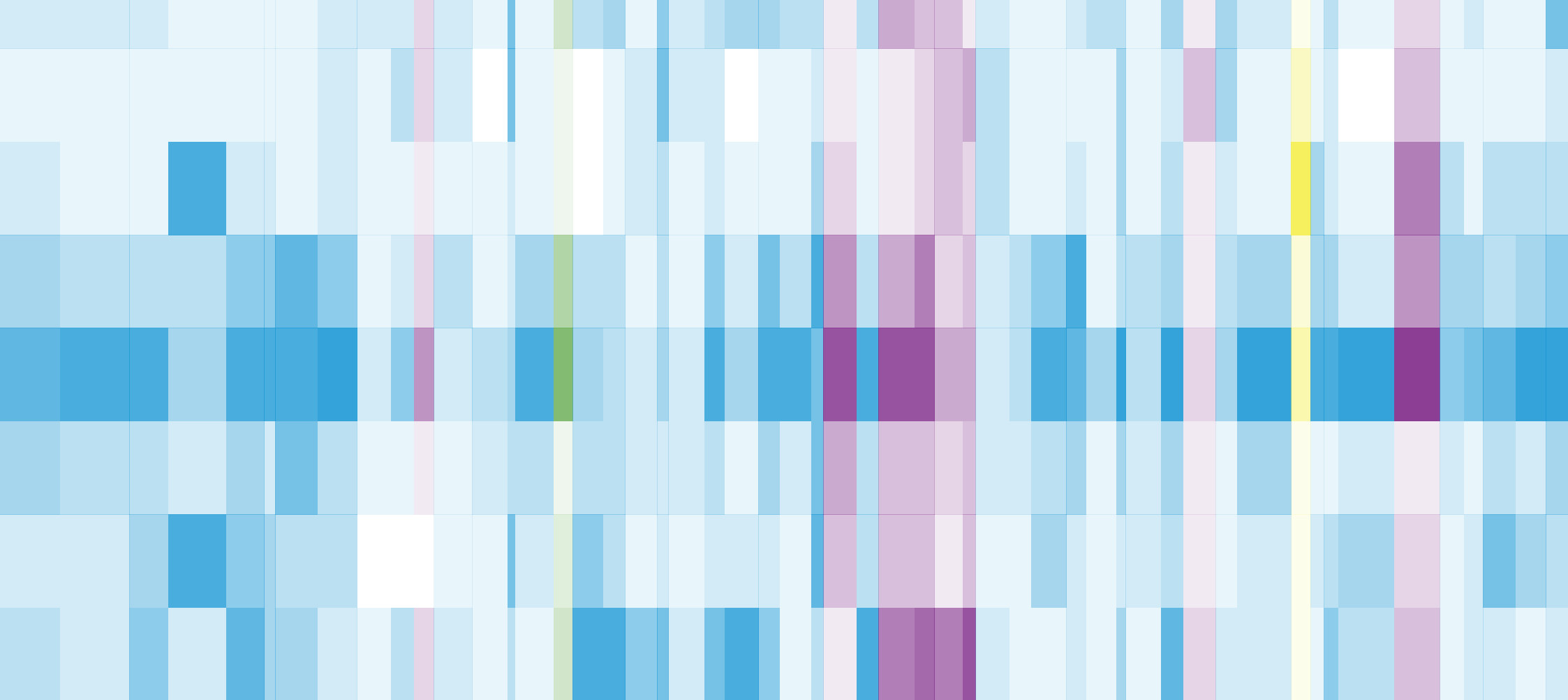




SIBELIUS-AKATEMIA

Olli Rantala: Urkujen - ja pianonsoiton rinnakkaiset opinnot

Urkujen- ja pianonsoiton rinnakkaiset opinnot

Olli Rantala
Sibelius-Akatemia
2011



Urkujen- ja pianonsoiton rinnakkaiset opinnot on omistettu kuopiolaiselle kirkkomusiikin koulutukselle.

ISBN 978-952-5959-15-4

ISBN 978-952-5959-18-5 (PDF)

EST 23

ISSN 1237-4229

UNIPRINT, SUOMEN YLIOPISTOPAINO OY
OULU 2011

Sisälllys		Soittimiin tutustuminen	27
		Soittamisen tapojen vertailu	28
OPPAAN KÄYTTÄJÄLLE	4	Ohjelmiston suunnittelu	29
		Työskentely ja väliarvioinnit	31
		Yhteenveto	31
1. URUT JA PIANO	6	4. URKU- JA PIANOMUSIIKKI	32
Soitinten kehittyminen	6	Ohjelmiston laaja valinnanvara	32
Soitinten käyttö	8	Esimerkkiteokset	35
Soittimet	9	Johann Jakob Froberger: Partita C	35
Rakenteet	9	Johann Sebastian Bach: Preludi D	38
Soittokoneistot	11	J. S. Bach: Invention B	41
		J. S. Bach: Toccata d	44
2. SOITTAMINEN URUILLA JA PIANOLLA	13	Louis-Claude Daquin: Les Vents en Couroux	48
Äänentuotosta soittoliikkeisiin	13	Felix Mendelssohn: Trauermarsch	52
Urkujen- ja pianon äänentuotto	13	Franz Liszt: Vier Kleine Klavierstücke, nro 2	55
Kosketuksen tekniikat	15	F. Liszt: Consolation III Des	58
Soittaminen	16	Robert Schumann / Oskar Merikanto: Abendlied	63
Sävelilmaisu	20	Toivo Kuula: Häämarssi	67
Lähtökohdat	20		
Soittotavat	21		
		Kirjallisuutta	74
3. YHTEISTYÖ KLAVEERIKOULUTUKSESSA	26		
Vuorovaikutuksen tukema kontaktiopetus	26		
Toimintasuosituksia	26		
Suunnittelu ja seuranta	26		

OPPAAN KÄYTTÄJÄLLE

Kirkkomusiikin koulutuksen urkujen- ja pianonsoiton opinnot ovat olleet pitkän ajanjakson toisistaan erillisiä oppiaineita. Vaikka molemmissa oppiaineissa on saavutettu kohtuullisia tuloksia, osalle opiskelijoista on jäänyt epäselväksi soittotaitojen yhteinen perusta.

Urkujen- ja pianonsoiton opettajien ammattitaito on pitkälle erikoistunutta. Opiskelija sen sijaan joutuu erikoistumaan kahden soittimen ammatilliseen soittotaitoon. On ilmeistä, että opiskelija kohtaa rinnakkaisissa urkujen- ja pianonsoiton opinnoissaan kaksi perusteettoman etäistä viitekehystä. Tämä tulee esiin ainakin urkureiden 1600–1700-lukujen soittotapoja ja pianistien paljolti 1800-luvun ihanteita painottavissa käytänteissä.

Urkujen ja pianon samanaikaisen opiskelun edut ja haitat edellyttävät klaveerikoulutuksen tarkastelemista kokonaisuutena. Koulutuksen tavoitteille on eduksi, että kirkkomuusikkoja kouluttavilla urkureilla ja pianisteilla on kokonaisvaltainen käsitys klaveeritaitteen kehittymisestä sekä siitä, miten toteutettuina opinnot voisivat antaa parhaat valmiudet sekä taiteelliseen toimintaan että muuhun työelämään.

Urkujen- ja pianonsoiton rinnakkaiset opinnot -oppaan sisältö perustuu alan sekä vanhaan että uuteen kirjallisuuteen ja opettajien ja opiskelijoiden yhteistyössä kokeilemiin käytäntöihin. Yhteistyötä tutkiva ja testaava UrPi-opetusprojekti toteutettiin lukuvuonna 2007–2008 Sibelius-Akatemian Kuopion osastossa. Projektin toimintatavat, käsitellyt aiheet ja lähdemateriaali ovat nähtävissä tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä *Klaveerit rinnakkain* (Rantala 2011).

Oppaan laatimisen taustalla on Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksen opintosisältöjen uudelleenjärjestely vuonna 2005. Lisäksi on otettu huomioon niin urkuri- kuin pianistienkin piirissä viime vuosikymmeninä herännyt ajattelu, jonka mukaan soittimet ja niiden ilmaisukeinot eivät välttämättä olekaan niin kaukana toisistaan, kuin vielä puoli vuosisataa sitten nähtiin. Mitä merkitystä alkuaan urkureiden uudelleen löytämällä vanhoilla esityskäytännöillä voisi olla pianisteille ja miten pianonsoitolle ominaiset käytänteet koetaan urkujen soiton yhteydessä?

Oppaassa esitetyt asiakokonaisuudet käsittelevät 1800-luvun ja sitä vanhempien aikajaksojen musiikkia. Näiden piiristä löytyvät niin ilmaisun kuin soittokäytänteiden ja -tapojen keskeisimmät yksittäiset erot ja yhteydet sekä kehittämistyön lähtökohdat. Var-

hempina aikoina musisointitavoissa vallitsi nykyistä yhdenmukaisempi ajattelu, joka koski kaikkien soittimien taitajia sekä laulajia. Myöhemmät säveltäjät pyrkivät yleensä hyödyntämään kullekin soittimelle ominaisia mahdollisuuksia, ja sen myötä teosten tulkin-
taongelmat ovat toisen tyyppisiä.

Oppaan alkuluvut pyrkivät selvittämään urkujen- ja pianon kehitysvaiheita mutta etenkin soiton yhdistäviä ja erottavia tekijöitä. Muun muassa soitinten rakenteiden kuvauksissa monet asiat ovat osalle lukijoista tuttuja, mutta kuvauksia ei liene muualla esitetty tällä tavalla tiiviisti rinnakkain.

Esittelemäni opetuksen yhteistyö tarjoaa klaveerien soittotaidon kehittämiseksi merkittäviä etuja: se tukee menestyksellistä kontaktiopetusta ja pienryhmän sisäinen tiedonvaihto luo opintoja tukevan yhteisen tietopohjan ja ilmapiirin. Onnistuakseen yhteistyö edellyttää, että kumpikin opettaja omaksuu samanvertaisen ja aktiivisen työskentelyotteen. Siinä tutustutaan toisen soittimen rakenteisiin, ilmaisumahdollisuuksiin, yhtenevyyksiin ja eroihin soittotavoissa sekä ohjelmiston viitoittamiin soittokäytänteisiin. Yhteistyö edellyttää opetuksen valmisteluun käytettävän ajan lisäämistä. Näin hahmoteltu koulutustapa vaatii siksi myös koulu-

tuksen järjestäjältä uudentyyppistä orientoitumista, työtavan ohjausta ja resursointia.

Soittimen käsittelyn eroja tuodaan esille esimerkkiteosten avulla. Urkujen- ja pianonsoiton käytänteiden esittelyllä pyritään opettajille ja opiskelijalle hahmottamaan konkreettisesti erilaisia klaveristisia ajattelutapoja.

Vaikka teokseni tarkastelee urkujen- ja pianon olemuksia sekä niille ominaisia soittokäytänteitä opettamisen näkökulmasta, oppaan taustalla on kuultavissa myös opiskelijoiden ääni.

Tekijälle tuottaa erityistä iloa, mikäli klaveerien opettaja saa oppaan sisällöstä aineksia myös oman klaveeri-ilmaisunsa edelleen kehittämiseksi.

Toivala 7. marraskuuta 2011

Olli Rantala

1. URUT JA PIANO

Soitinten kehittyminen

Yhteiset taustat

Urkujen ja pianon ¹ klaveristisen luonteen pohdiskelu on hyvä aloittaa tarkastelemalla vanhoja kosketinsoittimia ². Yksikielisestä *monokordista* edelleen kehitetty *klavikordi* soi koskettimen siemmassä päässä olevan tangentin välityksellä. Kosketinta painettaessa metallitangentti iskeytyy kieleen ja jää siihen kiinni. Soinnin voimakkuus riippuu kosketuksen nopeudesta. Kielen sointi jatkuu, kun tangentti pysyy tiiviisti kielessä kiinni. *Cembalon* äänentuotto perustuu kielen näppäämiseen. Kosketin nostaa alas painettaessa ylös luistin, jossa on tarkasti muotoiltu kynsi. Samalla

¹ Oppaan keskiössä ovat pilliurut ja moderni piano. Klaveereiksi (saks. Clavier, Klavier > lat. *clavis*=avain) kutsutaan varhaisen käytännön mukaisia kosketinsoittimia: urut, klavikordi, cembalo ja fortepiano. Lisäksi klaveeriperheessä oli muitakin lähinnä kuriositeeteiksi jääneitä kehitelmiä. Klaveeri on vanha, mutta edelleen käyttökelpoinen nimike, johon tässä sisällytetään myös piano. Tämän-tyyppisiä soittimia tarkoittava termistö ei ole yksiselitteinen, koska esimerkiksi ”kosketinsoitin” tarkoittaa nykyään usein rytmimusiikin yhteydessä käytettävää, sähköiseen äänentuottoon perustuvaan soitinta. Siinä yhteydessä käytetään usein myös termejä urut ja piano. Sähköisten kosketinsoittimien soittoa ei tässä op-
paassa käsitellä.

² Tänä päivänä näitä kutsutaan periodisoittimiksi. Nimitys tarkoittaa johonkin historialliseen aikakauteen liittyvää tai sen ajan esikuvan perusteella rakennettua soitinta.

luistiin kiinnitetty huopakaista vapauttaa noustessaan kielen soimaan. Yksittäisen sävelen voimakkuuteen ei näppäyksellä voi juuri vaikuttaa.

Klavikordin vaikutus pianon kehitykseen on osoitettu alan kirjallisuudessa. Kummallekin soittimelle ominaista on yksittäisen sävelen muuntelun mahdollisuus. Mahdollisuus säätää klavikordin yksittäisen sävelen sävelkorkeutta erottaa soittimen kuitenkin kaikista muista kielikosketinsoittimista. Cembalon soittoa voi puolestaan tarkastella urkujen rinnalla sillä perusteella, että äänentuoton näppäyksessä on paljolti samaa kuin urkujen koskettimella hallitun soittoventtiilin toiminnassa. Kielikosketinsoittimet kokivat 1800-luvulla voimakkaan kehityksen. Kehitys painottui yksittäisen äänen dynaamisen säätämisen keinoihin.

Puhallin- ja kosketinsoitin

Urut ovat pysyneet perusratkaisuiltaan samanlaisina satojen vuosien ajan ja ovat kellon ohella monimutkaisin tekninen laite, joka on kehitetty ennen teollista vallankumousta. Urkujen käyttö on klaveerimusiikin varhaishistorian parhaiten tunnettu alue, ja se on luonut pohjaa koko klaveerimusiikin kehittymiselle. Toisin kuin nykypianoissa, uruissa on yksilöiden välillä suuria eroja.

Urkujenrakennuksen vahva nousukausi sijoittuu 1500-luvulta aina 1700-luvulle saakka. Euroopan eri alueilla kehitettiin useita erilaisia urkutyyppejä. Urkumusiikin samoin kuin soittimienkin kehitys on yhdistettävissä jopa tiettyyn soittimeen tai paikkaan.

Urkujenrakennukselle oli 1800-luvulla varsinkin Ranskassa leimallista jo edellisellä vuosisadalla alkanut pyrkimys äänen dynaamiseen muunteluun ajan orkesteri- ja pianomusiikin tapaan. Urkujen koko kasvoi ja mekanismista tuli raskas. Kehitys johti urkujen varustamiseen pneumaattisesti eli paineilmalla ja edelleen sähkötekniikan avulla toimivilla soittokoneistoilla ja apulaitteilla.³

Euroopassa alettiin 1900-luvun alkupuolella kiinnittää huomiota vanhojen urkujen äänellisiin ominaisuuksiin ja rakenteiden piirteisiin ja urkujenrakennuksen ihanteet palautuivat 1600–1700-lukujen tyyliin. Viime vuosikymmeninä on kuitenkin myös 1800-luvun ”romanttisen” periodin uruille alettu antaa arvoa oman aikansa soittimina. Vastaava kehitys on nähtävissä paitsi muiden klaveerilajien myös koko esittävän säveltaiteen alueilla.

³ Mm. Barker-kone (Barker lever), englantilaisen David Hamiltonin vuonna 1835 keksimä ja Charles Barkerin ja Henry Willisin edelleen kehittämä, paineilman avulla toimiva mekanismi.

Tänä päivänä perinteisten urkujen soittokoneistot rakennetaan yleensä mekaanisiksi. Sähkötekniikkaa käytetään lähinnä suurten urkujen äänikertojen hallinnassa, kun taas pneumaattista soittokoneistoa käytetään uusissa uruissa vain tyylikopioihin pyrittäessä.

Kielikosketinsoitin

Pianon osalta tämän oppaan asiat koskettelevat varsinaisesti 1800-luvun lopulla vakiintunutta soitintyyppiä. Sen perusrakenteeseen kuuluvat klavikordista, cembalosta ja vasaraklaveerista tuttujen rakenneosien (kielet, kaikupohja, kielisilta, viritystukki ja puuverhous) lisäksi metallirunko, vasarakoneisto sekä pedaalilaitteisto.

Vasarasoittimen synty sijoitetaan yleensä 1700-luvun alkuvuosiin. Ensimmäisenä soittinratkaisunsa ”*arpicimbalo di nuova inventione*” esitteli Bartolomeo Cristofori (1655–1732). Vähitellen uuden soitintyyppin nimi vakiintui⁴. Lukuisat soittinrakentajat pyrkivät kehittämään muun muassa soittimen äänen kantavuutta. Soittimen kehityksessä ilmenivät vaihteittain kielijännitteen kasvu, terästuett, valettu teräsrunko, ristikielitys, kielimateriaalien kestävyysparaneminen, vasaran huopapäällystys (nahasta huovaksi) ja vasaroi-

⁴ Suomen kielessä yleisnimi on piano. Nimeä käytetään myös ”pystypianon” erityisnimenä.

den koon kasvaminen. Soittomekanismien kehitys kohti nyt va-
kiintunutta koneistoa eteni monien vaiheiden kautta. Koneiston
rakenteissa ei ole tapahtunut 1900-luvulla merkittäviä muutoksia.

Yleissoittimen asemaan piano nousi viimeistään 1800-luvun mu-
siikin myötä, jolloin soittimien ja sille sävelletyn musiikin määrä
kasvoi räjähdysmäisesti. Pianolla saatetaan kuulla soitettavan mu-
siikkia klaveerien varhaisajoilta asti, mutta enimmäkseen 1700-
luvun alkupuoliskolta tähän päivään saakka.

Soitinten käyttö

Kirkkomusiikin koulutuksessa urku- ja piano-opinnot on tehty
samanaikaisesti 1800-luvulta lähtien. Sibelius-Akatemian evanke-
lis-luterilaisessa suuntautumisvaihtoehdossa sekä ammattikorkea-
koulujen kirkkomusiikin koulutuksessa urkujen- ja pianonsoitto
kuuluvat opetussuunnitelmaan kaikille pakollisina opintoina.

Kirkkomusiikin koulutuksessa urkujen- ja pianonsoiton opetus on
kuitenkin vuosikymmenien varrella eriytynyt kahdeksi toisistaan
täysin riippumattomaksi oppiaineeksi. Nykyiset opettajat eivät
useinkaan tunne toisen soittimen ja sen soittamisen erityispiirteitä.

Soitinhistorian varhaisimmissa vaiheissa klaveeritaitojen vuoro-
vaikutus on nähtävissä hyvin. Myöhemminkin on käytetty eri kla-
veerisoittimia tilanteiden vaatimusten mukaisesti. Osin solistista
klaveerimusiikkia on 1800-luvun alkuun saakka soitettu niin uruil-
la kuin erilaisilla kielikosketinsoittimilla. Tosin jalkion itsenäisty-
minen urkujen omaleimaiseksi osaksi on eriyttänyt suurimman
osan solistista urkumusiikkia idiomaattiseksi, tänä päivänä sellai-
senaan muille klaveereille sopimattomaksi ohjelmistoksi.

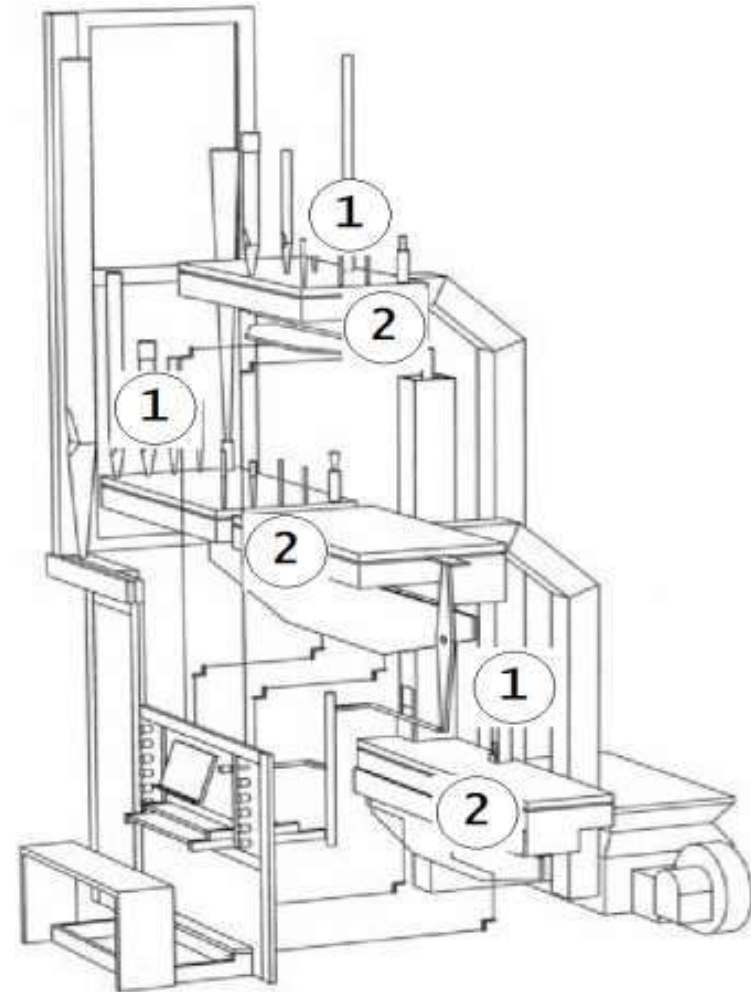
Kielikosketinsoittimien uusi jäsen, *vasaraklaveeri* (fortepiano) ja
sen seuraaja, *piano* alkoivat 1800-luvulla nousta musiikkielämän
yleissoittimen asemaan. Urut puolestaan kokivat suuria teknisiä
muutoksia, joita ei myöhempinä aikoina ole pidetty kaikilta osin
myönteisinä. Toisin kuin piano ja sen edeltäjät, urut on kuitenkin
kautta aikojen käsitetty samaksi soittimeksi huolimatta vuosisato-
jen aikana tapahtuneista muutoksista. 1900-luvun alkupuolella
tapahtunut pianon ja urkujen käyttötapojen ja -ympäristöjen eriy-
tyminen toisistaan on häivyttänyt taustalle soittimien ja niiden
käyttötapojen yhteisiä juuria, jotka ovat uudestaan nousseet kiin-
nostuksen kohteeksi.

Soittimet

- Rakenteet

Urkujen suuret kokoerot, vaihtelevat rakenneratkaisut ja erot koneistojen toimintaperiaatteissa antavat leimansa klaveerien vanhimmalle jäsenelle. Suuret urut on rakennettu soveltuviksi kulloiseenkin paikkaan, ja niiden äänitys on mitoitettu sopivaksi tilan huoneakustisiin ominaisuuksiin. 1600–1700-lukujen ja 1800-luvun urkuihin ja niiden tyylikopioihin kuuluviksi liitetään omia ominaisuuksiaan.

(Kuva 1.) Lähes kaikissa uruissa on erotettavissa pillistöt (1), joista kullakin on yleensä oma koskettimistonsa.⁵ Yhteiseen ilmalaa-tikkoon (2) perustuva pillistö sisältää useita äänikertoja eli tietyllä äänenvärillä soivia pillisarjoja. Urkumusiikille on luonteenomaista, että samassa teoksessa käytetään vaihtelevasti eri pillistöjä. Eri pillistöjä voi soittaa yhtä aikaa käyttäen kahta sormiota ja jalkiota. Soittaja voi valita äänikertoja myös eri pillistöiltä ja soittaa yhdistelmän samalta koskettimistolta.



Kuva 1. Urkujen pillistöjako. (Virtuaalikatedraali, e-lähde)

⁵ Urkujen näkyvä osa, julkisivu eli fasadi, muodostaa osan kirkon sisustuksesta. Tämän suunnittelua ovat halunneet valvoa muutkin kuin soitinrakentajat, nykyään enimmäkseen arkkitehdit.

Klaveerisoittimien koskettimistoperiaate ja toimintatavat ovat likipitään samankaltaisia. Pianokosketin on akseloitu vaakapalkkiin, joka sijaitsee muutaman sentin päässä koskettimen näkyvän osan takana.

Uruissa akseloinnin etäisyys koskettimen etureunasta on samankaltainen. Niin kutsutussa riippuvassa koneistossa koskettimen akseli on sen takapäässä.

Urkujen jalkion rakenne on tuttu klaveerien koskettimistoista, mutta mittasuhteet ovat suunniteltu jaloille sopiviksi. Jalkiokosketin on akseloitu takaa. Jalkion soittoon vaikuttavat koskettimiston pituus syvyys suunnassa sekä sen asettelu, jossa näkee lähinnä kolmen tavan vuorottelua tai yhdistelyä: yhdensuuntaisuus, säteittäisyys ja koveruus.

Pianomusiikkia soitetaan nykyään kahdella soitinmallilla: pianolla ja flyygelillä. Yleisin malli on ”pystypiano”, jota käytetään etupäässä kotien ja pienehköjen julkisten tilojen soittimena. (Kuva 2.) Molempia tyyppejä rakennetaan erikokoisina. Soittimen kielistön muodostaa suurimmalta osin kolmen kielen sarjat (kuorot), jotka on viritetty samaan tasoon. Kahden kielen kuorot sijoittuvat suuren ja kontraoktaavin alueille. Matalimmat, paksut kielet soivat

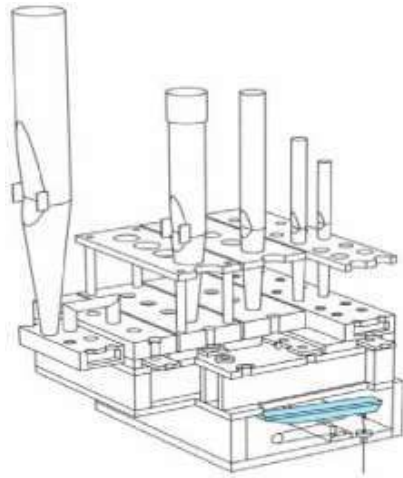
yksittäin. Soittimen soivuus perustuu tarkasti mitoitettulle ja asennetulle äänipohjalle, joka vahvistaa kireälle viritetyn kielen värähtelyn voimakkaaksi.



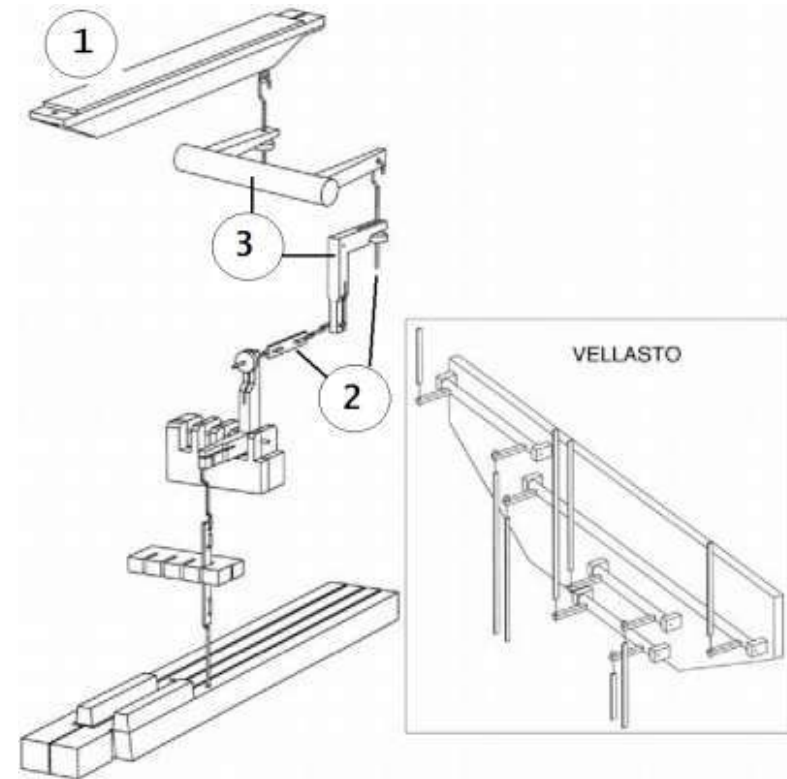
Kuva 2. Upright-piano vuodelta 1964. Valmistaja: Steinway & Sons. Kuva: Olli Rantala.

- Soittokoneistot

Mekaanisissa uruissa, joilla urkujensoittoa nykyään pääasiassa opetetaan, koskettimien liikkeet välittyvät pillien soittoventtiileille mekaanisena liikkeenä. Kuvan alareunassa näkyy jousen avulla kiinni pysyvä, yleensä nahkaisella tiivistepinnalla varustettu puu-venttiili, joka peittää ilmalaatikon pohjassa olevan aukon; venttiili avautuu kosketinta painettaessa ja päästää ilman äänikanavaan. (Kuva 3.) Venttiilin avautumispisteessä pillin sointi syttyy ja suljettaessa sammuu.



Kuva 3. Mekaanisten urkujen soittoventtiili. (Virtuaalikatedraali, e-lähde)



Kuva 4. Mekaanisten urkujen soittokoneisto. (Virtuaalikatedraali, e-lähde)

(Kuva 4.) Mekaanisessa koneistossa koskettimen liikkeen välittää soittoventtiilille (1) mittoihin nähden kevyttoiminen laite. Siinä suoran liikkeen välittää yleensä puu- tai lanka-abstraktit (listeet) (2) ja kääntyvän liikesuunnan vivut (vellat, vinkkelit ja vipat) (3).

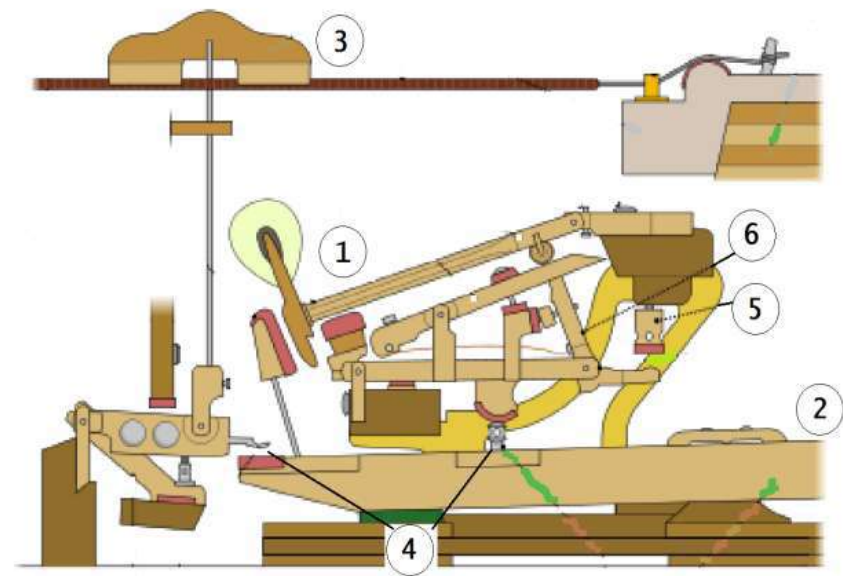
Koneiston kosketustuntuman painavuuteen vaikuttaa äänikertojen ja yhdistimien määrä.

Pneumaattista ja sähköistä koneistoa käyttävissä uruissa kosketin on mekaaniseen koneistoon verrattuna kevyttoiminen kytkin. Koneiston toiminta perustuu ilmanpaineeseen, jolla toiminnot välittyvät lyijyputkien kautta soittoventtiilille. Näissä soittoventtiili on usein keilan muotoinen.

Rekisteritapit tai -koskettimet sekä yhdistimet ja muut apulaitteet, jotka sijaitsevat koskettimistojen lähetyvillä ja jalkion etulevyssä, liittyvät urkujen äänikertojen hallintaan.

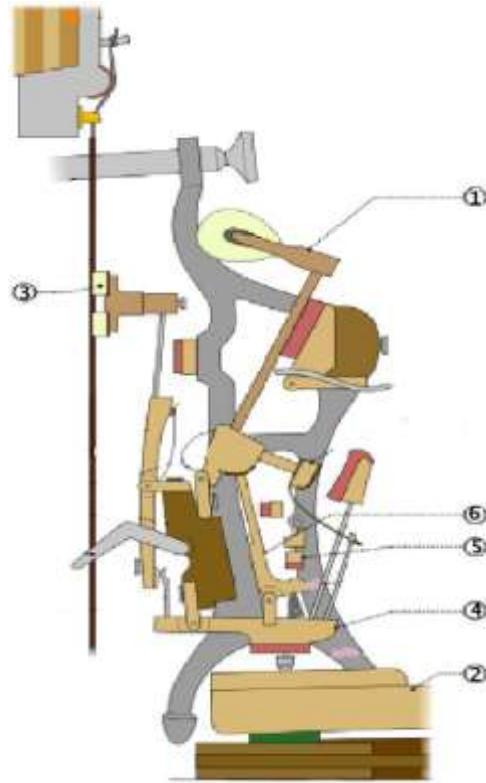
Flyygelin vasarakoneistossa (Kuva 5.) vasara (1) lyö vaakatasossa olevaa kieltä alhaalta ylöspäin. Näkyvimmat rakenneosat ovat kosketin (2), vasara, sammutin (3) ja pedaali- ja poljin. Flyygelin koneiston sanotaan mahdollistavan soittajalle ”pystypianoa” paremman soittotuntuman.

Kosketinta painettaessa vasarakoneisto välittää liikkeen (4) sekä iskevälle vasaralle että kieltä painavalle huopasammuttimelle, jolloin tämä vapauttaa kielen soimaan. Löysäysnuppi (5) vapauttaa vasaran varren työntimen otteesta (6).



Kuva 5. Havainnekuva flyygelin vasarakoneistosta. (Wikipedia, *Piano*. e-lähde)

Diskantin ylimmissä oktaaveissa ei ole sammuttimia. Kaikupedaalikoneisto irrottaa sammuttimet samanaikaisesti. Flyygelissä una corda -pedaali liu’uttaa vasarakoneistoa sivusuunnassa siten, että vasaran pää ei tavoita kielikuoron kaikkia kieliä eli lyö hivenen sivuun, pianossa lyhentää vasaran lyöntietäisyyttä. (Kuva 6.)



Kuva 6. Havainnekuva pianon vasarakoneistosta. (Wikipedia, e-lähde)

Keskimmäistä, sostenuto-pedaalia ⁶ soittajat käyttävät harvoin. Sen tehtävänä on pitää vapautettuna vain sen sävelen sammutin, joka on pedaalia painettaessa aktivoituna. Pystypianossa kielet

⁶ Joihinkin pienempiin kotipianoihin rakennettu keskimmäinen pedaali hallitsee eri toimintoa. Poljinta painettaessa vasaroiden ja kielten väliin asettuu huopakangas, joka vaimentaa soittimen äänen hyvin hiljaiseksi.

ovat pystysuunnassa ja vasarakoneisto toimii kieliin nähden sivusta päin.

2. SOITTAMINEN URUILLA JA PIANOLLA

Äänentuotosta soittoliikkeisiin

- Urkujen ja pianon äänentuotto

Urkujen soinnin lähtökohtana on huuli- tai kielipillin antama sävel. Huulipillin (vrt. nokkahuilu), joita uruissa on valtaosa, soinnin muuntelu perustuu pillin mitoituksiin, materiaaleihin ja rakenteisiin. Mitoituksista tärkeimmät ovat pillin rungon ympärysmitta ja suuaukon koko. Metallipillien materiaali on useimmiten tinan ja lyijyn sekoitusta. Osa pilleistä voi olla puusta tehtyjä, jolloin niiden sointi on pehmeämpi kuin metallipillien. Kielipillien sydän on pillin jalan sisällä oleva hylsy. Sen toiseen kylkeen on avattu aukko, joka peittää toisesta päästä paikalleen kiilatun, ilmavirran voimasta värähtelevän kielen. Värähtelyn voimistaa kaikutorvi, joita on erimuotoisia.

Uruille on tyypillistä dynamiikan tasaisuus sekä äänenvärien (äänikerrat) huomattava monipuolisuus. Yksittäinen sävelkulku on dynamiikaltaan tasainen, kun tasaisesti etenevän kulun kaikki sävelet liittyvät toisiinsa samalla tavoin. Pitkäkaikuisessa huoneakustiikassa kuulokuva värittyy, mikäli sävelten saumakohdat poikkeavat toisistaan.

Pianon sointi syttyy vasaran iskeytyessä kieleen/kielikuoroon ja alkaa vaimentua saman tien. Diskantissa vaimentuminen on nopeampi kuin bassossa. Vähittäinen sammuminen on kuultavissa, vaikka käytännössä sointi sammutetaan useimmiten nostamalla sormi, pedaali tai molemmat. Tämän vuoksi soitettun sävelkuvion sointikuva poikkeaa selvästi uruilla soitetusta. Kuulokuvaa voi värittää äänentuoton keinoin, jotka ilmenevät kaksitahoisesti: esimerkiksi toinen toistaan voimakkaampien sävelten sarja kuuluu crescendo-ilmiönä, mutta soittaja voi muodostaa samaan aikaan sekä voimakkaita että hiljaisia ja voimistuvia sekä vaimenevia sävelkulkuja.

Huoneakustiikalla tarkoitetaan rakennetun tilan ominaisuutta. Se ja äänilähde muodostavat yhdessä kuulijan havainnoiman kokonaissoinnin. Huoneakustiikassa ovat huomion arvoisia ne seikat, jotka

korostavat ja muuttavat äänilähteen signaalin ominaisuuksia. Tärkeimmät muuttajat ovat jälkikaiku ja kaiun väri.

Tässä yhteydessä on olennaista huoneakustiikan yhteys erityisesti urkuihin ja urkumusiikkiin. Soiton asianmukainen selkeys edellyttää, että esimerkiksi suuren kirkkosalin uruilla soittava urkuri hallitsee paitsi soittimensa soinnin myös huoneakustiikan vaikutuksen siihen. Tilan huoneakustiset ominaisuudet korostavat soinnin väritymistä.

Huoneakustiset kysymykset koskevat myös perusopintoja suorittavaa pianistia mutta eri painoarvolla. Kysymys kuitenkin sivuaa pianon kaikupedaalia ja edellyttää paria huomiota. Pianisti hakee pedaalilla harmonisia sointivärejä jokseenkin samalla idealla kuin urkuri, joka toimii huoneakustiikassa. Pedaalia käytetään kolmeen eri tarkoitukseen: kokonaissoinnin sävyttämiseen, sävelten tai sointujen sitomiseen ja soinnin alukkeen korostamiseen. Yleisin käytötapa on sävyttäminen, jolla harmonia ja jopa astekulut jäävät soimaan yhtäaikaaisesti. Sävyttäminen ja melodiasävelten sitominen toisiinsa toteutetaan usein samanaikaisesti. Sammuttajien avaaminen ennen sävelen aluketta avartaa sointia, koska tällöin koko kielistö värähtelee soinnin ohella.

Toisaalta pianistin tulisi havaita myös pedaalittoman pianosoinnin arvo. Mikäli soittaja hallitsee hyvän soinnin, joka soveltuu soitettavaan teokseen, ja fraseeraus ja artikulaatio ovat asianmukaisia, piano soi soitettavasta musiikista ja tilan huoneakustiikasta riippuen kauniisti ilman pedaaliakin. Usein teoksen karakteristiikkakin edellyttää niukkaa pedaalin käyttöä. Näin on etenkin varhaisille klaveereille sävelletyn musiikin yhteydessä. Tosin näiden soittimien sointi on jo itsessään kaikuisampi, mikä pianistin tulee osata ottaa huomioon pedaalin käytössä.

- Kosketuksen tekniikat

Tässä yhteydessä kosketuksella tarkoitetaan tapaa, jolla soittaja painaa yksittäistä kosketinta ja vapauttaa sen. Siihen kuuluvat sormen tai jalan asento sekä liikkeen nopeus ja paino.⁷ Urkujen soittokosketus muodostuu hallitusta soittoventtiilin avaamisesta ja sulkemisesta. Pianon vasaran isku sytyttää joko voimakkaamman tai hiljaisemman soinnin. Sointi päättyy, kun erillinen huopasammutin painuu kieliä vasten. Tähän liittyy vasaran palautuminen

⁷ Kosketuksella voidaan tarkoittaa soiton tavan lisäksi yksittäisen soittimen ominaisuutta.

lyöntiasemasta. Tapahtuma eroaa urkujen soittoventtiilin sulkeutumisesta, ja myös efektit poikkeavat toisistaan. Molempien soittimien soitossa hyvän soittokosketuksen tunnuspiirre on harkinta sormen ja käsivarren liikkeiden hallinnassa.

Urkujen soittaja kohtaa hyvinkin erilaisia soittokoneistoja. Mekaanisen koneistoon liittyy hyvä tuntuma soittoventtiiliin, joskin yhdistimet ja äänikerrat muuttavat kosketinvastuksen painavuutta. Pneumaattisten tai sähköisten koneistojen soittajalla ei ole suoraa yhteyttä muuhun soittokoneistoon, ja näissä äänen aluke syttyy usein viiveellä. Se tuottaa korvan ja käden yhteistyölle lisähaasteen. Joissakin uruissa koskettimen palautusjousen noste on huomattavan voimakas.

Mekaanisten urkujen soittajan mahdollisuus hallita sointia liittyy ennen kaikkea koskettimen liikevaran ensimmäisiin millimetreihin, joiden aikana soittoventtiilit avaavat ilman pääsyn pilliin tai pilleihin. Urkujen kosketustuntuman ominaisuudet riippuvatkin osaksi siitä, kuinka venttiilien avautumiskynnykset on säädetty. Soittaja sovittaa kulloinkin tarvittavan sävelpituuden myös kaiun pituuden mukaisesti.

Piano on kosketuksen nopeuteen reagoiva kielisoitin, ja sen mukaan äänentuoton perusta on soinnin aluke. Soittotekniikassa monipuolinen dynamiikka perustuu sormen kosketusotteen ja käsivarren painonsäätelyn samanaikaiseen hallintaan.

Pianistit puhuvat usein soittimen soittotuntumasta. Tuntuman osatekijöitä ovat vasara- ja sammutinkoneiston tyyppi, vasaran paino sekä säädöt. Koskettimen pohja-asema on soittajalle myös hetkittäinen tukipiste soittoaseman muuttamiseksi. Kosketuksen paino kohdistuu vain koskettimen pohja-asemaan, jossa vasara on jo vapautunut yhteydestä koskettimeen. Hyvin hitaassa koskettimen liikkeessä koneiston työnkin vapautuu ennen kuin vasara koskettaa kieliä eikä sointi syty lainkaan.⁸ Koskettimen pohja-aseman tuntuman merkityksestä soitossa esiintyy klaveerien soittajilla toisistaan poikkeavia käsityksiä.

⁸ Urkujen ja pianon koskettimen pohja-asemalla ei ole mekaanista merkitystä sointiin. Soittotekniikkaan sillä on tilanteesta riippuen suurikin merkitys, joka ilmenee joko hetkittäisenä tukena tai tuntumana. Tuki liittyy urkujensoitossa useimmiten soittoasennon muuttumistilanteisiin, tuntuman merkitys sointimieliin. Pianonsoitossa koskettimiston pohja on tukipiste soinnin hallinnalle sekä käden asennon muuttamiselle. Motorisesti monimutkaisessa kuvioinnissa soittotuntuma on erityisen tärkeä. Pohjan merkitys on liikehdinnässä samantapainen kuin lattian merkitys askeltamiselle, jossa paino jakautuu nopeassakin vauhdissa monen pisteen välillä.

- Soittaminen

Lähtökohdat

Musiikin esittämisen perusteissa ei ole eroja, toteutettiinpa sitä soittaen tai laulaen. Muusikolla on käsillä olevasta musiikista mielikuvan tasolla oleva idea, jonka soivaa vastinetta hän tavoittelee. Kun kuulovaikutelma vastaa mielikuvaa, idea on toteutunut. Kaikissa tapauksissa keinot löytyvät rytmiikan, melodian, harmonian ja soinnin värityksen alueilta.

Urku- ja pianomusiikin yhteyksien ja erojen taustalla vaikuttaa 1600–1700-luvuilla muotoutunut sävelkieli, johon musiikin hahmottaminen edelleenkin perustuu. Urkumusiikin taustalla saattaa havaita vokaalipolyfonian vankat perinteet. Kielikosketinsoittimien musiikki monipuolistui samanaikaisesti soitinkehityksen kanssa. 1800-luvun musiikki muutti uruissakin voimakkaasti siihen saakka totuttuja käytäntöjä ja tuon ajan urkumusiikin yhteydet pianomusiikkiin tulivat uudella tavalla läheisiksi. Musiikillisen ilmaisun saadessa uusia muotoja myös soittimet piti kehittää sopiviksi ideoiden toteuttamiseen.

Pieni- ja suurikokoinen urkuri ovat soittaessaan jossakin määrin eri asemassa. Luontevien säätöjen löytyminen urkupenkin korkeudeksi ja etäisyydeksi edellyttää lyhyemmältä enemmän asennon sopeuttamista. Sormiot ovat sitä korkeammalla, mitä enemmän soittaja joutuu laskemaan penkin korkeutta jalkojensa mitan vuoksi.

Urkujensoiton alkuvaiheessa nousee tärkeäksi kehityskohteeksi useimmiten jalkion soitto. Tavoitteena on oppia viipymättä hallitsemaan koskettimiston mitat sekä jalkojen liikevarat ja -tavat. Eri-tyisesti nilkan toiminta tulee kehittää aktiiviseksi. (Kuva 7.)



Kuva 7. Malli jalkioetydistä. Jalkionsoiton harjoittelussa on tarpeen käyttää monipuolisia, lyhyitä tehtäviä. Niitä löytyy erityisesti piano-ohjelmistosta. Kuvan katkelma on mukailu Cornelius Gurlittin (1820–1901) pianoetydistä. Harjoitusta voi täydentää soinnutuksella. (Louhos, M. & Nyblom, K. 2002. *Pianoetydejä II*, nro 23. Kuudes painos. Helsinki: F-Kustannus.)

Soittimet aina erilaisia

Urkujen soittajan tulee hallita hyvinkin erilaisten soittimien erityisominaisuudet. Soittoapulaitteetkin poikkeavat eri uruissa toisistaan. Keskeistä soittokosketuksessa on koneiston reagoinnin hallinta. Mekaanisen kosketustuntuman selkeyttä on viime vuosikymmeninä arvostettu hyvien urkujen ominaisuutena. Pneumaattisten ja sähköisten koneistojen toiminta on osoittautunut vikaherkäksi, eivätkä soiton vivahteet ole niillä yhtä herkästi kontrolloitavissa kuin mekaanisella koneistolla. Viime aikoina on kuitenkin alettu korostaa myös sitä, ettei mekaanisella kosketustuntumalla ole suurta merkitystä suuressa osassa 1800-luvulta lähtien sävellettyä urkumusiikkia. Urkureiden soittokäytäntöjen kulloisetkin ratkaisut perustuvat soittopöydän ja jalkion mitoituksiin, äänikertavalikoimaan sekä soittoapulaitteiden sijoitteluun soittopöydässä ja soittimen rungossa.

Pianistin eri soittimet eivät poikkea urkujen lailla toisistaan, mutta niiden soveltuvuus käyttöön riippuu suuresti koneistojen ja sointiominaisuuksien laadukkuudesta. Laadun tärkein ominaisuus on tasaisuus. Teoksessa, joka on soinnin tai nopeuden hallinnaltaan vaativa, koneiston herkkätoimisuudella on olennainen merkitys.

Sama henkilö voi soittaa teoksen eri soittimilla jokseenkin samoilla hallintataidoilla, vaikka pienen pianon ja konserttiflyygelin soittavuuden ominaisuudet poikkeavat toki toisistaan.

Kehon liikkeet

Ensimmäinen fyysinen ehto soittotekniikan kehittymiselle on vapautuneisuus. Se tarkoittaa soitto-otteen lisäksi mielen asennetta.

Urkuri voi soittaa samanaikaisesti yhtä tai kahta (poikkeuksellisesti useaakin) sormiota sekä jalkiokoskettimistoa. Hän käyttää teoksen niin edellyttäessä sormioita vuorotellen sekä muuttaa jalkojen ja vartalon suuntaa jalkiokoskettimistolla ja urkupunkeilla. Soitettaessa vartalon on joustettava eteen, taakse ja sivuille. Vasta-alkajalle saattaa kahden sormion sekä jalkion samanaikainen soittaminen olla raskasta, vaikka soittamisessa yksittäisen koskettimen painamiseen riittääkin vähäinen liike.

Käytännössä urkuri opettelee soittamaan jalkiota, niin kuin se olisi itsenäinen soitin. Jalkojen toimintatavat riippuvat myös jalkion rakenteesta. Koskettimia soitetaan yleensä jalkaterillä ja kantapäillä, lyhytkoskettimisissa jalkioissa vain jalkaterillä. Jalkaterän tai kantapään liike on joko suoraan alaspäinen tai osittain liukuva.

Koskettimistoa soittaessaan urkuri voi tukeutua hetkittäin soittoimen muihin rakenteisiin.

Pianistin soittimenhallinta pohjautuu hyvälle tasapainolle. Hän tukeutuu soittoilikkeissään tuoliin, lattiaan ja koskettimistoon. Leveä koskettimisto edellyttää pianistilta valmiuksia liikkua nopeastikin sivusuunnassa.

Pianon soittamisessa ovat keskeisiä käsivarren ja sormien yhteistyön monet muodot. Nämä ilmenevät soitto- ja kosketuksen, soitto- ja hallinnan sekä nopeiden sävelaiheiden hallinnassa. Käsivarren painon käyttö ja monipuoliset liikeradat liittyvät soittotekniikan dynamiikan ilmaisuun ja soittomotoriikkaan. Toimintatavoista keskeisimmät ovat pudottautuminen, hyppäys ja kyynärvarren kiertoliike. Suuret liikeradat ovat pianonsoitolle tyypillinen piirre.

Sormen osuus klaveerien soitto- ja kosketuksessa on olla kaikessa mukana tilanteen edellyttämin tavoin. Se toteuttaa kosketuksen itsenäisesti tai on kehon impulssien välittäjä. Sormi painaa ja nostaa koskettimen, ottaa vastaan käsivarren liikkeen ja putoavan painon, näpäyttää kosketinta tai osallistuu hypähdykseen. Sormi harjoitetaan toimimaan pääasiassa siten, että se ei juuri purista eikä

varsinkaan ojennu vaan laskeutuu alaspäin kaikki nivelet aktiivisina, rystysniveleen tukeutuen.

Urkujen soittamisessa ei käsivarren massaa ja liikettä ole yleensä tarpeen säädellä samalla tavoin kuin pianoa soitettaessa, koska urkupillin soittaventtiilin aukaisu ja sulkeminen tulee hallita ennen kaikkea pienillä sormien liikkeillä.

Selän hyvä ryhti auttaa löytämään luontevan liikkumisen tavat niin urkujen kuin pianon soitossa. Hyvän perusasennon lisäksi soittajan tulee hallita tilanteenmukaiset asennot. Ryhdin merkitys perustuu osin soiton laatutavoitteille ja osin kehon fysiologian näkökohtiin.

Urkurin istuma-asento poikkeaa pianistin istumisesta kahdella tavalla. Jalkion ja sormioiden korkeusasema korreloi keskenään, eikä urkuri voi tasapainottaa istumistaan lattiaan pianistin tapaan. Hän voi tukea tai muuttaa soittoasentoaan jalkion ja käsien koskettimisto-otteiden avulla vain hetkittäin. Äärimmäisissä tuokioissa etenkin lyhyen urkurin istuma-asento on nojausta penkin etukulmaan.

Soiton sujuvuus ja hallinta

Taito soittaa sujuvasti ja nopeasti kuuluu sekä urkujen- että pianonsoiton opintojen tavoitteisiin. Tunnetuin oikotie koskettimiston sujuvaan käyttöön on tekniset harjoitukset. Pianolle on sävelletty paljon etydejä, jotka soveltuvat myös urkuopetukseen. Näiden lisäksi pianonsoiton koulutuksessa käytetään erilaisia sormiharjoituksia. Sormien kontrolloitu, eriytynyt toiminta on soittotekniikan keskeinen edellytys.

Urkujen soinnin hallinnassa ovat keskeisellä sijalla soittokosketus ja soittotavat. Koska äänilähteet voivat olla kaukana soittajasta, dynamiikan ja soinnin balanssin hallinta voi olla pulmallista. Urkurin tulee hallita tällöin samanaikaisesti kolme osatekijää: säveln kesto suhteessa viereisiin säveliin, soittimen dynamiikan hallinta sekä molempien suhde huoneakustiikkaan.

Urkujen soittamiseen kuuluvat myös äänikertojen tilanteenmukaiset muutokset. Pienten ja suurten urkujen koneistojen käsittelytapojen erot ovat suuret. Vaikka urut rakennetaan yhden henkilön soitettaviksi, konserttitilanteessa urkuri tarvitsee usein avustajan.

Pianon soinnin hallinta perustuu vasaran iskun nopeuteen. Soittaja muuntelee dynamiikkaa käyttäen sekä kätensä nopeutta että voimaa. Merkittävä osa pianonsoiton pulmista liittyy dynaamisten tehojen ja tekstuurin balanssin hallintaan. Tasaisesti ja herkästi reagoiva vasarakoneisto auttaa soittajaa sekä dynamiikan että sujuvuuden vaatimusten toteuttamisessa.

Kaiku- ja vaimennuspedaalien merkitys on ratkaiseva suurimmalle osalle pianolle sävellettyä musiikkia. Kaikupedaalia käytetään pienin, tarkoin liikkein enimmäkseen sen liikevaran ylimmän kolmanneksen alueella. Sillä on merkitystä etenkin sävelen sammuksen pehmeydelle. Pedaali sitoo säveliä ja sointuja toisiinsa sekä pedaalin avaaminen ennen vasaran lyöntiä päästää koko kielistön soimaan sointiefektin myötä. Vaimennuspedaali suo mahdollisuuden soinnin pehmentämiseen.

Sävelilmaisu

- Lähtökohdat

Urkujen- ja pianonsoiton opetus on pohjautunut perinteisesti eurooppalaislähtöiseen klaveerimusiikkiin. Siitä on osoitettavissa yhteydet kunkin aikakauden muuhun instrumentaali- ja vokaalimusiikkiin. Klaveeri-ilmaisun yhtenevyyksiä ja eroja on mielekäästä tarkastella soitinten rakenteiden lisäksi myös vuosisatojen aikana kehittyneiden soittokeksintöjen käytänteiden suunnasta. On tärkeää, että tämä urkureille ja pianisteille yhteinen alue jäsentyy opiskelijalle ristiriidattomasti.

Tässä oppaassa *soittotavoiksi* kutsutut käytänteet liittyvät lähimminkin 1800-lukua vanhempaan mutta soveltuvat monin osin myöhempäänkin musiikkiin. Soittotapojen muutokset ilmentävät osaltaan musiikin tyylien muuttumista. Käytänteinä voidaan erottaa soiton *aksentointi*, *artikulointi*, *inegalisointi*, *agogiikka* ja *fraseeraus*.⁹ Nämä pohjautuvat musiikin rytmikkaan ja melodiaan.

⁹ Suomenkieleen hyvin käyvästä verbijohdoksesta artikuloida muodostunut substantiivi *artikulointi* on käyttökelpoisempi kuin *artikulaatio* etenkin tilanteissa, jossa sana on linjassa aihealuetta lähellä olevien sanojen kanssa (*aksentointi*), huolimatta romaanisten vaikutteiden yleistymisestä suomen kielen käyt-

Aksentointi liittyy musiikin rytmiseen olemukseen, sekä musiikin luonteeseen ja rakenteeseen. *Artikulointi* liittyy ennen kaikkea kahden tai kolmen melodisesti tärkeän sävelen keskinäisiin pituuksiin ja etenkin nopeissa kuvioissa myös pidempiin sävelkuihin. Sitä voi pitää musiikin foneettisen ilmiön tuottamisena.

¹⁰ *Inegalisointi* liittyy pienrytmiikan elävöittämiseen, *agogiikka* taas esitysnopeuden muutoksiin ja *fraseeraus* säejäsentelyyn. Soittotavat selkeyttävät klaveeri-ilmaisua.

Aksentoinnilla ja artikuloinnilla ovat omaleimaiset profiilinsa. On ilmeistä, että klaveerien soittajien käsitykset ovat yhteneviä vain artikuloinnin osa-alueiden ja fraseerauksen yleismerkityksen osalta. Käsityserot tulevat esiin puhuttaessa artikuloinnin käyttöyhteyksistä ja fraseerauksen tavoitteista.

Käsillä oleva soittotapojen analyysi on käyttökelpoinen molempien klaveerien ääressä. Tarkemman tutustumisen jälkeen saattaa pianomusiikin yhteydessä vähälle huomiolle jäänyt inegalisointi-kin olla itse asiassa tuttu soittotapa. Huoneakustiikan olemusta ja

merkitystä soittamisessa on tärkeää sivuta, koska erityisesti urkujen kohdalla sillä on keskeinen osuus arvioitaessa käyttökelpoisia soittotapoja.

- Soittotavat

Aksentointi

Aksentoinniksi kutsutaan soittotapaa, jossa tietyn säveln merkitys painottuu suhteessa ympäristöönsä. Käytännössä sävel pidentyy tai sen yhteydessä soitetaan korukuvio tai se soitetaan voimakkaammin.¹¹ Aksentoinnin perusmuotona voi pitää tasaista tahdinlyöntiä. Tästä säännöllisestä pulssista, jossa erottuvat vahvat ja heikot tahtiosat, vanhimmat lähteet käyttävät termiä *das ordentliche Fortgehen* (”säännönmukainen eteneminen”), myöhemmin käyttöön ilmaantuu termi *grammaattinen* aksentti. Muita muotoja ovat *oratorinen* aksentointi, jonka myötä puhe tulee ymmärrettävämmäksi, ja *pateettinen* aksentti, joka selventää ilmaisun tunnekoros-

tösanastossa (kuten *reklamointi* – *reklamaatio*). Ohje soveltuu myös vastaaviin termeihin. Fraseerauksen suomenkieliseksi vastineeksi sopii säejäsentely. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus/Kielitoimisto 15.4.2009 Riitta Eronen.

¹⁰ Puheen artikulointi tarkoittaa äänteiden muodostamista.

¹¹ Nimikkeenä aksentti näyttää tarkoittavan 1700-luvulle tultaessa lähes yksinomaan korukuviota. J. G. Walther selvittää termin merkitystä pääasiassa siltä kannalta. (Walther 1732 / 1953, 5–6.)

tusta. Tässä oppaassa aksentin sijasta on käytössä termi *painotus*. (Kuva 8 ja 9.)

1200-luvun laulumusiikkia koskeva tieto sisältää käsityksen, että melodia voi sisältää puheenomaista eli oratorista tai pateettista eli ilmeikkyyttä tuovaa painottamista. 1600-luvun musiikin keskeinen idea oli tekstin määräävä vaikutus lauluilmaisuun. Tällöin painotuksen voi saada myös heikko tahtiosa, mikäli siinä kohden on tärkeä sana tai tavu. Sävelen pieni venytys korostaa sen merkitystä. Soitinmusiikin osalta tämän käytännön tuo esiin muun muassa Girolamo Frescobaldi (1583–1643), joka viittaa toccata-kokoelmansa (1637) esipuheessa oman aikansa vokaalimusiikin antamaan esikuvaan.

Klaveerisävellystävät ovat käyneet painottamis-soittotavan osalta läpi värikkään kehitysketjun. Vielä 1700-luvun alussa esitettiin käytännön vakiinnuttamista, jossa yhdistyisivät klaveristin käsien ominaisuudet ja sävelilmaisuus. ”Vahvat” tai ”heikot” sormet soittaisivat ”vahvoja” tai ”heikkoja” säveliä. Tällöin esiintyi myös käsityksiä, että polyfonista musiikkia tulisi painottaa renessanssin musiikin yhteydessä eri tavoin kuin 1600-luvun musiikissa. Aikalaisen kerrotaan havainneen, että sävelkulkujen painottamisessa oli

käytössä monia muuntelutapoja ja näidenkin välillä ilmeni monia eroja. 1800-luvun alussa käytettiin myös termiä agoginen aksentti, joka selitettiin joko sävelvoiman lisäämiseksi tai sävelen kestoa viivyttäväksi ilmaisuksi. (Thiemel 2011.)



Kuva 8 ja 9. Oratorinen ja pateettinen painotus (Türk 1789/1962, 336–337). Ensimmäinen elävöittää *grammaattisen* tasaista ”tahdin lyöntiä”, toisessa korostetaan säveliä melodian tunteikkuuden ehdoilla.

Urkuympäristössä painottaminen tarkoittaa kaikkien niiden teijöiden summaa, joilla sävel otetaan äänenkuljetuksesta esiin. Urkurit pitävät tilanteenmukaista painottamista hyvän musiikillisen esityksen perusvaatimuksena, koska tällöin melodisuus ja muodon jäsentely selkeytyvät ja sävellyksen luonne tulee kuuluviin. Sen lisäksi sointi muodostuu läpikuultavaksi.

Kaikessa musiikin esittämisessä perustan luo grammaattinen eli rytmin perussykettä esiin tuova painotus. Pianisti voi korostaa sykettä pelkällä korostuksella. Vaikka pianistien puhekielessä aksentti tarkoittaa useimmiten tällaista dynaamista korostusta, painottaminen on pianistien käytännöille tuttu keino. Näin tapahtuu, kun sävel soitetaan *tenuto* (it. *pidätetty* <tenere = pitää, arvostaa) eli täyteen keston, käytännössä kestoaan pidemmäksi.

Artikulointi

Artikulointi on sävelten erottelun tai yhdistelyn aste-erojen käyttämistä soitossa. Artikulointi liittyy lähimmin kahden tai kolmen sävelen suhteisiin. (Kuva 10.) Mutta myös esimerkiksi nopea sävelkulku voidaan sanoa soitettavan artikuloiden, jolloin erottelun tai yhdistelyn aste-erot muuttuvat kulun edetessä. Aste-erot voivat olla kaikkea staccaton ja legaton väliltä. Legato voi käytännössä tarkoittaa myös sävelen soittamista kestoaan pidemmäksi (yli-legato). Omanlaisensa kuulokuva syntyy nopeiden sävelkuvioiden leggiero-artikuloinnista, jota soitettaessa käsi on korostetun kevyt, sorminopeus suuri ja kontakti soittimeen *non legato*.



Kuva 10. Esimerkkejä muutamista artikulointitavoista: 1. tahti: neljän sävelen ryhmän alkupuolella sävelet soitetaan saumattomasti, loppupuolella toisistaan irti. 2. tahti: Kiilamerkintä tarkoittaa 1700-luvun puoleen väliin tultaessa painokasta, ei lyhyttä säveltä, 1800-luvulla terävää staccatoa. 3. tahti: *portamento* (kantaen) tarkoittaa samanarvoisia, intensiivisiä mutta toisistaan irrallisia säveliä, jotka etenevät ”liukuen”. 4. tahti: *legato*.

Teoriassa artikulointi on ilmaisun mikrorytmiikan hallintaa, jossa muusikko muuntaa kellon tarkkuudella etenevän tapahtuman noudattamaan musiikillisen ilmaisun johdonmukaisuuksia. Voi todeta, että artikuloinnin aste-erot mahdollistavat esimerkiksi tunteen ilmaisun mukauttamisen sävelkulkuun, jossa tähän ei ole muita mahdollisuuksia.

On ilmeistä, että klaveerien artikulointikeinoja oppii parhaiten ymmärtämään urkujen ääressä. Klaveerien soitintaitoja yhdistävät kuitenkin yleiset, muihinkin soittimiin liittyvät käytännöt. Esimerkiksi vokaalipolyfonialle on tyypillistä äänenkuljetuksen itsenäisyys, joka sisältää myös artikuloinnin. Artikulointi on myös osa dynamiikan keinoja. Näyttää siltä, että kielikosketinsoittimien kehittyneemmät dynaamiset mahdollisuudet tarjosivat klaveristeille

jo 1700-luvun lopulla uuden kiehtovan ilmaisutavan, joka hämärsi artikuloinnin merkitystä.

Soiton selkeyden vaatimus korostuu huoneakustiikassa, jossa kaiunta-aika on pitkä. Tällöin soittotapaan liittyvät myös äänten alukkeiden ja lopukkeiden suhteuttaminen huoneakustiikkaan. Artikulointiin sisältyy urkujen soitossa kuulokuvan selkeyden lisäksi myös dynamiikan ilmaisu. Esimerkiksi tiivis artikulointi antaa suurten urkujen kuulijalle dynaamisesti voimakkaamman vaikutelman.

Pianonsoiton yhteydessä artikuloinnin lähtökohta on usein *legato*-soitto, johon samalla pohjautuu myös soinnin hallinnan harjoittelu. Itsestään vaimenevan soinnin vuoksi äänen päätöllä ei ole pianistille yhtä olennaista merkitystä kuin urkurille. Pianoteoksille ovat ominaisia nopeat sävelkulut, jotka kuulostavat uruilla sellaisinaan soitettuina epäselviltä juuri artikuloinnin jäsentymättömyyden vuoksi. Pianonsoitolle ominaisia artikulointitapoja soittaja toteuttaa sormityön ohella myös ranteen, kyynärvarren ja käsivarren aktiivisuudella. Hetkittäinen tehoste voi olla myös sormityön korostettu passiivisuus, jolloin sointi jää pehmeäksi.

Inegalisointi

Inegalisointi (ranskaksi *inégalité*, ”epätasaistaminen”) liittyy soitossa nuotinnuksen melko lyhyiden aika-arvojen tulkintaan.

Useimmiten kahden, korkeintaan neljän perättäisen tasa-arvoisen sävelen keskinäinen suhde muuttuu siten, että sävelryhmän sisällä tapahtuu sävelkestojen säännöllistä muuntelua. (Kuva 11.) Ranskalaisperäisessä musiikissa ryhmät inegalisoidaan pidentämällä sävelparien ensimmäisiä säveliä. Italialaisperäisessä musiikissa saattaakin pidentyä parin jälkimmäinen sävel ¹². Käytännössä inegalisointi-soittotapa sivuaa painotusta ja artikulointia.



Kuva 11. Inegalisoinnin pääperiaatteet. Rytmisen muutos on tilanteesta riippuen suurempi tai vähäisempi.

Inegalisoinnin täsmällinen ymmärtäminen liittyy esityskäytännön kysymyksissä yleiseen tilanteeseen, joka pätee kaikkien aikakausi-

¹² Tunnetaan myös ”lombardisena rytminä”.

en musiikissa: muusikko joutuu aina jossakin määrin tulkitsemaan nuottikirjoitusta.

Inegalisointi liitetään lähteissä vahvasti ranskalaiseen 1700-luvun alun musiikkiin. Mutta niin Espanjassa, Italiassa kuin myös Saksassa epätasaistavat soittokäytännöt tunnettiin jo 1500-luvulta alkaen. Marie-Claire Alainin (1980) mukaan lähteet ovat inegalisoinnista yhtä mieltä; teoksen tyyli määrää, minkälaista tapaa tulee käyttää; lähinnä astekuviot, joissa ei ole muuta ohjetta, epätasaistetaan; epätasaistamiselle on useita sääntöjä, joista merkittävin on sääntö hyvästä mausta. Alain lainaa Lacassagnen ajatusta inegalisoinnista (joka sopii muihinkin soittotapoihin) vuodelta 1766:

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

Agogiikka

Agogiikka on tapa käsitellä musiikillista aikaa. Sen luonne on tilapäinen ja se on kuuluvissa yksittäisissä sävelissä, tauoissa, sävelkuluissa sekä säkeissä. Näissä ilmaisullinen muuntelu, vivahde- ja hienosäätö ilmenevät pieninä nopeuden muutoksina.

Esitysnopeuden muutos, joka kuvaa musiikin tunnesisältöä, on kuvattu kirjallisuudessa 1500-luvulta asti. Ensivaiheessa agogiikka liittyi säkeen hengitykseen. Myöhemmin nopeuden vähentäminen ja lisääminen oli vuorovaikutuksessa harmonian ja tekstin kanssa. 1600-luvulla myös perustempojen muutokset tulivat käytännöksi yhä yleisemmin.

Musiikin viehättävyys perustuu usein esitystilanteessa syntyneisiin spontaaneihin oivalluksiin. Näitä ovat nekin hetkelliset käänteet, jotka poikkeavat sävellyksen perustemposta. Tällaisen rytmisen vapauden voi ottaa solistinen soittaja tai pieni kokoonpano.

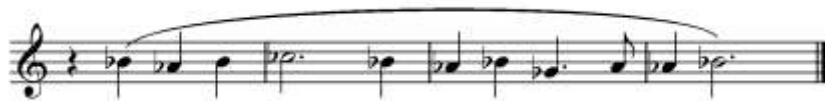
Nuotinnuksen agogisia merkintöjä ja ohjeita ovat muun muassa *hengityspilkku*, *fermaatti*, *espressivo*, *rubato*, *sostenuto* ja *tenuto*.

Fraseeraus

Fraseeraus tarkoittaa musiikin yhteydessä säejäsentelyä. (Kuva 12.) Soittaja jäsentee sävelilmaisuaan kuten lausuja muotoillessaan puhetta lauseiksi. Fraseerausta onkin mahdollista lähestyä käytännön puheilmaisun kautta, jossa lause on ajatuksen kuva.

Säejäsentelyä on 1800-luvulta lähtien usein merkitty hengityspilkuilla ja kaarilla.

Soiton fraseerauksella musiikillinen säe muotoillaan sävellyksen affektin mukaiseksi ja sopeutetaan ympäristöönsä loogisesti. Siinä keskeisessä asemassa on intensiteetin vaihtelu, jossa ilmaisu tiivistyy kohti painokasta säveltä ja etääntyy siitä luontevasti. 1800-luvun lopun fraseerausteorioissa liittyivät yhteen sekä painotukset että dynaamiset nousut ja laskut.¹³



Kuva 12. Kaari liittää yhteen musiikillisen säkeen. Soittajan tulee kyetä tunnistamaan ja ilmaisemaan säkeen sisäiset jännitteet.

3. YHTEISTYÖ KLAVEERIKOULUTUKSESSA

Vuorovaikutuksen tukema kontaktiopetus

Yhteistyön ensisijainen tavoite on se, että opiskelija saa urkujen ja pianon käsittelyä sekä klaveerimusiikin esittämistä koskevan tiedon helposti omaksuttavassa muodossa eikä ohjaus muodosta soiton harjoitteluun lamauttavia ristiriitoja. Molempien soittimien erityispiirteiden tulee saada niille kuuluva painoarvo. Soitettaessa näkemys ohjaa tunnistamaan klaveereille yhteiset sekä kunkin soittimen idiomaattiset soittotaidot ja auttaa välttämään virheitä soittimien käsittelyssä.

Kirkkomusiikin koulutuksessa opintojen pääaineeksi on nimetty kirkkomusiikki, johon klaveeriopinnotkin sisältyvät. Tämä avaa tärkeän näkökulman esimerkiksi ohjelmiston suunnitteluun.

Toimintasuosituksia

- Suunnittelu ja seuranta

Yhteistyö lähtee luontevimmin käyntiin, jos toiminnan suunnittelea ja ohjeistaa työnantaja yhdessä opettajien kanssa. Käynnisty-

¹³ (Hynninen & Vapaavuori 1994.)

minen onnistunee parhaiten erityisissä ohjauspalavereissa. Näissä käydään keskustellen läpi toteutettavat toimet ja seurataan toiminnan kehittymistä. Työskentely edellyttää myös ryhmäkeskusteluja, joissa ovat läsnä opiskelija ja hänen urkujen- ja pianonsoiton opettajansa. Ensimmäisessä tapaamisessa yhteistyön ydinkysymyksiin vie tutustuminen molempiin soittimiin katsellen, kokeillen ja kuunnellen. Samalla opettajat ja opiskelija tutustuvat toisiinsa sekä ihmisinä että muusikkoina ja paneutuvat yhdessä opintojen keskeisiin osa-alueisiin.

Lukuvuoden alussa laaditaan yhteistuumin opintosuunnitelma ja sovitaan yhteisistä tavoitteista. Opintojen edetessä pohditaan keinoja asetettuihin tavoitteisiin pääsemiseksi.

Yksi sujuvan oppimisen edellytys on, että opiskelija ymmärtää saamiaan ohjeita oikein. Jos opettajien ilmaisut soittamisesta ja musiikista jäävät opiskelijalle hämäriksi, hän ajautuu toistuvasti harhaan. Opettajienkin on tarpeellista oppia ymmärtämään työtoverin käyttämiä käsitteitä ja tämän niille antamia painoarvoja.

Yhteistyön yksi osa-alue on seuranta. Vuoden kuluessa ryhmä keskustelee opintojen etenemisestä ja käsittelee esille nousseita,

opintoihin vaikuttavia asioita. Yhteistyön hyödyllisyys korostuu epäselvien opintotapahtumien korjaamisessa.

Opiskelija on varmasti pohdiskellut opintojensa tavoitteita ennen koulutuksen alkamista. Häntä tulee rohkaista muodostamaan soiton taidoista omia käsityksiä. Vaikka hän ei opintojen alkuvaiheessa rohkenisikaan tuoda esiin itselleen asettamia tavoitteita, hänellä on myös perusteltua kriittisyyttä.

- Soittimiin tutustuminen

Yhteistyön syntymiselle on oleellista, että opettajat haluavat tietoa toistensa soittimista sekä niiden soiton erityispiirteistä. Soittimien ominaisuuksia tarkasteltaessa mukana oleva opiskelija oivaltaa molempien soittimien idiomaattisia ilmaisumahdollisuuksia, osaa vertailla soitinharjoitteluun liittyviä kysymyksiä keskenään ja oppii käyttämään oivalluksiaan hyväkseen. Myös opettajien kokonaiskuva klaveerisoittimista laajenee.

Erityyppisten urkujen soitto-ominaisuudet poikkeavat paljonkin toisistaan. Niiden tunteminen antaa impulsseja uruille ominaisten soittotapojen parempaan ymmärtämiseen. Soittajan on tärkeää

nähdä ainakin yhden kerran urkujen sisällä, millä tavoin koskettimen liike välittyy soittoventtiilille.

Opiskelija kertoo urkuihin ja pianoon liittyviä käsitteisiään ja kokemuksistaan

Opettajat ja opiskelija pohtivat soittimien teknisiä yhteyksiä ja eroja, erityisesti äänentuottoa ja dynamiikan mahdollisuuksia

Ryhmä käsittelee avoimesti kysymyksiä, jotka nousevat soittimien erilaisista asemista musiikkikulttuurissa

- Soittamisen tapojen vertailu

Yhteistyön alusta lähtien on tärkeää tiedostaa urkujen ja pianon käsittelyn yhteisyydet ja erot. Tehokkain tapa tutustua näihin on keskustelu soittimen ääressä. Näkyvin ero soittimien käsittelyssä on istuma-asennossa ja siihen liittyvässä tilanteenmukaisen tasapainon hallinnassa. Urkujensoiton keuhonhallinnan taustalla on nähtävä lähinnä äänentuotto ja jalkiosoiton vaikutus tasapainoon

sekä ylävartalon liikkeisiin. Liikehdintä saattaa heijastua pianon käsittelyyn mutta on siinä yhteydessä asiaankuulumatonta.

Urkujen tai pianon käsittelyssä on myös paljon yhteisiä piirteitä. Näitä ovat motorinen sujuvuus ja soittokosketuksen sekä musiikillisen ilmaisun selkeys. Urkujen ääressä omaksuttuja soittotapoja voi hyödyntää myös pianonsoitossa ennen muuta vanhemman musiikin yhteydessä.

Myös soiton dynaamisen ilmaisun hallinta on soveltaen yhteistä. Dynamiikan ilmaisun vaikuttimet ovat kaikilla soittajilla samankaltaiset, mutta pianon ääressä sen ilmiäsu tuotetaan rinnan äänentuoton kanssa. Urkurin keinot ovat soittotavat, äänikertamuutokset ja paisutuskaapit. Pianonsoiton dynaamisen ajattelun on mahdollista siirtyä urkujen soittotekniikan taustalle vaikuttavaksi tekijäksi.

Joissakin tilanteissa ryhmä voi löytää yhteistyölleen kestävän pohjan musiikin mielikuvien käsittelystä. Musiikin esittämisen idea mielen leikkinä toteutuu kiehtovimmin mielikuvien käytössä. Muusikot käsittelevät soittamista mielellään tasolla, joka on molemmille läheinen ja ristiriidaton.

Vuorovaikutusta soitintaitojen välillä on tapahtunut aina, joskin myös kielteisillä tuloksilla. Tällaisia löytyy eriytymättömän äänen tuoton hallinnan ja kehon painonkäytön sekä epäjohdonmukaisten liikkeiden suunnista.

Käsivarren käyttö liittyy klaveerien soittamisessa useisiin osaluokkiin. Urkujen soitossa käsivarren ylimääräinen liikehdintä haittaa kosketuksen tarkkaa säätelyä eikä pianonsoitolle ominaisempi intensiivinen ote koskettimen pohja-asemaan ole tarpeellinen. Käsivarren painolla on olennainen merkitys pianonsoiton soittokosketuksessa. Painoa säätelemällä soittaja vaikuttaa paitsi soinnin väritykseen myös ohjaa motorisesti vaativan kuvioinnin toteutusta. Pianon soitossa äänentuotto ja siihen tarpeellinen kehon liikkeiden hallinta ovat keskinäisessä riippuvuussuhteessa enemmän kuin urkujen soitossa.

Urkurin otteet näkyvät pianotekniikassa passiivisina, jopa staattisesti jännitteisinä otteina sekä johtavat usein soinnillisiin puutteisiin. Sujuva pianismi saattaa syrjäyttää urkujen idiomattisen soitokosketuksen. Äänentuoton ja huoneakustiikan yhteenkuuluvuus ei ole johdonmukainen, eikä kuulijalle välity sävelkuvioinnin idea. Pianopedaalin käytön suurpiirteisyys heikentää molemmissa kos-

ketuksen tarkkuutta ja tämä lisää edelleen urkusoinnin epäselvyyttä. 1800-luvulta lähtien urkumusiikkiin ilmaantui piirteitä, joilla on suora yhteys ajan pianonsoittotekniikkaan.

Yksi osa musiikillista kuulokuvaa on kaiku, joka liittyy omaleimaisesti sekä urkujen- että pianonsoittoon. Urkuri muotoilee sävelkulkua eri soittotavoin siten, että yhtenä tekijänä ovat soittotilan ominaisuudet. Pianisti sävyttää sointeja ja sitoo harmonioita toisiinsa kaikupedaalilla. Tämän lisäksi hän myös ottaa huomioon tilan, missä piano sijaitsee.

Opettajat ja opiskelija pohtivat klaveeritaitojen osatekijöitä ja niiden yhteenkuuluvuutta urkujen ja pianonsoitossa

- Ohjelmiston suunnittelu

Urkujen- ja pianonsoiton taidot realisoituvat ohjelmiston harjoittelun ja esittämisen myötä. Opintojakson kuluessa opiskelijalle tulisi syntyä kokonaiskuva, jossa hahmottuvat sekä molemmille soittomalle soveltuva ohjelmisto että idiomattisimpien ohjelmistojen leimalliset erot. Kirkkomusiikin opintojen klaveeriohjelmistoon

tulee kertyä riittävä määrä ainesta, jonka yhteys pääaineeseen on luonteva.

Kouluttajien tulee saada realistinen käsitys oppilaansa lähtökohdista. Yleensä siihen liittyy erityissuhde ohjelmiston johonkin osa-alueeseen. Tämä musiikki on osaltaan jopa rohkaissut opiskelijaa musiikkiopintojen pariin. Soittotaidon kehittäminen tutusta tunteuttomasta suuntaan on antoisaa, ja opiskelijan kokonaiskuva klaveeritaiteesta rakentuu ehjäksi.

Opettajat ja opiskelija suunnittelevat yhdessä lukuvuoden urku- ja piano-ohjelmiston. Opettajien tietoisuus yhteisen oppilaansa toisen soittimen teoksista tukee heidän opetustyötään, ja he kykenevät asettamaan mielekkäitä lähitavoitteita sekä luomaan opetustilanteisiin sopivimmat käsittelytavat.

Hedelmällinen vuorovaikutus syntyy esimerkiksi ottamalla lähtökohdaksi tyylikaudet. Kun urku- ja pianoteos valitaan siten, että harjoiteltavana ovat saman aikakauden tai peräti saman säveltäjän teokset, opiskelija saa tilaisuuden havainnoida kummallekin soittimelle tyypillisiä ilmaisukeinoja, niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Ohjelmistoon voi kuulua myös toisen soittimen teoksia. Tälläkin tavoin mahdollistuu keinovarojen konkreettinen vertailu.

Teoksia valittaessa näkökulmina voivat olla myös nuotinlukutaito, tietty tekninen tavoite, kosketuksen taidot ja soittotavat sekä teoksen laajuus. Nuotinlukutaito kehittyy muun muassa siten, että teokset vaihtuvat tarpeettomasti viivyttelystä.

Klaveerien soittotekniikan kehittämistavoitteena voi pitää sormien osalta niiden valmiutta nopeaankin reagointiin. Tyypillisinä pianon soittotaitoina pidettyjä asteikkojen ja murtosointujen hallintaa tarvitaan myös urkujensoitossa.

Jalkion käyttö vie urkuopintojen alkuvaiheessa paljon harjoittelu-aikaa. Taitojen kehittymiselle on eduksi, että jalkioharjoitukset ovat monipuolisia ja niiden harjoittelu on sopivan intensiivistä. Lyhyitä harjoituksia voi laatia muiden klaveeriteosten katkelmista.

Opettajat ja opiskelija toteavat opiskelijan aiemmin soittaman ohjelmiston sisällön

Ohjelmistoa pohtiessaan ryhmä tiedostaa kirkkomusiikin opintojen luonteen

Ohjelmistoa suunnitellessaan ryhmä hyödyntää molempien opettajien ohjelmistotietoutta

- Työskentely ja väliarvioinnit

Pari vierailua lukuvuoden kuluessa oppilaan toisen soittimen tunti- tai esitystilanteisiin tarjoaa opettajille luontevan yhteistyötilanteen. Kuunnellessaan oppilaan soittoa toisella klaveerilla opettaja saa tilaisuuden arvioida soiton yleistä kehittymistä ja pääsee vertailemaan oppilaan otteita omilla tunneilla käsiteltyihin asioihin. Eri-tyyppisen antoisaa on kuulla, miten toisen soittimen opettajat arvioivat kuultua esitystä.

Näissä tilanteissa esiinnousseilla perusteilla opiskelija ja opettajat pääsevät kiinni opetuksen päivänkohtaisiin kysymyksiin. Arvioinnin pääpainon tulee olla taitojen edistymisessä sekä niiden suhteessa soittimille ominaisiin soittotapoihin. Sopivissa yhteyksissä tarkistetaan opiskelijan opintojaksolle asetettujen tavoitteiden mielekkyys ja luodaan uusia tavoitteita.

Harjoitteluun liittyvät kysymykset riittäisivät jo yksinään opettajien yhteistyön perusteeksi. Opintojakson tiivis aikataulu ja siitä johtuva tarve järjestellä harjoitteluajoja ja -paikkoja edellyttää, että opiskelijan toimia tuetaan tasapuolisesti. Yhteistyön tärkeitä osioita voivat olla myös harjoittelutavat ja -tekniikat. Niissä haetaan oppilaalle parhaiten soveltuvia käytäntöjä.

Periodiklaveerien soitto-ominaisuuksien tarkastelu tarjoaa mielenkiintoisen vertailumahdollisuuden urkujen ja pianon soittoteknisiin kysymyksiin. Pedagogisessa mielessä periodisoittimista keskeisin on klavikordi. Sen voi katsoa olevan rakenteensa ja hallintaa edellyttävien taitojen puolesta klaveeritaitoja välittävä soitin.

Urkujen- ja pianonsoiton opettajan sekä heidän opiskelijansa on tarpeen kohdata toistuvasti

Opiskelijan tulee saada realistinen käsitys taidostaan mutta rohkaisevassa hengessä

Ryhmä pohtii harjoittelun kysymyksiä, mukaan luettuna ajankäyttö ja sen jakaminen

- Yhteenveto

Monen soittimen osaajaksi kouluttautuva henkilö joutuu jakamaan voimiaan ja aikaansa täysin eri tavoin kuin yhden soittimen opiskelija. Hänen oppimisnopeutensa vaikuttaa opiskeluun tarjottujen edellytysten toimivuus.

Kuvatun yhteistyötavan hyödyt voi nähdä välittömästi kahdella tapaa. Opiskelijan ei tarvitse jäädä ratkomaan opinnoissaan ilmeviä ongelmia yksin. Yhteistyö myös tukee kahden klaveerin kontekstissa toimivaa opettajaa, joka saa samalla suoraa tietoa rinnakkaisten opintojen arkipulmista.

Pidemmällä aikavälillä opettajat omaksuvat roolinsa kirkkomusiikin koulutuksen osana. He hyötyvät saamastaan laajemmasta tietopohjasta ja näkemyksestä, joka ei voi olla näkymättä opetustyön laadun paranemisessa.

Rinnakkaisen klaveerikoulutuksen kehittyminen on merkittävä osa koulutuksen kehittämistä. Kehittymisen yhteydessä tapahtuvat taidon ja asenteiden siirtymät muokkaavat klaveerikoulutuksen kokonaisuutta syvältä ja heijastuvat muidenkin aineryhmien koulutukseen.

4. URKU- JA PIANOMUSIIKKI

Ohjelmiston laaja valinnanvara

Klaveerisoittimille kirjoitetut teokset ulottuvat viiden, koulutuksessa käytetyimmät neljän vuosisadan aikajänteelle. Vanhimmat teokset on kirjoitettu uruille ja muille oman aikansa klaveerisoittimille. Urut ovat olleet aiemmin nykyistä keskeisemmässä asemassa, mistä kertoo ohjelmiston laajuuskin. Nykyisellä pianolla soitetaan klaveerimusiikkia kolmelta vuosisadalta, alkaen noin sata vuotta ennen soittimen voimakkainta kehitysvaihetta. Mitä pidemmälle 1700-luvussa edetään, sitä enemmän ajan musiikki saa sijaa tämänkin päivän pianistien ohjelmistoissa. Vielä 1800-luvun alkupuolella klaveerisäveltäjät kirjoittivat musiikkia, jolla on kiinteä yhteys edellisen vuosisadan tyyliin. 1800-luku oli pianon kulta-aikaa, jonka vaikutus ulottuu vahvana meidän aikaamme asti. Pianon vaikutus saman ja myöhemmän ajan urkumusiikkiin käy ilmi erityisesti virtuoosisessa ohjelmistossa.

Ajoittain nousee esille kysymys teokselle oikeasta soittimesta. Jos soitinkeskeisyyttä pidetään etusijalla, monelle kirkkomusiikin koulutuksessa käytettävälle teokselle ei tarkasti ottaen ole enää tarjolla täysin oikeaa soitinta. Esimerkki tästä käyvät muun muassa Felix

Mendelssohnin pianoteokset. Ne on sävelletty vasarasoittimelle, jonka sointi ja soittotuntuma poikkeavat olennaisesti meidän aikamme voimakassointisesta, valurautarunkoisesta ja kireäkielisestä soittimesta. Myös opetussuunnitelmissa mainitut urku- tai piano-ohjelmistot menevät soittimittain ajateltuna paikoin ristiin, koska useat teoksista on mahdollista soittaa sekä uruilla että kieli-kosketinsoittimilla.

Nykyisin pianolla soitetusta ohjelmistosta, jossa käytetään urkujensoitonkin yhteydessä tuttuja soittotapoja, suuri osa on sävelletty 1700-luvulla. Myöhemmät säveltäjät ovat saattaneet kirjoittaa musiikkia sekä uruille että pianolle. Heidän ajattelunsa perusta on mahdollista havaita teosten kaikissa piirteissä. Tämä on tuottanut teoksia, joissa näkyy klaveerien tiivis yhteys. Uruille ja pianolle sävelletyllä ohjelmistolla on ominaispiirteensä, mutta saman aikakauden teoksissa tyyli esiintyy samankaltaisena.

Sekä uruilla että pianolla on perinteisesti soitettu musiikkia, joka on alun perin sävelletty erilaisille klaveereille, laulajille, soolosoittimille tai jopa orkesterikokoonpanoille. Säveltäjän työn tuloksena on joskus ollut myös saman teoksen sovitus sekä uruille että pianolle. Soittajalle tällaiset teokset selventävät hänen tulevan kehityksensä kannalta tärkeitä tietoja ja taitoja, jotka koskevat soitinta, soittotaitoa, säveltäjää sekä aikakauden tyyliä.

Harjoiteltavaksi otettavan musiikin valinnan tulee perustua aina joltakin osin opiskelijan mieltymyksille. Opiskelijan tulee kuitenkin saada kokonaiskäsitys klaveerien ohjelmistosta, jotta urkujen ja pianonsoiton perusopinnot antaisivat kestävä pohjan jatko-opinnoille ja työelämään.

Koulutuksen yksi tavoite on kokonaisnäkemys länsimaisesta taidemusiikista. Kunkin aikakauden tyyliin johtaa pitkä vaikutteiden ketju. Kirkkomusiikin klaveerikoulutuksessa on keskeinen osuus Johann Sebastian Bachin (1685–1750) tuotannolla. Klaveeriyhteistyötä aloittava ryhmä voi lähteä liikkeelle esimerkiksi kysymyksestä Mitä musiikkia Bach kuuli lapsuudessaan? Vastausta tähän voi hakea tutustumalla esimerkiksi Girolamo Frescobaldin (1582–1643) ja tämän oppilaan Johann Jakob Frobergerin (1616–1667) teoksiin.

Soittaminen on aina jossakin määrin mielikuvan sovittamista ja sovituksen esittämistä. Kun käsillä on teos, joka näyttäisi soveltuvan soitettavaksi sekä uruilla että pianolla, soittaja joutuu pohtimaan sekä soittimen mahdollisuuksia sekä omia taitojaan. Kun

uruilla esitetään pianoteosta, nopeiden sävel- ja sointutoistojen soittaminen uruilla ei toimi hyvin, koska dynamiikka muodostuu rauhattomaksi. Äänen päätön jyrkkyys tuottaa muun muassa epätoivottuja sointeja. Matalimmat sävelet kannattaa ehkä soittaa jalkiolla, nopeat bassokuvioinnit sopivalla sormion äänikertayhdistelmällä. Kun taas pianolla esitetään urkuteosta, sointuja täytyy jakaa osiin ja soittamaan ne nopeasti peräkkäin. Soolo-osuudet pianisti tuo esille soittimen dynamiikan keinoin, koska tällä ei ole käytettävissä urkujen äänikertojen eri sävyjä.

Oppaaseen sisältyvät esimerkkiteokset antavat käsityksen suurimmasta osasta tässä luvussa esitetyistä klaveeriensoiton kysymyksistä. Teokset on valittu aikajänteeltä, jossa tutustuja saa käsityksen klaveerien yhteisestä historiasta.

Esimerkkiteokset

Johann Jakob Froberger: Partita klaveerille C

Froberger (1616–1667) oli saksalainen, Wienissä ja Württembergissä toiminut säveltäjä, joka toi Italiassa kehittyneet musiikkityylit pohjoisen Euroopan alueelle.

1600-luvun musiikin soittaminen tarjoaa näkymän vuosisataan, jolla eurooppalainen taidemusiikki kehittyi suuren harppauksen. Tämän ajanjakson vaikutus tuntui luovassa säveltaiteessa vielä 1800-luvulla. Esimerkkiteos on Ranskassa 1600-luvulla kehittynyt sarjamuotoinen sävellys, jollaisista myös J. S. Bach sai vaikutteita omiin sävellyksiinsä.

Partitassa voi nähdä cembalomusiikille tyypillisiä piirteitä, joten sen soittaminen soveltuu urkujen soittokosketuksen monipuolistamiseen. Helpohkon sävellyksen tanssilliset aiheet kehittävät uruille muutoin vähemmän tyypillisiä otteita, lähinnä hyppyjä eri oktaavialoihin. Klavikordilla soitettuna se puolestaan antaa virikkeitä piano-ilmaisuun.

Allemandin pitkät basso-sävelet voi soittaa uruilla myös jalkiolla. Pianolla soitettaessa säveliä voi pidentää pedaalilla, mikä kehittää

osapedaalin hallintaa. Siten pitkät ja raskaat kielet vielä soivat mutta sammuttimet vaimentavat keskialueen sointia. Liiallinen pedaalin käyttö hämärtää tanssien rytmisyyttä.

Allemandin ja *Sarabandin* rytmien elävyys syntyy rohkealla painottamisella ja artikuloinnilla. Uruilla iskut saavat painotuksen, jota pianolla lisäksi korostetaan dynaamisesti. Painottaminen toteutetaan pidentämällä tärkeää säveltä tai esittämällä kohta poikkeavalla nopeudella. *Courantin* rytmiikalle on eduksi paikoin kahdeksasosien inegalisointi. Varsinkin *Sarabandin* painotettavat soinnut voi soittaa myös murtaen.

Partita in C

FbWV 605

Johann J. Froberger (1616-1667)

Allemand

This musical score is for the Allemand in C major, BWV 605, by Johann J. Froberger. It is a two-staff piece in common time (C). The score is divided into four systems, each containing a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The piece features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments (marked 't'). Fingering numbers (1-5) are indicated above certain notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

System 1: Treble staff begins with a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Bass staff begins with a half note C3, followed by quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Ornaments are marked above the first and fifth notes of the treble staff.

System 2: Treble staff continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff continues with quarter notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Ornaments are marked above the first and fifth notes of the treble staff.

System 3: Treble staff continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff continues with quarter notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Ornaments are marked above the first and fifth notes of the treble staff.

System 4: Treble staff continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff continues with quarter notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Ornaments are marked above the first and fifth notes of the treble staff.

Courant

Measures 1-5 of the Courant. The piece is in 3/4 time. Measures 1-2 are marked with a 't.' (trill) above the treble staff. Measures 3-4 are marked with a 't.' above the treble staff. Measure 5 is marked with a 't.' above the treble staff. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Saraband

Measures 1-5 of the Saraband. The piece is in 3/4 time. Measures 1-2 are marked with a 't.' (trill) above the treble staff. Measures 3-4 are marked with a 't.' above the treble staff. Measure 5 is marked with a 't.' above the treble staff. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Johann Sebastian Bach: Preludi D

J. S. Bach (1685–1750) oli saksalaisen musiikin tunnetuimpiin kuuluva muusikko. Säveltäjänä hän kokosi yhteen 1600-luvun ja 1700-luvun alun eurooppalaisen musiikin tyyliä. Hän oli myös klaveristi, ja klaveereille sävelletyillä teoksilla onkin keskeinen osuus hänen tuotannossaan.

Urkujen- ja pianonsoiton opiskelijan totutun ohjelmiston osana voi olla teoksia, jotka ovat kohtalaisen helppoja ja soitettavissa tasaveroisesti sekä uruilla että pianolla. *Preludin* kaltaisia teoksia harjoitellessaan soittaja oppii havaitsemaan soittotapoihin vaikuttavat yhteiset ja erottavat tekijät.

Polyfonisesti kirjoitetulle *Preludille D-duuri* leimallisia ovat dissonanssit, pidätykset sekä synkoopit. Avain teoksen tunnesisältöön on juuri näiden selkeä ilmaisu. *Preludille* on eduksi dynaamisesti ilmeikäs esitysote. Soittajan tulee hallita sävelten painottaminen sekä jaksojen luonteva yhdistely ja erottelu. Nuottikuvasta voi havaita, että muotoilun kannalta tärkeitä tekijöitä ovat toinen ja kolmas tahtiosa.

Urkujen ja pianon soittotekniset keinot *Preludin* esittämisessä ovat artikulointi, painotus ja fraseeraus. Tahtien 2 ja 5 toinen tahtiosa samoin kuin tahdin 13 kolmas tahtiosa houkuttavat jopa pateettiseen painotukseen. On ilmeistä, että uruilla harjoitellut soittotavat ovat kuultavissa myös pianolla soitettaessa.

Uruilla teos soitetaan pääasiassa sormiolla. Dynamiikan ilmaisu toteutetaan artikuloinnin ja agogiikan keinoin. Jos jalkiota haluaa kokeilla, lyhyt osuus voi alkaa tahdistä 8. Sitä voi jatkaa matala sormio-osuus tahdissa 10–11. Tahti 13 vain sormiolla ja jalkio otetaan mukaan seuraavan tahdin kolmannella tahtiosalla, ja siitä loppuun saakka.

Pianolla soitettaessa dynaaminen ote liittyy niin soittotapoihin kuin pedaalin käyttöön. Sävytyspedaalin käyttö soveltuu tahtien 5 ja 6 vaiheille. Lopputahtien urkupiste-sointujen esittäminen toteutetaan pedaalin avulla. Urkupiste-sävelen voi toistaa tarvittaessa.

Preludi

BWV 925

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

The image displays the first ten measures of the Preludi in D major, BWV 925, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in treble and bass staves, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by its simplicity and elegance, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The first system (measures 1-3) shows a rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left. The second system (measures 4-6) continues this pattern with some chromatic movement in the left hand. The third system (measures 7-10) concludes the excerpt with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left.

4

7

10

Measures 10-12 of a musical score in G major (one sharp). The piece is in 3/4 time. Measure 10 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. Measure 11 continues with a treble staff of quarter notes G4, A4, B4, and a half note G4, and a bass staff of quarter notes G2, A2, B2, and a half note G2. Measure 12 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The system concludes with a double bar line.

13

Measures 13-15 of a musical score in G major. Measure 13 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. Measure 14 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. Measure 15 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The system concludes with a double bar line.

16

Measures 16-18 of a musical score in G major. Measure 16 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. Measure 17 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. Measure 18 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The system concludes with a double bar line.

J. S. Bach: Inventio B

Bach julkaisi vuonna 1723 pedagogisen kokoelman *Zweistimmige Inventionen und Sinfonien*. Kokoelmalla on keskeinen osuus etenkin pianonsoiton peruskoulutuksessa.

Inventio B on murtosointu-improvisaatio. Murtosointukulku esiintyy ensin ylä- ja sitten aläänessä, jonka jälkeen seuraa idean kehittäminen. Teokselle tunnusomainen piirre on tahdin pää- ja sivuisuille sijoittuva korukuvioomainen astekulku, joka täyttää edestakaisella liikkeellä terssin alan.

Inventio on suositeltavaa soittaa sekä pianolla että uruilla. Teoksen soittaminen uruilla totuttaa urkurin nopeaan soittimenkäsittelyyn, jos alkuvaiheen urkuohjelmistoon tällaista sisältyy niukasti. Soittaja voi halutessaan korostaa tahdin pääiskua jalkiolla. Ilmaisumahdollisuuksista aktivoituvat soiton dynamiikka ja soittotavat. Pianonsoiton myötä kehittyvä dynaaminen ajattelu tukee urkujensoiton ilmaisua, ja urkujensoiton artikulointi elävöittää pianon soittoa. Edestakaisessa murtosointukuvioinnissa jännitteen vaihtelu toteutetaan urkuja soitettaessa myös artikuloinnilla, ja pianoa soitettaessa taas voimistumisen ja hiljentymisen vuorottelulla. Muutamassa voimakasilmäisessä kohdassa kuvio voi sisältää neljäsosa-

sävelen painotuksen. Pianolla painotus kuuluu voimakkaampana, uruilla aavistuksen pidempänä sävelenä. Urkujen eri pillistöjen sointivärejä voi tuoda esille käyttämällä kahta sormiota.

Inventio

BWV 785

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

The image displays the first nine measures of the piece 'Inventio' (BWV 785) by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in G minor (three flats) and common time (C). It is organized into three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-3) features a complex, flowing melody in the treble staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 4-6) continues the intricate melodic line in the treble, with the bass staff showing more active accompaniment, including some sixteenth-note patterns. The third system (measures 7-9) shows the treble staff with more sustained notes and the bass staff with a steady, rhythmic accompaniment. The piece concludes with a sharp sign on the final note of the treble staff in measure 9.

10

Measures 10-12 of a musical score in B-flat major (two flats). The piece is in 4/4 time. Measure 10 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3. Measure 11 continues with a treble staff of eighth notes (G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4) and a bass staff of eighth notes (G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3). Measure 12 has a treble staff with a half note G4, a quarter rest, a quarter note G4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3.

13

Measures 13-15 of the musical score. Measure 13 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3. Measure 14 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3. Measure 15 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3.

16

Measures 16-17 of the musical score. Measure 16 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3. Measure 17 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3.

18

Measures 18-20 of the musical score. Measure 18 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3. Measure 19 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3. Measure 20 has a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note G4, and a bass staff with a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note G3.

J. S. Bach: Toccata d

Toccata on sävellystyyppinä lähtöisin myöhäisrenessanssin ajalta Italiasta. Ilmaisullisesti loisteliaa sävellystyyppi levisi 1600-luvun alussa Italiasta pohjoisempaan Eurooppaan.

Molemmat nuottiesimerkit ovat uruille (ellei ehkä alun perin viululle) kirjoittaman J. S. Bachin *Toccatan* pianosovituksia. Esimerkit valottavat klaveerimusiikin pianistista esitystapaa.

Thomas Arnold Johnson (1908–1989) on siirtänyt teoksen jokseenkin sellaisenaan pianon koskettimistolle. Ferruccio Busonin (1866–1924) versiossa pianolle ja soittimen käsittelyn ominaisia keinovaroja on sovellettu laajamittaisesti. Busoni saavuttaa sovituksellaan teokseen liitetyn affektin hyvin, mutta samalla teoksen soittaminen selvästi vaikeutuu.

Busoni hakee urkusoinnin suuruutta pianon oktaavisoitosta, pitkistä pedaaleista ja toistosävelistä. Tämä on erityisen selvästi havaittavissa tahtien 4–5 soinnussa, johon hän on kirjoittanut myös lisäsäveliä. Tulos on toimiva, koska siinä on kuultavissa uruille ominainen pleno-sointi. Toisen katkelman *concerto grosso*

kulut sidotaan pedaalein. Siinä sekä *Prestissimo*-jaksossa käytössä olevat keinot vuorokäsi-repetitiota myöten antavat kuvan 1800-luvulla kehittyneistä pianonsoittotekniikan piirteistä.

Toccata and Fugue in d minor

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Pianolle sov. Thomas A. Johnson

Adagio

ff

pesante

mf

Prestissimo

f

8^{vb}

Ped.



Toccata i Fuga d-moll

Adagio

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Pianolle sov. Ferruccio Busoni

ff

molto pesante e tenuto

ten.

ten.

Prestissimo
distinto

f *non troppo*

ten.

f

3

ten.

*quasi
staccato*

3

8va

f

sostenuto

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

This system contains the first 12 measures of the piece. The music is in B-flat major and 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. A dashed line labeled '8va' spans measures 7 and 8, indicating an octave shift. The first four measures are marked with a forte 'f' dynamic. The last four measures are marked 'sostenuto'. Pedal points are indicated by 'Ped.' below the bass staff in measures 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12.

Prestissimo

f

*m.g. sopra
sempre Ped.*

Ped. *

This system contains measures 13 through 24. Measures 13-16 continue the rapid sixteenth-note texture. Measures 17-20 are marked 'Prestissimo' and feature a change in dynamics to 'f'. The right hand has a melodic line while the left hand continues with sixteenth notes. Measures 21-24 show a further development of the texture. Pedal points are marked 'Ped. *' in measures 13 and 14, and 'm.g. sopra sempre Ped.' in measures 21-24.

This system contains measures 25 through 36. The music continues with a dense texture of sixteenth-note chords and arpeggios in both hands. The key signature remains B-flat major. The system concludes with a final measure (36) featuring a sustained chord.

Louis-Claude Daquin: Les Vents en Couroux

Daquin (1694–1772) oli ranskalainen säveltäjä ja klaveristi. Hänen sävellystyleissään ilmenee jo galantin musiikin aineksia.

Galantille tyylille, jonka katsotaan vallinneen 1700-luvun kolmannen neljänneksen aikana, oli tyypillistä kepeys ja muodon yksinkertaisuus.

Kaksiäänisen klaveerikappaleen *Les Vents en Couroux* (Tuimat tuulet) erityistehosteita ovat yksiääniset virtuoosiset jaksot. Teoksen soittaminen kehittää yksiäänisten sävelkuvioiden vuorokäsisoittoa sekä artikuloitien ja korukuvioiden toteutusta. Klaveeriympäristössä on jatkuva tarve taidolle hallita nopea siirtyminen oktaavialojen välillä.

Teos soveltuu luontevasti pianolle. Sormitekniisiä ja dynamiikan ilmaisun taitoja on mielekästä kokeilla myös uruilla, jolloin muun muassa soittotapojen eri keinot rinnastuvat pianonsoiton dynaamisen ilmaisun kanssa.

Uruilla soitettaessa ylöspäisen asteikon alkuun soveltuu viivyttelevä ja painava ote. Pianolla soitettaessa tahtien 25–32 nyanssia

tavoitella myös lisäämällä äänikertoja. Affekti houkuttelee kahden sormion käyttöön tahdeissa 9–18 ja 38–46.

6. Les Vents en Courroux

[♩ = c. 112]

Louis-Claude Daquin (1694-1772)

This musical score is for the piece "Les Vents en Courroux" from Suite No. 11 by Louis-Claude Daquin. It is written for a single melodic instrument, likely a flute or violin, in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked as approximately 112 beats per minute. The score is divided into four systems, each containing a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 1-8) begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system (measures 9-17) continues the melody. The third system (measures 18-27) features a key signature change to one sharp (F#) at measure 18. The fourth system (measures 28-32) concludes the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like accents and slurs.

37

Measures 37-46 of a musical score in G major. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 37 and a long slur over measures 38-39. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a long slur over measures 38-39. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

47

Measures 47-55 of a musical score in G major. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 47 and a long slur over measures 50-51. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a long slur over measures 50-51. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

56

Measures 56-64 of a musical score in G major. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 56 and a long slur over measures 60-61. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a long slur over measures 60-61. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

65

Measures 65-73 of a musical score in G major. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 65 and a long slur over measures 68-69. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a long slur over measures 68-69. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

75

System 1 (Measures 75-84): The system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth-note runs and a trill in measure 75. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note patterns and rests. The system concludes with a repeat sign.

85

System 2 (Measures 85-95): This system continues the piece, featuring more complex melodic lines with trills and sixteenth-note passages in the treble staff. The bass staff maintains a steady accompaniment. The system ends with a repeat sign.

96

System 3 (Measures 96-104): The system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has several measures with trills and rapid sixteenth-note runs. The bass staff features a more active line with eighth-note patterns. The system concludes with a repeat sign.

105

System 4 (Measures 105-114): The final system on the page, featuring a grand staff with both treble and bass clefs. It includes a wide interval in the treble staff and a long, flowing melodic line in the bass staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Felix Mendelssohn: Trauermarsch (Lieder ohne Worte, Op. 62, nro 3.)

Mendelssohn (1809–1847) oli saksalainen säveltäjä ja klaveristi. Hänen romanttiseksi kuvatussa sävellystyylissään painottuu pikemminkin sadunomaisuus kuin dramaattisuus. Mendelssohnin kerrotaan laatineen muun muassa orkesterisävellyksensä ensin pianolle ja siirtäneen ne jälkeen suuremmalle kokoonpanolle.

Sanattoman laulun nopea fanfaari-aihe on orkestraalinen teho, jota käytetään klaveerimusiikissa usein mutta urkumusiikissa vähemmän. Useimpien urkujen soittoventtiilit eivät toimi näin nopeasti, ja vaikka toimisivat, sointikuvan sumentaa tilan huoneakustiikka. Fanfaarin soittotekniikassa käy ilmi pianonsoiton yhteydessä merkittävä käsivarren rooli. Käsivarsi laskeutuu varsinaisesti vahvalle tahtiosalle, mutta laskeutumisen loppuvaiheessa jäntevä ranne to-teuttaa sitä edeltävän trioli-rytmin. Moitteeton toteutus edellyttää käsivarren, ranteen ja lavan saumatonta, vapautunutta yhteistyötä.

Pääjakson melodia etenee oikealla kädellä soitettujen sointujen ylimmässä äänessä, jonka johtavan roolin korostaminen on yksi

semmin, lujittamalla melodiasormen rakennetta sekä soittamalla sävel 1–2 mm ennen muita soinnun säveliä. Viimeksi mainitussa sointi syttyy vain millisekunteja ennen muita säveliä.

Tahtien 5–8 kirjoitustapa viittaa niukkaan pedaalin käyttöön. Tahteihin 17–20 soveltuu sitomispedaali, voimakkaissa kohdin sävytyspedaali. Lopputahdit 44–48 soitetaan sävytyspedaalilla kahdessa jaksossa.

Mikäli teos soitetaan uruilla, soittotyylin suunnittelua auttaa Merikannon ratkaisujen tarkastelu *Abendlied*-sovituksessa. Teoksen tyylin tulee sopia paitsi tilaan myös tilanteeseen, jossa se esitetään. Fanfaarit voi toteuttaa muun muassa siten, että toistosävel on vain ylimmässä äänessä ja sen pääiskua tehostetaan jalkion sävelellä, tai mikäli koneisto ei pysy rytmisä mukana, käyttämällä kahta sormiota ja vuorokäsirepetitiota. Oktaavein kirjoitetut jalkioosuudet soitetaan kauttaaltaan yksiäänisenä.

Trauermarschin toteutustavat ovat soveltaen rinnakkaisia myös soittaessa alun perin orkesterille sävellettyä *Häämarssia* (näytelmästä Kesäyön unelma op 61, nro 9.). Trauermarschin rinnalle soveltuu hyvin uruilla harjoitettava urkusonaatin osa,

3.

(Trauermarsch)

Andante maestoso *tranquillo* Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

The score is written for piano and consists of 18 measures. The tempo is marked *Andante maestoso* for the first part and *tranquillo* for the second part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). There are also markings for *legato* and *cresc. poco* (crescendo poco). The score is divided into three systems, with measure numbers 8 and 15 indicated at the beginning of the second and third systems respectively. The first system ends with a *Ped.* (pedal) marking and an asterisk (*). The second system ends with a *7* marking. The third system ends with a *3* marking.

f *ff* *mf* *p* *dim.* *mf* *sf* *cresc. poco*

Ped. *

22

cresc. *ff* *ff* *ff*

Ped. *

29

sf *ff* *sf* *ff* *con forza* *sf*

36

dim. *sempre dim.* *p*

43

dim. *pp* *p* *dim.* *pp*

Ped. *sempre* Ped. *

Franz Liszt: Vier Kleine Klavierstücke, nro 2

Liszt (1811–1886) oli unkarilaissyntyinen säveltäjä ja pianisti. Hänet muistetaan yleisesti pianon soittoteknisten keinojen avartajana sekä uusien sävellystyyppien kehittäjänä. Musiikin esittämiskäytännötkin kokivat hänen toimestaan syvämuokkauksen.

Urkuri joutuu arkityössään usein esittämään musiikkia, joka on toisen instrumentin yleisesti tuttua ohjelmistoa. Käytännössä hän saattaa joutua tekemään oman sovituksen. Soittajan tulee oivaltaa soittimen omimmat ilmaisumahdollisuudet.

Pienen pianokappaleen sovittamisesta antaa mallin Lisztin oma toteutus (*Consolation*).

Uruilla soitettaessa teoksen voi soittaa kahdella sormiolla ja jalkiolla. Oktaavikaksinnukset soitetaan diskantissa ja bassossa yksinäisinä. Kun bassot soitetaan jalkiolla, sävelten pituudet määräytyvät pianoversion pedaalimerkkien mukaisesti. Bassosoolojen alimmat sävelet tahdeissa 25–26 ja 43–52 soitetaan jalkiolla ja jatko sormiolla. Teoksen esittäminen edellyttää paisutuskaapin käyttöä.

Vier kleine Klavierstücke, S. 192

2.

Franz Liszt (1811-1886)

[♩ = c. 84]

The musical score is written for piano and consists of 24 measures. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as [♩ = c. 84]. The score is divided into three systems of eight measures each.

System 1 (Measures 1-8): The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Pedal markings (*Ped.*) are present at the end of measures 1, 3, 5, and 7. An asterisk (*) is placed below measure 6.

System 2 (Measures 9-16): Measure 9 is marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are at the end of measures 10, 12, and 14. A *rinforz.* (reinforcement) marking appears in measure 13, where the left hand plays a series of chords. An asterisk (*) is placed below measure 9.

System 3 (Measures 17-24): The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking in measure 17. The right hand plays a descending melodic line, and the left hand has a simple accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are at the end of measures 18, 20, and 22. Asterisks (*) are placed below measures 19, 21, and 23.

F. Liszt: Consolation III Des

Liszt sävelsi kuuden kappaleen sarjan *Consolation I–VI* pianolle mutta on kirjoittanut siitä versiot myös uruille, harmonille sekä sellolle ja pianolle. Hänen käytännöllinen otteensa musiikkiin kertoo, että soittimen ei tarvitse olla ilmaisun keskeisin itseisarvo. On mahdollista, että Liszt on soittanut näitä teoksia tunnetuilla sairaelavierailuillaan.

Consolation III Des -sävellyksen osalta kirjoitustapojen erot kertovat, että musiikillisen idean esittämiseen sisältyy käytännön sanelemia ratkaisuja. Nämä eivät vähennä musiikin taiteellista arvoa.

Urkuversion kahden ensimmäisen tahdin kirjoitustapa kertoo, että urkuja soitettaessa on eduksi liittää toistettavat sävelet toisiinsa yhdyskaarella mahdollisimman pitkiksi. Vastavuoroisesti pianolla soitettaessa soinnin alukkeen tulee olla pehmeä, ikään kuin sävel jatkuisi tasaisena. Pianoversiossa Liszt on korostanut melodi- asäveliä tenuto-viivoin. Vastaavassa kohdin urkurin keinona on rekisteröinti. Säestyksen portamento-kaaritukset edellyttävät urkukosketusta, jossa soittoventtiili avataan ja suljetaan erityisen pehmeästi. Tahtien 25–27 käsien osuudet poikkeavat toisistaan

käyttänyt uruilla kahta sormiota. Ratkaisu kertoo pianonsoitolle ominaisesta toimintatavasta, jossa vasemman käden peukalo soittaa ”sellosoolot”.

Consolations pour le piano, S. 172

4.

Quasi adagio [$\text{♩} = \text{c. 48}$]

Franz Liszt (1811-1886)

cantabile con divozione

8

14

marcato ed espressivo il basso

19

stringendo

This system contains measures 19 through 22. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is written for piano with a grand staff. Measure 19 features a half-note chord in the right hand and a half-note in the left. Measure 20 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 21 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 22 has a half-note in the right and a half-note in the left. The word "stringendo" is written above the staff in measure 21.

23

dimin. cresc.

This system contains measures 23 through 27. The key signature has three flats. Measure 23 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 24 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 25 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 26 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 27 has a half-note in the right and a half-note in the left. The word "dimin." is written above the staff in measure 23, and "cresc." is written above the staff in measure 25.

28

This system contains measures 28 through 31. The key signature has three flats. Measure 28 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 29 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 30 has a half-note in the right and a half-note in the left. Measure 31 has a half-note in the right and a half-note in the left. The system ends with a double bar line.

*Consolations pour le piano, S. 172***4. Adagio**

Franz Liszt (1811-1886)

Uruille sov. Franz Liszt

Cantabile con divozione

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is common time (C). The tempo/mood is indicated as *Cantabile con divozione*. The first system includes dynamics *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The second system begins with a measure number 8 and continues with similar musical notation, including dynamics *p* and *pp*, and crescendo/decrescendo hairpins.

15

pp
p
mf
mf

21

stringendo

dim.
p
pp
pp

26

crescendo

mp
p
pp

Robert Schumann / Oskar Merikanto: Abendlied

Schumannin (1810–1856) nelikätisesti soitettavaksi kirjoittaman teoksen *Abendlied* sovittaja Oskar Merikanto (1868–1924) on epäilemättä ajatellut 1800-luvun urkusointia. Huomionarvoisia ovat alkuperäiselle teokselle uskollinen äänenkuljetus ja rohkea urkupillistöjen käyttö.

Sovitus on tehty uruille, joissa on kolme sormiota ja jalkio. Melodian ja säestyksen osuudet soitetaan vaihtelevasti eri sormioilla. Teoksen esittäminen edellyttää myös paisutuskaapin käyttämistä. Säestyssointujen soittaminen murrettuna antaa urkuilmaisullekin soinnillista leveyttä. Yhdistimiä sormioilta jalkiolle käytetään dynaamisten erojen esille tuomiseen. II ja III sormion rekisteröinneissä ei voi olla kuitenkaan suurta kontrastia, jotta muutokset ilmaisisivat tilanteen mukaan pientä crescendoa tai diminuendoa.

5. Abendlied

Ausdrucksvoll und sehr gehalten Robert Schumann (1810-1856)

PRIMO

SECOND

6

The musical score is written for two pianists, Primo and Secondo, in C major, 4/4 time. The Primo part (top system) features a melodic line with dynamic markings of *mp* and *pp*. The Secondo part (bottom system) provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *pp* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a triplet. The piece is marked 'Ausdrucksvoll und sehr gehalten' (Expressive and very sustained) and is by Robert Schumann (1810-1856).

Italaulu

Abendlied

Tunteellisesti ja hyvin verkalleen
Ausdrucksvoll und sehr gehalten
Känsligt och mycket långsamt

Robert Schumann (1811-1856)
Uruille sov. Oskar Merikanto

Grande sov. Oskar Merikanto

The musical score is written for piano and features three systems of staves. The top system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below it. The middle system consists of a single bass staff. The bottom system consists of a single bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system includes markings for 'II.', 'mp', 'III.', and 'pp'. The second system includes 'III.' and 'pp'. The third system includes 'cop. III.' and 'pp'. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes or rests.

6

fp

II. III.

II.

+ cop. II.

12

mf

I.

II.

tr

+ cop. I.

- cop. I.

18

tr

III.

pp

p

II. fp

III.

- cop. II.

24

ppp

pp

molto rallent.

- cop. III.

Toivo Kuula: Häämarssi

Kuulan (1883–1918) sävellystyö on kansallisromanttista, johon sisältyy ranskalaisia vaikutteita.

Häämarssi on sävelletty alun perin pianolle, mutta sitä soitetaan yleisesti myös uruilla. Pääjakso on kirjoitettu orkestraalisesti. *Häämarssin*, teoksesta *Kaksi pianokappaletta, op 3b*, esittäminen edellyttääkin molempien soittimien soittajalta taitoa sovittaa eri jaksojen aiheet soittimen mahdollisuuksien mukaisesti. Teoksen vaikuttava juhlavuus syntyy pääjakson vakaassa rytmissä etenevästä sointukulusta, jonka esittäminen edellyttää käsivarren painon ja liikkeen hyvää hallintaa – soitettiinpa sävellys sitten uruilla tai pianolla.

Pianolla soitettaessa sointujen pehmeys edellyttää koko käsivarren liikkeen käyttämistä. Pianolle tyypillinen, melodian kantavasointinen, ilmeikäs soitto on tarpeen etenkin toisen jakson alkupuolella (tahti 8). Pääjakson kertautuminen voimakkaasti edellyttää pianistilta sekä soinnillisesti että fyysisesti leveää soittoa. Suurten etäisyyksien vuoksi sointujen sitominen toisiinsa pedaalilla on ratkaisevan tärkeää. Oikea käsi soittaa tahdista toiseen oktaavin alueen

täyttäviä sointuja, koska kaikki harmonialle tarpeelliset sävelet on tarpeen toistaa.

Teoksen uruille sovittanut Harri Viitanen (s. 1954) on noudattanut pääjaksossa alkuperäistä marssi-ideaa, jolloin sointujen sävelet toistetaan rytmiiikan ehdoilla. Toisessa jaksossa näkyy urkujen mahdollisuus bassolinjan eheyteen. Vaikka sovittaja ei ole erikseen maininnut, melodian voi soittaa eri sormiolla. Melodian dynaaminen värittäminen onnistuu urkujen keinoin helposti.

A Emmi et Yrjö Putkinen

Häämarssi

Op. 3 No. 2

Toivo Kuula (1883-1918)

Sostenuto

p dolce

una corda

tre corde

7

mf

p

cantabile

con Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

13

poco a poco cresc.

18

f

23

ff

fff largamente

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

29

fz f

pp

8va

Ped. Ped. Ped.

37

p *mf* *pp rit.*

45

p lento *p dolce*

52

mf *p* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *con Ped.*

58 *cantabile*

64

poco a poco cresc.

69

f

ff

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

75

fff largamente

f senza battere

p dolce

8va

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

*

Ped.

*

Häämarssi

Op. 3 No. 2

Toivo Kuula, (1883-1918)
Uruille sov. Harri Viitanen

Sostenuto

p dolce

6

mf

p cantabile

12

poco a poco cresc.

16

f

21

ff

26

fff largamente

fz

f

Kirjallisuutta

Kirjallisuus

- Alain, M.-C. 1980. Näkökohtia ranskalaisesta tyylistä. (Suom. Markku Heikinheimo.) *Pro organo pleno*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Bach, C. Ph. E. 1753 (Erster Theil) und 1762 (Zweyter Theil). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin. Faksimile der 1. Auflage. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1981. Zusätze zum ersten Teil des Versuchs, 3. Auflage, Leipzig, Schwickert 1787.
- Frescobaldi, G. 1637/1949. *Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d'hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre partite d'involatura di cimbalo et organo*. Toim. Pierre Pidoux. Kassel: Bärenreiter.
- Heikinheimo, M. 1983. Kuvioita ja soivia affekteja. *Sibelius-Akatemian vuosikirja 1983*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, U. 1961. *Pianokirja. Rakenne, toiminta ja huolto*. Helsinki: Lautupiano.
- Hynninen, H. & Vapaavuori, P. 1994. *Barokkipianisti*. Oulu: Pohjoinen.
- Kopakkala, A. 2005. *Porukka, jengi, tiimi*. Helsinki: Edita.
- Laukvik, J. 2000. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. (2. Auflage 2001) Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Lohmann, L. 1990. *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse.
- Pelto, P. 1989. *Urkujen käyttäjän käsikirja*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rantala, O. 1991. Modernin pianon soittajan näkökulma Girolamo Frescobaldin klaveerimusiikkiin. Solistisen koulutusohjelman kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rantala, O. 2011. *Klaveerit rinnakkain* – Urkujen- ja pianonsoiton opinnot Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa. Tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Soinne, P. 2001. Klavikordin soitinhistoriallisesta sijainnista ja sen suhteesta fortepianoon. *Klavikordikirja (toim. Pelto, P.)*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 24. Vammala.
- Soinne, P. 1995. *Carl Philipp Emanuel Bach: Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 9. Helsinki. [Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. 1753 ja 1762, lisäysten osalta Leipzig 1787 (3. painos) ja Leipzig 1797 (2. painos). Faksimile-Nachdruck, hrsg. V. Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1978.]
- Türk, D. G. 1789 / 1962. *Klavierschule*. Leipzig – Halle. (Facsimile Bärenreiter: Kassel MCMLXII)
- Walther, J. G. 1732 / 1953. *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek*. Faksimile-Ausgabe. Documenta Musicologica, Erste Reihe, Druckschriften. Faksimiles 3. Herausgegeben von Richard Schaal. Kassel: Bärenreiter.
- Walther, J. G. 1708/1955. *Praecepta der Musicalischen Composition*. (Toim. Peter Benary). Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.
- Tulenheimo, M. & Merikanto, O. 1916/2009. *Urut. Niiden rakenne ja hoito*. Helsinki: Organum-seura.
- Tuppurainen, E. 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Sibelius-Akatemia, taiteellisen tohtorintutkimnon tutkielma. Kuopio.
- Vapaavuori, P. 2001. *Viisi muunnelmaa Anders Wählströmin teemasta. Soinnin ja soitettavuuden muuttajat Wählström-klavikordin rekonstruktioissa*. Sibelius-Akatemian Kuopion osasto. Tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Kuopio.

Internet-lähteet (e-lähde)

Buelow, G. J. "Figures, theory of musical."

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09625>> Toistettu viittaus 19.5.2011.

Chew, G. "Articulation and phrasing".

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40952>> Toistettu viittaus 15.4.2011.

Owen, B. ym. ”Organ.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44010>> Viittaus 19.5.2011.

Penninger, A. 2007. Die Akzentuierung auf Tasteninstrumenten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Master-Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades. Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Viittaus 15.3.2011.

Ripin, E. M. ym. a). ”Bebung.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02449>> Viittaus 19.5.2011.

Ripin, E. M. ym. b). ”Harpsichord.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12420>> 19.5.2011.

Ripin, E. M. ym. c). ”Pianoforte.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631>> Viittaus 19.5.2011.

Sargent, S. M. ”Touch.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28209>> Viittaus 19.5.2011.

Thiemel, M. a). ”Accent.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00098>> 18.4.2011.

Thiemel, M. b). ”Accentuation.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00099>> Viittaus 9.3.2011

Thiemel, M. c). ”Agogic.”

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00296>> Viittaus 19.5.2011.

Virtuaalikedraali 2011. <www2.siba.fi/virtuaalikedraali>. Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiaiheinen sivusto. Viittaus 23.3.2011.

Wikipedia. *Piano*.

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Piano#Flyygelin_koneiston_toiminta>. Viittaus 26.2.2011.

Copyright: Olli Rantala, Sibelius-Akatemia 2012

ISBN 978-952-5959-15-4

ISBN 978-952-5959-18-5 (PDF)

EST 23 ISSN 1237-4229