

Taneli Setälä

BUXTEHUDEN URKUKORAALIN KVINTTIÄÄNIKERTASOVITUKSEN LAATIMINEN

Puuttuvan äänikerran korvaaminen soittoteknisin keinoin osasävelkaksinnuksen avulla

BUXTEHUDEN URKUKORAALIN KVINTTIÄÄNIKERTASOVITUKSEN LAATIMINEN

Puuttuvan äänikerran korvaaminen soittoteknisin keinoin osasävelkaksinnuksen avulla

Taneli Setälä
Opinnäytetyö
Kevät 2016
MusiiKin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Musiikin tutkinto-ohjelma, Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Taneli Setälä

Opinnäytetyön nimi: Buxtehuden urkukoraalin kvinttiäänikertasoituksen laatiminen. Puuttuvan äänikerran korvaaminen soittoteknisin keinoin osasävelkaksinnuksen avulla.

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistuslukukausi ja -vuosi: Kevät 2016

Sivumäärä: 22 sivua + 9 liitesivua

Aiemmassa tutkielmassani havainnollistin, miten pienet, yksisormioiset urut voi saada kuulostamaan suuremmilta, monisormioisilta uruilta. Havainnollistin muun muassa soittotapaa, joka mahdollistaa triosoiton myös sellaisilla yksisormioisilla uruilla, joissa ei ole jaettuja tai puolikkaita äänikertoja. Käytännössä kyse on melodian perussävelen vahvistamisesta sen yläsävelillä soittoteknisin keinoin. Melodian perussävel sekä alto ja tenori soitetaan vasemmalla kädellä, yksi tai useampi melodian yläsävel oikealla kädellä ja basso jalkiolla. Kutsuin aiemmin soittotapaa äänikertaimitoinniksi.

Tässä tutkimuksessa, jonka keskeisenä sisältönä on kvinttiäänikertasoituksen laatiminen, käytän käsitettä *osasävelkaksinnus*, joka kuvaa paremmin toteutustapaa: perussävelen ja sen yhden tai useamman yläsävelen soittamista niin, että puuttuvan äänikerran kaltainen sointi saadaan aikaan.

Edellistä työtä tehdessäni tuli ilmi, että äänikertasoituksen laatimisesta voisi tehdä oman tutkielmansa. Aihe lienee täysin uusi suuntaus urkumusiikin saralla. Tartuin haasteeseen ja otin tämänkertaisen tutkimukseni aiheeksi aiemmassa työssä julkaisemani kvinttiäänikertasoituksen Dietrich Buxtehuden (n. 1637 – 1707) urkukoraalista *Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl* (BuxWV 193). Ammatillisen kasvun myötä olen alkanut nähdä aiemmassa sovituksessa selkeitä puutteita. Tämän työn tavoitteena on toteuttaa alkuperäisteoksesta julkaisukelpoinen kvinttiäänikertasoitus.

Urkukoraali on sävelletty alun perin monisormioisille uruille. Teos on neliääninen ja nuotinnettu kolmelle viivastolle. Yläviivastolla sijaitseva sopraano, teoksen melodia, soitetaan oikealla kädellä ja keskiviivaston alto ja tenori eri sormiolta vasemmalla kädellä. Alaviivaston basso soitetaan jalkiolla. Kvinttiäänikertasoituksen lähtökohtana on alkuperäisteoksen pohjalta laatimani *mallinuotinnos*. Mallinuotinnoksessa alkuperäisteoksen melodia on siirretty keskiviivastolle. Yläviivastolle on lisätty stemma, joka kulkee melodiaan nähden duodesimiä (oktaavi + kvintti) korkeammalla. Alto, tenori ja basso ovat alkuperäisillä paikoillaan. Sormion äänialarajoitteen vuoksi äänikertasoituksen sormio-osuudet nuotinnetaan usein oktaavia alemmaksi nelijalkaiselle äänikertapohjalle.

Mallinuotinnoksen pohjalta olen tehnyt kaksi kvinttiäänikertasoitusta. Toisessa vasemman käden laajin ambitus on puhdas oktaavi, toisessa suuri desimi. Sovitukset ovat nähtävissä opinnäytetyön lopussa. Arvioni mukaan olen päässyt tavoitteeseeni: nuotinnosten ulkoasu on selkeä ja soinnilliset muutokset ja äänenkuljetukset ovat huomattavasti harkitumpia kuin aiemmassa työssäni. Esittämälläni soittotavalla ja nuotintamismenetelmällä on uskoakseni myös kansainvälistä arvoa. Toivon, että sovitukset voisivat löytää tiensä mahdollisimman monen urkurin ohjelmistoon.

Asiasanat: koraalialkusoitot, nuottikirjoitus, sovittaminen, sovitukset, urut

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Taneli Setälä

Title of thesis: Arranging of Organ Chorale by Buxtehude to Fifth Organ Stop Arrangement. Replacement of the missing organ stop by the means of partial note doubling.

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2016

Number of pages: 22 + 9 appendices

It was illustrated in my prior study how it is possible to make a small one manual organ sound like a bigger organ with many manuals. It was, for instance, illustrated a playing technique that also makes trio playing possible with an organ without divided or half stops. In practice it means amplifying the tonic in its aliquot tones by the means of the playing technique. The tonic of the melody as well as the alto and the tenor are played with the left hand, one or more aliquot tones of the melody with the right hand and the bass with the pedal board. In the prior thesis this playing technique was named as the imitation of stops.

In this study, in which the central content is the fifth organ stop arrangement, the concept of *partial note doubling* is used, which better depicts the implementation: playing the tonic and one or more aliquot tones to produce the tone of the missing stop wished for.

In the previous study it turned out that it would be worth drawing up an independent study concerning organ stop arrangement. This is probably something completely new in the field of organ music. The challenge was accepted and the theme of this new study is the fifth organ stop arrangement of the organ chorale *Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl* (BuxWV 193) by Dieterich Buxtehude (ca. 1637 – 1707), which was issued in the prior thesis. Having made progress in my career I have become aware of explicit defects in the prior arrangement. The aim of this thesis was to implement a publishable fifth organ stop arrangement of the original composition.

The organ chorale has originally been composed for the organ with many manuals. The composition is in four part and has been notated in three staves. The soprano on the upper staff, the melody of the composition is played with the right hand, and the alto and the tenor on the mid staff from a different manual with the left hand. The bass of the low staff is played with the pedal board. The starting point from the fifth organ stop arrangement is *the model notation* written on the basis of the original composition. The melody has been written on the mid staff, and on the upper staff there is a tone that is duodecim (octave + fifth) higher than the melody. The alto, the tenor and the bass are on the original position. Due to the restriction of the manual register the manual passages of the organ stop arrangement are often notated an octave lower for the four foot organ stop basis.

Based on the model notation I composed two fifth organ stop arrangements. In one of them the most extensive ambitus is a clean octave, in the other one a wide duodecim. The arrangements are to be found at the end of this thesis. The goal set was reached: the notational layout is clear, the tonal changes and the part-writing of the arrangement are considerably better-thought-of than in the prior study. I believe that this playing technique and notation method has also international meaning. I hope that as many organists as possible would pick up these arrangements in their repertoires.

Keywords: arrangements, arranging, choral preludes, notation, organ

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 KVINTTIÄÄNIKERTASOVITUKSEN LAATIMINEN	7
2.1 Sovittaminen käsitteenä.....	7
2.2 Tutkimustehtävän kuvaus	7
2.3 Äänikertasovituksen toteutuksen lähtökohdat.....	8
2.3.1 Soittimen rajoitteet.....	9
2.3.2 Käden maksimiambitus	13
2.3.3 Nuottieditioiden eroavuuksien huomioiminen	15
3 SOVITTAMISPROSESSIN TARKASTELUA.....	17
3.1 Nuotinnoksen ulkoasu	17
3.2 Sovittamisen haastavuus.....	19
4 POHDINTA	21
LÄHTEET.....	22
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Aiemmassa tutkimuksessani käsittelin yksisormioisten urkujen äänikertamäärän laajentamista äänikertaimitoinniksi kutsumani soittotekniikan avulla. Kuvasin tällä termillä soinnutuksen tai melodian perussävelen kaksintamista soittamalla halutulta äänenkorkeudelta. Kerroin, että menetelmä mahdollistaa muun muassa triosoiton niillä yksisormioisilla uruilla, joissa ei ole jaettuja tai puolikkaita äänikertoja. (Setälä 2012, 3.)

Äänikertaimitointi on käsitteenä ongelmallinen. Imitaatio on vakiintunut musiikkitermi tarkoittaen soittotapaa, jossa eri äänet jäljittelevät vuorollaan toistensa esittämiä teemoja (Hilden 2016, viitattu 18.5.2016). Tässä työssä käytän edellä mainitusta syystä käsitettä *osasävelkaksinnus*, joka kuvaa paremmin toteutustapaa, yhden tai useamman äänenkorkeuden soittamista oikealla kädellä. Näin halutun äänikerran, esimerkiksi Quintan, kaltainen sointi saadaan aikaan.

Aiempi työni sisälsi tekemäni kvinttiäänikertasovituksen Dietrich Buxtehuden triossa soitettavasta urkukoraalista *Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl* (BuxWV 193) (Setälä 2012, liite 6). Ammatillisen kasvun myötä olen alkanut nähdä sovituksessa selkeitä puutteita. Tämän työn tavoitteena on toteuttaa teoksesta kaksi julkaisukelpoista kvinttiäänikertasovitusta. Toisessa vasemman käden laajin ambitus on puhdas oktaavi, toisessa suuri desimi. Valmiit sovitukset ovat nähtävissä työn lopussa (liitteet 3 ja 4).

Totesin aiemmassa työssäni, että olen aina pitänyt erikoisista ilmiöistä (Setälä 2012, 34). Saman syyn vuoksi olen taas uhrannut aikaani tälle mielenkiintoiselle tutkimusaiheelle. Toiveeni on, että sovitukseni voisivat löytää tiensä mahdollisimman monen urkurin ohjelmistoon. Äänikertasovitukset avaavat uusia ikkunoita urkujensoiton maailmaan. Lisäksi ne kehittävät voimakkaasti urkusatsin hahmotuskykyä, teknistä osaamista ja keskittymiskykyä.

Osasävelkaksinnuksen soittaminen on erityisen vaativa tapa toteuttaa haluttu urkujen sointiväri. Se toimiikin hyvin myös vaativana harjoituksena normaalille soitolle sellaisten urkujen ääressä, joissa haluttu sointiväri¹ saadaan aikaan perinteisesti rekisteröimällä. Tällaisten harjoitusten jälkeen normaali soittaminen on huomattavasti helpompaa. Osasävelkaksinnus toimii siis myös yhtenä ammatillisen kehittymisen kanavana.

¹ Sointiväri on "ominaisuus, jonka perusteella kaksi korkeudeltaan, kestoaltaan ja voimakkuudeltaan samanlaista ääntä kuulostaa erilaiselta" (Sibelius-Akatemia 2016, viitattu 18.5.2016).

2 KVINTTIÄÄNIKERTASOVITUKSEN LAATIMINEN

2.1 Sovittaminen käsitteenä

Suuren Musiikkitietosanakirjan mukaan sovittamisella tarkoitetaan tietoisesti tehtyjen, nuotinnettujen muunnosten laadintaa entuudestaan olemassa olevista sävellyksistä. Kokonaisuudon tulee säilyä, vaikka alkuperäinen sävellys jossain määrin muuttuukin. (Aho & Pietilä 1992, 64, 65.) Teosto kuvailee sovittamisen olevan ”teoksen musiikin luovaa muuntelua”. Sovittajan ”luovan panoksen” tulee olla selvästi tunnistettavissa sovituksesta. ”Sovittaja siis lisää teokseen uusia musiikillisia elementtejä, joita säveltäjän alkuperäisessä luomuksessa ei ole.” (Teosto 2016, viitattu 18.5.2016.)

Etsiessäni tietoa sovittamisesta uruille minulla oli käsitys, että alkuperäisteoksen muuttamista ei kovinkaan paljoa arvosteta. Yllätyin aiheen suuresta suosiosta, käsitykseni muuttui täysin. Esimerkiksi Turun urkujuhlien taiteellisen johtajan, urkutaiteilija Ville Urposen (Turun urkujuhlat 2016, viitattu 18.5.2016) mukaan sovittaminen on aina kuulunut urkutaiteeseen. ”1800-luvun puolivälin jälkeen aina toiseen maailmansotaan asti urkusovituksia suorastaan tehtailtiin”, hän toteaa.

2.2 Tutkimustehtävän kuvaus

Aiemmassa Buxtehuden urkukoraalin kvinttiäänikertasovituksessa (Setälä 2012, liite 6) alto ja tenori olivat sopraanon vastaääninä nuottivarret alaspäin. Tämä muutti nuotillista ulkoasua huomattavasti alkuperäisteokseen nähden. (Nuottiesimerkki 1.)

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff shows the original score for two voices (alto and tenor) with notes written below the staff lines. The right staff shows a rearranged version of the same music, where the notes are placed above the staff lines, changing the visual appearance of the notation.

NUOTTIESIMERKKI 1. Tahdit 1–2. Buxtehuden urkukoraalin alkutahdit. Vasemmalla alkuperäisteos, oikealla aiempi kvinttiäänikertasovitus.

Tässä tutkimuksessa äänikertasovituksen perustana on Buxtehuden urkukoraalin pohjalta laatimani *mallinuotinnos*², joka on lähes alkuperäisteoksen näköinen (nuottiesimerkki 2). Tavoitteenani on selvittää, millaisia muutoksia nuotinnokseen tulee tehdä, jotta siitä muodostettavat sovitukset ovat julkaisukelpoisia ja samalla hyödynnettävissä opetustyössä. Tekemiäni ratkaisuja voi arvioida laatimieni nuottiesimerkkien avulla.



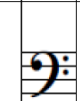


NUOTTIESIMERKKI 2. Mallinuotinnoksen alkutahdit. *Sopraano on siirretty keskiviivastolle, alto, tenori ja basso ovat alkuperäisillä paikoillaan. Kaikki neljä stemmaa on kirjoitettu oktaavia alemmaksi urkujen koskettimiston äänialarajoitteen vuoksi, joten sormiolle rekisteröidään neljälkainen äänikertapohja. Yläviivastolle lisätty stemma on duodesimin (oktaavi + kvintti) sopraanoa korkeammalla. Sopraano ja yläviivaston stemma on kirjoitettu muita nuotteja pienemmällä, jotta sopraano ja alto mahtuvat paremmin vierekkäin.*

2.3 Äänikertasovituksen toteutuksen lähtökohdat

Äänikertasovituksen toteutuksessa on huomioitava nuottiviivaston jokaiselle riville kohdistuvat rajoitteet ja äänikertasovituksen asettamat vaatimukset. Tarkastelen ensin ylä- ja alaviivaston osuudet ja sitten keskiviivaston osuuden. (Taulukko 1.) Lopuksi kerron esimerkin, miten alkuperäisteoksen nuottieditioiden eroavuus vaikuttaa äänikertasovituksen laatimiseen.

² Mallinuotinnos on laadittu IMSLP-nuotin (Buxtehude 2005, viitattu 18.5.2016) pohjalta. Nuottiesimerkeissä 1 ja 3 vasemmanpuoleiset nuottikuvat ovat kopioita kyseisestä nuotista. IMSLP on lyhenne sanoista International Music Score Library Project (2016, viitattu 18.5.2016), joka tarkoittaa suomeksi kansainvälistä musiikkipartituuri-kirjastohanketta.

Mallinuotinnoksen nuottiviivaston osa	Rajoittava tekijä	Vaatus äänikertasoitukseksessa	Alaluku
Yläviivasto 	Sormion ääniala	c ³	2.3.1 Soittimen rajoitteet: Sormio
Keskiviivasto 	Soittajan käden maksimiambitus	Vähintään oktaavi	2.3.2 Käden maksimiambitus
Alaviivasto 	Jalkiotyyppi ja jalkiodispositio	Itsenäinen jalkio, jossa vähintään 16' äänikerta	2.3.1 Soittimen rajoitteet: Jalkio

TAULUKKO 1. Äänikertasoitukseen nuottiviivastolle kohdistuvat rajoitteet ja vaatimukset.

2.3.1 Soittimen rajoitteet

Sormio

Kvinttiäänikertasoitusta tehdessä tulee huomioida sormion äänialan vaihtelevuus. Ääniala on nykyisin yleensä C–g³, historiallisissa uruissa se päättyy d³:een tai c³:een (Setälä 2012, 7; Rautioaho 1991, 33). Alkuperäisteoksessa korkein sävel on f¹ (nuottiesimerkki 3 a). Sormion äänialarajoitteen vuoksi mallinuotinnos on kirjoitettu oktaavia alemmaksi. Sovitus soitetaan nelijalkaisella äänikertapohjalla (nuottiesimerkki 3 b).



The image contains two musical examples, labeled a) and b). Example a) shows a musical score with three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The treble clef staff has a high register. Example b) shows the same musical score but with the treble clef staff lowered by an octave, and the grand staff and separate bass clef staff adjusted accordingly. This adaptation is necessary to fit the piece on a four-foot organ.

NUOTTIESIMERKKI 3. Tahti 38. Buxtehuden urukoraalin korkein sävel. Alkuperäisteos vasemalla, mallinuotinnos oikealla.

Jalkio

Tässä tutkimuksessa tarkastelen sellaisia yksisormioisia urkuja, joissa on itsenäinen jalkio.³ Äänikertasovituksen jalkiostemman voi säilyttää alkuperäisenä, jos jalkiossa on kahdeksanjalkainen äänikerta. Mikäli jalkiossa on ainoastaan kuusitoistajalkainen äänikerta, kuten useimmissa yksisormioisissa uruissa (Setälä 2012, 14), täytyy sormio yhdistää jalkioon soinnin vahvistamiseksi. Tällöin mallinuotinnoksen jalkiostemmaa täytyy siirtää muutamassa kohdassa alemmaksi sormion nelijalkaisen äänikertapohjan vuoksi, jotta jalkio ei soi korkeammalta kuin sormio. (Sama, 29–30.)

Oktaavisiirto alaspäin onnistuu erittäin hyvin kohdissa, joissa jalkiostemma etenee hyppäyksittäin ja soi sormiota korkeammalta vain yhden jalkionuotin ajan. (Nuottiesimerkki 4.)

The image contains two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', each showing two measures of music in a grand staff (treble and bass clefs).
Example 'a)' shows a sequence of notes in the bass clef. In the first measure, there is a circled eighth-note pattern. In the second measure, there is a circled quarter-note pattern.
Example 'b)' shows a sequence of notes in the bass clef. In the first measure, there is a circled quarter-note pattern. In the second measure, there is a circled quarter-note pattern.

NUOTTIESIMERKKI 4. Ylemmässä nuottikuvassa (4 a, tahdit 11–12) vasemmalla jalkiostemma sormiota korkeammalla, oikealla jalkiosiirto oktaavilla. Alemmassa nuottikuvassa (4 b, tahti 24) vasemmalla jalkiostemma sormiota korkeammalla, oikealla jalkio siirretty oktaavia alemmaksi.

Jalkiostemman oktaavisiirtoa voi jatkaa muutaman nuotin verran kohtaan, jossa siirtyminen alkuperäiskorkeudelle on luontevaa (nuottiesimerkki 5).

³ Itsenäisessä jalkiossa on vähintään yksi äänikerta, joka on käytettävissä pelkästään jalkiossa. Vrt. liitejalkio, jossa ei ole omia äänikertoja, vaan jalkiokosketinta painettaessa soi vastaava sormiokosketin ja sormiolle valitut äänikerrat. (Setälä 2012, 13; Rautioaho 1991, 34, 120.)



NUOTTIESIMERKKI 5. Tahdit 36–38. Jalkion oktaavisiirron jatkaminen.

Jalkiostemman edessä asteittain oktaavisiirto voi tuntua tarpeettoman yllättävältä. Vähäisempi siirto on äänenkuljetuksellisesti parempi, vaikka alkuperäisteoksen luonne jossain määrin muuttuu-kin. (Nuottiesimerkki 6 a.) Jalkiota voisi siirtää oktaavia alemmaksi pidemmältä matkalta, mutta matala bassolinja ei tue nelijalkaispohjaista sormiosointia kovin hyvin (vrt. nuottiesimerkki 6 c.)

Jalkion oktaavisiirtoa harkitessa tulee huomioida sormion äänenkuljetus. Samansuuntainen siirto on mahdollinen, jos se ei muodosta rinnakkaisia kvinttejä tai oktaaveja. (Nuottiesimerkki 6 b.)



NUOTTIESIMERKKI 7. Tahdit 29–32. Ylemmän nuottikuvan ympyröidyissä kohdissa jalkiostemma on sormiostemmoja korkeammalla. Alemmassa nuottikuvassa jalkiostemmoja on siirretty alemmaksi, c-kohdassa lisäksi kahta seuraavaa nuottia, koska sekstihyppy G–e on luontevampi kuin septimihyppy (H–a).

Alla olevassa nuottiesimerkissä jalkion oktaavisiirtoon on hyvät mahdollisuudet, koska sitä edeltää tauko (nuottiesimerkki 7).



NUOTTIESIMERKKI 7. Tahdit 36–38. Laaja ja kapea ambitus. Vasemmanpuoleisen nuottikuvan neliöidyssä kohdassa jalkiostemma on sormiostemmoja korkeammalla. Oikeanpuoleisessa nuottikuvassa jalkiostemma on siirretty oktaavia alemmaksi ja luontevan äänenkuljetuksen vuoksi lisäksi kolme seuraavaa jalkionuottia.

Muutamassa mallinuotinnoksen kohdassa jalkio- ja sormionuotti muodostavat priimin. Jos sormio on yhdistettynä jalkioon, täytyy jalkion säveltoiston kohdalla tehdä säveltoisto myös sormiolla. Näin jalkioäänikerran lisäksi myös sormioäänikerta soi uudelleen. (Nuottiesimerkki 8.)



NUOTTIESIMERKKI 8. Tahdit 14–15. Vasemmalla mallinuotinnos, oikealla kavennettu ambitus. Jos sormio on yhdistetty jalkioon, voi tahdissa 14 jättää tenorin soittamatta vasemmalla kädellä, koska sama äänenkorkeus soi myös jalkiossa. Tahdissa 15 tenori täytyy soittaa sormiolla, koska jalkioääni vaihtuu.

2.3.2 Käden maksimiambitus

Alkuperäisteoksessa keskiviivaston nuottisatsin laajin ambitus on puhdas oktaavi. Mallinuotinnok-
sessa laajin ambitus on puhdas duodesimi (oktaavi + kvintti). Harvassa lienevät urkurit, jotka voivat
soittaa mallinuotinnoksen sellaisenaan. Alla oleva taulukko havainnollistaa mallinuotinnoksen muu-
tostarpeita käden koosta riippuen (taulukko 2). Muutoksia tehdessä vaihtoehtona on sointupohjan
säilyttäminen tai soinnun vaihtaminen.

MALLINUOTINNOKSEN KESKIVIIVASTON MAKSIMIAMBITUS TAHDEITTAIN																																																								
Maks. ambi- tus	Sivu 1																				Sivu 2																																			
	Rivi 1					Rivi 2					Rivi 3					Rivi 4					Rivi 5					Rivi 1					Rivi 2					Rivi 3					Rivi 4					Rivi 5										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42														
pu 12																																																								
vä 12																																																								
pu 11																																																								
vä 11																																																								
s 10																																																								
s9																																																								
s 9 = tahti 31					s 10 = tahdit 4, 14, 22, 27, 34, 35										vä 11 = tahdit 11, 23					pu 11 = tahdit 9, 10, 21, 26, 38, 39										vä 12 = tahti 37					pu 12 = tahti 40																					

TAULUKKO 2. Mallinuotinnoksen keskiviivaston maksimiambitus. Laajin ambitus tahdissa 40.

Ambitukseltaan laajassa kohdassa tenorin voi siirtää oktaavia ylemmäksi (nuottiesimerkki 9). Pa-
latessa oktaavia alemmaksi pitää tehdä ratkaisu soivan ja äänenkuljetukseltaan hyvän vaihtoehdon
välillä (nuottiesimerkki 10).



NUOTTIESIMERKKI 9. Tahdit 4–5. Tenorin oktaavi siirto. Vasemmalla mallinuotinnos.



NUOTTIESIMERKKI 10. Tahdit 4–5. Tenorin äänenkuljetus. Vasemmalla soinnillinen, oikealla äänenkuljetuksen kannalta hyvä vaihtoehto (ympyröidyt kohdat).

Sointupohjaa muuttaessa tulee huomioida stemmojen johdonmukainen äänenkuljetus. Alla olevassa nuottiesimerkissä alton ja tenorin paikkaa on vaihdettu keskenään (nuottiesimerkki 11).

NUOTTIESIMERKKI 11. Tahdit 8–11. Ylemmässä nuottikuvassa mallinuotinnos. Alemmassa nuottikuvassa altto ja tenori vaihtavat paikkaa yhdeksännessä tahdissa äänenkuljetuksen vuoksi.

Trillikohdat

Äänikertasovitusta laatiessa tulee huolehtia trillikohtien soitettavuudesta. Alla kaksi ratkaisuvaihtoehtoa (nuottiesimerkit 12 ja 13.)



NUOTTIESIMERKKI 12. Tahdit 20–23. Vasemmalla mallinuotinnos. Oikealla altton ja tenorin muodostama priimi (ympyröity), mikä helpottaa trillin soittamista.



NUOTTIESIMERKKI 13. Tahdit 14–15. Vasemmalla mallinuotinnos, oikealla kavennettu ambitus. Jos sormio on yhdistetty jalkioon, voi tahdissa 14 jättää tenorin soittamatta vasemmalla kädellä, koska sama äänenkorkeus soi myös jalkiossa. Keskittyminen sopraanoon ja tenoriin helpottaa trillin soittamista. Tahdissa 15 tenori täytyy soittaa sormiolla, koska jalkioääni vaihtuu.

2.3.3 Nuottieditioiden eroavuuksien huomioiminen

Alkuperäisteoksen nuottieditiot poikkeavat usein toisistaan. Editioerot voivat vaikuttaa huomattavasti teoksen äänikertasovituksen rakentumiseen. Mainitsen erimerkkinä melodiakulun tahdissa 26. Vertailtavina ovat aiemmin mainitsemani IMSLP-nuotti sekä teoksessa *Sämtliche Orgelwerke Band III* (Buxtehude 1995, 42–43) oleva nuotti (nuottiesimerkki 14).

a)

b)

NUOTTIESIMERKKI 14. Tahti 26. Melodian eroavuuden vaikutus äänikertasovituksen musiikilliseen rakenteeseen. Ylempi nuottikuva IMSLP-nuotin mukainen, alempi Sämtliche Orgelwerke Band III -teoksessa olevan nuotin mukainen. Olen kirjoittanut tämän nuottiesimerkin kokonaisuudessaan nuotinkirjoitusohjelmalla.

3 SOVITTAMISPROSESSIN TARKASTELUA

3.1 Nuottinnoksen ulkoasu

Julkaisukelpoista äänikertasovitusta suunnitellessani kiinnitin ensimmäisenä huomiota aiemman sovituksen ulkoasuun. Keskiiviivaston stemmojen nuottivarsien suunta tuntui epäjohdonmukaiselta. Alto ja tenori olivat ikään kuin sulautuneena yhteen hämärtäen stemmojen itsenäisyyttä (nuottiesimerkki 15).



NUOTTIESIMERKKI 15. Aiemman kvinttiäänikertasovituksen nuotintamistapa.

Tässä tutkimuksessa asetin tavoitteeksi saada sovitukseen enemmän alkuperäisteoksen kaltaista ilmettä. Päädyin kokeilemaan sopraanon ja alton nuottien sijoittamista samansuuntaisesti. Nuotintaessani havaitsin, että nuottitila kävi paikoin ahtaaksi (nuottiesimerkki 16 a). Kokeilin sopraanonuottien kirjoittamista kooltaan pienempinä löydettyäni nuotinnusohjelman kätköistä pienikokoiset nuotit. Vaikutelma muuttui heti esteettisemmäksi (nuottiesimerkki 16 b). Kuudestoistaosakuuissa sopraano ja alto vaikuttivat kulkevan viivastolla käsi kädessä (nuottiesimerkki 17).



NUOTTIESIMERKKI 16. Mallinuottinnoksen alkoversio vasemmalla, lopullinen versio oikealla.



NUOTTIESIMERKKI 17. Sopraano ja alto kuudestoistaosakulkujen kohdalla.

Pienikokoiset melodianuotit havainnollistavat myös nuottikuvan muutosta alkuperäisteokseen nähdessä. Keski- ja alaviivaston nuotit säilyvät ennallaan, ainoastaan yläviivaston sopraanon sijainti muuttuu. Sopraano on ikään kuin ahdettuna keskiviivastolle alton ja tenorin kanssa. Yläviivastolle kirjoitetaan yksi tai useampi kaksinnettava osasävel.

Sopraanon perusäänenkorkeuden siirtäminen keskiviivastolle oktaavia alemmaksi muodostaa ensimmäisessä tahdissa unisonon sopraanon ja alton välille (nuottiesimerkki 18 a). Aiemmassa sovituksessa ratkaisin tilanteen pisteellisellä neljäsosanuotilla (nuottiesimerkki 18 b). Nykyisessä sovituksessa päädyin katkoviivaan, jolloin nuotinnos on ulkoasultaan mahdollisimman lähellä IMSLP-nuottieditiota (nuottiesimerkki 18 c).



NUOTTIESIMERKKI 18. Tahti 1. Unisonon merkitsemistapa. Vasemmalla alkuperäinen teos, keskellä aiempi kvinttiäänikertasoitus ja oikealla uusi kvinttiäänikertasoitus.

3.2 Sovittamisen haastavuus

Kvinttiäänikertasovituksen laatiminen on ollut haastavaa. Huomaan monta kertaa hyväksyneeni ongelmakohtissa lähes kritiikittä mieleeni tulleita nuotintamisvaihtoehtoja. Hyvä esimerkki tästä on urkukoraalin alkupuolella oleva kohta, jossa vasemman käteni maksimiambitus ei riitä erään alttonuotin soittamiseen. (Nuottiesimerkki 19, ympyröity nuotti.) Aloin miettiä tilanteeseen ratkaisua. Mieleeni tuli ajatus, että vasemman käden tenorikulkua voisi ehkä muuttaa edellisestä tahdistakkeen (nuottiesimerkki 20). Tämä ehdotus olisi toteutuessaan muuttanut alkuperäisteoksen musikaalista ajatusta huomattavasti.



NUOTTIESIMERKKI 19. Tahti 4. Vasemman käteni maksimiambitus ei riitä ympyröidyn alttonuotin soittamiseen.



NUOTTIESIMERKKI 20. Tahdit 3–4. Vasemmalla mallinuotinnos, oikealla ehdotus tenorin sävelkuluksi.

Eräessä toisessa ongelmakohtassa (nuottiesimerkki 21 a) yritin ratkaista tilanteen uudella soinnulla (nuottiesimerkki 21 b). Lähemmäksi alkuperäisteoksen luonnetta päästään siirtämällä tenorioktaavin verran ylöspäin (nuottiesimerkki 21 c).



NUOTTIESIMERKKI 21. Tahti 27. Vasemmalla mallinuotinnos, keskellä sointuehdotus uudeksi soinnuksi, oikealla uusi kvinttiäänikertasovitus.

Sovitusprosessin aikana olen havainnut mieltäväni sovittamisvaihtoehtoja yhä tarkemmin. Käsitän, että edellä kuvaamani tilanteet kuuluvat luonnollisena osana ammatilliseen kypsymiseen. Aho & Pietilä (1992, 64–65) kiteyttävät ajatuksen seuraavasti:

Mikäli sävellystä muokataan perusteellisemmin, esim. muuttamalla harmonioita, melodiakulkuja tai bassoääniä tai jättämällä joitakin osia pois ja korvaamalla niitä uusilla, voidaan puhua teoksen *uudelleenmuokkauksesta*. Mikäli alkuperäissävellyksen muoto kaikesta muokkauksesta huolimatta säilyy uudessa teoksessa, voidaan vielä puhua s:ta [sovituksesta], mutta mikäli kokonaisuus muuttuu, on kysymyksessä jo itsenäinen “sävellys sävellyksestä”.

Edellä kerrottu määrittely kuvaa hyvin sovittamisen haastavuutta ja “virheliikkeiden” vakavuutta. Onneksi virheistä voi oppia. William Magee on todennut: “Ihminen, joka ei tee virheitä, ei tee tavalisesti muutakaan” (Aforismeja ja lainauksia: Virheet ja epäonnistuminen 2016, viitattu 18.5.2016).

4 POHDINTA

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt selvittämään julkaisukelpoisen äänikertasovituksen vaatimukset. Työhön ryhtyessäni mietin, saanko kootuksi riittävästi aineistoa aiheen ainutlaatuisuuden vuoksi. Välillä vain suoranainen intohimoni soittotapaa kohtaan on auttanut minua pusertamaan henkilökohtaisen näkemykseni ulos.

Pienikokoisten notaation sopraanonuottien löytäminen nuotinnusohjelmasta oli yksi lähtölaukaus imitaatiosovituksen nuotintamistavalle. Prosessi on kehittänyt nuotinnusohjelman käytön hallintaa. Urkujen rakenteellisten ja soinnillisten rajoitusten määrittely ohjasi puolestaan tutkimaan mallinuotinnoksen ja soittajan käden maksimiambitusta. Tämä auttoi nuottiviivastolle kohdistuvien rajoitteiden ja vaatimusten tiedostamisessa.

Prosessin loppupuolella havaitsin, että sovitusta tehdessä, myös äänikertasovituksen kohdalla, kannattaa vertailla useampia alkuperäiseditioita. Tämä auttaa sovitustyössä eteen tulevien nuotinnusongelmien ratkaisemisessa. Tässä tutkimuksessa tarkastelin vain kahta editiota.

Tutkimustyön aikana on tullut mieleeni, että osasävelkaksinnus saattaisi herättää kansainvälistäkin kiinnostusta, koska yksisormioisia urkuja on varmasti siellä täällä ympäri maailmaa ja Suomessakin yli 200 kappaletta (Setälä 2012, 12). Olisi mielenkiintoista selvittää, miksi tällaisia sovituksia ei ole julkaistu aiemmin. Markkinoita ajatellen mahdollisten ulkomaisten urkumatrikkeleiden tutkiminen ja yksisormioisten urkujen kokonaismäärän kartoittaminen tarjoavat tutkimista pitkäksi aikaa. Äänikertasovituksen maailmanlaajuinen markkinointi tekee opinnäytetyöstäni merkittävän kansainvälisesti tarkasteltuna. Internetissä toimiva verkkokauppa mahdollistaisi myös urkukohtaisen äänikertasovituksen tilaamisen.

Tähän tutkimukseen kannatti uhrata aikaa. Sovittaminen oli välillä hyvin haastavaa, mutta sopivimman vaihtoehdon löytäminen tuntui palkitsevalta. Soittotapa on mielenkiintoinen ja ainutlaatuinen, eräänlainen extremelaji. Toivon, että esittelemäni nuotintamismenetelmä olisi innoittamassa muitakin tämän aiheen pariin.

LÄHTEET

Aforismeja ja lainauksia: Virheet ja epäonnistuminen 2016. Viitattu 18.5.2016,
<<http://www.hyvejohtajuus.fi/aforismit-mietelauseet/virheet-epaonnistuminen/>>.

Aho, K. & Pietilä, R. 1992. Sovitus. Suuri musiikkitietosanakirja, osa 6 Seg–Ö. Keuruu: Weilin+Göös.

Buxtehude, D. 1995. Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl. Sämtliche Orgelwerke Band III. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Buxtehude, D. 2005. Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl. Mondrup, C. International Music Score Library Project (IMSLP). Petrucci Music Library. Viitattu 18.5.2016,
<<http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/24/IMSLP126770-WIMA.9e54-BuxWV193o.pdf>>.

Hilden, S. 2016. Barokki (1600–1750). Musiikkitieto. Viitattu 18.5.2016,
<<http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mtp/p2bar.html>>.

International Music Score Library Project (IMSLP) 2006. Petrucci Music Library. Viitattu 18.5.2016,
<http://imslp.org/wiki/Main_Page>.

Rautioaho, A. 1991. Urkujen rakenteen ja historian perusteet sekä urkusanasto. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Setälä, T. 2012. Pienetkin urut voivat kuulostaa suurilta. Äänikertojen imitointi yksisormioisilla uruilla. Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Kirkkomusiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö. Viitattu 18.5.2016, <https://theseus.fi/bitstream/handle/10024/40584/Setala_Taneli.pdf?sequence=1>.

Sibelius-Akatemia 2016. Sointiväri. Viitattu 18.5.2016,
<http://www2.siba.fi/historia/1900/sanasto/sointivari_san.html>.

Teosto 2016. Mikä on sovittamista? Viitattu 18.5. 2016,
<<http://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mika-sovittamista>>.

Urponen, V. 2016. Sovitusten juhlaa. Turun Urkujuhlat. Viitattu 18.5.2016,
<<http://www.turunurkujuhlat.fi/taiteellisen-johtajan-tervehdys/>>.

LIITTEET

- LIITE 1 BuxWV 193: Alkuperäisteos (IMSLP-nuotti)
- LIITE 2 BuxWV 193: Mallinuotinnos
- LIITE 3 BuxWV 193: Kvinttiäänikertasovitus oktaaviambituksella
- LIITE 4 BuxWV 193: Kvinttiäänikertasovitus desimiambituksella

Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl
BuxWV 193

Dietrich Buxtehude (1637-1707)

5

9

13

18

22

System 1: Measures 22-26. The right hand has a whole rest in measure 22, followed by a melodic line in measures 23-26. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

27

System 2: Measures 27-30. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

31

System 3: Measures 31-34. The right hand has a melodic line with a trill in measure 33. The left hand has a rhythmic accompaniment.

35

System 4: Measures 35-38. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment.

39

System 5: Measures 39-42. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl

BuxWV 193

Taneli Setälä 2016

4'-pohja

16'-pohja

5

9

13

18

22

Musical score for measures 22-26. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment.

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The melody in the treble clef shows a change in rhythm with some dotted notes. The bass clef staff has a more melodic accompaniment.

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The melody in the treble clef becomes more complex with sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with a rhythmic accompaniment.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The melody in the treble clef features a prominent sixteenth-note figure. The bass clef staff has a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl (BuxWV 193)

Kvinttiäänikertasoitus oktaaviambituksella

Taneli Setälä 2016

The image displays a musical score for the piece 'Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl' (BuxWV 193) by Johann Sebastian Bach, arranged for quintet in octave positions. The score is presented in five systems, each containing two staves. The first system is labeled '4'-pohja' (4' position) and '16'-pohja' (16' position). The music is written in C major and common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, with measure numbers 5, 9, 13, and 18 indicated at the beginning of their respective systems.

22

Musical score for measures 22-26. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex textures and beamed notes.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex textures and beamed notes.

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex textures and beamed notes.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex textures and beamed notes.

Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl (BuxWV 193)

Kvinttiäänikertasoitus desimiambituksella

Taneli Setälä 2016

The image displays a musical score for the piece "Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl" (BuxWV 193) by Johann Sebastian Bach, arranged for quintet in decimeter notation. The score is presented in five systems, each containing two staves. The first system is labeled "4'-pohja" (4' base) and "16'-pohja" (16' base). The notation uses a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, with measure numbers 5, 9, 13, and 18 indicated at the beginning of their respective systems.

22

Musical score for measures 22-26. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 22 features a treble clef staff with a whole note chord (F#4, C#5) and a grand staff with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line in the bottom staff is a simple harmonic accompaniment.

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 27 features a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a grand staff with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line in the bottom staff is a simple harmonic accompaniment.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 31 features a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a grand staff with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line in the bottom staff is a simple harmonic accompaniment.

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 35 features a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a grand staff with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line in the bottom staff is a simple harmonic accompaniment.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 39 features a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a grand staff with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line in the bottom staff is a simple harmonic accompaniment.