



PIANOTUOLILTA URKUPENKILLE

Antti Virtalaine

Opinnäytetyö
Toukokuu 2014
Musiikki
Kirkkomusiikki

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikki
Kirkkomusiikki

ANTTI VIRTALAINEN:
Pianotuolilta urkupenkille

Opinnäytetyö 26 sivua
Toukokuu 2014

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli tuoda esille pianon ja urkujen välisiä eroja sekä tutustuttaa pianistin urkuihin. Opinnäytetyössä pyrittiin tuomaan esille ongelmia, joita pianisti joutuu kohtaamaan aloittaessaan urkujen soiton. Ongelmana on pianistin opittu tekniikka ja soittokäytäntö pianon kautta mikä taas ei tyystin päde urkujen soitossa. Pianistin ongelmaksi myös muodostuu jalkojen käyttö soitossa ja jalkiosoiton opettelu. Tavoitteena opinnäytetyössä oli tutustuttaa myös pianistin urkujen tuomiin uusiin soittoteknisiin asioihin sekä tuoda esille seikkoja, joita urkujen soitossa tulevat vastaan. Opinnäytetyön tarkoituksena oli hahmottaa urkuja ja urkujen soiton kokonaisuutta kaikkineen uutuuksineen ja vaikeuksineen, joita pianisti kohtaa urkujen soiton lomassa.

Opinnäytetyön taustana oli oma lähtökohtani. Valmistuin Porin Palmgren-konservatoriosta säestäjäksi/pianistiksi vuonna 2007 ja vuonna 2008 sain elämäni ensimmäiset urkuopetustunnit Eurajoen kristillisessä opistossa sijaiskanttorikurssilla ja päästyäni Tampereen ammattikorkeakouluun opiskelemaan kirkkomusiikkia. Tämä opinnäytetyö oli myös tarkoitus tehdä sillä periaatteella, että se avaisi uusia näkymiä pianistille, joka on juuri aloittamassa urkujen soiton opinnot.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme of Music
Church music option

ANTTI VIRTALAINEN:
From Piano Chair to Organ Bench

Bachelor's thesis 26 pages
May 2014

The meaning of this Bachelor's thesis was to bring out differences between piano and organs and familiarize pianist to organ practice. The aim of this Bachelor's thesis was to bring out problems the pianist have face when starting to play organs. The problem lies in pianist's learned technic and mode of playing via piano which doesn't work entirely when playing organs. The learning of pedal playing and footwork is usually a problem for a pianist. The aim of this Bachelor's thesis was also to familiarize the pianist to the organ's new playing techniques and bring out things that come across while playing organ. The main purpose of this Bachelor's thesis was to describe the totality of the organ and organ playing in its novelties and difficulties, which pianist have to encounter during playing the organ.

The basis of this Bachelor's thesis was my own background. I have been graduated from Palmgren Conservatory in Pori as an accompanist/pianist in 2007 and in 2008 I started my first organ lessons. So I wanted to show in this Bachelor's thesis some new views for a pianist who is about to start to playing the organ.

Key words: pianist, organ, piano, pedal

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	PIANON JA URKUJEN EROAVAISUUDET.....	7
3	SOITTOASENTO.....	10
4	SOITTOTEKNISET SEIKAT SORMIOLLA.....	12
	4.1 Legatosoitto.....	12
	4.2 Sormijärjestys.....	13
	4.3 Dynamiikka.....	15
5	JALKIO.....	18
	5.1 Jalkiosoitto.....	18
	5.2 Jalkiotekniikka.....	20
6	POHDINTA.....	23
	LÄHTEET.....	26

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tuoda esille urkujen ja pianon välisiä eroja. Tarkoituksena on tuoda esille hieman teknisiä sekä käytännöllisiä asioita soittajalle, joka on ensimmäistä kertaa urkujen ääressä. Pitkään pianoa soittaneet saattavat ajatella urkujen olevan samankaltainen soitettava kuin piano – onhan uruissa pianonkaltainen koskettimisto. Mitä pidemmälle mennään urkujensoitossa soittaja huomaa, että kyseessä ei todellakaan ole mikään pianonkaltainen soitin vaan kyse on täysin erilaisesta instrumentista. Soittaja törmää myös urkuja hallitsevaan piirteeseen, mitä pianossa ei tule vastaan – jalkioon.

Onko pianonsoitosta siis mitään etua urkujensoittoa ajatellen vai joutuuko pianisti opettelemaan niin sanotusti kaiken uudestaan? Pianisti hallitsee klaveerisoiton pianon kautta, mutta mitenkä sitten kun tulee urkujen soiton vuoro. Miten helposti pianisti pääsee urkujen soittotekniikkaan kiinni, jos on soittanut pitkään pianoa? Onko mahdollista käyttää täysin pianon soittotekniikkaa uruissa vai onko uruissa käytettävissä muita soittotekniikoita joita pianisti ei tiedä tai ole koskaan ennen käyttänyt?

Pianon soitossa dynamiikka on lähtöisin soittajasta, mutta miten uruissa soittaja saa tarvittavan dynamiikan aikaiseksi. Onko uruissa mahdollisuutta vaihdella dynamiikkaa samalla tavalla kuin pianossa? Soittaessa kappaletta nuoteissa on merkintöjä eri voimakkuuksille, pp–ff, niin miten uruissa äkillinen dynamiikan vaihtelu on mahdollista ja miten se voidaan toteuttaa.

Pianisti ei jaloillaan tee muuta kuin painaa yhtä – tai korkeintaan kolmea – pedaalia kerrallaan. Uruissa jaloille tulee huomattavasti enemmän tekemistä. Miten pianistin jalat toimivat jalkiolla, jossa soitto tapahtuu periaatteessa samalla tavalla kuin klaveerilla mutta tietenkin vain jaloilla? Kohtaako pianisti uusia ongelmia tai vaikeuksia liittyen käsien ja jalkojen yhtäaikaiseen liikuttamiseen? Miten yhteistyö neljän eri raajan kanssa tapahtuu kaikkien soittaessa omaa satsiaan?

Opinnäytetyöni auttaa edellä mainittujen kysymyksien vastaamisessa ja sen tarkoituksena on myös tuoda esille urkuihin liittyvät uudet seikat, joiden kanssa soittaja joutuu

niin sanotusti painimaan. Tarkoitukseni on samalla valottaa juuri urkujen soittoa aloittaneille miten monipuolisesta sekä paikkapaikoin hankalasta soittimesta on kyse.

2 PIANON JA URKUJEN EROAVAISUUDET

Eroavaisuudet pianoon verrattuna urkuihin tulevat jo heti alussa esille, kun asetumme urkujen eteen. Huomaamme useat manuaalit, eli sormiot, sekä jalkion. Pianossa yhtenäisen klaviatuurin rinnalla uruissa soittopöydässä on koskettimet kiinteästi toinen toisensa yläpuolella. Niissä ei silti ole yhtä monta kosketinta kuin pianossa. (Forsblom 1963, 46) Urkujen koskettimet ovat samanlaiset kuin pianossa – sama järjestys mustien ja valkoisten koskettimien välillä. Huomiomme kohdistuu myös mahdollisesti moniin rekisteritappeihin-, tai kytkimiin, jotka työntyvät ulospäin urkupöydästä. Ne ovat urkujen äänikerrat, jotka mahdollistavat uruista saatavan äänen. Urkujen suuri koko myös hallitsee instrumentin visuaalista ulosantia. Urkujen suurta kokoa selittää sen rakenne ja toimintaperiaate. Urkujen silmiinpistävin tunnusmerkki ovat julkisivun kattoon kohoavat urkupillistöt. Urkujen suuri koko asettavat myös oman ongelmallisuuden omakohtaiseen harjoitteluun verrattuna pianoon – urkuja ei pysty tavalliseen huoneeseen sijoittamaan. Urkujen harjoittelu vaatii kirkkotilan käyttöä tai musiikkioppilaitoksen tiloja (Keskisipilä 2008, 6), kun pianon saa sijoitettua käytännöllisesti katsoen huoneeseen kuin huoneeseen.

Varmaan monet pianistit ovat saaneet kuulla tai ovat kuulleet, että piano on lyömäsoitin sen mekaniikan kannalta. Lähteehän pianon ääni kieliä lyöivistä vasaroista. Tätä logiikkaa käyttäen urkuja voi nimittää puhallussoittimeksi. (Forsblom 1963, 46) Urkujen äänilähde on peräisin palkeista, jotka tuottavat ilmaa ja pilleihin päästyään tuottavat äänen. Ennen urkujen palkeita piti polkea, jotta saataisiin tuotettua ilmaa pilleihin, nykyään tämän kovan työn korvaa sähköinen puhallin. Ilmapaineen muuttumattomuuden takaa suuri varastopalje. (Forsblom 1963, 46) Joissain uruissa on vielä esillä tämä menneen ajan jäännös, kun piti polkea ilmaa pilleihin, eli polkimet. Tähän polkemiseen liittyen on olemassa myös äänikerta nimeltään Calcant. Sillä ei ole mitään muuta tehtävää kuin antaa äänimerkki polkijalle. Se toimii samalla tavalla kuin muutkin äänikerrat, mutta se tuottaa vain pienen helähdyksen. Tällainen äänikerta on esimerkiksi Sauvon kirkon uruissa. Tarkoittaen myös sitä, että urkujen reunasta löytyy myös polkimet.

Aiemmin mainitut erilliset koskettimistot ovat myös uutta pianoon verrattuna. Manuaaleja voi olla kolme ja suurimmissa uruissa jopa viisi. Manuaalien lukumäärä selittyy uruissa sillä, että ne on liitetty eri pillistöihin. Pillistöjä ovat pääpillistö, rinta-

pillistö ja selkäpillistö. Niissä uruissa joissa ei ole selkäpillistöä tilalla on yläpillistö tai paisutuspillistö. (Forsblom 1963, 47) Manuaalit siis hallitsevat eri pillistöjä. Manuaaleilla on omat äänikertansa, jonka urkujen dispositio osoittaa. Dispositio tarkoittaa urkujen äänikertojen kokonaisuutta. Eri manuaaleille saa eri äänikerrat, mutta eri manuaaleja on mahdollista yhdistää toisiinsa. Tätä manuaalien yhdistämistä toisiinsa kutsutaan koplaamiseksi. Tietyllä tapaa urut muistuttavat myös hieman cembaloa tämän manuaaliyhdistelyn johdosta. Cembalossa on mahdollista yhdistää sormion toiseen, jolloin sen sointiin saadaan myös dynaamista vaihtelua sekä rikkaampaa soittoa. Toisen sormion rekisterit saadaan soimaan siis myös pääsormiolle. Cembalossa on siis koplaamismekanismi, joka on uruissa periaatteeltaan samanlainen.

Vaikka äänikertoja on useita, urkupillejä on vain kahta eri lajia - huulipillit ja kielipillit. Huulipilleissä ääni muodostuu samalla tavalla kuin esimerkiksi nokkahuilussa. Kielipilleissä ääni taas muodostuu metallikielen värähtelyistä. (Forsblom 1963, 47) Kielinäänikertoja kirkkomuusikko pystyy itse virittämään, mutta huulipillien viritys on urkumiesten, eli ammattilaisten, hommaa. Kielinäänikerta usein matkii trumpettia tai muuta vastaavaa soittoa.

Pianoon verrattuna uruissa kosketus on myös erilainen. Pianossa ei kosketinta painaessa tunnu mitään erityistä vastusta, mutta uruissa kosketinta painaessa vastaavasti tuntuu pieni vastus. Tämä vastus johtuu urkujen mekaanisesta koneistosta. Jokaisella koskettimella on suora yhteys ohuiden puulistojen avulla ilmalaatikkoon. Pillit seisovat ilmalaatikkojen päällä rivissä. Kun kosketinta painetaan, avautuu venttiili ilmalaatikon sisällä ja ilma pääsee kosketinta vastaavaan pilliin. Tämä tarkoittaa siis sitä, että jokaisella koskettimella on oma pillinsä. (Forsblom 1963, 46–47)

Pianisti saa kosketukseen liittyen toisenlaista näkökulmaa, kun hän soittaa pneumaattista urkua mekaanisen sijaan. Siinä ääni ei syty samaan aikaan painaessa kosketinta kuin mekaanisissa uruissa, vaan äänessä esiintyy pieni viive. Tämä viive johtuu koneiston rakenteesta, sillä pneumaattisessa urussa soitto- ja hallintakäskyt välittyvät ohuissa lyijyputkissa paineilman välityksellä. (Urut, Wikipedia 2014) Viiveeseen pitää totutella aluksi, jotta soitto sujuisi rytmisesti oikein. Soittajan tulee tietyllä tapaa ennakoita soitossaan – kosketin tulee painaa alas ennen kuin varsinainen kappale alkaa. Tämä viive ja ennakoiminen soitossa on välillä ongelmallista esimerkiksi säestyksessä ja koraalisoitossa. Koraalisoitossa siinä mielessä, että siinä tulee myös

laulu mukaan soittoon. Laulua täytyy hieman viivästyttää soittoon nähden. Tämä epä-synkronisuus soitossa ja laulussa vaatii harjoittelua ja täysin uutta totuttelua.

Edellä on mainittu moneen otteeseen sana 'äänikerta'. Uruissa on äänikertatapeissa esitetty, mikä äänikerta on kulloinkin kyseessä. Esimerkkinä voi mainita Prinsipaali 8' (oikeammin Principal). Äänikerrat ilmoitetaan jalkoina eli kyseessä on tuolloin 8-jalkainen Prinsipaali. Muita äänikertoja katsoessaan huomaa lukuja kuten 8', 4' 2' ja 16'. Mikä tämän numeromystiikan takana sitten on? Vastaus tulee esille jo luvuissa itsessään ja 'jalka'-sanassa. Jalka on pituusyksikkö joka vastaa 30,48 cm. Joten matematiikkaa käyttäksämme saamme yhtälön $8 \times 30,48 \text{ cm} = 243,84 \text{ cm}$. Jos vielä ihmettelemme mitä tämä luku tarkoittaa niin vastaus on: sen pituinen pilli on Prinsipaali 8'. 16-jalkainen (16') pilli alkaa olla jo miltei 4,9 metriä korkea, joten siksi urku vaatii normaalisti kirkonkokoista tilaa mahtuakseen. Tietenkin pillien pituus vaihtelee äänen korkeuden välillä. Mitä matalampi ääni, sitä korkeampi pilli ja vastaavasti mitä korkeampi ääni, sitä lyhyempi on pilli. Asiaa on helpompi kuvitella pan-huilu soittimella: lyhyt putki, korkea ääni ja pitkä putki, matala ääni.

Numeromystiikasta päästyämme mieleemme varmaan tulee kysymys, että miten nämä jalkamäärät vaikuttavat sitten tuotettavaan ääneen. Aloittakaamme tutulla 8-jalkaisella äänikerralla. Tämä äänikerta (8') soi samalta korkeudelta miltä soitetaan eli jos soitetaan c' soiva tulos on c'. 4-jalkainen soi oktaavia korkeammalta mitä soitetaan eli jos soitetaan c' soiva tulos on silloin c". Kun luku puolittuu pienemmäksi, (8-4-2..) äänenkorkeus nousee oktaavilla. Sama logiikka on mentäessä suurempaan, mutta päinvastaisesti. 16-jalkainen soi oktaavia matalammalta mitä soitetaan eli c' soittaessa soiva lopputulos onkin tällä kertaa c. Kun luku kasvaa puolella (8-16-..) äänenkorkeus mataloituu oktaavilla. 16-jalkaisia äänikertoja esiintyy niin manuaalissa kuin jalkiossa. Jalkiossa 16-jalkainen äänikerta tosin on tavallisesti perusrekisteröintinä 8-jalkaisen kanssa. 16' ja 8' jalkiossa voi ajatella ikään kuin Ohukaisena ja Paksukaisena tai Starsky & Hutchina – ei tule yksin toimeen vaan tarvitsee toisen tukemaan.

3 SOITTOASENTO

Pianisti on tottunut pianoa soittaessaan standardikorkeudella olevaan koskettimistoon ja sitä kautta oppinut säätämään tuolinsa itselleen sopivalle korkeudelle. Uruissa tämä on hankalampaa. (Keskisipilä 2008, 4) Vaikka oikea istuma-asento on musiikillisesti ja teknisesti hyvän urkujensoiton perusedellytys, niin sellaista on lähes mahdotonta saavuttaa. Lähes mahdottomaksi tehtäväksi sen tekee vartalon sopeutumisen sekä sormioihin että jalkioon yhtäaikaisesti. Ergonomia on otettava myös huomioon jalkio-soitossa, koska silloin ovat myös kantapäät käytössä. Koska sormioita on yleensä enemmän kuin yksi se tarkoittaa sitä, että täydellinen suhde yhteen sormioon vähentää täydellistä suhdetta muihin sormioihin. Istuma-asentoon liittyen on olemassa erilaisia tyyllitekijöitä, jotka vaikuttavat esimerkiksi penkin korkeuteen. (Forsman 2001, 13) Useimmiten käytetään eripaksuisia puuluskoja, joita asetellaan penkin jalkojen alle. Soittoasentoista näkee myös vikatekijät, jotka saattavat myöhemmin haitata soittamista. Aloitteleva soittaja nojaa usein taaksepäin soittaessaan, mikä on merkinä siitä että penkki liian korkea tai liian kaukana uruista. Taaksepäin nojautuminen aiheuttaa selälle ylimääräistä rasitusta ja sitä kautta haittaa myöhemmin soitossa.

Koska urut ovat erikokoisia mittasuhteiltaan, urkurilta vaaditaan suurempaa joustamis-kykyä soittoasennossa kuin pianistilta. Urkuri joutuu tekemään jokaisen urun kanssa oman kompromissinsa miten soittoasento istuu itselleen parhaiten. (Keskisipilä 2008, 4) Soittajan oma fyysikaalinen rakenne tuo myös oman ongelmallisuutensa ja kompromissinsa soittaessaan erilaisia urkuja. Alussa soittoasento voi tuntua pianistista oudolta, huterammalta, ikään kuin meinaisi koko ajan pudota penkiltä. Istumisasentoon kyllä tottuu pikku hiljaa, mutta alku on hyvin pitkälti opettelua ja totuttelua uuteen soitto-asentoon.

Pianisti on tottunut pianoa soittaessaan erilaisiin kosketukseen liittyen pianon koneistoon. On olemassa kosketukseltaan raskaita ja kevyitä pianoja, mutta silti loppujen lopuksi pianon kosketus pysyy vakiona. Se ei muutu kesken soiton raskaammaksi tai kevyemmäksi. Uruissa soittajan sormet, tai sormilihakset, joutuvat suuremmalle koetukselle kesken soiton. Tämä johtuu mekaanisten urkujen manuaalien äänikertojen lisäämisestä ja niiden koplaamisesta (yhdistämisestä) keskenään. Toisinaan soittaminen on tästä johtuen yllättävän raskasta ja hankalaakin.

Oikea ja hyvän soittoasennon löytäminen itselleen on jo seikka sinänsä, mutta sen lisäksi tulee vielä muita asioita jotka tuottavat harmaita hiuksia. Kyseessä on raajojen hallitsemisesta täysin toisistaan riippumatta. Kuulostaa sekavalta, mutta toteutus on sitäkin vaikeampaa. Pianisti on tottunut soittamaan kappaleita, joissa kädet soittavat kuvioita toisistaan riippumatta - oikea käsi soittaa melodiaa, vasen soittaa säestyskuvioita.

Urkurilla on sinänsä ihan sama tilanne, mutta kuvioita tulee sekoittamaan jalat jalkio-soitollaan. Urkurin tulee valmistautua siihen, että joutuu soittamaan kaikilla raajoillaan, käsillään ja jaloillaan, toisistaan riippumattomia kuvioita. Vaikeutta soittajalle lisää se, että toisinaan kädet ja jalat voivat mennä ristiin. Tämä kuulostaa hyvältä ehkä teologisessa mielessä, mutta soittajan aivoja ja koordinaatiokykyä se kuormittaa välillä paljonkin. Pelkästään jo se liike, missä esimerkiksi jalat menevät ylöspäin jalkiolla ja kädet alaspäin koskettimistolla, tuottaa pianistin aivoille lisäkuormitusta.

Ristikkäisliike tuottaa matkallaan koordinaatiokykyyn jo omia kuoppia, kunnes kohtaa virsisoitossakin tunnetun soittoilmiön nimeltään triosoiton. Siinä molemmat kädet soittavat omia stemmojaan ja jalkio omaa stemmaansa. Kaikilla täysin erilaiset kuviot ja soittotavat. Virsisoitossa tai koraalisoitossa trio tarkoittaa sitä, että oikea käsi soittaa virsimelodiaa (sopraano), vasen käsi soittaa väliääniä (altto ja tenori) ja jalkio bassoa. Jokaisella on siis oma tehtävänsä. Jos tämä kuulostaa helpolta, niin ei pidä unohtaa vielä laulamista samaan aikaan. Virsissä, joissa on monta säkeistöä, oikean säkeistörivin seuraaminen ja soittaminen samaan aikaan luovat oman hankaluuden ja opettelun.

Oikea soittoasento on tärkeä urkuja soittaessa monellakin eri tavalla. Se vähentää loukkaantumisvaaraa ja edesauttaa vaivatonta soittoa niin manuaalilla kuin jalkiolla. Oikea ja hyvä soittoasento auttaa myös koraalisoitossa kun joutuu myös laulamaan virttä samaan aikaan kuin soittaa. Hyvä soittoasento helpottaa myös laulamista. Kun ns. ruoto on suorana, eikä vinossa, niin laulukin sujuu paremmin. Oikea soittoasento auttaa niin soitossa kuin laulussa – soitossa vähentää loukkaantumisriskiä ja laulussa helpottaa äänentuottoa.

4 SOITTOTEKNISET SEIKAT SORMIOLLA

4.1 Legatosoitto

Pianisti on tottunut käyttämään pedaalia helpottamaan nuottien sitomista toisiinsa. Pianisti on myös opetellut pelkästään sormilla tapahtuvan legatosoiton. Urkuja soittaessa tulee vastaan toisenlainen tilanne legatosoittoa ajatellen. Legatosoitto on uruissa täysin kiinni hyvästä sormitekniikasta. Erityisesti romantiikan aikakaudella pääpaino oli legatosoitossa. Silloin täydellisen kiinteä legatosoitto oli soittoihanteena. (Keskisipilä 2008, 14) Romantiikan aikakaudella voimaantullut niin sanottu moderni sormijärjestys vahvisti peukalon asemaa ja loi täten nykyisen sormiotekniikan. Sama sormitekniikka on käytössä niin pianossa kuin uruissa.

Poikkeuksen sormitekniikkaan tekee peukalon käyttö legatosoitossa. Pianisti saattaa alussa hämmentyä kyseisestä tekniikasta, sillä se on täysin urkujen soittoon liittyvä tekniikka. Pianossa vastaavaa tekniikkaa ei käytetä. Peukalolegato tapahtuu pelkästään peukaloa käyttämällä. Alussa peukalo on normaalissa soittoasennossa, mutta sitoessa toiseen koskettimeen peukaloa koukistetaan siten että nivel tarttuu koskettimeen ja painaa sen alas. Koskettimen ollessa alhaalla peukalo suoristetaan taas normaali-asentoon. Liike on hieman mittarimatomaista, mutta se on ainoa tapa saada kiinteä legatolinja aikaiseksi peukalolla. Tekniikka vaatii totuttelua ja harjoittelua, jotta sen toteutus olisi linjakasta ja joutuisaa. Pianistin soitto tekniikka ajatellen kyseinen tekniikka on luonnoton ja ehkä hivenen kömpelö. Itse pidän tätä peukalolegatoa edelleen yhtä hämmentävänä kuin silloin, kun ensimmäistä kertaa vastaan tuli kyseinen tekniikka. Aluksi pidin peukalolegaton soittoa jonkinlaisena vitsinä, mutta kyseessä on ihan oikea tekniikka. Ilman kyseistä tekniikkaa romantiikan ajan urkumusiikin soitto olisi käytännöllisesti katsoen miltei mahdotonta.

Romantiikan ajan musiikissa tulee myös vastaan tapauksia, joissa sama nuotti eri stemmassa on yhdistetty kaarella. Tällöin tämä nuotti on sidottu ja sen tulee pitää pohjassa eikä soittaa uudestaan. Esimerkiksi jos äänet kulkevat sopraanostemmassa e"-g" ja alttostemmassa c"-e", yhteinen ääni (e") pidetään pohjassa eikä soiteta uudestaan. Kyseessä on siis terssisuhteinen liike, jossa stemmojen yksi yhteinen ääni pysyy pohjassa toisen äänen irtautuessa ja syytyessä. Tällaista ei-artikulaation muotoa, joka on

absoluuttisen legaton edellytys, kutsutaan termillä ”note commune”. (Forsman 2001, 163) ”Note commune” soitto edellyttää sormiossa edistynyttä sormien käyttöä sekä mykän vaihdon hallitsemista. Esimerkkinä voi ottaa oikean käden C-duuri kolmisoinnun käännöstä. Lähtökohtana kolmisoinnulle on sormet 1(c') 2(e') 3(g'). Terssikäännöksen 2(e') ja 3(g') pysyy alas painettuna ja 5 siirtyy c":hen. Kvinttikäännökseen (g' c" e") siirryttäessä sormien paikkaa tulee vaihtaa niin että terssikäännöksessä 5(c") vaihtuu 4:ksi, 3(g') vaihtuu 2:ksi ja e' vaihtuu 2:sta 1:ksi. Tässä liikkeessä ainoastaan 5(c") nousee soittaakseen e", muut pysyy pohjassa sidottuina. Toonikamuotoon (c" e" g") siirtyessä sormien järjestystä tulee taas vaihtaa siten, että kvinttikäännöksen 5(e") vaihtuu 4:ksi, 4 (c") vaihtuu 2:ksi ja 2(g') vaihtuu 1:ksi. Saman sitomisharjoituksen voi tehdä myös vasemmalla kädellä. Sormijärjestys menee samalla tekniikalla kuin oikeassa. Sormienhallinta on oleellisinta note commune soitossa (kuva 1).

The image shows a musical score for the 'Note commune' technique in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is written in a single melodic line across both staves, with notes beamed together. Above the treble staff, fingerings are indicated for the right hand: 3, 2, 1, 5-4, 3-2, 2-1, 5-4, 4-2, 4, 2, 5, 4-5, 2-4, 1-2, 4-5, 2-3, 1-2, 3, 2, 1. Below the bass staff, fingerings are indicated for the left hand: 2, 4, 5, 1-2, 2-4, 4-5, 1-2, 2-3, 4-5, 1, 2, 3, 2-1, 3-2, 5-4, 2-1, 4-2, 5-4, 2, 4, 5.

Kuva 1. Note commune -tekniikka

4.2 Sormijärjestys

Romantiikan aikakaudella sormijärjestys kehittyi samaksi mitä se on nykyään. Peukalon käyttö tuli sallituksi mustilla koskettimilla. Peukalo tulikin keskeiseksi toimiessaan eräänlaisena käden vipuna. Barokin aikana peukalon käyttö mustilla koskettimilla tuli välttää. Vanha sormijärjestys, mikä on lähtöisin 1500-luvulta ja jota vielä käytettiin osittain 1700-luvulla, rakentuu sormien erilaisista pituuksista ja toiminnoista. Sormijärjestys lähtee musiikillisista kuvioista ja aksentoinnista. Peukaloa käytetään harvoin asteittaisessa liikkeessä ja silloinkin vain yhdessä 2. sormen, etusormen, kanssa. Tällaisella sormien valinnalla on pyrkimys artikuloituun soittoon. Vanhassa musiikissa sormijärjestys on suuri ja monimutkainen ongelma, sillä eri maiden musiikissa käytetään erilaisia tekniikoita ja periaatteita. Esimerkiksi ranskalainen klaveristi soitti

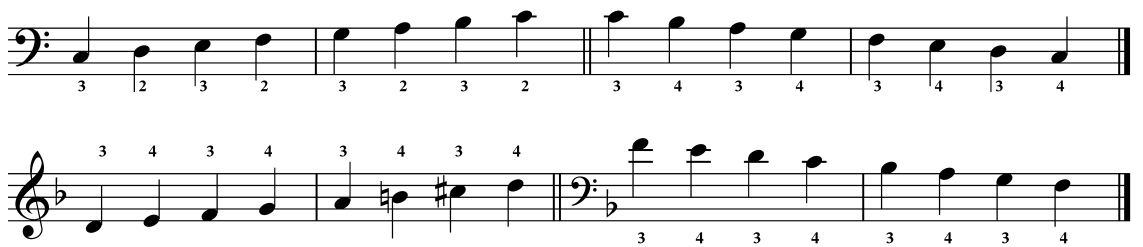
eri sormijärjestyksellä kuin italialainen cembalisti tai espanjalainen urkuri. (Forsman 2001, 28)

Vanhassa musiikissa sormet ja nuotit jakautuivat niin sanottuihin hyviin ja huonoihin. Sormijärjestyksen pääsääntönä on, että hyvä nuotti soitetaan hyvällä sormella ja huono nuotti soitetaan huonolla sormella. (Forsman 2001, 29) Lähtökohtana oli, että niin sanotusti hyviin sormiin kuuluivat 1., 3. ja 5. sormet ja huonoihin 2. ja 4. (Keskisipilä 2008, 9) Nousevassa C-duuriasteikossa c, e, g ja h ovat hyviä nuotteja ja ne soitetaan oikealla kädellä hyvällä sormella eli 3. sormella. Muut, huonot nuotit, soitetaan siten huonolla 4. sormella. Laskevassa C-duuriasteikossa hyviä nuotteja ovat c, a, f ja d, joten ne soitetaan 3. sormella, muut 2. Sormella (kuva 2).



Kuva 2. Sormijärjestyksesimerkkejä 1.

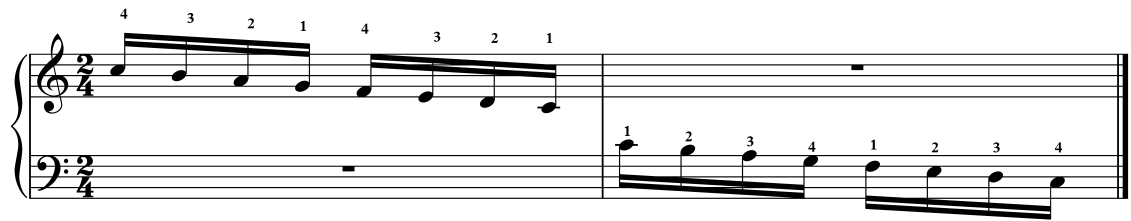
Vasemmassa kädessä periaate on sama mutta järjestys on tietenkin päinvastainen. Nousevassa asteikossa soitetaan sormilla 3–2 ja laskevassa asteikossa sormilla 3–4. Asteikossa, joissa on ylennyksiä tai alennuksia (esimerkiksi d-mollissa ja F-duurissa) käytetään samaa sormijärjestystä. Huomioitavaa on että harmonisen d-mollin cis- ja F-duurin b soitetaan 3. Sormella (kuva 3).



Kuva 3. Sormijärjestyksesimerkki 2.

Sävellajeissa, joissa on useampi etumerkki, tästä tekniikasta tulee ontuvampi ja vaikeakäyttöisempi. Tekniikan kömpelyys tulee myös esille nopeissa ja virtuoosisissa jaksoissa. Esimerkiksi nopeassa laskevassa oikean käden C-duuriasteikossa soitetaan neljä ja neljä (4 3 2 1 4 3 2 1), siten että kättä siirretään alaspäin. Tämän asteikon voi myös soittaa vaihdellen kummallakin kädellä. Forsmanin mukaan oikea käsi soittaa: c"-

c': 4 3 2 1 4 3 2 1, ja vasen käsi soittaa: c'-c: 1 2 3 4 1 2 3 4) (Forsman 2001, 29–30) (kuva 4).



Kuva 4. Sormijärjestysesimerkki 3.

Forsman esittelee myös toisenlaisenkin sormijärjestyksen (kuva 5), jota voidaan käyttää soitettaessa nousevaa C-duuriasteikkoa. Tällöin käytetään sormitusta vasemmassa kädessä 3 2 1 2 1 2 1 2. (Forsman 2001. 30, 54)



Kuva 5. Sormijärjestysesimerkki 4.

Uskoisin, että moni pianisti pitäisi edellä mainittua asteikkokulkua epämuikavana ja mahdollisesti ehkä jopa epäkäytännöllisenä. Soittajan tulee kuitenkin muistaa, että tietyllä tapaa sormijärjestykset ovat yksilöllisiä. Mukava ja hyvin istuva sormijärjestys johtaa parempaan lopputulokseen kuin epätaloudellinen. Sormijärjestyksen tulisi olla soittajan kädenrakenteelle myös edullinen. (Soinne 1984, 24) Mielestäni edellä mainitun tulisi olla lähtökohtana kaikessa soitossa.

4.3 Dynamiikka

Pianossa dynamiikka määräytyy soittajan kosketuksesta ja käsien ja käsivarsien painosta. Pianisti pystyy siis muuntamaan soittimensa äänenvoimakkuutta säätelemällä kosketusvoimaansa. Pianossa kosketusherkyys on yhteydessä tarvittavan voiman käytön säätelyyn. Pianistin voimansäätely lähtee käsivarsista, käsistä ja osaksi myös ranteista. Mitä nopeammin pianisti painaa koskettimia, sitä voimakkaampi ääni syntyy ja päinvastoin. Pianon dynamiikka ja ilmeikkyys ovat siis täysin pianistista kiinni.

Uruissa asia on täysin päinvastainen. Soittaja ei pysty kosketuksellaan vaikuttamaan urkujen äänenvoimakkuuteen mitenkään. Romantiikan aikakaudella dynamiikasta tuli tärkeä osa musiikin ilmaisussa. Koska uruissa rakenteellisen syyn takia soinnin voimakkuuteen ei voi kosketuksella vaikuttaa, on 1800-luvulla rakennetuissa uruissa kolme tapaa vaikuttaa äänenvoimakkuuteen. Nämä tavat ovat sormionvaihto, äänikertojen lisääminen tai vähentäminen sekä paisutuskaappi. (Keskisipilä 2008, 14) 1800-luvun loppupuolella urkuihanteeksi muodostui suuret, sinfoniset urut. Tällaisia sinfonisia urkuja edustaa ranskalaisen urkurakentajan Aristide Cavaillé-Coll rakentamat urut.

Sormionvaihto on nopea tapa saada aikaan dynamiikan vaihtelu. Tavallisesti uruissa on vähintään kaksi sormiota, romantiikan ajan uruissa niitä voi olla jopa kuusi. Dynamiikan vaihdos on helppo toteuttaa soitetettavaa sormiota vaihtamalla. Toteutus-tapa voi olla esimerkiksi sellainen, että pääsormiolle (I-sormiolle) valmistetaan voimakas rekisteröinti ja toiselle sormiolle vastaavasti hiljainen. Näin soittamalla ja sormioita vaihtelemalla saadaan tehokas fortin ja pianon vaihtelu. (Keskisipilä 2008, 14) Jos uruissa on vielä kolmas sormio, saadaan dynamiikkaan vielä enemmän lisä-vaihtelua rekisteröimällä erilailla suhteessa I-, ja II-sormioon. Kolmas sormio saattaa hyvinkin olla yhteydessä paisutuskaappiin mikä tuo dynamiikan vaihteluun lisä syvyyttä.

Rekisterinvaihdos edesauttaa myöskin dynamiikan vaihtelua. Se on toinen tapa saada aikaan muutosta dynamiikassa. Jos kappaleessa on tarve saada aikaan pitkä diminuendo, tehdään se vähentämällä yksi äänikerta kerrallaan. Crescendo taas saadaan aikaan lisäämällä äänikerran kerralla huomaamattomasti. (Keskisipilä 2008, 14) Tämä onnistuu kappaleen sisällä olevissa taitekohdissa tai toimimalla nopeasti. Lisäämiset tai vähentä-miset hoitaa yleensä avustaja, jolloin soittaja pystyy keskittymään puhtaasti soittoon. Äänikertojen lisäämiset tai vähentämiset vaativat harjoittelua ja kappaleen läpikäymistä sujuvan sointituloksen aikaansaamiseksi.

Paisutuskaapin käyttö on kolmas mahdollisuus tuottaa dynamiikan vaihtelua. Paisutus-kaapin käyttö tapahtuu tavallisesti oikealla jalalla, millä puolella tavallisesti paisutus-poljin sijaitsee. Polkimella paisutuskaapin luukut avautuvat tai sulkeutuvat. Avaamalla kaapin, kaapin takana olevat pillit tulevat paremmin kuulluksi ja sulkemalla luukut vaimentavat pillien ääntä. Kaapin käyttö tosin ei ole kovin helppoa vaan se vaatii harjoittelua ja totuttelua. Kaapin käytön tulisi olla hallittua ja tietoisista. Kaapin käyttö on

tietyllä tapaa helppoa, kun musiikki on kirjoitettu pelkästään sormiolle. Ongelmallisemmaksi se tulee siinä kohdin kun paisutuskaappia pitäisi käyttää samaan aikaan jalkion kanssa. Jalkiojärjestys tulee siis myös käydä läpi, jotta jalkiosoitto olisi sujuvaa kaapin käytöstä huolimatta.

Vaikka paisutuskaappi varsinaisesti rakennettiin urkuihin vasta romantiikan aikakaudella, on siitä jo viitteitä vanhan musiikin ajalta. (Keskisipilä 2008, 15) Michael Praetorius ehdotti paisutuskaapin rakentamista jo 1600-luvulla ja espanjalaisessa 1700-luvun urkujenrakennuksessa tätä ideaa on toteutettu. (Forsman 2001, 181) Säveltäjät alkoivat hyödyntää paisutuskaapin käyttöä sävellyksissään 1800-luvulla. Paisutuskaapin käyttö eroaa ranskalaisessa ja saksalaisessa soittotraditiossa. Ranskalaisessa soitto-traditiossa paisutuskaapin käyttö on kiinteä osa soittotekniikkaa, jota tulee harjoitella huolellisesti ja perusteellisesti. Sen tulisi olla kiinteä osa soitettavaa musiikkia, jotta se myöskin palvelisi täysin keinoin myös itse sävellystä. Ranskalaisessa musiikissa dynaamiset merkinnät tarkoittavat lähes poikkeuksetta paisutuskaapin käyttöä eikä vain äänikertojen lisäämistä.

Saksassa paisutuskaapin käyttö on vähemmän järjestelmällistä ja sen käytännöt vaihtelevat. Merkinnät crescendosta ja diminuendosta voivat viitata paisutuskaapin käyttöön tai rekisteröinnin vaihtamiseen, äänikertojen lisäämiseen. Tarkkaa sääntöä on siitä vaikea esittää. (Keskisipilä 2008, 15) Saksassa on suhtauduttu paisutuspillistöön ristiriitaisesti ja epäilevästi, kuten Gotthold Frotsher vuonna 1935 on teoksessaan *Geschichte des Orgelspiel und der Orgelkomposition* ilmaissut: ”Paisutuskaapista -- tuskin tulee vielä vähään aikaan suosittu koska sehän saa aikaan vain pseudodynaamisia vaikutuksia, jotka vastaavat orkesteridynamiikkaa vaillinaisesti.” (Forsman 2001, 181)

Dynamiikkaan siis vaikuttaa uruissa sormionvaihdos, rekisterinvaihdos tai paisutuskaapin käyttö. Sormionvaihdos on nopein tapa vaikuttaa dynamiikkaan, olettaen että sormiot ovat rekisteröity voimakkaammin ja hiljaisemmin keskenään. Rekisteröinnin vaihdos vaatii avustajan läsnäoloa ja vaatii täten yhteisharjoittelua ja läpikäymistä. Paisutuskaapin käyttö vaatii enemmän harjoittelua ja totuttelua. Kaapin käyttö tulee erityisesti vastaan ranskalaisessa urkumusiikissa. Kaapin käytön tulee olla hallittua silloinkin kun joutuu soittamaan jalkiota samanaikaisesti.

5 JALKIO

5.1 Jalkiosoitto

Pianistille täysin uusi opeteltava asia urkujen soittoa ajatellen on jalkiosoitto. Sitä ei yksikään urkujen soittoa opetteleva voi sivuuttaa. Se on yksi oleellinen osa urkujen soiton kokonaisuutta. Jalkio muistuttaa pianon koskettimia valkoisine ja mustine koskettimineen. Jalkiosoitto on ikään kuin pianon soittoa, mutta jaloilla. Kuulostanee mahdollisesti helpolta, mutta sitä se ei kylläkään ole, sillä jos mietimme, niin soittajan tulee hallita kaikkia neljää raajaansa hallitusti yhtä aikaa. Kyseeseen tulee siis motoriikka ja sen opettelu tulee aloittaa mahdollisimman varhaisessa vaiheessa, heti alusta lähtien. (Keskisipilä 2008, 5)

Jalkiosoittoa opeteltaessa tulee esiin myös oikea istuma-asento. Aikaisemmin käsitelty asia vartalon oikean suhteen saavuttamiseksi koskettimistoon ja jalkioon tulee jalkiosoitossa oleelliseksi asiaksi. Istuma-asento tulee säätää siten, että soittaminen jalkiolla olisi mahdollisimman vaivatonta. Istuma-asento tulisi olla mahdollisimman tukeva, polvitaive tulisi olla irti penkistä ja jalat kevyesti vierekkäin ilman painamista toisiaan vasten. Soittajan tulisi sijoittua keskelle penkkiä, mikä on myös taloudellisinta sormiosoittoa ajatellen. Näin myös estetään vartalon sivusuuntainen liike. (Keskisipilä 2008, 5) Jalkiosoitossa tulee kyllä liikettä niin ylä- kuin alavartalolle jos jalkiossa joutuu koskettimia soittamaan alhaalta tai ylhäältä jalkion koskettimissa.

Jalkiosoitto ei siten eroa sormionsoitamisesta tavassa koskettaa kosketinta: koskettimen painalluksen ja noston tulee olla huolellisia ja hallittuja. Huolellinen ja hallittu painaminen jalkiolla edesauttaa soittoventtiilin tasaisen avautumisen ja siten parhaan lopputuloksen. Koska jalkiota soitetaan jaloilla, kenkien merkitys soittamisessa tulee ehdottoman tärkeäksi. Kengissä tulisi olla sileä ja ohut pohja sekä tarpeeksi korkea kanta, jotta soittaminen kantapäällä ja kärjillä onnistuisi. (Keskisipilä 2008, 5–6) Eräs tärkeä kriteeri kenkien valitsemisessa on myös se, että niissä ei saisi olla yhtään reunusta. Reunallinen kenkä ottaa helpommin kiinni koskettimiin ja täten vaikeuttaa soittamista. Kengän tulisi siis muotoutua jalan mukaan. Reunattomia kenkiä ovat esimerkiksi tanssikengät. Hyviksi urkukengiksi tanssikengän tekee myös se, että sen pohja on myös yleensä sileä. Sileä pohja auttaa liukumaan paremmin koskettimilla ja saa

paremman tuntuman koskettimeen. Tarpeeksi korkea kanta auttaa myös soittamaan yhden koskettimen yli. Helpottaa siis soittamaan terssin päässä olevaa kosketinta, kun soitto tapahtuu kantapäällä ja kärjellä.

Jalkion soitto tapahtuu yleensä kengän sisäsyryllä, mutta soittokohtaa muutetaan liikkussa voimakkaasti joko oikealle tai vasemmalle. Soiton suunta määrittää siten myös jalan asennon jalkion koskettimella. Jalkion soiton liikkeiden lähtökohtana on taloudellisuus. Koskettimien painallukset olisi saatava aikaan niin pienillä liikkeillä kuin mahdollisista. (Keskisipilä 2008, 6)

Jalkojen on siis pysyttävä koko ajan myös mahdollisimman lähellä toisiaan. Jalkio-soitossa voi ajatella, että vasemman ja oikean jalan väliin olisi sidottu naru mikä pitää ne kutakuinkin koko ajan samalla etäisyydellä. Täten ei pääse syntymään suurta aukkoa jalkojen väliin. Jalkaterän asennon opettelukin vie oman aikansa. Hyvin usein jalkaterä vääntyy väärään asentoon mentäessä alaspäin. Yleinen virhe on se että silloin soitetaan jalan ulkosyryllä. Se käy liiaksi nilkan päälle ja on epäedullinen sekä epätaloudellinen soittotapa.

Alussa jalkioon katsominen on välillä välttämätöntä, koska silloin etäisyyden arvioiminen ja opettelu hahmottuu parhaiten. Jalkojen kontrollointi myös helpottuu silloin. Samoin kuin sormioitossa jalkioitossa on myös opeteltava oikea kosketus. Opettajan vaihdellessa rekisteröintiä oppilas alkaa hahmottaa kuuntelemalla erilaisten äänten syttymisnopeutta. (Keskisipilä 2008, 6) Samalla saa myös tuntumaa soitettavaan urkuun ja pääsee siihen samalla niin sanotusti käsiksi ja sisään. Jokainen urku on soinniltaan ja syttymisnopeudeltaan erilainen, joten on hyvä opetella ohjatusti kuuntelemaan kunkin soittimen tapaa toimia.

Jalkio soitto on hyvä aloittaa hyvin yksinkertaisista jalkioharjoituksista: soittaen vuorotellen kummallakin jalalla koskettimia ylös ja alas. Samalla kun soittaa, oppilas tunnustelee miltä painallus tuntuu ja kuinka pienellä liikkeellä sen voi saada aikaan. Urkukoulukokoelmien erilaisten pienten jalkio soittoharjoitusten soitto ja niiden varioiminen mahdollistaa jalkojen toimimisen yhtä kontrolloidusti kuin sormien. Jalkio-soitossa aloitteleva soittaja tekee yleensä virheen nostellessaan jalkojaan reisistä lähtien. Tällainen soittotapa heikentää ja hidastaa voimakkaasti jalkojen liikettä. Tämän virheen kitkemiseksi on opettajan syytä ottaa esille riittävä nilkkojen käytön soitossa. Koska

jalkiosoitossa nilkkojen käyttö tulee ratkaisevaksi tekijäksi, niiden harjoittaminen ja liikeratojen notkistaminen on syytä aloittaa heti alkuvaiheessa. Nilkan pyörittäminen sen ääriasentoihin puolelta toiselle ja samalla koskettimen painaminen auttaa tottumaan uusiin soittoasentoihin ja liikeratoihin. Jalkiosoitto tapahtuu siis hyvin pitkälti nilkoista. Kannan käyttöä soitossa ei tule unohtaa, joten kannan käyttö on hyvä aloittaa alkuvaiheessa. Kannan käytön harjoittaminen on hyvä aloittaa alkuvaiheessa, jotta sensuuntainen nilkan liike myös vahvistuisi. Hyvä alkeisharjoitus käyttäen vuorotellen saman jalan kantaa ja kärkeä on kromaattisen asteikon soitto. (Keskisipilä 2008, 6) Belgialainen urkuri Jacques-Nicolas Lemmens, jolla oli merkitsevä osuus ranskalaiselle urkumusiikille, välttää lähes tyystin jalkojen ristiinvientiä kromaattisessa asteikossa ja käyttää miltei täysin vasenta jalkaa suuressa oktaavialassa ja vastaavasti oikeaa jalkaa pienessä oktaavialassa. (Forsman 2001, 131)

5.2 Jalkiotekniikka

Vanhan musiikin aikakaudella suhtauduttiin jalkiosoittoon eri tavalla Euroopan eri maissa. Espanjalaisessa ja italialaisessa musiikissa jalkiolla ei ollut niin suurta merkitystä, kappaleet oli mahdollista soittaa ilman jalkiota. (Keskisipilä 2008, 9) Esimerkiksi italialaisen säveltäjän Domenico Zipolin (1688–1726) musiikissa jalkion osuudeksi jää pitkälti pelkkä urkupiste ja kappaleen lopun kadenssissa tapahtuva jalkion käyttö. Ranskassa urkuihin rakennettiin hieman monipuolisempi jalkio – niissä saattoi olla jopa itsenäisiä äänikertoja. Kaikkein kehittyneimmät jalkiot tulivat saksaa puhuvan Euroopan alueelta, erityisesti sen pohjoisosista. Tästä jalkion kehittyneisyydestä kertoo se, että jalkionsoitosta kehittyi oma virtuoosinen osa urkujensoittoa. Kehittäjinä toimivat pohjois-saksalaiset urkurit sekä säveltäjät mm. Dietrich Buxtehude, Georg Böhm, Vincent Lübeck ja Nicolaus Bruhns. (Keskisipilä 2008, 9–10)

Urkujen soittotekniikka perustuu hyvin pitkälti vuorojalkatekniikkaan. Puhuttaessa vuorojalkatekniikasta tarkoitetaan kärkisoittoa. Barokin aikana ja varsinkin saksalaisessa urkujensoitossa kärjellä soitettavasta vuorojalkatekniikasta pidetään tiukasti kiinni. Kannan käyttö soitossa on vain tilapäinen, ohimenevä apu. Saksalaisissa urkukouluissa painotetaan, että vuorottainen soitto kärjillä on jalkajärjestyksistä tärkein. (Forsman 2001, 128) Esimerkiksi C-duuriasteikkoa jalkiolla soittaessa vuorojalkatekniikka onnistuu Johann Georg Herzogin mainitsema tavalla: vasen jalka

sijoitetaan oikean jalan alle alemmassa oktaavissa (C–c) ylöspäisessä asteikkokulussa, ylemmässä oktaavissa (c–c') sen sijaan sen ylle. Alaspäisessä liikkeessä sijoitetaan oikea jalka ylemmässä oktaavissa vasemman jalan alle, alemmassa oktaavissa sen ylle. (Forsman 2001,118)

Jalkiotekniikkaan kuuluu myös niin sanotut jalkiovaihdokset, kuuluva ja mykkä vaihto. Kuuluvassa vaihdossa samaa kosketinta painetaan uudestaan vuorojaloilla, mykässä vaihdossa samaa kosketinta ei nosteta välillä ylös vaan pidetään koko ajan alas painettuna. (Forsman 2001, 123) Mykkä vaihto tapahtuu jalkaa vaihtamalla siten, että kosketin ei nouse välillä. Esimerkiksi jos oikea jalka on soittanut d:n, vasen jalka siirtyy d:lle oikean jalan alle pitäen koskettimen alhaalla. Kun vasen jalka on painanut d:n alas, oikea jalka voidaan vapauttaa ja siirtää soittamaan toista kosketinta. Mykän vaihdon voi myös suorittaa kanta käyttämällä. Tällöin kanta laitetaan suoraan koskettimelle ja toisen jalan kärki tarttuu kannan painettuun koskettimeen mykän vaihdon tavalla.

Samoin kuin sormiossa yhdellä sormella tapahtuva liukuminen koskettimelta toiselle, voi tapahtua myös jalkiossa. Jalalla liukuminen koskettimelta toiselle on myös tärkeä osa jalkiotekniikkaa. Liukuminen yleensä on helpompaa yläkoskettimelta alaoskettimelle, mutta se on myös mahdollista ja toimivaa myös kahden yläkoskettimen välillä. Puolisävelaskeleen liu'uttaminen ylös- tai alaspäin on myös mahdollista. On myös tekniikka joka yhdistää mykän vaihdon ja liu'uttamisen, jossa samalla koskettimella vaihdetaan jalan kärjestä kantaan tai toisinpäin.

Jalkiossa, niin kuin sormion sormijärjestyksessä, on omat merkinnät jotka helpottavat jalkiosoiton jalkajärjestystä. Edellä mainituista kärki- ja kantasoitossa on omat merkit, jotka indikoivat kumpaa jalkaa milloinkin käytetään. Kärkisoiton tunnuksena tai merkintätapana käytetään \wedge -merkkiä ja kantasoiton merkintätapana on U-kirjaimen näköinen merkki. Liu'uttamisen merkintätapana käytetään $\wedge - \wedge$. Mykän vaihdon merkinä käytetään tavallisesti x-merkkiä. Muunlaisia merkkejä on myös olemassa ilmaisemaan mykkää vaihtoa, mutta ”x” on merkintätavoista yksinkertaisin ja helpoin.

Edellä mainitut merkit eivät vielä pelkästään kerro kummalla jalalla kulloinkin pitäisi soittaa. Merkin sijainnista nuotistolla sen vasta näkee kummalla jalalla kulloinkin pitää soittaa. Jos ' \wedge ' on nuottirivin alapuolella, silloin soitto tapahtuu vasemmalla jalalla, kun taas yläpuolella soitetaan oikealla jalalla. Samalla lailla toimitaan muilla edellä

mainituilla tekniikalla. Katsotaan mikä tekniikka on kulloinkin kyseessä, kuten esimerkiksi liu'utus tai mykkä vaihto, ja sitten kummalla puolella kyseinen merkintä on nuottirivillä. Kappaletta aloittaessa on hyvä käydä jalkiostemma läpi ja tehdä tarvittavat merkinnät heti alussa, jolloin kappaleen opettelu jalkion kannalta olisi helpompaa ja sujuvampaa. Opettajan kanssa tapahtuva jalkiojärjestyksen kokeilu ja merkintöjen opettelu auttavat hahmottamaan paremmin jalkiossa tapahtuvaa teknistä suoriutumista. Kaikkia jalkiotekniikoita on harjoiteltava, jotta niiden liikkeistä tulisi täysin hallittuja ja sulavia. Mykkä vaihto ja saman jalan kanta-kärki-soitto (kromaattinen soitto) vaatii alussa enemmän harjoittelua ja paneutumista.

Vaikka jalkiosoitto ja sen tuomat tekniikat tuntuvat alussa kaikista soittajista hankalilta ja vaikeilta ei se kuitenkaan ole ylitsepääsemättömän vaikeaa. Tarmokas harjoittelu ja hyvä ohjaus opettajan taholta tuottavat lopulta tulosta. Alussa, miksei myös pidemmälle päästessäkin, tulee sellaisia *brain-twisting* tuntemuksia, jolloin katoaa täysin tietoisuus raajojen kontrollista. Kädet saattavat sekoittua ja jalat voivat ”elää omaa elämäänsä”. Triosoitossa tämä ilmiö tulee viimeistään esille, kun jokaiselle stemmalle on oma rivinsä ja joka stemma on oma itsenäinen osa sävellystä. Kädet voivat soittaa ristissä jalkion mennessä omaa kulkuaan tai jalkio voi mennä ristikkäisliikkeessä suhteessa käsiin. Jalkion opettelu on tärkeä osa urkujensoitossa, joten siihen tulee paneutua ja harjoitella kunnolla. Puutteet jalkiotekniikassa tulevat auttamattomasti esille soiton aikana ja urku ei soinnillisesti anna yhtään anteeksi – se paljastaa tekniikkapuutteet armotta ja välittömästi.

Urkujen soitossa tulee myös vastaan säästystehtäviä, jolloin urkujen kokonaisuuden hallinta on suotavaa. Säästyksen vaikeus on siinä, että soiton tulisi olla jalkion ja sormion välillä saumatonta. Sama pätee tietenkin muuhun soittoon, mutta säästyksessä on otettava huomioon solistin tapa soittaa ja esittää kappale. Urkurin tulee olla valppaampi kuin pianistin, sillä urkurin hoidettavana on myös jalkion osuus säästyksessä.

6 POHDINTA

Pianisti, joka on juuri alkamassa soittaa urkuja, ajattelee mahdollisesti, että urut ovat siinä missä muutkin klaveerisoittimet – helppo pianistin oppia ja opetella. Alussa saattaa ollakin niin, että etenee ja kehittyy suhteellisen nopeasti urkujen soitossa manuaalitekniikan kehittyessä. Onhan pianistilla jo takana useampi vuosi klaveerisoitossa ja sen hallinnasta. Pidemmälle edetessä pianisti saattaa huomata, että urkujen soittotekniikka vaatiikin enemmän ja uudempaa soittotekniikkaa mihin pianisti on alussa tottunut ja pianotunneilla ahkerasti harjoitellut. Tämä uudempi tapa soittaa klaveerisoitinta saattaa tulla pianistille pienenä kulttuurishokkina, mutta totuttuaan uuteen soittotapaan urkukappaleet alkavat sujua paremmin. Uutena tapana soittaa on ainakin erilainen sormitustapa sekä entistä intensiivisempi legatosoitto. Pianossa pedaali auttaa legatosoitossa ja antaa välillä hieman anteeksi, mutta uruissa legatosoitto pitää olla täydellinen sillä urut eivät anna anteeksi – kaikki virhesitomiset ynnä muut väärät äänet tulevat välittömästi esille.

Manuaalisoitossa sormijärjestys muuttuu ehkä tietyllä tapaa epäpianistiseksi soittotyyliksi. Pianistin pitää opetella oppia uusi sormijärjestystapa, mikä saattaa välillä tuntua oudolta pianistista. Vanha tuttu sormijärjestys ei välttämättä enää päde uruissa, joten pianisti saattaa tuntea pientä harmistumista sekä turhautumisen tunnetta.

Uusi sormijärjestys voi tosin helpottaa soitossa artikulointia ja täten parantaa soivaa lopputulosta. Urkujen soitossa pianistin pitää myös saada aikaan artikulaatio toisella tapaa kuin pianossa. Urkujen kosketuskin on erilainen kuin pianossa, mikä taas puolestaan pakottaa pianistin opettelemaan uuden kosketustavan. Urkujen soitto siis pakottaa tietyssä mielessä pianistin opettelemaan klaveerisoiton (= manuaalisoiton) uudestaan tietyiltä osilta.

Soitossa dynamiikka on esillä läpi koko kappaleen. Pianisti on oppinut säätelemään dynamiikan vaihteluja kosketuksen kautta. Dynamiikka välittyy koskettimiin käsien ja käsivarren painon kautta. Pianossa soittaja säätelee itse kosketuksen keveyttä tai raskautta. Uruissa tämänkaltaisen dynamiikan säätelyn voi unohtaa. Soittaja ei kosketuksen nopeudella pysty vaikuttamaan soivaan lopputulokseen vaan dynamiikan vaihtelun tulee tapahtua muilla, mekaanisilla, keinoilla. Tällaisia keinoja ovat

rekisteröiminen, sormionvaihdos ja paisutuskaapin käyttö. Näiden eri tapojen opettelu vie oman aikansa, mutta ovat tärkeä osa soivan lopputuloksen kanssa.

Pianisti on tottunut työskentelemään jaloillaan korkeintaan kolmen pedaalin kanssa. Uruissa soittajan tulee soittaa myös jaloilla yhtä aikaa käsien kanssa. Jalkojen työskentely kasvaa moninkertaiseksi pianoon verrattuna. Jalkio on pianistille täysin uusi, ja toisinaan hankala, maailma. Pianistin on saatava jalat tottelemaan ja soittamaan sille tarkoitettua, erillistä stemmaa. Jalkion soiton tekee myös hankalaksi se, että sormiossa kädet soittavat omaa stemmaa jalkiosta riippumatta. Sormiosoitto ei tue jalkiota eikä päinvastoin. Sormiossa saattaa olla eri rytmikkäitä ja melodiakuvioita kuin jalkiossa. Tästä johtuen kädet ja jalat tulee saada eriytettyä toisistaan – saada toisistaan riippumattomiksi. Tämä prosessi vie aikansa, joten sille on annettava tilaa kehittyä ja kypsyä.

Opinnäytetyöni aihe käsittelee urkujen soittoa ikään kuin pianistin näkökulmasta. Pianistin siitä syystä, koska useimmiten urkujen soittoa aloittavat soittajat ovat alunperin pianisteja tai ovat soittaneet pianoa jo useamman vuoden. Toinen syy aiheeseen kumpuaa omasta lähtökohdastani – olen alkujaan Palmgren-konservatoriosta valmistunut pianisti. Pianisti myös siinä mielessä, että urkujen soittoa olen opetellut pienen aikaa Eurajoen kristillisessä opistossa sekä Tampereen ammattikorkeakouluun päästyäni. Aikaisempaa kokemusta uruista ei ole ehtinyt kovinkaan paljoa kertyä. Vaikka tässä vaiheessa opiskelua pitäisi tuntea urkujen soiton eri vivahteet ja hienoudet, tunnen olevani silti pianisti. Tietenkin urut ovat tulleet tutuiksi ja totta kai pidän niiden soittamisesta, mutta monen vuoden pianon soittamisen jälkeen tunnen vielä läheisyyttä pianoa kohtaan. Monet ovat valmiiksi kanttoreita aloittaessaan opiskelun ammattikorkeakoulussa tai ovat jo aikaisemmin aloittaneet urkujen soiton. He ovat jo valmiiksi sisällä uruissa ja sen sielunmaisemassa. Minulla prosessi on vielä käynnissä, mutta arvostan ja kunnioitan urkuja ja tietenkin urkureita. Tiedän kuinka hankalaa se on alussa, ja jatkossa vielä hankalampaa, mutta silti olen tyytyväinen että aloitin urkujen soiton. Tarkoitukseni ei ole pelottaa aloittelevia urkujen soittajia vaan pikemmin esitellä mihin heidän matkansa johtaa. Mitä asioita tulee eteen ja mikä asia mahdollisesti voi viedä enemmän aikaa ja ponnisteluja.

Urkujen soitto on hankalaa ja vaikeaa paikoitellen, mutta pianistilla on kuitenkin paremmat lähtökohdat urkujen soittoa aloittaessa – klaveerin ja käsien hallinta. Urut

teettävät töitä pianistille, mutta tietyllä tapaa suurin työ on jo tehty pianotunneilla. Mieltäni on helpottanut ja minua rohkaissut Sauvo – Karunan seurakunnan entisen kanttorin Matti Moilasan sanat: ”Mitä pidemmällä olet pianossa, sen helpompaa on urkujen soitto.”

LÄHTEET

Forsblom, E. 1990. Panin huilu. Urut-soitinten kuningatar. Eteläsuomalainen 2/1963. Helsinki:Yliopistopaino. Organum-seura ry. 46–47

Forsman, F. 2001. URKUKOULU. Esityskäytäntöjen peruskurssi. Porvoo: WS Bookwell Oy, 13

Keskisipilä, O. 2008. Pianistiurkukoulussa. Kulttuuriala. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 17.3.2014. <http://publications.theseus.fi/>

Soinne, L. 1984. Piano soi ja laulaa: Havaintoja ja näkemyksiä pianonsoiton tekniikasta. Helsinki. Hellasedition. 24

Urut, Wikipedia 2014. Luettu 7.5.2014
http://fi.wikipedia.org/wiki/Urut#Romantiikan_ajasta_nyky aikaan