. Musiikki-linja.
- Luukkainen, O. 2000. Opettaja vuonna 2010. Helsinki: Hakapaino.
- Mantere, M. 2005. Kohti musiikkikokemuksen esteettistä teoriaa. Teoksessa Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) Musiikin filosofia ja estetiikka. Helsinki: Yliopistopaino, 183-204.
- Moilanen, P. 2001. Tieteellistä tietoa vain käytännöllistä viisautta. Teoksessa Kari, J., Moilanen, P. & Räihä, P. (toim.) Opettajan taipaleelle. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 61-80.
- MOPS. 2006. Lahden musiikkiopiston opetussuunnitelma 2006.
- Määttänen, P. 2005. Merkitykset musiikissa. Pragmatismien näkökulma. Teoksessa Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) Musiikin filosofia ja estetiikka. Helsinki: Yliopistopaino, 233-247.
- OPS. 2004. Lahden kaupungin perusopetuksen opetussuunnitelma 2004. Tiirismaan peruskoulu vuosiluokat 1-9.
- Palas, M. 1999. Musiikin retoriikka editoimisen välineenä. Sibelius-Akatemia. Musiikin tohtorin tutkintoon kuuluva tutkielma. EST- julkaisusarja n:o 12.
- Pallis, M. 1978. The Rebirth of Early Music. Early Music 6 (1), 41-45.
- Puolimatka, T. 1997. Opetusta vai indoktrinaatiota? Tampere: Tammer-Paino.
- Pöhlö, A. 1995. Kenraalibasso soittajan näkökulmasta. Sävellys ja musiikinteoria 2/95. <http://www2.siba.fi/SMT/SMT952/Polho.html> Luettu 12.9.2005.
- Rasku-Puttonen, H. 2001. Oppilaan kehitys ja sen tukeminen. Teoksessa Kari, J., Moilanen & P., Räihä, P. (toim.) Opettajan taipaleelle. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 105-119.
- Saarela, M. 2003. Ranskan hovissa musiikkia soitettiin koreasti polvelta. [www.esaimaa.fi/arkisto/vanhat/2003/12/14/kulttuuri/juttu2/sivu.html](http://www.esaimaa.fi/arkisto/vanhat/2003/12/14/kulttuuri/juttu2/sivu.html) Tulostettu 6.9. 2005.
- Salakari, L. 1999. Cecilia Vivaldin lumoissa. Classica. – (6), 16-19.
- Siegmund-Schultze., W. 1980. Georg Friedrich Händel. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

- Siitan, T. 1987. Bachin sävelkielestä – ymmärtämisen mahdollisuudet nykyään. *Musiikkitiede* 5 (1), 79-93.
- Syrjälä, L. 1994. Tapaustutkimus opettajan ja tutkijan työvälisenä. Teoksessa Syrjälä, L., Ahonen, S., Syrjäläinen, E. & Saari, S. Laadullisen tutkimuksen työtapoja. Rauma: Kirjapaino West-Point, 9-66.
- Syrjäläinen, E. 1994. Etnografisen opetuksen tutkimus: kouluetnografia. Teoksessa Syrjälä, L., Ahonen, S., Syrjäläinen, E., & Saari, S. Laadullisen tutkimuksen työtapoja. Rauma: Kirjapaino West Point, 67-112.
- Tynjälä, P. 1991. Kvalitatiivisten tutkimusmenetelmien luotettavuudesta. Suomen kasvatustieteellinen aikakauskirja *Kasvatus*, 387 – 398.
- Uusitalo, H. 1995. Tiede, tutkimus ja tutkielma. Johdatus tutkielman maailmaan. Juva: WSOY.
- Varto, J. 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Tampere: Tammer-Paino.
- Wessman, H. 1996 a. Musiikki on tunteiden kieltä. *Classica*. – (4), 24 - 25.
- Wessman, H. 1996 b. Johann Sebastian Bach ja retoriikka. *Classica*. – (5), 28 - 29.
- Westerlund, H. 2005. Musiikin arvo ja arvokokemus musiikkikasvatuksessa. Teoksessa Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka*. Helsinki: Yliopistopaino, 249-266.

Julkaisematon lähde:

- Sava, I. 1995 Taidepedagogiikka tutkimusalana. Opetusmoniste. Lupa käyttöön saatu kirjoittajalta puhelimitse 10.12.2007.  
[http://virta.uiah.fi/kuvis/taidkasvtutkmenetelmät/Taidepedagogiikka\\_tutkimusalana.pdf](http://virta.uiah.fi/kuvis/taidkasvtutkmenetelmät/Taidepedagogiikka_tutkimusalana.pdf).

# Barokkiooppera valloittaa Tanskassa

Syksyllä 2007 Lars Ulrik Mortensen johtaa Monteverdin L'Orfeon Suomen kansallisoopperassa

Hannu-Illari Lampila  
HELSINGIN SANOMAT

**KÖÖPENHAMINA.** Kööpenhaminan kuninkaallisella oopperalla on nykyään kaksi näyttämöä: uusi ja vanha, Operaen ja Gamle Scene.

Gamle Scene on 1874 valmistunut, 1300-paikkainen talo, joka sijaitsee aivan Kööpenhaminan sydämessä, Kongens Nytorvin varrella. Barokkiooppera on saanut Gamle Scenestä oman kodin, jota se jakaa Tanskan kuninkaallisen baletin kanssa.

"Barokkiooppera on itse asiassa aivan uusi ilmiö Kööpenhaminassa. Vasta viime vuonna ensi-iltaansa saanut Händelin *Giulio Cesare* sai Kuninkaallisen oopperan johdon vakuuttamaan siitä, että barokkioopperaa kannattaa tehdä. Aiemmin Kuninkaallisen oopperan ohjelmistossa ei ollut Mozartin oopperoita vanhempiä teoksia", Concerto Copenhagen -orkesterin ja Kuninkaallisen oopperan barokkiesitysten johtaja Lars Ulrik Mortensen kertoo.

Mortensen on noussut nopeasti yhdeksi aikamme arvostetuimmista barokkioopperan johtajista. Tästä syystä Suomen kansallisoopperan pääjohtaja Erkki Korhonen on kutsunut Mortensenin johtamaan Monteverdin *L'Orfeo*-oopperan, jonka ensi-ilta on Suomen



Lars Ulrik Mortensen

kansallisoopperan Alminsalsissa syyskuussa 2007.

Concerto Copenhagen -orkesteria Mortensen on johtanut vuodesta 1999. Ensi vuonna orkesteri viettää 15-vuotisjuhliansa. Mortensenin aikana siitä on tullut hyvin suosittu orkesteri, ja sen konserteissa yleisön keski-ikä on 25-30 vuotta alempi kuin sinfonia-konserteissa.

Hip on uusi näppärä termi, jota on alettu käyttää anglosaksisissa maissa yhä enemmän sekä vanhan musiikin esityksistä että itse esittäjistä. Hip on lyhennelmä sanoista "historically informed performance", historiallisiin tietoihin pohjautuva esitys.

Hip haluaa, että barokkimusiikin on puhuttava nykyajan yleisöä. Mortensen ja Concerto Copenhagen ovat hip.

"Pidän sanasta hip. Se synnyttää moderneja assosiaatioita. Museaalinen barokkiooppera on minulle kauhistus. Esityksissä pitää olla löytämisen, keksimisen ja kokeilemisen iloa. Joka esityksen pitää olla erilainen. Yleisö on saatava vakuuttumaan siitä, että barokkioopperalla on sanoma myös meidän ajallemme."

Concerto Copenhagenin koko vaihtelee esitettävän barokkimusiikin mukaan. Suurimmillaan se on klassisen ajan sinfoniaorkesterin suuruinen ja käsittää 35-40 soittajaa. Ohjelmisto kattaa kaksi vuosisataa, 1600-luvun alusta alkaen, eikä ulotu romanttiseen musiikkiin, joidenkin muiden vanhan musiikin orkestereiden tavoin.

"Soittajat ovat etupäässä Tanskasta ja Etelä-Ruotsista, joka on luonnollinen alueemme. Aikaisemmin varsinkin puupuhaltajia on pitänyt hankkia muualta, mutta omasta takaa alkaa olla hyviä soittajia yhä enenevässä määrin. Vanha musiikki vetää puoleensa nuoria muusikoita. Suomalainen Sirkka-Liisa Kaakinen on toiminut usein vieraillevan konserttimestarina."

Osan tehtävänsä Mortensen määrittelee "energioiden kontrollioijaksi". Hän vierastaa kapellimestari-sanaa.

"Barokkiorkesterissa ei ole samanlaista hierarkiaa kuin sinfoniaorkesterissa. Me olemme samanarvoisia, ja kannamme yhteisesti vastuun esi-



Sopraano Inger Dam-Jensen on Kleopatran sotisovassa.

tyksen onnistumisesta."

Monet barokkioopperaesitykset ovat paljolti myös Mortensenin oma luomus. Esimerkiksi Claudio Monteverdin *Il ritorno d'Ulisse* -oopperassa hänen on päätettävä instrumentaatio ja rakennettava basso continuo -säestys pelkän bassolinjan pohjalta. Siinä tarvitaan sekä esityskäytäntöjä koskevaa tietoa että luovaa mielikuvitusta.

Barokkimusiikin esityksiä uhkaa nykyään tietty erityistyvyisyyden vaara. Kolmessa vuosikymmenessä ala on kehittänyt niin paljon, että kaikki

ongelmat tuntuvat jo ratkaisuilla.

"Siinä vaiheessa, kun lakkaan itse kyseenaistamasta ja kyselymstä, olen kuollut musiikkona. Kuulun vuoden 1968 sukupolveen. Me emme hyväksyneet mitään, mitä opettajamme sanoivat meille. Menimme asunotomme ja keksimme omat ratkaisumme. Tätä henkeä yritän herättää omilla cembalo-oppilaisiani. Kovin monet nuoret haluavat minun kertovan tarkasti heille, miten joku teos on soitettava. Minä haluan heidän päättävän sen itse."

## Ylevä ja koominen sekoittuvat

Barokkiooppera houkuttelee kytkeämään tapahtumia nykyaikaan

### OO P P E R A

Kööpenhaminan vanha oopperatalo. Claudio Monteverdin *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Odysseuksen paluu kotimaahan. Musiikinjohtaja Lars Ulrik Mortensen, ohjaus David Alden, lavastus Ian MacNeil, puvut Gideon Davey, Georg Friedrich Händelin *Giulio Cesare* in *Handeln*, Julius Caesar Egyptissä. Musiikinjohtaja Lars Ulrik Mortensen, ohjaus Francesco Negri, lavastus ja puvut Anthony Baker.

Kaikki uskovat, että Odysseus on Odysseus. Vain Penelope epäilee. Tämä epätietoisuus tekee oopperasta eksistentiaalisen psykologisen draaman, joka ratkeaa onnellisesti. Tanskassa on omasta takaa erinomaisia barokkiautuahtajia, jotka saavat tunteet soimaan tuoreina. Tanskalaiset laulajat ovat myös hyvin näyttelijöitä.

Lars Ulrik Mortensenin johdama pienhkö Monteverdi-orkesteri piti oiteensa improvisationen herättäjä. Musiikki syntyi nyrtteissä, syttyi spontaanisti tunteisiin ja pläjähti ja pläjähti värikkään väitteen ja tanssin värikkään väitteen hyvin joustavana.

Meksikalainen Francesco Negriin ohjaama *Giulio Cesare* oli postmoderni esitys se-läke oli, alkuperäinen riemastuttavaan leikkisä, toisinaan tuhmaavan launis ja äärimmäisen vakava Eros-kokki. Aldenistä Negriin jäli on myös aina hyvin tyytyväisiä.

*Giulio Cesare* käynnin koomalähtöä soita. Kontratenori ei kuulosta sopeutuneen ääneltä, mutta saksalainen Andreas Scholl on niin komea ilmeikkyydestään, ettei hänen mielenkiintoisista esityksistä Scholl alkoi laulaa aina vain kauniimmalla ja äärellisellä laululla. Schollin esityksien kauneuden hurmota olivat valloittavan hauskan Kleopatran, sopraano Inger Dam-Jensenin aaria.

*Giulio Cesare* Concerto Copenhagenin oli aikoin erilaisten kuin *Ulissessa*, myös paljon suurempi. Sillä oli oma, hyvin kaunis ja värikäs, samertusen pehmeä barokkoinnissa oma ritminen sykkyrä, oma rakkautensa ja oma tunnelmaläsnä. Värvä persoonallisuus odottaa siinä ostakkaan huippu-talon barokkiorkesterin.

Hannu-Illari Lampila

Kööpenhamina. Barokkioopperasta on tullut nykyajan huippuohjainten leikkikenttä, jossa heidän mielikuvituksensa saa mellaata vapaasti Tanskan kuninkaallisella oopperalla on ollut tänä vuonna ohjelmistossaan kaksi barokkioopperaa, *Giulio Cesare* ja *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Kummankin esitykset ovat loistavia yllä-votkkaiteen-käin näyttämöllisesti ja todistavat, että barokkiooppera on modernin teatterin pikemminkin kuin postmodernin taidemuoto.

Äänimaailman kirkkaat, ylevät ja koomisen kontrastit, äkilliset tunnelma-vaihdokset, yllytykset, hämmentymisen, realistinen ihmiskäsitys hyvine ja huonoine puoleine - kaikki tämä sopii oman aikamme elämäntunteeseen. Kuvaan kuuluvat myös suuri epävarmuus, ironia ja riipaus anarkia.

Barokkiooppera houkuttelee kytkeämään näyttämöpahtumat nykyajan ja mediaan. Yhdysvaltalainen David Aldenin *Ulisse*-ohjaus on tunnistusleikki, jossa voi halutessaan nähdä valloittava Tanskan hallitsijain parodia.

Monteverdin oopperan ju-malissa on se mainio piirre, et-te he ovat ihmismaisia ja alh-luun tapuvia. Kun he ryh-tyvät vaikuttamaan ihmisten elämään, hullusti käy ihmisten välilluulo ilmenee näyttämöllä sarjana hupaisia katastrofeja ja loukkaantumia.

Näyttämö vaikuttaa aluksi suurella romanssilla. kun-

(jatkuu)



## ARVIOITA

KONSERTTI

## Barokkia leiskuvan leikkisästi

► Helsingin barokkiorkesteri Vanhassa kirkossa. Johtaja Skip Sempé, nokkahuilusolisti Julien Martin. – Lully, Telemann, J.S. Bach, Rameau.

Pääkaupungin tuoreimmalle festivaalille, Helsingin vanhan musiikin viikolle, oli ilmeinen sosiaalinen tilaus. Yleisöä kerääntyi konsertteihin aina lähes niin paljon kuin niihin mahtui.

Hyvin valitut esiintymispaiikat olivat osa Anna-Maaria Oramon suunnitteleman tapahtuman taiteellista menestystä. Helsingissä on monta pientä kirkkoa, jotka akustikaaltaan ja tunnelmaltaan sopivat barokki- ja renessanssimu-

siikin intimeiksi näyttämöiksi. Suurin tila, Vanha kirkko, oli varattu päätöskonsertille, jossa Helsingin barokkiorkesteri soitti yhdysvaltalaisen barokkitaukurin Skip Sempén johdolla. Harvoin on vanhan musiikin konsertissa koettu Suomessa näin innostunutta ja hauskaa tunnelmaa.

Oli loistava idea kutsua Sempé Suomeen näyttämään, miten barokkimusiikista saadaan irti leiskahtelevaa, komunkoivaa ilmaisuvoimaa ja tunteiden teatteria. Yleisö on tuskin koskaan kuullut suomalaisen barokkiorkesterin soittavan näin rohkeasti, virtuoosisen värikkäästi, spontaanisti ja tulisen rytmikkäästi.

BarokkiyhYTEiden- ja orkestereiden soitossa on tavattu korostaa melodiaa ja bassolinjaa.

Sempélle kaikki linjat ovat tärkeitä, mistä on seurauksena



Skip Sempé

suurta ja eksoottista väriiloittoa.

Sempé arvostaa tiimityötä. Hän johti orkesteria cembalon äärestä ja piti sykkettä energisen elävänä ja vaihtelevana. Joskus hän irroitti oikean kätensä

klaviatuurista ja teki ylevän huitaisun korostaakseen jonkin musiikilliseen eleen retorista ja teatraalista vaikutusta.

Teatteria oli illan kaikissa teoksissa. Ylimääräisenä orkesteri soitti Rameaun *Pygmalion*-alkusoiton uudelleen. Nyt viimeistään yleisö kuuli, mitä siinä tapahtuu: kuvanveistäjä Pygmalion hakkaa yhä hysteerisemmäksi kiihtyneen kaunisteivostaan, johon rakastuu. Taltan nopeutuvat iskut muuttuvat Rameun käsissä villin loistokkaaksi ja hulluunhauskaksi musiikiksi.

Yhtään barokkiteosta ei kannata kuunnella pelkkänä sävelten leikinä, sillä jäljittelestetiikka – luonnon äänistä tunteiden kieleen – hallitsi ajan sävelkieltä. Oopperamaisissa assosiaatioita heräsi tavastaan takaa-Georg Philipp Telemannin *Darmstadt*-sarjoissa, joissa Sempé ja Helsingin

barokkiorkesteri ottivat tanssillisen ilon irti – ja maalaisivat soitin ainoastaan, lämpimästi resonoiivia värejä.

Telemannilla on kekseliään leikinlaskijan maine. Jälkimmäisessä sarjassa hän osoittautui kaiken lystinpidon lomassa myös mitä herkkätunteisimmaksi ihmiseksi. Solisti, ranskalainen nokkahuilutaituri Julien Martin, loihiti soittimestaan harvinaisen lämpimän, pyöreän ja laulavan linjan, joka henki jaloa, liikuttavaa kaipuuta myös sähkövimmissä virtuoosikuvioissa.

Orkesterin ja erityisesti oboistien kompastuskivi oli J.S. Bachin D-duuri-orkesterisarja. Vauhti oli niin kova, että orkesteri soitti kuin hätäpäässä. Harjoittamalla näistäkin ongelmista päästään. Sempé pitää kutsua Suomeen uudelleen.

Hannu-Ilari Lampila

Helsingin Sanomat 29.8. 2005

# Vanhan musiikin kultasormi

Aapo Häkkisellä on taito tuoda eloa vanhan musiikin kenttään

Mari Koppinen  
HELSINGIN SANOMAT

► Luulisi, että Aapo Häkkistä, tätä ujon oloista nuorta miestä, on punastuttanut, kun hän on lukenut näitäkin hänestä viime vuosina kirjoitettuja arvioita:

"Ilmiömäinen kyky." "Riemukasta taituruutta."

Tuntuu, että mitä vain Häkkinen (s. 1976) onkin tehnyt – soittanut klavikordikonsertin, levyttänyt cembalomusiikkia – hän on pistänyt kriitikot polvilleen. Esimerkiksi Häkkisen viime vuonna julkaistu *Giro-lamo Frescobaldin* cembalomusiikkia sisältänyt levy sai lausutusta siellä, missä sitä vain oli mahdollista kuulla.

Kaksi vuotta sitten Häkkinen ryhtyi johtamaan orkestereita säännöllisesti. Ja taas alkoi tulla kehuja:

"Häkkinen tekee barokkikapellimestarina suvereenin vaikutuksen." "Helsingin Barokkiorkesteri soittaa Aapo Häkkien johdolla verrattoman värikkäästi ja taidokkaasti."

Näyttää siltä, että Aapo Häkkinen on oikea vanhan musiikin kultasormi. Eloisilla tulkinnoillaan menneiden vuosien kosketinsoitinteoksista ja persoonallisilla näkemyksillään Helsingin Barokkiorkesterin johtajana hän on tuonut eloa suomalaisen vanhan musiikin kenttään.

Polvilleen on langennut myös suomalainen konserttilyeisö. Harvemmin on Suomessa vanhan musiikin konsertit varattu loppuun jo aikoa

ennen konsertin ajankohtaa, mutta Helsingin Barokkiorkesterin, mezzosopraano Monica Groopin ja Kamarikuoro Utopian tämäniltainen konsertti Vanhassa kirkossa on.

Häkkisellä ja orkesterilla on ollut melkoinen nousukiito myös ulkomailla. Toukokuussa orkesteri kutsuttiin konserttimaan jopa Lontoon maineikkaaseen Wigmore Halliin. Lokakuussa ryhmä alkaa levyttää kansainväliselle Naxos-levymerkillle sarjaa, joka sisältää Richterin ja Mozartin sinfonioita.

Mitä taiteellinen johtaja itse sanoo: mistä tällainen nousukiito johtuu?

"Tämä taitaa olla itseni kehumista, mutta yksi tärkeä tekijä on ohjelmistosuunnittelu. Olemme pyrkineet tekemään kiinnostavia ohjelmistoja", Häkkinen sanoo. "Lisäksi vierailijamme ovat persoonallisuksia, joilla on kiinnostavaa annettavaa."

Roolissaan soittajana – klavikordin, cembalon, fortepianon tai urkujen kanssa – Häkkinen tutkii ahkerasti soittamaansa musiikkia sekä esitystraditioiden kehityslinjoja.

Historialliset detaljit eivät kuitenkaan ole Häkkisen mielestä oleellisia. "Tärkeää on taiteilijan subjektiivinen näkemys siitä, keitä me itse olemme ja mitä tahdomme."

Samaa pohdintaa hän vaatii soittajiltaan. "Haluan, että soittajilla on ymmärrystä asioista. Toki tarvitaan myös kykyä toteuttaa ajatukset. Etsimme kypsyyden, oppineisuuden ja

suurenmoisen muusikkouden yhdistelmää."

Suurella barokkiorkesterilla ei ole tunnetusti helppoa Suomessa. Vaikka HBO:lla alkaakin jo mennä rahallisesti paremmin, helppoa ei silti ole. Kun ei voi tarjota soittajille toimeentuloa, on orkesterin koossa pitäminen melkoinen ihmeteko. Kultasormi-Häkkinen näyttää onnistuvan tässäkin suhteessa. Lääke on loppujen lopuksi aika ilmeinen.

"Pyrimme siihen, että projektit olisivat niin korkeatasoisia ja kiinnostavia, että ihmiset voisivat tehdä kompromisseja tämän takia."

► Helsingin Barokkiorkesterin konsertti tänään Vanhassa kirkossa (Lönnrotinkatu, 6) klo 19.30. Loppuunvarattu.

## KUKA?

## Aapo Häkkinen

► Aapo Häkkinen syntyi 1976 Helsingissä. Pääinstrumenttina cembalo. Soittaa myös urkuja, klavikordia ja pianoa.

► Opiskeli cembalonsoittoa Käpylän musiikkiopistossa ja Sibelius-Akatemiassa, opettajina Assi Karttunen ja Elina Mustonen. Amsterdamissa opiskeli Bob van Asperenin ja Pariisissa Pierre Hantaïn johdolla.

► Opiskellut myös kuoron- ja orkesterinjohtoa.

► Cembalo- ja klavikordidiplomit Amsterdamissa 1998. Ensikonsertti Suomessa 2000.

► Levyttänyt muun muassa Frescobaldin, Byrdin, Haydnin ja Monteverdin musiikkia.

► Toiminut Helsingin Barokkiorkesterin taiteellisena johtajana vuodesta 2003. HS

KATJA TÄHJÄ / HS

## TUTKIMUSPÄIVÄKIRJA

Kesä meni mielisellässä tutkimussuunnitelman toteuttamisessa.

Jonkinlaisen suunnitelmanhan lähetin Sibiksen pääsykokeisiin. Se on aivan ilmeisesti liian laaja. Tarjote apua rajaamisessa, ongelman löytämisessä.

Kesäseminaarissa profilla hyviä ideoita, mutten pysty niitä käyttämään hyväksi. Ainakaan vielä.

Oman työn kuvausta voisi olla, ongelma on vain, onko liian subjektiivista. Onnako kukaan tosissaan?

Koulussa ens. viikko kaaosta. Varsinkin uusien kollegoiden mukanaan tuoma epävarmuus ikävä. Tulee olemaan kaikenlaisia projekteja ja uusia kokoonpanoja. Jääkö tilaa vanhan musiikin kokoonpanolle? Ne jäävät helposti jalkoihin rokkeroillien ja muiden vastaavien alle!

Onneksi on yleensä niin, että ydinjoukko on siinä määrin asialle ainakin jossain määrin omistautunut, että lähtee mukaan. Jopa kysyvä itse, mikä kyllä tekee hyvää vanhalle sydämelle!

Tiedetään, että joulukonsertti on 19. XII, maanantai. Turkin sitten mitä tuukin, aion järkeä sinne kuorolle jonkin rennessanssikuoron taas yhtyeen säestyksellä. Sitten jotain barokkiavaraa. Ja pitkää aikaa jotain munkkijuttua, mitä sitten onkin.

18. VIII Mikke kysyi, onko barokkiyhdyttä tänä vuonna! Hyvä Mikke, luottamusaltisti!

19. VIII pistin seinälle ilmoituksen, että aletaan pikkujuhjaa suunnaa kohti lähitulevaisuutta. Maarulta sain heti myöntävän vastauksen ja hän varmaan pistää juttua liikkeelle.

Mycs Tiina oli aktiivinen, kysyi, että soitetaanko ja sanoi olevansa innolla mukana. Eli pumppu varmaan saadaan pystyyn!

Eija erityiope kertoi poikansa Antin vaihtaneen pääaineeseen fagotin, soittaa vasta toista vuotta. Heti Antin (musiikki)luokkainen, 8. lk kimppeun ja kysymään. Fiksu kundi, joka osaa sanoa "ei". Muuttei sanonut ei!!!! Saadaan pitkää aikaa fagottikin riviin, tuo ihan omaa saundiaan vanhaan musiikkiin!

Täytyy heti valkata ohjelmisto valmiiksi, voin sitten kuvata prosessia tässä päiväkirjassa. Muissakin jutuissa on taas otettava rautaisannos vanhaa musiikkia.

28. VIII Ei ole paljon hommat edenneet, koska en saa tutkimusongelmasta kiinni perkele! Taitaa olla niin, että otan todella suppean alueen, vanha musiikki sisältään on liian laaja. Jos joskus on mahdollista tehdä joku lisuri tai sellainen, niin sitten enemmän. Hyvä voisi olla juuri barokki, keskittyä siihen, koska olen kuitenkin ehkä säännöllisimmin tehnyt barokkijuttuja koulussa!

31. VIII alkaako selkiytyä? Olen lukenut Hakalan kirjaa ja saanut siitä ideoita. Aikaa yhä selkeämpään kyllä vaikuttaa siitä, että tällainen suppeampi juttu kyllä on tehtävä hyvin hyvin rajatusta aiheesta ja sitten myöhemmin iisää, jos on aihetta! Muuten juttu kyllä rönsyää

Löysin hyvän artikkelin barokkiin Aapo Häkkinisestä Hesarista. Heti taiteen. \* Ihme ajatus tuli mieleen: miten Turkin koulumusiikki???? Kuitenkin Paul Hindemithin siellä järjesteji asioita ja sillai! Voisi olla kiinnostava. Mutta en kyllä vaihda aihetta!!!!

5.IX Olliaan taas siinä tilanteessa, että eteneekö. Kirjoitan kuitenkin koko ajan ja kelaan asiaa.

Ja varmemmalta alkaa tuntua, että vaikka on niin helvetisti kiinnostusta ja intoa tosiaan keskiaikaan, niin olisiko HELPOINTA tehdä koko jutska barokista. Ainakin tuntuisi melko selkeältä pakettilla!

Tämä on tosiaan niin mielenförmän iso urakka kokonaisuudessaan, että jos sitä jollain pystyy helpottamaan, teen sen. Ja kyllähän on kai uskottava, että rajaus on se keino!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

6.IX Eilen illalla alkoi jonkinlaisen mind mapin kasaminen. Ei sekään tunnu helpolta.

Mutta ehkäpä se sitä. Tänään olen koulun väli- ja hyppytuoneilla yrittänyt löytää jotain mielenförmöistä netistä. Barokista etsin Harmonicoourtin nimellä ja muuta sellaista. Kun löytäisi oikeat hakusanat!

No, itse asiassa nyt illemmalla "barokilla" on alkanut löytyä kaikenlaisia tava-  
raa... Monia artikkeleita ja arvostelija. Eri asia on, miten miistä hyödyn!

9.IX Viikko meni ikävä kyllä taas niin, etten ehtinyt oikeastaan näitä asioita syvälysemmin miettiä. Nyt li kuitenkin aikaa lukeista kopsammani artikkeleit läpi. Ojisiko Niin, että jotain alkoi mind mappiin korostua. Ihan kuin emiten kamaa olisi tullut osastoon soittoyliit-frasceraus-vapaus-pelimmannikansamusiiikki kansannuusiiikki-Etelä-Amerikka-per-odisoittimet-käyttömusiikki..... Mitä tämä tarkoittanee?

Sinä mielessä mielenförmöistä, että löysin yhden artikkelin, missä verrattin peli-  
mannimusiiikkiä ja barokkimusiikkia, ainakin määrättyiltä osin...minähän olen omassa produktioissani toteuttanut kansannusiiikinomaista soitotapaa aina, kun on tuntunut sopivalta (Gigue, Zoppa, ym.)

12.IX Taas täällä pikkupolettajainhuoneessa mieiskelemässä.

Viikonloppuna tuli mieleen, olisiko syytä jutustaa Ankan kanssa hänen musiikki-  
opisioitekemurkistaan (huilut, kuorot ym.)

Löysin taas netistä jotain mielenförmöistä: pari artikkelia kenraalibasosta. Mikähän  
soppa tästä kaikesta syntyy??

14.IX Pitiäisi löytää ja lukea mieleförmöistä lähdekirjallisuutta.... Minkä tyyppisiä tähän aiheeseen.  
Kun varsinaisesti tällaista koulukäyttöä ei ole juurikaan tutkittu... Varmaan on luettava kaikenlaisia yleisbarokkia ja sitten jotain ... sivuvaava pedagogiikka...  
mitä se on?

Löysin musiikkikirjastosta kirjan "Barokin musiikki" by Nicholas Anderson. Alussa  
ollaan vasta, mutta löytyy mielenförmöistä juttua retoriikasta, affekteista, monodiasta,  
opperan synnystä, jesuiitojen vaikutuksesta ym.

19.IX Viikonloppu hurait erilaisissa puuhissa. Nyt taas arkipäivän aherrusta, hohhoijaa.

Barokkikeskeinen mind map kehittyi, siitä se taitaa kyllä syntyä graduni.

Kirjoittelin myös esseen valmiiksi, alan purkaa sitä kirjoittamalla tärkeistä sanoista  
pieniä kirjoitelma. Ensin kenraalibasosta...

21.IX Barokki tunuu nyt jo todennäköiseltä!!! Olen sen verran asiaa mieliskellyt, tehnyt mind  
mappia ym. Lainsin kirjastosta Harmonicoourtin "Puhuvan musiikin". Sen kun  
luen taas, niin luulen olevani melko paljon viisaampi. Ainakin jossain mielessä...

24.ix Seminaaripäivä. Vaikka kun asiaa pyörittelee, tunuu mahdottomalta saada mitään järkevää  
aiheeksi, tunuu nyt taas siitä, että homma kyllä siitä lähtee. Märjuttä tuli hyvää  
ohjetta paljon ja hän on myös innostunut aiheesta.

Kun esitin asiaani esseen muodossa, koin aika mahtavia värinöitä. Tunsin todella  
olevani asiantuntija tällä alalla. Ja kirjoituksestani ilmeisesti pidettiin, sellaisia  
kommentteja sain. Hyvä lähtökohia!

27.ix Lukemista lukemista. Mitenhän alkaa hahmectua. Jännää, että onhan todennäköistä, että saan  
tämän joskus valmiiksi... Mutta milloin? Ja millaisen väemmän jälkeen? Toisaalta,

luterilainen hengellisyys on joko virsiä taikka gospelrenkunkia... Onhan tässä vähän läiläinen katolinen perussävy ja asenne, mutta olkoon. soveltaen joutuu tätäkin tekemään ja soitinjutut continuo-osuutta lukuun ottamatta kehitelemään, pääosin tuplaamalla kuorostemmoja. Mutta näihin tehtiin ja kuulosta aina hyvältä! Yhtye esä soietavakseen Vivaldin pikkä a-mollikonsonerton, taisin siitä jo kirjoittaakin. Lullyn kirjoitin jo ylös. Luovuutta on pako käyttää ja paljon. Oikeastaan kaikki väljänet oli kehitettävä pässiä. Mutta niinhän tehtiin... Nyt sekkin on valmis.

Jotain on vielä tekeksittävä 8-luokan kuorolle, mitä se on sitten.

13. X Homma etenee nyt näin: Vivaldi tunus. Praetorius jaettu 9-luokkien kuorolle. 8-luokkalaisille löysin vanhan tunus. Saksalaisen koulun ajoilta: Franz Tunderin "Ein kleines Kindlein", siihen vielä jousisäestyys, tulee hyvä!

Aina vain enemmän kiinnostaa "barokki pedagogiikkana"!!!!? Siihen vielä Jesuiitat. Mitähän kehity? Olisi tietysti kiva, että nyt ensi hätään kehitysi gradu! Mutta sen jälkeen...? Jesuiitapedagogikka... yhtymäkohta barokkiin se, että Jesuiitat olivat osaltaan luomassa sitä uutta ajattelutapaa, jonka pohjalte barokki siten syntyi! 18. X Jossain määrin hitaakoa nyt tämä tekeminen. Johtuokohan osittain siitä, että olen joutunut panostamaan barokkiyhtyeen ja kuorojen ohjelmistosaiaan enemmän. Nyt on kuitenkin stemat kirjoitettu ja osittain jaettu sekä soitajainkin selvillä.

Vapaan säestyksen oppiailia olen soittanut aika paljon kenraalibassojuuttuja Creutleinin kirjasta. Ei vielä mitään ihmettä, mutta otavat vastaan kilist.

20. X Tarkoituksella keskustelua affekteista ja ohjelmallisuudesta 7d-luokan kanssa. Kyselyä Vivaldista ja barokin aikakaudesta, ym. V. tutu säveltäjä, varmaan tuuin kaikista. Neljä vuodenaikaa tuuin.

7g-luokan kanssa soitettiin Schiarazula Marazulan kvinttikomppia nokkiksilla. Kovaa väänöä, mutta idea oli siis se, että huomaavat antaa arvoa oikealle soit-tamiselle, mitä se helpoimmillaankin on ainakin alkuvaiheessa. Ei mitään räm-pytelyä, vaan tarkkaa duunaamista!

8-kuoron kanssa aloimme väänön Ein Kleines Kindeleinin kanssa. Onneksi olen valinnut sen silloin muinoin huolella saksalaisen koulun lukiolaisille laulettavaksi ja melko nopeasti harjoitettavaksi, joten varmaan siitä tulee valmista joulukonsert-tiin mennessä. Sitä voisi etsiä ja yrittää elävöittää affektijuilla. Olisiko löydettävissä jotain, ainakin retorisia aineksia: esim. alussa kysymystä, vastausta.

9-luokan kuoron kanssa voi tulla kiire Praetoriuksen kanssa, varsinkin, kun ovat vielä syysloman jälkeen pari viikkoa poissa työharjoittelun merkeissä. 24. X Olen lakenut lukenu. Harmonouria ym lukussa hirtittää siinä mielessä, että pystyykö koskaan siten oikein oivaltamaan mitään, jos kerran salattu tieto on jo aikaa sitten kadonnut...

Kuitenkin, onhan musiikissa aina jotain yleisinhimillistä, joka vaikuttaa... Ja sitä patisi voisinkin kuvitella, että affektit purevat alitajuisesti. onhan se kuitenkin jotain syvästi olevaa ja pitkäillisen kehityksen tulos.

Kuitenkin koko hommelista on jäänyt mieleen ja tajunut uudestaan joitain isoja musiikillisia asioita. Esimerkiksi juuri se, että miksi musiikki on jäänyt tänä päi-vänä vähän syrjään: tietämys on kadonnut, kysymyksessä on vain löysä vapaa-ajan tyhjen paikkojen mukava täyttö (Ham.) Oihhan musiikki sentään ennen yksi tä-keitä tetteitä! Miksi se menetti sen aseman???? Onko syynäinen haettava teollistumi-nessa, vallankumouksesta, konservatorioläitöksestä... Mistä???

26. X Onko näin, että tästä on tulossa teoriapainotteinen jutska... Haluanko sitä, onko mulla kamtia tehdä jotain sellaista. Tuntuisi helpolta ajatella, että tutkin vain työtä ja kirjoitelen siten siitä jotain.

Tässä on kyllä suuri vaara uppoutua kokonaan ideologiseen uhoamiseen, onnistunko

ovathan kaikenmaailman hipit ja muut tehneet myös gradun. miksen minä??? -Asken mietskelin, josko aloittaisin vain materiaalin keruuta luokista, vaikka en ihan tiedäkään, mihin sitä tarvitsen. Tuli mieleen ihan vain kysely esimerkiksi siitä, mitä barokkijuuttuja muistaa soittaneensa, mitä säveltäjiä muistaa. Tai tavallisista pulli-aisilla tummilla jonkun piisin jälkeen, mitkä fiilikset (myös ennen sitä, mitkä fiilikset?) 30. IX Taas on etetty pari päivää. Edelleen tuntuu, että alan saada nurkasta kiinni. Teoreettista osio-ollaan keräily (onko tällassa, löydäkö?).

Olisiko tutkimus sitten (kun ei muuta empiriaa kuin oma duuni tarvita) joku projekti barokkiyhtyeen kanssa. Esimerkiksi tulkinnalliset, tekniset, sovitukselliset... Pitää muistaa mainita, että vaikka olen jonkinlainen puristi, koulussa on tehtävä kompromisseja ja tärkeintä on tekeminen. Barokki puhuu sitten puolestaan. Puhui-han se minullekin siinä määrin, että jätin koukkuun!

4. X Tuntuu hankalalta ajatella, millaiseksi tullee muodostumaan. Tänäkin kuitenkin teksin, että jos vaikka teoriaosuuksessa laajastikin pyörittelen näitä barokille tärkeitä asioita, kuten kenraalibasso, improvisoiminta, affekteja ym, niin sitten on kyllä tehtävä niin, että tut-kimusosuuksessa otan selkeästi käyttömönäläheisen otteen.

Tein mielestäni hienon oivalluksen: olen todellakin käyttänyt vanhaa musiikkia/ barokkia "metodologisesti". Tarkoitin sitä, että se on niin vahvoilla koko ajan taka-raivossa kaikessa tekemisessä ja että olen sisäistänyt barokkimusiikon tavan toimia, että se kaikki on rakenteena takarivossa ja selkäytimessä. Kaikkea teoreettista lastia ei tarvitse käyttää ja soveltaa sellaisenaan, mutta tässäähän on kyllä, kuten

kaikessa tämä juttu, että opettajan pitää tietää paljon enemmän kuin oppilaan. Ei vain minimimäärää eli jotain "opetuspakettia". Ajattelenpa vain, miten olen toteutta-nut eri juttuja koulussa, millä tavalla ilmaissut asioita... Retorikka, affekti, improvisoiminta... Eilen otin asiakseni selata kaikki C'assicat läpi. Josko löytyisi jonkinlaisia juttua, jota voisinkin käyttää. Ja olihan siellä artikkeleita. Tänäkin sain periaatteessa päätetynsi jo jonkinlaisen aatoksen joulukonsertin ohjelmis-tosta. Orkkakappaleena tulee olemaan Vivaldi, a-mollipikkukonsertto. Toisena meinaan ottaa ylös levyiltä Jean-Baptiste Lullyn "Turkkilaisen seremoniamarsin" (joku sellainen), joka on sound trackissa elokuvaan "Kaikki elämän aamut". Ehkä sen saisi nuotteinkin jostain, mutta näin voi olla ihan mielenkiintoista! Yksi kuoro-pisti tulee olemaan Praetoriuksen "Laudabo Deus semper" tms. soitinsäestyskellä. Sitä on pakko vähän sekata eli sovittaa, ihan vähän siis. Iloitain äämiä siirtän laulajilla soitajille, esim. teoriotaimen kokonaan, koska siinä on kaksi bassostemmaa. Saatvat kaikki kundit kokeilla bassoa.

6. X Samoin Lautiselta tuli viesti, että kommentoi heti, kun ehti. 11. X Aika sen kun kuluu. Luin viestiä, jotain vinkkiä siitä ehkä saan. Kuitenkin edelleen vaikeimmalta tuntuu kyllä tutkimusongelman, itse asian ytimen löytäminen. Oikeastaan tiedän, mitä teen, mutta miten muotoilen ongelman?

Pitää varmaa tässä vaiheessa enempää ajatteluttamatta vain kysellä oppilailta asioita suhauutumisesta, ajatuksista barokin suhteen ja sen tekemisen suhteen... \*\*Osa duunihan aivan varmaan on barokkiyhtyeen toiminnan kuvaileminen ja ohjel-miston valinta. On itsestään selvää, että multa tulee jotain vanhaa, sillä on oma paik-kansa konserteissa.

Kuorolle valitsin jo Praetoriusta barokkiyhtyeen säestyksellä. Latinankielinen kor-reaktirkoollisen oloinen upea kuoroitus. Haluan antaa laulajille, soitajille ja kuuli-joille myös korkeakirkollisia värinöitä, taivaallisen loiston tuntua. Kun tämän päivän

(jatkuu)

välittämään sitä. Siinä nimittäin menee helposti uskottavuus ja pohja koko tutkimuskelta!

Miten teinään Vivaldin sovituksen, Lullyn, millä perusteilla?

Millä perusteilla valitsin kappaleet.

Millä perusteilla jaoin stemmat.

Millä perusteilla voin sanoa rehellisesti, että tämä on koulun musiikkijurmaa, eikä mitään ulkopuolista, vaikka onkin soitajat opiskelemassa konsiksella ym.

- 1.xi Samaa taas eilen säveltäjäluunulla, siis affekteja. On tuntuma, että jos ei muuta niin ainakin se, että oppilaat herkistyvät kuuntelemaan kylmiä intervaleja eri korvalla, skarpaavat. Jos puhutaan tarinoista, mitä ne kertovat ja siis asioista: Kuulas, kylmä, värillinen, lämmin, riitelevä, paha aggressiivinen ... Kasvoista voi päätellä, että antaisi jotakin.

- 1.xi Annin kanssa "Joutenlaulua" vapsissa. Alkuroitossa "säikähti" (Annin tapa reagoida asioihin) kun melodian g särähti Hm-soinnun kanssa. Juteltiin, voisiko sille olla joku tarkoitus, kappaleen henkikään on dramaattinen, jopa traaginen. Miclessäni vertasin siihen, mitä ohjeita (oliko C.Ph.E. Bach) etulyöntien korostamisesta muistin lukeeni. Tällaisessa kappaleessa voisi kuvitella ja tietoisesti tehdäkkin tietyn affektin kuvaamista!!!!

- 2.xi Nyt alkavat vaikeat ajat, stressiä alkaa kehittyä entistä enemmän. Vrenpaine koholla, aamulla mittautin.

Miten organisoin taas soitattajien harjoittamisen? Lopputuloksen hiemouden edessä ihmiset kuulijat ihailivat, mutta tietäisivätkö sen väännon, mikä täytyy käydä aina! Ensinnäkin oli soittajien kesken silloin tällöin siellä täällä. Kaikki eri luokilta, vaikka saada aikaan yhteisharjoituksia! Itse asiassa (vaikka luontamusta siihen, että kaikki taas onnistuu, on pakko olla) tuntuu juuri tällä hetkellä aika epätoivoiselta. Mutta näinhän se on ollut melkein aina juuri näinä aikoina! Tulee sitten vielä mieleen, osaatko kuulijat arvostaa työtä, tervetäkö, mistä on oikeasti kysymys.

Lukiolaistila säveltäjäluokan, koko ajan mietin, miten saan asiat menemään läpi. Onko affektiajattelua esim sellainen (omasta mielestäni lähdän samasta ideologiasta, ainakin olen idean saanut barokin musiikkia harrastaessani), että kadensseissa soitajia kuunnellussa voi ajatella soinnuista: ahdistunut, sisästänpäin kääntynyt, avomielinen, räjähtävä ym.

- 3.xi 8-luokan kundien kanssa Ein kleines Kindelein-stemmis. Alkaa jo mennä, eihän se vaikea olekaan edes! Jo siinä harjoitessa alkavat affektiasiat kummitella mielessä. Varmasti tulen ottamaan ne harjoituksessa puheeksi. Olen tehnyt sovituksen muinoin Saksalaisten koulun aikoina. Olistiko pitänyt hieman tarkentaa muutamaa soitinta. Tyttöjen stemmassa tulevat esim aika rärkeästi muuamat "epäbarokkisuuudet". Silloin tein ne siksi, että "tavalliset" lukiolaiset saivat stemmat menemään helpokkosti. Nämä peruskoulun musiikkiluokkalaiset saavat vaikeampia juttuja miten päin vaan. Alkaa on vieä, taidan tehdä sen!
- Ikävä takaisku: yksi 8-luokan viulisti sanoi joutuvansa selkälaukkukseen joulukuussa, ei siis voi olla mukana tässä projektissa. Säälä, vahva, mukava ja vastuuntuntoinen

soittajia! No, näitä sattuu. Tilanne täytyy katsoa.

- 4.xi 8:n säveltäjäluokan kanssa sävelsimme kaanonita siis lauloimme viime tunniksi tehtyjä läksyjä. Aika hyväkin joukossa, kaikki olivat onnistuneet kohtuullisesti.

Myös juteltiin yleismerkittien määrästä ja sävellojien karakteristika ym ym.

Heti tuli kommentti, ainakin Roope oli Amadeuksensa katsonut! "Murtajaajan musiikkia!"

Lukiol. kanssa Satumaa-diktaatti

- 7.xi Arvaamattomus on näiden töiden yksi ongelma ja tietyksi samalla haaste. Kis ed. viulisti.

Toisaalta yhäkin tulee koulun saksalainen vaihto-oppilas, joka on soittanut 8 vuotta käytorvea ja haluaa tulla barokkiyhtyeeseen. On siis kirjoitettava stemma ja tsekattava työt: mitä osaa?

- 8.xi Alkavat lähestyä joulukonsertit ym. Tullee ko väänntöä ohjelmistosta? Keijuttaa, että kollega P. on tullut mun reivirille, on kuulemma ottanut jonkun barokkipiisnin kuoronle. Siinä mielessä keijua, että riittävä vähän sitä pitää mielenkiinnon yllä. Sitten jos alkaa olla paljon epäämäräisellä kompetenssilla väänntöä mukabarokkia... soitattajat kypsyvät ja myös yleisö!

Orkesterin huilistien kanssa pidin stemmoksen ylämusiikkiluokassa. Työt ovat imostuneita ja ovat jo oppineetkin asioita. Puhtaakin alkaa olla eri luokkaa kuin silloin vielä ysillä. Mutta kyllä on näin, ettei voi lähteä hommiin ilman kunnon stemmiksia. Siinä menee kaikkien hermo, joka soitattajan ja myös mestarin!

Taas oli kaksi säveltäjäluokan peruskoulun puolella. Näyttää jälleen selkeästi siltä (jälleen kerän todettava se), että tämä asia melodiat - basso - ajattelu menee läpi.

- Se on niin loogista ja järkeen käypää.  
10.xi Orkkahakat, siis stemmikset, muistelet ongelmat, ajapuute, musiikkialiprojekti, abisoittajat, peruskoulun unohtelijat,

- 11.xi VAPS Teresa: kontrapunktia aina ylä- ja ala-äänien kesken, sen korostaminen. Samalla tieto-taidon korostaminen.

Minna: ollaan soitettu ja kirjoitettu kenraalibassoa ja Minmalla on kokemusta ja taitoa, tuntuu kiinnostuneelta. Osaa asioita ja kysyy! Tarjosin barokkiorkesterin cembalo-osuuksia hänelle, odotin kiittävästä vastausta (ongelma usein abien kanssa, ei ole aikaa): Yllätys: Minna sanoi mielellään tekevänsä asian ja, koska pitää barokkia! Halleluja!

- 16.xi Paineita esityksen lähestymisen kanssa. Vasta tällä viikolla ysti mukana kuvioissa, eikä edes voida harkkoja pitää. Jätin jo bassoista toisen pois, tulee vain instrumentaalisena. Gebrauchsmusik!!!!!! Hyvä idea!!!!!! Barokkian oli juuri tilaisuuteen, tilaan, tarkoituksen sävellettyä musiikkia, ei pelkkää "taiteilua". Musiik an sich, vaan kokonaisuutena, puhetta, kommunikointia. Käytännöllinen-ideologia sopii juuri koulukäyttöön kuin nytkki silmään: voi ottaa osia seiltä täältä, vähän pilkkoo, improvisoida, sovittaa, kuuluu luonteeseen.

- 17.xi Keskustelua barokkiyhtyeen jäsenten kanssa harkkojen sopimisen jälkeen. Mukavaa, että tunelma vapautunut. Keskustellaan luonnollisesti asioista, barokkimusiikin käytänteistä. Sara leikkijherjana Netalle: tiedätkö mitö on odotettavissa? Kaikki vibrato pois. Siitä lähti sitten keskustelu, miksi kannattaa kokeilla. Ottivat innolla vastaan. Netta kysyi, tuleeko syksyn 40.vuotisjuhlassa meidän yhtyeitä mitään. Sanoin, etten vielä tiedä. Kerroti vaikkei pyrkään meidän lukiomme haluavansa tulla soitta-

barokkia niin läheltä, kun tietää reorikkajuttu ym. On helppo ja loogista "keskusteluttaa ihmisiä": ykkös ja kakkososanajon keskustelu on loogista, samoin kuin altojen ja bassojen. Tuntu aivan siltä, että tämä menee tosi hyvin perille jo siksiin, että se kuuluu tämän musiikin olempaiseen!

Samoin säissä olen taas muistuttanut siitä, miten musiikkia on ymmärrettävä, että sitä voisi kuunnella!!!!!! Aivan sama kuin jos puhetta kuullaan yriä kuunnellaan, se on eri asia. Kuuntelemme musiikkia lauseita, eri tavalla käytäytyviä sanoja ym. Yritämme hahmottaa niitä ja ymmärtää.

23. xi Hilikka kysyi, voisiko soittaa barokkiyhteyssä tai jossain. Haaste, ilman muuta mahdollisuus. Kurvaille Hilikka luonteena ja tekijänä, innotuneena musiikintäytävänä. Millaisia stemmoja voisit tarjota. Lullly hyvä juttu. Jopa hyvä, että aloittelija, ei turhia vibratoja eikä väärä itsetietoisuutta, uskoo mitä sanon/opetan!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

\*Oli myös barokkivulujen harjoitus. Aina samoja ongelmia: mimulla kuulokuva asiasta, miten sen tuon julki ja varsinkin mielen pysyvät sen toteuttamaan. Melkein mahdoton soittaa ilman vibratoa, voinko vaatia, mitä lasten soitonopettajat sanovat, tekekö hallaa tekniikalle...??? Entä kaaret, ainainen ongelma, siis nämä eri editiot! pyrin aina lähemmään "puhtaalta pöydältä"; kohtuutempo, vaikka stemmat olisivatkin hallussa, kaikki vähän iri, kaafret pois, mikälin mahdollista (kaaren merkitys: Harmoni!!!). Jos on aika, lähdän "Äänen avauksella": soitetaan unisonossa asteikkoja, erilaisia malleja mahdollisimman keveysi, pyyhkäisten, iri. Sillä pyrin saamaan edes jonkinlaisia mielikuvaa barokkijousten keveydestä (Harmon ym: barokkijousten keveys, veto- ja työntöjousten eroja, moderni jousi, moderni kiellet.) Myös haurautta ääneen. Monelle se alkun on liikaa: ilman vibratoa pyyhkäisten, ilman totuttua intensiivistä puristusta, kun se juuri on monelle se kiva juttu (esim. Ilja).

Vivaldi tosiaan hakee, tempo- ja soundi-ideat ovat nupissa, mutta totta kai, kuten aina tulee vastaan oppilaiden rajalliset taidot ja harjoitusten rikkonaisuus. Ja aina pitää sovitella. –Itsekritiikki soitajilla, myös kritiikki muita kohtaan, koska jollakin on taitoa ja kykyä enemmän, heterogeenisempi ryhmä kuin joku muu. Siis osaamisen kannalta. Joku vilkaisee, ilmeellään osoittaa epäpuhtaan äänen tai oman epävarmuuden, se tuolle naapurille epävarmuuden! Näitä ei voi välttää. ITSEKRIITIIKKI onkin musiikkiuokkailaisilla joskus hyvin vaikeasti ylitettävä asia! VIVALDI: kaaret, tempo, mitä sidotaan, jousten suunta. – Praetorius selkeä onneksi! Kuoroäänien tuplaaminen onnistuu ja kuulostaa hyvältä! Pitää vain kuorolaiset nyt saada hoitamaan hommeli kotiin, on aikapula, mutta siten teen vain kovan leikkauksen jollain tavalla! Mutta oikeasti tätä odotan ehkä innokkaimmin. Odotan sitä, miten varhaisbarokin korkeakirjalliset uhoamiset, ihanat harmoniset outoudet (siis että ovat outoja uudempaan barokkiin totuneelle) purevat sekä esiintyjiin että kuuliijoihin. VAI PUREVA T-KO MILLÄÄN LAILLA. ONKO SE VAIN MINUN KORVISSANI? Amakin on taas koetettu tarjota jotain uutta. – Kindelien vielä harjoittelematta! CEMBALO tilaamatta!!!!

29. XI Kunto huono, mielelön flunssa. Tällainenkin voi kaataa koko homman, tämä kun on vain minun hartellani. En halua antaa sitä kenellekään muulle, kukaan muu ei osaa tehdä sitä niin kuin minä olen sen ajattelut. Eikä muilla ole kykyäkään, tarkoitan syvempää näkemystä asiaan!

Taas huomaaan käyttäväni aivan pienimmässäkin yksityiskohdissa "puhuvan musiikin ideota" omama soveltuluksen, kun mietitään erilaisia kokonaisuksia. Esim. säitssä

maan yhteyseen syksyllä. Tosi hieno juttu, jollekin tullut tärkeäksi. Tiinan kanssa juttua harjoituksista, sano harjoittelunsa stemmoja, kysyi tempoja, ja **18. xi: Tarkkailem omaa toimintaani.** Totta kai tämän tutkimuksen puitteissa varmasti korostan tekemisessäni määrättyjä aiheeseen liittyviä asioita, yksi tutkimukseen kuuluva juttu sekä. Mutta todella: huomaa käyttäneeni ja käyttäväni koko ajan termejä, toimintamalleja, antavani ohjeita ja tekemisvinkkejä sen pohjalta ja sen tietämyksen pohjalta, mikä vanhan musiikin ja barokin kanssa tekemisessä on nahkaan tarttunut. Aamulla oli kaksi vapuntia. Teresan kanssa taas nousevan auringon taloa, huomaaan puhuvan kontrapunktisista sävellyskertoista. Korostan tärkeitä sovituksellisia kannalla, mitä hyövä on musiikin tekemiseen! Miten se auttaa sitä, on yksi hyvä työkalu tekee sitten mitä musiikkia tahansa.

Minna kanssa harjoiteltiin barokkiyhteyden cembalostemmoja. On jossain määrin harjoittelukin niitä. Neuvormista on vapaassa säestyksessä kuitenkin! Minnakin on paljon soittanut ja tietää soittoimerkit ja muut, mutta heti, kun pitää vapaasti tehdä joutain, menee lukuun. Korostan cembalistin, continuoistojen vapautta! Saa tehdä melkein mitä tahansa soittojen puitteissa. Oletava kuitenkin kappaleen tai osan affektinäkölma huomioon!

9En säveltapahu: Liehuva hiekinvarsi oli tämän jakson "loppulaulun". Kappale aika dramaattinen sanoiltaan ja melodiatiaan ja myös harmonioiltaan. Yhtäkkiä välähti, että isekkaillaan kappaleen sanojen ja musiikin suhdetta sanoista lähtien, tukeeko, miten tukee, miten musiikilla tuettu tai ilmaistu. Yksi tyttö innostui lausumaan runoa, muut seuraavat innotuneina, hyvän tuntuinen juttu. laulettin ja funistitiin melodiaa ja harmoniaa. Just hyvä. Samalla tuli mieleen, että tätä on harastettu ennenkin muinoin lukioilaiden kanssa: analysoivat sanojen ja musiikin suhdetta juuri nimenomaan niin, että tuoko musiikki esiin jotain tunnetiloja. Tai kuvaako sanoituksen tunnetilaa. Sekin hyvä puoli, että musiikkiin voi päästä syväisemmin myös musiikkia vähemmän opiskellut ja kuitenkin analysoivia tietoja ja osaamista musiikista, tästä asiasta olen jyrkästi eri mieltä. Melodiota voi tietysti keksiä, mutta onhan sille osattava tehdäkkin jotain, kyllä nupissaan voi kehitellä mitä vain. Mutta hyvän kuuloisilla jutuilla on oltava myös jonkinlainen muoto ja muuta!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Mieleenjuolahteita: Itselleni barokkim. on puhunut, siksi siihen hurahdin. Puhuvuus, onko niin, että nimenomaan tuo affektikuvio tekee siitä niin lähestyttävää????????? Siksi myös voisit ajatella saavani oppilailia aikaan samantilaista hurahamista johonkin taidemusiikin suuntaukseen, siis kun osaat ja tietävät

Itselleni aina tärkeitä mielikuvat, usein näen ja ajattelen tai tunnen musiikkia. Ei vain tavallilla tunteuksilla vaan jollain tapaa näkemällä..... Siksi en kuitenkaan, vaikka tavallaan voisi kuvitella musiikin sinänsä puhuvan, pidä barokki- enkä muidenkaan oopperoiden modernisoinneista!, siis niin että sijoitetaan johonkin muuhun aikaan esim. lavastuksilla! Mutta se on tietysti oma ongelmani!

Kieli – musiikki: kansainvälinen kieli, kuten sanotaan, ei turha sanonta. Onat murteensa kaikilla. Näky myös mm. uruissa. Äänkerätyypit eri maalaisissa barokki ym. uruissa.

22. XI Säveltapailussa 9c-luokan kanssa "säveltapailuharjoituksena" Praetoriusuksen stemmoja. Ovat todella hyvää harjoitusta juuri tällaiseen! Varmaan keskusteluvartausta voi käyttää ja käytetäänkin paljon musiikin yhteydessä, mutta taas se niin liippaa

vaikkapa ihan rytmidiktanteja. Pitää miettiä oppilaiden, mitä rytmikokousisuus sanoo heille, millainen on lause, kokousisuus! Tuntuu kuitenkin, että ajattelevat asiaa, kun sen heille vakavasti esittää eikä kertoile mitään paskaa ja laulata jotain petteripunakuonoa!

30. XI Keskustelua saksalaisen vaihto-oppilaan kanssa. Mukava tyttö, komisti. Annoin Praetoriuk-tiin. Jep!

Barokkiyhtyeen jousien harjoitus, siis peruskoulun soittajat olivat. Mukavaa sakkia. Iljakin tuli avustamaan. Sitten kun vielä tulevat lukion soittajat, homma alkaa omata. Kuulosti jo paikka paikoin aika hyvältä! Vivaldin objeja: kaikki irti, ei intensiivisiä jousenkäyttöä, ei vibraatoa, gambia, ilmaa. Näitähän ei voi tietenkään toteuttaa aivan orjallisesti (vrt. Harmon: viuhistin barokkisoito: kaikki poikki), mutta kyllä se antaa jonkinlaisen blancopaperin, pohjan, mille on helpompi maailata.

1. XII Sairaana ensin yhdelle luokalle Praetotusharkka, sitten koko kuoron naisille. Taas samat vanhat jutut: kyllä täytyy taistella käydä aina ja koko ajan. Siis perustella, miksi näitä juttuja, miksei viihteellistä joulupaskaa!

\* Ratkaisuja on tehtävä: olen melko varma, että jätän kundit pois koko hommasta. Aika näyttää, mutta tällä hetkellä olisi näin!

8. xii Harjoitukset sekä 8. että 9. kuoroille ja myös barokkiyhtyeelle. Kovaa vääntöähän tämä on, mutta yritetään.

Verraitu puheeseen, lauseisiin, vastailuun tuntuu olevan ainakin siinä mielessä oikein, että oppilaille se selkeyttää fraaseja, laukujen ymmärtämistä ym. koskee sekä isompia että pienempiä.

Soittajille selvät kuviot, josta on helppo lähteä sitten rakentamaan. Pois vibratot ym. hehkutukset, koko ajan kevyttä joutua, pois kaaret, kaikki vähän irti, aina nousut cress, laskut dim. Vaikka tehdään näin maneristisesti, siinä on jo joku selvä profiili kappaleelle. Sitten, jos aikaa on, siitä voi tehdä lisäjuttuja. Kun soittajat tietävät tämän ja tekevät nämä asiat automaattisesti, helpottaa. Aina vaan ongelma, uskallaako neuvoa tällaisia juttuja, ottavatko soiton opettajat ääsiä pulttia!!!!!!!!!!!!?

12.xii Onneksi pystyy osittain luottamaan myös oppilaisiin tekijöinä. Työt 9:n siis, harjoitte-livat keskenään, kun minä laulain poikia.

Tuntuisi siitä, että 9-luokkalaisten hommeilit ehkä toimivat, itse asiassa kappale onkin melko selkeä, vaikka pitkäkö. Mutta orkesteriosuus tukee hyvin.

8-luokkalaisten kanssa tule ongelmia, kappale on vielä aika hennossa tunnossa. Orkassa ei koskaan kaikki paikalla, sama ongelma aina näinä aikoina. On kokkeet sun muut.

Tähän väliin koko saatanan harjoitteluviikko kaikkiene:

Miten vaikea on saada porukkaa kasaan, miten alkaa olla pinna vähän kireällä jne

Myös cembalokuviot roudauksiineen.

Miten sitten kurtenkin viime tingassa päärettiin, että bidas, arka osa otetaan mukaan, vasta torstaina päätettiin. Ja vain yksi soittaja per stemma. Aivan bauraasti, sordinon kanssa, ilman vibraatoa... Tuntuu kyllä rohkealta! Mutta konsertissa se sitten nähdään.

19.xii Konsertti. Miten junailtiin harjoituspäivä ym. Miten meni konsertti, omistuiiko, onnis-

tuinko...

Miten Mimma hoiti homman hyvin kotiin, harjoitteli hyvin, vaikka soitti ekaa kertaa cembaloo!!

20.xii Jälkeempain kommentteja Paavolta ja Maikilta:

Paavon mielestä juuri erilainen juttu siinä eli tollainen jousisaundi oli konsertissa se, mikä toi siihen joulua. Ei siis ihmiset välttämättä jaksa kuunnella vain jollotuksia. Maikki oli sitä mieltä, että kuulosti oikein barokkimusiikilta. On sentään tottunut kuuntelemaan ja kuulemaan.

Kommentti myös Jukalta, tykkäsi, vaikka ensin oli ajatellut, että mitähän Vivaldi, jota niin usein kuullaan. Jos tämä Jobonkin (siis: usein kuullaan ja on tavallista) niin jostain dokumenttia Vivaldin radikaaluudesta!!!!!!!!!!!!!! Ja ylipäätänää barokki- ja vanhan musiikin radikaaluudesta. SEHÄN ON ITSE ASIASSA TÄMÄN PAIVAN IHMISILLE AIVAN UUSI MUSIIKIN ALUE, JOKA ON ÄÄRIMMÄISEN HELPPÖ YMMÄRTÄÄ VÄÄRIN!!!!!!!!!!!!!!!  
Tai tosiaan: ei ymmärtää lainkaan!

## KOULU- JA OPISKELUAJAT

Hakeuduin aina tilanteisiin, missä sai soittaa vanhaa musiikkia. Lukioaikani koulumme orkesteri soitti ehdotukseni Pierre Phalésen ja Guillaume Dufayn musiikkia keväjuhlassa. Siä kyllä pidettiin hieman outona! Samanlaisesti konservatoriossa soittimme kontrabassoriolla renessanssin **gambamusiikkia**. **Urut** tarjosivat rajatimmat mahdollisuudet vanhan musiikin harrastamiseen. **Cembalon** puutteessa kahlasin pianolla Fitzwilliam Virginal Bookit, Couperinin Pièces de Claveciñt, Scarlattin Sonatait ym. moneen kertaan innolla läpi.

Opiskeluaikana Sibelius-Akatemiassa mahdollisuudet kuulla ja tehdä vanhaa musiikkia lisääntyivät. Kävin Tukholmasta ostamassa **krumphornin, korboltin ja sinkin** sekä tilasin Englannista toisen sinkin. Aloin pikkujuttia ajatella ja aavistella sitä, millaisia mahdollisuuksia tällä musiikilla olisi sillä alalla, johon olin valmistumassa. Toteutin näitä ajatuksia myös kouluissa harjoitustunneilla sikäli kuin pystyin.

Opiskeluaikana liityin myös **Helsingin Vanhan musiikin seuraan**, jonka jäsenenä vieläkin vaikutan (tosin vain jäsenmaksun maksavana). Sain olla mukana monissa mielenkiintoisissa istunnoissa ja tapaamisissa, joissa samoista aiheista kiinnostuneet ihmiset vaihtoivat ajatuksia.

Opintojeni loppusuoralla yhtyin vanhan akatemian nukkavieruilla käytävillä mielenkiintoisia ihmisiä, samasta asiasta innostuneita. Soittelimme yhdessä joskus Claviksen pikkukämpissä, joskus jossain Sibelius-Akatemian huoneistossa Fredrikinkadulla. Jari Puhakka, Pekka Siilén, Pekka Toivanen olivat ainakin tuossa kaviossa mukana. Kontrabassoautiani sai minut ottamaan yhteyttä **Timo Junturan**, joka oli aloittelemassa uraansa **gambansoitonopettajana**. Vielä valmistuttuani ja Lahteen muuttettuani kävin ottamassa häneltä tunteja. Myös oman **seitsemänkielisen ranskalais-tyyppisen barokkigambani** ostin häneltä.

Tietenkin näin jälkikäteen ajatellen voisi kysyä, ajoinko itseäni ”suohon” harrastamalla liukaa vanhaa ja autenttista...? Joku voisi kysyä, minä en! Sain siitä paljon itselleni ja olen voinut jakaa siitä muille!

Toisaalta olen miettinyt, olisiko pitänyt olla vähemmän kiireinen ammatin valmistumisen kanssa ja jatkaa tällä uralla... Ehkä kuitenkin näin enemmän kuin konsertoimalla olen voinut levittää osaltani **vanhan musiikin ilosanomaa**. Voinhan myös edelleen opiskella, soittaa, käydä kursseilla ja konserteissa. Ja mikä itselleni tärkeätä, voin toteuttaa nykyisessä työpaikassani monia ideoitani.

## AJATUKSIA JA IDEOITA TYÖURAN VARELTA

Valmistuessani musiikinopettajaksi minulla oli jo melkoinen repertuaari vanhaa musiikkia sekä päässäni että nuoteilla ja levyillä. Lisäksi koin pääomaksi pitkällisen kokemuksen asiasta ja jatkuvan tuntevan vanhaan musiikkiin. En ole koskaan tunteut keveyen musiikin eri muotoja omakseni ja siksi oli turvallista aloittaa työhura tiedostaen, että oli ainakin yksi ala, missä pitkäaikaisesta kiinnostuksesta johtuen tunsin olevani vahvoilla: **länsimainen taidemusiikki** vanhalla musiikilla painotettuna.

Minulla oli jo harjoittel- ja opiskeluhajoitani käsitys ja tuntuuma siihen, että **vanha musiikki sopii erittäin hyvin täydentämään musiikinopetusta eri tasoilla**. Se voi tarjota normaalisia arkipäivän musiikkiopetusta poikkeavia **elämyksiä ja kokemuksia** sekä itse esitettynä että kuunneltuna, niin oppitunneilla kuin koulun juhlissakin.

”Mutta jos on mahdollista kunnolla näkiä teokselle todella uskolliseen esitykseen, saa paljaksen arvamatonta aarteita. Teokset avautuvat aivan uusilla eli vanhoilla puolitillaan ja monet ongelmat ratkeavat nyt itsestään. Tällä tapaa esitystyönä ne eivät pelkäsiään soi historiallisesti korrektoimmin vaan myös elävämmin, koska ne esitään niihin kuuluvien kemojin ja niin saadaan avaus nistä hengen voimista, jotka ovat tehneet menneisyyden hedeimälliseksi. Vanhan musiikin parissa työskentelemisen antaa meille siis paitsi puhdaata esteettistä nautintoa myös syvällisen mielekkyyden kokemuksen”  
(Nikolaus Harnoncourt: Puhava musiikki 1982, suom. Hannu Taanila 1986 s.20)

Suurava kirjoitelma on varsin minäkeskeinen tuotos, mutta todella tuntui siltä, että saadakseni asiasta edes jollain tavalla oteen minun oli kirjoitettava utos lähes kaikki asiaan liittyvä. Itse aihe on laaja ja olen harrastanut sitä noin vähän vajaa neljäkymmentä vuotta, joten siihen liittyy kaikenlaisia ajatuksia ja muistumia liiankin kanssa. Siksi olen luonnollisesti lyhennellyt historiaa ja yksinkertaistanut.

## ESIPUHE

Minä ja vanha musiikki ... Pystyn kaivamaan muististani selkeästi muutamia ”isoja juttuja”, asioita ja tapahtumia, jotka ovat tehneet minun suuren vaikutuksen.

Ensimmäinen muistikuva liittyy sukulaisten luona kuulemaani **J.S. Bachin Brandenburgilaiseen konserttoon n:o 3**. Olin tuolloin kolmannella luokalla kansakoulussa. Vaikka olin jo aloittanut pianotunneilla käymisen, voin sanoa, että juuri tuo tapahtuma ankkuroi minut vankeiksi taidemusiikkiin. Ja koska se oli sattumoisin barokkimusiikkia, voi näin jälkiviisaasti ajatella, että se oli myös alku rakkaukselle vanhaan musiikkiin. Muistan siitä lähtien kokeneeni aivan erikoislaatuista tunteumusta kuunnellessani ja soittaessani tuon ajan musiikkia. Se tyydytti musikaaliset tarpeeni täydellisesti, en kaivannut enkä kuunnellut enää minkäänlaista kevyttä musiikkia sen jälkeen. Tunnen yhä hengittäväni vapaammin ja sydämeni lyövän tasaisemmin **barokkimusiikin** soudessa. Tunnen musiikin puhuvan minulle **periodisoitinten** pehmeiden, lämpimien tai välillä katkeiden, raitkeiden sävyjen kautta!

Muistan muitakin yhtä selkeitä, vahvasti vaikuttaneita asioita. Oppikouluaikoina näin Ingmar Bergmanin elokuvan ”**Seitsemäs sinetti**”. Sen **keskiaikainen** väreily siirtyi suoraan minun. Samoihin aikoihin alkoi Suomessakin kuulla silloin tällöin radiosta musiikkikappaleita keskiajalta tai renessanssin ajalta.

Kun mieleeni oli painunut ”Seitsemännen sinetin” tunnelma ja sain mm. kuunnella hyvin valitun otoksen vanhaa musiikkia kerran viikossa Leena Santalahden toimittamassa ”Vanhan musiikin iltaosoissa”, aloin mieltä yhä enemmän monipuolisemmin vanhaan musiikkiin ja hakeutua syvemmälle **vanhan musiikin maailmaan**. Tämän maailman löytäminen oli yksi elämäni suuria asioita! Tämä maailma ei ollut yksinomaan musiikkia, vaan myös kimmusta **tavallisen ihmisen elämään, kirkkoon, filosofoihin, politiikkaan, nuuhun taiteeseen, taruihin**... Maailma, jonka löysin, oli ja on minulle edelleen ehymätön aarrearkku!

(jatkuu)

Minä olen kokenut vanhan musiikin tekemisen koulussa **opetusta rikastuttavana**. Erityyppisiä ohjelmistoa löytyy noin 1000 vuoden (!) ajalta. Rikittävä ajallinen eitäisyys antaa myös mahdollisuuksia **mielikkävyyden käyttöön**, usein melkoisen vapaasti. Asoista voi historiallisten raamien puitteissa tehdä "itsensä näköisiä", niin opettaja kuin oppilaskin!

#### Tanssia

**Musiikkiliikuntaan** on ryhdyttävä rohkeasti leikkimielellä. **Jono- ja piiritaussit** omilla koreografioilla tai joukkoinprovisaatioilla keskiaikaisen tai renessanssimusiikin säestyksellä menevät melko hyvin läpi ja luovat useimmille positiivista asennetta monteen suuntaan. Kävely-askelin, pieniin kumaruksiin ym. perustuvat koreografiat ovat melko helppoja keksiä itse. Koulun juhliin harjoitellut tanssit ovat todella näyttäviä läsi, varsinkin jos puuvustus on edes viitteellisesti tyylinmukaisia.

#### Soittamista

Pidän nuovikielisiä **akustista kitaraa** tärkeimpänä koulusoittimena. Sen monikäyttöisyys on vertaansa vailla. Vanhan musiikin kokoonpanoissa se on tietysti ehdoton **continuosoitin ja luutun korvaaja**. Sen herkän "klassinen" äänenväri antaa myös aivan uutta ulottuvuutta oppituntien puitteissa tapahtuvaan soittujen ja säestämisen harjoitteluun.

**Nokkahuilukin** on edelleen käyttökelpoinen. Vaikka yläkoulun puolella olisikin tapahtunut taitojen ruostumista tai oppi olisi jopa jäänyt saamatta alakoulussa, yksinkertaisten siemmojen opettelu luonnistuu kuitenkin (soviuksellinen juttu). Perinteisistä koulusoittimista myös **kellopeli** on "vanhasoundinen", samoin melkein kaikki koulussa käytettävät **lyömäsoittimet**.

**Jousisoittimien** ääni sellaisenaan tai vaikkapa hieman ponticello sopii myös. Aloitteilijallekin tai pieni narina ei juurikaan haittaa, itse asiassa päinvastoin!

Vanhassa musiikissa löytyy paljon kansanmusiikin vaikutusta ja varsinkin keskiaikaisessa musiikissa voi käyttää **kansanmusiikin** esittämisen- ja **tulkintatapoja**.

#### Laulantaa

Koulumusiikkikirjoissa esiintyvän varsinaisen angloamerikkalaisen tai sille pohjautuvan blues-, rock-, iskelmä- ym. musiikkiväyrytyksen vastapainona olen pyrkinyt tarjoamaan mahdollisimman paljon vaihtoehtomateriaalia laulettavaksi. Muun vaihtoehtomateriaalin (kansanlaulut, helpot ooppera-ariat, klassisen ja romantiikan ajan pikkulaulelmat ym.) lisäksi olen koulussa laulattanut erityyppistä **vanhaa laulustoa aina gregoriaanisista lauluista barokkiin** saakka. Pienellä vaivannäöllä ja pohjustuksella onnistuu taatusti ja on palkitsevaa itse kullekin.

#### Säveltapailua ja teorioita

Säveltapailun ja musiikin teorian opiskeluun sekä kuorotyöskentelyyn voi myös käyttää "vanhoja" metodeja asiaa rikastuttamaan. **Gregoriaanisten sävelmien** tulkitseminen "oikeista vanhoista" nuotoista on ainakin musiikkiluokkalaisille mielenkiintoinen haaste ja pakottaa keskittymään, hahmottamaan.

Paralleeliorganum-tyyppisellä laulamaisella voi harjoittaa puhtautta. Helppojen kaanonien tekemisen kautta opitaan "oikeaa" sävellystekniikkaa, tarkkaa työskentelyä sekä saadaan omat yksinkertaiset polyfoniat heti kuultaviksi.

Harmoniopin yksinkertaisten perussääntöjen harjoittelun puitteissa voidaan tehdä vaikkapa "messun osia" varustamalla kauniin kuuloiset soitusarjat esimerkiksi messun osien sanoilla.

**Improvisoinnin** maailmaan oppilaita voi tutustuttaa monilla eri tavoilla ja samalla muistuttaa, ettei se ole bluespohjaisten musiikinlajien yksinoikeus. Näiden usein varsin kaavamaisten improvisointimallien ohi mielestäni ajaa **barokkiajan monipuolinen kenraalibasso**.

#### Sointia ja silmänruokaa

Yksi monista mielenkiintoisista vanhaan musiikkiin liittyvistä asioista on sen **sointimaailma**. Se vaihtelee hv-kästä, hiljaisista luostarien ja luutulaulujen äänimaailmasta kimeästi räkäyviin renessanssin tärytorviin ja barokin fanfareihin. Ja kaikkea muuta löytyy siltä väliltä. Vanhojen soitinten äänet ja vanhassa musiikissa käytetyt erikoisemmat ihmisäänät ainakin herättävät ihmetystä, kummastusta, ehkä kohta jo kiinnostusta. Ainakin barokin aikaiset **kirkkomusiikki-teokset poikakuoroineen, poikasopraano- ja kontratenorisoituneen sekä periodisoittimiseen** ovat oppilaiden keskuudessa herättäneet hämmennyksen ohella suurta haastusta.

Paitis sointimaailma, myös vanhaan musiikkiin liittyvä visuaalinen puoli on mielestäni paitsi tärkeää, opettavaista, informaatiivista myös motivoivaa. **Soittimien erikoiset, kauniit muodot**, ihmisten **pukeutuminen, ympäristöt**, joissa musiikki soi... Näitä asioita olen opetuksessa pyrkinyt tuomaan esille videoilla, mielikkävillä, kerromalla, tunnelmilla, antamalla oppilaiden kokeilla ja ihastella omia instrumenttejään.

#### Muuta musiikin ympäriltä

Minusta musiikkintunneille kuuluu ja niihin liittyy myös **muu inhimillinen toiminta** ympärillämmme. Eihän musiikki ole irri ajasta, paikasta, yhteiskunnasta, historiasta, politiikasta. Sitä ei edes olisi ilman näitä!

Rakkaus ja ruto, saltarello ja sota, kartta ja katedraali, Madonna ja mustarotta ovat minulle olleet olennainen osa niitä tunteja, joilla vanha musiikki on ollut läsnä. Asioiden yhdistely tuo laajuutta ja avaruutta, lihaa musiikin ympärille. Näin oppilaat ehkä osaavat yhdistää siihen muissa aineissa tai yleensä muualla (kirjallisuudessa, elokuvissa, roolipeleissä...) oppimaansa ja kokemansa Edellisen liittyen vanha musiikki on myös **eurooppalainen identiteettilysymys**. Osaltaan se syventää Euroopassa asuvan ihmisen kulttuuri-, historia- ym. käsitystä omasta maanosastaan. Mistä ovat tulleet erilaiset vaikutteet, miten asiat ovat muuttuneet jne.

#### MISTÄ OHJELMISTOA

Taas on todettava asia, josta olen jo aiemmin kirjoittanut: mimulle yksi suurista asioita vanhassa musiikissa on sen salilma suuri vapaus (tulkinallinen, ajallinen, paikallinen). Saa soittaa, keksiä, ideoida. Näinhän tehtiin ennenkin, toimittiin tilanteen mukaan. Vielä barokin ajalle oli ominaista improvisointi ja vaihtoehtojen antaminen esimerkiksi soitinnuksen suhteen.

Musiikkikirjastot tarjoavat nykyään hyvin laajan valikoiman erilaista vanhaa musiikkia. Usein sitä ei vain löydä otsakkeen vanha musiikkia kohdalta, vaan sitä pitää hakea esim. eri soittimien



kohdalla. Tällöinkin tulee usommiten laarve sovittaa jossain määrin. **Nokkahuilukirjallisuudesta** löytyy aartetta, jonka ovat helposti sovitettavissa erityyppisille kokoonpanoille. Samoin **akustisille kitaroille** sovitettua yhtymämateriaalia voi löytyä vaikka mitä. Erilaiset **musiikinhistorian esimerkki- ja oppikirjat** sisältävät paljon kokonaiskappaleita. Esimerkiksi vanha saksalainen "Die Geschichte der Musik in Beispielen" on aarrearkki. Eri maiden kansanmusiikkiaarteistosta löytyy myös paljon vanhoilta ajoilta peräisin olevaa materiaalia

Jos on mahdollista soittaa edistyneempien soittajien kanssa vaikkapa barokkimusiikkia, ohjelmistoa on luonnollisesti runsaasti. Tietenkin oppilaiden kanssa työskennellessä on aina pidettävä **soittajan sulkakynä** teroitettuna: koulutyössä on tehtävä koko ajan soveltavia ratkaisuja, yksinkertaisista, stemmojen yhdistämisistä ym. Moderniella soittimilla voi hakea (tusia!) vanhoja sointivärejä. Hyviä vinkkejä sovitukseen ym. kannattaa hakea eri yhtyeiden levytyksistä. (Hortus Musicus, Clemencic Consort, Jocularores Upsalienses, Retrover ym. ovat tehneet omaperäisiä tulkintoja).

Kuoroille on ylen määrin materiaalia, varsinkin hieman edistyneemmille. **Kuoromateriaalia** voi käyttää myös instrumentaalisena, näinhän tehtiin ennenkin.

"**Istelmat**" **keskijalta ja renessanssin** ajalta tuntuivat toimivan myös hyvin. Kouluissa käytettyjä musiikin oppikirjoista löytyvät ainakin vakiohiitti "Greensleeves", "Pasty me with good company" ja kuorolle esimerkiksi "Fiu riu chiu".

**Piae Cantiones**-kokoelmaa voi käyttää todella monipuolisesti. Vanhat teinlaulut sopivat kuorolle, solistille, instrumenteille tai eri yhdistelmäkokoonpanoille vapaasti tarpeen tai tilanteen mukaan.

Suomalaisia keskiteurooppalaispohjaisia perinnettä edustava "**Tiernapojat**" on myös muistettava. vaikka se ei sellaisenaan enää ole musiikillisesti vanhaa musiikkia, vaan on kansanmusiikin tavan muokkautunut vuosisatojen saatossa. Se on kuitenkin hengeltään "keskiaikainen" ja itse asiassa musiikinkin saa kuulostamaan siltä, jos nykää perinteisen pianosäestyksellisen laulun ja vaikkapa kehittää vanhemman tyyliin säestyksen. Ei tarvita kuin hieman vanhan musiikin tunteusta ja mielikuvitusta.

**Kuuntelumateriaalin ja tanssien säestykseen tarvittavan levymateriaalin** suhteen ei nykyään ole enää minkäänlaisia vaikeuksia – ellei asiaa hankaloittavana pidä sitä, että materiaalia on niin paljon!

Kuunteluna kaikki vauhdikkaat tanssit ym. saa aina tarjolliseksi kaikenlaisille oppilaille ja kouluasteille. On myös sallittua käyttää mielikuvitusta ja vaivaa. Musiikkikappaleille on luotava tausta ja kuunteluympäristö. Oudot ja hassut kappaleet tai tulkitat olen havainnut myös toimiviksi. Esimerkkinä voisi barokin ajalta mainita vaikkapa Biberin sävellykset tai Jocularores Upsalienses-yhtyeen tulkitat keskiajan ja renessanssin musiikkikappaleita.

Kuuntelunahan **vanhaa ja uusvanhaa musiikkia** voi tarjota kaikille! "Aidon" vanhan musiikin ohella vaikkapa esimerkiksi Orffin **Carmina Buranasta** voi asiaa harrastamatonkin saada samantilaista väriä.

## VANHAN MUSIIKIN ILOSANOMAN LEVIITTÄJÄ

Vanha musiikki on vahvuuteni. Olen harrastanut sitä paljon, tunnen ja koen sen maailman melko syväisesti. Uskon, että olen opettajanurani aikana voinut antaa tällä musiikin osa-alueella elämyksiä, joita he eivät välttämättä ole saaneet toisilla musiikin alueilla. Tai sitten olen ehkä kyennyt kyvämmään siemenen, joka joskus alkaa kasvaa. Iseäni yhtään ylentämättä mutta pitkän

työkokemuksen omaavana voin sanoa, että montia kertaa olen päässyt helpommalla ottamalla vaikkapa kuoro-ohjelmistoon englanninkielistä viihdemusiikkia, josta kaikki tykkäävät, jonka tahdissa kuorolaisten on helppo hymyillä, napsuella sormilla takapotkua, saada hetkeellinen hyvä fiilis! Mutta olisinko saanut muuta aikaiseksi kuin saman musiikkikulttuurin toistoa ja tukemista, joka muutenkin on vallialla tämän heiken soivassa ympäristössä?

**Vanha musiikki on osa opettajidentiteettiäni.** Olen osittain tietoisesti rakentanut tätä identiteettiäni, osittain se, ainakin uran alkuvaiheella kehittyi itsestään. Varsinkin nykyisessä työssäni tämä auttaa monella tavalla: oppilaat tuntevat tapani, kiikkoni tehdä tätä. Jos pyydän oppilaita projektin, he melkein tietävät jo emmakoon, minkä tyyppiseen soppaan päänsä työntävät. Raamit ovat ainakin suurin piirtein selvillä.

Tässä yhteydessä on kuitenkin todettava, että olen kuitenkin vastuuntuntoinen opettaja. On tietenkin itsesidään selvää, että monipuolisena musiikkikasvatijana opetan musiikkia monipuolisesti ja teen sen viipittömästi asettamatta oppitunneilla musiikkia minkäänlaiseen arvojärjestykseen.

Ensimmäinen virkani oli **Lahden yhteiskoulussa**. Se oli vihreälle musiikinopettajalle kova paikka aloittaa. Tunteja oli paljon ja rehtorina innokas kuoromies, jonka vaatimuksesta oli heti organisoitava joka kuukausi koko koulun yhteislaulutaisuus sekä oltava jatkuvasti valmiina laulattamaan myös kollegoita eri tilanteissa. Oli raskasta!

Onnellista oli, että pääsin heti musiikkiluokkien kanssa tekemisiin: peruskoulun luokilla 6-9 oli musiikkipainotteinen luokka kullakin asteella. Muun musiikin tekemisen ohella näiden luokkien ohjelmistoon kuuluivat **Piae Cantiones-sävelmät**. Vaikka **nokkahuilut** herättivät jo sillon ja herättävät edelleen tietynlaisia epäilyjä, tartuin rohkeasti myös tuohon haasteeseen. Siis yksinkertaisia nokkahuiluasuita isommiltekin.

Kaikkien luokkien kanssa myös **tanssimme**. Jokaiselta aima 6. luokilta lukion viimeiseen onnistuu taatusti ketjussa ympäri luokkaa kulkeminen ja kun ensi hämmennyksestä pääsee, on tunnelma yleensä vapautunut. Tämän havaittavat myös ronskit lukitollaismiehet, muutama vuoden minua nuoremmat. Halusin rohkeasti kokeilla mikä toimii, mikä ei. Pääsiäiskirkossa kaikki **gregoriaanista laulu**, joulujuhliissa mm. **puolalaisia renessanssijan joululauluja**... puolaksi!

Seuraavaksi hakeuduin Joutsaan päästämään vuodeksi höyryä, hoitamaan viransijaista pikkukunnan **kansalaisopistoon**. Sielläkin yritin rakennella omanlaisiani musiikkikuviota. Opiston mies- ja naiskuorot harjoittelivat **renessanssikappaleita** ohjelmistoon – ja pitivät niiden laulamista. Miehet aivan innostuivat Josquimin "El Grillosta", vaikka se toden totta liikkui osamisen ylä-äärirajoilla! Pienellä **kamaryhtyeellä** soitimme ranskalaista musiikkia **Aurinko-kuninkaan hovista**. Aika absurdi ajatus, mutta sitäkin piti kokeilla.

Deutsche Schule Helsinki oli yksi mieleenpainuvimpia työpaikkoja, missä olen vaikuttanut. Suuri saksalainen kulttuurialue on minun mielestäni musiikillinen "suurvalta". DSH oli keskiteurooppalainen, saksankielisen kulttuurin saarekkeella Kampin Jällellepäin tuntuu, kuin olisin viettänyt nuo viisi vuotta ulkomailla töissä! Musiikin tekemisen kannalta se oli omanlaisensa paikka, minulle varsinkin onneppokki!

Saksalaisen kielialueen koulukulttuurissa vanhat laulut tuntuivat olevan enemmän esillä kuin meillä esillä esim. oppikirjoissa ja muutenkin. Koulussa oli paljon musiikkia harrastavia oppilaita. Ala-asteella toimi Frau Pennasen johtama **Blockflöten-AG**. Herr Ertzin johtama **koulun orkesteri** harjoitteli säännöllisesti. Minä kannoin korteni kekon **vanhan musiikin** yhtyeen kanssa. Heleät

tyttöjen lauluäänät, nokkahuilut, krummborn, minun viola da gambani ja Herr Dautelin luuttu soivat koulun juhlissa.

Tuli muuton aika. Oli aika ja halu muuttaa takaisin Lahteen. Ensimmäisen kerran työurallani sain kokea aivan normaalin yläasteen ja lukion opettajan arjen, viieläpä kahden koulun, Sälviinkallion yläasteen/lukion ja Kivimaan yläasteen yhteisenä opettajana.

Työ oli antoisaa ja vaikka oman spesiaalilaini toteuttaminen niissä puitteissa hankaloitui huomattavasti, toteutin ideointi kuitenkin niin kuin se oli mahdollista. Koska olen huomannut **akustisen kitaran** yhdeksi käytökelvöisimmistä opetusvälineistä, käytn sitä noina aikoina todella paljon. Ja siihenhän oli hyvä ujuttaa bluesin ja muun loman vaihteluksi Greensleeveä. Oritzin "Recercadaa", Schiarazzula marazulaa. Mayenzititä ym. Ja **kefjutanssi** sekä vaikkapa "La Rotta" tanssi sujuvat keneltä tahansa pienen psyykkauksen jälkeen! Ei sinä tarvitse olla musiikinopiskelija tai -harrastaja.

Kuuden vuoden jälkeen oli taas muuton aika. Tosin tällä kertaa muutin vain työpaikkaa. Musiikki-painotteinen Tiirismaan koulu on ollut minulle ihanteellinen työpaikka. Oppilaita osaavat, harrastavat, isosta joukosta löytyy aina tekijöitä. Joku voisi tähän sanoa, että harrasteiden omaa erikoislaani elintilouksessa omaksi huvikseni. Olen kuitenkin sitä mieltä, että minun ja kaikkien meidän kollegoiden omat erityisosaamisen alueet loppujen lopuksi tulevat laajempaan hyötykäyttöön oppilaiden osaamisen välityksellä. Heistä tulee aikuisia, jotka tekevät ja ainakin harrastavat todennäköisesti musiikkia ja leviävät erilaisia kokemuksiaan sekä osaamistaan eteenpäin.

Kuten kirjoitin, Tiirismaan koululla olen pystynyt jossain määrin profiloitumaan "vanhana musiikkona", vaikka yleis musiikkous on tälläkin arkipäivää.

**Musiikinhistorian kurssi** on luonnollisesti minun miellikkurssini lukiassa. Oppilaille voi esittää vaikkeapaakin musiikkia ja he pitkään linjan musiikki luokkalaisina (suurin osa) pystyvät ottamaan siitä jotain irti ja imemään vaikutteita. Tunneilla voi myös rohkeasti ottaa erilaisia aktiviteetteja ja harjoittaa vaikka neliäänisiä kappaletta. Eli esittää itse esimerkkikappaleet! Usein näillä historian oppitunneilla pyrin enemmän fiksiksi kuin informaatioon!

Vapaan säestyksen tunneilla voin muun ohessa opettaa lukiolaisille **kenraalibasson** ja siihen liittyvän ihanan improvisaatorisuuden, ja soittamisen saloja.

Olen voinut joka vuosi toteuttaa mielenkiintoisia asioita myös **kuorojen kanssa**. Olen säännöllisesti saanut harjoittaa jonkin kuoron kanssa jotain vanhaa ohjelmistoa. Viime joulukonsertissa 8. luokkien luokka-astekuoro esitti vanhan musiikin yhtyeeni säestyksellä **espanjalaisia ja saksalaisia renessanssijan joulumusiikkia**.

Usein olen koennut lukion mieslaulajia "munkkiuoron", joka on esittänyt **gregoriaanista musiikkia** konsertissa

**Vanhan musiikin yhtyeeni** on toiminut vaihtelevilla kokoonpanoilla alusta asti. Vuosittain on tietysti ollut pakko tarkistaa ohjelmistoa ja luoda se soittajiston edellytysten mukaan. Ohjelmisto on normaalisti ollut **renessanssi- tai barokin ajan musiikkia**. Se on "soittaja- ja kuulijaystävällistä". Tarpeeksi vanhan kuloista, mutta harmonioitua ja melodiselta ainekseltaan tutun oloista. Yritämme yhdessä löytää kappaletta modernilla soittimilla jotain aitoa sanottavaa. Pyrimme tekemään asiat mahdollisimman korkeatasoisesti ja meitä tydyttävästi. **Keskiaikaiseen musiikkiin** olen joutunut kokoamaan projektituottoisesti erilaisia ryhmiä.

**Keskiaikaprojektipäivänä** pieni lauluryhmä esitti lauluja kokoomasta "Cantigas de Santa Maria". Samana päivänä esittimne myös **keskiaikaisia tansseja** koulusta kootun tanssiryhmän kanssa. Ikimuistoinen päivä oikeine lampaineen ja jalkapaineen koulun pihamaalla, miekkailuntyökseenen ja rengaspanssarityöpajoineen!

Tällä hetkellä kokoon taas **barokkiyhtyeitäni**. Entiset soittajat ovat jo kyselleet harjoitusten alkamisesta. Syksyä varjostaa kylmäkin koulumme suurisuuntainen musikaaliprojekti, joka vie voimavaroja koko yhteisöltä. Osa lukion soittajistani on mukana musikaalissa musiikkoina, osa laulajina. Mutta teen sitten enemmän työtä peruskoulun soittajien kanssa ja pidän lukiolaisille vaikka jokaiselle soittajalle erikseen stennmaharjoituksia. Näin on toimittu ennenkin! Innostavaa on, että pitkästä aikaa olen saamassa yhteiseen kaksoislehdykkäpuhalajia. Kahdeksannella luokalta löysin tähän asti kynttiläänsä vakaa alla pitäneet oboistin ja fagotistin! He saavat tulkasteensa. Muuten ryhmiä on emallaan: kaksi huilua, kuusi viulua, altto, kaksi selloa ja continuosoitittuna kitara.

#### MITÄ TULEVAISUUDESSA?

Oikeastaan haluaisin tehdä tätä työtä ala-asteella vielä ennen lopettamista. Ala-asteen oppilaiden kanssa tämäntyyppisen musiikin käyttö voisi antaa aivan uusia näköaloja musiikkikasvatukselle. Ajattelen musiikin näennäistä helppoutta johtuen mm. pienimuotoisuudesta, sitomista satu- ja tarunmaailmaan, "raskaampien" klassikkojen ongelmallisuutta ym.

Oma merkityksensä kiinnostuksessa alakoulua kohtaan on huoli liittyen mielestäni yksipuoliseen, kyseenalaistamattomaan musiikkikulttuuritarjontaan, joka pääosin vallitsee mediassa ja soivassa ympäristössä. Voistinko omalla osaamisellani ja vanvuodellani sekä pitkällä kokemuksellani antaa pienille elämyksiä ja osaamisen ituja ... jotain muuta? Luoda siltaa eurooppalaisiin esi-isiumme, meidän kulttuurillemme tärkeään vaikutajaan, **islamilaiseen kulttuuriin** ym.

Mielenkiintoista voisi olla myös jonkinlaisen yksinkertaisen **renessanssi-barokkisoitto-** tms. kurssin järjestäminen **pikkusoittajille** jossain musiikkioppilaitoksessa. Tätä mahdollisuutta minulle on väläytelykin.

## BAROKKIORKESTERI

Olen soittanut koulumme barokkiorkesterissa yläasteelta lähtien Juhani Salakan johdolla. Tällä tavoin tutustuin barokkimusiikkiin syvällisemmin, jonka ansiosta liityin lahtelaiseen barokkiyhtye Galantinaan vuonna 2000. Barokkimusiikissa minua kiehtoo erityisesti improvisaatio, taiturimainen soitinten käyttö, sekä selkeät yhteydet jazz- ja kansanmusiikkiin.

Sisällys:

- koulun barokkiorkesteri
- Galantina
- Musiikillista neroutta ja huumoria
- Barokkimusiikista ammatti?
- Galantinan ohjelmistoa
- CD Campora Requiem

Otteita Tiirismaan lukion entisen oppilaan  
Ilona Laitisen lukiodiplomista (2002).

(jatkuu)

### Koulun barokkiorkesteri

Musiikkilinjän ansiosta koulussamme toimii jos jonkinlaisia eri kokoonpanoja ja orkestereita. Muutaman muun kokoonpanon lisäksi päätin liittyä barokkiorkesteriin silkasta mielenkiinnosta (samoihin aikoihin orkesterista taisi sopivasti uupua yksi kontrabasso, joten liittyminen kävi kivuttua). Lisäksi olen aina pitänyt barokkimusiikista, sillä se on kaunista, ja edustaa mielestäni ainoata, jollakin lailla täysin puhdasta ja viatonta musiikkityyliä. Orkesteria aikaisemmin en ollut kuitenkaan päässyt tutustumaan tähän kauniiseen musiikkiin ja sen säveltäjiin muuten kuin musiikkitiedon kursseilla sekä muutamia Bachin inventioita pianolla soittaen.

Aloittaminen orkesterissa oli helppoa mukavan opettajan ja soittajakavereiden kanssa. Kontrabasson soitossa en kuitenkaan ollut vielä edennyt kovinkaan pitkälle, ja jousenkin käyttö oli hankalaa, mutta tästä kaikesta huolimatta stemmat olivat siinä määrin helppoja, että pystyin soittamaan niitä. Barokkimusiikki suo myös siltä kohdin vapauksia, että minun onnistui huoletta yksinkertaistaa stemmojani, jos ne tuntuivat liian vaikeilta. Lisäksi sävellyksissä sello ja basso soittavat usein samaa melodiaa, joten siitäkin oli apua.

Orkesterimme ohjelmisto koostuu pääosin varhaisimmista barokinajan sävellyksistä. Ne ovat usein pieniä, lyhykäisiä tanssisarjoja (esim. Rondo, bourree, sarabande...), jotka vaikuttavat hyvin kansanläheisiltä. Oikeastaan niitä voisi kuvailla barokinaikaiseksi kansanmusiikiksi. Aikaisimmat käsitykseni barokin musiikista sisälsivät hyvin mahtipontisia kuvitelmia peruukkipäisistä, arvokkaan näköisistä soittajista, jotka esiintyivät vain kuninkaille. Tämän takia kuvittelin kyseisen musiikin olevan jokseenkin raskasta ja hiukan liian prameilevaa. Nämä myöhemmät kokemukseni avasivat kuitenkin paljon näkökantaaani, ja ymmärsin, että barokkimusiikki onkin suurelta osin hyvin herkkää, ihmisläheistä musiikkia, jonka soittotyylin kuuluu kuitenkin tietyn sortin hienostuneisuus.

Voisin sanoa barokkimusiikin olevan myös hyvin intohimoista, tunteellista musiikkia. Opettajamme Juhani Salakka sanoikin usein että "soittakaa niin että hartsi pölyyää!".

Omia konsertteja orkesterimme ei koskaan pitänyt, mutta olemme esiintyneet niin koulun joulukonserteissa kuin Helsingin teknillisen korkeakoulun valmistuvien opiskelijoiden juhlassakin. Edellä mainittu on ollut ehkä orkesterimme merkittävimpiä esiintymisiä, sillä juhla on hyvin arvokas tilaisuus.

### Barokkimusiikista ammatti?

Kaiken soittamani ja kokemani jälkeen olen päässyt yhä syvemmälle ja syvemmälle barokkimusiikin saloihin. Monet asian kiehtoivat ja houkuttelevat tarkempaan tutkimiseen, mutta ajan puute tuntuu olevan ikuinen tutkimuksen aloittamisen ongelma. Barokkiharrastukseni on kuitenkin jo pitkään pysynyt vain soittamisen ja musiikin kuuntelemisen rajoissa, ja toistaiseksi se on tyydyttänyt tarpeeni vallan mainiosti. Tarkempi tutustuminen esimerkiksi säveltäjähistorioihin kuitenkin kiinnostaisi minua suunnattomasti. Ehkäpä taustojen tuntemisen avulla teoksista avautuisi (ja uskon että avautuu) aivan uudenlaisia ulottuvuuksia. Tosin barokkimusiikki kiehtoo jo pelkällä salaperäisyydelläänkin – eiväthän tietomme sen ajan elämästä ja muusikoiden kuin muidenkaan ihmisten elämästä ole täysin varmoja ja luotettavia. Ehkäpä emme koskaan saakaan selville, minkälainen esimerkiksi Johan Sebastian Bachin todellinen maailmankuva oli, ja mistä hän ammensi loputtomat ideansa, tai minkälainen persoona hän ylipäätään oli.

Tässä vaiheessa elämäni minun on hyvin vaikea sanoa mihin päin olen ajelehtimassa. Todennäköistä kuitenkin on, että täysi-päiväistä barokkimusiikkia minusta ei koskaan tule (täytyy silti koputtaa puuta), mutta rakkaasta harrastuksestani en aio luopua.

Konzeption einbezogen. Entscheidend sind das Pathos und die Innigkeit der Gefühlssprache in ihrer unverwechselbaren Plastik; und diese Plastik des Ausdrucks ist keineswegs die Folge einer rein rhetorischen Absicht.

Welches menschliche und musikalische Material setzt Händel zu dieser seiner Ausdruckskunst ein?

Hier wäre es möglich, sämtliche »Affekte« (wie die Musikästhetik der Zeit den jeweils zugrundeliegenden Ausdruckscharakter nannte) durchzugehen und festzustellen, wo und in welcher Weise Händel sie verwendet hat. Aber wesentlich ist ja nicht der Affekt oder die Stimmung oder das Gefühl »Freude« und »Schmerz« an sich, sondern ihr spezifischer musikalischer Ausdruck, da dieser das Gefühlsleben umfassender, eindeutiger, differenzierter und abgestufter, intensiver darstellen und deuten kann, als es die Dichtkunst und andere Künste vermögen. So unkonkret dem musikalisch wenig Vorgebildeten zunächst die Welt der Musik erscheinen mag, so unmißverständlich, wenn auch kaum durch Worte »erklärbar«, ist sie für jeden, der in sie einzudringen versucht. Das Gefühls- und Gedankenleben eines Menschen wie der Gesellschaft darf in der Kunst nicht starr und undialektisch erfaßt werden: es ist voller Widersprüche und Schwankungen, ist voller Abstufungen im einzelnen. Händels Musik ist sowohl in der eindeutigen Festlegung des Grundaffektes wie in der musikalischen Deutung seines Verlaufs, seines Abebbens, seines Aufwallens und seiner Krisen, voll größter Meisterschaft. Mit einem allgemeinen Begriff kommt man deshalb bei der Charakterisierung einer Händelschen Arie, eines Chors oder eines Instrumentalstücks nicht aus. So ist das allbekannte »Largo« sehr verschieden interpretiert, in seinem eigentlichen Gehalt oft mißverstanden worden. Aber selbst wenn man die Funktion dieser Arie innerhalb der Oper *Xerxes* kennt, wird man die Nuancen ihres Ausdrucks nicht mit Worten vermitteln können, so konkret und eindeutig die Musik spricht (vielleicht gerade deshalb!). Wesentlich ist ihre tiefe Herzenssprache, ihr gleichsam Natur und Mensch umspannendes Sinnen, ihre ins Innerste dringende und zugleich erhebende Gewalt. Dieser erhebende Charakter eignet der Händelschen Musik auch bei größter Trauer: denken wir an den Trauermarsch aus *Saul*, der in kraftvollem, wenn auch gedämpftem C-Dur geschrieben ist.

LARGO



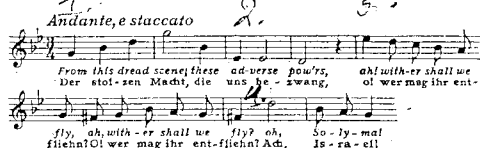
Siegmund-Schultze 1980 (ks. lähteet).

(Man vergleiche, um wieder den Gegensatz zu Bach zu erkennen, dessen herrliche Harmonisierung des Chorals »Wenn ich einmal soll scheiden« nach Jesu Tod in der *Matthäuspassion*!) Das musikalische Mittel, um solche großen Inhalte auszudrücken, ist bei Händel, wie bei allen Komponisten seiner Zeit, die bildhafte Figur, die sich zur vollen Melodie entfaltet und in ihr differenziert. Das Figurative wird, gemäß dem Stile der Zeit, zum motivischen Element des Werkes und bedeutet bei Händel nie etwas »rein Musikalisches«, sondern immer etwas sehr Konkretes und Plastisches; es ist das aufbauende, gestaltende Element, das die Melodie bindet und »emporträgt« und ihr die lebendige Aussagekraft verleiht. Ob die technischen Mittel der Fuge, der Tanzrhythmus oder andere musikalische Formen und Gattungen verwendet werden, nie verzichtet Händel auf die spezifisch melodische Bildkraft. Ein prägnantes Motiv wie »Fall ward sein Lose« aus *Judas Maccabaeus*



ist, mit den folgenden motivischen Verkürzungen und Umspielungen, typisch für diese Art einer plastischen Melodiesprache, und fast alle Chöre und Arien in den Oratorien und Opern zeigen diese unmittelbare Gegenständlichkeit. Einige beliebig herausgegriffene weitere Beispiele mögen das unterstreichen.

g-Moll-Duett aus *Judas Maccabaeus*



Hier haben vier Gedanken (Macht des Feindes, eigene Unterlegenheit, vergebliche Flucht/Klage um das Volk) in ebensoviel Motiven ihr musikalisches Bild erhalten und sind doch zu einer einheitlichen musikalischen Gestalt zusammengefaßt. Kraftvoll punktierte Streicherrhythmen geben Grundstimmung und Rahmen.

(jatkuu)

*b*-Moll-Baßarie aus dem *Messias*

*Larghetto*

The peo-ple that wal-ked in dark-ness, that wal-ked in dark-ness,  
Das Volk, das da wandelt im Dun-kei, das wandelt im Dun-kei,

Der gewaltigen Bildkraft dieser Arie, die in gleicher Weise das »Wandeln« wie das »Dunkeln« malt, kann sich kein Hörer entziehen. Und niemand wird überhören, in welcher unvergleichlicher Weise Händel den materiell und geistig unterdrückten Völkern das »Licht« der Freiheit, des Friedens verkündet.

Schlußchor des ersten Teils des *Messias*

*Allegro*

His yoke is ea-sy,  
Sein Joch ist saaft,

Die »Leichtigkeit« dieses Motivs wird durch den aufgelockerten Chorsatz noch gehoben, wie überhaupt Harmonik, Kontrapunktik und Chorgesang die materische Wirkung solcher Motive sehr erhöhen können. (Ursprünglich war das übrigens die Melodie eines italienischen Kammerduetts, das die Schönheiten der Natur und des Lebens malt! Im *Messias* gibt es manche Stellen, die von rein weltlichen Werken übernommen wurden.)

*Josua*, Stelle aus dem *D*-Dur-Chor

*Andante*

The na-tions trem-ble,  
Die Völ-ker be-ben,

An dieser berühmten Stelle zeigt sich besonders klar der für Händel so typische Einsatz einfacher Mittel für große Wirkungen, den Haydn (der sich gerade über diesen Chor begeistert äußerte) und Beethoven so bewunderten. Am überwältigendsten geschieht das in der monumentalen Oktavmelodie im Hallelujah des *Messias*, die den Lutherischen Choral wahrhaft ins Heroische steigert.

*Allegro*

For the Lord God om-ni-po-tent reign-eth,  
Denn Gott der Herr re-gie-ret all-mäch-tig,

Diese stark rhetorisch-gestische Motivik, oft mit instrumentaler Figuration versehen, bindet sich immer zur großen Melodie und bewirkt erst in der differenzierten Auseinandersetzung innerhalb eines geschlossenen Stückes das ganze psychische Erleben. Am höchsten und einfachsten (beides gehört bei Händel immer zusammen) erscheint dieser Gestaltungswille in den schlicht erhabenen Weisen, welche die bloße Figur, das musikalische Motiv in sich aufgesogen haben. So ist in der Melodie der schon oft erwähnten Eingangsarie aus *Xerxes* nichts Figuratives mehr zu finden. Die malende Figur hat sich hier zu einer prachtvollen musikalischen Gestalt, zu einer breit strömenden und doch abschnittsreichen Melodie ausgeweitet; der Grundrhythmus im Baß zusammen mit der »getragenen« melodischen Linie ergeben erst das ganze musikalische Bild. Denken wir aber auch an die breit ausgebauten und oft quaderhaft geschichteten Themen und Themenkomplexe der Amen- und Hallelujah-Fugen (die Themenköpfe entstammen zuweilen reinen Instrumentalsätzen Händels),

Amen aus dem *Messias*

*Allegro moderato*

A - - - men, A - - - men, A - - - men,

die frei ausströmen, sich aber immer machtvoll rafften (hier zu einem konzentrierten Fünftakter!) und auf diese Weise ein lebendiges Bild der Siegeszuversicht, gemeinschaftlicher Freude geben, um dann in ihren Durchführungen (gegenüber den Arien kommt ja in den Chören die Vielfalt der Vokaleinsätze hinzu) eine ungeheure Mannigfaltigkeit melodischer Empfindungen auszubreiten.

Betrachten wir in diesem Zusammenhang eine Melodie »Ich weiß, daß mein Erlöser lebete.

*Larghetto*

I knew that my Re-dee-mer liv-eth,  
Ich weiß, daß mein Er-lö-ser le-bet,

Sie ist von größter bildlicher Kraft in dem (einem klaren Grundakkord folgenden) Quartanstieg und in der schlichten Einkehr, feste Glaubenszuversicht wie fromme Ergebung in gleicher Weise symbolisierend; dabei will die Musik nie ein Bild des Jenseits geben, sie bleibt der Erde und dem Menschen verhaftet, bestrebt, ihm durch ihre Töne Trost und Kraft zu geben. Ebenso einfach und überzeugend ist dann das ruhig wiegende Motiv der Sicherheit, das in wunderbarer Übertragung auch als Motiv des Schlafes

Handwritten musical score on five staves. The lyrics are written above the staves: "A - ve Ma - ri - a, \*grá - ti - a plena, Dómi - nus te - cum, be - ne - dí - cta tu in mu - li - é - ri - bus, et be - ne - dí - ctus fructus ventris tu - i, Je - sus. Sancta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - tó - ri - bus, nunc et in ho - ra mortis nostrae. A - men."

137. **Allgro moderato**  
3 szólam

SALIERI

1. **A**

- ve Ma - ri - a, \*grá - ti - a plena, Dómi - nus te - cum, be -  
ne - dí - cta tu in mu - li - é - ri - bus, et be - ne - dí - ctus fructus ventris  
tu - i, Je - sus. Sancta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis  
pec - ca - tó - ri - bus, nunc et in ho - ra mortis nostrae. A - men.

*Allegro*  
*1. on seurasin - con*  
*2. on kumpikin*  
*3. tati!*

*Allegro*  
 Concerto in La minore  
 RV 161

*Allegro*  
 Cembalo  
 Violoncelli e  
 Contrabbassi  
 (ad lib.)

Violini I e II  
 Viole o  
 Violini III

10 12 16 20 24

2 14 705

2 14 705

Vivaldi: Concerto in La minore. Muutama partituurisivu.





Liite 8: Marche Pour La Cérémonie Des Turcs

MARCHE POUR LA CÉRÉMONIE DES TURCS  
JEAN BAPTISTE LULLY

Gm D Eb Gm Gm/Bb F B D B

B D/F# Gm Gm Gm/Gb C D Gm Gm D

Gm Gm/Bb C D Gm Gm/Bb

Gm

Lully: Marche Pour La Cérémonie Des Turcs.  
Ensimmäinen kirjoittamani partituuriversio.





2.

Ein kleines Kindelein Franz Schubert (1825)

Sinfonia Allegro  
mf

Viol. I  
Viol. II  
Viol. III  
Viol. IV

Viola  
mf

Clarinetti  
mf

Flauti  
mf

Oboli  
mf

Truette  
mf

Organo  
mf

31

32

33

34 Andante

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Tunder: Ein kleines Kindelein. Kaksi sivua orkesteripartituurista.

Lassi Nummi: Valjetessa  
Jarno Nousiainen

**Tiirikka**

Veni redemptor gentium  
säv. keskiaikainen sävelmä  
sov. Marianne Kiiskinen  
Marianne Kiiskinen

**7. luokkien kuoro**

Kautta tyynen vienon yön  
säv. Pekka Juhani Hannikainen  
sov. Jorma Pukkila  
Tuula Lehto

Hiutaleet maahan leijailee  
säv. Esa-Markku Juutilainen  
sov. Esa-Markku Juutilainen  
Tuula Lehto

**Kantaatti**

säv. Vincent Lübeck  
Solistiryhmä:  
Minnaleena Jaakkola  
Emma Knuuttila  
Maiju Kataisto  
Carinilla Posa  
Aino Junna  
Soittajat:  
Viulu 1  
Tiina Klivjärvi  
Tuuli Kotisalo  
Viulu 2  
Heidi Knuters  
Altoviulu  
Michael Saguin  
Fagotti  
Antti Salovaara  
Cembalo  
Elias Miettinen  
Sakari Pulkkinen

Lauri Pohjanpää: Metsien joulu  
Ester Ahokainen: Kynttilät  
Jarno Nousiainen

**8. luokkien kuoro**

Nyt syttyy valot tuhannet  
säv. Emmy Köhler  
sov. Sakari Hildén  
Tuula Lehto

Tulkoon joulu  
säv. Pekka Simojoki  
sov. Esa-Markku Juutilainen  
Tuula Lehto

Eine kleines Kindelein  
säv. Franz Tunder  
Juhani Salakka

Barokkiyhtye  
Concerto la minore  
säv. Antonio Vivaldi  
Juhani Salakka

Anna-Maija Raittila: Pieni joululaulu  
Jarno Nousiainen

**9. luokkien kuoro**

Cantato domino semper  
säv. Michael Praetorius  
Juhani Salakka

Gloria in exelsis deo  
säv. Virgil T. Ford  
Sakari Pulkkinen

**Urkusoolo**

Auf meinem lieben Gott  
Säv. Johan Sebastian Bach  
Timo Lampinen

**Tiirikka**

Uinuu valkoinen maa  
säv. saksalainen kansanlaulu  
sov. Matti Hyökki  
Tuula Lehto

Ave Maria  
säv. Giulio Caccini  
soolo: Paula Korte  
säestys: Emma Autio  
Tuula Lehto

Z. Topelius: Joululaulu  
Jarno Nousiainen

**Kamarikuoro**

Nyt seimelle pienosen lapsen  
säv. Jean Sibelius  
säestys: Hart Collins  
Jukka Salranen

Joulurukous  
säv. Pekka Kostialainen  
säestys: Hart Collins  
Jukka Salranen

Lauri Pohjanpää: Joulukellot  
Jarno Nousiainen

**Kaiku**

Hiljaa, hiljaa  
säv. Armas Maasalo  
sov. Matti Murto  
Jukka Salranen

Aale Tynni: Sinetit pannaan kääriihin  
Jarno Nousiainen

**Urkusoolo**

Da Himmel hoch ja komm ich hier  
Säv. Johan Sebastian Bach  
Timo Lampinen

**Yhteislaulu**

Maa on niin kaunis  
säv. saksalainen sävelmä  
urut: Timo Lampinen

Joulukonserttiohjelma 19.12. 2005

(jatkuu)

## Liite 11 (2)

Ohjelma:					
Vaskiyhtye	Georg Friedrich Händel	x) "Halleluja" Oratoriosta Messias		Lukion sekakuoro Piae Cantiones säv. sov. Heikki Klemetti sov. Heikki Klemetti sov. John Rutter	Ave Maris Stella Psallat scholarum concio Personent hodie
Lukion lauluryhmä	Gregoriaaninen säv. Piae Cantiones säv.	Puer natus est nobis Puer natus in Betlehem		Franz Gruber	Jouluyö, juhlayö
Renessanssiyhtye	sov. Adam Gumpelzhaimer sov. Johann Walther	Gelobet seist Du, Jesu Christ In dulci jubilo		Pekka Simojoki sov. Esa-Markku Juutilainen	Tulkoon joulu
Tyttökuoro	Karl Jenkins Giulio Caccini Karl Collan sov. Märta Ratasseppe	Adiemus Ave Maria Sylvian joululaulu		Antonio Vivaldi	Gloria
8-luokkien kuoro	Itävaltal. kansansäv. sov. Juhani Salakka Tapio Louhensalo	Maria, Herran piikainen Alla joulupöytä		Markku Viitasaari	"Nyt syntynyt on lapsoneen" Kuusi koraalivariaatiota kuorolle ja vaskiyhtyeelle
Lukion ensemble ja vaskiyhtye	W. Davies Engl. joululaulu 1500-luvulta	x) Christmas Is Coming x) Lapsi on syntynyt		Vaskiyhtye Irving Berlin Kari Karjalainen	x) Valkea joulu x) Joulupöytä
Vaskiyhtye	Ernest Gold Unkaril. kansansäv.	x) Exodus x) Unkarilaisia lauluja ja tansseja sol. Tanja Karjalainen; baritonitorvi		Yläasteen kuorot ja lukion sekakuoro	Saksal. kansansäv. Maa on niin kaunis
9-luokkien kuoro	Michael Praetorius Kalervo Halonen sov. Jarkko Kiiski	Tuo armon valkokyyhkky Sydämeeni joulun teen		Kuorot ja vaskiyhtye	Sisilial. kansansäv. Engl. kansansäv. sov. Charles Wood
				Kuorot	Georg Joseph Vogler Hoosianna
				Yleisö ja kuorot	Martti Luther Enkeli taivaan

x) Vaskiyhtyesovituukset Kari Karjalainen

## Joulukonserttiohjelma 2.12. 1999

### OHJELMA:

<u>Lahden Mieskuoro</u>	Joht. Paavo Kiiski	<u>Tiirismaan barokkiorkesteri</u>	Joht. Juhani Salakka
Piae Cantiones-sävelmä Sov. Heikki Klemetti	Disciplinae filius	Antonio Vivaldi	<u>Concerto in Do Maggiore</u>
Piae Cantiones-sävelmä Sov. Heikki Klemetti	Personent hodie (Nouskohon Luojan hno)	Henry Purcell	Rondo Air ja Gigue
T. L. de. Victoria	Ave Maria	<u>Tiirismaan lukion kvartetti</u>	Harj. Sakari Pulkkinen
Konstantin Turmpu	Kyrie	Jouko Saari	Jouluhymni
Franz Schubert	Sanctus (Maan ja taivaan Luoja)	Franz Gruber Sov. Sakari Pulkkinen	Jouluyö, juhlayö
P.J. Hannikainen Sov. Ossi Elokas	Kiitetty olkohon	<u>9-luokkien kuoro</u>	Joht. Sakari Pulkkinen
Jean Sibelius	Sydämeni laulu	Ranskalainen sävelmä 1500-luvulta Sov. Charles Wood	Ding dong! merrily on high
Oskar Merikanto Sov. Väinö Haapalainen	Oi muistatko vielä sen virren Soolo: Raine Makkonen	Gunnar Wennerberg	Psalmi XXIV Soolo: Tuomas Liukkonen
Koraalitoisinto Etelä-Pohjanmaalta Sov. Taneli Kuusisto	Käy isänmaataan kohti ain'	<u>Kuorot yhdessä</u>	Joht. Paavo Kiiski
		Saksalainen kansansävelmä	Maa on niin kaunis

## Joulukonserttiohjelma 25.11.2000

(jatkuu)

Liite 11 (3)

*Ohjelma*

<b>Puer natus in Betlehem</b> gregoriaaninen säv.	<i>Gregoriaaninen lauluryhmä</i> harj. Juhani Salakka
<b>Cuncti simus</b> <b>Marian matrem virginem</b> keskiaik. kok. Libre Vermell	
<b>Nyt ilovirttä veisaten</b> sov. Johann Sebastian Bach	<i>Lauri Savolainen 9c, urut</i>
<b>Sylvian joululaulu</b> Karl Collan, sov. M. Ratassepp	<i>Tiirismaan Tyttökuoro</i>
<b>Jouluhymni</b> Jouko Saari	
<b>Ave Maria</b> Giulio Caccini	solistit Tuuli Louhensalo ja Sanna Parviainen
<b>Mii kanssa kanssa paimenten</b> Ilkka Kuusisto, sov. M. Ratassepp	
<b>Adiemus</b> Karl Jenkins	ork. harj. Tuomas Heroja
<b>Tintinnabulum</b>	
<b>Arkihuolesi kaikki heitä</b>	<i>yhteislaulu</i>
<b>Enkeli taivaan</b> sov. Johann Pachelbel	<i>Lauri Savolainen 9c, urut</i>

<b>Ave Maris stella</b> sov. Heikki Klemetti	<i>Tiirismaan lukion sekakuoro</i> joht. Tuula Lehto Paavo Kiiski
<b>Personent hodie</b> sov. John Rutter	
<b>Ave verum corpus</b> W. A. Mozart	
<b>Jouluyö, juhlayö</b> Franz Gruber	
<b>Tulkoon joulu</b> Pekka Simojoki	
<b>Gloria</b> Antonio Vivaldi	
<b>Laulakaa, portit aukaiskaa</b> sov. M. Praetorius	
<b>Oi sä riemuisa</b> Sisilialainen kansansäv.	
<b>Riemuita saa</b> G. F. Händel	
<b>Sulöännet enkelten</b> sov. Jouko Tolonen	
<b>En etsi valtaa, loistoa</b>	<i>yhteislaulu</i>
<b>Maa on niin kaunis</b> saksal. kansansäv.	
<b>Enkeli taivaan 1,2,10</b>	<i>yhteislaulu</i>

Joulukonserttiohjelma 18.12. 2000

<b>Tuntematon: Conductus</b> <b>"Gaudens in Domino"</b> organum <b>"Jube Domine"</b>	<i>Vanhan musiikin yhtye</i> joht. Juhani Salakka
<b>Francisco de la Torre: "Adoramos the, Señor"</b>	
<b>Jacques Berthier: "Laudate Dominum"</b>	
<b>Arcangelo Corelli: "La Follia"</b>	
<b>Giovanni Battista Vivaldi: "Sinfonia a due instrumenti in canone all'unisono"</b>	
<b>"Zoppa"</b>	
<b>Jul, jul, strölande jul</b> säv. Gustaf Nordqvist, san. Edv. Evers sov. Carl-Bertil Agnestic	Elisa Laitinen Katariina Uurtimo Henna Pekkanen
<b>Varpunen jouluaamuna</b> säv. Otto Kotilaine, san. Z. Topelius suom. K. A. Hougberg sov. Henna Pekkanen	Matti Hussi
<b>Saksalainen joululaulu, sov. Lennart Lundén: "Nyt syntynyt on lapsenon"</b>	7-luokkien kuoro joht. Juhani Salakka
<b>Ranskalainen joululaulu, sov. Adolf Detel: "Lapsi Luojan on syntynyt"</b>	

<b>Carminalia</b> , teinilauluja 1700-luvulta. 3-ääniselle sekakuorolle ja nuuille sovitannut Jean Sibelius	7-luokkien kuoro joht. Sakari Pulkkinen urut Lauri Savolainen
<b>Sikermä joululauluja</b> orkesterille, soitteille ja laulu-yhtyeelle sov. Sakari Pulkkinen	peruskoulu ja lukion orkesteri/lukion yksinlaulun opiskelijoita joht. Sakari Pulkkinen
<b>Variant on old english carol</b> sov. Robert W. Smith	kamariorkesteri joht. Marja Rouvali
<b>Frosty the Snowman</b> säv. Nelson ja Rollins sov. Bob Cerulli	
<b>Jingle Bell Rock</b> säv. Beal ja Boothe sov. Bob Cerulli	
<b>Happy Xmas</b> säv. John Lennon, Yoko Ono sov. jousille, kitaralle, pianolle, kellopeleille, solistille ja laulutriolle Joonas Pitkänen	peruskoulu ja lukion orkesteri Jarkko Mäkinen Milla Mäkinen Nita Söyriä Laura Siitjoki joht. Sakari Pulkkinen
<b>Jo joutuu lta</b> säv. Jean Sibelius, op 1 n:o 3 sov. laulutriolle Milla Mäkinen	laulu-yhtye Sinisilmä
<b>Enkeli taivaan 1,2,10</b>	kaikki yhdessä

*Hyvää ja rauhallista Joulua*

Joulukonserttiohjelma 20.12. 2003

(jatkuu)



Tiernapojat  
1. laulu, Hyvää iltaa

## 8. luokkien kuoro

Martti Luther, sov. Caspar Othmayr:

Enkeli taivaan

Mateo Flecha vanhempi:

Riu, riu, chiu

J.A. Peter Schulz, sov. Walter Rein:

Te lapsoset, lapsoset kiiruhtakaa

solisti Milla Mäkinen

Suomalainen kansansävel, sov. Jaakko

Hulkkonen:

No onkos tullut kesä

Barokkiyhtye

Arcangelo Corelli:

Concerto grosso (Joulukonsertto): osat Adagio,

Vivace, Allegro

## Tyttökuoro

L. Halmos:

Jubilate

Giulio Caccini:

Ave Maria

Ilkka Kuusisto:

Mä kanssa paimenten

Karl Collan, sov. Märta Ratassep:

Sylvian joululaulu

YHTEISLAULU: EN ETSI VALTAA  
LOISTOA

## Johitavat

Tuula Lehto (7., 9., tyttökuoro)

Juha Korkeamäki (lukion sekakuoro)

Sakari Pulkkinen (7., 8., tiernapojat)

Juhani Salakka (8., barokkiyhtye)

## Säestykset Timo Lampinen



TIIRISMAAN PERUSKOULU, LUKIO  
LAHTI, Ursankatu 4

## Joulukonserttiohjelma 8.12. 2004

## 9. luokkien kuoro

Vanha kirkkolaulu  
Nyt niemuiten tänne

Felix Mendelssohn-Bartholdy:

Enkellaulu kajahtaa

Pekka Simojoki:

Tulkoon joulu

## 7. luokkien kuoro

Erkki Melartin:

Poika isän ainokainen

solisti Jarkko Mäkinen

Adam Geibel:

Kentuckyäinen kehtolaulu

Englantilainen joululaulu, sov. Akos Papp:

Joulu ensimmäinen tuo

Esa-Markku Juutilainen:

Hiutaleet maahan leijailee

## Lukion sekakuoro

John Carter: Hoosianna Daavidin poika

Ranskalainen sävelmä, sov. J. Tolonen:

Sulosaänet enkelten

Leevi Madetoja: Seimeen syntynyt

Sleesiaialainen sävelmä: Maa on niin kaunis

YHTEISLAULU: ENKELI TAIVAAN  
LAUSUI 3., 10.

## OHJELMA

## KAIKU

Hilkka Haataja  
Tiina Kivijärvi  
Linda Mielkk-oja  
Jenni Mäkelä  
Taika-Juulia Ojanen  
Julia Petäjä

Sait multa kukkaset toukokuun  
englantilainen kansansävelmä  
sov. Sulo Salonen  
suom. sanat Rainer Kisko

Armahan kulku (Kanteletar)  
säv. Pekka Kostiaainen

Jukka Sairanen

Tiirismaan barokkiyhtye  
Marche pour la cérémonie des turcs  
säv. Jean Baptiste Lully

Capricciata contrappunto bestiale  
alla mente  
säv. Adriano Banchieri

Juhani Salakka

Tiirikka  
Lankoiseni, lintuiseni  
säv. Pekka Kostiaainen

Kansanlaulun tapaan  
säv. Aulis Sallinen

Adiemus  
säv. Karl Jenkins

Tuula Lehto

Kamarikuoro  
Laulu merelle (La mer)  
säv. Charles Trenet  
sov. Harry Bergström

Jukka Sairanen

## Lintu merellä

Juulianna Paionen  
säv. ja san. Remo Heismaa  
piano Sauli Zinovjev

Inge-Maarit Rautiainen

Meditaatio  
alttoviulu Michael Sagulin  
säv. Paul Hindemith  
piano Juhani Salakka

2-osainen miniatyyri iouskvartetoille  
(2006), kantaesitys  
säv. Sauli Zinovjev  
viulu I, Tuuli Kotisalo  
viulu II, Heidi Knuters  
alttoviulu, Michael Sagulin  
sello, Rosa Rosenlund

I Andante  
II Adagio espressivo  
III Allegro furioso

Sauli Zinovjev ja Tuuli Kotsalo

Paula Korte & Emma Autio  
Watch what happens  
säv. Michael Legrand  
sov. Korte & Autio

What a wonderful world  
säv. George David Weiss  
sov. Korte & Autio

The girl from Ipanema  
säv. Carlos Antonio Jobim  
sov. Korte & Autio

## VÄLIAIKA

## IDYLLI

laulu, Helmi Linkosalo  
piano, Julia Petäjä  
viulu, Tuuli Kotisalo  
kitara, Ville Salo  
basso, Sauli Zinovjev  
rummut, Ilpo Kaikkonen

A Sunday Kind of Love  
säv. B. Belle, L. Prima, A. Leonard,  
S. Rhodes  
sov. IDYLLI

Sunny  
säv. Bobby Hebb  
sov. IDYLLI

Jukka Sairanen

Laulu  
Hilkka Haataja  
säv. Eero Ojanen  
san. Leif Salmén  
piano Julia Petäjä

Syysidylli  
Paula Parikka  
säv. Kaj Chydenius  
san. Ilkka Kylävaara  
piano Juhani Salakka

Inge-Maarit Rautiainen

Waldeinsamkeit  
Emmamaaria Jaakkola  
säv. Max Reger  
piano Anni Aaltonen

Kamarikuoro  
Kesäpäiviä  
säv. Heino Kaski  
san. Lauri Pohjanpää  
Jukka Sairanen

## Niin aikaisin

Laura Hartikainen  
säv. ruotsalainen kansanmelodia  
piano Sauli Zinovjev

Laulu unelmista ja kuusta  
Helmi Linkosalo ja Miisa Taskinen  
säv. Jukka Linkola  
san. Henrik Huldén  
huilu Krista Vapalahti  
piano Minna Lehtinen

Inge-Maarit Rautiainen

Konsertto alttoviululle G  
Michael Sagulin  
säv. Georg Philipp Telemann  
piano Juhani Salakka

I Largo

II Allegro

Kamarikuoro  
Ilta laulu (trad.)  
sov. Selim Palmgren  
övers. Joel Rundt  
Jukka Sairanen

DOMINANTTI  
huilu, Kati Syvänen  
harmonikka, Ville-Pekka Saarenpää  
viulu, Tuuli Kotisalo  
alttoviulu, Michael Sagulin  
sello, Rosa Rosenlund  
kitara, Jani Radmer-Jensen

Kesäpäiviä  
säv. Heikki Valpola  
I Orastaa  
III Hellimöi

Jukka Sairanen

Konserttiohjelma 17.5. 2006

(jatkuu)

### Klassikkoja ajasta aikaan Felix Krohn-sali 7.11.2006 klo 19.00

#### Ohjelma

##### Tiirikka

Lankoiseni, lintuiseni  
säv. Pekka Kostiaainen

Suomalainen humoreski  
sov. Matti Hyökki

Kansanlaulun tapaan  
säv. Aulis Sallinen  
san. Eila Kivikk'aho

Yli metsän koitti jo päivänko  
säv. Heikki Samianto  
piano Maarit Lilimatainen

joht. Tuula Lehto

##### Linda Miekko-oja ja Taika-Juulia Ojanen

Kölimaa  
säv. ja san. Linda Miekko-oja

##### Vastakaiku

Tekisi mieleni lentoon  
säv. Jussi Oksala ja Pasi Pohjola  
san. Pasi Pohjola

joht. Jukka Sairanen

##### Kamarikuoro

Hiljainen ilta  
säv. Ilkka Kuusisto  
san. Oiva Paloheimo

joht. Jukka Sairanen

##### Intimo

Carmen: Somnus Balanea  
jousikvartetto II  
säv. Sauli Zinovjev

##### HUONE

"Tumma-idylli"  
säv. J. Alfred Tanner  
sov. Ilkka Aaltonen  
"Sininen uni"  
Tapio Rautavaara  
sov. Sakari Pulkkinen

##### Ilina Volotinen, piano

Kesäkuu  
säv. Pjotr Tsikovski

##### Snälla dottrar

Gubben Noak  
säv. Carl Mikael Bellmann  
sov. Karl-Fredrik Jehrlander

##### Koiviston polska

trad.  
sov. Timo von Creutlein

##### Tiirismaan koulun barokkiyhtye

La marche Francaise  
säv. Jean Baptiste Lully  
La marche pour la cérémonie des Turcs  
säv. Jean Baptiste Lully

joht. Juhani Salakka

##### Kaiku

Moni kakku päältä kaunis  
säv. Pekka Kostiaainen  
san. Kanteletar

##### VÄLIAIKA

##### Kamarikuoro

Summertime  
säv. ja san. George Gershwin, DuBose  
and Dorothy Heyward and Ira Gershwin  
sov. Jon Halton

##### Eterno

Sinua, sinua rakastan  
säv. Kaj Chydenius  
san. Aulikki Oksanen

##### Laura Hartikainen, laulu

Laulu kuolleesta rakastetusta  
säv. Kaj Chydenius  
san. Marja-Leena Mikkola  
piano Sauli Zinovjev

##### Helmi Linkosalo, laulu

Halusin yksin olla  
säv. Toni Edelmänn  
san. Arvo Turtiainen  
piano Sauli Zinovjev

##### Kaiku

Over the rainbow  
säv. Harold Arlen  
san. E. Y. Harburg  
sov. Kari Ala-Pöllänen

##### Tiirismaan koulun barokkiyhtye

Suite  
säv. Michel Corrette  
joht. Juhani Salakka

##### Idylli

Bésame Mucho  
säv. Consuelo Velasquez  
sov. Idylli

##### Libertango

säv. Astor Piazzolla  
san. N. Delon, B. Reynolds  
ja D. Wilkey  
sov. Idylli

##### DOMINANTTI

Kesäpäiviä  
neliosainen sarja harmonikalle,  
huilulle, viululle, alttoviululle,  
sellolle ja kitaralle  
säv. Heikki Valpola

## Konserttiohjelma 7.11. 2006.

### OHJELMA

#### Suomen laulu

Fredrik Pacius  
Suom. Emil von Qvanten  
Lukion kamarikuoro  
Joht. Jukka Sairanen

#### Kesäillan valssi

Oskar Merikanto  
Tiirikka  
Joht. Tuula Lehto  
Juhani Salakka, piano

#### Tyttö ja ensilempi

Toni Edelmänn  
San. Arvo Turtiainen  
Veronica Hellberg, laulu  
Sonja Pälli, laulu  
Milla Järvinen, laulu  
Anna Niemelä, laulu  
Anni Viinikainen, harmonikka

#### Rafaga

Joaquin Turina  
Sov. Eythor Thorlakson  
Matias Luoto, kitara  
Oskari Onninen, kitara  
Jani Radmer Jensen, kitara

#### Allegro Op. 60

Matteo Carcassi  
Matias Luoto, kitara

#### Le Rappel des Oiseaux

Jean-Philippe Rameau  
Anni Viinikainen, harmonikka

#### Romanssi

(homage a Heidi Knuters)  
Sauli Zinovjev, 2007  
Heidi Knuters, viulu  
Sauli Zinovjev, piano

#### Panis angelicus

César Franck  
Lukion kamarikuoro  
Joht. Jukka Sairanen  
Heidi Knuters, viulu  
Sauli Zinovjev, piano

#### Dansa alta

Francesco de la Torre  
Barokkiyhtye  
Joht. Juhani Salakka

#### Chestnut

Step Stately  
Parsons Farewell  
Varhaisbarokin tansseja  
Englannista  
Barokkiyhtye  
Joht. Juhani Salakka

#### Ballet

Michael Praetorius  
Barokkiyhtye  
Joht. Juhani Salakka

#### Kaipaava

Suomalainen kansanlaulu  
Sov. Essi Wuorela &  
Jussi Chydenius, 1999

#### Tuulisella terassilla

Anna-Mari Kähärä  
San. Arto Melleri  
Helmi Linkosalo, laulu  
Maiju Rinne, piano

#### Romanssi

Nils-Eric Fougstedt  
San. Reino Hirviseppä  
Sov. Esa-Markku Juutilai-  
nen  
Vastakaiku  
Joht. Jukka Sairanen  
Piano Anni Viinikainen

#### Silmät armaat, sinisen

harmaat  
Eero Ojanen  
San. Jaakko Rugojev  
Vastakaiku  
Joht. Jukka Sairanen  
Piano Anni Viinikainen

#### Pentin serenadi

Ilmari Hannikainen  
San. Erkki Kivijärvi  
IA  
Maiju Rinne, piano

#### Kotkan poikki ilman siipiä

Juha Vainio  
Sov. Juha Holma  
IA  
Anni Viinikainen, harmonikka

#### Minun veljeni

Eero Ojanen  
San. Anna-Leena Härkönen  
Juulianna Palonen, laulu  
Minna Lehtinen, piano

#### Toiset meistä

Rauno Lehtinen  
Sov. Jan Hellberg  
Anni Viinikainen, piano  
Snälla dottrar

#### Yö saaristossa

Zbigniew Korepta  
Sov. Seppo Hovi  
Anni Viinikainen, piano  
Snälla dottrar

#### The Sweetest Taboo

Adu & Ditchman  
Sade  
Sov. Idylli  
Idylli

#### Here comes the sun

George Harrison  
Sov. Idylli  
Idylli

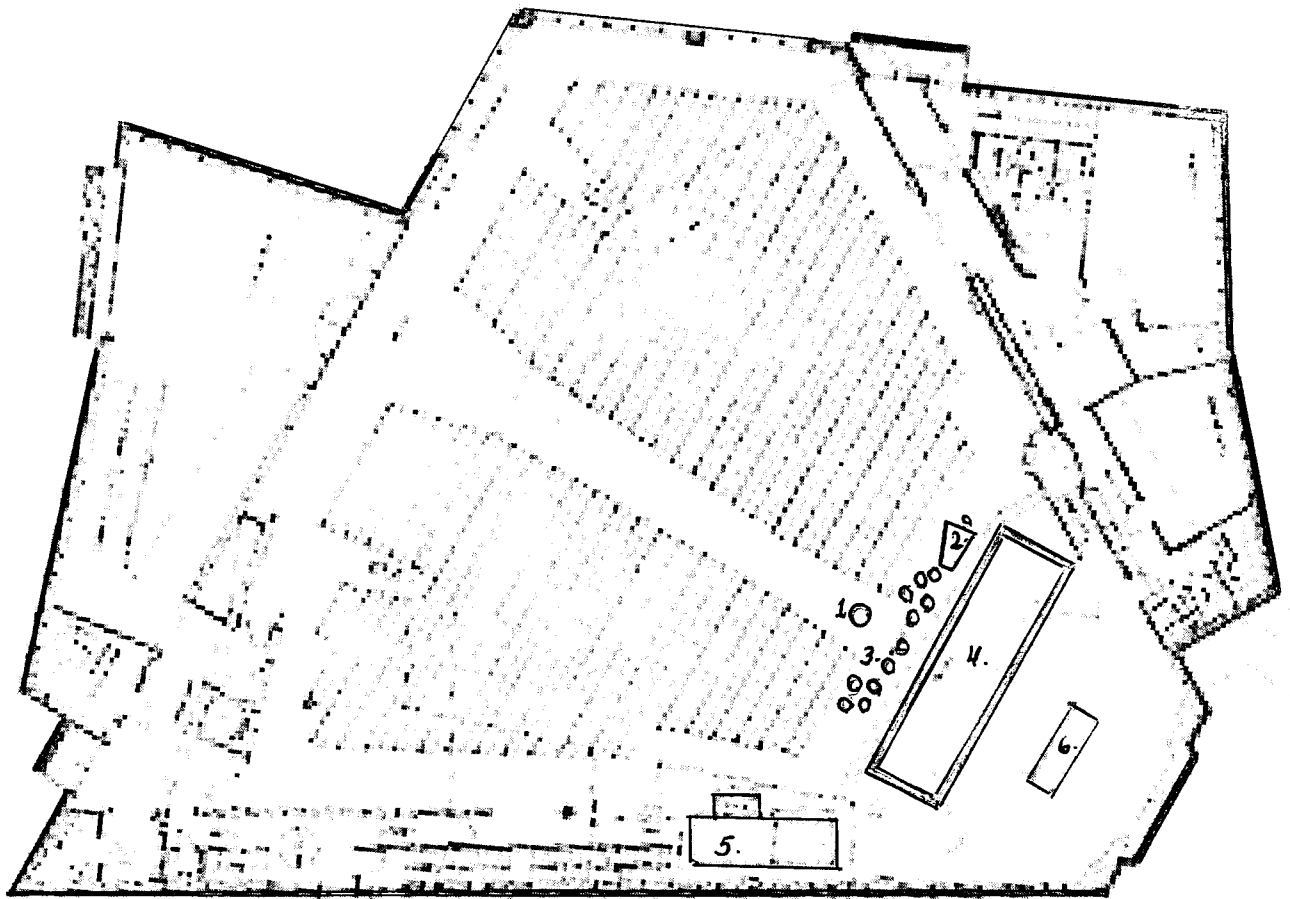
#### Light my fire

Robert Krieger / Jim Morrison  
Sov. Idylli  
Idylli

### VÄLIAIKA

## Konserttiohjelma 21.5. 2007.

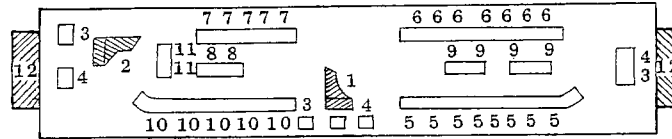
Liite 12: Kuorojen ja yhtyeen sijoittelu kirkossa.



1. johtaja
2. cembalo
3. barokkiyhtye
4. kuorot
5. urut
6. alttari

## Liite 13: Barokkiajan orkesterisijoittelu

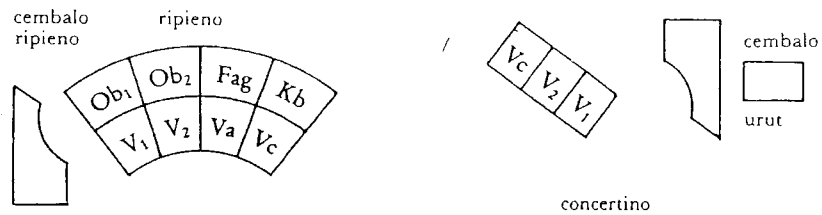
Barokkiajan oopperaorkesterissa soittajat oli sijoitettu seuraavasti:



- 1 = kapellimestarin cembalo  
 2 = säestäjän cembalo (accompagnato-cembalo)  
 3 = sellot    4 = kontrabassot    5 = I viulut    6 = II viulut    7 = oboet    8 = huilut  
 9 = alttoviulut    10 = fagotit    11 = käyrätorvet    12 = trumpetit ja patarummut, sijoitet  
 tuina sivukorokkeille

Eturivin soittajat, viulut, fagotit ym., istuivat selin yleisöön, koska he katsoivat kapellimestaria joka johti esitystä cembalonsa ääressä.

Kämäräinen, G., Teivainen, T. 1977. Laulu eilen ja tänään.  
 Helsinki: Musiikki Fazer Oy.



Harmoncourt 1986 (ks. lähteet).

Kaksi esimerkkiä barokkiajan orkesterisijoittelusta.

## Liite 14 (1): Kaksiäänisestä orkesterisatsiksi

8

Suite

Michel Corrette  
1758

Ouverture\*  
(Grave)

Gay  
(Allegro)

Lentement  
(Lento)

Sarabande

1. Menuet

Esimerkki työskentelytavastani. Tarvitsin yhtyeelleni pitkähkön ranskalaisen barokkiteoksen. Löysin Michel Corretten säveltämän sarjan kahdelle viululle. Täydensin sen 4-5-ääniseksi. Esimerkkinä on teoksen alku: Ouverture, Sarabande ja I Menuetin alku. (Doflein, E. 1961. Altfranzösische Duette für Violinen. Mainz: B. Schott's Söhne.)

(jatkuu)

Suite

Michel Corrette  
1736

Ouverture<sup>a)</sup>  
(grave)

Musical score for the Ouverture (grave) by Michel Corrette, measures 1-10. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and features a slow, somber mood with sustained notes and a steady rhythmic accompaniment.

Musical score for the Ouverture (grave) by Michel Corrette, measures 11-20. The music continues with similar textures, showing the interplay between the string parts.

Gay  
(Allegro)

Musical score for the piece Gay (Allegro) by Michel Corrette, measures 1-10. The tempo is significantly faster than the previous section, characterized by more active melodic lines and rhythmic patterns.

Musical score for the piece Gay (Allegro) by Michel Corrette, measures 11-20. The score continues with the same energetic and rhythmic character as the first section.

Handwritten musical score for the first system. It features a treble clef and various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Handwritten musical score for the second system, titled "1. Menuet". It features a treble clef and musical notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some slurs and phrasing marks.

Handwritten musical score for the third system. It features a treble clef and musical notation. There is a handwritten annotation "sub-11" above the staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the fourth system, titled "Lentement (Lento)". It features a treble clef and musical notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some slurs and phrasing marks.

Handwritten musical score for the fifth system, titled "Sarabande". It features a treble clef and musical notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some slurs and phrasing marks.