

SIBELIUS-AKATEMIA

**Olli Rantala**

**Klaveerit rinnakkain**

**Urkujen- ja pianonsoiton  
opinnot Sibelius-Akatemian  
kirkkomusiikin koulutuksessa**



SIBELIUS-AKATEMIA

# **Klaveerit rinnakkain**

---

Urkujen- ja pianonsoiton opinnot Sibelius-  
Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa

Olli Rantala  
Tohtorintutkimuksen kirjallinen työ  
Sibelius-Akatemia  
Kuopion osasto  
2011



ISBN 978-952-5959-14-7  
ISBN 978-952-5959-17-8 (PDF)

EST 22

ISSN 0788-3757

*Klaveerit rinnakkain – Urkujen- ja pianonsoiton opinnot Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa*

Kehittäjäkoulutuksen tohtorintutkinnon oppinnäyte koostuu kirjallisesta työstä ja kirkkomusiikin koulutuksen opettajille suunnatusta oppaasta. Kirjallisessa työssä tarkastellaan urkujen- ja pianonsoiton rinnakkain eteneviä opintoja Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutusohjelman kandidaatinkoulutuksessa ja pyritään löytämään keinoja, joiden avulla klaveeripinnot voisivat nykyistä paremmin hyödyttää toisiaan. Opas perustuu kirjalliseen työhön ja koostuu perustietoudesta, toimintasuosituksista ja oppimateriaalin esimerkeistä.

Klaveerisoittimilla urut mukaan luettuina on yhteiset juuret. Niiden ilmaisukeinoissa on nähtävissä yhdenmukaisuutta ja ohjelmistoistakin osa soveltuu yhteiskäyttöön, mutta soittokosketuksen tavoissa on eroja lähinnä soittimien äänentuottomekanismien erojen vuoksi. Soittokäytänteet ja ohjelmistot ovat kuitenkin eriytyneet ja etääntyneet toisistaan osin epäselvin perustein. Klaveerien käyttö kuuluu eurooppalaisessa kirkkomusiikin koulutuksessa vahvimmin protestanttisen musiikkiperinteen yhteyteen. Suomessa tämän koulutuksen kehitys on ollut moninainen. 1900-luvun loppupuolella suomalaisessa klaveeripetokseen näkyy soittimien vanhoja soittotapoja koskevan tietopohjan tarkentuminen, mutta samalla myös urkujen- ja pianonsoiton opetuksen yhä voimakkaampi etääntyminen toisistaan.

Työn taustalla on historiallinen muutos, jossa vuonna 2005 Sibelius-Akatemia määritteli opetus-suunnitelmassa kaikille pakolliseksi tulleen kandidaatintutkinnon opintoajan kolmeksi ja sen jälkeen suoritettavan maisterintutkinnon opintoajan 2,5 vuodeksi. Kirkkomusiikin koulutusohjelmassa urkujen- ja pianonsoiton kaikille pakollisten opintojen opintoaika väheni lähes puoleen entisestä. Muutos ei heijastunut opintojaksojen sisältöihin. Opettajat ja opiskelijat ovat kritisoineet koulutuksen rakennetta ja tiiviyyttä.

Kirjallisen työn esittelemä tutkimus perustuu projektiin, joka sisälsi taustointihaastattelut ja opetuskokeilun. Viiden kokeneen kouluttajan haastattelut valottivat Suomen kirkkomusiikkialan koulutuskehitystä 1960–2007, näkemyksiä kirkkomusiikin koulutuksesta sekä tietoja klaveerisoittimista ja niiden käyttöyhteyksistä koulutuksessa. Aineiston lähde on opetuskokeilu, joka toteutettiin lukuvuonna 2007–2008 Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa. Menetelmänä siinä oli toimintatutkimus. Projektissa yhdeksän henkilöä kolmena kahden opettajan ja yhden opiskelijan ryhmänä eteni työskentelyssään kontaktiopetuksen ja monimuotoisten keskustelujen keinoin. Keskusteluissa he käsittelivät soittimien yhteisiä ja toisistaan poikkeavia ominaisuuksia, soittamisen ja opettamisen käytännön kysymyksiä, kahden soittimen rinnakkaisiin opintoihin liittyviä pulmia sekä yhteistyön mahdollisuuksia perinteisesti kontaktiopetuksena toteutetuissa oppiaineissa.

Tulosten mukaan urkujen- ja pianonsoiton rinnakkainen opiskelu on kirkkomusiikin koulutuksessa sinänsä mielekästä, mutta koulutus tarvitsee sekä opintosisältöjen että työskentelytapojen uudistamista. Urkujen ja pianon soittotaidot tukevat toisiaan etenkin soiton dynamiikan, soittotapojen sekä motoristen ja ergonomisten taitojen alueella. Monien jommallekummalle soittimelle ominaisten soittokäytänteiden on mahdollista siirtyä rikastuttamaan ja selkeyttämään toisen soittimen käsittelyä. Opettämisen yhteistyö laannuttaa oppiaineiden välisiä jännitteitä, ja sen välittömät hyödyt ovat koettavissa opiskelijoiden tyytyväisyydessä. Soittotaidon edistymistä nopeuttaa myös opettajien yhdenmukainen tietopohja klaveerisoittimista, samansuuntainen käsitys soittokäytänteistä sekä niihin liittyvästä terminologiasta ja tahto pitää opiskelijan päätavoitteet mukana työnsä keskiössä.

Asiasanat: Sibelius-Akatemia, kirkkomusiikki, kosketinsoittimet, klaveeri, urut, piano, soittaminen, opetus, yhteistyö, toimintatutkimus.

***Keyboards shoulder to shoulder – The organ and Piano in the Sibelius Academy’s Church Music training***

This research report of my final project in the development study programme is comprised of written work, and a guide *The study of the organ and piano in parallel* intended for the training of teachers in Church music. In the written work, the parallel study of organ and piano playing on the Bachelor Degree of the Sibelius Academy’s Church Music study programme is considered, and an attempt to find means by which these keyboard studies can support each other. The guide is based on this written work, and comprises of relevant information, suggestions for a plan of action, and examples of teaching material.

All keyboard instruments, including the organ, have roots in common. They have visibly similar means of expression and have repertoire in common, but there are many differences in the means of playing both, largely due to the means of sound production. The use of these instruments and their repertoire have, however, become increasingly separated from each other, often for unclear reasons. The use of keyboard instruments in the studies of Church music in Europe has been strongest in the tradition of Protestantism. In Finland the development of this training has been many-sided. The end of the last century in Finland saw the development of interest and knowledge in earlier styles of keyboard playing, but at the same time the increasing distancing from each other of organ and piano teaching.

The background of my final project contains an important historical change. In 2005, the Sibelius Academy ruled that students would first study for three years on a bachelor degree programme, before completing the Masters degree in two and a half years. For the Church Music programme, this has meant that the compulsory study of organ and piano now has to be undertaken in almost half the time than was previously available. This change has not been reflected in the content of the study programmes. Both teachers and students have been critical of the structure and the condensing of the training.

The presentation of this written work is based on a project, which contains background interviews and pedagogical study experiments. Through the interviewing of five experienced pedagogues, the development of training in church music in Finland from 1960 to 2007 came into light, along with opinions on the teaching of church music, and information on keyboards and their usage in the training. The main source of information was the experiment carried out in the Sibelius Academy’s Kuopio Department in the academic year 2007–2008. The method used was action research. Three groups were involved in the project, each consisting of two teachers and one student. Each group was observed through contact teaching, and also by the means of many sided discussions. In these discussions, they talked about such things as how much keyboard instruments have in common, and how they differ, questions of playing and teaching, the difficulties of studying two keyboard instruments at the same time, and the possibilities of cooperation in subjects which are traditionally contact taught.

According to the results, the study of organ and piano alongside each other is, as such, worthwhile, but the training needs a renewal of both the curriculum and the means of teaching. Organ and piano playing support each other, particularly in such areas as the dynamics of playing, the means of playing, and motoristic and ergonomic areas. Many aspects of the playing of one instrument can be brought to the other to enrich and improve the playing of the other instrument. Cooperation between the two disciplines dampens down possible frictions between them, and the immediate benefits have been to the student’s satisfaction. The development in the skill of playing these instruments would be accelerated by the mutual knowledge and approach of teachers towards keyboard playing, as well as a unified approach to the use of the instruments and their terminology, in addition to keeping the interests of the students in mind.

Key words: Sibelius Academy, Church music, keyboard instruments, keyboards, organ, piano, playing, teaching, cooperation, action research.

## **Esipuhe**

Urkujensoittotaito on liittynyt pitkät ajat kiinteästi evankelis-luterilaisen kanttorin työn kuvaan, piano puolestaan on ollut aiemmin etupäässä kanttorin koulutussoitin. Olen saanut työskennellä opetusurani aikana molempien soittimien opettamisen parissa ja pidän oppiaineiden rinnakkaisuutta mieluisana ja antoisana. Koulutuksessa on ollut kuitenkin nähtävissä oppiaineiden huomiota herättävä etäännyminen. On saatettu esittää, että kyseessä ovat lähtökohdiltaan eri soittimet. Kohtuuttomia asenteita olen pitänyt ikävinä ja perusteettomina. Uruilla ja pianolla on kuitenkin samat lähtökohdat, sävelteosten rakenteissa, soittokäytänteissä sekä ohjelmistoissa voi osoittaa yhtenevyyksiä ja monet taiteilijat työskentelevät menestyksellisesti molempien soittimien parissa.

Kehittäjäntyön tohtoritutkinnossani keskityin kysymyksiin, joiden myötä etäänntyneitä oppiaineita tuotaisiin lähemmäksi toisiaan. Työskentelyni kuluessa olen tullut päätelmään, että klaveeripinnot tulevat kehittymään nykyistä suotuisammin, kun kirkkomusiikin koulutusta antavat opettajat saavat päivitetyksi työnsä edellyttämän tietopohjan sekä oivaltavat hyvän yhteistyön suuren merkityksen.

Koska aihepiiri on ollut minulle tuttu jo lapsuudestani saakka, työskentely sen tutkimuksen parissa on ollut elämys. Olen saanut tutkimustyöni kuluessa paljon tietoa ja elämyksellistä opetusta kunnioittamilta- ni kollegoilta. On helppo yhtyä urkurin ajatuksiin, jotka hän totesi tutkimusjakson loppuvaiheissa:

Kiinnostaa ne uudet ajatukset mitä saisin kuunnellessani oppilasta pianon ääressä ja verrata niitä urkujen soiton synnyttämiin ajatuksiini... Jos olen havainnut [oppilaan soitossa] ongelmia, ne varmaankin ovat näkyvissä toisenkin soittimen ääressä. Olennaista on tässä se, että osaisin kenties ratkoa niitä kokonaisvaltaisemmin.

Tutkintoni ohjaajina toimivat professori Erkki Tuppurainen ja lehtori Pekka Vapaavuori, loppuvaiheessa vastaavana ohjaajana professori (mvs) Jorma Hannikainen. Urkujensoiton merkeissä 1970-luvulla alkanut mieluinen yhteistyö professori Tuppuraisen kanssa jatkui nyt perehtymisellä tutkimustyöhön. Erkin avuliaalle ja ystävälliselle opetusotteelle osoitan taas lämpimät kiitokset. Lehtori Vapaavuoren kanssa tiemme olivat kohdanneet muun muassa vanhan musiikin tutkimuksen ja soitinrakennuksen yhteyksissä. Pekan innostava ote työalani kehittämisessä on kantanut monen epäröinnin yli.

Sibelius-Akatemian Kuopion osastolla ja erityisesti niillä opiskelijoilla ja opettajilla, jotka osallistuivat UrPi-projektiin, on ollut ratkaiseva osuus kehittäjätyössäni. He antoivat realistisen kuvan kirkkomusiikin koulutuksen arkitilanteesta, mistä lämmin kiitokseni. Päätyönantajani Kuopion konservatorio on suhtautunut myötämielisesti opintoihini. Työyhteisömme perinteenä ollut kannustava henki ei ole ollut suinkaan vähäisessä roolissa työni loppuun saattamisessa. MuM (taidehallinto), DI Juha Hakulisen avuliaisuus on nähtävissä opinnäytteiden nuotti- ja painoasussa.

Työtäni ovat tukeneet Suomen Kulttuurirahaston Pohjois-Savon rahasto ja Sibelius-Akatemian Kuopion osasto, joille esitän lämpimän kiitoksen. Apurahojen merkitys on ollut ratkaiseva työn ripeälle sujumiselle.

Kotiväki on suhtautunut tutkimustyöhöni kiinnostuksella ja suurella kärsivällisyydellä, mistä heille kaikille lämpimimmät kiitokset.

Toivalassa 7. marraskuuta 2011

Olli Rantala

## Sisällys

<b>1</b>	<b>SOITTAVA KANTTORI</b>	<b>10</b>
1.1	Klaveerit ja kirkkomusiikin koulutus	10
1.2	Koulutuksen pulmat	13
1.3	Tutkimustehtävä	16
1.4	Toimintatutkimukseen perustuva kehittäjäntyö	17
<b>2</b>	<b>URUT JA PIANO RINNAKKAIN</b>	<b>20</b>
2.1	Kirkkomuusikkojen koulutus Suomessa	20
2.1.1	Mallit ulkomailta	20
2.1.2	1800-luvulta tähän päivään	21
2.1.3	Kouluttajien kokemuksia 1960–90-luvuilta	25
2.1.4	Koulutuksen järjestelyt Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa	27
2.2	Urkujen ja pianon kehitys ja perusrakenne	29
2.2.1	Urut	29
2.2.2	Piano	34
2.2.3	Taustalla vaikuttavat klaveerit	36
2.3	Soittaminen	39
2.3.1	Yleistä	39
2.3.2	Urkujen ja pianon käsittely	41
2.3.3	Klaveerien soittotavat	47
2.3.3.a	<i>Yhdistäviä vai erottavia piirteitä</i>	47
2.3.3.b	<i>Kosketus</i>	48
2.3.3.c	<i>Sävelten yhdistäminen ja erottaminen</i>	49
2.3.3.d	<i>Agogiikka</i>	52
2.3.3.e	<i>Aksentointi</i>	53
2.3.3.f	<i>Artikulointi</i>	56
2.3.3.g	<i>Fraseeraus</i>	57
2.3.3.h	<i>Inegalisointi</i>	58
2.3.3.i	<i>Huoneakustiikan huomiointi</i>	60
2.4	Oppiminen, opettaminen ja tutkimustieto	60
2.4.1	Lähtökohdat	60
2.4.2	Kehittämistyön tarve	63
2.4.3	Kehittäjäntyötä sivuava ulkomainen kirjallisuus	63
2.4.4	Soitonopetuksen suomalainen tutkimus	66
2.4.5	Työelämäntutkimus	71
<b>3</b>	<b>URPI-PROJEKTI</b>	<b>76</b>
3.1	Opetuksen kehittäminen toimintatutkimuksen keinoin	76
3.1.1	Laadullinen tutkimus	76
3.1.2	Toimintatutkimus	77
3.2	Työvaiheet	79
3.2.1	Projektin päätapahtumat	79
3.2.2	Projektin taustoittavat teemahaastattelut	80
3.2.3	Opetuskokeilun valmistelevat toimet	85
3.2.4	Opetuskokeilun henkilöstö	86
3.2.5	Aineiston koonti ja käsittely	90



<b>3.3 Opetuskokeilu .....</b>	<b>96</b>
<b>3.3.1 Johdanto .....</b>	<b>96</b>
<b>3.3.2 Kokeilun kulku ja keskustelujen aiheet.....</b>	<b>98</b>
3.3.2.a <i>Aloitus.....</i>	98
3.3.2.b <i>Henkilöstö opintojen kehittäjänä.....</i>	99
3.3.2.c <i>Urkujen- ja pianonsoiton opiskelun vertailua.....</i>	107
3.3.2.d <i>Kosketus ja soittotavat.....</i>	109
3.3.2.e <i>Sointi ja dynamiikka .....</i>	117
3.3.2.f <i>Sormien ja muiden kehon osien toiminta.....</i>	123
3.3.2.g <i>Klaveeristen keinojen vuorovaikutus.....</i>	128
3.3.2.h <i>Mielikuvat opettamisen välineenä .....</i>	135
3.3.2.i <i>Urku- ja piano-ohjelmistot .....</i>	138
3.3.2.j <i>Opettajien yhteistyö .....</i>	145
3.3.2.k <i>Harjoittelu .....</i>	154
3.3.2.l <i>Työelämän odotukset .....</i>	157
<b>3.4 Projektin lopputunnelmia.....</b>	<b>157</b>
<b>4 TULOKSET .....</b>	<b>161</b>
<b>4.1 Jännitteinen toiminta-alue.....</b>	<b>161</b>
<b>4.2 Eteneminen klaveeriopetuksen juurille.....</b>	<b>164</b>
4.2.1 <i>Soittimien ja koulutuksen tarkastelua .....</i>	164
4.2.2 <i>Näkökulmat selkeytyvät.....</i>	171
4.2.2.a <i>Epäilemätön alku.....</i>	171
4.2.2.b <i>Urkujen- ja pianonsoiton opintojen rajapinnat.....</i>	172
4.2.2.c <i>Polku löytyy .....</i>	180
<b>4.3 Uuden suunnan tunnusmerkit .....</b>	<b>184</b>
<b>5 JOHTOPÄÄTÖKSET .....</b>	<b>187</b>
<b>5.1 Urkujen ja pianonsoitto kirkkomusiikin koulutuksessa .....</b>	<b>187</b>
<b>5.2 Urkujen- ja pianonsoiton opetuksen yhteistyön         kehittämismahdollisuuksia .....</b>	<b>189</b>
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>193</b>
<b>LIITTEET.....</b>	<b>201</b>

# 1 SOITTAVA KANTTORI

## 1.1 Klaveerit ja kirkkomusiikin koulutus

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa, sen luterilaisen kirkon käyttöön soveltuvassa tutkinnossa, on hyvän urkujen- ja pianonsoittotaidon saavuttamisella keskeinen merkitys. Keskeisempänä instrumenttina ovat yleensä urut, ja hyvä pianonsoittotaito on yleensä nähty menestyksekkäiden urkuopintojen välttämättömänä perustana. Viime vuosina on kirkkomusiikin opetussuunnitelmassa pianonsoittotaidolle ryhdytty antamaan itsenäisempi merkitys yhtenä kanttorin keskeisistä työvalmiuksista.

Kahden, opetussuunnitelmaan kiinteästi kuuluvan soittimen vuorovaikutuksen voisi ajatella olevan läheinen. Soitinhistorian ja klaveereille sävelletyn musiikin näkökulmista tämä vuorovaikutus on nähtävissä hyvin. Klaveerimusiikkia on 1800-luvun alkuun saakka esitetty urkujen, klavikordin, cembalon ja vasaraklaveerin keinoin. Kielikosketinsoittimien perhe oli saanut 1700-luvun kuluessa uuden jäsenen, vasaraklaveerin (fortepiano), jota sen kehittyessä ja vähitellen syrjäyttäessä edeltäjänsä alettiin pitää kokonaan omana soitinlajinaan. Klavikordi ja cembalo olivat käytössä yhä suurenevan suosion saaneen vasarasoittimen rinnalla vielä 1800-luvun alkupuolelle saakka. Sen jälkeen piano alkoi nousta musiikkielämän yleissoittimen asemaan. Nousu on ollut voimakas ja soittimen käyttö kulttuurin eri osa-alueilla on moninainen. Kielikosketinsoittimien kehityksessä oli 1800-luvun alkupuolelle tultaessa tapahtunut siis melkoisia mullistuksia. Uruissa muutokset olivat olleet siinä mielessä vähäisempiä, että urut oli koko ajan käsitetty vuosisatojen aikana tapahtuneista muutoksista huolimatta samaksi soittimeksi. 1800-luvun loppupuolella urkujen ominaisuuksiin vaikutti paljolti pianon hallitseva asema. 1900-luvun alkupuolella tapahtunut pianon ja urkujen käyttötapojen ja -ympäristöjen eriytyminen toisistaan on häivyttänyt taustalle soittimien yhteisiä juuria, jotka ovat taas nykyisin nousseet kiinnostuksen kohteiksi. Urkujen ja pianon sekä niitä

edeltävien periodisoittimien soittamiselle yhteisiä määritelmiä ja termejä on leimannut sekavuus.<sup>1</sup>

Eurooppalaiset, erityisesti protestanttisten kirkkojen muusikot ovat perinteisesti hankkineet ja ylläpitäneet soittotaitojaan eri klaveerisoittimien ääressä. Varhainen protestanttinen kanttorikunta huolehti yleensä koulujen musiikin opetuksesta. Sidos koulumusiikin ja kirkkomusiikin välillä ei ollut sen jälkeen itsestäänselvyys ja kirkkomusiikin koulutus taantui. Käännekohtaksi voidaan katsoa Saksassa vuonna 1806 tehty päätös opettajaseminaarien perustamisesta. Tällöin pääaineeksi saattoi valita musiikin ja opiskelija kykeni valmistautumaan myös kirkkomusiikin palvelukseen. (Müller 1964, 101.) Suomen kirkollisessa elämässä opettajan ja kanttorin työn sidos on ollut nähtävissä vielä viime vuosikymmeninä.

Suomalaisesta lukkarista, keskiajan kirkonpalvelijasta soittavaksi kanttoriksi vienyt kehitys kulki kirkon ja yhteiskunnan monitoimimiehen (kirkon esilaulaja ja kellonsoittaja/klockare/lukkari, opettaja, virkapostimies, sairaanhoitaja) kautta ensin kirkkolaulun johtajaksi ja sitten vuoden 1869 kirkkolain virallistamaksi lukkari-urkuriksi. (Jalkanen 1976, 1986; Pajamo & Tuppurainen 2004.) Suomessa lukkarin työhön haluaville antoivat ohjausta yksityiset henkilöt. Ensimmäinen, epävirallinen ”lukkari-koulu” toimi Kärämäellä vuodesta 1865. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 247.)

Oppilaitoksissa, jotka Suomessa 1800-luvun loppupuolella korvasivat mestari–kisälliperinteen, pianonsoiton opinnot olivat urkujensoittoon valmistavia opintoja. Edelleen on vallitsevana käsitys, että parhaan pohjan urkujensoiton opinnoille antaa useimmissa tapauksissa pianonsoittotaito. Vaikka kanttorin työ sisältää urkujensoiton ohella runsaasti myös pianolla soitettavia tehtäviä, näihin on kiinnitetty koulutuksessa vähänläisesti huomiota.

Käytännön työssään kanttori antaa viikoittain näytteen ammattitaidostaan julkisissa jumalanpalveluksissa ja kirkollisissa toimituksissa sekä erilaisissa seurakunnan tilaisuuksissa. Siinä ympäristössä kirkkomusiikin ammattilaisuuden edellyttämät taidot eivät ole

---

<sup>1</sup> Tämän kirjallisen työn keskiössä ovat pilliurut ja moderni piano. Klaveereiksi (saks. Clavier, Klavier>lat. *clavis* = avain) kutsutaan varhaisen käytännön mukaan seuraavia soittimia: urut, klavikordi, cembalo, fortepiano ja piano. Klaveeri on vanha mutta edelleen käyttökelpoinen nimike. Tämän tyyppisiä soittimia tarkoittava termistö ei ole yksiselitteinen, koska esimerkiksi ”kosketinsoitin” tarkoittaa nykyään usein rytmimusiikin yhteydessä käytettävää sähköistä bändisoitinta. Siinä yhteydessä käytetään myös termiä piano tai urut. Näiden viime vuosisadan alkupuolelta alkaen kehittyneiden soittimien äänentuoton perustana ovat sähköön liittyvät ilmiöt.

arvioitavissa ainoastaan taiteellisin perustein, jotka näyttävät dominoivan tämän päivän koulutuksessa.

Tarkasteltavana oleva koulutus on kirjoittamishetkellä osa suomalaista kirkkomusiikkialan yliopistollista koulutusta. Koulutus perustuu valtiovallan antamaan koulutustehävään (Asetus 14.7.2005 yliopistolaissa 645/1997 tarkoitettujen yliopistojen koulutusvastuusta.) ja yliopiston johtosääntöön<sup>2</sup>. Koulutus tähtää kykyyn hallita lähinnä evankelis-luterilaisen kirkon kanttorin virkaan kuuluvia musiikkitehtäviä.

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutusohjelman opetussuunnitelman tavoitteena on antaa opiskelijalle valmiudet kirkkomusiikin monialaisen työkentän hallintaan. Tutkimustyöhöni liittyneen opetuskokeilun aikana voimassa olleen koulutusjohtosäännön sisältö on pysynyt samana kirkkomusiikin osalta 1.1.2010 voimaan astuneessa koulutussäännössä. Koulutussäännön 10 §:n mukaan kirkkomusiikin koulutusohjelmassa pääaine on kirkkomusiikki. Sitä voidaan painottaa kahden eri suuntautumisvaihtoehdon mukaan, jotka ovat evankelis-luterilainen ja yleinen. Evankelis-luterilaisessa suuntautumisvaihtoehdossa pääaineeseen tulee kuulua urkujensoiton ja laulun, musiikinjohton sekä liturgisen musiikin opintoja. Koulutusta on annettu kirkkomusiikin osastossa Helsingissä sekä Kuopion osastossa.<sup>3</sup>

Kandidaatinopinnoissaan opiskelija saa opetusta urkujen- ja pianonsoitossa kolmen vuoden ajan. Lähes kaikki opiskelijat ovat valinneet evankelis-luterilaisen vaihtoehdon, ja kirjallinen työni koskee ainoastaan tätä vaihtoehtoa. Sen mukaisesti pääaineeseen tulee kuulua urkujensoiton, laulun, musiikinjohton sekä liturgisen musiikin opintoja. Käytännössä soitinopinnot ovat toteutuneet toisistaan irrallisina ja ilman selvästi osoitettavaa kytköstä pääaineeseen. Lukuvuoden 2010–2011 opetussuunnitelmassa pianonsoitto ei ensi silmäyksellä näytä kuuluvan kirkkomusiikin koulutukseen millään tavoin. Se mainitaan ainoastaan opintojaksona, jonka johdannossa sen tavoitteenasettelu on kuvattu Helsingin ja Kuopion osalta hiukan eri tavoin. Kuopion osalta tavoitteena on oppia hallitsemaan kirkkomuusikolta edellytettävä pianonsoittotaito, Helsingin osalta saavut-

<sup>2</sup> <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2005/20050568>, 7§. Toistettu viittaus 17.2.2011.  
<http://www.siba.fi/fi/saadokset/koulutusjohtosaanto>. Voimassa 8.1.2005–2009. Viittaus 8.1.2008.  
 Johtosääntö on 1.1.2010 alkaen korvattu uudella koulutussäännöllä, joka ei ole tuonut muutoksia tässä tutkimuksessa käsiteltäviin asioihin. <http://www.siba.fi/fi/info/saadokset/koulutussaanto20091216/>. Toistettu viittaus 2.5.2011.

<sup>3</sup> Yleinen suuntautumisvaihtoehto on ollut tarjolla ainoastaan Kuopion osastossa.

taa kirkkomuusikolta edellytettävät valmiudet pianonsoitossa (Sibelius-Akatemia, Opinto-opas 2010–2011, s. 102, 117 ja 105, 123).

Kirkkomusiikin opiskelijan työviikko sisältää sukkulointia urku- ja piano-opintojen sekä vokaalisten, teoreettisten, liturgisten, kieli-, historia- ja tutkimusopintojen monikerroksisessa maastossa. Soitinopetuksen keskeisiä opetustapoja ovat yksilöllisessä ohjauksessa tapahtuvat esimerkinäytön, toiston, opetuskeskustelun ja harjoittelun menetelmät. Tämän lisäksi ryhmätunneilla käydään vuorovaikutteista keskustelua sävelin ja sanoin. Soiton- ja laulunopetuksen keinoihin liittyy myös konserttien ja äänitteiden kuuntelu.

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkikoulutuksessa on nykyisin tarjolla valinnaisena opina-aineena myös cembalon- ja klavikordinsoitto. Näiden mukanaolo nousee sekä soittimien idiomaattisten soittotapojen ja ohjelmistojen tarpeista. Kirkkomusiikin arkityössä cembalo on lähinnä continuo-käyttöön kuuluvissa tehtävissä. Klavikordissa puolestaan kiehtoo sen historiallinen asema kaikkien klaveerisoittimien soiton perustana, urut mukaan luettuna.

## 1.2 Koulutuksen pulmat

Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa urkujen- ja pianonsoiton opinnoille on muodostunut vuosikymmenien varrella keskeinen asema, joskin soitinopinnot ovat kehittyneet omia reittejensä toisiaan juuri koskettamatta. Opetustapojen välille on muodostunut eroja, jotka ovat näkyneet ainakin opetuskielen ja käsitteiden eroissa. Opintojen ja opettamisen piirissä on ollut havaittavissa epä tietoisuutta klaveerien soittokäytäntöjen verrattavuudesta sekä kilpailua soitintaitojen asemasta koulutuksessa. Sekä opettajat että opiskelijat ovat kokeneet opintojen keskinäisen suhteen jännitteisenä. Opetusarjessa ristiriitaa on koettu etenkin urkujen- ja pianonsoiton ”solististen” opintojen välillä. Muutamia opiskelijat ovat selvittäneet vuosien varrella opinnäytteissään urkujen- ja pianonsoiton opintojen toteutusta ja opiskelijoiden asenteita.<sup>4</sup>

Koulutuksessa ristiriidat näyttivät kärjistyvän sen jälkeen, kun oppilaitos uudisti opetussuunnitelmiaan vuonna 2005. Sen mukaan opiskelijoilta on edellytetty kandidaatintut-

---

<sup>4</sup> Pyykönen 2005, Latvakoski 1994, Rautelo 1992 ja Linna 1986.

kinnon suorittamista ennen maisterintutkinnon opintoja.<sup>5</sup> Tämä johti kirkkomusiikin koulutusohjelmassa kaikille pakollisten soitinopintojen sijoittamiseen kolmeen ensimmäiseen opintovuoteen, kun siihen asti niihin oli käytettävissä koko opintoaika 5,5 vuotta. Muutos ei heijastunut opintosisältöihin. Opetussuunnitelman mukaan kirkkomusiikin kandidaatintutkinnon huipennus on opinnäyte, joka on edellä mainittujen opintosuoritusten summa. Opettajat ja opiskelijat ovat kritisoineet opintouudistusta. Esille nostetaan sekä riittämättömät oppimistulokset että vähäinen harjoitteluun jäävä aika.

Opettajien puutteelliset tiedot kirkkomusiikin koulutuksesta ja asenteelliset käsitykset klaveerisoittimista, soittokäytännöistä sekä soittimien ohjelmistojen kehityksestä ovat estäneet koulutuskentän kokonaisvaltaisen hahmottamisen. Näyttää siltä, että omasta soittimestaan käsin ilmiöitä tarkastelevat urkurit ja pianistit katsovat koulutusta eriytyneiden urkujen- ja pianonsoiton taiteiden näkökulmista.

Sen sijaan kouluttajilla tulisi olla selkeä kokonais käsitys siitä, miten toteutettuina opinnot voisivat antaa riittävät valmiudet sekä taiteelliseen toimintaan että työelämään.

Kirkkomusiikin monialaisessa koulutuksessa olisi merkityksellistä selvittää, voivatko soitinopinnot tukea toisiaan. Soitinopintojen ohella vastaavia kysymyksiä nousee esille laulumusiikin opintojen puolella, joista voi mainita yksinlaulun ja kuorolaulun tekniikoiden yhteensovittaminen.

Tilanne näytti otolliselta kirkkomusiikin koulutuksen klaveeriopintojen keskeisten menestystekijöiden selvittelylle. Kiinnostavinta oli kysymys, miten urkujen- ja pianonsoiton opinnot hyödyttävät toisiaan. Siihen liittyen oli tarpeellista saada tietoa, jota opettajat tarvitsevat toisaalta kirkkomusiikin opinnoista, toisaalta toisesta soittimesta ja sen tarjoamista ilmaisumahdollisuuksista. Toisen tarkastelukulman muodosti opettajien reagointi aiempaa kiinteämpään yhteistyöhön toisen soittimen opettajan kanssa.

Vuosia sitten käyty keskustelu sisälsi kokemukseni mukaan melko yleisen ajattelutavan. Tilanteessa oli arvioitavana kirkkomusiikin opiskelijan pianonsoitonäyte. Palautteen yhteydessä arvioitiin, että soiton tietyt kielteiset piirteet johtuivat urkujensoitosta. Pianisti-urkurina sain lausumasta pitkäaikaisen pohdiskelun aiheen. Ymmärsin mahdoli-

---

<sup>5</sup> Tutkintojärjestelmä perustui nk. Bolognan julkilausumaan. Kyseinen Bolognan sopimus tarkoittaa julkilausumaa, jonka 29 Euroopan maan opetus-, tiede- ja kulttuuriministerit allekirjoittivat Bolognassa 19.6.1999. Julistuksen perimmäinen tavoite oli luoda uusi eurooppalainen korkeakoulutusalue vuoteen 2010 mennessä. (Mietinnöt: Kanttorin viran kelpoisuusvaatimusten uudistaminen, 22.)

suuden, että soittajan omaksuma tapa soittaa urkuja heijastuu pianonsoittoon, jolloin soittotekniikoihin voi kehittyä moitittavia piirteitä. Sama ilmiö tapahtunee myös kääntäen. Ilmiöitä voi tarkastella myös koko koulutusalan näkökulmasta. Mikäli urkujensoitolla voi olla pianonsoittoa pilaava vaikutus, ilmiön täytyy vaikuttaa koulutusalaan haitallisesti. Kuvaamaani tapausta voi pitää yhtenä opinnäytteeni syntyyn vaikuttaneena herätteenä.

Pitkäaikaisena kirkkomusiikin koulutuksen opettajana havaitsemani vaikeudet antoivat ratkaisevan sysäyksen tämän tutkimustyön aloittamiseksi. Olin nähnyt kuvaamani pulmat haitallisiksi koulutuksen laadulle jo vuosien ajan. Tartuin aiheeseen ja päätin ottaa selvälle tilanteeseen johtaneet syyt sekä hakea ongelmista ulospääsyteitä. Asian tutkimiseen tarjosivat tilaisuuden Sibelius-Akatemian tohtorinopinnot kehittäjäkoulutuksen muodossa.

Tutkimussuunnitelmani keskeinen osuus oli UrPi-projekti <sup>6</sup>, johon sisältyi lukuvuoden kestoinen opetuskokeilu. Opetuskokeilussa opiskelija ja hänen urku- ja piano-opettajansa etenevät opintojaksossa opetussuunnitelman mukaisesti, mutta käytännön työssä he ottaisivat huomioon mahdollisuuden vaihtaa keskenään klaveerien soittamiseen liittyviä tietoja. Opettajat pyrkivät tunnistamaan tietoja ja käytäntöjä, joilla on merkitystä, kun ohjaavat opiskelijaa tämän harjoittellessa kahta saman soitinperheen soitinta ja opiskelija saa tiedoista tukea paneutuessaan molempien soittimien perusopintoihin tiiviissä aikataulussa.

Yhteistyön, joka on alalle epätyypillinen toimintatapa, osalta olennainen kysymys olisi, mitä opettajat voisivat tehdä uudessa tilanteessa opiskelijoidensa hyväksi. Soitonopetuksella on pitkä historia. Tämän päivän käytännölle on leimallista työhönsä omistautuneiden ja erikoistuneiden opettajien työskentely. Kontaktit kollegoihin ovat usein vähäisiä. Kiitellyssä suomalaisessa musiikkikoulutuskäytännössä soittotaidon kehittymistä ohjataan lähes yksinomaan henkilökohtaisen kontaktiopetuksen keinoin, poikkeuksena yhtye- ja orkesterikoulutus.

Tässä piili mahdollisuuteni selvittää kysymystä. Pohdiskelujeni tuloksena heräsi kysymys, voiko yliopistollisissa perusopinnoissa löytyä erikoistaitojen vuoropuhelua opettajien yhteistyön muodossa. Idea oli verrattavissa käänteisesti pienyhtyeen harjoittami-

---

<sup>6</sup> Urku-Piano -tutkimus- ja opetusprojekti.

seen: yksi opiskelija ja kaksi yhteistyössä toimivaa opettajaa. Myös ohjelmiston valinta kuuluisi yhteistyön piiriin. Työskentelyn aikana kävi ilmi paitsi aiheen ajankohtaisuus myös se, että sitä ei ole varsinkaan yliopistotasolla juuri tutkittu.

Tutkimussuunnitelman rohkaiseva palaute, Sibelius-Akatemian Kuopion osaston kiinnostus kehitystyöhön sekä työyhteisön innostuneet kommentit antoivat työlleni kiinteän pohjan. Vilkkaat, monipuoliset ja antoisat keskustelut, sekä mielenkiintoiset soittotunnit ja päiväkirjojen sisällöt antoivat tutkijalle positiivista päänvaivaa useaksi vuodeksi. Loppuvaiheissa esiin tulleet toiveet opetuskokeilun jatkamisesta eivät toteutuneet yrityksistä huolimatta.

Kirkkomusiikinkin alueella nähtävissä oleva jännite klassisen taidemusiikin ja rytmimusiikin välillä ei liity tutkimukseni aihepiiriin. Projektin henkilöstö työskenteli taidemusiikin alueella.

### **1.3 Tutkimustehtävä**

Tutkimuksen keskeinen kysymys on, miten tulisi toimia, jotta samanaikaisesti etenevät urkujen- ja pianonsoiton koulutus ja opinnot voisivat paremmin tukea toisiaan. Kysymystä taustoittaa koulutuksen toiminta-alueen esittelyn lisäksi soittimien sekä niiden kehittymisen ja soittokäytänteiden esittely.

Tarkastelen urkujen- ja pianonsoiton oppimiselle keskeisiä kysymyksiä näkökulmasta, jolla on merkitystä opiskelijalle hänen hankkiessaan riittävää ymmärrystä soitinten soitotekniikoista, niiden vuorovaikutusominaisuuksista sekä tulkintamahdollisuuksista.

Kirjallisissa esityksissä pyrin pitäytymään ensisijaisesti kehittäjän roolissa, joten lukija saa suurimman hyödyn tarkastellessaan niitä samasta lähtökohdasta. Jotkut esitetyt yleistyksen edellyttävät lukijalta riittävää kokonaiskäsitystä musiikin ja erityisesti klaveerien koulutusalaan. Aihepiiriä vain vähäisesti sivuavat kysymykset pyrin jättämään myöhemmille tutkijoille.



## 1.4 Toimintatutkimukseen perustuva kehittäjäntyö

### *Menetelmä*

Laadullisiin menetelmiin lukeutuva toimintatutkimus näytti tarkoituksenmukaiselta juuri tähän kehittämistyöhön. Menetelmän monipuolisin keinoin näytti olevan mahdollista päästä tarkastelemaan yhteistyötä tai ennen kokeilemattomia työtapoja tilanteessa, jossa kaksi opettajaa tekee luonteeltaan itsenäistä työtä, mutta tietoisina toistensa tavoitteista ja keinoista. Toimintatutkimuksen menetelmiä oli käytössä myös, kun vuosituhannen vaihteessa tutkittiin opetusministeriön toimesta Sibelius-Akatemian opetustyön vaikuttavuutta (Valtonen 2001).

Menetelmän käyttämisestä puolsivat sekä kehittämistehtävään että metodologiaan liittyvät seikat. Rauste-von Wrightin mukaan toiminnan ja oppimisen väliseen kytkentään viitaten on viime vuosien kuluessa yhä vahvemmin korostettu sitä, että oppimisprosessi aina on tilannesidonnainen (”situated”): jotakin opitaan aina jossakin – mitään ei opita ”yleensä” (Rauste-von Wright ym. 2003, 54). Kirkkomusiikin koulutus ja sen myötä myös urkujen- ja pianonsoiton opintojen suhde olivat murrosvaiheessa. Soitinopetuksen tilanteen tutkiminen edellytti hienovaraista lähestymistä ja tarkkailua sekä tulkintaa.

Toimintatutkimuksen piirteisiin paneutuessani suunnittelin saavani sen avulla tietoa yhteistyömallin vaikutuksista sekä pääseväni riittävän syvälle kirkkomusiikin koulutuksen toimintaympäristöön kyetäkseni myös valikoimaan aineistoa oppimateriaalin valmistamiseksi. Panin merkille, että Sibelius-Akatemian kehittäjäkoulutuksen tohtorintutkinnon kuvaus sisälsi rakenteita, jotka olivat toimintatutkimuksen kaltaisia.<sup>7</sup>

Päädyin siksi järjestämään kehittäjäntyönäni projektin, jonka keskeinen osa oli toimintatutkimukseen perustuva opetuskokeilu.

### *Aikaisempi tieto*

Projektin lähtötilanteen arviointiin hain tietoa varhaisemmista opetusjärjestelyistä ja niistä saaduista kokemuksista. Tutkimustehtävään suoranaisesti liittyvää kirjallisuutta ei

---

<sup>7</sup> ”... Kyseessä on opiskelumuoto, joka antaa uusia, musiikin alalla soveltamiskelpoisia valmiuksia... tuottaa ammattialalleen testattuja menetelmiä, sovelluksia ja käytäntöjä” ([http://siba.fi/fi/opiskelu/jatko-opinnot/kehittajakoulutuksen\\_rakenne/](http://siba.fi/fi/opiskelu/jatko-opinnot/kehittajakoulutuksen_rakenne/) Viittaus 19.11.2009).

löytynyt. Aihetta sivuava kirjallisuus käsittelee kattavasti niin urkujen kuin pianon soitotekniikan keskeisiä kysymyksiä, mutta näiden keskinäisiä vaikutussuhteita niissä ei juuri pohdita. Joissakin 1700-luvulla ilmestyneissä klaveerisoiton oppaissa kuitenkin käsitellään klaveerisoittimien vuorovaikutusta lähinnä cembalon ja klavikordin näkökulmista. Teoksessaan *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Carl Philipp Emanuel Bach katsoo klaveerisävellyksensä sopivan sekä cembalolle että klavikordille, mutta sen lisäksi hän pohtii myös näiden soittimien soitintaitojen ja ilmaisumahdollisuuksien vuorovaikutusta. Kummatkin soitintaidot hyödyttävät toisiaan. (Bach 1753/1981, 8–12 <sup>8</sup>.)

Tutkimuksessa käyttämäni kirjallisuus edustaa ajantasaista metodikirjallisuutta sekä musiikin opettamiseen liittyvää tutkimusta. Koska oman alan tämänkaltaista tutkimusta puuttuu, olen hakenut tietoa myös työelämän kehittämisessä käytetystä koti- ja ulkomaisesta tutkimuksesta.

Kirjallisten lähteiden niukkuuden vuoksi tukeuduin kokeneisiin kirkkomusiikkialan kouluttajiin. Sain taustointihaastattelun viideltä kokeneelta kirkkomusiikin kouluttajalta, jotka kuvailivat teemahaastattelussa koulutusalan tilannetta omana opiskeluaikanaan sekä koulutuksen kehittämisen vaiheita ja taustoja 50 vuoden aikajänteellä. Tiedoissa käy ilmi, millä tavoin koulutuksen osa-alueet ovat olleet kosketuksessa keskenään.

### *Rakenne*

Kehittäjäntyöni rakentui perehtymisestä kirkkomusiikin koulutuksen historiaan ja nykypäivään sekä laaja-alaisiin tukiopintoihin.

Kokonaisuus muodostui UrPi-projektiksi, johon sisältyivät taustointihaastattelut, opetuskokeilun suunnittelu, toteutus ja projektin yhteenveto. Keskeinen osuus oli lukuvuoden kestänyt opetuskokeilu. Se toteutettiin Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa lukuvuotena 2007–2008. Alun perin kokeilu oli tarkoitus järjestää sekä Sibelius-Akatemian Kuopion osastolla että kirkkomusiikin osastossa Helsingissä, jossa myös ilmaistiin kiinnostusta kehittäjäntyötäni kohtaan. Käytännön kysymykset sekä taloudelliset reunaehdot muodostivat voittamattoman esteen laajemmalle toiminnalle.

---

<sup>8</sup> C. Ph. E. Bachin klaveeripedagogisesta perusteoksesta on ollut käytössäni faksimile-laitos (Bach, C. Ph. E. 1753 & 1762/1981) sekä Paavo Sointeen kommentaarilla varustama suomennos. (Soinne 1995.)

Projektista kertyneen aineiston laajimman ja keskeisen osan muodostavat keskustelu- ja soittotuntimuistiot. Projektin tulosten pohjalta syntyneet johtopäätökset sekä opettajille tarkoitettu opas perustuvat kokeneen ja ammattitaitoisen opetushenkilökunnan avulla saatuun informaatioon.

Kehittäjäntyön tohtorintutkintoni opin- ja taidonnäyte koostuu kahdesta julkaisusta: tieteellispainotteinen kirjallinen työ *Klaveerit rinnakkain – Urkujen- ja pianonsoiton opinnot Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa* ja opas urkujen- ja pianonsoiton opettajille *Urkujen- ja pianonsoiton rinnakkaiset opinnot*. Kirjallinen työ esittelee tutkimuksen Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin kandidaatinopintojen klaveerikoulutuksesta. Siinä käyvät ilmi koulutustapojen ongelmakohdat ja kehitysmahdollisuudet musiikin moniosaajien yliopistollisessa peruskoulutuksessa. Käsikirja esittelee rinnakkaisen klaveerikoulutuksen perustan, tietopohjan soittamista ja niiden käytöstä peruskoulutuksessa, yhteistyöhön perustuvan koulutustavan sekä esimerkkejä soittimenkäsitelystä.

## 2 URUT JA PIANO RINNAKKAIN

### 2.1 Kirkkomuusikkojen koulutus Suomessa

#### 2.1.1 Mallit ulkomailta

Näyttää siltä, että vaikutteet Suomen kirkkomusiikkialan klaveerikoulutukseen on alun perin saatu Saksasta, josta lukuisat muusikot ovat hakeneet oppinsa. 1900-luvun alun vaiheiden keskeinen hahmo oli saksalaissyntyinen Richard Faltin (1835–1918) (Pajamo & Tuppurainen 2004, 257). Myöhemminkin Saksan tilanne on ollut kiinnostuksen kohteena, ja myös alan tutkijat kuten Paavo Soinne ovat keskittyneet saksalaisen kielialueen tapahtumiin. Koulutusjärjestelyt ovat olleet viime aikoina Saksassa samantyyppisen kehitystyön alla kuin Suomessa. (Brödel 2006. Toivola 2006.)

Saksan koulutuksen osalta vuoden 2008 lopulla julkaistu opetussuunnitelmakehys kirkkomusiikin ammatillista koulutusta varten pyrkii määrittelemään opintotavoitteet ja sisällöt yleiseurooppalaisen Bolognan sopimuksen mukaisesti. Yleisosiossa käy ilmi opintojen kaksijakoisuus, joissa perus- ja pääopinnot ovat erotettuna täydentävistä yksilöllisistä opinnoista (Aufbaustudien). Kehyksen opintorakenteissa viitataan Bolognan sopimuksen mukaisiin malleihin (Bachelor of Music / Master of Music). Soittotaidot kuuluvat osaamisen ydinalueeseen. Opetussuunnitelmakehuksesta käy ilmi vahva urkupainotus, joskin toisena painopistealueena on kuoronjohto. Opetusmäärässä painotuksen voi nähdä olevan urkujen ja pianon välillä urkujen hyväksi 2:1 (Rahmenordnung 2008. e-lähde).

Ruotsissa käytetyillä koulutusmalleilla (kantor/organist) on ollut omat muutosvaiheensa. (Punnonen 1996. Eskola, K. 2006; Murray & Nordlander 2010.) Tällä hetkellä kirkkomuusikkojen peruskoulutus on jo toista lukuvuotta kokeiluluonteisesti osa kirkon koulutusta (Tobin 2011, Tiedonanto.). Siinä esimerkiksi urkurin 3-vuotisen musiikin peruskoulutuksen antaa mikä tahansa musiikkikorkeakoulu, mutta yksi lukuvuosi sisältää opinnot Lundin Pastoraali-instituutissa (Svenskakyrkan 2011. e-lähde). Syksyllä 2011 *Högskolan för scen och musik* Göteborgissa aloitti kaksivuotisen maisterikoulutuksen, joka on jatkoväylä kandidaatintutkinnolle. (Kyrkomusikernas Riksförbund 2011. e-lähde)

Saksalaisten ja ruotsalaisten lehtien viranhakuilmoituksista käy ilmi, että yhä suurempi osa kanttorinviroista on muuttumassa osa-aikaisiksi. Ruotsissa virkojen aikaisemmin selvä porrastus on ilmeisesti hajoamassa. Hakuilmoituksissa esiintyy uusia virkanimikkeitä, ja alempi ja ylempi koulutus mainitaan usein vaihtoehtoisina. Koulutuksen kaksiportaisuus on siis käytäntö, mutta sisältöjen sijoittuminen kandidaatin- ja maisteriopintojen vaihtelee. (Kanttorityöryhmän mietintö 2007, 22–24. e-lähde.)

### 2.1.2 1800-luvulta tähän päivään

Ensimmäinen virallinen lukkari-urkurikoulu perustettiin Turkuun vuonna 1877 (Pajamo & Tuppurainen 2004, 250). Saksa ja siellä erityisesti Leipzig oli senkin jälkeen monien myöhempien suomalaisten kirkkomuusikkojen koulutuspaikka (Soinne, P. 1994, 10). Suomalainen koulutus oli keskustelun alaisena erityisesti 1900-luvun alussa. Esimerkiksi Turun lukkari-urkurikoulun tarkastuksen suorittanut Ilmari Krohn ei pitänyt tarkoituksenmukaisena käyttää koulutusaikaa ei-kirkollisen musiikin ja konserttitasoon tähtäävän soittotekniikan kehittämiseen. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 257.) Helsingissä koulutus toimi yhteisissä tiloissa Helsingin konservatorion kanssa, josta tuli 1939 Sibelius-Akatemia. Merkittävä käänne oli Helsinkiin, Turkuun ja Viipuriin syntyneen koulutuksen kokoaminen vuonna 1951 Helsinkiin (mts. 387–389). Jatkossa koulutuksen kehittämisen taustalla on nähtävissä 1956–1981 kirkkomusiikin kouluttajana toimineen Harald Andersénin (1919–2001) työ (mts. 461–464). Kirkkomusiikin tutkinto muuttui merkittävästi, kun Sibelius-Akatemia vuonna 1980 muuttui valtion korkeakouluksi ja aloitti yliopistotutkintojen tuottamisen.<sup>9</sup> Tutkinto tuli sisältämään syventävien opintojen lisäksi muun muassa kieliopintoja.

Urkujen soittotaidon lisääntyneen tarpeen myötä nousi 1800-luvun kuluessa esille myös pianon merkitys koulutussoittimena. Turun lukkari-urkurikoulussa soiton opetusvälineinä olivat flyygeli ja yhdeksänäänikertaiset urut (Jalkanen 1978, 55–57). Opetussuunnitelmaan kuului opettaa ensimmäisenä opintovuonna pianonsoittoa ja on ilmeistä, että sitä soitettiin ajoittain myös toisena opintovuonna. (Jalkanen 1978, 57.) Harmoninsoitto ja urkuihin liittyvät opinnot seurasivat toisena vuotena (Mts. 57). Vuonna 1882 perustetuissa Helsingin Musiikkiopistossa ja Helsingin lukkari-urkurikoulussa samoin kuin vuonna 1893 perustetussa Viipurin lukkari-urkurikoulussa sekä urkujen- että pianonsoitto olivat keskeisessä asemassa (Maasalo 1932, 6–8; Pajamo 2000, 14–19). Kirkko-

<sup>9</sup> Sibelius-Akatemia nimettiin yliopistoksi vuonna 1998.

musiikin koulutuksen parantamisehdotuksia tehneen Oskar Merikannon rooli jäi koulutuksen kehittämässä ohueksi. Oma merkityksensä saattoi kuitenkin olla kuitenkin sillä, että Merikanto puolsi aktiivisesti lukkari-urkurien koulutustason nostamista ja kuoro-toiminnan lisäämistä. (Tuppurainen 2011.133–137.) Nimimerkki Tiitus liittyy *Sävel-tär*-lehdessä maamme kirkkomusiikin heikon tason lähimmin soittotaidon heikkouteen. (Tiitus 1909.) Saman lehden numerossa 17/1909 kirjoittaja, joka on mitä ilmeisimmin Heikki Klemetti<sup>10</sup>, käy läpi kanttorien koulutushistoriaa ja koulutuksesta käytyä keskustelua sekä nousee vastustamaan julkaistuja koulutussuunnitelmia, joissa soittamisen osuus on vähentynyt diakoninkoulutuksen hyväksi. (Klemetti 1909.) Pianojen määrä lisääntyi Suomessa voimakkaasti etenkin toisen maailmansodan jälkeen. Eurooppalais-ten urkujenuudistusliikkeiden näkemykset vanhojen esikuvien hakemisesta urkujenra-kentamiseen ja -soittoon rantautuivat vähitellen Suomeenkin (Tuppurainen 1994, 99–104). Vanhojen kosketinsoitinten rakentamis- ja soittoinnostus on samaa perua.

Sibelius-Akatemiaan 1951 kootun ja 1955 uudistetun kirkkomusiikkikoulutuksen ope-tussuunnitelmassa urkujensoitto sai keskeisen aseman (Pajamo 2001, 14–17). Kuopion Musiikkiopistoon perustettiin vuonna 1960 kirkkomusiikkiosasto, joka toimi alusta al-kaen kiinteässä yhteistyössä Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiosaston kanssa yhteisin opetussuunnitelmin. (Tuppurainen 2007.)

Tyypillinen esimerkki opintonsa aloittaneiden lähtötasosta on vuonna 1934 syntyneen kanttori Yrjö Koskimäen soitonopiskelu. Hän kertoi opintojensa alkaneen harmonoilla. Vuonna 1952 Koskimäki siirtyi vaasalaisen kanttori-urkurin L. J. G. Strählen oppiin. Tällöin hän sai ensimmäisen kosketuksensa pianoon. Koskimäki kertoi Strählen opetta-neen, ettei urkuja voi oppia soittamaan [hyvin], jos soittaa ensin pianolla (kämmenen kuvailevaa pomppimista pöydän pinnan yläpuolella) ”... se ei vaan onnistu. Harmonin-soiton keinoin urkujensoitto on helppoa.” Opinnot johtivat Koskimäen Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutukseen. Ensimmäisen oman pianon hän kertoi hankki-neensa vasta Helsingin opintojen alkaessa. (Koskimäki 2007. Haastattelu.) Y. Koskimä-en kanttori-urkurin tutkinto valmistui vuonna 1959.

Kirkkomusiikkialan koulutusta 1980-luvulta alkaen antaneiden neljän konservatorion ja niiden työtä myöhemmin jatkaneiden kolmen ammattikorkeakoulun kirkkomusiikkia

---

<sup>10</sup> Klemetti oli lehden päätoimittaja. Allekirjoittamaton teksti on lehden pääsivulla.

koskevat opetussuunnitelmat ovat rakentuneet pitkälti Sibelius-Akatemian esikuvan pohjalle (Tuppurainen 2007).

Kirkkomusiikin opiskelijoille annettavaa urkujen- ja pianonsoiton opetusta tarkasteltaessa on syytä muistaa, että luterilainen kanttorin virka on varsinkin pohjoismaissa muodostunut pitkällä aikavälillä kahdesta toisiinsa sulautuneesta kehityslinjasta: monipuolinen lukkarin virka ja musiikkipainotteinen urkurin virka (Erkkilä 2003, 92). Kirkkomusiikin koulutuksen siirtyessä 1951 Sibelius-Akatemiaan voimassa oli vuonna 1939 annettu kirkkolaki. Sen mukaan koulutuksen päämääränä oli ennen kaikkea seurakuntalaulun johtaminen. Urkurin tehtävänä oli säestää veisuuta sekä vastata urkujen hoidosta. (Erkkilä 2003, 87.) Kirkkomusiikin asemaa koskevia lakimuutoksia annettiin sen jälkeen vuosina 1964 ja 1981. Vuonna 1981 kanttorinvirasta tehtiin kolmiportainen. Vuonna 1994 voimaan tullut kirkkojärjestys korostaa kanttorin tehtävänä seurakunnan musiikkielämän johtamista.

Kolmiportaisen kanttorinviran kahteen ylimpään asteeseen tähtäävä koulutus alkoi Sibelius-Akatemiassa (Helsinki ja Kuopio) elokuussa 1980. Alimpaan asteeseen tähtäävä koulutus käynnistyi vähitellen neljässä konservatoriossa kunnes siirtyi 2000-luvulla kolmeen ammattikorkeakouluun.

Pianonsoitto on pysynyt urkujensoiton ohella kiinteänä osana kirkkomusiikin tutkintoa tähän päivään saakka. Se kuului jo historialliseen Rudolf Lagin ehdotukseen vuodelta 1864<sup>11</sup> (Pajamo & Tuppurainen 2004, 249–250) ja myös Sibelius-Akatemian sekä vuoden 1955 opintosuunnitelmaan<sup>12</sup> että vuoden 1980 opetussuunnitelmaan (Pajamo 2001, 14–17). Pianonsoittoa ei opiskelija kuitenkaan ole voinut valita syventäviksi opinnoiksi uusissakaan opetussuunnitelmissa.

Koulutuksen tavoitteita ja piirteitä on kirjannut päätösasiakirjojihinsa ja muistioihinsa Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piispainkokous, jonka tehtäviin on kuulunut työntekijöiden koulutuksen seuraaminen. Vuonna 2003 piispainkokous luetteli kanttorin kelpoisuusehtojen yhteydessä tutkinnon sisällön, johon kuuluvat maisterintutkinnon kohdalla urkujensoiton, laulun tai kuoronjohdon syventävät opinnot (Piispainkokouksen päätös 11.2.2003; Erkkilä 2003, 95–96). Pianonsoittoa ei tässä yhteydessä mainita.

<sup>11</sup> Lagi ehdotti Kuopion synodaalikokoukselle, että Helsinkiin perustettaisiin oppilaitos lukkareille ja urkureille.

<sup>12</sup> Opetussuunnitelman tuolloinen nimitys oli opintosuunnitelma.

Piispainkokouksen vuonna 2006 asettaman työryhmän mietinnössä *Kanttorin viran kelpoisuusvaatimusten uudistaminen* esitellään seikkaperäisesti muun muassa kanttorikoulutuksen yleisen kehityksen sekä kanttorin ydinosaamisen piirteet. Ydinosaamisessa musiikillisen osaamisen nähdään edellyttävän rinnalle pedagogista, teologista, liturgista sekä organisoinnin, johtamisen ja yhteistyötaitojen osaamista. (Kanttorityöryhmän mietintö 2007, 8, 13. e-lähde.) Kanttorin peruskoulutusta selvitellessään työryhmä ei mainitse pianonsoiton osuutta kirkkomusiikin opinnoissa.

Työryhmä toteaa, että seurakuntien ja seurakuntalaisten odotukset kanttorin osaamiselta on tutkimatonta aluetta. Eräissä mietinnön lähteinä olleissa artikkeleissa on otettu kantaa kanttoreiden ammattiosaamiseen. Pienten seurakuntien tilannetta kuvatessaan mietintö esittelee kirkkohallituksen teologian tohtori Hannu Vapaavuorelta tilaaman selvityksen niin kutsutusta pitäjänmuusikkomallista (mts. 9–10), jossa kanttorin tehtävät liittyisivät koulujen ja/tai musiikkioppilaitoksen opettajan tehtäviin.

Mietinnön pohjalta piispainkokous antoi 9.2.2010 uuden kelpoisuuspäätöksen. Siinä kelpoisuusehtoihin tuli uusia, musiikkikasvatuksen osuutta painottavia vaihtoehtoja. Urkujen- ja pianonsoittoa koskevia muutoksia ei päätökseen tullut. (Piispainkokouksen päätös kanttorinvirkaan vaadittavista tutkinnoista 9.2.2010. e-lähde.)

Sibelius-Akatemia ja sen kirkkomusiikin koulutus siirtyivät uuteen opintojärjestelmään syksyllä 2005<sup>13</sup>. Osastoilla tiedostettiin pian uudistuksen mukanaan tuomat ongelmat. Uuden tutkintojärjestelmän mukaisessa kandidaatinkoulutuksessa urkujen- ja pianonsoitossa opintosisällöt ovat entiset mutta aikaa niiden suorittamiseen annetaan noin kaksi ja puoli vuotta vähemmän. Opiskelijoiden ristipaineet neljässä rinnakkain etenevässä solistisessa aineessa näyttävät muodostuvan koulutuksen kipukohdaksi. Heidän tulee saavuttaa kolmen vuoden aikana laulussa, kuoronjohdossa sekä urkujen- ja pianonsoitossa ammatillinen perustaso.

---

<sup>13</sup> Järjestelmän taustalla olleen Bolognan sopimuksen yleistavoite jakaantui kuuteen osatavoitteeseen: 1. ymmärrettävät tutkintorakenteet, 2. yhdenmukaiset tutkintorakenteet, 3. opintojen mitoitussjärjestelmien käyttöönotto, 4. liikkuvuuden lisääminen, 5. laadunarvioinnin eurooppalainen ulottuvuus ja 6. korkeakoulutuksen eurooppalainen ulottuvuus.

Sibelius-Akatemiassa musiikin maisterin tutkinto koostuu kolmivuotisesta kandidaattitutkinnosta (180 op) ja 2,5 vuoden mittaisesta maisterikoulutuksesta (150 op). Ammattikorkeakoulussa suoritettu musiikon tutkinto on laajuudeltaan 270 op ja sen tavoitteellinen suoritus aika on n. 4,5 vuotta. (Kanttorin viran kelpoisuusvaatimusten uudistaminen 2007, 22.)



Yhdenkään syksyllä 2005 aloittaneen opiskelijan kandidaatintutkinto ei valmistunut Kuopiossa kolmessa vuodessa, eli opintopaketti koettiin liian raskaaksi. (Karjalainen 2009a. Haastattelu.)<sup>14</sup> Tilanne oli sama myös Helsingissä. (Kettunen 2009. Haastattelu.) Opintosisältöihin ei lukuvuoden 2005–2006 jälkeen tehty merkittäviä muutoksia ennen vuotta 2009–2010. Tällöin tapahtuneet muutokset eivät vaikuttaneet soitinopintoihin. (Opinto-opas 2009–2010, 134).

### 2.1.3 Kouluttajien kokemuksia 1960–90-luvuilta

Urpi-projektiin liittyviä, koulutuksen taustaa tarkastelevia haastatteluja (Luku 3.2.2) on syytä tarkastella myös tässä yhteydessä, koska osa saaduista tiedoista liittyy koulutuksen historiaan. Viisi Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikin koulutuksessa pitkään mukana ollutta henkilöä kertoivat toisaalta koulutuksen muuttumisesta, toisaalta pitkään vaikuttaneista piirteistä.

Haastateltujen mukaan opiskelijat olivat 1960-luvulla useimmiten kanttorien paikkakunnillaan urkujen ääreen ”nipaisemia” nuoria. Suuren osan opetustyöstä vei näinä vuosina pelkkä nuotinluvun harjoittaminen. Tänä päivänä tilanne on toisenlainen, mutta tavattomia eivät hankaluudet nuotinmukaisessa soitossa ole nytkään. Maininnat soiton sujuvuudesta sisälsivät muun muassa muisteluja 1960-luvun ”kyntömiehen käsien” kehnoudesta soittamisen alalla.

Koulutus oli haastateltujen mukaan ollut muutoksien alaisena erityisesti 1980- ja 2000-luvulla. Muutokset heijastuivat 1980-luvulla opetushenkilökunnan rakenteisiin. Piano-opetus järjestettiin ottamalla se pääosin osastojen ulkopuolelta. Myös opetussuunnitelmat olivat muuttuneet, mutta urkujen ja pianonsoiton osalta haastatellut pitivät muutoksia vähäisinä. Osaltaan kysymys olikin ollut siitä, ettei muutoksiin ollut haluttu reagoida. Haastatellut kiinnittivät myös huomiota siihen, että 1960- ja 70-luvuilla merkittävä osa valmistuneista oli sijoittunut musiikkioppilaitosten palvelukseen.

---

<sup>14</sup> Koulutussuunnittelija Marika Karjalaisen mukaan tutkinnon kaksiosaisuus toimii periaatteessa hyvin, vaikka ”malli-HOPS” ei toteutunutkaan kenenkään kohdalla. Jos joku opiskelijoista kykenisi suoriutumaan kandidaattiopinnoistaan kolmessa vuodessa, taustalla täytynee Karjalaisen mukaan olla erityisen vahva pohja. Vuonna 2005 alkaneen uuden opintomallin hyöty tulee opintojen jaksottamisesta, jolloin ensimmäisen vuoden opintoja ei ole mahdollista jäädä rästiin valmistumisen kynnykselle. (HOPS on henkilökohtainen tutkintokohtainen opintosuunnitelma. Siihen sisältyvät koulutusohjelman tutkintorakenteen mukaiset yksittäiset opintojaksot, jotka opiskelijan tulee suorittaa ja joihin hänellä on opinto-oikeus. Suunnitelmassa on kirjattuna myös suoritusajankohdat lukukausien tarkkuudella. HOPS:n hyväksyy osastonjohtaja. Opiskelijalle, jolla ei ole hyväksyttyä opintosuunnitelmaa, ei järjestetä opetusta eikä häneltä vastaanoteta opintosuorituksia.)

Kouluttajat toivat esiin pianon aseman vahvuuden musiikin maailmassa. Kaikissa haastatteluissa joko mainittiin suoraan tai niistä aisti kirkkomusiikin koulutuksessa ilmenevän jännitteisyyden urkujen- ja pianonsoiton välillä. Se saattoi ainakin 1960-luvulla olla viimeaikaista suurempi.<sup>15</sup> Kokenut urkukouluttaja muisteli tuolloisten opiskeluaikojensa tuntemuksia, jolloin

urkurit olivat kummallisia pianisteja, harhautuneita pianisteja. Tällöin sain kuulla että urkujensoitto pilaa pianonsoiton. Minusta siinä oli paljon perää silloin 60-luvulla, jolloin tiukan legaton tekniikkaa opetettiin huonoille soittajille. Se tuhosi heidän viimeisenkin pianonsoiton.

Osa aistitusta kamppailusta liittyi musiikkipolitiikkaan. Urkureiden joukossa ilmeni muun muassa ajattelua, jossa suhtauduttiin 1800-luvun musiikkiin nihiloivasti (Forsblom 1994, takakansi). Haastateltavat pitivät mahdollisena, että kielteisten asenteiden taustalta on löydettävissä myös puutteita tietopohjassa.

1980- ja 90-luvuilla kehitys oli etenkin solistisen urkujensoiton osalta voimakasta. Tällöin kehitykseen klaveerimusiikin alalla vaikutti esityskäytäntöjä valottava uusi kirjallisuus. Haastateltavien mielestä pianonsoiton merkitys urkutaidoille on ollut pääosin myönteinen. Haittaa on tuottanut lähinnä uruille keskeiseen soittotapaan, artikulointiin liittyvät pulmat.

Haastateltujen mukaan on usein havaittu, kuinka opetussuunnitelmat ja opetuksen toteuttaminen elävät omaa elämäänsä urkujen- sekä erityisesti pianonsoiton osalta. Piano-opetuksen osalta opettajat ohjaavat kirkkomusiikin tavoitteisiin tähtääviä kolmen vuoden opintoja samoin tavoittein ja ottein kuin opettaessaan esimerkiksi pääaineisia pianisteja. Haastattelemani kirkkomusiikin kouluttajat eivät pitäneet pianonsoiton opettajien sitoutumista kirkkomusiikin koulutuksen tavoitteisiin riittävänä<sup>16</sup>.

Urkupedagogiikalla ei ole ollut tukenaan vastaavaa suosiota kuin muun muassa pianolla on ollut. Myös urkuopetuksessa voi nähdä piirteitä, joissa pääaineen hallinta ei saa sille

<sup>15</sup> Asenteiden taustalla on osaltaan 1950-luvulla aloitettu musiikkioppilaitosjärjestelmän luominen. Urkumusiikin asema jäi siinä vaatimattomaksi. Urkurit perustivatkin vuonna 1964 Diplomiurkureiden kerhon (nimeksi tuli sittemmin Organum-seura), jonka tehtävänä oli koota urkutaiteen ystävät seuran piiriin. Haastattelemani kouluttajat pitivät kiistattomana tosiasiana, että Musiikkioppilaitosjärjestelmä on tuonut paljon myönteistäkin kirkkomusiikin koulutukseen.

<sup>16</sup> Helsingissä Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston piano-opetuksesta on vastannut pianomusiikin osasto sikäläisen tilaaja-tuottaja-toimintamallin mukaisesti. Käytössä on ollut vastuuopettaja-järjestelmä. Kokemukset työntekijäryhmän sitoutumisesta kirkkomusiikin koulutuksen tavoitteisiin olivat taustointihaastateltujen mukaan vastaavia kuin Kuopiossa. Projektivuonna Helsingissä toiminut vastuuopettaja vaihtui seuraavana lukuvuonna toisiin tehtäviin.

kuuluvaa asemaa. Sama ilmiö on ollut koettavissa sekä Kuopion osastossa että kirkkomusiikin osastossa Helsingissä.

Edellä mainitulle solistisen koulutuksen vahvuudelle on löydettävissä historialliset ja käytännölliset taustat. Musiikkioppilaitosten kasvuvuosina niiden opettajatarve oli suuri. Kuopiossa tänäkin päivänä monien opiskelijoiden tavoittelemat rinnakkaiset tutkinnot (kirkkomusiikin koulutusohjelman mukainen musiikin maisteri ja soitonopettaja AMK) viittaavat tarpeeseen saada tulevaan työhön kaksi ulottuvuutta.

#### **2.1.4 Koulutuksen järjestelyt Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa**

Urkujensoitto on ollut keskeinen perusaine kuopiolaisen kirkkomusiikkikoulutuksen perustamisesta lähtien, pianonsoitto taas luonteeltaan sivuaine, joskin pakollinen. Lukuvuonna 2007–2008 urkujensoiton opetusta kirkkomusiikin koulutusohjelmassa annettiin ”solistiseksi” kutsutussa ohjelmistosoitossa, liturgisessa soitossa ja improvisoinnissa. Pianonsoiton opetus oli valtaosaltaan ohjelmistosoittoa, keskeisenä sisältönä on eurooppalaisen taidemusiikin perusohjelmisto. Ohjelmistosoittoa täydensi rytmimusiikkisävyinen pianoimprovisointi, jolle on vakiintunut nimike *vapaa säestys* (Sibelius-Akatemia. Opinto-opas 2007–2008, 118).

Opetussuunnitelmassa pianonsoiton opintojaksojen muotoilu on ollut viime vuosina epävakaa. Urkusidonnaisesta <sup>17</sup> muotoilusta luovuttiin 2000-luvun alkupuolella, ensin Kuopion osaston osalta vuonna 2003 ja sitten Helsingissä kirkkomusiikin osastossa vuonna 2005. <sup>18</sup> Vuonna 2011 Helsingin koulutuksen osalta on palattu osittain muotoiluun, jossa piano-opintojen tavoitteena on urkurilta edellytettävä pianonsoittotekniikka (Sibelius-Akatemia. Opinto-opas 2011–2012, 43). Maisterin tutkinnon esittelysivulla ei pianonsoittoa mainita lainkaan opintoihin kuuluvana (mts. 117). Urkujensoiton osalta opintojaksojen pääotsikoissa todetaan tavoitteena kirkkomuusikolta edellytettävät/seurakuntatyössä tarvittavat urkujensoiton valmiudet. Tavoitteissa ei ole näkyvissä lainkaan, että kyseessä olisi pääaineopintojen osa-alue (mts. 103, 122) <sup>19</sup>. Tutkinnon esittelysivulla ei pianonsoitto kuulu lainkaan opintoihin (mts. 117).

<sup>17</sup> Urkujensoittoon tarvittava pianonsoittotaito.

<sup>18</sup> Kts. *Kysymys aloitussoittimesta* s. 44.

<sup>19</sup> Ilmeisesti kysymys on vaivannut Opinto-oppaan laatijaa, koska häneltä on jäänyt erehdyksessä työvaiheen muistilause tekstin sisälle (Sibelius-Akatemia. Opinto-opas 2010–2011, 103).

Kuopion osastossa oli lukuvuonna 2007–2008 kolmetoista päätoimista opetushenkilöä. Näihin kuului kolme urkumusiikin lehtoria ja yksi klaveerimusiikin lehtori, jonka tehtävänä oli myös pianomusiikin opetuksen järjestely. Vähäinen osa klaveeripetuksesta annettiin vain nimellisesti Kuopion osastossa (muun muassa Helsingissä). Pianonsoiton tuntiopetuksen osuus oli lähes 90 %.<sup>20</sup> Urkuopetusta antoivat neljä Kuopion tai lähiseudun urkureita ja pianonsoiton opetusta seitsemän pianistia (muun muassa Kuopion konservatorion pianonsoiton opettajia).

Kolmivuotisten kandidaattiopintojen laajuus on vuodesta 2005 ollut 180 opintopistettä (op). Yleistavoitteena niissä olivat vuonna 2007–2008 musiikilliset valmiudet ja edellytykset toimia vastuullisissa kirkkomusiikin asiantuntemusta vaativissa tehtävissä (Opinto-opas 2007–08, 97). Opiskelijan henkilökohtaiset opintosuunnitelmat ovat perustuneet vahvistettuun opetussuunnitelmaan yliopiston käytänteiden mukaisesti:

- urkujensoitossa seurakuntatyössä tarvittavat urkujensoiton valmiudet, tehtävien edellyttämä soittotekniikka ja soittoapulaiteiden käyttö, urkumusiikin tärkeimmät tyyliuunnat sekä niiden edellyttämät tulkintatavat, terminologia sekä rekisteröinnin pääperiaatteet ja niiden käytäntöön soveltaminen erityyppisillä uruilla, valmiudet säestystehtäviin sekä urkujensoiton C-tason opintoihin
- laulussa muun muassa kirkkomuusikolta edellytettävä laulutaito
- musiikinjohdossa muun muassa kyky harjoittaa pieniä ryhmiä, kuoron hallinnan harjoittamista ja johtamista (mts. 116–117).
- pianonsoitossa kirkkomuusikolta edellytettävä pianonsoittotaito, tutustuminen pianomusiikin tyyliin ja pianon tulkintamahdollisuuksiin sekä valmiudet lisäopintoihin

Tämän lisäksi pääaineen 90 op:n kokonaisuuteen kuuluvat liturginen musiikki ja opinäyte. Sivuaineopinnot ottavat opiskeluvuodesta kiinteän osansa. Ne koostuvat musiikin-teorian ja säveltapailun (vähintään 24 op) sekä musiikin historian (9 op) opinnoista. (Sibelius-Akatemia. Opinto-opas 2009–10, 105.)

Tyypillinen aloittava kirkkomusiikin opiskelija on kohdannut opintojensa alussa rinnakkaisten soitinopintojen monet kysymykset. Useimmiten hänen aloitussoittimensa on ollut kouluvuosina piano. Tässä tilanteessa urku- ja piano-opinnot ovat joutuneet kilpai-

---

<sup>20</sup> Karjalainen 2009b.

lutilanteeseen harjoitteluajasta muun muassa laulun, kuoron, liturgisen soiton, improvisoinnin ja vapaan säestyksen kanssa. Oppilaitos on tarjonnut opiskelijalle lähinnä urkujensoiton harjoittelumahdollisuudet, muuta harjoittelumahdollisuutta on ollut rajoitetummin.

Aloittavalle kirkkomusiikin koulutusohjelman opiskelijalle on etenkin kahden ensimmäisen opintovuoden ajankäytön suunnittelulla suuri merkitys. Tällöin opiskelijoiden ”penkkiaineiksi” kutsumat teoreettiset oppiaineet vievät opiskeluvuodesta huomattavan osan. Sibelius-Akatemian opintovuosi sisältää noin kahdeksan aktiivista työkuukautta. Soiton näkökulmasta osan tästä ajasta vievät lukukausiin sisältyvät niin kutsutut periodiopetusviikot ja kausilomat.

Sibelius-Akatemian Kuopion osaston koulutus tapahtuu pääasiassa samassa rakennuksessa ja osittain samoissa tiloissa Kuopion konservatorion ja Savonia-ammattikorkeakoulun musiikin ja tanssin osaston kanssa. Toimintaympäristö on kirjava, joskin virikerikas. Eri koulutusohjelmat rinnastuvat koulutusarjessa sekä myönteisesti että kielteisesti. Opiskelijat saavat mahdollisuuksia tarkkailla musiikinalan ilmiöitä laajasti, mutta kirkkomusiikin kandidaatintutkinnon kannalta osa tarjotuista mahdollisuuksista voi häiritä tavoitteen saavuttamista. Etenkin piano-opettajilla, joiden työ on sivuaineluonteista, orientoituminen erilaisten koulutusohjelmien opettajaksi edellyttää joustavuutta.

## 2.2 Urkujen ja pianon kehitys ja perusrakenne

### 2.2.1 Urut

#### *Yleistä*

Urut, joita tässä yhteydessä käsittelen, ovat lähinnä pienempiä tai suurempia pilliurkuja. Puhallus- ja kosketinsoitin on pysynyt perusratkaisuiltaan samanlaisena satoja vuosia. Silti ”urkuperheen” voi havaita erottautuvan klaveerilajien joukossa yksilöllisyyksien laajan kirjon perusteella.<sup>21</sup> B. Owenin ym. mukaan mikään muu soitin ei ole inspiroinut ihailijaansa vastaaviin määritelmiin kuin Wolfgang Amadeus Mozartin, kun hän kirjoitti

---

<sup>21</sup> Regaali, portatiivi, positiivi ja claviorgan eivät sisälly tutkimuksen soittimiin.

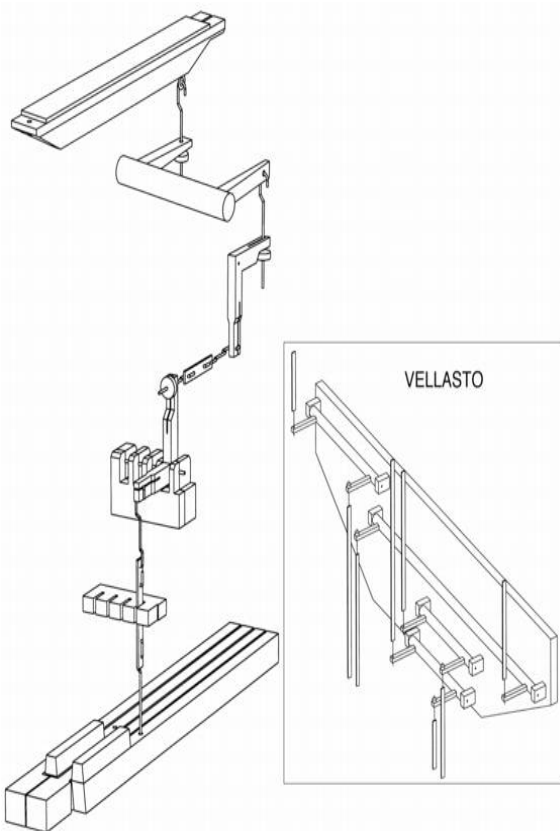
isälleen lokakuussa 1777: ”minun silmissäni ja korvissani... (urut ovat ) soitinten kuningas”. (Owen, B. ym. e-lähde.)

Eri uruissa on hyvin erilaisia jalkioita. Suora ja varsinkin lyhytkoskettiminen jalkio edellyttää soittajalta täysin erilaisia otteita kuin säteittäinen, ”viuhkan muotoinen”.<sup>22</sup>

Urkupenkin korottaminen esimerkiksi käsien käytön ehdoilla muuttaa sen etäisyyttä jalkiosta. Soittajan etäisyys sormiosta taas on oleellinen eroavuus soitettaessa saman aikaisesti usealla sormiolla.

Mekaanisissa uruissa, joilla urkujen soittoa nykyään pääasiassa opetetaan, koskettimien liikkeet välittyvät pillien alla oleville soittoventtiileille puhtaasti mekaanisena liikkeenä.

(Kuva 1.) Venttiilin avautumispaikassa pillin sointi syttyy ja päättyy.



Kuva 1. Mekaanisten urkujen soittojärjestelmä.  
(Virtuaalikatedraali, e-lähde)

Pneumaattista ja sähköistä koneistoa käytävissä uruissa soittoventtiilin avaa joko ilmanpaine tai sähkömagneetti. Näissä koskettimien toiminta koetaan tunnottomaksi ja se on usein epäluotettavaa. Mekaanista soittojärjestelmää on viime vuosina pidetty ylivoimaisena sen kosketustuntuman vuoksi. Toisaalta viime aikoina on alettu korostaa myös sitä, ettei tämänkaltaisen kosketuksen merkitys ole samalla tavoin merkityksellinen suuressa osassa 1800-luvulta lähtien sävellettyä urkumusiikkia.

### Kehitys

Urkujen rakennus eli 1500–1800-luvuilla nousukauttaan. Kehitys oli alueellista, ja urkutaiteen kehityksen tunnuspiirteet ovat yhdistettävissä jopa tiettyyn paikkaan ja soitti-

---

<sup>22</sup> Esimerkiksi Marcel Duprén monet teokset on sävelletty soitettaviksi kuvatun kaltaisilla jalkioilla varustetuilla soittimilla. Näillä soitettaessa vartalon liikuttaminen voi olla minimaalista.

meen. Tällaisia piirteitä ovat muun muassa italialaisten urkujen yksisormioisuus, espanjalaisten urkujen jaetut sormiot, eteläsaksalaisten yksi suuri urkukaappi, pohjoissaksalaisten jaetut kaapistot ja ranskalaisten solistiset récit-, echo- ja positif-pillistöt sekä herkkäliikkeinen kosketinkoneisto. (Pelto 1989, 12–20.) Klaveerisoitinten joukossa urkujen asemassa on nähtävissä taantumista 1800-lukua lähestyttäessä. Muun muassa C. Ph. E. Bach mainitsee teoksessaan urut vain ohimennen. (Bach 1762/1981, 1–3.)

Urkuihin, jotka on rakennettu 1600–1700-luvuilla tai 1800-luvuilla, liitetään kuuluviksi omia, ajalle tyypillisiä ominaisuuksiaan. Kehittäjäntyöni kannalta ovat kiinnostavia 1600–1700-lukujen urut, koska tällöin muotoutui tänäkin päivänä tärkeä klaveerisoitimmille yhteinen sävelkieli. Sen taustalla voi nähdä vokaalipolyfonian vaikutuksen etenkin 1600-luvulla, mutta osittain myös 1700-luvulla. 1800-luvun urkumusiikin yhteydet ajan pianomusiikkiin ovat ilmeiset. Seikat liittävät urut ja pianon yhteen kiistämättömällä tavalla.

Urkujenrakennuksen kansainväliset kontaktit lisääntyivät 1800-luvun lähestyessä. 1800-luvulla tiede kykeni selvittämään urkujen rakentamiseen liittyviä kysymyksiä. Teollinen vallankumous ja rationalismi saivat aikaan rakentamisessa uudelleenorientoitumista. (Pelto 1989, 3.) Urkujenrakennuksen uudelleenarvioimisen kausi sijoittuu 1800-luvun ensimmäiselle puolikkaalle. Saksan ja Ranskan urkurakennus eteni ensimmäisenä kohti orkesteriurkuja. Muissa Euroopan maissa sekä USA:ssa kehitys kiihtyi vuosisadan toisen kolmanneksen aikana. (Owen, B. ym. e-lähde.)

Niin kutsutun romantiikan musiikin tyyli-ihanteet muuttivat 1800-luvulla myös urkumusiikin luonnetta ja myös urkujen rakenteita. Tuolloinen pyrkimys urkujen äänen dynaamiseen muunteluun ajan orkesteri- ja pianomusiikin tapaan sai vuosisadan lopulla ja seuraavan vuosisadan alussa tuekseen pneumaattiset<sup>23</sup> eli paineilmalla toimivat ja edelleen sähkötekniikan avulla toimivat soitto- ja hallintakoneistot. (Pelto 1989, 3–4, 21–23.)

Muutosten vuosisadalla, 1800-luvulla, voi hahmottaa muun muassa saksalaisen ja ranskalaisen musiikin luonteiden eroavuudet ja italialaisen urkutyylin ”harmauden”. Hän pitää huomion arvoisena saksalaisten, ”syvähenkisten” säveltäjien painottumista piano-

---

<sup>23</sup> Vuonna 1835 englantilaisen David Hamiltonin keksimä sekä Charles Barkerin ja Henry Willisin jatkokehittäjä, ilmanpainetta hyväkseen käytävä mekanismi (1989, 22.).

musiikkiin ja yleisemmin maallisen musiikin alueelle, kun taas ranskalaisissa, soiton yksinkertaisuuteen ja virtuoosisuuteen taipuvissa säveltäjissä oli monia kirkkomusiikkoja. (Laukvik 2001, 13–14.)

1800-luvun ranskalainen linja, jonka näkyvin kehittäjä oli Aristide Cavallé-Coll (1811–1899), lähti liikkeelle ”barokin uruista”. (Pelto 1989, 20–21.)<sup>24</sup> Muutamat tämän ajan uruista rakennettiin huomattavan suuriksi, kuten esimerkiksi vuonna 1883 Riian tuomiokirkon yli 100-äänikertaiset Walcker-urut.

Monet kymmenet vuodet eri variaatioin vaikuttaneet urkujenuudistusliikkeet, jotka saivat alkunsa 1900-luvun alkupuolella Alsacesta (Elsassista), kiinnittivät huomion vanhojen urkujen äänen kauneusihanteisiin sekä rakennepiirteisiin (Kuva 2.), jotka olivat 1800-luvulla painuneet unohduksiin. Urkujenrakennuksen ihanteet palautuivat siksi suureksi osaksi 1600–1700-lukujen tyyliin. 1800-luvun ”romanttisen” periodin uruille alettiin 1900-luvun lopulla kuitenkin antaa arvoa oman aikansa soittimina. (Pelto 1989, 23–26.) Urkurintaman tapahtumat ovat heijastuneet muidenkin klaveerilajien käytön alueelle.

Perinteisten pilliurkujen soittokoneistot rakennetaan nykyään yleensä mekaanisiksi. Sähkötekniikkaa käytetään lähinnä suurten urkujen äänikertojen hallinnassa, kun taas pneumaattista soittokoneistoa käytetään uusissa uruissa vain tyylikopioihin pyrittäessä.

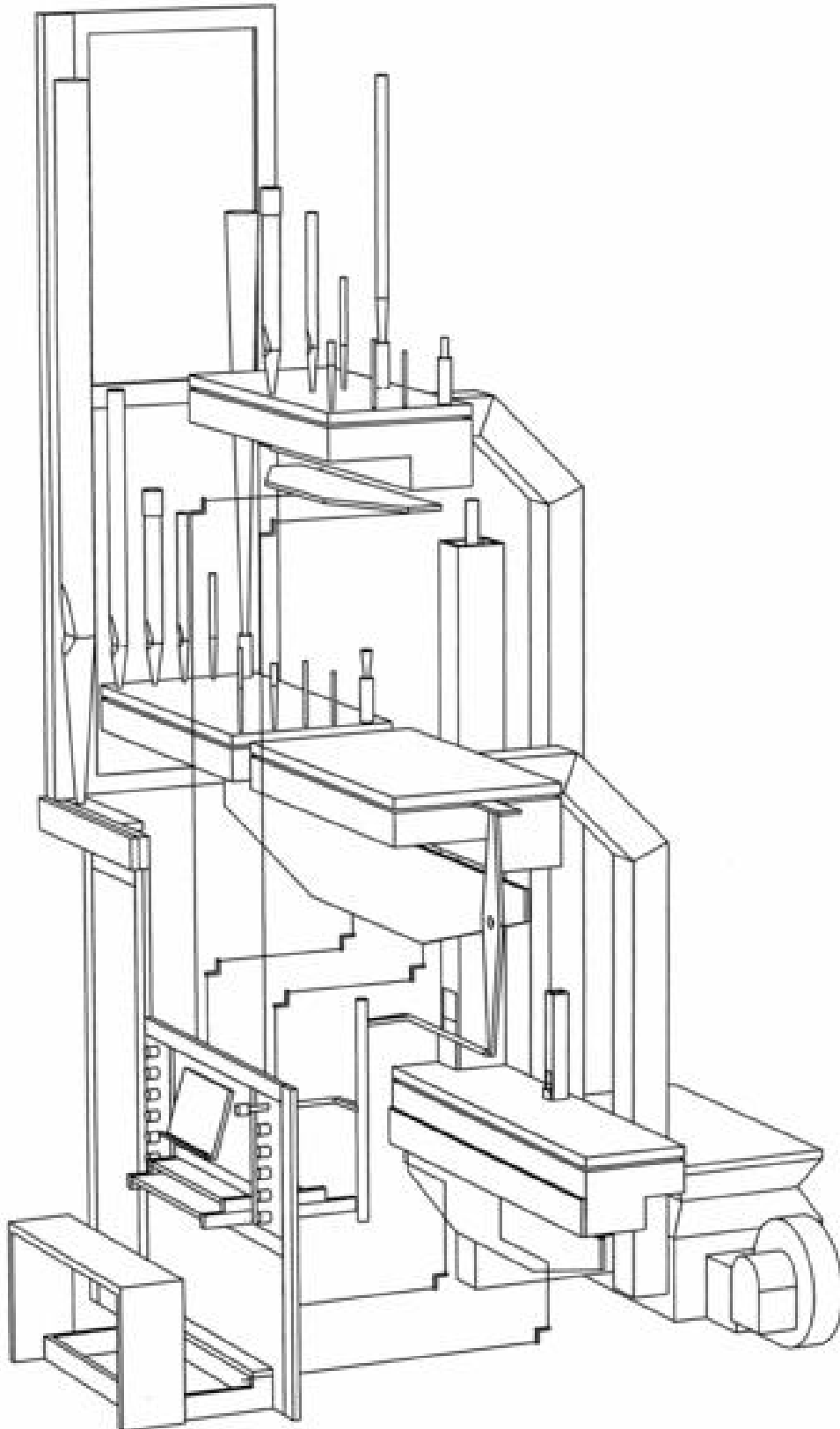
Viime vuosikymmeninä urkurakennuksessa on vallinnut laajalti näkemys, jossa noin sadan vuoden ajanjakso 1800-luvun alkupuolelta 1900-luvun alun ensimmäiseen urkujenuudistusliikkeeseen olisi ollut urkurakennuksen rappiotilaa. Pentti Pellon mukaan rappiota ei ollut romantiikan tyyli, vaan urkurakennuksen yksilöllisten ratkaisujen loppuminen ja valmistuksen standardisoituminen. (Pelto 1989, 3.)

Nykytilanteelle näyttää olevan ominaista suunnan etsiminen. Urkujenrakennuksella on hallussaan vuosisatainen tieto-taito. Urkurit kokevat hämmennystä toimintaympäristön ja musiikkikulttuurin muutosten keskellä. Olli Porthan näkee soittimen siirtyneen historiallisten ilmiöiden joukkoon, johon hän sanoo kuuluvan myös cembalon, pianon ja viulun eri muunnoksineen. (Porthan 1994, 111.) Pilliurkuja rakennetaan ja soitetaan silti jatkuvasti. Alalle löytyy myös uutta soittimesta kiinnostunutta oppilasainesta.

---

<sup>24</sup> Cavallé-Collin oppilaana ollut Per Larsson Åkerman rakensi Helsingin Vanhan kirkon kaksisormioiset, mekaaniset urut vuonna 1869 (Tuppurainen 1994, 100).





Kuva 2. Urkujen pillistöjako. (Virtuaalikedraali, e-lähde)



### *Kehitys*

Vasarasoittimen synty sijoittuu 1700-luvun alkuvuosiin. E. M. Ripinin mukaan ensimmäisenä soitinratkaisunsa ”*arpicimbalo di nuova inventione*” esitteli Bartolomeo Cristofori (1655–1732). Nimitys piano syntyi vaiheittain, jossa ensimmäistä vaihetta edustaa Scipione Maffeiin 1711 esittelemä soitin ”*gravecembalo col piano, e forte*”. Lukuisat soitinrakentajat pyrkivät kehittämään muun muassa soittimen äänen kantavuutta. Soittimen kehityksessä ilmenivät vaiheittain kielten jännitteen kasvu<sup>25</sup>, terästuet, valettu teräsrunko, ristikielitys, kielimateriaalien paraneminen sekä vasaran huopapäällystys (nahasta huovaksi) ja vasaroiden koon kasvaminen<sup>26</sup>. Koneiston kehittäminen nykyisin käytössä olevaan flyygelikoneistoon eteni prell-koneiston (ponnahdus), stoss-koneiston (työntö) ja Érard-mekanismien kautta. Koneistojen kehittyessä ja raskaantuessa myös koskettimen liikevaraa kasvatettiin. Vasarasoittimen tekninen kehitys ja levinneisyys musiikkimaailmassa ovat olleet 1700-luvun jälkipuoliskolta alkaen jatkuvan nousujohteisia. (Ripin ym. c. e-lähde.)

Pianon kehityksen intensiteettiä kuvastavat soitinrakennuksen volyymiluvut. Wienissä toimi 1700-luvun lopulla 60 soitinrakentajaa, jotka rakensivat urkuja ja pianoja. Amerikassa oli vuonna 1829 piano jokaista 4800 kansalaista kohti, 1870 jokaista 1540:ää kohti. Englannissa aikajänteellä 1810–1850 koteihin hankittiin ”pystypianoja” (upright piano). Alkuvaiheessa soitinteollisuuden valmistamista soittimista 80 % oli flyygeleitä, lopussa 7 %. Selityksenä pidetään (hinnan ohella) pianon kätevyyttä kodin kalustuksen joukossa. 1980-luvulle tultaessa pianojen valmistuksen painopiste oli siirtynyt vahvasti Aasian mantereelle, jossa on tapahtunut myös sähköisten kosketinsoitinten teollisen valmistuksen merkittävin kehitys. (Ripin ym. c. e-lähde.)

Urkujenrakennuksen historian kaltaista dramatiikkaa ei pianonrakennuksen historiassa mainita olleen. (Ripin ym. c. e-lähde.) Piano nousi teknisen kehityksen ja historiallisesti huomattavan innostuksen myötä valtasoittimen asemaan viimeistään romanttisen musiikin myötä.

<sup>25</sup> John Broadwoodin vuoden 1801 soittimessa c2 -kielen jännite oli 10 kg, vuonna 1850 jo 42 kg (Ripin ym. *Pianoforte*. e-lähde).

<sup>26</sup> Christoforin soittimessa 1700-luvulla 0,5–1 g, nykyisin 4,1–8,4 g (Ripin ym. c. e-lähde).

### 2.2.3 Taustalla vaikuttavat klaveerit

#### *Yleistä*

Tässä kehittäjäntyössä klavikordin ja cembalon rooli tulee ymmärtää lähinnä soittotekniikan tai -tuntuman ilmiöitä taustoittavina soittimina. Ne nousivat tutkimusasetelmassa merkittäviksi yhteistyön ja opetustulosten kannalta. Fortepiano liittyi löyhemmin työskentelyn aihepiiriin mutta sille ei muodostunut projektissa aktiivista roolia. Neljällä viidestä kirkkomuusikkojen pitkäaikaisesta urkujen- ja pianonsoiton kouluttajasta, joilta sain opetuskokeilua taustoittavan haastattelun, oli enemmän tai vähemmän aktiivinen suhde periodisoittimiin. Yksi sanoi kokevansa klavikordin eri klaveerilajien ”välittäjäinstrumentiksi”. Toiselle haastateltavalle cembalo oli oman soittimen ohella läheinen soitin, ja tämän soittoa hän myös jatkuvasti opetti. Yhden mielestä kyseessä on ”varsinaisten soitinten” tukisoittimet, jotka ”kuuluvat siihen aikaan”.

Edellä mainituista soittimista käytetään usein nimekettä periodisoitin. Se tarkoittaa soitinrakennuksessa vanhan soittimen tyylikopiota. Kehittäjäntyössä käytän sitä klavikordin, cembalon ja fortepianon sekä vanhimpien urkujen yleisnimenä. Termin määrittely on ongelmallista, koska periodisoittimen voi tulkita olevan sekä säilynyt soitin että käytössä oleva tyylikopio. J. Montagu pitää periodisoitin-termiä sopivampana kuin aikaisemmin yleistä nimitystä ”autenttinen soitin”, koska sellaista on vaikea todistaa oikeaksi, tai historiallinen soitin, jolloin termistä puuttuu tunne sen kuulumisesta tiettyyn aikaan. (Montagu, e-lähde.)

Rinnakkain etenevien urku- ja piano-opintojen ilmiöt saavat periodisoitinten soittotekniikasta mielekkään vertailupohjan soittotekniikan yksityiskohdille ja musiikillisten pyrkimysten ymmärtämiselle. Sekä klavikordeja että cembaloita on käytettävissä sekä Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osastossa Helsingissä että Kuopion osastossa. Opiskelijoiden ja opettajien kiinnostus näitä kohtaan vaihtelee suuresti. Klavikordinsoitto ei kuulu kirkkomusiikin perusopintoihin, mutta opettajien opetusmenetelmiin soittimen käyttö näyttää muutamassa tapauksessa kuuluvan.

Klavikordin yksinkertainen rakenne tuottaa soittajan käyttöön hiljaisen, mutta vivah-teikkaan sointimaailman. Leimallista klavikordinsoitolle on soittajan välitön soinnin

kontrolli.<sup>27</sup> Klavikordin rakenne mahdollistaa ainoana klaveerisoitinten joukossa säveln muuntamisen sen syttymisen jälkeenkin. Vokaalimusiikin ideoita instrumentaalisesti toteuttavan soittimen perusideaan liittyy sen suomat mahdollisuudet polyfonian ilmentämiseen sekä ainutlaatuinen vibrato-ominaisuus.<sup>28</sup> Vuonna 1789 D. G. Türk toteaa oppikirjassaan *Klavierschule* klavikordin olevan ”varsinainen klaveeri” (das eigentliche Klavier). (Türk 1789/1962, 7). Türk kuvailee hyvän klavikordin sointia voimakkaaksi ja täyteläiseksi mutta samanaikaisesti miellyttäväksi ja laulavaksi. Soinnin ei tule vaimentua heti kosketuksen jälkeen (1789/1962, 5). (Ripin ym. a. e-lähde.)

### *Kehitys*

Klavikordi (saks. Clavichord, Klavichord tai Clavier, ransk. clavicorde tai manicorde, engl. clavichord) kehittyy soittimeksi vokaalisen moniäänisyyden alkuaajalla, jolloin yksikielinen monokordi muuttuu monikieliseksi polykordiksi ja muuttuu säveltaiteen instrumentalisoitumisen myötä soittimellisen moniäänisyyden tulkiksi (Kuva 4.). Sointeen mukaan sitä aletaan kutsua ”varsinaiseksi klaveeriksi”, koska kosketinsoittimet ovat kiihkeän kehityksen alaisena. Sointeen mukaan Clavier-nimellä kutsuttua klavikordia käytettiin Saksassa tuolloin ennen kaikkea koti-, opetus- ja opiskelusoittimena sekä säveltäjän ja urkurinkin harjoittelusoittimena, johon saatettiin liittää myös jalkio. (Soinne 2001, 6.) Riedelin mukaan C. Ph. E. Bach eli ympäristössä, jossa hoviurkurit hallitsivat kaikki kosketinsoittimet. Myöhemmin urkuri-käsite kaventui merkitsemään kirkon palveluksessa olevia soittajia. (Riedel 1996.)

Klavikordi tuntuu katoavan yleisestä musiikkikäytännöstä vuoden 1830 tienoilla. Kiinnostuksen historiallisia klaveerisoittimia kohtaan elpymässä myös klavikordi on noussut

<sup>27</sup> Klavikordin mekaniikan merkitys pianon kehityksen taustalla on osoitettu tutkimuskirjallisuudessa. Soinnin hallinnan ero pianoon nähden on kosketuksen pohjatuntuman oleellisesti tärkeämpi merkitys. Siten klavikordi ei ole suinkaan kevyt soitin (vrt. Raekallio 1996, mm. 32.). Eron havainnointi klavikordin ja pianon välillä on yksinkertaista esimerkiksi soitettaessa J. S. Bach: Preludi ja fuuga b, Das Wohltemperierte Klavier. Vertailin kosketinpainoja omilla soittimillani, jotka olivat *Steinway & Sons* (Upright 1964) ja klavikordi (tyylikopio *Anders Wahlström 1752*). Pianoa soitettaessa lihastyö tapahtuu kosketinliikkeen alkuvaiheessa, jossa mekanismi välittää vasaralle halutun nopeuden. Pohja-aseman tuntumassa vasara vapautuu mekanismin hallinnasta. Sointiin ei siinä vaiheessa voi enää vaikuttaa ja ote voi olla hyvinkin kevyt. Klavikordin soinnin syyttämisen ja ylläpitämisen edellyttää sitä suuremman painon ja aktiivisemmän lihastyön mitä taempana kosketuskohta sijaitsee.

<sup>28</sup> Klavikordin kosketuksen erityispiirre on niin kutsuttu *Bebung* (saks. *beben* = vavahdella, värähdellä). Vain saksankielisenä käytetty, klaveerisoittimista vain klavikordille mahdollinen yksittäisen äänen huojuuttamisen (vibrato) nimitys. Ilmiö on mahdollinen, kun kosketin on ala-asennossaan ja tangentti näin ollen kiinni kieliparissa. Soittajan muuttaessa käsivarren painoan kieliparin säveltaso muuttuu. C. Ph. E. Bachin mukaan ominaisuus mahdollistaa äänen kantavuuden pidentämisen, koska sävellelle voi antaa koron kosketin painamisen jälkeen (Bach 1753, 8).

1900-luvun alkupuolelta lähtien vähitellen aktiivisen mielenkiinnon kohteeksi. Klaveerisoittimien kehityksen murrosvaiheessa 1700-luvun puolivälissä ja jälkipuoliskolla klavikordin äänen muuntelumahdollisuudet olivat johtava tekijä, kun rakentajat kappailivat voimakkaiden kehitysvaatimusten paineessa. (Soinne 2001. 6–7; Vapaavuori 2001.)<sup>29</sup>



Kuva 4. Klavikordi. (Wikipedia, *Klavikordi*. e-lähde)

Sävel syttyy kun kielistön alapuolelta nouseva tangentti iskeytyy kieliin. Koska tangentin kontakti kieliin säilyy sävelen koko keston ajan, äänen variointimahdollisuudet ovat hyvin säädettyssä soittimessa monipuoliset.

Cembalo (saks.) [engl. *harpsichord*, ransk. *clavecin*] on kielikosketinsoitin, joka eroaa klavikordista ja pianosta äänen syntyvän perusteella. (Kuva 5.) Kieli näpätään soimaan koneiston kynnellä. Soitin kuuluu samaan yhteyteen kuin *spinetti* ja *virginaali*, joissa kielistö on soittajaan nähden viistosti ja poikittaisesti. Varhaisin tunnettu maininta cembalosta on vuodelta 1397. Tällöin soittimesta käytettiin nimeä *clavicembalum*. Cembalon merkitys oli sen loisteliaassa, suuriin esityksiin soveltuvassa soinnissa. Cembalo oli aktiivisessa käytössä vielä 1700-luvulla sekä sooloesityksissä että kamari-, orkesteri- ja oopperamusiikin keskeisenä soittimena. Cembalo oli lähes täydellisesti poistunut käytöstä noin vuonna 1810, mutta uusi elpyminen ajoittuu 1880-luvulle. (Ripin ym. b. e-lähde.)

<sup>29</sup> C. Ph. E. Bach kuvaa cembalon ja fortepianon eduksi niiden ”suorituskyvyn“ suurissa orkestereissa, joskin fortepianon kosketus tuottaa soittajalle usein ongelmia. Äänentuoton erityisominaisuuksien vuoksi Bach pitää klavikordia soittimena, ”jonka perusteella klaveristia voidaan tarkimmin arvioida” (Bach 1753, 8–9. § 11).

Eeva Mäkisen mukaan cembalon kosketustekniikan perusta on kynnen tarttumisen ja näppäämisen hallinta (2004, 109–110). Tapahtumassa on samankaltaisuutta urkujen soittoventtiilin avautumiskynnyksen hallinnan kanssa. Mäkinen toteaa pianistin joutuvan etsimään cembalon ääressä soiton dynamiikalle uusia keinoja (2004, 158).



Kuva 5. (Wikipedia, *Cembalo*. e-lähde)

Cembalon koneiston ytimen muodostavat koskettimen takaosassa sijaitseva, kosketinta painettaessa kohoava luisti ja siihen kiinnitetty kynsi. Luisti nousee kosketinta painettaessa ylöspäin, jolloin kynsi näppää kieltä ja kieli ponnahtaa soimaan. Kun kosketin vapautetaan, luisti laskeutuu alas, jolloin siihen kiinnitetty huopakaista sammuttaa kielen soinnin.

## 2.3 Soittaminen

### 2.3.1 Yleistä

Tässä luvussa tarkastelen urkujen- ja pianon olemusta sekä soittimien rakenteiden- että musiikin ilmaisukeinojen näkökulmista. Jotta voisi ymmärtää erilaisia soittotapoja, on tarpeellista tietää perusasiat soittimen toimintamekanismeista. Sen jälkeen on oivallettava lähtökohdat, joiden varassa säveltäjät ja soittajat ovat hyödyntäneet soittimien omi-

naisuuksia. Ajattelun selkiyttämistä edesauttaa ominaisuuksien vertailu laulamiseen mutta myös jousi- ja puhallinsoittimien soittoon.

Puheilmaisua voi pitää eurooppalaisessa tai eurooppalähtöisessä taidemusiikissa yhtenä tärkeimmistä musiikillisen ilmaisun lähtökohdista. B. Wilsonin mukaan yhteydet retoriikan periaatteiden ja musiikin välillä muodostuvat viimeistään 1600-luvun musiikin yhteydessä syvällisiksi. Yhteenkuuluvuus musiikin ja sanataiteen – *artes dicendi* (kielioppi, retoriikka<sup>30</sup>, dialektiikka) – välillä on yhtä aikaa ilmeinen ja epäselvä. Läntisessä kulttuurissa varhaisempi musiikki oli pääasiassa laulua ja näin sidoksissa sanaan. (Wilson ym. e-lähde.)

Enzio Forsblom lähtee J. S. Bachin urkuteosten tulkintaa pohtivassa kirjassaan *Mimesis* (1994) liikkeelle puhumisen taidosta, jolla pyritään saamaan kuulijaan haluttu vaikutus. Musiikissa retoriikka voidaan käsittää sointipuheeksi, jossa muusikon keinoiksi jäävät ei-käsitteellisen ilmaisun keinot. Forsblomin mukaan J. S. Bachin aikalaiset tiesivät tämän perehtyneisyydestä retoriikan perusteisiin ja ihailivat tapaa, jolla Bach yhdisti musiikissaan sävelkielen ja retoriikan. (Forsblom 1994, 9, 15–16.) Forsblomin esittelemät retoriset kuviot liittyvät käytännössä usein soiton artikulointiin.<sup>31</sup>

Sekä urkujen- että pianonsoitto on henkisesti ja fyysisesti kokonaisvaltaista, ajoitettua toimintaa, jossa soittajan tulee hallita toiminnoillaan samanaikaisesti kaikki soiton osatekijät. Myös kehon kielen voi havaita liittyvän soittotapahtumaan samalla tavoin kuin puheilmaisun yhteydessä.

Urkujensoiton monen vuosisadan laajuisen ohjelmiston erityispiirteenä on piano-ohjelmiston rinnalla tarkasteltuna kirkollisen musiikin merkittävä osuus. Sen ohella puhutaan ”vapaaan” musiikin osuudesta. Suomessa urkumusiikin harjoitus- ja esityspaikkoja ovat lähinnä evankelis-luterilaisen kirkon hallinnoimat tilat.

<sup>30</sup> UrPi-projektissa eivät lähimmin 1600- ja 1700-lukujen musiikkiin liitetty kuvio-oppi ja retoriikka tulleet esiin lainkaan.

<sup>31</sup> Suomenkielen hyvin käyvästä verbijohdoksesta artikuloidea muodostunut substantiivi *artikulointi* on käyttökelpoisempi kuin *artikulaatio* etenkin tilanteessa, jossa sana on linjassa aihealuetta lähellä olevien sanojen kanssa (*aksentointi*), huolimatta romaanisten vaikutteiden yleistymisestä suomen kielen käytösosanastossa (kuten reklamointi – reklamaatio). Puhelintiedonanto Kotimaisten kielten tutkimuskeskus/Kielitoimisto 15.4.2009 Riitta Eronen. Ohjetta on sovellettu tässä yhteydessä myös termiin *inegalisointi*.



Pianon yleisyys soittimena ja sen suoma mahdollisuus soittaa useita samanaikaisia säveliä on myötävaikuttanut siihen, että soittimella on katsottu pystyttävän soittamaan suurin piirtein kaikkea länsimaista musiikkia, uruille sävelletty kirjallisuus mukaan luettuna. Oireellisena voi pitää jo C. Ph. E. Bachin lausumaa, jonka mukaan klaveerisoitin näyttää parhaita puoliaan kamarimusiikin koossapitävänä voimana<sup>32</sup>. (Bach 1762/1981, 2–3.)

Kun C. Ph. E. Bach käsittelee kahden soittimen soittotaitojen vaikutussuuntaa, hän toteaa oivallisen klavikordinsoittajan kykenevän soittamaan hyvin myös cembalolla. Toisinpäin ilmiö ei päde samalla johdonmukaisuudella, mutta cembalon soitosta klaveristi saa voimaa (Bach 1753/1981, 10–11). Tässä Bach ottaa esille näkökohdan, joka koskettaa myös tämän kehittäjäntyön kysymystä pianon ja urkujen keskinäisistä vaikutussuhteista.

Kehittäjäntyöni keskittyy niihin osatekijöihin, jotka liittyvät koskettimistokontaktiin. Näiden hallintaa soittaja tarvitsee ensivaiheessa, kun tämä pyrkii ilmaisemaan ajatteluun kulloisellekin soittimelle ominaisilla keinovaroilla. Osatekijöitä kutsun soittotavoiksi. Soittamiseen liittyvän ergonomian<sup>33</sup> jätän tutkittavaksi muihin yhteyksiin.

Soittajalle merkitykselliset soittotavat kiertyvät monin tavoin soittokosketuksen ympärille. Kosketustekniikkaa voi pitää urkujen- (Laukvik 1996, 23–26) ja pianonsoiton (Neuhaus 1973, 65–82, 133–134) keskeisenä taitona. Merkittävää siinä on yksittäisen koskettimen painamisen ja vapauttamisen hallinta sekä toimintojen välitön perättäisyys. Toiminnan kannalta kosketuksessa liittyvät sekä liikeaisti (kinesteettinen) että tuntoaisti (haptinen). Äänentuoton erot urkujen- ja pianonsoiton välillä muodostavat jakolinjan urkujen- ja pianonsoiton soittokosketuksen tekniikoille. Molemmissa tosin koskettimen pohja-asema (*Pohja* s. 97) on tärkeä, joskin osittain eri perustein.

### 2.3.2 Urkujen ja pianon käsittely

#### *Urut*

Urkujen keskinäiset käytettävyyden erot voivat olla suuria. Urkuteoksen esittäminen edellyttää kulloinkin käsillä olevan soittimen mahdollisuuksien tarkastelua ja puntaroin-

<sup>32</sup> C. Ph. E. Bach ei ollut näkemässä pianon soolo-ohjelmiston kasvun merkitystä.

<sup>33</sup> Ergonomia on työmenetelmien, -välineiden ja -ympäristön kehittämistä ihmiselle sopiviksi (kreik. *ergon* = työ, *nomos hoitava*).

tia. Mekaanisella soittokoneistolla varustettujen urkujen kosketuksen painoon vaikuttaa yhdistimien käyttö ja äänikertojen määrä. Pneumaattista ja sähköistä koneistoa käyttävien urkujen koskettimen ”tunnottomuus” eli suoran yhteyden puuttuminen soittoventtiiliin ja muuhun soittokoneistoon on huomattava ero mekaaniseen koneistoon nähden. Pneumaattisen koneiston vaihtelevanmittainen äänen syttymisen viive tuottaa korvan ja käden yhteistyölle lisähaitan. Erityisesti suuren kirkkosalin uruilla soittavan urkurin tulee hallita kokonaisuinnissa huoneakustiikan vaikutus.

Urkujen dynamiikan hallinta edellyttää yksittäistietoa sekä paljon kokemusta. Teoksen tai säestyksen tulee sopia paitsi huonetilaan myös tilanteeseen, jossa se esitetään. Pianolle kirjoitetun sävellyksen nopeimmissa kuvioinneissa soittaja joutuu etsimään korvaavia kuviointitapoja. Esimerkiksi nopeiden sävel- ja sointutoistojen soittaminen uruilla ei toimi hyvin, jonka vuoksi niistä tulee muodostaa harvennettuja tai murtosointukuvioita. Näin musiikin dynamiikka rauhoittuu. Matalimmat sävelet ja niiden pituudet sovitetaan soitettaviksi jalkiolla. Äänten värit tulee hakea sellaisiksi, että tunnelma muodostuu uskottavaksi. (Merikanto 1916/2009, 191–193.)

Urkujen soittaminen on pianonsoittoon verrattuna fyysisempää, kun tarkastellaan jalkion ja usean sormion samanaikaisen soittamisen tapahtumia. Tällöin alaselän ja lantion seudun lihastyö on suurinta. J. van Oortmerssenin näkemyksen mukaan urkujen soittajan huono ryhti muodostaa rajoituksen ja jopa uhan menestykselliselle uralle (Oortmerssen 2003, 238).

Urkujen soittotaitoa on dokumentoitu 1500-luvulta alkaen. Girolamo Dirutan (1554–1610) mukaan urkurin käsien ja sormien liikehännän tulee olla hillittyä. Hänen mukaansa käsivarren liikkeen, joka on kaikkein tärkein asia (soittotekniikassa), tulisi ohjata käden liikkeitä. Käsivarsi ei saa roikkua kosketinlinjan alapuolella. Hän mainitsee huonona esimerkkinä tavan, jossa soitinta ”lyödään”. Dirutan mukaan soittajan käsivarren painon tulisi olla sama, jolla yleensä hyväillään pienen lapsen päätä. Soittajaa, joka nostaa käden sävelten välillä korkealle, voi verrata laulajaan, joka ottaa ilmaa erikseen jokaiselle sävelelle. Tämä johtaa siihen, että urkuri menettää otteensa harmoniaan. Diruta käsittelee sormijärjestyksiä laajasti, kuten esimerkiksi keskisormen tärkeää roolia sormien työnjaossa. Keskisormi on muita sormia työllistetympi Dirutan kuvaamassa (italialaisessa) soittokäytännössä. Aktiivisuus perustuu artikuloinnin ilmenemismuotoihin. (Diruta 1593, 35–36, 38.)

Vuonna 1867 Johann Georg Herzog opastaa urkukoulussaan soittajaa pitämään kyynärvarren, ranteen ja kämmenen suorassa linjassa. Hänen mukaansa urkujen koskettimia tulee painaa eikä pianon tapaan lyödä. Hyvä urkujen käsittelytaito näkyy soittotavan vähäeleisyytenä. (Herzog 1867, 1.)

Jalkojen on Herzogin mukaan riipputtava vapaasti jalkion yläpuolella jalkaterät alaspäin. Jalkaterän liikkeen tulee tapahtua suoraan alaspäin. Kosketuksen tulee olla tarkka ja pehmeä. Soittaja ei saisi liikkua penkin sivusuunnassa. Ala- ja yläraajojen nivelien liikkeet ovat toisiaan vastaavat. (Herzog 1867, 24.) On syytä huomata, että urkujalkio voi olla etenkin italialaisissa uruissa sivusuunnassa lyhyt, jolloin sivusuuntaiselle liikkeelle ei ole tarvettakaan.

Ohitan jalkion käytön erityisongelmat sekä jalkion ja sormioiden yhtäaikaisen käytön ongelmat, pois lukien istuma-asennon pulmat. Jan Lehtola sivuaa aihetta Oskar Merikantoa käsittelevässä taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielmassaan (2005, 32). Aiheesta on Sibelius-Akatemiassa syksyllä 2011 tarkastettavana väitöskirja. Siinä Matti Oikarinen toteaa muun muassa istuma-asennon olevan urkurilla täysin erilainen muiden klaveerien soittajiin verrattuna. Myös urkujen soittopöytien ja jalkioiden vaihtelevat mitoitukset yllättävät pianojen samankaltaisuuteen tottuneen aloittavan urkurin. (Oikarinen 2011, 8.)

Urkurin istuin on puupintainen ja leveä. Jalkiokoskettimistoa soittaessaan urkuri voi joitakin urkuja käytettäessä tukeutua hetkittäin jalkion etupuolella olevaan etulautaan. Urkuri istuu enimmäkseen ilman käsien tai jalkojen tukea taikka vain niiden hetkittäisen tuen auttamana. Urkuri siirtää teoksesta riippuen usein käsiään sormiolta toiselle sekä muuttaa jalkojen ja vartalon suuntaa jalkiokoskettimistolla ja urkupenkillä. Soitettaessa vartalon on taivuttava eteen, taakse ja sivuille. Joissakin tilanteissa urkuri joutuu myös siirtymään penkillä sivusuuntaan. Urkurien pituuserot eivät näytä muodostavan soittoon ratkaisevasti vaikuttavia eroja, tärkeintä on soittajan sijainti penkillä (2011, 53–56, 162).

Mekaaniskoneistoisten urkujen ääressä tulee oppia operoimaan koskettimen liikevaran ensimmäisillä millimetreillä, joiden aikana soittoilmaventtiilit hyvin säädetyissä uruissa avautuvat. Urkujensoiton alkuvaiheessa harjoiteltavien taitojen joukossa on monipuolisen kosketustekniikan sekä soittotapojen riittävä hallinta. Ensivaiheessa soittajalla tulisi

olla riittävä käsitys juuri näiden käsitteiden merkityksestä. Sormien harjaantuminen monipuolisiin, nopeisiin kuviointeihin ei tuota suurta ongelmaa, mikäli urkurilla on kokemusta pianonsoitosta.

Koulutukseen tullessaan useat opiskelijat aloittavat urkujensoiton aivan alusta. Tällöin jalkion toiminnan ymmärtäminen ja sen ensikokeilut edellyttävät tietyn asennekitkan voittamista. Aiemmin urkujensoittoa opiskelleilla ja omaehtoisesti kiinnostuneilla ei tätä vaikeutta samassa määrin ole.

Soiton ohella urkuri joutuu huolehtimaan äänikertojen hallinnasta. On tyypillistä, että urkujen soittaja käsittelee sekä pieniä että hyvinkin suuria urkuja, joiden koneistojen käsittelyllä ja soinnin ominaisuuksilla on suuria eroja. Vaativaa ohjelmistoa soittaessaan pieni- ja suurikokoinen urkuri ovat puolestaan jossain määrin eri asemassa. Tekstuurin jakautuminen kahdellekin sormiolle edellyttää urkurilta myös sujuvaa lukutaitoa. Suuren soittimen soinnin balanssin hallinta taas tuottaa omat pulmansa.

### *Piano*

Pianot ovat urkuja homogeenisempi soitinryhmä, jossa merkittävimmät erot ilmenevät soinnin ja soittotutuntuman laadun alueella. Pieni kotipiano ja konserttiflyygeli poikkeavat toisistaan enimmäin soinnin suhteen. Kun arvioinnin lähtökohdaksi otetaan käsiteltävyys, sama henkilö voi soittaa hallitsemansa pianoteoksen eri pianoilla jokseenkin samoin taidoin.

Pianonsoittaja voi säädellä vasaran nopeutta täsmällisesti. Urkuihin verrattuna juuri vasaran vaihtelevalla iskuvoimalla aikaansaattava dynamiikan vaihtelu muodostaa soittimien keskeisen eron. Soinnin päättää erillinen huopasammutin vasarakoneiston löysäysnupin (let-off) toiminnon deaktivoitumisen yhteydessä (koskettimen palautuessa lyöntiasemasta). Tapahtuma eroaa urkujen soittoventtiilin sulkeutumisesta, ja myös efektit poikkeavat toisistaan.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Löysäysnuppi vapauttaa vasaran koneiston ohjauksesta. Pianoa soitettaessa ajatellaan useimmiten kosketuksen pohja-aseman ja kielikontaktin olevan samanaikainen. Tällöin ei oteta huomioon, että vasaralla on akseloinnin varaan tukeutunut heiluriominaisuus, jossa vasara voi saada soittamiseen riittävän impulsin myös ilman koskettimen pohjakosketusta. Juha Huotarin mukaan pianon vasarakoneiston ideaali säätäminen perustuu toimiin, joista merkittävässä roolissa on vasarakoneiston löysäysnupin (let-off) säätö. Tällä säädöllä vaikutetaan siihen, miten pitkälle koneisto saattaa vasaraa kieltä kohti, ennen kuin kontakti irtoaa ja vasara jatkaa matkaa liike-energiallaan. Mikäli löysäys säädetään kauaksi kielestä, lähtee työntäjä pois aikaisin rullan alta, ja vasara ei saa rakenteellisesti ja käytännöllisesti hyvin toimivaa saattoa. Täl-

Pianonsoitossa aktiivisin toiminta tapahtuu käsillä ja ylävartalolla. Toiminnan fyysisenä lähtökohtana pidetään varmuuden suomaan vapautuneisuutta. (Neuhaus 1973, 103.) Ilman häiritseviä jännityksiä kannateltu käsivarsi antaa kämmenen ja sormien toiminnalle tarkoituksenmukaisen painon ja asennon. Pianon soittoon perehtyminen edellyttää koneiston toimintatapaan tutustumista siten, että soittaja osaa pitää koskettimen liikeno- peutta ja pohja-aseman tuntumaa alusta alkaen merkittävinä. Luonteva istuminen antaa soittotapahtumalle sen tarvitseman tukipisteen. Jalat käyttävät pedaaleja, mutta tasapai- nottavat samalla vartalon luontevaa liikkumista (mts. 98).

Pianoa soittaessa suuri paino samanaikaisesti hyvin hitaan kosketinliikkeen kanssa ei saa pianon kieltä soimaan lainkaan, koska löysäysnupin vapauttama työntäjä luiskahtaa sivuun 1,5–3,0 mm ennen kuin vasara tavoittaa kielen.<sup>35</sup> Tällöin vasara ei tavoita kieltä. Piano-opintojen keskeisin sointitekniinen vaikeus onkin dynaamisten tehojen ja tekstuurin balanssin hallinnassa.

Pianisti joutuu erikoistumaan varhain kuvionopeuden harjoittamiseen sekä koskettimis- ton käytön monipuolisuuteen: vapaa pudotus (*free fall*), viiden sormen tekniikka astei- koineen ja arpeggioineen, kämmenen sekä käsivarren kierto (*rotation*), koko käsivarren hyppäys (*staccato*) ja töytäisy (*thrust*) (Sándor 1981; Lehtinen 2007. Haastattelu).<sup>36</sup>

Kaiku- ja vaimennuspedaalien merkitys on ratkaiseva suurelle määrälle pianolle sävel- lettyä musiikkia. Sammutinkoneisto on perustilassa tiiviisti kieliä vasten. Koneisto va- pauttaa sammuttimen yksittäisen koskettimen vivuston toiminnan osana sekä kaikupe- daalia käyttäen kaikki sammuttimet yhtäaikaaisesti. Sävelen lopuke pehmenee, kun sammutinta pidetään vain osittain kiinni kielessä. Soittajan tulee hallita pedaalin eri as- teet pienin ja tarkasti ajoitetuin liikkein. Heinrich Neuhaus vertaa pedaalin käyttötaitoa

---

löin on mahdollista että kosketin ehtii pohja-asemaansa ennen kuin vasara tavoittaa kielistön. Mikäli taas löysäys säädetään siten, että vasaraa saatetaan hyvin lähelle kieltä, vasara saattaa ehtiä kielikontaktiin ennen kuin kosketin ehtii pohja-asemaansa. Tällöin kosketinta tulee painaa tietyllä, kosketinliikkeen al- kuvaiheen painokkaalla otteella. Sitä vastoin matala (ilman pohja-asemakontaktia), mutta erittäin nopea kosketinliike antaa vasaralle riittävän impulssin kielen tavoittamiseksi. (Huotari 2009. Haastattelu.)

Klavikordin koskettimen tangenti antaa soinnin, kun se tavoittaa kielen (kieliparin). Tangentin ja kielen kohtaaminen on samalla kosketinliikkeen ala-asento. Cembalon toiminnassa on vastaavuus urkujen kanssa.

Mekaaniskoneistoisten urkujen soittoventtiili avautuu jo kosketusliikkeen puolivälin seutuvilla.

Usean äänikerran soittoventtiilit aukeavat vaiheittain koskettimen painamisen myötä.

<sup>35</sup> Tiedonanto pianoteknikko Timo Aallos 13.5.2009.

<sup>36</sup> Arkikielessä ilmenevä sana lyöminen johtunee pianon äänentuoton toimintaperiaatteesta. Pianotaitelija Eero Heinonen piti Kuopion konservatoriossa 24.3.2011 luennon *Pianon käsittely*. Esitykseen ei sisälty- nyt lyöminen soittokäytäntönä.

lauseopin sääntöihin runokielessä, eli hänen mukaansa yleensä oikeaa pedaalin käyttöä ei voi määritellä (Neuhaus 1973, 167). Vasen pedaali (*una corda*) vähentää soinnin voimakkuutta flyygelissä siten, että koko koneisto liukuu muutaman millimetrin oikealle. Tällöin vasaran pää ei tavoita kaikkia kieliä. Keskimmäisen, *sostenuto*-pedaalin<sup>37</sup> tehtävänä on pitää vapautettuna vain sen sävelen sammuttaja, joka on aktivoituna pedaalia painettaessa.

Eero Heinosen mukaan kaikupedaali on tärkeä osa pianon olemusta, mutta modernin soittimen soittajan tulee oppia luottamaan myös pedaalittomaan (kaiuttomaan) pianosointiin. Mikäli soittajan hallitsema sointi on hyvä ja soveltuu soitettavaan teokseen ja fraseeraus sekä artikulaatio ovat kunnossa, piano soi Heinosen mielestä kauniisti ilman pedaaliakin. Hänen mukaansa sointi on luonnollisesti riippuvainen osaksi akusttiikasta, mutta tiettyä soinnin kuivuutta ei soittajan pitäisi pelätä. Usein teoksen karakteristikka edellyttääkin pedaalitonta pianosointia, etenkin 1700-luvun musiikin yhteydessä. Tuon ajan fortepianojen niin kutsuttujen polvipedaalien käyttö liittyi erityisiin tilanteisiin tietyn efektin saavuttamiseksi. 1800-luvun musiikissa Heinosen mukaan pedaalin sanotaan tulleen tärkeäksi hyvän soinnin saavuttamisen kannalta. Tämä peruste ei päde vanhempaan musiikkiin. (Heinonen 2009b. Haastattelu.)

#### *Kysymys koulutuksen aloitussoittimesta*

Urkujen ja pianon soittotekniikan eroavuuksista huolimatta on urkujen soittotekniikan perusasioihin paneuduttu pääasiassa pianonsoiton lähtökohdista (Sibelius-Akatemia: *Opinto-opas/Opetussuunnitelmat*; Wesslén 2001, 12).<sup>38</sup>

Maineikkaan ranskalaisen urkurin, pianistin ja säveltäjän Marcel Duprén (1886–1971) kerrotaan ohjanneen oppilaitaan sekä pianon että urkujen soittoon. Hän itse soitti molempia ja sävelsi niille. Duprén mukaan urkurin on syytä ”rakastaa” pianon soinnin kauneutta, poikkeuksellisen hienoa vasaroinnin ja laulavuuden yhdistelmää, jossa pedaali suo mahdollisuuden muunnella sointia. Uruissa kaikki osatekijät ovat suuria, kun taas pianolla soitettaessa ihmisen emotionaalisuuden ”maalauskaikalle” voi kuvata ihmeellisiä yksityiskohtia. (Ballesteros 2004, 133–134.)

<sup>37</sup> Joihinkin pienempiin kotipianoihin rakennettu keskimmäinen pedaali hallitsee eri toimintoa. Tätä painamalla laskeutuu vasaroiden ja kielten väliin huopakaista, joka vaimentaa soittimen äänen lähes kuulumattomiin.

<sup>38</sup> Näkökanta oli vallalla Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksen opetussuunnitelmissa aina vuoteen 2003 saakka.

Kiinnostava aihe on myös, johtuuko pianon käsittäminen sopivaksi aloitussoittimeksi vain käytännön seikoista vai voiko taustalla olla yhteys ajatteluun, josta jo C. Ph. E. Bach puhuu. (kts. 40) (Bach 1753/1981, 10–11.)

Urkujen ja pianon idiomaattiset perusohjelmistot osoittavat soittimien käsittelyn keskeiset piirteet. Urkuohjelmistolle on tyypillistä polyfonisen musiikin runsaus. Nykyisen tyyppisen pianon aikana syntyneessä ohjelmistossa melodiajohtoinen musiikki muodostanee suurimman osa-alueen. Tämän tyyppisessä musiikissa soiton variointi toteutetaan usein säästösuosuksissa. Jo alkeisvaiheen piano-ohjelmistossa sävelkuviointi liikkuu kahden ja useamman oktaavin alueella ja usein myös nopeana. 1800–1900-lukujen pianistisen urkumusiikin virtuositeetti tukeutuu muun muassa edellä kuvattuun soittotekniikkaan. Toisaalta on myös sellaista ohjelmistoa, joka sopii sellaisenaan yhtä lailla soittavaksi kaikilla klaveerisoittimilla urut mukaan luettuna.

### 2.3.3 Klaveerien soittotavat

#### 2.3.3.a Yhdistäviä vai erottavia piirteitä

Musiikillisessa ilmaisussa käytetään hyväksi rytmiiän, melodian, harmonian ja soinnin värityksen eri asteita. Klaveerisoittimien äänentuottotavat poikkeavat toisistaan ja erot vaikuttavat tuntuvimmin soittimien dynamiikan suomiin mahdollisuuksiin. Sekä urkujen että pianon rajoitukset äänentuotossa ja -muokkauksessa ovat ilmeiset, verrattiinpa niitä laulamiseen tai jousi- ja puhallinsoittimiin.

Dynamiikan ilmaisua koskevassa keskustelussa niin urkurit kuin pianistit pitävät merkittävänä vain kosketuksen eroja. Soittotavat saattavat jäädä usein epäselvinä taustalle. Erkki Tuppuraisen mukaan sanaa kosketus tulisi käyttää yksittäisen sävelen toteuttamisen yhteydessä. (Tuppurainen 1994, 16–21, 63–82). Soittotavat liittyvät kahden tai useamman sävelen yhdistelyyn tai erottamiseen. Eri soittajat käyttävät äänentuoton, kosketuksen ja soittotapojen terminologiaa kirjavasti.

Keskityn tässä luvussa uruille ja pianolle yhteisiin soittotapoihin. Näiden lisäksi käsittelem huoneakustiikan olemusta ja merkitystä soittamisessa. Huoneakustiikan huomioon ottaminen on erityisesti urkujen kohdalla olennainen osa soittimen käsittelytaitoa.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Tässä tutkimuksessa ei käsitellä kuvio-oppia (saks. *Figurenlehre*), joka pyrkii selittämään puheen retoristen ilmaisujen ja musiikin kuvioiden yhteenkuuluvuutta. Klassisissa teoksissa (esimerkiksi Aristoteles,

### 2.3.3.b Kosketus

Kosketus tarkoittaa S. M. Sargentin mukaan klaveerisoittimien yhteydessä tapaa, jolla soittaja painaa ja vapauttaa koskettimen. Siinä olennaisia ovat sormen toiminta, nopeus ja käden asento sekä käytettävä käsivarren paino. (Sargent, e-lähde.) Soittajan kosketuksen ja soittimen kosketuksen erotan tässä yhteydessä toisistaan siten, että ensimmäisessä on lähestymiskulmana yksilöllinen ja jälkimmäisessä periaatteellinen toimintatapa, joka liittyy soittimen äänentuoton mekanismiin. Vapaavuori liittyy kosketukseen kuuluvaksi myös soittotuntuman (2001, 12).<sup>40</sup>

Kosketusotteen eri mahdollisuudet liittyvät soittimen rakenteeseen ja soittajan taitoihin. Näitä ovat periaatteet, joihin mekanismien toiminta perustuu kuten soittoventtiilin ja vasaramekanismin vaiheittainen toiminta sekä kosketinliikkeen pohja-aseman merkityksen ymmärtäminen. Soittokosketuksen laadukkuutta on näiden suomien mahdollisuuksien oivaltaminen ja hallintataito.

Eri soittimet tarjoavat mahdollisuuksia erilaisiin tehokeinoihin. Urkujen yhteydessä koskettimen painaminen avaa soittoventtiilin. Soittaja säätää, millä tavoin hän päästää ilmaa pilliin, ja vastaavasti kuinka hän sulkee sen (sävelen päättö). Pianon soittaja säätää otteillaan nopeuden, jolla vasara lyö kieleen.

Paavo Sointeen mukaan nykyaikaisen pianon kosketuksen ominaisuudet ovat tulos 1700-luvulla syntyneistä vaatimuksista. Ideana näyttää olleen saavuttaa soitin, jossa yhdistyisi sekä cembalon loisteliaas konsertoivuus että klavikordin muuntelukykyinen äänen laatu. (Soinne 2001, 9.) Ripinin mukaan Christoforin soittimen sointi 1700-luvun alkuvuosikymmeninä oli kuitenkin ohuempi ja hiljaisempi kuin ajan cembaloissa (Ripin ym. c. e-lähde). Cembalon koneistossa kynsi näppää kieltä. Klavikordin kieltä/kieliparia soittava tangentti painautuu niihin ja jää tiiviiseen kontaktiin, jolloin sävel syttyy. Kosketusotteella on mahdollista säätää sävyn lisäksi sävelkorkeutta.

---

Cicero ja Quintilianus) voi havaita ideat, joissa ilmaisua koristellaan retorisiin mielikuvin ja saadaan luo-  
duksi tunteen kieli. (Buelow, e-lähde.) Retoriset periaatteet siirtyivät vähin erin itsenäistyvään soitinmu-  
siikkiin. Epäselvyys syntyy kehityksestä, jossa uudet muusikot ja koulukunnat jättivät retoriikan lait syr-  
jään. 1800-luvun alkupuolelta lähtien tietoisuus näistä katosi suurimmasta osasta koulutus- ja filosofisia  
järjestelmiä. 1900-luvun alussa musiikin historioitsijat löysivät uudelleen retoriikan merkityksen van-  
hemman musiikin estetiikan ja teorian pohjana. (Wilson, e-lähde.)

<sup>40</sup> Asiaa käsitellessä ei pidä nyt sekoittaa käsitteitä *soittajan kosketus* ja *soittokosketus*. Ensimmäisen  
näkökulma on yksilöllinen ja toisen periaatteellinen. Tässä esitellään jälkimmäistä.



Kosketuksen tekniikkaan liittyvät eurooppalaisten valtakielien ilmaisut kertovat omalla tavallaan tekniikan piirteistä. Pääsanana kosketus ohella englanninkielisissä vastineissa ilmenevät myös sanat ”hipaista” ja ”ulottua”. Saksalaiset käyttävät sanaa *Anschlag*, varsinkin aikaisemmin myös verbiä *schlagen*, jonka suomenkieliset vastineet ”lyödä, näpätä, iskeä” ovat suorasukaisempia kuin mitä englannin *touch* -sanana suomalaiset vastineet antavat ymmärtää. Ranskan kielen *toucher* liittyy kiinteästi musiikin soittamiseen, sillä saman sanan latinankielien kantamuoto *toccare* merkitsee koskettamista, ja sanaa *toucher* voidaan käyttää myös kosketusaistista. Espanjan *tocar* merkitsee koskettamista. Espanjan *tañer* vastaa suomen kielen sanaa ”soittaa”, mutta on syytä ottaa huomioon espanjan yhteys latinaan. Latinan *tangere* on varsin lähellä soittamista. Se sisältää runsaan kirjjon merkityksiä koskettamisesta lyömisen ja maistelun kautta hellyttämiseen.<sup>41</sup>

Trinkewitzin mukaan cembalon kosketukselle on ominaista keveys ja sormien toimintaa korostava fyysinen liike. Siinä luistin kynsi tulee viedä hallitusti kielen ylitse. (Trinkewitz 1996.) Tapahtumassa on yhtenevyys urkujen soittoventtiilin hallitulle avaamiselle ja sulkemiselle.

C. Ph. E. Bachin mukaan soittajan tarvitsema sormien voima tulee cembalon soitosta. Klavikordin edellyttämä kosketinpaino on kevyt, ja siihen tottuneelta soittajalta jää cembaloteosta soittaessa säveliä kokonaan pois (kts. 40). (Bach 1753/ 1981, 15 §, 10–11.) Samantapaisen asetelman kuvaa Mäkinen tilanteeseen, jossa pianisti aloittaa cembalonsoiton. Cembalistin käsivarren tulee olla kevyt ja sormen nopea. (Mäkinen 2004, 108.)

### 2.3.3.c Sävelten yhdistäminen ja erottaminen

Klaveerimusiikin soittotavat voi jaotella termein *agogiikka*, *aksentointi*, *artikulointi*, *fraseeraus* ja *inegalisointi*. Agogiikka on tapa käsitellä tilapäisesti musiikillista aikaa. Aksentointi on sävelen merkityksen korostamista suhteessa viereisiin säveliin. Artikuloinnilla tarkoitetaan kahden tai kolmen sävelen soivien pituuksien suhdetta toisiinsa. Fraseeraus on säejäsentelyä ja inegalisointi rytmiikan elävöittämistä siten, että kahden tai hieman useamman sävelen sisällä tapahtuu sävelkestojen muuntelua. Aksentointia ja artikulointia käsitellään joskus nähtävästi sisäkkäisinä ilmiöinä (Forsblom 1994, 117–118), mikä on omiaan sekoittamaan termien omat merkitykset. Vokaalimusiikin artikulointi liittyy läheisesti sävelkuvion ”foneettiseen” ilmiasuun ja aksentointi musiikin af-

<sup>41</sup> Mm. Sanakirja Suomi-Espanja-Suomi 1995. Jyväskylä: Gummerus.

fektin edellyttämään tulkintaan. Lähes kaikki soittotapojen termit ovat soveltaen rinnakkaisia puheilmaisun käsitteille. Niiden taustalla voi nähdä sekä historialliset että yleisemmin musiikin ilmaisuun liittyvät syyt. Termit ja niiden merkitysten selvittäminen nousivat tässä työssä keskeiseen asemaan.

Matthias Thiemelin mukaan länsimaisessa traditiossa aksentointi, fraseeraus, artikulointi ja dynamiikka muodostavat yhdessä musiikillisen ilmaisun. Nämä ovat käytössä kaikkien tyyliperiodien yhteydessä, mutta eri painotuksin. Kun käsillä on ”vanha urkumusiikki<sup>42</sup>”, artikulointi ja aksentointi esittäytyvät omaleimaisella profiililla. Se johtunee sekä ajan musiikista että soittimista. Vokaalipolyfonialle on tyypillistä äänenkuljetuksen itsenäisyys, joka edellyttää jokaiselta ääneltä itsenäistä artikulaatiota. Laulumusiikin on katsottu sisältävän vähintään 1200-luvulta asti käsityksen ilmaisusta, jossa ilmenee puheenomaista aksentointia (Thiemel a ja b. e-lähde).

Sointeen mukaan C. Ph. E. Bach esittelee teoksessa *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753 & 1762/1981) soittokäytännön, joka luo omana aikanaan siltaa niin kutsuttujen kenraalibasso- ja wieniläisklassisen periodien välille. Koska kosketinsoitin oli käytännöllisesti katsoen mukana kaikessa musisoinnissa, teoksen näkökulma laajenee koskemaan soveltaen myös muiden soittimien soittokäytäntöjä. (Soinne 1995, 5.) Kun C. Ph. E. Bach luettelee hyvän esityksen perustekijöitä, keskiöön nousee seitsemisen käsitettä, joissa artikulointia ja aksentointia ei niillä nimillä mainita lainkaan. Vastaavat käsitteet ovat listan toisena (sävelten painottaminen) ja neljäntenä (sitominen ja irrottaminen). Muut käsitteet ovat: voiman muutokset, liu’uttaminen, vibrato, (soinnun) murtaminen, sävelen jättäminen kiinni (ylilegato, oma artikuloinnista erillinen käsite), hidastaminen ja kiirehtiminen (agogiikka). (Bach 1753/1981, 117; suomennokset Soinne 1995.) Teoksen jälkeisenä ajanjaksona vasarasoittimen kehitys nopeutui ja musiikki löysi samoin uusia keinoja.

Folke Forsman käsittelee urkukoulussaan edellä mainituista termeistä kolmea kolmeen eri otteeseen: ”vanhan” (1500–1700 –lukujen) musiikin yhteydessä alaluvuissa Artikulaatio sekä Aksentointi, ”klassisen periodin” (1770–1830) yhteydessä alaluvussa Artikulaatio ja fraseeraus sekä ”romanttisen” periodin (1815–1910) yhteydessä alaluvussa

---

<sup>42</sup> Tähän tutkimukseen liittyvän ”vanhan” musiikin kautena voitaneen pitää 1500–1750-lukujen rajaamaa ajanjaksona. Eri taiteenlajeissa tyylikauden ajallinen sijoittaminen on osoittautunut vaikeaksi. Esimerkiksi anglosaksisessa kirjallisuudessa romantiikan kauden katsotaan sijoittuvan vuosiin 1770–1820, kun musiikissa ilmiötä pidetään myöhäisempänä. Tässä työssä käytetään ensisijaisesti vuosilukuja.

Fraseeraus ja artikulaatio. Forsmanin otsikointi saattaa olla hyvinkin kuvaava pohdittaessa termien painoarvoja eri tyyliperiodeissa. (Forsman 2001, 24–27, 76–77, 140.)

Urkurit ja pianistit ajattelevat ja puhuvat aksentoinnista, artikuloinnista ja fraseerauksesta eri tavoin. Etenkin aksentoinnilla pianistit viittaavat lähes yksinomaan sävelen dynaamiseen ilmeeseen. Kielikosketinsoittimien dynaamisten ilmaisumahdollisuuksien kehittyminen 1700-luvun alkupuolelta lähtien hämärsi klaveeriensoiton ympäristössä soittotapojen käytön yhteisyyttä.

Tutkimus- ja oppikirjallisuudessa soittotapoihin liittyvien termien käytössä, kosketus mukaan luettuna, ilmenee sekavuutta. Esimerkiksi Forsmanin urkukoulussa 1800-luvun musiikin esitysohjeiden yhteydessä annetaan ymmärtää, että artikulaation ja fraseerauksen välinen ero on useimmiten selkeä. Samassa yhteydessä artikulaatio- ja kosketustapa sekoittuvat toisiinsa, ja äsken artikulaatioon kuulunut legatosoitto ei ole artikulointia, kun soittajan tulee vain keskittyä vain fraseeraukseen legaton ollessa itsestään selvyys. (Forsman 2001, 153.)

Pianomusiikin ympäristössä 1600–1750-lukujen musiikkia soitetaan vähänlaisesti verrattuna myöhemmin sävellettyyn ohjelmistoon.<sup>43</sup> Varhemmasta musiikista J. S. Bachin teokset<sup>44</sup> ovat saaneet 1900-luvun kuluessa vähitellen suurimman suosion ja kasvattaneet soittajien kiinnostusta saman aikakauden musiikkikulttuuriin. Sitä vanhempaa ohjelmistoa soittaa pianistien pieni vähemmistö.<sup>45</sup>

Omista piano-opettajistani Eero Heinonen puuttui tarkasti artikulointitapojen eroihin ja perusteisiin. Kuopiossa 1970–80-luvuilla pitämillään kursseilla hän määritteli pianonsoiton artikuloinnin tavalla, joka selkeytti omaa ajattelua pianon soittotekniikan suomista ilmaisumahdollisuuksista. Heinonen määritteli tällöin soittotekniset osatekijät erikseen soittotavoille: legato, leggiero, kolme erilaista staccatoa sekä dolce. Viimeksi mainittu tarkoitti sormen ja käsivarren työnjaon tiettyä balanssia.

<sup>43</sup> Esimerkiksi Amsterdamin konserttitalon suuren salin pianoresitaaleissa esitetyissä ohjelmissa konserttikaudella 2008–2009 vanhin säveltäjä oli syntynyt 1752 ja nuorin 1891.

<sup>44</sup> Pitkäaikainen pianonsoiton opettajani Pentti Karjalainen (1924–1996) kertoi minulle valmistelleensa opintojensa ainoan ”barokkiteoksen” vasta pianonsoiton diplomitutkintoonsa, jonka hän soitti vuonna 1948.

<sup>45</sup> Huomionarvoisia ovat muutamien valioluokan pianistien huipputasoiset esitykset W. Byrdin, J. Bullin ja Fr. Couperinin teoksista.

Vuonna 2009 Heinonen kertoi käsityksensä laajentuneen vuosien myötä. Hänen mukaansa artikuloinnin merkityksen pohdinta 1600- ja osittain 1700-lukujen musiikin yhteydessä korostuu muun muassa siksi, että ohjeita ei yleensä ole nuotteihin merkittynä ja koska sen ajan musiikillinen retoriikka poikkeaa romantiikan kauden laulullisesta fraseerauksesta. Pianotekniikan kannalta katsottuna Heinonen sanoi artikuloinnin teknisen toteuttamisen olevan monitahoinen ilmiö. Hänen mukaansa yleisesti ajatellen rajoituksena on tekniikan sormikeskeisyys:

Pianisti artikuloi myös ranteella, kyynärvarrella ja käsivarrella, mutta tietysti sormien tietoisuus on olennainen asia – joskus myös niiden passiivisuus! (Heinonen 2009a. Haastattelu.)

Fraseerauksen ja artikuloinnin sekoittaminen toisiinsa on ollut Heinosen mukaan valitettavan yleistä pianomaailmassa. 1700-luvun ja varhempien tyylien esittämisessä ilmenee usein tasapaksuutta, aivan kuin soiton rytmiikan elävyys olisi tällöin kiellettyä. (Heinonen 2009a. Haastattelu.) Pianonsoiton aksentointiperinteeseen vaikuttavat uruista erottavana osatekijänä soittimen dynamiikan mahdollisuudet.

#### 2.3.3.d Agogiikka

Agogiikka-nimitystä käytetään sävelten, sävelkulkujen ja taukojen ajankäytön hienosäädöstä, joka korostaa ilmaisun voimaa. Agogiikka liittyy osaltaan aksentointiin, ja siinä on mukana dynamiikan piirteitä. Säkeen hengityksestä johtuva tauko (*suspiratio*) mainitaan usein urkulähteissä. 1500-luvulla tauon (*suspirium*) tunnistetaan sisältävän tunnesisältöarvoja. Thiemelin mukaan Calvisius suositteli vuonna 1602 vähentämään tai lisäämään nopeutta harmonian ja tekstin mukaan. Tuona aikakautena näyttävät perustempojen muutokset tulleen käytännöksi yhä yleisemmin. (Thiemel, a ja b. e-lähde.) Tämä on nähtävissä muun muassa Girolamo Frescobaldin (1583–1643) kokoelmassa *Il Secondo libro d'Involatura di Cembalo et Organo* (Frescobaldi 1637, Avvertimenti/1), jossa tulee mainitaksi myös ”uusimmat” madrigaalit (Monteverdi) ja niiden merkitys agogiselle esitysoitteelle. (Rantala 1991, 19.)

C. Ph. E. Bach määrittelee hyvän esityksen salaisuudeksi valmiuden elävöittää ”sävelajattelun tuotteita”. Etualalla ovat dynamiikan, aksentoinnin, artikuloinnin keinot kun taas agogiikka on taustalla. C. Ph. E. Bach moittii ”teknisiä” soittajia, jotka soittavat vain sävelet ”paikalleen”, joskin antaa arvon käytännön valmiuksille. Musiikin viehätävyyttä perustuu usein esitystilanteessa oivallettuihin piirteisiin. Näitä ovat nekin kään-

teet, jotka ovat sävellyksen yleisrytmin vastaisia. Rytmisen vapauden voi ottaa soittaja, pieni kokoonpano tai yksin solisti. (Bach 1753/1981, 115–117, 119, 120.)

1800-lukua tarkasteltaessa käsite ”romanttinen rubato” liitetään usein Frédéric Chopinin (1810–1849) tyyliin. Chopin itse tietävästi oli kohtuullisten <sup>46</sup> tempomuutosten kannalla. 1900-luvun alun säveltäjien joukossa muun muassa Béla Bartók (1881–1941) käyttää usein agogiikkaa vapaasti. (Thiemel, c. e-lähde.)

### 2.3.3.e *Aksentointi*

Aksentointi (engl. *Accent* = musiikissa iskutus, saks. *Akzentierung* = korostus puhuttaessa puheen sävystä) on musiikissa käsite, jossa tietyn sävelen merkitys painottuu suhteessa ympäristöönsä. Käytännössä sävel pidentyy, saa korukuvion tai soitetaan voimakkaammin. Aksentoinnin perusmuotona voi pitää tasaista tahdinlyöntiä. Sitä kutsutaan *grammaattiseksi* aksentiksi. Muita muotoja ovat *oratorinen* aksentointi, jonka myötä puhe tulee ymmärrettävämmäksi, ja *pateettinen* aksentti, joka selventää ilmaisun tunnekorostusta. <sup>47</sup>

Euroopassa säveltäjät ja teoreetikot ovat pyrkineet antamaan enemmän tai vähemmän tarkkoja ohjeita aksentoinnille. Ilmiö on tunnettu jo antiikin Kreikassa. 1200-luvun laulumusiikkia koskeva tieto sisältää käsityksen laulajien tavasta poiketa perusrytmistä. (Thiemel, a. e-lähde.) Johann Gottfried Waltherille musiikkitermi *aksentti* tarkoittaa ensisijaisesti ornamenttia, jossa kirjoitettu sävel soitetaan edeltävän sävelen toiston kautta. Hän tosin lisää sanan merkitsevän myös sanan tai sävelen empaattista pidentämistä. (Walther 1732/1953, 5–6.) Vuosisadan kuluessa sen merkitykseksi alkoi vakiintua tietyn kohdan tärkeä sointi tai sanan saama sävelkorostus. Korostuksen voi saada myös heikko tahtiosa, mikäli siinä kohden on tärkeä sana tai tavu. 1800-luvulla todettiin musiikillisen ilmaisun sisältävän puheenomaista eli oratorista tai pateettista eli ilmeikkyyttä tuovaa korostusta. (Thiemel, a ja b. e-lähde.) Painottamisen tavat moninaistuvat 1800- ja 1900-lukujen kuluessa.

Thiemelin mukaan vuosisatojen ajan säveltäjät ja musiikin teoreetikot ovat pitäneet aksentointia esillä vähemmän kuin artikulointia ja fraseerausta. Termin muotoutuminen on

<sup>46</sup> Chopin, *Briefe and Dokumente*, ed. W. Reich, 4/1985, 215.

<sup>47</sup> 1700-luvulle tultaessa aksentti-termi näyttää tarkoittavan lähes yksinomaan tiettyä korukuviota. Muun muassa J. G. Walther selvittää termin merkitystä pääasiassa siltä kannalta. (Walther 1732/1953, 5–6.)

ollut värikäs. Kosketinsoitinsäveltäjät esittivät vielä 1700-luvun alussa käytäntöä, jossa ”vahvat” tai ”heikot” sormet soittaisivat ”vahvoja” tai ”heikkoja” iskuja. Samalla vuosisadalla pyrittiin vakiinnuttamaan jako ”metrinen” ja ”ilmeikäs” aksentti (Thiemel, a ja b. e-lähde).

Daniel Gottlob Türk kuvailee klaveerikoulussaan tässä grammaattiseksi todettua aksentointia: ... kun useista peräkkäisistä, samanpituiseksi merkityistä sävelistä joitakin painotetaan tietyssä pysyvässä järjestyksessä muita enemmän, näiden aksenttien välityksellä syntyy vaikutelma, jota kutsumme tahdiksi (Türk 1789/1962, 88).

1600-luvun musiikin keskeinen idea oli tekstin määräävä vaikutus lauluilmaisuuksiin. Sävelen pieni venytys korostaa sen merkitystä. Tästä on yhtenä osoituksena Girolamo Frescobaldin viittaus ajanmukaisimpaan vokaalimusiikkiin, esimerkiksi Monteverdin madrigaaleihin. (Frescobaldi 1637, Avvertimenti).

Ludger Lohmannin mukaan aksentointi tarkoittaa vanhan klaveerimusiikin yhteydessä tapaa painottaa tiettyä säveltä sen pituutta säätämällä. Tällöin oikea aksentointi on soinnillisen läpikuultavuuden ja muodon jäsentelyn ohella hyvän musiikillisen esityksen perusvaatimus. Aksentoinnin myötä teoksen melodisuus selkeytyy ja sen ilme muodostuu karaktäärin mukaiseksi. Lohmannin mukaan vanhoissa lähteissä<sup>48</sup> rytmikan perustasta, tasaisesta pulssista on käytetty nimikettä *das ordentliche Fortgehen* (”säännön mukainen eteneminen”). Aksentoinnin yksinkertaista perusmuotoa, jonka mukaan tahdin ensimmäinen sävel on painokkain, nimitetään grammaattiseksi aksentiksi. Muita muotoja ovat oratorinen ja pateettinen aksentti. Lohmannin mukaan viimeksi mainitut juontavat juurensa vokaalimusiikin tekstin määräävästä asemasta, joka on kuultavissa myös soitinmusiikissa. Painotuksen voi siten saada myös heikko tahtiosa, mikäli tärkeä sana tai tavu esitetään siinä kohden. (Lohmann 1990, 31, 166, 267, 32.)

Thiemelin mukaan polyfonista musiikkia kerrotaan aksentoitavan renessanssin musiikin yhteydessä erilaisin tavoin kuin 1600-luvulla. Hän kertoo Jean-Jacques Rousseau<sup>49</sup> havainneen, että [sävelkulkujen] aksentoinnissa käytetään monia muuntelutapoja ja että monia eroja ilmenee vielä näidenkin muuntelutapojen välillä. 1700-luvun lähteissä puolustetaan sekä kaavamaista, tahdin alun painotusta että perusrhythmin pitämistä ”ellei sä-

<sup>48</sup> Esimerkiksi Marburg, F. W. *Anleitung zum Clavierspielen*. (1755/65) Facs. Hildesheim 1970.

<sup>49</sup> Rousseau, J.-J. *Dictionnaire de Musique*. 1768.

veltäjä ole lisännyt toista ilmaisuohjetta”. Thiemelin mukaan 1800-luvun alussa ilmentyneeseen musiikkisanakirjaan<sup>50</sup> ilmaantuu termi *agoginen* aksentti, joka selitetään joko sävelvoiman lisäämiseksi tai sävelen kestoja viivyttäväksi ilmaisuksi. Thiemel toteaa 1800-luvun lopulla Hugo Riemannin<sup>51</sup> liittäneen fraseerausta koskevassa teoriassaan yhteen sekä aksentoinnin että dynaamiset nousut ja laskut (Thiemel, a. e-lähde.). 1900-luvulla aksentoinnin estetiikkaa arvioi Arnold Schönberg, jonka mielestä poljennon tulisi olla palvelija eikä herra. Hänen mukaansa tyyli, jossa ylikorostetaan poljennon vahvoja iskuja, on itse asiassa luonut epävarmuutta musiikin esittämiseen. Kun muusikot turvautuvat lyhytmittaiseen iskutukseen, he menettävät vapaasti virtaavan musiikin. (Thiemel, a ja b. e-lähde.)

Penninger luettelee 1700-luvun lopun kolme aksentointitapaa: grammaattinen, oratorinen ja pateettinen aksentti. Grammaattinen on muusikon sisäistä ajanhallintaa, oratorinen sitä vastoin elävöittää etenkin puheenomaista ilmaisua ja pateettinen tuo esiin melodiassa tietyn nuotin tunnesisällön. (Penninger 2007, 11–12. e-lähde.)

Jon Laukvik liittää *Das ordentliche Fortgehen* -termin kuuluvaksi artikuloinnin piiriin. Hän toteaa urkukoulussaan ”vanhan musiikin” tunnetun peruseriaatteen, jonka mukaan sävelten väliin tulee jättää tauko huolimatta nuottiarvosta. Sillä ei ole merkitystä, onko kirjoitetun sävelen jälkeen kirjoitettuna sävel vai tauko. Sen sijalla hän toteaa käyttävänsä oppikirjassaan termiä *non legato*. Tämä edistää (kaikuisissa tiloissa) sointikuvan selkeyttä. (Laukvik 1990, 26–27.)

Maria Boxall esittelee klaveerien perustaitoja aloittaville cembalisteille, jotka eivät pääse perille tyylipiirteistä suppeiden esitysten pohjalta (1977, 1). Hän tuo esille muun muassa aksentoinnin teoksen rytmisen jäsentelyn runkona. Pekka Vapaavuoren ja Hannele Hynnisen yhteistyössä toimittamassa sävellyskokoelmassa *Barokkipianisti* (musiikkia 1500-luvun alkupuolelta 1700-luvun puoleen väliin saakka) esitellään myös eri klaveerilajien opettajille yhteisiä soitinmusiikin ilmaisuun liittyviä käsitteitä ja taitoja, jotka soveltuvat muillekin soittajille sekä myös laulajille. (Hynninen & Vapaavuori 1994.) Siinä rytmisen jäsentelyn toimintatapa nimetään painotushierarkiaksi (vrt. grammaattinen aksentti) (Vapaavuori, Tiedonanto 23.2.2011).

<sup>50</sup> Koch, H. C. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt.

<sup>51</sup> Riemann, H. 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg.

Urkuympäristössä aksentin on mielletty tarkoittavan kaikkien niiden tekijöiden summaa, joilla sävel otetaan äänenkuljetuksesta esiin. Useille muille muusikoille aksentti tarkoittaa lähinnä vain varoittamatonta korostusta. Aikamme puhekielessä aksentilla tarkoitetaan äänenpainoa, -korkoa, vokaalimerkin lisämerkkiä ja musiikissa [dynaamista] iskuja (Alhoniemi 1989, 7). Äänen korostus vaikuttaa osaltaan puheilmaisun merkityssisällön ymmärrettävyyteen.

### 2.3.3.f Artikulointi

Artikulointi (lat. *articulā'tiō*= jäsentely, engl. *articulation*, saks. *Artikulation*= ääntäminen) on tapa yhdistää ja erottaa säveliä toisistaan. Artikuloinnin vaihteluväli on kaikkea äärimmäisen staccaton ja legaton väliltä. Legato voi käytännössä tarkoittaa myös sävelen soittamista kestoaan pidemmäksi. Käden korostetun keveyden, suuren sorminopeuden ja non legato-soiton muodostamasta soittotavasta käytetään klaveeripetuksessa joskus termiä *leggiero*.

Geoffrey Chewin mukaan artikuloinniksi nimitetään [musiikissa] sävelten toisistaan erottamisen astetta, jota [soittaja] musiikkiesityksessään käyttää. Legato voi käytännössä tarkoittaa sävelen toisiinsa sitomisen lisäksi myös sävelen soittamista kestoaan pidemmäksi. Chewin mukaan artikulointi muodostaa yhdessä fraseerauksen kanssa musiikki-ilmaisun keskeisen ilmiön. Nämä musiikin esittäjälle ja sitä myötä kuulijalle tärkeät keinot mahdollistavat tunteen ilmaisun sulauttamisen muutoin eriytymättömään sävelten virtaan sekä esityksen mikrorytmiikan hallinnan (muusikko muuntaa ”kellonmukaisen ajan” ”musiikilliseksi ajaksi”) (Chew ”Articulation and phrasing”. e-lähde). Puheessa artikuloinnilla tarkoitetaan äänneiden muodostamista. (Alhoniemi 1989, 12.)

Hermann Keller kuvaa artikuloinnin sävelten yhdistelyksi ja erotteluksi (Keller 1948, 47–50). Lohmann vahvistaa Kellerin ajattelun olevan edelleen pätevää (Lohmann 1990, 13). Artikulointi muodostaa musiikki-ilmaisussa laajan ilmiökentän, jonka merkitys on rinnasteinen puhekielen selkeyden eri osatekijöille. (mts. 13, 143–167). Soiton selkeyden vaatimus korostuu huoneakustiikassa, jossa kaiunta-aika on pitkä. Lohmann sanoo Kellerin todenneen artikuloinnille olevan lukuisia erilaisia mahdollisuuksia.<sup>52</sup> Lohmannin mukaan puheen ja siihen liittyvien keinojen hallinta vastaa muusikon ilmaisukeinoja, ja tässä artikulointi on keskeisessä asemassa. 1700-luvun lopulle asti artikulointi oli

<sup>52</sup> Keller, H. *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*. Kassel/Basel 1955, 12.



varmaankin kosketinsoittimille tärkeämpää kuin millekään muille soittimille. Sen jälkeen dynamiikan hallinta oli hänen mukaansa [fortepianolla] jo artikulointia merkittävämpi ilmaisukeino. Lohmann keskittyy kirjassaan varsinaisesti urkujen ja cembalon soiton kysymyksiin. Tätä hän perustelee klavikordin ja varhaisen fortepianon vähäisellä asemalla nykyisessä musiikkielämässä. Toiseksi hän toteaa soittimien mahdollisuuden portaattomaan dynamiikkaan, joka ei ole uruille ja cembalolle mahdollinen. (Lohmann 1990, 13–14).

Forsman toteaa, että vanhimmassa musiikissa ei käytetty artikulointiin liittyviä merkintöjä, koska näiden soittotavat olivat yleisesti tiedossa. Klassisena aikana epätietoisuus eri soittotavoista edellytti merkintöjä. Romanttisena aikana Forsmanin mukaan urkumusiikissa kaiken soiton lähtökohtana on täydellinen legato, mikäli nuoteissa ei ole mitään merkintöjä. (Forsman 2001. 24, 27, 76, 140.)

### 2.3.3.g *Fraseeraus*

Fraseeraus (kreik. *phrasis* = sanonta, fraasi) tarkoittaa musiikin yhteydessä säejäsentelyä.<sup>53</sup> Lohmann muistuttaa Kellerin määritelleen musiikin fraseerauksen ajatuksen jäsentelyksi. Muusikko jäsentee ilmaisuaan yhdistellen ja erotellen jaksoja, kuten hän tekisi tekstissä pilkkujen ja pisteiden avulla. Mielekkäälle fraseeraukselle on olemassa vain yksi toimiva tapa. (Lohmann 1990, 13.) Lohmannin havaintojen mukaan aikamme [saksalaisessa] puhekielessä sana ”fraseeraus” saatetaan käyttää ”artikuloinnin” sijasta (mts. 13–14). Laukvikin mukaan taas ”barokin” fraseerauksen terminä voi käyttää sanaa *interpunktio* (mts. 1990, 86).

Erkki Tuppuraisen mukaan suomenkielisissä teksteissä on perusteltua puhua erikseen jäsentelystä (saks. *Sinnliederung*) tai säejäsentelystä (saks. *Phrasierung*; engl. *phrasing*), huolimatta saksan- ja englanninkielisistä käytännöistä. Saksassa sana *Phrasierung* on saanut hieman vanhahtavan sävyn, ja englanninkielessä *phrasing* näyttää osaksi sisältävän artikuloinnin merkityksen. (Tuppurainen 1994, 19–21.) Ilmeisesti viimeksi mainitussa sekoittuvat keskenään perinteisen taidemusiikin ja jazzmusiikin käytännöt.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Fraseerauksen suomenkieliseksi vastineeksi sopii säejäsentely. Puhelintiedonanto Kotimaisten kielten tutkimuskeskus/Kielitoimisto 15.4.2009 Riitta Eronen.

<sup>54</sup> Mikko Toivasen mukaan jazzfraseeraus on rytmisen syllabisen hahmottamisen avulla tapahtuvaa (swing)-artikulaatiota, mistä prosessista kehkeytyvät musiikin rytmis-melodiset hahmot (2000, 360).

Chewin mukaan 1700-luvulta alkaen musiikkiin ilmaantunut fraseeraus-termi oli rinnakkainen puhekielen lauseopille. Hänen mukaansa kyseinen termi sisältää kielen ilmiöihin liittyvän analogian, joka on 1700-luvulta lähtien jatkuvasti otettu esiin keskusteltaessa peräkkäisten sävelien ryhmittelystä, erityisesti melodioissa. Artikuloinnin keinot ja niihin liittyvä fraseeraus on ollut aina monisyinen ilmiö. Yksittäiset nuotit voidaan artikuloida ja fraasit aloittaa nuotin ”sijoittamisella” (nuotti soitetaan murto-osan myöhässä, erottaen edeltävästä nuotista esimerkiksi ”aavistuksen” mittaisella tauolla), aksenttoimalla tai sitten soinnin keinoin. (Chew. *Articulation and phrasing*. e-lähde.)

### 2.3.3.h Inegalisointi

*Inégalité*-soittotapa (ransk. *notes inégales* = epätasaiset nuotit) eli inegalisointi liittyy soitossa nuotinnuksen aika-arvojen tulkintaan. Tässä kahden perättäisen tasa-arvoisen sävelen keskinäinen suhde muuttuu. Ranskalaisperäisessä musiikissa tasaisin nuottiarvoin kirjoitetut jaksot inegalisoidaan pidentämällä useimmiten sävelparin ensimmäistä säveltä. Italialaisperäisessä musiikissa sen sijaan saattaa pidentyä jälkimmäinen sävel.<sup>55</sup> Käytännössä inegalisointi-soittotapa sivuaa aksentointia ja artikulointia. Inegalisoinnin täsmällinen ymmärtäminen liittyy esityskäytännön kysymyksissä yleiseen tilanteeseen, joka pätee kaikkien aikakausien musiikissa: muusikko joutuu jossakin määrin aina tulkitsemaan nuottikirjoitusta.

Inegalisointi liitetään lähteissä vahvimmin ranskalaiseen 1700-luvun alun musiikkiin, ja on ollut esillä lähinnä urkujen soiton yhteydessä. Vanhin asiaan viittaava lähde on kuitenkin espanjalaisen Thomás de Santa Marian (noin 1510–1570) ”klaveerikoulu”<sup>56</sup> (1565, 20). Hän oli musiikin teoreetikko, urkuri ja säveltäjä. Epätasaistavat soittokäytännöt tunnettiin myös sekä Italiassa että Saksassa jo 1500-luvulta alkaen. Käytäntöjen ilmenemismuodot ovat omaleimaisia. G. Frescobaldin viittaus ilmiöön on antanut aihetta myös väärinymmärryksiin.<sup>57</sup> (Frescobaldi 1637, *Avvertimenti*, Preface.) Vielä C. Ph. E. Bach mainitsee 1700-luvun puolenvälin jälkeen epätasaistamisen soiton ilmeikkyyden lisääjänä. (Bach 1753/1981, 128–129.)

Johann Gottfried Walther (1684–1748) käsittelee teoksessaan *Praecepta der Musicalischen Composition* epätasaistamisen ilmiötä yksityiskohtana seikkaperäisessä esitykses-

<sup>55</sup> Tunnetaan myös ”lombardisena rytminä”.

<sup>56</sup> *Libro llamado arte de tañer fantasía*.

<sup>57</sup> Inegalisoinnin rytmikka on sekoittunut soittotapaan.

sään. Esimerkkinään laulu (katkelma ”Meine Seele ruft und schreyet”) Walther mainitsee tiettyjen tekstin sananpainoihin liittyvien sävelten pienen venytyksen korostavan niiden salattua merkitystä. (Walther 1708/1955, 23.)

Christoph Albrecht liittää artikkelissaan ”*Jeu Inégal*” bei Bach huomion epätasaistavan soiton ilmiöihin 1700-luvun alkupuolen musiikissa. Hän sulkee näiden käytäntöjen ulkopuolelle niin agogiset vapaudet 1800-luvun musiikissa kuin varhaisempien aikakausiensa (kuten G. Frescobaldin) soittotavat. Taustoinnin Albrecht aloittaa silti 1500-luvun lähteistä ja viittaa T. de Santa Marian klaveerikouluun. Siinä tuodaan esiin lyhyiden nuottiarvojen kahden ja neljän sävelen ryhmän epätasaistamisen kolme perusvaihtoehtoa: 1) ensimmäistä ja kolmatta säveltä venytetään ja toista ja neljättä lyhennetään, 2) ensimmäistä ja kolmatta lyhennetään, toista ja neljättä venytetään tai 3) kolme ensimmäistä joudutetaan, neljättä venytetään. 1600-luvun loppupuolen lähteistä Ranskasta ja Saksasta löytyy mainintoja pienten sävelryhmien esittämisestä epätasaistamalla nuottiarvot. (Albrecht 1980, 117–120.)

Marie-Claire Alain, yksi 1900-luvun loppupuolen merkittävimmistä urkureista, kuvaa artikkelissaan (1980) epätasaistamisen ilmiötä ja viittaa lukuisiin auktoriteetteihin 1550-luvulta alkaen. Lähteitään yksilöimättä hän mainitsee muun muassa nimet Bourgeois, Nivers, Saint-Lambert, Montéclair ja Duval. Alain toteaa näkemyksensä muutamien huomionarvoisten seikat: lähteet ovat ilmiöstä yhtä mieltä; teoksen tyyli määrää, minkälaista inegalisoitua tulee käyttää; lähinnä astekuviot, joissa ei ole muuta ohjetta, epätasaistetaan; epätasaistamiselle on useita sääntöjä, joista merkittävin on sääntö hyvästä mausta. Hyvä maku näyttää olevan vaikeasti selitettävissä. Alain lainaa tästä Lacassagnen (1766) ajatusta:

Hyvä maku ei ole määriteltävissä. Se on kuin eräänlainen ”en tiedä”, johon herkkä ihminen aina päätyy. Tarkka korva voi aistia eri vivahteet, mutta on mahdotonta selittää mitä ne perimmäältään ovat.

Harald Vogel toteaa, että musiikin historian tutkijoista Arnold Dolmetsch (1858–1940), joka oli vanhojen aikakausiensa musiikin tutkimuksen pioneeri, antoi olennaisia impulsseja vakavalle ja siitä lähtien vähemmän repivälle työskentelylle vanhojen tekniikoiden parissa. Vogelien mukaan Dolmetsch havaitsi myös yhteenkuuluvuuden sormijärjestysten ja rytmisen epätasaistamisen välillä. Dolmetschin teoksen *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (1915) sisältämät sormijärjestysesimerkit ovat

klaveerisoittotapojen perustavaa tietoa. Vogelin mukaan Dolmetschin osittain ymmärrettävässä ja osittain omapäisessä tulkinnassa sormijärjestysten ja artikuloinnin suhteessa on piirteitä, jotka ovat omiaan karkottamaan käytännöllisesti suuntautuneita muusikoita vanhojen sormitusperiaatteiden kokeilusta. (Vogel 1982, 5.)

### 2.3.3.i *Huoneakustiikan huomiointi*

Huoneakustiikka on rakennetun tilan ominaisuus, jonka vaikutus yhdessä äänilähteen ominaisuuksien kanssa muodostaa kuulijan havainnoiman kokonaisuinnin. Projektissa huoneakustiikka on otettu huomioon lähinnä urkujen kokonaisuintiin olennaisesti liittyvänä ilmiönä. Huoneakustiikassa ovat huomion arvoisia äänilähteen signaalin ominaisuuksia korostavat ja muuttavat ominaisuudet: jälkikaiku ja kaiun väri. (Pelto 1989, 33.) Akustiikka eli äänioppi käsittelee korvien havaitsemia ilmiöitä kuten äänen syntyä, etenemistä, sointia, dynamiikkaa ym. Tekninen akustiikka liittyy musiikin esittämisen ja kuulemisen alueelle.<sup>58</sup>

Huomionarvoista on huoneakustiikan yhteys juuri urkuihin ja urkumusiikkiin. Ilmeistä on, että niin aksentointi- kuin erityisesti myös artikulointikäytännöt klaveerimusiikissa liittyvät ensimmäisenä juuri urkujen tavanomaisiin sijaintipaikkoihin pitkäaikaisissa kirkkosaleissa. Klaveeriperheen moninaistuessa käytännöt ovat siirtyneet muidenkin soittimien käytäntöihin, kunnes soitinkehityksessä erottavaksi piirteeksi muodostui yksittäisen äänen dynaamisen säätämisen keinot. (Soinne 2001, 8–9, 15.)

## 2.4 **Oppiminen, opettaminen ja tutkimustieto**

### 2.4.1 **Lähtökohdat**

Yliopistomaailmassa, jossa tiedon uusiutuminen ja toiminnan kehittyminen ovat osa toiminnan perusfilosofiaa, kulttuurin monivivahteinen toimintakenttä on työläästi hahmotettava kokonaisuus ja edellyttää sen tutkijalta tarkkuuden ohella erityisalan ymmärtämystä. Pirkko Anttila myöntää taiteen kentän käytännöllisen tutkimuksen edustavan erilaisten tutkimuskäytänteiden kakofoniaa ja panee merkille, että taiteen kentällä vallit-

---

<sup>58</sup> Äänen kokemiselle ei ole olemassa arviointiasteikkoja. Äänen heijastuminen tapahtuu samojen lakien mukaisesti kuin valon heijastuminen edellyttäen, että heijastava pinta on suurempi kuin heijastettavan äänen aallonpituus. Kun äänilähde alkaa toimia huoneessa, sen aiheuttama äänikenttä kasvaa saavuttaakseen vakiovoimakkuuden hieman myöhemmin. Äänilähteen lopettaessa sama ilmiö tapahtuu päinvastaisessa järjestyksessä. Tämän niin kutsutun jälkikaiun pituus huoneessa on erilainen erikorkuisilla äänillä. (Pelto 1989, 31–35.)

see huoli sen käytänteiden akateemisen rationalisoinnin vaarasta. Hän toteaa silti luovan ja käytännöllistavoitteisen kulttuuritutkimuksen olevan monitieteistä ja liittyvän läheisesti moneen muuhun tieteen alueeseen. (Anttila 2006, 24–26.)

Soiton alalla ei tutkimuksella ole ollut erityisen vahvaa asemaa. Vaikka soiton taitoa koskettelevaa kirjallisuutta on paljon, muusikoiden käytännöt eivät näytä nöyrytävän sanallistamiselle. Tutkimus on edennyt nyttemmin myös niin kutsutun ”hiljaisen tiedon” alueelle. Taiteen epistemologialle on tyypillistä aistimuksien, koettujen aistihavaintojen merkitys tietoyksikköinä.<sup>59</sup> Anttilan mukaan pragmaattinen tietokäsitys myöntää, ettei verbaali ilmaisu ole aina paras. Paradigman määräävin piirre saattaakin olla näytön vakuuttavuus. (Anttila 2006, 76, 105.)

Anttilan mukaan yhteistoiminnallisuudessa on löydettävissä hyötyjä, kun tutkimuksen kohteena on käytännöllistavoitteinen työ. Se tarjoaa mahdollisuuden ajatusten vaihtoon ja tapahtumien kriittiseen tarkasteluun. Anttila on löytänyt käsitykselleen tukea muun muassa Nancy de Freitasilta (Anttila 2006, 427). Toimintatutkimuksen luotettavuuden kannalta on merkittävää tutkimusaiheen käsittelyn päämäärät. Aiemmin usein esitetyistä ”hankesuuntautuneista toimintatutkimuksista” on siirrytty niin kutsutun realistisen evaluaation mallinnuksiin (mts. 449)<sup>60</sup>

Anttila viittaa edellä piirteisiin, jotka ovat keskeisiä myös UrPi-projektissa: 1) tutkijan tulee ymmärtää tutkittava alue erityisen hyvin, 2) sellaistaakin työtä, jolla on pitkät perinteet, on mahdollista kehittää tieteen menetelmin ja 3) paradigma perustuu näytön vakuuttavuuteen. UrPi-projektia voi pitää realistisen evaluaation mallinnuksena.

Kahden rinnakkaisen klaveerin opettamisen ja oppimisen kehittämisprojekti poikkeaa tavanomaisesta yhteistyöprojektista muun muassa harvinaisuuden perusteella. Rinnakkaisia soitintaitoja pyritään kuvaamaan muusikoille yleisymmärrettävin termein. Termit tosin ovat nousseet vuosisatojen mittaisia kehitysjuonteita pitkin muuttaen samalla jännittävästi sisältöään ja muotoaan.

<sup>59</sup> Tuore esimerkki on vuonna 2010 Sibelius-Akatemiassa julkaistu Katarina Nummi-Kuisman väitöstutkimus *Pianistin vire: intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*.

<sup>60</sup> Ks. myös *Käytännöllinen toimintatutkimus* tai *Kehittävä työntutkimus*. (Heikkinen, H. L. T. ym. Toiminnan tutkimisen suuntaukset. *Toiminnasta tietoon*. Toim. Heikkinen & Rovio, E. & Syrjä, L. 2007, 52 ja 60. Helsinki: Kansanvalistusseura.)

Projektityöskentely musiikin kentällä liittyy lähinnä yhtyelauluun ja -soittoon. Klaveerimusiikin kentällä tutuinta on laulu-piano-yhdistelmä. Siinä laulun painoarvo näyttää mielletyn suuremmaksi huolimatta pianistien jatkuvasta puolustuskannasta. Pianistit harrastavat nelikätistä ja kahden pianon soittoa. Opetus- ja harjoittelukäytännöissä klaveristit ovat joka tapauksessa huomattavan paljon yksin soittimensa kanssa. Klaveristien yhteistoimintaa on ollut käytännössä Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikin koulutuksessa hyvin vähän<sup>61</sup> ja esittävän säveltaiteen koulutuksessa<sup>62</sup> reilun kahden vuosikymmenen ajan. Yhteistoiminnan tutkimusta on suoritettu arvioinnin näkökulmasta (Valtonen 2001). Kahden eri soittimen opetuksen ja opintojen yhteistoiminta tässä laajuudessa on avaus uuteen suuntaan.

Sibelius-Akatemia antaa yliopisto-opetusta, jonka tulisi samalla pätevöittää työelämään. Soittotaidon edistyminen vaihtelee yksilöittäin, koska taipumukset, elämäntilanteet ja innostus vaihtelevat suuresti. Soittoa opettavan henkilön ammattitaito on erityisellä koe-tuksella tilanteessa, jossa hän ohjaa yksilöllisesti opiskelijaa, jolla on samanaikaisesti monta pääaineen kaltaista oppiainetta. Engeströmin mukaan työelämässä suoritetusta koulutuksesta saatujen kokemusten mukaan ei opetustyön laatua voi kovin paljon kohottaa yksittäisen henkilön omien kokemusten varassa, vaan tarvitaan yhteistä kieltä, jonka avulla voidaan järjestelmällisesti suunnitella, arvioida, tallentaa, vaihtaa ja yleis-tää kokemuksia (Engeström 1994, 13). Engeström ei siis etene päättelyssään yhtä pitkäl-le kuin Anttila. Engeströmin mainitsema yhteinen kieli osoittautui projektissa yhdeksi kehityskohteeksi.

Pitkäaikaisena opettajana huomaan usein tarkastelevani soitinopettajan työtettä kolmi-jaon Kasvattaja – Kouluttaja – Valmentaja perusteella. Heikki Ruismäki keskittyy väi-töskirjassaan musiikinopettajan työtyytyväisyyskysymyksiin. Hänen tutkimuksensa kohderyhmä vastaa osittain omaani. Ruismäen mukaan muusikon poikkeuksellinen omistautuminen myös opetustyöhön ei tule arvioissa esiin riittävästi. (Ruismäki 1991, 33.) Taiteilija on usein oman tiensä kulkija, jossa yhdistyy havainnointi, ihmettely, tut-

<sup>61</sup> Projektin taustointihaastattelut Luvut 2.1.3 ja 3.2.2.

<sup>62</sup> Tiedonanto Erik T. Tawaststjerna 8.5.2010. Haastattelu.: 1980-luvulla pienimuotoisesti alkanut käytän-tö, jossa professori käyttää ”assistenttina” tutkinnon suorittanutta oppilastaan. Tuolloisten määräysten mukaista kuuden oppilaan luokkaa saatettiin näin hiukan kasvattaa. Tällä hetkellä noin neljäosalla osas-ton opiskelijoista on kaksi ohjaajaa. Kokemukset ovat yleensä myönteisiä ja toiminta heijastaa avointa ilmapiiriä. Sekä opiskelijat että opettajat saavat käytännöstä johtuen työskentelyynsä hieman vaihtelua. Ainoa näkyvillä oleva vaara on opiskelijalle syntyvä harha, että ongelma ratkeaa vaihtamalla opettajaa, mikä ei sitten kuitenkaan toteudu. Opettajien erimielisyyttä on ilmennyt hyvin vähän ja sellaista lähinnä vain ohjelmiston suhteen.

kiminen, fyysinen harjoittelu ja osaamisen jakaminen. Musiikin opettamisessa nämä toteutuvat yksilöllisesti.

Omaa tutkimustehtävääni läheisesti koskevaa tutkimusta en ole löytänyt. Siitä johtuen on syytä tarkastella muutamaa työelämän alueilla tehtyä tutkimusta tai niissä käytettyä menetelmää. Alaluvun 2.4.5 lainauksissa tulevat esille ryhmän toiminnan piirteiden syyt ja seuraukset sekä laaditun järjestelmän ja tosielämän jännitteet. Professiotyypit voivat selittää niin opettajan ja oppilaan kuin opettajien keskinäisiä suhteita. Tarkastelussa käy ilmi, että soittotaidon opettamisessa yleiset keinot sopivat huonohkosti työelämän tutkimusten luomiin kategorioihin.

#### **2.4.2 Kehittämistyön tarve**

Sibelius-Akatemiassa vuonna 2005 realisoitunut yleiseurooppalainen kehitys yhdenmu-  
kaisti koulutusrakenteita mutta korosti jo todettuja ongelmia. Kirkkomusiikin koulutus-  
ohjelmassa syksystä 2005 toteutettu koulutusrakenne sijoitti neljän keskeisen, kaikille  
pakollisen oppiaineen opinnot kolmessa vuodessa suoritettavaan kandidaatintutkintoon  
mutta samoin sisällöin. Käytännössä suunnitelman ja tutkinnon realististen valmistu-  
misedellytysten välillä näytti syntyneen sovittamaton ristiriita.

Tämän kehittäjäntyön näkökulma on lähestyä klaveeriopintojen osalla syntynyttä pul-  
maa pedagogiikan keinoin. Tavoitteena on rinnakkain etenevien urkujen- ja pianonsoi-  
ton opintojen kehittäminen siten, että nämä tukisivat toisiaan. Aihe ei yllättänyt oppilai-  
tosympäristössä. Olin pannut merkille, että työyhteisöni viestittämän ”hiljaisen tieton”  
perusteella kysymykseni kaltainen aktivoituminen oli odotettavissa. Lähinnä opiskelutu-  
loksiin liittynyt tyytymättömyys näkyi myös opiskelijoiden reaktioissa. He myönsivät-  
kin, ettei aikaa harjoitteluun löydy.

#### **2.4.3 Kehittäjäntyötä sivuava ulkomainen kirjallisuus**

Klaveerilajien runsas tutkimuskirjallisuus tarjoaa urkujen- ja pianonsoiton rinnakkaisia  
opintoja tarkastelevalle avun vain soittimien idiomaattisia piirteitä käsittelevien asioiden  
osalta. Opintojen rinnakkaista etenemistä käsitteleviä tutkimuksia ei ole tietääkseni teh-  
ty Suomessa viime vuosikymmenien aikana. Samoin haut kansainvälisistä lähteistä ovat  
tuottaneet niukan tuloksen. Sata vuotta vanhoista tutkimuksista voi löytää aiheeseen  
viittaavia merkkejä, mutta ne eivät kosketele rinnakkaisia ammatillisia opintoja. Nuo-  
remmissa tutkimuksissa on käsitelty esimerkiksi sähköisiin soittimiin liittyviä asioita.

Kehittäjäntyöni kohteena olevassa kirkkomusiikkialan koulutuksessa kyseiset soittimet eivät ole käytössä.

Saatavilla oleva käyttökelpoinen kirjallisuus sisältää sekä tutkimus- että oppikirjallisuutta. Jon Laukvikin urkukoulu antaa tutkimukseen sitoutetun käsityksen urkujen soiton sisällöstä ja kehityksestä. Ensimmäinen osa (Laukvik 1990 ja 1996) kattaa urkumusiikin 1500-luvulta aina 1700-luvun lopulle saakka. Toinen osa (Laukvik 2001) esittelee niin kutsutun romanttisen musiikin Felix Mendelssohn Bartholdysta (1809–1847) Max Regeriin (1873–1916) ja Charles-Marie Widoriin (1844–1937) saakka. Laukvik selvittää kirjoissaan kehityksen piirteet ja musiikinhistoriallista taustaa. Hän käy läpi projektille tutut soittotekniset käsitteet.

Oppikirjan ensimmäisen osan (1990/1996) kolmestasadasta sivusta noin kolmasosa käsittelee yleistä soiton historiaa, kolmasosa eurooppalaisen ”varhais- ja täysbarokin” eurooppalaista tyylikirjoa, vajaa kolmannes J. S. Bachin (1685–1750) musiikkia ja 14 sivua ”klassismia” eli lähinnä 1700-luvun loppupuolta. Laukvik selvittää eurooppalaisten soittotyylien eroja kuudella maantieteellisellä tyypityksellä (107–207). Ensimmäisen ja toisen osan eroja tarkastellessa kiinnittää huomiota Laukvikin ajatus, jonka mukaan aksentointi kuuluu 1600–1700-lukujen soittotekniikan perusteisiin mutta 1800-luvulla ilmaisuun.

Kun Laukvik tarkastelee 1800-luvun urkumusiikkia ja siihen liittyviä soittotapoja, hän toteaa ”romanttiseksi” usein luonnehditun tyylin vaikuttavuuden olleen huomattava. Jotkut tutkijat ovat halunneet puhua käsitteen ”aikakausi” sijaan jopa ”maailmankatso-  
muksesta” (2001, 11). Laukvik käsittelee oppikirjan toisessa osassa urkujensoiton käytäntöä käsittein, joita hän käyttää myös 1. osassa. Kirjassa voi huomata pyrkimyksen ranskalaisen ja saksalaisen tyylin erojen korostamiseen.

Orpha Ochse (1994) kuvaa kirjassaan *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium* lähinnä ranskalaisen kielialueen tapahtumia vallankumouksen jälkeisinä vuosikymmeninä. Musiikin romantiikan sarastuksen aikoihin 1820-luvulla oli saatu käyttöön kelpo urkuja, vaikka Pariisi oli käytännössä barrikadeja ja taistelukenttää. Tänä aikana Ranskassa oli käsillä teollisen vallankumouksen alkuvaihe. Samaan aikaan kun Berliozin *Symphonie fantastique* aloitti joulukuussa 1830 musiikin uuden ajanjakson, alkoi kilpailu pianon dynamiikan idean yhdistämiseksi urkujen jatku-



van soinnin ideaan. Urkujenrakentaja Aristide Cavallé-Collin saapuminen Pariisiin sijoittuu vuodelle 1833. Cavallé-Coll pyrki lisäämään urkusoinnin tehoa sekä urkujen kykyä jäljitellä mahdollisimman tarkasti orkesterisoittimien sointiväriä ja luonnetta. (Ochse 1994, 1, 26, 27, 30.)

Charles-Marie Widor (1845–1937) edellytti soittajalta ehdottoman tarkkoja yksityiskoh-  
tia, mukaan lukien asentojen ja liikkeiden säätely. Kaikki tarpeeton liikkuminen tuli  
poistaa. Artikuloinnissa legato-soiton tuli olla ehdottoman sidottua ja staccatojen tarkas-  
ti mitoitettuja ja yhdenmukaisia. Fraseeraus, rekisteröinnit ja sormioiden vaihdot tuli  
suhteuttaa teoksen arkkitehtuuriin. Widor piti kiinni hitaista tempoista. J. S. Bachin hän  
kertoï käyttäneen pääasiallisesti kahta tempomerkintää, ei liian nopeaa (*andante*) ja  
melko hidasta (*adagio*). (Ochse 1994, 186.)

Domitila Ballesteros paneutuu teoksessaan *Jeanne Demessieux's Six Études and The Piano Technique* (2004) urkujen ja pianon toisiaan sivuaviin soittoteknisiin kysymyk-  
siin. Se mikä pianon dynamiikassa saadaan aikaan lihastyöllä, saavutetaan uruissa rekis-  
teröinnillä. Painopisteenä ovat ranskalaisen romantiikan tyylipiirteet ja niiden ilmene-  
mismuodot 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun urkumusiikissa. Kirjan keskeinen in-  
formantti on Jeanne Demessieux (1921–1968). Hänen kauttaan tulee esill myös säveltä-  
jä ja pedagogi Marcel Dupré (1886–1971), jonka oppilas Demessieux oli. Demessieux'n  
urkuetydit (1944) liittyvät enimmin jalkion soittamiseen. Widor oli opettanut urkurin  
tarvitsevan tähän ”neljä sormea”: jalkaterät ja kantapää. Ballesterosin mukaan etydien  
jalkio-osuuksien kaltaisia teknisiä vaikeuksia oli totuttu ratkaisemaan edellisen vuosisa-  
dan kuluessa pianistien voimin. Urkuri joutuu löytämään omintakeisia keinoja kyetäk-  
seen kompensoimaan jalkojen tarvitseman tuen puutteen. Ballesteros rinnastaa Demes-  
sieux'n etydin *Pointes* nilkkojen liikettä Franz Lisztin kuudennen Paganini-etydin ters-  
siasteikon rannestaccato-soittoon. (Ballesteros 2004, 15, 86–88, 90, 91, 108.)

Pianon osalta Ballesteros puhuu soittimesta, joka aloitti vuodesta 1780 lähtien ”leimah-  
duksen” kaltaisen kehityskaaren ja jonka yhtenä merkittävänä osana oli etydien tyyllilaji.  
Pianotekniikan perusteista hän tyytyy toteamaan hyvän kosketuksen ja soinnin, jotka  
edellyttävät koko käsivarren osallistumista musiikin monipuolisiin ja monimuotoisiin  
vaatimuksiin. Ballesterosin mukaan sellaisella kosketuksen herkkyydellä, joka on olen-  
nainen osa pianon soittamisen väritymistä ja soinnin voimakkuuden säätämistä, ei ole  
merkitystä urkujen soitossa. (Ballesteros 2004, 27, 29)

Urkujensoiton opetuksen tilaa kuvastaa se, että 1800-luvun alussa Pariisin konservatorio oli vailla opettajaa 17 vuotta, koska riittävän hyvää pianistia ei löytynyt. Asiantila alkoi kuitenkin muuttua, ja Ballesterosin mukaan urkukoulun vuonna 1873 julkaisseelle Félix Clémentille (1822–1885) ei pianon soittotekniikka tarjonnut enää riittävää perustaa onnistuneelle urkuesitykselle.<sup>63</sup> Urkukoulussa on nähtävissä urkumusiikin ja kirkon kiinteä yhteys. Ballesterosin mukaan paneutuminen urkurin soittoliikkeiden lukemattomiin yksityiskohtiin on vain uuvuttavaa. (Ballesteros 2004, 54, 55, 59–61, 108.)

Ballesteros jättää lopuksi lukijan pohdittavaksi itselleen ratkaisemattoman ongelman. Hän lähtee liikkeelle Jean Langlais'n ja Marie-Louise Jaquet-Langlais'n toteamuksesta,<sup>64</sup> että on mahdotonta kuvitella urkuopintoja ilman riittävää pianotekniikkaa ja päätyy kysymään: ”miksi soittotaidon vaikutussuunta ei voisi olla silti myös uruista pianoon?” Ballesteros ei taustoita ongelmaansa yleisillä, historiallisilla syillä eikä kajoa soittotekniikkaan, mutta hänen mukaansa urkutaidot toisivat silti hyötyä pianisteille ”barokin” sävelkielen syvällisemmän ymmärtämisen myötä. (Ballesteros 2004, 133–136.) Ochsen ja Ballesterosin kuvaukset täydentävät tietoa tapahtumista, jotka saattavat olla urkujen ja pianon soittokäytänteiden eriämisen taustalla.

Tämän päivän klaveristit työskentelevät laaja-alaisen ohjelmiston parissa. Toimintaympäristössä koettuja tilanteita kuvaa muun muassa Heinrich Neuhaus. Hän koskettelee ihmismielen ilmiöitä käytännön tilanteissa. Hänen kertomansa kokemus pianistin ohjelmiston vaihtumisesta saman soittimen ääressä valaisee muusikon tyypillistä ajattelua. Neuhaus kertoo, että opetustuntitilanteessa esimerkiksi Tšaikovskin Vuodenajat op. 37a ja sitä seuraava Beethovenin Sonaatti op. 106 muodostavat liian suuren kontrastin, jotta työskentely voisi edetä sujuvasti. (Neuhaus 1973, 207.)

#### 2.4.4 Soitonopetuksen suomalainen tutkimus

Soitonopetus ja -oppiminen ovat olleet suoraan tai välillisesti tutkimuskohteena useissa Sibelius-Akatemian jatko- ja perustutkintojen tutkielmissa ja kirjallisissa töissä (mm. Rantala 1991, Tuppurainen 1994, Raekallio 1996, Nordström 1999, Huhtanen 2004, Lehtola 2005, Eskelinen & Jääskeläinen 2008). Myös Oulun ja Jyväskylän yliopistoissa on tehty tämän kaltaista tutkimusta (mm. Kosonen 2001, Hirvonen 2003 ja Mäkinen 2004). Liisa Ahlberg (2008) hakee pedagogisten opintojen seminaarityössään tietoa,

<sup>63</sup> *Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement.*

<sup>64</sup> Langlais, J. & Jaquet-Langlais, M-L. 1984, 1. *Méthode d'orgue.* Pariisi: Éditions M. Combre.

jonka perusteella nuoret hakeutuisivat urkuopintoihin varhemmin kuin nykyään tapah-  
tuu. Edellä mainituista ovat tälle työlle olleet keskeisiä Tuppuraisen, Raekallion, Mäki-  
sen ja Lehtolan työt. Sibelius-Akatemiassa 1999–2000 toteutetussa projektissa keskityt-  
tiin oppimisprosessin arviointiin ja kehittämiseen (Valtonen 2001). Kahden klaveerilajin  
rinnakkaisia opintoja käsittelevää tutkimusta ei ole tehty Suomessa eikä ehkä ulkomail-  
lakaan.<sup>65</sup>

Urkumusiikin esittämisen tyylikysymyksiin keskittynyt Erkki Tuppuraisen taiteellisen  
tohtorintutkimuksen tutkielma *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–  
1950* selkeyttää käsitystä suomalaisen esittävän urkutaiteen vaikutetekjuista 1800-luvun  
alkupuolelta 1950-luvulle saakka. Taustana tulee nähdä jakolinja vanhan ”artikuloivan”  
ja uuden ”legatolinjan” välillä, jonka Tuppurainen näkee syntyneen auktoriteettien, Karl  
Strauben ja Marcel Duprén, vaiheilla (Tuppurainen 1994, 188–189).

Erytisesti 1900-luvun alkupuolen ”elsassilaisen urkureformin” ja myöhemmän Saksan  
Orgelbewegungin ympärillä ilmenneet tapahtumat antavat käsityksen urkurakennuksen  
ja urkujensoiton dynaamisista ilmiöistä, joilla tuli olemaan merkitystä 1900-luvun lop-  
pupuolen kehitykselle myös muiden klaveerien osalta. Urkujensoiton koulukuntien  
voimakkaat kontrastit ovat nähtävissä suhteessa J. S. Bachin sävellystuotannon esittä-  
miskäytäntöihin. Tuppurainen toteaa suomalaisten urkureitten liittyneen 1900-luvun  
alkupuolelta asti muotoutuneitten urkujenuudistusliikkeiden ideoihin vasta vuosisadan  
puolivälin maissa. Tuppurainen on sisällyttänyt tutkielmaansa myös varteen otettavia  
ehdotuksia soiton tekniikkaan liittyvistä termeistä. (Tuppurainen 1994, 32–33, 39–43,  
172–184.)

Tuppurainen toteaa, että alkuaan belgialainen Jacques (Niklaas Jaak) Lemmens  
(1823–1881) on liitetty ohuin perustein pitkät ajat ranskalaisen Bach-perinteen jatkajien  
ketjuun. Tuppuraisen mukaan myytiksi muodostunutta käsitystä puhtaasta Bach-perin-  
teestä ei tänä päivänä kuitenkaan enää puolusteta. Hän kertoo kuvailuja, joiden mukaan  
Ranskaan vakiintunut Bach-soitto oli puhdasta, yksinkertaista ja äänikertavalinnoiltaan

---

<sup>65</sup> Rinnakkaisten soitinopintojen tutkimukseen soveltuvan, vertailevan kirjallisuuden puuttumista on syytä  
pitää huomion arvoisena. Useat aineistohaut tuottivat parhaimmillaan vanhoja ja vain osittain kysymystä-  
ni koskettelevia tekstejä. Kuopiossa maaliskuussa 2007 vierailut Greifswaldin yliopiston kirkkomusiikin  
ja urkujensoiton professori Matthias Schneider ei tiennyt esittämäni aihetta tutkitun ainakaan saksalaisel-  
la kielialueella. Schneider totesi tutkimusasetelmani olevan käänteentekevä ja osoitti kiinnostusta työtäni  
kohtaan.

pidättyvää.<sup>66</sup> (1994, 26, 27.) Tähän suuntaan urkutaidetta ohjannut Lemmens julkaisi 1862 urkukoulun<sup>67</sup> ja toimi muun muassa Alexandre Guilmantin (1837–1911) ja C.-M. Widorin opettajana. (mts. 22–28; Ochse 1994, 175.) On ilmeistä, että nämä klaveerien soiton kentällä tapahtuneet asiat tulevat käsitellyiksi vaillinaisesti pianonsoiton koulutuksessa.

Matti Raekallion taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä tutkielma *Sormituksen strategiat* (1996) rajautuu käsittelemään osapuilleen vuoden 1780 jälkeen sävelletyn klaveerimusiikin sormitusratkaisuja. Tutkimusasetelmansa pianomusiikin soittimista Raekallio sulkee pois klavikordin ja cembalon, vaikka klavikordi kuuluisi määrittelyn perustein ainakin osittain asetelmaan. Klavikordin äänentuotossa täyttyy tutkimuksinkin todennettu ehto sormitusten ja kosketuksen voimavaihteluihin reagoivan soittimen vuorovaikutuksesta. Myöhemmin poisjättämisen lisäperusteiksi tulevat sointi ja dynamiikka, musiikin kirjoitustavan erot sekä asiaan kuulumattomat kulttuuriset ja määrälliset syyt. (Raekallio 20, 27, 28, 33.)

Raekallion esitellessä tutkielmansa vanhinta lähdetä C. Ph. E. Bachin *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Bach 1753 & 1762/1981<sup>68</sup>) lukijalle voi syntyä ristiriitainen vaikutelma, jossa toisaalta tutkimuksen pääkohteen tarkastelu edellyttää lähtekseen Bachin esitystä, toisaalta vanhojen klaveeristien käytännöillä olisi vain löyhiä liittymäkohtia pääkohteeseen. (Raekallio 1996, 28–32.) Raekallio toteaa, että Beethovenin aikana C. Ph. E. Bachin kirja oli aktiivisessa käytössä, mutta hän ei esittele selkeästi, että Bach käsittelee varsinaisesti klavikordin soittotekniikkaa. Nähdäkseni Bachin lausumien tulkinta olisi edellyttänyt pysymistä kontekstissa, ja muun muassa lausumat ranteen ja käsivarren osuuksista soitossa ovat pikaisia. Päätelyketju soittimien ohjelmiston erityyppisyydestä ja klavikordin ja pianon mekaanisista eroista ei vakuuta täysin. Soitinkehityksessä tapahtui pelkästään 1800-luvulla niin paljon, että esimerkiksi jo F. Mendelssohn (1809–1847) ja C. Debussy (1862–1918) soittivat hyvin erilaisilla soittimilla.

Tämän kehittäjäntyön tulokulmasta katsoen Raekallion tekstistä voi nähdä selityksiä urkujen- ja pianonsoiton opintojen välillä koetuista jännitteistä. Periodisoittimien saa-

<sup>66</sup> Muun muassa Olsson, O. 1929. Orgelspelets mästare. Karl Straube: Alte Meister der Orgelspiels, ny följd. *Tidskrift för kyrkomusik och Svenska Gudstjänstliv*, 152–154.

<sup>67</sup> *Ecole d'orgue, basée sur le plain-chant romain*. Brussels: Chez l'Auteur.

<sup>68</sup> Raekallio käyttää etupäässä teoksen suomennosta (Soinne 1995).

tikka urkujen soittotekniikat ovat suljettu pois pianonsoiton sormituksia tarkastelevan tutkielman taustoista. Tutkielmassa pianomusiikki on vain vasarasoittimelle sävellettyä musiikkia ja klaveerisoittimet olivat 1700-luvulle saakka vain ”esipianistisia”. Nykyinen flyygeli on esikuvasoitinten majesteettinen huipentuma, jonka valtakausi jatkuu, vaikka kirjoittajakin toteaa soitinten myyntilukujen romahtaneen erityisesti Yhdysvalloissa. Hänen mukaan markkinavaltauksen tehneissä sähköisissä soittimissakin näkyy pianon ”idean” voittokulku. (Kts. 27–28.)

Jan Lehtolan taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle* (2005) liittyy Merikannon Suomessa esittelemiin 1800-luvun käytänteisiin. Lehtolan mukaan Merikanto samaisti klaveerisoittimina urut ja pianon (sekä myös harmonin) toisiinsa. Merikantoa voi pitää aikaansa luotettavasti kuvaavana urkurina ja pianistina muun muassa hänen julkaisemiensa teknisten harjoitusten sekä jalkionsoittokoulun <sup>69</sup> sekä niiden osakseen saaman hyvän palautteen perusteella. Lehtola kuvailee suomalaisen urkurikoulutuksen itsestään selvää piano-kytköstä Merikannon työskentelyn pohjalta (Lehtola 2005, 70). Työni näkökulmasta katsottuna tärkeitä ovat Merikannon kuvaukset urkujen ja pianon soittokosketuksesta ja artikuloinnista.

Lehtolan tutkimukseensa valitsemista Merikannon aikaan käytössä olleista lähdeeteoksista muun muassa Riemann & Armbrustin urkukoulu kuvaa silloisia urkujen ja pianonsoiton eroja. <sup>70</sup> Tämän mukaan soittotekniikan merkittävin ero on voiman käyttö kosketuksessa. Merikannon kuvausta urkujen kosketuksen tekniikasta voi pitää varsin seikkaperäisenä verrattuna pianon kosketuksen kuvailuun. Silloisten urkukoulujen retoriikka sisältää soittoteknisissä asioissa rinnastuksia, jotka kuulostavat uudempien pianonsoittoa käsittelevien lähteiden valossa vierailta. (Lehtola 2005, 65, 70, 73, 74.) Lehtolan mukaan Merikannon tulkinnassa Riemann & Armbrustin urkukoulun maininnasta kyse ei ole niinkään kysymys kosketuksen nopeudesta tai siihen käytettävästä massasta, vaan ennen kaikkea perusasenteesta, jonka mukaan pianoa soitettaessa kosketinta lyödään mutta urkuja soitettaessa painetaan.

Soiton artikuloinnin osalta olennaisia kysymyksiä toivat näkyviin soittimien äänen- tuoton erot sekä musiikin vaatimukset. Lehtolan mukaan 1800-luvun alkupuolen urkurit

<sup>69</sup> Merikanto, O. 1901. *25 jokapäiväistä harjoitusta*. Helsinki: Axel E. Lindgren; 1908. *Pedaali-koulu. Pedaalitekniikan täydellinen oppikurssi op. 72*. Helsinki: K. G. Fazer.

<sup>70</sup> Riemann, H. & Armbrust, C. 1890. *Technische Studien für die Orgel. Ein Supplement zu jeder Orgel-schule*. Leipzig: Rieter-Biedermann.

käyttivät vielä 1600–1700-lukujen urkujen soittotekniikkaa. Musiikin tyylien <sup>71</sup> nopea kehitys johti hänen mukaansa kontrapunktisen ilmaisun vähittäiseen häipymiseen, joka toi mukanaan legatosoiton korostuneen aseman. Lehtola ei halua nähdä muutosta kerta-kaikkisena, vaan että muutosta ei kenties koko laajuudessa tapahtunutkaan. (Lehtola 2010. Haastattelu.)

Lehtolan mukaan Merikanto puuttuu vanhan ja uuden artikuloitilinjän aiheeseen näkyvimmin *Urkuharmonikoulussaan* vuonna 1910 <sup>72</sup> ja pitää urkujensoiton pääasiallisena artikuloititapana legatosoittoa. Staccato tulee soittaa uruilla nuottiarvon puoleen keston eikä lyhyeksi kuten pianolla soitetaan. Lehtolan lähteissä ja ajan ilmiöissä kuva kuitenkin monipuolistuu. (Lehtola 2005. 74, 75, 77.)

Oskar Merikannon suomentamassa ja kommentaarein varustamassa Gustav Merkelin urkukoulussa (1901) tekijä toteaa, että hyvänkin piano-opetuksen saaneelle soittajalle urkujensoiton aloitus voi tuottaa hankaluuksia erilaisen kosketuksen ja pitkään soivien sävelten vuoksi. Merkittäväksi eroksi pianon- ja urkujensoiton välillä Merkel näkee sormen erilaisen toiminnan. Pianoa soittaessa sormi lyö pianokosketinta korkealta notkeasti, urkuja soittaessa sen sijaan vähemmän korkealle kohotettu sormi painaa joustavasti kosketinta. <sup>73</sup> Suomentaja toteaa kantanaan, että pianonsoiton jatkaminen on välttämätöntä, jos aikoo kehittyä jatkuvasti urkujensoitossa. Pianonsoiton staccatot ja akordit eivät ole vieraita urkujen soitossa, vaan ne on vain soitettava keveämmällä kädellä. Suomentajan mukaan aloittavalla urkurilla tulisi olla vähintään vuoden kokemus pianonsoitosta, jotta ”sorminotkeus” olisi riittävä. (Merkel & Merikanto 1901, I osa, Johdanto.)

Eeva Mäkinen esittelee väitöskirjassaan *Pianisti cembalistina. Cembalotekniikka cembalonsoittoa aloittavan pianistin ongelmana* (2004) kysymyksiä, joita pianonsoittotaidon hallitseva soittaja kohtaa aloittaessaan harjoittelemaan hänelle uuden klaveerisoittimen taitoja. Soittimia ja musiikin lähtökohtia ainakin 1500-luvulta lähtien käsittelevä työ sisältää katsauksia sekä kirjallisuuteen ja tutkimuksiin. Työn merkittävää antia ovat myös historialliset lähteet. Tutkimus perustuu aineistolähtöiseen haastatteluanalyysiin. Informantteina tutkimuksessa on kuusi cembalattia. Tämän tutkimuksen kannalta mie-

<sup>71</sup> Lehtola käyttää 1600–1750-lukujen tyylistä nimikettä ”klassinen”.

<sup>72</sup> Merikanto, O. 1910. *Urkuharmonikoulu alotteleville*. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.

<sup>73</sup> UrPi-palaveri keskusteli Merikannon suomenkielen piirteistä ja arveli verbien merkityksen olleen sata vuotta sitten eri sävyisiä.

lenkiintoisia ovat kuvaukset klaveerilajien soittotaitojen eroavuuksista. Ammatticembalistiit antavat näistä kattavan kuvan omalta näkökulmaltaan. Kun heidän mukaansa pianonsoittotaustainen muusikko syventyy cembalon soittoon, edistymisen haittoiksi tai hidasteiksi muodostuvat yleisimmin liiallinen voiman käyttäminen sekä tarpeettoman suuret kehon liikkeet. (Mäkinen 2004, 155.)

Cembalon- ja pianonsoiton vertailun aihepiiri oli ollut myös keveämmin esillä omassa Sibelius-Akatemian solistisen koulutusohjelman kirjallisessa työssäni (Rantala 1991). Siinä pohdin, mitä modernin pianon soittajan tulee ottaa huomioon soittaessaan 1600-luvun alussa varsinaisesti cembalolle sävellettyä musiikkia. Siinä totesin pianon soittotekniikan perustuvan koko kehon hallittuun käyttöön, jolloin soittajan tulee hallita sormimotoriikan ohella sormen, ranteen ja käsivarren käytön suhteet sekä kosketuksen painon, nopeuden ja korkeuden suhteet. (Mts. 29, 30.) Omana opiskeluaikanani 1970–80-luvuilla painotettu käsitys pianonsoinnin legatoperustasta on yhden silloisen opettajani mukaan tätä kirjoitettaessa monipuolistunut. (Heinonen 2009b. Haastattelu.)

Ava Nummisen väitöskirjassa ovat tutkimuksen aiheina laulamisen arkikäsitusten avaaminen, peruslaulutaidon esteiden kartoittaminen ja esteiden voittamiseen liittyvät ilmiöt. Numminen tutki aihettaan toimintatutkimuksen menetelmin. Nummisen työssä ovat nähtävissä tyypilliset kriisivaiheet sekä toiminnan reflektointi. Työprosessissa menetelmälle ominainen vaiheittaisuus näkyy tarpeettominakin mainintoina ”ennen varsinaisen tutkimusprosessin alkua...”. Nummisen tutkimuksen taustalla oli nähtävissä pedagoginen intohimo, joka saattoi johtaa epäselviin raportointiratkaisuihin. Vaikka Numminen ilmaisee halunsa selvittää aihealueensa tapahtumien syyt, hän ajattelun tarkastelun sijasta päätyy muutamissa kohdin kvantitatiivisiin osoittimiin. (Numminen 2005, 158–160, 168, 170, 171.)

#### **2.4.5 Työelämä tutkimus**

Kehittäjäntyöhöni sisältyvä tutkimus on Hanna Vilkan esittämien rajausten perusteella työelämä tutkimusta. Hän toteaa muun muassa vaikeuden jossa elinkeinoelämän toimintanäkymät ja -tavat eivät noudattele koulutuslakien peilaamaa yhteiskuntakuvaa (Vilka 2007, 11–12, 16.)

Urkujen- ja pianonsoiton opetus on taidon edelleen välittämistä. Opetuksen rinnakkaisuus tuo työhön lisäelementin. Maijaliisa Rauste-von Wright, Johan von Wright ja Tiina

Soini kuvaavat kognitiotieteissä tietämystiedon (deklaratiivisen) ja taitotiedon (proseduraalisen) välillä ilmenevän eron olevan pulmallinen, koska erot eivät ole suinkaan määrällisiä vaan laadullisia. Tietojen ja taitojen opettelemiseen liittyy odotuksia, että niitä tullaan käyttämään laajemmissa konteksteissa. Oppimisen siirtovaikutus (*transfer*) toteutuu kun oppija osaa antaa ärsykeille ja reaktioille käytännössä toimivan merkityksen. (Rauste-von Wright ym. 2003, 103–106, 128–129.) Rauste-von Wrightin mukaan oppiminen kuuntelemalla ja systematisoimalla sitä oman persoonallisen ajattelun mukaisesti on tunnettu lähteissä ainakin 1600 vuotta sitten (mts. 152). Mielestäni soiton oppiminen on esimerkki tapahtumista, joissa oppija kytkee uutta taitoa ennen opittuun. Esimerkiksi kuuntelemalla hyviä laulajia ja soittajia oppija siirtää omaan taitovarastonsa pieniä, ilmaisun ymmärrettävyyttä korostavia keinoja.

Kehittämistehtävääni liittyneen opetuskokeilun eri tapahtumien ymmärtäminen on sidoksissa myös tietoon siitä kuinka ihminen toimii ryhmän osana. Projektiini hahmotteletin varsinaisesti neljä ryhmää: koko henkilöstö ja kolme UrPi-ryhmää. Opiskelijaryhmää pidin mahdollisena mutta opettajien toiminnan liitin kuuluvaksi UrPi-palavereihin. Teoksessaan *Porukka, jengi, tiimi* Aku Kopakkala (2005) toteaa, että ryhmän jäsen toimii usein tietämättään omien tulkintojensa perusteella sen sijaan, että perusteina olisivat tapahtuneet teot. Kopakkala pitää Edgar H. Scheinin<sup>74</sup> määrittelyä toimintakulttuurin peruskäsitysten kolmitasoisesta (arkiseikat, ilmiarvot ja perimerkitykset) kokonaisuudesta toimivana.. Ilmiarvoilla tarkoitetaan sovittuja tavoitteita ja toimintatapoja, joiden ajatellaan ohjaavan toimintaa: strategioita, arvoja ja ideologiaa. Perimerkitykset kertovat tavoitteista, joihin perimmältään uskotaan. (Kopakkala 2005, 21, 29.) Kopakkalan mukaan ryhmä pyrkii yhdessä määrittelemään toisilleen todellisuutta. Ryhmälle syntyy yhteinen tapa kommunikoida ja yhteisiä käsityksiä ryhmästä ja ulkopuolisesta maailmasta sekä ryhmän suhteesta siihen. Tähän tullaan, vaikka tarkemmin katsottaessa tilanne näyttää muodostuvan kahden henkilön välisistä vuorovaikutusepisodeista. Muut seuraavat episodeja ja liittyvät niihin sopivissa tilanteissa kannanotoillaan. (Kopakkala 2005, 38–41, 122, 123, 129–135.) Hyvin toimivan ryhmän syntyyn kuuluvat muodostus-, kuohunta-, sopimis-, toiminta- ja lopetusvaiheet (*forming, storming, norming, performing & adjourning.*) (Kopakkala 2005, 49–51.<sup>75</sup>) Kopakkala toteaa ryhmän sisäisen

<sup>74</sup> Schein, E. H. 1985. *Organisaatiokulttuuri ja johtaminen*. Jyväskylä: Gummerus; *Process Consultation Revisited: Building the Helping Relationship*: Addison-Wesley Longman, Reading, MA. 1999.

<sup>75</sup> Kopakkalan mukaan Tuckman, B. W. & Jensen, M. A. C. 1977. Stages of Small Group Development Revisited. *Group and Organizational Studies*, 2, 419–427.



vuorovaikutuksen kulkevan alkuvaiheessa ohjaajan kautta, myöhemmin ryhmän toimintaa näkyy asenteessa, jossa ryhmä pyrkii yhdessä ratkaisemaan liittymisen ja erillisyyden dilemman. Syitä huonosti perusteltaviin loppupäätelmiin ovat yleensä toiminnan huono ennakointi, vetelä tiedonhankinta sekä kokonaisuuden kapea-alainen huomioonottaminen. (Kopakkala 2005, 77.)

Sirkka Hirsjärven mukaan tutkivassa kehittämisessä, joka on yritys-elämän ja teollisuuden piirissä arkipäivää, voi olla tarpeen, että muutoksen johtaja voi tukeutua riittävään auktoriteettiin. Tällainen on esimerkiksi luotettava tutkimustulos. Viime kädessä sellainen on laadullisesti tutkittua ihmisen käyttäytymistä. Menetelmä, jonka avulla voi ymmärtää ihmisten ajattelua sekä oman työnsä että työyhteisönsä tavoitteista ja tuloksellisuudesta, on useimmiten tavalla tai toisella toimintatutkimuksellinen (Hirsjärvi 2008, 134). Havaitsin, että olen kehittämistehtävässäni metodologisesti oikealla tiellä. Pitkän opetuskokemukseni näkökulmasta katsottuna asetelma, johon olin antautunut, ei ollut tosin helppo. Mielestäni osasin ottaa kuitenkin huomioon soitonopettajien asenneilmas-ton, johon moni sinänsä pätevä tutkimustieto on valitettavasti kilpistynyt.

Raimo Hyötyläisen mukaan tutkimusavusteisen kehittämisen kaksinaiseen luonteeseen sisältyy samalla koko lähestymistavan perusongelma. Tutkimukselle tyypilliset lähestymistavat ja menetelmät eroavat käytännön kehittämisen logiikasta, koska teoria totuuden heijastajana esittää tulkintoja ”järjestelmän” ja ”elämän” välisestä suhteesta mutta käytäntöjen kehittämisen tavoitteena ovat reaali maailman konkreettiset tulokset. (Hyötyläinen 2007, 364–365, 378, 381. e-lähde.) Hyötyläisen pohdinta liittyy yhteen työni keskeisistä kysymyksistä: kuinka laadin oppikirjan yleisesityksen muotoon, jonka työala ottaa myönteisesti vastaan? Oppikirjan tulisi olla vastaus opettajien sisäisille kysymyksille, eikä lisätä oppiaineiden välistä kilpailua.

Artikkeliväitöskirjassaan *Sulkeuman ja neuvottelun ehdoilla* (2009) Arja Haapakorven kuvaukset soveltuvat soitonopetuksen ympäristöön. Haapakorpi pohtii muun muassa reviirien ja työn määrittelyvallan ilmiöitä, joita säätelevät koulutuksellinen sulkeuma sekä sosiaaliseen taustaan liittyvät ehdot. Asiantuntijoiden on käytävä nyttemmin jatkuvasti neuvotteluita asemastaan asiantuntijakentällä. (mts., 4, 42. e-lähde.) Haapakorven kohteena ovat myös Akateemisten alojen professiotyypit ja hän on havainnut työelä-

mässä merkkejä siitä, että asiantuntijoiden asema on muuttumassa neuvoteltavaksi asiantuntijuudeksi ja että tämän vastavoimina ovat sulkeumat, jotka ovat osaltaan järjestämässä asiantuntijatyömarkkinoita. (mts., 44. e-lähde.) . Lopputuloksena Haapakorpi toteaa muun muassa, että asiantuntija-aseman rakentumista tukee edelleenkin sulkeuma, mutta siihen liittyen ja kietoutuen asiantuntijat joutuvat neuvottelemaan asemaansa myös suhteessa asiakkaisiinsa. (mts., 52, 54, 59. e-lähde.) Pidin tarpeellisena osata rinnastaa Haapakorven tuloksia omiini kohdissa, joissa tarkkailen opettajan otetta kollegaansa tai oppilaaseensa. Herkkyyskohdista tärkein liittyy oppilaan ja opettajan väliseen luottamuksen tunteeseen, toinen opettajien välisiin arvoasetelmiin sekä kolmas työnantajan ja opettajan suhteeseen. Taiteen kentällä monet pienetkin tilanteet saattavat olla Haapakorven kuvaamia ”neuvotteluja”.

Korkeakoulujen arviointineuvoston julkaisema Oppimisen arviointi Sibelius-Akatemiassa sisälsi toimintatutkimusraportin tuolloisella Sibelius-Akatemian solistisella osastolla lukuvuonna 1999–2000 toteutetusta Arvi-projektista (Valtonen 2001), jonka raportti sivusi tutkimustehtävänä kysymyksiä. Projektissa kokeiltiin intensiiviseen musii-kin opettamiseen ja oppimiseen soveltuvia menettelytapoja. Projekti oli jatkoa vuonna 1995 valmistuneelle kokonaisarvioinnille ja keskittyi pääaineen opiskeluun ja opetukseen. Koska Sibelius-Akatemian opetuksesta noin 60 % on yksilöopetusta, opettajan ja opiskelijan vuorovaikutuksen tuli olla keskeisessä asemassa. Tuloksissa todetaan muun muassa arviointimenetelmien ohjaamien toimintatapojen nopeuttavan opintoja. Huomionarvoista tämän kehittäjäntyön kannalta on muun muassa se, että mitä nopeammin opiskelijat itse oivaltavat oman oppimisensa avaintekijät, sitä helpommaksi opiskelu muodostuu. (28–29.) Valtonen viittaa laatuoppimisen ominaispiirteisiin, joita ovat kuvanneet muun muassa Nightingale ja O’Neil.<sup>76</sup> Tulokset kannustavat kehittämään oppimisen tueksi arviointimenettelyjä, jotka auttavat keskittymään konkreettisesti oppimisen taustalla vaikuttaviin tekijöihin, syihin ja seurauksiin (mts. 30).

Oman projektini suunnittelua hyödytti erityisesti Kuopion konservatoriossa käynnistynyt opetushallituksen tukema työyhteisökoulutus (2007–2009), joka käytti osin toimintatutkimusten menetelmiä. Projektin tavoitteena oli tehostaa konservatorion opetuksen tuloksellisuutta. Keinoina nähtiin muun muassa henkilökunnan osallistaminen muutoksen hallintaan. Teoreettinen mallinnus ja keskustelujen yhteys osoittivat jatkossa kui-

<sup>76</sup> Nightingale, P. & O’Neil, M. 1994. *Achieving Quality Learning in Higher Education*. London: Kogan Page.

tenkin tehonsa uusien näkökulmien avaajana ja vanhojen käytäntöjen uudistajana. (Tykes – Konsonanssi 2009. e-lähde.) Havaintojeni mukaan taiteen kentän toimijoita on vaikea saada luottamaan työn tutkimisen mielekkyyteen. Osallistujat vierastivat hankkeen teoreettisena viitekehystenä käytettyä kehittävän työntutkimuksen ja toiminnan teoriaa. Työyhteisökoulutusraportissa työyhteisön yhteistoiminnallisuuden kerrotaan lisääntyneen ja valmiuden tehdä uusia toiminnallisia ratkaisuja vahvistuneen. Projektin tuloksena raportoitiin havainto oppilaitoksen oman asiantuntijuuden suuressa määrässä ja sen alikäytöstä. Kehittämistyön myötä oppilaitokseen kehitettiin niin kutsuttu pedagoginen foorumi, jossa opitaan tuntemaan, arvostamaan ja hyödyntämään oppilaitoksessa olevaan osaamista ja käytetään hyväksi konkreettisesti yhteistä asiantuntijuutta. (Tykes – Konsonanssi 2009. e-lähde) Työyhteisökoulutus-hankkeen tutkimuksen kohteena oleminen osoitti, että tämän kaltaisten projektien suunnitteluun, avaukseen ja koulutukseen tulee paneutua hyvin.

### 3 URPI-PROJEKTI

#### 3.1 Opetuksen kehittäminen toimintatutkimuksen keinoin

##### 3.1.1 Laadullinen tutkimus

Tutkimusmenetelmän selkeytyminen vei prosessissani pitkän kypsytelyajan. Oivalsin, että toimintatutkimus soveltuu opetusyhteistyön ja soitintaitojen vuorovaikutuksen tutkimiseen ja menetelmä voi tarjota minulle näköalan koulutusalani silmin havaittavan todellisuuden taakse. Se auttaa tunnistamaan ilmiöitä, joista ei ole puhuttu tai osattu puhua. Tämän kaltaiset ilmiöt liittyvät usein arvoihin ja henkilökohtaisiin asenteisiin. Hirsjärvi kuvaa laadullisen tutkimuksen olemusta siten, että siinä on pyrkimyksenä pikemmin löytää tai paljastaa tosiasioita kuin todentaa jo olemassa olevia [to- tuus]väittämiä (Hirsjärvi ym. 2007, 157). Eero Tarastin mukaan taidekasvatukselliset tosiasiat tarvitsevat käsittelyä myös muunlaisella, pehmeämmällä metodiikalla kuin kokeellisen tutkimuksen tarjoamat. Näin on erityisesti tutkittaessa niitä yhteisö- ja yksilötason ongelmia, jotka liittyvät taiteen vastaanottamiseen, havaitsemiseen, välittämiseen ja tuottamiseen. (Tarasti 1992, 291.)

Sosiologiset tieteet ovat saaneet 1900-luvulla käyttöönsä uusia välineitä, joiden kirjo on laaja. Juha Suorannan mukaan näiden yhteisenä piirteenä ilmenee tutkimus, jonka kohteena on tekstiaineisto. Kvalitatiivisiksi kutsuttujen menetelmien yhteisenä piirteenä voi pitää osallistuvuutta. Tämän myötä tutkimuksen uhanalaiseksi joutuva objektiivisuus joutuu uudelleen määriteltäväksi. (Eskola & Suoranta 2008, 16–18). Uusimmassa kirjallisuudessa laadullisen tutkimuksen menetelmiksi kutsuttujen työtapojen kirjo on laaja ja värikäs. Martin Brett Davies (2007) karrikoi määrällisen ja laadullisen tutkimuksen piirteitä kärjistäen siten, että määrällinen antaa summia ja laadullinen pitkiä lauseita. Daviesin mielestä laadullinen tutkimus edellyttää kurinalaisuuden ja joustavuuden luovaa suhdetta. Hän varoittaa tutkijaa sekaantumasta analyysivaiheessa pseudo-kvantitatiivisiin metodeihin. Laadullisen tutkijan tulee keskittyä ihmisten ajatteluun, tunteisiin ja käyttäytymiseen. (2007, 232–234.)

Laadullisen aineiston yhteydessä on Suorannan mukaan mielekkäämpää puhua näytteestä kuin otannasta. Aineiston tieteellisyyden kriteeri ei olekaan sen määrä vaan laatu,

käsitteellistämisen kattavuus (Eskola & Suoranta 2008, 18). Leena Syrjälän mukaan laadullisen aineiston ja siitä tulkinnan avulla löydettyjen merkitysten ja merkityskategorioiden luotettavuus riippuu toisaalta siitä, miten ne vastaavat tutkimushenkilöiden ilmaisuissaan tarkoittamia merkityksiä, ja toisaalta siitä, missä ne vastaavat teoreettisia lähtökohtia. Kysymys on siten ennen muuta tulkintojen validiteetista. Aineiston kohdalla validiteetti muodostuu silloin, kun tutkimushenkilöt puhuivat tai ilmaisivat itseään samasta asiasta kuin tutkija oletti. Tällöin myös aineiston on oltava relevanttia ongelmanasettelun taustana olevien teoreettisten käsitteiden suhteen. Tiedon luotettavuus muodostuu siitä, kun tutkijan johtopäätökset vastaavat sitä mitä tutkittavatkin tarkoittivat, eli tutkija ei ole esimerkiksi ylitulkinnut aineiston ilmaisuja. (Syrjälä 1996, 152.)

Marja Aira toteaa laadullisten menetelmien sopineen hyvin tutkimuskohteiden selvittämiseen, joista ei tiedetä paljon, sekä myös asenteiden ja uskomusten tutkimiseen. Analyysissä, jota Aira painottaa tutkimuksen painopistealueena, on syytä etsiä huolellisesti selitysmallista poikkeavaakin aineistoa. (Aira 2005, 1075.)

Vilkan mukaan laadullisen tutkimuksen keinoin lähestytään ihmisten käsityksiä ja kokemuksia, joista ensin mainitut ilmaisevat sekä henkilökohtaisia että yhteisön tyypillisiä ajattelumalleja kun taas kokemukset ovat henkilökohtaisia ja vaikeammin määriteltäviä. Molempien tulkinnassa on oleellista, kuinka tutkija on perillä kontekstista, miten hänen on mahdollista ymmärtää käsitysten tai kokemusten tarkoituseriä sekä hallitseeko hän tutkimusprosessin kokonaisuutena. (Vilka 2007. 97–99.)

Laadullinen tutkimus ja siinä toimintatutkimuksen mahdollisuudet näyttäytyivät tutkimusideani näkökulmasta houkuttelevilta. Havaitsin olevani tutkimustyöhön perehtyvänä kiinnostunut siitä, miten koulutusyhteisön arkielämän käytännöt muotoutuvat. Koin ymmärtäväni työalani ihmisten käsityksiä musiikista ja sen opettamisesta riittävästi, jotta osaisin tulkita niitä kirjallisesti.

### **3.1.2 Toimintatutkimus**

Kehittämistyön tavoitteena on saada esille tekijät, jotka vaikuttavat samanaikaisesti urkujen- ja pianonsoiton opintoihin. Tavoitteena on opettamiseen ja oppimiseen liittyvien ilmiöiden esiin nostaminen ja näiden ymmärtäminen sekä rajattu selittäminen. Ilmiöiden ymmärrettävyyttä haetaan musiikin historian, koulutuksen historian, opetussuunnitelmien, omaksuttujen käytäntöjen ja asenteiden tutkimisen avulla. Koska kehittäjäntyöhön

liittyvä tutkimus tähtäsi opettajien ajattelun tarkasteluun moniammatillisessa koulutuksessa, menetelmälliseksi viitekehyykseksi valikoitui laadullinen tutkimus ja siinä toimintatutkimus. H. L. T. Heikkinen tiivistää menetelmän periaatteet: Toimintatutkimuksen tehtävänä on muuttaa todellisuutta sitä tutkimalla ja tutkia todellisuutta sitä muuttamalla. (Heikkinen 2007, 15.) Toimintatutkimus on puoliksi tutkimusmenetelmä ja puoliksi käytännönläheistä asennoitumista tietoon.

Tieteellisenä lähestymistapana toimintatutkimus sai alkunsa 1940-luvulla USA:ssa lähinnä sosiaalipsykologi Kurt Lewinin toimesta. (Aaltola & Syrjälä 1999, 13.) Hän otti käyttöön käsitteen action research. (Cohen ym. 1994 176.) Toimintatutkimuksessa pyritään vastaamaan johonkin käytännön toiminnassa havaittuun ongelmaan tai kehittämään olemassa olevaa käytäntöä paremmaksi (Metsämuuronen 2006, 102). Toimintatutkimusta voidaan käyttää tutkimusmenetelmänä, kun tiettyyn ongelmaan tietyssä tilanteessa tarvitaan täsmällistä tietoa tai kun uutta lähestymistapaa yritetään sisällyttää jo olemassa olevaan järjestelmään (Cohen ym. 1994, 194). Toimintatutkimuksen avulla tutkijat ovat saaneet ajankohtaista kehitystietoa työelämästä. Olennaista menetelmässä on tiedon saaminen arkisen pintatason sisäpuolelta tuottamalla työtilanteeseen hallittu ristiiriitä. (Heikkinen 2007, 22, 27–28.)

Toimintatutkimuksen toteuttamista ja prosessia on kuvattu metodikirjallisuudessa spiraalimaisesti eteneväksi tapahtumasarjaksi, jossa tutkittavaa toimintaa suunnataan eteenpäin tutkimuksen avulla reflektoiden (Heikkinen & Jyrkämä 1999, 37). Reflektoisessa on kyse oman toiminnan väliarvioinnista, joka johtaa uudenlaiseen toimintaan korjatuin menettelytavoin (Patrikainen 1999, 154). Ymmärtämisen painottaminen edistää mielekästä tiedon konstruointia (Rauste-von Wright ym. 2003, 165–167). Toimintatutkimuksen luonteeseen kuuluu kaikkien siihen osallistuvien aktiivinen ote. Työskentely on tuloksekasta, kun kaikki tutkimuksen henkilöt omaksuvat tutkijan roolin (Metsämuuronen 2006, 103).

Kaavailuissani kirkkomusiikin klaveerikoulutusta antava urkujen- ja pianonsoiton opettajien ryhmä tekisi tutkimuksen kuluessa totuttua työtään itsenäisesti.<sup>77</sup> Uutta olisivat yhteiskeskustelut, joissa käsitellään klaveerien opettamisen erityiskysymyksiä. Tutkija toimisi keskusteluteemojen tarjoajana, osallistuisi keskusteluihin sekä videoisi samalla

---

<sup>77</sup> Projektille ei osoitettu taloudellisia resursseja siten, että opettajat olisivat voineet seurata toistensa opetusta. Soittotuntien seuraamiselle ei ollut menetelmällisiä esteitä.

tapahtumat. Opetuskokeilun henkilöstö lähtisi liikkeelle lukuvuoden työskentelyssään yhteisin, laaja-alaisia aihekokonaisuuksia käsittelevin keskusteluihin. Kokeilun aikana seuraisi muutostapahtumia ja nostaisin ne keskusteluaiheiksi sekä osallistuisin keskusteluihin. Nostaisin aiheiksi muitakin osallistujien ideoimia tai itse havaitsemiaan kehityskohteita.

Arvelin syklisen spiraalin toteutuvan koko henkilöstön sekä pienryhmien väliarviointien rytmissä. Henkilöstön arvelin käsittelevän paljolti soittimien, soittamisen ja koulutuksen kysymyksiä, kun taas pienet ryhmät keskittyisivät opettamisyhteistyöhön.

## **3.2 Työvaiheet**

### **3.2.1 Projektin päätapahtumat**

UrPi-projekti tarkoittaa kaikkia niitä toimia, jotka liittyvät tähän tohtorintutkintoon ja sen kirjallisiin tuotoksiin. Se sisältää valmisteluvaiheen toimet: suunnittelu, rekrytointi, taustointihaastattelut sekä opetuskokeilu ja sen alku- ja päättöhaastattelut. Opetuskokeilu tarkoittaa noin kahdeksan kuukauden mittaista jaksoa, jonka aikana tutkija ja yhdeksän tutkimuksen henkilöä etenivät opintovuoden ajan yhdessä suunnitellusti, reflektoiden toimintaansa sekä kokeillen soitinopetukselle tutkimattomia toimintatapoja.

Projektin valmisteluvaihe kesti noin viisi kuukautta. Siihen sisältyivät taustointihaastattelut. Opetuskokeilu alkoi 4.9.2007 aloitus- ja koulutuspalaverilla ja päättyi opetuksen sekä ryhmien osalta 30.4.2008, päättöhaastattelujen osalta 22.5.2008, joten sen kesto oli 8,5 kuukautta.

Kokeilun aloitus- ja koulutuspalaverissa henkilöstö sai alustavan käsityksen UrPi-projektista ja täsmällisen tiedon sen tavoitteista. Opetustyö alkoi välittömästi avauksen jälkeen. Kokeilun ensimmäisten päivien ohjelmassa olivat henkilöstön aloitushaastattelut (Liite 4), joissa pyrin saamaan esille tutkimukselle tarpeelliset henkilö- ja taustatiedot.

Opetuskokeiluun sisältyi 15 projektitapahtumia käsittelevää, yhteistä keskustelutilannetta. UrPi-palavereja näistä oli kahdeksan ja UrPi-ryhmätilanteita seitsemän. Ryhmätilanteet pidettiin vain kokeilun alkupuoliskon aikana. Vapaamuotoisia kohtaamisia ja keskusteluja oli lisäksi suuri määrä.

20.11. UrPi-palaverissa jokainen osallistuja kertoi edeltäneiden kahden ja puolen kauden kokemuksistaan. Syksyn toimintaa kerrattiin katsaukseni pohjalta 9.1.2008. Tällöin todettiin, että toiminnassa on ollut nähtävissä merkkejä yhteistyön suuntaan. Keskustelu oli jo ennen vuoden vaihdetta ollut siirtymässä ohjelmiston aihepiiriin, joka olikin laajemmin esillä 5. helmikuuta. Päätöspalaveri oli huhtikuun lopussa 2008.

UrPi-ryhmien ensimmäiset kokoontumiset olivat syyskuussa. Joulukuussa kokosin ryhmät keskustelemaan yhteistyön lisäämisestä. Omaehtoista yhteistyötä oli alkanut kehittyä monin tavoin. Opetuskokeilun ydinryhmän toiminnassa päätapahtumat olivat tiedonvaihto keskustelun keinoin, tutkintojen kuuntelu, kokemusten vaihto soiton dynamiikasta, soitinajattelun lähentyminen sekä yhteiseen ohjelmistoon liittyvä kokeilu.

Muut keskustelut olivat opettajien keskinäisiä neuvotteluita, kokeilun henkilöstön ja tutkijan välisiä keskusteluja sekä yksi opiskelijoiden ja tutkijan keskustelutilanne, joka taltioitiin.

Päätöshaastattelut olivat huhti–toukokuun 2008 aikana (Liite 6). Haastatteluissa pyrin saamaan selville henkilöstön kokemuksia yhteistyöstä ja suoritetusta kokeilusta sekä halua jatkaa kokeilua tai ainakin sen kaltaista toimintatapaa.

### **3.2.2 Projektin taustoittavat teemahaastattelut**

#### *Perusteet*

Opetuskokeilun taustaksi tarvitsin täsmällistä tietoa opetuksen käytännön sujumisesta noin viidenkymmenen vuoden aikajänteellä. Suunnittelin saavani haluamaani tietoa pitkään kouluttajina olleilta henkilöiltä. Pyysin haastattelun viideltä Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikin koulutuksessa pitkän ajanjakson mukana olleelta henkilöltä. Ryhmä koostui eri-ikäisistä opettajista. Haastattelut, jotka myös videoin, tapahtuivat ennen opetuskokeilun alkua vuoden 2007 toukokuun ja syyskuun välisenä aikana.

Keskityin kysymyksissä urkujen- ja pianonsoiton tähänastisen koulutuksen vaiheisiin 1960-luvulta alkaen sekä pyrin saamaan esiin haastateltavien mielipiteitä koulutusjärjestelmästä, opetussuunnitelmista ja opetuksen järjestelyistä. Aiheiksi suunnittelin: Henkilön oma opinto- ja työhistoria sekä rooli kirkkomusiikkien koulutuksessa, yleisnäkemys kirkkomusiikin opiskelijoiden urku- ja piano-opinnoista vuosikymmenten varrelta, harjoittelu ja sen määrän muuttuminen menneinä opintovuosina, opiskelijoiden klavee-



riset vahvuusalueet opintoja aloitettaessa – opintojen kuluessa - päättyessä, näkemys opintovuosina annetuista soittonäytteistä, näkemys urkurin ja pianistin soittotekniikan erityispiirteistä, näkemys periodisoittimien osuudesta koulutuksessa, näkemys klaveeriden opetusjärjestelyistä, näkemys oppilaitosten tilojen ja välineiden soveltuvuudesta sekä käsitys klaveerin opettajien ammattitaidosta ja orientoitumisesta koulutustehtäväänsä (Liite 3).

### *Yleistä*

Pinnallisesti katsoen soittimissa ja soittotavoissa osoitettiin olevan paljon yhtäläisyyksiä, mutta parin urkujen soitolle olennaisen ilmiön todettiin realisoituvan vain urkujen ääressä. Kosketuksella soittaja ohjaa soittoilman pilleihin hallitsemalla koskettimella soittoventtiiliä, eikä lyö tai näppää kieltä. Soiton ergonomiassa on pianonsoittoon verrattuna merkittäviä eroja. Urkuja soitettaessa jalat eivät tukeudu aktiivisesti lattiaan, kuten on tarpeen pianon ääressä, vaan myös niillä tuotetaan säveliä. Urkusointi ja soiton dynamiikka perustuvat osaltaan äänikertavalintoihin. Edellisiin liittyy myös huonekaiun rooli kokonaisuinnin hallinnassa.

Haastateltavat katsoivat, että pianon mekanismi mahdollistaa soinnin dynamiikan hallinnan kosketuksen nopeudella ja voimalla. Huopapäisen vasaran liikkeen hallinta koskettimen painamisella, sammuttimen hallinta erityisesti koskettimen nostovaiheessa ja kaikupedaalin käyttö ovat pianon soitolle ominaisia ilmiöitä. Käsivarren painonhallintaan liittyvien pianotaitojen pohjalta ei ole mahdollista ymmärtää täysin kehon tasapainotekijöitä, joita urkujen soitto edellyttää.

Opiskelijoiden oppimisympäristöt urkujen ja pianon parissa on koettu tarpeettoman erilaisiksi, ja käytännössä ne ovat osoittautuneet erilaisiksi myös opetuksessa käytettyjen käsitteiden, soiton terminologian, koulutustehtävään suhtautumisen ja oppimistavoitteiden osalta. Haastattelujen perusteella näytti siltä, että opiskelijoilla on ollut vaikeuksia oivaltaa opettajiensa syvimpiä tarkoituksia. Nämä kuvailivat soittimen taitotavoitteita ilmaisuihin, jotka loivat ristiriitaisia ajatuksia ja tilanteita toisen soittimen soittamisen yhteydessä. Yleisesti todettiin, etteivät soittotaidot nykyisessä kirkkomusiikin koulutuksessa kehity mainittaviksi, mikäli klaveeritaitojen lähtötaso on heikko.

Haastateltujen mielestä opettajat eivät olleet sisäistäneet riittävästi ja riittävän yhdenmukaisesti koulutustehtävän perusteita ja opetussuunnitelmia. Ilmeisesti siitä johtuen opiskelijoille ei ollut syntynyt riittävän selkeää kuvaa opintojaksojen tavoitteista.

### *Haastattelujen sisältö tiivistäen*

Haastattelut sisälsivät edellä kuvatut laaja-alaiset selostukset koulutusalan varhaisemmista kokemuksista ja koulutuksen kehityspiirteistä 1960-luvulta lähtien. Saadut tiedot ja kokemukset opastivat tarkentamaan tutkimustehtävää. Tällöin selkeni erityisesti raja-  
 us, jossa projektin ydinasiaa ovat urku- ja piano-opintojen toisiaan tukevat piirteet. Tietojen perusteella opetuskokeilu eri osiot oli mahdollista suunnitella täsmällisemmin. Haastattelut ovat liitettyinä tekstiaineistoon. Niillä on analyysissä oman luokituksensa, joten niiden sisältämät tiedot oli mahdollista sisällyttää tuloksiin omalla painoarvolla. Tulosten laadinnassa taustoinnin kautta tullut tieto on toissijaisessa asemassa opetuskokeilun tuottamaan aineistoon verrattuna.

Opettajilla oli ollut kosketus opiskelijan toisen soittimen taitoihin vain keskustelutasolla. Useimmat haasteltavat näkivät opetuksen yleiseksi ongelmaksi sen, etteivät opettajat ota riittävästi huomioon opintojen pääainetta (kirkkomusiikki), opiskelijan tavoitetaustaa ja opetussuunnitelman päämäärää (monialainen kirkkomuusikko). Haastatteluissa väikähtäneet tuokiot kertovat myös vaikeuksista kehittää kirkkomusiikin koulutusta lähinnä seurakuntatyön tarpeiden mukaisesti. Helsingissä kehitystyölle on koettu tulleen hidasteita muun muassa esittävän säveltaiteen koulutusohjelman toteuttajien, kuten pianomusiikin ja laulumusiikin osastojen, suunnalta. Kuopiossa on koettu samankaltaista ongelmaa. Kuopion suunnasta tuli esiin myös ajatus, että urkujensoitto dominoi liikaa koulutuksen pääainetta. Helsingissä tällaista näkökulmaa ei nostettu esiin. Kaikki haastatellut tukivat tutkimushankettani.

Urkujen- ja pianonsoiton opettajat eivät haastateltujen mukaan olleet suunnitelleet yhteistyössä oppilaansa opintojaksojen ja -suoritusten sisältöjä ja tapahtumia. Opiskelijan kyvykkyyden ja tavoitteiden arviointi sekä tavoitteiden mitoitus opetussuunnitelman puitteissa on tullut esille vain ohimennen. Tällöinkin esillä olivat olleet vain opintomenestyksessä havaitut ääri-ilmiöt.

A:n mukaan urkujen- ja pianonsoiton vuorovaikutuksen tutkimiselle on ollut olemassa tilaus pitkän aikaa. Soittimien eriytynyt koulutus perustuu väärin ja epäluuloisiin käsityksiin. Merkittävä osa niistä liittyy urkujen vahingolliseen legato-soiton koulutukseen, jota ilmeni vielä 1960-luvulla. Osa on ammattiylpeyttä. A totesi olevan pianistiurkureita mutta ei urkuripianisteja. Kanttorikoulutukseen vuosikymmenten varrella hakeutuneista soittajatyyppeiden määrä on hänen mukaansa kasvanut 20–50 %. Tänä päivänä opintojen

aloittajilla on samat taidot kuin 1960 tutkinnon tehneillä. 1960-luvulla tutkintoa tehtiin 4 vuotta, tason noustua 3 vuotta. 1980-luvulla tapahtui merkittävin koulutuspoliittinen muutos kun opetuksen pohjaksi muodostui kirkkomusiikki entisen ammattikoulutusväyläajattelun sijasta. Opiskelijoilla soittotuntien ja harjoittelun aikasuhte on 1:2 kun sen tulisi olla vähintään 1:4. Pianoa soitetaan urkujensoiton tueksi. Piano-opettajille ovat muodostuneet omat intressinsä. Kuopiolaisen klavikordikoulutuksen puolustaminen on hyödyllistä. (8.5. ja 5.6.2007.)

**B** oli oivaltanut vuosituhannen vaihteen tienoilla, että kirkkomusiikon piano-opetuksessa pätee eri lähestymiskulma kuin mitä solistisessa opetuksessa yleisesti käytetään. Kirkkomusiikin ammattilaisen täytyy hallita soittimien tyypillisimmät erot sekä niiden käyttötavat työelämässä. Seurakunnan musiikkikasvatus luo tänä päivänä suuren työalan kanttorille ja siinä on pianonsoitolla tärkeä osansa. Opettajan merkitys koulutustehtävän mukaisen taidon saavuttamisessa on ratkaiseva. Siten opiskelija havahtuu etsimään kunkin soittimen ominaisia ilmaisumahdollisuuksia. A käynnisti Kuopiossa periodisoittimien opiskelun laaja-alaisen kehityksen. Hän antaa klavikordille roolin soitintaitojen välittäjänä. Siitä on niin urkuihin kuin pianoon lyhyempi matka kuin mikä on urkujen ja pianon välillä. Kuopiossa klaveerien opettajat hallitsevat molempia tutkimuksen soittimia mutta heitä tulisi kiinnostaa opiskelijan muidenkin opintojen vaiheet. Yhteistyöhön olisi hyvä tilaisuus, koska Kuopiossa ei ole käytössä helsinkiläistä tilaaja-tuottaja -mallia. Kuopion koulutuksen varassa on maamme pinta-alaltaan suurimman osan kirkkomusiikkityö. Opintoihin tullessaan opiskelijat ovat pianoentusiasteja mutta lähtiessään heistä muutamat ovat suuntautuneet urkuihin. Hänen mukaan opintojen ongelmapisteen muodostaa yleisimmin urkujen jalkiosoitto sekä klaveerien 1600-luvun tyyli ja niiden edellyttämät taidot.

Opetushenkilökunnan ohjeistaminen uusiin tavoitteisiin ei A:n ja B:n mukaan ollut onnistunut riittävässä määrin. Opettajien kokoaminen yhteisiin palavereihin ei ollut ollut ylivoimaista, mutta klaveerikoulutuksen kehittäminen koulutustehtävän suuntaan oli saatettu kokea vastenmieliseksi.<sup>78</sup> Asennetta oli ollut nähtävissä sekä urkujen- että pia-

---

<sup>78</sup> Keskustelumuiotoni Sibelius-Akatemian Kuopion osaston piano-opettajien kokouksesta (2006) osoittaa, että kirkkomusiikin opiskelijoiden pianonsoiton opettajat halusivat useimmiten pitäytyä ”solistista” soittoa kehittäväan opetustapaan, vaikka kokivatkin opiskelijan ohjaamisen varsin vaikeaksi tehtäväksi juuri solistisen soiton korkeiden vaatimusten vuoksi. (Rantala 2006.)

nonsoiton osalta, mutta jälkimmäisen opettajaryhmän orientoituminen kirkkomusiikin koulutuksen kokonaisuuteen pidettiin ohuimpana.

Haastateltava ilmaisi klavikordin merkityksen olevan itselleen klaveerilajien soittotekniikoiden välittäjä. Hän oli alun perin pianisti ja oli klavikordin avulla paneutunut 1600–1750 -lukujen musiikin piirteisiin. Opetustyössään hän oli havainnut, kuinka tavallisesti pianolla soitettavaa sonaattia klavikordilla soittava opiskelija aktivoitui dynaamisten keinojen etsimisessä. (12.6.2007.)

**C** Kokenut piano-opettaja C, jota voi pitää esimerkkinä soittimelleen omistautuneesta soittajasta, kertoi hakevansa opetuksessaan intensiivisesti sointi-ihannetta. Hän myös pohdiskeli syvällisesti pianon olemusta ja korosti mielikuvien merkitys soittamisessa sekä soittimen illuusio-luonnetta. Kirkkomusiikin koulutusohjelmassa pianonsoitto ei ole kuitenkaan valittavissa syventymiskohteeksi, mikä rajoittaa tavoitteen asettelua.

Hänen mukaansa 1600-luvun tyylien kiinnostus on ilmennyt olevan suurta ja se tulee urkujen- ja cembalonsoiton kautta. Näiden uusien soiton piirteiden integroiminen pianonsoittoon on iso työmaa. Pianonsoitto on illuusiosoitinmonipuolista hallintaa. Urkujen- ja pianonsoiton tekniikassa käsivarren käytön erot ja dynamiikan luominen muodostavat haastavan erityisalueen. Oppilaiden urkuopinnot eivät C:tä juuri kiinnosta. Yleisesti soittotaito ei ole vuosikymmenten varrella juuri kasvanut mutta ”huippujen” määrä on entiseen verrattuna suuri. Kirkkomusiikon tulisi hänen mukaan olla paikallinen musiikkivaikuttaja. (14.8.2007.)

**D:n** mukaan urkujensoiton opetukseen ei tule vastaavaa opiskelijamateriaalia kuin muihin soittimiin, koska koulutus on maaseutupaikkakunnilla heikompaa. AMK-koulutuksen käyneistä osa katsoo opettajien harmiksi jo osaavansa tarpeeksi. 1980-luku sisälsi yllättävän ”lahjakkuus- ja ahkeruussuman”. Samoihin aikoihin liittyi myös periodisoittimien käytön ja tyylikiinnostuksen kasvu, joka aiheutti kehitysvaiheille tyypillistä häiriötäkin. Nykyinen opintojärjestelmä on tiukka ja edellyttää paitsi lähtötilanteen tarkempaa arviointia myös tiukempaa työskentelyotetta. Haastatellun mukaan kokemus on osoittanut, että klavikordin- ja cembalonsoitto syventävät tyyli-tietoisuutta ja soitto-kosketuksen taitoja. Oman lukunsa opiskelijoiden joukossa muodostavat slaavilaisesta opetustaustasta tulevat opiskelijat, joiden lähestymistapa musiikkiin kuviosoiton ja tempokäsittelyn osalta on varsin villiä. Yhden ongelman muodostaa myös oppiaineiden

kohtaamattomuus suuressa oppilaitoksessa. Haastateltavan mukaan Kuopion koulutus on tärkeä kirkkomusiikin maanlaajuisen kehityksen kannalta. (14.8.2007.)

E:n mielestä urkuteosten harjoittelu on aiempiin vuosiin verrattuna yhä tärkeämpää myös pianolla. E yllyttää oppilaita harjoittelemaan myös cembalolla ja klavikordilla, mutta uruilla soitettaessa täytyy löytää urkujen idea. Kirkkomusiikin koulutuksessa liiaksi eriytyneet opinnot hankaloittavat opettamista ja kehittymistä. Urkutaiteessa arvoaan korostavia koulukuntia on liikaa mutta oivaltavia korvia liian vähän. Koulun soittimet ovat kunnoltaan ala-arvoisia. Keskinäinen arvostus luo oppimiselle otollisen ilmapiiirin. Taidemusiikin pohjaa syö kouluopetuksen taiteellinen heikkous ja passiivisuus. (5.9.2007.)

### **3.2.3 Opetuskokeilun valmistelevat toimet**

#### *Suunnitteluvaihe*

UrPi-projektin suunnittelin keskittyvän opetustoiminnan piirteisiin sekä hakevan vastauksia opetuksen käytännöllisiin kysymyksiin. Suunnittelin, että lukuvuoden opetuskokeilu keskittyisi opiskelijan ja hänen urku- ja piano-opettajansa yhteistyöhön. Pohdiskelin, riittäisikö kokeiluun yksi ryhmä. Opiskelija oli tarkoitus ottaa opintojaan aloittavista henkilöistä, koska ensimmäistä opintovuottaan opiskelevilla ei ole kokemusta muunlaisesta opintomallista eikä heille tule opintojen alkuvaiheessa tutkintoja, jotka haittaisivat tutkimusaineiston kokoamista.

Ensivaiheen suunnitelmiin sisältyivät opetuskokeilun aloittamiseen liittyvät toimet. Nii-tä olivat luvan pyytäminen projektin järjestämiseen Sibelius-Akatemian Kuopion osaston johtajalta, työnantajan informoiminen alkavasta työskentelystä, taustointihaastattelujen sopiminen, tiedotus- ja yhteistyöpyyntökirjeen lähettäminen osaston urkujen- ja pianonsoiton opettajille, teknisten laitteiden käyttöön perehtyminen, alustavan toimintasuunnitelman laatiminen opetuskokeilun henkilöstölle, henkilöstön koulutuksen suunnittelu sekä tilavarausten tekeminen.

Työnantajani Kuopion konservatorio puolsi opintohankettani kehityskeskustelun yhteydessä, vaikka tiesi sen tuovan häiriötä perustyöni hoitamiseen. Sibelius-Akatemian Kuopion osasto totesi, ettei projektini aiheuttane lukuvuoden työskentelylle ongelmia, vaan on pikemmin tärkeä osa opetustyön kehittämistä. Osasto ottikin UrPi-projektin

lukuvuoden 2007–2008 kehityshankkeeksi. Tämä merkitsi sen sisällyttämistä kolmen opettajan kokonaistyöaikaan. Sain käyttööni ryhmätilan kerran kuussa, videolaitteiston sekä lukollisen kaapin.

Henkilöstön ensimmäinen toimintatutkimukseen orientoiva koulutus olisi kokoontuminen keskusteluun. Keskustelun aiheena olisivat yhteisesti suunniteltavat ja toteutettavat opinnot. Heidän tuli aloittaa prosessi, jossa keskustelun ja kokeilun keinoin haetaan perusteita totutulle toimintatavalle ja pyritään luomaan uusia, perusteltuja opetuskäytänteitä. Keskeinen tutkimusoletus liittyisi soittotekniikan kysymyksiin. Henkilöiden tuli etsiä ja työstää ideoita, jotka antaisivat opiskelijalle vallinnutta käytäntöä paremmat edellytykset kehittää soittotaitoaan molemmissa soittimissa koulutuksen tavoitteiden mukaisesti. Kaikkien osallistujien tuli pitää päiväkirjaa läpi lukuvuoden, ja tutkija videoi ydinryhmän soittotuntitilanteita sekä eri keskusteluja.

Opetuskokeilun suunnittelin toteutettavani Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa, jonka päätoimipiste on Kuopion Musiikkikeskuksessa. Pääosa urkuopetuksesta pidettäisiin osaston Hermanninaukion toimipisteessä, noin kilometrin päässä Musiikkikeskuksesta. Piano-opetus sekä kokeiluun liittyvät keskustelut tulisivat tapahtumaan Musiikkikeskuksessa.

### **3.2.4 Opetuskokeilun henkilöstö**

#### *Kehittäjän lähtökohdat*

Olen pianisti-urkuri ja työskennellyt pitkän ajanjakson pianonsoiton opettajana. Vuodesta 1987 olen ollut Sibelius-Akatemian Kuopion osaston tuntiopettajana ja vuosina 1991–1994 pianomusiikin lehtorin viransijaisena. Osana työtäni opetan myös urkujen ja klavikordinsoittoa. Opetuskäsitykseni mukaisesti opetan erilaisten mutta en erimielisten klaveerisoittimien soittotaitoa. Itseymmärrykseni mukaisesti sama soittaja kykenee soittamaan hyvin sekä urkuja että pianoa. Käsitys ei näytä olevan yleinen opettajien ammattikunnassa.

Soitinpedagogina työskentelyni lähtökohta on opetussuunnitelma, jonka pohjalta opiskelija muodostaa henkilökohtaisen opintotavoitteensa. Kokonaistavoite tarkentuu opintojen kuluessa. Opettaja tarjoaa opiskelijalle taitonsa, tietonsa ja näkemyksensä, jotka antavat soittotunteihin ja niihin liittyviin harjoittelutunteihin sisältöä. Tavoittelen tulos-

ta, joka perustuu sekä omaan aktiiviseen osuuteeni että oppilaan itsenäisesti omaksumaan oppimisen tapaan.

Periodisoittimista erityisesti klavikordilla, joka on yksi kiinnostukseni kohde, on sekä urkujen että pianon soitto-ominaisuuksia sivuavia ominaisuuksia. Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa klavikordinsoitto on kuulunut opetettaviin aineisiin 1980-luvun lopulta lähtien. Klavikordi on ollut muutenkin tarkastelun kohteena. Osaston pitkäaikaisen klaveerimusiikin lehtorin Pekka Vapaavuoren kehittäjäntyön tohtoritutkinto liittyi klavikordien rakenneominaisuuksien muuttujien tarkasteluun (Vapaavuori 2001). Itse rakensin Wählström-klavikordin vuonna 1994. Olen myös osana työtäni ohjannut ja arvioinut klavikordinsoiton opintojaksoja. Klavikordi edellyttää muun muassa kosketuksen osalta soiton ominaisuuksia, joilla on yhteyksiä sekä urkuihin että pianoon.

Kokemukseni mukaan kirkkomusiikin opiskelijoiden palaute koskee useimmiten innostuksen, harjoitteluajan ja voimien niukkuutta. Silloin tällöin he valittavat myös käsiensä rasittuneisuudesta. Käsitykseni mukaan opiskelijoilla on epäselvä kuva soittimien perusluonteiden eroista. Tästä seuraa asennevaikeuksien lisäksi soittotekniikan vääristymiä, joista merkittävimpinä pidän ylimääräisiä jännitystiloja ja virheitä soittotekniikoissa. Koetut vaikeudet ovat kirkkomusiikin koulutuksen kannalta haitallisia, ja nähdäkseni niihin on mahdollista puuttua. Muutamit perustutkintojaan suorittavat opiskelijat ovat sivunneet aiheita lopputöissään.

Oletin löytäväni tutkimuksen keinoin uutta tietoa ja ennen tuntemattomia käytäntöjä, joiden myötä urkujen- ja pianonsoiton opinnot jopa tukisivat toisiaan puhumattakaan siitä, että ne sujuisivat vähemmin ristiriidoin. Toimintaympäristön kulttuurinen tieto, yliopiston vastaanottama koulutustehtävä, koulutuksenjärjestäjän motiivit, työelämän osoittamat odotukset ja opetushenkilöstön kyvyt loivat laajan toimintakentän. Arvelin henkilöiden käyttäytymisen ymmärtämistä ongelmalliseksi. Pidin tavoiteltavana pieniäkin edistystekijöitä. Asiakokonaisuuksia, joiden suunnasta ajattelin näitä ilmiöitä löytyvän, olivat soittotekniikan osatekijöiden kokonaisvaltainen ymmärtäminen, ohjelmiston käyttöön liittyvät mahdollisuudet sekä opettajien ja opiskelijan yhteistyö.

### *Rekrytointisuunnitelma*

Päädyin ottamaan henkilöstön Kuopion osastosta. Kirkkomusiikin koulutuksen opetustyötä teki opetuskokeiluvuonna paikkakunnalla asuen 7 urkujen- ja 8 pianonsoiton opettajaa. Koulutuksen aloitti tuolloin 11 opiskelijaa.

Määrittelin ryhmän koon yhdeksään henkilöön, joista kolme olisi opiskelijaa ja kuusi opettajaa. Määrän perusteena pidin tarvetta laaja-alaiselle keskustelulle sekä mahdollista hävikkitalannetta. Toimintatutkimuksen kannalta tutkimuksen henkilöstön koon tulisi olla pieni. Laadullisen tutkimuksen asiantuntijan <sup>79</sup> antaman ohjeen mukaan jo kolme henkilöä riittäisi hyvin tutkimuksellisesti pätevään näytteeseen. Katsoin kuitenkin tarvitsevani työskentelyyn opiskelijoita, joilla olisi erilaisia vahvuuksia. Tämä edellytti, että mukana olisi mahdollinen urkurityyppi, pianistityyppi ja laulajatyypit.

Suunnitteluvaiheessa olin pohtinut myös sukupuoliroolien merkitystä projektissa. Projekti ei keskittynyt tutkimuksen henkilöiden rooleihin eikä heidän suorituksiinsa toisiinsa verrattuna vaan opetustapahtuman yleisiin ilmiöihin. Siksi en nähnyt tarpeelliseksi erotella tutkimuksessa sukupuolia.

### *Valinta*

Lähetin kesän alussa osaston urkujen- ja pianonsoiton opettajille kirjeen (Liite 2), jossa kerroin alkavasta opetuskokeilusta ja kysyin heidän halukkuuttaan osallistua siihen. He saivat myös tietoa projektin taustasta ja tavoitteista sekä yhteydenottopyynnön. Kirje ei tavoittanut kaikkia henkilöitä. Vastauksia sain vain yhden. Alkusyksystä aloitin henkilökohtaiset yhteydenotot oman harkintani perusteella. Pyrin siihen, että hyvin tuntemistani kollegoista kokeiluun tulisi edustetuksi erityyppisiä klaveristeja. Kysymäni urkuopettajat lupautuivat kokeiluun mielellään, kun taas piano-opettajia täytyi myös suositella.

Valintakoetulosten tultua osaston tietoon valitsin opetuskokeiluun alustavasti kolme opiskelijaa. Tavoitteeni oli saada mukaan opintonsa aloittavia henkilöitä enkä pitänyt suotavana, että urkujen- tai pianonsoiton opintojakso valmistuisi kokeilun aikana suorituvaiheeseen. Arvelin, että tällöin toinen soitin voisi jäädä kohtuuttomasti taka-alalle.

---

<sup>79</sup> Professori Jaakko Erkkilä 2007. Haastattelu.



Aloittavien opiskelijoiden toivoin pääsevän uuteen työskentelytapaan kiinni heti opintojen alusta asti.

Valituista yhdeksästä henkilöstä muodostin kolme ryhmää, joista yhden nimesin ydinryhmäksi, koska sen ottaisin tarkimman seurannan alaiseksi. Suunnittelin videoivani suuren osan ryhmän soittotunneista. Kahden muun ryhmän osalta aineisto koostuisi vain haastatteluista sekä palaveri- ja ryhmäkeskusteluista.

### *Työryhmät*

Ydinryhmän opiskelijan vahvuus oli urkujensoitto ja hän oli suorittanut kirkkomuusikon ammattikorkeakoulututkinnon. Ydinryhmän urkuopettaja oli aktiivinen sekä opettajana että taiteilijana. Ydinryhmän piano-opettaja oli pitkän linjan opettaja-valmentaja ja pianotaiteilija.

Toisen ryhmän opiskelijalla oli aktiivinen pianotausta. Ryhmän kokenut piano-opettaja sai opiskelijasta innokkaan oppilaan. Opettaja suhtautui osuuteensa kehittämistyössä epäilevästi. Urkuopettaja oli yliopiston opettajana vasta alkutaipaleella. Hän toi opetuskokeiluun vaikutteita konsertoivan urkutaiteen ja tutkimustyöhön perehtyneen muusikon näkökulmista. Hän piti tutkimusaihetta mielenkiintoisena ja perusteli käsitystään omilla opintojensa aikaisilla kokemuksillaan.

Kolmannen ryhmän opiskelija aloitti opintonsa tilanteessa, jossa hänen tuli keskittyä myös aiempien opintojen kirjallisen työn viimeistelyyn. Muutoin pitkähkön kokemuksen omaava urkuopettaja ilmaisi olevansa kokematon aloittavan urkurin opettamisessa, koska hänen aiemmat oppilaansa olivat olleet säännöllisesti opinnoissaan pidemmällä olevia improvisoijia tai liturgisen soiton opiskelijoita. Piano-opettaja oli yliopiston tuntiohjaajana työuransa alkupuolella. Hän opiskeli itse parasta aikaa toisen solistisen soitimensa klavikordin maisteritason opintoja. Useamman klaveerin osaajana hänen asemansa oli tutkimustehtävän kannalta erilainen kuin toisen ryhmän opettajalla.

Kokeiluun osallistuneiden urku- ja piano-opettajien tehtävät sekä heidän edustamiensa oppiaineiden statukset eroavat toisistaan. Urkuopettajat työskentelivät viranhaltijoina ja piano-opettajat tuntiohjaajina.

Toimintatutkimuksen eli opetuskokeilun henkilöstö näkyy tässä luvussa koodimerkinä. Ydinryhmän olen nimennyt kirjaimella *A*, toisen ryhmän kirjaimella *B* ja kolman-

nen ryhmän kirjaimella *C*. Opiskelijan koodi on *stu*, urkuopettajan *org* ja pianoopettajan *pf*. Näin ollen Ydinryhmä koostuu *A-stu*, *A-org* ja *A-pf*. Muiden ryhmien koodit ovat: *B-stu*, *B-org*, ja *B-pf* sekä *C-stu*, *C-org* ja *C-pf*.

### 3.2.5 Aineiston koonti ja käsittely

#### *Dokumentointi*

Tallensin haastattelut, keskustelut ja soittotunnit video- ja äänitallenteiksi. Haastatteluja kertyi yhteensä 23: taustointihaastatteluja 5, opetuskokeilun alkuhaastatteluja 9 ja päätöshaastatteluja 9. Erityyppisiä keskusteluja oli yhteensä 18. Urkutunteja oli 8 ja pianotunteja 8.

Videoin, äänitin tai laadin muistion (päiväkirja 11) kaikista tilanteista 2. toukokuuta 2007 alkaen, joissa olin läsnä. Viimeiset projektia koskevat hajamaininnat ovat alkusyksyltä 2008. Videolevykkeitä kertyi aikavälillä 5.6.2007–30.5.2008 yhteensä 30 (taustointihaastattelut 5.6.–5.9.2007, numerot 1–8 ja opetuskokeilu 4.9.2007–30.5.2008, 7–29 ja 31). Käyttämäni henkilöstön päiväkirjat 1–5, 7, 8, 10 sisältyvät aineistoon. Lokakuussa 2007 käyttöön ottamaani sanelinta käytin osittain ainoana taltiointilaitteena ja osittain yhtä aikaa videokameran kanssa. Äänitiedostot siirsin CD-levyille. Äänitallenteet ovat laadultaan tutkimuskäyttöön riittäviä. Ainoastaan ryhmätilanteiden hälinä tai kalusteiden siirtäminen aiheutti epäselvän jakson.

Tein muistiinpanoja koko projektin ajalta. Opetuskokeilun aluksi annoin osallistujille kirjallisen ohjeen päiväkirjan täyttämisestä. Vuoden aikana merkintöjä kertyi vaihtelevasti. Taltioinnit litteroin aineistoksi. Näiden ohelle kertyi 13 suppeaa haastattelua tai sähköpostikirjeenvaihtoa. Tärkeimmät tiedonannot ovat nähtävissä lähdeluettelossa. (Haastattelut). Aineisto on laajahko, mutta ohenee kokeilun loppua kohden.

Useimpiin päiväkirjoihin oli merkitty tapahtumia tarkasti ja laajasti (9–20 sivua). Niukasti (1–6 sivua) oli täytetty paria päiväkirjaa kymmenestä. Joululomalla 2007 kopioin päiväkirjat varmuuskopioiksi. Kun yksi päiväkirja jäi kokeilun jälkeen palauttamatta, jäi siitä tutkittavakseni vain syksyn aineisto. Oma päiväkirjani (opetuskokeilusta 36 sivua) samoin kuin muut tutkimusmuistiinpanoni kuuluvat samoin projektin aineistoon. (UrPi-päiväkirjat 2007–2008.)

### *Aineiston litterointi*

Useimmissa menetelmäoppaissa tutkimusaineiston saattaminen käyttökelpoiseen muotoon ohitetaan yleensä maininnoilla ”luotu tekstikorpus” tai ”puhtaaksi kirjoittaminen”. Käytän tässä yhteydessä työskentelystä sanaa ”litterointi”, vaikka tutkijat käyttävät perustellusti muitakin nimikkeitä. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa litterointia kerrotaan käytettävän tutkimuksen osallistujien puheen organisoiminnin ymmärtämiseen. Hanna Vilkan mukaan tutkijan itse suorittama litterointi syventää hänen vuoropuheluaan aineiston kanssa. Tällä on tutkimuksen edetessä merkitystä pohdittaessa tulkintojen muotoilua tutkimusongelman kannalta (Vilka 2005, 115). Joissakin tutkimuksissa tauoilla, äänen painotuksilla ja muilla puheilmaisuun liittyvillä tekijöillä voi olla merkitystä, jolloin ne myös merkitään tekstiin (Syrjälä ym. 1996, 163; Metsämuuronen 2006, 88).

Litterointityöhön, jonka suoritin itse, sain perusteet Kuopion yliopiston kurssilta ja käytännöllisen opastuksen pääosin Helena Karastin (2005, e-lähde) opetusaineistosta. Arvokasta tukea sain työskentelyyni myös Kuopion osaston jatkotutkintoseminaarista.

Karastin opetusaineiston (2005, 5. e-lähde.) mukaan litteroinnin kolme tarkkuustasoa ovat: 1) Kirjoittaminen sanasta sanaan, jolloin puhe on litteroitu jokaista äännähdystä myöten. 2) yleiskielinen litterointi, jossa ilmaisu on muutettu kieliopillisesti oikeaksi ja murreilmaisut on korjattu yleiskielelle, ja 3) propositiotason<sup>80</sup> (suhteellinen, lat. *prōpo'rtiō* suhde) litterointi, jossa litterointi noudattelee haastateltavan puheen (litteroijan tulkitsemia) ajatussisältöjä. Videoidun tapahtuman (kuten soittotunnin) tapahtuman muistiin kirjoittamisessa voi käyttää myös transkribointia (tarkekirjoitusta), jossa tapahtuman keskeiset osat (esimerkiksi opettajan yksittäiset sanat tai eleveitteet) kirjoitetaan lauseeksi. Tämänkaltainen kirjoituspa on lähellä propositiotason litterointia. Lauseen rakenteen määrittelee analyttinen intressi. Tarkekirjoituksen valikoivuuden määräävinä piirteinä ovat mitkä tahansa sosiaaliset tai materiaaliset piirteet, jotka ovat relevantteja suunnitellulle analyysille (Karasti 2005, 7. e-lähde.). Litterointikäytännön ääripäänä voi pitää referoivaa kirjoitustapaa. Sekin puolustaa paikkaansa mikäli haastateltavan viesti sisältää luettelonomaista asiatietoa ilman mielipiteen ilmausta.

---

<sup>80</sup> Karasti käyttää termiä propositiotaso mutta tarkoittanee propositiotasoa. Transkriptoinnin/tarkekirjoituksen Karasti esittelee marginaalisena työtapana.

Kuullun sanan ja lauseen kirjoittaminen on toisaalta kirjurin työtä, mutta puheilmaisun tarkka kirjaaminen ei ratkaise puheen tulkinnan ongelmaa. Tyypilliseen puheilmaisuun sisältyy useimmiten oletuksia, joissa ”sanomattakin on selvää” eli haastateltava jättää sanomatta asian, johon hän viittaa esimerkiksi vain vilkaisemalla videohaastattelussa haastattelijaa. Mikäli kirjoittaja jättää ”sanomattoman selvyuden” kirjaamatta, lukija voi tulkita tapahtuneen väärin. Myös opetustilanteissa mahdolliset jyrkennyssanat saattavat johtua esimerkiksi opetettavan asian havainnollistamisesta. Mikäli nämä tulevat aineistoon sellaisenaan, viesti vääristyy.

Päädyin pitämään työhöni soveltuvimpana asiatarikkaa propositioiden litterointia. Asiatarkat jaksot kirjoitin korjatuin lauserakentein. Sanatarkat jaksot koskevat esimerkiksi soittotuntitilanteiden lyhyitä sanallisia ohjeita tai keskustelujen lyhytlauseisia ajatustenvaihtoja. Kirjoittaessani olen käyttänyt kaarisulkumerkkiä tapauksissa, joissa puhuja on mitä ilmeisimmin sanonut asiaankuulumattoman seikan tai muistuttanut jostakin tiedossa olevasta asiasta. Kesken jääneen sanan tai ajatuksen taikka ilmeisen virheilmaisun täydensin hakasulkuihin.

Litteroidessa pidin tärkeänä työn luotettavuutta sekä tasaisuutta, jossa litteroinnin tuli edetä samalla tavalla alusta loppuun. Pyrin pitämään mielessäni, että analyysin keskeisimmät kategoriat tulisivat esiin oikeissa suhteissa. Mielessäni tuli pitää myös kirjoitustyön taustalla vaikuttava tutkimustyöni kehittämislunne.

Koska olin tutkimassa itselleni tuttua kenttää, pidin olennaisena seikkana kykyä ymmärtää projektin henkilöiden persoonallisia ominaisuuksia. Mitä erilaisimmat tilanteet tulisi osata tulkita oikein. Kehittäjäntyö edellytti soitinopintojen monitahoisen tapahtumasarjan riittävän tarkkaa kuvausta, jotta ilmiöiden käsitteellistäminen ja tapahtuneen muutoksen tarkastelu tulisi mahdolliseksi.

Litterointi tapahtui käytännössä siten, että seurasin samanaikaisesti toisen tietokoneen välittämää videotallennetta ja toisella koneella kirjoitin. Tietokoneen mediaohjelmia käytin MediaPlayer- tai Nero-ohjelmia. Kirjoitin kutakin videolevykettä vastaavat Word-tekstitiedostot. Litterointi valmistui seitsemässä kuukaudessa toukokuun ja joulun välisenä aikana 2008.

### *Tekstiaineiston järjestely ja käsittely*

Tekstiaineistoa kertyi 253 sivun verran. Se koostui tutkimusta taustoittavien teemahaastattelujen sekä opetuskokeilun aloitushaastattelujen lisäksi kahdeksasta UrPi-palaverista, Urpi-ryhmäkeskusteluista, päiväkirja- ja kirjeenvaihtomuistiosta, omista muistiotani sekä soittotuntien keskusteluista. Muistioissani tulevat esiin yksittäiset mielipiteet esim. käytäväkeskusteluista sekä ajatukset, joita opetuskokeilun henkilö ei rohjennut sanoa ryhmätilanteessa. Taustointihaastattelujen sisällön, opetuskokeilun henkilöiden muistiinpanot sekä omat muistioni liitin aineistoon omilla koodeillaan, koska halusin antaa niille omat painoarvonsa. Taustoinnilla on opetuskokeiluun nähden toissijainen asema. Myös päiväkirjamuistiinpanot saavat keskusteluihin verrattuna toissijaisen aseman, mutta käytin kokeilun aikana niiden aiheita harkintani mukaan reflektoinnissa. Omia muistiinpanojani vertailen analyysissä toissijaisesti, mutta annan niille vahvan merkityksen pohdinnassa. Analyysissä niiden osuus tukee kokonaisuuden ymmärtämistä.

Opiskelijoiden osuus aineistossa osoittautui suppeaksi. Yksi talviloman kynnyksellä opiskelijoiden kanssa pitämäni keskustelu sekä pari laajempaa käytäväkeskustelua tasapainottivat informaation määrää. Näitä sekä kaikkia muistiinpanoja olen käynyt läpi tarkastussyistä tulosten muotoiluvaiheessakin.

Analysointia silmällä pitäen tekstiaineisto piti jakaa 12 dokumentiksi ja tallentaa ne RTF-muotoon NVivo-ohjelmaan siirtoa varten. Järjestelin tekstin lyhyiksi kappaleiksi joista jokainen alkoi muodostamallani tilannekoodilla. Esimerkiksi koodi *ur/A/130908/dvd12/2/03:40* kertoi havaintoyksiköstä joka on syntynyt tilanteessa; UrPi-ryhmäpalaveri/Henkilö A/päiväys/videodisketti/raita/raidan aikamerkintä. Aineiston käsittelyä helpottaakseni laadin sisällysluettelon.

Analyysini lähestymiskulma on aineistolähtöinen sisällönanalyysi. Vilkan mukaan siinä tutkijan tavoitteena on löytää tutkimusaineistosta esimerkiksi toiminnan loogisuutta tai sitten toiminnalle tyypillinen kertomus. Tiivistämisen, pilkkomisen ja ryhmittelyjen jälkeen näistä muodostuu käsitteitä, luokitteluja tai teoreettinen malli. (Vilka 2005, 140.)

Käytin koodauksessa sekä analysoinnissa Sibelius-Akatemian omistamaa NVivo (Q.S.R. NUD\*IST Vivo® 1.1) tietokoneohjelmaa. Ohjelman käytössä tukeuduin tuot-

teen käsikirjojen lisäksi internetissä löytyvään ohjeistoon sekä kirjallisuuteen. Luomasen ja Räsänen (2000) *Tietokoneavusteinen laadullinen analyysi ja QSR NVivo -ohjelmisto* antoi käyttämäni päivitykseen soveltuvia neuvoja. Kirjassa on myös suppea tietokoneavusteisen tutkimuksen johdantoluku (mts. 12). Internetistä löysin useita NVivo-ohjelman käyttöselosteita, joiden avulla ohjelman pieniäkin yksityiskohtia oli mahdollista hyödyntää. Ohjeet olikin syytä lukea huolellisesti, koska ohjelman logiikka poikkeaa yleisesti tiedossa olevista tekstieditoreista. Esimerkiksi litteroinnissa sattuneen kirjoitusvirheen korjaaminen ja tallentaminen saattaa keskeyttää työskentelyn harmillisen pitkäksi aikaa.

Ensivaiheen koodaukseen kului noin neljä viikkoa. Sen perustaksi loin neljä luokkaa (*Trees*) jotka kattoivat UrPi-projektin taustoinnin, opetuskokeilun sekä tulevaisuuden näkymät. Perusotsikoista riippumattomia aiheita olivat tutkijan sekä ohjaajien kommentit. Jätin mahdollisuuden myös opiskelijoiden vapaa-aikaa koskeville maininnoille, jotka eivät kuuluneet tutkimukseen, mutta helpotti heidän opintotilanteisiin vaikuttaneiden elämäntilanteidensa ymmärtämistä.

Tilannekoodaus helpotti analyysiohjelman hakutyöskentelyssä syntyneiden tulosteiden tarkastelua, koska kykenin esimerkiksi valitsemaan haun tilanteen, henkilön, ajankohdan tai sisällön mukaisesti. Myös koodauksessa mukana olleet omat ja ohjaajien kommentit kykenin erottelamaan tarkastelulistassa välittömästi kokeilun henkilöiden lausumista.

Analyysia kirjoittaessani käytin NVivon hakumahdollisuuksista eniten niin kutsuttua noodiselausta. Tehokkaaksi Mind Mapin päivittämiseksi tai ajatusten kokoamiseksi totesin myös tekstihaulla luodun Search Results -toiminnon. Laatimieni tunnustekoodien avulla kykenin ottamaan arvioitavaksi yhden henkilön ajattelutavan tai yhden kuukauden tapahtumat. Tekstin korostus antoi mahdollisuuden ilmiöiden hallitumpaan pohdintakuuluun.

Ensivaiheessa etenin kronologisesti ja seikkaperäisesti. Myöhemmissä vaiheissa pyrin pelkistämään tekstiä pitäen mielessä tutkimustehtävän ja kehittämisidean näkökulmat.

Analyysissa tutkimustehtävään suoraan tai välillisesti liittyvien yksittäistapausten määrä on suuri, ja olen tehnyt siitä tutkimuksellisia yleistyksiä. Johtopäätösten ja tulkintaehdo-

tusten merkityksen näen riippuvan niitä kokeilevien opettajien ja opiskelijoiden tietopohjasta ja tahdosta kokeilla uusia toimintasuosituksia.

Päädyin jättämään analyysissä henkilöiden osuudet taustalle, mikäli se näyttää mielekkäälle. Näin henkilöiden tarpeeton tunnistaminen ei häiritse kokonaisuuden hahmotusta ja ilmiöt korostuvat ainoastaan sisältöjensä perusteella. Muutamat harkitsemattoman tai harkitun rohkeasti esitetyt mielipiteet olisivat tarpeettomasti kärjistäneet reflektointia tai henkilöittäneet tulosten tarkastelua. Paikoin sisältöjä on mahdollista tarkastella rinnastan. Lainattujen puheenvuorojen asiasisällössä ja kirjoitusasussa olen ottanut huomioon opetuskokeilun henkilöiltä pyytämäni kommentit alaluvun *Kokeilun kulku ja keskustelujen aiheet* silloiseen versioon (pyydetty viikolla 38/2010).

#### *Tiedonantajien anonymiteetti*

Koska haastatteluissa ja opetuskokeilun eri keskusteluissa käsitellään ihmisten työtä koskevia, vähäisin osin myös heidän yksityisinä pitämiään tietoja ja käsityksiä, minun tuli laatia suunnitelma henkilöllisyyksien häivyttämisestä raportointivaiheessa. Päätös johtui ensialkuun yhden kehitystyön taustoittamista varten haastattelemani henkilön varovaisuudesta haastattelutilanteessa. Henkilöllisyyden häivyttämisen arvelin helpottavan niiden erojen havaitsemista, jotka tulisivat mahdollisesti näkyviin keskustelu- ja päiväkirja-aineistojen välillä. Anonymiteetti olisi tarpeen myös henkilöiden antamien tietojen tasapuolisen käsittelyn varmistamiseksi. Näin aineistoon sisältyvän tiedon arvoon ei pääsisi vaikuttamaan esimerkiksi asema ja persoonallisuus.

Tutkimuksen henkilöstö antoi luvan videoida projektin haastattelut ja opetuskokeilun osalta yhteiset keskustelut ja soittotunnit. Opetuskokeilun osalta henkilöstö antoi kirjallisen suostumuksen. He tulivat tietoisiksi, että tallenteita oli tarkoitus käyttää vain tässä tutkimuksessa. Yhtä lukuun ottamatta opetuskokeilun henkilöt antoivat suostumuksensa videointeihin.

Opetuskokeilun alkuvaiheessa aineistoon kertyi pieni määrä yksityistiedon tyyppistä ainesta. Tämä antoi aiheen pohtia tieteen etiikkaa perusteellisemmin. Tiedeyhteisön käsitysten mukaan tutkimusaineisto muodostaa aina henkilötietorekisterin, jossa kansalaisen yksityisyyttä suojaa henkilötietolaki (Kuula 2006, 80–88). Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) laatima *Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausten käsitteleminen* (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2002. e-lähde.) sisälsi keskeiset, tutkimuksen

henkilöiden suojelemista koskevat ohjeet. Marraskuussa henkilöstö sai laatimani tutkimuseettisen tiedotteen (Liite 5). Sen sisältöön ei kukaan esittänyt huomautuksia. Työskentelyn eri vaiheissa olen käyttänyt projektin henkilöistä erilaisia koodeja.

### 3.3 Opetuskokeilu

#### 3.3.1 Johdanto

##### *Lukuohje*

Opetuskokeilussa opettajat opettivat yhteistä opiskelijaansa yksilöopetuksen keinoin, mutta eivät seuranneet kollegan opetustyöskentelyä. Opiskelija harjoitteli periodin kuluessa sekä urkujen että pianon soittoa. Hänen tavoitteenaan oli saavuttaa kolmen opintovuoden kuluessa kandidaatintutkinto ja sen myötä julkisen arvioinnin kestävä taidot urkujensoiton ja laulun ohella kuoronjohdossa ja pianonsoitossa. Opiskelijan sujuvien opintojen tuli olla opettajien toimintaan keskeisesti vaikuttava tavoite. Tämän tarpeet piti ottaa huomioon opintojen käytännön asioissa. Opettajien tuli ymmärtää, että kokeilussa opiskelija työskentelee tilanteessa, jossa hänen tosiasiallinen tietoisuutensa omista sekä koulutuksen sisältämistä mahdollisuuksista on ohuimmillaan.

Luvun 3.3.2 *Kokeilun kulku ja keskustelujen aiheet* olen kirjoittanut preesensissä. Mielestäni lukijan on helpompi päästä kokonais käsitykseen kokeilun sisällöstä, kun hän seuraa tapahtumia sekä tulkintoja ikään kuin rinnatusten tutkijan kanssa. Perusteenani on ollut etenkin aineiston laajuus ja monikerroksisuus.

Lukija voi seurata opetuskokeilun etenemistä samanaikaisesti sekä tekstin että laatimani kronologisen taulukon (Liite 1) avulla. Hakasulkumerkkiä käytän edelleen tapauksissa, joissa lause yksiselitteinen ymmärtäminen vaatii lisäämäni sanan mutta jättää samalla lukijalle mahdollisuuden hänen omaan tulkintaan.

Analyysin asiayhteydessä on tarvittaessa henkilötunniste, jotta lukija voi yhdistää asian sanojat sekä lausuman tilanteet. Tarvittaessa tilanteiden ajankohdat on mainittu. Paikoin tekstissä on tilanne, jossa henkilö häipy taustalle. Käsittelytapa on mielekäs esimerkiksi asetelmassa, jossa ilmiötä seurataan toisen ilmiön rinnalla tai sitä vastaan. Tällöin sanojan asema tai henkilö ei pääse vaikuttamaan lukijan tulkintaan ilmiöstä. Mikäli rinnakkaiset tai vastakkaiset ilmiöt ovat syntyneet henkilöiden tai saman henkilön muuttu-



neiden mielipiteiden johdosta, muuttuminen on raportoitu. Tekstissä saman ilmiön kuvaus saattaa toistua. Tällöin sillä joko on ilmiön vahvennusmerkitys tai että tarkastelun näkökulma poikkeaa aiemmista.

Lukuja jaksotteleva alaluku sisältää aina yhden näkökulman. Alaluvuissa **3.3.3.b–3.3.3.f** keskeisiä aiheita ovat opetuskokeilun henkilöstö ja heidän toimintansa lukuvuonna 2007–2008 sekä klaveerisoittimien soittamisen kysymykset. Luvut **3.3.3.g–3.3.3.l** sisältävät ne ammatilliset aihealueet, jotka olivat opetuskokeilulle tunnusomaisia: opettajien yhteistyön kehittämistekijät, musiikillisen mielikuvan merkitys soitinopinnoissa, urku- ja pianotaitojen kahdenväliset siirtymistekijät, urku- ja piano-ohjelmistojen keskinäinen vuorovaikutus sekä soitinten harjoitteluun liittyvät synergiakysymykset.

### *Sanasto*

Projektin aikana opetuskokeilun henkilöille muodostui sen työskentelylle ominaisia sanoja ja sanontoja. Näitä ei pidä sekoittaa edellä esittelemiini tutkimuksen keskeisiin käsitteisiin. Muutamien sanojen selitykset helpottavat tapahtumien seuraamista.

UrPi:in liittyneitä nimityksiä ovat **UrPi-projekti**, **Urpi-palaveri**, **Urpi-ryhmä** ja **ydinryhmä**.

**UrPi-projekti** – Urku-Piano -projektiin sisältynyt opetuskokeilu, jossa soitinten opinnot etenevät samanaikaisesti siten, että opettajat tekevät keskinäistä yhteistyötä yhdessä oppilaansa kanssa keskustellen, suunnitellen ja suorittaen suunnittelemaansa toimia.

**UrPi-palaveri** – Kokous, johon osallistuvat kaikki opetuskokeilun henkilöt sekä tutkija ja ohjaajat. Kesto 1–2 tuntia.

**UrPi-ryhmä** – kokeilun keskeinen työryhmä, jonka muodostivat opiskelija ja hänen urku- ja piano-opettajansa. Opetuskokeilun alussa ryhmiä on kolme ja lopussa kaksi. Ryhmän kokouksiin osallistuu myös tutkija.

**Ydinryhmä** – UrPi-ryhmä, jonka toimia seurataan tarkimmin.

Työskentelyssä käytettyjä käsitteitä ovat **yhteistyö**, **mielikuvat**, **sointi**, **pohja**, **harjoittelu** ja **ohjelmisto**.

**Yhteistyö** – Keskeisiä yhteistyömuotoja kokeilun aikana: opiskelijan opintojen auttaminen yhteisin toimin, tutustuminen toisen soittimen ilmaisumahdollisuuksiin sekä siihen, miten ne voivat tukea molempia soitinopintoja, tutustu-

minen toisen opettajan työtapoihin sekä tapojen huomioiminen omassa työssä, ja toisen soittimen tutkinnon sekä sen arvioinnin kuunteleminen.

**Mielikuvat** – Soitonopiskelun yhteydessä mielikuvituksen ja sävelilmaisun yhteys. Vaikutin, joka on edellytys soittajan toteuttaessa musiikillista ideaansa. Kun kuulovaikutelma vastaa mielikuvaa, idea on toteutunut.

**Sointi** – Kokeilun osallistujien käyttämä yleistermi. Kyseessä on tavoiteltu, hyvä sointi, jonka saavuttaminen liittyy hyvään soittotekniikkaan. Sointi-käsitteellä on myös ohjausmerkitys soiton laatuun oppilaan soittaessa.

**Pohja** – Termillä tarkoitetaan tuntumaa, joka soittajalla on koskettimen liikkeen ala-asentoon eli koskettimiston pohjaan.

**Harjoittelu** ei liity varsinaiseen tutkimusasetelmaan. Se tulee kuitenkin esiin monin tavoin. Useimmiten tällöin on kyseessä harjoittelun määrä, harjoitusaikojen sijoittuminen, harjoitusmahdollisuudet tai harjoitustekniikka. Näistä tutkimukseeni liittyy lähimmin harjoitustekniikka.

**Ohjelmistoon** liittyvä yhteistyö on kokeilun yksi keskustelun kohde pyrittäessä lähentämään rinnakkaisia opintoja.

### 3.3.2 Kokeilun kulku ja keskustelujen aiheet

#### 3.3.2.a Aloitus

Kirkkomusiikin koulutusohjelman urku- ja piano-opetuksen kehityshanke saa hyvän vastaanoton Sibelius-Akatemiassa ja sen Kuopion osastossa. Suhtautuminen yhteydenottoihin on myönteistä. Sekä Kuopiossa että Helsingissä pidetään mahdollisena, että UrPi-projektin tuloksien perusteella voitaisiin kirkkomusiikin koulutusta arvioida laajemminkin. Syksyllä 2007, kun opetuskokeilun henkilöstö on saatu kootuksi ja kokeilu käynnistetyksi, saattaa havaita palaverien ja ryhmien innostuneen keskusteluilmapiiriin. Keskusteluissa halutaan asettaa työskentelyn tähtäimeksi opiskelijan hyvät opinnot.

Ensimmäinen konkreettinen yhteistyötilanne on opetuskokeilun aloitus- ja koulutuspalaveri 4.9.2007. Henkilöstö, joka on tullut tietoiseksi jo rekrytointitilanteessa UrPi-projektin pääkysymyksistä, saa tietoonsa asiat, jotka olin jo suorittanut, syyt joiden vuoksi olemme kokeilua aloittamassa, keinot joiden avulla olen sen valmistellut ja miten sekä missä aikataulussa tulevana talvena on tarkoitus toimia. Tilaisuudessa käyteen noin 40 puheenvuoroa. Oma osuuteni koostuu koulutus- ja alustuspuheenvuoroista sekä niihin liittyvistä täydentävistä kommentteista.

Käytän koulutuspalaverin opetusmenetelminä luennointia, opetuskeskustelua sekä ryhmäkeskustelua ja havainnollistamiseen PowerPoint-ohjelmaa. Tavoittelen työskentelyyn innostavuutta, johon pyrin tiiviillä esitystavalla ja pelkistetyllä havaintomateriaalilla, joka pohjautuu otsikoihin *Mitä–Miten–Milloin*. Muissa yhteyksissä olen pannut merkille, että vapaaehtoisprojektien henkilöstö täytyy motivoida riittävän yksinkertaisin ottein. Näin toimien pyrin välttämään osanottajien passivoitumisen.

Opetuskokeilun käytännön yksityiskohdat vievät keskustelun kehittämistyön yksityiskohtiin saakka. Käytännön kysymykset käyn läpi yksityiskohtaisesti videoiden käyttökoulutusta myöten. Pari tuntia kestänyttä avaustilaisuutta sävyttää henkilöstön projektimyönteisyys ja aktiivisuus. Pari heistä toteaa heillä olevan merkittäviä odotuksia alkavan kokeilun suhteen. Huumoriakin esiintyy, sillä keskustelijat toteavat yhteistyön konkreettiseksi tulokseksi, ettei opiskelijan tarvitse puhua pötyä opettajilleen esimerkiksi harjoittelusta. Avaustilaisuuden kulkua tarkastellessa pääsee käsitykseen, että ryhmät ovat saaneet riittävän valmiuden opetuskokeilun käytännön toimiin.

Kahden ensimmäisen viikon kuluessa suoritan alkuhaastattelut, joissa tutustun opiskelijoihin ja opettajiin, saan heistä alustavan käsityksen persoonina ja muusikkoina sekä saan hakemaani tutkimustietoa. Erityisesti pyrin saamaan selville heidän urkujen- ja pianonsoittoon liittyvä tietoutensa. Haastatteluissa opetuskokeilun henkilöt kertovat kysymyksiini liittyviä asioita avoimesti. (Liite 4)

Opiskelijoilla näyttää olevan piano-opetukseen kohdistuvia myönteisiä odotuksia. A-stu:n ja B-stu:n mukaan tarpeen on saada ”ohjelmistoa, tekniikkaa, kosketusta jne.”. Myös menneisiin epäonnistumisen kokemuksiin halutaan saada käänne. Heillä on myönteisiä odotuksia meneillään olevasta kokeilusta. Kaksi tutkimuksen opiskelijaa haluaa pitää piano-opintonsa tasaveroisina muihin opintoihin nähden.

### *3.3.2.b Henkilöstö opintojen kehittäjänä*

#### *Opettajien ja opiskelijoiden lähtökohdat*

Yksikään opetuskokeilun opettajista ei ilmaise olevansa urkuri-pianisti tai pianisti-urkuri. Kaikki henkilöt pianistit mukaan luettuina ilmaisevat olevansa eri näkökulmista urkujen ihailijoita ja ihailleensa niitä jopa lapsuudesta asti. Myös urkujen pitkä historia herättää kunnioitusta. Samalla koetaan, että ymmärrykseen soittimista sisältyy epäsel-

vyyttä, luonnollisesti myös tiedon puutetta. Urkujen erilaisten tyyppien ja kehitysvaiheet todetaan epäselväksi ja vaikeaselkoiseksi alueeksi.

Useimmilla opetuskokeilun henkilöillä ensimmäinen kosketus klaveerien soittamiseen oli tullut pianon soiton myötä. Kahdella ensimmäinen kotisoitin oli ollut sähköurut.

Opiskelijoiden kiinnostus pianoon oli syntynyt varhain. A-stu sanoo pianon kiinnostavan häntä, mutta urut ovat kuitenkin hänelle tärkein soitin. B-stu on soittanut koko kouluikänsä pianoa ja esiintynyt ahkerasti. Hän on seurannut sivusta urkumusiikkiin liittyviä asioita isänsä harrastuneisuuden kautta. Nyt alkavat opinnot ovat hänen ensimmäinen kosketuksensa urkujensoittoon. C-stu:n pianotunnit ovat samoin alkaneet jo lapsena. Hän on soittanut pianoa ammattiopinnoissaan, mutta kokee olevansa omimmalla alueellaan laulajana.

Urkuopettaja A-org oli lapsena kokenut pianonsoiton ”ihana”. Siihen elämänvaiheeseen olivat sisältyneet myös oopperoiden ja konserttien kuuntelukokemukset piano-opettajaäidin mukana. Piano oli jäänyt syrjään, kun urut olivat löytyneet musiikkiopiston ohjauksen myötä uudeksi soittimeksi. Omistautuminen urkujen soittoon oli muodostunut vahvaksi. Liedmusiikki on säilyttänyt pianosuhtetta ja oli ollut aiemmin ilmeinen silta kamarimusiikkiopintoihin cembaloyhtyeissä.

A-org kertoo soitinten erilaisuutta korostavien asenteidensa lieventyneen vuosi vuodelta. Hän ei ollut kokenut omana opiskeluaikanaan ongelmaksi niinkään urkujen ja pianon erilaisuutta, vaan niiden riittämättömän harjoittelujan. Pitkä kokemus on opettanut hänelle, että yleisesti ottaen urkutaitojen taustalla ovat piano-opinnot – ”tietenkin”. Tämä on hänen mukaansa ”pakko sanoa”. Hänen mukaansa opetuskokeilussa nousee etualalle mielenkiinto soitinten soittamisen todellisiin eroihin.

Piano-opettaja A-pf kertoo tutustuneensa soittamiseen kotonaan harmonin, pianon ja myöhemmin flyygelin avulla. Hänen taustanaan on myös lyhyt jakso urkuopintoja 1960-luvulla sekä tuntumaa myös cembaloon. Kokeilun alussa hän kertoo näiden yhteysien nyt painuneen taka-alalle ja hänen mielessään pianomusiikki on yhä tärkeämmällä sijalla. Hän on klaveerien rinnakkaiseen harjoittelun suhteen kahden vaiheilla.

B-org:n opintoaikana urku- ja pianoluokat olivat olleet opiskeluaikana sekä fyysisesti että henkisesti liian erillään, jolloin hän oli joutunut epäkypsässä vaiheessa ”tulkitse-

maan” kohtuuttoman paljon soiton opiskelun vaikeita kysymyksiä. Henkilösuhteissa ei vaikeuksia ollut ilmennyt. Hän oli opiskellut molempia soittimia pitkälle. Erikoistumisvaiheessa piano sekä cembalo ja klavikordikin olivat jääneet syrjään.

C-org:lle pianonsoitto oli ollut sivuaine, hänelle itselleenkin välttämätön paha. Pianosuhteen selvittämisessä nousee esille ripaus traumaattisuutta, koska hän ei ollut kouluvuosina päässyt urkuopintoihin ilman pianopohjaa. Myös jokin pianoesiintymisen arviointitilanne oli jäänyt hänen mieleensä epämieluisana muistona.

Maininnat sivuavat myös monilta viime vuosikymmeniltä tuttua ilmiötä, jossa osa opiskelijoista onkin käyttänyt runsaasti harjoitusaikaansa piano-opintoihin. Opiskelija on halunnut hankkia taidot, joista arvelee olevan eniten hyötyä tulevaisuudelleen. Ilmiön kerrotaan olevan tuttu koulutuksen yhteydessä myös laulumusiikin osalta.

#### *Sitoutuminen kehittämiseen*

Pari opetuskokeilun henkilöä omaksuu esittelemäni ja kouluttamani toimintatutkimukselliset ajattelu- ja työskentelytavat nopeasti. Suurin osa henkilöistä oivaltaa menetelmän lähtökohdat, ja vain parilla havaitseen olevan talven kuluessa joko empivyyttä tai muita vaikeuksia. Viimeksi mainittuna voi pitää asennetta, jossa opettaja painottaa toistuvasti omaan oppiaineeseen liittyvää perusasiaa, toisten puhuessa soittotaidosta yleisellä tasolla. Omaksumisen taso näkyy sekä toimeliaisuutena käytännön tilanteissa että kiinnostuksena kokonaistavoitetta kohtaan. Osallistujat näyttävät hakevan työskentelyyn omia painotuksiaan. Esimerkiksi yhtä osanottajaa kiinnostaa opetuskäytäntöjen kehittäminen ja toista projektin panos–tuotos -suhteet. Kokonaisuutena henkilöstö näyttää olevan aidosti ja intensiivisesti mukana kokeilussa. Henkilöstö pohdiskelee kehittämiskysymyksiä avoimesti.

Annan vuoden kuluessa säännöllisesti ryhmiä ja koko henkilöstöä aktivoivia tehtäviä. Pari kertaa laadin kirjallisen yhteenvedon opetuskokeilun suoritetuista toimista, kokeiluista keinoista ja löydettyistä kehitystyön aineksista. Ohjaan keskusteluja jokaisessa UrPi-palaverissa ja ryhmässä. Rooli on erityisen korostunut kokeilun avauksen lisäksi tammi-, helmi- ja huhtikuun palavereissa, jotka sisältävät järjestelmällistä, ennalta valmistelemaani reflektointiaineistoa.

Pyrin pitämään huolen siitä, että reflektointi tai ennalta suunniteltu keskustelu pysyytelee sovituissa aiheissa. Parissa tilanteessa, esimerkiksi ohjelmistokeskustelussa joudun palauttamaan keskustelua uutterasti raiteilleen, koska aihe on kuitenkin ilmeisen epämieluisa parille aktiiviselle keskustelijalle. Toistuva kehoitus asiaan keskittymisestä estää aiheen livahtamisen sivuseikkoihin. Urpi-ryhmien seitsemässä kokoontumisessa, joita oli vain kokeilun alkupuoliskon kuluessa, oma osuuteni painottuu opiskelijan aktivoimiseen lisä- ja välikysymyksin. Muutamassa tilanteessa lisään keskusteluaiheeksi puuttuvan ryhmän jäsenen aiemmin esittämiä näkemyksiä. Tutkintoni ohjaajat osallistuvat keskusteluun vain UrPi-palavereissa ajoittain, esimerkiksi tilanteessa, jossa keskustelijat pohtivat muun muassa soitinten rakennetta, opetussuunnitelmaa. Tilanteessa henkilöstö arvioi toimintaansa ja kehittämäänsä ideoita aktiivisesti.

Palavereissa suurin osa keskusteluista käydään opettajien välillä, opiskelijoiden kuunnellessa keskustelua. Opiskelijat selittävät pidättyvän otteensa johtuvan ujoudesta, kunnioituksesta sekä myös osaamattomuudesta. Opiskelijat ja opettajat kertovat minua tavatessaan henkilökohtaisia näkemyksiään, joiden osasia käytän keskustelutilanteissa reflektoinnin sytyttäjänä. Yhteis- ja ryhmäkeskusteluissa ei vältetä vastakkainasettelujaan, jos esille nousseet asiat sellaiseen johtavat. Joissakin tilanteissa ajan puute tai haluttomuus väittelyyn näyttää vaikuttavan siten, että asioita jää sanomatta. Ydinryhmän aktiivisuus tuottaa runsaasti aineistoa.

Parissa alkuvaiheen keskustelussa henkilöstöstä nousee ajatus, olisiko tutkimuksen tavoite paremmin saavutettavissa, jos tutkimuksen opiskelijat olisivat toisen tai peräti kolmannen vuosikurssin tasolta. Aihe nousee esille tutkimustyöhön perehtyneen B-org:n toimesta opetuskokeilun viidennelläkin kuukaudella, jolloin pohditaan olisiko kokeilu mielekkäämpi opintojen kolmantena tai neljäntenä vuonna. Hän kuitenkin toteaa, että opintojen perustasolla saattavat kahden oppiaineen erot korostua liiaksi, joka puolustaisi kokeilun tietojen keräämistä ensimmäisenä vuotena. Aihetta käsitellessä suunnittelemani asetelmaa pidetään käyttökelpoisena.

Ensimmäisissä ryhmätapaamisissa pari henkilöä ilmaisee epätietoisuutensa omasta roolistaan sekä tehtävistään. Myöhemmissä vaiheissa he ilmaisevat epävarmuutensa kysyen ”mitä meidän tulisi tehdä?” tai toiminnan tasolla heillä näyttää olevan hitautta pitää yhteyttä omaan ryhmään. He toivovat myös, että toimisoin valmentajana tai että ”johtaisin”, ”muotoilisin” tai ”suunnittelisin” kokeilun etenemistä. Rohkaisen heitä kokeilemaan

esittämiäni toimintatapoja ja muodostamaan niiden perusteella ryhmille omia käytäntöjä. Kerron, että opetuskokeilun toimet, jotka etenevät tutkimustehtävän ja ohjeitteni puitteissa, muotoutuvat aikanaan osaksi tutkimuksen tuloksia. Yhdessä opetuskokeilun loppuhaastattelussa piano-opettaja pohdiskelee ääneen, että tuskinpa muusikkojen arki-työtä tätä kokeilua kummemmin pystyisikään strukturoimaan.

Neljän ensimmäisen kuukauden kuluessa työskentely tuntuu opettajista tavanomaista tiiviimmältä ja kenties hitaammalta. Opiskelijat tiedostavat soittamiseen liittyviä kysymyksiä aktiivisesti, joskin he pitävät mahdollisena, että myöhempinä opiskeluvuosina he saisivat työtavasta enemmän irti. Opiskeluintoa tuntuu häiritsevän teoreettisten oppiaineiden sitovuus.

Urkureiden lausumille on ominaista pianisteja avoimempi reflektointi, pianisteja houkuttaa puolestaan vetäytyä pitkän kokemuksen taakse. Joidenkin osalta kokeilun jälkeisissä keskusteluissa väikkyy taustalla arveluita henkilökohtaisista onnistumisista ja epäonnistumisista. Urkureiden aktiivisuus kannanotoissa pianonsoittoon nähden näyttää olevan rohkeampaa kuin pianistien vastavuoroisissa lausumissa. Kokeilun alkuvaiheessa pari urkuriä ja pianistia haluaa asettaa tavoitteekseen päästä eroon epäluuloista. Ydinryhmän urkuopettajan mukaan yhteistyössä tulisi paitsi pyrkiä väärin ennakkokäsitysten hylkäämiseen, myös löytämään molempien soittimien soitintaitojen yhteiset ”solmukohdat” [eri soitinten ja niiden soittamisen yhteydet]. Ryhmän piano-opettajan mukaan

paras puoli tässä kehitystyössä on, että asioista puhutaan. Ettei nämä asiat ole salaisuuksia tai epäluuloihin perustuvia väärinkäsityksiä, mitkä liittyvät kahden kosketinsoittimen soittamiseen. Erot soittimien välillä eivät ole hirveen suuria... eivät voi olla. Ja jalkio – tarvitsee pianistikin jalkojaan tasapainon vuoksi.

Opettajien tavat ajatella soittimensa funktiota ja sen soittotaidon opettamista ovat eriluonteisia. Useimmilla heistä on takanaan pitkä ura sekä opettajina että esiintyvinä taiteilijoina. He ovat myös seuranneet tapahtunutta koulutusta ja heille on muodostunut vuosien myötä omia päätelmiä oman tehtävän merkityksestä. Ote opetustyöhön näyttää olevan vakiintunut.

A-org:n värikkäät kielikuvat ovat virkistäviä ja hänelle on ominaista etsiä uusia toimintatapoja. Hän toimii vuoden aikana rohkeasti ja pohdiskelee sekä ottaa kantaa monipuolisesti. Opettaja kertoo myös muuttaneensa opetusrutiinejaan, joita kertoo kehittäneensä

itsenäisesti mielessään vuosien saatossa. Olennaista on, että hän on saanut muutoksiin tarvittavan rohkeuden opetuskokeilun myötä. Urkuopettaja on tyytyväisin kokeilun antiin sen kuluessa ja päätyttyä. Hän ilmaisee osittaisen pettymyksensä piano-opettajiin, koska nämä eivät hänen mukaan riittävästi ymmärrä kirkkomusiikin opintojen moninaisuutta.

Ryhmän piano-opettajan verbaalisuus on henkilöstön aktiivisinta. Hänen tavoitteensa ovat kokeilun alku- ja keskivaiheessa samalla linjalla kollegansa kanssa ja hän pitää opetuksen yhteistyötä tärkeänä. Oppilaitoksen opetustehtävää A-pf ei tuo juurikaan esille. Hän näyttää haeskelevan usein työskentelyn keskeisintä merkitystä. Kokeilun hän arvelee olevan myös opetustapojen tutkimista, jota se yksittäisiä tapahtumia tarkastellen onkin. Hän lähtee siitä, että opiskelija on tärkein ja opiskelijalla on oikeus saada soitto-tunneilla ymmärrettävää opetusta. Hänen mukaan opettajien yhteydenpito opiskelijan opintotilanteiden erityiskysymyksistä ei tule asiallisesti hoidetuksi vain käytävätapaa-misten yhteydessä. Hän purkaa vuoden kuluessa avoimimmin tyytymättömyyttään sekä opiskelijan vitkaiseen edistymiseen että osittain omaan toimintaansa.

B-org: työskentelyn aloitus on toiveikas ja hän pitää kokeilun toiminta-asetelmaa itselleen haastavana. Kollega B-pf kokee tärkeäksi tavata oppilaansa kaksi kertaa viikossa, jotta ”minä tottuisin häneen ja hän minuun”. Opettajan mielestä käytäntö vaikuttaisi myös harjoittelun määrään.

Kun kokeilun puolivälissä innostan henkilöstöä luomaan työskentelyyn ennen kokeilemattomia käytänteitä, käy ilmi, että kaikissa kolmessa ryhmässä on jo hiukan ilmennyt uudistuspyrkimyksiä. Näitä ovat ydinryhmän osalta vierailut toisen soittimen tutkimisissa, toisen ryhmän tuumailu vauhdikkaista sormiokappaleista sekä kolmannen ryhmän improvisointikokeilut. Toisessa ryhmässä toiminta on yksipuolista. Kolmannen ryhmän työskentelyn tiiviys poikkeaa muista ryhmistä. Työskentelylle on ominaista viikoittaiset tai jopa päivittäiset käytävarupattelut.

C-org linjaa kehittämiskokeilua rohkeasti. Hän vieroksuu muun muassa viimeistellysti harjoitetun ohjelmiston painottamista klaveeripinnoissa. Hänelle sopii yhteistyö, jonka sisältöön hän saa vaikuttaa aktiivisesti. Tammikuussa hän ei usko kokeilusta kehittyvän uutta metodologiaa,



... koska en usko musiikinopetuksen yhteydessä sellaiseen muutenkaan. Jokainen kehittyy omalla tavallaan. Joku saattaa pitää kontrollin lisääntymistä jopa haitallisena.

Hänen opettamista ja tutkimusta koskevissa lausumissaan ilmenee myös epäjohtonmuokaisuutta. Opiskelijan liian matala lähtötaso hankaloittaa toimintaa ja että kokeiluun suunnitelluissa rakenteissa eivät kaikki asiat olleet riittävän toimivia. Korjausehdotuksia, jotka kuuluisivat toki kehittämisen luonteeseen, hän ei kuitenkaan tee. Tällaisia eivät tehneet muutkaan opetuskokeilun henkilöt. Kokeilun loppuvaiheessa hän kuitenkin kaavailee kokonaan uutta, rajatumpaa tutkimuskonseptia, jossa aiheena olisi pianoetydin oppimisen merkitys kankealle urkurille.

Opetuskokeilu näyttää lisänneen opiskelijoiden aktiivisuutta opinnoissa mutta keskustelutilanteissa etenkin A-stu:n kommentit ovat suppeita. Syyslukukauden jälkeen hän toteaa huomaavansa jatkuvasti omaan soittoonsa liittyviä kysymyksiä: ”koko ajan tulee uutta”. Myönteisintä A-stu:n mielestä on opettajien mahdollisuus päästä ymmärtämään opiskelijaa paremmin. Hän viestittää tutkijalle yksityisesti, etteivät opettajat täysin ymmärrä kahden soittimen soittajan lähtökohtia vaan pitävät tärkeinä ja jopa ainoina vain omia päämääriään. Hänen loppupäätelmä kokeilusta on tietyistä harmeista huolimatta myönteinen. C-stu kuvaa työskentelyä urku–piano -symbioosiksi, joka tuottaa hänelle miellyttäviä kokemuksia sekä keskusteluissa että soittotunneilla. B-stu:n lausuma liittyy tutkimustehtävän keskeiseen kysymykseen, kun hän toteaa urkuopintojensa lisänneen hänen pianon soittokosketuksensa huolellisuutta. A-stu ja C-stu eivät haluaisi erikoistua lukuvuonna kumpaankaan soittimeen. Keskeisimmät opiskelijoiden esittämät asiat tai toiveet liittyvät soittimien yhteisiin kysymyksiin. Jotkut opiskelijoiden maininnat viestivät epä tietoisuudesta, koska keskustelut liikkuvat osaksi tasolla, joka ei heidän mukanaan auta heidän opintovaiheessaan.

Kokeilun puolivälissä toisen ryhmän kollegojen kesken ei ole syntynyt etenkin urkuopettajan toivomaa yhteistyötä. Urkuopettajan olemuksessa on vähäisiä lamaantumisen merkkejä, koska ryhmän opiskelija on jäämässä urkuopetuksesta pois. Opiskelijan urkuopintojen kriisiytyminen ja ryhmän työn asteittainen hidastuminen alkoi oikeastaan jo opetuskokeilun 8. viikolla. Lukuvuonna hän näyttää sitoutuvan opinto-otteessaan vahvasti pianoon ja siinä lähinnä klassis-romanttiseen musiikkiin, koska sillä olisi merkitystä jatkosuunnitelmien kannalta. Kirkkomusiikin opinnot jäävät B-stu:lla vain vuoden mittaisiksi, koska hän haluaa vaihtaa suuntautumistaan musiikin alalla.

Ydinryhmä kokee soittotuntien videokuvaamisen siedettävänä toimintatapana. Kokeilun loputtua he pitävät kuvaamisen pienenä haittapuolena sen myötä opetukseen tullutta tehokkuuden korostusta sekä henkilökohtaisen ajatusten vaihdon jäämistä liian vähälle.

Useimmat kokeiluun osallistuneista ovat halukkaita jatkamaan samankaltaista työskentelyä. Kiinnostus yhteistyöhön ja kiinnostus uuteen työtapaan ilmenevät enimmäkseen urkuopettajien ja opiskelijoiden maininnoissa. Kielteisten mainintojen syinä sanotaan olevan lisäksi pelko työajan lisääntymisestä. Viimeksi mainittu tulee esiin enimmäkseen tuntiopettajana työskentelevän piano-opettajan suunnasta.

Loppuvaiheessa opettajilla ja opiskelijoilla ilmenee muutama ristikkäinen näkemys kokeilun hyödyllisyydestä. Opiskelijat antavat toimintatavasta hyvää palautetta sekä ryhmäkeskusteluissa että yksityisesti ja perustelevat käsityksensä uskottavasti. Kaksi opettajaa tulkitsee toisessa yhteydessä opiskelijoiden kokeneen, ettei toimintatapa ole kiinnostava tai että opiskelija antaa tutkijalle ”kilttejä” vastauksia. Yksi lausuma käsittelee mahdollisuutta, että opiskelija voi ahdistua kuulumisesta opettajien ”tiimiin”. Yhdessä tapauksessa opiskelijan antama palaute antaa kehittäjälle aiheen epäillä, että opettajille on annettu ”kilttejä” vastauksia. Ryhmäkeskusteluissa annetut tiedot sisältävät opiskelijoiden yksiselitteisen käsityksen ja ilon saada olla mukana urku–piano -symbioosissa. Yksityinen maininta kertoo opettajan vahvasta persoonasta, joka ei ole ollut omiaan helpottamaan työskentelyä.

Aineiston loppuosassa näkyy muutamia mainintoja projektiväsymyksestä. Lukuvuoden loppua lähestyttäessä keskustelut ja keskusteluaiheet harvenevat. Myös oma aktiivisuuteni vähenee. Kevätpuolella ei ole yhtään ryhmien keskustelutilannetta. Kevääseen ajoittuvat tutkinnot ja tentit näyttävät edellyttävän suorittajilta ja ”valmentajilta” kaiken käytettävissä olevan energian. Kokeilu on toki lisärasite kaiken muun lisäksi.

Eräässä yhteydessä C-org haluaa kiinnittää huomiota muun muassa opettajien sekä opiskelijoiden välisten keskustelujen luottamuksellisuuteen opetustilanteessa. Esimerkiksi tutkimusaineiston kerääminen videoimalla saattaa hänen mukaansa sisältää riskejä. Opetustilanne on ihmissuhdetyötä, jossa sivutaan kyselemällä ja kommentoimalla herkkäluonteisia asioita. Luottamusongelmaa hän selittää esimerkillä, jossa oppilas vaikkapa kertoo opettajalle läheisensä kuolemasta ja siihen liittyvästä surusta. Kameran edessä tämänkaltaiset, vuorovaikutustilanteessa tärkeätkin asiat jäävät hänen mukaansa pois.

### 3.3.2.c *Urkujen- ja pianonsoiton opiskelun vertailua*

Sekä taustointihaastattelun antaneiden kirkkomusiikin kouluttajien että kokeilun henkiöstön mielestä pianon asema on musiikin maailmassa urkuja hallitsevampi. Kirkkomusiikin koulutusohjelmassa pianonsoitto on sivuaine. Keskusteluissa muistutetaan, että nykyisin pianon soittotaidolla on suurempi merkitys myös seurakuntatyön yhteydessä kuin aiemmin.

Suhteessa omaan ja toiseen soittimeen erottuu kaksi pääryhmää. Ensin mainitulle on koko kokeilun ajan tyypillistä vaihteleva mahdollisuuksien etsiminen molempien instrumenttien rinnakkaisen opiskelulle. Toinen on pieni oppositioryhmä. Sille urut eivät mielly opetussoittimeksi, koska ne ovat tunnetasolla vahvasti ”[pyhä] jumalanpalvelussoitin”, tai että cembalonsoitto tulisi aloittaa vaiheessa, jossa asianomaisen piano-opinnot ovat jo kunnossa. Yksi lausuma toteaa, että yleismuusikkous on ”karrikoiden sanottuna lahjakkaille suotu onni”. Parilla opettajalla näyttää toimintalinjana olla lähes kokonaan kajoamatta toisen soittimen asioihin. Opetuskokeilussa ilmeni pari yksittäistä mielipidettä, joiden mukaan toisen soittimen soittotaidot voivat olla ”minun” soittimeni tyypillisille soittotaidoille vahingollisia. Ne eivät saaneet kokeilussa kaikupohjaa.

Oman soittimen merkittävyyden korostaminen ilmenee muun muassa maininnoissa urkujen 1500–1750 -lukujen musiikin edellyttämästä soittotekniikasta tai pianon edellyttämästä erityisestä joustavuudesta, nopeudenhallinnasta sekä pedaalinkäytön taidosta.

Keskusteluissa henkilöstö tunnistaa koulutuksen urkutaidepainotuksen. Niissä käydään läpi muun muassa opinto-oppaan muotoiluja ”seurakuntatyössä tarvittavat urkujensoiton valmiudet” (Kuopion osasto) ja ”kirkkomusiikolta edellytettävät urkujensoiton valmiudet” (Kirkkomusiikin osasto/Helsinki) (Sibelius-Akatemia, Opinto-opas 2007–2008, 100, 112.). Ajatustenvaihdossa nousee esiin myös väittelyn aiheita. Siinä pianonsoitto on kaiken urkuosaamisen perusta, pianonsoiton välityksellä voi tajuta länsimaisen musiikkikulttuurin perustan, pianonsoitolla on tarjottavaa suhteessa urkujensoittoon tai että pianotaide on saanut urkujensoitolta perustansa taikka ainakin uusia tärkeitä impulsseja urkutaiteen piirissä heränneiden tutkimusten tuloksista 1900-luvulla.

Erilaiset urkutyypit sekä kooltaan ja tekniikaltaan muutoin erilaiset urut huomioidaan projektin muutamassa yhteydessä vain pääpiirteittäin. Keskusteluissa todetaan, että urkujen jalkio ja jaloilla käytettävät yhdistimet sekä kaapin polkimet tekevät muutenkin

monisormioisista ja ”-nappulaisista” uruista haastavan näköisen laitteiston. A-stu toteaa opiskelijan aloituskynnyksen urkujen soittamiseen olevan pianonsoittoon verrattuna merkittävästi korkeampi. Soittokoneistojen toimintaperiaatteita, joihin kuuluvat urkujen soittoventtiilien vähittäinen avautuminen sekä pianon vasarakoneiston toiminta, käsitellään yhteisesti tutkimuksen alkukuukausina muutaman kerran, loppupuoliskolla ei juuri ollenkaan. Ensimmäisessä UrPi-palaverissa otetaan esille flyygelin ja pystypianon<sup>81</sup> mahdolliset soittamisen erot, syyskuun lopun palaverissa flyygelin koneistoa mekanismeja ja toimintaperiaatteita tarkastellaan päällisin puolin pianoteknikon johdolla sekä urkujen rakennetta kaaviokuvista tutkinnon toisen ohjaajan johdolla. Piano todetaan kosketin-, vasara- ja sammutusmekanismien, kielistön ja kaikupohjan muodostamaksi soittimeksi, urut taas moni-ilmeiseksi puhallinsoittimeksi. Vaikka keskustelu soittimista käy vilkkaana, on huomionarvoista, että opetuskokeilun henkilöstö ei ole kiinnostunut tutustumaan yhteisesti urkuihin soittaen ja soittimen mekaniikkaa tarkastellen.

Opetuskokeilun henkilöiden soitinsuhde näyttää heterogeeniselta. Mekanismien tuntemus ja niiden toiminnan ymmärtäminen näyttää olevan urkureille tärkeämpiä kuin pianisteille. Nämä asiat saavat huomiota keskusteluissa ja urkutunneilla. C-stu kertoo urkutunneista: ”olemme keskittyneet kuuntelemaan urkujen venttiilin toimintaa – se tähtää hallittuun artikulointiin”. Myös A-pf, A-org ja ilmeisesti myös B-org ja C-pf viittaavat soittotunneilla soitinten mekanismeihin. Harvahkot maininnat kuvaavat kosketinkoneistoa ja sen hallintaa, urkujen soittoventtiilin hallintaa, urkujen jalkiota, pianon pedaalia, urkujen paisutuskaapin käyttöä ja urkujen äänikertoja koskevaa tietoutta.

Opettajien kiinnostus toisen soittimen kysymyksiin lisääntyy viikkojen kuluessa selvästi. Opetuskokeilun kolmannen ja neljännen kuukauden kohdalla soittotunneilla käsitellään toisen soittimen kysymyksiä enemmän kuin alkuvaiheessa.

Soitinkontakti on esillä pianotunnilla säännöllisesti ja samoin käsittelytavoin. Urkujen ääressä opiskelijalle opetetaan erilaisten urkujen käsittelyä, useimmiten perusotteita. Näyttää siltä, ettei urkuopetuksessa jää aikaa reagoida soittimenkäsittelyyn ja soinnin vuorovaikutukseen samalla syvällisyydellä kuin mitä pianotunnilla tapahtuu.

---

<sup>81</sup> Tämän jälkeen ei asiasta löydy mainintaa. Oppilaitoksessa työskennellään miltei yksinomaan flyygeleillä.

A-pf:n ja C-org:n otteissa ja opetustyössä on nähtävissä suurin kontrasti soittimien ”ideologisessa” tarkastelussa. Ensin mainittu on sitoutunut vain pianoon ja toinen periodisoitinten kokonaisuuteen. A-org kulkee kolmatta linjaa: ”minua on kiinnostanut elävästi vain ääni ja sen vaikutus [kuulijaan, kun hän kuuntelee soittoa] esimerkiksi vie-reisessä huoneessa”. Hän on rakentanut ja äänittänyt itse cembalon, joten hän myös ymmärtää soitinten mekanismeista.

Periodisoittimien merkitys nousee esille tämän tästä. Maininnat klavikordista ja cembalosta sisältävät soittotekniikkaa koskevia huomioita ja korostuksia. Myös soitinten me-kanismeja selvitetään hiukan. Useimmin puhutaan klavikordin ominaisuuksista ja soit-timen merkityksellisyydestä klaveerilajien joukossa. Keskustelut näistä soittimista tuo-vat esiin vastakkainasetteluja soittotekniikan ja opetusnäkemysten suhteen: tarpeellisuus tai tarpeettomuus, soveltuvuus työhön ja niin edelleen. Yksi projektin henkilö kokee klavikordin olevan ”välittäjäsoitin” klaveerilajien suuressa ja monipuolisessa joukossa. Fortepiano saa keskusteluissa vain pari mainintaa, joissa siihen viitataan klaveerien ko-konaisuuteen kuuluvana ”lenkkinä”.

### *3.3.2.d Kosketus ja soittotavat*

#### *Kosketus*

Keskustelijat kiinnittävät koko opetuskokeilun ajan huomionsa urkujen soitolle tyypilli-seen toimintatapaan, jossa soittajan täytyy pitää sointua tai säveltä soimassa täyteen keston, kun taas pianoa soitettaessa voi apuna käyttää kaikupedaalia. Urkujen soitto-venttiilin käyttötavan mahdollisuudet tuntuvat kaikille osanottajille sanallisesti selitet-tyinä ymmärrettäviltä. Vaikka B-pf lienee vähiten kiinnostunut uruista soittamisen kan-nalta, myös hänelle on selvää, että uruilla on mahdollista ”kikkailla” kosketuksen alu-eella.

Pianonsoiton kosketuksesta keskusteltaessa esitetään monipuolisia ilmauksia: ääni läh-tee koskettimen pohjasta, ääni luodaan koskettimen painuessa alas, ”tarkka sormenpää” [ei saa tehdä mitään liikaa] luo selkeän äänen käyttäen käsivarren massaa oikein [tarkoi-tuksenmukaisesti]. Myös nykyisestä kielenkäytöstä pois jäänyt ”koskettimen lyöminen” (B-org:n mukaan vielä Oskar Merikannon 1900-luvun alussa käyttämä saksalaisperäi-nen sanontatapa) nousee kerran esille keskustelussa. Pianon epiteetti ”lyömäsoitin” he-

rättää henkilöstössä hilpeyttä. Sitä selvitellessä todetaan, että ilmaisussa on osaksi peräkin.

On huomionarvoista, että urkujensoitonopetuksessa soittokosketuksen opettaminen sisältää aineksia, joissa kosketustaito on sidoksissa soitettavaan tyyliin. Niin voimakasta tyyliorientoituneisuutta ei pianonsoiton opetuksessa esiinny.

Ydinryhmän toiminnan taustaksi soveltuu konservatorion kirkkomusiikin ammattitutkinnon suorittaneen A-stu:n haastattelulausuma hänen urkujen- ja pianonsoiton opintojen tavoitteistaan:

Haluaisin ohjelmistoa, taitoa ja urkujentuntemusta. Että saisin tekniikkaa lisää. Juuri tuo kosketusasia.

Sekä soittotunneilla että Urpi-palavereissa käytetään runsaasti aikaa soiton kosketusta sivuaviin kysymyksiin. Niiden perustana pidetään urkujen ja pianon äänentuottoa ja -hallintaa. Myös ryhmäkeskusteluissa nousee esiin, että urkujen soittotekniikassa koskettimen painamisen ja vapauttamisen tapa sävyttää kokonaisuutta joko pehmeäksi tai ankaraksi. B-org:n mukaan urkurit käyttävät tästä myös ilmausta ”äänen muotoilu”. Hän analysoi soittimien eroja kosketuksen suhteen:

... pianossa sävel tulee saada aikaan. Uruissa sävel on valmiiksi rakennettuna, mutta miten sen sieltä saa kauniisti...?

Urkujen soitossa sanotaan tarvittavan vähemmän voimaa vaikka toisaalta mainitaan ohimennen vanhoista uruista, joissa koskettimen painaminen varsinkin yhdistimiä käytettäessä saattoi olla raskasta. Kuvaukset fyysisen voiman käytöstä urkurin ja pianistin soittaessa toista soitinta ovat moninaisia. Tärkeimmät huomiot ovat: urkuri ”hiplaa [löysällä kosketusotteella]” pianoa, urkuri soittaa pianoteoksessa fraasin kulminaation aksentoiden [tässä yhteydessä varoittamaton korostus], urkujensoitto auttaa oppimaan pianonsoittoon keveämpää otetta, pianisti painaa raskaasti urkukoskettimistoa ja ”velloo” [tarkoittanee ”pianistimaista” tässä yhteydessä tarkoituksetonta dynamiikan ilmaisua sekä soitonaikaista, kohtuutonta liikehdintää] käsivarsillaan ja urkuri jännittää staattisesti pianon ääressä.

A-stu toteaa ryhmäkeskustelussa olevansa pianon ääressä usein niin varovainen, etteivät koskettimet mene edes pohja-asemaan saakka. Ilmeisesti hänen otteensa soittimien ääressä ovat yleensäkin varovaisia, koska A-org kehottaa häntä eräässä tilanteessa roh-

keaotteiseen toimintaan. Opettaja toteaa, että jalkion suunnasta tulevia, väistämättömiä mekaanisia ääniä ei kukaan alhaalla kirkkosalissa voi kuulla [Sic!].<sup>82</sup>

Kosketuksen tekniikkaan liittyvät asiat ovat ydinryhmän soittotunneilla jatkuvasti esillä, pianotunneilla kuitenkin enemmän. Urkutunneilla kiinnitetään useimmiten huomiota epäselvään kosketukseen. Sen arvellaan johtuvan ranteen ”pumppaamisesta” tai sormen ja jalan liikkeen ”laiskuudesta”. Pianotunneilla keskitytään intensiivisesti ajattelun, ”tietoisuuden” sekä kehon hallintaan soinnin hallinnan perustana.

A-pf käy keskusteluissa ja pianotunneilla läpi asioita, joiden tulee olla kunnossa ennen ensimmäisen sävelen tuottamista. Näistä merkittävin on käsitys tavoitteesta. Hyvä istuma-asento on tausta hyvälle kosketukselle. Pianon koskettimiston pohja-aseman tulisi olla tukipiste, ja säveleltä tai otteelta toiselle siirtyvä sormi tai kämmen on tukipisteestä toiselle siirtyvä kehon painon vastaanottaja, kuten mäenlaskijalla tämän vaihdellessa painoaan hallitusti sukselta toiselle. Pohja-asemasta tulee olla tietoinen siinäkin tilanteessa, jossa käsi ”lentää” sivusuunnassa ja koskettaa soitinta vain ajoittain. Ajattelutapa liittyy pianon virtuoosiseen soittamiseen. Virtuosoisia, teknisesti poikkeuksellisia otteita tulee A-ryhmän tunneilla esiin vuoden aikana pari kertaa. Tällainen on muun muassa tilanne, jossa pohdiskellaan César Franckin (*Prélude, Fugue et Variation*) variaation vasemman käden säestyskuvion sujuvaa esittämistä. Teknisesti ratkaisu näyttää sujuvan kuten pianollakin.

B-org esittelee keskusteluissa ja tunnilla seikkaperäisesti urkujensoiton kosketuksen. Kosketustekniikan herkkyyiskohta on soittoventtiilin sulkemisvaihe. Opettaja on tyytyväinen, kun oppilas ei ole aiemmin opetellut urkujen soittoa eli ”ei vielä mitään väärin” [kosketuksen tekniikasta]. Oppilaan hyvät pianovalmiudet hän toteaa myönteiseksi asiaksi. B-org käyttää urkukosketusta käsittelevillä tunneilla materiaalina J. van Oortmerssenin koordinaatioharjoituksia, jotka tähtäävät sormen ja jalan nousemisen (soinnin päätön) hallintaan. Urkujen soiton pitkä historia näkyy kosketusteknisissä asioissa siten, että niin sanotun ”vanha tekniikka” toimii 1500–1750 -lukujen musiikin yhteydessä eli kutakuinkin J. S. Bachiin saakka (Bach mukaan lukien). Tätä musiikkia tulee urkurin harjoittaa koko tekniikan perustaksi. Sitä seuraavat romanttinen ja moderni periodi, joiden taustalla on piano-ohjelmiston myötä saavutettu soittotekniikka. B-org:n mukaan

---

<sup>82</sup> A-stu liittyy ilmiön virheiden pelkoon. Improvisoitaessa soiton vapautuminen on mahdollista. Analyysin tarkastus 9.11.2010.

urkujen soitosta saa vääristyneen kuvan, mikäli soiton opiskelun ”aloitusruutu” sijaitsee 1800–1900-lukujen musiikissa. Käytännössä virheeksi voi tällöin osoittautua ”eriytymätön sormitekniikka”. [Eri lausumista pääsee käsitykseen, että kyseessä on kosketuksen tekniikka.]

Pianonsoiton yhteydessä laajan soinnun tietty harkittu sävel täytyy kuulua toisia voimakkaammin. A-pf:n mukaan urkusäveltäjä sommittelisi äänenkuljetukset kenties toisin. Hän toteaa, että soinnin päättäminen ei ole samassa määrin olennaista kuin urkujen äänentuotossa. B-stu oli omaksunut urkutunneilla ”äänen muotoilun”, joka heijastui pianonsoitossa huolitellumpana äänen kuljetuksena. Pianonsoiton yhteydessä tulee esiin myös kämmenen soittamat otteet, soinnut ja murtosoinnut. Näissä soittajan tulee ”rakentaa” kämmenensä soiton dynamiikan ehdoilla tarkoituksenmukaisesti. Tässä väistämättömästi tarvittava jännitetilä tulee omaksua luontevaksi osaksi soittokosketusta. Sekä urkujen- että pianonsoitossa soinnun aikaansaama vaikutus riippuu myös soinnun yksittäisen sävelen syttymisajankohdasta. Täsmälleen samanaikaisesti syttyvässä soinnussa on eri sävy kuin eriaikaisesti syttyvässä, arpeggio-soinnussa tai väärin ja epävarmasti soitetussa soinnussa.

A-pf:n ilmaukset pianosoinnin eri sävyistä perustuvat mielikuville, kuten voimakkaan sävelen soittaminen ”paksulla massalla”<sup>83</sup>. Itsenäisen sormityön toteuttavat tarvittaessa sormenpään pehmeä osa, koukkusormi, kynsi tai pikkusormen ja peukalon pitkät syrjät. Kämmenen voi kaataa tarpeen vaatiessa syrjälleen [yhtä säveltä soittaessa]. Nopeimpia otteita pianonsoitossa harjoitettaessa soittajan täytyy keskittyä hallitsemaan tarkoituksenmukaista käden painon ja nopeuden suhdetta. Kun tarkoitetaan suurinta mahdollista nopeutta, käytetään aineistossa nimityksiä ”rävähdys” ja ”sähköiskun kaltainen säpsähdys”.

Termi koskettimen pohja-asema/pohja houkuttelee henkilöstön aika ajoin vilkkaaseen ajatusten vaihtoon. Pohja koetaan tärkeäksi, ja se yhdistää klaveeriensoiton taitoja. Keskusteluista voi tehdä johtopäätöksen, että pohjan tuntuma olisi jollakin tapaa tärkeämpi pianisteille kuin urkureille. A-org:n mukaan urkujen ominaissointia ei ole mahdollista

---

<sup>83</sup> Tässä maininnassa viitataan nähdäkseni pianonsoiton tekniikan ominaispiirteeseen, jossa soittaja käyttää aktiivista painoa. Käden painava, luja ote on tarpeellinen esimerkiksi soitossa, joita painavalla sormella on melodiaääni ja toiset sormet säestävät monisävelisin kuvioin. Painon harkittu käyttö ilmaisussa on selkeä eroavuus soittimien soittotekniikoiden välillä.



löytää ilman pohjatuntumaa, kun taas B-org ei koe sitä samassa määrin tärkeäksi. Urkuopettaja A-org toteaa usein kiinnitettävän huomiota urkureiden pianonsoittoon, jolle on tyypillistä soittaminen ”pinnalta”. Palaverissa tuodaan esiin tarve tunnistaa urkujen soittoventtiilin sekä pianon vasarakoneiston vastus.

Pianisteilla esiintyy käsityksiä sekä pianoäänen löytymisestä ”pohjasta” että pianoäänen luomisesta ”matkalla pohjaan”. Avauspalaverissa A-pf arvelee kokemuksen kummankin soittimen fyysisestä pohja-asemasta samaksi ja että vain se, mitä kosketinliikkeen aikana tapahtuu, on erilaista. Hän täsmentää myöhemmin pohjan olevan pianistille vartalon painon käytön tukipiste, jolla on merkitystä seuraavan sävelen soittamiselle. Hän toteaa pohjan olevan myös soittotekniikassa yksi merkittävä vaihe, lepotila.

Urkuri-klavikordisti C-org toteaa vastavuoroisesti, että klavikordin soittamisessa pohja-asema ei voi olla lepotila, vaan ”luonteva lepuutus” (tietynsuuruinen paino, joka on välttämätön soinnin jatkumiseksi ja soiton säveltason pysymiseksi vakaana).

Urkujen soittajat toteavat sekä jalkionsoiton pohjatuntuman epämääräisyyden että tarpeellisuuden. Tarpeelliseksi se mainitaan tilanteissa, joissa soittaja kääntää vartalon rintamasuuntaa jalkiokoskettimeen tukeutuen.<sup>84</sup> Keskusteluissa sivutaan myös näkemystä pianon ja pneumaattiskoneistojen urkujen pohjatuntuman vastaavuudesta. Pohja-käsitettä käytetään vilkkaimmin keskusteluissa ja soittotunneilla kokeilun ensimmäisen kuukauden aikana.

C-stu kertoo oppineensa kokeilun myötä paljon uutta urkujen ja pianon kosketuksen suhteista. Pianon legato-soiton yhteydessä hän kertoo pohdiskelevansa urkujen äänenpäättöjä ja urkujen soiton yhteydessä kädenpainon hallintaa. Hän arvelee kykenevänsä yhdistämään näissä syntyneitä oivalluksiaan mielekkäästi klaveeritaidoissaan.

Kosketus-termiin liittyvät aiheet säilyvät puheenaiheena tasaisesti kokeilun loppuun saakka (aineistossa 33 kertaa). Helmikuun Urpi-palaverissa (opetuskokeilun 6. kuukausi) pohditaan konkreettisia toimia, joilla autetaan opiskelijaa löytämään taidot nopeassa aikataulussa, ja yhtenä asiana on edelleen kosketuksen tekniikka. Esille tuotu tapaus on osanottajille valaiseva. Siinä tutkimuksen ulkopuolinen opiskelija on harjoitellut piano-

---

<sup>84</sup> Urkujensoitossa painonkäyttö liittyy usein sekä sormion että jalkion osalta vartalon aseman muuttamiseen. A-org:n termi on kampeamisääni. Hän neuvoo oppilastaan merkitsemään nuotteihin kampeamiskohdan, jotta liike tulisi opetelluksi vaistomaisesti.

teosta hiukan uruilla ja työtavan väitetään kehittäneen soittajan pianokosketuksen tiivyyttä sekä sointia. Ilmeisesti taito soittaa sävel loppuun saakka on vaikuttanut tapahtuneeseen kehitykseen. Kokemus liittyy opiskelijaan, jonka vahvuus on urkujensoitto. Keskustelussa sivutaan myös tapahtumaa, jossa toinen, laulamiseen orientoitunut opiskelija oli saanut tehtäväkseen soittaa pianolla, kuten soittaisi urkujen plenerirekisteröinnillä. Soiva lopputulos oli ollut parempi.

Pari keskustelijaa tietää lapsille opetetun urkujensoittoa järjestelmällisesti ainakin Alan-komaissa. Siihen liittyvänä erityispiirteenä mainitaan kosketuksen taitojen opettaminen.

### *Soittotavat*

Aineistossa artikulointi-termin käyttö on sekavaa sekä urkureiden että pianistien keskusteluissa. Ajoittain artikulointia ja kosketusta pidetään synonyymeinä. Soittotilanteissa artikuloinnilla tarkoitetaan useimmissa tapauksissa kuitenkin non legato -soittoa, eikä legato-soittoa näytetä luokiteltavan kuuluvaksi artikuloinnin alueelle lainkaan. Muutama kerran kontrolloimattomalla soitolla tarkoitetaan legato-soittoa. Eräässä tilanteessa urkuri johdatellessa soittajaa romanttisen musiikin legato-otteeseen kehottaa ”unohtamaan artikuloinnin”. Toisessa tilanteessa hän sanoo legaton, joka on jo ”piilokaksiääni-syyttä”, olevan samoin artikulointia. Kun henkilöstö keskustelee artikuloinnista, legato-soitto on esillä yhtenä osatekijänä. Terminologian käytön haastavuutta kuvastaa urkurin yksittäinen toive non legato -soitosta, jossa ”legato-illuusion” tulisi olla kuultavissa.

Soittotapojen kokonaisuuteen liittyy se, että ”perinteistä” aksentointia opetetaan enimmäin urkureiden piirissä. Aksentointi mahdollistaa C-org:n mukaan teeman alun kuuluvuuden. Pianonsoiton opettajat eivät yleensä käytä esimerkiksi yksittäisen sävelen viivytelystä termiä aksentti. C-pf viittaa yhdessä tilanteessa todennäköisesti oppilaisiinsa, jotka ovat suuntautuneet urkujensoittoon, kun hän toteaa näiden hallitsevan hyvin sekä artikuloinnin että aksentoinnin.

Urkutuntien tallenteista ei ilmene artikuloinnin opettamista ”sävel säveleltä”. Tosin A-stu oli saanut edellisiltä opettajiltaan ajanmukaista opetusta vanhoissa klaveeritekniikoissa.<sup>85</sup> A-org kuvaa artikuloinnin teknisen toteuttamisen edellytyksiä sormen toimin-

<sup>85</sup> Sähköposti 6.5.2009: A-stu kertoi saaneensa perustietoja ja -taitoja artikuloinnissa, aksentoinnissa ja kuvio-opissa kahdelta eri opettajalta. Niiden osuus oli vienyt silloisesta urkuopetusajasta hänen arvionsa mukaan yli puolet.

nan tietoisuuden (nopeus, elastisuus, itsenäisyys) kasvattamiseksi. Perusteeton, korostunut non legato -soitto kuulostaa A-org:n korvissa ”paukuttelulta”. Samalla, kun A-org edellyttää äänenkuljetuksen non legato -soittoa, hän tavoittelee äänenkuljetuksen ”sitkosta” ja etenemisen linjakkuutta. Sanaa ”sitkos” pohdiskellaan UrPi-palaverissa (A-org:n ollessa estynyt) ja päädytään B-org:n muotoilemaan tulkintaan. Sen mukaan kyseessä on urkusoinnin niin kutsuttu barokki-cantabile -tekniikka, jossa pillin aluke ei syty ennen kuin edellinen pilli on ”sammutettu”. A-stu:n urkutunnilla eräässä vaiheessa ”sitkoksen” todetaan antavan mahdollisuuden päästä irti ”kahdeksasosajytkeestä” [rytmiikan monotoninen ilme kahdeksasosanuotein etenevässä musiikissa].

Soittotuntitilanteista pääsee käsitykseen, että artikulointi on korostetussa asemassa urkujen perussoittotekniikan yhteydessä. A-org lähestyy artikuloinnin taitoa useimmiten kuulokuvan ulkomusiikillisista [mielikuvat] piirteistä käsin. Soiton artikulointi nousee esille tilanteissa, joissa ”kuulokuvan tulee elävöityä”.

Ydinryhmän pianotunneilla samassa vaiheessa korostuvat sen sijaan vartalon käyttöön ja sointimielikuvien herättämiseen liittyvät aihealueet. Tunneilla korostuu artikuloinnin perustapana legato-soitto. A-pf:n mukaan soitinkontakti luodaan jaloilla tuetun istumisen ja käsien koskettimiston pohja-aseman tuntuman varaan. Se on lähtötilanne, josta edetään sävelten irrottamiseen toisistaan ja edelleen terävimpään staccatoon asti. A-pf:n mukaan valppaus ja energisyys siirtymisessä koskettimelta toiselle tuottavat mukaansa tempaavan kuulovaikutelman. Hänen mukaansa näin soittaessa sormet ”artikuloivat”, ”ne ovat kuin se ’kieli’, kun sinä laulat”.

Kokeilun alkuvaiheessa ydinryhmän pianotunnilla on opiskelun kohteena J. S. Bachin 2-ääninen inventio nro 14. Opiskelijan tulee omaksua fraseeraustapa, jossa käsivarsi vie fraasia ja soittajan tulee ajatella käsivartta musiikillista energiaa välittävänä ”keuhkona”. Sormien rooli artikuloinnissa on sama kuin laulajan kielellä hänen laulaessaan. Opettaja toteaa legato-artikuloinnin korostumisen johtavan kuulokuvan ”sössötykseen”, kun taas non legato -soiton korostuminen johtaa ”kastraatiksi”. Invention soiton yhteydessä kyseeseen tulee pääosin legato-soitto. Siitä luovutaan hetkellisesti, kun teos etenee sävellajista toiseen. Ajoittain pianotunneilla käytetään artikuloinnin eri asteita il-

maisun selkeyttämiseen.<sup>86</sup> Sormituksia muokataan siten, että ne mahdollistaisivat legato-soiton. Opettajan mukaan opiskelijan käyttämän inventio-edition sormitukset eivät mahdollistaneet musiikin edellyttämää legatoa ja kiinteyttä. Opettaja tavoittelee legatosormitusten myötä myös ”ihastunutta” ilmapiiriä.

Kun B-org käsittelee urkutunnilla oppilaansa kanssa perusharjoituksia, hän sanoo artikuloinnin tärkeimmän perusteen olevan tekstuurin selkeys. Hän kuvaa artikuloinnin tavoitetta sanoilla ”polyfonian selkeys” ja ”läpikuultavuus”. Hänen mukaan tällöin eri äänialoissa ”itsenäiset sävelaiheet etenevät hengittäen ja aksentoiden eteenpäin vailla yhtä, johtavaa aihetta”. Hän opettaa soittotapojen hallinnan ja niiden keskinäisen vuorovaikutuksen.

A-pf liittää artikuloinnin myös sormitekniikan nopeuteen: ”Elävässä artikuloinnissa sormi kykenee nopeaan edestakaiseen liikkeeseen eikä kuvio tukehdu”. Soittotuntitilanteen tallenteessa saattaa panna merkille soittotavan, jolla *invention* astekulut soitetaan mielikuvitukseksikaasti nyansoiden.

Legato-artikulointi näyttäisi liittyvän urkujen soitossa lähimmin romantiikan aikakauden eli 1800-luvun loppupuolen musiikkiin. Mendelssohn-urkutunnilta löytyy kuitenkin huomion arvoinen lausuma. Tällöin opettaja kokee kaipaavansa melodiaan lisää ”ilmaa” ja että kyseessä olevassa jaksossa tavoitteena on ”laulava” sointi, joka ei toteudukaan opettajan mielestä legato-artikuloinnilla vaan edellyttää ”korvalle sopivaa” non legato -soiton tapaa.

A-pf vieraillee kokeilun neljännellä kuukaudella urkututkinnossa eikä kokemus ole pelkästään myönteinen. Hän oli kokenut urkujensoiton artikuloinnin kielteisesti ja ilmaisi ajatuksensa UrPi-ryhmässään jyrkähkösti: ”Kun kaikki tökki vaan”. Hänen mielestään soittaja ei tuntunut ymmärtävän etenemisen linjakkuutta: ”Ihmettelin minne legato on kadonnut... ei mitään tietoa dynamiikasta... maneerista katkomista, kuten [Sibelius-Akatemian varhempi kuoronjohdon opettaja] Andersén opetti... fraasin loput nielaistiin, ettei kukaan kuullut niistä mitään”.

---

<sup>86</sup> Yhdessä UrPi-palaverissa projektin ulkopuolisen kirkkomusiikin opiskelijan kerrottiin pohdiskelleen pianon ääressä tarvetta saada pianonsoittoonsa ”konsonantteja”. Ilmaisu todettiin onnistuneeksi tilanteessa, jossa sanojan tavoitteena on kuvata artikuloinnin perusteita.

Vierailukokemus antaa ydinryhmälle aiheen keskustella urkujen soinnista. Huoneakustiikan ja urkuartikuloinnin suhde tulee käsiteltyä seikkaperäisesti. Pari urkujen non legato -soittoon liitettyä väärinymmärrystä tulee myös oikaistua, sillä A-org:n mukaan pitkälle edenneillekin soittajille pitää muistuttaa, että ”tökkiminen” on artikuloinnin osamattomuutta ja että kielipilli ei toimi tarkoituksenmukaisesti ”näpäytyksellä”. Keskustelujen yhteydessä A-pf:lle on löytö, miten keskeinen merkitys soiton artikuloinnilla sekä huoneakustiikalla on hallittaessa urkusointia.

Artikulointi on esillä ryhmäkeskusteluissa vain syksyn aikana (18 kertaa), mutta soittotunneilla se on yksi käytetyimpiä termejä (26 kertaa). Muut soittotavat tulevat käsiteltyä ohuemmin.

### 3.3.2.e *Sointi ja dynamiikka*

#### *Uruille ja pianolle ominainen sointi*

Keskusteluissa ja soittotunneilla ovat usein käytössä sanat sointi ja ”klangi”. Vaikka termillä voidaan tarkoittaa soittimen ominaisuutta, käy useista yhteyksistä ilmi, että sanonnalla tavoitellaan sen ohjausvaikutusta soittokäytäntöihin. Urkujen ja pianon soinnilla tarkoitetaan tällöin soittajan tietoisesti tavoittelemaa ja saavuttamaa äänen laatua. Keskustelujen mukaan jokainen soittaja käsittelee soitinta omalla laillaan, jonka myötä kuulovaikutelmat antavat tietyn käsityksen soittajasta ja soittimesta. Keskustelijat pitävät rikkautena, että sama soitin voi soida eri tavoin. Sekä urkujen- että pianonsoiton opettajat tavoittelevat hyvää sointia käyttäen hyväksi yhteisiä kokemuksia niin orkestrisoittimista, laulamisesta kuin kuorolaulusta.

Opetustilanteissa käy ilmi, että soittajan ajattelua urkujen soitosta tulee ohjata kaikusoittimen olemuksen, jossa juoksutusten sekä ornamenttien tulee ”helistä” korvassa. Sointi ja dynamiikka muodostavat soiton ”syvyysvaikutelman”. A-org:n sanoin sointi on esimerkiksi ”puhdas” ja ”heleä”. Kosketuksen tekniikan johdonmukaisuus parantaa sointia. Eräissä yhteydessä hän toteaa ajattelevansa usein Mendelssohnin pianolle säveltämien *Sanattomien laulujen* luomia mielikuvia, kun hän soittaa säveltäjän urkusävellysten hitaita osia. Hänen mukaansa soinnin hallinta [tarkoittanee myös dynamiikan hallintaa] on pianon ääressä urkurille ”vaikea pala”.

Urkuopintoja aloittava B-Stu kokee urkujen soittamisen vaikeudeksi äänentuoton tarkkuuden, jonka virhettä ei ole mahdollista peitellä pianon tavoin kaikupedaalin avulla.

Soinnin keskeisyys korostuu pianistien arvioissa, ja he kuvaavat ilmiötä monitasoisemmin kuin urkurit. A-pf toteaa harmonisen soinnin olevan eri asia kuin fraasin sointi [merkitys avoin]. Hän rinnastaa sointia useimmiten orkesterisoittimien sointiväreihin ja pianotunnilla on käytössä myös mielikuva urkujen Subbass-äänikerrasta, jota soittajan tulee jäljitellä. Eräällä soittotunnilla kun soittajalla on mielessään ”vain” piano, joten hän ei A-pf:n mielestä ”vielä ajattele mitään”. Soittajan ajattelun tulee perustua ymmärrykseen, että hänen mielikuvansa välittyvät kuulijalle ainoastaan vaikutelmina.

A-pf esittelee pedaalin mahdollisuuden jatkaa sointia vähän tai paljon avaamalla koko kielistö reagoimaan yhden sävelen alukkeeseen (pedaalin aukaisu samanaikaisesti tai ennen vasaran iskua). Pedaalilla voi myös korostaa crescendoa (lisääntyvä kaiun määrä). Pedaalin yksi efekti on leijumisen, painottomuuden vaikutelma, ja sitä voi tulla pitää pianosoinnille tyypillisenä ilmiönä. Monipuolisimmat pedaaliohjeet opiskelija saa impressionistiseen tyyliin kuuluvan pianoteoksen, Debussyn *Préluden (Bruyères)* soittamisen yhteydessä tammikuussa. Pedaalia käyttäen sointivaikutelman ei tule kuulua ”sumuisena”, vaan harmonisesti harkittuna kokonaisuutena. Musiikki rakentuu paikoin kokonaan pedaali-legaton varaan, jossa pedaali pitää soimassa sävelet, joita käsi ei millään tavoin ylettyisi soittamaan.

Opetuskokeilun puolivälissä A-pf:n ajattelussa näyttää tapahtuvan muutos. Hän oivaltaa, että huoneakustiikan merkitys urkusoinnissa näyttää olevan pedaalisoinnin kaltainen.

### *Dynamiikan toteutus*

Musiikin esittämistä käsitellään UrPi-aineistossa etenkin soittotunneilla usein dynaamisena tapahtumana, jossa yksittäisellä sävelellä tai sävelkuviolla tulisi olla sen sisälle ladattu tendenssi: tiedostettu ilmaus ajatuksen kulusta tai selvästi aistittava vaikutelma suunnasta, josta ollaan etenemässä intensiivisesti kulminaatioon tai levollistumassa huippukohdan jälkeen. Soittimien ääressä äänenvoimakkuuden korostetaan olevan sidoksissa musiikilliseen mielikuvaan. Ilmaisun intensiteetille koetaan olevan taustavaikeutena emootioiden ilmaisun tarve. Keskusteluissa laulun väylää pidetään yhtenä luontevana väylänä ymmärtää soiton dynamiikan piirteitä. Soittimien yhteisten, dynamiikkaa käsittelevien toimintatapojen selvittely näytti edellyttävän runsaasti pohdiskelua.

Eri ryhmäkeskusteluissa pyritään ymmärtämään opiskelijan tilanteen monimutkaisuus, kun tämä joutuu perehtymään urkujen ja pianon erilaisiin dynamiikan ilmaisukeinoihin. Keskustelijoilla näyttää olevan tavoitteena päästä samanhenkiseen ja tasapainoiseen käsitykseen sekä dynamiikan yhteisistä että soittimien idiomaattisista keinoista.

Urkutunneilla useimmin esille nousseet, dynamiikkaan liittyvät soiton osatekijät ovat esiintymistiheyden mukaisessa järjestyksessä artikulointi, paisutuskaappien käyttö, rekisteröinti sekä agogiikka. Urkujen soiton dynamiikan ilmaisussa korostuvat ”vanhan” ja ”romanttisen” musiikin toisistaan eroavat keinovarot. Musiikin lainalaisuuksia pidetään näissä samoina, mutta vanhimman musiikin soittotekniikassa nyanssit toteutetaan korostetusti sävelpituuksien eroavuuksilla.

A-org opettaa urkujen soittajalle artikuloinnin keinoin sormen ja käsivarren balanssia, sävellysten polyfonian rakenteita ja satsin ilmeitystä. Oppilaalle muodostuu myös kuva suuremman soittimen antamista mahdollisuuksista. Opiskelijan tulee ymmärtää, kuinka musiikissa on koko ajan volyymin vaihtelua pienessä ja suuressa mittakaavassa. Urkurin täytyy omaksua ensin perusote kulloiseenkin soittimeen. Siitä käsin lähdetään etsimään mahdollisuuksia, joista ensimmäisinä tulevat erilaiset pienrytmiset soittotavat. Samat dynamiikan ilmiöt ovat ladattuina sisään esimerkiksi niin Dieterich Buxtehuden kuin César Franckin musiikkiin, ”keinovarot vain ovat erilaiset”. Eri urkutyypin dispositioiden eli äänikertavalikoimien rakennepiirteet ovat osa aloittavan urkurin uusista ongelmista. Oppilas saa seikkaperäisen selostuksen rekisteröinnin lähtökohdista, äänitysten tyylipiirteistä ja eri pillityyppien äänen syttymisen ominaisuuksista.

Urkujen rekisteröintiä käsitellään parissa palaverissa sekä muutamassa urkutuntitilanteesta. Kirkoissa pidetyillä tunneilla rekisteröinti saa enemmän huomiota. Aineistossa on pari erityistä tätä asiaa avaavaa tuokiota. Romantiikan musiikissa sekä 1900-luvun musiikissa rakenteet sisältävät jaksojen rajoja (esimerkiksi fermaatteja) tai ”tyhjiä tahtejia”, joissa toisella kädellä ei ole soittamista. Näitä säveltäjät ovat opettajan mukaan jättäneet tarkoituksellisesti rekisteröinnin muutoksia varten. Nämä hetket ovat urkurille dynamiikan tulkintaa – musiikillista ilmaisua. A-org:n mukaan pienilläkin uruilla tulisi harjoitella ”leikitellen” tätä ”tappien vetämistä” ja omaksua samalla suuren soittimen käsittelyä. Tarkkailijan silmin urkujen rekisteröinti näyttää olevan hauskimmillaan ”vaate-shoppailuun” verrattavaa valintaleikkiä: ”tuo äänikerta tukevoittamaan ja tuo helisemään”. A-org:n jutustelu rekisteröinnistä sisältää usein mielikuvia sisältäviä nä-

kökulmia. Myös urkujensoiton opettamisen yhteydessä merkille pantavaa on soittimen ajattelu toisen soittimen kautta. Urkuri ei lisää äänikertaa vaan ”tuon ihanan oboen, jota ei joka paikasta löydy”.

Paisutuskaapin käyttö tuo eteen uusia tilanteita ja uusia ratkaisumalleja ensisijaisesti 1800- ja 1900-lukujen musiikin esittämiseen. Hallitulla paisutuskaapin käytöllä musiikki tulisi saada kuulostamaan intohimoiselta. Yhtä tai kahta kaappia käytetään uruissa keinupolkimilla, joiden sijainti on kosketinkoneistokaapin seinässä, useimmiten jalkion keskilinjan oikealla puolella. Ydinryhmän urkutunneilla poljin otetaan käyttöön yhtenä soiton edellyttämänä ”koskettimena”. Sen käyttäminen on oikean jalan tehtävä, joten vasemman jalan tulee tällöin soittaa jalkiosävelet yksin. Jalkatyön ajoitus on erikoistaito. Suuressa kirkkotilassa (johon etenkin ”romantiikan” musiikki on useimmiten ajateltu) tähän jää riittävästi aikaa pitkän kaiun vuoksi. Vaativimpia ovat lyhyen hetken kuluessa toteutettavat crescendot ja diminuendot. Ranskalaisille 1800-luvun uruille tyypillisen Positif-pillistön<sup>87</sup> kaapin käytön opettaja selittää tulevan esille säveltäjän merkinnoissa. Toisentyypisillä uruilla nyanssit tulee toteuttaa esimerkiksi kaapin osittaisella aukaisulla, rekisteröimällä tarkoituksenmukaisesti tai värittämällä esitystä tempon viivahteilla sekä kaikkia näitä yhdistelemällä. Paisutuskaapin käytön harjoittelu kuuluu asiaan, vaikka uruissa ei kaappia olisikaan.

Kokeilun edetessä A-org:n opetustyössä korostuu enenevästi dynamiikan ilmaisu. Tämä tulee hallita eri soittimilla eri keinovaroin. Huomattava oivallus on se, että urkurin täytyy oppia ajattelemaan dynamiikkaa entistä vahvemmin. Urkuja soittaessa siihen löytyy soittimen ja tilan suomat keinot. Hänen mukaan pianolla soitettaessa dynamiikan keinot toimivat hänen mukaansa urkujen soittoon nähden ”helposti”.

UrPi-palavereissa piano-opettajien selostukset pianonsoiton dynamiikan hallintataidoista eivät ole laajoja mutta näihin syvennyttään ryhmissä ja erityisesti soittotunneilla. Juuri dynaamisten tehojen ilmaisuun liittyvien moninaisten tekniikoiden katsotaan olevan erityisesti pianon käsittelyyn liittyviä taitoja. Soitinkontaktin ja dynamiikan maininnat ovat laaja-alaisia: sormen rooli tukisormena koskettimen pohja-asemassa, sormen (tai koskettimen) nopeuden merkitys sekä kuviotekniikalle että dynamiikan osatekijänä,

---

<sup>87</sup> Noin 1600-luvulla ranskalaisissa uruissa oli kaksi kontrastoivaa sormiopillistöä: Grand Orgue ja Positif. Viimeksi mainittu oli useimmiten selkäpillistöä. 1800-luvulla rakenteet monipuolistuivat, mutta edellä mainittu periaate säilyi silti käytössä (Pelto 1989, 14, 21).



tilanteeseen soveltuvan painon ja keveyden suhteet, käsivarsien tehtävät soittajan ”keuhkoina” sekä sormen rooli soinnin päätössä. Sekä urkujen että pianon ääressä soittajan tulee olla valpas tiedostamaan etukäteen kohta kuultava sointi. A-pf:n mukaan kehon balanssi tarkoittaa ilmeisesti molemmissa soittimissa samoja asioita, mutta pianonsoitossa mukaan liittyy vielä dynamiikan luominen.

Urkurit tuntuvat olevan kokeilun alkupuolella soittimensa ilmaisumahdollisuuksien suhteen osittain puolustusasemassa, kunnes esille nousee huoneakustiikan osuus dynamiikan osa-alueena. He tuovat keskusteluissa toistuvasti esiin dynaamisen ilmaisun ja artikuloinnin yhteyttä. A-org:n yhteenvedo liittyy soitinten eroavuuksista koskevaan keskusteluun:

Urkurin tarvitsema äärimmäisen hienostunut ja vivahteikas [kosketuksen] rytmin hallinta saa vastaansa pianonsoiton moni-ilmeisen dynamiikan.

Kun pianotunneilla oppilaan tulee löytää moni-ilmeinen dynamiikka, ratkaisevaan rooliin nousevat mielikuvat. Soittajan tulee ”kuulla” haluamansa sävy mielikuvituksellaan esimerkiksi ”energisinä trumpetteina”. Kun idea tuntui toimivalta, oppilas pyrkii toteuttamaan soinnin rohkeasti ilman jännitystiloloja. Sekä urku- että pianotunneilla opettajat pyytävät soiton sävyyn hentoa ”huilu-pianissimoa” ja ”tukevaa ensiviulu-fortea”. Oppilas joutuu pohtimaan tuottamansa soinnin vaikutusta kuulijaan. Opettaja ohjailee sävyä palautteellaan A-pf:

Kokeilepa kuten fagotilla – nyt kontrabassolla – nyt käyrätorvella. Hyvältä kuulostaa. Nyt on hyvä ymmärtää, että ei kuulija tiedä näistä mitään. Ei hän ajattele ”kuulin käyrätorvisoinnin” kuten ei myöskään ajattele: ”vau, kuulin mezzoforten”. Kuulija kuulee tai aistii tunnelmia.

A-org tuo esiin urkujen soiton yhteydessä tempolliset keinot musiikin dynamiikan ilmentäjinä. Tämän mukaan tempon lievä ”kiihkoutuminen” olisi osatekijänä crescendoon, ja levollistuminen diminuendoon. Aineistossa ei asiasta ole monta mainintaa eikä vastaavaa tapahtunut seuraamillani pianotunneilla. Asia herättää keskustelun musiikillisesta ajattelusta, ajattelun ja toiminnan suhteesta sekä erityisesti dynaamisen ajattelun merkityksestä urkujen soitossa siinäkin tapauksessa, jossa harjoittelija työskentelee pienehköillä uruilla kaiuttomassa luokassa.

Ydinryhmän opettajien vierailut [A-org vieraili tutkimuksen ulkopuolisen opiskelijan esiintymisessä, A-pf urkututkinnossa] esitystilanteessa ja urkututkinnossa sekä niistä

avautuneet dynamiikka-keskustelut avaavat kokeiluun uuden vaiheen. Syntyneet oivalukset liittyvät soiton dynamiikkaan. Joulukuussa, A-org kertoo käynnistään pianotutkinnossa:

Se oli ää-äärimmäisen mukava ja mielenkiintoinen tapaus. Yksi oman pohdiskeluni kohde on ollut sointi. Kun urkuri siirtyy pianon ääreen, ilmenee arvostelua soinnin hallinnan suhteen... asia selvisi minulle yhden ilmiön osalta... tapa jolla soittaja osoitti fraasin tärkeät kohdat... hän aksentoi ne...

A-org on havainnut, että soittaja ei ollut valmistautunut kulminaatioon eikä rakentamiseen ja purkamiseen. Kertomansa mukaan hän ei ole ajatellut urkurina fraasin rakentamisen tavan voivan olla siinä määrin samanhenkinen pianon ilmaisun kanssa. Havainto auttaa häntä ajattelemaan aiempaa selkeämmin, että dynamiikan ilmaisun tulee olla kiinteämmin yhteydessä kaikkeen urkujen soittoon. A-org:n havainto johtaa muutokseen opetustavassa. Myöhemmin hän kertoo päätyneensä ohjaamaan urkuoppilaitaan entistä aktiivisemmin muodon ja dynamiikan rakentamisessa.

Kokemus synnyttää avoimen dialogin pienistä uruista, urkuluokista ja urkujen soiton dynamiikan variointitavoista artikuloinnin ja sävelpituuksien avulla. Huoneakustiikan liittäminen urkujen soinnin hallintaan tuo keskusteluun uuden tason. Soiton dynamiikan ja artikuloinnin yhteys vilkastuttaa edelleen keskustelua, kun A-pf havahtuu kysymään: ”Voiko uruissa lisätä dynamiikkaa lisäämällä äänten pituuksia?” Saatuaan myöntävän vastauksen, hän jatkaa: ”kuinka paljon se häiritsee artikulointia...?” A-org:n vastaus on pohdiskelua:

Mutta sehän on se keinovara. Ensin opetellaan tietty perusote soittimeen. Sitten siitä taidosta käsin lähdetään etsimään joka suuntaan mahdollisuuksia. Tämä kuulostaa pieneltä ja vähäiseltä, mutta se on oikeasti merkittävä keinovara. Tähän liittyvät erilaiset pienrytmiset soittotavat. Sitten vielä rekisterit ja kaapit, mutta ne ovat eri asia. Nähdäkseni soittajan mielessä tulee pyöriä dynaaminen ”ratas”, jonka avulla hän ajattelee musiikista dynaamisemmin kuin päällepäin näyttää.

A-pf:lle vastaus on merkittävä. Helmikuussa hän avaa toistuvasti uutta ajatteluaan uruista ja kirkkotilasta soittimen kaikupohjana: ”miten vaikea urkurin onkaan hallita tämä soiva elementti, kun ei voi olla samalla tavoin kuuntelemassa soittoaan [kuten pianisti, joka kuulee soinnin kokonaisefektin lähimain kokonaisuudessaan soittimen ääressä]”. Keskustelut näyttävät lähentävän opettajien ajattelua ja yleisestikin emotionaalista otetta toisen opetustyötä kohtaan. Huomionarvoista on pianistin lähentyminen urkujensoittoon.

UrPi-keskusteluissa on silloin tällöin esillä osanottajien kokemuksia klavikordin soitosta. Mainintojen perusteella nyansointi näyttää herättäneen soittajissa erityistä kiinnostusta tilanteessa, jossa he kokeilevat klavikordilla heille muista opinnoista tuttuja teoksia.

### *3.3.2.f Sormien ja muiden kehon osien toiminta*

#### *Yleistä*

Opetuskokeilun henkilöstö käsittelee kehon liikkeitä talven kuluessa monipuolisesti. Kehon osista maininnat koskettelevat eniten sormia ja käsivarsia (189 ja 31 mainintaa), joista käsivarsien toimintatavat ja osuus soitossa selvitetään tarkimmin. Jalkojen ja selän osuus jää näihin verrattuna murto-osaan. Käden toiminnallisuus ja soittoasennot molempien soitinten osalta ovat korostetusti esillä marraskuussa ja helmikuussa. Valmistelen helmikuun lopun palaveriin puheenvuoron, joka perustuu henkilöstön aiempiin mainintoihin soittamisen käytännön piirteistä.

Kehon käytön tapoihin vaikuttavat soittokoneistojen erojen lisäksi urkujen usean sormion ja jalkion käyttö sekä toisaalta pianon klaviatuurin laajuus. Osa soiton opiskelua on oppia ymmärtämään kehon olemus ja käyttötavat soitossa. Pienikokoiselle urkurille suurten urkujen yläsormion ja jalkion yhtäaikainen hallinta tuo omat erityiset ongelmansa. Pienikokoinen käsi näyttää kuitenkin hankaloittavan enemmän pianon kuin urkujen soittoa.

Eri keskusteluissa todetaan, että soittotekniikan tulee kehittyä täysin kivuitta. Muun muassa A-stu saa syyskuun ryhmäpalaverissa kehotuksen ”älähtää”, mikäli soittaminen aiheuttaa minkäänlaista kipua.

#### *Sormet ja ranne*

Opettajien ilmaisut soittajan sormien ja ranteen toiminnasta ovat punnittuja. Sormen osalta todetaan sen tehtävä, ranteen osalta miten sen täytyy kyetä toimimaan. Sormen fyysistä toimintaa tarkasteltiin vain muutaman kerran ja enimmäkseen pianotunneilla. Käyttötapa ydinryhmän piano-opettajan liikeanalyysin mukaan: sormen pääasiallinen liiketapa on rajakohta, jossa sormi ei juuri purista eikä varsinkaan ojennu, vaan laskeutuu alaspäin kaikki nivelet aktiivisina tukeutuen rystysniveleen. Kummankin soittimen soittamisen todetaan edellyttävän nivelten liikkuvuutta ja joustavuutta.

Urkujen soitossa sormien ja käsivarren soittoliikkeitä on syytä hillitä, koska päähuomion tulee olla soittoventiilin toiminnan hallinnassa. B-org:n mukaan urkujen soitossa itsenäinen sormi hallitsee kulloisenkin sävelpituuden ilman käsivarren painoa ja liikettä. Soittajan otteen koskettimistoon tulisi olla niin kevyt, että koskettimen palautinjousi kykenee nostamaan rennon sormen ylös. Sormen itsenäistä toimintaa painottaessaan hän viittaa cembalon mekanismiin, jossa toistosävel saattaa jäädä soimatta, mikäli luistin kynsi jää kielen päälle hitaan sormenliikkeen vuoksi. Tätä B-org pitää merkittävänä urkujen ja cembalon soittomekanismien erona.

Pianonsoiton opetuksessa yhteydessä yhdistetään sormien itsenäisyys sekä niiden kyky ottaa vastaan käsivarren antamat impulssit. A-pf:n mukaan sormen tulisi lähtökohtaisesti ”levätä äänessä” pianon kosketinkontaktissa. Käytännössä ”ääni” tarkoittaa useimmiten koskettimen pohja-asemaa. Ydinryhmän pianotunnilla käden painon vientiä koskettimelle harjoitetaan pitämällä ensin kämmenen rentoa painoa toisen käden varassa. Rentouden avulla sormien on mahdollista käyttää hyväkseen käsivarren erisuuruista painoa. Sormien tulee olla joka nivelestä aktiiviset [joustavasti toimivat], sillä yksikin ”vaahtokarkki-nivel” pilaa rakennelman.

A-org haluaa opettaa ranteen ekonomista käyttötapaa, sillä ranteen pienempi liike johtaisi itsenäisempään sormityöskentelyyn. B-org:n mukaan ranteen tulisi olla rento ja osallistumaton verrattuna pianistin ranteeseen, joka välittää tarvittaessa sormille käsivarren massaa ja liikettä. ”Urkurin ranteen tulee olla kuten kuumaa vahaa”. Se ei saa hengittää (ylös–alas -liike) jokaisella sävelellä, vaan sen tulee pysyä sormen toimiessa [soitettavan kuvion mukaisesti] notkeana. B-org puhuu kuin pienestä salaisuudesta, että ranteen ”pianomainen” liike ja käden painon käyttö tulee mukaan teoksen ”huolittelu-vaiheessa”. A-pf:n mukaan pianistin ranne ei saa olla staattinen, sillä tukkoinen ranne ei voi kokea käden painoa”. Nopeat, vaikeat ja toistuvat erikoiskuvioinnit edellyttävät käsien pysyvän toimintakunnossa pitkäänkin soitettaessa.

Käden terve rakenne ja kämmenen riittävä koko ovat ehtoja menestyksekkäälle soittoharjoittelulle. C-stu:n pieni käsi haittaa enemmän pianon soittoa. Liikevaran harjoittaminen suuremmaksi jää piano-opettajan vastuulle. Oppilas harjoittelee kämmenen muokkausta ilman soitintakin. Aktiivinen työskentely itsenäisen kämmenvoimistelun parissa sekä Soittajan ergonomia -kurssilla tuottavat myönteisen tuloksen. Neljäs ja vii-

des sormi alkavat pysyä molemmissa käsissä tasapainoisesti jäntevinä. Joulukuun alkupäivinä kämmen yltää oktaaviin.

C-stu:n kokemuksen mukaan molemmat soittimet asettavat soittajalle omanlaisensa vaatimukset soiton kosketuksessa. Hänelle on selkeytynyt, että urkuja soitettaessa käytetään keveämpää painoa [massaa] kuin hänen aiemmin pianoa soittaessaan omaksumassaan tavassa. Kepeän otteen hän kertoo siirtyneen nyt omaan pianon soittoonsa, ja vaikutus on ollut siinäkin hyvä.

Myös esille tuodut klavikordinsoiton piirteet sisälsivät ranteen jouston vaatimuksen. Sitä soitettaessa on koettavissa pianonsoitolle ominaiset impulssit, joilla ranne välittää käsivarren painon ja liikesuunnan sormien käytettäviksi, mutta pienemmin liikkein. Klavikordinsoittajan käsivarren painon tulee olla vakaa kuten urkujen soitossa, mutta hänen tulee hallita dynaamisia vaihteluja pianonsoiton tapaan.

### *Käsivarret*

Käsivarren osuus soitossa korostuu keskusteluaiheissa tilanteissa, joissa käydään keskustelua soitinten ja niiden soittamiseen liittyvien käytäntöjen eroavuuksista. Urkurin tulee pitää käsivarsi levollisesti lähellä vartaloa, pianistin tulee sitä vastoin käyttää käsivarren massaa ja liikenopeutta sormien apuna. Urkurin lausumissa esiintyy useimmiten sanonta ”käden hyvä asento”, pianistin lausumissa ”tarkoituksenmukainen asento”.

C-org:n mukaan urkukoskettimiston kontaktin ”lepuuttavuutta” pohja-asemassa tulee osata pitää erilaisena kuin pianistin ”lepotilaa”. C-org:n ajattelu on yhtenevä hänen lausumalleen klavikorditekniikasta. B-org:n mukaan tarkoitukseton liikkuminen voi estää esimerkiksi sormien itsenäisyyden kehittymisen. Urkurit kokevat B-org:n mukaan liiallisen, häiritsevän liikehdinnän olevan peräisin pianon soittotavoista.

B-pf:n mukaan urkujen äärestä pianotunnille saapuvalta soittajalta puuttuu pianon soiton tekniikalle ominaista elastisuutta [soittotekniikan edellyttämää vapautunutta liikkumiskykyä]. B-org pohdiskelee ryhmäkeskustelun yhteydessä oma-aloitteisesti urkurin pianonsoittoon liitettyjä epiteettejä: ”tyypillistä urkurin soittoa! ... liian kovaa, puuttuu kimmoisuus ja joustavuus ja elastisuus ja hengittävyys”. Hän myöntää asian liittyvän jollakin tapaa käden käyttöön, mutta keskustelijat eivät pääse kysymyksessä eteenpäin.

*Jalat*

Urkurin jalkojen tulee harjaantua itsenäiseen soittoon ikään kuin itsenäisenä kamari-muusikkona. Jalkojen rooli liittyy sekä uruissa että pianossa soiton kokonaisharmoni-aan, koska urkuri soittaa soinnun basson ja pianisti pitää bassosävelen soimassa pedaa-lin avulla.

A-org opettaa kokeilun neljän ensimmäisen kuukauden aikana jalkion varvasteoppiikkaa, kantapäättekniikkaa, liukumistekniikkaa, saman jalan tekniikkaa ja vuorojalkateoppiikkaa. Myöhemmin hän toteaa jalkiotaitojen tarvitsevan vielä enemmän huomiota. Urkuri käyttää soittaessaan jaloillaan myös soittoapulaitteita. Kaikella tällä on suuri vaikutus koko kehon toimintaan. Marraskuussa analysoin keskustelun pohjaksi urkuopettajan tapaa edetä jalkiosoitossa. Keskustelu siirtyy luontevasti myös pianonsoiton kosketuk-sen alueelle.

Jalkojen osuus pianon soitossa poikkeaa urkujen jalkiosoitosta siten, että pianistin paino jakautuu tuolin ja lattian kesken. Urkurilla se kohdistuu pääosin penkkiin ja vain hetkit-täin jalkioon. Yksi jalkiokosketin on silloin tällöin painamishetken ajan myös kam-peamiskohtana (alaviite 84), jonka avulla soittaja kääntää rintamasuuntaansa sormioon nähden.

Jalkiota soitettaessa A-org kiinnittää huomion urkurin soittoasentoon ja kehon tasapai-non säilyttämiseen. Hän toteaa toistuvasti, että soittajan tulee oppia kuuntelemaan keho-aan herkästi soitinkontaktin hallinnassa.

Ydinryhmän kokoontuessa syyskuussa A-pf haluaa miettiä urkurin jalkojen toimintaa. Hän lähestyy kysymystä pianon soiton koskettimistokontaktin suunnasta, jossa kosket-timen pohja-asemassa oleva sormi muodostaa tukipisteen soittajan kehon balanssille. A-org myöntää jalan roolissa olevan jotain samaa ja että jalan siirtämisen tavan tulisi sääs-tää voimia, ettei urkurin selkä joudu ylläsiirtoon.

*Istuma-asento*

Urkujen ja pianon soittotekniikkaa leimaavat eniten istuma-asennon erot. Opettajat hahmottelevat istuma-asennon piirteitä lähes koko kokeilun ajan. Heidän mielestään urkurin hyvää istuma-asentoa on lähtökohtaisesti vaikeampi opettaa kuin pianistin asen-toa, koska jo urkujen tai pianotuolin korkeusaseman muutos saa aikaan erilaisia vai-

kutuksia. Penkkiä laskettaessa ylin sormio jää yhä vain korkeammalle. Monipuolista tekstuuria toteutettaessa urkujensoittajan istuma-asento joutuu alinomaan horjutetuksi. Urkurit toteavat urkupunkein toimivan soiton aikana eräänlaisena nojana. Se tarkoittaa soittotilanteessa vartalon lievää kallistunutta asentoa eteenpäin.

Opiskelijat pyrkivät yleensä alkuvaiheessa liikkumaan istumakyyhmyjen varassa. Näin he varautuvat pian soitettaviin, vaativiin jalkiojaksoihin. Kyseinen tapa vähenee kokemuksen karttumisen myötä. Sen korvaa jalkojen aktiivinen soittoliikehdintä, etenkin jalkaterien mutta myös kantapäiden.

Piano-opettajan mukaan aikuisen opiskelijan tulisi istua lähtökohtaisesti pianotuolin reunalla. Soittajan painon tulee levätä tuolin lisäksi kantapäiden varassa, jolloin istuma-asento olisi vakaa. Siten lantiosta tuettu selkä sekä jalkojen sijainnilla tasapainotettu vartalo kykenisivät siirtymään klaviatuurin äärireunojen tasalle. Urkurin mukaan soittajan reisien tulee pysyä toimintavapaina. Istuma-asennon muokkauksen yhteinen päämäärä on A-pf:n mukaan pään, hartioiden ja käsivarsien kannattelun tasapaino. Pianon soittajan ihanteellista istuma-asentoa on jopa epämieluisaa kuvata sanoin, mutta ”ihanteellisesta balanssista” A-pf olisi valmis keskustelemaan. Soittajan tulisi olla myös valpas, jotta kehossa ei pääsisi kehittymään staattista jännitystilaa. Toisaalta liikkuminen soittaessa ei voi olla itsetarkoitus, koska ”muutoinhan sitä tulisi harjoitella!”

Helmikuussa tutkimusryhmät syventyvät istuma-asennon merkitykseen perusopetuksessa. Soittajan tulee oppia oman kehon tunteminen eli tietoisuus siitä miten pää, hartiat ja kädet sijaitsevat suhteessa muuhun vartaloon. B-stu kertoo selkensä kipeytyneen ensimmäisten urkutuntien jälkeen.

Urkurien mielestä laaja liikehdintä haittaa urkujensoiton kosketuksen tekniikkaa. He hillitsevät oppilaan liikehdintää, joka on heidän mielestään tarkoituksetonta. Tavoite näyttäisi liittyvän kosketuksen hallinnan piiriin. Keskusteluissa yksi urkuri toteaa, ettei soittajan tarvitse liikkua.

Urkurin liikkumisen piirteiden ymmärtämiseen tuo jännitteen B-org:n näkemys liikehdinnän tarpeellisuudesta. Hän sanoo liikehdinnän tulevan mukaan urkujensoittoon myöhemmin [vaiheessa, jossa soittimen hallinta ja ohjelmisto on edennyt pidemmälle]. B-org myöntää asian olevan opiskelijalle ristiriitainen. Omista lähtökohdistaan arvioiden hän ei ihmettelisi, jos tämänkaltaisista ristiriidoista herää opiskelijoilla jopa syyllisyy-

den tunteja. Hänen tulkintansa mukaan tunnot kuitenkin johtuvat vaikeuksista ymmärtää urku- ja piano-opettajien erilaisia vaatimuksia, jotka saattavat ollakin syvemmältä sisällöltään hyvin lähellä toisiaan. Edelleen B-org arvelee, että nykykäytännöllä opiskelijalta vie liikaa aikaa ymmärtää opettajien viestien yhdensuuntaisuus.

### *3.3.2.g Klaveeristen keinojen vuorovaikutus*

#### *Aluksi*

Urkujen- ja pianonsoiton vuorovaikutussuhteita koskevia mainintoja löytyy aineistosta kauttaaltaan, sekä haastatteluosuuksista että keskusteluista. Haastatteluissa, jotka ovat suorasanaisimpia, todetaan usein taitojen vaikutussuunnan olevan enimmäkseen pianosta urkuihin, hyvine ja huonoine puolineen. Tähän koetaan syiksi pääasiassa pianon tutuus soittimena ja sen soiton harrastusvuosina syntyneet monipuoliset klaviatuuritaidot.

Opetuskokeilun alkuvaiheessa A-pf ilmaisee käsittävänsä UrPi-projektin yhteistuumin tehtäväksi tutkimukseksi siitä kaikesta, mitä pianon- ja urkujensoittoon kuuluu ja kuinka opintoja pystyttäisiin synkronoimaan keskenään. Kiinnostus kohdistuu rinnakkaisten soitinopintojen yhteisiin asioihin, lähinnä havaintoihin soittamisesta fyysisenä ja elämyksellisenä tapahtumana-

B-stu:n kokemukset oboensoiton ja laulamisen samanaikaisesta harjoittamisesta antaa esimerkin asetelmasta, jossa kahden soittimen harjoittaja työskentelee. Hänen mukaan kahden erilaisen hengitystekniikan suuret erot haittasivat kummankin lajin kehittymistä.

Oboen soitto tarvitsee ulospäin suuntautuvan kovan paineen. Laulussa juuri toisinpäin. Soitto- ja laulunäytteen antaminen samana päivänä oli vastenmielistä.

Koska siirtyminen soittimesta toiseen kirvoitti projektin värikkäimmät kommentit, kerroin niistä heti aluksi. Sen jälkeen esittelen mahdollisuuksia nähdä soitintaidoissa yhteisiäkin piirteitä.

Yksityiskohtia tarkastellessa lukijan on hyvä pitää mielessä, että ydinryhmän urkuri harjoittelee aktiivisesti pianolla, kun taas pianistin käytännön tuntuma urkuihin liittyy hänen kymmenien vuosien takaisin opiskeluvuosiinsa.



### *Stereotyyppioita*

B-org:n kuvaus siirtymiskokemuksesta pitkäkestoisen urkujen soittamisen jälkeen pianon ääreen on yksiselitteinen:

...minä vältän sitä. Fyysinen kokemus on niin erilainen... Isot vanhat soittimet ovat raskaita soittimia, joiden kosketinpaino voi olla satoja grammoja. Kauan aikaa sitten sen vuoksi niitä soitettiin jopa seisaaltaan.

A-pf toteaa alkuvaiheen keskustelussa soittimien eroja pohdiskellessaan, että erot ovat ”kuin piikkareilla ja kumisaappailla”. Lausuma ei tämän jälkeen nouse esille myöhemmissä vaiheissa.

Urkuopettajat haluavat systemaattisesti vähentää oppilaan liikkumista. A-pf pitää vähäliikkeisyyden vaarana staattista jännitystä, joka on ”pahempi kuin reilu jännitys”.

Urkurien ajattelussa korostuu urkujen asema klaveerien vanhimpana soittimena. Yksi urkuri vetoaa urkujen asemaan, ja aloittaa urkujensoiton opettamisen vanhimmasta musiikista. Urkuoppilaan piano-opintoihin täytyy puuttua soittotunneilla vain, mikäli ongelmia ilmenee (asteikonsoitto).

Yksi urkuri toteaa, että kehon kokonaisvaltainen käyttäminen soittotapahtumassa on ymmärrettävämpää jo piano-opintojen alkuvaiheessa, uruissa sen vuoro tulee ”huoliteluvaiheessa”.

Epäilyt pienikokoisen urkurin kyvystä soittaa monisormioisia urkuja torjutaan vedoten kokemuksiin, tuntuuihin urkureihin sekä tutkimustietoon. (Oikarinen 2011.)

Pianistien lausumissa korostuvat pianotaitojen itsellisyys. Piano-oppilas, joka saapuu tunnille urkujen tai cembalon äärestä, soittaa ”epäelastisesti”. Piano ei tarvitse urkuja juuri muutoin kuin sointi-ideaalina ja urut ovat vaikutteita vastaanottava osapuoli. Vain yksi piano-opettaja pohtii itse käsityön osuutta siirtymätekijänä.

Piano-opettaja toteaa keskustelutarjan kypsässä vaiheessa, että kaikesta huolimatta ei soittimia tulisi tuoda liian lähelle toisiaan.

*Realismia*

Henkilöstö paneutuu soittimien käyttöominaisuuksiin keskustelutasolla hyvin, mutta rakenteisiin vain tyydyttävästi. Pianon koneiston toimintaan tutustutaan yhdessä alkuvaiheen UrPi-palaverissa. Ydinryhmä ei tutki yhdessä yksiäkään urkuja, ja vain C-ryhmä tarkastelee urkuja lähemmin. Tilanteessa korostuu kaksi koneiston käytön piirrettä eli tuntuman tärkeys vasaran vastukseen sekä pohja-asema soittoteknisenä lepotilana.

A-org on havainnut, kuinka pitkällä opinnoissaan olevalla urkurilla ”dominoivat” tekniikan taustalla olevat pianotaidot. Esimerkkitapauksessa soittajan sormet olivat juosseet, mutta kuulokuvasta oli saattanut päätellä, että tämä ei ollut kyennyt ottamaan huomioon soittimen soinnin ja huoneakustiikan asettamia ehtoja ja mahdollisuuksia.

Keskustelut jalkiosoitosta johtavat spontaanisti istuma-asennon kysymyksiin. Pianistien lausumissa on kunnioituksensekaista jännittyneisyyttä jalkiosoittoa kohtaan. Urkurin ja pianistin koskettimistokontaktin eroavuuksien sekä jalkatyöskentelyn piirteiden vuoksi todetaan, että soittajan tulee harjoitella kahta erityyppistä kehon tasapainotaitoa. B-stu valittelee syksyllä hieman selän kipuja. Tämä johtunee uusien lihasryhmien ”löytymisestä”, kun jalkoja liikuteltiin istualtaan.

Urkuopettajat antavat opetuksessaan selkeitä impulsseja soittamisen rentouden puolesta. Parissa yhteydessä todettiin urkujensoiton jollakin tapaa häivyttävän taustalle pianonsoitossa tarpeellista elastisuutta. B-org toteaa, että ehkä pianisti vain pääsee paremmin ”kiinni koneistoon”.

Keskusteluissa edetään ajoittain muusikkouden taustaa koskeviin kysymyksiin. Huhtikuussa soiton persoonallisuudesta käyty keskustelu koskettelee esille tulleita asenteita. Keskustelussa käsitellään myös takavuosikymmenien pyrkimyksiä tyylinmukaisuuteen. Urkurin mukaan näissä saattoi olla urkujen osalta vastavaikutusta ”sanoisinko lähinnä pianoympäristössä koetuille, liioitelluille persoonallisuuspyrkimyksille”.

Opiskelijoilla ja opettajilla näyttää olevan erilainen suhde soiton tyylikysymyksiin ja yksityiskohtiin. Opettajilla on näihin intohimoinenkin ote, opiskelijoilla on tavoitteena saavuttaa soiton taitoja yleisemmällä tasolla. Uudet käytännöt näyttävät osoittavan asioille toimivia mittasuhteita.

Ydinryhmän urkurin sanoin ”hänelle ei ole ollut vaikeaa löytää uruista sointia, jota puolestaan ei ole helppoa tavoittaa pianosta.” Se on ”nyttemmin helpompi syystä, että soitin enemmän pianolla kuin ennen” sekä koska aiemmin pianosuhdetta haitannut kireähkö omistautuminen urkujensoittoon on lieventynyt iän myötä. Häntä kiinnostaisi jopa ratkoa opintojen pulmia kokonaisvaltaisemmin: ”Minulla on herännyt tällainen tarve kuunnella ja ymmärtää heitä paremmin”.

A-stu pitää merkittävänä tavoitteena, että kokeilun myötä hänelle syntyisi näkemys urkujen ja pianon soittamisen yhteisistä tekijöistä. A-stu on kokenut yhteistyössä kielteisiä piirteitä, jotka liittyvät opintotulosten niukkuuteen. Ilmeisesti siitä johtuen soitinten välisten kysymysten pohdiskelu ei ole aina mieluista.

Kuunneltuaan urkututkiminnon A-pf epäilee, ettei ollut ehkä ymmärtänyt kuulemastaan yhtään mitään. Syiksi hän kuvailee auditiivisen kokemuksen erilaisuutta, outoja ilmiöitä kosketuksen alueella sekä dynamiikan epäloogisuutta. Kollega selittää hänelle muun muassa äänikertakysymysten vaikeutta pienissä luokkatiloissa. A-pf pohdiskelee tammi-kuussa, kuinka hän kokee tutkimuksen lähtökohdat:

Suomi on täynnä piano-opettajia, jotka eivät tiedä mitään urkujensoitosta. Ne opettavat mitä osaavat. Näetkö siellä sellaisia ristiriitoja, jotka vaikuttavat, estävät [toisen soittimen oppimista]. Vai sitäkö sinä tässä juuri tutkit?

Aprillipäivän keskusteluun sisältyy myös ydinryhmän piano-opettajan lausuma, jonka mukaan hän kokee tämän kokeilun jälkeen yhä merkittävämmäksi puhua oppilaille ”juuri pianon sielusta ja hengestä, ja soittimen ominaisuuksista”. Tämä saa yhden kannatusrepliikin. Opettaja tarkensi, että silti on kyse soittimien välisestä ”sielujen sympatiasta”.

#### *Vuorovaikutusta*

A-stu kokee opettajien yhteistyön keskittyneen vain soitintaitojen erojen pohdintaan, eikä hän pidä sitä riittävänä. Hän toivoo keskustelujen käsittelevän sitä vastoin urku- ja pianotaitojen yhteisiä ja niitä yhdistäviä puolia. Opiskelijoiden ajatukset kohdistuvat perusopintojen lähitavoitteiden saavuttamiseen. He ovat havainneet hyötyjä, jotka tulevat pianon soittoon urkujen suunnasta ja päinvastoin. Urkujen soittotaitoon olennaisesti kuuluvan sävelkeston kontrollin he kokevat hyödyttävän pianon soittoa. C-stu arvelee kykenevänsä yhdistämään urkutunneilla omaksumansa äänen päättöjen huolittelun ja

pianon legato-soiton mielekkäästi klaveeritaidoissaan. B-stu toteaa pianotaitojensa osaltaan tukevan urkujen soiton aloitusvaihetta, osaltaan hidastavan sitä. Pohdiskellessaan tätä hän arvelee osasyiksi sormiensa hitauden. Hän toteaa saaneensa lyhyestä urkujen soiton kaudestaan vaikutteita pianonsoittoonsa ja kontrolloivansa nyt entistä huolellisemmin soittoaan.

Keskusteluosuuksissa mennään usein ongelma-asettelun pintatason alle. Tällöin toverilista keskustelua näyttävät käyvän muusikot eivätkä kehittäjät. Keskusteluosuuksissa maininnat vaikutussuunnasta pianosta urkuihin eivät herätä suuria kiistoja. Vaikka vaikutussuunnasta uruista pianoon löytyy samoin relevantteja huomioita uskottavine perusteluineen, ei näitä oteta toistuvasti esiin.

A-org pyrkii aktiivisesti etsimään urkujen- ja pianonsoiton käytännöllisiä yhteyksiä. Hänen mukaansa tavoite on tiivistynyt kokeilun myötä. Kokeilun neljännellä kuukaudella A-org:n ajattelu suuntautuu soiton dynamiikan kehittämiseen ilmaisussa. Hän kehottaa oppilaita harjoittelemaan urkutehtäviä pianolla, tosin vähemmän 1500–1700-lukujen musiikkia, joka on hänen mielestään tekstuuriltaan selkeää ja helpommin opittavissa vain uruilla. ”J. S. Bachin triosonaatteja yllytän harjoittelemaan cembalolla ja klavikordilla”.

A-org toteaa ajattelunsa urkujen ja pianon suhteesta muuttuneen vuosien kuluessa paljonkin. Aiemmin hän halusi pitää soittimet erillään toisistaan. Nyt hän toteaa niiden olevan toisilleen aina vain tärkeämpiä. Hänen mukaan tutkimuksen soittimet tulee nähdä toisilleen antavina subjekteina. Tämä ote on nähtävissä koko kokeilun ajan. Soittimien erityispiirteille, jotka hidastaisivat tai estäisivät taitojen kehittymistä, hän antaa vain marginaalisen merkityksen.

A-org toistaa useaan kertaan tukemissuunnan olevan pianosta urkujen suuntaan mutta esittää joulukuussa myös hypoteesin: ”olisiko mielekästä harjoitella esimerkiksi vaikea juoksutus uruilla, jonka jälkeen se olisi helpompi soittaa pianolla?”

Erillisen näkökulman keskusteluun antaa A-org:n toteamus, että hän kykenee mielestään harjoittelemaan urkuteoksen kokonaisuutensa pianolla. Hän luo pedaalin avulla kuvittelemansa suuren tilan urkusoinnin.

A-pf oivaltaa kokeilun viidennellä kuukaudella yhteyden pianon kaikupedaalin ja urkujen huoneakustiikan välillä. Helmikuussa hän ihailee urkurin taitoa hallita soittimen sointia, huoneakustiikan tuomat haasteet huomioon ottaen. Oivallus pianon kaikusoitinominaisuuden ja urkujen huoneakustiikkasoitin-piirteen välillä säilyy A-pf:n ajattelussa merkittävänä kokeilun loppuajan. Pianon soittaminen kaikuisassa huoneakustiikassa [esimerkiksi sali] on hänen mukaan taas oma asiansa.

UrPi-projektissa käy ilmi, että niin urkuri kuin pianisti jäljittelevät soittaessaan usein muita soittimia. A-pf:n opetuksessa on etusijalla orkesterisoitinten vaikutuksen siirtäminen pianoajatteluun.

Parin opettajan suhde jopa usean klaveerisoittimen rinnakkaisiin opintoihin ei tunnu sisältävän ongelmia. C-pf mielestä merkittävin osa uruista pianon suuntaan tulevista vaikutteista on tulkinnallista osuutta. Muun muassa hänen [kokeiluun kuulumaton, urkuihin keskittynyt] piano-oppilaansa oli löytänyt orkestraalisesti kirjoitettuihin teoksiin idiomaattisempaa otetta urkuharjoittelun avulla. Keskustelijat arvelevat kyseessä olevan sekä urkujen soinnin jättämä sointimielikuva että urkukosketuksen musiikilta edellyttämä ”intensiivisyys”. Se saa aikaan pianon sointiin kaivattua täyteläisyyttä.

A-org:n ja C-org:n painotukset urkujensoiton sormitusten suunnitelmallisuuden hyödyttä piano-opinnoille herättävät henkilöstön kiinnostuksen. Hyöty tulisi vanhan musiikin harjoitustekniikan omaksumisen myötä [leimallisemmin polyfonista, motorisesti vaativaa musiikkia]. C-org:n mukaan urkuteoksen sormituksia pianolla harjoitettaessa on syytä välttää pedaalien käyttöä. Tämän vuoksi voi kehittyä käden käyttötapoja, jotka eivät sovellu uruille eivätkä edistä urkutekstin edellyttämien artikulointi- ja fraseeraustapojen suotuisaa kehitystä. UrPi-palaverissa C-org kuvaa tilannetta siten, että soittaja ”luopuu stemmoista” [unohtaa äänten kontrapunktisen itsenäisyyden], jos pedaali tulee mukaan harjoitteluun liian aikaisin. Kun A-org toteaa hakevansa itse pianon pedaalilla työn alla olevien urkuteosten huoneakustisia vaikutelmia, pedaalien käyttö voi ”ohittaa” myös sormitus suunnittelut. Häntä se ei tosin henkilökohtaisesti haittaa, mutta hän ymmärtää toki C-org:n suosituksen pedaalittomasta urkuteoksen pianoharjoittelusta.

Pianon pedaalien käyttötaidoilla ei todeta olevan vaikutusta urkujalkion hallintaan eikä jalkiosoitolla pianopedaalin hallintaan. ”Korvan taitoihin” näillä todetaan olevan merkitystä. Pianisti saa basson soimaan suhteellisen lyhyen ajan mutta urkuri todella pitkään.

Urkuohjelmistossa jalkion urkupiste on luonteva tehokeino. Pianisti hakee pedaalilla harmonisia sointivärejä samalla idealla kuin urkuri, joka käyttää hyväkseen huoneakustiikkaa.

Kaksi opiskelijaa toteaa ”helppouden”, jonka pianon pedaali tarjoaa soittajalle. Yhteisesti todetaan, että, tämän ”helppouden” myötä soittaja on mahdollista omaksua myös huolimaton tapa soittaa. Pedaalin käyttö, joka todetaan toisaalta olennaiseksi pianonsoiton taidoksi, tulee tärkeämmäksi urkukosketukseen syventyneiden soittotuntien jälkeen.

Äänentuoton ja kaiun merkityksestä käydyssä keskusteluissa tuodaan esille myös näkökulmaa, jossa aloittavan urkurin ja kokeneen urkurin erot saattaa havaita muun muassa korvan kyvyssä huomioida pienessä luokassa soitettaessa tällöin puuttuva huonekaiku. Tavanomaisissa pianotaidoissa ei tätä kykyä kuulemma korosteta.

Laulullisuuden kokeminen kuuluvaksi niin urkujen soiton kuin pianon soiton yhteyteen todetaan yhteiseksi musiikin tajuamisen väyläksi. Kirkkomusiikin opiskelijoiden keskimääräistä parempi ymmärrys laulamisen taidosta todetaan kuitenkin vahvuustekijäksi myös soiton opiskelussa. Laulumusiikin todetaan olevan läsnä monin paikoin klaveerimusiikissa. Myös J. S. Bachin käyttämä termi *Cantabile Spielart*<sup>88</sup> tulee aukaistuksi yhdessä UrPi-palaverissa relevantiksi, nimenomaan sekä urkujen- että pianonsoiton perusteisiin kuuluvaksi soittotavaksi.<sup>89</sup>

Kosketukseen liittyvien taitojen ohella sivutaan käytännöllisiä soittotekniikan kysymyksiä. B-org:ta kiinnostaa kysymys, kuinka pianistisen repetitio-sointukulun voi saada toimimaan uruilla sekä teknisesti että dynaamisesti. C-pf pitää urkujen soiton ansiona urkuihin orientoituneiden opiskelijoiden hyvää artikuloinnin taitoa pianolla.

Opettajien ajattelussa ilmenee kokeilun kuluessa horjumista soitintaitojen ja teosten vaikutuksista toisiinsa. Asiat liittyvät muun muassa kosketuksen hallintataitoihin. Kokeilun alkuvaiheessa asia ei näytä ongelmalliselta, mutta helmikuussa ne näyttävät. Joulukuussa selkeytyvät soittotapojen ja dynaamisen ilmaisun yhteydet, ja helmikuussa löytyy pianonsoiton harmonisten kysymysten ja urkujensoiton kokonaisuinnin hallinnan yhteys.

<sup>88</sup> Termillä Bach tarkoittaa barokin laulutapaa, jossa kuviot muotoutuvat tekstilähtöisesti. Schott (*Wiener Urtext Edition*), 1973. Vorwort. *Bach Johann Sebastian. Zweistimmige inventionen und Sinfonien*.

<sup>89</sup> C. Ph. E. Bach toteaa laulavuuden kuuluvan klaveeritaitojen keskiöön. (Soinne 1995, 13.)

Ohjelmiston osalta saman teoksen soittaminen molemmilla soittimilla tuntui helmikuussa toisen henkilön mielestä houkuttelevalta, toisen mielestä epäilyttävältä, mutta loppuvaiheessa se oli yhden mielestä hyvin mahdollista ja toisen mielestä peräti ajanhukkaa.

Keskusteluissa sivutaan muun muassa kahden soittimen osaamisen synergiaetuja 1700-luvun lopun näkökulmasta, jolloin C. Ph. E. Bach varoitti soittamasta vain yhdentyypistä soitinta, mikä johtaisi vajaisiin klaveeritaitoihin. (Bach 1753/1981 10–11.)

B-org kertoo, kuinka opetuskokeilu on lähtenyt liikkeelle työn kehittämisalueelle, ja kuinka hän jää odottamaan lisäpanostusta:

Tämä vuosi on jäänyt kesken. Pitäisi päästä kokeilemaan eri ideoita. Mieleissäni on tietynlainen metodi. Tämän työn tulisi tuoda opettajat lähemmäksi toisiaan. Että he opettaisivat samaa asiaa [kirkkomusiikin perusopintoja] että opiskelija oppisi nopeammin. Yksi opettajan tausta-ajatus on, että ”tuplasti parempi”. Mutta toisinaan on syntynyt kokemus, että tuossa urkuopettaja omalla radallaan ja tuossa piano-opettaja omallaan ja tuossa opiskelija välissä, joka yrittää venyä molempiin suuntiin. Kun sitten toinen opettaja tekee väistöliikkeen sivuun, opiskelija irrottautuu toisesta välttääkseen repeytymisen... eikä saa vedettyä tapahtunutta yhteen... ei pysty luomaan käsitystä kuinka hän voisi hyötyä molemmista. Ajattelen hyvänä tavoitteena metodin, jolla voisi etsiä toimivia yhteistoimintamalleja.

Keskusteluissa sivutaan päättelyä, jossa urkujensoiton aloittamista on pidetty mahdollisena vasta vaiheessa, jossa soittajalla on jo edeltäviä piano-opintoja. Aineiston mukaan tämä on johtunut osaltaan opettajakysymyksistä, harjoitussoitinpulmista tai korostuneista oletuksista. Viimeksi mainittujen mukaan ei ole luotettu nuoren soittajan innostuksen kestävyteen ja pitkäjännitteisyyteen. Ironinen kommentti kuului: ”Kuinka on mahdollista, että Dieterich Buxtehude oppi soittamaan ilmeisen loistavasti urkuja [ilman piano-taustaa]!”

### 3.3.2.h *Mielikuvat opettamisen välineenä*

Useissa keskusteluissa nousevat esiin musiikilliset mielikuvat musiikillisen ilmaisun ohjaavana tekijänä. Tämä näyttää yhdistävän positiivisella tavalla opetuskokeilun urku- ja piano-opettajia. Mielikuvan todetaan olevan keskeinen vaikutin soittajan toteuttaessa musiikillista ideaansa. Monimutkaisetkin musiikilliset pyrkimykset näyttävät olevan saavutettavissa mielikuvien avulla. Keskusteluissa sivutaan kysymystä, missä määrin mielikuvat liittyvät pitemmällä olevan opiskelijan ajatteluun ja missä määrin aloittelijalla on musiikillisia mielikuvia. Keskustelijoiden mielestä ammattiympäristössä musiikista keskusteltaessa käydäänkin usein läpi juuri musiikillisia mielikuvia.

Eräissä ydinryhmän mielikuvia koskevassa keskustelussa käsitellään pianon kosketustekniikan erilaisia ilmenemismuotoja. Yhdelle soittajalle sanotaan sanonnan painaminen tarkoittavan käden painon tuntemista kun toiselle mielikuvan aktiivisuus kohdistuu ylöspäiseen liikkeeseen. Yhdelle soittajalle sanonta ”soinnin lähteminen ylöspäin” tarkoittaa toiselle vasaraliikkeeseen keskittymistä. Näiden asioiden käsittelyn yhteydessä A-stu:a myös varoitellaan liiasta ”funtsimisesta [pohdiskelusta]” ja muistutetaan, että kosketuksen osatekijöihin paneutuminen on vain osatekijä soiton oppimisessa.

Mielikuvista ovat ymmärrettäviä vertauskuvat kuten esimerkiksi ”Tässä saa olla hiukan painoa, mutta hennommassa kohdassa saa olla vain kuun pölyä”. Äänentuotossa koko toiminta lähtee mielikuvan voimasta, kun soittaja esimerkiksi kokee ”vasaran tarttumisen kieleen”. Opettaja sanoo etsivänsä aktiivisesti mielikuvia, jolla vielä paremmin kuvaisi energistä, ylöspäin suuntaavaa musiikkia. Äänen tuotossa tulee tavoitella äänen täsmällistä sijaintia, joka on koskettimen pohja-asemassa: ”siellä on kielistö, sinne mennyt soittamaan”. Tietty sormitus antaa kuuluviin ”ihastuneen ilmapiirin”, jota toinen sormitus ei mahdollista. Kosketuskontaktin esimerkkitalanteessa opiskelijaa ohjataan soitinkosketuksen pariin mielikuvalla, jossa käsivarren ja sormen toiminnan suhteita havainnollistetaan motorisella kontrastilla: ”maailmaa syleilevä” ja ”mikroskooppisen” pieni liike vaihtelee asteittainen. Painon ja liikkeen vähennyttyä minimiin soittaja tuntee sormiensa itsenäisyyden. Tehtävän toteuttaessaan soittaja havaitsee käsivarren osuuden sekä sormen tehtävän soitossa.

Mielikuva-menetelmän subjektiivisuutta kuvastaa myös sormenpään luoman mielikuvan testaaminen omaan polveen ennen koskettimen painamista. Näissä tilanteissa piano-opettaja toistaa, että ”soittajan päässä” oleva mielikuvan voimakkuus ratkaisee, miten toteutus onnistuu parhaalla mahdollisella tavalla.

Aktiivisimmin mielikuvat ovat käytössä pianonsoiton opetuksessa. Pianotunneilla mielikuvien käyttö liittyy enimmin sointivärien tavoitteluun. Opettaja puhuu muun muassa ”nuottien takaisesta maailmasta”, joka tulisi saada esille. ”Nuottien takainen maailma” tulee esille myös taustointihaastattelussa, jossa kokenut kouluttaja kuvaa pianosuhdettaan: ”... pianon kiehtovuus perustuu siihen, että se on illuusio-soitin”. Hänen ilmauksensa liittyy soittotuntikokemuksiin, joissa näkökulmana on ollut soinnin etsimisen. Pianistit näyttävät käyttävän soittotunneilla emotionaalisia mielikuvia enemmän kuin urkurit.



Eräissä tilanteissa ydinryhmän urkutunnilla kehitetään jalkiosoiton taitoja mielikuva-menetelmällä. Soittajan kehon tulee pysyä hyvässä tasapainossa, kun jalka liikahtaa huomaamattoman liukkaasti. Siirtymisen tapaa haetaan mielikuvalla ”ylinopeudesta”, johon jalkaa ”kiusoitellaan”. Hyvää lopputulosta auttaa saavuttamaan osaltaan mielikuva sävelten ”hyvästä sitkuksesta”, joka on edellytys linjakkaalle äänen kuljetukselle. Jalan nopea reagointi auttaa säilyttämään hyvän tasapainon sekä löytämään suoritteen edellyttämän koneiston, joka on esimerkiksi vain pieni nilkan liike.

Urkujen tyypillisuus kaikuosan tilan soittimena on nähtävissä opettajan ilmaisuissa ”legato-illuusio” tai ”helminauhan räpytys<sup>90</sup>”, jotka molemmat liittyvät sekä artikulointiin että liikkeen jatkuvuuteen. Myös mielikuva yleisöstä, jonka ”montut täytyy pitää avoimina”, tulee ymmärtää liittyvän samoin musiikillisen tapahtumisen jatkuvuuden hallintaan. Kuulijan arveltu toive ”ilman saannista” fraasin edetessä liittyy jäsentelyyn ja opettajan käyttämä termi ”puolinuotti-hengitys” pulssin hallintaan. Opiskelija toteaa eräällä soittotunnilla romanttisen sävellyksen duurimodulaation yhteydessä ”kirkon katto nyt varmaan aukesi!” [naurua].

Ajoittain näyttää siltä, että urkujen eri soittoapulaitteiden käyttäminen passivoi soittajan keskittymistä musiikin ilmeeseen, kun hän tavoittelee ”satsin” toimivuutta. Erityisesti jalkiosoiton todetaan vievän suuren osan keskittymisestä.

A-pf pohtii helmikuun lopun palaverissa urkurin mielikuvaa urkusoinnista ja pitää ilmiötä tärkeänä. Hän on havainnut, kuinka urkuri joutuu kirkkotilassa ottamaan huomioon huoneakustiikan vaikutuksen soinnille sekä tekemään lähinnä soittonsa mikrorytmiikkaan liittyvät ratkaisut sen perusteella. Huhtikuussa A-pf kuvailee mielikuvaa, joka on ”ihmisen emotion kokemus, eikä siinä ole kysymys makeilusta tai romanttisuudesta.”

Mielikuvien kehittyminen liitetään musiikin kuunteluun. Esille nousee huolestuneisuus opiskelijoiden vähäisestä kuunteluharrastuksesta. Opiskelijat saavat vuoden kuluessa usein kehotuksia kuunnella kaikkea musiikkia: laulua, soittoa ja orkestereita. Kuuntelun kautta soittajalle avautuisi toimivimmat mielikuvat.

---

<sup>90</sup> A-org ”helistää” soittajan vieressä kaulaketjuaan, kun hän haluaa musiikkiin liikkuvuuden tuntua ja iloa.

Mielikuvista on eniten mainintoja soittotunneilla, joilla tavoitteena näyttää olevan oppilaan oma oivallus teoksen kyseisen kohdan musiikillisesta tai teknisestä ilmaisusta. Kevään 2008 kuluessa mielikuva-sana jää hiljalleen pois kokeilun sanastosta.

Mielikuvan ja taiteen vaiheilla käytyä keskustelua ilmenee opetuskokeilussa vähänlaisesti. Taide näytti olevan UrPi-henkilöstölle arkikeskustelun ulkopuolinen käsite. Siitä löytyy vain puolenkymmentä mainintaa. Myös sanaa ”musiikki” käytetään opetuskokeilussa niukasti.

### *3.3.2.i Urku- ja piano-ohjelmistot*

#### *Yhteydet toiseen soittimeen*

Urku- ja piano-opinnoissa käytettävä ohjelmisto muodostuu kokeilun yhdeksi tärkeäksi kehityskentäksi. Projektin aikana opiskelijoiden harjoittelema ohjelmisto sisältää lähes kauttaaltaan (kaikille pakollisen) D-tason tai sitä helpompia teoksia. Aineiston maininnat soitetuista ohjelmistoista ja soiton sujuvuudesta liikkuvat 1960-luvun muisteluista pohdiskeluihin, mitä soiton nopeudella tarkoitetaan. UrPi-palaverissa todetaan, että modernissa musiikki-ilmaisussa nopeus ei ole samalla tavoin ensisijaista kuin soittamisesta ajateltiin ehkä vielä 1900-luvun puolivälissä.

Piano-ohjelmiston tietty osa-alue (motorisesti vaativat teokset) tuo urkujen soittoon sen kaipaamaa toimivuutta. Havainto nousee toistuvasti esiin kokeilun kuluessa. Näin asian näkevät opettajat. Opiskelijat ovat kiinnostuneita ”vain oppimaan” urkujen- ja pianonsoiton uusia, parempia taitoja.

Ohjelmisto näyttää olevan yksi piano-opintojen houkuttavuustekijä. Sen mieluisuuden kerrotaan perustuvan tunnesisältöön [tässä viitataan klassis-romanttiseen ohjelmistoon]. Urkuopettajien suunnasta kuuluu äänenpainoja, joiden mukaan piano-ohjelmistossa on merkittäviä houkuttavuustekijöitä. C-stu uskoo löytävänsä kaipaamansa [romanttisen] tunteen ilmausta pianomusiikin ohjelmistosta.

Ennen joululomalle lähtöä esittelen suunnittelemani tutkimusintervention jokaiselle ryhmälle erikseen. Sen myötä yhteistyön osuutta voisi kohentaa muun muassa ohjelmiston käytössä. Esitykseni mukaan opiskelija soittaisi teoksia, joita ryhmä joutuisi pohtimaan ja kehittämään yhdessä. Teosten tulisi hyödyntää molempien soittimien yhteisiä lähtökohtia ja tukea yhteisiä tavoitteita. Kyseeseen tulisivat esimerkiksi yhden säveltä-

jän teokset, sama teos tai sitten teospari, jotka tukevat nimenomaan toisen soittimen tavoitteita.

Kokeilun aikana nousee useasti esiin mahdollisuus soittaa pianotunneilla neliäänisiä koraalikirjan virsiä, joita yleensä opiskellaan Liturginen soitto -oppiaineen osana. Kaksi piano-opettajaa kokee idean kokeilemisen arvoisena. A-pf esittää kannan, että neliääninen koraali tulisi sisällyttää peräti ohjelmasuoritukseen, jotta voitaisiin arvioida: ”soit-taako tämä pianoa vai vain pelkät nuotit”. Painopisteenä olisi siis pianon käsittelytaidon arvioiminen. Joillakin kirkkomusiikin opiskelijoiden pianotunneilla kerrotaan käytetyn aikaa myös yksinkertaisten intonaatioiden laatimiseen.

C-stu:n opinnoista saattaa havaita rajalinjan ohjelmistosoiton ja ”vapaan” pianonsoiton välillä. Tämä näkyy hänen pianonsoittotekniikassaan soitettaessa ohjelmistoa tai improvisoitaessa. Ohjelmistosoiton myötä hänen soittoonsa pyrkii tulemaan haittaavia jännitystiloja, joita taas improvisointi ei tuo.

Ohjelmistoa ja sille oikeaa soitinta käsittelevässä helmikuun alun UrPi-palaverissa herää tiukka sanailu. Loppupäätelmänä joudutaan toteamaan tosiasia, ettei monelle kirkkomusiikin koulutuksessa käytettävälle teokselle ole meidän aikanamme tarjolla täysin oikeaa soitinta. Suuri osa käytetystä ohjelmistosta on sävelletty periodiklaveereille.

#### *Yhteisesti suunniteltu ohjelmisto*

A-org:n käsityksen mukaan sekä urku- että piano-ohjelmiston valinta tapahtuu yleensä ajatellen osittain tarkoituksenmukaisuutta ja osittain siten, että otetaan soitettaviksi totuttuja teoksia. Urkuopetuksessa näyttää olevan kyse opiskelun painottumisesta polyfonisen tekstin oppimiseen. Pianolla on hänen käsityksensä mukaan ilmeisesti totuttu soittamaan tekstuuria, joka ”laittaa sormet nopeaan liikkeeseen”. Hän arvelee ohjelmistoyhteistyön olevan erityisen tarpeellista, mikäli toisen soittimen soittamisessa ilmenee jonkin teoksen kanssa erityisiä ongelmia.

B-org:n ajattelun keskiössä on klaveerimusiikin vanhimmat kerrostumat. Hän kuvaa jakolinjaa ”vanhan” ja ”uuden”<sup>91</sup> musiikin välillä voimakkaimmin. ”Jos ei hallitse vanhaa tekniikkaa, saa väärän kuvan uruista [urkujen soitosta]”.

---

<sup>91</sup> Ilmaisissa on kyse 1700- ja 1800-lukujen taitteessa esille tulleista musiikkityylien eroista.

Ydinryhmä syventyy syyskuun alussa yhteiseen ohjelmistoon. A-pf:ää kiinnostaa urkuohjelmisto, joka on lähellä sen hetkistä piano-ohjelmistoa [Debussy]. Hän ilmaisee halunsa soitattaa oppilaalla romanttista ja impressionistista musiikkia, joita pitää pianolle idiomaattisimpina.

Mieluiten sellaista, jossa ollaan klavatuurissa reilusti, eikä kapeasti. Että pääset auki ja rauhassa räyhäämään. Jos on oikein käsittänyt soittamisen, niin se on parasta jumppaa. Pilatesta parhaimmillaan. Kaikille, ja varsinkin just urkurille. Siinä on ihanan näköisiä asentoja mitä siinä voikaan olla [näyttää suuria liikkeitä].

A-org:n mukaan kyseessä olevaa tyyliä ei A-stu:n tasolle ole löydettävissä, mutta ranskalainen romantiikka sopisi hyvin opiskelijan tapaukseen, esimerkiksi Franckin, Vierinen ja Duruflén musiikki. Hän viittaa pari kertaa piano-ohjelmiston soveltuvuuteen myös tietyn urkuteoksen ymmärtämisessä. A-org kokee saaneensa

lääkkeitä – välineitä – työstää oppilaitteni soittotaitoa lisää. Vaikka olemme tavanneet vain muutaman kerran kolmenkeskisesti, korostan kuitenkin sitä että tämä projekti on hyväksi meille kolmelle: opiskelijalle ja opettajille.

Ydinryhmä aloittaa ohjelmiston harjoittelun kuitenkin erillisesti. Alkuvaiheessa teoksia ei valita yhdessä, eikä vuoden ohjelmaa kaavailla juuri lainkaan. Toimintatapaa perustellaan halulla tulla tutuksi ensin ihmisinä niin opettajan kuin opiskelijan rooleissa. Molemmat opettajat lähtevät liikkeelle painotetusti soittotekniikasta. Urkutunneilla se tarkoittaa jalkiotekniikkaa, pianotunneilla opettajan ”omia harjoitussysteemejäni, jotta oltaisiin samassa veneessä”. Hänen mukaansa oppilaan on syytä päästä viipymättä mukaan opettajan opetustapaan.

Ajattelun jakolinjaa kuvastaa A-pf:n suositus saavuttaa urkuopintojen tueksi riittävä näkemys pianon idiomaattisesta ohjelmistosta. A-pf:n näkemyksen mukaan ohjelmiston yhteisellä suunnittelulla voi pyrkiä myös tyyli- ja laajuuksien laajaan spektriin. Idiomaattisten pianosäveltäjien, esimerkiksi Chopinin ja Debussin musiikki rikastaisi urkuteosten tulkintaa.

B-stu:n klassis-romanttis -painotteinen piano-ohjelmisto vie syksyn kuluessa hänen käytettävissään olevan harjoitusajan, eikä urkujen soittoon jää aikaa. B-org:n sanoin: ”tehtäväksi annettu urkunuotti on kuin märkä paperi nuotioon – ei syty”. Hän toteaa kokeneensa kateutta, koska pianoluokassa oli soitettu J. S. Bachin teosten ohella Mozartin, Chopinin ja Melartinin musiikkia.

Kolmannen ryhmän toiminta poikkeaa toisista ryhmistä myös ohjelmiston tason ja määrän suhteen. Ensivaiheessa C-stu:a kiinnostaa urkuohjelmiston Bach-osasto, mutta hän epäilee, etteivät hänen taitonsa riittäisi siihen. Opiskelija saakin alkuvaiheen jälkeen soitettavakseen runsaasti hyvin helppoa ohjelmistoa. Tavoitteena on levollisen soittorutiinin syntyminen. Samoin perustein ryhmä perustelee improvisoinnin ja vapaan säestyksen osuuden suuruutta.

#### *Yhteinen sävellystyylit tai teos*

Ydinryhmän eri keskusteluissa vilahtaa alkuvaiheesta alkaen idea ohjelmistojen rinnakkaisuudesta. Siinä harjoitettaisiin teoksia, joilla on ”läheinen kytkös” [looginen yhteys] toisen soittimen ohjelmistoon. Vaihtoehtoja olisivat saman teoksen soittaminen, saman säveltäjän teoksen soittaminen ja motorisia erityistaitoja sisältävän teoksen harjoittaminen (taitojen, jotka tukevat toisen soittimen opintotilannetta).

Joulun alla järjestämäni keskustelun seurauksena ryhmä päätyy aloittamaan saman säveltäjän teosten soittamisen samanaikaisesti sekä uruilla että pianolla. Muutoin varovaisen ilmaisutavan omaava opiskelija puhkeaa selittämään, kuinka tärkeää hänelle olisi saada tutustua säveltäjään yhteistyön keinoin ja kahden teoksen avulla:

Jos minulla on aina eri ohjelmistoa kummassakin soittimessa, niin silloin piano on piano ja urut on urut. Mutta jos olisi saman säveltäjän teoksia, niin minulla olisi tietoisuus, että nämä ovat saman ihmisen tekemiä.

Päätös realisoituu Mendelssohn-kokeilussa. Ryhmä päätyy Mendelssohnin sävellyksiin *Urkusonaatti c-molli* sekä pianolla *Sanaton laulu e-molli op. 62/3*.

A-org:ia kiinnostaa pianotunnilla soitettu *Sanaton laulu*. Hän toteaa ajattelevansa muutoinkin melodisia teoksia soittaessaan usein Mendelssohnin näitä melodioita. A-stu:n urkutuntien opetuksessa keskeistä on sointi. A-stu:n mukaan ”A-pf ajattelee melodioita enemmän eri orkesterisoittimien kautta – millaiselta ne kuulostavat ja miten ne vaikuttavat pianon sointiin”.

Ydinryhmän pianotunneilla haeskellaan rinnakkain teknisiä ja soinnillisia ratkaisuja. Soinnillisena tavoitteena korostuu löytää pianosta urkuäänikerroille luonteenomaisia värejä. Piano-opettaja kehottaa kokeilemaan *Sanatonta laulua* uruilla, mutta pianolla soitettuihin urkuteoksiin hänellä ei näytä olevan kiinnostusta.

B-org kommentoi A-ryhmän Mendelssohn-kokeilun olevan mielekkäällä pohjalla, koska esimerkiksi Mendelssohn on J. S. Bachiin verrattuna urku-piano -kytköksessä soittoteknisesti neutraalimmalla maaperällä. Aikakaudessa on löydettävissä sekä ohuita vaikutteita 1700-luvun alun vanhoista tyyleistä että vaikutteita varhaisesta romantiikasta. Mendelssohnin ajattelussa on kiinnekohtia molempiin. B-org:n mukaan Mendelssohnin teosten soveltuvuus (yhteinen kosketus- ja artikuloititekniikka) urkujen ja pianon soiton samanaikaiseen kehittämiseen perustuisi siihen, että tämä sävelsi teoksensa vanhaan perinteeseen liittyneille uruille, joita tämä myös itse soitti.

Vaikka maininnat Mendelssohn-soittotunneilta eivät ole runsaita, ryhmä näyttää olevan ratkaisuunsa tyytyväinen. Saadut kokemukset tuntuvat olleen mielekkäitä ja opiskelijan tavoite tutustumisesta säveltäjään näyttää toteutuneen. Hänen mukaansa sävellyksissä on toki samaakin ainesta, esimerkiksi melodisuus, mutta musiikin eroavuudet korostuvat eri soittimilla soitettaessa siinä määrin, että hän ei kokeillut soittaa teoksia toisella soittimella.

Parissa yhteydessä opetuskokeilun alkuvaiheessa tulee esiin mielipide, että samaa teosta voi soittaa useallakin soittimella. Yhteisesti todetaan, että saman teoksen harjoittamiselle molemmilla soittimilla olisi nykyisessä tilanteessa houkuttava tilaus, koska kolmeen vuoteen työstetyt perusopinnot tuntuvat antavan kullekin opintokokonaisuudelle erittäin pienen liikkumatilan. Tämän näkökulman aineistomaininnat ovat valtaosin samansuuntaisia. Yhteisen teoksen soittaminen herättää talven kuluessa runsaasti ajatusten vaihtoa, mutta sisältää myös ristiriitoja.

Keskustelut koskettelevat myös oikeutusta soittaa ”toisen” soittimen musiikkia. Lähinnä urkureiden mielestä samaa teosta voitaisiin soittaa eri soittimella. Pianisteista C-pf:n ajattelu oli heidän kanssaan samoilla linjoilla. Ensivaiheessa A-pf toteaa, että samaa teosta voi soittaa ”vaikka millä soittimella”, kun vain löytää teoksista samoja affekteja. Keväällä hän peräytyy vedoten omaan osaamattomuuteensa ja oppilaansa tarpeisiin.

Esitän, että toisen opettajan saman teoksen ohjaus saattaisi tuottaa uutta tietoa musiikin sanallistamisesta. Tilanteessa läsnä oleva oppilas pääsisi syntyneen keskustelun myötä ymmärtämään musiikin ilmaisun moninaisuutta. Käsitystäni ei kumota. Opettajat tuovat esille saman teoksen harjoittamisesta kahdella eri soittimella opiskelutavan mielen-

kiintoisuuden ja jännittävyyden, koska samasta kappaleesta syntyy tällöin hyvin erilainen sointikuva.

Yksi keskustelun aiheena ollut teos on Franz Lisztin *Consolation III Des* (urkuversio). Teos herättää tammikuussa kiistan. A-pf vertailee kiinnostuneena pianosäveltäjän kirjoittamistavan eroja, kun tämä kirjoittaa saman sävellyksen kahdelle tai kolmelle viivastolle. Hänen mukaansa mainittujen muutosten myötä teos on kuitenkin muuttunut toiseksi. Hän ottaa esille uhkan opetuksen tason laskemisesta, joka asetelmaan saattaisi kätkeytyä. Toisissa lausumissa merkityksellisinä pidetään ilmaisun kompromisseja, joita tulee pitää mielessä kun harkitaan saman teoksen soittamista eri soittimella. Mainitun kompromissiajattelun todetaan olevan suoraan nähtävissä kyseisessä Franz Lisztin itse tekemässä sovituksessa, sen bassosävelten pituuteen vaikuttavissa merkinnöissä. B-org:n arvion mukaan säveltäjä on kirjoittanut ne ikään kuin muistiinpanoiksi (kapellimestarille).

Ajattelu saman teoksen soittamisesta eri soittimilla ajautuu ristiriitaan myös tilanteessa, jossa yksi piano-opettajista ei koe tuntevansa riittävästi toista esillä olevaa musiikkia (Antonio de Cabezonin teos). Hän sanoo, ettei opiskelijan kannata soittaa samaa teosta molemmilla soittimilla, koska harjoittelu sotkee aloittavan soittajan kehitystä. Palaverissa hän epäilee, onko saman teoksen soittaminen järkevää: ”Nytkö. En ole valmis. Kysyn nyt onko saman kappaleen soittaminen ollut enemmän haitaksi kuin hyödyksi?” Hänen mukaansa yksi teos ja yksi soitin riittää soitintaitojen kehittämiseen. Syiksi asenteeseensa hän luettelee erilaiset sormitukset ja dynamiikan erilaiset toteutustavat. Opettaja siis ei näe ristiriitaa soittaa soittimilla samaa teosta, mutta haluaa välttää sitä opintojen kuluessa. Ohjaajan mukaan jo tieto, miksi jokin teos ei sovi uruille tai pianolle, on oleellista pedagogista tietoa. Rohkaisen opettajia rikkomaan totuttua käytäntöä.

Ydinryhmä ei ota käsiteltäväksi samaa sävellystä molempiin soittimiin. Pianistin mukaan ”toimintaidea ei ole A-stu:n kohdalla hedelmällinen tai ainakaan ajankohtainen. Jonkun toisen kohdalla tapa voi olla hyvä.” Hänen mukaan ei ole mielekästä laatia erilaisia sormituksia, käyttää erilaisia dynaamisia tehoja sekä erilaista sormivoimaa. Opettaja pitää sen sijaan tärkeänä, että kirkkomusiikin opiskelijat soittavat kamarimusiikkia. Piano-opettajan väitettä, jonka mukaan surumarssin luonteista *Sanatonta laulua* ei olisi-kaan mahdollista soittaa uruilla, ei keskusteluissa kuitenkaan kommentoida. Hänen

pohdiskelunsa liittyy pianosointiin. Näyttää siltä, että osallistujia ei kiinnostakaan syventyä väittelemään aiheesta.

Ilmeisestä kokeiluinnoistaan huolimatta myös B-org arvelee olevan mielekkäintä soittaa mahdollisimman idiomaattista musiikkia, koska ”siitä ei tarvitse kaivaa asioita”. Käsitettä ”mahdollisimman idiomaattinen” ei keskusteluissa analysoida selkeästi, mutta ilmaan heitetään muita epäloogisia arkiratkaisuja: pitäisikö piano-opinnoissa väistää 1600- ja 1700-luvun musiikki tai tulisiko sitä harjoittaa vain nykyisen pianon käsittelytaidon kehittämiseksi. B-org saa kokemusta saman teoksen soitattamisesta molemmilla soittimilla osittain kokeilun ulkopuolelta. Tämä oppilas soittaa samaa teosta myös pianotunneilla. Kyseessä olleen Cabezonin teoksen sormitukset olivat keskusteluttaneet häntä ja piano-opettajaa. Urkuri oli suositellut opiskelijalle teoksen syntyajalle tyypillisiä sormituksia ja samansuuntaisesti tyyliorientoitunut pianisti oli arvellut niiden olevan oppilaan tason huomioiden tarpeettoman hankalia. B-org:n mukaan taas samat, 1500–1700 -lukujen musiikin ehdoilla laaditut sormitukset olisivat mahdollistaneet mielenkiintoisia keskusteluja käden asennon ja kosketuksen muutoksista.

Toinen ryhmä päättää ottaa B-org:n aloitteesta kokeiltavaksi César Franckin yhdelle sormiolle tarkoittamat urku- ja harmoniteokset *Sortie* ja *Offertoire* kokoelmasta *L'Organiste*, sekä Naji Hakimin teoksen *Expression* (n. 1985). Aloittavalle urkujen soittajalle tärkeä jalkiosoitto saa jäädä niissä hetkeksi sivuun. B-org suosittelee teoksia myös pianotunneille, eikä B-pf pidä ideaa ollenkaan hullumpana, joskaan ei innostu asiasta. Teosten soittokokemuksista ei löydy mainintoja.

Opetuskokeilun puolivälin tienoilla C-stu soittaa samaa Johann Pachelbelin muunnelmateosta sekä uruilla että pianolla (teos ei ole sävelletty pianolle eikä uruille vaan cembalolle). Sen harjoittaminen jatkuu muutaman viikon ajan. Opiskelijan maininnoissa on näkyvissä vaiheesta positiivisia ilmaisuja. Hän kokee sen avaavan hänessä uutta ajattelua. C-pf pitää työskentelytapaa mielekkäänä, koska uruilla soittaminen on vahvistanut pianotaitoja ja ilmaisutaidot ovat parantuneet. C-stu myös improvisoi *La Folia* -teeman pohjalta myös muillakin klaveerisoittimilla. C-org saattaa havaita samat näkökohdat mutta pitää myöhemmin toimintatapaa epätaloudellisena. Lausuma on poikkeus urkuopettajien ryhmässä.



Opetuskokeilun viimeisillä viikoilla ydinryhmän piano-opettaja toteaa tärkeäksi musiikin ja teoksen ymmärtämisen ”se on sama, millä instrumentilla sitä soitetaan”. Vaihe on kuitenkin liian myöhäinen saman teoksen harjoittelemisesta saatavien kokemusten hankkimiseksi.

Tyyli- ja teoslähtöisyyden<sup>92</sup> näkökulmasta katsottuna esittävän musiikin kentällä koetaan kuultavan myös urkujen- ja pianonsoiton yhteydessä ”kaikenlaista rajanrikkojaa”. Näissä pyritään tietoisesti hakemaan musiikkia toisen soittimen, orkesterien ym. alueelta. Pari henkilöä hyväksyy varauksetta muun muassa Glenn Gouldin ja Grigori Sokolovin Byrd- ja Rameau-esitykset urauurtavina.

### *3.3.2.j Opettajien yhteistyö*

Opetuskokeilun alkuvaiheessa henkilöstö arvelee yhteistyön vähentävän opiskelijan yksinäistä, ahdistavaakin painiskelua opettajien erilaisten odotusten välimaastossa. Lähtökohtana on käsitys, että ilman yhteistyötä opiskelija saattaa kokea useiden samanaikaisten solististen opintojen tavoitteet ja opettajien odotukset ristiriitaisina. Lausumissa painottuvat yhteistyön myönteiset puolet. Työskentelytavassa koetaan merkittävimmäksi käytännön ongelmaksi ajan järjestäminen keskustelutilanteille.

Opiskelijan omat tavoitteet ovat opetuskokeilussa esillä vaihtelevasti. Tehtäviä valittaessa vaihteluväli on opettajan ilmoitusluonteisesta tavoitteen asettelusta vuorovaikutteeseen tavoitteen asetteluun. Näitä kirjatessani olen pyrkinyt ottamaan huomioon henkilöiden persoonalliset ilmaisutavat. Urkuopettajien suunnasta kuuluu yksi maininta, jonka mukaan aiemmat urkuopinnot on nimenomaan soittotekniikan näkökulmasta tarpeen usein ”nollata” ja suorittaa ”uusi alku”. Pianon osalta ei vastaavaa ajattelua tule esiin.

Ydinryhmä käsittelee yhteistyökysymyksiä etenkin kokeilun alkupuoliskolla. Keskustelu on aktiivista ja avointa. Ryhmä kokoontuu kanssani koolle kolme kertaa. Opettajien keskusteluaiheet ovat kehittämistavoitteiden suuntaisia. Yhteistyöhön liittyvät kysymykset ovat soittotunneilla esillä kuitenkin vähän. Marraskuussa A-pf kertoo ryhmän olleen yhteistyössä vain oppilaan kautta, joten kaksi ryhmäkeskustelua on hänen mielestään ollut liian vähäinen määrä.

---

<sup>92</sup> Ilmaus teoslähtöinen (saks. werktreu, werkgetreu) oli käytössä erityisesti Saksassa 1930-luvulta alkaen ja liittyi ajalle tyypilliseen tyylinmukaisuuden ja objektiivisuuden ihanteeseen. (Tuppurainen 1994, 54.)

Opettajat muun muassa toteavat, että yhteistyöstä nousevista hyödyistä tärkeimmät liittyvät tietojen vaihtoon ja opintojen menestykselliseen ohjaukseen. Vähimmillään yhteistyön hyödyn kokeminen on nähtävissä lausumassa, jonka mukaan oppilaan hyöty perustuu vain luuloon, että hänen opinnoistaan huolehditaan. Lausuman mukaan opettajat, jotka ovat ammattilaisia, eivät muuta työskentelytapansa.

Alkuvaiheessa A-org toteaa olevansa ensisijaisesti oivaltamassa itse eikä ”syöttämässä” valmista asiaa toisille. Hän kertoo taustaksi oman opiskeluvaiheessa sekä työuran alkuvaiheessa vaikuttaneesta ”harhasta, kuplasta”, jolloin ”tehtiin vain taidetta”. Projektin tavoitteista hän pitää oivallisina yhteistyön myötä tulevaa ajansäästöä sekä ideaa paremmasta opettajuudesta. Opiskelijaa tulisi kuunnella ja ymmärtää paremmin sekä nähdä hänen työskentelynsä soittimen ääressä opintojen kokonaistavoitteen näkökulmasta.

Ydinryhmän piano-opettajalle näyttää olevan tyypillistä sekä itsenäinen toimintatapa että osallistuminen avoimesti keskusteluun. Hän pitää luonnollisena ajankäytön tilanteenmukaista jakamista urkujen- ja pianonsoiton kesken esimerkiksi tilanteessa, jossa toisen soittimen tutkintovalmistelut ovat aktiivisessa vaiheessa. Muutoin hänen mielestään rinnakkaisia soitinopintoja käyvän tulisi käyttää hyväksi kaikkea sitä ainesta, jonka soitinopinnoissa voi nähdä olevan yhteistä.

Syyskuussa A-org toteaa heidän pedagogisissa ideoissaan olevan paljon samaa. Hän pyytää A-pf:ä kertomaan kokeilun kuluessa, mikäli esimerkiksi joku teos antaa aihetta keskusteluun. A-pf puolestaan toteaa, että urkumateriaalin [motoristen harjoitusten] käsittely on pianotunneilla mahdollista:

Puolin ja toisin. Minä luulen että samanlaisia sormiharjoituksia joita olen kehitellyt, voin soittaa myös uruilla – ja päinvastoin myös. Urkujen etydejä voi soittaa pianolla.

Olen itse parissa keskustelussa ”toisena opettajana” ja pyrin tuomaan keskusteluun ”edustamaltani” opettajalta kuulemiani teemoja. Yhdessä tällaisessa tilanteessa käsittelemme jalkiosoiton perustaitoja. Muutamassa keskustelutilanteessa otan esille myös oppilaan kuulemat, soittoa koskevat käsitteet. Nämä näyttävät olevan merkitykseltään epäselviä. Koetan selvittää keskustelijoille muun muassa artikuloinnin, dynaamisuuden ja dynamiikan yleismerkitykset.

Toisen ryhmän kolme keskustelua käsittelevät muun muassa opiskelijan tavoitteita muuttaa opinto-ohjelmaansa. B-org pitää tärkeänä, etteivät opettajat saattaisi opiskelijaa

sekaisin kaikkien pyrkimystensä vuoksi mutta ehdottaa, että narrataan opiskelija mukaan [erilaisiin tapoihin soittaa soittimia]. Hänen mukaansa pianon- ja urkujensoitossa on erilaisia perusasioita:

Meillä tulee olla kyky pitää esillä monia kysymyksiä ja yrittää löytää balanssi niiden välille... Kyllä opettajat voivat jos haluavat.

Piano-opettaja pitää merkittävänä käydä kuuntelemassa toisen soittimen esityksiä: ”mutta luokkaani en päästä ketään [yhteistyöhön]”. Tokaisuaan hän selittää ajattelulaan, jonka mukaan luokassa ei voi tehdä ryhmätyötä, kuten ”talossakin voi olla vain yksi emäntä”. Toki hänen tuntejaan saa olla kuuntelemassa. Opettamistapansa B-pf kertoo olevan jatkuvasti muutostilassa. ”Opetan aina seuraavaa oppilasta eri tavoin”, mutta hänen käsityksensä soittotekniikasta ei muutu urkuopettajan kanssa käydyn keskustelun myötä [soittimista ja opettamisesta]. ”Mutta mikäli oivallan keskustelussa jotain oppilaastani, käsitykseni voi muuttua”. B-pf haluaisi pitää joitakin ohjaamiseen liittyviä kysymyksiä täysin opettajan ja opiskelijan välisinä asioina. Opetuskokeilun hyötyjä hän pitää mahdollisina: ”Olenneisinta on harjoittelu, muuten ei tulosta synny”.

Pyrin tasapainottamaan keskustelussa opiskelijan klaveereille antamaa aikaa, mutta piano-opettaja haluaa tehdä työtään totutulla, riippumattomalla tavalla. Tämä johtuu myös opiskelijan uusista taustatavoitteista. Opiskelijan mukaan opettajien keskusteluista oppii kuitenkin koko ajan uusia asioita.

Kolmas ryhmä omaksuu yhteistyötavan, jolle on ominaista säännöllinen keskusteluyhteys. C-pf: ”Me keskustelemme hänestä vähintään kerran viikossa, monena viikkona useastikin”. Ryhmän ajatustenvaihdosta on aineistossa vain pieni osa.<sup>93</sup> C-org arvelee tekevänsä työtään kenties kokonaisvaltaisemmin kuin muut osanottajat, koska hänen kokonaisnäkemysensä klaveerisoittimien kehityshistoriasta on laaja ja hänen asenteensa kouluttaa opiskelijaa seurakuntatyön vaatimusten mukaisesti noudattaa lähimmin opintojen pääainetta eli kirkkomusiikkia. C-pf:n lähtökohtana on käsitys, jossa klaveerimusiikkia voi soittaa varsin monella tavoin. Kannanotoissa näkyy hänen orientoitumisensa pianon ohella myös klavikordiin, cembaloon sekä fortepianoon. Hän kertoo, että hänen omien pianon perusopintojensa yhteydessä opettaja ei sallinut soittaa samanaikaisesti cembaloa, koska tämä on ”liian samanlainen” soitin. Tuon keskusteluun kokeilun

---

<sup>93</sup> Taltiointimahdollisuutta ei järjestynyt tutkimuseettisistä syistä. C-pf:n päiväkirja on laajahko.

aikana esiin nostettuja pianon dynamiikkasoitin-piirteitä. Opettajat toteavat dynamiikan esittämisen sitä vaikeammaksi, mitä pidemmälle taidossa edistyy.

A-pf:n ja A-org:n keskustelu artikuloinnin ja dynamiikan suhteista urkujen- ja pianonsoitossa on kehitystehtävän kannalta myönteisintä osuutta. Kollegat selvittävät yhteistyöhenkisesti keskeisiä terminologian ja musiikin tekemisen yksityiskohtia. Tilanteessa tulee oikaistua urkujensoittoon liittyviä väärinymmärryksiä. Opettajilla ilmenee kriittisyyttä omaa aiempaa ymmärrystään kohtaan. Loppusyksyn soittotunneilla käsitellään toisen soittimen kysymyksiä enemmän kuin alkusyksystä.

Vierailu toisen soittimen tutkinto- ja esitystilanteissa, joissa soittaja on perusopintovaiheessa, on kaikille osanottajille uutta. Vierailun motiivina on avoimuuden tarve. Ensimmäiset, ydinryhmän opettajien vierailut tapahtuvat hieman ennen kokeilun puolta väliä. Niiden perusteella syntyy huomion arvoisia avauksia sisältäviä keskusteluja muun muassa soiton artikuloinnista ja dynamiikasta. Opettajat ovat halukkaita jatkamaan vierailuja, joita he toteuttavatkin keväällä.

Käyntejä toisen soittimen tutkintotilanteissa käsitellään useammassa yhteydessä. Vielä helmikuun lopulla A-org toteaa kokemastaan, että ”nälkä” on vain kasvamassa. ”Samat ongelmat oppilaan soitossa ovat epäilemättä näkyvissä [kuultavissa] myös toisen soittimen soitossa”. Kun yhdessä keskustelussa sivutaan koettua ongelmaa, polyrytmiikan hallintaa, nousee esille yhteistyön merkittävyys myös teoriaopettajien kanssa. Tässä yhteydessä A-pf toteaa nyt koetun yhteistyön antavan lisäintoa porautua kulloiseenkin ongelmaan. Näiden viikkojen kuluessa hän toistelee ihailevansa urkujen soiton vaativuutta. Ohjelmistokeskustelun yhteydessä ilmaistu kanta, ettei opintojen alkuvaihetta saisi häiritä tuomalla soittimia lähelle toisiaan, ei sovellu loogisesti hänen antamaansa kuvaan.

Opintojaksojen arvioinnin todetaan olevan eri oppiaineissa erilaista. Tämä ei nosta esiin suurta huolta epätasa-arvosta, koska kaikki opiskelijat etenevät samaa reittiä. Mutta arvioinnin erot näyttävät olevan jäsentymättömiä eli on syytä olettaa, että joko arviointitaidot ovat epävarmoja tai arviointiperusteet eivät ole kosketuksissa koulutuksen päämääriin. Keskustelijat tuovat esiin hyvät kokemuksensa toisen oppiaineen opettajan arviointilausunnoista jouduttuaan taannoin satunnaisesti mainittuihin arviointitilanteisiin.

Toisen soittimen tutkintojen kuuntelu herättää innostuksen yhteistyöhön. Sekä A-org ja B-pf toteavat, että esitystilanteen arvioinnissa riittää toisen opettajan pelkkä lausunto, kun taas arvosanan voivat antaa oman aineryhmän opettajat. Tämän he perustelevat käsityksellä, että toisen soittimen opettajalla ei ole tarvittavaa kokemusta esityksen arvioinnista.

Mendelssohn-kokeilu osoittaa opettajien yhteistyölle yhden toimivan kehityslinjan. Opettajat ottavat opiskelijan yhdenvertaisena kumppanina mukaan keskusteluun. Sopimus sävellyksistä sisältää Mendelssohn-kokeilun tietojen ja kuulumisten vaihtoa prosessin aikana. Alkukevään soittotunneilla opettajat kyselevät soittotunneilla opiskelijalta toisen teoksen ”kuulumisia” sekä toistensa sanomia kommentteja harjoitettavasta musiikista.

Tammikuun alussa pidetyssä UrPi-palaverissa käydään alustamani<sup>94</sup> palautekeskustelu syksyn toiminnasta. Opiskelijan koko opinto-ohjelman tulisi olla soiton opettajien huomion kohteena. Tämän merkitys korostuisi tilanteissa, joissa opiskelija tarvitsisi tukea esimerkiksi syventymiskohteensa valintaan. Opiskelija ei välttämättä tiedä, mihin suuntaan hänen olisi viisasta edetä. Aineistossa on muutama maininta opiskelijan nuoren iän merkityksestä tähän ilmiöön, muun muassa C-pf:n mukaan ”he ovat vielä kovin nuoria ja siksi epävarmuutensa vuoksi tuen tarpeessa”.

C-org toteaa opetuskokeilun olevan HOPS-työtä [opiskelijan henkilökohtainen opinto-suunnitelma, jossa käy ilmi klaveeriopintojen tavoitteet yhteydessä muihin opintoihin]. Näin opintojen suunnittelu on siirretty pois osastonjohtajan tehtävistä ”vihdoinkin oikeille ihmisille”. UrPi-projektin hän näkee periaatteessa myönteiseksi, koska

näin tehden tehdään siten, kuten olisi aina pitänyt tehdä eli opettajien tulee olla tietoisia yhteisistä oppilaistaan eikä repiä heitä moneen suuntaan. Tämä on mahdollista erityisesti tilanteissa, jossa organisaatio on sopivan pieni.

A-pf tuo esiin toistuvasti käsityksensä, jotka liittyvät UrPi:n kaltaisen yhteistyön välttämättömyyteen sekä sen myötä saamiinsa uusiin näkökulmiin. Palavereissa hänen huomionsa liittyvät nyt toistuvasti soittimen hallinnan edellyttämään harjoitteluun.

<sup>94</sup> Alustuksen runko: Syksyn työskentelyn yleiskuva, yhteistyön tuloksellisuus opettamisessa ja ohjelmistoissa, opiskelijoiden osuus kehittämisessä, tutkimusasetelman arviointi, asennemuutokset, toiminnan muutos ja sen intensiteetti, pedagogiset aiheet, opetussuunnitelman mielekkyys, yksittäiset keskusteluteemat ja ristiriidat.

Taustaongelmaksi hän näkee opiskelijan vitkaisen edistymisen. Ydinryhmän opettajat eivät etsi näinä kuukausina keinoja pulman ratkaisemiseksi keskinäisen keskusteluin.

Opiskelijoillekin on muotoutunut omaehtoisia käsityksiä kokeilun kulusta. A-stu toteaa helmikuun lopulla, ettei heidän ryhmänsä ole tehnyt yhteistyötä siinä määrin kuin hän on kuvitellut. Hän sanoo toivoneensa, että A-pf olisi käynyt myös urkutunneilla ja A-org pianotunneilla. Opiskelijan näkökulmasta olisi ollut vain hyvä, mikäli mukana olisi jossakin vaiheessa ollut myös lauluopettaja. Opettajalta hän toivoo asennetta ottaa selville oppilaan tavoitteet, ettei jossakin oppiaineessa tulisi perusteettomasti tavoitteeksi ”Suomen parhaimmiston” kuuluva muusikko.

C-pf haluaa harjoittaa oppilaalleen pianotaitoja, joista olisi hyötyjä urkujen soittossa: ”olen myös ilmaissut C-org:lle, mitä hän osaisi tehdä [urkuopetuksessa] paremmin pianonsoiton kannalta katsoen”. C-pf tunnistaa urkujensoiton suunnalta saatuja myönteisiä taitoja: Muun muassa oppilaan tietoisuus artikuloinnin mahdollisuuksista eli ”se, millä tavoin sormet reagoivat soittimeen” ja uruilla tilapäisesti harjoiteltu orkestraalinen pianoteos saa sisältöönsä olennaisesti kuuluvaa ”suuruutta”. C-pf kertoo laajentaneensa yhteistyötä myös teoria- ja lauluopettajien suuntaan. Tällöin on käsitelty muita opintoihin ja ilmaisuun liittyneitä kysymyksiä.

A-org ilmaisee helmikuun lopulla halunsa ottaa uudeksi haasteekseen ongelmien kokonaisvaltaisemman ratkaisemisen. Hän on kiinnostunut huomioimaan myös opiskelijan olemassa olevat taidot:

Olisi kiinnostavaa, kuinka voisin hyödyntää oppilaani toisen soittimen ymmärrystä omassa opetuksessani erityisesti niin, että oppilas noudattaisi omaa ymmärrystään soittaessaan minulle.

A-org avaa luokkansa oven rohkeasti yhteistyölle. Hän jättää pohdittavaksi yhteistuntien [luokkatuntien] käyttämisen tällaiseen kokonaisvaltaiseen yhteistyöhön. Työtapa siis tarkoittaisi sitä, että yhteistunneille osallistuisi sekä urkujen- että pianonsoiton opettaja. Tällaisissa yhteyksissä avautuisi mahdollisuus kuunnella ja ymmärtää heitä paremmin. Tilanteessa, jossa on esillä muusikoille yhteinen kysymys eli rytmiiikan oppiminen, A-pf sanoo kokemansa yhteistyön merkittäväksi, uuden innon antajaksi koko työhönsä.

Kokeilun loppuvaiheissa nousee esiin yhteistyöhön perustuvan suunnitelman laatiminen. Mutta samalla kokeilussa ilmenee myös väsähtämistä. A-pf ei innostu lainkaan

HOPS-ideasta, vaan arvelee sen olevan pianon tavoitteista erillinen asia: ”ei ole tullut mieleenkään mitään HOPSia. Minusta se on teidän [urkureiden tai päätoimisten opettajien] asia”. Keskustelut ovat olleet hänen mukaansa mielenkiintoisia kenties siksi, että

muusikot keskustelevat liian vähän keskenään. Esimerkiksi kysymyksestä, missä musiikkikulttuuri menee.

A-pf sanoo opetuskokeilun loppuvaiheessa: ”Tämä ei tuonut mitään uutta. Ei soitinvertailussa eikä urkureiden puheissa... piano-opetus on tavoitteista riippumatta aina samanaista”. Hänen mainintansa sivuavat vuoden varrella lähinnä hänen oppilaansa harjoitusmäärän vähäisyyttä ja sitä kautta syntyneitä turhautumista. Hän kokee pettymystä, koska ei ollut kyennyt antamaan oppilaalleen kokonaisvaltaisempaa [muutakin kuin piano-opiskeluun liittyvää] tukea. Kokemustensa perusteella hän ei jatkaisi kokeilua edes toisen oppilaan kanssa. ”En hurraata huuda. Ei ole kiva jatkaa. Haluan olla rauhasa.”<sup>95</sup> Hän sanoo epäilevänsä yhteistyön mielekkyyttä ja arvelee omaan soittimeen paneutumisen olevan kuitenkin antoisinta.

Opetuskokeilun loppupuolella C-org toteaa, ettei opiskelijan tarvitsisi osallistua opettajien keskusteluihin juuri koskaan. Hänen mukaansa myös työtävän ”kontrolli” saattaa haitata opiskelijaa. Perusteena hän pitää kahden aikuisen liian suurta painoarvoa (kaksi yhdessä on enemmän kuin kaksi) nuoren ihmisen kokemattomuutta ajatellen. Hän myös arvelee opiskelijalle olevan yhdentekevää, mitä opettajat keskustelevat.

C-org: Joskus vain – en tiedä onko tarpeen. Ja onhan tilanteessa kaksi aikuista ja yksi lapsi. Balanssi on kohtuuton. Opiskelija kokee painostavana. Kaksi aikuista sanoo, että ”sovi-taanpa että tänä keväänä soitetaan pianoa”. Jos minä olisin opiskelija, niin sanoisin miele-säni että sopikaa vain – lähden eri kapakkaan! Parempi on se että opettajat juttelevat keske-nään, ja sitten tunnilla voi heittää että ”sinun piano-opettaja muuten sanoi että sormissa on ongelmia...”. Silloin siinä on ystävällinen sävy.

Keväällä kaksi kokeilun opettajaa soittaa urkukonsertit. Konsertteja ovat kuuntelemassa monien kollegojen ohella myös B-pf, joka ei kokeilun alussa pitänyt urkuja konsertti-soittimena. Hänen edellisestä urkukonserttikäynnistä on päässyt kulumaan kolmisen-kymmentä vuotta. Keskustellessamme havaitsen käynnin tapahtuneen osin kokeilun stimuloimana. Kun otan käynnin esille, B-pf kertoo pitäneensä kuulemastaan ja arvioi pintapuolisesti mutta asiantuntevasti kuulemiaan esityksiä.

<sup>95</sup> Kuopiossa järjestettiin keväällä 2007 pianokilpailut, joissa hänellä oli näkyvä rooli.

Opetuskokeilun loppupuolella keskustelut käsittelevät myös kysymystä opintojen tavoitetasosta. Osittain avoimiksi jääneiden kysymysten rajapinnat ovat hahmotettavissa lausumista: 1) koulutuksen tavoitteena ei ole ensisijaisesti urkuri tai pianisti, vaan muusikko, ja 2) soitin täytyy hallita, mikäli haluaa ilmaista sillä ajatuksiaan.

Opetuskokeilun henkilökuntarakenne ja henkilöiden erilaiset työsuhteet nousevat esille pari kertaa. Keskusteluissa asiantilaan suhtaudutaan annettuna mutta asia vaivaa hiukan taustalla. Henkilöstö ei puutu pianolle annettuun asemaan perusteellisesti. Parin keskustelun perusteella ei käynyt ilmi, onko syynä haluttomuus kiistelyyn vai haluttomuus puuttua piano-opettajien liian kaukaisina pitämiin kirkkomusiikin koulutuksen opetussuunnitelmakysymyksiin. Urkuopettajat eivät havaintojeni mukaan tätä kuitenkaan korosta, vaan keskustelut liikkuvat ammatillisella tasolla.

Päättökeskustelussa C-org kokee toimineensa samoin kuin tähänkin asti. Siinä mielessä kokeilu ei tuonut uutta. Hänen mukaansa koulutuksen tavoitteena tulisi olla riittävän hyvä kirkkomuusikko vastoin opetussuunnitelman solistisia painotuksia. Tutkimukselta hän odottaa tuloksia, joiden myötä hänen työtapansa yleistyisi. Hän on kokenut keskustelut ”hienoiksi” ja antoisiksi, mutta jää kaipaamaan joitakin selkeämpiä kysymyksen asetteluja. Ryhmältä jäi kokeilematta idea, jossa olisi tarkkailtu ”kankean” urkurin edistymistä motorisesti kehittävän pianoetydin parissa. C-org toteaa kollegansa työskennelleen samoissa tiloissa, jolloin ”oppilaan päivittelemineen” on ollut luonnollinen osa päivän kulkua. Hän toteaa myös, että jos hänen työparikseen olisi tullut piano-opettaja, joka opettaa alemmassa kerroksessa, vuodesta olisi muodostunut täysin erilainen. Opetuskokeilun kaltaista työtapaa hän kannattaa periaatteessa mutta epäilee, etteivät opettajat löydä yhteistä aikaa ajatusten vaihtoon.

A-stu kokee vuoden työskentelyn myönteisenä, koska näin toimien opettajille tarjoutuu tilaisuus ymmärtää oppilasta [opintoja] paremmin. Yhteistyö erilaisine keskusteluineen pakottaa hänet ajattelemaan omaa työskentelyään perusteellisemmin. B-stu pitää yhteistä työskentelytapaa mielekkäänä, koska opettajien yhteiset tavoitteet voivat auttaa opiskelijaa, etteivät ”he puhuisi mitään vastakkaista”. Opiskelun pitkät päivittäiset työajat ovat yllättäneet hänet, koska intensiivinen työskentely klo 9–21 on varsin tavallista. C-stu toteaa merkittävimmitse kokemuksikseen urut soittimena sekä klaveerilajien muodostaman kokonaisuuden oivaltamisen. Aiempien opintokokemustensa pohjalta hän on nyt iloinnut, ettei opiskelijan työskentely ole vain kopista koppiin siirtymistä, joissa



opettajien opetusryhmät elävät täysin omaa elämää ilman keskinäistä vuorovaikutusta. Omien soittotottumusten syitä ja seurauksia on nyt tullut pohdittua nyt entistä monipuolisemmin. Yhden opiskelijan palautteessa väikähtää hieman toisten opiskelijoiden hänelle kertomista ikävistä UrPi-kokemuksista, joista ”ei ole kiva puhua”. Asiat liittyvät opiskelijan ja opettajan yhteistyön ongelmiin. Taustalla on harjoitteluun liittyneet pulmat.

B-org pitää opetuskokeilussa saatuja kokemuksia mielenkiintoisina. Keskusteluja on hänen mukaansa sävyttänyt merkittävä luottamus, joka on hänen mielestään enemmän kuin voisi yhden opintovuoden jälkeen odottaa. Hänelle kokeilun merkittävin anti ovat olleet hienot keskustelut kollegojen kanssa. B-org kertoo olevansa aloittava opettaja yliopistossa, joten kokeilu ei ole muuttanut hänen opetustapaansa. Hän painottaa, että olennaista on opiskelijan vastuuntunne omasta edistymisestään.

A-org kertoo kokeneensa työnsä läpivalaisun yliopiston opettajana hiukan kiusalliseksi mutta ei ongelmalliseksi. A-org:n mielestä tällaisen kanssakäymisen myötä syntyneet keskustelut antavat hyvän tilaisuuden viisastua. Hänen mukaansa opettajat voisivat pitää keskusteluyhteyttä yllä myös sähköpostin avulla. Hän toteaa kokeilun puolivälissä toiminnan avaavan hänelle uutta kulttuuria, jota hän on osaksi tiedostamattaan toivonut. Löytyneet käytännöt säilyvät tärkeinä hänelle myös loppuvaiheessa eli kehitystulos näyttää kestäväälle.

Ydinryhmän toiminnan kehityksessä on myös piirteitä, joissa soittimenhallinta ja yhteistyö opinnoissa etäännyvät toisistaan. Piano-opettajien toimintaa A-org ei koe kehuttavana:

Kukaan heistä ei hurrannut yhteistyölle. He eivät tykkää olla rajojen rikkojia. Heihin ei ole vielä iskostunut tämän [kirkkomusiikin] opiskelun moninaisuus.

A-org:n mielestä pianisteilla on kenties voimakkaampi kiinnittyminen [omistautuminen] omaan soittimeen kuin urkureilla, koska ”joissakin ilmeni vastavetoa”. Hän toteaa, että klaveerilajien moninaisuus ei hänellä ”vie pois” oman soittimen erityiskysymyksiä. Ajan vähäisyys on ongelma, mutta silti ”olen kiinnostunut ja revin sen ajan jostakin, jolloin menen kuuntelemaan oman oppilaani pianosuoritusta [toinen soitin], mikäli siitä minulle kerrottaisiin”.

C-pf:n jo aiemmin omaksumansa vastuunotto opiskelijasta on muuttunut vuoden kuluessa edelleen harkitummaksi. Hänen mukaan UrPi:n kaltainen yhteistyö pehmentää opintojen alkua. Hänen yhteistyöhanteensa näyttävät toteutuneen yksipuolisesti. C-org toteaa loppuvaiheessa, ettei: ”pianon suunnasta ole tullut urkujen ääreen sellaista, johon [opettajan] olisi ollut tarpeen reagoida”. C-stu on kokeilun loputtua opettajiinsa ”oikein tyytyväinen”.

Kun tutkintojen kuuntelukäytäntöä, jossa esimerkiksi pianisti on mukana arviointiryhmässä, pyritään viemään viralliseksi Kuopion osaston toiminnaksi, koetaan siinä kuitenkin takaisku. Keväällä asiaa pohtinut Kuopion osaston osastoneuvosto päättää, että opettajia ei oteta opintojaksojen ohjelmasuoritusten arviointilautakuntiin toisesta opiaineryhmästä. Opetuskokeilussa mukana olleet urkuopettajat tukevat päätöstä.<sup>96</sup>

### 3.3.2.k Harjoittelu

Soittoharjoitteluun liittyvät muun muassa kommentit harjoittelumääristä, -ajoista ja -mahdollisuuksista sekä harjoittelun eri tekniikoista. Näistä katson tutkimusasetelmaan liittyviksi harjoittelun tekniikat. Muut aiheet liittyvät kehittämistehtävään vain osittain. Tällaisissa pohditaan esimerkiksi ajankäytön jakamista urkujen- ja pianonsoiton kesken. Harjoittelu liittyy oppilaitokseen, sen käytettävissä oleviin tiloihin ja soittimiin. Sekä urku- että piano-opettajat kokevat oman soittimensa säännöllisen harjoittelun tärkeiksi, joten aineistossa toistuva vaatimus lisäharjoitteluajan löytymisestä liittyy osaltaan pedagogin työhön. Harjoitteluun liittyneissä maininnoissa näkyy myös protestimielialaa yliopiston kolmivuotista kandidaattikoulutusta kohtaan syystä, että opintosisältöjä ei ollut mukautettu tiivistettyyn opintoaikaan. Näihin en paneudu syvemmin. Pelkästään UrPi-palaverien litterointiin kantasanan ”harjoittelu” johdannainen sisältyy 74 kertaa.

Urkuopettajilla vaatimukset harjoittelusta ja sen keinoista näyttävät painottuvan käytännöllisiin asioihin, piano-opettajilla idealistisiin. Tämän saattaa havaita urkuopettajien kannasta, jossa mikä tahansa klaveerisoitin käy harjoitussoittimeksi. Urkujen osalta säännöllisen harjoittelutavan tottumusta tukee perinne, että oppilaitoksen tilat ovat organisoidusti harjoittelukäytössä opetuksen ulkopuolisena aikana. Piano-opettajilta tulee näkemys, että pianotaidot edellyttävät pitkäkestoista pianotyöskentelyä ilman häiritsevää rinnakkaissoitinta.

<sup>96</sup> Pekka Vapaavuori, tiedonanto 14.12.2009. Haastattelu.: ”Minulle jäi käsitys, että osastoneuvostossa pelättiin uusien urkujensoiton tuntiopettajien saavan liian vähän lautakuntatyötä ”.

Ydinryhmän opiskelijan sekä urku- että piano-opettajiltaan saamat harjoitteluohjeet sisältävät samantyyppisiä lähestymistapoja. Yhdistävä tekijä niissä on pyrkimys selkeään päämäärätietoisuuteen. Teoksen luonne tulee ymmärtää jo harjoittelun alkuvaiheessa. Harjoittellessa soittajan tulee pyrkiä saman tien nuotteihin tutustumisen ohella myös käsitykseen sävellyksen ilmaisusta ja sen edellyttämistä teknisistä taidoista.<sup>97</sup>

A-org toteaa, että eri teokset edellyttävät erilaisia harjoittelutekniikoita. Soittajan tulisi jo harjoittelun alkuvaiheessa pyrkiä ymmärtämään, miksi juuri tämä sävel tai sävelkuvio on saanut paikan sävellyksessä. Hän ohjaa oppilasta jo työskentelyn alkuvaiheessa teoksen nopeatempoiseen harjoitteluun ja perustelee sitä oppimisprosessin nopeudella. Hänen mukaan lyhyen, paikoin tahdin tai kahden mittaisen jakson työstäminen mahdollisimman pitkälle on alkuvaiheessa epämukavaa, mutta työskentelytavan omaksumisen myötä palkitsevaa. Nopea tempo ohjaa soittajaa valitsemaan heti tarkoituksenmukaiset sormitukset ja liikeradat.

A-org toteamus muun muassa hitaasta harjoittelusta on lakoninen: ”Miksi on ollut traditio uruissa, että tullaan vain soittamaan nuotteja”. Sellainen harjoittelu on ”idiotismia”. Mikäli tämän kykenee välttämään, soittaja säästyy paljolta turhalta työltä. Hän toteaa, että hitaan harjoittelun tulee olla lyhyt välivaihe.

A-pf jatkaa samalla linjalla kysyen, mitä sadan metrin juoksija oppii kävelystä, sekä kertoen F. Lisztin ohjeen: ”ajattele kymmenen kertaa – soita kerran”. Hän kuvaa usealla soittotunnilla yksityiskohtaisesti soittajan hyvin toimivaa logiikkaa. Tavoitteena on valppaus tiedostaa sisäinen mielikuva äänestä, ja sen keskittynyt toteutus. Kun ajatus on valpas, harjoittelija välttää virheellisen toimintatavan toistamisen. Mikäli virhe tulee kuitenkin harjoiteltua, sen ”treenaaminen” pois vaatii kokemuksen mukaan saman työmäärän, mitä oikea soittotapa edellyttäisi, ”ja viimeistään esityksessä se virhe tulee kuitenkin soitettua – hahhaa”!

A-stu pitää saamiaan harjoitteluohjeita lyhyen jakson nopeasta soitosta kiinnostavana ja tuloksetta. Hän suhtautuu samaansa harjoitteluopetukseen myönteisesti, mutta toteaa pääongelmakseen vähäisen harjoittelun. Tuon esille selkeiden pedagogisten ohjeiden merkityksen: kun opiskelija ymmärtää, mitä hänelle puhutaan, hän kykenee seuraamaan ohjetta harjoitellessaan yksin.

---

<sup>97</sup> Kyseessä on niin kutsuttu fragmentti-harjoittelutekniikka.

B-org toteaa, että urkujensoiton D-tason saavuttaminen kolmessa vuodessa jää utopiaksi, jos harjoitteluun ei löydy aikaa. Hänen mielestään pianonsoiton C-tasolla ei kirkkomuusikolle ole juurikaan merkitystä.

Urkuteosten pianoharjoittelun katsotaan kuuluvan kirkkomusiikin opiskelijoiden arkeen pianoteosten harjoittelun ohella. Urkujensoitolle siitä odotetaan koituvan pääasiassa hyötyä. Työskentelytavan haittaaviksi tekijöiksi arvellaan kosketukseen liittyviä seikkoja sekä mahdollinen jalkiotekniikan jälkeen jääminen.

A-org kehottaa usein harjoittelemaan urkuteoksia pianolla, ja kertoo itse tekevänsä näin säännöllisesti. Hän arvelee oppilaansa urkujensoittotaidolle olevan merkityksellisintä pedaaliton pianoharjoittelu. Pedaalittoman pianoharjoittelun tarpeellisuuteen viitataan keskusteluissakin, kun tavoitteena on oikea sormitus, äänentuotto tai artikuloinnin ja soiton linjakuus [elastisuus]. Näissä katsotaan eduksi joustava kämmenen tai ranteen liike. Viimeksi mainittu asia esiintyy muun muassa tunnilla, jolla työstitään romanttista urkuteosta.

Ydinryhmän pianotunneilla ei puhuta vastaavalla otteella toisella soittimella tapahtuvasta harjoittelusta. Soittotunnilla kolmannen kuukauden alussa A-pf ohjaa oppilaansa soitinkontaktia [kolmen pisteen tuki] ja sointiesikuviin perustuvaa kosketuksen aktiivisuutta. Kyseessä on J. S. Bachin B-duuri-invention parin ensimmäisen tahdin intensiivinen analyysi. A-stu kertoo tunnin jälkeen harjoitelleensa teosta cembalolla, koska käytössä on niin vähän pianoja. Opettaja ohjaa pysyttelemään pianoharjoittelussa.

Ei se .. siinä on se että ainoastaan ne äänet jotka sinä haluat dynaamisesti näin [soittaa], niin kuin puhuttiin, niin sinun täytyy cembalossa niin paljon sitä dynamiikalla kompensoida että .. silloin pitää ajatella eri tavalla miten tätä musisoi saadakseen samanlaisen aktiivisen luonteen tälle. Kyllä minä nyt soittaisin aika paljon tätä pianolla.

A-org:n mukaan kirkkomusiikin opiskelijoiden klaveeriharjoittelun määrän kasvuun vaikuttaisi eniten opiskelupäivän aikatauluttaminen. Kun opiskelija on saanut varattua luokasta harjoitteluajan, hänen tulisi elää muu aika päivästä ajatellen: ”Olen motivoitunut urkuharjoittelija keskiviikkona klo 13!” Sama tulisi kuitenkin toteutua kaikissa oppiaineissa. Keskustelutan palaverin osallistujia urkujen suuresta koosta ja hallintalaitteiden määrästä. Keskustelijat toteavat koneiston monimutkaisuuden muodostavan kynnyksen soittotaidon kehittymiselle.

A-pf puolestaan kehottaa opiskelijaa tulemaan Musiikkikeskukselle noudatellen siivoojien työaika, koska tällöin aamuisin talossa on vapaita harjoitusluokkia. ”Pitkän päivän voi katkaista päiväunilla kahvihuoneessa!”.

### *3.3.2.1 Työelämän odotukset*

Yksi urkuri toteaa ajatelleensa aina niin, että jokaisesta opiskelijasta tulisi löytää hänelle ominaiset, työelämässä tarvittavat taidot. Hän pyrkii antamaan selviytymistaitoja seurakuntatyöhön. Kaikkia taitoja, kuten myös laulua ja pianonsoittoa, tulisi olla kohtuullisesti. Pianotaidot tulevat hänen näkemyksensä mukaan hyödynnetyiksi seurakuntatyössä: mitä paremmat pianotaidot, sitä paremmat selviytymisedellytykset. Periodisoitintaitoja hän totesi tarvittavan niin marginaalisesti, että ne vain tulee käydä läpi. Aineistossa löytyy myös maininta, jossa todetaan koulutuksen osittain epäonnistuneen, mikäli henkilölle on jäänyt esimerkiksi pianonsoitosta vain kirveleviä muistoja.

Yksi opiskelija toteaa omaksuneensa koraalisoiton perusteet pianonsoiton kautta. Toinen sanoo tarvitsevänsä pianoa työssään, ja hän henkilökohtaisesti kokee tarvitsevänsä lisää piano-ohjelmistoa. Kaksi pianistia toteaa, että koulutustehtävää tulisi aina kyetä mukauttamaan seurakunnan elämän vaatimusten suuntaan. Vaikutteiden koulutukseen tulisi tulla seurakunnan suunnasta. Palaverissa todetaan, että hyvät pianotaidot vaikuttavat myönteisesti myös kuorokoulutuksen tuloksiin.

## **3.4 Projektin lopputunnelmia**

### *Kiinteää toiminnallisuutta*

Opetuskokeilu sujui mielestäni hyvin. Katson, että kokoamani aineiston sisältö perustuu koko henkilöstön omiin toimiin ja sanoihin sekä on kauttaaltaan kosketuksissa tutkimuksen kysymyksiin. En havainnut projektin henkilöiden toimivan ulkoisesti olennaisesti toisin siihen nähden millaisina olin heidät oppinut tuntemaan. Sain pyytämäni haastattelut, ja saamani materiaali oli laaja-alainen. Koin yhteistyön ilmapiirin kaikilta osiltaan hyvänä. Osallistujilla oli sekä hyvä ammatillinen itsetunto että halu lieventää perusteettomia, syvälle juurtuneita työskentelytapoja.

Projektin suunnittelu, haastattelut, opetuskokeilu, tekstiaineiston valmistelu ja analyysi johdattivat tarkkailemaan työyhteisön ponnisteluja lähietäisyydeltä. Analysoinnissa

saattoi tarkastella lukuvuoden tapahtumien sosiologisia piirteitä opetuskokeilun henkilöstön näkökulmasta: yksilöiden ajattelun kehittymistä, soitto- ja opiskelukäytänteiden kehittymistä sekä soitinten olemusta ja rakenteita. Soittimien olemuksista saattoi todeta käydyn monipuolista ja perusteellista pohdiskelua. Tarkkailuasetelma mahdollisti opettajien ja opiskelijoiden aktiivisuuden tason arvioinnin suhteessa tutkimuksen tavoitteisiin.

Opetuksen kehittämistyöhön soveltuvia aineksia tarkasteltiin opetuskokeilussa monipuolisesti ja kriittisesti. Kriittisten kommenttien määrä oli vähäinen ja ne sijoituivat lähinnä opetuskokeilun loppuviikkoihin. Muun muassa yksi palaute koski tutkimuksen epäselvää peruskysymystä eikä sisällä selvää perustelua, toinen liittyy opettajien ja opilaan luottamussuhteeseen, ja yhdessä loppuvaiheen lausumassa aktiivisesti osallistunut opettaja puhui eri tavoin kuin oli talven kuluessa puhunut. Parin osallistujan mielestä jotkut keskusteluaiheet olivat olleet ristiriitaisia ja keskustelut poukkoilevia. Omien havaintojeni mukaan muutamat aiheet olivat tosin monisyisiä, mutta keskustelijoiden puhetapa oli rönsyilevää ja he näyttivät viihtyvän yhdessä!

Oma-aloitteisuutta olin tosin odottanut enemmänkin. Opettajien lausumissa näkyi siirtymä, jossa alun soittotaidon kysymykset vaihtuvat talven edetessä oppimismenopeuden kysymyksiin. Näissä korostuvat kielteiset asenteet, jotka liittyvät opetustuntimäärän vähyteen sekä opiskelijoiden liian vähäiseen harjoitteluun. Valitettavasti ydinryhmässä esille tullut liian vähäinen harjoittelu ei tullut käsitellyksi yhteisesti. Rakentava keskustelu olisi saattanut sisältää merkittäviäkin avauksia. Parin henkilön kohdalla ilmeni asenteissa muista poikkeavaa oppositiohenkeä, jonka käsitin liittyvän ammatilliseen ihanteellisuuteen tai olevan muuta jäykkyyttä.

Loppuvaiheen lausumien kirjoja tarkastellessa näyttää mahdolliselta, että sama henkilö voisi toimia toisessa tilanteessa eri tavoin kuin tarkastellun talven aikana. Tämän voivat aiheuttaa toiminta-alueen vaikeasti yhteen sovitettavat intressit ja monitahoisuus sekä kulttuurin kentän piirteet, joiden lienee mahdotonta jäädä samaan asentoon pitkäksi aikaa.

Opetuskokeilussa tapahtui joko kehitystehtävän kypsyminen tai lukuvuoden kierrolle tyypillinen vaimentuminen. Sammuvaan projektinuotion loppukipinäinnin näen osoittavan tutkimusidean elinvoimaisuutta. Loppukipinäinnillä tarkoitan loppuvaiheen muu-

taman myönteisen ja kielteisen kommentin vähäistä ristiriitaisuutta. Loppupalaute kertoi kauttaaltaan, että tutkimustehtävä on kirkkomusiikin koulutuksen kannalta tärkeä ja edellyttää jatkotyöskentelyä.

### *Toiminnan tutkiminen*

Sain aloittavana tutkijana monipuolista ohjausta toimintatutkimuksen suunnitteluun ja läpivientiin. Opintojeni lisäksi projektin suunnittelua tuki yhteensattuma. Työyhteisöissäni toteutettu, toimintatutkimuksen menetelmiä noudatellut työyhteisökoulutus opetti, että tutkijan tulee kyetä olemaan kokeilun kuluessa aina tietoinen toiminnan tilanteesta, kyetä johdattelemaan henkilöstö reflektointiin sekä ymmärtää kuinka oleellista tällaisen toiminnan onnistumisessa on ennalta hyvin koulutettu henkilöstö. Toimintatutkimus avasi tarkasteltavaksi opettamisen kehittämislle keskeisiä aiheita.

Tutkimustyöhön perehtyvänä työskentelyni vastuullisuutta lisäsi se, että aihetta sivuavia tutkimuksia ei löytynyt. Suunnittelin ja valmistelin haastattelut sekä opetuskokeilun niillä tiedoilla ja taidoilla, joita olin kyennyt tutkimuksesta ja tutkimusmenetelmistä hankkimaan. Tutkielman aineiston keräsin suunnitelmaan pohjautuen ja järjestelmällisesti, ja pidän sitä sekä riittävänä että aitona.

Toimintatutkimukselle ominaiset sykliset vaiheet muodostuivat laatimieni interventioiden mukaisesti mutta osittain myös spontaanisti ilman tutkimuksen toteuttajan toimenpiteitä. Jo aloitus näytti olevan interventio perinteiseen koulutukseen. Projektin koko toiminta-alueella ilmeni aitoa reflektointia. Siinä saattoi erottaa osanottajien persoonallisia tapoja tarkastella omaa työtään.

Alun keskustelut osoittivat yhteydenpidon tarpeellisuuden pelkästään jo tiedonvaihdon kannalta. Urkuopettajan joulukuisesta pianotutkinnossa käynnistä alkanut keskustelu vei soitintaitojen vuorovaikutusta lähimmäksi toisiaan. Tammikuinen kokeilun väliarviointi perustui syksyn toiminnan alustavaan analysointiin ja toi esiin keskeisiä opettamisen aihealueita. Helmikuu oli ohjelmistokuukausi, joka tuotti yhteistyön käytännön elementtejä.

Toinen taso oli kolmihenkisten ryhmien kokoontumiset. Niissä löytyivät uudet avaukset, muun muassa kokeilun Mendelssohn-kokeilu. Ryhmät tarkastelivat toimiaan, uusia esille nousseita kysymyksiä sekä muita kehityslöytöjään.

*Henkilöstön toimet*

Opetuskokeilun henkilöstö omaksui menetelmän kohtalaisen hyvin. Osallistujien valmiudet näyttivät etenevän pisimmälle keskustelun tasolla. Työskentelytasolla päästiin kiinni uusien työtapojen kokeiluun. Yksittäisille henkilöille menetelmä avautui viikkojen kuluessa ikään kuin kerroksittain.

Havaitsin, että opettajat olivat mietiskelleet asioita ennalta ja osasivat ilmaista ne hyvin. Kokeilun aikana heille muodostui riittävä käsitys kokeilun tavoitteista. Henkilön erikoistumisaste, kiinnostuksen kohteet ja omaksutut toimintatavat heijastuivat suhtautumisessa työskentelyn eri osa-alueisiin. Osallistujien joukossa ilmeni paitsi halua kokeilla työskentelytapaa rohkeasti, myös horjumista entisen työtavan ja yhteistyön välillä sekä halua tehdä työtä muista sektoreista riippumatta.

Kokemukseni perusteella opetuskokeilun opiskelijat olivat tavallisia nuoria, joiden kaltaisia opettajat olivat vuosikymmenien varrella tottuneet kohtaamaan. He olivat tutkimusmyönteisiä ja innovatiivisia sekä arvostivat pääsyään kuuntelemaan opettajien keskustelua. Opiskelijoiden kokemattomuus ja ujous hidastivat osallistumista keskusteluihin. Vaikka opiskelijat kokivat hyötyneensä opetuskokeilusta, loppuvaiheessa he käsittivät päässeensä itse soittotekniikan taidoissa vasta alkuun. Toimieni tai käytettyjen työskentelymenetelmien ei kerrottu aiheuttaneen opetukselle häiriötä.

Näytti siltä, että opiskelijoille rinnakkaiset opintojaksot muodostavat tiiviin ja kiihkeänkin työskentelyperiodin. Siksi opiskelijan toive, että opettajien yhteistyö sisältäisi ensisijaisesti soitinopintoihin liittyvien yhteisten piirteiden haeskelua, oli ymmärrettävää.

Henkilöstössä ilmeni toiveita jatkaa opetuskokeilua seuraavankin lukuvuoden puolelle. Siinä näytti olevan kysymys osaksi myös ammatillisesta intohimosta tehdä uudelleen ja onnistua ”vielä paremmin”. Toiveet viestittävät, että opetuskokeilun henkilöstö omasi myönteisen kehitysajattelun.

En ollut opetuskokeilun aikana virkatyöstäni osittaisellakaan vapaalla, mikä kulutti voimiani ja on näkyvissä kokeilun loppuvaiheen harvempina soittotuntivideointina. Videointien olemassa oleva määrä perustuu suuressa määrin ydinryhmän opiskelijan ansiokkaaseen toimintaan.



## 4 TULOKSET

### 4.1 Jännitteinen toiminta-alue

#### *Projektin taustalla kulttuurin kenttä*

UrPi-projekti sijoittui suomalaisen musiikkikoulutuksen kasvuvuosien jo ilmeiseen päättymisen vaiheeseen. Musiikkioppilaitosverkosto oli kehittynyt määrällisesti ja laadullisesti uudelle tasolle erityisesti 1960-luvulta alkaen. Kirkkomusiikin koulutus oli kulkenut sen ohessa omana erityisalanaan, ja alkuaikojen nopean kehittymisen jälkeen sen piirissä alettiin kokea syrjäytymisuhkaa.

Musiikkikoulutuksen tason nousu oli näkyvässä kirkkomusiikin opiskelijoiden valmiuksissa ja päämäärissä. Opetuskokeiluun osallistuneiden piano-opettajien kommentoissa oli kuultavissa pianon erityismerkityksen huomattavaa korostamista. Osaksi se saattoi olla peräisin keskittymisestä yhden soittimen soittoon, mikä on tavanomaista musiikkioppilaitoksissa. Aineistossa nousi esille sekä pianonsoiton merkityksen kasvu kanttorin työelämävalmiuksissa että pianonsoiton ohuehko merkitys kirkkomusiikin koulutuskokonaisuudessa.

Muun Euroopan tavoin myös urkumusiikin asema oli kuitenkin kohentunut myös Suomessa. Urkurit olivat toimineet aktiivisesti muun muassa oman seuransa kautta. He olivat olleet edelläkävijöitä toiminnassa, jossa 1800-lukua aikaisemmat urut ja muut vanhat kosketinsoittimet sekä niille sävelletty musiikki oli tuotu esille uudelleen löydettyin esityskäytännöin. Vanhan musiikin harrastus oli aluksi johtanut siihen, että 1800-luvulla orkestraalisuuden suuntaan kehittyneitä urkuja oli hyljeksitty. Myöhemmin nekin oli löydetty uudestaan.

Soittimien taustalle muodostuneet kulttuurit näyttivät ajautuneen eri linjoille, mutta projektissa ne joutuivat kohtaamaan toisensa, ennen kaikkea soitintaitojen vuorovaikutuksen ja soitinten koulutuksellisen aseman alueilla. Kulttuuristen jännitteiden korostuneita tunnuspiirteitä olivat muun muassa urkureita enemmän yhdistävä koulutustehtävä ja pianisteilla parin sadan vuoden menestyksellisten traditioiden vaaliminen sekä harrastajajoukon sosiaalinen tuki.

Opettajat ovat muodostaneet melko itsenäisesti omat päätelmänsä kirkkomusiikin koulutusympäristössä heille asetetuista odotuksista (kts. 80). Piano-opettajien työn painotus näyttää olevan taiteessa. Urkurien ajattelussa saa sijansa myös seurakuntatyö. Tässä on ristiriita, jota monimutkaistaa urkujen toisaalta painavampi asema opetussuunnitelmissa ja toisaalta pianistien korostunut omanarvontunto.

Esiin nousi useita, selkiyttämistä odottavia kysymyksiä. Opetuskokeilun urkurit ja pianistit tekivät myös työtään erilaisissa, epätasa-arvoisissa työsuhteissa. Tämän kaltaista asetelmaa kuvataan työelämä tutkimuksessa panos–tuotos -ristiriidalta. Siihen on muun muassa Hirsjärven ja Hyötyläisen mukaan osoitettavissa ihmisen ajattelun syitä tutkivia menetelmiä.

#### *Urkujen- ja pianonsoiton keskinäiset suhteet projektissa*

Opetuskokeilun keskeisen sisällön muodosti pyrkimys yhteistyökyvyn löytämiseen ja kehittämiseen kirkkomusiikin koulutukseen sopivaksi. Esiin nousi ristiriitoja, jotka liittyivät 1800-luvun ja etenkin sitä varhempien musiikin tyylien kysymyksiin. Ristiriitojen havaitseminen auttoi löytämään niin ilmaisun kuin soittokäytänteiden ja -tapojen yksittäisiä yhteyksiä ja selkeyttämään kehittämistyön lähtökohtia. Urkureiden ja pianistien ajattelussa ilmeni myös vastakkaisuutta, jonka taustalla tunnistettiin enemmän ennakkoluuloja kuin tosiasioita.

Jo opetuskokeilun alkuasetelma, jossa kirkkomusiikin opiskelija ja hänen urku- ja piano-opettajansa kokoontuivat suunnittelemaan lukuvuoden opintotapahtumia yhteistuumin, näytti olevan tehokas interventio koulutukseen. Interventioissa tapahtui sekä aitoja konflikteja että sulautumia. Henkilöiden näkemyksissä tuli esiin erilaisia opetuskäsityksiä ja kulttuurista ajattelua, mutta he myös etsivät aidosti yhteistyöhön perustuvaa opetuskäytäntöä ja siihen johtavaa ajattelua. Toteutunut toimintanäkymä vastaa pitkälle menetelmäkirjallisuudessa esitettyä toimintatutkimuksen etenemistä. (Aiheesta lisää Heikkinen & Rovio & Kiilakoski 2007, 80–82.) Tutkimuskirjallisuudessa todetut jännitteet reaali maailman ja mallimaailman välillä olivat osoitettavissa opetuskokeilun keskustelujen ja soittotuntien yhteyksissä. (Hyötyläinen 2007, 364–365, 378, 381. e-lähde.)

Opettajat osoittivat ajoittain huomattavaa projektimyönteisyyttä. Oliko sen taustalla aavistus, että yhteydenpidolla olisi itse soitinopetusta suurempi merkitys? Työelämä tutkimuksessa todettu kehitys, jossa asiantuntijoiden on käytävä tänä päivänä jatkuvasti

neuvotteluita asemastaan asiantuntijakentällä, oli erityisen ajankohtainen Sibelius-Akatemiassa. (Kts. sivut 63, 74.) Tapahtunut opintojärjestelmän muutos ja tekeillä ollut uusi osastojako saattoivat herkistää opettajia avautumaan yhteistyön suuntaan.

Voimakkaampi aloitteellisuus olisi kenties avannut kehitysnäkökulmia enemmän. Tällöin muun muassa yhteistyö soitinsuoritusten arvioinnissa ja ohjelmistojen suunnittelussa olisi edennyt pidemmälle. Näiden myötä olisi avautunut laajempi näkökulma koulutuksen kokonaisuuteen. Pidäkkeet aloitteellisuudelle löytyvät perinteiden yliarvostuksen ja sosiaalisten arvojen alueilta.

Kokeilun opiskelijat opiskelivat ensimmäistä vuottaan, mutta opettajat olisivat halunneet jo saada näkyviin tuloksia. Toimintatutkimukselle kuitenkin riittää, että esiin nousee olemassa olevia ja interventioiden provosoimia käytänteitä. Yhteistyöhön perustuvaan opetuskäytäntöön tähtäävää tietoa nousi esille myös kriisejä sisältävästä työjaksosta.

Monien käytännön havaintojen ohella parin henkilön horjumisilmiö on huomion arvoista. Kun henkilö ajoittain horjuu tai innostuu kokeilussaan, se osoittaa, että ajattelu on liikkeessä entisestä, epäkelvoksi todetusta tasapainosta uuteen ja toimivampaan tasapainoon. Parissa tapauksessa henkilö toimi varovaisesti syystä, että ilmeisenä tähtäimenä oli henkilökohtaisen työn hyvä tulos. Perusteeksi kerrottu ”oppilaan paras” ei ollut linjassa tutkimuksen tavoitteiden kanssa, joilla samoin pyrittiin toimimaan oppilaan eduksi.

Aluksi musiikin ammattilaiset näyttivät sietävän hyvin toiminta-alueellaan toteutettavia uudistuksia. Se saattoi johtua projektin tavoitteiden selkeydestä. Opettajien yhteistyökyvyt olivat opetuskokeilussa keskimäärinkin hyviä. Monen kohdalla tämä näytti olevan laiminlyötyä potentiaalia (kts. 155).

Muusikot kuuluvat painotetusti osaajien ammattiryhmään. Tällä tarkoitan sitä, että tieto on alisteinen ammattiosaamiselle. Heidän hallitsemansa tiedon määrä on silti suuri. Mielestäni kehittämistehtävän osakseen saama myönteinen vastaanotto osoittaa, että musikit haluavat olla avoimia uudelle tiedolle, vaikka he odottavat sen tuovan mukanaan hämmennystä (kts. 131).

## 4.2 Eteneminen klaveeriopetuksen juurille

### 4.2.1 Soittimien ja koulutuksen tarkastelua

#### *Soittimien rinnakkaisuus*

UrPi-projektin keskeisenä tavoitteena oli nostaa esiin niitä yhteistyön myötä syntyviä aineksia, jotka tukevat urkujen- ja pianonsoiton rinnakkaisia opintoja ja lisäävät soitintaitojen keskinäistä ymmärrystä. Tutkimusasetelma edustaa metodologiassa niin kutsuttua realistisen evaluaation mallinnusta. (Anttila 2006, 449.)

Yhteistyön rakentamista häiritsivät jossain määrin soittimiin liitetyt erilaiset statukset. Pianon asema suosikkisoittimena ja urkujen tietty erillisyys tavanomaisesta arkisesta elämänmenosta näkyivät opetuskokeilussa siitä huolimatta, että esimerkiksi pianonsoiton opettajilla oli runsaasti kokemusta kirkkomuusikkojen koulutuksesta. Samoihin huomioihin viitattiin taustointihaastatteluissakin. (Kts. sivut 68, 82.)

Pianon asema liittyy ihmisten tietoisuudessa useimmiten kotiin, kouluun ja julkisiin tiloihin, nykyisin vähäisessä määrin myös kirkkoon. Sitä vastoin urut mielletään lähes yksinomaan kirkkoon kuuluviksi soittimiksi. Kirkkomusiikin kentällä urkujen ja pianon käyttöfunktiot ovat seurakunnista riippuen moninaiset.

Urkujen ja pianon käytön historiassa on nähtävissä jatkuva kehitystila. Urkujen ja periodiklaveerien tutkimus on tuonut esiin uutta tietoa 1500–1700-vuosisatojen soittokäytänteistä. Tietoa on alettu soveltaa käytäntöön nopeimmin urkureiden parissa. Taustalla ehkä vaikuttaa se, että 1800-luvulla sekä urkujen että urkumusiikin kehitys tapahtui pitkälti pianomusiikista lainattujen mallien mukaisesti. Uudelleen löydettyjen historiallisten esityskäytäntöjen myötä urkureilla on 1900-luvun loppupuolella puolestaan ollut enemmän annettavaa pianisteille.

Urut ovat useimmille pianisteille vieras soitin. Erilaisten urkujen toisistaan poikkeavat ominaisuudet nousivat esiin kokeilun kuluessa ja näyttivät antavan impulsseja, joiden perusteella pianistit pääsivät käsitykseen urkujensoiton yhteydessä käytetyistä termeistä. Näistä tärkeimmät liittyivät soittotapoihin. Silti opettajat olivat vähänlaisesti kiinnostuneita toisen soittimen koneiston ja äänentuoton yksityiskohtien tutkimisesta. Opettajat ymmärsivät periaatteessa sen, että jossakin opintojen vaiheessa mekanismeja ja soitto-  
tapoja koskevien tietojen merkitys muodostuu tärkeäksi.

Urkujen soittotekniikan piirteet ovat nähtävissä kehon käyttötavoissa erityisesti jalkio-soiton vuoksi. Käyttötavat heijastuvat pianonsoittoon mutta ovat siinä yhteydessä asi-aankuulumattomia. Jo liiketapojen tarkastelu ja kehittäminen nähtiin riittäviksi syiksi urku- ja piano-opettajien yhteistyölle.

Taustointihaastatteluissa nousi esiin käsityksiä, joiden mukaan urut tarvitsisivat pianoa vain sen tilapäisharjoitteluun soveltuvan koskettimiston ja pianoharjoituksesta saatavan motorisen soittotekniikan vuoksi. UrPi-projektin tulokset eivät tue näitä käsityksiä. (Kts. sivut 81, 131, 154.)

#### *Opetussuunnitelman ja koulutustavan yhteys*

UrPi-projektissa kävi ilmi, etteivät opiskelijat eivätkä opettajatkaan osanneet riittävästi liittää urku- ja piano-opintojen merkitystä kirkkomusiikin opintojen kokonaisuuteen. Eniten tämä koski piano-opettajia, mutta koko henkilöstönkään tietoisuus ei näyttänyt tältä osin vahvalta. Osalle opettajista opetuskokeilu tuntui olevan ensimmäinen kerta, kun he joutuivat pohtimaan oman oppiaineensa sisältöä osana kirkkomusiikin koulutus-ta. Opettajat eivät olleet sisäistäneet opintojaksoille osoitetun opetusajan pituuden muu-tosta, jonka myötä entiset opintotavoitteet olivat osoittautuneet epärealistisiksi (kts. 147).

Klaveerikoulutuksen kehittämistarpeissa näytti olevan käytännöllisiä piirteitä kuten epä-tietoisuus soittotavoista, työtovereiden perusteeton etäännyneisyys toisistaan sekä työyh-teisön eriytyneet koulutuskäytännöt. Taustointihaastattelujen mukaan urku- ja piano-opettajien toisistaan riippumaton toiminta on ollut omiaan jaottelemaan soitintaitojen yhteisiäkin piirteitä toisistaan irrallisiksi. Erilliseen työskentelytapaan on osaksi ajaudut-tu, koska taustalla ovat vaikuttaneet voimakkaasti koulutusperinne, kiireinen opintoaika ja paikalliset, työn järjestelyihin liittyvät syyt. Opettajien työtapoihin on saattanut kehit-tyä epätervettä kilpailuasennetta, joka heijastuu opiskelijan harjoitusajan käyttöön. Sa-mankaltaisia eroja todettiin ilmenneen myös laulunopetuksen piirissä.

Yhteistyöhön perustuvassa koulutuksessa opettaja joutui ottamaan huomioon molempi-en soittimien soittoon liittyviä asioita laajemmin ja perusteellisemmin, kuin hänen oma koulutuksensa oli tarjonnut ja mitä nykymuotoiset työelämätaidot häneltä edellyttivät.

Opiskelijat kokivat, että opettajat eivät ottaneet riittävästi huomioon heidän erilaisia lähtökohtiaan eikä heidän tavoitteitaan pidetty kaikissa tapauksissa riittävästi esillä. Opiskelijalle olisi merkitystä jo sillä, että esimerkiksi piano-opettaja vieraillee oppilaansa urkutunnilla.

Kanttorin työn kuva näytti olevan osin ristiriidassa koulutuksen taiteellisten tavoitteiden kanssa, joihin opettajat kokevat luontaista vetoa. Solistisiksi ymmärrettyjä tavoitteita saatettiin pitää tutkinnon yliopistoluonteen mukaisina, vaikka opetussuunnitelmassa asiaa ei näin ilmaista.

Vuoden 2005 uusittua opetussuunnitelmaa laadittaessa Sibelius-Akatemiassa ei ole otettu huomioon kirkkomusiikin kandidaatinkoulutuksen opintoajan ja opintosisältöjen muuttuneita suhteita eikä pääaineen suhdetta opintojaksoihin. Kehittäjäntyöni sivutuotteenä voi pitää opetussuunnitelmiin liittyvää näkemystä. Näillä näen olevan merkitystä, kun koulutuksen järjestäjä pohtii opetussuunnitelman rakenteita ja opintosisältöjä. On huomattava, että kirkkomusiikin koulutuksen osalta koulutuksen järjestäjä ei ole ainoa koulutuksen suuntaviivojen piirtäjä. Käytännön työn suunnasta tarkasteltuna pianonsoiton merkitys on keskeisempi kuin miltä se oppilaitostasolla näyttää.

Opetuskokeilua voi pitää toimivana keinona syventyä kirkkomusiikin alan opettamisen kysymyksiin. Toimintatutkimus näytti soveltuvan kirkkomusiikin koulutuksen kehittämistyöhön. Se tarjosi puitteet kokeilla opetustapaa, jossa pyritään aktiivisesti sivuuttamaan keskinäiset epäluulot ja soitintaidot eriyttänyt työtapa sekä ymmärtämään oppilaan kysymyksiä ja soittokokemuksia syvällisemmin ja myös löytämään toisen soittimen ilmaisukeinoja oman soittimen valikoimaan. Opetuskokeilu eteni suunniteltuun tapaan, mutta omalla rytmillään.

### *Opettaminen ja omaksuminen*

Pedagogisten yhteistyömahdollisuuksien tarkastelulle antoivat moniulotteisen taustan soittimien rinnakkaiselon pitkät, monihaaraiset juuret ja toisaalta piano- ja urkukuluttuurin olemusten eroavuudet. Useimmat kokeilussa esille nousseet koulutuksen kehittämisen osatekijät olivat kokeiluun osallistuneille opettajille tuttuja, mutta ne eivät tulleet opetustyössä esiin siten, että niiden merkitys olisi nähty osana yhteistyötä.

Opetuskokeilussa kävi ilmi, että opettajat osaisivat halutessaan ottaa opetuksessaan huomioon oppilaansa toisen soittimen opinnot sekä soittimen soittotekniikan erityispiirteitä. Urkuopettajilla oli ennestään myönteisiä kokemuksia kahden tai useamman soittimen soittamisesta. Kahta klaveeria hallitseva opettaja näytti olevan muita paremmassa asemassa, koska hän kykeni havainnollistamaan kokemusperäisesti klaveerinsoiton osa-alueiden kysymyksiä. Osa opettajista pystyi omaksumaan ohjaustapoja, joissa he ottavat huomioon myös periodisoittimien soittotekniikan näkökulmia.

Erikoistuminen yhteen soittimeen viittaa aineistossa taiteellisesti orientoituneeseen specialistiin, monipuolisuus kokeilevaan muusikkotyypin. Aktiivisuus keskustelutilanteissa näytti liittyvän spesialisoitumiseen. Kokeilevan muusikkotyypin vahvuus yhteistyössä saattoi olla kuunteleva työote.

Opettajilla ilmeni taipumusta korostaa oman soittimensa erityistä merkitystä soittokäytäntöjen erojen avulla. Esiin nousi klaveerien idiomaattisiksi soittotaidoiksi väitettyjä käsityksiä, jotka osoittautuivat historian, soitinmekanismien ja käytännön toiminnan kannalta ainakin osittain perusteettomiksi. Soiton kehohallintaa, soittokosketusta, hienomotoriikkaa, dynamiikkaa sekä soitettavaa ohjelmistoa koskevassa opetuksessa saattoi havaita ainesta, joka nousi puutteellisesta tiedosta tai yksipuolisesta kokemuksesta. Sama epäselvyys oli nähtävissä jo projektin taustointihaastatteluissa.

Opintojen yhteisellä suunnittelulla, opiskelijan esitysten kuuntelulla ja ohjelmistoyhteistyöllä näytti olevan mahdollista saavuttaa monia etuja: opettajien kiinteä ja hyödyllinen vuorovaikutus, opettajien tietoisuus opintojen etenemisestä sekä kolmen henkilön aito sitoutuminen opintojakson mittaiseen yhteistyöhön.

Opinnäytteiden arvioinnit nousivat tärkeään asemaan kahdestakin syystä. Tutkintovierailut osoittivat, kuinka ratkaisevasti juuri arviointikeskustelujen kuunteleminen avaa opettajalle klaveereista uusia, yhteistä tietopohjaa kasvattavia näkökulmia. Toiseksi näyttää siltä, että kirkkomusiikin koulutuksen opettajien kouliintuminen koulutuksen päämäärien mukaiseen arviointiin tapahtuu vuorovaikutuksessa yli oppiainerajojen.

Osallistujilla oli laaja-alainen näkemys pedagogiikan piirteistä monelta vuosikymmeneltä sekä kansainvälisistä vaikutteista. Urkurit myös kertailivat avoimesti menneiden vuosikymmenien opetustapojen nyt epäonnistuneiksi todettuja piirteitä. Pianisteilla ei täl-

laista esiintynyt. Heillä kiinnittyminen 1800-luvun traditioista käyttövoimansa saavaan perinteeseen oli vahva, ja mahdollisia harharetkiä ei käsitelty.

Urkujensoiton pedagogiikan arveltua heikommuutta sivuttiin sekä taustoinnin että opetuskokeilun yhteydessä. Soitinpedagogiikka on ollut vuosikymmenet tuttua niin urkujen- kuin pianonsoiton opiskelijoille. Varsinaisia urkujensoiton opettajan tutkintoja lie-nee kuitenkin tehty vähänlaisesti. Urkujensoiton oppaiden määrä on pianokouluihin verrattuna suppea, ja ne on suunnattu aikuisille.

Projektin pääkysymysten tarkastelussa ei voinut olla sivuamatta oppimiskäsityksiä. Soitonopetuksessa arvellaan yleisesti käytettävän vain mallioppimisen keinoja. Opetuskokeilussa nousi esiin useita esimerkkejä oppimistapahtumista, jotka ovat liitettävissä konstruktivistiseen oppimiskäsitykseen. Opiskelija omaksui taitonsa rakentamalla ne osatekijöistä, jotka löytyivät osin toisen soittimen soittokokemusten alueelta.<sup>98</sup>

Tarkimman seurannan alaisena olleen ydinryhmän toiminta oli tuloksekasta. Heidän avaamiensa keskustelujen myötä päästiin tutkimustehtävän ydinalueelle (kts. 121). Keskustelijoilla oli pyrkimys tavoittaa samantyyppinen käsitys aiheista sekä keinoista, jolloin tapahtui ajattelun osittaista yhteen sulautumista. Projektin tavoitteista pois päin vei näkyvimmin toisen ryhmän vähittäinen hajoaminen. Kopakkalan käyttämin termein ydinryhmä eteni ainoana toimintavaiheeseen, kun kolmas ryhmä tavoitti sopimistason, toisen jäädessä kuohuntavaiheeseen (Kopakkala 2005, 49–51) (kts. 71). Vähäiset, muutostavastarinnaksi tulkittavat otteet eivät kyseenalaistaneet opetuskokeilussa todennettua yhteistyön tarvetta.

### *Häiritseviä piirteitä*

Oppiaineyhteistyön luonteen vertailua vaikeuttaa se, että opiskelija saa urkujensoittoon liittyvää opetusta kolmeltakin eri opettajalta. Suunnitellessani UrPi-projektia eri lähteet nostivat esiin rinnakkaisessa urkujen- ja pianonsoiton opetuksessa kokonaistavoitetta häiritseviä jännitteitä. Taustoinnin tiedot osoittivat, että koulutuksessa on koettu olleen pinnanalaisia kriisitunnelmia. (Kts. sivut 24–26.) Urpi-projektissa urkujen- ja pianonsoiton opetuksen sisäisiä ja keskinäisiä jännitteitä ilmeni lähinnä kolmella alueella: soitti-

<sup>98</sup> Soitonopetus on kohdannut takavuosina eri yhteyksissä kritiikkiä, jossa opetus-oppimisprosessi on kuvattu pelkäksi tiedon ja arvojen siirroksi. Tällaisessa taito ja tieto käsitteellistyvät lähinnä reaktioiden hierarkiaksi. (Rauste-von Wright ym. 2003, 148.)



mien status musiikin maailmassa, soitinten asema kirkkomusiikin opetussuunnitelmassa sekä opettajien orientaatiot.

Piano-opetukselle näytti olevan leimallisempaa samansisältöisen koulutuksen tarjoaminen tutkinnon tavoitteesta riippumatta. Soittotaidon idiomaattisia piirteitä ja opintojen erillisyyttä korostavia näkökantoja näytti yhdistävän samantyyppinen ajattelu. Näissä yhteyksissä ei sivuttu opintojen pääainetta.

Urkureille pianotaidoilla oli myönteinen merkitys, mutta heillä ilmeni haluttomuutta tunnustaa asia ääneen. Se näytti liittyvän reviirin suojaamiseen (kts. 103). Yhtenä syynä näytti olevan harmin tunne soittimien pianolle edullisesta imagoerosta yleisessä tietoisuudessa, mutta mukana saattoi olla myös kollektiivista huolta työalasta.

Pianistien osalta jännite ilmeni selvimmin itsetunnossa, joka tuntui urkureihin verrattuna hetkittäin kohtuuttoman voimakkaalta. Esiin nousi merkkejä ajattelusta, jossa urkuympäristöstä nouseville piirteille ei haluta antaa perusteltuakaan arvostusta. Ajattelun taustalla oleva asenne näytti liittyvän pianon vahvaan asemaan opiskelijoidenkin taustatavoitteissa ja osaltaan myös piano-ohjelmistoon, jota haluttiin pitää urkuohjelmistoa merkittävämpänä. Vastavuoroinen tunnustus urkutaitojen myönteisestä merkityksestä pianotaidoille näytti tarvitsevan pitkän pohdinnan. (Kts. sivu 108.)

Urkureiden ryhmässä oman työn puolustamisen ilmenemismuodot olivat peiteltympiä. Tämä kanavoitui ”iättömän” tiedon korostamisessa sekä esimerkiksi pianon lyömäsoitinluonnetta korostavana pikkuilkeilynä. Jännitettä saattoi lisätä avoin halukkuus ottaa hyvät pianovalmiudet itsestäänselvyytenä tavalla, jossa pianon itseisarvo tuli kuitenkin väheksytyksi. Hivenen jännitettä saattoi ilmetä tavoissa kamppailla opiskelijan kiinnostuksesta ja heidän harjoitteluajastaan.

Joissakin tapauksissa esiin nousi ilmaisu, että oppiaineiden opetusyhteistyön kehittämiseen riittäisivät varsin kevyet toimet. Asenne näytti olevan lähellä haluttomuutta tai voimattomuutta hallita olemassa olevien työtapojen synnyttämiä tilanteita. Pieneltä osin oli havaittavissa jopa välinpitämättömyyttä muiden työtä kohtaan. Siinä oli nähtävissä asenteiden jyrkentymistä oman työn suojaamiseksi, joka johti samansävyiseen vasta-reagointiin. Nämä veivät pois projektin tavoitteista.

Opettajan ylikorostunut omistautuminen vain oman soittimen kysymyksiin hidasti ja passivoi yhteistyön syventymistä. Jyrkintä reviirisuojausta oli asenne, jossa toisen soittimen suunnasta otetaan käyttöön hyötynäkökohdat ilman vastavuoroista tunnustuksen antoa. Kielteinen episodi johti konflikteihin. Mikäli tämän kaltaisilla otteilla olisi monialaisessa koulutuksessa laajempaa kannatusta, koulutus ajautuisi kestävämpään kehitystilanteeseen.

Keskusteluissa purettiin vanhojakin mielipahoja. Raskaimmillaan esiintyi syytöksiä, joiden mukaan esimerkiksi opiskelijan omaksumat kosketuksen tekniikan taidot olivatkin toista soitinta soitettaessa vain väärä maneereja. (Kts. sivut 82, 122.)

Oppiaineiden väliset jännitteet eivät näkyneet opiskelijoiden asenteissa. Näytti paremmin ilmeiseltä, että opintojen aloitustilanteessa, jossa opiskelijoilla ei ole selvää kuvaa opintokokonaisuudesta, he olivat alttiita joutumaan tilanteeseen, jossa heidän voimavaroistaan kilpaillaan epäasiallisesti.

Jotkut soittotapahtumaan liittyvistä aistimuksista nousivat toistuvasti esille ja niihin viitattiin relevantteina tosiasioina. Yksi näistä oli liikkeen elastisuus, jota henkilöstö käsitteli antaumuksella. Elastisuutta saatettiin pitää pianoa soitettaessa osa soittotekniikkaa mutta urkuja soitettaessa haitallisena. Käytännössä elastisuus oli sidoksissa sekä kehon käyttötapoihin että sointimielikuviin. Aihe ei ollut helppo tyhjentävästi käsiteltäväksi. Tällaisten tapausten arvioimisessa tutkijat joutuvat yleisemminkin tukeutumaan verbaalisen ilmaisun asemasta näytön vakuuttavuuteen. (Anttila 2006, 76, 105.)

Kokeilussa oli nähtävissä viitettä, että ryhmä voi toimia myös epätasapainossa. Näin tapahtuu, jos vahva persoona ottaa vuorovaikutustilanteita toistuvasti haltuunsa. Kärjistyessään sellainen näyttää johtavan toisen opettajan passivoitumiseen. Tämän liikkumataila jää pienemmäksi etenkin tilanteessa, jossa hänellä ei ole tasaveroista otetta oppilaaseen. Kärjistynyttä yhden opettajan ja kahden ”opiskelijan” ryhmädynamiikkaa aineisto ei kuitenkaan sisällä, joskin pisimmällekään edennyt ryhmä ei päässyt mielestäni yhteiseen ajatteluun Kopakkalan kuvaamissa perimerkityksissä (Kopakkala 2005, 21, 29.).

Kaikki innostamiseen liittyvät keinot eivät ole kielteistä reviirikamppailua. Opetustyötä tehdessään opettaja kertoi useinkin soittimen ja siihen liittyvien yksityiskohtien piirteisestä oppilaalleen tavalla, joka luo ”me-henkeä”. Taustalla vaikuttavat esteettiset näkemykset ja toteutustavat tuotiin esille tarkoitushakuisesti, jotta oppilaan innostus vahvistuisi.

Opetuskokeilun toimintatavat edellyttivät edellä mainittujen piirteiden avointa käsittelyä ja johtivat tutkintovierailujen myötä hyviin tuloksiin.

Sibelius-Akatemian henkilöstöpolitiikkaa ovat ohjanneet kirkkomusiikin klaveerikoulutuksen tavoitteiden kannalta epäonnistuneet tavoitteenasettelut. Helsingin kirkkomusiikin osastossa pianonsoiton opettajat tulevat osaston ulkopuolelta. Kuopiossa opetus oli järjestetty täysin tuntiopetuksen varaan.

#### **4.2.2 Näkökulmat selkeytyvät**

##### *4.2.2.a Epäilemätön alku*

Opettajat kokivat kirkkomusiikin opiskelijoiden urku- ja pianokoulutuksen kehittämistehtävän myönteisenä mahdollisuutena. Opetuskokeilun alkuvaiheessa he totesivat, että koulutuksessa ilmenevälle erillisyydelle ei ole perusteita, vaan opettajien tehtävänä on työskennellä osana samaa kokonaisuutta. Ryhmissä vallitsi täysi yhteisymmärrys siitä, että yhteistyöhön perustuva työskentelytapa koituu opiskelijan hyödyksi (kts. 149–150).

Vuoden kuluessa käsitykset moninaistuivat. Ilmiöt kertoivat sekä piilokysynnän täyttymisestä että opetusinnovaatioista, mutta myös siitä, että yhteistyötaidot edellyttävät harjaantumista. Opiskelijoille opetuskokeiluun osallistuminen oli heittäytymistä tuntemattomaan. Heidän odotuksensa olivat jäsentymättömiä, mutta sen korvasi kiinnostus päästä kuuntelemaan opettajien ajatustenvaihtoa.

Yksilöopetukselle soitinopetuksen perustyöskentelytapana ei nähty sinänsä vaihtoehtoja. Olemassa olevaan käytäntöön yleisesti kuuluvat yhteistunnit nähtiin mahdollisena osana yhteistyötä. Tätä tukivat kokeilussa saadut kokemukset opettajan vierailusta opiskelijan toisen soittimen esityksessä. Ajan löytäminen yhteisille palaverille edellytti pohdintaa ja viikko-ohjelman järjestelyjä.

Piilokysynnän täyttymisestä kertoi ensimmäiseksi myönteisyys opetuskokeilua kohtaan. Ydinryhmän opettaja totesi, että opiskelijan ajankohtaiset kysymykset ovat kuultavissa molempien soittimien soitossa ja että projekti antoi vastauksen hänen pitkäaikaisille pohdinnoilleen. Lähes kaikkien opettajien suhtautuminen projektin tavoitteisiin oli osin samansuuntaista. Vielä opetuskokeilun loppuvaiheessa tavoitteisiin joskus muita epäilevämmiin suhtautunut opettaja ideoi kokeilua, jossa seurattaisiin pianoetydin vaikutusta

urkutaitoihin. Näin hänkin tiivistä suhdettaan kehittäjien ajatteluun, jossa soitintaitojen vuorovaikutusta pidettiin tärkeänä (kts. 152).

Opiskelijat selittivät enimmäkseen kuuntelevan ja jopa aran otteensa yhteistyöhön joh-  
tuvan vähäisestä kokemuksesta ja opettajien ylikunnioituksesta. Koska opettajien ajatus-  
tenvaihto oli aktiivista ja monipuolista, opiskelijat saivat kuitenkin tarkan selon soitta-  
miseen liittyvien eri puolien tarkoituksenmukaisuudesta tai urkujen- ja pianonsoiton  
yhteisistä ja eroavista piirteistä. Keskusteluissa henkilöstölle alkoi syntyä yhteinen kieli.

#### *4.2.2.b Urkujen- ja pianonsoiton opintojen rajapinnat*

##### *Kaikesta pitää puhua*

Rinnakkaisten opetuskäytäntöjen hyötyjä käsiteltiin monessa yhteydessä, mutta haittoja  
käsiteltiin perusteellisemmin. Näytti siltä, että niiden kautta kyettiin lähestymään mah-  
dollisia hyötyjä. Opiskelijoita kiusasi hieman soitintaitojen erojen runsas käsittely. Sel-  
väksi tuli se, että opiskelija tarvitsee opettajiltaan perusteltua ohjausta torjuakseen myös  
haitallisten piirteiden kehittymisen soittoon.

Projektin keskusteluissa ymmärrettiin, että monen soittimen osaajaksi kouluttautuva  
henkilö joutuu jakamaan oppimiskykyään ja aikaresurssejaan eri tavoin kuin yhden soit-  
timen opiskelija. Kukaan ei kykene keskittymään samanaikaisesti kahteen eri asiaan  
täydellä intensiteetillä, joten selkeillä ohjeilla on tärkeä merkitys oppimisnopeudelle.

Käytyjen keskustelujen ilmapiiriä tarkastellessa saattoi havaita helposti, että osallistujia  
yhdisti saumattomasti positiivinen musiikkisuhde. Tämä jäi päällimmäiseksi arvioksi,  
vaikka loppuvaiheessa urkujen ja pianon kulttuuristen erojen lähentäminen koettiin ras-  
kaaksikin prosessiksi, joka kysyy yhteistyöhalua ja kompromissin luomisen kykyjä.

Opiskelijoiden kyvyt hallita kandidaatinopintojen monien oppiaineiden opintojaksojen  
tavoitteita vaihtelivat yksilöittäin. Tehtävien suorittaminen tavoitteiden ja opettajien  
toiveiden mukaisesti osoittautui vaikeaksi. Soitintaitojen idiomaattisuuden koettu yliko-  
rostaminen loi opintojen hallintaan ristiriitaa. Harjoittelun määrässä ja tavoitteissa il-  
menneiden pulmatilanteiden vähäinen yhteinen käsittely oli haitallista.

Riittävä paneutuminen avaa monimutkaisenkkin pulman edelleen käsiteltävään muotoon.  
Tällainen tapahtui muun muassa pohdittaessa soittoliikkeiden vuorovaikutuksen merki-  
tyksiä. Pianistien oli aluksi vaikea ottaa huomioon suurten urkujen sormioiden ja lait-

teistojen hallinnan edellyttämää harkitsevuutta, ja urkurien taas pianotekniikan liikkeenhallinnan ja soittimen dynamiikan hallinnan edellyttämiä liikevalmiuksia. Lopulta syntyi valmiuksia yhteisymmärrykseen. Näissä todettiin, että liikehdintä liittyi lähinnä istuma-asennon ja soittokosketuksen kehittämiseen. Urkuopettajilla ilmeni valmiuksia kompromissiajatteluun piano-opettajia enemmän.

Opetuskokeilussa opittiin arvostamaan toisen soittimen soittokosketuksen erilaisuutta. Ajattelua selvittivät esimerkiksi jo keskustelut koskettimen pohja-aseman merkityksestä. Oli tärkeää havaita ja ymmärtää pohjatuntuman yhteydet ja erot. Urkurilla tuntuman merkitys korostuu pääasiallisesti kehon liikehdinnän muutostilanteissa, pianistilla soitotapahtuman perusolotilana.

Useat projektin keskiöön nousseet havainnot ja käytännöt ilmenivät siirryttäessä toisen soittimen harjoitteluun tai verrattaessa soittimen harjoittelua toisiinsa. Keskusteluissa nousi esiin parissa yhteydessä C. Ph. E. Bachin toteama klavikordin ja cembalon heidelmällinen vuorovaikutussuhde, millä saattoi olla vaikutuksensa opetuskokeilun joihinkin pohdintoihin. Bachin mielestä klavikordinsoitto antaa siinä määrin oleellisia taitoja cembaloon nähden, että soittajalla täytyy olla välttämättä hyvä käsitys klavikorditekniikasta. Käsitys taas muodostuu yksipuoliseksi ilman cembalonsoittoa. Kokeilussa nousi selkeästi esiin sama kehitysasetus pianonsoiton ja urkujensoiton dynamiikan ilmaisun taidoissa. (Kts. sivut 38–46, 48, 119–122, 133.)

Opettajien vajaat tiedot klaveerisoittimien ja -ohjelmistojen eroista ja niiden käyttöhistorian olennaisista ilmiöistä ei yllättänyt, mutta heidän vähäinen halukkuutensa omaksumaa näitä asioita opetuskokeilun yhteydessä oli yllättävää. (Kts. 129.) Esiin nousi vahvasti perinne, että klaviatuurin perusharjoitteet tehdään pianon ääressä. Perusteltuja syitä, miksi urkuri ei harjoittele esimerkiksi asteikkoja ja murtosointuja, ei esitetty.

Toisen soittimen soitto näyttää muodostuvan uhkaksi, jos asetelmassa haurastuu klaveerien yhteisiä lähtökohtia hakeva pedagogiikka. Havainnoidessani pidän mahdollisena, että taustalla on hypoteettinen ajattelu: 1. Pianotunnilla soittaja lähenee taitotavoitteita, kun hänen kehonsa liikkeet ovat vapautuneet ja käsivarren osuus kosketuksessa ja dynamiikan ohjailussa on löytymässä. Urkutunnilla soittajan kädet ja jalat hallitsevat soittokosketuksen hyvin. 2. Soittaja ei kuitenkaan tiedä riittävästi soitotekniikoiden taustalla vaikuttavia osatekijöitä. Eri tunneilla opiskelija joutuu keskittymään vain kyseiselle

soittimelle sopivaan kosketustekniikkaan. Koska tekniikan osatekijät ovat vielä epäselvät, hänen keskittymisensä herpaantuu. Tämä johtaa joko kaikessa soitossa tarpeellisen elastisuuden vähenemiseen tai perusteettomaan liikkumiseen taikka liikkumattomuuteen. 3. Urkutunnilla oppilaan soittokosketus on epäselvä ja pianotunnilla puolestaan staattisen pidättyvä. Tulkinnat toisen soittimen epäedullisesta vaikutuksesta soittoon tulevat todennäköisiksi.

### *Keho toteuttaa*

Luulisi, että sormen osuus etenkin äänentuotossa olisi noussut keskeisemmäksi aiheeksi käsiteltäessä koskettimiston soittoa. Sormen tarpeellisuus mainittiin useasti mutta sen olemusta ja liiketapoja tarkasteltiin läheltä vain pari kertaa. Täsmällisimmät kuvaukset tulivat pianonsoiton suunnasta.

Soittotekniikan pohdiskelussa jakolinjaksi näytti muodostuvan käsivarren rooli. Urkukosketuksessa pidettiin lähtökohtana sormityön tarkkuuden ja käsivarren passiivisuuden yhdistelmää. Pianonsoitolle ominaiseksi nähtiin soittotuntuman hallinta, jossa osatekijöinä ovat käsivarren paino ja liikevarojen käytön eri tavat, sormien asentojen, nopeuden, voiman sekä liikesuuntien käyttötavat ja ranteen osuus välittäjänä tai itsenäisenä toimijana. Käsivarren osuus teknisen toteutuksen kuvailussa näytti kuitenkin osittain samanlaiselta. Sitäkin vain sivuttiin ja huomion vei toiminnan erojen selvittely.

Ranteen korkeusaseman muuttumisen ja joustavuuden tärkeys tuli esille pianonsoiton yhteydessä. Urkuritkin kyllä edellyttivät joustoa ja torjuivat käsityksen urkujensoiton jäykistävästä vaikutuksesta klaveeriensoittoon. Eroja nähtiin myös urkujen- ja pianonsoittotekniikan ekonomisuudessa ja kimmoisuudessa.

Urkuja tai pianoa soittavan istuma-asento osoittautui kehon käytön eroja näkyvimmin selittäväksi osa-alueeksi. Tasapainon hallinta on joka tapauksessa soittimien yhteistä aluetta. Erot selittyvät käsien ja jalkojen tehtävien erilaisuudella urkujen ja pianon soitossa sekä pianon dynamiikan ilmaisulla. Tulos on samansuuntainen Oikarisen tutkimuksen kanssa. (Oikarinen 2011, 53–57, 161–162.)

Urkujen soittajan istuma-asento näyttäytyi kompleksisena kompromissina, joka edellyttää jatkuvaa pohdintaa ja kehittämistä. Jalkojen tukirooli pianonsoitossa on siihen nähden merkittävä ero. Urkurille penkki on ajoittain istuin, ajoittain noja. Pianistille niin

tuoli, lattia kuin käsivarsikin ovat kehon tukipisteitä. Istuma-asennon erojen vuoksi näytti olevan mahdollista ajautua jopa kielteiseen reviiriasetelmaan.

Tuntuma koskettimiston pohja-asemaan on urkujensoitossa ajoittainen tuki ja jopa vipupiste vartalon suunnan kääntämisessä. Pianonsoitossa pohja-asema on soittotekniikan konkreettinen tukipiste, joka liittyy lähimmin soinnin hallintaan. Merkittävä ero on pianonsoitossa ajoittainen käsivarren painon tai muuten lujan otteen harkittu käyttö.

Klaveerien soittotekniikan keskeisiin taitoihin näytti kuuluvan nivelten liikkuvuuden varmistaminen luontevien jännitilojen hallinnan yhteydessä. Vapautunut liikkuvuus tarjoaa perustan toiminnalle, jossa ilmaisutarpeesta nousevaa spontaania aikomusta seuraa sen tarkka toteutus. UrPi-projektin henkilöstö ei voinut osoittaa tältä osin selkeitä eroja urkujen- ja pianonsoitossa (kts. 124–125).

Reaktionopeus on soitintaitoja yhdistävä tekijä, ja usein myös soittotaidon koetinkivi. Soiton nopeuteen pyrittäessä nousi molemmilla soittotunneilla ratkaisevaan asemaan liikkeen ekonomisuus. Nopeuden kasvaessa reaktionopeuden sekä tarkkuuden merkitys näytti kasvavan ja soiton idiomaattisten piirteiden merkitys ohenevan.

Soittajan asiattomaan liikkumiseen ja liikkumattomuuteen pyrittiin löytämään kehitystyölle soveltuvia selitysmalleja. Kysymykset näyttivät luovan ristiriitoja soitintaitojen opettamisen välille. Vähäliikkeisyyden nähtiin olevan yhteydessä pianonsoitossa haitalliseksi koettuun liikehallinnan staattisuuteen, pianon soittotekniikan elastisuuden taas urkujensoiton yhteydessä koettuun tarpeettomaan liikkumiseen. Soitonaikaisen liikehinnän opettaminen tai liikkeiden hillintä ei nouse taiteellisista tai tyyllillisistä vaan soittoteknisistä syistä. Ne todettiin kuitenkin soittotapahtuman taustatekijöiksi, joskin tärkeiksi. Ilmenneet epäjohtonmukaisuudet näyttivät selittyvän erityistilanteilla. Soittotaidon kannalta nähtiin olennaiseksi toimintakyvyn säilyttäminen. Molempien soittimien soitossa tämän ymmärrettiin merkitsevän häiritsevien jännitystilojen välttämistä. Keskusteluissa todettiin, että kummankaan soittimen soittotekniikka ei sinänsä edellytä käsivarren tai vartalon huojuttamista tai jäykkyyttä.

*Äänentuotto, soittokosketus ja soittotavat*

Kosketuksen osalta lähtökohtaiset erot löytyivät äänentuottotavoissa. Urkujensoitossa soittokosketuksen taito on kyky hallita soittoventtiilin avautumista ja sulkeutumista mitä erilaisimmissa tilanteissa. Urkujen äänentuottoon liittyy myös yksipuolinen mielikuva vain suurten tilojen soittimena. Pianonsoitossa keskeisiä ovat soittimen dynamiikka- luonteen sekä nopean soiton edellyttämät motoriset kyvyt. Opiskelijat tiedostivat kosketuksen kysymysten keskeisyyden omille opinnoilleen. Opettajat totesivat olevan olennaista, että opiskelija ymmärtää soittokosketuksen kysymykset kokonaisuutena. Soittajan sisäiset elämykset voivat poiketa paljon urkujen tai pianon ääressä, mutta niiden tarkastelu on toisen tyyppisen analyysin asia. Kielteisiä mielikuvia toisesta soittimesta saattoivat pitää yllä äänentuottoon liittyvät, nihiloivan sävyiset stereotypiat (kts. 109).

Pianonsoiton erityiskysymyksenä pidettiin soittotuntuman kokonaisvaltaisuutta. Merkityksellisiä tekijöitä ovat liikkeen nopeus, tilanteenmukainen painon käyttö sekä käsivarren ja koko vartalon toiminnan ottaminen mukaan kosketukseen ja sävelkulkujen toteutukseen. Piano-ohjelmiston virtuoosisuuden, tanssillisuuden ja orkestraalisuuden edellyttämät taidot heijastuvat epäilemättä kaikkiin klaveeriopintoihin myönteisesti, mutta niissä nähtiin myös urkujen perusopintoja vaikeuttavia tekijöitä. Urkuilmaisulle ja siinä erityisesti soittokosketukselle leimallisten piirteiden oli todettu jääneen kehittymättä soiton motorisen ”ongelmattomuuden” vuoksi. Pulman taustalla osoitettiin olevan muun muassa epäselvä urkujen soittoventtiilin hallinta. (Kts. sivut 109, 113, 116, 124.)

Soittotaitoja näytti sekä erottavan että yhdistävän tuntuma koskettimen pohja-asemaan. Etenkin pianonsoittajat kokivat tarvitsevansa soittotuntumaa tapahtumassa, jossa tavoiteltu mielikuva ohjaa käsivarren, ranteen ja sormien toimintaa. Urkureiden ajattelu oli samansuuntaista, mutta jäi osittain selkeytymättömäksi. Näytti ilmeiseltä, että urkurin dynamiikaltaan epäselvän pianonsoiton taustalla olisi juuri pohjatuntuman jäsentymätön merkitys (kts. 123).

Urkujen soiton kosketustekniikan erojen merkitys eri tyylikausien musiikissa jäi opiskelijoille osittain epäselväksi. Piano-opetuksessa soittokosketuksen vaihtoehtoja ei nähty samalla tavoin tyyllisidonnaisina.

Soittokosketuksen erojen tarkastelussa oli yhtenä konkreettisena näkökulmana huoneakustiikka. Huoneakustiikan todettiin liittyvän lähimmin urkujen soittotekniikkaan,



koska urkuri huolittelee ilmaisunsa harkitulla mikroajankäytöllä ottaen huomioon sekä huonekaiun että suuren soittimen kaukanakin sijaitsevat äänilähteet. Kaikuelementin todettiin liittyvän pianonkin soittoon. Kaikupedaalilla on keskeinen osuus pianon soinnin hallinnassa. Pianisteille kaiun säätely muotoutui rajatummaksi kysymykseksi, koska äänilähde on ainakin lähempänä ja kokeilun tilanteita ajatellen pienissä huonetiloissa. (Kts. 117.)

Pedaalin käyttö on aihealue, joka koskettaa rinnakkaisia opintoja kolmestakin suunnasta. Perusteettomasti pedaaliin tukeutuvassa pianonsoitossa voi havaita kosketuksen huolimattomuutta, joka heijastuu urkujensoittoon. Urkujensoitolle tyypillinen äänentuoton alun ja päätön hallintataito voi antaa pianon äänentuoton hallinnalle tarpeellista ryhtiä, joka tukee edelleen pedaalinkäytön taitoa. Marginaalisena voi pitää kokemusta, jossa urkuri pianoa soittaessaan haeskelee teoksensa kokonaisilmaisua pedaalien avulla.

Soittotavat osoittautuivat klaveerien yhteiseksi keinovaraksi. Näissä kuitenkin ilmeni kohtaamattomuutta, joka sisälsi epäselviä käsityksiä ja sanontoja sekä ymmärtämättömyyttä äänentuoton ja musiikin rakenteiden merkityksestä soittotavoille. Urkujensoiton puolella siinä nähtiin olevan kyse keskeisestä ilmaisukeinosta, pianonsoitossa vain yhdestä efektistä (kts. 112, 115).

Artikuloinnin osoitettiin sisältyvän urkujen soittoon paitsi tavoiteltaessa kuulokuvan selkeyttä, myös dynamiikan osatekijänä. Taustointihaastatteluissakin kuvattu uruilla soitettun nopean sävelkulun esittäminen edellyttää artikuloinnin ohella myös aksentoinnin ja agogiikan hallintaa sekä näiden suhteuttamista huoneakustiikkaan (kts. 116).

Vanhan musiikin sormituskäytännöt olivat tuttuja urkujensoiton opettajille sekä yhdelle piano-opettajalle. Käsitykset sormijärjestysten valinnasta jakavat klaveerinsoittajia eri tavoin ajatteleviin ryhmiin, vanhat sormitukset jyrkimmin. Vanhojen sormitustapojen, jotka liittyvät enimmäkseen soiton artikuloitintapoihin, ohjeiden tulee olla hyvin perusteltuja, muutoin ne vain vaikeuttavat opetuksen yhteistyötä. Syntyneet episodit liittyivät idealistisuuteen tai kokeilevuuteen sekä opiskelijan omaksumiskyvyn huomioon otta-vaan opetustapaan.

### *Soiton dynamiikka*

Soiton dynamiikka oli jäänyt artikuloinnin ja aksentoinnin taustatavoitteena ja tuloksena opetuksessa taka-alalle. Dynamiikan kuuluminen ilmaisussa nousikin kokeilun keskeiseksi kehittämistekijäksi.

Musiikin dynamiikan hahmottamisen todettiin kuuluvan kaikkeen musiikin esittämiseen. Ilmiöön liittyvänä todettiin myös laulun merkitys kaiken musiikillisen ilmaisun perustana. Tutkimuksen soittimien erilaisten dynamiikan keinojen tuli nöyryä ilmaisun ehdoille, ja opiskelijan tuli ymmärtää sekä hallita soitinten dynamiikan keinovarot. Tämä lähtökohta johti tiiviiseen puntarointiin yhteistyön kehittämismahdollisuuksista.

Pianistin todettiin kouliintuvan urkuria luontevammin soittimensa dynamiikan hallintaan. Hän saa soittimestaan ilmaisun niin edellyttäessä joko edellistä voimakkaamman tai hiljaisemman sävelen. Muun muassa melodiaa soittaessaan hän kykenee toimimaan myös soittimen itsekseen sammuvan soinnin kanssa. Olennaista on kuitenkin se, että kuulija kokee pianon soitossa esimerkiksi toinen toistaan voimakkaampien sävelten sarjan crescendo-ilmionä. Jos pianisti ei joko tunne tai ei ole sisäistänyt urkujen ja pianon dynamiikan erilaisia keinoja, se rajoittaa hänen urkuilmaisuaan. Pianon keinoihin nähden muun muassa urkusoinnin pituus on ilmaisun uusi elementti, joka soittajan tulee osata hyödyntää. (Kts. sivu 122.)

Urkujen soitossa dynamiikan mahdollisuudet löytyvät soittotavoista, äänikertayhdistelmistä sekä paisutuskaapista. Näitä mahdollisuuksia urkuri käyttää ohjaajanaan sisäinen tahto, ”dynamiikan ratas”. Myös soittotavat vaikuttavat sekä urkujen- että pianonsoiton dynamiikkaan. (Kts. sivut 118–123.)

### *Arki*

Opiskelijat kokivat ensimmäisen vuoden ryhmäaineiden saavan opetussuunnitelmassa liian hallitsevan painoarvon ja vaikeuttavan soitinharjoittelujan järjestymistä. Viikko-ohjelmassa näytti olevan kyllä harjoitteluun soveltuvia välejä, mutta ongelman niiden käytössä muodostivat harjoitustilojen puute ja ajankäytön puutteellinen hallinta. Opettajat totesivat asian koskevan peräti kahta ensimmäistä opintovuotta eli kahta kolmasosaa koulutukseen suunnitellusta ajasta. He pyrkivät jossain määrin vaikuttamaan ongelmaan esimerkiksi rohkaisemalla opiskelijaa viikko-ohjelman aikatauluttamisen. Useimmiten

he kuitenkin tyytyivät vain valittelemaan tilannetta. Urkuopettaja arveli niukan harjoittelun olevan jopa merkittävämpi syy vitkaiseen edistymiseen kuin itse urkujen ja pianon erilaisuuden soittimina.

### *Erilaiset ympäristöt*

Urkujen- ja pianonsoiton opettamisen lähtökohdissa merkittävän eron muodosti asetelma, jossa piano oli tuttu mutta soiton perusteista alkava urkujensoitto outo, joskin jännittävä uutuus. Uruille epäedullista kontrastia saattoi korostaa epätasapaino, jossa opiskelija etsii pianoluokan flyygelin jälkeen tuntumaa uuteen klaveeriinsa useimmin pienten luokkaurkujen soitolla eikä hänelle opintojen alkuvaiheessa synny käsitystä suurten urkujen mahdollisuuksista. Urkujensoiton motorisia taitoja pyrittiin kehittämään vitkas-telematta. Piano-opetuksessa lähdettiin sujuvasti liikkeelle ennen opitusta tasosta. Molemmissa soittimissa lähdettiin liikkeelle toimintatavoilla, jotka johdattelivat oppilasta sekä soitintaitojen että opettajan vaikutuspiiriin. Opettajat esittelivät opetustyönsä lähtökohdat avoimesti palaverissa.

Erot opettamisessa näkyivät soittimien erityispiirteiden kautta. Esimerkiksi urkujensoiton opetustyön ote saattaisi muodostua hauraammaksi, mikäli opettaja ei selvitä riittävästi oppilaalle soittimen hallintalaitteistoa ja äänentuoton mahdollisuuksia. Vaikka pianonsoiton keinot näyttivät rajoittuvan päällisin puolin dynamiikan mahdollisuuksiin, tausta-ajattelu paljastui moni-ilmeisemmäksi. Pianossa on yksi ”muuntuva äänikerta”. Sen tarkoituksenmukainen käyttö edellyttää aktiivista ilmaisun ideointia ja sointiesikuvien etsimistä. (Kts. sivut 122–123.)

Keskusteluissa sivuttiin klaveeripedagogiikkaa kannalta, jossa toisen soittimen soitotekniikan mukanaan tuomat, toisen kannalta epätoivotut soittokäytänteet kyettäisiin käsittelemään niin, etteivät opintointoa lamauttavat reviiriasenteet heräisi.

Cembalon- ja klavikordinsoiton tarkastelu selkeytti klaveeriensoiton kokonaisuutta. Keskusteluissa todettiin muun muassa, ettei cembalon mekanismi salli urkujen kaltaista äänen hidasta päättöä ja että urkujen- ja klavikordinsoittoa yhdistää soittokosketuksen alun sekä päätön kontrollin merkitys. Pianon- ja klavikordinsoiton kosketuksen yhteiseksi piirteeksi todettiin äänentuoton dynamiikka. Myös pianolle ja klavikordille tärkeä pohja-tuntuma tunnistettiin samoin kuin se, että niillä on osin erilaiset perusteet.

#### 4.2.2.c Polku löytyy

Yhteistyön löytäminen oman totutun opetustavan tueksi edellytti opettajilta uudenlaista tahtotilaa, kompromissitarpeen tunnistamista ja tunnustamista sekä keskusteluyhteyden tärkeyden omaksumista. Tällaista tahtotilaa löytyi, ja keskusteluissa pohdittiin, kuinka työskentelyssä voitaisiin hyödyntää soittajien ymmärrystä musiikin ja soiton ilmiöiden yhteisyydestä sekä rinnakkaisuudesta. (Kts. sivu 148.)

Soittotapahtuman vastaavuudet ja erot avautuivat kompromissiajattelun kautta. Tämän todettiin olevan tarpeen yhtäkin soitinta soittaessa. Kompromissiajattelun ymmärtäminen auttoi liittämään toisenkin soittimen soiton piirteet osaksi oman soittimen soittamista. Opettajat pitivät todennäköisenä, että oppilaan soiton ongelma näkyy molempien soittimien soitossa. Lähes kaikki opettajat näyttivät kiinnostuvan molempien soittimien kysymyksistä. (Kts. sivu 172.)

Molempien soittimien soittotapahtumaa oli mahdollista tarkastella samanarvoisuuden pohjalta. Toisen oppiaineen opettajan todettiin olevan kykenevä antamaan pätevän lausunnon kuulemastaan tutkintoesityksestä, joskaan ei ehkä määrittelemään arvosanaa. Arvioinnin yhteistyöllä on merkitystä myös oppiaineiden sitoutumisessa koulutuksen pääaineeseen.

Muun muassa opettajien kohtaaminen oppilaan esiintymisen yhteydessä johti rakentavaan ajatusten vaihtoon ja yhteistyöhön. Ryhmäytyminen vaiheineen, joita olivat Kopakkalan esittämin termein kuohunta-, sopimis- ja toimintavaihe (Kopakkala 2005, 49–51.), näytti olevan ydinryhmän molemmille opettajille alkuvaiheessa myönteinen kokemus. Toivetta syvempäänkin asioiden käsittelyyn oli nähtävissä.

Opiskelijat kokivat asetelman rinnakkaisista soitinopinnoista myönteisinä todennäköisimmiksi siksi, koska he eivät näyttäneet suhtautuvan rinnakkaisiin klaveeriopintoihin ja kokeiltuun yhteistyöasetelmaan ongelmalähtöisesti. Asenteeseen soveltui asioiden avoin havainnointi useasta näkökulmasta. Aiempi kokemus ammatillisista musiikkiopinnoista lisäsi rohkeutta kannanottoihin. Opiskelijat halusivat, että opettajilla on kokonaiskuva opiskelijan opintojen kokonaisuudesta.

Vaikka joku henkilöistä otti toisista täysin riippumattoman roolin, opettajat kuitenkin näyttivät ymmärtävän, että perusteiltaan terve työyhteisö kykenee sulattamaan yksittäisi-

sen kollegan poikkeavan työskentelytavan, jossa voi ilmetä jopa haluttomuutta vastaanottaa omaa työtä koskevia ehdotuksia.

### *Sanallistaminen opetustilanteessa*

Soittamiseen eri tavoin liittyvien ilmiöiden sanallistamisella on opetustilanteissa merkittävä asema. Se saattaa olla opetusmenetelmänä näyttöäkin vahvempi. Persoonallisten ilmaisutapojen lisäksi opettajilla on ammattisanastoa, joka on opiskelijalle osin tuntematonta. Soittamisen peruskäsitteisiin liittyvät vapautuneisuus, rentous ja liikkuvuus ovat yleiskäsitteitä, mutta muun muassa artikulointi, agogiikka ja fraseeraus liittyvät tässä yhteydessä kiinteästi vain soittamiseen.

Molemmissa opettajaryhmissä ilmeni termien käytössä sekavuutta. Muun muassa Tuppuraisen (1994) esittämä selvitys artikulointi-termin käytöstä oli jäänyt urkujen- ja pianonsoittajille tuntemattomaksi. Termillä on toisistaan poikkeavia tulkintoja, vaikka perusteet soittotapojen käyttöön molemmissa soittimissa ovat täysin samat. Urkopedagogiikassa opetusterminä yleinen artikulointi oli jäänyt opiskelijalle epäselväksi. Syynä saattoi olla se, että pianonsoiton opetuksessa artikulointi näytti olevan yläkäsite useille soittotavoille. Ongelman merkitys alettiin tiedostaa projektin loppuvaiheissa.

Soittotavoista aksentoinnin merkitys jäi opiskelijoille useimmiten täysin epäselväksi ja sitä myöten vieraaksi. Fraseeraus liitettiin vahvimmin pianonsoiton dynaamisen ajattelun piiriin. Inegalisoinnin merkitys oli tiedossa, mutta piano-opetuksen piirissä se on edelleenkin vieras.

Opetustilanteissa opettajien tuttavallinen, huolittelematon sanankäyttö ei ole yksiselitteistä. Asenteiden arviointi on vaikeaa kun esimerkiksi lausuma ”Se antaa, jolla on ja kääntäen: Se ei anna, jolla ei ole antamista” ei vielä kerro arvoasetelmaa. Poleemiselta kuulostavan maininnan ”jos ei osaa pianon ääressä istua, ei osaa urkujenkaan” voi ymmärtää tarkoittavan istumisen osatekijöiden hallintaa yleensä eikä taidon vaikutussuuntaa. Tämän suuntaiset lausumat kävivät kokeilun loppua kohti niukemmiksi. Sanailun niukentumista voi kuitenkin pitää kehittämistavoitteen mukaisena tuloksena.

Mielikuvan merkitys oppimiseen näytti olevan yhteinen kosketuskohta klaveerien opettamisessa. Mielikuvien käyttö todettiin varsinkin laajaksi paitsi opettamisessa myös muusikoiden keskinäisissä keskusteluissa. C. Ph. E. Bachin ilmaisu ”muusikko ei voi

koskettaa kuulijoitaan, ellei hän itse ole vastaavan tunnetilan koskettava... ja aktivoi heidät myötätuntemiseen”, liittyy samaan ajatteluun. (Bach 1753/1981, 13 §, 122.) Mielikuvien käyttö näytti vetoavan opiskelijoihin, ja niiden myötä muotoutuivat opetustuntien syvällisimmät tuokiot. Näissä näyttivät myös oman työn suojaaminen jäävän sivuun.

### *Yhteinen ohjelmisto*

Ohjelmistoyhteistyötä koskettelevien keskustelujen määrä oli opetuskokeilussa suuri, ja niissä tehdyt avaukset olivat monensuuntaisia. Tämä kertoi, että ohjelmiston valinnan merkityksen opinnoille ja niiden yhteistyölle täytyy olla tärkeä. Keskustelun todettiin olevan mieluinen keino eri osapuolien ohjelmisto-odotusten selvittämisessä. Kaikille klaveerilajeille yhteisestä ohjelmistosta arveltiin saatavan enemmänkin puheen ja soiton aihetta. Keskustelut antoivat kuitenkin suuntaa jatkokehitykselle. Juuri ohjelmistoon liittyneet asiat saattoivat jättää henkilöstölle vaikutelman kesken jääneestä projektista.

Tutkimustehtävän ydintä avasi kysymyksenasettelu, muodostavatko soittimien opettamisen välille jakolinjoja soittimien tai ohjelmistojen piirteet vai erot opettajien opetustavoissa. Alkukeskusteluissa erot opettamisessa koettiin ratkaistavissa oleviksi käytännön pulmiksi. Asia osoittautui myöhemmin kuitenkin monimutkaisemmaksi. Ilmeisesti etenkin piano-opettajat pelkäsivät totutun etenemistävän häiriytyvän liiaksi.

Ohjelmistoyhteistyön kehittämiseksi löydettiin kaksi pääasiallista lähtökohtaa. Ensimmäisessä pyrittiin saamaan esiin kokonaisvaltainen käsitys saman säveltäjän sekä urkuttä pianoteoksesta. Toiminta tarjosi näköalan säveltäjän ajatteluun ja sen kehittymiseen. Näin toimien urkujen- ja pianonsoiton opettamisen ilmapiirit lähenivät toisiaan. Toisessa sama teos soitettiin molemmilla soittimilla, jolloin soittotaitojen piirteet rinnastuivat lähimmin. Yhteisen tai soveltuvasti yhteisen ohjelmiston käyttöä tulisi tutkia lisää. (Kts. sivut 139–140.)

Opetuskokeilun aikana esille ei noussut tietoa siitä, miten saman, helposti soitettavan teoksen harjoittaminen vaikeuttaisi toisen soittimen soittotaidon kehittymistä tai olisi jopa kohtalokkaan vaarallista. Kyseessä olisi samalla teos, jolla kartutetaan molempien soittimien ohjelmistoa, mikä nähtiin merkittävänä etuna tiiviin opintoajan käytössä.

Piano-ohjelmiston valinnalle näytti olevan leimallista niin kutsutun romanttisen musiikin vetoavuus. Tämä herätti kysymyksen, onko urkuohjelmisto opintojen värittömämpi osio. Keskusteluissa koettiin myös irtautumista keinotekoiseksi koetusta käyttömusiikin ja taiteen jakolinjasta. Improvisoinnin osuus opinnoissa ei näyttänyt olevan erityinen ongelma. Opiskelijat olivat avoimia kaikkiin toimintatapoihin.

Ohjelmistoon liittyviä havaintoja aineistoon kertyi sirpaleina osin ryhmien ulkopuoleltakin. Opettajat myönsivät eri kokeilujen tuoneen esiin joitakin hyödyllisiä yksityiskohdita. Kokemukset vahvistivat näkemystä, että teoksen harjoittelu toisella soittimella sopii klaveeriopiskelijoille. Harjoittelu epätyypillisellä soittimella näyttäisi olevan jopa klaveeriopintojen dynaaminen muutostekijä. Kokeilussa ei noussut esiin, että kyseinen käytäntö olisi vienyt soitintaitoja harhaan.

Urku- ja piano-ohjelmistoillakin näytti olevan erilainen status. Kokeilussa toistuivat viestit, joiden mukaan pianokulttuuri sisältäisi jollakin tapaa vapautuneemman otteen soittamiseen. Ei käynyt selväksi, oliko tässä vain oman alueen painottamista vai eivätkö opiskelijat osanneet arvostaa tai opettajat puolustaa yhtä rohkeasti urkuohjelmiston ominaispiirteitä. (Kts. sivut 141.) Urkujensoitto liittyi pääaineen useaan osa-alueeseen pianonsoittoa kiinteämmin, mikä saattoi vaikuttaa oppilaan suhtautumiseen. Jokin merkitys saattoi olla pedagogisella lähestymistavalla, jossa pianonsoittoa opetettiin ennestään tuttujen teosten avulla. Pianonsoiton yhteydessä jäi lähes huomiotta urkuohjelmistolle tutumpi osuus, musiikki ennen 1700-lukua, koska opiskelijoita ja opettajia kiehoi romanttisen, uudemman ja motorisesti vaativan musiikin osuus. Urkuopettajatkin tunnustivat kiehtovuuden.

Ohjelmistosta käyty sanailu paljasti, että kysymys soittimien idiomaattisesta ohjelmistosta ei ole lainkaan selvä ja yhdenmukainen. Kaikki soittimet ja niiden sijoituspaikat ovat aina jossakin määrin yksilöllisiä eivätkä suinkaan sidoksissa sävelteokseen. Loppu-tulos osoitti, että tietoisuuden eri soittimien mahdollisuuksista ja teosten käsittelytaidosta tulisi kasvaa soittimien käsittelytaitojen ohella.

Koraalisoinnin myönteisestä merkityksestä pianotutkimuksen osana löytyi yksimielisyys. Sen arviointiperusteena haluttiin pitää pianotaitoja, ei nuottikuvan toteuttamista.

Huolimatta siitä, että opettajille on tyypillistä oman soittimen keinojen korostaminen, opiskelijat ovat harjoitelleet kaikkia tehtäviään pianolla, joka on ollut helpoimmin käsil-

lä. Urkuteosten harjoittelun pianolla todettiin tuottaneen motorisia valmiuksia alkaen koskettimiston käytön hallinnasta ja sormien käyttökelpoisuuden kohentamisesta. Pianoteoksen harjoittelua uruilla ei pidetty ollenkaan samalla tavoin asiaan kuuluvana, mutta sen merkitys todettiin asiaankuuluvaksi tietyissä tilanteissa ja tiettyjä teoksia ajatellen.

### 4.3 Uuden suunnan tunnusmerkit

Opettajien nykyistä laajempi yhteistyö tukee hyvässä hengessä etenevää koulutusta ja sujuvaa kontaktiopetusta. Yhteistyötä voi tehdä monella tasolla: keskustella ryhmänä yleisistä musiikkiin tai opettamiseen liittyvistä asioista taikka opiskelijan tavoitteista ja erityiskysymyksistä, tutustua soittimien rakenteisiin ja ilmaisun mahdollisuuksiin sekä tehdä arviointiyhteistyötä toisen soittimen opettajien kanssa.

Selkeimmät erot todettiin soitinten äänentuotossa, jonka havaittiin olevan kiinnostava yhteistyön kehittämisen osa-alue. Myös urkujen ja pianon soittotaidot voivat kohdata toisensa hedelmällisesti soiton dynamiikan lisäksi eri soittotapojen, etenkin artikuloimisen alueella. Näissä opettajien tulee yhdenmukaistaa käyttämänsä ammatilliset käsitteet.

Osallistujat löysivät soittimien soittotekniikoissa itselleen yllättäviä ja soittotaidolle merkittäviä yhteyksiä. Urkujensoitosta voitiin osoittaa siirtyvän pianonsoiton suuntaan myös äänenkuljetuksen hallintaa ja pianotekniikassa tarvittavaa keveyttä.

Näkyvimmin tuloksista erottuu soiton dynamiikan merkitys eri klaveerien soitossa. Soittajien musiikillisissa ideoissa ei nähty olevan ilmaisun dynamiikan suhteen eroa, soittivatpa he uruilla, pianolla, cembalolla, klavikordilla tai muiden soitinryhmien soittimilla. Merkittävä oli havainto, että soiton dynamiikka vaikuttaa myös toisen soittimen ilmaisuun ja että vuorovaikutus on molemminpuolista.

Dynaamisen ajattelun selkeytymisen nähtiin tukevan pienillä luokkauruilla tapahtuvaa harjoittelua, jolloin soittaja oppii tuntemaan äänenvoimakkuuden kasvu- ja vähenemistendenssit mielessään ja hakeutuu etsimään uruille ominaisia dynaamisen ilmaisun keinoja. Sen jälkeen nämä löytyvät luontevammin käytettäessä suurten urkujen hallintalaitteita. Tapahtumassa oli nähtävissä yhteys pianoharjoittelussa havaittuun ilmiöön, jossa soittaja ajattelee kuvaavansa soitolla orkesterisoittimen karaktääriä mutta kuulija aistii



vain dynaamisen tunnelman. Tämäkin osoitti, että yhteistyö rinnakkaisissa opinnoissa lähentää soittimia toisiinsa.

Kokenutkin urku- ja piano-opettaja saa yhteistyön myötä uusia, ja käänteentekeviä oivalluksia oman soittimensa käsittelyyn liittyvissä kysymyksissä ja toisen soittimen merkityksessä suhteessa omaan soittimeen. Soittoteknisten ratkaisujen havaittiin olevan vähemmän sidoksissa soittimien rakenne- ja teknisiin mahdollisuuksiin kuin kokeilun alkuvaiheessa arveltiin (kts. 122).

Pianopedaalin heikot käyttötaidot tekevät urkujensoiton äänentuoton epämääräiseksi, jonka vuoksi opettajien tulee pohtia oppilaan kanssa äänentuoton ja pedaalinkäytön suhdetta. Hyvät pedaalitaidot voivat kehittää soittajan ajattelutapaa soiton dynamiikasta ja kuulua myönteisinä urkujensoiton dynamiikan ilmaisussa, joka nähtiin opintoja lähentävänä tekijänä.

Opetuskokeilussa nousi esiin opintoja tukevien puhtaasti käytännöllisten kysymysten tärkeä asema. Näitä oli ennen muuta päivittäisen ja viikoittaisen harjoittelun tukeminen. Siinä opiskelija tarvitsee oma-aloitteisuuden rohkaisua esimerkiksi harjoittelun aikataulutuksen oppimiseen.

Keskustelijoiden tulee osata käsitellä sekä miellyttäviä että kiusallisia asioita. Opetuskokeilussa ilmeni, että vahingosta tulee viisastua. Talven kuluessa ilmennyt, vähäisestä harjoittelusta johtunut häiriö aiheutti opettajien ”vetäytymisen kuoreen”, sen sijaan että he olisivat havainneet tilanteessa mitä parhaimman yhteistyön aiheen (kts. sivu 149).

Ohjelmiston yhteisen suunnittelun merkitys todettiin erottamattomaksi osaksi yhteistyöhön perustuvaa työskentelyä. Sen suunnittelu mielekkyys johtuu siitä, että käytännön pulmista huolimatta ohjelmisto luo opinnoille keskeisen, mieluisen sisällön.

Yksi klaveeritaitojen oppimisen tunnusmerkistöön olennaisesti kuuluva piirre oli oppimisen tapa, jossa saavutettu taito ja tieto siirtyvät toiseen tilanteeseen ja ilmaisuun siihen olennaisesti kuuluvana osana. Siihen näyttäisi kuuluvan oppimisen vapausaste, jossa opiskelija voi kokeilla sekä erehtyä ilman häpeää. Tämän suuntainen oppijan itsetunnon tukeminen tuo ajan kanssa varminta tulosta.

Sinnikkäitä toiveita jatkaa opetuskokeilua voi pitää jo sinänsä osavastauksina tutkimustehtävääni. Päädyin kuitenkin arvioon, että aineisto on jo riittävän laaja analyysin suorittamiseksi ja tulosten arvioimiseksi.

## 5 JOHTOPÄÄTÖKSET

### 5.1 Urkujen ja pianonsoitto kirkkomusiikin koulutuksessa

#### *Urut ja piano soittimina*

Kehittämistyön lähtökohtina olivat soittimet, niiden kehityshistoria sekä tarkastelun alla olleiden tyylien piirteet ja kehitys. Varhempina aikoina musisointitavoista vallitsi omaan aikaamme verrattuna yhdenmukaisempi ajattelu, johon sitoutuivat kaikkien soittimien taitajat sekä laulajat. Myöhemmät säveltäjät ovat yleensä pyrkineet hyödyntämään soittimille ominaisia mahdollisuuksia, ja sen myötä teosten tulkintaongelmat ovat toisen tyyppisiä. Urkujen- ja pianonsoiton ammattilaisten käytössä on paljon tätä koskevaa tietoutta. Ongelma soveltamisessa on tiedon hajanaisuus ja ohuus. Soittimina urut jäivät vielä varsin tuntemattomiksi, ja piirre liittyy opettajilla oppiaineiden etäännyttämisilmiöön. Opiskelijoille urut ja piano tarjoavat toisiaan täydentäviä mahdollisuuksia, eikä klaveerilajien moninaisuuden ymmärtäminen estä heitä näkemästä urkuja tai pianoa myös omaleimaisina soittimina.

#### *Klaveerien opinnot*

Olenaisesti soitintaitoja toisiinsa liittävien taitojen joukosta erottuivat opetuskokeilussa selkeästi urkujensoitosta paremmin tunnetut vanhan musiikin soittotavat sekä dynaamisen ilmaisun kehittymistä suoraviivaisimmin kehittävä pianonsoitto. Dynamiikan ilmaisu on siis monisyisempää kuin vain äänikertojen määrän muuttaminen tai vasaran iskun voimakkuuden säätö. Siinä on keskeistä soittajan tahto, joka ohjaa dynamiikan toteuttamista.

Opetuskokeilun perusteella ei voi osoittaa, että urkujen- ja pianonsoiton opintojen vuorovaikutus olisi merkittävän haitallista. Myös soittotekniikoiden erot näyttävät pienemmiltä kuin oletuksissa tahdottiin tuoda esille. Opettajat näyttävät kykenevän käsittelemään erottavina tekijöinä esille nousseita kosketuksen hallintaa, kehon staattisuutta, elastisuutta tai liiallista liikkumista siten, että haittavaikutukset vähenevät.

Opiskelijoiden henkilökohtaiset oppimistavoitteet joudutaan usein mukauttamaan ohjeellista suoritusaikaa pidemmälle aikavälille. Tässä tutkimuksessa esille nostetuilla toimintatavoilla näyttää olevan merkitystä etenkin näiden opiskelijoiden kehittymisen edellytyksille.

### *Opettajien yhteistyö*

Opettajan kyky opettaa sekä opetuskeskustelujen täsmällisyys näyttävät kohentuvan opettajien yhteistyön myötä. Opettajien hyvä yhteistyö näyttää myös luovan opiskelijalle tarpeellisen, häiritsevästä sisäisestä ja ulkoisista ristiriidoista vapaan ilmapiirin. Opiskelijalla ei yleensä ole ennakkoluuloja kahden rinnakkaisen klaveerin opiskelua kohtaan, ja hän kaipaa työskentelyynsä tukea. Opetusyhteistyön paraneminen näkyy opettajilla tällaisen tuen antamisen taidossa.

Yhteistyötä kiusallisimmin haittaavat ilmiöt esiintyvät asennetasolla, erityisesti käsityksissä soittimien asemasta musiikkikulttuurissa. Tulosten mukaan asenteiden perusteet eivät ole vakuuttavia. Vastaavia asenteita on pantu merkille kirkkomusiikin koulutuksen muillakin alueilla, esimerkiksi yksinlaulussa ja kuorolaulussa. Reviiriasettelmat saattavat olla klaveeriopettajien ryhmässä jyrkempiä kuin orkesterisoitinten opettajilla, joiden työhön liittyy sosiaalisesti ja pedagogisesti lähentävä kamarimusiikki ja orkesterityöskentely. Opintojen kannalta on merkittävää, että soitonopetus edellyttää luottamuksellista yhteistyösuhdetta. Usean oppiaineen opiskelija ajautuu vaikeaan asemaan ristiriitoja korostavassa oppimisympäristössä, koska kirkkomusiikin koulutuksessa hän joutuu miellyttämään useaa opettajaa.

Opettajan oman työn korostamista ei voi pitää ainoastaan kielteisenä ilmiönä. Kun taiteellista ilmaisua opettava kykenee säilyttämään oman työn tärkeyden hehkun, hän jaksaa tehdä haastavaa työtään korkeatasoisesti. Urkujen ja pianon opetusryhmien kannustava sisäinen henki on tarpeen, jotta opiskelija rohkaistuisi soittamiseen.

## 5.2 Urkujen- ja pianonsoiton opetuksen yhteistyön kehittämismahdollisuuksia

### *Kirkkomusiikin koulutuksen opetussuunnitelmat*

Tulokset luovat pohjaa kirkkomusiikin klaveerikoulutukselle, joka tarjoaa opiskelijoille ja opettajille entistä selkeämmät tavoitteet ja myös keinot niiden saavuttamiseksi. Vaikka yhteistyö työskentelytapana tuo opettajalle lisärasitteen totutun kontaktiopetuksen ohelle, työtavan hyödyt ovat kuitenkin siinä määrin suuria, että työskentelytavan jatkokehittämiseen tulisi ryhtyä viipymättä. Syntyneet keskusteluaiheet saattavat jäädä elämään, mikäli opettajat pitävät keskustelua vireästi yllä ja oppilaitokset ymmärtävät kehittämisen koituvan koko koulutusalan hyödyksi. Tuloksia voi soveltaa myös ammattikorkeakoulujen kirkkomusiikin koulutukseen.

Sibelius-Akatemian lukuvuonna 2005–06 uudistetun kirkkomusiikin koulutuksen opetussuunnitelmien kehitystyö tulee saattaa ajan tasalle. Esiin nousseet kysymykset edellyttävät kirkkomusiikin koulutuksen klaveeriopetuksen tarkastelemista kokonaisuutena. Opetussuunnitelman tulee osoittaa opintojen tavoitteet yhtenäisellä ja ristiriidattomalla tavalla. Myönteisen kehityksen edellytys on kaikkien osapuolien asenteiden muuttuminen, klaveeriopintojen ja -opetuksen käsittely samanarvoisina sekä opetusjärjestelyjen uudelleenarviointi.

Opettajat tarvitsevat hyvien perustaitojen ohelle entistä paremman ymmärryksen monialaisen muusikon kouluttamisesta. Tässä auttaisi täydennyskoulutus, jossa heitä perehdytettäisiin kirkkomusiikin opetuksen erityisvaatimuksiin. Koulutuksen perustan luovat ohjeet, jotka antavat opettajille selkeän kuvan koulutuksen kehikseksi luodusta opetussuunnitelmasta sekä klaveeriopintojen merkityksestä siinä. Klaveeriopintojen suhteen pääaineeseen, kirkkomusiikkiin, tulisi hahmottaa yksiselitteisesti. Työtapoja uudistavat käsitykset ja menetelmät eivät herätä vastenmielisyyttä, kun ne nivotaan kuuluviksi opetustyön käytäntöihin. Kolmen vuoden opintojen tiiviys jättää soitinopintojen vaihtoehtoilta vain pienen liikkumatilan, eikä opettajille ole esimerkiksi selvää, missä määrin ja millä tavoin taide ja taiteellinen ilmaisu nivoutuvat kirkkomusiikin koulutukseen. Tämä ei käy ilmi opetussuunnitelmissakaan.

Työnantajan aktiivisuudella on suuri merkitys koulutusohjelman työn tulosten parane-  
miselle, koska se kykenee tasapainottamaan asenteisiin kehittyneitä epätarkoituksenmu-  
kaisia piirteitä. Vain työnantajalla on mahdollisuus kouluttaa ja tukea uutta työtapaa.  
Tuki tarkoittaa muutoksia johtosääntötasolta yhteistyöpalaverien resursoimiseen saakka.

Todennäköisesti Sibelius-Akatemian kolmen vuoden kandidaatinkoulutuksen uhkiin ja  
mahdollisuuksiin herättiin Kuopion osastossa ensimmäisenä. Onko kuopiolainen koulu-  
tus sitoutunut paremmin työelämän tarpeisiin, jää myöhempien tutkimusten selvittä-  
väksi.

### *Työskentelytavat*

Työskentelyn luonnollinen lähtökohta on avoin, ylikorostuneista arvoasetelmista vapaa  
keskustelu. Työtavan vakiinnuttaminen edellyttää alkuvaiheessa lähitulevaisuuden ja  
lukuvuoden kulun hahmottelua sekä tasaisin aikavälein järjestettyjä kokoontumisia ai-  
nakin vuoden ajan. Senkin jälkeen henkilöstön tulee saada kokoontua palautekeskuste-  
lun ja jatkopohdinnan merkeissä. Alkuvaiheessa hahmotellaan lähitulevaisuuden ja lu-  
kuvuoden kulkua. Opettajien tulee antaa opintojakson kuluessa opiskelijalle mahdolli-  
suus selvittää omia tavoitteitaan, ja nämä tulee ottaa huomioon molempien soittimien  
opetuksessa.

Opettajien osallistuminen toisen soittimen tutkinnon arviointiryhmän työskentelyyn on  
eduksi, koska opetustuntien, näytteiden ja tutkintojen palautekeskusteluissa hän pääsee  
luontevasti perille toisen soittimen opettajien tavoitteista ja voi samalla havaita yhteisiä  
ajankohtaisia pulmia opiskelijan edistymisessä.

Opettajien tulisi ymmärtää opiskelijan asema kahden klaveerisoittimen kontekstissa ja  
lieventää asetelmaan väistämättä liittyviä kilpailujännitteitä. Jännitteitä tulisi käsitellä  
yhteisesti ja purkaa mahdolliset suojausilmiöt asiallisesti.

Opettajien ja opiskelijan on tarpeellista saavuttaa yhdenmukainen opetuskieli, sillä soi-  
ton alalla ajattelun ja fyysisen toiminnan suhteita selittävässä puheessa on väärinym-  
märtämisen mahdollisuuksia. Yhdenmukaisuus muun muassa terminologiassa auttaa  
opiskelijaa oivaltamaan perusteita toimille, jotka muutoin voisivat jäädä vaille selitystä.

Ohjelmistoyhteistyössä urkureiden antia voisi olla näkemys taidemusiikin varhaisista  
aikakaudesta sekä valmius keskustella yhteisistä kysymyksistä klaveerikontekstissa. Pia-

no-opettajien vahvuuksia saattavat olla sellaiset sosiaalisen vuorovaikutuksen taidot, jotka ovat rakentuneet opetettaessa kaiken ikäisiä ihmisiä.

Näyttää siltä, että niin kouluttajien kuin opiskelijoiden mielissä soiton ideaalinen toteutuminen ja arkityö tulisi saada lähemmäksi toisiaan. Kirkkomusiikin koulutuksessa tulisi hyväksyä ja hallita musiikkityön arjen elementit: pienet ja suuret sekä kehnot ja laadukkaat soittimet, pienet ja suuret tilat ja ihmisläheinen työympäristö. Jo soiton oppimisessa tulisi omaksua ilmaisu, joka on sidoksissa niihin paikkoihin ja soittimiin, jotka soittajalla kulloinkin ovat käytössä. Kaikelle toiminnalle on mahdollista löytää omanlainen tavoitteensa ja ilmapiirinsä.

### *Pedagogisia näkökulmia*

Urpi-projektin tulokset eivät osoita, miten tehokkaasti kirkkomusiikin koulutuksen urkujen- ja pianonsoiton opinnot etenevät nykyisellä toimintatavalla. Siihen olisi tarvittu pitkäkestoisempi sekä muutoinkin laajempi tutkimus. Sitä vastoin tuloksista on osoitettavissa keinoja, joilla opinnot voivat edetä nykyistä tuloksekkaammin.

Klaveerien opettamisen lähtökohtina tulee olla sekä klaveereille yhteiset että idiomaattiset taidot. Olisi eduksi, jos urkujen- ja pianonsoiton opettajat ja opiskelija saisivat riittävän tietoperustan niistä urkujen ja pianon rakenteista, joilla on merkitystä ilmaisumahdollisuuksiin ja opettamisen tapoihin. Opiskelija tarvitsee sellaiset tiedot ja taidot, joiden avulla hän voi kehittyä itsenäisesti eteenpäin. Mikäli opettajat toimivat yhteismittaisiin tavoitteisiin, tiedoin ja asentein, opiskelija on kaikille pakollisen koulutuksen jälkeen riittävän pitkällä kirkkomusiikin työalalle soveltuvissa klaveerien perustaidoissa, tyyli-tiedoissa sekä musiikin esittämisen taidossa.

Ohjelmiston valintaa pedagogiikan osa-alueena ei voi yliarvioida. Yhteisesti suunnitellun ohjelmiston opiskelu selkeyttää opiskelijalle soittimien idiomaattisia ominaisuuksia ja antaa kokonaisnäkömyksen klaveerien ohjelmistoista ja tyyli-lajeista. Kirkkomusiikin koulutuksen alkuvaiheelle on tyypillistä, että piano-opinnot jatkuvat tuttuun tapaan mutta urkujen soitto alkaa aivan alusta. Alkuvaiheen ohjelmistotasojen erojen synnyttämää ristiriitakokemusta voi lieventää etenemällä soitintaidoissa osaksi samoin teoksin. Ohjelmistojen yhteinen pohdiskelu tarjoaa opettajille myös oivan tilaisuuden tutustua uuden opiskelijansa ajatusmaailmaan. Opetuskokeilu osoitti sen yhdeksi tunnuspiirteeksi laaja-alaisen kiinnostukseen klaveerimusiikkiin yleensä eikä vain yhteen soittimeen.

Urku- ja piano-ohjelmistoilla ilmaistaan olevan erilainen status, ja vain 1800-luvun musiikkiin näytetään liitettävän emootioita koskettavia piirteitä. On ilmeistä, että muut kuin 1800-luvun klaveeriteokset tarvitsevat nykyistä perusteellisemmän tutustumisen ja valmistelun, jolloin niiden taustoista nousee esiin todennäköisesti romantiikkaa vastavia tunnekokemuksia tai sille kilpailukykyisiä piirteitä.

Kahden klaveerin opinnoille on eduksi, että opiskelija perehtyy myös periodisoittimien äänentuottoon ja soittokosketukseen, koska soitinten kehityksen ymmärtämisen ohella esimerkiksi klavikordin esikuvaa voi hyödyntää pianonsoiton dynamiikan sekä urkujen soiton äänenpääton hallinnassa. Cembalo puolestaan voi olla mallina urkujen äänentuoton sekä pianon kosketusnopeuden ja sävelkulkujen tarkkuuden hallinnassa. Periodisoittimien soittotuntumat ja soitinhistorian kehitysvaiheet kertovat käytännöllisesti, kuinka pianon soittotavat eivät ole syntyneet tyhjästä. Piano-opettajille olisi hyödyllistä perehtyä urkujen suunnasta saataviin klaveristisiin hyötyihin. Urkureiden puolestaan tulisi olla selvillä pianon äänentuoton mahdollisuuksista ja soittotekniikan keinoista. Periodisoittimien tarkasteluun tarjoaa avun kirkkomusiikin koulutuksen urkuopettajien tietopohja.

Rinnakkaisten opintojen ongelmat ovat usein kosketuksissa harjoittelun määrään. Ongelmia voi ehkäistä ennalta selkeiden harjoitteluohjeiden lisäksi harjoittelun aikatauluksella, joka jo pelkästään tarjoaa riittävän perusteen alkuvaiheen yhteistyölle.

UrPi-projektin aineistossa riittäisi ainesta laajempaankin analyysiin. Tutkimuksen tulokset näyttävät soveltamiskelpoisilta myös muiden kirkkomusiikin koulutuksen osa-alueiden kehittämisessä. On mahdollista, että tutkimuksen tuloksien tarkastelusta on hyötyä myös muiden musiikin koulutusalojen kehittämisessä, osittain ehkä myös musiikkikoulutuksen ulkopuolella. Lukijalla on mahdollisuus luoda tuloksista oman alansa erityispiirteisiin perustuvat johtopäätöksensä.



## LÄHTEET

### Kirjalliset lähteet

- Aaltola, J. & Syrjälä, L. 1999. Tiede, toiminta ja vaikuttaminen. *Siinä tutkija missä tekijä – toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Toim. Heikkinen, H. L. T. & Huttunen, R. & Moilanen, P. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Ahlberg, L. 2008. Soitinvalintana urut. Helsinki: SOKLA/Sibelius-Akatemia.
- Aira, M. 2005. Laadullisen tutkimuksen arviointi. *Duodecim* 121/2005.
- Alain, M-C. 1980. Näkökohtia ranskalaisesta tyylistä. (Suom. Markku Heikinheimo.) *Pro organo pleno* 175–184. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Albrecht, C. 1980. ”Jeu inégal” bei Bach. Zu einem aktuellen Interpretationsproblem. *Der Kirchenmusiker* 4/1980, 117–120.
- Alhoniemi, A. 1989. *Sivistyssanakirja*. Falun: Weilin+Göös.
- Annala, E. 2003. Urut ja piano – tärkeimmät seurakunnan soittimet. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Toim. Erkkilä, L. & Tuovinen, U. & Tuppurainen, E. Helsinki: Kirjapaja.
- Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. Hamina: Akatiimi.
- Bach, C. Ph. E. 1753 (Erster Theil) und 1762 (Zweyter Theil). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin. Faksimile der 1. Auflage. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1981. Zusätze zum ersten Teil des Versuchs, 3. Auflage, Leipzig, Schwickert 1787.
- Ballesteros, D. 2004. *Jeanne Demessieux’s Six Études and The Piano Technique*. Rio de Janeiro: Domitila Ballesteros.
- Boxall, M. 1977. *Harpichord Method (Notes & Text book)*. London. Schott & Co. Ltd.
- Brödel, C. 2006. Kirchenmusikalische Ausbildung heute. *Musik und Kirche* 6/2006. 396–400.
- Cohen, L. & Manion, L. 1994. *Research Methods in Education*. Fourth Edition. London: Routledge.
- Davies, M. B. 2007. *Doing a Successful Research Project*. Basingstoke: Palgrave.
- Diruta G. 1593. Il Transilvano, or Dialogue on the true way of playing organs and quilled instruments. *Anthology of Early Keyboard Methods*. (toim. Ife B. & Sachs B.) Cambridge: Gamut Publications.
- Engeström, Y. 1994. Perustietoa opetuksesta. Helsinki: Valtiovarainministeriö.
- Erkkilä, L. 2003. Kanttorin virka. *Kirkkomusiikin käsikirja*. Toim. Erkkilä, L. & Tuovinen, U. & Tuppurainen, E. Helsinki: Kirjapaja.
- Eskola J. & Suoranta J. 2008. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, K. 2006. Kirkkomusiikoksi Ruotsin kirkkoon : keskustelua kirkkomusiikoiden koulutuksesta ja rekrytoinnista Kyrkomusikernas Tidning- lehdessä vuosina 2000-2005. Julkaisematon kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia,
- Forsblom, E. 1994. *Mimesis, Bachin urkuteosten affekti-ilmaisu etsimässä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Frescobaldi, G. 1637. *Il Secondo libro d’Involatura di Cembalo et Organo*. (Facsimile 1980 Archivum Musicum.) Rooma: Nicola Borbona

- Frescobaldi, G. 1637/1949. *Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d'hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre partite d'involatura di cimbalo et organo*. Toim. Pierre Pidoux. Kassel: Bärenreiter.
- Heikinheimo, M. 1983. Kuvioita ja soivia affekteja. *Sibelius-Akatemian vuosikirja 1983*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Heikkinen, H. L. T. & Jyrkämä, J. Mitä on toimintatutkimus? 1999. *Siinä tutkija missä tekijä – toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Toim. Heikkinen, H. L. T. & Huttunen, R. & Moilanen, P. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Heikkinen, H. L. T. 2007. Toimintatutkimuksen lähtökohdat. *Toiminnasta tietoon*. Toim. Heikkinen, H. L. T. & Rovio, E. & Syrjälä L. 2007. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Heikkinen, H. L. T. 2007 & Rovio, E. & Kiilakoski, T. Toimintatutkimus prosessina. *Toiminnasta tietoon*. Toim. Heikkinen, H. L. T. & Rovio, E. & Syrjälä L. 2007. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Herbst, W. 1996. Kirchenmusikalische Ausbildung. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Auflage 1996. Sachteil 5, 135–138. Kassel: Bärenreiter.
- Herzog, J. G. 1867. *Orgelschule*. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. Erlangen: Deichert.
- Hirsjärvi S. & Hurme H. 2000. *Tutkimushaastattelu; teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S. & Remes, P & Sajavaara, P. 2008. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.
- Hirvonen, A. 2003. *Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi. Solistisen koulutusohjelman musiikin opiskelijat identiteettinsä rakentajina*. Diss. Oulu: Oulun yliopisto.
- Huhtanen, K. 2004. *Pianistista soitonopettajaksi*. Diss. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, U. 1961. *Pianokirja*. Helsinki: Laatupiano.
- Hynninen, H. & Vapaavuori, P. 1994. *Barokkipianisti*. Oulu: Pohjoinen.
- Hyry, E. K. 2007. *Matti Raekallio soitonopetuksensa kertojana ja tulkitsijana*. Diss. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kahn, H. & Wiener, A. J. 1967. *The Year 2000*. Seventh Printing 1969. Toronto: The Macmillan Company.
- Jalkanen, K. 1976. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1809–1870*. Diss. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- 1978. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870–1918*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- 1986. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1721–1809*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Keller, H. 1948. *Die Orgelwerke Bachs*. Vierte Auflage. Leipzig: Edition Peters.
- Klemetti, H. 1909. Selonteko lukkarikoulu-komitean mietinnöstä. *Säveletär 1909/17*. Helsinki.
- Kopakkala, A. 2005. *Porukka, jengi, tiimi. Ryhmädynamiikka ja siihen vaikuttaminen*. Helsinki: Edita.
- Kosonen, E. 2001. *Mitä mieltä pianonsoitossa?* Diss. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto
- Kuula, A. 2006. *Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Latvakoski, S-L. 1994. Sibelius-Akatemian urkujensoiton opetuksessa 1983–1993 käytetty ohjelmisto. Julkaisematon kirkkomusiikin koulutusohjelman tutkielma. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

- Laukvik, J. 1990. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Eine Einführung in die „alte Spielweise“ anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Laukvik, J. 1996. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Grundzüge des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen in 2 Teilen: Teil 1: Orgel und Orgelspiel im Barock und in der Klassik. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Laukvik, J. 2001. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. (2. Auflage 2001) Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Lehtola, J. 2005. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lehtola, J. 2008. Uudet tuulet puhaltavat urkutaiteessa. *Musiikkilehti Rondo Classica* 12/2008, 38–39.
- Linna, J. 1986. Pianonsoiton opiskelu Sibelius-Akatemian va. Kuopion koulutusyksikössä 1983–84. Kartoitus kirkkomusiikin opiskelijoiden mielipiteistä ja asenteista. Julkaisematon kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Lohmann, L. 1990. *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse.
- Luomanen, J. & Räsänen, P. 2000. *Tietokoneavusteinen laadullinen analyysi ja QSR NVivo -ohjelmisto*. Turku: Turun yliopisto.
- Maasalo, A. (toim.) 1932 toim. Helsingin kirkkomusiikkiopiston vaiheet. *Helsingin Kirkkomusiikkiopisto 1882–1932*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Merikanto, O. 1916/2009. Registreeraustaito. Tulenheimo, M. & Merikanto, O. 1916/2009. *Urut. Niiden rakenne ja hoito*. Helsinki: Lasipalatsi.
- Merkel, G. & Merikanto, O. 1901. *Urkukoulu op. 177* (perustana Merkelin teos 1880). Helsinki: Apostol.
- Metsämuuronen, J. 2006. Laadullisen tutkimuksen käsikirja. Jyväskylä: Gummerus.
- Müller, K. F. 1964. *Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste*. Gütersloh: Gerd Mohn.
- Mäkinen, E. 2004. *Pianisti cembalistina*. Cembalotekniikka cembalonsoittoa aloittavan pianistin ongelmana. Diss. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Neuhaus, H. 1973. *Pianonsoiton taide*. (Suom. Arja Gothoni). Helsinki: Yhteiskirjapaino Oy.
- Nordström, T. 1999. *François Benoist, Orgel och Ideologi. En undersökning av Benoists orgelmusik och pedagogiska verksamhet i deras kontext*. Diss. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Ochse, O. C. 1994. *Organists and Organ Playing on Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington & Indianapolis: Indiana university press.
- Oikarinen, M. 2011. *Urkurin soittoasennon biomekaaninen analyysi*. Väitöskirjan käsikirjoitus. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto.
- Oortmerssen, J. van 2003. Limitations of body and soul, 237–241. *Urut ajassa. Juhlakirja Kari Jussilalle*. (toim. Peter Peitsalo.) Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pajamo, R. 2000. Lukkarin viran ja koulutuksen kehityksestä. *Suomen kirkkomuusikot – Finlands kyrkomusiker 2000*. Lahti: Suomen Kanttori-urkuriliitto. 11–18.
- 2001. *Kirkkomusiikin osasto 50 vuotta. Tabulatura 2001*. Vammala: Sibelius-Akatemia.
- Pajamo, R. & Tuppurainen, E. 2004. *Suomen musiikin historia – Kirkkomusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Patrikainen, R. 1999. *Opettajuuden laatu*. Jyväskylä: Gummerus.
- Pelto, P. 1989. *Urkujen käyttäjän käsikirja*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Porthan, O. 1994. Urkurakennustaiteen haasteista 1900-luvulla. *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. (toim. Reijo Pajamo.) Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Punnonen, S. 1996. Kirkkomusiikkikoulutus Sibelius-Akatemiassa ja Göteborgin musiikkikorkeakoulussa. Kirkkomusiikin koulutusohjelman lopputyö. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Pyykönen, S. 2005. Opiskelijoiden näkemyksiä pianonsoitosta kirkkomusiikin opinnoissa ja kanttorin työssä. Julkaisematon kirkkomusiikin koulutusohjelman tutkielma. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Raekallio, M. 1996. *Sormituksen strategiat*, Sibelius-Akatemia, Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintoon liittyvä tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rantala, O. 1991. Modernin pianon soittajan näkökulma Girolamo Frescobaldin klaveerimusiikkiin. Julkaisematon solistisen koulutusohjelman kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rantala, O. 2006. Julkaisematon keskustelumuistio Sibelius-Akatemian Kuopion osaston pianokollegion palaverista 3.4.2006. Tekijän hallussa.
- Rauste-von Wright, M. & Wright, J. von & Soini, T. 2003. *Oppiminen ja koulutus*. Juva: WSOY.
- Rautelo, M-L. 1992. Urkujensoiton opetus Kuopion kirkkomusiikkikoulutuksessa 1960–1990. Opettajat, tutkintovaatimukset, suoritukset ja soitetet teokset. Julkaisematon kirkkomusiikin koulutusohjelman tutkielma. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Riedel, F. W. 1996. Klavier, Begriff. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 1996. Sachteil 5, 283–284. Kassel: Bärenreiter.
- Ritter, A. G. (Ei vuosilukua. 1. painos 1854). *Kunst des Orgelspiels. 1. Theil: Theoretisch-practische Anweisung im Orgelspiele*. Vierte verbesserte Auflage. Erfurt & Leipzig: Gotth. Wilh. Körner's Verlag.
- Ruismäki, H. 1991. Musiikinopettajien työtyytyväisyys, ammatillinen minäkäsitys sekä uranvalinta. Diss. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sándor, G. 1981. *On Piano Playing*. New York: Schirmer Books.
- Santa Maria, T. de 1565. Libro llamado arte de tañer fantasía. *Anthology of Early Keyboard Methods*. (toim. Ife B. & Sachs B.) Cambridge: Gamut Publications.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 1993–95*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2000–01. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2001–02. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2003–04. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2005–06. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2007–08. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2009–10. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2010–11. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. *Opinto-opas 2011–12. Opetussuunnitelmat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Soinne, P. 2001. Klavikordin soitinhistoriallisesta sijainnista ja sen suhteesta forte-pianoon. *Klavikordikirja* (toim. P. Pelto). Sibelius-Akatemia julkaisuja 24. Vammala.

- Soinne, P. 1994. Kirkkomusiikki säveltaiteen osa-alueena. *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin (toim. Reijo Pajamo)*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Soinne, P. 1995. *Carl Philipp Emanuel Bach: Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 9. Helsinki. [Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. 1753 ja 1762, lisäysten osalta Leipzig 1787 (3. painos) ja Leipzig 1797 (2. painos). Faksimile-Nachdruck, hrsg. V. Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1978.]
- Syrjälä, L. & Ahonen, S. & Syrjäläinen, S. & Saari, S. 1996. *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Tarasti, E. 1992. *Johdatusta semiotiikkaan*. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Helsinki: Gaudeamus.
- Tiitus [nimim.] 1909. Voisiko Urkuri- ja Lukkari-koulun muuttaa kaksijatkoiseksi. *Säveletär 1909/1*. Helsinki.
- Toivanen, M. 2000. *Jazz luonnollisena systeeminä*. Diss. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Toivola, S. 2006. Urkujensoiton opinnot ja tukiaineet Sibelius-Akatemiassa sekä Hampurin ja Lyypekin musiikkikorkeakouluissa. Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Trinkewitz, J. 1996. Spieltechnik des Cembalos. Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1996*. Sachteil 2, 532. Kassel: Bärenreiter.
- Tuppurainen, E. 2011. Oskar Merikannon näkemykset liturgisesta musiikista ja kanttorikoulutuksesta. *Merikanto symposium*. Toim. Jan Lehtola. Sibelius-Akatemia: Kuopio.
- Tuppurainen, E. 2007. Kanttorien virat ja koulutus 2000-luvun alussa. *Leivästä, Sanasta ja Musiikista. Suomen kanttori-urkuriliitto 100 vuotta*. Helsinki: Kirjapaja. 212–218.
- Tuppurainen, E. 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Sibelius-Akatemia, taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma. Kuopio.
- Türk, D. G. 1789 / 1962. *Klavierschule*. Leipzig ja Halle. (Facsimile Bärenreiter: Kassel MCMLXII)
- Walther, J. G. 1732 / 1953. *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek*. Faksimile-Ausgabe. Documenta Musicologica, Erste Reihe, Druckschriften. Faksimiles 3. Herausgegeben von Richard Schaal. Kassel: Bärenreiter.
- Walther, J. G. 1708 / 1955. *Praecepta der Musicalischen Composition*. (Toim. Peter Benary). Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.
- Valtonen, H. 2001. *Oppimisen arviointi Sibelius-Akatemiassa*. Korkeakoulujen arviointineuvoston julkaisuja 2001, 1. Helsinki: Edita.
- Vapaavuori, P. 2001. *Viisi muunnelmaa Anders Wåhlströmin teemasta. Soinnin ja soitettavuuden muuttajat Wåhlström-klavikordin rekonstruktioissa*. Tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Wesslén, U. 2001. Pianistens anslag. *Kyrkomusikernas tidning 1/2001*, 12–13.
- Vilka, H. 2007. *Tutki ja kehitä*. Helsinki: Tammi.
- Vogel, H. 1982. Zur Interpretation des barocken Orgelrepertoires. Anmerkungen zum Verhältnis von Artikulation und Fingersatz. *Der Kirchenmusiker*. 1982/33, 4–11.
- Zweimüller, M. 1988. *Zur Problematik des Unterrichts im konzertanten Orgelspiel*. Wien–München: Doblinger.

**Internet-lähteet (e-lähde)**

- Asetus 14.7.2005 yliopistolaissa 645/1997 tarkoitettujen yliopistojen koulutusvastuusta.  
<<http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2005/20050568>> Toistettu viittaus 1.5.2011.
- Buelow, G. J. *Figures, theory of musical*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09625>> Toistettu viittaus 19.5.2011.
- Chew, G. *Articulation and phrasing*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40952>> Toistettu viittaus 15.4.2011.
- Haapakorpi, A. 2009. *Sulkeuman ja neuvottelun ehdoilla – asiantuntija-aseman rakentuminen työelämässä*. Helsinki.  
<<https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/50425/sulkeuma.pdf?sequence=2>>. Toistettu viittaus 1.5.2011.
- Hyötyläinen, R. 2007. Tutkimusavusteisen kehittämisen metodologinen kaksoisluonne. *Työelämän tutkimusavusteinen kehittäminen Suomessa*. (Toim. Ramstad, E & Alasoini, T 2007.) Helsinki 2007.  
<[http://www.mol.fi/mol/fi/99\\_pdf/fi/03\\_tutkimus\\_ja\\_kehittaminen/02\\_tykes/05\\_aineistopankki/julkaisut/raportti53.pdf](http://www.mol.fi/mol/fi/99_pdf/fi/03_tutkimus_ja_kehittaminen/02_tykes/05_aineistopankki/julkaisut/raportti53.pdf)> Toistettu viittaus 1.5.2011.
- Kanttorityöryhmän mietintö 2007. Kanttorin viran kelpoisuusvaatimusten uudistaminen. (Piispainkokouksen pöytäkirjan 12.2.2008 liite. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon keskushallinto. Sarja B 2007:1. Helsinki: Kirkkohallitus.)  
<[http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/E352D23BB03CA307C22577000024A667/\\$FILE/K08.pdf](http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/E352D23BB03CA307C22577000024A667/$FILE/K08.pdf)> Toistettu viittaus/uusi osoite 2.5.2011.
- Karasti H. 2005. Tutkimusmenetelmät. Kvalitatiivisen aineiston käsittely ja analyysi. Oulun yliopisto.  
<<http://www.tol.oulu.fi/kurssit/tutkimusmenetelmat/TM10AineistonAnalyysi.pdf>> Toistettu viittaus 1.5.2011.
- Kyrkomusikernas Riksförbund 2011. Nyhetsarkiv. <<http://www.kmr.se/arkiv.php>>. Viittaus 30.10.2011.
- Montagu, J. 2009. *Period instruments*. The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Musin Online.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5098>>. Toistettu viittaus 19.3.2011.
- Murray, B. & Nordlander, L. 2010. Kyrkliga utbildningar. Motion 2010:32. Kyrkomötet i Svenska kyrkan 2011. <<http://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?id=674594>> Viittaus 2.3.2011.
- Owen, B. ym. *Organ*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44010>> Viittaus 19.5.2011.
- Penninger, A. 2007. Die Akzentuierung auf Tasteninstrumenten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Master-Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades. Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Viittaus 15.3.2011.
- Piispainkokouksen päätös kanttorinvirkaan vaadittavista tutkinnoista. (Kirkkolainsäädäntö. Kirkon säädöskokoelma nrot 63. No 108. Annettu Helsingissä 9. päivänä helmikuuta 2010.)  
<<http://kappeli.evl.fi/Kirkkolainsaadanto.nsf/a16399f0218eff85c2256e6d00473b03/8af751915576eb29c22576c80041fd?>>>. Toistettu viittaus 2.5.2011.
- Rahmenordnung 2008. Rahmenordnung für die berufsqualifizierenden Studiengänge in Kirchenmusik. Neu formuliert im Rahmen des Bologna-prozesses.

- <<http://www.forum-kirchenmusik.de/html/dokumente.html>>. Toistettu viittaus 1.5.2011.
- Ripin, E. M. ym. a). *Bebung*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02449>>Viittaus 19.5.2011.
- Ripin, E. M. ym. b). *Harpsichord*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12420>>19.5.2011.
- Ripin, E. M. ym. c). *Pianoforte*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631>>Viittaus 19.5.2011.
- Sargent, S. M. *Touch*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28209>> Viittaus 19.5.2011.
- Svenska kyrkan 2011. Utbildning kyrkomusiker 2011.  
<<http://svenskakyrkan.se/default.aspx?id=642898>>. Viittaus 31.10.2011.
- Thiemel, M. a). *Accent*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00098>>18.4.2011.
- Thiemel, M. b). *Accentuation*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00099>> Viittaus 9.3.2011
- Thiemel, M. c). *Agogic*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00296>> Viittaus 19.5.2011.
- Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2002. *Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausten käsitleminen*. <<http://www.tenk.fi/JulkaisutjaOhjeet/htkfi.pdf>>. Toistettu viittaus 1.5.2011.
- Tykes – Konsonanssi 2009. Kuopion konservatorion kehittämisprojekti.  
<[https://www.tekes.fi/aksontiepa/kuvaus\\_T70092.html](https://www.tekes.fi/aksontiepa/kuvaus_T70092.html)>. Toistettu viittaus 4.5.2011.
- Virtuaalikedraali 2011. <[www2.siba.fi/virtuaalikedraali](http://www2.siba.fi/virtuaalikedraali)>. Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiaiheinen sivusto. Viittaus 23.3.2011.
- Wikipedia 2011. *Cembalo*.  
<[http://www.google.fi/search?q=cembalo&hl=fi&biw=970&bih=910&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=7Ha3Ts\\_NBsnj4QSIyq2pDA&sqi=2&ved=0CDYQsAQ](http://www.google.fi/search?q=cembalo&hl=fi&biw=970&bih=910&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=7Ha3Ts_NBsnj4QSIyq2pDA&sqi=2&ved=0CDYQsAQ)>. Toistettu viittaus 7.11.2011.
- Wikipedia 2011. *Piano*.  
<[http://fi.wikipedia.org/wiki/Piano#Flyygelin\\_koneiston\\_toiminta](http://fi.wikipedia.org/wiki/Piano#Flyygelin_koneiston_toiminta)>. Viittaus 26.2.2011.
- Wikipedia 2011. *Klavikordi* <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Klavikordi>>. Toistettu viittaus 7.11.2011.
- Wilson, B. ym. *Rhetoric and music*.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>> Viittaus 19.5.2011.

**Haastattelut ja tiedonannot**

- Erkkilä, J. 2007. Jyväskylän yliopiston musiikkiterapian professori. Aihe: Toimintatutkimuksen käytännön järjestelyt. Haastattelu jatkotutkintoseminaarin yhteydessä keväällä 2007.
- Heinonen, E. 2009a. Pianotaiteilija, Helsinki. Aihe: Artikulointi, fraseeraus ja aksentointi modernin pianon soittotekniikassa. Haastattelu 28.8.2009 ja 31.3.2011.
- Heinonen, E. 2009b. Aihe: Kaikupedaalin käyttö modernin pianon soittotekniikassa. Haastattelu 26.10.2009.
- Huotari, J. 2009. Pianonvirittäjä, Kerava. Aihe: Pianon vasarakoneiston toiminnan säätäminen. Haastattelu 30.9.2009.
- Karjalainen, M. 2009a. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto, koulutussuunnittelija. Aihe: Kokemukset Sibelius-Akatemiassa vuonna 2005 uudistetusta tutkintojärjestelmästä. Haastattelu 5.6.2009.
- Karjalainen, M. 2009b. Aihe: Piano-opetuksen järjestäminen 2007–2008. Tiedonanto 7.12.2009.
- Koskimäki, Y. 2007. Kanttori-urkuri, eläkeläinen, Ylivieska. Aihe: Kanttoriurkurien koulutus Sibelius-Akatemiassa 1950-luvulla. Haastattelu 28.12.2007.
- Kettunen, T. 2009. Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin osasto, koulutussuunnittelija. Aihe: Tieto Sibelius-Akatemian vuonna 2005 aloitetun opintojärjestelmän mukaisesti lukuvuonna 2007–2008 valmistuneista. Tiedonanto 29.9.2009.
- Lehtinen, T. 2007. Pianonsoiton lehtori, Joensuu. Aihe: Muisteluja opiskeluvuosilta. Tiedonannot 9. ja 11.2.2007.
- Lehtola, J. 2010. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto, urkumusiikin lehtori. Arvio O. Merikannon näkemyksestä klaveerikosketuksessa. Tiedonanto 20.9.2010.
- Tawaststjerna E. T. 2010. Sibelius-Akatemia, Helsinki, pianomusiikin professori. *Sibelius-Akatemian Esittävän säveltaiteen osaston opetus – kahden opettajan käytäntö*. Tiedonanto 8.5.2010.
- Tobin, H. 2011. *Ruotsin kirkon urkurikoulutus*. Tiedonanto 31.10.2011
- Vapaavuori, P. 2009. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto, pianomusiikin lehtori emer. Tiedonanto *Lautakuntatyö*. 14.12.2009.
- Vapaavuori, P. 2011. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto, pianomusiikin lehtori emer. *Barokkipianisti-kirjan syntyvaiheet*. Haastattelu 23.2.2011.



## LIITTEET

### Liite 1: UrPi-projekti taulukkona

<u>Ajan-</u> <u>kohta</u>	<u>Tapahtuma</u>	<u>Hlö(t)</u>	<u>Sisältö</u>	<u>Aineis-</u> <u>to-</u> <u>tyyppi</u>	<u>Merkittävä huomio</u>
2007 Maalis- elokuu	Projektin suunnittelu ja metodiopinnot	OR (tutkija), Erkki Tuppurainen ja Pekka Vapaa-paavuori (ohjaajat)	Menetelmän soveltamis-suunnittelu, yhteistyöneuvottelut oppilaitosten kanssa, laite- ja tilavaraukset, opetuskokeilun rekrytoinnin valmistelu (Liite 2) ja henkilöstön ottaminen.	Muistiot	Vastaavaa opetuskokeilua ei liene toteutettu aiemmin muualla.
5.6.– 5.9. 2007.	Taustointihaastattelut (Liite 3).	Viisi kouluttajaa	Viiden pitkäaikaisen kirkkomusiikin kouluttajan haastattelut	DVD 1, 2, 3, 4, 5 ja 6	Nykyinen opintojärjestelmä on tiukka ja edellyttää paitsi lähtötilanteen tarkempaa arviointia myös päämäärätietoisempaa työskentelyotetta. Eriytyneet klaveeripinnot kirkkomusiikin koulutuksessa hankaloittavat koulutuksen kehittymistä. Oppimiselle otollinen ilmapiiri perustuu keskinäiselle arvostukselle. Kirkkomusiikon piano-opetuksessa tulisi olla eri lähestymiskulma kuin mitä solistisessa opetuksessa yleisesti käytetään. Urkujen- ja pianonsoiton tekniikassa käsivarren käytön erot ja dynamiikan luominen muodostavat haastavan erityisalueen. 1600-luvun tyylipiirteiden integroiminen pianonsoittoon on vaativa työmaa. Urkujen- ja pianonsoiton vuorovaikutuksen tutkimiselle on ollut olemassa tilaus jo pitkän aikaa. Klavikordin- ja cembalonsoitto kehittää soittokosketuksen taitoja, mutta niin uruilla kuin pianolla soitettaessa täytyy löytää soittimen oma toimintaidea. Kuopion koulutuksen varassa on maamme pinta-alaltaan suurimman osan kirkkomusiikki-työ.
4.9. 2007	<b>1. UrPi-palaveri</b>	A-org A-pf A-stu B-org B-pf B-stu C-org C-pf C-stu OR ET PV Vieraita	Opetuskokeilun avaus. Ensimmäinen kokoontuminen ja projektikoulutus. Lisäksi ajatusten vaihtoa projektista, uruista ja pianosta sekä niiden opettamisesta ja oppimisesta. Osaston opetus alkaa.	DVD 7,8,9	Esittelen projektin, koulutan opetuskokeilun menetelmän sekä esittelen kaavailut aihealueet: Urkujen ja pianon kehityshistoria ja yhteinen historia, kouluttamisen perinteet, projektissa jo esitellyt kokemukset vuosikymmenten varrelta ja viime vuosilta, soittamisen yhteiset fyysiset piirteet, projektin suunnitteluvaiheen reflektoinnin, kokeilun ryhädynamiikan piirteet, ohjelmiston käyttämisen ja tutkimuksen eettiset kysymykset. Ryhmä innostuu tulevan talven työstään. Tutkimuksessa on revelatory-tutkimuksen (tapaustutkimus) piirteitä.

Viikko 36 ja 37	Alkuhaastattelut	B-org A-stu A-org B-stu C-stu B-pf C-org A-pf C-pf OR (tutk.)	Yhdeksän haastattelua (Liite 4), joissa haettiin tietoa osallistujan ajattelusta, taustasta ja tavoitteista.	DVD 8, 9, 10 ja 11	4.9. B-org: Soitintaitojen erojen vaikutus on kiinnostava asia. UrPi on oikeilla jäljillä. 4.9. A-stu: Oman soittimen (urut) sekä mieluisan (piano) kosketustekniset taidot kiinnostavat. 5.9. A-org: Aiempi, rajoittuneempi suhtautumisen pianoon on jo muuttunut. Piano tukee urkuja mutta pianistisuus tuo mukanaan haittaakin. Kuopion koulutuksessa toteutuu jotain, jota en kokenut Helsingissä. 6.9. B-stu: Suhtautuu myönteisesti. Toteaa tuntevansa aihealueen periaatteellisesti toisesta yhteydestä (Oboen soitto/laulu). 6.9. C-stu: Suuri kiinnostus projektia kohtaan. 6.9. B-pf: Ensin pitää opetella piano, sitten muut. Vko 37 C-org: Piano oli ollut aikanaan välttämätön paha. Kirkkomusiikin opettajana otteeni on luullakseni muita kokonaisvaltaisempi. 10.9. A-pf pitää pianon ja urkujen soittotekniikan eroja toisaalta täysin erilaisina mutta niiden piirteitä voi myös selittää samoin osatekijöin. 12.9. C-pf : Urkurit näyttävät ymmärtävän artikulointia paremmin kuin pianistit. Ei koe rajoja soittimien välillä. Olettaa, että vaikutteet urkutunneilta pianon suuntaan lienevät enimmäkseen tulkinnallisia.
12.9.	A-ryhmän kokoontuminen	A-org A-pf A-stu OR	Yhteisten toimien kaavai-lua	DVD 11	A-pf selvittää opetustyönsä lähtökohtia yleisemmällä tasolla. A-org:n ajatukset ovat opettamisessa ja A-stu:n erityiskysymyksissä. Muistutan elämänpituisesta oppimisesta. A-stu käy läpi vahvuusalueitaan ja kokee olevansa soitossa vasta alussa. A-pf arvelee että urkujensoiton vastapainoksi tarvitaan koko pianoklaviatuurin käyttötaitoa. A-org esittelee harjoittelutekniikan, jossa edetään nopeasti. A-org ehdottaa vitkastelematonta harjoittelutekniikkaa ja soittokäytäntöä. A-pf on samaa mieltä, mutta painottaa myös musiikillisen yleissivistyksen kerryttämistä.
12.9.	C-ryhmä	C-org C-pf C-stu OR	Opintojen yleisasioita	DVD 11	C-stu:n käden pieni koko yhteisen pohdinnan aiheena. Samoin urkujen- ja pianonsoiton tyyppilliset soittoasennot. C-stu kertailee aiempia ikäviä piano-opintokokemuksiaan. C-org mukaan opintojen lähtökohtana näyttäisi sitkeästi olevan vain 1800–1900-lukujen musiikki. Pianotunneille ohjelmistoksi J. S. Bachia ja J. Haydnia, urkutunneille virsiä.
13.9.	B-ryhmä	B-org B-pf B-stu OR	Lähtökohtien selvittelyä	DVD 12	B-pf keskittyy enemmän soitonopiskelun luonteeseen opettajan ja oppilaan kannalta. Piano-opinnot lähtevät liikkeelle heti ohjelmistosta. B-org selvittää urkujensoiton tekniikan perusteita, joista alussa lähdetään liikkeelle. Hänelle perustekniikka tarkoittaa n 1750 musiikkiin ulottuva soittotekniikkaa, siitä eteenpäin on sitten muuta. B-org:n mukaan ristiriitoja ei ole odotettavissa.
Vko 37	Pianotunti	A-stu A-pf OR	Pianonsoiton perustekniikkaa	DVD 12	Istuminen, tukipisteet, sormen käyttötavat ja harjoitteita. Soittotekniikan pääperiaatteita. Opettaja johtaa työskentelyä aktiivisesti.
24.9.	Urkutunti	A-org A-stu OR	J. S. Bach: Koraali. Urkujensoiton perustekniikkaa	DVD 12 ja 13	Istuminen, artikulointi, fraseeraus ja rytmikan elävyys. Työskentelyssä asia etenee sekä musiikkiin että opettajan ohjeen ehdoilla.

?9.	Pianotunti	A-pf A-stu OR	J. S. Bach: Inventio	DVD 13	Sointimielikuva ja sen toteuttaminen. Soitto- ja harjoittelulogiikan ohjeet.
?9.	Urkutunti	A-stu A-org	Paisutuskaapin käyttö (C. Franckin teos)	DVD 14	Jalkojen monipuolinen käyttäminen. Suurten urkujen mielikuvaharjoittelu (olemattomien rekisterien kytkeminen). Musiikin muotoilun opettaminen.
26.9.	<b>2. Urpi-palaveri</b>	A-org A-pf C-org OR PV (o) ET (o) Aal- los	Soittimen rakenne ja toimintaperiaatteet	Muistio (PV)	Pianoteknikko Timo Aallos esittelee flyygeli-koneiston ja sen toiminnan. Prof. E. Tuppurainen esittelee kuvien urkujen koneiston toimintaperiaatteita. Keskustelijat pohtivat muun muassa mielikuvan ja soinnin tuottamisen yhteyksiä.
?9.	Pianotunti	A-stu A-pf	Syksyn 4. pianotunti (Inventio).	DVD 14	Soiton psyko-fyysistä harjoittelua
?9.	Urkutunti	A-stu A-org	Franck: Fuuga	DVD 15	Rohkaisevaa palautetta opitusta. Ilmaisun pyöreiden tavoittelua. Urkurin kaikki fyysiset ominaisuudet ovat käytössä. Legato-illuusion tavoittelu.
?9.	Pianotunti	A-stu A-pf	Reflektointia	DVD 15 ja 16	Lukujärjestykseskustelu. Teknisiä harjoituksia.
?9.	Urkutunti	A-stu A-org OR	D. Buxtehude	DVD 16	Barokin tyyliurut. Artikulointi mahdollistaa myös piilokaksiäänisyyden. Sillä voi saada aikaan myös kuvioinnin häikäisevää selkeyttä. Lyhyt jalkio tuo esitystapaan omat kysymyksensä. Vanhemmassa musiikissa edition laadulla on tärkeämpi osa kuin jossakin muussa periodissa. Huolellisuus ja aktiivisuus tulee osata yhdistää. Pohdin Buxtehuden taiteilijapersoonaa.
10.10.	A-ryhmä	A-pf A-stu OR	Reflektointia	CD 1	A-pf: Inventio 14 osoittautui sopivaksi soitteknisten näkökantojeni opettamiseen. A-stu: Saman tyyppisiä asioita on selvitetty myös urkutunneilla - energisyyttä ja valppautta.
?10. Vko 41	Pianotunti	A-stu A-pf OR	Soiton harjoittelu	CD 1	A-stu pohtii kuinka pystyy soveltamaan oppimansa invention soitossa. A-pf: Soittotunnilla oppii harjoittelun.
?9.	Käytäväkeskustelu	A-stu OR	Harmin tunteita	DVD 16	Harmina harjoitteluajan puute. Työpäivät ovat liian pitkiä.
8.11.	B-ryhmä	B-stu B-org B-pf OR	Reflektointia	CD 1	Yhteistyö pyrkimystä ei vielä nähtävillä. Urkutunneilla ei ole käsitelty pianonsoiton kysymyksiä eikä päinvastoin. B-stu: Palaverit ovat auttaneet opinnoissa. Tärkeitä huomioita mm. sormen aktiivisuus / ranteen passiivisuus, sekä äänen laatu. Piano-opetus suljetumpaa kuin urkuopetus, jota puolestaan ohjataan pelkistetumpään suuntaan. B-org pohtii urkureiden epäelastisempaa soitotapaa. Totean, että ryhmän ohjelmisto on pianovoittoista.
20.11.	<b>3. UrPi-palaveri</b>	A-pf A-stu B-stu B-org B-pf C-stu C-org C-pf OR PV (o)	Reflektointia. Syksyn aikana soitettu ohjelmisto. Ohjelmiston suunnittelu yhteistyönä.	Dvd 17	Urkujensoitossa monipuolista ohjelmistoa, jotta syntyy vaihtelevia tunteja. Urkujen tutkiminen vie oman aikansa. Jalkio soitto on erityishuomion kohteena. Uruissa ei voi fuskata pianon keinoin. Pianonsoitossa on opiskeltu enimmäkseen tekniikkaa mutta myös perushelpoista ohjelmistoa. Ryhmä pohti, mikä merkitys on suurella määrällä helppoa ohjelmaa tai improvisoinnilla.
?11.	Pianotunti	A-stu A-pf	Debussy: Preludi Bruyères	DVD 17	Tyylin luonnehdinta, nuottikuvan piirteiden selvittely ja soinnin monitasoisuus.

24.11	Keskustelu	PV(o) OR	Reflektointia	Muistio	Huolenaihe: Ovatko ryhmät A ja B liian passiivisia? B-ryhmä näyttää sivuuttaneen yhteistyön ohjelmiston käytössä.
25.11.	Konserttikeskustelu	B-pf	Uusi kokemus	Muistio	30 vuoden jälkeen urkukonsertissa. Miellyttävä kokemus, koska soittajan ajattelu oli selkeää.
Vko 48 Kuun vaihe	Urkutunti	A-stu A-org A-pf OR	Buxtehude ja Daquin	DVD 18	Musiikkia pitää aina ajatella sarjana dynamiikan ilmiötä. Soittoon haetaan nopeutta.
10.12.	A-ryhmä	A-stu A-org A-pf OR	Reflektointia	CD 1	Yhteistyötä on tapahtunut. A-org kertoo käynnistään pianotutkinnossa. Keskustelu johtaa uuteen avaukseen soiton dynamiikkaa koskevissa keskusteluissa. A-pf oivaltaa urkujen dynaamisia mahdollisuuksia. Keskustelun keskiössä ovat soittajan mielikuva ja soiton artikulointi. Urkutunneilla on kiinnitetty paljon huomiota jalkion soittoon. Syksyn koetaan olleen rikkonainen johtuen projektin ulkopuolisista syistä. Mendelssohn-kokeilu alkaa. Harjoitettavaksi otetaan saman säveltäjän teos sekä uruilla että pianolla.
13.12.	B-ryhmä	B-stu B-org B-pf OR	Reflektointia	CD 1	Urku- ja pianotuntien välillä on vain hauras yhteenkuuluvuus. Ryhmä pyrkii kahteen yhteiseen teokseen. Pianonsoitossa harjoitellaan viittä laajaa teosta, uruissa kolmea suppeaa. B-stu ilmoittaa vetäytyvänsä urkujensoitosta. B-org ilmaisee pettymyksen tunteensa.
14.12.	C-ryhmä	C-stu C-org C-pf OR	Reflektointia	CD 1	Ryhmän opettajat ovat keskustelleet syksyn aikana vähintään viikoittain, jopa päivittäin. Opintotulokset koetaan osin hyviksi, osin vaatimattomiksi. Soitettu urkuohjelmisto on helppoa, osa aikaa on käytetty improvisointiin. Ryhmä on hankkinut kokemuksia samasta ohjelmistosta. C-org kritisoi tarpeettoman korkeatasoisen laadun korostamista. Epäilen kritiikin mielekkyyttä.
<b>9.1. 2008</b>	<b>4. Urpi- palaveri</b>	A-pf B-org B-org B-pf C-stu C-org C-pf OR ET (o) PV (o)	Laaja-alaista reflektointia.	DVD 18 ja 19	Opetuskokeilun puoliväli. Esittelen tiivistelmän syksyn tapahtumista. Kahden opiskelijan palaute on myönteinen. C-stu:n mukaan kyse on urku-piano-symbioosista. B-stu on irtautumassa kirkkomusiikin opinnoista. Opetustyö on koettu totuttua tiiviimmäksi ja hitaammaksi. A-stu sai pyynnöstä harjoiteltavakseen saman säveltäjän teoksen (Mendelssohn). Ratkaisu saa osakseen koko henkilöstön rohkaisun. Piano-opettajan mukaan minkä tahansa sävellyksen affektit ovat löydettävissä millä tahansa soittimella. Urkuopettaja kaipaa enemmän yhteistyötä. Opitun arviointia pidetään ongelmallisena. Opiskelijoiden harjoittelun vähäinen määrä ja osin pianonsoittoa korostavat piirteet herättävät huomiota. Pohdintaa aiheesta, mitä on rinnakkaisiin opintoihin soveltuva ohjelmisto? Pianon käsittelytaidot tulevat ilmi koraalisoitossa. (PV esitteli ops-kaavailua)
?1.	Pianotunti	A-stu A-pf	C. Debussyn preludi	DVD 19	Pianon käsittelyn eri tasot. Nuottikuvan analysointia.
5.2. 2008	<b>5. UrPi- palaveri</b>	A-pf B-org C-stu C-org C-pf OR ET (o)	Reflektointia	DVD 20	Alustan keskustelun kertaamalla vielä syksyn kokemuksia sekä pohtimalla yhteistyön piirteitä. Totean, että syksyn aikana ryhmien työskentelyä on yhdistänyt voimakkaimmin keskustelut musiikillisista mielikuvista. Syntyy laaja keskustelu yhteisestä sekä yhteisesti suunnitellusta ohjelmistosta. Palaveri

		PV (o)			vertailee F. Lisztin Consolation no 4 Des (säveltäjän) kirjoitustapoja pianolle ja uruille. Henkilöstö pohtii musiikin dynamiikan keinoja sekä ilmaisuuden eroja urkujen tai pianon opettamisessa. Opiskelija kertoo saaneensa urkujen soitosta hyötyä pianon soittoonsa. A-pf herää epäilemään saman teoksen soittamista eri soittimilla. C-pf vastustaa A-pf:n rajausta. B-org pohtii teoksen kirjoitustavan idiomaattisuutta ja sen merkitystä oppimiselle. Minä muistutan, että nyt ovat kyseessä aloittavat opiskelijat, joille ohjelmistoyhteistyö on myös keino saavuttaa vuorovaikutuksen hyötyjä. Opiskelijan tulee saada keinoja yhdistää klaveerioppiaineita toisiinsa. Henkilöstö kritisoi ryhmäaineiden hallitsevaa asemaa 1. opintovuonna. Pohdintaa soittamiseen liittyvistä, aliarvostavista termeistä.
5.2.	Urkutunti	B-stu B-org	J. van Oortmerssenin tekniikkaharjoitukset	DVD 21	Urkujen soitotekniikan harjoituksia, joissa tähdätään kosketuksen hallintaan sekä käden hyvään asentoon. Tämä luo pohjan sormituksille. Soinnin aluke ja lopuke ovat pehmeitä. Koneisto auttaa sävelen päätössä.
?	Urkutunti	A-stu A-org	Mendelssohn: Sonaatti	DVD 22	A-org antaa oppilaan päättää miten tämä soittaa yksityiskohdat mutta ehdottaa pieniä yksityiskohtia. Keskustelua työskentelyn alla olevasta pianoteoksesta. A-org kertoo ajattelevan useita urkuteoksia Sanattomien laulujen kautta.
27.2. 2008	<b>6.UrPi-palaveri</b>	A-stu A-org A-pf B-org B-pf C-stu C-org C-pf OR PV (o) ET (o)	Reflektointia	DVD 22 ja 23	Henkilöstö kertoo kokemuksiaan soiton ergonomiasta, toisen soittimen esityksistä, ”yhteisestä ohjelmistosta”, laulun merkityksestä soiton oppimiselle, projektissa ilmenneitä soittamisen fyysisiä rajoitteita sekä soittimien ”annettuja” ominaisuuksia ja mitoituksia. Kokemukset antavat välineitä työn jatkamiseen. A-org: Kokemukset projektista ovat pelkästään myönteisiä. Hän kertoo saaneensa lisää välineitä työnsä kehittämiseen. A-pf ihailee urkurin taitoa hallita sekä soitin että huoneakustiikka. Urkututkintoa arvioiva joutuu usein kuvittelemaan huoneakustiikan ja olemaan arvioissaan objektiivinen. Totean monen käytännön asian helpottuvan kun opettajat tekevät yhteistyötä.
27.2.	<b>1. Päättöhaastattelu</b>	B-stu	(Liite 6) Opetuskokeilun merkitys	DVD 23	Kun opettajat toimivat yhteistyössä, heidän viestintänsä ei ole opiskelijalle ristiriitaista. Syksy oli positiivinen, keväälle otin uudet tavoitteet. 1. opintovuosi edellyttää 12 tunnin työpäiviä. UrPi-työtapa helpottaa opintojen sujumista.
28.2.	Opiskelijaryhmän keskustelu	A-stu B-stu C-stu OR	Opettajien yhteistyö ei tyydytä	DVD 23	Ensimmäisenä vuonna energiaa menee vielä ammatin pohdintaan. Ryhmän opettajat eivät pidä yhteyttä riittävästi. Opettajat eivät aina kuuntele opiskelijan ammatillisia tavoitteita.
?	Pianotunti	A-stu A-pf	Mendelssohn: Sanaton laulu	DVD 24	Kättä tulee käyttää monipuolisesti. Soittotekniikassa on nyt paljon hyvää. Nyt voi alkaa pohtimaan teoksen syvempää merkitystä. Sointiesikuvat löytyvät orkesterisoittimista.
?	Urkutunti	A-stu A-org	Mendelssohn: Sonaatti	DVD 24	Muutoin laadukasta soittoa jarruttavat puutteelliset jalkiotaidot.
1.4. 2008	<b>7. UrPi-palaveri</b>	A-pf A-stu C-stu C-org C-pf OR	Reflektointia	DVD 25	Keskustelua tutkintotilanteista, Mendelssohnsoittotunneilta sekä tyylistiristiriidoista. Pianistin ei ole helppoa asemoitua urkuesityksen arviointiin etenkin jos tutkinto on pienessä luokassa. Musiikki ja ilmaisu ovat kuitenkin aina samaa. Persoonallinen tulkinta ei nouse urkututkinnois-

		PV (o) ET (o)			<p>sa alkuvaiheessa tärkeäksi. Takavuosisikymmeninä tyylinmukaisuus oli ylikorostetun persoonallisuuden vastaliike.</p> <p>Teosten erot korostuvat eri soittimen ääressä. Melodisuus sinänsä on samaa. Pianotunneilla niitä väritetään enemmän mielikuvien avulla. Pianon ääressä tehdään sointia. Pianon sointiajattelu siirtyy urkujen ääressä pyrkimykseksi toteuttaa nyansseja monin eri keinoin.</p> <p>Mutta saman teoksen voi esittää kovin eri tavalla. Laulu on hyvä heräte soinnin valpastuttamiseksi. Miten pianonsoittaja ilmaisee konsonantin tehon?</p> <p>Keskustelussa herätettiin kysymys, kuinka yhteistyömalli toimisi normaalioloissa.</p> <p>Ryhmä sai läksyksi laatimani kirjeen, jossa kysytään mitä muutoksia opetustyön kollektiivisessa vastuunotossa on vuoden aikana tapahtunut, miten opiskelija on kokenut opettajan työotteen, onko opettajalla tapahtunut muutosta omassa soitossa opetuskokeilun aikana ja mikä oli projektin merkittävin kokemus ja ikävin puute.</p>
28.4.	<b>Päätöshaastattelu</b>	B-pf	(Liite 6) Ei vaikutusta työhön	DVD 26	<p>Päiväkirjan kirjoittaminen ei ole mieluista.</p> <p>Opetus ei muutu siksi, että jutellaan urkuopettajan kanssa. Ryhmä ei päässyt vaiheeseen, jossa soitetaan samoja teoksia. Syynä mm. se, että toiminta söisi aikaa pianotunnista.</p>
30.4. 2008	<b>8. Urpi-palaveri</b>	A-org A-pf B-org C-pf OR PV (o)	Reflektointia opetuskokeiluvuoden tapahtumista antamani kirjeen pohjalta	DVD 27	<p>A-stu: Eri syistä johtuen oma panostus ei ole ollut normaalitasolla. Projekti sinänsä on myönteinen, koska näin opettajille tarjoutuu tilaisuus ymmärtää oppilastaan paremmin.</p> <p>A-org: Kuopion koulutustapa muutti työotetta osittain jo aiemmassa vaiheessa. Opiskelijan tulee järkeistää lukujärjestystään. Osallistuminen pianotutkintoon muodosti projektin tärkeimmän kokemuksen. Kiinnostaisi seurata samalla menetelmällä esimerkiksi kolmannen vuoden opiskelijan opintovuotta.</p> <p>A-pf: Ei ole syntynyt tarvetta muuttaa mitään. Tunnit ovat olleet tiiviitä kamerasta johtuen, (toisaalla &gt;ehkä ohjauksen kannalta tärkeitä asioita on jäänyt puhumatta). Muusikot puhuvat liian vähän tärkeimmistä asioista kuten missä musiikkikulttuuri tänä päivänä menee.</p> <p>B-org: Projektissa on ilmennyt ansioita enemmän kuin mitä tavanomaisen yhden opintovuoden jälkeen muuten voisi odottaa. Talven kuluessa on käyty monia sisältörikkaita keskusteluita: pohdittu rinnakkain sointikysymyksiä, soittoasentoja, soittotekniikkaa, akustisia ilmiöitä ja niiden merkitystä jne. Kiinnostaisi myös jatko-työskentelyä.</p> <p>C-pf: Vastuunottoni on muuttunut harkitummaksi.</p> <p>C-stu: Vuoden anti vaikuttaa opintoihini myönteisesti. Merkittävin kokemus on urut soittimena sekä koko klaveerien maailma. Opettajien keskustelut ovat olleet hyvin mielenkiintoisia.</p>
22.5.	<b>Päätöshaastattelu</b>	A-org	(Liite 6) Myönteisimmät kokemukset	DVD 28	<p>Otan nyt pianonsoittoa enemmän huomioon opetuksessani. Kokeiltu systeemi istuu käytännön työhön hyvin ja raikastaa työskentelyä.</p> <p>Oppilas oli hyvä etenkin keväällä. Piano-opettajia pitäisi saada enemmän tämänkaltaiseen keskusteluun. Heillä on voimakas kiinnittyminen vain yhteen soittimeen. Kuopion osaston antamassa koulutuksessa kokonaistavoite</p>

					hahmottuu paremmin kuin Helsingin koulutuksessa.
22.5.	<b>Päätöhaastattelu</b>	A-pf	(Liite 6) Projekti ei avannut uutta	DVD 28	Tarkasta opetuksesta huolimatta oppimistulokset jäivät vähäisiksi. Opiskelijalla on tuntemattomaksi jäänyt perusongelma – haittasiko video luottamuksellista keskustelua?
22.5.	<b>Päätöhaastattelu</b>	A-stu	(Liite 6) Myönteinen, joskin raskas vuosi	DVD 28	Projekti oli mielenkiintoinen ja auttoi ajattelemaan soittamisen asioita. Piano on sivuaine. En ehkä tiedä mitä kanttorin tulee sillä osata soittaa. Video jännitti pianotunneilla, urkutunneilla ei lainkaan.
21.5.	<b>Päätöhaastattelu</b>	B-org	(Liite 6) Hieno vuosi	DVD 28, 30 ja 31	Jo pyrkimykset yhteistyöhön olivat oikeita toimenpiteitä. Ryhmä ei toiminut toivotulla tavalla. Opiskelijaa ei kiinnostanut kirkkomusiikin opinnot. Sain eväitä opettajan työhön. Vuosi on liian lyhyt työtavan täyteen testaamiseen. Tutkija on toiminut hyvin. Haluaisin jatkaa kokeilua.
	(Päätöhaastattelu)	B-pf	<b>(28.4.)</b>		
	(Päätöhaastattelu)	B-stu	<b>(27.2.)</b>		
22.5.	<b>Päätöhaastattelu</b>	C-org	(Liite 6) Näin tätä työtä pitäisi tehdä	CD	Olen toiminut jo vuosia näillä tavoilla. Opiskelijani on nyt hyötynyt lähinnä ohjelmiston vuoksi. Mutta he saattavat myös ahdistua holhouksesta. Pianon suunnasta ei ole tullut sellaista, johon olisi pitänyt reagoida. Mielenkiintoisia kokouksia.
22.5.	<b>Päätöhaastattelu</b>	C-pf	(Liite 6) Tarkensi tavoitteita	DVD 29	Pyrin ottamaan toisen soittimen entistä paremmin huomioon. Olen pohtinut oppilaan kanssa kuinka soittaja ottaa soittimen huomioon sormillaan, päällään ja sydämellään. Olen pyytänyt toista opiskelijaa soittamaan urkujen manuaaliteosta pianotunneilla. Tunneilla on käsitelty koraalisoittoa pianolla. Olen pohtinut menetelmää, tutkijan (ehkä) varovaista otetta mutta toisaalta muusikkojen vastahakoisuutta alistua strukturoituun työskentelyyn.
22.5.	<b>Päätöhaastattelu</b>	C-stu	(Liite 6) Työskentelytapa on parempi verrattuna aiempiin kokemuksiin	DVD 29	Opetuskokeilu muutti aiempia soitinopiskelukokemuksia myönteiseen suuntaan. Opettajien yhteistyö on auttanut konkreettisesti pianonsoittoa. Omat opettajat olivat hyviä, koska ymmärsivät mitä hyötyjä voi löytää myös toisen soittimen kautta.

**Liite 2: Kirje Sibelius-Akatemian Kuopion osaston opettajille****SIBELIUS-AKATEMIA**

Kuopion osasto  
 Kuopionlahdenkatu 23 C  
 70100 KUOPIO  
 Puh. 017-182482, 182483  
 Fax. 017-2616218

Suvin päivänä 2007

**UrPi-projekti**

Arvoisa kollega!

Pitkän kokemuksesi perusteella tiedät, että urku- ja piano-opintojaksojen yhtäaikainen, menestyksenkäs läpivienti kirkkomusiikin opinnoissa on haasteellista sekä opettajalle että opiskelijalle. Tämä on minullekin tuttua myös keskusteluista opiskelijoiden kanssa.

Sibelius-Akatemian Kuopion osaston johtajan Olavi Hautsalon kanssa on sovittu, että opintovuonna 2007–08 osastossa suoritetaan urku- ja piano-opintoja koskeva toimintatutkimus. Tutkimuksen katsotaan palvelevan osaston toiminnan kehittämistä. Sen on tarkoitus myös olla osa kehittäjäkoulutuksen mukaisia opintojani.

Kehitystehtävän ensisijainen motiivi on opiskelijan auttaminen hänen soitinopinnoissaan. Tavoitteena kirkkomusiikin opiskelijan hyvä soitotaito sekä urkujen että pianon osalta. Tulokset perustuisivat urku- ja piano-opettajan sekä opiskelijan yhdessä suunnittelemiin ja toteuttamiin opintoihin. Toiveiden tynnyristä nousee myös mahdollisuus, että ammattitaitoisesti ohjattu urkujen- ja pianonsoitto tukevat toisiaan.

Olen hakemassa toimijoita nyt alkavaan UrPi-projektiin. Lähestyn sinua näin alkukesästä, jotta alkava projekti ei yllättäisi uuden työvuoden sarastaessa. Lupaan, että projekti tuo tullessaan osastolle ja siellä työskenteleville enemmän hyötyä kuin riesaa.

Toimintajakso kestää syyskuusta toukokuuhun. Kirkkomusiikin opiskelija ja molemmat opettajat suunnittelevat soitinopintojen sisällön yhdessä, ja vaihtavat kuulumisia edistymisestä palaverissa ja muulloinkin tavatessaan. He etenevät työssään tiiviissä mutta ei tukalassa vuorovaikutuksessa. Toiminnassa tulee pysyä vapaaehtoisuuden leima. Jokainen tutkimuksen henkilö saa olla omanlaisensa ihminen, jolla on lupa omaksua, kehittyä ja muuttua jopa tutkimustavoitteista pois päin. Toimintaa tulen videoimaan runsaasti. Osallistujat kirjoittavat toimintajakson ajalta muistiinpanoja. Itse olen kaikessa mukana avustajana, kyselijänä, ihmettelijänä ja tapahtumien muistiinpanijana.

UrPi-projektin aloituspalaveri on ti 4.9. klo 9–12, lk 402.

Kommentteja ja kysymyksiä [orantala@siba.fi](mailto:orantala@siba.fi) ja 040 5500042

Virkistävää kesälomaa ja Leppeitä löylyjä toivottaen  
 Olli Rantala

Jakelu Olavi Hautsalo, Kuopion osaston urku- ja piano-opettajat



### Liite 3: Taustointihaastattelu kirkkomusiikkikoulutuksen opettajalle

1. Milloin aloitit opettajana kirkkomusiikin koulutuksessa?
2. Kerro seuraavien kysymysten avulla muistikuviasi kirkkomusiikin opiskelijoiden urkujen- ja pianonsoiton opinnoista vuosikymmenten varrelta.
  - Kuinka heidän opintonsa käynnistyivät ja etenivät?
  - Miten opiskelijat paneutuivat opiskeluun?
  - Miten he harjoittelivat urkujen- ja pianonsoittoa?
  - Kuinka pianonsoittotaidot vaikuttivat urkujensoittoon opintojen lähtötilanteessa?
  - Kuinka urkujensoittotaidot vaikuttivat pianonsoittoon opintojen lähtötilanteessa?
  - Kuinka lähtötaidot vaikuttivat soitto-opintojen edistymiseen?
  - Kerro kokemuksiasi esimerkiksi opiskelijoiden antamista soittonäytteistä, joissa saatiin kuulla ”tyypillistä” pianistia urkurina/urkuriä pianistina?
  - Miten määrittäisit tyypillisen urkuripianistin/pianistiurkurin?
  - Miten kuvailit eri vuosikymmenillä kirkkomusiikon ammattitutkinnon saavuttaneiden henkilöiden soittotaidon tasoa?
  - Millainen rooli muilla kosketinsoittimilla on koulutuksessa ollut?
3. Kerro koulutuksen järjestelyistä:
  - Missä määrin olet tietoinen Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksen taustalla vaikuttavasta koulutustehtävästä?
  - Kerro oppilaitosten hallinnon järjestelyistä ja toimivuudesta vuosikymmenten varrelta.
  - Millaisia ovat olleet oppilaitosten tilat ja välineet?
4. Kerro kokemuksiasi kollegoista:
  - Kerro soittoa opettaneiden kollegoittesi musiikkitaustoista, pyrkimyksistä tms.
  - Miten opettajat ovat orientoituneet kirkkomusiikin koulutustehtävään?
  - Missä määrin urkujensoiton opettajia on kiinnostanut opiskelijoiden pianonsoiton opinnot/pianonsoiton opettajia urkujensoiton opinnot?
5. Kerro näkemyksiäsi kirkkomusiikin koulutuksesta
  - Mitkä ovat olleet opetusalan merkittävimmät murroskohdat/käänteet omana aikanasi?
  - Kerro näkemyksistäsi kirkkomusiikin koulutuksesta lähinnä urkujen- ja pianonsoiton näkökulmasta.

**Liite 4: Aloitushaastattelu UrPi-projektin opetuskokeiluun osallistuville kirkkomusiikkikoulutuksen opiskelijoille ja opettajille**

**Kaikille:**

- Ensikokemuksesi urkujensoitosta/pianonsoitosta?
- Kuinka paljon tunnet urkujen ja pianon soittokoneistoa?
- ... klavikordin ja cembalon soittokoneistoa?
- Onko urkujen- ja pianonsoitolla keskinäisiä yhteyksiä?
- Millainen kokemus on siirtyä pitkäkestoisen harjoittelun jälkeen toisen soittimen ääreen?
- Minkä teoksen harjoitit ja esitit viimeksi?

**Opiskelijalle:**

- Milloin kirkkomusiikin opintosi alkoivat?
- Kuinka päädyit hakemaan kirkkomusiikin koulutukseen?
- Kerro soittoharrastuksesi sujumisesta?
- Kerro tavoitteistasi urkujen ja pianon soittajana.

**Opettajalle:**

- Kuinka kauan olet ollut opetustehtävissä?
- Miten tuntemuksesi urkujen/pianon soittokoneiston tuntemuksesta vaikuttaa opetustyöhösi?
- Millaisiksi arvioit (tutkimus)oppilaasi tämänhetkiset tiedot ja soittotaidot?
- Millainen käsitys sinulle on syntynyt oppilaasi opintotavoitteista?
- Mitä ideoita alkava kehittämistyö on herättänyt?

**UrPi-projekti, aineisto ja sen käyttö**

Tieteellisen tutkimuksen kontrolli on Suomessa järjestelmällistä vain lääke- ja biotieteen tutkimuksissa (Kuula 2006, 32–33). Muutoin tutkimusta ohjaa Tutkimuseettisen neuvottelukunnan esittämä Hyvä tieteellinen käytäntö (Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausten käsitteleminen 2002). UrPi-projektin yhteydessä niiden noudattaminen tarkoittaa etenkin tutkijan rehellisyyttä, yleistä huolellisuutta ja tarkkuutta tutkimustyössä, tulosten tallentamisessa ja esittämisessä sekä tutkimusten ja niiden tulosten arvioinnissa.

UrPi-projektin yhteydessä syntyvää ja kerättävää aineistoa ovat videolevyt, päiväkirjat ja äänittimen WAV-tiedostot sekä opetusmateriaali. Tähän viikkoon mennessä videolevyjä on kertynyt parisen kymmentä, wav-tiedostoja kymmenisen, sekä päiväkirjamerkinnot. Päiväkirjamerkinnot omassa vihkosessani on 32 sivulla.

Koko em. aineisto kerätään vain UrPi-projektia silmälläpitäen, ja sitä voi käyttää muuhun tutkimukseen vain eri luvalla. Luvan aineiston muuhun käyttöön antaa henkilö, joka esiintyy aineistossa.

UrPi-projektin aineiston käytössä ja hallinnoinnissa otetaan huomioon tietosuojan edellyttämä yksityisyyden kunnioittaminen ja suojaaminen, Henkilötietolaki edellyttää. UrPi-tutkimus keskittyy tietoihin, taitoihin sekä näkemyksiin taiteesta ja ihmisen kehittymisestä siinä. UrPi-henkilöstö esiintyy raportissa anonymisoituna. Silti tietoja, jotka voivat olla arkaluonteisia, ei raportissa julkaista tai yksilöidä sanojan mukaan.

**Olli Rantala**

Jakelu:  
Sibelius-Akatemian osasto  
UrPi-projektin henkilöstö  
Kehittämistyön ohjaajat

**Lähteet:**

Kuula, Arja. 2006. Tutkimusetiikka: aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys. Tampere: Vastapaino.  
Hyvä tieteellinen käytäntö 2002. Toistettu viittaus 24.11.2007:  
[www.protsv.fi/tenk/JulkaisutjaOhjeet/htkfi.pdf](http://www.protsv.fi/tenk/JulkaisutjaOhjeet/htkfi.pdf)

**Liite 6: Päätöshaastattelu opetusprojektin opiskelijoille ja opettajille**

- Miten projektiin osallistuminen on vaikuttanut urkujen- ja pianonsoiton opintoihisi/opetustyöhösi?
- Oletko halukas jatkossa projektin kaltaiseen opinto-ohjaukseen/yhteistyömalliin?
- Onko näkemyksesi urkujen- ja pianonsoiton opinnoista/opetusaineestasi kirkkomusiikin opintojen osana muuttunut projektin aikana?
- Mitä muuta haluaisit sanoa?

Copyright: Olli Rantala, Sibelius-Akatemia 2012  
ISBN 978-952-5959-14-7 (painettu)  
ISBN 978-952-5959-17-8 (PDF)  
EST 22, ISSN 0788-3757