

REKISTERÖIMISEN TAITO

Tapausesimerkki urkurin äänikertavalintojen perusteista
saksalaisromanttisessa ohjelmistossa

OLLI PYYLAMPI

REKISTERÖIMISEN TAITO

Tapausesimerkki urkurin
äänikertavalintojen perusteista
saksalaisromanttisessa ohjelmistossa

EST 48

DocMus-tohtorikoulu
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
2019

Ohjaajat:

Dosentti, MuT Kati Hämäläinen

Yliopistonlehtori, MuT Päivi Järviö

Professori, MuT Olli Porthan

Tarkastajat:

MuT Tuomas Mali

MuT Matti Oikarinen

Tarkastustilaisuuden valvoja:

Yliopistonlehtori, MuT Päivi Järviö

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa

EST 48

© Olli Pyylampi

Kannen suunnittelu: Jan Rosström

Kannen valokuva: Angela Metzger (yksityiskohta Polditzin kirkon Ladegast-uruista)

Paino: Unigrafia Oy

Helsinki 2019

Painettu:

ISBN 978-952-329-136-2

ISSN 1237-4229

PDF:

ISBN 978-952-329-137-9

ISSN 2489-7981

Olli Pyylampi

REKISTERÖIMISEN TAITO

Tapausesimerkki urkurin äänikertavalintojen perusteista
saksalaisromanttisessa ohjelmistossa

92 + 5 sivua

Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu 2019

TIIVISTELMÄ

Rekisteröiminen eli äänikertojen valinta on urkurin tärkein keino vaikuttaa urkujen sointiin. Kirjallisessa työssäni tarkastelen rekisteröimistäni käyttäen esimerkkinä neljättä opinnäytekonserttiani, jonka ohjelmisto koostui saksalaisromanttisesta musiikista (Brahms, Merkel, Ritter, Succo, Töpfer). Koska 1800-luvun aidot Ladegast-urut Saksassa olisivat mielestäni ideaali soitin tälle ohjelmistolle, soitin konsertin Espoon tuomiokirkon uusilla, vuonna 2012 rakennetuilla Ladegast-tyylisillä uruilla.

Menetelmällisesti työ niveltyy taiteelliseen tutkimukseen. Tutkimuksen muusikko-lähtöisenä menetelmänä on urkurin oman kokemuksen tutkiminen ja sanallistaminen yhdistettynä musiikkia, soittimia ja historiallisia ohjeita koskevaan tietoon. Tekstin alussa on tietopaketti uruista. Sitten käyn läpi rekisteröimiseni lähtökohtia: oman positioni, ohjelmiston ja soittimen valinnan, tietoni ja kokemukseni uruista sekä historiallisia rekisteröintiohjeita. Tämän jälkeen kuvaan rekisteröimisprosessin teoskohtaisesti. Lopuksi analysoin prosessin määrääviä tekijöitä ja selvitän, mihin rekisteröimisratkaisuni perustuivat tässä tapausesimerkissä.

Keskeisimmiksi rekisteröimiseen vaikuttaviksi taustatekijöiksi osoittautuivat rekisteröintiavustajana toimiminen sekä kokemukset historiallisista Ladegast-uruista. Espoon tuomiokirkon uruilla pohdittavaksi tuli erityisesti Ladegast-urkujen soinnin imitointi, johon liittyi muun muassa soinnin ohentaminen. Merkittävä vaikutus oli myös soitettujen sävellysten partituureissa olevilla ohjeilla. Vähemmälle huomiolle jäivät muut historialliset ohjeet.

Asiasanat: urut, äänikerta, rekisteröiminen, taiteellinen tutkimus, Saksa, Ladegast, Espoon tuomiokirkon urut, 1800-luku, muusikko, taito.

ABSTRACT

For an organist, choosing stops (i.e. to registrate) is the most important way to affect the sound of an organ. In my thesis, I examine my own principles of registering using my fourth doctoral concert as a case study. The programme consisted of German romantic music (Brahms, Merkel, Ritter, Succo, Töpfer). As I judged a Friedrich Ladegast organ from the 19th century to be an ideal instrument for this programme, I chose to play the concert at the Espoo Cathedral, on its Ladegast-influenced organ built in 2012.

Methodologically, the study is connected to artistic research. The starting point of my musician-based method is to examine and articulate an organist's own experience connected to his or her knowledge of music, instruments and historical instructions. The thesis opens with a brief introduction to the organ as an instrument, after which I discuss my starting points of making registrations: my own position as an artist and organist, choosing the programme and the instrument, my knowledge and experience of organs and historical instructions of registration. Next, I describe my process of choosing stops, piece by piece. Finally, I analyse the determining factors of this process and explicate what my principles for choosing stops were during my concert preparation.

My experiences of working as a registrant and my experiences working with Ladegast instruments turned out to be the decisive factors behind my registrations. Imitating a genuine Ladegast organ with the Espoo Cathedral instrument demanded special attention, such as by choosing stops that would produce a thinner sound. In addition, of great importance were indications in the composition scores. More general guidelines on the registration of the organ repertoire of the period did not prove to be as significant for the registration process of this concert.

Keywords: organ, a stop, to registrate, artistic research, Germany, Ladegast, the Espoo Cathedral Organ, 19th Century, musician, skill.

ESIPUHE

Rakastan rekisteröimistä! Minulle se on yksi tärkeimmistä urkujensoiton osa-alueista, ja olen ollut siitä valtavan kiinnostunut jo lapsesta saakka. Urkurilla on onni soittaa lukemattomia erilaisia urkuja. Juuri siksi jaksan innostua urkujensoitosta yhä uudelleen ja uudelleen. En osaa kuvitella, millaista olisi soittaa ammatikseen soitinta, joka olisi joka paikassa hyvin samanlainen tai jopa aivan sama soitin. Asian kääntöpuolena on tietenkin hyvin vaatimattomienkin urkujen parissa työskentely. Niistäkin voi silti hyvin rekisteröimällä saada parhaat puolet esiin.

Ei siis ole ihme, että päädyin tekemään kirjallisen työni rekisteröimisestä, vaikka tohtorintutkimnon taiteellisen opinnäytteeni aihe, agogiikka esittäjän keinovarana, ei suoranaisesti liitykään rekisteröimiseen. Alun perin kirjallisen työn aiheen piti olla jotain aivan muuta, mutta kuten kuulemma monilla jatko-opiskelijoilla, aihe vaihtui opintojen edetessä.

Aiheen ja näkökulmien vaihtuessa sekä ajan ja joskus motivaationkin puutteessa tutkintoni on ollut pitkäaikainen projekti. Toisaalta aika oli myös välttämättömyys tietyn henkisen etäisyyden saamiseksi kirjallisen työni aineistoon. Haluankin lämpimästi kiittää opintojeni vastaavia ohjaajia sekä kirjallisen työni ohjaajia, MuT Kati Hämäläistä sekä MuT Päivi Järviötä kärsivällisyydestä, rohkaisusta sekä hyvistä neuvoista.

Lisäksi kiitän lautakunnan jäseniä monista hyvistä kommenteista sekä siitä, että he ovat jaksaneet matkustaa konsertteihini myös pääkaupunkiseudun ulkopuolelle, aina Raahen saakka. Suuret kiitokset menevät samalla Janakkalan, Kotkan ja Raahen seurakunnille sekä Espoon tuomiokirkkoseurakunnalle kanttoreineen siitä, että pääsin suorittamaan tutkintokonserttini juuri heidän soittimillaan ja sain runsaasti harjoitus-aikaa.

Pitkäaikainen opettajani ja ystäväni, professori, MuT Olli Porthan ansaitsee erityiskiitokset taiteellisesta ohjauksesta, esitarkastuksesta ja monista tutkintoni aiheeseen liittyvistä ja liittymättömistä keskusteluista. Taiteellista ohjausta olen saanut myös professoreilta Pieter van Dijk ja Ludger Lohmann, joita kiitän monipuolisesta ohjauksesta, uusista musiikillisista näkökulmista sekä pääsystä soittotunneille mitä hienoimpien historiallisten soittimien ääreen.

Kiitän kirjallisen työn tarkastajia, MuT Tuomas Malia ja MuT Matti Oikarista kommenteista, joiden ansiosta työ kehittyi vielä loppumetreillä metodologisesti täsmällisemmäksi.

Kiitos Urkurakentamo Veikko Virtanen Oy:n ja Urkurakentamo Martti Porthan Oy:n työntekijöille opinnäytekonserttieni urkujen rakentamisesta, restauroinnista sekä kunnossapidosta. Hienot urut ovat urkurin työn kohokohta! Martti Porthania haluan vielä kiittää henkilökohtaisesti siitä, että pääsin hänen seurueensa mukana ensimmäiselle tutustumismatkalleni Ladegast-urkujen luo. Ilman tuota retkeä tätä kirjallista työtä ei tässä muodossaan olisi olemassa.

Opintojeni rahallisesta tukemisesta suuri kiitos Jenny ja Antti Wihurin rahastolle, Sibelius-Akatemian tukisäätiölle, Suomen Kanttori-urkuriliitolle, Suomen Kulttuurirahastolle, Suomen säveltaiteen tukisäätiölle ja Taideyliopistolle.

Suurin kiitos menee lopuksi Teppo Nevolle, joka on koko opintojeni ajan kannustanut eteenpäin – ja välillä patistellutkin.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	13
1.1 Urkurin rekisteröimistyöskentelyn tutkimus	13
1.2 Tutkimuksen menetelmä ja aineisto	15
1.3 Kirjallisen työn rakenne	17
1.4 Miksi tutkin rekisteröimistä?	17
2 URUT, ÄÄNIKERRAT JA REKISTERÖIMINEN.....	19
2.1 Mitä rekisteröiminen on?	19
2.2 Pillistö ja äänikerta	20
2.2.1 Äänikertatyypit	20
2.2.2 Avoimet ja tukitut pillit	21
2.2.3 Äänikertojen korkeus.....	21
2.2.4 Kuoroäänikerrat.....	22
2.3 Apulaitteet.....	23
2.3.1 Yhdistimet.....	23
2.3.2 Kombinaatiojärjestelmä	24
2.3.3 Paisutuskaappi.....	24
2.4 Dispositio	24
2.5 Tavallisimpia äänikertojen yhdistämiseen liittyviä yleisiä käytäntöjä ja rajoitteita	25
3 REKISTERÖIMISPROSESSINI LÄHTÖKOHTIA	27
3.1 Miten minusta tuli urkuri?	27
3.1.1 Urkurin perustaitojen hankkiminen	27
3.1.2 Urkurin rekisteröimistaitojen syventäminen	28
3.1.3 Historiallinen tieto ja sen hankkiminen taiteellisessa toiminnassa	30
3.2 Ohjelmiston ja soittimen valinta	30
3.2.1 Ohjelmisto	31
3.2.2 Soittimen valinta.....	33
3.3 Urkujenrakentaja Friedrich Ladegast ja hänen tuotantonsa	35
3.3.1 Ladegast – uudistaja ja konservatiivi	36
3.3.2 Ladegast-urut ja barokkiperinne	37
3.3.3 Polditzin Ladegast-urut.....	38
3.3.4 Espoon tuomiokirkon Ladegast-vaikutteiset urut	40

3.4 Rekisteröimisen periaatteita ja käytäntöjä eräissä historiallisissa lähteissä	42
3.4.1 Felix Mendelssohnin rekisteröintiohjeet	42
3.4.2 Josef Gabriel Rheinbergerin rekisteröintiohjeet	44
3.4.3 Urkukoulujen rekisteröintiohjeita	46
3.4.3.1 Justin Heinrich Knecht	46
3.4.3.2 Wilhelm Volckmar	47
3.4.3.3 Johann Georg Herzog	48
3.4.4 Schwerinin tuomiokirkon Ladegast-urkujen automaattinen crescendo-laite	48
4 REKISTERÖIMISEN TAITO – TAPAUSESIMERKKI	51
4.1 Ensivaikutelmat Espoon tuomiokirkon uruista	51
4.2 Rekisteröimisen lähtökohta Espoossa	52
4.3 Brahms: Präludium und Fuge g-Moll – rekisteröimistä klassiseen tyyliin	53
4.4 Succo: Elegie – askel myöhäisromanttisemman soinnin suuntaan	56
4.5 Töpfer: Variationen über das französische Volkslied: Vive Henri quatre – sointia kuvailevien rekisteröintiohjeiden toteuttaminen	60
4.6 Merkel: Adagio – viitteellisten rekisteröintiohjeiden tulkitseminen	63
4.7 Ritter: Sonate nr. 3 a-Moll – tarkkuudeltaan vaihtelevat rekisteröintiohjeet	65
4.8 Koonti toistuvista rekisteröimiskäytännöistä	72
4.8.1 Soinnin ohentaminen	72
4.8.2 Optimaalisen plenen muodostaminen	73
4.8.3 Partituurien rekisteröinti- ja dynamiikkamerkintöjen huomioon ottaminen ja soveltaminen	74
4.8.4 Mahdollisimman portaaton voimakkuusvaihtelu	75
4.8.5 Urkujen kombinaatiojärjestelmän vaikutus rekisteröimiseen	76
5 MIHIN REKISTERÖIMINEN TODELLA PERUSTUI?	79
5.1 Historialliset urut johtotähtenä	79
5.2 Konventiot rekisteröimisessä	80
5.3 Sävellysten rekisteröintiohjeet tienviittoina	81
5.4 Sävellysten tyyli rekisteröimisen pohjana	81
5.5 Kombinaatiot rekisteröimisen apuna ja vaikuttajana	82
5.6 Taka-alalle jääneet yksityiskohdat	83
6 LOPUKSI	85
LÄHTEET	89
LIITE 1 Opin- ja taidonnäytteiden ohjelmat	93

1 JOHDANTO

Äänikertayhdistelmien eli rekisteröintien valinta – rekisteröiminen¹ – on olennainen osa urkurin taiteellista toimintaa. Rekisteröimällä valitaan, millä voimakkuudella ja sävyllä urut soivat. Mikäli urkuri ei kytke päälle mitään äänikertoja, urut eivät edes soi. Lisäksi urut ovat yksilöitä, ja siksi urkurin tulee valita äänikerrat samoihinkin teoksiin jokaisen soittimen kohdalla erikseen.

Rekisteröimisessä urkuria auttavat hänen urkuopintonsa, joissa on käsitelty rekisteröimisen perusperiaatteita sekä eri aikakausien musiikkityylien rekisteröimiskäytäntöjä ja urkujen ominaisuuksia. Toisinaan apuna ovat myös säveltäjän partituuriin merkitsemät ohjeet. Näiden lisäksi tarvitaan kuitenkin kokemuksen tuomaa muusikon tietoa, taitoa ja makua, sillä harvassa ovat ne urut, joihin opitut rekisteröimiskäytännöt ja säveltäjän ohjeet sopivat sellaisenaan. Urkurin arkea onkin nimenomaan kaiken opitun ja koetun jatkuva soveltaminen.

Urkurin persoona ja kulloinenkin olotila vaikuttavat rekisteröinteihin – ja näin pitääkin olla. Muuten eri soittajien rekisteröintiratkaisut ja sen myötä soinnilliset tulkinnot saattaisivat olla liian samanlaisia. On toki luonnollista, että soittajien painotukset rekisteröimisessä ovat hyvin erilaisia: Toiset pitävät rekisteröintien valintaa ja hienosäätöä tärkeämpänä kuin toiset. Myös perusteet äänikertojen valinnalle lienevät jokaisella hieman erilaisia.

1.1 Urkurin rekisteröimistyöskentelyn tutkimus

Vaikka rekisteröiminen on urkujen soittamisessa välttämätöntä, sitä on tutkittu varsin vähän erityisesti soittajan näkökulmasta. Lisäksi olemassa olevat tutkimukset koskevat rekisteröimistä usein lähinnä barokin ajan musiikissa. Tärkeä osa urkurin tietoa onkin jossain määrin hämärän peitossa, ja varsinkin niiden, jotka eivät ole urkureita, on vaikea ymmärtää rekisteröimisen kaikkia lainalaisuuksia.

¹ Termit *rekisteröiminen* (rekisteröidä, valita äänikertayhdistelmiä) ja *rekisteröinti* (yksittäinen äänikertayhdistelmä) tulevat sanasta *rekisteri* = *äänikerta*, saksaksi *Register*. Termiä *rekisteröinti* käytetään yleisesti myös äänikertojen valinnasta. Tässä työssä erotan kuitenkin selvyyden vuoksi termit toisistaan edellä mainitulla tavalla.

Folke Forsman (1999) on tutkinut rekisteröimistä Olivier Messiaenin (1908–1992) musiikissa. Messiaenin musiikki on 1900-luvun ranskalaista musiikkia, johon säveltäjä on merkinnyt hyvinkin yksityiskohtaiset, mutta silti tulkintaa vaativat ohjeet rekisteröimistä varten. Forsmanin tutkimus keskittyykin lähinnä näiden ”koodien” avaamiseen.

Juuri urkurin omia ratkaisuja rekisteröimisessä on hiljattain tutkinut Olli Porthan (2015) tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssä. Porthan kuvaa rekisteröimisprosessiaan Johann Sebastian Bachin (1685–1750) Klavierübung III -kokoelman levytyksessä. Porthan siis käsittelee työssään barokin aikakauden ja yhden säveltäjän musiikkiin liittyvää rekisteröimistä. Barokin ajan urkumusiikille on ominaista, että sitä soitetaan yhdellä äänikertayhdistelmällä kappaleen alusta loppuun eikä säveltäjän omia, kappalekohtaisia ohjeita juurikaan ole. Lisäksi Porthanin tutkimuksessa ovat keskiössä koraalipohjaiset sävellykset, joissa virsitekstin affektilla on oma vaikutuksensa rekisteröimiseen. Porthanin käyttämät urut olivat hyvin samankaltaiset kuin Bachin oman ajan soittimet.

Oma tutkimukseni poikkeaa edellä mainituista, sillä käsittelen romantiikan aikakauden saksalaisen musiikin rekisteröimistä, jossa rekisteröimisen periaatteet ja käytännöt ovat moneltakin osin hyvin erilaiset kuin Forsmanin ja Porthanin tutkimissa ohjelmistoissa. Ensinnäkin 1800-luvulla rakennetut saksalaiset urut olivat monilta ominaisuuksiltaan erilaisia kuin barokin ajan saksalaiset urut tai varsinkin Messiaenin käyttämät ranskalaiset urut. Toiseksi saksalaisromanttinen musiikkityyli vaatii Messiaenin ja etenkin Bachin musiikkiin verrattuna enemmän rekisteröinneillä toteutettuja crescendoja ja diminuendoja.

Tarkkoja historiallisia, tiettyihin sävellyksiin liittymättömiä ohjeita saksalaisen romantiikan rekisteröimiseen on löydettävissä melko vähän, varsinkaan yksittäisen rekisteröinnin tarkkuudella. 1800-luvulla painetuissa urkukouluissa on jonkin verran yleisohjeita, mutta ne on oletettavasti suunnattu lähinnä amatööreille ja ne kertovat lähinnä urkujen käytöstä. Toisaalta säveltäjien omat, usein tietyille uruille tai urkutyypille annetut ohjeet alkavat romantiikan aikana vähitellen yleistyä partituureissa ja niiden esipuheissa, mutta nämäkin ohjeet saattavat olla melko ylimalkaisia. Edellä mainituista syistä urkurilta vaaditaan tässä musiikissa sekä lukuisia rekisteröintejä että niitä koskevia omia ratkaisuja, joiden läpikäynti on kirjallisen työni keskeinen piirre.

1.2 Tutkimuksen menetelmä ja aineisto

Tämä tutkimus liittyy vahvasti taiteellisen tutkimuksen viitekehykseen. Yksiselitteistä määritelmää siitä, mitä taiteellinen tutkimus on, ei ainakaan toistaiseksi ole olemassa. Sen sijaan viimeisen noin 20 vuoden aikana taiteellista tutkimusta on yritetty määritellä monin eri tavoin.

Aalto-yliopiston Taiteen laitoksen kuvataiteen ja verkko-opetuksen tutkimuksen ja arvioinnin professori Tere Vadén määrittelee taiteellisen tutkimuksen tiedon tuottamiseksi taiteella. Hän myös rinnastaa taiteellisen tutkimuksen ja perinteisen humanistisen tutkimuksen siten, että kummankin tulokset ovat perusteltuja näkemyksiä jostain – ja joku toinen voi tuoda rinnalle toisen perustellun näkemyksen. (Hotakainen 2014, 42–44.) Vadén, rehtori Mika Hannula ja professori Juha Suoranta luonnehtivat taiteellista tutkimusta hieman toisin sanoin: ”Taiteellinen tutkimus ei anna vastauksia, se ei ole täydellistä tai ristiriidatonta – ja tässä on nimenomaan sen mahdollisuus ja vahvuus.” (Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 14.)

Filosofi Tuomas Nevanlinna taas kirjoittaa oivaltavasti, että ”jokainen taiteellinen tutkimus painokkaasti ja perustavasti tutkii aiheensa ohella ja sen kautta sitä, mitä taiteellinen tutkimus on”. (Nevanlinna 2008.) Taiteellisen tutkielman määritelmä on siis jatkuvassa liikkeessä ja kehittyä tutkimuksia tehtäessä.

Taiteen tohtori, kuvataiteilija Kalle Lampela kirjoittaa, miten ”taiteellinen tutkimus on itseviittaavaa ja prosessilähtöistä” sekä miten ”tutkimusaineisto ja sen analyysi voivat olla yhtä kuin oman taiteellisen työn tekeminen ja omien kiinnostuksen kohteiden tarkkaileminen.” (Lampela 2017.) Tutkimukseksi ei kuitenkaan riitä, että muusikko-taiteilija soittaa ja sitten vain kertoo tapahtuneesta. Kyseessä olisi pelkkä päiväkirja tai kertomus. Oma kokemusta on analysoitava tutkimuksellisin keinoin, ja analyysin on nivellyttävä jaettavissa olevaan tietoon esimerkiksi partituureista, soittimista ja historiallisista faktoista.

Tämä kirjallinen työ kumpuaa pohdinnoista, jotka liittyvät saksalaisromanttisen urkumusiikin rekisteröimiseen: Miten urkuri voi kuvailla rekisteröimistyötään? Miten tarkasti tehtyjen valintojen perusteita voi kuvata? Onko äänikertojen valinnan taustalla lähinnä subjektiivinen ”minusta tuntuu” -menetelmä ja yleinen urkujen käytön hallinta, vai missä määrin prosessi pohjautuu myös tietoon ja kokemukseen? Miten paljon käytettävissä oleva soitin vaikuttaa rekisteröimiseen?

Kirjallinen työni onkin prosessikuvaus, jossa kuvaan ja analysoin rekisteröimistyöskentelyäni. Käytän tapausesimerkkinä neljättä opinnäytekonserttiani. Konsertin ohjelmisto (ks. luku 3.2) mahdollistaa laajahkon kuvan muodostamisen saksalaisen täysromantiikan ajan musiikin rekisteröimisestä. Tutkimukseni ei juurikaan käsittele myöhäisromantiikan ajan musiikkia sekä täysveristä uussaksalaista musiikkia.

Tapausesimerkkini neljännen opinnäytekonsertin rekisteröimisestä on tietyllä tavalla erityistapaus urkurinkin elämässä: saksalaisromanttisen tyylin innoittamat urut Espoon tuomiokirkossa olivat lähes uudet, eikä minulla siksi ollut mahdollisuutta juurikaan tutustua etukäteen niiden soinnillisiin ominaisuuksiin ja mahdollisuuksiin. Lisäksi juuri ennen tarkempaa tutustumista Espoon tuomiokirkon uuteen soittimeen minulle tarjoutui mahdollisuus käydä tutustumassa Saksassa kaksiiin historiallisiin Ladegast-urkuihin, jotka olivat osaltaan olleet lähtökohtina Espoon soittimen rakentamisessa. Nämä Ladegast-urut antoivat minulle ajattelemisen aihetta rekisteröimiseen.

Jokaisella muusikolla on tietyllä hetkellä käytössään oma kokemus- ja tietopohjansa, joka tietenkin muuttuu ja kasvaa ajan myötä. Tässä työssä selvitän, miten neljännen opinnäytekonsertin rekisteröimisprosessi eteni: mitä tietoa minulla oli ennen konsertin valmistelua ja mihin kaikkeen tekemäni ratkaisut perustuivat. On hyvin mahdollista, että nyt ratkaisisin rekisteröimiseen liittyvät kysymykset toisin.

Rekisteröimisen näkökulmaksi muodostui etenkin tietojeni ja kokemukseni soveltaminen käytettävissä olevilla uruilla. Pysin rekisteröinneillä löytämään uruista sellaisiakin soinnillisia ominaisuuksia, jotka eivät olleet kuultavissa tavanomaisilla äänikertayhdistelmillä.

Tutkimuksen lähdemateriaaliin kuuluu kirjallisia lähteitä, kuten eräiden urkukoulujen antamat ohjeet ajan rekisteröimiskäytännöistä ja säveltäjien partituureihin merkitsemät rekisteröinti- ja esitysohjeet. Tärkein lähde ovat kuitenkin omat kokemukseni niin taiteellisesta rekisteröimistyöskentelystäni kuin myös muusikoksi kasvamisesta ja kouluttautumisesta. Lähteiden ja taiteellisen työni yhdistelmästä on syntynyt tämän työn aineisto: tarkka lista konsertissa käyttämästäni rekisteröinneistä, nuotteihin tekemäni merkinnät, joitakin yksittäisiä muistiinpanoja sekä äänite konsertista. Aineiston avulla tapahtumia muistiin palauttaen oli mahdollista koostaa tarkka kuvaus rekisteröimisprosessista, jota analysoin tässä työssä. Näin tuotan tietoa taiteella, mutta tutkimukseni tulokset eivät ole lopullisia tai täydellisiä – ainoastaan yksi tulkinta, jonka on tehnyt yksi

urkuri yhdessä tilanteessa, yksien urkujen ääressä ja yhden ohjelmiston kanssa. Kyseessä on siis tämän luvun alussa esittelemieni määritelmien mukaisesti taiteellinen tutkimus.

1.3 Kirjallisen työn rakenne

Olen pyrkinyt kirjoittamaan työn siten, että se olisi kiinnostava ja ymmärrettävä sekä urkujensoiton ammattilaisille että muille lukijoille. Jälkimmäisiä ajatellen esittelen ensin lyhyesti urkuja soittimina sekä kuvaan erilaisia äänikertatyyppejä (luku 2). Tämän jälkeen (luku 3) kirjoitan taustatekijöistä, jotka vaikuttavat työskentelyyni muusikkona ja urkurina niin yleisesti kuin käsittelyssä olevan tapausesimerkinkin suhteen. Kerron taustastani muusikkona ja niistä tiedollisista ja kokemuksellisista rakennuspalikoista, joita minulla oli käytössäni konserttia valmistellessani (luvut 3.1 ja 3.4).

Valotan myös prosessia konsertin soitin- ja ohjelmistovalintojen takana (luvut 3.2–3.3). Nämä valinnat ovat rekisteröimisen kannalta tärkeitä, sillä urkutyypin ja musiikin sovittaminen yhteen luo rekisteröimiselle pohjan. Monien muiden instrumentalistien käyttämät soittimet taas ovat keskenään suhteellisen samankaltaisia, jopa täsmälleen samoja konsertista toiseen. Esittämiskäytäntöjen tutkimuksen osalta rajaan kuvauksen tiukasti niihin rekisteröimiseen liittyviin ohjeisiin, jotka ovat tämän konsertin ohjelmiston ja urkujen kannalta merkityksellisiä.

Taustatietoja seuraa rekisteröimisprosessin kuvaus (luku 4). Siinä käyn läpi vapaamuotoiseen tyyliin mutta mahdollisimman tarkasti teos teokselta, miten rekisteröinnit syntyivät. Tämän jälkeen koostan siinä toistuneita näkökulmia kategorioiksi. Lopuksi (luvut 5 ja 6) analysoin, millaiset asiat todella vaikuttivat rekisteröimistyöskentelyyni ja pohdin, millaisia johtopäätöksiä tästä voi tehdä.

1.4 Miksi tutkin rekisteröimistä?

Olen ollut erityisen kiinnostunut rekisteröimisestä niin kauan kuin olen tuntenut urut soittimina. Aluksi kiinnostus oli vain pikkupojan kiinnostusta urkujen moniin teknisiin nappuloihin. Aloittaessani urkujensoittoharrastuksen kiinnostus kääntyi nopeasti nappuloiden ja soinnin yhteyteen. Ammattiopinnoissa kiinnostus sointiin kasvoi muun muassa historiallisiin soittimiin tutustumisen ja rekisteröintiavustajana toimimisen

myötä. Nyt onkin ollut mielenkiintoista tutkia rekisteröimistä huomattavasti tarkemmin ja analyyttisemmin, nimenomaan itse itseäni ja omia ratkaisujani tutkien. Samalla pääsen tuomaan esille tyypillisesti näkymättömiin jäävää urkurin rekisteröimistyöskentelyä.

Parasta lopputulosta rekisteröinneissä ei uskoakseni saavuteta pelkästään historiaa kirjoista tutkimalla eikä pelkästään omilla mielipiteillä. Onnistuneeseen rekisteröimiseen tarvitaan molempia sekä mielellään sivistynyttä kokemusta erilaisista soittimista, ohjelmistoista ja niiden yhdistämisestä, jotta urkurilla olisi käsitys, mitä hän rekisteröimisellä hakee.

Toivon, että työni avaa lukijalle sekä niin kutsuttua muusikon hiljaista tietoa että rekisteröimistä urkurin taiteellisen toiminnan keskeisenä osana. Työ ei ole rekisteröimisen opas, mutta toivon urkureiden saavan tekstistä näkökulmia oman työskentelynsä pohtimiseen ja kenties ideoita rekisteröimiseenkin.

2 URUT, ÄÄNIKERRAT JA REKISTERÖIMINEN

Tässä luvussa selitän pääpiirteittäin, mitä rekisteröiminen ja äänikerrat ovat sekä millaisia äänikertoja ja tärkeimpiä rekisteröimiseen liittyviä apulaitteita urut sisältävät. Kerron myös lyhyesti kaikkein tavallisimmista rekisteröimiseen liittyvistä käytännöistä ja rajoitteista. Keskityn vain tämän kirjallisen työn kannalta olennaisten asioiden esittelyyn. Laajemman esityksen urkujen toiminnasta ja äänikertojen ominaisuuksista voi lukea esimerkiksi Susanne Kujalan (2013) musiikin tohtorin tutkintoon kuuluvasta kirjallisesta työstä *Käsikirja uruista säveltäjille* ja Asko Rautioahon (1991) kirjasta *Urkujen rakenteen ja historian perusteet sekä urkusanoja*. Lukija, joka tuntee urkujen ominaisuuksia ja käyttöä, voi halutessaan edetä suoraan seuraavaan päälukuun.

2.1 Mitä rekisteröiminen on?

Urkujen ääni syntyy urkupilleissä. Pillit on järjestetty sointinsa mukaan niin kutsutuiksi äänikerroiksi (ks. lähemmin luku 2.2), joista jokaisen urkuri voi erikseen kytkeä päälle tai pois. Jotta urut ylipäättään soivat, on pilleihin ilmaa tuottavan puhaltimen lisäksi kytkettävä päälle vähintään yksi äänikerta. Yksittäinen pilli ja siten myös äänikerta voi soida vain sillä kiinteällä voimakkuudella, sävyllä ja korkeudella, jonka urkujenrakentaja on sille ennalta asettanut. Mikäli urkuri soittaa yhdellä äänikerralla tai äänikerta-yhdistelmällä esityksen alusta loppuun, urut soivat käytännössä samalla sävyllä ja voimakkuudella koko ajan, vaikka pillien soinnin alukkeeseen ja lopukkeeseen sekä urkujen soinnin voimakkuuteen voi hieman vaikuttaa soitto- ja artikulaatiotavalla.

Rekisteröidessään urkuri valitsee ja yhdistelee eri tavalla soivia äänikertoja, jotta saa tuotettua uruista haluamansa soinnin. Äänikertojen voimakkuus-, sävy- ja sointikorkeus-erojen vuoksi niiden valinnalla saadaan aikaan suuria sointieroja. Rekisteröintien muodostaminen ja vaihtaminen onkin urkurin merkittävin keino vaikuttaa urkujen sointiin.

Soittopöydän äänikertakytkimissä olevat äänikertojen nimet kuvailevat niiden sointia esimerkiksi jonkin toisen instrumentin tai äänikerran pillien tyyppin ja muodon mukaan. Jo nimestä urkuri voi päätellä, miten äänikerta suunnilleen soi. Äänikertojen ja niiden yhdistelmien soinnin voi kuitenkin tietää tarkasti vain niitä kokeilemalla, sillä kaikki urut ovat yksilöitä. Myös tilan akustiikka vaikuttaa sointiin huomattavasti.

Rekisteröimistä ohjaavat yksinkertaisimmillaan oma maku ja kokemus, säveltäjien mahdollisesti antamat ohjeet sekä opinnoissa opitut konventiot. Konventioita on runsaasti niin erityylisten musiikin kuin eri urkutyyppeinkin suhteen, ja ne pohjautuvat esittämiskäytäntöjen tutkimukseen ja urkutyyleihin mutta myös kulloinkin vallalla oleviin yleisiin käytäntöihin, ”muotiin”. Rekisteröintien lopullinen hienosäätö perustuu yleensä kunkin urkujen ominaisuuksiin sekä urkurin omaan makuun ja taiteellisiin ratkaisuihin.

2.2 Pillistö ja äänikerta

Urkujen pillit on jaettu erillisiin osastoihin, pillistöihin, joista kutakin soitetaan omalta koskettimistoltaan – sormiolta tai jalkiolta. Yhtä näistä pillistöistä kutsutaan urkujen pääpillistöksi, jota soitetaan vastaavasti pääsormiolta. Muut sormiopillistöt ovat niin kutsuttuja sivupillistöjä, jotka on usein nimetty niiden sijainnin mukaan esimerkiksi yläpillistöksi (urkujen yläosassa) tai rintapillistöksi (välittömästi urkurin edessä). Pillistö voi saada nimensä myös tehtävänsä mukaan: tällainen on esimerkiksi niin kutsuttu paisutuspillistö, jonka äänenvoimakkuutta urkuri voi säätää (ks. lähemmin luku 2.3.3).

Pillistöjen sisällä pillit jakautuvat äänikertoihin. Yhdellä äänikerralla tarkoitetaan pilliriviä, joka tuottaa samansävyisen ja suunnilleen yhtä voimakkaan äänen läpi urkujen koskettimiston äänialan. Äänikerrassa yhtä urkujen kosketinta vastaa useimmiten yksi pilli, mutta joissakin äänikerroissa soi kerralla useampia pillejä.

2.2.1 Äänikertatyypit

Äänikerrat jakautuvat kunkin äänikerran pillien toimintaperiaatteen mukaisesti kahteen pääryhmään: huuliäänikertoihin ja kieliäänikertoihin. Huuliäänikerroissa², joita on suurin osa urkujen äänikerroista, ääni syntyy pillin sisällä olevan ilmapatsaan värähtelystä (samoin kuin esimerkiksi nokkahuilussa). Kieliäänikerroissa ääni syntyy pillin alaosassa sijaitsevan kielen värähdellessä ilman vaikutuksesta (kuten esimerkiksi klarinetissa) ja voimistuu pillin kaikutorvessa. Äänikerran sointiin vaikuttavat muun muassa pillien rakenne, muoto, mittasuhteet, materiaali sekä urkujenrakentajan pilleille tekemä äänitys.³

² Äänikertatyyppin nimi tulee pillin suuaukosta, jossa on nähtävissä eräänlainen ala- ja ylähuuli.

³ Äänittämiseksi nimitetään pillin soinnillisten ominaisuuksien, kuten alukkeen, äänensävyyn ja voimakkuuden hienosäätämistä.

Äänikertojen pääryhmät jakautuvat edelleen alaryhmiin pillien fyysisten ominaisuuksien ja soinnin mukaan. Huuliäänikertoihin kuuluvat tärkeimpinä prinsipaalit eli eräänlaiset urkujen runkoäänikerrat. Ne ovat tavallisesti huuliäänikerroista voimakkaimpia. Viuluäänikertojen pillit ovat läpimitan ja pituuden väliseltä mittasuhteeltaan eli *mensuuriltaan* prinsipaaaleja ahtaampia, ja ne myös soivat siksi prinsipaaaleja kapeammin ja hiljaisemmin. Huiluäänikertojen pillit ovat prinsipaaaleja laajempia, ja ne soivat pehmeämmin ja leveämmin.

Kieliäänikertojen tärkeimmät ryhmät ovat voimakkaasti soivat trumpettiäänikerrat sekä niitä hiljaisemmat kieliäänikerrat kuten Clarinet ja Oboe.

Useimmat urkujen pillit ovat materiaaliltaan metallia⁴, mutta joissakin äänikerroissa kaikki pillit tai jonkin äänialan, yleensä basson, pillit ovat puuta. Kieliäänikertojen sointia muokkaavat kaikutorvet voivat myös olla joko metallia tai puuta. Pillin ja kaikutorvien materiaali vaikuttaa pillien sointiin esimerkiksi siten, että puiset pillit soivat yleensä metallisia pehmeämmin.

2.2.2 Avoimet ja tukitut pillit

Huuliäänikertojen pillit voivat olla rakenteeltaan avoimia, tukittuja tai puolitukittuja. Tavanomaisissa uruissa suurin osa pilleistä on avoimia, eli niiden yläpää on avoin. Tukitun pillin yläpää on suljettu, jolloin pilli soi fysikaalisista syistä oktaavia matalammalta kuin sen pituus edellyttäisi. Tämä vaikuttaa myös pillin sointiin, ja tukitut pillit soivatkin tavallisesti avoimia äänikertoja pehmeämmin ja hiljaisemmin. Puolitukituksessa äänikerrassa pillin yläpää on osittain auki ja pillin pituus on jonkin verran avointa pilliä lyhyempi. Tukittuja ja puolitukittuja pillejä käytetään uruissa sekä sonnillisista että tilankäytöllisistä syistä.⁵

2.2.3 Äänikertojen korkeus

Äänikerrat soivat usein keskenään eri korkeuksilta. Siksi yhdellä koskettimella on mahdollista soittaa useita erikorkuisia säveliä joko kutakin erikseen tai yhtä aikaa riippuen siitä, mitä äänikertoja on kytketty päälle. Koskettimen ja sen oktaavialan nimi (esimerkiksi

⁴ Käytetty metalli on tavallisesti tinan ja lyijyn seosta.

⁵ Joissakin urkutyypleissä käytetään myös niin kutsuttuja ylipuhaltavia huuliäänikertoja tai harmonisia kieliäänikertoja, joissa pillin tai kaikutorven pituus on kaksinkertainen soivaan säveleen nähden. Tämä ei kuitenkaan ole tässä työssä olennainen yksityiskohta.

c²) ei siis urkujen tapauksessa sisällä vielä tarkkaa tietoa siitä, minkä korkuisia ääniä uruista tulee.

Äänikerran korkeus ilmaistaan sen nimen yhteydessä jalka-mittayksiköllä. Normaali-korkeudella⁶ soivaa äänikertaa kutsutaan kahdeksanjalkaiseksi (8').⁷ Neljäjalkainen (4') äänikerta soi sitä oktaavia korkeammalta, kuusitoistajalkainen (16') oktaavia matalammalta ja niin edelleen. Eri oktaavikorkeuksilla soivien äänikertojen jalkamäärä on tasaluku.

Korkeuden merkintätapa perustuu C-kosketinta vastaavan pillin pituuteen. C on tavallisesti urkujen matalin kosketin, ja avoimista pilleistä muodostuvan 8' äänikerran C-pilli on noin kahdeksan jalkaa pitkä. Äänikerran yhteydessä ilmaistu jalkamäärä kuvaa kuitenkin aina äänikerran todellista sointikorkeutta eikä välttämättä todellista C-pillin pituutta. Esimerkiksi normaalikorkeudella soiva äänikerta on aina 8', vaikka sen pillit olisivatkin tukittuja, ja C-pillin pituus täten vain noin puolet edellä mainitusta.

Eri oktaavikorkeuksilta soivien äänikertojen lisäksi uruissa on usein huuliäänikertoja, jotka soivat perussäveleen nähden muiden intervallien korkeudelta, tavallisimmin kvintti- tai terssikorkeudelta. Näitä äänikertoja nimitetään yläsäveläänikerroiksi, ja niitä käytetään esimerkiksi sooloäänien rekisteröinnissä tai muuten täydentämään urkujen soinnin yläsävelistöä. Molemmissa tapauksissa ne tuovat sointiin värikkyyttä. Matalia yläsäveläänikertoja käytetään myös vahvistamaan akustisesti urkujen soinnin matalia taajuuksia. Yläsäveläänikertojen jalkamäärä päättyy aina murtolukuun, esimerkiksi kvintti 2 2/3'.

2.2.4 Kuoroäänikerrat

Useimmissa vähänkään suuremmissa uruissa on kuoroäänikertoja, joissa jokaista kosketinta vastaakin useampi kuin yksi pilli (tosin bassoäänialassa joskus vain yksi). Vähintään osa näistä pilleistä tuottaa keskenään erikorkuisia ääniä. Yleisin kuoroäänikerta on nimeltään Mixtur (korkeampana versiona myös esimerkiksi Scharf tai Cymbel). Esimerkiksi Mixtur 4x (tai 4f[ach]) sisältää neljä pilliä kutakin kosketinta kohti,

⁶ Normaalikorkeudella tarkoitetaan tässä tilannetta, jossa esimerkiksi C-kosketinta painettaessa soi nimenomaan C-sävel oikealta oktaavikorkeudeltaan, kuten esimerkiksi pianossa.

⁷ Jatkossa käytän kahdeksanjalkaisesta äänikerrasta yleisesti käytössä olevaa merkintää 8', vaikka se luettaessa olisi lauseessa missä tahansa taivutusmuodossa. Toimin samoin muidenkin äänikerta-korkeuksien kohdalla. Näin vältän jalkainen-sanana jatkuvaa toistamista.

eli äänikerrassa onkin neljä pilliriviä. Kuoroäänikertojen pillit soivat lähinnä korkeita oktaavi- ja kvinttitason säveliä, mutta joskus mukana voi olla myös terssitaso tai jopa jokin muu yläsävel.

Mixturin pillit ovat tyypiltään prinipaaleja ja äänikerta on *kertaava*. Kertaamisella tarkoitetaan ominaisuutta, jossa urkujen äänialassa alhaalta ylöspäin siirryttäessä kuoroäänikerran sointi hyppää kvintin tai oktaavin verran matalammaksi urkujen rakentajan määrittelemissä kohdissa. Tämän ominaisuuden ansiosta myös urkujen matalassa äänialassa voi soida mukana varsin korkeita säveliä ja toisaalta korkeassa äänialassa kuoroäänikerran tuottamat äänet eivät ole kohtuuttoman korkeita. Mixturia käytetään lähes poikkeuksetta yhdessä sitä matalampien äänikertojen kanssa, jolloin kertaavuus ei juurikaan ole kuulijan havaittavissa.

Kuoroäänikertojen erikoisempia ja harvinaisempia tyyppisiä ovat esimerkiksi Mixturia hiljaisempi kuoroäänikerta (nimeltään esimerkiksi Harmonia aetherea) tai kertaamaton kuoroäänikerta. Eräs kertaamattoman kuoroäänikerran tyyppi on kornetti (Cornett /Kornett), joka sisältää aina vähintään kvintin ja terssin. Urkujen tyylistä riippuen kornettia on tarkoitus käyttää joko soolorekisteröinnissä tai tavallisen kuoroäänikerran tapaan, tai jopa molemmilla tavoilla.

2.3 Apulaitteet

Äänikertojen lisäksi uruissa on yleensä teknisiä apulaitteita, jotka vaikuttavat urkurin rekisteröimismahdollisuuksiin ja urkujen sointiin. Tavallisimpia apulaitteita ovat *koppelit* eli yhdistimet, kombinaatiojärjestelmä ja paisutuskaappi.⁸

2.3.1 Yhdistimet

Lähes jokaisissa uruissa on yhdistimiä, joilla soittaja voi yhdistää ennalta määriteltyjen pillistöjen äänikerrat soimaan mukana toiselta koskettimistolta soitettaessa. Tyypillisesti urkujen kunkin sivupillistön voi kytkeä mukaan soimaan pääpillistöltä soitettaessa ja kunkin sormiopillistön jalkiolta soitettaessa. Lisäksi voi olla mahdollista yhdistää

⁸ Myös *tremolo* (tremulant) on uruissa yleinen apulaite, jolla urkujen sointiin saadaan vibratoa. Tremolo ei kuitenkaan ole tässä työssä merkityksellinen, vaikka se mainitaankin taulukossa luvussa 3.3.4. Sama koskee virityksensä takia ”huojuvaa” äänikertaa (nimeltään esimerkiksi Unda Maris).

sivupillistöjä toisiinsa. Yhdistimet lisäävät rekisteröintimahdollisuuksien määrää huomattavasti niin sointivärien kuin voimakkuuksienkin suhteen.

2.3.2 Kombinaatiojärjestelmä

Nykyään tavanomainen urkujen varuste on kombinaatiojärjestelmä, jonka avulla äänikertayhdistelmiä voidaan tallentaa etukäteen järjestelmän tietokoneen muistiin ja saada ne käyttöön napin painalluksella. Lisäksi järjestelmä mahdollistaa sellaisiakin rekisteröintivaihtoksia, joita muuten ei olisi mahdollisia toteuttaa. Tällaisia vaihtoksia ovat esimerkiksi lukuisten kaukana toisistaan sijaitsevien äänikertakytkimien yhtäaikainen käyttäminen.

2.3.3 Paisutuskaappi

Paisutuskaappi on ollut uruissa tavallinen apulaite romantiikan ajalta lähtien. Paisutuskaapilla varustettu pillistö (paisutuspillistöjä voi olla useitakin) sijaitsee kaapissa, jonka seinistä osa on korvattu avautuvilla luukuilla. Kun urkuri avaa ja sulkee luukut jalkapolkimella, hän voi portaattomasti voimistaa ja hiljentää pillistön sointia. Pillit itsessään soivat kaapin sisällä koko ajan niiden kiinteällä voimakkuudella. Paisutuskaapin vaikutuksen teho ja kaapin käytön yleisyys vaihtelevat urku- ja musiikkityyleistä toiseen, mutta rekisteröiminen on silti aina urkurin tärkein tapa vaikuttaa urkujen kokonaissointiin.

2.4 Dispositio

Urkujen *dispositioksi* kutsutaan luetteloa, jossa ilmoitetaan urkujen kaikkien äänikertojen nimet ja jalkamäärät sekä niiden jakautuminen eri pillistöille. Dispositiossa on mukana myös tieto urkujen yhdistimisestä, mahdollisista paisutuskaapeista ja muista apulaitteista sekä äänialoista. Dispositiossa mainitaan yleensä myös urkujen rakentaja, rakennusvuosi sekä koneistotyyppi. Urkujen kokoa mitataan äänikertojen kokonaismäärällä, joka myös ilmoitetaan usein dispositiossa.

2.5 Tavallisimpia äänikertojen yhdistämiseen liittyviä yleisiä käytäntöjä ja rajoitteita

Mitä tahansa urkujen äänikertaa on teknisesti mahdollista käyttää yksinään. Samoin mitkä tahansa samalla pillistöllä sijaitsevat äänikerrat voidaan kytkeä soimaan yhtä aikaa. Useammat pillistöt ja yhdistimet lisäävät vielä merkittävästi äänikertayhdistelmien määrää mahdollistamalla eri pillistöjen äänikertojen yhdistämisen. Käytännössä äänikertojen valintaa ohjaavat kuitenkin monet tavat ja soinnilliset rajoitteet.

Mikäli urkuri haluaa musiikin kuulokuvan hahmottuvan niin kutsutulle normaali-
korkeudelle, tulee rekisteröinnissä olla mukana vähintään yksi 8' äänikerta. Lisättäessä mukaan muunkorkuisia äänikertoja korkeammat ja matalammat äänikerrat tuottavat sointiin eri sävyjä ja voimakkuuksia. Kuoroäänikerrat vaativat aina seurakseen sitä matalampia äänikertoja, jotta perussävel hahmottuu kuulijalle (pois lukien kornetti, jossa usein on itsessään mukana 8' taso).

Bassostemma, jota soitetaan yleensä jalkiolta, rekisteröidään tavallisesti 16' pohjalle. Tällöin musiikin matalin stemma soi oktaavia normaalikorkeutta matalammalta, kuten kontrabassolla soittaessa.

Jotta urut soisivat mahdollisimman luontevasti, perusrekisteröinneissä ei yleensä käytetä niin kutsuttuja aukollisia rekisteröintejä, varsinkaan moniäänisessä satsissa. Aukollinen rekisteröinti tarkoittaa äänikertayhdistelmää, josta erikorkuisia äänikertoja yhdistettäessä puuttuu välistä yksi tai useampi oktaavitaso (esimerkiksi 8'+2' ilman 4'). Tällaisia rekisteröintejä saatetaan kuitenkin käyttää sooloäänien rekisteröinnissä tai erikois-
efektinä urkurin tai säveltäjän niin halutessa.

Äänikertayhdistelmien määrää saattavat rajoittaa myös urkujen ominaisuudet, jotka voivat liittyä joko yksittäisiin urkuihin tai erilaisiin urkutyyppeihin. Kaikkia äänikertoja ei urkuja rakennettaessa ole aina tarkoitettu käytettäväksi yhdessä. Esimerkiksi urkujen ilmansyöttö saattaa olla mitoitettu niin, ettei aivan kaikkia mahdollisia äänikertoja voi käyttää yhtä aikaa. Samantyyppiset erikorkuiset äänikerrat, vaikkapa huiluäänikerrat (esimerkiksi huilu 8' ja huilu 4'), soivat usein soinnillisesti ongelmitta yhdessä. Sen sijaan kaikki erityyppiset mutta samankorkuiset äänikerrat (esimerkiksi viulu 4' ja prinsipaaali 4') eivät välttämättä soi hyvin yhdessä, vaan ne aiheuttavat toisilleen epävireisyyttä. Tällaiset ongelmat tyypillisesti korostuvat, mitä korkeammista äänikerroista on kysymys.

Varhaisimmissa urkutyyleissä useampaa samankorkuista äänikertaa ei ole ollenkaan tarkoitettu käytettäväksi yhtä aikaa. Mitä lähemmäs myöhäisromantiikan ajan urkuja tullaan, sitä enemmän samankorkuisten äänikertojen yhdistely on mahdollista ja sitä tehokkaampi on urkujen ilmansyöttö. Tällöin soittimen asettamia rajoituksia rekisteröinneille on vähemmän. Vastaavasti mitä varhaisemmasta urkutyylistä on kysymys, sitä enemmän soittimeen liittyviä käytännön rajoituksia on. Myöhäisromantiikan jälkeisissä uruissa on jälleen enemmän rajoituksia, koska ne on usein rakennettu myöhäisromantiikkaa aiempien urkujen tapaan.

3 REKISTERÖIMISPROSESSINI LÄHTÖKOHTIA

Kun urkuri valmistelee esiintymistään, hänellä on käytössään elämänsä varrella kertyneet tiedot ja taidot. Urkurin ammattitaito pohjautuu omaan koulutukseen ja siihen, että urkuri kehittyy työssään jatkuvasti soveltamalla oppejaan ja hankkimalla kulloinkin tarpeellista lisätietoa. Lisätietoa voi hankkia esimerkiksi soittamalla, kuuntelemalla, lukemalla ja soittimiin tutustumalla. Selkätimeen jo painautuneet asiat ja jatkuvat uudet kokemukset yhdistyvät matkan varrella soittajan kasvavaksi tiedoksi. Lisäksi konsertin valmistamiseen kuuluvat harjoittelun ohella olennaisina osina ohjelmiston ja konserttisoittimen valinta.

3.1 Miten minusta tuli urkuri?

Jokaisella muusikolla on tausta, jolle oma taiteilijuus rakentuu. Omat lähtökohdat ja saatu opetus vaikuttavat merkittävästi siihen, millaiseksi lopulta taiteilijana kehittyi. Millaisiin asioihin opetus on painottunut, mihin on kannustettu ja mitä on mahdollisesti jopa kielletty? Saadun opetuksen ohella itse hankitut kokemukset ja opitun soveltaminen käytännössä vaikuttavat taiteilijuuden kehitykseen. Myös perehtyminen urkujensoittoon ja rekisteröimistä koskevaan historialliseen tietoon muodostaa tärkeän osan urkurin taidon rakentumisesta. Nämä kaikki seikat vaikuttavat siihen, millaiseksi oma urkuriminäni on muotoutunut.

3.1.1 Urkurin perustaitojen hankkiminen

Aloitin urkujensoiton 9-vuotiaana, kun kotiimme hankittiin jalkiolliset digitaaliurut. Tuota ennen olin soittanut jo muutaman vuoden pianoa. Piano-opettajani oli koulutukseltaan kanttori, ja hänen kanssaan kävimme kotiuruilla läpi myös urkujensoiton perusteita virsien ja yksinkertaisten urkukappaleiden avulla. Olin alusta asti hyvin kiinnostunut rekisteröimisestä ja yritin hakea digitaaliuruista mahdollisimman miellyttäviä ja tasapainoisia sointeja. Noin 14-vuotiaasta alkaen toimin säännöllisesti kotiseurakuntani kanttorin sijaisena. Silloin pääsin ensimmäistä kertaa harjoittelemaan ja kokeilemaan oikeilla pilliuruilla soittamista ja rekisteröimistä.

Piano oli pääinstrumenttini lukion loppuun saakka, ja urkutunneilla kävin lukioaikana vain sivuharrastukseni. Minulla oli Kaustisen musiikkilukiossa erinomainen piano-opettaja, jonka tunneilta muistan erityisesti tavoitteet hyvän soinnin tuottamiseksi.

Sibelius-Akatemiassa sain urkujensoitonopettajakseni professori Olli Porthanin, jonka kanssa opettaja-oppilassuhde jatkui pitkään, yhteensä yli 10 vuotta. Porthanin tunneilla olivat esillä minulle aivan uudet asiat, kuten urkujensoittotekniikan kehittäminen, tyylikysymykset ja erilaisiin urkutyyppeihin tutustuminen. Nämä uudet kehityskohteet ja hyvä opetus saivat minut kiinnostumaan urkujensoitosta niin paljon, että hylkäsin pianonsoiton heti kun se oli mahdollista ja aloin keskittyä urkuihin täysipainoisesti.

Aloittaessani ammattiopinnot en tiennyt juuri mitään niin kutsuttuun vanhaan musiikkiin liittyvistä historiallisista esittämiskäytännöistä, kuten erilaisista artikulaatiotavoista tai musiikin luontevasta iskutuksesta. Aluksi käytimme tunneilla paljon aikaa näiden asioiden omaksumiseen. Alusta saakka esillä oli myös sellaisen urkujensoittotekniikan kehittäminen, jolla eri urut soisivat mahdollisimman hyvin. Keskustelimme paljon rekisteröinneistä, ja kuulin niiden taustalla olevista historiallisista lähteistä sekä historiallisten soittimien ominaisuuksista. Opintojen perustana olikin kaikessa tietoisuus historiallisista lähteistä ja ajatus siitä, että asioita tulisi lähestyä historiasta käsin. Minua opetettiin myös suhtautumaan mahdollisimman tarkasti nuoteista saatavaan informaatioon. Tähän kuului esimerkiksi nyanssimerkintöjen toteuttaminen niin kuin ne on kirjoitettu ja sopivan esitystempon hakeminen nuottien antamasta informaatiosta.

Urkutunteja pidettiin monien erityylisten ja -kokoisten urkujen äärellä, jotta olisin oppinut soveltamaan saamiani tietoja erilaisilla uruilla. Soitinten vaihtelu oli omiaan herättämään laajemminkin kiinnostukseni erilaisten urkujen ominaisuuksiin. Olen aina ollut kiinnostunut teknisistä asioista, minkä vuoksi myös urkujen tekniikan ymmärtäminen on ollut minulle tärkeää. Aluksi oli kiehtovaa oppia kieliäänikertojen virittämistä, sitten koneiston toimintaa ja säätämistä. Myöhemmin olen ollut kiinnostunut siitä, miten urkujen tekniset ratkaisut, pillien rakenne ja äänitystapa vaikuttavat urkujen sointiin. Tätä ymmärrän edelleenkin vain pintapuolisesti, mutta vähäinkin tieto on ollut arvokasta eri urkujen käyttöä ajatellen.

3.1.2 Urkurin rekisteröimistaitojen syventäminen

Helsingissä ja Suomessa ei juurikaan ole käytettävissä aitoja historiallisia urkuja, varsinkaan sellaisia, jotka olisivat romantiikan aikakautta vanhempia. Parhaatkin

historialliseen tyyliin rakennetut uudet urut ovat ominaisuuksiltaan vain lähellä historiallisten urkujen ominaisuuksia. Urkutunneilla usein kuultu ajatus olikin, miten aidoilla historiallisilla uruilla jokin rekisteröinti tai soittotekniikka toimisi vielä paremmin. Opintojen aikana oli kuitenkin mahdollista kokeilla useita historiallisia urkuja, sillä Sibelius-Akatemiassa järjestettiin urkuretkiä muun muassa Saksaan, Ranskaan ja Hollantiin. Pääsin vihdoinkin kuulemaan ja soittamaan vanhoja urkuja, joiden tyyleille soittamani musiikki oikeasti oli tarkoitettu. Imin itseäni kokemuksia näillä uruilla toimivista rekisteröinneistä ja aivan erityisesti siitä, miltä mikäkin rekisteröinti ja äänikerta kuulosti.

Opiskelin yhden lukuvuoden ajan myös Amsterdamissa. Siellä urkutunnit pidettiin aina erityylisten historiallisten urkujen äärellä. Opin paljon uutta soittamisesta ja esittämiskäytännöistä, mutta kaikkein kiinnostunein olin uruista, niiden soinnista ja rekisteröimisestä. Olin vaikuttunut vanhojen urkujen soinnista ja niiden täydellisestä sopivuudesta vastaavan aikakauden musiikkiin. Uruista oli helppo löytää balanssiltaan sopivia rekisteröintejä. Musiikin sisäinen tasapaino, kuten eri äänialojen ja stemmojen sopiva sävy ja voimakkuus, osui helposti kohdilleen. Siksi olen usein pyrkinyt moderneillakin uruilla rekisteröimään siten, että urkujen sointi muistuttaisi mahdollisimman hyvin kokemustani kyseiseen musiikkiin sopivien historiallisten urkujen soinnista.

Toinen vaikuttava asia oli havaita käytännössä, mikä historiallisilla uruilla rekisteröitäessä on mahdollista ja järkevää ja mikä ei. Tämä on vaikuttanut jopa kaikkia urkutunteja enemmän siihen, miten usein ja millä tavalla vaihdan rekisteröintiä kesken kappaleen. Kiinnostukseni historiallisiin soittimiin on edelleen ennallaan, ja olen pyrkinyt myöhemminkin tutustumaan erityylyisiin urkuihin ja ottamaan niistä vaikutteita työskentelyyni.

Urani aikana olen tietysti kuunnellut lukemattomia urku- ja orkesterikonsertteja, joista olen saanut ajatuksia soittoni ja rekisteröimistaitoni kehittämiseksi. Näitä asioita on edistänyt myös toimintani urkujensoiton opettajana.

Kenties kaikkein eniten minua on rekisteröijänä kehittänyt kuitenkin rekisteröintiavustajana toimiminen. Opintojeni aikana olin nimittäin usein avustajana rekisteröintien suunnittelussa ja toteuttamisessa muun muassa opettajani konserttien yhteydessä. Rekisteröintejä avustajan avulla viimeisteltäessä joko avustaja tai urkuri soittaa katkelmia kappaleista, yleensä urkurin jo suunnittelemissa rekisteröinneillä. Toinen kuuntelee

salissa, miten rekisteröinnit toimivat ja millaisia muutoksia niihin olisi ehkä syytä tehdä. Tätä toistetaan, kunnes tulos on paras mahdollinen.

Aluksi osasin lähinnä auttaa kertomalla mielipiteeni aivan perusasioista, esimerkiksi balanssien toimivuudesta. Vähitellen soitinkorvani kehittyi ja aloin ymmärtää paremmin, millaisilla keinoilla eri uruista saa aikaan erilaisia sointeja ja miten niiden hienosäätöä voi ja kannattaa tehdä erityyppisillä soittimilla. Minulla alkoi myös olla yhä enemmän omia ideoita ja vahvoja mielipiteitä rekisteröinneistä. Erityisesti olen oppinut tunnistamaan urkujen mahdollisuuksia ja kokeilemaan niitä rohkeasti. Avustaminen on myös lisännyt kiinnostustani erilaisia urkuja erottavia ominaisuuksia kohtaan.

3.1.3 Historiallinen tieto ja sen hankkiminen taiteellisessa toiminnassa

Koska saamani opetus pohjautui historialliseen tietoon, en kokenut tuolloin tarvetta hankkia lisätietoja kirjallisista lähteistä. Pelkät opetuksen yhteydessä saadut tiedot tuntuivat riittävän soittamisessa pitkälle niin opintojen aikana kuin sen jälkeenkin. Myös taitoni hankkia lisätietoja olivat puutteelliset.

Myöhemmin ymmärsin, että historiallinen tieto ja sen tutkimus sekä luo perustan että avaa soittajalle näköaloja ja rikastuttaa tulkintoja. Taiteilijana minulla on vapaus ja velvollisuus itse päättää, millaisen arvon annan millekin informaatiolle ja missä määrin sovellan saamiani tietoja omassa soitossani.

Aivan uusi, tärkeä oivallus minulle on ollut, että historiallisten tietojen hankkiminen ja tutkimuksen tekeminen ei tarkoita pelkästään kirjojen lukemista vaan myös esimerkiksi vanhoilla uruilla soittamista ja vanhojen urkujen kuuntelua. Näitäkin kokemuksia voin pohtia tutkimuksena ja soveltaa omaan työhöni.

3.2 Ohjelmiston ja soittimen valinta

Konserttiohjelman ja soittimen luonteva yhdistäminen on minulle tärkeä vaihe hyvän konsertin suunnittelussa. Urkujen tyylistä, äänikertavalikoimasta, sormioiden määrästä ja äänialoista riippuu, mitä musiikkia niillä kannattaa soittaa tai mikä ylipäätään on mahdollista. Usein konserttiohjelman suunnittelun lähtökohtana ovat tietyt urut, mikäli urkuri on kutsuttu konsertoimaan tiettyyn paikkaan.

Sen sijaan jatko-opintojen suunnitelmaa tehdessä sai poikkeuksellisen vapaasti suunnitella yhtä aikaa sekä konserttiohjelmaa että soitinvalintaa. Päätin ensin konserttien aihepiirit, joiden pohjalta minulla oli alustavasti mielessäni soittimet useimmille konserteille. Halusin kuitenkin suunnitelman hyväksymisen varmistamiseksi rakentaa ensisijaisesti mahdollisimman hyvät ohjelmat ja vasta sitten päättää niille parhaiten sopivat soittimet. Tämä lähtökohta oli mahdollinen, koska kussakin konsertissa oli tyyllisesti varsin yhtenäistä musiikkia, joka näin ollen sopi samoille uruille.

Valitsen mielelläni konserttiohjelmille mahdollisimman saman aikakauden hengessä rakennetut urut. Mikäli tämä ei ole mahdollista, pidän parempana valita tyyliään liian varhaiset kuin myöhäiset soittimet. Selitys on yksinkertainen: Urkurit ja säveltäjät kautta aikojen ovat soittaneet ja säveltäneet musiikkia paitsi juuri omana aikanaan rakennetuilla soittimilla myös varhaisemmillä soittimilla mutta eivät koskaan myöhäisemmällä. Myös sävellystyylit toki pohjautuvat edeltäviin eivätkä seuraaviin tyyliin.

Yhtenä lähtökohtana soittimien valinnalle oli välttää niin kutsuttuja moderneja kompromissiurkuja⁹, joita Suomessa on runsaasti tarjolla. Koska opinnoissa olisi kyse historiallisten esittämiskäytäntöjen pohdinnasta omassa työskentelyssä, halusin löytää konsertteihin mahdollisimman tyylinmukaisesti rakennetut soittimet.

3.2.1 Ohjelmisto

Opinnäytekonserttisarjan ajatuksena oli kulkea ajallisesti tai tyyllisesti kronologinen matka vanhemmasta 1600-luvun saksalaisesta musiikista uudempaan, 1800-luvulla sävellettyyn musiikkiin. Tarkoitus oli seurata musiikin ja esittämisen tyyllistä kehitystä. Konserttisarjan yhtenäisyyden vuoksi suunnittelin ohjelmat siten, että jokaisessa konsertissa oli myös tyyllisiä viittauksia edeltäviin ja seuraaviin konsertteihin. Lisäksi sarjan ideana oli esitellä kantaohjelmiston lisäksi vähemmän tunnettuja tai muuten harvemmin esitettyjä sävellyksiä.

⁹ Moderneilla kompromissiurilla tarkoitan tässä neoklassiseen tyyliin pohjautuvaa, Suomessa pääasiassa 1950–80-luvuilla rakennettua urkutyyppeä, jonka äänikertavalikoima on suunniteltu mahdollisimman monentyyllisen musiikin esittämiseen. Koska urkujen kokonaisuus ei ole yhtenäinen ja niiden rakennustapa ei tue hyvin varsinkaan romanttistyylistä sointia, ei barokin tai romantiikan ajan musiikin soittaminen niillä ole erityisen tyylinmukaista.

Tässä kirjallisessa työssä tarkasteltavan neljännen konsertin ohjelma koostui sellaisesta 1800-luvun jälkipuolen urkumusiikista, jonka tyyli pohjautuu paljolti varhaisempaan, erityisesti barokin ajan musiikkiin. Ohjelmaksi muotoutui seuraava kokonaisuus:

Johannes Brahms (1833–1897)	<i>Präludium und Fuge g-Moll</i> WoO 10
Reinhold Succo (1837–1897)	<i>Elegie</i>
Johann Gottlob Töpfer (1791–1870)	<i>Variationen über das französische Volkslied: Vive Henri quatre</i>
Gustav Merkel (1827–1885)	<i>Adagio im freien Styl</i> op. 35
August Gottfried Ritter (1811–1885)	<i>Sonate nr. 3 a-Moll</i> op. 23

Konserttiohjelman suunnittelu alkoi ohjelmassa ensimmäiseksi ja viimeiseksi sijoittuneista sävellyksistä, jotka olin alusta alkaen halunnut ottaa mukaan opinnäytteisiini. Brahmsin sävellyksen Preludi muistuttaa ensimmäisen opinnäytekonserttini pohjoissaksalaista *stylus fantasticus* -tyyliä ja erityisesti J. S. Bachin (1685–1750) Preludia ja Fuugaa g-molli BWV 535, joka oli ensimmäisen konsertin ohjelmassa. Olin kiinnostunut pohtimaan, millaisia eroja ja yhtäläisyyksiä voisin löytää Bachin ja Brahmsin teosten esittämistavasta.

Ritterin a-mollisonaatin halusin saada mukaan konserttisarjaan, sillä pidin siitä erittäin paljon ja se tarjosi paljon soittoteknisiä ja tulkinnallisia haasteita. Ritter yhdistää sonaatissa onnistuneella tavalla klassishenkistä sävelkieltä uussaksalaistyylliseen läpi-sävellettyyn muotoon, jossa sävellyksen hyvinkin erilaiset jaksot seuraavat toisiaan ilman varsinaisia osien välisiä taukoja. Näin sävellys tulisi myös johdattamaan konserttisarjan viimeiseen, uussaksalaista musiikkia sisältävään konserttiin.

Kolme muuta sävellystä löytyivät ohjelmaan pidemmän prosessin kautta. Etsiessäni harvinaisempaa ohjelmistoa kävin läpi Sibelius-Akatemian kirjaston ja Kirkkomusiikin aineryhmän nuotistoa. Erityisen huolellisesti perehdyin kirjaston varastossa säilytet-

tävään Helsingin Nikolainkirkon (nykyisin Helsingin tuomiokirkko) urkurin, Richard Faltinin (1835–1918) nuotistoon.

Etsinnöissä löytyi paljon harvinaisempaa soitettavaa, mutta ongelma oli suurimuotoisten tai pääosin voimakkailla rekisteröinneillä soitettavien sävellysten paljous, jollaisia ei tarvittu konserttiin lisää. Mielestäni hyvässä ohjelmassa duurit ja mollit, hitaat ja nopeat sävellykset, hiljaiset ja voimakkaat rekisteröinnit sekä isot mutkikkaat ja pienet yksinkertaiset sävellykset vaihtelevat riittävästi. Koska Brahmsin ja Ritterin sävellykset olivat mollisävellajeissa sekä pääosin nyansseiltaan voimakkaita ja tempoiltaan liikkuvia, tarvitsin ohjelmaan hitaampaa ja hiljaisempaa eikä liian raskasta duurimusiikkia.

Faltinin nuotistossa oli Ritterille omistettu Gustav Merkelin *Adagio*, joka puhutteli minua kauniilla melodioillaan ja orkestraalisuudellaan. Lisäksi rauhallisen sävellyksen keskellä oli vauhdikkaampi crescendo-jakso, joka toi vaihtelua ohjelmaan. Mielenkiintoa sävellystä kohtaan lisäsivät partituurissa olevat säveltäjän rekisteröintiohjeet ja myös Faltinin itselleen merkitsemät rekisteröinnit.

Samassa nuotistossa oli myös Johann Gottlob Töpferin variaatioteos, jonka tuttu teema, itselleni mieluinen variaatiomuoto ja muodon tarjoamat mahdollisuudet vaihteleviin rekisteröinteihin saivat valitsemaan sen ohjelmaan. Tässäkin sävellyksessä oli säveltäjän rekisteröintiohjeita. Olin tietoinen Töpferin ja hänen sävellystensä yhteyksistä Franz Lisztiin (1811–1886) ja uussaksalaisen koulukunnan musiikkiin, mutta juuri tämä teos oli sävelkieleltään klassinen ja sopi siten konsertin aihepiiriin.

Kun edellä mainitut kappaleet olivat selvillä, noin tunnin mittaisessa ohjelmassa oli vielä paikka duurisävellajissa olevalle, hiljaiselle, hitaalle ja yksinkertaiselle sävellykselle, jossa olisi selvä melodia ja säestys. Tällainen sävellys tarjoaisi mahdollisuuden pohtia agogiikan mekitystä melodian fraseerauksessa. Sekä berliiniläinen säveltäjä Reinhold Succo että hänen sävellyksensä *Elegie* olivat minulle täysin tuntemattomat, ja teos osoittautui varsin yksinkertaiseksi. Luonteeltaan se oli kuitenkin juuri sopiva ohjelmaani, ja päätin selvittää, millaiseksi se muuttuisi tulkinnan työstämisen myötä.

3.2.2 Soittimen valinta

Ideaalitapauksessa ohjelmistoon sopiva soitin olisi mielestäni ollut historiallinen, saksalaistyyppinen romantiikan ajan soitin, jonka tyyli olisi kuitenkin riittävän klassinen.

Sen soinnin tuli siis olla barokkiin vivahtava, sillä pidin klassista plenoa¹⁰ ohjelmassa hyvin tärkeänä rekisteröintinä. Lisäksi urkujen koneiston olisi oltava tarkan artikulaation mahdollistamiseksi mekaaninen, eikä vähintään kolmesta sormiosta olisi ainakaan haittaa Ritterin suuren sonaatin rekisteröimisessä.

Saksalaisista urkujenrakentajista Friedrich Ladegastin (1818–1905) rakentamat urut tuntuivat olevan sopiva soitin kyseiselle ohjelmalle, vaikka en ollut koskaan soittanut tai edes kuullut sellaisia paikan päällä. Olin kuitenkin useasti keskustellut niiden ominaisuuksista opettajien ja urkujenrakentajien kanssa. Näiden keskustelujen ja kuulemieni levytysten pohjalta minulle oli muodostunut alustava käsitys Ladegast-uruista. En tiennyt, olivatko valitsemani säveltäjät koskaan soittaneet sellaisia, mutta tyyllisesti urut ja ohjelmisto vaikuttivat sopivan yhteen.¹¹

Suomessa ei kuitenkaan ole Ladegast-urkuja, ja useat historialliset romanttistyylliset urkumme on rakennettu myöhäisemmän romantiikan tyyliin. Niissä esimerkiksi klassinen plenorekisteröinti on jo menettänyt merkitystään, ja forte perustuu muihin rekisteröinteihin. Monet näistä uruista ovat koneistoltaan pneumaattisia tai sähköpneumaattisia, jolloin niiden mahdollistamat artikulaatiotavat ja soinnin alukkeet eivät olisi toimineet valitun ohjelmiston kanssa. Parhaiten sopivat historialliset urut olisivat olleet liian pieniä ja liian kaukana Helsingistä. Soitinvalinta jäikin tässä vaiheessa vielä päättämättä.

Myöhemmin sain tietää, että Espoon tuomiokirkkoon tullaan rakentamaan uudet, suurehkot Ladegast-tyyliset urut, jotka valmistuisivat samoihin aikoihin kun neljännen konserttini olisi määrä olla. Sovin konsertin pitämisestä Espoossa, vaikka uruista ei siinä vaiheessa ollut vielä jälkeäkään kirkon urkuparvella, enkä siis tiennyt, millainen lopputulos tulisi olemaan. Urut valmistuivat soittokuntoon loppukevällä 2012, muutamia kuukausia ennen konsertin sovittua ajankohtaa.

Seuraavissa luvuissa syvennyn urkujenrakentaja Friedrich Ladegastiin ja hänen barokkiperinteelle pohjautuviin urkuihinsa. Esittelen erikseen Saksan Polditzissa

¹⁰ Plenolla tarkoitetaan voimakasta rekisteröintiä, joka sisältää täydellisen prinzipaalikuoron ja Mixturin, eli pääsormiolla tyypillisesti äänikerrat Principal 8', Octave 4', Oktave 2' ja Mixtur. Tätä rekisteröintiä voidaan täydentää 16' äänikerralla, useammilla 8' äänikerroilla, sekä muilla kuoro- ja yläsäveläänikerroilla. On myös tavallista yhdistää useamman sormion plenot yhteen.

¹¹ Yhteyden selvittäminen tiettyjen säveltäjien ja heidän käyttämiensä soittimien välillä vaatisi oman tutkimuksensa. Tämän tutkielman keskiössä on rekisteröiminen.

sijaitsevat Ladegast-urut, sillä niihin tutustuminen paikan päällä oli erityisen merkittävää konserttini valmistamisen kannalta.

3.3 Urkujenrakentaja Friedrich Ladegast ja hänen tuotantonsa

Friedrich Ladegast (1818–1905) syntyi hermsdorfilaisen puusepän pojaksi. Hänen Christlieb-veljensä (1813–1898) työskenteli kiertelevänä urkujenrakentajana. Friedrich aloitti urkujenrakentamisen veljensä opissa. Tuolloin, noin 20-vuotiaana, hän rakensi kahdet ensimmäiset urkunsä. Opus 1 olivat yksisormioiset 8-äänikertaiset urut Tannebergiin ja opus 2 pieni kolmiäänikertainen positiivi Halleen.¹² Opinnot ja työskentely urkujenrakentajana jatkuivat Saksissa muun muassa Urban Kreuzbachin (1796–1868) ja Johann Gottlob Menden (1787–1850) rakentamoissa. Nämä rakensivat urkuja 1700-luvulta jatkuneen katkeamattoman barokkiperinteen mukaisesti, esikuvaan Gottfried Silbermannin (1683–1753) tyyli. (Brülls 2005, 15–17.) Koschelin (2006, 297) mukaan Ladegast opiskeli myös Strاسبourgissa Martin Wetzelin (1794–1887) urkurakentamossa, jossa hän tutustui Silbermannin veljen Andreaksen (1678–1734) urkujenrakennustyyliin.

Koschel (2006, 297) mainitsee Ladegastin työskennelleen myös kuuluisan pariisilaisen urkujenrakentajan Aristide Cavaillé-Collin (1811–1899) rakentamossa. Hän myös kertoo, että rakentajat olivat ystävyksiä. Brülls (2005, 27, 111–121) sitä vastoin esittää, että nämä nykyään yleiset käsitykset eivät pidä paikkaansa, ja Ladegast olisi käynyt vain tutustumassa Cavaillé-Collin urkuihin – ja vasta vuonna 1865. Joka tapauksessa Ladegast olisi kuitenkin ollut jo aiemmin selvillä ranskalaisen urkujenrakennuksen kehityksestä ja sen vaikutuksesta ranskalaiseen urkumusiikkiin.

Ladegast perusti oman urkurakentamon Weißenfelsiin vuonna 1846. Aluksi rakentamo sai tehtäväkseen vain korjaus- ja huoltotöitä. Ensimmäiset uudet urut valmistuivat vuonna 1849 Geusaan. Niiden rakennustyön Ladegast sai pyydettyään apua työtilanteeseensa Merseburgin tuomiokirkon urkurilta, urkuasiantuntija David Hermann Engeliltä (1816–1877). Kun Geusan urut olivat valmistuneet, Engel oli niihin erittäin ihastunut. Tästä eteenpäin Engel oli Ladegastin suosittelija, ja useita uusia, pienehköjä urkuja valmistui Ladegastin rakentamosta. Pelkästään vuonna 1851 valmistuivat jo viidet urut, joista suurimpina Hohenmölsenin 25-äänikertaiset urut. (Brülls 2005, 17–20.)

¹² Urkujenrakentajien valmistamat urut on tapana numeroida opusnumeroilla valmistumisjärjestyksessä.

Hohenmölsenin uruista tuli Ladegastin liiketoiminnan läpimurto. Työ onnistui niin hyvin, että sen ansiosta hän sai tilauksen uudelleenrakentaa ja laajentaa Merseburgin tuomiokirkon urut. Tämä tarkoitti lähes uusien urkujen rakentamista. Soitin valmistui vuonna 1855, ja nelisormioiset 81-äänikertaiset urut olivat tuolloin Saksan suurimmat. Tämän työn seurauksena hän sai yhä enemmän tilauksia kokonaan uusista, myös suurista uruista. Ensimmäiset kolmisormioiset urut valmistuivat vuonna 1857 Schulpforteen. (Brülls 2005, 20–21.)

Vuoteen 1898 mennessä Ladegast oli rakentanut 144 uudet urut (Brülls 2005, 77), joista muutamia myös ulkomaille, kuten Viroon, Venäjälle, Puolaan, Yhdysvaltoihin ja Etelä-Afrikkaan. Lisäksi hän teki lukuisia urkujen uudelleenrakennuksia.

Jo vuodesta 1888 yhtiön nimi oli ollut Friedrich Ladegast & Sohn. Kymmenen vuotta myöhemmin Ladegast luovutti rakentamon johdon pojalleen Oskarille (1858–1944). Isä-Ladegast kuitenkin työskenteli yrityksessä vielä ainakin vuoteen 1903 saakka (Brülls 2005, 70). Urkurakentamo toimi vuoteen 1937 saakka saavuttamatta enää suurta menestystä johtajavaihdoksen jälkeen. (Koschel 2006, 297.)

3.3.1 Ladegast – uudistaja ja konservatiivi

Ladegast otti uruissaan käyttöön uusia keksintöjä, kuten soittokosketusta keventävän pneumaattisen Barker-koneen Leipzigin Nikolainkirkon suurissa uruissa vuonna 1862 (Brülls 2005, 28) ja suorastaan sensaatiomaisen, automaattisen crescendo-laitteen suurimmissa uruissaan Schwerinin tuomiokirkossa vuonna 1871 (Koschel 2006, 297).

Sen sijaan Ladegast suhtautui hyvin varauksellisesti kilpailijansa Eberhard Friedrich Walckerin (1794–1872) 1840-luvulla kehittämään niin kutsuttuun keilalaatikkoon.¹³ Syynä varauksellisuuteen olivat sekä tekniset että ennen muuta soinnilliset syyt. Asiakkaiden toiveesta ja kilpailun paineessa Ladegast joutui kuitenkin rakentamaan keilalaatikkoja useimpiin urkuihinsa vuodesta 1878 alkaen. Samaan aikaan hän oli

¹³ Keilalaatikko on urkujen sellainen ilmalaatikko, jossa jokaisen äänikerran jokaiselle sävelelle on oma keilanmuotoinen venttiilinsä (Rautioaho 1991, 16). Keilalaatikon tarkoituksena on muun muassa taata riittävä ilmansyöttö kaikille pilleille suurissakin uruissa. Useista venttiileistä johtuen pillien alukkeet ja lopukkeet eivät kuitenkaan ole aivan yhtäaikaisia, ja urkurin mahdollisuus kontrolloida niitä on vähäinen.

alueellisesti laajasti toimivista saksalaisista urkujenrakentajista ainoa, joka edelleen rakensi monia urkuja myös perinteisellä listelaatikolla.¹⁴ (Brülls 2005, 54–64.)

Ladegastin urkurakentamo jäi lopulta kilpailijoitaan merkittävästi pienemmäksi, vaikka hän oli tunnettu kaunissointisista mutta myös yllättävän kohtuuhintaisista uruistaan. Vuosisadan lopulla Ladegast ei enää ollut merkittävä tekijä saksalaisessa urkujenrakennuksessa, vaan teollistuneemmat, uudenaikaisempina pidetyt ja keilalaatikkoja mielellään rakentaneet firmat, kuten Sauer ja Walcker, veivät selvän voiton kilpailussa. Ladegastin konservatiivisesta maineesta kertoo myös se, miten monia hänen rakentamiaan urkuja modernisoitiin jo varsin pian niiden valmistumisen jälkeen. (Brülls 2005, 66–75.)

3.3.2 Ladegast-urut ja barokkiperinne

Gottfried Silbermannin barokkiurkuja pidettiin 1800-luvun Saksassa suuressa arvossa (Brülls 2005, 107), ja Ladegastia pidetään yleisesti hänen traditionsa jatkajana (Brülls 2005, 17). Ladegast itse kirjoitti, että hänen urkunsäilytysperiaatteen tai ainakin niiden sointia määrittelevät huulipillit olivat ”silbermannilaisten periaatteiden mukaan valmistetut, niin äänityksen, keernojen¹⁵ muodon ja sijainnin kuin huulten muotoilun ja pillinrunkojen ja -jalkojen suhteidenkin jne. osalta” (Brülls 2005, 107–108).¹⁶ Urkuri Albert Schweitzer (1875–1965) mainitsee vuonna 1958 kirjeessään Merseburgin tuomiokirkon urkuri Hans-Günther Wauerille (1925–2016): ”Pidän Ladegastia Saksan tärkeimpänä urkurakentajana sitten Silbermannin, jonka traditiota hän jatkaa.” (Koschel 2006, 297–298.)

Valtavirrasta poiketen Brülls (2005, 102–111) on eri mieltä Ladegastista Silbermannin tradition jatkajana. Hän perustelee käsitystään muun muassa Ladegast-urkujen Silbermannista poikkeavilla, matalampiin äänikertoihin painottuvilla ja orkestraalisemmillä dispositioilla, hiljaisten äänikertojen mukaantulolla ja urkujen perussävelvoittoi-

¹⁴ Listelaatikko on urkujen ilmalaatikko, jossa jokaista koskettimiston kosketinta kohden on vain yksi yhteinen soittoventtiili pillistön kaikille äänikerroille. Liikuttamalla äänikertojen alla olevia listeita äänikertakytkimillä urkuri valitsee, mitkä äänikerrat soivat soittoventtiiliin avautuessa. (Rautioaho 1991, 14.)

¹⁵ Keerna on huulipillin ”sydän”, pillin suuaukon alareunan kohdalla vaakatasossa oleva levy. Sen ja pillin alahuulen väliin jää äänirako, jonka läpi ilma virtaa pilliin. (Rautioaho 1991, 38.)

¹⁶ Nach Friedrich Ladegasts überflertem Selbstzeugnis waren seine Orgeln, jedenfalls die klangbestimmenden Labialpfeifen, ”nach Silbermann’schen Principien angefertigt, sowohl was Intonation, Form und Lage der Kerne, als auch Einrichtung der Labien und Bestimmung des Verhältnisses der Körper zu den Füßen usw. anbelangt.”

semmalla äänitystavalla. Brülls ei kuitenkaan tässä yhteydessä mainitse mitään urkujen tarkemmista teknisistä yksityiskohdista ja rakennustavasta.

3.3.3 Polditzin Ladegast-urut

Saksilaiseen Polditzin kylään valmistui vuonna 1865 uusi, tuhannen istumapaikan kirkko (Altleisnigin kirkko Polditzissa 2018). Ladegastin rakentamat urut (Opus 53) valmistuivat kirkkoon vuonna 1868. Niissä on 33 äänikertaa jaettuna kolmelle sormiolle ja jalkiolle. Urut ovat Saksin alueen suurimmat Ladegast-urut, ja ne ovat säilyneet muuttamattomina. (Ladegast-urut Polditzin Altleisnigin kirkossa 2018.) Saksalainen urkurakentamo Christian Scheffler restauroi urut vuosina 1996–1997 (Polditzin Ladegast-urkujen restaurointi 2018).

Urkujen dispositio on seuraava:¹⁷

I OBERWERK (C–f³)	II HAUPTWERK (C–f³)	III ECHOWERK (C–f³) <
Lieblich Gedackt 16'	Principal 16'	Flöte traverse 8'
Geigenprincipal 8'	Bordun 16'	Lieblich Gedackt 8'
Doppelflöte 8'	Flöte 8'	Viola d'amour 8'
Salicional 8'	Rohrflöte 8'	Zartflöte 4'
Principal 4'	Gambe 8'	
Flauto amabile 4'	Octave 4'	PEDAL (C–d¹)
Violine 2'	Gedackt 4'	Violon 32'
Progressio Harmonica 2–3f	Quinte 2 2/3'	Principalbass 16'
Oboe 8'	Octave 2'	Subbass 16'
	Cornett 3f	Octavbass 8'
	Mixtur 4f	Bassflöte 8'
	I/II	Quintenbass 5 1/3'
	III/II	Octavbass 4'
		Posaune 16'
		II/P

Uruissa on mekaaninen koneisto ja listelaatikot. Urut edustavat Ladegastin tuotannossa keskikokoista tyyppiä. Sointikuvaa dominoivat huuläänikerrat, sillä pääsormiolla ei ole

¹⁷ Brülls (2005, 309) esittää urkujen disposition, mutta siinä on pieniä virheitä. Olen korjannut virheet sekä lisännyt äänialat urkujen soittopöydästä ottamieni valokuvien perusteella.

lainkaan kieliäänikertaa (Trompete), jonka muut aikakauden rakentajat olisivat todennäköisesti lisänneet tämänkokoisiin urkuihinsa. (Brülls 2005, 304–309.)

Tutustuin Polditzin urkuihin paikan päällä syyskuussa 2012, juuri ennen Espoon-konsertin harjoittelun alkua. Minulla oli runsaasti aikaa soittaa urkuja viikonlopun aikana, joten kokeilin huolellisesti eri äänikertojen ja niiden yhdistelmien sointia. Kuulin myös toisen urkurin soittoa ja tutustuin matkalla mukana olleiden urkurakentajien kanssa urkujen tekniikkaan. Soitin sekä barokin että romantiikan ajan musiikkia mutta erityisesti keskityin tulevan opinnäytekonserttini kappaleisiin kokeillen niihin erilaisia rekisteröintejä. Lisäksi nauhoitin kappaleet myöhempää omaa käyttöä varten.

Soittimella rekisteröiminen tuntui tutulta: tavanomaiset äänikertayhdistelmät ja esimerkiksi nuoteissa olleet säveltäjien rekisteröintiohjeet toimivat pääosin sellaisenaan niin balansseiltaan kuin sävyiltäänkin. Polditzin uruilla oli myös mahdollista käyttää hyvin samanlaisia rekisteröintejä kuin barokin ajan uruilla, ja sointi oli kohtalaisen tyylinmukaista barokkimusiikissakin.

Uruista jäivät mieleen erityisesti seuraavat seikat: Plenosointi oli melko kirkas ja toi sävyiltään mieleen Silbermann-urkujen vastaavan rekisteröinnin, mutta ikään kuin hieman matalammilla kuoroäänikerroilla ja hillitympänä. Cornett-äänikerta toi plenoon erityistä kirkkautta ja voimaa mutta toimi myös sooloäänikertana. Cornettin ansiosta sormiotrumpettia ei kaivannut plenon vahvistamiseen fortissimoissa. Yksittäisten äänikertojen sekä hiljaisempien äänikertayhdistelmien sointi oli pääasiassa kuulas ja solakka, luonteeltaan mielestäni lähempänä klassista kuin myöhäisromanttista tyyliä. Huuliäänikertojen voima kasvoi diskanttia kohti.

Kaikkia 8' äänikertoja oli mahdollista yhdistää vapaasti keskenään ja käyttää muiden rekisteröintien mukana. Runsas 8' äänikertojen määrä rekisteröinneissä ei kuitenkaan ollut välttämätöntä hyvän soinnin aikaansaamiseksi. Paisutuskaappi oli yllättävän tehokas, vaikka sillä pillistöllä oli vain muutama hiljainen äänikerta. Pillistön voimakkuus riittikin monenlaisiin musiikillisiin tehtäviin. Tämä johtui varmasti osaltaan kirkon erinomaisesta akustiikasta. Jalkion äänikerrat eivät olleet kovin voimakkaita. Yläpillistön Oboe-äänikerta, joka on tyypiltään läpilyövä, taas oli soinniltaan yllättävän voimakas ja terävä, jopa hieman epämiellyttävä.

Urkujen yksivartinen¹⁸ koneisto oli tunnokas ja melko raskassoittoinen. Soittoventtiilin avautumiskohta oli selvästi havaittavissa, jolloin artikulaation vaihtelua oli helppo toteuttaa. Toisaalta koneisto ei houkutellut soittamaan täydessä legatossa, ainakaan nopeassa satsissa.

3.3.4 Espoon tuomiokirkon Ladegast-vaikutteiset urut

Espoon tuomiokirkon urut rakensi suomalainen Urkurakentamo Veikko Virtanen Oy (Espoon tuomiokirkon urut 2015).¹⁹ Urut otettiin käyttöön 3.6.2012. Urkujen julkisivun on suunnitellut Ulf Oldaeus, äänittäjinä olivat Heikki Autio, Juha Virtanen ja Caspar Åkerblom. Hankkeen asiantuntijana ja valvojana toimi Sixten Enlund.

Urkujen soinnilliseksi ja rakenteelliseksi esikuvaksi on valittu urkujenrakentaja Friedrich Ladegastin (1818–1905) edustama saksalaisromanttinen traditio, jossa myöhäisbarokin ideaalit ovat edelleen vahvasti läsnä.

Uruissa on 42 äänikertaa, jotka on jaettu kolmelle sormiolle ja jalkiolle. Uruissa on mekaaninen soittokoneisto ja sähköinen rekisterihallinta. Soittokoneisto on tyypiltään kaksivartinen²⁰, mitä ei mainita urkujen internetsivustolla. Uruissa on rekisteröintien tallentamiseen kombinaatiojärjestelmä, jossa on 4000 muistipaikkaa sekä USB-liitäntä ulkoista tallennusvälinettä varten.

Moniin suomalaisiin urkuihin verrattuna Espoon uruissa on muutamia erityispiirteitä: Uruissa on tavallista enemmän puisista pilleistä muodostettuja äänikertoja. Yläpillistön Clarinette-kieliäänikerta on tyypiltään läpilyövä. Lisäksi paisutuspillistöllä on ahdas-mensuurinen kuoroäänikerta, Harmonia Aetheria. Havaintojeni mukaan nämä erityispiirteet nousevat urkujen esikuvana olleesta Ladegast-tyylistä.

¹⁸ Yksivartisessa (niin kutsutussa *riippuvassa*) koneistossa sormiokosketin on takapäästään laakeroitu yksivartinen vipu, jonka keskeltä koneistolanka lähtee ylöspäin. (Rautioaho 1991, 21.)

¹⁹ Urkujen esittely on internetsivustolla (Espoon tuomiokirkon urut 2015), johon tämän alaluvun tiedot pääosin perustuvat. Tekstissä on mukana muutamia omia havaintojani, jotka olen tehnyt urkujen äärellä.

²⁰ Kaksivartisessa koneistossa kosketin on akseloitu keskeltä. Kosketin on siis kaksivartinen vipu, ja koneistolanka lähtee vivun takapästä alaspäin. (Rautioaho 1991, 22.)

Espoon tuomiokirkon urkujen dispositio on seuraava:

I PÄÄPILLISTÖ (C–a³)

Bordun 16'
Principal 8'
Doppelflöte 8'
Gambe 8'
Octave 4'
Gemshorn 4'
Quinte 2 2/3'
Octave 2'
Rauschpfeife 2f
(= Quinte + Octave 2')
Mixtur 4–5f
Cornett 3f
Trompete 8'
II/I
III/I

II YLÄPILLISTÖ (C–a³)

Quintatön 16'
Principal 8'
Rohrflöte 8'
Salicional 8'
Octave 4'
Flauto Minor 4'
Nasard 2 2/3'
Waldflöte 2'
Progressio Harmonica 2–4f
Clarinette 8'
Tremulant
III/II

III PAISUTUSPILLISTÖ (C–a³)

Lieblich Gedackt 16'
Geigenprincipal 8'
Flauto Traverso 8'
Lieblich Gedackt 8'
Viola d'amour 8'
Unda Maris 8' (g–a³)
Fugara 4'
Zartflöte 4'
Piccolo 2'
Harmonia Aetheria 3f
Fagott 16'
Trompete 8'
Oboe 8'
Tremulant

JALKIO (C–f¹)

Untersatz 32' (komb. S16')
Principalbass 16'
Subbass 16'
Cello 8'
Bassflöte 8'
Octavbass 4'
Posaune 16'
Trompete 8'
I/P
II/P
III/P

3.4 Rekisteröimisen periaatteita ja käytäntöjä eräissä historiallisissa lähteissä

Tässä luvussa tarkastelen lyhyesti niitä historiallisia rekisteröintiohjeita, jotka olivat tiedossani Espoon urkuja soittaessani. Käsittelen vain tämän konserttiohjelmiston kannalta merkityksellisiä ohjeita, jotka eivät pääsääntöisesti liity juuri tiettyyn, yhteen sävellyksen kohtaan. Ne siis koskevat esimerkiksi nyanssimerkintöjen toteuttamista sekä urkujen käyttöä yleisemmin. Ohjeet pohjautuvat todennäköisesti niihin urkuihin, joilla kirjoittajat ovat työskennelleet. Tässä yhteydessä en silti ole tarkastellut ohjeita tiettyjen soittimien kannalta, sillä nähdäkseni niiden tärkein anti on yleinen tieto myöhäisromantiikkaa edeltävistä 1800-luvun käytännöistä. Ohjeita onkin mahdollista soveltaa eri säveltäjien tuotantoon ja erilaisille uruille. Konserttiohjelman yksittäisiin teoksiin liittyviä yksityiskohtaisia rekisteröintiohjeita taas käsittelen rekisteröintiprosessin kuvauksen yhteydessä (luvut 4.3–4.7).

3.4.1 Felix Mendelssohnin rekisteröintiohjeet

Nykyään tunnetuimmat 1800-luvun alkupuolen rekisteröintiohjeet lienevät Felix Mendelssohnin (1809–1847) urkusonaattikokoelman (Mendelssohn Bartholdy 1845) esipuheessa vuodelta 1845. Sonaatit julkaistiin lähes samanaikaisesti Englannissa, Saksassa, Italiassa ja Ranskassa. Ranskassa ilmestyneessä editiossa rekisteröintiohjeita ei kuitenkaan ole. (Little 2010, 280.)

Säveltäjä painottaa ohjeiden (Mendelssohn Bartholdy 1845, 4) aluksi, että sopivien rekisteröintien valinta sonaateissa on tärkeää. Koska eri urkuja tulee kuitenkin käsitellä eri tavalla ja koska samannimiset rekisteröintiyhdistelmät tuottavat eri soittimissa erilaisen vaikutuksen, antaa Mendelssohn vain yleisiä ohjeita siitä, miten sonaattien nyanssimerkintöihin tulee suhtautua.

Mendelssohnin (1845, 4) mukaan *fortissimo* tarkoittaa täysiä urkuja (*das volle Werk*). *Pianissimo* tarkoittaa yhtä pehmeää (*eine sanfte*) 8' äänikertaa. Fortella hän tarkoittaa täysiä urkuja ilman joitakin voimakkaimpia äänikertoja (*volle Orgel ohne einige der stärksten Register*). Piano-nyanssissa yhdistetään joitakin pehmeitä 8' äänikertoja (*mehrere sanfte achtfüßige Register zusammen*). Muut nyanssit hän kuittaa vain maininnalla ”ja niin edelleen” (*u.s.w.*). Jalkiossa tulee käyttää aina, myös pianissimossa, 16' ja 8' äänikertoja yhdessä, ellei toisin ole merkitty. Lisäksi Mendelssohn huomauttaa,

että soitettaessa samanaikaisesti kahdella eri sormiolla tulee sävyjen erota toisistaan, mutta ei liian räikeästi (*ohne grell*).

Mendelssohn ei siis kerro tarkasti, minkätyyppisiä äänikertoja hän tarkoittaa. Erityisesti fortesta puuttuvat voimakkaimmat äänikerrat jäävät tarkentamatta. Urkujen voimakkaimmat äänikerrat ovat tyypillisesti kuoro- ja kieliäänikerrat (lähinnä trumpetit). Ohjeista ei kuitenkaan selviä, onko fortessa mukana perusäänikertojen lisäksi vain kuoroäänikertoja, vain kieliäänikertoja vai ei kumpiakaan. Tämä jääkin soittajan päätettäväksi. Nämä valinnat vaikuttavat ratkaisevasti niin soinnin sävyyn kuin voimaankin.

Mendelssohn (1845, 4) ei mainitse mitään mezzoforte- ja mezzopiano-nyanssien rekisteröimisestä, vaikka hän käyttää näitä kumpaakin sonaateissaan. Vihjeitä asiasta saa tutkimalla satunnaisia ohjeita yksittäisissä sonaateissa. Kuudennen sonaatin (Mendelssohn Bartholdy 1845, 61) ensiosan ensimmäisessä variaatiossa (tahti 32) Mendelssohn ohjeistaa rekisteröimään mezzopiano-soolon 8' ja 4' äänikerroilla (ks. esimerkkiä 1).

Esimerkki 1. Nyanssimerkintä Mendelssohnin (1845) sonaatissa nro 6.



Saman osan (Mendelssohn Bartholdy 1845, 63) toisessa variaatiossa (tahti 54) on merkintä mezzoforte, joka Mendelssohnin lisämerkinnän mukaan tulee soittaa niin ikään 8' ja 4' äänikerroilla (ks. esimerkkiä 2).

Esimerkki 2. Nyanssimerkintä Mendelssohnin (1845) sonaatissa nro 6.



Viidennen sonaatin aloittavassa koraalissa (Mendelssohn Bartholdy 1845, 51) Mendelssohnin merkintä on myös mezzoforte, mutta tällä kertaa ohjeena on ”16’ kanssa” (*mit 16*) (ks. esimerkkiä 3).

Esimerkki 3. Nyanssimerkintä Mendelssohnin (1845) sonaatissa nro 5.



Nähdäkseni edellä mainituista esimerkeistä voi päätellä, että sekä mezzoforte että mezzopiano voidaan rekisteröidä 8’ ja 4’ äänikertoja käyttäen. Erona lienevät äänikertatyypit. Mezzofortessa voi tilanteesta riippuen olla mukana myös 16’ äänikerta.

3.4.2 Josef Gabriel Rheinbergerin rekisteröintiohjeet

Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) antaa urkusonaateissaan (Rheinberger 2010) ohjeita nyanssimerkintöjen tulkintaan hyvin samaan tapaan kuin Mendelssohn. Ohjeet

ovat molemmilla säveltäjillä myös sisällöltään lähellä toisiaan, vaikka Rheinbergerin musiikki on huomattavasti myöhäisempää. Tämä kertoo osaltaan säveltäjien tyyllillisestä yhteydestä. Eri sävellysten yhteydessä Rheinbergerin ohjeet poikkeavat jonkin verran toisistaan, mutta ne noudattavat kuitenkin samaa linjaa. Olen valinnut tähän kolme esimerkkiä, joista ohjeiden periaatteet ja niiden yhtenäisyys käyvät hyvin ilmi.

Kolmannen urkusonaatin op. 88 (1875) ensimmäisen osan yhteydessä ohjeet ovat seuraavanlaiset (Rheinberger 2010, 27):

ff = täydet urut (*volles Werk*)

f = täydet urut ilman kuoroäänikertoja (*volles Werk ohne Mixturen*)

mf = I-sormion pehmeät²¹ ja keskivoimakkaat äänikerrat (*zarte und mittelst[arke] Stimmen des ersten Manuals*)

p = pehmeät 8' ja 4' II-sormion äänikerrat (mahdollisesti myös I-sormion) (*zarte 8' und 4' Stimmen des zweiten Manuals (ev. auch des ersten Manuals)*)

pp = yksi II-sormion pehmeä 8' äänikerta (*ein zartes 8' Register des zweiten Manuals*).

Viidennen urkusonaatin op. 111 (1878) ohessa olevat ohjeet ovat seuraavanlaiset (Rheinberger 2010, 60):

ff = pääsormion täydet urut (*Volles Werk des Hauptmanuals*)

f = sama ilman kuoroäänikertoja (*dasselbe ohne Mixturen*)

mf = Principal 8' tai II-sormion 8' ja 4' äänikerrat (*Principal 8' oder 8' und 4' Register des 2. Manuals*)

p = Gamba 8' tai Salicional 8' ja Dolce 8' (*[...] oder [...] und*)

pp = Salicional tai samanlainen 8' äänikerta yksin (*Salicional oder ein ähnliches 8' Register allein*).

Yhdeksännessä urkusonaatissa op. 142 (1885) ohjeet ovat seuraavanlaiset (Rheinberger 2010, 152):

ff = täydet urut (*volles Werk*)

f = täydet urut ilman kuoroäänikertoja (*volles Werk ohne Mixturen*)

²¹ Saksan kielen sana *zart* merkitsee herkkää, haurasta, hentoa, hellää, lempeää tai pehmeää.

mf = Principal 8' ja Octav 4' tai täysi toinen sormio (*oder volles zweites Manual*)

p = muutamia pehmeitä äänikertoja (*einige sanfte Register*)

pp = Salicional yksin tai Dolce 4' -äänikerran kanssa (*Salicional allein, oder mit Dolce 4'*)

Jalkio vastaavalla voimakkuudella. (*Pedal in entsprechender Stärke*).

Ohjeita vertaillen huomaa helposti, että hiljaisempien nyanssien osalta Rheinbergerin eri urkusonaattien rekisteröintiohjeet eroavat jonkin verran toisistaan. Selvältä vaikuttaa kuitenkin yksi seikka: forte-rekisteröinnissä ei Rheinbergerin mukaan tule käyttää kuoroäänikertoja (*Mixturen*). Kieliäänikertojen käytöstä hän ei mainitse mitään.

3.4.3 Urkukoulujen rekisteröintiohjeita

Muutamat 1700-luvun lopun ja 1800-luvun urkukoulut antavat ohjeita rekisteröimistä varten. Nämä kuitenkin keskittyvät paljolti siihen, mitä äänikertoja voi tai ei voi käyttää yhtä aikaa. Monet näistä ohjeista eivät ole kovin merkityksellisiä erilaisilla (moderneilla) uruilla soittavan urkurin työn kannalta: urkurin tehtävänähän on joka tapauksessa kulloistenkin urkujen ääressä kuulostella, mitkä äänikertayhdistelmät ovat mahdollisia ja järkeviä. Sen sijaan urkukoulujen ohjeet vaikkapa crescendon toteuttamisesta antavat mielenkiintoista historiallista tietoa rekisteröimistyön tueksi.

3.4.3.1 Justin Heinrich Knecht

Justin Heinrich Knecht (1752–1817) oli kuuluisa biberachilainen urkuri ja musiikinjohtaja, joka toimi myöhemmin myös Stuttgartin hovin musiikinjohtajana. Knecht antaa ohjeita rekisteröimiseen aivan 1700-luvun lopussa ilmestyneen kolmiosaisen urkukoulun toisessa osassa (Knecht 1796, 24–40). Urkuri Jon Laukvik (2010, 152) huomauttaa historiallisia esittämiskäytäntöjä käsittelevässä kirjassaan, että nämä ohjeet koskevat eteläsaksalaisia urkuja ja 1700-luvun loppupuolen tyyliä, mutta niissä on jo nähtävissä ”romanttisia” vivahteita.

Knechtin ohjeista selviää seuraavia, konserttini kannalta kiinnostavia asioita:

- 1) Kvinttiäänikerta ei voi olla rekisteröinnin korkein äänikerta, vaan rekisteröintiä tulee täydentää sitä korkeammalla oktaavilla. Vielä selvemmin tämä ohje koskee terssiäänikertoja.

- 2) Cornet-kuoroäänikertaa voidaan käyttää Mixtur-kuoroäänikerran tapaan, vaikka Mixtur ei olisikaan päällä.
- 3) Mitä enemmän rekisteröinnissä on 8' äänikertoja suhteessa 4', 2' ja 1' äänikertoihin, sitä maskuliinisempi sointi on ja sitä vähemmän terävästi korkeat äänikerrat ja kuoroäänikerrat soivat.
- 4) 16', 8', 4', ja 2' prinsipaaileista ja huiluista koostuvan yhdistelmän kanssa käytetyt kieliäänikerrat tuovat sointiin lisää intensiteettiä, kirkkautta ja loistokkuutta.
- 5) Gamba-tyyppistä äänikertaa ei tule pääsääntöisesti käyttää yksin.
- 6) Orkestraalinen crescendo tehdään seuraavassa järjestyksessä: Tukitut 16' ja 8' äänikerrat yksitellen, avoimet 8' yksitellen, sitten 4' taso, 2' taso ja 1' taso, kieliäänikerrat ja lopuksi kuoroäänikerrat.

Knechtin mukaan siis crescendossa 16' taso lisätään jo ennen 4' tasoa ja kieliäänikerrat lisätään ennen kuoroäänikertoja. Cornet-äänikertaa voi käyttää Mixtur-äänikerran tapaan. Useita samankorkuisia äänikertoja voi käyttää yhtä aikaa. Mielenkiintoista on myös, että Knecht puhuu urkucrescendon yhteydessä orkestraalisuudesta jo 1700-luvun lopulla, sillä usein orkestraalisuus liitetään terminä vasta romantiikan ajan urkuihin.

3.4.3.2 Wilhelm Volckmar

Urkuri ja musiikinopettaja Wilhelm Volckmar (1812–1887), jota aikanaan kutsuttiin ”urkujen Czernyksi” (Laukvik 2010, 19), antaa urkukoulussaan (*Orgelschule. Von den ersten Anfängen bis zur höhern Ausbildung op. 50*) ohjeen mahdollisimman huomaamattomasta crescendosta (*Stärkerwerden*): ”Aloitetaan pehmeällä 8' huiluäänikerralla. Sen jälkeen äänikerrat lisätään jotakuinkin tässä järjestyksessä: tummat 8', kirkkaammat 8', tummat 16', ahtaat 8', pehmeät 4', 8' prinsipaalit, kirkkaat 4' huilut, 4' prinsipaalit, 2', kvintti, terssi, Sesquialtera, Cornet, mixturit, trumpetit.” (Volckmar 1863, ks. Laukvik 2010, 154.)

Volckmarin mukaan siis kuoroäänikerrat rekisteröidään ennen kieliäänikertoja (päinvastoin kuin Knechtillä). Myös terssin sisältävät kuoroäänikerrat Sesquialtera sekä Cornet ovat mukana crescendossa. Knechtin tapaan 16' taso lisätään ennen 4' tasoa.

3.4.3.3 Johann Georg Herzog

Rheinbergerin müncheniläisen opettajan Johan Georg Herzogin (1822–1909) urkukoulussa²² (*Orgelschule op. 41*) on muun muassa seuraavia ohjeita rekisteröintiin (Herzog 1867, 5–7):

- 1) Bordun 16' (täysissä uruissa yhdessä kvintin 5 1/3' kanssa) tuottaa tarvittavan tasapainon 4' ja 2' äänikerroille.
- 2) Aukollisia²³ rekisteröintejä ei tule käyttää.
- 3) Kvintti- ja terssiäänikerrat eivät saa olla korkeimpia soivia äänikertoja.
- 4) Samansävyisiä äänikertoja ei tule käyttää yhdessä.
- 5) Täydet urut = 16, 8, 4, 2 äänikerrat, Trompete, Quinte ja Mixtur.
- 6) "Täysi ja loistokas" (voller, *glänzender*) rekisteröinti: "Sormiot yhdistettyinä, molemmille sormioille Geigenprinzipal, Gambe, Salicional ja Rohrflöte 8', Trompete, Fagott ja Clarinett 8' (= yksi äänikerta), Fugara ja Spitzflöte 4', Bordun 16', Superoktav 2', Cornett 8' (jos se jatkuu edes osittain alaoktaaveihin). Jalkioon Subbass ja Violonbass 16', Posaune 16', Oktavbass 8', Violoncell 8', Clarino 4' ja jalkioyhdistin."

Herzogin "täydessä ja loistokkaassa" rekisteröinnissä ei mainita muita kuoroäänikertoja kuin Cornett. On hieman erikoista, ettei Mixtur-äänikertaa käytettäisi lainkaan täydessä rekisteröinnissä, mutta toisaalta jo Knecht (ks. luku 3.4.3.1) kehottaa käyttämään Cornet-ääni kertaa myös ilman Mixtura.

3.4.4 Schwerinin tuomiokirkon Ladegast-urkujen automaattinen crescendo-laite

Friedrich Ladegastin vuosina 1866–1871 rakentamissa Schwerinin tuomiokirkon uruissa on 1800-luvun mekaanisille uruille harvinainen automaattinen, pneumaattinen crescendo-laite. Siinä kaikki urkujen äänikerrat on jaettu seitsemään pääosastoon ja yhteensä 21 alaosastoon. Laukvik (2010, 158) esittää näiden osastojen kokoonpanon eli järjestyksen, jossa äänikerrat kytkeytyvät päälle crescendossa. Schwerinin soitin on huomattavan suuri (84 äänikertaa, 4 sormiota), joten erikorkuisia ja -sävyisiä äänikertoja on paljon. Siksi useimmilla uruilla on mahdotonta toteuttaa vastaavaa crescendoa, mutta

²² Herzogin urkukoulusta on otettu 1800-luvulla ainakin 6 painosta (Laukvik 2010, 27). Teos on siis ollut ilmeisen merkittävä.

²³ Ks. luku 2.5.

joitakin suuntaviivoja urkurakentajan ja aikakauden ajatuksista se antaa. Tässä yhteydessä ei ole tarpeen listata Ladegastin crescendoa kokonaisuudessaan, koska se on nähtävillä esimerkiksi Laukvin kirjassa. Vertailtaessa crescendoa Knechtin ja Volckmarin ohjeisiin voi kuitenkin huomata seuraavat seikat:

- 1)** Hiljaisemmat korkeammat äänikerrat tulevat ennen voimakkaampia matalampia (esim. hiljaiset 4' ennen voimakkaita 8').
- 2)** Sormion 16' taso tulee ennen 2' äänikertoja, mutta vasta hiljaisimpien 4' äänikertojen jälkeen.
- 3)** Ensimmäinen kvinttiäänikerta, hiljainen 2 2/3' tulee vasta, kun huomattava määrä äänikertoja ja hiljainen 2' äänikerta on jo päällä.
- 4)** Hiljaisimmat kieliäänikerrat tulevat ennen hiljaisimpia kuoroäänikertoja.
- 5)** 8' trumpetti tulee ennen voimakkaimpia kuoroäänikertoja.
- 6)** Viimeisenä tulevat voimakkaat ja/tai korkeat kuoroäänikerrat.

Ladegastin rakentamasta crescendosta voi siis nähdä, että 4' taso tulee ennen 16' tasoa, toisin kuin Knechtillä ja Volckmarilla, ja kieliäänikerrat tulevat ennen kuoroäänikertoja, kuten Knechtillä. Kaikista näistä lähteistä käy ilmi, että kvinttiäänikerrat eivät voi olla crescendossa rekisteröinnin korkeimpia äänikertoja.

4 REKISTERÖIMISEN TAITO – TAPAUSESIMERKKI

Tutkielman tässä pääluvussa kuvaan aluksi ensikokemuksiani Espoon urkujen soittamisesta ja kerron siitä nousseesta lähtökohdasta neljännen opinnäytekonserttini rekisteröimisessä. Sitten esittelen vapaamuotoisesti, miten rekisteröimisprosessi eteni kunkin konserttiohjelmani kappaleen osalta. Kuvauksestani selviävät merkittävimmät äänikertavalintojen periaatteet. Tapahtumien kuvaus perustuu pian konsertin jälkeen tekemiini muistiinpanoihin sekä rekisteröimisen mieleenpalauttamiseen, yksityiskoh- taiseen muistitikulta purettuun rekisteröintilistaan ja nuotteihin tekemiini merkintöihin. Pääluvun lopuksi kokoaan yhteen kaikkien kappaleiden rekisteröimisen kannalta merkityksellisimmiksi osoittautuneita periaatteita.

Olen valinnut luvun tyyliksi vapaamuotoisen kertomuksen, jotta prosessi äänikertojen valitsemiseksi kävisi mahdollisimman hyvin ilmi. Kertomus painottuu konsertin ensimmäisiin sävellyksiin, sillä aloitin rekisteröintien suunnittelun niistä ja samalla tutustuin Espoon urkujen ominaisuuksiin. Seuraavien teosten kohdalla rekisteröiminen sujui nopeammin, sillä soitin oli tullut tutummaksi, ja monet äänikertavaihtoehdot rajautuivat automaattisesti pois. Kaikki konsertin rekisteröinnit hienosäädettiin lopuksi siten, että kuuntelin avustajan soittamana jokaisen rekisteröinnin kirkkosalista ja tein tarvittavat muutokset. Prosessikuvauksessa en erittele tätä hienosäätöä erikseen, sillä se ei ole tutkimuksen kannalta olennaista kuin sen tiedon osalta, että olen tehnyt lopulliset päätökset rekisteröinneistä yleisön paikalta kuunnellen.

Työssä ei ole liitteenä täydellistä listaa rekisteröinneistä, sillä yksittäisiä rekisteröintejä on hyvin paljon ja tällainen pitkä lista olisi epäinformatiivinen. Jokaisen yksittäisen äänikerran esittäminen jokaisesta rekisteröinnistä ei myöskään ole rekisteröimis- periaatteiden esilletuonnin kannalta tarpeen.

4.1 Ensivaikutelmat Espoon tuomiokirkon uruista

Kuulin Espoon urkuja ensimmäisen kerran niiden vihkiäiskonsertissa kesäkuun 2012 alussa. Sointi ei täysin vastannut sitä mielikuvaa, jonka olin saanut Ladegast-uruista kuulopuheiden ja levytysten perusteella. Urkujen sointi oli odotuksiani tummempi ja muhkeampi, ja plenorekisteröinti (ks. alaviite 10 luvussa 3.2.2) oli odotuksiani himmeämpi. En tietenkään tiennyt, miten konsertin eri soittajat urkuja rekisteröivät.

Mahdollisesti he käyttivät runsaasti sointia leventäviä 8' äänikertoja mutta vain vähän kuoroäänikertoja. Kirkossa oli paljon kuulijoita, ja näin myös akustiikka todennäköisesti pehmensi urkujen sointia.

Pääsin kokeilemaan Espoon urkuja vasta noin kuukautta ennen omaa konserttiani, lokakuussa 2012. Olin juuri palannut Saksasta Ladegast-urkujen ääreltä, ja minulle oli muodostunut vahva mielikuva siellä soittamieni Polditzin urkujen ominaisuuksista.

Espoon urkuja kokeillessani havaitsin äänikertojen soinnissa paljon samoja sävyjä kuin Ladegast-uruissa. Espoon urut soivat kuitenkin muhkeammin, leveämmin ja jollain tavalla himmeämmin kuin Polditzin urut, joiden äärellä olin työskennellyt systemaattisesti. Espoon uruissa joidenkin huuliäänikertojen matala ääniala soi melko voimakkaasti ja vastaavasti korkeassa äänialassa sointi oli vaimeampi, erityisesti korkeammissa äänikerroissa. Tämä ei vastannut mielikuvaani Ladegast-urkujen luonteesta. Myös yksittäisten huuliäänikertojen sointi vaikutti Ladegast-urkuja perussävelvoittoisemmalta. Kuoroäänikerrat vaikuttivat vaimeammilta, kun taas jalkion sointi tuntui Ladegast-urkuja voimakkaammalta.

On selvää, että Espoon tuomiokirkon akustiset olosuhteet ovat hyvin erilaiset kuin sitä isommassa Polditzin kirkossa, jolloin samalla tavalla soivaa soitinta ei ole mahdollista eikä järkevääkään rakentaa. Espoon urut ovat myös äänikertamäärältään isommat. Urkuja esittelevällä internetsivustolla (Espoon tuomiokirkon urut 2015) kerrotaan, että urkujen rakenteellisena ja soinnillisena esikuvana on ollut Ladegastin edustama saksalais-romanttinen traditio. Niissä ei siis liene tavoiteltu täsmällistä tyylikopiota Ladegast-uruista, joten täysin suora vertailu ei ole mahdollista. Urut vaikuttivat joka tapauksessa tarjoavan haasteita valitsemani musiikin rekisteröimisessä.

4.2 Rekisteröimisen lähtökohta Espoossa

Koska mielikuvani Ladegast-uruista ja Espoon urkujen sointi poikkesivat toisistaan ja koska olin Polditzissa todennut Ladegast-urkujen sopivan hyvin ohjelmistooni, sain ajatuksen rekisteröintieni pohjaksi: saisinko rekisteröinneillä Espoon uruista esiin soinnin, joka olisi mahdollisimman lähellä juuri minun mielikuvaani Ladegast-soinnista? Ajattelin, että saisin näin konserttini heijastamaan mahdollisimman ajanmukaista 1800-luvun sointia saman ajan musiikissa. Tämä lähtökohta muodostui nopeasti kantavaksi ajatuksekseni rekisteröinneissäni Espoossa, vaikka asetelma aiheutti minulle ylimääräistä

työtä. Helpommalla olisin päässyt ottamalla lähtökohdaksi vain Espoon urkujen soinnin sellaisenaan sekä selkäytimessäni olleet tiedot romantiikan ajan rekisteröimiskäytännöistä.

4.3 Brahms: Präludium und Fuge g-Moll – rekisteröimistä klassiseen tyyliin

Rekisteröiminen alkoi konsertin ensimmäisestä sävellyksestä, Johannes Brahmsin (1833–1897) Preludista ja fuugasta (Brahms 1988). Preludi muistuttaa sävelkieleltään barokin ajan vastaavia teoksia. Se ei nuottimerkintöjen mukaan vaadi lainkaan sointivaihdoksia, vaan yksi forte-sointi riittää.

Barokin ajan rekisteröimiskäytännöistä ja uruista tiedän, että tuolloin forte ilman kieliäänikertaa oli tyypillinen. Siksi halusin Brahmsin klassisen tyylin hengessä Preludin rekisteröinniksi mahdollisimman tavanomaisen, suuren plenon ilman kieliäänikertaa. Tällainen rekisteröinti on Ladegast-uruilla täysin mahdollinen.

Espoon urkujen ominaisuuksista (ks. luku 4.1) johtuen satsin ylin ääni jäi helposti alakynteen ja kokonaissoinnista tuli tavoittelemaani muhkeampi. Aloinkin hakea rekisteröimisellä kirkasta ja ohuempaa sointia. Etsin kaikilta pillistöiltä mahdollisimman kirkkaan plenon ja sen jälkeen kokeilin eri sormioiden yhdistämistä toisiinsa. Jätin lopulta kultakin pillistöltä pois kaikki mahdolliset perusäänikertojen kaksinnukset²⁴, joita olisin tavallisesti romanttistyyllisissä uruissa käyttänyt.

Parhaan ratkaisun kirkkauteen toi lopulta seuraava ratkaisu: kaikkien kolmen sormion plenojen yhdistäminen toisiinsa, 16' äänikerran valinta epätavallisesti ainoastaan III-sormiolta sekä erityisesti Cornett-äänikerran käyttö plenossa. Terssin sisältävä Cornett ei kaikissa urkutyypleissä ole tarkoitettu mukaan plenoon, mutta Ladegast-uruissa ja Espoon uruissa sen sointi sopii hyvin plenoon, johon se tuo selvästi kirkkautta, värikkyyttä ja voimaa, erityisesti äänialan yläosassa.

Brahmsin teokseen Cornett ei kuitenkaan ollut mieleisin valinta, sillä sen sävy oli melko hallitseva. Etukäteen ajateltuna olisin halunnut käyttää terssin sisältävää värikästä plenoa

²⁴ Kaksinnuksella tarkoitan kahden tai useamman samankorkuisen huuliiäänikerran yhtäaikaista käyttöä samalla pillistöllä.

hyvin säästeliäästi konsertin aikana. Cornett oli kuitenkin otettava mukaan heti aluksi riittävän kirkkauden ja diskantin kuuluvuuden vuoksi, mikä oli nyt tärkeämpää kuin tavoittelemani sävyn löytäminen. Ratkaisun hyväksymisessä auttoi myös tieto siitä, että monissa historiallisissa uruissa terssi ja sen tuoma värikkyys kuuluvat joskus tavallisiinkin Mixtur-kuoroäänikertoihin.

Cornettin käyttäminen Brahmissa aiheutti vielä poikkeuksellisen haasteen, jota ei todennäköisesti olisi tullut missään muussa sävellyksessä. Ladegastin tapaan Espoon urkujen Cornett ulottuu bassoon saakka. Bassossa siinä soi vain terssitaso, joka Espoossa on melko voimakas. Bassoäänialan voimakas terssi oli ongelma, sillä yksi Preludin jaksoista (tahdit 20–25) soitetaan hyvin matalalta (ks. esimerkkiä 4), ja silloin terssi hallitsi sointia liikaa hämärtäen säveltasoja ja harmonioita.

Esimerkki 4. Osa matalalta soitettavasta jaksosta Brahmsin (1988) Preludissa g-molli.



Edellä mainitun ongelman ratkaisi lopulta III-sormion Trompete 8' -kieliäänikerran lisääminen. Sen sointi peitti juuri sopivasti terssiä bassossa. Olin tullut valinneeksi niin kutsutun kieliplenon, jota en ollut ajatellut käyttäväni Preludissa. Kieliäänikertaväriin olin Brahmissa suunnitellut jättäväni vain Fuugan rekisteröinnin yhdeksi vaihtoehdoksi. III-sormion Trompete 8' oli kuitenkin Cornettiin nähden sen verran hiljaisempi, ettei kieliäänikerta värittänyt sointia liikaa, vaan pikemminkin selkeytti sitä ja ennen kaikkea peitti basson terssiä. Tällaista sivusormion trumpettiäänikertaa ei vastaavan kokoisissa Ladegast-uruissa tyypillisesti olekaan. Espoossa lienee tehty tässä kompromissi suurten Ladegast-urkujen ja toisaalta ranskalaisen romantiikan suuntaan.

Viimeisenä, epätavallisena hienosäätönä jätin rekisteröinnistä kokonaan pois pääsormion Mixtur-äänikerran, jolloin kirkkauden ja voimakkuuden tasapaino kaikissa äänialoissa oli

paras saatavilla oleva. Samoin jätin pois III-sormion 8' prinsipaaalin, jotta se ei olisi yhdessä saman pillistön Trompeten kanssa tuottanut liian leveää sointia. Tämä oli linjassa myös opinnoista tutun ohjeen kanssa: Jätä rekisteröinnistä pois kaikki äänikerrat, jotka eivät ole tarpeen. Näin urut soivat luontevammin, eivätkä turhat äänikerrat kuluta turhaan ilmaa tai tuota tarpeettomia epäviireisyyksiä.

Jalkion äänikertojen valinta on voimakkaissa rekisteröinneissä tavallisesti helppoa. Minulle tärkeintä on oikean voimakkuustasapainon löytäminen sormion ja jalkion kesken. Tälläkin kertaa valitsin jalkioon kaikki tavanomaiset perusäänikerrat sekä plenossa sinne yleensä kuuluvat kieliäänikerrat. Tämän jälkeen jää usein vain tehtäväksi kokeilla, mitkä sormiot mahdollisesti yhdistetään balanssin vuoksi soimaan myös jalkiolla. Tässä tapauksessa II-sormion jalkioyhdistin oli paras vaihtoehto. Jätin myös jalkiolta kaikki kaksinnukset pois välttääkseni liian muhkean soinnin, vaikka romantiikan ajan uruissa niitä on fortessa usein tarpeen käyttää.

Fuugan rekisteröinnit muodostuvat Brahmsin ohjeiden mukaan teoksen alun fortesta, jota seuraa hiljaisempi piano-jakso, joka palautuu lyhyen mezzoforten kautta takaisin forteen. Olin etukäteen miettinyt fuugan fortelle kaksi täysin erityyppistä vaihtoehtoa. Ensimmäinen vaihtoehto oli kielipieno, mutta ilman yhtäkään kuoroäänikertaa. Olisin siis käyttänyt joidenkin lähteiden (ks. luku 3.4.2) tapaa rekisteröidä kieliäänikerta ennen kuoroäänikertaa. Tällainen rekisteröinti sopii mielestäni erityisen hyvin rauhallisiin fuugiin, joiden äänenkuljetusta ja ryhdikkyyttä kieliäänikerta korostaa. Toinen vaihtoehto oli useiden 16'–4' huuliäänikertojen muodostama pehmeä mutta voimakas sointi. Soittamieni historiallisten urkujen perusteella arvelen, että Brahms saattaa muutamissa myöhemmissä urkukoraaleissaan toivoa tämäntyyppistä rekisteröintiä termillä *forte ma dolce*.

Päädyn kieliäänikerran sisältävään vaihtoehtoon, koska näin selvää kielisävyä ei muualla ohjelmassani olisi ollut järkevää käyttää. Halusin myös varmistaa riittävän kontrastin konsertin seuraavaan teokseen, joka oli hiljaisempi. Preludin rekisteröimiskokemuksen pohjalta lähes kaikki kaksinnukset jäivät pois, ja suhteutin jalkion voimakkuuden sormiorekisteröintiin. Rekisteröiminen sujui Preludia vaivattomammin, sillä nyt en kaivannut niin paljoa kirkkautta ja loistoa kuin Preludin plenossa.

Piano-jaksoon suunnittelin rekisteröinniksi II-sormion yleensä kapeahkosointisia 8' ja 4' prinsipaaaleja. Mendelssohnin ja Rheinbergerin ohjeita (ks. luku 3.4.1) ajatellen tällainen rekisteröinti on aika voimakas piano-nyanssiksi, mutta halusin soinnin mahdollisimman

kuulaaksi ja selkeäksi, jotta runsas polyrytmiikka pääsisi oikeuksiinsa. II-sormion äänikerrat jäivätkin ainoaksi vaihtoehdokseni, sillä III-sormio oli jo yhdistimen kautta varattuina selkeän jalkiosoinnin luomiseen, ja I-sormion äänikerrat olivat liian voimakkaita. II-sormion Principal 8' ja 4' tuottivat yhdessä kuitenkin liian voimakkaan ja leveän soinnin. Huiluyhdistelmä 8' ja 4' taas ei ollut tarpeeksi kirkas ja selkeä. Rekisteröinniksi valikoitui kaksi hiljaista 8' äänikertaa, Rohrflöte 8' ja Salicional 8', joihin yhdistin Principal 4' -äänikerran.

Mezzoforte-jaksossa jalkioyhdistimet eivät enää estäneet muiden sormioiden äänikertojen käyttöä sormiosatsissa, joten lisäksi yhdistimien avulla äskeiseen piano-rekisteröintiin I-sormiolta äänikerrat Principal 8' ja Octave 4' sekä III-sormiolta Lieblich Gedackt 16' -äänikerran. Jalkiota voimistin II/P-yhdistimellä. Fuugan lopun forte oli identtinen alun rekisteröinnin kanssa.

4.4 Succo: Elegie – askel myöhäisromanttisemman soinnin suuntaan

Varsin tuntemattomaksi jääneen Reinhold Succon (1837–1897) *Elegien* rekisteröintien valmistaminen vaati monia pohdintoja. Oli nimittäin yllättävän vaikeaa selvittää ja päättää, mitä tyyliä kappale varsinaisesti edustaa: onko se klassishenkistä romantiikkaa vai uudempaa, myöhäisromanttista tyyliä. Tämä päätös vaikuttaa olennaisesti rekisteröinteihin ja muuhun tulkintaan.

Nuottitekstin suhteen suurin kysymys oli, mitä stemmoja tulisi milloinkin soittaa milläkin sormiolla. Tämä ei käy yksiselitteisesti ilmi partituurista kuin muutamasta kohdasta. Partituurin (Succo 1996) alussa on ohje siitä (ks. esimerkkiä 5), että sopraano soitetaan eri sormiolta kuin muut sormiostemmat. Tahdeissa 51 ja 64 on mainittu eri nyanssimerkintä eri systeemeille, ja viimeinen vihje sormiojaottelusta on tahdissa 84, jossa sooloääni siirtyy hetkeksi sopraanosta tenoriin (ks. esimerkkiä 6).

Esimerkki 5. Ohje stemmojen jaottelusta sormioille Succon (1996) Elegiessä.



Esimerkki 6. Ohje soolon soittamisesta eri sormiolla Succon (1996) Elegiessä.



Muissa kohdissa sormiojaottelun päättäminen on vaikeampaa, ja seuraavat asiat aiheuttivat hankaluuksia:

- 1) Teoksen joka kohdassa ei ole teknisesti mahdollista soittaa neliäänisen satsin molempia väliääniä omalla sormiollaan kuten alussa.
- 2) Nuottitekstissä stemmojen sijoittelu eri viivastoille ei tunnu noudattavan yksiselitteistä logiikkaa.
- 3) Väliäänissä stemmat menevät välillä ristiin, jolloin ne olisi helpompaa mutta ei loogisempaa soittaa eri sormioilta.

Lisäksi haastetta lisäsi se, että osa dynamiikkamerkinnöistä oli esitetty sanallisesti ja osa kiilamerkinnöillä, eikä niistä aina selviä, tarkoittaako merkintä koko tekstuuria vai vaikkapa vain soolostemmaa. Pohdin, olisiko merkintöjen epäloogisuus syntynyt editointivaiheessa. Teoksesta oli saatavilla kaksi editiota (Succo n. 1868 ja Succo 1996), joissa merkinnät osoittautuivat identtisiksi.

Tyylikysymykseen sain osittaisen vastauksen, kun selvisi, että Succon virkasoittimena olivat olleet saksalaisen Wilhelm Sauerin (1831–1916) rakentamat urut. Sauer-urkuihin olen saanut tutustua Tallinnan tuomiokirkossa sekä joillakin äänitteillä. Nämä soittimet edustavat esimerkiksi Ladegastia uudenaikaisempaa, myöhempiä tyyliä, jossa pääpaino on lukuisilla 16'–4' perusäänikerroilla. Niitä yhdistelemällä voimakkuutta voidaan säädellä varsin portaattomasti aina lähes tuttisointiin saakka. Tässä urkutyyppissä pleno on säilyttäen huomattavasti aiempaa pehmeämpi ja leveämpi, eikä se ole näissä uruissa edes kovin tärkeä rekisteröintityyppi.

Tyyppillisissä Sauer-uruissa on myös jaloilla käytettävä apulaite nimeltä *valssi* (*crescendo-walze*). Se on rulla, jota jalalla pyörittämällä äänikerrat lisääntyvät tai vähenevät rakentajan määrittelemässä järjestyksessä, samaan tapaan kuin aiemmin esillä olleessa Ladegastin automaattisessa crescendo-laitteessa (ks. luku 3.4.4). Yhdessä äänikertavalikoiman kanssa valssi mahdollistaa voimakkuuden muuntelun helposti, nopeasti ja sangen portaattomasti. Tästä kaikesta päätelin, että *Elegien* rekisteröinnit tulisi ratkaista myöhempiromanttisen musiikkityylin ja Sauer-soittimen pohjalta, mikä minulle tarkoitti dynamiikan portaaton muuntelua.

Edellä mainittuun pohdintaan sain tukea professori Ludger Lohmannilta, jonka urkuttuneilla kävin konserttia valmistellessani. Hän ei tuntenut kappaletta eikä säveltäjää ennalta mutta tuntee vastaavan tyylin ja siihen liittyvät urut hyvin. Hän vakuutti, että sekä stemmojen jakaminen eri sormioille että mahdolliset rekisteröimisongelmat ratkeavat, kun suhtaudun nuottiin näiltä osin vain viitteellisesti ja otan lähtökohdaksi saksalaisen myöhempiromantiikan rekisteröimis- ja soittotavan.

Elegien kaltaisessa kappaleessa se tarkoittaisi, että musiikki on dynamiikaltaan melko jatkuvassa muutoksessa ja muutokset tehdään paitsi rekisteröintivaihdoksilla myös siirtymällä sopivissa kohdissa sormiolta toiselle. Sormiot ovat yleensä yhdistettyinä ja rekisteröityinä melko samansävyisiksi mutta eri voimakkuuksilla. Näin ollen pianissimossa soitetaan hiljaisimmalla sormiolla ja sopivissa kohdissa stemma tai kaksi kerrallaan siirrytään crescendon aikaansaamiseksi seuraavalle sormiolle. Toisaalta valssia käyttäen lisätään vähitellen äänikertoja ja paisutuskaappiakin käytetään apuna dynamiikan luomisessa.

Kun ryhdyin muodostamaan lopullista tulkintaani kappaleesta, Lohmannin ohjeet tuntuivat toteuttamiskelpoisilta. Yritin Espoon urkujen ääressä löytää mahdollisimman loogiset kohdat sormio- ja rekisteröintivaihdoksille. Tavoitteena oli mahdollisimman

portaaton, orkestraalinen dynamiikka. Idea toimi ja tuntui päivä päivältä paremmalta ja loogisemmalta. Yksinkertaiseen sävellykseen tuli aivan uutta eloa. Myös soittoteknisesti sormioiden vaihtelu tuntui käytännölliseltä.

Kuten aiemmin kuvailin, Espoon tuomiokirkon urkujen yleisointi on mielestäni tuntemiini Polditzin Ladegast-urkuihin verrattuna leveämpi, ja siksi yleisointi on tavallaan myöhäisromanttisempi. Succon sävellys olikin konsertin helpoin teos rekisteröidä näillä uruilla, sillä pehmeitä, melko alukkeettomia perusäänikertoja on runsaasti. Lisäksi kombinaatiojärjestelmä mahdollisti äänikertojen vaihtamisen missä järjestyksessä ja miten usein tahansa, mikä ei olisi ollut mahdollista täysmekaanisilla uruilla rekisteröintiavustajia käytettäessä.

Haasteitakin oli: Espoossa huiluäänikertojen sointi on siinä määrin leveä, että kaikkein hiljaisimmissa nyansseissa sointi leveni reilusti toisen tai kolmannen äänikerran lisäämisen yhteydessä. Suurimman haasteen aiheutti kuitenkin se, ettei urkujen I-sormiolla ole yhtään hiljaista 8' huilu- tai viuluäänikertaa vaan ainoastaan voimakas ja leveä soolohuilu Doppelflöte 8' sekä voimakas Gambe 8'. Näin ollen I-sormiolle on mahdollista siirtyä crescendossa vasta, kun muilla sormiolla on jo runsaasti äänikertoja päällä. Ongelma vaivasi eniten sellaisissa kohdissa, joissa oikean käden soolostemma ja vasemman käden säestys menevät äänialaltaan päällekkäin eikä sormioiden yhdistintä voinut siksi käyttää. Haasteet ratkesivat hiomalla rekisteröintejä tarpeeksi huolellisesti sekä tinkimällä yksittäisissä ohimenevissä kohdissa joko päällekkäisten stemmojen erillisestä soimisesta tai crescendon voimakkuudesta.

Teoksen ainoa äänikertakohtainen ohje on sen keskellä kohdassa, jossa pääteema siirtyy sopraanosta tenoriin. Tässä kehoitetaan soittamaan teema Clarinet[te]-kieliäänikerralla (ks. esimerkkiä 6). Espoon uruissa on monien Ladegast- ja Sauer- urkujen tapaan läpilyövä²⁵ Clarinette-äänikerta. Espoon uruissa Clarinette on hieman hiljainen verrattuna vastaaviin kuulemiini historiallisiin äänikertoihin, mutta se sopi tähän kohtaan erinomaisesti.

²⁵ Läpilyövässä kieliäänikerrassa kieli heiluu edestakaisin hylsyn aukossa. Tämä synnyttää pyöreän, harmonimaisen soinnin. (Rautioaho 1991, 58.)

4.5 Töpfer: Variationen über das französische Volkslied: Vive Henri quatre – sointia kuvailevien rekisteröintiohjeiden toteuttaminen

Johann Gottlob Töpferin (1791–1870) nuottitekstissä on ohjeita käytettävistä rekisteröinneistä läpi kappaleen. Oletettavasti ne ovat säveltäjän itsensä lisäämiä, mutta on toki mahdollista, että ne ovat jonkun muun käsialaa. Käytettävissäni ollut editio (Töpfer n. 1845) ei selvennä asiaa, eikä muuta editiota ollut käytettävissä tästä harvoin soitetusta teoksesta.

Mikäli kappaleessa on säveltäjän tai muiden tekemiä, oletettavasti samalta ajalta peräisin olevia rekisteröintiohjeita, pyrin lähtökohtaisesti noudattamaan niitä, koska ne antavat informaatiota ajan tyylistä. On toki tarpeen pohtia ja soveltaa ohjeita käytettävissä olevan soittimen näkökulmasta: löytyykö soittimesta tarvittavia äänikertoja ja toimiiko pyydetty yhdistelmä juuri tällä soittimella?

Töpferin teoksen nuotissa ohjeet ovat useimmiten yleisiä, sävyä ja karakteria koskevia luonnehdintoja, mutta muutamissa kohdissa ne ovat tarkempia. Kunkin jakson, esimerkiksi variaation, alussa lukee jotain rekisteröintiin liittyvää. Rekisteröintiohjeina ovat esimerkiksi *Mit vollem Werke* (täysin uruin), *Mit kräftigen Stimmen* (voimakkain äänikerroin) tai *Mit sanften aber etwas hellen Stimmen* (pehmein mutta hieman kirkkain äänikerroin). Osassa ohjeista kerrotaan rekisteröinti jopa äänikerran tarkkuudella, osassa äänikertojen jalkamäärien tarkkuudella. Finaaliosassa pyydetään tekemään asteittainen crescendo käyttämällä sormioyhdistintä ja lisäämällä asiaankuuluvia äänikertoja (*zugehörigen Stimmen*). Tuntui luontevalta pyrkiä mahdollisuuksien mukaan toteuttamaan ohjeita urkujen sallimissa rajoissa.

Teoksen johdannossa ja finaalisissa alkuohjeena on *Mit vollem Werke* (täysin uruin), joka käsitykseni mukaan tarkoittaa tässä musiikki- ja urkutyyliä jonkinlaista plenoa – kieliäänikerroilla tai ilman. Brahmsin yhteydessä kuvaamani plenon rekisteröimishaasteet toistuivat jälleen sillä poikkeuksella, että Töpferin sormiotekstuuri pysyttelee koko ajan tavanomaisella äänialalla eikä laskeudu yhtä alas bassoon. Koska jouduin käyttämään Brahmsissa paljon Cornettia, halusin tällä kertaa jättää sen ehdottomasti pois. Muutoin sointiväri valinnassa tulivat vastaan samat haasteet kuin Brahmsissa. Soinnista oli tulla haluamaani tuhdimpi, erityisesti bassoäänialan osalta. Tällä kertaa tasapainoisin rekisteröinti järjestyi hyvin tavanomaisesta plenosta, jossa kolmannen ja ensimmäisen

sormion plenot olivat yhdistettyinä, ilman kaksinnuksia. Finaalin aloitin vieläpä ilman sormioyhdistintä, jotta saatoin paremmin tehdä myöhemmin pyydetyn crescendon.

Variaatioiden hiljaisissa sävyissä rekisteröintien toteuttaminen oli helpompaa, sillä erilaisia äänikertavaihtoehtoja oli käytettävissä runsaasti. Sen sijaan aina kun sävellys vaati vähänkin voimakkaampaa rekisteröintiä, oli erikseen mietittävä, mitä sointia leventäviä äänikertoja voisi jättää pois, jotta lopputulos säilyisi solakkana.

Viidennessä variaatiossa kehoitetaan rekisteröimään jalkion teema 4' kieliäänikerralla, jolloin se soi alttokorkeudelta (ks. esimerkkiä 7).

Esimerkki 7. Rekisteröintiohje Töpferin (n. 1845) teoksen 5. variaatiossa.



Tällaista äänikertaa ei Espoon uruissa ole. Ratkaisuna soitin jalkiostemman oktaavia korkeammalta oktaavia matalammalla kieliäänikerralla. Tämä oli mahdollista, koska stemman ääniala ei ylittänyt jalkion äänialaa. Sen sijaan ergonomisesti ratkaisu oli haastava. Oli soitettava yhtä aikaa jalkiota kauniisti aivan sen yläpäästä ja samalla nopeaa kuviointia sormiolla ihan sen bassopäästä. Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten urkuri joutuu usein käyttämään erikoisratkaisuja ja uhraamaan mukavimman soittotavan, jotta saa sointikuvan haluamansa kaltaiseksi. Huomattavasti helpompi vaihtoehto olisikin ollut soittaa jalkiostemma alkuperäisellä äänialalla mutta täysin erisävyisellä äänikerralla kuin rekisteröintiohjeen antajalla oli mielessään.

Lopuksi mainitsen lyhyesti ne teoksen kohdat, joissa Espoon uruilla oli eniten poikettava nuotissa olevista rekisteröintiohjeista soinnin sävyn tai voimakkuuden osalta:

7. variaatio, *Sanft aber etwas hell im Ton* (pehmeällä mutta jokseenkin kirkkaalla sävyllä).

Päädyin käyttämään I-sormion voimakkaita viulumaisia äänikertoja Gambe 8' ja Gemshorn 4', koska en löytänyt uruista pehmeää mutta kirkasta sävyä. Urkujen 4' huilut, jotka mielestäni tyypillisesti olisivat mukana pyydytyssä rekisteröinnissä, olivat tähän liian vaisuja ja tummia.

8. variaatio, [...] *das Manual mit allen 8 u. 4 füssigen Stimmen* (sormiolla kaikki 8' ja 4' äänikerrat)

Ehdotettu rekisteröinti ei yleensä soi uruilla hyvin, koska kaikki pyydytyt äänikerrat, etenkin eri 4' äänikerrat, eivät soi hyvin yhdessä. Käytin rekisteröinnissä I-sormion äänikertoja Principal 8' ja Octave 4', joihin yhdistin II-sormion Octave 4' -äänikerran voimakkuuden ja kirkkauden lisäämiseksi.

12. variaatio, *Mit vollem Hauptwerk und Pedal* (täydellä pääpillistöllä ja jalkiolla).

Tässä variaatiossa on ollut ongelmia jalkiostemman soinnin ja selkeyden kanssa kaikilla uruilla, joilla olen sitä soittanut. Töpfer kirjoittaa nopeaa jalkiosatsia todella matalalle. (Ks. esimerkkiä 8.) Tästä seuraa, että lähes rekisteröinnistä riippumatta musiikillinen toteutus on sotkuinen eivätkä kielipillit ja matalimmat huulipillit ehdi soida kunnolla. On pakko soittaa varsin legatossa, jotta pillit ehtivät soida, vaikka selkeys vaatisi lyhyempää artikulaatiota. Lisäksi täyden pääpillistön voimakas rekisteröinti peittää jalkion kuuluvuutta. Tämän variaation rekisteröinnissä yhdistin kaikki mahdolliset sointia selkeyttävät ja voimistavat äänikerrat sivusormioilta jalkioon. Sormiosatsiin taas rekisteröin mahdollisimman vähän äänikertoja balanssin parantamiseksi, kuitenkin siten, että sävy kuulostaisi mahdollisimman paljon *Vollem Hauptwerkt* -rekisteröinniltä, siis kieliplenolta. Tämä toteutui käyttämällä plenon mukana Cornettia mutta ei lainkaan kieliäänikertaa.

Esimerkki 8. Nopeaa ja matalaa jalkiosatsia Töpferin (n. 1845) teoksen 12. variaatiossa.



4.6 Merkel: *Adagio* – viitteellisten rekisteröintiohjeiden tulkitseminen

Gustav Merkelin (1827–1885) *Adagiossa* on säveltäjän alkuperäiset rekisteröintiohjeet (Merkel 1863). Osa ohjeista on merkitty tiettyjen äänikertojen tarkkuudella. Toiset ohjeet ilmaisevat äänikerran tyypin ja jalkamäärän. Näissäkin ohjeissa on usein mukana ehdotus tietystä äänikerrasta. Yksi ohje on myös pelkkä ilmaisu *verstärkt*, voimakkaammin. Käytettävät sormiot on merkitty nuotteihin. Otin lähtökohdakseni pyrkiä noudattamaan ohjeita niin tarkoin kuin se Espoon soittimella oli mahdollista. Sovelsin ohjeita kuitenkin siten, että pyrin tässäkin teoksessa saamaan aikaan soinnin, joka kuulostaisi mahdollisimman paljon kuulemiltani Ladegast-uruilta.

Merkelin teoksen editio on vuodelta 1863 (Rieter-Biedermann 2019). Tuntematon nuottiedition tekijä kehottaa suhtautumaan säveltäjän antamiin rekisteröintiehdotuksiin yleisinä suuntaviivoina, jotka kertovat säveltäjän intentioista (Merkel 1863). Käytössäni olleessa partituurissa on mukana myös sen omistaneen Richard Faltinin itselleen kirjoittamat rekisteröintimerkinnot, jotka äänikerroista päätellen ovat todennäköisesti kaksille eri uruille – Helsingin tuomiokirkon ja Johanneksen kirkon silloisille uruille. Merkinnoista käy ilmi, että myös Faltin on pyrkinyt noudattamaan Merkelin ohjeita. Omiin rekisteröintieihini Faltinin merkinnoilla ei kuitenkaan ollut vaikutusta, koska ne noudattivat pitkälti Merkelin omia ohjeita ja koska ne oli toisaalta suunniteltu hieman erilaisille urkutyypeille.

Konserttia valmistaessani en löytänyt tietoa siitä, millaiset urut Merkelillä pääasiassa oli käytössään. Oliko Merkel suunnitellut nämä rekisteröintiohjeet joillekin tietyille uruille, vai ovatko ne siinäkin mielessä vain yleisiä ohjeita? Ohjeissa käytetään muun muassa Gemshorn 8' -äänikertaa II-sormiolla. Tämä ei ole tavallinen äänikerta ainakaan Silbermann-uruissa, joita Merkelin asuinpaikassa Dresdenissä oli useita. Myöskään kaikkia Merkelin I-sormiolle merkitsemiä äänikertoja, kuten Fugara 8' -äänikertaa, ei varmastikaan ole Silbermann-uruissa.

Merkelin teoksen rekisteröiminen vei Espoossa kaikkein eniten aikaa. Aiemmin mainitut urkujen ominaisuudet, kuten leveä sointi ja pääsormion äänikertojen voimakkuus, aiheuttivat haasteita tässä teoksessa. Tämä johtui siitä, että *Adagion* taiterajoilla tulee lisätä tai poistaa äänikertoja, mutta koska soitetaan kahdelta sormiolta yhtä aikaa, on äänikertavaihtoehtoja vähemmän kuin yhdeltä sormiolta soittaessa. Myös sopraanosta tenoriin vaihtuvat soolot ja toisaalta sävyn pitäminen riittävän kuulaana crescendoissa olivat ongelmallisia. Tästä syystä jouduin ”kikkailemaan” rekisteröinneissä paljon

saadakseni lopputuloksen, jossa Espoon urkujen ominaisuudet, Merkelin rekisteröinti-ohjeet ja Ladegast-urkujen soinnilliset ominaisuudet kohtaisivat. Käytin muun muassa oktaavisiirtoja²⁶ ja vaihtelin kombinaatiojärjestelmän avulla rekisteröintiä sellaisissakin paikoissa, joissa rekisteröintiohjeet eivät siihen kehottaneet. Lisäksi soitin muutamia matalan äänialan sooloja kesken kaiken vahvemmalta sormiolta, jotta sain balanssit toimimaan ihanteellisella tavalla.

Espoon uruilla käytin Merkelin ohjeita runsaammin viuluäänikertoja heleämmän soinnin saavuttamiseksi. Koska viuluäänikerrat ovat usein jossain määrin leikkaavia soinniltaan, pyrin kosketuksella muokkaamaan sointia pehmeämpään ja vähemmän aggressiiviseen suuntaan.

Merkelin rekisteröintiohjeissa on eräs kohta, jota mietin paljon. Teoksen keskellä on suuri crescendo, jonka Merkel ehdottaa toteutettavaksi kokonaan II-sormiolla (mahdollisesti jokin toinen sormio siihen yhdistettynä) (ks. esimerkkiä 9).

Esimerkki 9. Rekisteröintiohje crescendon alussa Merkelin (1863) Adagiossa.



Tämän pitkän crescendon jälkeen tulee *subito* piano, jonka Merkel kehottaa soittamaan I-sormiolla. Herääkin kysymys,

- 1) onko tarkoitus, että crescendo ei päädy kovin suureen voimakkuuteen (merkintä kuitenkin fortissimo), koska se toteutetaan sivusormiolla (II)

²⁶ Oktaavisiirroilla tarkoitan satsin soittamista koskettimistolta oktaavia matalammalta tai korkeammalta käyttäen äänikertoja, jotka vastaavasti soivat oktaavia korkeammalta tai matalammalta. Lopputulos soi siis nuottiin kirjoitetulta korkeudelta.

- 2) olisiko Merkelin ajattelemissa uruissa I-sormio sivusormio ja II-sormio pääsormio
- 3) onko merkinnöissä virhe
- 4) onko Merkel vain mielessään ajatellut sointeja eikä niinkään niiden toteuttamista tai tiettyjä urkuja.

Vaihtoehto 1 tuntuu epätodennäköiseltä, sillä mielestäni musiikin dramaturgia vaatii tässä isoa crescendoa, ja onhan Merkelkin kirjoittanut nyanssiksi fortissimo. Vaihtoehto 2 saattaisi olla mahdollinen, mutta tätä en pysty rekisteröintiohjeiden perusteella todistamaan. Suurissa Silbermann-uruissa pääsormio on usein juuri toinen sormio, mutta muuten rekisteröintiohjeet eivät vaikuttaisi tehdyn tällaisia urkuja ajatellen. Vaihtoehto 3 on taas epätodennäköinen, koska crescendon jälkeen I-sormiolle merkitty Fugara-äänikerta esiintyy kappaleessa myös toisaalla samalle sormiolle merkittynä. Vaihtoehto 4 on mahdollinen, mutta olisiko Merkel siinä tapauksessa merkinnyt käytettävän sormion näin tarkasti lähes joka kohtaan?

Koska tarkempaa tietoa Merkelin uruista ei tuolloin löytynyt ja koska päätös oli joka tapauksessa tehtävä, päädyin vaihtoehdon 2 innoittamana suureen crescendoon pääsormiolta, kaikki sormiot yhdistettyinä. Se tuntui tukevan musiikkia kaikkein parhaiten ja toi vaihtelua muuten hiljaiseen, pitkäkhkoon kappaleeseen.

4.7 Ritter: Sonate nr. 3 a-Moll – tarkkuudeltaan vaihtelevat rekisteröinti-ohjeet

August Gottfried Ritterin (1811–1885) sonaatti (Ritter 1881) tarjoaa rekisteröimisen suhteen paljon pohdittavaa ja mahdollisuuksia. Rekisteröimistä koskevien ohjeiden tarkkuus nimittäin vaihtelee teoksen jaksosta²⁷ toiseen. Teoksen hitaassa jaksossa Ritter antaa ehdotukset lähes kaikiksi eri rekisteröinneiksi. Nopeissa jaksoissa on kuitenkin vain nyanssimerkinnät. Resitatiivijaksossa taas on nyanssimerkintöjen lisäksi muutama merkintä äänikertojen jalkamääristä.

Sonaatin forte-jaksoissa tavoitteenani oli jälleen muodostaa yksinkertaiset Ladegast-urkujen sävyiset plenot. Koska Brahmsin teoksessa olin käyttänyt sekä trumpettia että

²⁷ Kyseessä on niin kutsuttu läpisävelletty teos, jossa ei ole varsinaisia erillisiä osia. Siksi käytän ”osista” termiä jakso.

kornettia mukana, halusin nyt pyrkiä jättämään ne pois. Myös tässä kappaleessa riittävän kirkkauden ja sopraanostemman kuuluvuuden varmistaminen oli aivan yhtä haastavaa kuin muissakin pleno-kappaleissa. Esimerkiksi heti Ritterin sonaatin alussa ylin ääni (ks. esimerkkiä 10) soi muita hiljaisempana, mikä ei nähdäkseni ole kohdan musiikillinen tarkoitus, eikä Polditzin Ladegast-urkujen äärellä näin käynytäkään.

Esimerkki 10. Ritterin (1881) sonaatin nro 3 alku.



Kokeilin jälleen useita erilaisia plenoja ja lopulta jouduin ottamaan tavanomaisten kuoroäänikertojen lisäksi mukaan Cornettin, vaikka en millään olisi halunnut sen sävyä tähän. Cornett oli kuitenkin ainoa tapa saada ylin stemma kuulumaan riittävästi. Sen voimakasta sävyä hillitakseni jätin epätavallisesti pääsormion Octave 2'- ja Quinte 2 2/3' -äänikerrat kokonaan pois. III-sormiolta oli mukana sormiorekisteröinnin ainoa 16' äänikerta ja lisäksi vain Fugara 4' -äänikerta sekä Harmonia Aetherea -kuoroäänikerta, mikä oli kaikkiaan erittäin epätavallinen ratkaisu. Kokonaissoinnin kannalta tämä oli kuitenkin paras ratkaisu, sillä rekisteröinnin sävy oli nyt kohtalaisen kirkas mutta ei liian aggressiivinen tai liian leveä.

Kappaleen muutamissa crescendoissa ja diminuendoissa rekisteröin ainoastaan kuulokuvan perusteella, välittämättä historiallisista ohjeista ja historiallisten urkujen mahdollisuuksista. Tästä aiheutui jonkin verran yksittäisten äänikertojen kytkemistä pois ja päälle varsin satunnaisissa järjestyksissä, mikä olisi ilman kombinaatiojärjestelmää ollut hankalaa, jopa mahdotonta.

Musiikillisesti teoksen erikoisin jakso on resitatiivi (ks. esimerkkiä 11), joka on dramaattisuudessaan oopperamainen ja toisaalta sävellysteknisesti orkestraalinen. Sen rekisteröinneissä pyrin vaikutelmaan, jossa orkesterin eri soolosoittimet soittaisivat vuorollaan sooloja sekä pyrin tuomaan nopeiden juoksutusten klarinetinomaisen tekstuurin ja hitaampien soolojen huilumaisuuden esiin. Välillä continuo soittaa sointuja

tai koko orkesteri lyhyitä forte-repliikejä. Kuultavissa on myös yksi selvä sello- tai gambasoolo. Tällä periaatteella rekisteröin koko jakson kombinaatioiden apua hyväksi käyttäen. Noudatin Ritterin ohjeita siitä, milloin jalkio on tarkoitettu soitettavaksi ilman 16' äänikertaa, jolloin se soi kirjoitetulta korkeudelta oktaavia matalamman kontrabasso- korkeuden asemesta.

Esimerkki 11. Resitatiivin alku Ritterin (1881) sonaatissa nro 3.



Hitaissa jaksoissa pyrin noudattamaan mahdollisimman pitkälle Ritterin rekisteröinti- ohjeita, erityisesti sävyissä ja jalkamäärissä. Jalkion perusrekisteröinniksi Ritter ei anna muuta ohjetta kuin nyanssimerkinnän piano (ks. esimerkkiä 12).

Esimerkki 12. Jalkion nyanssiohje Ritterin (1881) sonaatin nro 3 hitaan jakson alussa.



Kokemukseni mukaan sekä barokin ajan että monilla romantiikan ajan uruilla tällaiset hiljaiset pizzicato-satsit toimivat erinomaisesti pelkällä Principal 16' -äänikerralla. Etuna on silloin se, ettei jalkioon tarvitse laittaa lainkaan 8' äänikertaa, jolloin bassostemma pysyy aivan omalla oktaavialallaan, vaikka se nousisi korkealle, kuten esimerkissä 12.

Espoossa Principal 16' -äänikerran käyttäminen yksin ei ollut tässä jaksossa mahdollista. En ole merkinnyt muistiin, oliko Principal 16' liian voimakas vai hidas syttymään, mutta päädyin siihen, ettei sitä voinut käyttää tässä. Jouduin siksi valitsemaan jalkiolle huilut 16' ja 8', mikä ei musiikillisesti kuitenkaan ollut paras ratkaisu. Tämä sinänsä tavanomainen hiljaisten nyanssien jalkiorekisteröinti ei sävyltään muistuta kontrabassoa. Lisäksi korkeassa äänialassa soitettaessa 8' taso kuuluu melko voimakkaasti.

Hitaassa osassa Ritter on joiltakin osin merkinnyt myös käytettävät sormiot. Sormio-merkinnät kertoivat minulle ensisijaisesti, missä kohdassa sormiota vaihdetaan tai milloin soitetaan yhtä aikaa eri sormioilta. Koska tiesin Espoon pääsormion principaalin olevan voimakas, en esimerkiksi ajatellut, että on soitettava nimenomaan pääsormion Principal 8' -äänikerralla, kun Ritter sellaista ehdottaa. Gambe 8' -äänikertaa sen sijaan oli mahdollista käyttää juuri rekisteröintiohjeiden mukaan. Jalkioon ei balanssisyistä ollut tarpeen lisätä äänikertoja, vaikka Ritter vaihtaa välillä nyanssin pianosta mezzoforteksi.

Hitaan osan keskellä on lyhyt koraalimainen jakso (ks. esimerkkiä 13), jolle Ritter antaa persoonallisen rekisteröinnin: sormiolle Tromp.[ete 8'], V. di Gambe [8'], jalkioon Violon [16'], Violoncello [8'], Posaune [16'] ja Tromp.[ete 8'].²⁸

Esimerkki 13. Rekisteröinti koraalimaisessa jaksossa Ritterin (1881) sonaatissa nro 3.



Kyseessä on hyvin kielivoittoinen rekisteröinti, joka useimmilla kokeilemillani uruilla johtaa jalkion liialliseen dominointiin sekä siihen, ettei melodia kuulu. Kokemukseni Merseburgin Ladegast-uruista²⁹ kuitenkin osoittivat, että rekisteröinnissä saattaisi olla

²⁸ Vaikka partituurissa ei lue äänikertojen jalkamääriä, ne ovat helposti pääteltävissä äänikertojen nimistä.

²⁹ Polditzin matkan yhteydessä pistäydyin myös Merseburgin Ladegast-urkujen äärellä. Tutustuminen oli niin lyhyt, ettei siitä ole tarpeen kirjoittaa omaa lukuaan. Uruista jäi mieleen kolme soinnillista asiaa: Plenon kirkkaus, principaalien Polditzin urkuja leveämpi ja voimakkaampi sointi sekä jalkion suhteellinen hiljaisuus äänikertamäärään nähden.

järkeä, koska siellä jalkion kielet eivät ole kovin voimakkaita. Käytännössä olen muilla uruilla pyrkinyt ja pyrin nytkin mahdollisimman samanlaiseen sävyyn äänikertanimistä välittämättä. Espoossa käytin tässä sävellyksen kohdassa sivusormion hieman hiljaisempaa trumpettia ja pyrin saamaan melodian esille lisäämällä Ritterin ohjetta mukaillen viuluäänikertoja, mutta myös 4' huuliäänikertoja. Jalkiosta trumpetti jäi pois pasuunan riittäessä balanssiltaan hyvin.

Samaan jaksoon Ritter on kirjoittanut kiilamerkinnyt, jotka usein merkitsevät crescendoa ja diminuendoa. Koska trumpettiäänikerta ei Ritterin ajan saksalaisissa uruissa ole yleensä paisutuskaapissa, Ritterin antamalla rekisteröinnillä ei todennäköisesti olisi ollut mahdollista tehdä nyanssinmuutosta paisutuskaapilla, varsinkaan jalkiossa, jonne kiila on myös merkitty. Jakso myös soitetaan kaksoisjalkiolla³⁰, jolloin kaapin käyttö ei edes olisi soittajalle mahdollista, koska kumpikin jalka on varattu soittamiseen. En myöskään usko äänikertojen lisäämiseen ja vähentämiseen, sillä ne muuttaisivat sävyä tämän lyhyen jakson aikana jyrkästi. Näistä syistä uskon, että kiilamerkinnyt tarkoittavat tässä joko agogiikkaa tai artikulaatiolla toteutettavaa nyanssin vaihdosta, mahdollisesti molempia. Lisäksi jakson viimeisessä tahdissa on paitsi kiila myös merkintä *decresc.* (ks. esimerkkiä 14), jolloin kiila ja teksti saattavat hyvinkin merkitä keskenään eri asiaa.

Esimerkki 14. Esitysmarkintöjä Ritterin (1881) sonaatin nro 3 koraalimaisessa jaksossa.



Teoksen hitaan jakson lopussa, seurattaessa tarkoin Ritterin ohjeita, molemmilla sormioilla tulee olla mukana sekä 8' että 4' äänikerta. Tästä seuraa, että vasemman käden pitkä d¹ soi hyvin voimakkaasti muiden äänien yläpuolella (ks. esimerkkiä 15). Mietin

³⁰ Urkujen jalkiolla soitetaan enimmäkseen vain yhtä säveltä kerrallaan. Kaksoisjalkiosta puhutaan, kun soitettavia ääniä on poikkeuksellisesti kaksi kerrallaan.

pitkään, pitäisikö vasemman käden 4' taso jättää pois, mutta päätin noudattaa Ritterin ohjetta. Kenties hän on halunnut sävelen kuuluvan voimakkaasti erityisenä efektinä.

Esimerkki 15. Pitkä d¹-sävel Ritterin (1881) sonaatin nro 3 hitaan jakson lopussa.



Alun forte-jakson kertauksessa oli luonnollisesti sama rekisteröinti kuin alussa. Sitä seuraavassa variaatiojaksossa Ritter antaa uudelleen nyanssin forte. Yksinkertaisinta olisi ollut jatkaa tässä samalla plenolla. Tällä kertaa halusin kuitenkin muuttaa rekisteröintiä, jotta sain jätettyä värikkään ja konsertissa jo liiankin useasti käyttämäni Cornett-äänikerran välillä pois. Samalla rekisteröinti toki hiljeni hieman samana pysyvästä nyanssimerkinnästä huolimatta. Uuden jakson satsityyppi ja ääniala ei vaatinut yhtä kirkasta ja ylintä ääntä korostavaa sointia kuin edellä, mutta lisäsin silti rekisteröintiin I-sormion 2' äänikerran korvaamaan osaltaan menetettyä kirkkautta ja voimaa.

Vuorottelu tässä variaatiojaksossa fortin ja mezzoforten välillä (ks. esimerkkiä 16) on todennäköisesti ajateltu toteutettavaksi vain sormiota vaihtamalla, sillä se on selvästi yksinkertaisin toteutustapa ilman kombinaatioita olevilla uruilla. Jalkion rekisteröinti pysyy samana, sillä mezzoforten aikana jalkio vaikenee. Monissa moderneissa uruissa dynamiikan toteuttaminen pelkällä sormiovaihdoksella ei ole mahdollista, sillä sivusormion mezzoforte kuulostaa kokonaisuudessa liian hennolta tai ohuelta. Soittamissani Ladegast-uruissa sormionvaihto toimi hienosti. Myös Espoon uruissa vuorottelu onnistui hyvin vain sormiota vaihtamalla.

Esimerkki 16. Vaihtelua fortin ja mezzoforten välillä Ritterin (1881) sonaatin nro 3 variaatiojaksossa.



Viimeisessä variaatiossa on kappaleen ensimmäinen fortissimo. Halusin lisätä Ladegast-uruille tyypilliseen tapaan Cornettin ja mahdollisesti kieliaänikerran plenoon. Tämä rekisteröinti toimi hyvin, mutta käytin jälleen sivusormion trumpettia, koska pääsormion vastaava äänikerta oli liian voimakas.

Teoksen päättävä fuugan tapainen jakso alkaa rytmikkään pisteellisen teeman esittelyllä unisonossa sormiolla ja jalkiolla, nyanssimerkinnällä fortissimo. Korostin teeman rytmikkyyttä ja fanfaarinomaisuutta käyttämällä mahdollisimman kielisävyistä rekisteröintiä. Nyt käytin sekä I-sormion voimakasta trumpettia että III-sormion trumpettia yhdessä, muutamilla perusäänikerroilla ja matalalla kuoroäänikerralla lisätyinä.

Tässä viimeisessä jaksossa ei ollut rekisteröinnillisesti erityistä pohdittavaa. Jakso alkaa mezzofortessa, joka historiallisiin lähteisiin perustuen (ks. luku 3.4.1) tarkoittanee (16'), 8' ja 4' huuliaänikertoja. Tuntui todennäköiseltä, että variaatiojakson tapaan mezzoforte olisi tarkoitus soittaa sivusormiolla, jolloin nopea siirtymä seuraavaan forteen olisi helppo toteuttaa siirtymällä pääsormiolle ja vain jalkion rekisteröintiä muuttamalla. Tällä ajatuksella muodostin sopivan mezzoforten äsken mainituilla perusäänikerroilla, mutta merkinnöistäni ei selviä, soitinko Espoon uruilla tämän kohdan I-sormiolla (leveämpi ja voimakkaampi) vai II-sormiolla (hiljaisempi ja ohuempi). Kumpikin ratkaisu on teknisesti mahdollinen.

Mezzoforten lopussa Ritter kirjoittaa kaksoisjalkion oktaaveihin samalla, kun teema on sormion tenoristemmassa. Kaksoisjalkion ylempi ääni on monilla uruilla, myös Espoossa, jätettävä pois, jotta se ei peittäisi sormiotekstuuria (ks. esimerkkiä 17). Soittamissani Ritterin ajan historiallisissa uruissa, vaikkapa Merseburgissa ja Polditzissa, jalkio on selvästi heikohko. Uskonkin, että Ritter on kirjoittanut teokseen satunnaisia kaksoisjalkio-kohtia lisätäkseen muuten hieman heikkoa bassoa.

Esimerkki 17. Kaksoisjalkio Ritterin (1881) sonaatissa nro 3.



Fortessa käytössä oli tavanomainen pleno, sillä oikean käden korkea asema toi juuri ja juuri riittävästi kirkkautta ja selkeyttä ilman Cornettiakin. Fortissimossa Cornettin mutta myös sivusormion trumpetin ja muutaman perusäänikerran lisääminen korostivat fanfaarimotiiveja. Näin rekisteröinnistä tuli kuitenkin jälleen melko leveä. Ratkaisuni poikkesi kaikista konventioista ja ”säännöistä”: jätin pääsormion Principal 8’ -äänikerran pois. Merseburgin suuren kirkon urkujen Principal oli selvästi Polditzin vastaavaa paksumpi ja voimakkaampi, ja olin tullut siellä kokeilleeksi vastaavantyyppistä rekisteröintiä. Järjestely toimi hyvin niin Merseburgissa kuin Espoossakin.

4.8 Koonti toistuvista rekisteröimisratkaisuksista

Edellä esitetty rekisteröimisprosessi saattaa vaikuttaa lukemattomista yksittäisistä ratkaisuksista koostuvalta, jopa sattumanvaraiselta. Se perustuu kuitenkin vuosien kuluessa hankittuun tietämiseen ja kokemukseen. Rekisteröimisprosessin taustalla on tiedot konventioista, erilaisten urkujen ominaisuuksista sekä rekisteröintiohjeista eri aikakausilta ja eri ohjelmistoissa. Työhöni vaikuttaa myös se, että pidän rekisteröimistä erityisen tärkeänä. Tässä jaksossa käyn tarkemmin läpi suuntaviivoja, jotka toistuivat prosessissa, myös useamman kuin yhden teoksen kohdalla. Pohdin myös, miten Espoon uruissa oleva kombinaatiojärjestelmä vaikutti lopullisiin rekisteröinteihin.

4.8.1 Soinnin ohentaminen

Espoon tuomiokirkon urkujen yksittäiset 16’–4’ huilu- ja prinsipaaaliäänikerrat soivat mielestäni leveämmin kuin Polditzin Ladegast-uruissa. Jos olisin muodostanut Espoossa rekisteröinnit tavalliseen tapaan käyttämällä monia perusäänikertojen kaksinnuksia, olisi

soinnista tullut hyvin leveä ja musiikin monet yksityiskohdat olisivat jääneet vähemmän selkeiksi.

Lähes kaikissa sävellyksissä ja rekisteröinneissä pyrinkin mahdollisuuksien mukaan ohentamaan urkujen sointia säätelemällä perusäänikertojen määrää ja tyyppiä, niin hiljaisissa kuin voimakkaissakin äänikertayhdistelmissä. Jätin usein pois perusäänikertoja, jotka tavallisesti kuuluisivat mukaan romantiikan ajan uruilla soitettaessa. Sen sijaan käytin normaalia enemmän ohuesti ja selkeästi soivia äänikertoja, kuten viuluäänikertoja. Lopputuloksena monet rekisteröinnit eivät noudattaneet konventioita kuin rungoltaan. Sen sijaan niitä ohjasi ennen muuta kunkin rekisteröinnin kokonaissointi, sen vastaaaminen omaa mielikuvaani historiallisista soittimista sekä sopivuus musiikkiin siten, että karakteri ja satsin tapahtumat tulivat hyvin esille.

4.8.2 Optimaalisen plenon muodostaminen

Monien historiallisten rekisteröintiohjeiden (ks. luku 3.4) ja tuntemieni historiallisten urkujen perusteella pleno on pääasiallinen forte-rekisteröinti käsillä olevan aikakauden musiikissa. Siksi tämän rekisteröintityypin muodostaminen on prosessikuvauksessani niin merkittävässä osassa.

Plenojen muodostamisessa eteen tulleet päätökset ja ongelmat kiteytyivät muutamaaan asiaan: miten saada plenosta riittävän kirkas, miten saada satsin ylin ääni kuulumaan riittävästi, miten saada kokonaissointiin solakkuutta ja miten saada tämän jälkeen riittävästi sointivaihtelua eri teosten välille? Näitä asioita punnitsin ensisijaisesti kuulemieni historiallisten urkujen soinnin perusteella. Taustalla vaikuttivat myös historialliset ohjeet sekä erityisesti rekisteröintiavustajana opitut taidot hakea rohkeasti parasta mahdollista ratkaisua sen sijaan, että noudattaisi vain mekaanisesti eri konventioita ja ohjeita

Ratkaisuni perustuivat plenon muodostamiseen ensin äänikerta- ja sormiokohtaisesti ja tuon soinnin muokkaamiseen kulloiseenkin tarpeeseen lisäämällä tai vähentämällä muutamia äänikertoja ja yhdistimiä. Cornett-äänikerralla oli mahdollista saada sointiin huomattavasti kirkkautta ja saada ylin ääni paremmin kuuluviin. Äänikerran värikkyiden vuoksi en kuitenkaan halunnut käyttää sitä liian paljon. III-sormion trumpettiäänikerran maltillinen käyttö tasapainotti Cornettin sisältämää rekisteröintiä. Tässä poikkesin Polditzin uruista saamistani kokemuksista, sillä niissä ei ollut sormiotrumpettia, jota olisi

ollut mahdollista käyttää plenossa. Toisaalta Cornettin käyttökään ei ollut niillä yhtä tarpeellista.

Joistakin plenoista jäi kokonaan pois urkujen pääpillistön Mixtur-äänikerta tai joitain muita plenoon normaalisti kuuluvia yläsäveläänikertoja. Tällä tavoittelin soinnin voimakkuuden ja kirkkauden hillitsemistä silloin, kun Cornett oli mukana. Konventioita ja historiallisia ohjeita ajatellen valinta oli melko epätavallinen.

8' huuliäänikerroista kokeilin jokaisen osalta erikseen, mitkä niistä tulevat mukaan plenoon. Tällä tavalla pyrin optimoimaan soinnin sopivan leveyden suhteessa käsitykseeni Ladegast-soinnista ja musiikin läpikuultavuuteen. Lopputuloksena käytin kaiken kaikkiaan melko vähän 8' äänikertoja. Saatoin jopa jättää jonkin pillistön 8' prinsipaalin kokonaan pois plenosta.

4.8.3 Partituurien rekisteröinti- ja dynamiikkamerkintöjen huomioon ottaminen ja soveltaminen

Konsertin teosten välillä oli suuria eroja partituurissa olevien rekisteröintiohjeiden ja nyanssimerkintöjen yleisyydessä ja tyypissä. Merkinnät vaihtelivat Brahmsin ainoastaan kirjaimin osoitetuista nyanssimerkinnöistä Merkelin, Ritterin ja Töpferin huomattavastikin tarkempiin ohjeisiin.

Rekisteröimisprosessista näkyy pyrkimys noudattaa mahdollisimman pitkälle ja huolellisesti partituureissa annettuja ohjeita ja säveltäjän merkintöjä, niiden tyypistä riippumatta. Johtoajatuksena dynamiikkamerkintöjen suhteen oli saada sävelletyn musiikin dynaaminen rakenne vastaamaan säveltäjän oletettua tarkoitusta. Rekisteröinti-ohjeiden suhteen ajatuksenani oli säveltäjän tavoitteleman sointikuvan lisäksi myös ottaa oppia annetuista ohjeista, jotka koskivat aikakauden yleistä tapaa rekisteröidä urkuja. Näitä tavoitteita yhdistelemällä tavoittelin romanttisten urkujen sointikuva, joka sopisi yhteen musiikin kanssa. Koska en ollut tutustunut juuri niihin soittimiin, joiden parissa sävellykset on mahdollisesti sävelletty, olen ottanut rekisteröimisessä esikuvakseni ne Ladegast- tai Sauer-urut, joita olin riittävästi soittanut ja kuullut.

Partituureissa annetuista ohjeista poikkeamiselle on kolme pääsyitä:

- 1) balanssi ja selkeyden tavoittelu
- 2) ergonomia tai urkujen tekniset rajoitteet
- 3) pyrkimys historiallisten urkujen sointikuvaan.

Mikäli annettu rekisteröinti ei sellaisenaan ollut mahdollinen balanssi- tai selkeyssyistä, pyrin hakemaan mahdollisimman samansävyisen rekisteröinnin toimivammalla voimakkuudella.

Balanssi- tai ergonomiasyistä tai urkujen teknisten rajoitteiden vuoksi olen käyttänyt oktaavisiirtoja tai vastaavaa rekisteröintiä joltain toiselta sormiolta. Olen myös saattanut tarvita ohjeissa pyydettyä pillistöä yhdistimen kautta jalkiorekisteröinnin muodostamiseen, eikä se siksi ole ollut käytettävissä sormiorekisteröintiä muodostettaessa.

Olen muokannut monia rekisteröintejä myös siksi, ettei niiden sävy ole mielestäni vastannut riittävästi mielessäni ollutta historiallisten urkujen sointikuvaa. Tähänkin olen käyttänyt muun muassa oktaavisiirtoja. Urkurin perustaitoihin kuuluu pystyä soittamaan joitakin jaksoja kokonaisuudessaan (tai triosoitossa yksittäisiä stemmoja) kirjoitettua tekstuuria oktaavia alemmaa tai ylempää, jolloin sointi- ja ergonomiamahdollisuuksia on enemmän tarjolla. Tarkasti annettu rekisteröinti on myös saattanut vaihtua hieman toisenlaiseksi siksi, että se ei kerta kaikkiaan soi uruilla luontevasti.

Tässä kokonaisuudessa poikkeuksellista oli Succon teoksen rekisteröiminen. Siinä otin tietoisia vapauksia esitetyistä dynamiikka- ja sormiomerkinnoista, sillä olin sävellyksen tyylin vuoksi valinnut soinnilliseksi esikuvaksi Sauer-urkujen tyypillisen käytön. Palaan tähän vielä seuraavassa alaluvussa.

On merkillepantavaa, etten koko ohjelmistossa ole poikennut kovin merkittävästi nuoteissa annetuista ohjeista. Vähintäänkin sävyn tasolla olen noudattanut annettua ohjetta. En esimerkiksi ole vaihtanut sooloäänien rekisteröintiä kokonaan toiseen äänikertatyyppiin. Tämä kuvastaa ennen kaikkea sitä, miten olen oppinut olemaan mahdollisimman uskollinen säveltäjän merkinnöille. Osaltaan se kertoo myös siitä, että Espoon uruissa oli tavalla tai toisella aina käytettävissä pyydetty äänikertatyyppi. Usein rekisteröimisessä nimittäin törmää tilanteeseen, ettei uruissa ole esimerkiksi oikeantyyppistä kieliäänikertaa, vaikka säveltäjä sellaisen käyttöä pyytäisi. Näitä rajoitteita ei tällä kertaa ollut.

4.8.4 Mahdollisimman portaaton voimakkuusvaihtelu

Äänikerta-crescendon ja -diminuendon käyttö yleistyi saksalaisessa urkumusiikissa romantiikan aikana. Mitä myöhäisemmästä ja uudenaikaisemmasta romantiikasta on

kyse, sitä portaattomampaa ja hienovaraisempaa äänenvoimakkuuden vaihtelu on niin musiikin kuin urkujen mahdollisuuksien osaltakin.

Succon sävellys edusti muuta konserttia myöhempiä tyyliä, johon hienovaraiset äänikerta-crescendot ja -diminuendot olennaisesti kuuluvat. Tätä kappaletta rekisteröidessäni pyrin hetkeksi jättämään vähemmälle huomiolle mahdolliset säännöt ja Ladegast-kokemukset ja ainoastaan tavoittelevaan mahdollisimman tasaista voimakkuuden muuntelua eri äänikertayhdistelmiä kokeilemalla. Pyrin näin jäljittelemään kokemuksiani myöhempiromantiikan urkujen soinnista ja niillä soittamisesta. Prosessin tässä vaiheessa olin jo tehnyt alustavat rekisteröinnit Brahmsin sävellykseen, mikä oli opettanut tuntemaan Espoon urkujen eri äänikertojen ja niiden yhdistelmien sointia.

4.8.5 Urkujen kombinaatiojärjestelmän vaikutus rekisteröimiseen

Espoon urkujen kombinaatiojärjestelmän olemassaolo ei vaikuttanut rekisteröimiseen silloin, kun soitin teoksen kokonaisen osan tai muun pidemmän jakson rekisteröintiä vaihtamatta. Sama koskee tilanteita, jossa vaihdoin rekisteröintiä vain hieman, esimerkiksi yhden tai kahden äänikerran verran. Molemmissa tapauksissa rekisteröinnit olisi voinut toteuttaa yhtä hyvin perinteiseen tapaan äänikertakytkimiä käyttämällä.

Tilanne muuttui silloin, kun rekisteröintiä vaihdettiin usein tai merkittävän paljon kerralla. Tuolloin kombinaatioiden avulla oli mahdollista toteuttaa millainen vaihdos tahansa yhdellä napin painalluksella sekä tehdä tarvittaessa useita peräkkäisiä vaihdoksia nopeaankin tahtiin. Jos rekisteröintejä vaihdetaan manuaalisesti, on niitä suunnitelmassa otettava aina huomioon, onko urkurin tai avustajan mahdollista liikuttaa riittävän nopeasti ja oikea-aikaisesti tarvittavia äänikertakytkimiä sekä yhdistimiä.

Konsertin rekisteröintivaihdoksissa olikin mukana useita sellaisia, jotka olisi ollut välttämätöntä toteuttaa toisin tai jättää kokonaan toteuttamatta, mikäli kombinaatioita ei olisi ollut. Esimerkiksi Succon teoksen voimakkuusvaihteluissa olen estoitta käyttänyt hyväkseni kombinaatioiden mahdollisuuksia. Olen vaihtanut peräkkäisissä rekisteröinneissä äänikertoja myös siten, että eri äänikertoja on samaan aikaan sekä kytkeytynyt päälle että pois. Lisäksi vastaavia vaihtoja oli eri pillistöillä yhtä aikaa. Kahdenkin rekisteröintiavustajan olisi saattanut olla mahdotonta käyttää eri kytkimiä juuri oikeaan aikaan.

Sama toimintatapa näkyi osittain myös Merkelin ja Ritterin sävellysten rekisteröimisessä. Niissä pystyin kombinaatioilla toteuttamaan helpommin kokemuksiani historiallisten urkujen soinneista yhdistettynä säveltäjien ohjeisiin. Ilman kombinaatioita olisin todennäköisesti tehnyt teknisesti loogisemmin etenevät ja yksinkertaisemmat äänikertavaihdokset. Töpferin teoksessa taas rekisteröintejä vaihdetaan pääsääntöisesti variaatioiden välissä, joten ilman kombinaatioita olisi ollut mahdollisuus käyttää täysin samoja rekisteröintejä, mutta tuolloin variaatioiden välissä olisi saattanut olla pidemmät tauot.

On mahdotonta arvioida enää tarkemmin, millaisia yksittäiset rekisteröinnit ja vaihdokset olisivat ilman kombinaatioita olleet, sillä en missään vaiheessa arvioinut enkä kokeillut tätä mahdollisuutta.

5 MIHIN REKISTERÖIMINEN TODELLA PERUSTUI?

Tutkimuksen lähtökohtana oli eritellä taustaani rekisteröijänä ja sen jälkeen tuoda esiin urkurin niin sanottua hiljaista tietoa sekä analysoida toimintaani yhden konsertin kautta. Tämän vuoksi olen pyrkinyt tulemaan hyvin tietoiseksi kaikista yksityiskohdista, jotka ovat todennäköisesti vaikuttaneet rekisteröimiseeni – sekä taustalla että aktiivisesti.

Rekisteröimisen lähtökohta on aina käytettävissä oleviin urkuihin tutustuminen. Vaikka olisi kysymys yhdestä ainoasta rekisteröinnistä, se on muodostettava kokeilemalla joka soittimen ääressä erikseen. Useimmiten käy niin, että ensimmäinen – esimerkiksi muihin soittimiin, opittuihin asioihin tai säveltäjän ohjeisiin perustuva – rekisteröinti ei syystä tai toisesta miellytä. On siis väistämätöntä, että pyrkiessään rekisteröimisessä laatuun urkuri tarvitsee aina kunnollisen kohtaamisen soittimen kanssa. Olen laskenut, että tärkeisiin konsertteihin – kuten tutkintokonsertteihin – valmistautuessa rekisteröimiseen menee helposti vähintään yksi kokonainen työpäivä, sillä silloin haluan tehdä erityisen huolellista työtä. Lisäksi myöhemmin menee aikaa vielä hienosäätöjen tekemiseen.

Urani aikana olen soittanut erityylistä musiikkia lukemattomilla erityyillisillä ja eri tiloissa sijaitsevilla uruilla. Olen ollut usein myös rekisteröintiavustajana ja auttanut valitsemaan rekisteröintejä muille soittajille. Nämä kokemukset ja muut aiemmin oppimani asiat ovat painautuneet selkäyttimeeni. Rekisteröimistä aloittaessani minulla on siis olemassa kokemuksiini perustuva pohja. Tältä pohjalta tapahtuu rekisteröintien tarkempi suunnittelu ja hienosäätö käytettävissä olevilla uruilla.

Seuraavaksi teen tarkempia johtopäätöksiä rekisteröimiseni perusteista rekisteröimis- ja kirjoitusprosessien osoittamien tulosten pohjalta.

5.1 Historialliset urut johtotähtenä

Niin kauan kuin minun on ollut mahdollista kuulla ja soittaa historiallisia urkuja, olen ollut haltioitunut monien vanhojen urkujen soinnista ja joskus hankalastakin soitettavuudesta. Mieleeni ei tule yhtään tapausta, jossa sävelletty musiikki olisi soinut selvästi paremmin uudemmilla uruilla tai ”väärentyillisillä” historiallisilla uruilla kuin historiallisilla saman aikakauden ja maantieteellisen alueen uruilla. Oikeanlainen historiallinen soitin paitsi soi soittimena hienosti myös tukee vastaavan musiikin ominaisuuksia, kuten kokonaisuutta,

yksityiskohtia ja äänten välisiä balansseja. Tämä ei tarkoita, etteikö musiikkia voisi soittaa tyydyttävästi erilaisilla uruilla. Silloin soittajan täytyy vain päättää, painottaako rekisteröimistä musiikin historian ja siihen liittyvien urkujen suuntaan vai käsillä olevan soittimen luontevan käytön suuntaan.

Neljännessä opinnäytekonserttissani tarjoutui suorastaan herkullinen mahdollisuus lähestyä rekisteröimistä Ladegast-hengessä rakennetuilla Espoon tuomiokirkon uruilla, mutta tuntemistani Polditzin aidoista Ladegast-uruista käsin. Kokeilin epätavallisiakin äänikertayhdistelmiä saadakseni haluamani lopputuloksen, jossa musiikki, historiallisten urkujen sointi, oma makuni ja näiden urkujen sointi olisivat parhaalla mahdollisella tavalla esillä. Kirjoitusprosessin aikana olen lisäksi huomannut, miten kokemukset historiallisista uruista ovat mielessäni niin voimakkaina, että ne ohjaavat rekisteröimistäni jatkuvasti – myös muissa kuin tässä yksittäisessä tutkintokonsertissa.

5.2 Konventiot rekisteröimisessä

Omaan tulkintaan ei voi olla täysin vaikuttamatta, mikäli on kuullut saman kappaleen tai edes saman säveltäjän musiikkia muiden soittamana. Kuulo- ja muistikuvien ketjuista urkureiden keskuudessa syntyvät myös yleiset konventiot, joita kenties tahtomattaankin seuraa omaa tulkintaansa muodostaessaan.

Konserttiohjelmassani yleisesti soitetuimpia säveltäjiä ovat Ritter ja varsinkin Brahms. Heidän sävellystensä joukosta olin vielä tullut valinneeksi ehkäpä eniten soitetut teokset. Olin jo etukäteen päättänyt soittavani niiden useimmat forte-jaksot plenolla. Perusteena oli käsitykseni siitä, että näin kuuluu tehdä. Tämä taas perustui enimmäkseen kokemukseeni historiallisista soittimista ja ohjeista, joissa pleno on usein jopa ainoa järkevä vaihtoehto, mutta varmasti myös siihen tapaan, jolla näitä teoksia yleensä soitetaan. Plenon koko ja sävy riippuvat muun muassa soittimen ominaisuuksista ja konserttiohjelman kokonaisuudesta. Käsitykseni pleno-rekisteröinnin yleisyydestä ei ole edelleenkään muuttunut.

Konserttia valmistellessani minulla oli käsitys, että Succon teosta tai edes säveltäjää ei kukaan kuulihoista tunne etukäteen. Koska partituurikaan ei antanut selvää kuvaa rekisteröimisestä, saatoinkin lähestyä rekisteröimistä huomattavasti muita kappaleita vapaammin. Kappaleen tunnettuus siis luontaisesti rajaa rekisteröintivaihtoehtoja – ja päinvastoin: tuntemattomuus antaa minulle vapaammat kädet. Toki Succon teoksen

rekisteröintien pohjana tässä konsertissa olivat professori Ludger Lohmannin ehdotus myöhäisromantiikan oletettujen käytäntöjen noudattamisesta ja Sauer-tyylisten urkujen käyttötavat, mutta olisin aivan hyvin voinut valita rekisteröiväni teoksen klassisempaan tyyliin ilman suurempaa reaktiota kuulijoissa.

5.3 Sävellysten rekisteröintiohjeet tienviittoina

Tutkimuksessa käy ilmi, että noudatan mielelläni mahdollisimman tarkoin erilaisia partituurissa olevia merkintöjä. Taustalla on opittu käytäntö sekä huomioida merkinnät että myös huomata niiden puuttumisen merkitys. Rekisteröimiseen liittyviä asioissa merkinnät ovat erityisen tärkeitä, koska mielestäni kappaleen sointikuvasta välittyy näin parhaiten säveltäjän intentio tai ainakin siitä välittyvät ajan urkujen käytön tavat.

Minulla ei ollut varmuutta siitä, olivatko Töpferin ja Ritterin teoksiin merkityt runsaat ohjeet säveltäjän vai editoijan käsialaa. Koska käyttämäni editiot ja siten myös niiden sisältämät ohjeet olivat vanhoja, pyrin konsertissa huomioimaan ne vähintäänkin esimerkkinä aikakaudesta. Mikäli rekisteröintiohjeet olisivat olleet aivan selvästi eri aikakaudelta, olisin pyrkinyt suhtautumaan niihin aivan toisin ja jopa unohtamaan ne. Tällainen tilanne tulee usein vastaan soitettaessa vaikkapa ranskalaista barokkimusiikkia romantiikan ajan editiosta, joka saattaa olla ainoa helposti saatavilla oleva partituuri.

Ohjeita joutuu toki soveltamaan käytettävissä olevien urkujen mukaan, mikä näkyikin useissa prosessikuvauksen kohdissa. Tyypillinen esimerkki soveltamisesta on Töpferin teoksen kahdeksas variaatio, jossa pyydetään rekisteröimään kaikki (yhden sormion?) 8' ja 4' -äänikerrat. Kokemukseni mukaan tämä ei useimmilla uruilla kuulosta hyvältä, koska äänikerrat eivät soi riittävän hyvin yhteen. Historiallisiin urkuihin tutustumisen perusteella minulla saattaa myös olla käsitys, miltä rekisteröinti olisi voinut kuulostaa sävellysaikakauden soittimella. Tällöin saatan pyrkiä mahdollisimman samanlaiseen sointiin tarkoista äänikerroista välittämättä. Näin toimin myös Espoossa.

5.4 Sävellysten tyyli rekisteröimisen pohjana

Sävellysten tyyli itsessään vaikuttaa rekisteröimiseen, ja minulla onkin yleensä etukäteen käsitys siitä, miten kyseisen tyylin musiikkia ja sävellyksiä on rekisteröity ja millainen yleissointi oli vallitseva kussakin tyylissä. Tässä konsertissa musiikin tyylikysymykset

vaikuttivat rekisteröimiseen erityisesti siten, että katsoin ohjelmiston pääosin klassis-tyyppiseksi romantiikaksi, joka vaatisi enemmän kirkkaita ja heleitä klassisia sointuja kuin myöhäisromantiikan tummempaa ja muhkeampaa sointia. Kun minulla oli etukäteen ajatus esimerkiksi klassisesta plenosta perusrekisteröintinä, oli vaihtoehtoja huomattavasti vähemmän kuin jos muunkinlaisetkin forte-rekisteröinnit olisivat tulleet itselleni kyseeseen. Toki Espoon urkujen dispositio ohjasi myös luontaisesti klassisten rekisteröintien suuntaan.

Satsin tyyppi vaikuttaa myös rekisteröinteihini, kuten käy ilmi Brahmsin teoksesta. Esimerkiksi fortessa käytän mielelläni plenoa, jotta ylin ääni kuuluu tarpeeksi ja soinnissa on loistokkuutta ja klassisuutta. Kuitenkin vastaavassa nyanssissa polyfonisessa tekstuurissa käytän usein kieliäänikertaa joko plenon mukana tai jopa ilman kuoroäänikertaa, jotta äänenkuljetus tulisi selvemmin kuuluviin. Tämäntyyppisessä satsissa ylimmän äänen kuuluminen parhaiten ei ole aina etu vaan joskus jopa ongelma.

5.5 Kombinaatiot rekisteröimisen apuna ja vaikuttajana

Kombinaatiojärjestelmä vaikuttaa rekisteröimiseen sellaisissa kappaleissa, joissa äänikertoja vaihdetaan useita kertoja kappaleen tai sen osan aikana. Kuten sekä Merkelin, Succon että Ritterin teosten rekisteröimisestä käy ilmi, oli kombinaatioiden avulla mahdollista muodostaa crescendoja ja diminuendoja välittämättä mekaanisen järjestelmän teknisistä rajoitteista ja rekisteröintiavustajien kyvystä. Nämä äänikertavaihdokset olisi pitänyt suunnitella toisella tavalla ja toisesta lähtökohdasta, mikäli kombinaatioita ei olisi ollut.

Kombinaatioiden käytössä onkin riskinsä historiallisia tyylejä ajatellen. Niitä käytettäessä saatetaan tahattomastikin unohtaa jotain siitä tiedosta, minkä historialliset soittimet voivat opettaa rekisteröimisestä. Mikäli halutaan tavoitella sävellyksen syntyaikojen käytäntöjä, ei liene järkevää vaihtaa rekisteröintejä kovin usein, mikä olisi tuolloin ollut uruilla hankalaa tai jopa mahdotonta. Nykyisessä työssäni Kallion kirkon urkurina soitan historialliseen tyyliin rakennettuja soittimia, joissa ei ole moderneja kombinaatioita. Mikäli avustajia ei ole käytettävissä ”kombinaatioina”, teen esityksissäni automaattisesti vähemmän rekisteröintivaihdoksia ja suunnittelen ne niin rationaalisiksi kuin mahdollista. Uskon, että näin on toimittu myös historiassa, vaikkapa juuri 1800-luvulla.

5.6 Taka-alalle jääneet yksityiskohdat

Luvussa 3.4 esiteltyjen historiallisten rekisteröintiohjeiden pohdinta jäi prosessissa yllättävän vähäiseksi. Uskoakseni tämä johtuu siitä, että ohjeiden perusajatukset ovat olleet jo pitkään selkäytimessäni ja ne vaikuttivat lähinnä taustalla. Ohjeiden pohdinta oli aktiivista vain crescendojen sekä forte-rekisteröintien muodostamisessa: rekisteröidäänkö fortessa voimakkaimmista äänikerroista vain kuoro- vaiko vain kieliäänikerrat ja toisaalta kummat lisätään ensin crescendoa tehtäessä? Kokemukseni vaikuttaa ohjaavan toimintaani siihen suuntaan, että kuoroäänikerrat lisätään ennen kieliäänikertoja. Kuoroäänikerrat nimittäin tuottavat miellyttävämmän, selkeämmän ja neutraalimman soinnin kuultavaksi esimerkiksi pitkää fortejaksoa varten. Trumpetti on sen jälkeen vielä lisäys voimakkaamman nyanssin, rytmikkään karakterin tai erikoisefektin aikaansaamiseksi. Käsitystäni kuoroäänikerran ensisijaisuudesta on vielä vahvistanut sormion trumpettiäänikerran puuttuminen kokonaan monista historiallisista uruista, esimerkiksi juuri Polditzin Ladegast-uruista.

Historialliset ohjeet jäivät vähemmälle myös aivan toisenlaisesta syystä. Niitä on kyseisen ajan musiikkiin liittyen käytettävissä melko vähän, ja ne tuntuvat olevan suunnattu enemmänkin amatööreille kuin ammattilaisille. Näin ollen ne eivät useinkaan auta sellaisiin kysymyksiin, joita nykyajan urkuri pohtii rekisteröintejä muodostaessaan tai hienosäätäessään. Rekisteröintiratkaisuja ei siis yksinkertaisesti voi tehdä pelkästään historiallisten kirjallisten ohjeiden perusteella.

Varsin vähälle jäi konsertissa myös jalkion rekisteröintien tarkempi pohtiminen, etenkin voimakkaammissa rekisteröinneissä. Kyse vaikuttaisi olevan siitä, että riittää, kun jalkiostemman balanssi on kohdallaan sormiostemmoihin nähden. Tarkemmin sen rekisteröintiä joutuu miettimään vain, mikäli jalkiolla tulee soittaa selvää sooloääntä tai ollaan hiljaisissa nyansseissa, jolloin sävyn ja voimakkuuden hienosäätö merkitsee lopputuloksessa fortea enemmän. Myös jalkioäänikertojen ja siten vaihtoehtojen vähyys vaikuttaa asiaan.

Kolmas vähälle huomiolle jäänyt yksityiskohta oli paisutuskaapin käyttö. Suurin syy tähän on paisutuskaapin erilainen funktio saksalaisessa ja ranskalaisessa musiikissa ja uruissa. Ranskalaisromanttisissa uruissa sen funktio on todellinen äänenvoimakkuuden kasvattaminen ja hiljentäminen, ja näin ollen paisutuskaapin sisällä on voimakkaitakin äänikertoja. Vastaavasti saksalaisessa tyyliässä, erityisesti Ladegastilla, funktio on ennemminkin kaapin käyttö akselilla hiljaa – vielä hiljempaa. Esimerkiksi Polditzin uruissa

paisutuskaapin sisällä on vain neljä hiljaista huuläänikertaa, jolloin suuret paisuttelut eivät ole mahdollisia.

Tässä konsertissa käytinkin paisutuskaappia vain Succon teoksen jatkuvissa voimakkuusvaihteluissa, joissa imitoin myöhäisromantiikan tyyliä. Minulle ei vaikuttaisi olevan luonteenomaista käyttää paisutuskaappia nyt käsillä olleessa ohjelmistossa siten, että pyrkisin sen asentoa vaihtamalla vaikuttamaan pysyvämmiin balansseihin tai kokonaisvoimakkuuteen.

6 LOPUKSI

Tätä tutkimusta tehdessäni olen oppinut, miten monenlaiset asiat vaikuttavat rekisteröimiseen ja sitä kautta konsertin taiteelliseen lopputulokseen. Rekisteröiminen ei ole vain sitä, että valitsen äänikertoja kauniin tai vaikuttavan soinnin ja hyvien balanssien ja kontrastien luomiseksi. Se ei myöskään ole vain sitä, että tiedän 8' äänikertoja käytetyn enemmän romantiikan kuin barokin ajan musiikissa. Eikä se ole sitä, että toimin täsmälleen niin kuin urkutunneilla on opetettu tai kuin säveltäjä on kirjoittanut nuotteihin.

Rekisteröimiseen vaikuttaa moni asia jo musiikkiharrastuksen alusta lähtien: Miten sointitajua on soittotunneilla kehitetty? Onko elämän varrella merkittäviä kokemuksia esimerkiksi itselle aivan uuden historiallisen soinnin kuulemisesta? Onko kiinnostunut urkujen tekniikasta? Onko kuullut paljon muiden soittamista ja erilaisia urkuja ja akustiikkoja? Onko auttanut toisia tekemään rekisteröintejä?

Uskon, että jokaisen urkurin tausta vaikuttaa rekisteröintien tekemiseen, ja jokaisella taustasta tulevat painotukset ovat erilaisia. Tutkimukseni ansiosta olen ymmärtänyt, että omassa taustassani kaksi asiaa on yli muiden: mahdollisuus ja kiinnostus tutustua historiallisiin urkuihin sekä rekisteröintiavustajana toimiminen. Ne ovat vaikuttaneet vahvasti taitoihini ja oman makuni muodostumiseen.

Kuten luvusta 5 käy ilmi, valittu tutkimusmenetelmä tuotti joitakin selviä vastauksia kysymykseen, mihin rekisteröintini perustuvat. Tutkimuksen aineistoon kuuluivat oman kokemuksen lisäksi muun muassa konsertin sävellykset, partituureissa olleet ohjeet sekä tuolloin saatavilla olleet historialliset ohjeet, joiden pohjalta oli mahdollista tehdä koottuja johtopäätöksiä rekisteröimisestä. Samalla menetelmällä olisi mielestäni mahdollista tutkia rekisteröimistä myös muilla uruilla tai toisenlaisessa musiikissa. Menetelmä on täysin mahdollista kopioida myös toisten urkurien käyttöön. Sen sijaan menetelmä ei sovi ei-urkuritaustaisen tutkijan käyttöön, sillä oman kokemuksen painotus tutkimuksessa on niin vahva.

Tutkimuksen tekeminen oli haastavaa, koska kirjoitustyö tapahtui kokonaisuudessaan rekisteröimisprosessin jälkeen. Pitkästä aikajänteestä oli kuitenkin paljon etua: pystyin tarkastelemaan asioita myös ulkopuolisen silmin enkä pelkästään itseni sisältä käsin. Siksi tämä tutkimus on mielestäni nopeasti tehtyä tutkimusta uskottavampi. Monet muusikot

varmasti tietävät, miten konsertin pienetkin yksityiskohdat jäävät mieleen yllättävän hyvin ja pitkäksi ajaksi. Tästä oli itselleni tietysti hyötyä, koska pystyin varsin tarkasti muistamaan rekisteröinteihin liittyvät yksityiskohdat ja mietteeni ja täydentämään siten muistiinpanojani myöhemminkin. Sen sijaan olisi ollut hyvin vaikeaa analysoida omaa toimintaansa luotettavasti saman tien. Vaikka jälkikäteen olikin usein vaikeaa motivoitua penkomaan vanhoja asioita sekä palata samaan tekstiin uudelleen ja uudelleen taukojen jälkeen, auttoi tämä kuitenkin näkemään syvemmälle – ei vain siihen asti, että valitsin äänikerran, koska se kuulosti hyvältä.

Mikäli tekisin samanlaisen tutkimuksen nyt, pyrkisin valitsemaan tarkan tutkimuksen näkökulman aiemmin. Tämä mahdollistaisi vielä tarkempien muistiinpanojen tekemisen jo rekisteröimisen hetkellä. Jatkossa olisi kiinnostavaa tutkia, olisiko löydettävissä tarkempia, ammatillisille suunnattuja historiallisia rekisteröintiohjeita saksalais-romanttista musiikkia ajatellen. Samoin kannattaisi tutkia, muuttuisivatko rekisteröimiseni perusteet, jos kyseessä olisivat kokonaan toisen tyylin urut ja musiikki.

Esimerkkikonsertissa rekisteröimiseni pohjautui siis paljolti tuntemieni Ladegast-urkujen soinnillisiin ominaisuuksiin ja tämän kokemuksen käyttämiseen uusilla Ladegast-henkisillä uruilla toimiessa. On tärkeää huomata, että urkurin kokemus urkujen soinnista on aina elämyksellinen asia ja sitä on varsin vaikeaa kuvata tarkasti. Toiselle henkilölle samojen urkujen sointi saattaa synnyttää aivan erilaisia mielikuvia ja muistoja, ja hän saattaa urkuihin tutustuessaan kiinnittää huomiota aivan erilaisiin asioihin. Vastaavasti joku toinen urkuri saattaisi rekisteröidessään lähestyä sointia aivan toisella tavalla.

Omat mielikuvani Polditzin uruista perustuvat siihen, miten urkujen ominaisuudet tulivat esiin soittaessani niillä konserttini ohjelmistoa. Siksi katson, että lähestymistapani tämän konserttiohjelmiston rekisteröimiseen Espoossa oli kaiken kaikkiaan relevantti. Nyt kun kokemusta Ladegast-uruista on kertynyt jo laajemminkin, toimin rekisteröintien suhteen varmasti ainakin osittain eri tavalla. On myös aivan mahdollista, että pyrkisin häivyttämään Ladegast-kokemuksiani ja perustaisin rekisteröinnit lujemmin muuhun kokemuspohjaani.

Rekisteröimisessä kyse ei ole pelkästään siitä, että teen niin kuin haluan. Kyse on myös siitä, että minulla on kokemukseen pohjautuvaa taitoa ja asiantuntijuutta tehdä asioita ja ottaa päätöksistäni vastuu. Asiantuntijuuteen kuuluu olennaisena osana, että kuulee ja tunnistaa asioita ja tietää, mitä niiden muuttamiseksi voi tehdä. Asiantuntija osaa hakea niin sääntöihin perustuvia kuin hyvin erikoisiakin vaihtoehtoja ja perustella valintansa.

Taiteellista toimintaa jatkaessani voin osittain vaikuttaa omaan makuuni ja asiantuntijuuteeni. Voin tutustua soittimiin ja opetella rekisteröimään niillä. Voin lukea kirjallisuutta sekä kuunnella ja arvioida muiden tekemiä ratkaisuja. Kaikkea en silti voi muuttaa. Taustani on minussa joka tapauksessa, eikä se lähde pois. Minä olen osa asiantuntijuuttani ja asiantuntijuuteni on osa minua.

LÄHTEET

Altleisnigin kirkko Polditzissa 2018. "Kirche Altleisnig zu Polditz." Verkkolähde.

<http://www.polditzer-heimatfreunde.de/Heimat/kirche.htm> [viitattu 7.3.2018].

Brahms, Johannes 1988. Präludium und Fuge in g-moll. Bozarth, George S. (toim.).

Werke für Orgel. München: G. Henle Verlag, 8–16.

Brülls, Holger 2005. *Ladegast-Orgeln in Sachsen-Anhalt*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Espoon tuomiokirkon urut 2015. Verkkolähde. <http://www.espoocathedralorgan.net> [viitattu 7.11.2015].

Forsman, Folke 1999. "*Le tout pueplé de chats d'oiseaux*": Registrering i Olivier Messiaens orgelmusik. Instrument – koder – tillämpning. Avhandling för musikdoktorsexamen på den konstnärliga linjen. Kyrkomusikavdelnings publikationer 19. Helsinki: Sibelius-Akademien.

Hannula, Mika, Suoranta, Juha, Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Verkkolähde.

https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/Hannula_Suoranta_Vaden_Otsikko_uusiksi-web_0.pdf [viitattu 10.10.2019].

Herzog, Johann Georg 1881 (1867). *Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung sed kirchlichen Orgelspiels* op.41. 4. painos. Erlangen & Leipzig: Andreas Deichert.

Hotakainen, Markus 2014. Taide + tutkimus = taiteellinen tutkimus. *Tieteessä tapahtuu* 4/2014, 42–44. Verkkolähde. <https://journal.fi/tt/article/view/46155/12279> [viitattu 10.10.2019].

Knecht, Justin Heinrich 1796. *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere. Zweite Abteilung*. Leipzig: Breitkopf. Näköispainos 1989. Ladenburger, Michael (toim.). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- Koschel, Alexander 2006. Ladegast, Friedrich (1818–1905). Bush, Douglas E., Kassel, Richard (eds.). *The Organ: An Encyclopedia*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 297–298.
- Kujala, Susanne 2013. *Käsikirja uruista säveltäjille*. Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ Sibelius-Akatemian taiteilijakoulutuksessa. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Ladegast-urut Polditzin Altleisnigin kirkossa 2018. "Die Kirche in Polditz." Verkkolähde. <http://www.kirche-zschoppach.de/polditz.html> [viitattu 7.3.2018].
- Lampela, Kalle 2017. "Taiteellinen tutkimus metodologisessa maisemassa". Verkkolähde. <http://agon.fi/article/taiteellinen-tutkimus-metodologisessa-maisemassa/> [viitattu 15.10.2019].
- Laukvik, Jon 2010. *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2 – the Romantic Period* (Trans. C. Anderson). Stuttgart: Carus-Verlag. [*Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 2. Romantik*. 2000.]
- Little, William A. 2010. *Mendelssohn and the Organ*. New York: Oxford University Press.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix 1845. *Sechs Sonaten für die Orgel Op.65*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Nachdruck 1984. Zacher, Gerd (toim). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Merkel, Gustav 1863. *Adagio im freien Styl für Orgel zum Gebrauche bei Orgelconcerten* op.35. Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann.
- Nevanlinna, Tuomas 2008. "Mitä "taiteellinen tutkimus" voisi olla?" Mustekala, verkkojulkaisu. Verkkolähde. <http://mustekala.info/teemanumerot/taiteellinen-tutkimus-5-08/mita-taiteellinen-tutkimus-voisi-olla/> [viitattu 15.10.2019].
- Polditzin Ladegast-urkujen restaurointi 2018. "Orgelwerkstatt Scheffler - Restaurierungen, Polditz, Pfarrkirche." Verkkolähde. http://www.orgelwerkstatt.de/index.php?option=com_content&view=article&id=107&Itemid=114 [viitattu 7.3.2018].

- Porthan Olli 2015. *Johann Sebastian Bachin urkuteoksen Klavierübung III rekisteröinti*. Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ Taideyliopiston Sibelius-Akatemian taiteilijakoulutuksessa. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Rautioaho, Asko 1991. *Urkujen rakenteen ja historian perusteet sekä urkusenasto*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 3. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rheinberger, Josef Gabriel 2010. *Sämtliche Werke. Abteilung VIII. Orgelwerke. Band 38. Orgelsonaten Nr. 1–10*. Wanger, Harald, Graulich Günter (toim.). Stuttgart: Carus-Verlag.
- Rieter-Biedermann, Jakob 2019. *J. Rieter-Biedermann*. Verkkolähde. [https://imslp.org/wiki/J. Rieter-Biedermann](https://imslp.org/wiki/J._Rieter-Biedermann) [viitattu 21.3.2019].
- Ritter, August Gottfried 1881. *IIIte Sonate A moll für die Orgel*. Magdeburg: R Sulzer. Nachdruck n. 1986. Meyer, Rudolf (toim.). Winterthur: NMW-Reprint.
- Succo, Reinhold n. 1868. Verkkolähde. "Elegie". Spark, William (toim.). *The Organist's Quarterly Journal of Original Compositions Part 46 Vol. VI*. Lontoo: Novello & Co, 741–746. <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP206523-SIBLEY1802.17255.4c8e-39087012434744vol. 6.pdf> [viitattu 21.3.2019].
- Succo, Reinhold 1996. Elegie. Sieling, Andreas (toim.). *Berliner Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 42–47.
- Töpfer, Johann Gottlob n. 1845. Variationen über das französische Volkslied: Vive Henri quatre. Körner, Gotthilf Wilhelm (toim.) *Der vollkommene Organist oder Muster-sammlung der verschiedenartigsten Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit. Vierter Band. Nr. 3*. Erfurt: Verlag von G. W. Körner, 1–11.

LIITE 1 Opin- ja taidonnäytteiden ohjelmat

Konsertti 1

Janakkalan Pyhän Laurin kirkko 19.5.2009 klo 19

Urut: Urkurakentamo Martti Porthan Oy 1993

Pohjoissaksalainen Stylus fantasticus ja sen italialaiset juuret

Nicolaus Bruhns (1665–1697)	Praeludium in G
Girolamo Frescobaldi (1583–1643)	Toccata Quarta (Secondo libro di toccate) <i>Per l'organo da sonarsi alla levatione</i>
Dieterich Buxtehude (n. 1637–1707)	Te Deum laudamus BuxWV 218
Girolamo Frescobaldi	Canzona Quarta (Secondo libro di toccate) Toccata Prima (Secondo libro di toccate)
Dieterich Buxtehude	Praeludium in C BuxWV 136
Girolamo Frescobaldi	Toccata Ottava (Secondo libro) <i>Di durrezze e ligature</i>
Johann Sebastian Bach (1685–1750)	Praeludium et Fuga in g BWV 535

Konsertti 2

Kotkan kirkko 22.11.2010 klo 19

Kotkan Urkuviikon konsertti

Urut: Urkurakentamo Martti Porthan Oy 1998

Johann Sebastian Bach (1685–1750)	Praeludium et Fuga in a BWV 543
Johann Ludwig Krebs (1713–1780)	Fantasia à gusto italiano
Johann Christoph Oley (1738–1789)	Du, o schönes Weltgebäude
Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846)	Sechs Variationen über ein Thema von Corelli op. 56
Ludwig van Beethoven (1770–1827)	Adagio
August Wilhelm Bach (1796–1869)	Fantasia in g
Johann Schneider (1702–1788)	Mein Gott das Herze bring ich Dir
Johann Sebastian Bach	Fantasia et Fuga in g BWV 542

Konsertti 3

Musiikkitalon Organo-Sali 16.10.2011 klo 16

Ensimmäinen Organo-salissa järjestetty konsertti, jossa salin kaikkia kolmia urkuja soitettiin samassa konsertissa

Mendelssohnin matkassa Euroopassa

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809–1847)

Italialaiset urut 1700-luvun alkupuolelta:

Praeludium d-Moll (1820)

Verschueren-urut 1994:

Sonate A-Dur op. 65/3 (1829/1844/1845)

Con moto maestoso

Andante tranquillo

Allegretto d-Moll (1844)

Andante D-Dur (1844)

Allegro d-Moll (1844)

Forster & Andrews -urut 1892:

Allegro B-Dur (1844)

Andante D-Dur (1823)

Sonate f-Moll op. 65/1 (1844/1845)

Allegro moderato e serio

Adagio

Andante. Recitativo

Allegro vivace assai

Konsertti 4

Espoon tuomiokirkko 4.11.2012 klo 18

Urut: Urkurakentamo Veikko Virtanen Oy 2012

Johannes Brahms
(1833–1897)

Präludium und Fuge g-Moll WoO 10

Reinhold Succo
(1837–1897)

Elegie

Johann Gottlob Töpfer
(1791–1870)

Variationen über das französische Volkslied:
Vive Henri quatre

Gustav Merkel
(1827–1885)

Adagio im freien Styl op. 35

August Gottfried Ritter
(1811–1885)

Sonate nr 3 a-Moll op. 23

Konsertti 5

Raahen Pyhän Kolminaisuuden kirkko 12.4.2019 klo 18

Urut: Urkurakentamo Martti Porthan Oy 2013

Franz Liszt
(1811–1886)

Präludium und Fuge über B-A-C-H (1855/1870)

Max Reger
(1873–1916)

Adagio assai op. 16/2 (Erste Suite 1894–95)

Julius Reubke
(1834–1858)

Trio Es-Dur (1848–49)

Orgelsonate "Der 94. Psalm" c-Moll (1857)

