

KATI HÄMÄLÄINEN

# LE BON GOÛT

RANSKAN KLASSISEN URKUMUSIIKIN (1650-1800)  
ESITTÄMISKÄYTÄNTÖ

SIBELIUS-AKATEMIA — EST-JULKAISUSARJA N:o 9

**Kati Hämäläinen**  
**Le bon goût : Ranskan klassisen urkumusiikin (1650-1800) esittämiskäytäntö**

**ISBN 978-952-329-196-6 (PDF)**  
**<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-196-6>**

*LE BON GOUT*

RANSKAN KLASSISEN URKUMUSIIKIN (1650-1800)

ESITTÄMISKÄYTÄNTÖ



DocMus-yksikön julkaisuja

Kati Hämäläinen

*LE BON GOUT*

**RANSKAN KLASSISEN URKUMUSIIKIN (1650-1800)**

**ESITTÄMISKÄYTÄNTÖ**

Sibelius-Akatemia

EST-julkaisusarja, n:o 9

Esittävä säveltaide - tutkimuksia ja julkaisuja

Sibelius-Akatemia

DocMus - Esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen tohtorinkoulutusyksikkö

PL 86, 00251 Helsinki

Puh. 09-4054 531

Fax. 09-4054 611

© Kati Hämäläinen

ISBN 952-9658-74-5

ISSN 1237-4229

Hakapaino

Sibelius-Akatemia, Helsinki 2002

## SAATESANAT

Tämän kirjan idea syntyi, kun Sibelius-Akatemiassa professori Olli Porthan kokosi työryhmän valmistamaan urkutaiteen historian opetusmateriaalia. Aikaa siitä on ehtinyt kulua jo muutamia vuosia, sillä halusin paneutua tehtävääni kunnolla. Vasta Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä (esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen tohtorinkoulutusyksikkö) saamani tutkijan toimi antoi mahdollisuuden tämän kirjan tekemiseen. Osa kirjan materiaalista syntyi juuri urkutaiteen historian opintojaksossa ja useilla urkukursseilla pitämiäni luentoja varten sekä omia konserttejani varten.

Kirjan syntymisen ja ennen kaikkea sen muodon motivoivat omat kokemukseni: halusin tehdä kirjasta sellaisen, jonka olisin itse aikoinani tarvinnut. Tietysti olen ajatellut ennen kaikkea lukuisia urkujensoiton opiskelijoita ja Ranskan barokin musiikista kiinnostuneita kollegoitani.

Apuaan ovat minulle antaneet MuM, kanttori Sirkku-Liisa Niemi eräissä liturgi-aa koskevissa kysymyksissä sekä huilutaiteilija Jari S. Puhakka ja opiskelija Olli Taanila tietokoneasioissa: he ovat tehneet nuottiesimerkkejä ja kaavakuvia. Kiitän erityisesti prof. Olli Porthania, joka luki käsikirjoituksen ja antoi hyödyllistä palautetta.

Helsingissä 20.9.2002

*Kati Hämäläinen*





## SISÄLLYS

ALUKSI . . . . .	11
NUOTTILÄHTEET . . . . .	15
Aikarajaus . . . . .	15
Urkumusiikin luonne . . . . .	16
Säveltäjien ja nuottilähteiden luettelo . . . . .	18
Lähteet . . . . .	51
URUT . . . . .	52
Äänikerrat . . . . .	56
Prinsipaalit . . . . .	56
Muut huuliiänikerrat . . . . .	62
Kieliäänikerrat . . . . .	65
Pillistöt . . . . .	67
Pääpillistö . . . . .	67
Positiivi . . . . .	69
Récit . . . . .	70
Echo . . . . .	71
Bombarde . . . . .	71
Jalkio . . . . .	72
Soittoapulaitteet . . . . .	72
Koskettimistojen ulottuvuus . . . . .	73
Rakenteen muita piirteitä . . . . .	74
Varoitus . . . . .	75
Viritys . . . . .	80
Viritystaso . . . . .	80
Viritysjärjestelmä . . . . .	82
Urkujen dispositioita . . . . .	86
Dispositioiden ja urkureiden hakemisto . . . . .	108
Kirjallisuus ja lähteet . . . . .	109

URKUMUSIIKIN FUNKTIO . . . . .	111
Urkumusiikki ja liturgia . . . . .	111
Urkumusiikki ja maallinen musiikki . . . . .	111
Urkurin tehtävät . . . . .	112
Urkumusiikin ja laulun vuorottelu . . . . .	114
Urkumusiikin säätely . . . . .	117
Gregoriaaniset sävelmät . . . . .	120
Gregoriaanisten sävelmien ja urkumusiikin yhdistäminen . . . . .	122
Urkukirjojen sisältö . . . . .	124
Kirjallisuus ja lähteet . . . . .	130
SÄVELLYSTYYPIT, REKISTERÖINNIIT JA ESITYSTAPA . . . . .	127
Plein-jeu . . . . .	133
Plainchant . . . . .	138
Plainchant-rekisteröinti <i>contrepartien</i> sisältävissä sävellyksissä . . . . .	145
Fuuga . . . . .	146
Duo . . . . .	149
Trio . . . . .	153
Quatuor . . . . .	158
Soolorekisteröinnit . . . . .	160
Sopraanosoolo . . . . .	161
Tenorisoolo . . . . .	164
Bassosoolo . . . . .	167
Kahden äänen soolot . . . . .	169
Fond d'orgue . . . . .	172
Huilurekisteröinnit . . . . .	173
Grand jeu, Offertoire, Dialogue, Echo . . . . .	175
Carillon . . . . .	179
Noël . . . . .	179
Eräitä harvinaisia rekisteröintejä . . . . .	180
Rekisteröimisen periaatteista . . . . .	184
Rekisteröintiä käsittelevät alkuperäislähteet . . . . .	185
Muut lähteet ja kirjallisuus . . . . .	187

TEMPO, TAHTIOSOITUKSET JA RYTMINKÄSITTELY . . . . .	188
Tempo . . . . .	188
Tahtiosoitukset . . . . .	192
Tanssien vaikutus . . . . .	194
<i>Notes inégales</i> . . . . .	202
Kirjallisuus ja lähteet . . . . .	208
ORNAMENTOINTI . . . . .	209
Ornamenttien määrä . . . . .	210
Ornamenttien paikka . . . . .	213
Ornamenttien muodot ja symbolit . . . . .	215
Eräitä tärkeitä ornamenteja . . . . .	219
Ornamenttien suoritustavasta ja tyylistä . . . . .	230
Lähteet . . . . .	234
SOITTOTEKNIikka . . . . .	335
Historiallista taustaa . . . . .	236
Koskettimistot . . . . .	237
Soittotekniikan ohjeet . . . . .	238
Yhteenveto . . . . .	250
Kirjallisuus . . . . .	257
LIITTEET	
1 Ranskankielisten urkuterminien sanasto . . . . .	259
2 Tärkeimpiä liturgisia tekstejä . . . . .	264
3 Chapelle Royalen urkurit . . . . .	277



## ALUKSI

*Le bon goût*, hyvä maku, ei Ranskan *ancien régime* aikana tarkoittanut mitään mielivaltaista, vaan pikemminkin jotakin säännötelyä. Hyvä maku noudatti tarkasti vallitsevaa tyyliä ja sopivaisuussääntöjä. Vaikutelma ei kuitenkaan saanut olla pingoittunut tai keinotekoinen, vaan luonnollinen, kuten aikalaiset itse huomauttivat. Tässä yhteydessä "luonnollinen" ei tarkoittanut mitään villiä tai hallitsematonta, vaan suorastaan sen vastakohtaa: jotakin sivistynyttä ja opittua. Hyvä maku oli myös vaatimatonta. Musiikissa hyvä maku tarkoitti muodon säännöllisyyttä, eri elementtien tasapainoa sekä ajanmukaista ja hienostunutta tyyliä. Tämä kirja on yritys määrittellä hyvä maku Ranskan barokin urkumusiikin esittämiskäytännössä.

Tämä kirja on tarkoitettu oppaaksi urkureille ja urkujensoiton opiskelijoille. Sen aihe on klassisen ranskalaisen soolourkumusiikin esittämiskäytäntö. (Olen omaksunut ranskalaisten itsensä käytännön kutsua *ancien régime* ajan urkumusiikkia "klassiseksi").

Kirjan lähtökohtana ja tärkeimpänä lähdemateriaalina on meidän päiviimme säilynyt klassinen ranskalainen urkumusiikki. Olen pitänyt mielessä sitä tilannetta, jossa urkuri saa eteensä pelkät nuotit. Mitä hänen tulisi tietää näistä nuoteista, niiden signifoimasta musiikista, sen historiallisesta esittämiskäytännöstä ja alkuperäisestä kontekstista?

Miksi tulisi tietää? Vakaumukseni ja kokemukseni on, että mitä laajemmin ja syvämmällä näitä asioita tuntee, sitä helpompi on löytää kyseessä olevan musiikin merkitys (mitä se sitten pohjimmiltaan tarkoittaneekin), puhalttaa musiikkiin henki ja sielu ja saada se itselle ja siten myös kuulijoille merkitykselliseksi. Tiedot historiallisista esittämiskäytännöistä eivät milloinkaan rajoita esittäjää, vaan antavat musiikin tulkitsemiseen uusia impulsseja. Ne voivat antaa käsityksen myös siitä, mikä ratkaisu on ollut todennäköinen ja yleinen ja siten tyylinmukainen - jos nimitäin esittäjä haluaa pysytellä tämän tyylin puitteissa. Ne tiedot tuovat esittäjän ulottuville mahdollisuuden valita lukuisista vaihtoehtoisista esittämistavoista omansa, jolloin esittäjä ei ole tiedostamaton ja tahdoton "tulkinta-automaatti" vaan persoonallinen tulkitsija.

Historiallinen esittämiskäytäntö on minun käsitykseni mukaan paras lähtökohta nykyaikaiselle tulkinnalle. Tässä käsikirjassa en paljonkaan pohdi nykyajan esittämiskäytännön tavallisuuksia ja erityisyyksiä; niissä asioissa on paras asiantuntija elävä urkuri itse. Sen sijaan yritän pohtia ja selvittää, mitä nuotit ja niihin liitetyt sanat voivat kertoa valistuneelle lukijalle. Niiden tulkinta on yritettävä tehdä musiikin synty aikaan eläytyen.

On kuitenkin selvää, että kaikki tulkinnat ovat omiani. (Luonnollisesti nojaudun myös useiden etevien tutkijoiden tulkintoihin.) Samalla tapaa tehkään omat tulkintansa jokainen tämän kirjan lukija siinä esitetyn lähdemateriaalin ja sen kirjoittajan tulkintojen pohjalta.

Olen myös tietoinen siitä, että ajan kuluessa tulkinnat muuttuvat, myös omiani. Onkin paradoksaalista, että samalla kun toivon tämän kirjan auttavan mahdollisimman monta urkuriä, toivon myös, että se vanhenisi nopeasti. Silloin voitaisiin todeta, että urkumusiikin tutkiminen on edennyt entistä pitemmälle ja että uudet lukijat ovat lujasti ankkuroituneet omaan aikaansa ja kulttuuriinsa.

Tämä kirja on jaettu useaan lukuun aihekokonaisuuksien mukaan. Olen pitänyt mielessä kirjan käsikirjaluonnetta ja laatinut eri luvut siten, että ne voidaan lukea erikseen tai missä järjestyksessä tahansa. Siksi niissä on jonkin verran päällekkäisyyksiä, mikä mielestäni siis on pienempi paha.

Tämä kirja ei ole urkumusiikin, urkurakennuksen ja urkumusiikin esittämiskäytäntöjen yhtenäinen ja kronologinen historia, vaikka se pohjautuukin historian tutkimukseen. (Käsitykseni hyvästä historiatutkimuksesta ei perustu yhden suuren kertomuksen jäljittämiseen.)

Tämän kaltaisen kirjan tekeminen perustuu sille tosiseikalle, että Ranskan 1600-luvun jälkipuoli ja koko 1700-luku oli kulttuurisesti poikkeuksellisen yhtenäistä aikaa. Ludvig XIV:n tekemä "kulttuurivallankumous" kesti aina Ranskan suureen vallankumoukseen asti. Tämän ajan, *ancien régime* kulttuurin yhtenäisyyden selitys löytyy absolutistisesta hallintotavasta ja Ranskan poliittisesta ja taloudellisesta kehityksestä. Valitettavasti näiden seikkojen pohtiminen ei ole mahtunut tämän tutkimuksen puitteisiin, joten siitä kiinnostuneen on etsittävä ne muusta kirjallisuudesta, jota on runsaasti.

Olen pitänyt erityisen tärkeänä kertoa tämän urkumusiikin alkuperäisestä liturgisesta kontekstista, koska se vaikutti niin kiinteästi ja monin eri tavoin urkumusiikin muotoutumiseen ja esittämistapaan. Valitettavasti tämän alan perustutkimus on sangen vähäistä - ainakin verrattuna esimerkiksi rekisteröimisen ja ornamientoimisen

tutkimukseen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että *ancien régime*n kirkkomusiikin, liturgian musiikkiin vaikuttaneiden piirteiden ja gregoriaanisen laulun tutkimus on koko ajan kasvamassa. Ennustankin, että kirjan juuri tämä osa tulee ensimmäiseksi kaipaamaan täydennystä.

Toinen syy liturgisten käytäntöjen esillä pitämiseen liittyy aivan käytännön tilanteisiin. Ensinnäkin Ranskan klassinen urkumusiikki tarjoaa edelleen paljon käytösmusiikkia myös evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalveluksiin. Sävellykset ovat lyhyitä, niitä on monissa eri sävellajeissa (tai kirkkosävellajeissa) ja monta eri karakteria eivätkä niistä monetkaan ole teknisesti vaativia.

Toiseksi voi urkumusiikin alkuperäisen liturgisen funktion tunteminen auttaa konsertoivaa urkuriä laatimaan mielekkäitä ohjelmakokonaisuuksia tai versettien yhdistelmiä, jolloin ei tarvitse rajoittua painettujen nuottien kappalejärjestyksiin ja valmiisiin kokonaisuuksiin.

Kolmanneksi on urkurien resitaaleissa nykyisin yhä useammin ruvettu yhdistämään alkuperäiseen tapaan urkumusiikkia gregoriaaniseen tai muuhun lauluun. Tällöin urkumusiikin edustama (liturginen) teksti tulee esille kokonaisuudessaan eikä vain joka toiselta säkeeltään. Silloin helpottuu myös usean lyhyen osan punominen mielekkääksi kokonaisuudeksi, kun urkurin ei tarvitse pohtia miten synnyttää tarpeeksi kontrastia eri osien välille. (Usein vaikuttaa siltä, että tämä tarve johdattaa helposti kyseiselle musiikille vieraisiin ominaisuuksiin.)

Urkujen soiton tekniikkaa käsittelevän luvun lukija voi ottaa tai jättää. On selvää, että jokainen soittaja kehittää oman tekniikkansa, sellaisen, joka vastaa hänen tarkoituksiaan, olosuhteitaan ja fysiologiaansa. Tämän luvun lähtökohta, kuten muidenkin lukujen, on alkuperäislähteissä ja luonnollisesti omissa kokemuksissani. Olen yrittänyt esittää eräänlaisen perustekniikan mallin, jota jokainen asiasta kiinnostunut voi soveltaa itselleen tarpeellisessa määrin. Onhan esiinnyttäessäkin annettava oma tulkinta kulloisestakin sävellyksestä.

Lukija voi kaivata tästä kirjasta erillistä selontekoa artikulaatiosta. Vaikka artikulaatio on aivan olennainen piirre kaikessa soittamisessa, olen jättänyt sen käsittelemättä omana lukunaan, useastakin syystä.

Ensinnäkin artikulaatio on urkujen soittamisessa yleinen piirre, jossa ei voi havaita ainakaan suuria eroja eri koulukuntien välillä. Artikulaation peruseräpäteet ovat kaikessa barokin musiikissa samat ja niiden opetteleminen kuuluu myös urkujen soiton perusopintoihin. Toiseksi ranskalaisissa kosketinsoitintekniikoiden kuvauksissa ei asiaan kiinnitetä huomiota erityisesti - artikulaatio-ohjeet ovat harvat ja

muiden asioiden käsittelyn yhteydessä. Siten artikulaatiosta puhutaan tässäkin sävellysten karakterin toteuttamisen ja ornamientoimisen yhteydessä sekä soittotekniikasta puhuttaessa. Toivottavasti lukija saa siitä tarpeeksi tietoa ja impulsseja omaan soittoonsa.

Kirjasta saa parhaan hyödyn, kun lukijalla on kyseisestä musiikista jo jonkinlainen käsitys tai kun kirjaa lukee yhdessä nuottien kera. Toivottavasti kirja myös innostaa soittajia tutustumaan uuteen ohjelmistoon ja alentaa kynnystä ottaa esille tuntematonta tai vähän soitettua musiikkia.

Kunkin luvun lopussa on lähdeluettelo. Jos lähteenä on ollut jokin urkukirja, en ole maininnut tätä lähdetä erikseen lähdeluettelossa, vaan viittaus kohdistuu lukuun "Nuottilähteet", jossa on lueteltu kaikki urkukirjat.

Oman ongelmansa on muodostanut ranskankielisten termien runsaus. Olen kääntänyt ne aina, kun olen löytänyt täsmällisen suomenkielisen vastineen. Useassa tapauksessa sellaisen löytäminen on kuitenkin osoittautunut vaikeaksi; tällöin olen käyttänyt alkuperäistä ranskankielistä termiä. Silloin kun toivon, että ranskankielinen termi yleistyisi suomen kieleen (tai ainakin urkuja käsittelevään kirjallisuuteen), olen välttänyt kursiivia. Niinpä esimerkiksi rekisteröintien ja sävellystyyppien nimet ovat ranskalaisia. Olen kirjoittanut ne pienellä alkukirjaimella, kun ne tarkoittavat rekisteröintiä, mutta isolla, kun ne viittaavat urkuversettiin. Äänikertojen nimet olen päättänyt kirjoittaa aina pienellä alkukirjaimella toisin kuin usein suomen ja aina saksan kielessä (jossa kaikki substantiivit kirjoitetaan aina isolla alkukirjaimella); Ranskassa käytäntö on tässä suhteessa horjuva. *Positif*-sanana vastineena käytän "positiivi" enkä "rintapillistö", sillä tämä pillistö ei aina sijaitse lehterin reunassa.

Olisin halunnut liittää tähän kirjaan runsaasti kuvia klassisista ranskalaisista uruista. Valitettavasti tämän kirjan budjettiin ei ollut mahdollista sisällyttää kuvien painamiseksi tarvittavia tekijänoikeusmaksuja. Kehotankin lukijaa turvautumaan Dom Bédosin suurenmoiseen kirjaan *L'Art du facteur d'orgues*, josta on saatavilla näköispainos, ainakin hyvinvarustetuissa kirjastoissa. Siinä on kuvattu ranskalaisten klassisten urkujen ulkonäkö, rakenne ja valmistusvälineet pienimpiä yksityiskohtia myöten.



## NUOTTILÄHTEET

Seuraavaan olen luettellonut kaiken sen soolourkumusiikin, joka on säilynyt vuosilta 1650-1800 ja jota tämä kirja siis koskee. Luettelo ei ole yhtenäinen kuvaus kyseisen musiikin historiasta (sanan ahtaimmassa merkityksessä) vaan mainitun nuottilähdekorpuksen kuvaus. En myöskään halua tehdä arviota tämän aikakauden musiikista - sen kehityksestä kronologisessa järjestyksessä tai yksittäisten säveltäjien tuotannosta - sillä on ilmeistä, että arvotukset vaihtelevat tarkastelijan horisontista ja hänen aikansa tendensseistä riippuen paljonkin. Olenkin listannut kyseisen urkumusiikin sen säveltäjien mukaan niin, että järjestys ei ole kronologinen vaan aakkosellinen, koska olen pitänyt mielessä käyttömukavuutta. Säveltäjien tuotannon kuvauksissa on joitakin omia satunnaisia arvioitani; ne voi lukija sivuuttaa ja tehdä oman arvionsa.

## AIKARAJAUS

Ranskan urkumusiikin klassinen kausi alkaa Guillaume-Gabriel Niversin ensimmäisestä urkukirjasta vuodelta 1665. Edellinen painettu urkumusiikki (Jean Titelouzen kaksi urkukirjaa vuosilta 1623 ja 1626) ilmestyi nelisenkymmentä vuotta aikaisemmin. Titelouzen musiikki edustaa puhdasta alankomaalaista polyfoniaa ja kuuluu siten toiseen aikakauteen. Niversin ensimmäisessä urkukirjassa taas ovat jo kaikki ne sävellystyypit ja rekisteröinnit, jotka olivat käytössä aina 1700-luvun loppuun asti. Luonnollisesti tässä musiikissa oli vaihtelua ja muutoksiakin, mutta sen periaatteet pysyivät samoina lähes 150 vuotta.

Louis Couperin, joka oli Pariisin St-Gervaisin ensimmäinen Couperin-sukuinen urkuri (vuodesta 1653), jätti jälkeensä suuren määrän urkusävellyksiä 1650-luvulta. Ne ovat eräässä nykyään yksityisomistuksessa olevassa käsikirjoituksessa. Tämän käsikirjoituksen tutkiminen ja julkaiseminen on kesken, joten sen sisältämän musiikin merkityksestä ei voi sanoa mitään painavaa. Toistaiseksi julkisuudessa olevien muutamien sävellysten perusteella voidaan kuitenkin olettaa, että tämän Couperinin merkitys Ranskan klassiselle urkumusiikille on ollut varsin huomattava, varsinkin kun cembalokirjallisuudessa Couperinin asema uranuurtajana on kiistaton. Couperinin urkumusiikki näykyä liittyvän ainakin jossain määrin läheisesti samaan perinteeseen tai koulukuntaan kuin hiukan myöhäisempi Niversin musiikki. Niinpä olen ot-

tanut Louis Couperinin urkumusiikin mukaan Ranskan klassiseen kauteen; myöhemmät tutkimukset vasta näyttävät, onko tähän painavia syitä.

Klassisen kauden päättymisen ajankohdasta on olemassa kahdenlaisia näkemyksiä. Eräät kirjoittajat haluavat rajata sen jo 1700-luvun puoliväliin ja kutsuvat 1700-luvun loppua "esiromanttiseksi". Olen kuitenkin samaa mieltä niiden kirjoittajien kanssa, jotka ulottavat kauden lopun aina Ranskan suureen vallankumoukseen, joka virallisen historiankirjoituksen mukaan alkoi 1789. Sillä ei 1700-luvun keskivaiheilla tapahtunut mitään perustavanlaatuisia muutoksia, urkurakennuksessa, urkumusiikin liturgisissa tehtävissä, urkumusiikin perustyyliin tai edes soittotekniikassa.

Sen sijaan on tässä rajauksessa vaikeaa määritellä täsmällinen päättymävuosi. Vallankumouksen kuohunnan alkaessa jatkuivat jumalanpalvelukset muutamia vuosia samanlaisina kuin aikaisemmin, kunnes uskonnon harjoittaminen kiellettiin 1790-luvun alussa. Näyttää kuitenkin siltä, että tämä toteutettiin eri aikaan eri paikkakunnilla ja eri uskonnollisissa yhteisöissä. Jumalanpalveluksista tuli joissakin seurakunnissa "theophilantropistien" ja muiden - ainakin näennäisesti - uskonnosta vapaiden riittejä. Eipä kestänyt montaakaan vuotta, kun jumalanpalvelukset taas jatkuivat, ja kirkko sai jälleen jonkinlaisen virallisenkin aseman kansan elämässä. Osa urkureista ei kestänyt muutoksia vaan luopui masentuneena ammatistaan tai sairastui köyhyyden vaikutuksista tai psykosomaattisista syistä. Osa taas mukautui uusiin haasteisiin ja ilman ainakaan näkyviä omantunnon ongelmia soitti vallankumouslaulujen muunnelmia ja muuta vallitseviin poliittisiin kuvioihin sopivaa musiikkia. Niinpä valitsemani aikakauden loppumisen vuosi 1800 on monessakin mielessä mielivaltaisen. Johonkin rajapyykki kuitenkin täytyy panna.

1700-luvun lopulla sävelletyn urkumusiikin määrän ja laadun selvittäminen on kesken. (Jostakin syystä tämä kausi ei ole paljoakaan kiinnostanut tutkijoita ja kustantajia.) Siksi sisältyy 1700-luvun lopun musiikista antamiini tietoihin mitä todennäköisimmin virheitä ja vaillinaisuuksia. Luulen kuitenkin, että kun markkinat ovat pian tulleet kyllästetyiksi varsinaisen barokin urkumusiikilla, katseet kääntyvät tähän ohjelmistoon ja uusia editioita alkaa ilmestyä myös siitä.

## URKUMUSIIKIN LUONNE

Kun tarkastellaan Ranskan klassista urkumusiikkia kokonaisuutena, on pidettävä mielessä kaksi seikkaa.

Ensinnäkin tämä musiikki oli käytännöllisesti katsoen yksinomaan liturgista musiikkia. Ranskan katolisen kirkon asema oli verraten itsenäinen. Tosin löytyi kirkon ja valtion johdosta kaiken aikaa henkilöitä ja henkilöryhmiä, jotka häikäilemättä - epäilemättä oman edun tavoittelemisen tarkoituksessa - vetosivat paavin muodolliseen asemaan koko katolisen kirkon päänä ja muodostivat täten opposition kuninkaan, eli Ranskan kirkon virallisen pään auktoriteettia vastaan. Mutta kuninkaan ja kirkon johdon mielissä ei ollut epäilystäkään niistä eduista, jotka Roomasta riippumaton itsenäinen asema toi. Niinpä Ranskan katolisen kirkon liturgia ja varsinkin urkumusiikin tehtävät siinä erosivat jossain määrin Rooman käytännöistä, eräissä kysymyksissä radikaalistikin.

Toinen tärkeä urkumusiikin ominaisuus oli se, että enin osa siitä oli improvisoitua siinä merkityksessä, että musiikkia ei soitettu nuoteista. Jokainen, joka perehtyy tälle urkumusiikille ulkoapäin asetettuihin vaatimuksiin, ymmärtää, että tämä oli käytännöllisin ja helpoin ratkaisu. Urkumusiikin laadussa, tyyliässä ja pituudessa oli otettava huomioon kysymyksessä olevan sunnuntain tai muun juhlapäivän luokka ja tilaisuuden tärkeys sekä gregoriaanisen laulun asettamat vaatimukset, erityisesti melodiodien *tonit*, cantus firmukset ja kuoron ääniala. Kaikenlainen joustavuus ja olosuhteiden punnitseminen urkumusiikin valitsemisessa olivat siten ensiarvoisen tärkeitä ja juuri niitä seikkoja, jotka urkureitten työnantajia ja työtovereita pääasiassa kiinnostivat ja jotka ensimmäisinä määräsivät urkurin ammattitaidon asteen.

Julkaistujen urkumusiikkikokoelmien onkin siten ymmärrettävä ennen muuta olevan esimerkkejä erilaisiin tilanteisiin soveltuvasta musiikista. Tietysti niistä oli apua myös rajoitetut taidot omaaville urkureille. Ne myös välittivät uusia nuoteja ja tyylejä, varsinkin "provinssien" urkureille. Pienillä paikkakunnilla ja vähäisissä kirkoissa ja luostareissa urkurit olivat usein munkkeja tai pappeja, joiden musiikillinen koulutus ei voinut ollut olla yhtä ammattimaista kuin varsinaisten ammattuurkurien.

Klassiselta kaudelta säilynyt urkumusiikki jakautuu, ainakin näennäisesti, kahteen osaan: ensinnäkin sellaiseen, jossa musiikin liturgiset funktiot on määritelty selvästi, ja toisaalta sellaiseen, jossa ei anneta mitään viitteitä musiikin käyttötarkoituksesta. Edellinen musiikki on messuja, hymnejä, Magnificateja, Te Deumeja yms. Jälkimmäinen on *suites* tai vailla mitään otsikkoa.

Tämä jako on kuitenkin näennäinen. Niidenkin kokoelmien, joissa liturgista funktiota ei ole eksplikoitu, on voitu osoittaa kuuluvan samaan liturgisen musiikin joukkoon kuin ensimmäisen ryhmän musiikki. Itse asiassa käyttötarkoitukseltaan

määrittelemätön musiikki oli monikäyttöisempää kuin määritelty, sillä se ei ollut sidoksissa tiettyihin gregoriaanisiin sävelmiin. Toisin sanoen urkurille tuli usein eteen sellaisia tilanteita, joissa tietyn kirkkovuoden ajan ja jumalanpalveluksen laadun ja luokan määräämiä sävelmiä ei tarvinnut toistaa urkumusiikissa. Gregoriaanisten sävelmien käyttö oli sitä paitsi pakollista vain jumalanpalveluksen kunkin osan ensimmäisessä versetissä; muut olivat näistä melodioista vapaita.

Koska urkumusiikki tuli aina sopeuttaa kuorolaulun gregoriaanisiin melodioihin, oli urkumusiikin *ton*, kirkkosävellaji, valittava tietyksi. Myös laulajien äänialaan oli mukauduttava sen mukaan olivatko laulajat miehiä vai naisia, äänet *ordinaires* (tavallisia) vai *extraordinaires* (epätavallisia: erityisen korkeita tai matalia). Sitä paitsi kaikki urut eivät olleet viritystasoltaan samanlaisia. Siksi urkumusiikin koelmissa annetaan aina vaihtoehtoja eri kirkkosävellajeissa, tavallisimmin kahdeksassa eri *tonissa*, ja usein myös tavallisimmissa transpositioissa. (Ranskassa oli tänä aikana käytössä kahdeksan kirkkosävellajin systeemi.)

Niversistä lähtien vakiintui tapa nimittää urkuversettejä niiden rekisteröinnin nimillä. (Louis Couperinin sävellyksistä suurin osa on nimeltään "fantaisie", vaikka urkurakennuksesta olevien tietojen mukaan niiden rekisteröinnit eivät olennaisesti poikenneet myöhemmin vallinneista rekisteröintikäytännöistä.) Tämä tapa oli käytössä aina 1700-luvun loppuun saakka. Näiden nimien rinnalle ilmaantuu siellä täällä, enenevässä määrin aikakauden loppua kohden mentäessä, muitakin nimiä, jotka kuvastavat maallisen musiikin yhä kasvavaa vaikutusta urkumusiikin tyyliin. Samaan tahtiin enenee populaarien oopperasävelmien ja muun muodikkaan maallisen musiikin vaikutus versettien tyyliin, tekstuuriin ja muuhun musiikilliseen substansiin.

Tämän urkumusiikin korpuksen käyttötapoja ja valitsemisen periaatteita selvitetään luvussa "Urkumusiikin funktio".

## SÄVELTÄJIEN JA NUOTTILÄHTEIDEN LUETTELO

Seuraavaan luetteloon on otettu kaikki ne säveltäjät, joiden tuotantoa on säilynyt ajalta 1650-1800. Luettelossa olevien säveltäjien 1800-luvulla ilmestynyttä tuotantoa en ole ottanut mukaan.

Säveltäjät ovat aakkosjärjestyksessä. Aakkostuksessa noudatan ranskalaista tulkintaa sellaisena kuin se esiintyy Pariisin Bibliothèque Nationaleissa, niin että

esimerkiksi d'Anglebert on sijoitettu A:han, Dandrieu D:hen. Kokoelmat, jotka sisältävät useamman säveltäjän tai anonyymien säveltäjän musiikkia, on aakkostettu niitten yleisesti käytössä olevien nimien mukaan. Säveltäjien etunimien kirjoitustavan olen yhdenmukaistanut siten, että kaksi- ja kolmiosaiset etunimet olen kirjoittanut aina yhteen yhdysviivalla.

Säveltäjän nimen ja elinajan jälkeen luetellaan kaikki hänen säilyneet sävellyskokoelmansa. Niistä käsikirjoituksissa olevista sävellyskokoelmista, joissa on monta tekijää, luetellaan tärkeimmät säveltäjät ja ne, joitten musiikki ei enimmältä ole kyseisenä aikana painetuissa kokoelmissa. Käsikirjoitusten sijaintipaikka on yleensä mainittu. Hakasulkuihin merkityt tiedot ovat arvioita tai kirjoittajan lisäyksiä.

Sävellyskokoelman nimeksi olen ottanut kaiken sen nimilehdellä olevan tekstin, joka kertoo suoraan julkaisun sisällöstä tai käyttötarkoituksesta. Vaikka joittenkin kokoelmien otsakkeet tämän takia ovat luettelossa kovin pitkiä, ne antavat tärkeitä tietoja. Kokoelmien nimet noudattavat luettelossa alkuperäisen julkaisun oikeinkirjoitustapaa niin tarkkaan, kuin olen sen pystynyt selvittämään, myös *accent*-merkkien suhteen.

Seuraavaksi annetaan tietoja säveltäjän taustasta ja urasta.

Viimeiseksi olen luonnehtinut kyseessä olevan säveltäjän (säilynyttä) urkuutuotantoa. Toivottavasti tämä osa innostaa urkureita ottamaan esille uutta ohjelmistoa. Olen myös maininnut, onko tätä musiikkia julkaistu moderneina laitoksina. On kuitenkin selvää, että nämä tiedot vanhentuvat, sillä jatkuvasti julkaistaan uutta materiaalia sekä näköispainoksina että toimitettuina laitoksina.

Luettelon säveltäjät ovat seuraavat:

D'Anglebert, Jean-Henry . . . . .	21
Babou . . . . .	21
Balbastre, Claude-Bénigne . . . . .	22
Beauvarlet-Charpentier, Jean-Jacques . . . . .	23
Benaut . . . . .	25
Boyvin, Jacques . . . . .	25
Calvière, Antoine . . . . .	26
Chaumont, Lambert . . . . .	26
Clérambault, Louis-Nicolas . . . . .	27
Corrette, Gaspard . . . . .	28
Corrette, Michel . . . . .	28

Couperin, Armand-Louis . . . . .	30
Couperin, François . . . . .	30
Couperin, Gervais-François . . . . .	32
Couperin, Louis . . . . .	32
Dagincour(t) (Dagincour), François . . . . .	33
Dandrieu (d'Andrieu), Jean-François . . . . .	33
Dandrieu, Pierre . . . . .	34
Daquin (d'Aquin), Louis-Claude . . . . .	35
Dornel (d'Ornel, Dornelle), Louis-Antoine . . . . .	36
Du Mage (Dumage), Pierre . . . . .	36
Geoffroy, Jean-Nicolas . . . . .	37
Gigault, Nicolas . . . . .	38
Grigny, Nicolas de . . . . .	39
Guilain (Freinsberg, Jean-Adam-Guillaume) . . . . .	40
Jullien, Gilles . . . . .	40
Lanes, Mathieu . . . . .	41
Lasceux, Guillaume . . . . .	41
Lebègue (Le Bègue, Lebègue), Nicolas-Antoine . . . . .	42
Limoges, Livre d'orgue de . . . . .	43
Marchand, Louis . . . . .	43
Montréal, Livre d'orgue de . . . . .	44
Nivers, Guillaume-Gabriel . . . . .	45
Piroye, Charles . . . . .	46
Raison, André . . . . .	47
Roberday, François . . . . .	48
Séjan, Nicolas . . . . .	48
Tapray (Taperay), Jean-François . . . . .	49
Thiéry (Thierry) . . . . .	49
Vitré, Pièces d'orgue des Augustines de . . . . .	50

### **d'Anglebert, Jean-Henry (1628-1691)**

- *Pieces de clavecin [--] avec la maniere de les jouër. [--] Quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement.* Livre premier. Paris [1689].

Pariisilainen säveltäjä, cembalisti ja urkuri. d'Anglebert toimi urkurina jonkin aikaa kuninkaan veljen Orléansin herttuan sekä rue St-Honorén P. Jaakobin veljeskunnan (Jacobins) palveluksessa (dokumentoitu 1661). Vuonna 1662 hän seurasi opettajaansa Chambonnièresiä Ludvig XIV:n hovicembalistiksi, ensin virkaatekevänä ja viranhaltijana 1672. Vaikka tämä virka oli d'Anglebertin hallussa hänen kuolemaansa asti, hänen poikansa hoiti sitä vuodesta 1674. D'Anglebert säilytti kuitenkin suhteensa ja asemansa hovissa, mm. Lullyn teatteri- ja oopperamusiikin esityksissä ja sovittajana. D'Anglebertin puoliso oli Roberdayn vaimon sisar ja Lully hänen poikansa kummi. D'Anglebertin ainoa julkaistu kokoelma oli omistettu Contin prinsessalle, Ludvig XIV:n tyttärelle.

D'Anglebertin urkusävellykset ovat hänen cembalokokoelmansa yhteydessä. Ne ovat syntyneet mahdollisesti jo hänen aktiivisen urkurinuransa aikana, 1660-luvulla. Niissä on viisi fuugaa samasta teemasta; teema saa kussakin fuugassa erilaisen rytmisen ja osittain myös melodisen muodon. Tämän lisäksi siinä on *Quatuor* Kyrieta varten ("Cunctipotens genitor Deus"-messuun). Esipuheessa d'Anglebert suosittelee sen soittamista kolmella sormiolla ja jalkiolla. Fuugat on ornamentoitu erittäin runsaasti. Ornamenttisympolit ovat samat, joita d'Anglebert käyttää cembaloteoksissa. Niiden selitykset on annettu seikkaperäisessä ornamenttitaulukossa, joka on 1600-luvun runsain ja joka oli selvästikin esikuvana J.S. Bachille. Samassa kokoelmassa on myös ohjeita kenraalibassonsoittoa varten. Kokoelma on julkaistu näköispainoksena ja modernina laitoksena.

### **Babou**

- *Livre d'orgue.* Käsikirjoitus. Liège, Conservatoire Royal. [1700-luvun alku.]

Tämä Liègen konservatorion hallussa oleva käsikirjoitus sisältää useita urkusävellyksiä, joiden sävellysvuodeksi on kokoelmassa annettu 1709 ja 1710 ja

tekijäksi "Babou", luultavasti Thomas Babou (1656- n. 1740). Kirjan kokoaja on mahdollisesti tämän poika, Jean-François-Pascal Babou (1700-1767). Sävellyksissä on italialaisen ja ei-liturgisen musiikin vaikutusta. Osa sävellyksistä on julkaistu modernina laitoksena.

### Balbastre, Claude-Bénigne (1727-1799)

- Kaksi fuugaa käsikirjoituksessa *Pièces de clavecin avec deux fugues pour l'orgue*, 1748. Paris, Bibliothèque Nationale.
- *Livre de pièces d'orgue et clavecin*. Dijon 1749. Käsikirjoitus. US-NH
- *Livre contenant des Pièces de différent genre d'Orgue et de Clavecin*. Dijon 1749. Käsikirjoitus. Paris, Bibliothèque Nationale. [38 urkuversettä, 3 noëlia.]
- *Offertoires, Marches, [?], pour l'Orgue*. Käsikirjoitus. Paris, Bibliothèque Nationale.
- *Romance*. Teoksessa Dom Bedos: *L'Art du Facteur d'Orgues*, Osa IV. Paris 1778. (Kuvaliitteet CXIX-CXXVIII.)

Pariisilainen urkuri, kosketinsoittaja ja säveltäjä. Syntymäkaupungissaan Dijonissa Balbastre sai ensin oppia urkuri-isältään ja sitten isän varhaisen kuoleman jälkeen Claude Rameaulta, joka oli Jean-Philippen veli. Vuonna 1750 Balbastre tuli Pariisiin. Hän opiskeli lisää urkujensoittoa (Février) ja sävellystä (Jean-Philippe Rameau). Hän esiintyi oman urkukonserttonsa solistina *Concert spirituel* -sarjassa 1754 ja sai erinomaiset arvostelut. Nämä esiintymiset jatkuivat myöhempinä vuosina ja Balbastresta tulikin Tuileriesin urkuri Daquinin jälkeen (1755-1772). St-Rochin urkuri hänestä tuli 1756, Notre-Dame seurasi 1760 ja Chapelle Royale 1766. Vuonna 1776 hänestä tuli Monsieurin (kuninkaan veli, sittemmin Ludvig XVIII) urkuri. Hänellä oli useita ylhäisiä cembalo- ja urkuoppilaita (mm. Marie-Antoinette, Chartresin kreivi, Thomas Jeffersonin tytär). Vallankumous tuhosi Balbastren uran, kun hovi hajosi ja jumalanpalvelukset lakkasivat. Hän yritti kuitenkin vaikuttaa Pariisin urkujen pelastamiseksi ja oikeuttaa olemisensa soittamalla muunnelmia vallankumouslauluista.

Balbastre oli erinomainen improvisoija ja erittäin suosittu esiintyjä. Balbastren laaja tuotanto käsittää paljon kosketinsoitinmusiikkia ja kamarimusiikkia. Kai-



kesta kosketinsoitinmusiikista ei ole helppo sanoa, mille soittimelle se on tarkoitettu. Balbastre itse vaihtoi soitinta vapaasti ja sovitti mitä tahansa omaa tai toisten musiikkia kulloisellekin soittimelle sopivaksi. Uruille sopivia sävellyksiä voi siten kenties etsiä muistakin kuin urkukokoelmista, esim. cembalolle tai pianolle tarkoitettusta noël-kokoelmasta (*Recueil de Noël's*, Paris 1770). Balbastre sävelsi myös pianon ja urkujen yhdistelmäsoittimelle (*forte-piano organisé*). Tyyllillisesti Balbastre oli varsin monipuolinen. Balbastren sävellyksestä *Romance* teki Dom Bédos mallin Père Engramellen "urkuautomaattia" varten; mallista käyvät tarkasti ilmi sävellyksen esittämisessä tarvittavat ornamentit ja artikulaatio. Balbastren 14 urkukonserttoa ovat hävinneet. - Urkutuohtanto on julkaistu modernina laitoksena.

#### Beauvarlet-Charpentier, Jean-Jacques (1734-1794)

- *Six fugues pour l'orgue ou le clavecin*. Paris [1777].
- *III Magnificats pour l'orgue*. Oeuvre VII. Paris [n. 1777].
- *XII Noël's variés pour l'orgue avec un Carillon des morts qui se joue le jour de la Toussaint apres le Magnificat*. Paris [1782].
- *Journal d'Orgue à l'usage des Paroisses et des Communautés Religieuses contenant des messes, hymnes, Magnificats et autres hymnes pour toutes les fêtes de l'année. I-XII*. Paris 1784-1785.
  - 1 *Messe en mi mineur*.
  - 2 *Six fugues*.
  - 3 *Deux Magnificats, le premier de 2<sup>me</sup> ton en sol mineur; le second du 8<sup>e</sup> ton en sol majeur*.
  - 4 *Messe en ré mineur*
  - 5 *Quatre hymnes pour la Circoncision, l'Epiphanie, la Purification et l'Annonciation*.
  - 6 *Messe royale de Dumont*.
  - 7 *Quatre hymnes, savoir pour l'Ascension, la Pentecôte, la Fête de Dieu et de la dédicacé de l'Eglise*.
  - 8 *Plusieurs Proses, pour les principales fêtes de l'Année*.
  - 9 *Deux Magnificats, le 1<sup>er</sup> en fa majeur du 6<sup>e</sup> ton, le 2<sup>e</sup> en ré majeur du 7<sup>e</sup>, avec un Carillon des morts, au Gloria patri du magnificat*.

10 *Messe en sol mineur du 2<sup>e</sup> ton.*

11 *Deux magnificats, le 1<sup>er</sup> en sol majeur du 6<sup>e</sup> ton, le 2<sup>e</sup> en ré mineur du 1<sup>er</sup> ton, où l'on trouvera des noëls variés.*

12 *Trois Himnes, celle de la S<sup>te</sup> Jean baptiste, de l'Assomption, et de l'Avent; avec 4 grand choeurs que l'on peut employer aux rentrées de processions pour le jours de grandes fêtes.*

Beauvarlet-Charpentierin isä oli urkuri, urkujenrakentaja ja kauppias Lyonissa. Täällä St-Paulin kirkossa alkoi Beauvarlet-Charpentierin ura urkurina. Hän esiintyi oman urkukonserttonsa solistina *Concert spirituel* -konsertissa Pariisissa ja Lyonissa. Pariisissa Beauvarlet-Charpentier sai urkurin paikan ensin St-Victorin kuninkaallisessa luostarissa (1771) ja Daquinin jälkeen jesuiittojen kirkossa (St-Paul, 1772) sekä tämän jälkeen vielä St-Eloi-des-Orfèvresissä (ennen 1777). Beauvarlet-Charpentier oli viikimässä St-Sulpicen urkuja yhdessä Armand-Louis Couperinin, Balbastren ja Séjanin kanssa 1781. Kaksi vuotta myöhemmin hänet nimitettiin yhdeksi Notre-Damen urkureista (muut urkurit olivat samat kuin St-Sulpicen urkujen viikkiäisissä). Kun 1793 luovuttiin jumalanpalveluksista, Beauvarlet-Charpentier masentui ja menetti terveytensä.

Beauvarlet-Charpentierin tuotanto on varsin laaja. Hän soitti, niin kuin muutkin urkurit, kaikkia kosketinsoittimia. Hänen tuotantonsa käsittää paljon musiikkia pianolle ja cembalolle, mutta hän sävelsi myös kamari- ja vokaalimusiikkia sekä sovitti oopperoita ja sinfonioita kosketinsoittimille. Kamarimusiikki on jälkipolvien silmissä selvästi "varhaisklassista", urkumusiikki taas käyttää tämän ajan pianomusiikista tuttuja tekstuureita, Albertin bassoja, oktaaveja, repetitioita jne. Beauvarlet-Charpentier otti urkujensoitossa käyttöön joitakin uusia rekistereintejä uusien äänikertojen myötä ja niiden uusia yhdistelmiä. Hän oli yksi 1700-luvun lopun kuuluisimmista ja arvostetuimmista urkureista. - Suurehko osa Beauvarlet-Charpentierin urkutuotannosta on julkaistu moderneina editioina, vähäisempi osa myös näköispainoksena.

### Benaut (fl. 1700-luvun viimeinen neljännes)

- Noin 15 kokoelmaa urkuversettejä: *Magnificats, hymnes, messes, Carillon pour les premières vespres des morts, Variations sur O Filii*, ym. Paris 1772-1778.

Benautin etunimeä ja elinaikaa ei tunneta. Hän vaikutti Pariisissa ainakin 1772-1789 urkurina, cembalo-opettajana, kustantajana ja säveltäjänä. 1776-1778 hän julkaisi tilausperiaatteella kuukausittain ilmestyvän sarjan urkuversettejä ja cembalokappaleita. 1778 Benaut oli *maître de clavecin de l'Abbaye Royale de Montmartre*. Benautin kiihkeä julkaisutoiminta lakkasi äkisti 1780-luvun alussa. Vuosina 1788-1789 hänet tunnettiin *abbé* Benautina.

Benautin urkusävellysten mainoksessa sanottiin: "tarkoitettut maaseudun urkureille, [-] gregoriaanisiin sävelmiin [perustuvat sävellykset] melko helppoja, eivätkä erityisen elegantteja, mutta uskonnollisia". Vain harva urkusävellyksellä on saanut nimensä enää rekisteröinnin mukaan, ja sävellysten tyyllisessä on galanteja piirteitä. Benautin tuotannon laajuus on tarkemmin selvittämättä ja vain pieni osa siitä on yleisesti saatavilla.

### Boyvin, Jacques (n. 1655 -1706)

- *Premier livre d'orgue contenant les huit tons, à l'usage ordinaire de l'Eglise*. Paris [1689-1690].

- *Second livre d'orgue, contenant les huit tons, à l'usage ordinaire de l'Eglise*. Paris 1700.

Tämä urkuri ja säveltäjä sai koulutuksensa Pariisin Hôpital des Quinze-Vingtissä, sokeiden instituutissa, jossa hänen isänsä asui ja jossa hän toimi urkurina vuoteen 1673. Vuonna 1674 hän voitti Rouenin katedraalin urkurin viran, jota hän piti kuolemaansa asti. Hän oli myös Rouenin St-Herblandin urkuri 1697-1705. Vuosina 1686-1689 hän valvoi uusien urkujen rakentamista kirkkoonsa (rakentaja Robert Clicquot). Urut olivat poikkeuksellisen suuret ja niissä oli monia uusia ominaisuuksia, jotka vaikuttivat Boyvinin sävellyksiin.

Kumpikin kirja sisältää yhden kussakin kahdeksasta tonista olevan, 6-10 osaa käsittävän kokonaisuuden. Niiden käytöstä liturgiassa ei anneta ohjeita. Rekisteröinti on rikasta ja käyttää neljän sormion ja itsenäisen jalkion eri mahdollisuuksia. Boyvinin esipuhe ensimmäiseen kirjaan sisältää ohjeita rekisteröintiä ja ornamentteja varten. Toisen kirjan esipuheeseen, joka sisältää myös transpositio-ohjeita alternatim-käytäntöä varten, liittyy kenraalibasson soiton oppikirja *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin*, josta myöhemmin otettiin useita eripainoksia. Boyvinin urkutuotanto on saatavilla modernina laitoksena.

### Calvière, Antoine (n. 1695 -1755)

Tältä pariisilaiselta urkurilta, Grignyn oppilaan (Isoré) oppilaalta ja usean kirkon urkurilta on jäänyt yksi ainoa urkusävellys (*Dialogue de hautbois et de cromorne en taille*). Calvière oli yksi aikansa tunnustetuimmista urkureista. Hänen asemaansa kuvaa se, että hän oli mm. Ste-Chapellen, Notre-Damen ja Chapelle Royalen urkurina.

### Chaumont, Lambert (n. 1630-1635 -1712)

- *Pieces d'orgue sur les 8 tons avec leurs varieté leurs agreemens leurs mouvemens et le melange des jeux propres a chaque espece de verset. On trouvera a la fin un petit traité de l'accompagnement une regle generale pour toucher le contrepoint et la methode d'accorder le clavessin.* [Huy] 1695.

Chaumont oli etelälankomaalainen karmeliittapappi ja urkuri. Hän vietti no- viisiäikansa Reimsissä ja lopun elämänsä pienessä Huyn kaupungissa, lähellä Liègeä. Vaikka Liègen musiikkielämä oli hyvinkin italialaisvaikutteista, ovat Chaumontin tyyli ja urut selvästi ranskalaiset, ehkä Reimsin vaikutuksesta. Tämä kokoelma on hänen ainoa säilynyt musiikkinsa ja opus no 2.

Kokoelma käsittää 111 sävellystä. Suurin osa niistä on uruille, osa tansseja (cembalolle?). Lisäksi kirjassa on ornamenttitaulukko, rekisteröintiohjeita sekä

lyhyet *Petit traité de l'accompagnement* (kenraalibasson soiton ohjeita), *Règle général pour toucher le plein chant* (ohjeita siitä, kuinka improvisoidaan tai sävelletään yksinkertaisten annettujen bassojen pohjalta) sekä *Méthode d'accorder le clavessin* (cembalon viritysohjeita). Sävellykset on järjestetty suurimmaksi osaksi kirkkosävellajin mukaan, kussakin 12-15 osaa, joiden käytöstä liturgiassa ei ole annettu mitään ohjeita. Muutama allemande, gigue ja chaconne vaikuttavat enemmän cembalo- kuin urkumusiikilta, varsinkin kun jotkut niistä ovat eri sävellajissa kuin ympäristönsä ja joissakin niistä etumerkintä poikkeaa kirkkosävellajissa käytetystä. Kokoelma on julkaistu modernina laitoksena.

### Clérambault, Louis-Nicolas (1676-1749)

- *Premier livre d'orgue contenant deux suites du I<sup>r</sup> et du II<sup>e</sup> ton.* Paris [1710].

Pariisilainen säveltäjä, urkuri ja cembalisti. Clérambaultin suku oli yksi Ranskan tärkeitä muusikkosukuja. Isä, kuninkaan viulisti ja tanssimestari, antoi pojalleen ensimmäisen opin viulun ja cembalon soitossa. Sen jälkeen opettajia olivat uruissa André Raison ja laulussa Jean-Baptiste Moreau. Yhdeksäntoista vuoden iässä Clérambault mainittiin sekä urkureiden ja cembalo-opettajien että orkestrisoittajien joukossa. Vuonna 1707 hän oli augustiinolaisten (Les Grands Augustins) urkurina, mutta pian hänet kiinnitettiin kuninkaallisiin tehtäviin: n. 1710 Mme de Maintenonin hovikonserttien intendentiksi ja 1715 Niversin jälkeen St-Sulpicen kirkon urkuriksi ja St-Cyrin (nuorten naisten uskonnollinen oppilaitos) musiikinjohtajaksi. Raisonin kuoltua hänet nimitettiin tämän paikalle rue St-Jacquesin P. Jaakobin veljeskunnan (Jacobins) kirkkoon. Clérambaultin tuotanto käsittää kaikki musiikin lajit lukuunottamatta oopperaa. Urkurina hän oli erittäin kunnioitettu, mutta varsinkin hänen kantaattejaan pidetään ainutlaatuisen hienoina. Urkukirja on omistettu Raisonille.

*Premier livre d'orgue* (toista urkukirjaa ei ole olemassa) sisältää kaksi seitsemäsoista sarjaa uruille. Sarjat ovat tasapainoinen yhdistelmä ranskalaista ja italialaista tyyliä. Vaikka sävellykset ovat luultavasti syntyneet suurilla urkuilla varten, voidaan ne Clérambaultin mukaan soittaa myös positiivilla, jossa on jaetut äänikerrat. (Kaksi eri sointiväriä vaativissa osissa soolon ja säestyksen raja

on aina keskellä klaviatuuria, c:n ja e:n välillä. Jalkio ei myöskään ole välttämätön.) Ensimmäisen sarjan *Fugue* on varustettu runsain ornamentein à la d'Anglebert. Urkukirja on julkaistu sekä näköispainoksena että modernina laitoksena.

#### **Corrette, Gaspard (1671- ennen 1733)**

- *Messe du 8<sup>e</sup> ton pour l'orgue à l'usage des dames religieuses, et utile a ceux qui touchent l'orgue.* Paris 1703.

Rouenilainen urkuri. Vuonna 1700 Corrette oli urkurina Rouenin St-Denisissä. 1705-1707 hän sai Boyvinin urkuripaikan St-Herblandissa (katedraalissa Boyvinin paikan sai Dagincour, vaikka Corrette oli toiminut ajoittain Boyvinin sijaisena), myöhemmin Rouenin St-Pierre-le-Portierissa, St-Denisissä ja St-Jeanissa. Vuonna 1720 Corrette oli muuttanut Pariisiin. Hänen poikansa Michel sovitti joitakin isänsä sävellyksiä kahdelle musettelle tai viellelle.

Urkukirja sisältää 24-osaisen messun nunnaluostareita varten sekä arvokkaita ornamentoinnin, rekisteröinnin ja esitystavan ohjeita. Corretten messu on Ranskan urkukirjallisuuden viimeinen täydellinen klassinen urkumessu. Urkukirja on julkaistu sekä näköispainoksena että modernina laitoksena.

#### **Corrette, Michel (1707-1795)**

- *Premier livre d'orgue contenant quatre Magnificat, à l'usage des dames religieuses et utile à ceux qui touchent de cet instrument.* Op. 16. [Paris ennen 1734.] R Paris 1737.

- *II<sup>e</sup> livre de pieces d'orgue contenant le V<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup>, VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> ton, ce qui compose avec le I<sup>er</sup> livre les huit tons de l'Eglise a l'usage des dames religieuses et utile à ceux qui touchent l'orgue.* Op. 26. Paris 1750.

- *Troisième livre de pièces d'orgue, contenant les messes et les hymnes de l'Eglise, pour toucher en trio sur la trompette du grand orgue avec le fleurti sur le plein-jeu du positif, et plusieurs des mêmes plein-chants accomodés en quatuor pour toucher sur le grand plein-jeu avec les pédales. Plus des fugues faciles pour chaque hymne de l'année, une suite du 1<sup>r</sup> ton, un Offertoire, les antiennes de la Vierge avec des petites pièces et le Te Deum en plein-chants.* Paris [1756].
- *Nouveau livre de noëls avec un Carillon pour le clavecin ou l'orgue.* [Paris n. 1740.] R Paris 1753.
- *VI concerti a sei strumenti, cimbalo o organo obligati, tre violoni, flauto, alto viola e violoncello.* Op. 26.
- *Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau, livre I.* Paris 1787.

Michel oli Gaspard Corretten poika ja syntyi Rouenissa. Isä oli luonnollisesti hänen ensimmäinen opettajansa. Vuonna 1726, seitsemäntoistavuotiaana, hän saapui Pariisiin yrittäen saada Ste-Marie-Magdeleine-en-la-Citén kirkon urkurin paikan. Sen hän sai kuitenkin vasta 1760. Vuodesta 1732 lähtien hän esiintyi *Concert spirituel* -konserteissa. Vuodesta 1737 hän oli Temppeleiherrain ritarikunnan urkuri (tämä jesuiittain järjestö lakkautettiin 1764), ja vuodesta 1750 rue St-Antoinen St-Louisin jesuiittakirkon urkuri. Contin prinssin palvelukseen hän astui 1759 ja Angoulêmen herttuan 1780. Vuosina 1738-1782 hän laati seitsemäntoista tiivistettyä soitonopasta eri soittimille. Jossakin vaiheessa hän kävi Englannissa. Hänen tuotantonsa on varsin monipuolinen: se sisältää mm. motetteja, *divertissements*, kantaatteja, sonaatteja, konserttoja, kamarimusiikkia, lauluja ja satiirisia "vaudevilleja". Hän julkaisi paljon cembalolle ja erittäin laajan tuotannon uruille, joista tosin osa on hävinnyt.

Ensimmäinen ja toinen urkukirja käsittää Magnificatit kaikissa kahdeksassa tonissa. Ne eivät muuten poikkea klassisista malleista, paitsi että niissä on usea muodikas musette ja jopa yksi tambourin. Kolmas kirja perustuu gregoriaanisille sävelmille sisältäen muutaman messun ja useita hymnejä. Tämän kirjan sisältö kertoo Corretten työstä Temppeleiherrain ritarikunnan palveluksessa, joka otti ohjeensa suoraan paavilta ja jossa toteutettiin roomalaista liturgiaa. "Uudet" urkusävellykset eivät kenties tänä päivänä vaikuta kovin poikkeavilta aikaisempaan ohjelmistoon verrattuna. Mutta uutta on *tonnerre* (ukkosen jylinä), joka saadaan aikaan jalkion ja sormion alimman oktaavin clusterilla; rekisteröinnissä ovat

jalkion kaikki bombardet ja trumpetit (pohja 32')! Noelit on ryhmitelty sävel-lajin mukaan neljään "sarjaan". *Concerti* edustavat kahdessa mielessä uutta genreä: ei-liturgista musiikkia uruille ja konserttoa. (Ne oli tarkoitettu Tuilerie-sin urkuja varten; urkukonserttoja alettiin esittää siellä 1755.) Mallina olivat varmastikin 1739 Pariisissa ilmestyneet Handelin urkukonsertot. Useimmat konsertoista voidaan esittää myös ilman orkesteria. Ensimmäinen urkukirja sisältää esittämiskäytäntöä koskevia ohjeita. Corretten urkutuotantoa on julkaistu näköispainoksena ja modernina laitoksena.

#### Couperin, Armand-Louis (1727-1789)

- *Dialogue entre le chalumeau et le basson avec accompagnement de flûtes au clavier d'en haut*. Paris 1775.
- *La Chasse*. Paris [1775].

Armand-Louis Couperin, pariisilainen säveltäjä, urkuri ja cembalisti, oli François Couperinin serkun poika ja toimi isänsä (Nicolasin) jälkeen Pariisin St-Gervais-kirkon urkurina, muiden Couperinien tapaan. Hän oli naimisissa kuuluisan pariisilaisen cembalorakentajan Blanchetin tyttären kanssa. Armand-Louisin muita työpaikkoja olivat Ste-Marguerite, St-Barthélemy, St-Jean-en-Greve, Carmes-Billettes (karmeliittaluostari), Ste-Chapelle, Notre-Dame ja Chapelle Royale. Hän nautti aikaistensa joukossa erittäin suurta arvonantoa, ei vähiten erinomaisten improvisointitaitojensa takia. Hänen musiikkiaan uruille ei siten ole säilynyt paljoakaan; se on saatavilla modernina laitoksena.

#### Couperin, François (1668-1733)

- *Pieces d'orgue consistantes en deux messes l'une à l'usage ordinaire des paroisses, pour les festes solennelles. L'autre propre pour les couvents de religieux, et religieuses*. Paris 1690.

François Couperin "le Grand" oli Ranskan tärkeimmän muusikkosuvun huomattavin edustaja. Couperinit vaikuttivat muusikkoina Pariisin lähistöllä ja Pariisissa



1500-luvun lopulta 1800-luvun puoliväliin. Heidät tunnettiin erityisesti Pariisin St-Gervais-kirkon urkureina: tässä kirkossa oli Couperineja urkureina 173 vuoden ajan. Paikka oli ollut ensin Françoisin sedän Louisin hallussa, sitten hänen isänsä Charlesilla. Kun isä kuoli, poika sai opetusta sedältään Françoisilta ja Jacques Thomelinilta, joka oli *organiste du Roi*, sekä Michel Lalandelta. Lalande hoiti St-Gervaisin urkurin tehtäviä ainakin vuoteen 1683 asti, jolloin hänet nimitettiin kuninkaan kappeliin. Oletettavasti Lalande antoi nuorelle oppilaalleen yhä enemmän vastuuta urkurin tehtävissä, ja vuonna 1685 François saikin tämän paikan virallisesti haltuunsa. Tämän ohessa François seurasi Thomelinia hovin urkurin virkaan 1693. (Tämä virka oli jaettu neljän urkurin kesken: muut olivat Buterne, Nivers ja Lebègue.) Couperin toimi cembalo-opettajana hovissa vuodesta 1694 ja yksityisesti; tässä hän olikin yksi arvostetuimmista. Hän toimi myös Englannista maanpaossa olevan Stuart-suvun palveluksessa 1691-1712 Saint-Germain-en-Layessa, vaikka hänellä ei ollutkaan siellä varsinaista virkaa. Poliittisen tilanteen muuttuttua hän pyrki suuntautumaan kuitenkin yhä enemmän Ranskan hoviin, ja hänen tehtävänsä enenivätkin sekä sen kirkossa että kamarissa. Pian hän vakiinnutti asemansa aikansa ihailluimpana säveltäjänä Ranskassa. Hän ei kuitenkaan saanut hovin tärkeistä viroista yhtäkään. Vuonna 1717 todettiin, että Jean-Baptiste d'Anglebert (Jean-Henryn poika) ei terveydellisistä syistä kyennyt hoitamaan hovin cembalistin virkaa, ja Couperin sai hoitaakseen tämän tehtävät. Couperin kuoli kuitenkin ennen d'Anglebertia, ja viran sai Couperinin tytär. Vuodesta 1713 Couperin alkoi julkaista musiikkiaan järjestelmällisesti (urkumessut hän julkaisi jo 1690, ja Ballard painoi hänen kirkkomusiikkiaan 1700-luvun alussa): neljä kirjaa cembaloteoksia ja cembalonsoiton oppikirja, kamarimusiikkia, maallista ja runsaasti kirkollista vokaalimusiikkia. Couperinin musiikki tunnettiin kaikkialla Euroopassa, ei vähiten siksi, että hän tietoisesti ja hedelmällisesti yhdisti siinä ranskalaisia ja italialaisia aineksia asettaen niitä rinnan ja vastakkain tai sulauttaen niitä toisiinsa.

*Pièces d'orgue* sisältää kaksi urkumessua. Ensimmäinen on tarkoitettu seurakuntien käyttöön, ja se perustuu "Cunctipotens genitor Deus"-sävelmään, joka oli määrätty ensimmäisen luokan juhlapyyhiin. Toinen messu on tarkoitettu luostareille, joissa "Cunctipotens"-messua ei käytetty; tästä messusta ei ole tunnistettu mitään messusävelmää. Couperinin urkukirja on saatavilla näköispainoksena ja useina moderneina laitoksina.

### Couperin, Gervais-François (1759-1826)

- Kokoelma urkuversettejä yksityisessä omistuksessa, mm. *Offertoires, Fugues, Hymnes, 3 Magnificats, 2 messes* ym. [Eräät sävellyksistä on päivätty 1802.]

Viimeistä edellinen Couperin Pariisin St-Gervais-kirkon palveluksessa, Armand-Louisin poika. Hän palveli myös seuraavissa kirkoissa: Ste-Chapelle, St-Jean-en-Grève, Ste-Marguerite, Carmes Billettes ja Notre-Dame (isän sijaisena). Vallankumouksen aikana Gervais-François soitti Séjanin kanssa oopperassa kahdella urkupositiivilla kansallistuntoa nostattavia kappaleita. Kun jumalanpalvelukset taas alkoivat, jatkoi Gervais-François työtään urkurina.

Urkuversettejä on julkaistu modernina laitoksena. Niiden joukossa on myös eksoottisilla nimillä varustettuja sävellyksiä sellaisia kuin *Pastorale, Boléro, Coriphé et chœur, Polonaise* tai *Romance*. Useimpiin sävellyksiin Couperin antaa klassisen perinteen mukaiset rekisteröintiohjeet.

### Couperin, Louis (n. 1626 -1661)

- 70 urkusävellystä käsikirjoituksessa (Oldham ms) yksityisessä omistuksessa.

Cembalisti, urkuri, gambisti ja säveltäjä. Louis oli François "le Grandin" setä ja Couperinien suvun ensimmäinen urkuri Pariisin St-Gervaisin kirkossa (vuodesta 1653). Tätä ennen hänet oli tuonut hoviin hänen suojelijansa Chambonnières (1651); Louis soitti hovissa cembaloa. Hovi halusi päästä eroon cembalististaan Chambonnièresistä (tapahtumien todellista luonnetta ei ole pystytty selvittämään), ja hänen paikkaansa tarjottiin Couperinille. Couperin kuitenkin kieltäytyi tästä virasta, oletettavasti solidaarisuudesta opettajaansa kohtaan, mutta hänelle annettiin vastaava tehtävä diskanttigamban soittajana.

Couperinin koko säilynyt tuotanto on olemassa käsikirjoituksina. Se käsittää suuren määrän erittäin korkeatasoisia cembaloteoksia sekä 70 urkusävellystä. Kaikkia urkusävellyksiä ei ole vielä (2002) julkaistu. Couperinin urkuteoksien inventaarion mukaan melkein kaikki sävellykset on päivätty; päiväykset ovat

vuosilta 1650-1659. Sävellykset eivät ole nimetyt rekisteröinnin mukaan. Enemmistö sävellyksistä on nimeltä "fantaisie"; ne vaikuttavat olevan erilaisia polyfonisia sävellyksiä. Niistä osa on fuugia, joissa teema on joskus jostakin gregoriaanisesta sävelmästä, osa bassosooloja. Duoja ja trioja on myös joitakin. Joukossa on myös yksi Ranskassa ainutlaatuinen "durezza e ligature"-tyyppinen Frescobaldilta innoituksensa saanut laaja sävellys. Urkuverseteistä 31 on julkaistu modernina laitoksena.

### **Dagincour(t) (D'Agincour), François (1684-1758)**

- Käsikirjoitus urkusävellyksiä. Paris, Bibliothèque de Ste-Geneviève.

Pääasiassa Rouenissa vaikuttanut urkuri ja cembalisti. Dagincour sai ensimmäisen koulutuksensa Rouenin katedraalissa Boyvinilta ja sen jälkeen Pariisissa Lebèguelta. Seitsemäntoista vuoden ikäisenä hänet nimitettiin Pariisin Ste-Madeleine-en-la-Citén urkuriksi, missä hän ehti palvella vuoteen 1706. (Hänen seuraajansa oli Dornel.) Boyvinin kuoleman jälkeen Rouenin Notre-Damen virkaan oli koesoitto, jonka Dagincour voitti. Tässä virassa hän oli viisikymmentäkaksi vuotta, kuolemaansa saakka. Tämän lisäksi hänelle kertyi Roueninssa muitakin urkurintehtäviä: St-Ouenin, St-Herblandin (1707-1713) ja St-Jeanin (vuodesta 1726). Vuonna 1714 hänet nimitettiin yhdeksi Chapelle Royalen urkureista. Tämä virka vapautui Louis Marchandilta, joka joutui (tosin tilapäisesti) lähtemään maasta. Dagincour omisti cembalokirjansa (1733) kuningattarelle ja ilmoitti esikuvakseen François Couperinin.

Käsikirjoituksessa on 46 versettiä eri kirkkosävellajeissa ilman jalkiota. Sävellykset edustavat todennäköisesti D'Agincourin nuoruuden tyyliä, sitä jonka hän omaksui Boyvinilta Rouenissa. Urkusävellykset on julkaistu modernina laitoksena.

### **Dandrieu (d'Andrieu), Jean-François (n. 1682 -1738)**

- *Premier livre de pièces d'orgue*. Paris 1739.

- *Noëls, O Filii, Chansons de S Jacques, et Carillons. Le tout extrêmement varié et mis pour l'orgue et pour le clavecins. [--] Revuë corrigée et augmentée de nouvelles variations tant sur les anciens noëls que sur les nouveaux.* Paris [n. 1721 -1733].

Jean-François Dandrieu oli pariisilainen urkuri, cembalisti ja säveltäjä, Couperinin ja Rameaun jälkeen 1700-luvun cembalosäveltäjistä maineikkain. Dandrieun suvun jäseniä oli urkureina Pariisin St-Barthélémy-en-la-Citén kirkossa kahdeksankymmenen vuoden ajan. Dandrieun nuoruudessa tämä paikka oli hänen sedällään Pierrellä. Jean-François sai tärkeimmän oppinsa Jean-Baptiste Moreaulta. Hovissa hän oli jo esiintynyt ihmelapsena Baijerin Marie-Annen (kruununprinssin puoliso) suojeluksessa. Vuonna 1704 hän sai huolehtiakseen St-Merryn urkurin tehtävistä (viranhaltija Henri Mayeux oli sairastunut), ja vuotta myöhemmin hänet nimitettiin tähän virkaan. Vuonna 1721 hän sai Buternelta vapautuneen Chapelle Royalen urkurinviran. (Muut urkurit olivat Couperin, Dagingcour ja Landrin.) Tässä virassa Dandrieu oli yhteistyössä ensin Delalanden, sitten Campran kanssa. Tämän lisäksi Dandrieun asiantuntemusta tarvittiin urkurinvirkojen hakunäytteissä ja urkujenrakennuksessa sekä St-Barthélémyssä. Sedän kuoleman jälkeen virka oli muodollisestikin hänen. Pierre-sedän musiikkia Jean-François lainasi ja korjaili mahdollisesti runsaassakin määrin, lähdeä mainitsematta; se oli ajan tapa. Hän julkaisi myös erinomaisen kenraalibassonsoiton oppikirjan, kamarimusiikkia ja vokaalimusiikkia sekä kuusi kokoelmaa cembalomusiikkia. (Kolme jälkimmäistä sisältää kolmen ensimmäisen materiaalia ajanmukaistetussa tyyliässä.)

Ensimmäisessä urkukirjassa (toista ei ole) on 63 urkusävellystä, jotka on järjestetty sävellajeittain kuuteen osastoon, joista jokaisessa on useita osia (offertoriumeja, fuugia, trioja ym.) sekä Magnificat (kuusi osaa). Jalkiota tarvitaan seitsemässä sävellyksessä. Ornamenttitaulukko on sama kuin cembalokirjassa (1724). *Noëls* perustuu Jean-Françoisin sedän, Pierren, noëleihin. Dandrieun urkusävellykset on julkaistu modernina laitoksena.

### **Dandrieu, Pierre (1664-1733)**

- *Noëls.* Paris [n. 1714].

Pierre Dandrieu sai pappiskoulutuksen Angersissa, mutta toimi myös urkurina, ainakin Pariisissa. Hänen työpaikoistaan tiedetään ainoastaan St-Barthélémy (n. 1680 jälkeen). On mahdollista, että hän toimi veljenpoikansa Jean-Françoisin sijaisena St-Merryssä.

Kokoelma sisältää 40 joululaulumuunnelmaa sekä *Carillon ou Cloches* (Kellot). Pierren veljenpoika Jean-François käytti niistä 37:ää pohjana tai suoraan lainaten omassa noëls-kokoelmassaan. Pierre Dandrieun *Noëls* on julkaistu modernina laitoksena.

### Daquin (d'Aquin), Louis-Claude (1694-1772)

- *Nouveau Livre de Noëls pour l'orgue et le clavecin dont la plupart peuvent s'exécuter sur les violons, flûtes, hautbois, etc..* Paris 1757.

Pariisilainen urkuri ja cembalisti. Daquinin ensimmäisiä opettajia olivat hänen kummitätinsä, säveltäjä ja kosketinsoittaja Elisabeth Jacquet de la Guerre ja tämän puoliso Marin de la Guerre, St-Séverinin ja Ste-Chapellen urkuri. Daquin oli ihmelapsi, joka 6-vuotiaana esiintyi Aurinkokuninkaan hovissa. Jo 12-vuotiaana hänestä tuli Petit-St-Antoinen *organiste titulaire*. Hän opiskeli myös Marchandin (urut) ja Bernierin (sävellys) johdolla. Huolimatta nauttimastaan suuresta arvostuksesta hän hävisi Rameaulle St-Paulin paikan (1727), mutta seurasi sitten Marchandia Cordeliersissä (1732) ja pääsi ilman kilpailua Dandrieun jälkeen Chapelle Royaleen (1739). Vuoden 1755 jälkeen hänestä tuli myös yksi Notre-Damen urkureista. Daquiniä pidettiin loistavana improvisoijana. Hän sävelsi myös kirkkomusiikkia, kantaatteja ja *divertissements*.

Daquinin urkusävellyksistä on säilynyt ainoastaan yksi kirja noël-variaatioita, jotka ovat erittäin korkeaa laatua. Ne ovat saatavilla useampana modernina laitoksena.

**Dornel (d'Ornel, Dornelle), Louis-Antoine (n. 1685 -1755)**

- Urkusävellyksiä käsikirjoituksessa. Paris, Bibliothèque de Ste-Geneviève.

Dornel oli pariisilainen säveltäjä, urkuri ja cembalisti, mahdollisesti Lebèguen oppilas. Vuonna 1706 hän sai Dagincourtin jälkeen Ste-Madeleine-en-la-Citén kirkon urkurinviran. (Koesoiton voitti kyllä Rameau, mutta hän ei ottanut virkaa vastaan.) Tämän lisäksi Dornel toimi urkurina Ste-Geneviève-en-Ardentsin kirkossa vuoteen 1714 saakka. Ste-Madeleinein viran hän jätti 1716 avustaakseen Raisonin Ste-Genevièven kuninkaallisen luostarin kirkossa, jonka *organiste titulaire* hänestä tuli Raisonin kuoltua 1719. Vuonna 1725 hänet nimitettiin Ranskan Akatemian musiikinjohtajaksi. Tässä toimessa hän sävelsi ja johti useita motetteja suurella menestyksellä. Jonkinlaisen juonittelun jälkeen hän menetti tämän paikan Rebelille 1742. Dornelin elämän loppuvaiheet ovat selvittämättä. Dornel julkaisi maallista vokaalimusiikkia, kamarimusiikkia ja cembalokirjan (1731) sekä teoreettisen teoksen *Le tour le clavier sur tous les tons majeurs et mineurs* (Paris 1745). Hänen viulusävellystensä esikuvana on selvästi ollut Corellin musiikki. Muu tuotanto on tasoltaan kirjavaa, parhaimmillaan, kuten eräissä urkusävellyksissä, erinomaista.

Urkusävellyksiä on yli sata, joista osa lyhyitä. Osa on järjestetty sävellajin mukaan seitsemän versetin kokonaisuuksiksi, osa on ilmeisen mielivaltaisessa järjestyksessä. Ne on julkaistu modernina laitoksena.

**Du Mage (Dumage), Pierre (1674-1751)**

- *I<sup>r</sup> livre d'orgue contenant une suite du premier ton*. Paris 1703.

Ranskalainen urkuri, joka vaikutti pääasiassa Laonissa. Du Mage peri ammattinsa isältään, joka oli Beauvaisin urkuri. Jatko-opintoja Pierre harjoitti Pariisissa Marchandin oppilaana. St-Quentinin urkuri hän oli vuodesta 1704 vuoteen 1710, jolloin hän pääsi Laonin katedraalin urkurin virkaan. Hän erosi kuitenkin tästä tehtävästä vuonna 1719. (Tuomiokapituli vaati Du Magea työsopimuksen perusteella opettamaan kuorolaisia, mistä tämä kieltäytyi.) Hän ryhtyi virkamieheksi,

mutta vielä vuonna 1733 hän esiintyi Pariisin Notre-Damessa yhdessä mm. Clèrambaultin ja Daquinin kanssa. Hänen toinen urkukirjansa vuodelta 1712 on hävinnyt.

Urkukirja käsittää klassisen "urkusarjan", jossa on kahdeksan osaa. Ajan tavan mukaan versetit eivät perustu gregoriaanisiin sävelmiin eikä niiden käytöstä ole annettu mitään ohjeita, joten niitä voidaan käyttää erilaisiin tarkoituksiin. Urkukirja on erittäin korkeaa laatua. Se on julkaistu sekä näköispainoksena että useana modernina laitoksena.

### "Geoffroy"

- *Livre d'orgue*. Käsikirjoitus [n. 1690]. Paris, Bibliothèque Nationale.

Pariisin arkistoissa esiintyy 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun dokumenteissa "Geoffroy", mutta ei ole pystytty varmuudella selvittämään, kuka tai keitä nämä olivat. Urkukirjan nimeäminen Geoffroyn tekemäksi on vailla perusteita. Erään Jean-Nicolas Geoffroy (n. 1633 -1694) säveltämä cembalokirja on varsin laaja.

Urkukirja on tehty suunnilleen 1690-luvulla ja on luultavasti jonkin Niversin oppilaan tai Niversin vaikutuspiirissä eläneen urkurin tuotantoa. Kokoelman musiikki on soitettavissa manualiter. Sen sisältö on mielenkiintoinen, sillä se valottaa liturgisen urkumusiikin käytäntöä monin tavoin, erityisesti siten, että se sisältää continuo-realisaatioita *plain-chant musicalia* varten. Se käsittää useita noëleja sekä versettejä messua, Magnificatia, Marian antifoneja ja erilaisia hymnejä varten. Tämän lisäksi siinä on useita Lullyn orkesteriteosten transkriptioita (cembalolle?). Urkukirja on julkaistu modernina laitoksena otsikolla *Livre d'orgue attribué à J.N. Geoffroy*.

**Gigault, Nicolas (n. 1627 -1707)**

- *Livre de musique dédié à la Très S<sup>e</sup> Vierge [--] contenant les cantiques sacrez qui se chantent en l'honneur de son divin enfantement, diversifiez de plusieurs manières à II. III. et IV. parties qui peuvent estre touchez sur l'orgue et sur le clavessin: comme aussi sur le luth, les violles, violons, flûtes et autres instruments de musique [--] Le tout divisé en deux parties.* Paris [1683].

- *Livre de musique pour l'orgue [--] contenant plus de 180 pieces de tous les caracteres du touché qui est presentement en usage pour servir sur tous les jeux a 1, 2, 3, et 4, claviers et pedalles en basse et en taille sur des mouvements inusitez a 2, 3, 4 et 5 parties, ce qui n'a point encore esté mis au jour que par l'auteur, le tout pour servir aux huit tons de l'Eglise [--].* Paris 1685.

Pariisilainen urkuri ja säveltäjä. Hänellä oli useita virkoja Pariisin kirkoissa: rue St-Honorén P. Jaakobin veljeskunnan (Jacobins) luostarissa 1646-1652 (tämän viran sai myöhemmin d'Anglebert), St-Nicolas-des-Champsissa 1673 ja Hôpital du St-Espritissä 1685. Vuodelta 1685 olevassa veroluettelossa hänet luokitellaan kaikkein parhaimpien kosketinsoittajien joukkoon (kuten myös mm. d'Anglebert ja Fr. Couperin). Gigaultin oletetaan olleen Lullyn hyvä ystävä, mainitaanpa hänet Lullyn opettajaksikin, vaikka heidän ikäeronsa oli pieni. Gigaultin jäämistössä oli suuri kokoelma erilaisia instrumentteja (urkupositiivi, kolme suurta ja kolme pienempää cembaloa, kaksi klavikordia ja runsaasti muita kielisoittimia). Vuonna 1706 hänen tiedetään olleen sen lautakunnan jäsenenä, joka suositteli Rameauta Madeleine-en-la-Citén kirkon urkuriksi. Gigaultin tuotannosta tunnetaan kaksi urkukirjaa.

*Livre de musique dédié à la Très S<sup>e</sup> Vierge* sisältää 14 noëlia - nämä ovat ensimmäiset lajissaan - sekä muutaman versetin adventtiin ja jouluun liittyvistä gregoriaanisista sävelmistä. Eräiden noëleiden rytmit ovat vanhaa muotoa; myöhempien säveltäjien kokoelmissa rytmit on modernisoitu tanssillisemmiksi. Tästä kirjasta on modernina laitoksena julkaistu vain osa.

*Livre de musique pour l'orgue* käsittää 180 sävellystä, jotka on tarkoitettu 1-4:lle sormiolle ja itsenäiselle jalkiolle: kolme messua, Te Deum ja useita hymnien sovituksia. Tyyliässä voi erottaa perinteisiä aineksia (Titelouzelta) mutta myös moderneja, muusta instrumentaalimusiikista peräisin olevia piirteitä.



Uutuuksia olivat aikanaan myös joidenkin sävellysten viisiäänisyys sekä italia-laisen tyylin piirteet. Esipuheessa Gigault antaa rekisteröintiohjeita. Gigaultin notaation erityispiirre on esittää *notes inégales* kaavamaisesti pisteellisin rytmein. Tämä kirja on julkaistu kokonaisuudessaan modernina laitoksena.

### Grigny, Nicolas de (1672-1703)

- *Premier Livre d'Orgue contenant une Messe et les Hymnes des principales festes de l'année.* Paris 1699.

Grigny oli reimsiläinen urkuri. Nicolas syntyi muusikkosukuun, joten ensimmäisen musiikkioppinsa hän sai isältään. (Isä hoiti Nicolasin tärkeintä urkurinvirkaa tämän varhaisen kuoleman jälkeen.) 1690-luvun lopulla hän oli Pariisissa, mahdollisesti Lebèguen oppilaana, ja 1693-1695 siellä St-Denisin kuninkaallisen luostarin urkurina. Vuonna 1697 hänet nimitettiin Ranskan tärkeimmän kirkon, Reimsin katedraalin urkuriksi. Grignyllä oli Reimsissä myös St-Symphorienin urkurinvirka. Hän kuoli toimittuaan Reimsin Notre-Damessa vain kuusi vuotta. Ehkä juuri siksi häneltä jäi vain yksi urkukirja, joka merkitykseltään ja taiteelliselta painoarvoltaan tosin monin verroin ylittää useimpien hänen kollegoidensa saavutukset. Grigny ei kehittänyt varsinaisesti mitään uutta, mutta samalla tavalla kuin J.S. Bach hän edustaa erään tyylin huippua.

Grignyn urkukirjan ensimmäinen osa on messu "Cunctipotens genitor Deus"; sen rakenne on sama kuin Niversillä, Lebèguella ja Couperinilla. Kirjan toinen puoli sisältää sovitukset viidestä hymnistä (kussakin 3-5 osaa); samat hymnit ovat myös Niversin toisessa kirjassa. Grignyn musiikki on melodioiltaan, harmonialtaan ja kontrapunktiaan ainutlaatuisen rikasta. Poikkeuksellista on myös, että hän suosi normaalin neliäänisyyden asemesta viisiäänisyyttä. Viisiääniset fuugat rekisteröidään kolmella värillä. Pedaalin käyttö ei kenelläkään muulla Ranskan klassisella urkusäveltäjällä ole niin rikasta kuin Grignyllä. J.S. Bach kopioi kirjan vuonna 1700, teki siihen korjauksia ja otti siitä mallia useisiin urkusävellyksiinsä. Grignyn urkukirjasta, myös Bachin versiosta, on olemassa useita moderneja laitoksia sekä näköispainos.

**Guilain (Freinsberg, Jean-Adam-Guillaume?) (fl. 1702-1739)**

- *Pieces d'orgue pour le Magnificat sur les huit tons differens de l'Eglise*. Paris 1706.

Ranskalainen cembalisti ja urkuri, todennäköisesti saksalaista sukua. Guilainin maine perustuu yksinomaan hänen urkukirjaansa, joka on omistettu hänen opettajalleen Marchandille ja on erittäin hieno. Hänen julkaisematon cembalokirjansa (1739, British Library) sen sijaan on vaatimatonta tasoa. Nimilehden mukaan hän oli urkurina Pariisissa St-Honorén jesuiittojen kirkossa ja kordelieerien luostarissa.

Urkukirja sisältää neljä Magnificatia (ei kahdeksaa kuten nimilehti väittää). Tyylille on ominaista ajalle tyypillinen ranskalaisten ja italialaisten ainesten esiintyminen rinnan. Kokoelmassa on kaksi *récit-en-taille*-osaa ja yksi *quatuor*. Urkukirja on saatavilla useana modernina laitoksena.

**Jullien, Gilles (n. 1653 -1703)**

- *Premier livre d'orgue [--] contenant les huit tons de l'Église pour les festes solempnels avec un motet de S<sup>e</sup> Caecille a trois voix et simphonie*. Paris [1690].

Pariisissa syntynyt, mutta Chartresissa vaikuttanut urkuri. Jullien oli Gigaultin oppilaana Pariisissa. Vuonna 1667 hän sai, erittäin nuorena, Chartresin katedraalin urkurin viran, jossa hän toimi kuolemaansa saakka.

Urkukirja käsittää 80 versettä järjestettyinä ryhmiin kahdeksan kirkkosävellajin mukaan. Ryhmien koostumus ja laajuus vaihtelevat, mistä syntyy se vaikutelma, että kysymyksessä on enemmän työkirja kuin käyttöjärjestykseen valmiiksi laadittu kokoelma. Esipuheessa Jullien antaa ohjeita rekisteröimisestä ja sanoo, että eräitten hänen sävellystensä (*Préludes*) viisiäänisyys on uutta. (Viisiäänisyyttä esiintyy jo 1685 Gigaultilla ja 1688 Raisonilla.) Urkukirja on julkaistu modernina laitoksena.

### Lanes, Mathieu (1660-1725)

- *Petites pièces d'orgue*. Käsikirjoitus. [1710-1722]. Toulouse, Bibliothèque Municipale.

Toulouselainen urkuri ja kirkkomuusikko. Hän seurasi isäänsä Toulousen St-Étiennen kirkon urkurin virassa ja sai myös väliaikaisesti hoidettavakseen kirkon musiikinjohtajan tehtävät sen jälkeen kun hänen edeltäjänsä André Campra oli lähtenyt Pariisiin 1694. Kirkon kuoronjohtajana hän oli vuosina 1705-1720. Häntä käytettiin myös asiantuntijana uusien urkujen hankinnoissa ja korjauksissa useissa alueen kirkoissa.

Tämä urkurin työkirja sisältää 88 sävellystä. Enin osa on tarkoitettu uruille ilman jalkiota, mutta mukana on myös muutama selvästikin paremmin cembalolle sopiva sävellys (*Gavotte*, *Sonate*, jokunen Fr. Couperinin kappale yms.). Käsikirjoitus on julkaistu modernina laitoksena.

### Lasceux, Guillaume (1740-1831)

- *Journal de pièces d'orgue, contenant des messes, Magnificats et Noëls à l'usage des paroisses et communautés religieuses*. Paris 1772.

- *Nouveau journal [-] des messes, Magnificat et noëls*. Paris [n. 1782].

Pariisissa vaikuttanut urkuri ja säveltäjä. Lasceux syntyi Poissyssa, jossa hänellä oli ensimmäinen urkurinpaikkansa. Vuonna 1762 hän muutti Pariisiin, jossa hän opiskeli sävellystä oopperan cembalistin Nobletin johdolla. Hänen Pariisin työpaikkojaan olivat St-Etienne-du-Mont (sijaisena 1769-, *titulaire* 1774-1819), Mathurins (1769 Nobletin jälkeen), St-Aure (1769-), Minims de la Place Royale (1779-), Collège de Navarre ja Séminaire St-Magloire. Vallankumouksen aikana Lasceux soitti St-Etienne-du-Montissa "Theophilanthropistien" kokouksissa, mutta jumalanpalvelukset jatkuivat taas 1803. Lasceux oli suuri virtuoosi ja juhlistu improvisoija. Hän sävelsi myös *opéras comiques* ja kamarimusiikkia. Vuonna 1809 hän kirjoitti merkittävän urkutaidetta käsittelevän käsikirjoituksen

*Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue*, jossa on mm. rekisteröintiä koskevia ohjeita.

Lasceuxin urkumusiikin soitinmaailma on perinteinen, klassisen rekisteröintityylin ja klassisten soittimien sanelema, mutta sen tekstuurissa on muodikkaan piano- ja oopperamusiikin piirteitä. Lasceux jatkoi urkumusiikkinsa julkaisemista 1812-luvulta lähtien. Osa on saatavilla moderneina editioina.

### Lebègue (Le Bègue, Lebègue), Nicolas-Antoine (1631-1702)

- *Les pieces d'orgues [--] avec les varietez, les agréments, et la maniere de toucher l'orgue apresent sur tous les jeux et particulièrement ceux qui sont peu en usage dans les provinces [--].* Paris 1676. (Tämän kirjan painoivat Pariisissa sekä Baillon että Lesclop. Ne ovat musiikilliselta sisällöltään identtiset.)

- *Second livre d'orgue [--] contenant des pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'église et la messe des festes solempnelles.* Paris [n. 1678].

- *Troisième livre d'orgue [--] contenant des grandes offertoires et des elevations; et tous les noëls les plus connus, des symphonies et les Cloches que l'on peut jouer sur l'orgue et le clavecin.* Paris [n. 1685].

- Lisää urkusävellyksiä käsikirjoituksissa. Paris, Bibliothèque Nationale; Berkeley, University of California, Music Library.

Pariisissa vaikuttanut urkuri, cembalisti ja säveltäjä. Laonissa nuoruutensa viettäneen säveltäjän musiikkiopinnoista ei tiedetä mitään. Myös on selvittämättä, milloin ja miksi hän tuli Pariisiin. 1660-luvulla hän oli jo kuitenkin vakiinnuttanut asemansa siellä ja oletettavastikin toimi urkurina. St-Merryn kirkon urkurina hänen tiedetään olleen vuodesta 1664 kuolemaansa saakka. Tämän lisäksi hänestä tuli *organiste du Roi* vuonna 1678 Niversin, Thomelinin ja Buternen kanssa. Opettajana hän oli ikäpolvestaan ehkä vaikutusvaltaisain ja suosituin. Hänen oppilaitaan olivat monet kuuluisat urkurit, mm. Grigny, Dagingcour, Geoffroy ja mahdollisesti myös Jullien ja Garnier. Kuten useimmat kollegansa hänkin alkoi julkaista urku- ja cembalosävellyksiään vasta kypsässä iässä; teokset olivat kuitenkin syntyneet jo paljon aikaisemmin. Lebèguen asiantuntemusta urkurakennuksessa arvostettiin erittäin korkealle; sitä käytettiin

ainakin Bourgesissa, Bloisissa, Chartresissa, Soissonsissa ja Troyesissa. Urkukirjojen lisäksi Lebègue julkaisi myös kaksi cembalokirjaa, joista Buxtehude lainasi kappaleita omaan kokoelmaansa.

Ensimmäinen urkukirja käsittää jokaisessa kirkkosävellajissa 7-11 versettiä Niversin tapaan. Tässä kokoelmassa esiintyy ensimmäisen kerran *récit-en-taille*-sävellystyyppi. Lebègue myös erottaa toisistaan kaksi triotyyppeä: *trio à deux dessus* ja *trio à deux claviers et pédalle*. Kokoelman sävellykset asettavat urkurille ja uruille huomattavasti suurempia vaatimuksia kuin toinen urkukirja, joka on tarkoitettu "keskitason" urkuria varten. Tämä toinen kirja sisältää messun "Cunctipotens genitor Deus" ja yhdeksän Magnificatia, joiden versetit ovat lyhyempiä ja joissa ei tarvita jalkiota. Kolmannessa urkukirjassa on useita offertoriumeja, elevaatioita ja noeleja. Käsikirjoituksissa on suuri joukko erilaisia versettejä. Ensimmäisen kirjan esipuhe sisältää rekisteröimisohjeita, ornamentitaulukon ja muita esitysohjeita. Lebèguen urkutuotanto on julkaistu modernina laitoksena ja näköispainoksena.

### **Limoges, Livre d'orgue de**

- Käsikirjoitus urkusävellyksiä. Bibliothèque de Limoges. [N. 1710-1725.]

Limogesin alueella olleen linnan musiikkikirjastosta löytynyt käsikirjoitus, joka sisältää 52 urkusävellystä. Näistä 14 on tunnistettu Raisonin, Jullienin tai Gaspard Corretten säveltämiksi. Raisonin sävellyksiin on tehty joitakin "korjauksia", todennäköisesti muuttuneen musiikkimaun myötä. Materiaali on järjestetty kirkkosävellajin (tai sävellajin) mukaan. Ne ovat tavanomaisia versettejä messua, Magnificatia yms. varten. Mukana on muutama hymniversetti. Käsikirjoitus on julkaistu näköispainoksena.

### **Marchand, Louis (1669-1732)**

- *Pièces choisies pour l'orgue de feu le grand Marchand. Livre premier. Paris / Lyon [1732 jälkeen].*

- 2 käsikirjoitusta urkusävellyksiä. Versailles, Bibliothèque Municipale.

Pariisilainen urkuri, cembalisti ja säveltäjä, kuuluisan urkurisuvun jäsen. Hän syntyi Lyonissa ja oli jo hyvin nuorena Neversin katedraalissa ja Auxerressa urkurina. Pariisissa hän toimi seuraavissa kirkoissa: rue St-Jacquesin jesuiitat (1691-1706), St-Benoît, Cordeliers ja St-Honoré (1703-1707). Vuonna 1708 Marchand seurasi Niversiä Chapelle Royalen urkuriksi. Kiivaan ja hankalan luonteensa takia Marchand joutui vaikeuksiin kotimaassaan. Hän matkusti Saksaan, jossa esiintyi laajalti ja saavutti suurta mainetta. Palattuaan Pariisiin hän jatkoi työtään fransiskaaniin palveluksessa ja kosketinsoitinopettajana. Hänen oppilaistaan kenties kuuluisin oli Daquin. Marchandin loistava maine perustui hänen ilmiömäiseen improvisointikykyynsä sekä hänen dramaattiseen ja värikkääseen musiikkiinsa. On luultavaa, että Marchandin luonteen omaava henkilö, jonka taide perustui hetken inspiraatioon ja persoonalliseen esitystapaan, ei jaksanut paneutua musiikkinsa puhtaaksikirjoittamiseen ja julkaisemiseen: Marchand itse julkaisi vain kaksi cembalosarjaa ja yhden kirjan urkusävellyksiä (1700). Viimemainittu on hävinnyt, joten tiedot Marchandin urkumusiikista ovat vähien käsikirjoitusten ja yhden hänen kuolemansa jälkeen julkaistun pienehkön kokoelman varassa.

Urkukirja on painettu säveltäjän kuoleman jälkeen, mutta se on saattanut syntyä jo vuoden 1700 tienoilla. Se alkaa plein jeulla, jossa on kaksoispedaali, ja sisältää lisäksi mm. quatuorin, joka on todennäköisesti tarkoitettu soitettavaksi kolmella sormiolla ja jalkiolla, sekä kaksi tierce-en-taille-osaa. Käsikirjoituksena on kokoelma, jonka ensimmäinen osa sisältää Te Deumin ja useita versettejä, joista osalla ei ole nimeä tai rekisteröintiohjetta. Toisessa osassa on laaja *Dialogue* vuodelta 1696. Toinen kokoelma sisältää 14 versettiä eri kirkkosävellajeissa. Marchandin urkutuotanto on julkaistu näköispainoksina ja moderneina laitoksina.

### Montréal, Livre d'orgue de

- *Pieces d'orgue*. Käsikirjoitus. Montréal, Fondation Lionel-Groulx.

Tämä anonyymi käsikirjoitus sisältää urkusävellyksiä 540 sivua. Sen toi Kanadaan vuonna 1724 Ranskasta pappi ja urkuri Jean Girard. Girard oli ollut Pariisissa St-Sulpicen seminaarin kuoronjohtajana. Montréalissa hän toimi Notre-Damen urkurina. Tämän käsikirjoituksen musiikista on tunnistettu 16 sävellystä Lebèguen säveltämiksi. Sen muu sisältö on ajoitettu 1600-luvun viimeiselle kolmannekselle ja 1700-luvun alkuvuosiin. Sävellykset on yritetty järjestää karkeasti kirkkosävellajien mukaan ja jakaa messuiksi ja Magnificateiksi (kirja on sidottu useista erillisistä ja eri käsialalla kirjoitetuista arkeista); kirja on tarkoitettu urkurin käytännön työhön kirkossa. Erityisen mielenkiintoisia ovat eräät *Plein jeut*, joissa on pitkiä ja ulottuvuudeltaan laajoja kuudetoistaosajouksutuksia, sekä eräät *Duot* ja *Triot*, joiden synkopoidut rytmit tuovat mieleen cembalo-kirjallisuuden. Kirja on julkaistu modernina laitoksena.

### Nivers, Guillaume-Gabriel (1632-1714)

- *Livre d'orgue contenant cent pieces de tous les tons de l'Eglise*. Paris 1665.
- *2. livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Eglise*. Paris 1667.
- *3. livre d'orgue des huit tons de l'Eglise*. Paris 1675.

Pariisilainen säveltäjä, urkuri, cembalisti, teoretikko ja kirkkolaulun asiantuntija. Niversillä oli loppututkinto Pariisin yliopistosta, mutta hänen musiikkiopinnoistaan ei tiedetä mitään. Vuonna 1654 hänet nimitettiin Pariisin St-Sulpicen kirkon urkuriksi, missä virassa hän toimi kuolemaansa asti. Tämän lisäksi hän oli Chapelle Royalen urkuri (Thomelinin, Lebèguen ja Buternen kanssa) vuodesta 1678 sekä vuodesta 1681 kuningattaren musiikinjohtaja (kuningatar Marie-Thérèse kuoli 1683). Viisi vuotta myöhemmin hänestä tuli Maison Royale de St-Cyrin musiikin johtaja. (St-Cyr oli Mme de Maintenonin johtama aatelisten varattomien nuorten naisten uskonnollinen, musiikkielämältään merkittävä laitos St-Louisin luostarin valvonnassa St-Cyrissä lähellä Versailles.) Niversin merkitys oli huomattava ja erittäin laajalla alueella. Hän sävelsi kirkollista vokaalimusiikkia lähinnä St-Cyrin tarpeisiin. Häneltä ovat ensimmäiset urkukirjat, joissa ranskalaisten urkujen klassinen väri-, muoto- ja affektikieli tuli kodifioituksi; periaatteessa samanlaisena se säilyi pitkälle 1700-lukua. Nivers sävelsi ja sovitti useita liturgisia sävelmäkokoelmia sekä kirjoitti kaksi kirjaa niiden esit-

tämisestä (*Méthode certaine pour apprendre le plainchant de l'Église* ja *Dissertation sur le chant grégorien*). Eräät urkumessut käsikirjoituksissa (mm. Thiéry ms.:ssä) perustuvat Niversin *messes musicales* -sävelmiin. Basso continuon alalla hän myös teki merkittävää työtä: hän soitti ja opetti kenraalibassoa uruilla ja cembalolla, kehitti *plain-chant musicalia* ("neogallialainen" liturginen tyyli, jossa gregoriaanista laulua säestettiin basso continuolla) sekä kirjoitti aiheesta oppikirjan (*L'art de d'accompagner sur la basse continue*, 1689). Hänen musiikinteorian oppikirjastaan *Traité de la composition* otettiin useita painoksia vielä 1700-luvulla.

Ensimmäinen urkukirja käsittää 100 sävellystä järjestettyinä kirkkosävellajien mukaan (8 tavallisinta ja 4 transponoitua), jokaisessa 8-10 osaa. Kaikki voidaan soittaa manualiter. Tässä kirjassa esiintyvät ensimmäisen kerran lähes kaikki ne ranskalaisen urkumusiikin sävellystyytit ja urkujen rekisteröinnit, jotka olivat käytössä vielä 1700-luvulla. Kolmas urkukirja sisältää samantapaista musiikkia järjestettynä samaan tapaan: kahdeksassa *tonissa* kussakin 13 sävellystä. Jokainen ryhmä alkaa Plein jeulla ja sitä seuraa kaksi kuuden sävellyksen ryhmää, jotka molemmat alkavat fuugalla. Toinen urkukirja perustuu sen sijaan gregoriaanisille sävelmille; siinä on mm. messu "Cunctipotens genitor Deus" ja 21:n hymnin sovitukset, viimeainituista kustakin 2 tai 4 versettä. Ohjeita soittotekniikasta, sormituksista, ornamenteista ja rekisteröinneistä Nivers antaa ensimmäisen kirjansa esipuheessa. Niversin urkukirjat on julkaistu näköispainoksina ja moderneina laitoksina.

#### Piroye, Charles (n. 1665 - n. 1730)

- *Pièces choisies [--] tant pour l'orgue & le clavecin, que pour toutes sortes d'instruments de musique*. Paris 1712.

Pariisilainen säveltäjä, urkuri ja cembalisti. Piroyen opettajia olivat ainakin Lully ja Lambert. Hän toimi Pariisissa urkurina 1690-1717 (Jacobins 1690-1712, St-Honoré 1708-1717). Tämän jälkeen hän ansaitsi toimeentulonsa opettajana. Aikalaiset antoivat hänestä kehuja lausuntoja, mutta vuoden 1695



verotusluettelossa hänet oli sijoitettu taidoiltaan keskinkertaisten opettajien luokkaan.

Urkukokoelma sisältää viisi Dialogueta, joiden nimet ja tyyli viittaavat vahvasti teatteriin. Ne on julkaistu näköispainoksena.

### **Raison, André (ennen 1650 -1719)**

*-Livre d'orgue contenant cinq messes suffisantes pour tous les tons de l'Eglise ou quinze Magnificats pour ceux qui n'ont pas besoin de messe avec des Élévations toutes particulieres. Ensuite des Benedictus, et une Offerte, en action de grace, pour l'heureuse convalescence du Roy en 1687, laquelle se peut aussi toucher sur le clavecin. Paris 1688.*

*- Second livre d'orgue sur les acclamations de la paix tant désirée. Qui commence par l'antienne Da pacem Domine, avec une Fugue sur le même sujet en d, la, re, b, mol. Ensuite un Prelude, et une Offerte en d, la, re, b, carre, Une Ouverture du septième ton, en d, la, re, Avec les desirs d'une longue vie au Roy; et une Allemande de sixième en g, ré, sol. L'auteur adjoute plusieurs noëls. Propres pour des recits, et offertes au naturel, et transpose, avec plusieurs variations dans le goût de temps, tant pour l'orgue, que pour le clavecin. Paris 1714.*

Pariisilainen urkuri ja säveltäjä. Raison aloitti opintonsa Nanterressa. Pariisissa hän aloitti urkurina St-Genevièven kuninkaallisessa luostarissa (1666-1716) sekä vuodesta 1687 myös rue St-Jacquesin P. Jaakobin valjeskunnan (Jacobins) kirkossa. Pariisilaisten urkureiden veroluettelossa vuodelta 1695 hänet mainitaan kuuluvaksi korkeimman tason opettajiin. Hänen kuuluisimpia oppilaitaan oli Clèrambault.

Ensimmäinen urkukirja sisältää viisi messua, joiden musiikkia voidaan säveltäjän mukaan käyttää myös Magnificatissa. Kirja loppuu *Offertoireen*, joka on kirjoitettu kuninkaan tervehtymisen kunniaksi. Vain harvoissa sävellyksissä on jalkio-osa; nekin voi Raisonin mukaan soittaa "kolmas käsi". Toinen kirja kunnioittaa sodasta saatua rauhaa ja kuningasta rauhanhymnillä ja sarjalla versettejä. Kokoelman päättää joukko noëleja. Raison antaa arvokkaita ohjeita rekiste-

röimisestä, esitystavasta ja ornameinteista. Molemmissa kirjoissa on myös joitakin sormituksia. Raisonin urkuotuotanto on saatavilla moderneina laitoksina.

### Roberday, François (n. 1624 -1680)

- *Fugues, et caprices, a quatre parties mises en partition pour l'orgue*. Paris 1660.

Roberdayn musiikillisesta koulutuksesta ja urasta ei tiedetä juuri mitään. Hänen isänsä oli tunnettu pariisilainen kultaseppä, joka oli kiinnostunut uruista. (Hän oli yhteistyössä urkurakentaja Nicolas Lemerren kanssa ja hänellä oli kotonaan urkupositiivi.) Poika peri isänsä ammatin ja rakkauden urkuihin. Vuonna 1659 hänet kiinnitettiin hoviin ja hänestä tuli ensin kuningattaren (Anna Itävaltalainen) ja sitten Ludvig XIV:n puolison Itävallan Marie-Thérèsen *valet chambre de la Reine*; tämä virka sisälsi runsaasti musiikillisia tehtäviä. Melkoisen omaisuutensa turvin Roberday painatti urkufuugakokoelmansa - aikanaan huomattavan suurena - 500 kappaleen painoksena. Italian ja keisarillisen Itävallan kulttuurivaikutuksen merkitystä ja Roberdayn musiikin lajia kuvaa hyvin se, että Roberday sanoo kokoelmansa esipuheessa lainanneensa teemoja paitsi neljältä ranskalaiselta säveltäjältä (Pierre tai Joseph de la Barre, Louis Couperin, Cambert ja d'Anglebert), myös viideltä ulkomaalaiselta; nämä olivat italialaiset Frescobaldi ja Cavalli sekä keisarin palveluksessa olleet Froberger, Bertali ja Ebner.

Kokoelma sisältää 12 fuugaa, joista kuuden teemasta on myös *Caprice*. Ne ovat ankarassa tyyliässä paljolti Frescobaldin ja Frobergerin tapaan. *Fugue 5<sup>me</sup>* ja Frobergerin ensimmäinen *Ricercare* (1656) ovat saman sävellyksen variantteja. Kokoelma on julkaistu modernina laitoksena.

### Séjan, Nicolas (1745-1819)

Tämä ihmelapsena uransa aloittanut säveltäjä, pianisti ja urkuri (Pariisin konservatorion ensimmäinen urkujensoiton opettaja) oli 1700-luvun lopun parhaita improvisoijia ja ensimmäisiä, jotka sävelsivät erityisesti pianolle. Hänen nimis-

sään olevat urkusävellykset (*3 fugues, Noël's*) on todennäköisesti tehnyt hänen poikansa (Louis-Nicolas, 1786-1849) 1800-luvun puolella.

### Tapray (Taperay), Jean-François (1738-1819)

- *VI Concerti per cembalo o per l'organo con tre violini ed un violoncello obbligati [...] opera prima*. Paris 1758.

Tapray oli varhaiskypsä kosketinsoittaja, joka sai jo 14-vuotiaana ensimmäisen urkurinpaikkansa Dolessa. 1750-luvulla hän on Versaillesissa. Vuonna 1763 hänestä tuli Besançonin urkuri. Hän palasi kuitenkin Pariisiin, jossa nautti kunnioitusta cembalo-opettajana ja virtuoosina. Hän oli ensimmäinen, joka osoitti sävellyksiään erityisesti pianolle (1770). Konsertot on julkaistu modernina laitoksena.

### Thiéry (Thierry)

- *Le Livre d'orgue de Marguerite Thiéry*. Käsikirjoitus. Paris, Bibliothèque Nationale.

Thierryn suvussa oli useita tärkeitä urkurakentajia: Pierre (1604-1665), tämän pojat Jean ja Alexandre (1646/1647-1699) sekä Alexandren poika François. Alexandre työskenteli uransa loppupuolella Robert Clicquotin kanssa; Françoisin palveluksessa oli Andreas Silbermann. Alexandren toinen vaimo ja Françoisin äiti oli Marguerite Thierry, joka keräsi tai sävelsi kokoelman urkusävellyksiä.

Kirjan sisällön muodostavat kaksi messua, kolme Magnificatia ja Te Deum. Kirja on julkaistu modernina laitoksena.

**Vitré, Pièces d'orgue des Augustines de**

- Manuscrit de Vitré, käsikirjoituksia Vitrén St-Nicolasin luostarista. Paris, Bibliothèque Nationale.

Vitrén augustiinolaisnunnien luostarin *hôpitalista* säilyneessä neljässä käsikirjoituksessa on pääasiassa urkuversettejä, joista 64 on julkaistu. Käsikirjoitukset on kopioitu 1737-1855. Kysymyksessä on heterogeeninen kokoelma musiikkia erilaisiin liturgisiin tarkoituksiin. Urkuversetit ovat lyhyitä ja helppoja ja vaihtelevat taiteelliselta ja sävellystekniseltä tasoltaan. Enin osa on ilmeisesti tarkoitettu messuihin. Messuversettien laajin yhdistelmä perustuu "Cunctipotens genitor Deus"-sävelmään. Noin puolet sävellyksistä on tunnistettu; säveltäjät ovat Nivers, Lebègue ja Clérambault. Loput edustavat tyyliltään 1600-luvun loppua ja 1700-luvun alkua.

## LÄHTEET

Apel, Willi 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*. Rev. Hans Tischler. Bloomington & London: Indiana University Press.

Beckmann, Klaus 1994. *Repertorium Orgelmusik*. Bodensee-Musikversand.

Devriès, Anik & François Lesure 1979. *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Genève: Minkoff.

*Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* 1992. Sous la direction de Marcelle Benoit. [S.l.]: Fayard.

*Guide de la musique d'orgue* 1991. Sous la direction de Gilles Cantarel avec la collaboration de Xavier Parasse, Brigitte François-Sappey, Georges Guillard, Michel Roubinet et François Sabatier. [S.l.]: Fayard.

*Historical Sets, Collected Editions and Monuments of Music. A guide to Their contents* 1980. Third edition. Comp. Anna Harriet Heyer. Chicago: American Library Association.

Hämäläinen, Kati 1992. *Ranskan barokin klaverimusiikki. Solistisen klaverimusiikin nuottilähteet n. 1650 - n. 1730 ja niiden modernit laitokset*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

*Musik in Geschichte und Gegenwart* 1999-2000. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hsg. von Ludwig Finscher. Personenteil Bd. I, II, III. Kassel & Stuttgart etc.: Bärenreiter & Metzler.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001. Second edition. Ed. Stanley Sadie. London & New York: Macmillan Publishers.

*Répertoire international des sources musicales: Einzeldrucke vor 1800* 1971. Ed. Karlheinz Schlager. Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Kassel: Bärenreiter.

Useiden nuottien näköispainosten ja modernien laitosten esipuheet.

## U R U T

Tässä luvussa kuvailen ranskalaisia urkuja vuosilta 1650-1800; en kirjoita varsinaista urkurakennuksen historiaa kronologisena kehityksenä. Tänä aikana urkurakennus noudatti tiettyjä, melko muuttumattomina pysyneitä periaatteita. Tämän vuoksi voidaan puhua tietyistä urkutyypistä, jolla oli kansallinen luonne.

1500-luvun jälkipuoliskolla urut levisivät lopullisesti kaikkialle Ranskaan. Kaikilla seurakunnilla oli urkunsaa, niin myös jokaisella luostarilla. Hugenottisodissa (1560-1580) useiden kirkkojen irtaimisto hävitettiin tai se kärsi vaurioita. Myös monet urut rikottiin tai tuhottiin ilkeällä tai silmittömässä hävitysvimmassa. Kun ajat rauhoittuivat, alkoi urkurakentajille ainutlaatuinen korkeasuhdanne. Vahingoittuneiden urkujen korjaaminen ja uusien rakentaminen tuhottujen paikalle oli myös vastauskonpuhdistuksen tavoitteiden mukaista, jotta jumalanpalveluselämä saataisiin ei vain käyntiin vaan toimimaan tarpeellisella juhlallisuudella ja rikkaudella. Tämän uuden toimeliaisuuden ansiosta suunnilleen vuosina 1580-1640 syntyi klassinen ranskalainen urkutyyppe.

Ensimmäisen Pariisissa painetun urkumusiikin kokoelman (Nivers 1665) julkaisuaikana olivat ranskalaiset klassiset urut jo saaneet kaikki ne ominaisuudet, jotka tämä ja kaikki sen jälkeen painettu (meille säilynyt) urkumusiikki vaatii. Niinpä voidaan sanoa klassisen urkutyypin käsittävän ainakin vuodet 1665-1764. 1700-luvun loppu ei tuonut siihen oleellisia muutoksia; urkumusiikki tosin muuttui vähitellen profaanin musiikin vaikutuksesta, mutta sen liturgiset funktiot säilyivät entisenlaisina.

Käsittävän aikakauden lopulla, vallankumouksen vuonna 1789, oli Ranskassa noin kaksituhatta urkua. Heti vallankumouksen alussa luostareiden omaisuus takavarikoitiin; silloin myytiin luostareista ja seurakuntakirkoista huutokaupalla 522 urkua. Näistä suurin osa hävitettiin: metalli sulatettiin ja myytiin edelleen ja muut osat kierrätettiin tai käytettiin polttoaineeksi. Vain muutamat seurakunnat onnistuivat ostamaan urkunsaa takaisin; hinta oli alkuperäisiin kustannuksiin verrattuna naurettavan pieni. 1795 jatkettiin urkujen myyntiä suurissa seurakunnissa ja katedraaleissa. Tämä aiheutti kuitenkin vastustusta, sillä aikaisemmin oli laadittu suunnitelma, jonka mukaan vain pienet ja huonot urut olisi myyty. Nyt laadittiinkin uusi laki, joka teki mahdolliseksi säilyttää joitakin urkuja, varsinkin niitä, joita käytettiin vallankumous-

musiikin soittamiseen. Mutta monet kirkot olivat vaurioituneet ja urut olivat sään ja ilkvallan armoilla. Siten nekin urut, jotka säilyivät, kärsivät huollon ja korjauksien puutteesta.

Klassisten urkujen aika päättyi siis hyvin äkillisesti. 1800-luvun urkurakennus toi uuden estetiikan ja synnytti kokonaan uuden urkutyyppin; sen perinne oli kuitenkin 1700-luvulla.

1700-luvun urkurakennusta leimaa melkoinen konservatiivisuus ja standardointi. Esimerkiksi Dom Bédos antaa muutaman dispositioesimerkin, joiden mukaisia urkuja tehtiin jo sata vuotta aiemmin! Eräs tärkeä syy tähän on paitsi aikakauden yleinen jähmeys ja pysähtyneisyys myös urkurakennuksessa vallalla ollut ammattikuntalaitoksen kontrolli sekä koulutuksen ja rakennustapojen konservatiivisuus.

Urkurakentajat kuuluivat soitinrakentajien ammattikuntaan, nimeltään *mâtres faiseurs d'instruments*. Sen keskuksena oli Pariisi. Se perustettiin jo 1500-luvun lopulla ja sen status vahvistettiin useaan kertaan 1600-luvulla. Kuninkaan ja valtion keskittämispolitiikka suosi ammattikuntia: kaikki ammatinharjoittaminen pyrittiin saamaan valtion kontrolliin, joten ammattikuntien jäsenet toimivat käytännössä kuninkaan myöntämän privilegion turvin. Sen johdossa olevat valantehneet virkamiehet valvoivat rakentamoiden työskentelyä ja lukemattomien erilaisten määräysten noudattamista. Kontrolli jatkui ammattikunnan sisällä hierarkian joka tasolla.

Urkujen rakentamiseen osallistui urkurakentajien lisäksi useiden muidenkin ammattikuntien edustajia: puuseppiä, sorvaajia, "ebenistejä", kupariseppiä, tinakauppiaita, jne. Jokainen ryhmä piti mustasukkaisesti kiinni omista oikeuksistaan, joten kaikki vallitsevista määräyksistä ja käytännöistä poikkeavat muutokset olivat vaikeita elleivät peräti mahdottomia.

Työpajan johdossa oli mestari, joka opetti ammattinsa kisällille, joka oli yleensä mestarin poika tai tyttären aviomies. Kun vanha mestari kuoli, peri työpajan hänen poikansa. Pajoissa käytettiin edellisiltä polvilta perittyjä työtapoja, työkaluja, mittoja ja sabluunoita. Tämäkin oli omiaan vähentämään innovaatioita.

Urkumusiikin liturgiset funktiot pysyivät koko käsiteltävän aikakauden samoina, joten urkujen käyttötavoissa tai rekisteröimiskäytännöissäkään ei syntynyt mitään olennaisesti uutta. Ulkokulttuuriset paineetkin olivat lähes olemattomat johtuen Ranskan katolisen kirkon suhteellisen itsenäisestä asemasta.

Niinpä voidaan ilman yksinkertaistamisen vaaraa todeta kansallisen urkutyyppin olemassaolo. On myös selvää, että tämän urkutyyppin ominaisuudet olivat ihanteelli-

set sillä soitettavan musiikin tulkitsemisessa, eikä siten syntynyt tarvetta uudistusten tekemiseksi.

Urkujen standardoitumisen korostaminen saattaa tietysti perustua ainakin osittain näköharhaan. Absolutistisen ja keskitetyn hallinnon keskus, siten myös kaiken tärkeän ja muodikkaan, oli Pariisi. Siksi juuri Pariisista on suurin osa julkaistuista urkumusiikin kokoelmista ja dokumenteista. Myös historiantutkijat ovat suurelta osin keskittyneet Pariisin arkistoihin ja Pariisin urkukulttuuriin. "Provincien" urkukulttuuri ja urkurakennus on saattanut poiketa enemmänkin pariisilaisista standardeista kuin mitä tämänhetkisten tutkimusten tuloksista voisi päätellä. Niinpä tämänkin esityksen painopiste on selvästi Pariisissa. Mutta Pariisi-keskeisyys on kuitenkin tarkoituksenmukaista, kun pidetään mielessä tämän kirjan perimmäistä tarkoitusta, esittävän urkumusiikin palvelemista, sillä käytettävissä oleva urkumusiikki on suurimmaksi osaksi julkaistu Pariisissa ja peräisin pariisilaisten urkureitten kynästä.

Ainakin toistaiseksi on tutkimatta, mitä musiikkia soitettiin Ranskan reunalueiden englantilais-, espanjalais-, alankomaalais- ja italialaissyntyisten urkurakentajien klassisesta tyypistä poikkeavilla uruilla. Siten on myös mielenkiinto tätä musiikkia varten tarkoitettuja urkuja kohtaan ollut melko vähäistä. Dokumentteja näistä uruista on vähän, niiden tutkimus on vähäistä ja säilyneitä instrumentteja on vieläkin vähemmän. Tämän kirjan aiheena ovat kuitenkin puhtaasti ranskalaiset urut.

Voidaanko Ranskan klassisen ajan urkutyyppiä luonnehtia aivan lyhyesti? Onko sillä jokin perusidea, joka poikkeaa muista urkutyypeistä?

Kenties tämän urkutyyppin ideaksi voitaisiin määritellä se, että mahdollisimman vähällä ilmalla saadaan mahdollisimman värikäs sointi. Ranskalaisten urkujen ilmanpaine on melko matala, ja suurimmissakin rekisteröinneissä yhdistetään aina vain kohtuullinen määrä äänikertoja. Soiva materiaali käsittää hyvin erivärisiä äänikertoja ja äänikertaryhmiä, joita ei sekoiteta ylenmääräisesti keskenään. Tässä urkutyyppissä on ensinnäkin muistuma vanhasta Blockwerkistä prinipaalikuorona, johon ei juuri sekoiteta muita elementtejä, ja toisaalta "uuden musiikin" vaatima soolojen soittamisen mahdollisuus.

Ranskan klassisen ajan urkujen soiva materiaali voidaan jakaa kolmeen osaan, (1) prinipaaleihin (*pleins-jeux*), (2) näitä yleensä laajempimensuuriin tukittuihin, puolitukittuihin ja avoimiin huulipilleihin (*bourdons, flûtes, mutations*) sekä (3)



kielipilleihin (*anches*). Tämä jako vastaa suuressa määrin paitsi pillien rakennetta myös niiden käyttötapaa. Kaikkia näitä äänikertaryhmiä tavataan kaikissa pillistöissä, vaikka pillistöjen tehtävät olivatkin jossain määrin eriytyneet.

Pääpillistö (*grand-orgue*) oli tärkein pillistöistä. Se käsitti äänikertoja kaikista äänikertaryhmistä ja sillä voitiin soittaa kaikentyypistä musiikkia, suuria rekisteröintejä kuten *plein-jeu* ja *grand jeu*, mutta myös muutamilla äänikerroilla soitettavia sooloja ja säestyksiä.

Pääpillistön jälkeen seuraavaksi tärkein pillistö oli rintapillistö (*positif*), joka sijaitsi soittajan selän takana urkulehterin reunassa. Positiivi oli ikään kuin pääpillistön pienempi versio, koska myös sillä kaikki äänikertaryhmät olivat edustettuina, mutta sen pohja oli tavallisesti oktaavia korkeammalla kuin pääpillistön. Positiivია käytettiin usein pääpillistöön yhdistettynä, jolloin se levensi ja täydensi pääpillistön sointia varsinkin silloin, kun musiikki vaati soinnilta erityistä graviteettia.

Renessanssin musiikissa tenoriääni oli ollut tärkein ja se, jonka pohjalle kontrapunkti rakennettiin. Näin on myös osassa klassisia urkuversettejä. "Uusi musiikki" toi sopraanosoolon ja erityisesti monodian (ylä-ääni lauletaan, säestys on sointuja soittimilla). Erityisesti Ranskassa harjoitettiin ja kehitettiin tätä vokaalimusiikin lajia. Hyvin pian se levisi soitinmusiikkiin, myös urkumusiikkiin. Niinpä sopraanosooloista tuli tärkeä ja tyypillinen urkumusiikin laji, jossa jäljiteltiin *air de couria*, *récitiä* ja ylipäänsä mitä tahansa ornamentoitua laulua tai tällaiseen lauluun pohjautuvaa soitinmusiikkia. Ranskalaisten urkujen pääpillistö ja positiivi sisälsivätkin runsaasti erilaisiin soolotarkoituksiin tarkoitettuja äänikertoja. Sopraanosoolojen soittamista varten oli myös *récit-* ja *écho-*pillistöt<sup>1</sup>, jotka käsittivät vain diskantin.

*Récit-*pillistössä oli alunperin vain *cornet-*kuoroäänikerta (*dessus de cornet*). Tämä pillistö sijaitsi tavallisimmin pääpillistön keskimmäisen pillitornin takana urkukaapin yläosassa. Siten *récit-*pillistön kuuluvuus kirkkosalissa oli hyvä ja se sopi erityisen hyvin soolojen soittamiseen.

Toinen sopraanopillistö oli *écho*, joka nimensä mukaisesti soi hiljaisemmin kuin muut pillistöt, koska se oli sijoitettu kauaksi julkisivusta, pääpillistön ilmalaatikon taakse. Sillä soitettiin kaikenlaisia kaikuefektejä; ne olivat sopraanosoolojen lisäksi

---

<sup>1</sup>Käytän tässä ja jatkossa termejä "*récit-*pillistö" ja "*écho-*pillistö", vaikka kyseessä eivät olekaan varsinaiset pillistöt siinä mielessä, että ne olisivat suljetut omaan erilliseen kaappiinsa. Perustelen tätä sillä, että molempia soitetaan omalta sormioltaan ja ne muodostavat kumpikin yhden kokonaisuuden.

myös sointuja. Echo-pillistönkin klaviatuuri käsitti vain diskantin, mutta se ulottui hiukan matalammalle kuin *récit*. Echolla tuli olla sellaisia äänikertoja, että sillä voitiin toistaa lyhyitä musiikinpätkiä erilaisissa dialogueissa ja *grand jeu* -satseissa ja siten saada aikaan kaikuefektejä ja toteuttaa terassidynamiikkaa.

Jalkio ei ollut ranskalaisissa uruissa keskeisessä asemassa, vaikka kylläkin välttämätön. Jalkiopillistön pohja oli oktaavia korkeampi kuin pääpillistön. Jalkiolla oli kaksi päätehtävää: ensinnäkin tenori- cantus firmuksen soittaminen ja toiseksi basson (säestyksen) soittaminen kun kädet olivat varatut. Jalkioon voitiin yhdistää pääsormio, jos sille ei riittänyt tarpeellisia äänikertoja.

Neljä sormiota oli maksimi ranskalaisissa uruissa. (Bombardea soitettiin omalta sormioltaan, ks. jälj.) Kaikki urut eivät kuitenkaan olleet näin suuria. Kaiken kokoisia urkuja rakennettiin.

Yksityisissä salongeissa, piispojen residensseissä, luostareiden ruokasaleissa ja kirkkojen kuoreissa tai kappeleissa saattoi olla urkupositiivi. Nämä soittimet oli rakennettu yhteen yhtenäiseen kaappiin ja olivat aina siirrettävissä toiseen paikkaan. Suurimmillaan niissä oli 1-2 sormiota ja liitejalkio, äänikertoja 5-6. Pohja oli 8' tai tukittu 16'. Mahdollinen toinen sormio käsitti vain diskantin. Tämä soolosormion cornet oli *cornet à double effet*, pääsormion cornet, jota voitiin siis soittaa myös erilliseltä sormiolta. Pääsormion äänikerrat jaettiin mielellään bassoon ja diskanttiin. Mahdollinen jalkio oli yksinkertaisesti liitejalkio.

Kirjallisista dokumenteista ilmenee, että käytössä oli myös *clavecin organisé* ("cembalo-urku", claviorganum), jossa voitiin soittaa sekä cembaloa että joitakin urkuäänikertoja yhdessä tai erikseen. 1700-luvun loppupuolella vastaavanlainen soitin oli *forte-piano organisé*.

## ÄÄNIKERRAT

### Prinsipaalit

Prinsipaalit (*pleins-jeux*) ovat ranskalaisten urkujen perusta ja sielu.

Prinsipaalipillit olivat tietysti avoimia ja sylinterimäisiä. Pillin runko tehtiin tinasta, jalka lyijystä. Pienten pillien materiaali saattoi olla myös urkumetallia (tinan

ja lyijyn seosta). (Pienimpien pillien materiaalilla ei juuri näy olevan merkitystä.) Suuaukko oli 1/5 ympäröimistä.

Ainakin pääpillistöllä ja positiivilla oli oltava täydellinen sarja prinsipaaleja, mutta usein tehtiin prinsipaalikuoro myös écho-pillistölle.

Prinsipaalikuoro oli jaettu erillisiksi äänikerroiksi, mutta korkeimmat äänikerrat olivat kuoroäänikertana. Joskus kuitenkin koko prinsipaalikuoro oli yhdellä ja samalla äänikertatavalla. Tämän kuoroäänikerran nimi oli "plein-jeu".

Pääpillistön prinsipaalit alkoivat 16'-tasolta, positiivin oktaavia korkeammalta. Tilan mutta varmaan myös rahan puutteen vuoksi saattoi pienemmissä uruissa 16'-prinsipaalin korvata samalta korkeudelta soiva (tukittu) bourdon. Matalin prinsipaaliäänikerta oli nimeltään montre (pääpillistöllä siis 16', positiivilla 8'). Seuraava prinsipaali oli montre 8'.<sup>2</sup> 4'-prinsipaali oli nimeltään prestant. Tätä oktaavia korkeampi prinsipaali oli doublette (2'). Kaikki sitä korkeammat äänikerrat muodostivat kuoron, joka oli jaettu kahteen osaan: furniture (näistä matalampi) ja cymbale (korkeampi). Tässä prinsipaalisarjassa ei koskaan ollut mitään aukkoja.

Jos écho-pillistö oli laaja, oli siinäkin pieni plein-jeu. Furniture ja cymbale olivat ranskalaisissa uruissa huomattavasti matalampia kuin esimerkiksi pohjoissaksalaisissa uruissa. Niitä käytettiin aina yhdessä, sillä cymbalen tehtävänä oli peittää furnituren kertaukset ja täyttää soinnin mahdolliset "aukot".

Furnituren ja cymbalen koostumusta - kokoa ja kertauksia - on Ranskassa aina kehitelty ja hienosäädetty. Valitettavasti eivät urkujen rakentamisesta laaditut sopimukset ja kauppakirjat sisällä yksityiskohtaisia selostuksia tästä aiheesta; yksityiskohdat olivat tietenkin eräänlaisia liikesalaisuuksia. Urkujen rakentamista käsittelevässä kirjallisuudessa ei ennen Dom Bédosia (1766) kunnolla käsitellä mikstuuroiden rakennetta.<sup>3</sup> Näistä kuvauksista, joistakin säilyneistä alkuperäisistä mikstuuroista ja uudemmista tutkimuksista voidaan kuitenkin johtaa eräitä periaatteita, jotka olivat yhteisiä kaikille urkurakentajille.

Se, että sointikruunu on jaettu kahteen osaan, johtuu lähinnä historiallisista syistä: siitä, että furnituren ja cymbalen rakenne olivat alunperin erilaiset. (Sointikruunu on myös järkevää suunnitella kahdessa osassa.) Furnituressa oli oktaavi-

---

<sup>2</sup>Montre tulee verbistä "monter", (tässä) nostaa, kohottaa. Matalimmat prinsipaalit nostettiin näkyville julkisivuun ja nimettiin montreksi.

<sup>3</sup>Joseph Sauveur kirjoitti - tosin suppeasti - plein-jeun ominaisuuksista 1702 teoksessaan *Application des sons harmoniques à la composition des Jeux d'orgue*.

tikruunu on myös järkevää suunnitella kahdessa osassa.) Fournituressa oli oktaavikertauksia, cymbalessa taas kvinti- ja kvarttikertauksia. Tästä plein-jeun flaamilaisesta ja normandialaisesta rakentamisen tavasta luovuttiin vähitellen 1600-luvun loppulla.

Plein-jeuta kehiteltiin koko 1600-luvun jälkipuoliskon ajan. Pariisilaiset urkurakentajat synnyttivät uudentyyppisen furnituren, *fourniture cymbalisée*. Se noudatteli cymbalen mallia siinä, että kertaukset tehtiin ei vaan oktaaveista vaan näiden lisäksi myös kvinteistä. Furnituren ja cymbalen erot säilyivät kuitenkin siinä, että furniture alkoi aina ja loppui keskimäärin matalammalla kuin cymbale. Fournituressa oli myös enemmän kuoroja kuin cymbalessa. Pariisista tämä uusi, jonkin verran vanhaa suurempi, voimakkaampi, kirkkaampi ja "tasaisempi" furniture levisi vähitellen myös muualle Ranskaan. Näyttää myös siltä, että eräitten pillien mensuuria laajennettiin suuremman graviteetin aikaansaamiseksi. (Olivatko vanhat plein-jeut ainakin osittain erityisen kapeita mensuureiltaan?)

Koska positiivin plein-jeu oli aina suhteutettava pääpillistön plein-jeuhun, tehtiin vastaavat muutokset myös positiivissa.

Plein-jeun korkein kohta (lukuunottamatta ylintä diskanttia) saavutetaan suunnitteen klaviatuurin keskialalla pienen oktaavin sisällä, siellä, missä eniten soitetaan. Fournituressa on vähemmän kertauksia ja enemmän kuoroja kuin cymbalessa: furniture on siis ulottuvuudeltaan laajempi. Tyypillisesti on korkein kuoro furnituressa 1/2', cymbalessa 1/4'. Pienimmät pillit (c<sup>3</sup>:ssa) eivät olleet koskaan 2':a korkeampia.

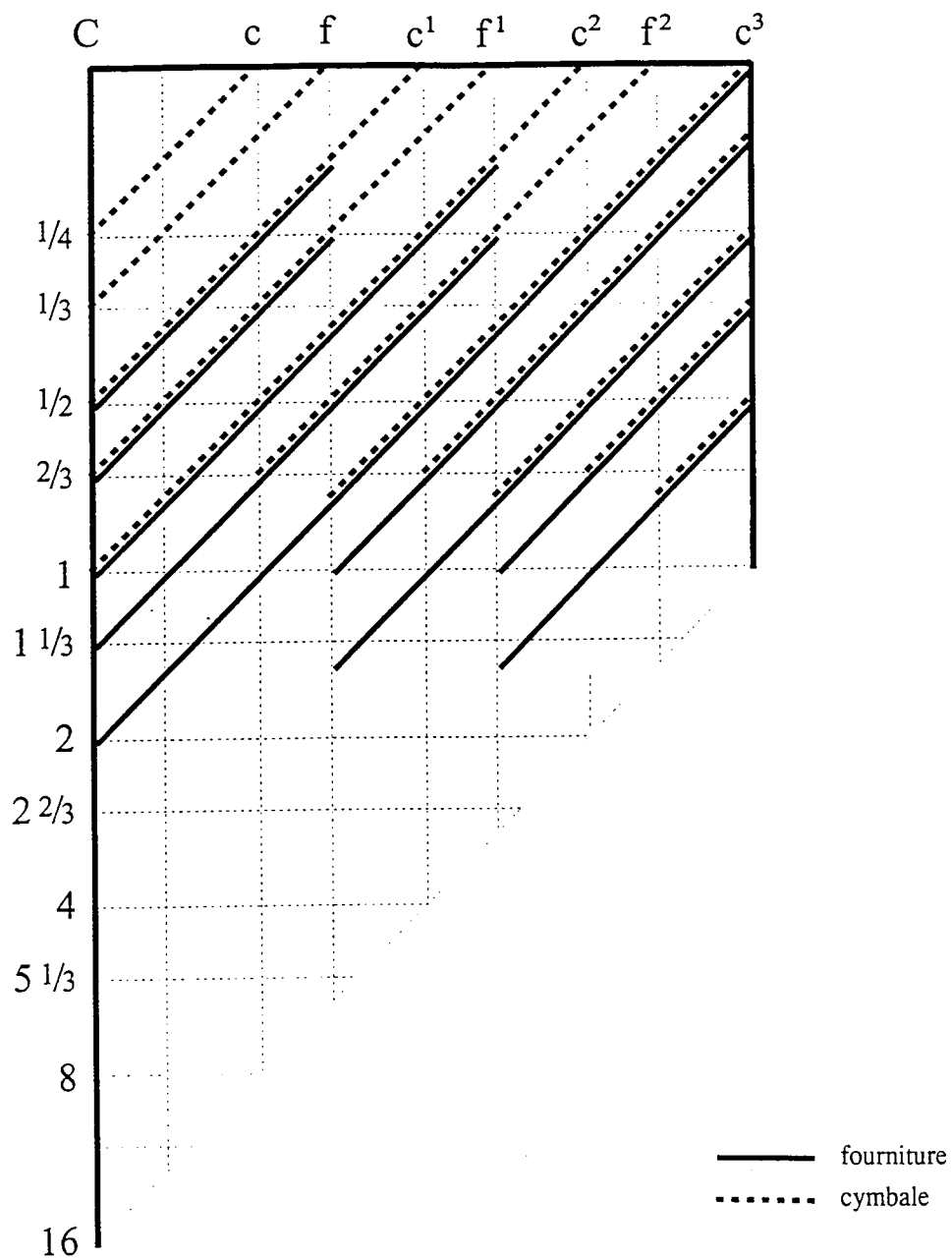
Kuorojen määrä riippuu tietysti soittimen koosta. Dom Bédosin mukaan 8'-uruissa paras furniture on kolmikuoroinen, 16'-uruissa viisikuoroinen ja 32'-uruissa kaksitoistakuoroinen.

Kertauskohdat olivat tavallisesti c ja f, mutta myös muita kohtia käytettiin joskus, tosin hyvin harvoin.

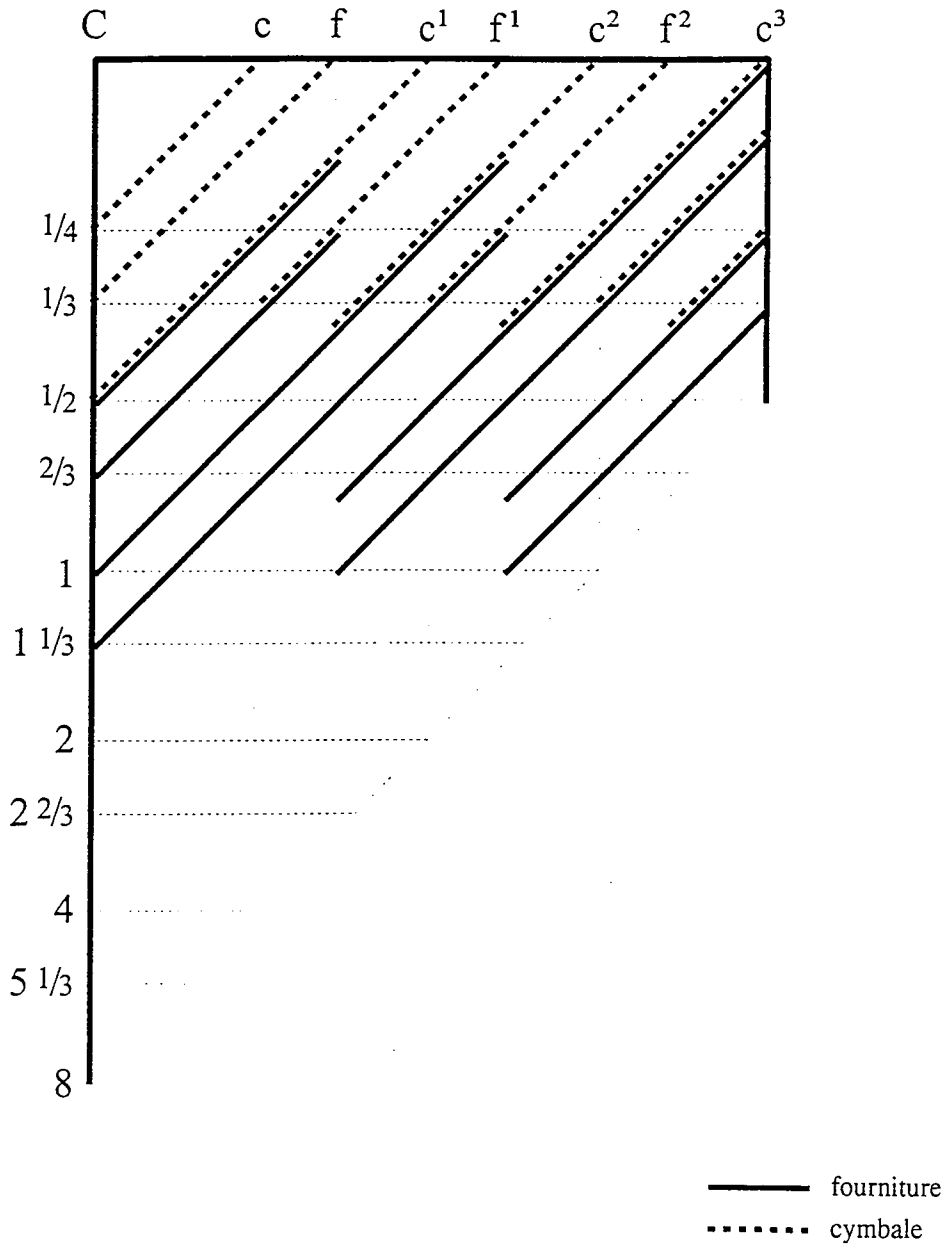
On selvää, että plein-jeuta suunnitellessaan urkurakentaja otti huomioon myös tilan koon ja akustiikan sekä äänikertojen kokonaismäärän. Vaikka peruseriaatteita ei asetettu kyseenalaisiksi, oli eri rakentajien välillä kuitenkin yksilöllisiä eroja.

Seuraavassa on kuvattu eräitä *pleins-jeux*.

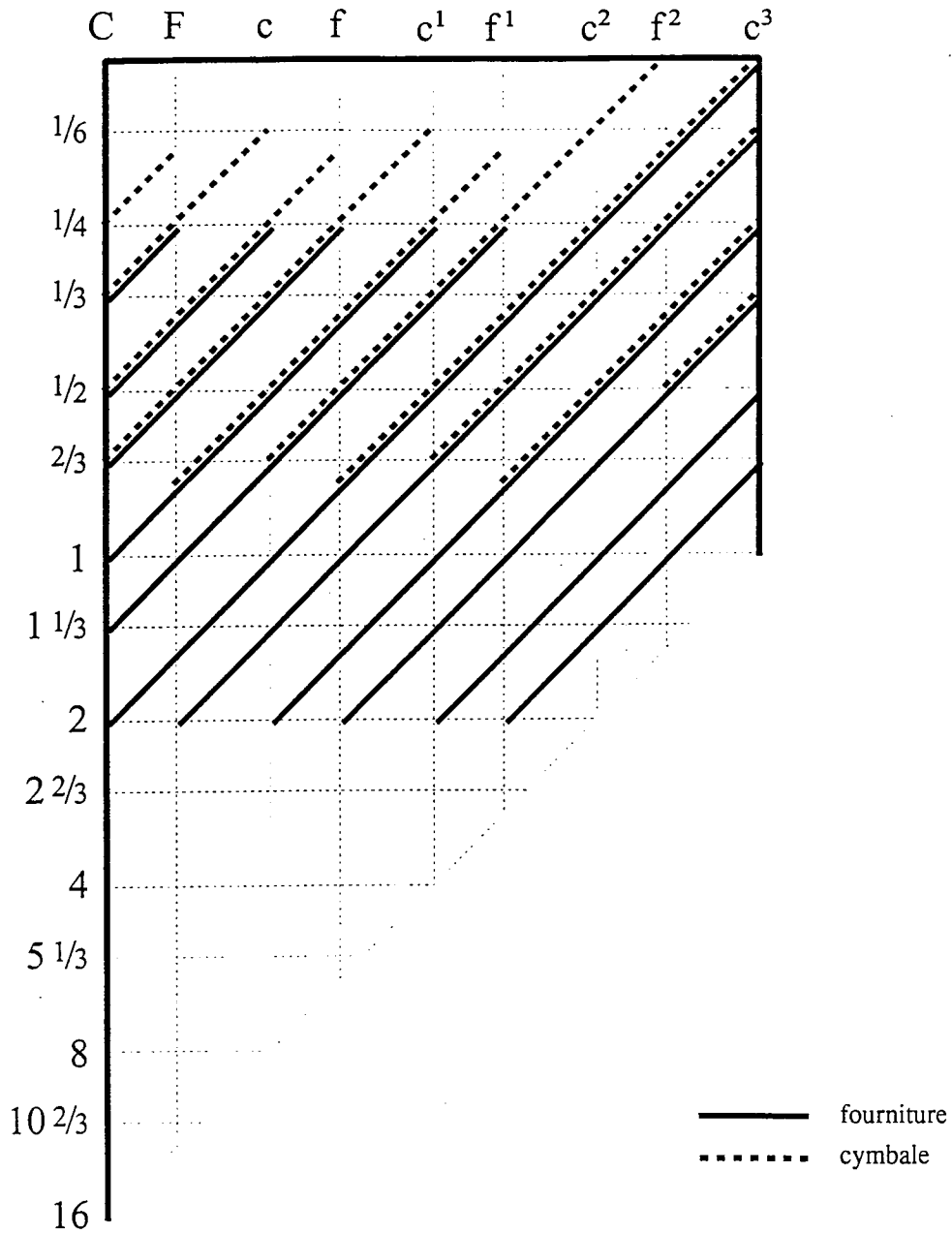
Kuva 1. Plein-jeu 16'-pohjaisten urkujen pääpillistöllä (Dom Bédos)



Kuva 2. Plein-jeu 16'-pohjaisten urkujen positiivilla (Dom Bédos)



Kuva 3. Plein-jeu Auchin katedraalin urkujen 16'-pohjaisella pääpillistöllä (rak. Jean de Joyeuse 1688) (Dufourcq 1978,179)



## Muut huuliäänikerrat

Tähän ryhmään kuuluvat kaikki muut huuliäänikerrat kuin prinsipaalit, olivat ne sitten avoimia, puolitukittuja tai tukittuja.

### Bourdons

Bourdonit olivat tukittuja, prinsipaaleja laajempimensuurisia matalia äänikertoja. Bourdoneja tehtiin 16'-, 8'- ja myöhemmin myös 32'-tasoon. Joskus bourdonin hatussa on putki (*à cheminée*, saks. Rohrflöte). Varhaisimmat bourdonit tehtiin lyijystä, sittemmin urkumetallista, suurimmat pillit myös puusta. Suuaukko oli noin 1/4 ympärysmitasta.

Bourdoneja oli pääpillistössä ja positiivissa. Niiden tehtävät olivat monet: ne vahvistivat ja levensivät plein jeuta, niillä säestettiin sooloja ja niitä käytettiin soolorekisteröintien pohjana. Pääpillistöllä oli 16'-tasolla usein vain bourdon 16' silloin, kun tilan tai rahan puutteen takia ei voitu rakentaa sinne (täyspitkää) montre 16':a. 1600-luvun lopussa ja 1700-luvulla alkoi suurimpien urkujen pääpillistöön tulla myös bourdon 32'.

Tavallisimmin pääpillistöllä oli siis bourdon 16' ja sen lisäksi myös bourdon 8'. Positiivilla bourdon oli 8'.

Kun récit- ja écho-pillistöjä laajennettiin, oli myös siellä bourdon 8', tavallisimmin cornetin osana.

Vaikka tukittuja pillejä joskus käytettiin korkeammilla tasoilla, ei niistä käytetty koskaan bourdon-nimitystä.

### Mutations ja flûtes

Kvinti- ja terssiäänikerrat olivat hyvin luonteenomaisia ranskalaisille uruille ja värjittivät erikseen tai yhdessä kielten kanssa urkujen sointia nasaaliin suuntaan. Oktaaviäänikerroista tulevat kysymykseen 8', 4' ja 2'.



Tavallisin kvintti, välttämätön kaikissa uruissa, oli nasard, 2 2/3'. Tämä äänikerta voi olla avoin, tukittu tai à *cheminée*. Varsinkin 1600-luvun puolella oli suurissa uruissa yleinen myös larigot, *le petit nasard*, pikkukvintti 1 3/5'. Molemmat äänikerrat tehtiin huilumaisiksi.

*Gros nasard*, suuri kvintti 5 3/5', ilmestyi joihinkin urkuihin 1700-luvun jälkipuoliskolla. (Ensimmäinen 5 1/3' rakennettiin Pariisiin Notre-Dame-kirkkoon 1730.) Mutta se ei ollut mitenkään yleinen: Dufourcqin mukaan vuosina 1764-1789 rakennetuista ja korjatuista 36 suurista uruista (4-6 pillistöä) vain kuudessa oli tämä äänikerta.

Jalkioon nasard 2 2/3' rakennettiin ensimmäisen kerran 1725 - vahvistamaan trompetten diskanttia - mutta vasta 1700-luvun jälkipuoliskolla siitä tuli jalkiossa tavallinen.

Terssin historia on mielenkiintoinen. Vielä 1600-luvun alussa oli olemassa sekä ahdasmensuurinen että laajamensuurinen terssi. Ahdasta terssiä käytettiin kenties plein-jeu-rekisteröinneissä - luultavasti ei kuitenkaan aina ja kaikkialla. "Plein-jeu-terssi" oli ehkä 4/5' tai 1 3/5' kuten Mersennellä (1636), "cornet-terssi" taas aina 1 3/5'. Kun cornet-kuoroäänikerta kehitettiin 1500-luvun lopussa, ilmestyi aika pian kaikkiin hyviin urkuihin myös erillinen laaja terssi, eikä ahtaasta terssistä voi löytää enää jälkeäkään.

Laaja terssi 1 3/5' ilmantui pääpillistöön aivan 1600-luvun alussa Pariisissa ja levisi sitten pian kaikkialle Ranskaan. Toinen terssi tuli positiiviin 1620-luvulla; sekin yleistyi nopeasti kaikissa uruissa.

Terssiä käytettiin erilaisissa soolorekisteröinneissä. Käsiteltävän aikakauden alussa saattoi terssirekisteröinnissä olla aukko (2'-tasolla), mutta myöhemmin se tehtiin aina cornetin tapaan (8', 4', nasat, 2', tierce).

Suuri terssi (*grosse tierce* tai *double tierce*) 3 1/5' alkoi yleistyä 1600-luvun puolivälin jälkeen, mutta siitä ei tullut läheskään yhtä yleistä ja tärkeää kuin pienestä terssistä.<sup>4</sup> Suurta terssiä käytettiin ainoastaan 16'-rekisteröinnissä.

---

<sup>4</sup>1600-luvun alussa, jolloin korkea terssi 4/5' oli vielä olemassa, 1 3/5' -terssiä kutsuttiin suureksi ("grosse tierce"). Kun jälkimmäisestä tuli korkein käytössä oleva ja siten "pieni", 3 1/5' -terssiä alettiin kutsua suureksi.

Cornet-kuoroäänikerta koostuu kvintistä, oktaavista ja terssistä (2 2/3', 2', 1 3/5'). Sen kanssa on tietysti käytettävä myös 8'- ja 4'-äänikertoja. Joskus ne olikin liitetty samaan kuoroäänikertaan. Varhaisissa corneteissa saattoi olla mukana myös larigot.

Cornetin pillit olivat alunperin pehmeää metallia, puuta tai nahkaa, mutta 1600-luvun loppupuolella ja 1700-luvulla aina metallia, lyijyä tai urkumetallia. Cornetin pillit soivat huilumaisesti. Sen alkuperäinen esikuva on kenties ollut sinkki (Zink, cornetto).

Jo 1586 esiintyy urkurakennussopimuksissa ensimmäinen cornet. 1600-luvun alussa se yleistyi nopeasti. Se oli aluksi usein ns. *cornet à double effet* eli se sai ilmansa pääpillistön ilmalaatikolta. Toisin sanoen pääpillistön cornetista eristettiin diskanttipuoli, ja kun sille rakennettiin oma sormio, *récit-sormio* oli syntynyt. Myöhemmin cornet sijaitsi aina omalla ilmalaatikollaan urkukaapin yläosassa heti julkisivun takana.

Suurissa uruissa cornet oli kaikissa pillistöissä paitsi jalkiossa.

Cornet saattoi käsittää koko klaviatuurin bassosta diskanttiin, mutta 1600-luvun loppupuolelta lähtien se kattoi yleensä vain diskantin (*dessus de cornet*, 25 kosketinta: c-c<sup>3</sup>). Niin ollen cornet oli sopraanoääninen sooloäänikerta. Koko klaviatuurin käsittävä cornet oli käytettävissä terssirekisteröintinä esimerkiksi fuugia tai bassodiminutioita soittaessa.

Cornet on siis kuoroäänikerta. Se voi kuitenkin esiintyä myös osiinsa hajoitettuna erillisinä äänikertoina tai niiden erilaisina yhdistelminä (esimerkiksi 8', 4', 2 2/3' + 2', 1 3/5'). Silloin sitä kutsutaan *cornet décomposée* (osiinsa hajoitettu cornet). Tässä muodossa se on usein *écho-pillistöissä*.

Täydelliseen cornettiin tarvittiin myös laaja 2', *quarte de nasard* (nasardin kvartti). Tästä syystä monissa pääpillistöissä oli kaksi 2'-äänikertaa, *prinsipaalimensuurinen doublette* (2') ja *laajamensuurinen quarte de nasard* (2').

Huiluja on ranskalaisissa uruissa ollut kaikilla korkeuksilla, 32'-1'-tasoissa. Niiden yleisyys on vaihdellut runsaastikin 1500-luvun lopulta aina 1700-luvun loppuun. Tukittuina 16'- ja 8'-tasoilla niitä kutsuttiin *bourdons* (ks. edellä). Edellä on käsitelty jo *bourdonit* sekä kvinttiäänikerrat, *quarte de nasard* ja terssiäänikerrat.

Tavallisimmin huilut olivat avoimia, koonisia tai puolitukittuja. Ne tehtiin useimmiten lyijystä.

Flûte 8' oli olemassa jo 1500-luvun puolella, mutta se jäi pois käytöstä 1600-luvulla. (Jos ennen 1600-luvun puoliväliä tavataan tällainen äänikerta, oli se usein renessanssin perintöä ja puinen.) 1715-1730 se ilmaantui uudestaan pääpillistöön, mutta se tehtiin usein vain diskanttiin (*dessus de flûte*, 38-40 pilliä). Kun 1700-luvun jälkipuoliskolla perusäänikertojen (*fonds*) valikoimaa laajennettiin, lisättiin myös flûte 8'. Tämä äänikerta saattoi olla avoin, tukittu tai puolitukittu.

Sormioilla flûte 8' oli harvinainen, mutta (itsenäisessä) jalkiossa välttämätön.

Flûte 4', aluksi nimeltään *flûte d'Allemagne*, oli sormioilla yleisempi kuin flûte 8'. Tosin 1700-luvun alusta lähtien se joskus korvattiin flûte 8':lla.

1700-luvun loppupuolella, kun jalkion - ja koko urkujen - äänikertavalikoimaa lisättiin, saatettiin sinne tehdä myös flûte 16'.

Vanhinta perintöä ovat flageolet ja fifre. (Molemmat nimet tulevat pikkuhuilun tai pillin nimestä.) Flageolet esiintyy 1585 lähtien, aluksi useasti, mutta sittemmin harvakseltaan. Tietoja sen korkeudesta on vähän; useimmiten lienee ollut kysymys 1'-tasosta.<sup>5</sup> Mikä oli sitten sifflet? Flageoletin synonyymi? - Nämä äänikerrat katosivat kokonaan 1600-luvun jälkipuoliskolla.

## Kieliäänikerrat

Kieliäänikertoja oli ranskalaisissa uruissa sekä täysinmittaisella kaikutorvella varustettuna että regaaleina.

Tärkein kieliäänikerta oli trompette. Sitä tehtiin 16'-, 8'- ja 4'-tasoisena; näiden nimet olivat bombarde (16'), trompette (8') ja clairon (4'). 1500-luvulla ja 1600-luvun alussa trompettet esiintyivät usein nimellä *sacqueboute* (säkkipilli).

Trompette 8' oli pakollinen ainakin pääpillistössä ja jalkiossa. Vähänkin suuremmissa uruissa pyrittiin aina sen kumppaniksi saamaan clairon. Trumpettirekisteröintiä tarvittiin ennen kaikkea cantus firmuksen soittamiseen, mutta myös fuugiin, bassosooloihin ja grand jeu -rekisteröintiin.

Kun äänikertamäärää ja -valikoimaa voitiin laajentaa, lisättiin usein pääpillistön ja jalkion trompettea ahtaampi toinen trompette. Tämä trompette tuli ensin récitille

---

<sup>5</sup>Crespin Carlier 1632: "sifflet, toiselta nimeltään flageollet, 2-jalkaisen oktaavissa" ["un sifflet dict autrement flageollet, à l'octave du 2 p."].

cornetin seuraksi, tosin harvoin. 1700-luvun jälkipuoliskolla pyrittiin myös pääpillistöön saamaan tällainen trompette.

Ensimmäiset claironit ja bombardet olivat olemassa jo 1500-luvulla. Mutta bombarde jäi pois käytöstä klassisena aikana palatakseen takaisin 1680 (Pariisi, Saint-Eustache). 1600-luvun lopussa se oli vielä hyvin harvinainen, mutta yleistyi 1730-luvulta lähtien.

Aluksi bombarde sai ilmansa pääpillistön ilmalaatikolta. Sitä soitettiin pääsormiolta tai omalta sormioltaan. Sen tehtävänä oli vahvistaa trumpettirekisteröintiä cantus firmusta soittaessa. Bombarde voitiin tehdä myös jalkioon. Jalkio-bombarde oli kuitenkin harvinainen: ennen vallankumousta niitä oli vain tusinan verran.

Trompette ja clairon yleistyivät myös suurten urkujen positiivilla 1600-luvun lopulta lähtien. Trompette oli luonnollisesti tärkeämpi; Dufourcqin laskelmien mukaan vuosina 1664-1734 positiivi-claironeita oli vain noin 10 %:ssa urkuja.

Cromornessa oli lyhyehkö sylinterimäinen kaikutorvi. Ei ole tietoa, tuliko tämä äänikerta Ranskaan Flanderista vai Saksasta. Joka tapauksessa jo 1500-luvun lopulla se löysi tiensä positiiviin - Etelä-Ranskassa tosin vasta viitisenkymmentä vuotta myöhemmin. Cromorne on erityisen sovelias sooloäänikertana, oli soolo sitten sopraanossa, tenorissa tai bassossa. Siten sen sijainti positiivilla on luonnollinen ja tarkoituksenmukainen. Joskus cromorne oli myös *récit-* tai *écho-*pillistössä.

Erityisen affektiivinen soolokieli oli *voix humaine*. Se oli aina 8'-tasoa. Se on hyvin vanha äänikerta, *regale*, (*regale en voix humaine*) jonka kaikutorvi on peitetty, kenties vain osittain. Tosin 1500-luvun lopulla oli myös 4'-*regale*ja, mutta ne olivat hävinneet käytöstä ennen klassista aikaa.

*Voix humaine* oli tavallisimmin pääpillistössä. Kun *écho* äänikertavalikoimaa ruvettiin kasvattamaan, pantiin tähän pillistöön usein myös *voix humaine*.

*Voix humaine* yhteydessä mainitaan usein *son tremblant* ("sen tremolo"). *Voix humaine*ä käytettiin siis tremolon kanssa, joka värisytti sitä ihmisäänen tavoin ja lisäsi sen ekspressiivisyyttä.

Hautbois (oboe) oli kuulunut esiklassiseen kieliäänikertavalikoimaan, mutta se katosi 1600-luvulla ja palasi 1700-luvun viimeisellä kolmanneksella, tosin harvakseltaan, positiiviin tai *récitiin*. Vielä harvinaisempia olivat *clarinette* ja *basson*, joita tavataan

joskus 1700-luvun loppupuolella. Näitä saatettiin myös yhdistää siten, että basso oli basson-pillejä, mutta diskantti oli joko hautbois-pillejä (Dom Bédos) tai clarinette-pillejä (François-Henri Clicquot 1780). Kaikkien näiden äänikertojen ylöspäin levenevän kaikutorven päässä oli voimakas levennys, joka päättyi suurempaan tai pienempään kavennukseen.

## PILLISTÖT

### Pääpillistö

Pääpillistössä (*grand-orgue*) oli täydellinen sarja prinsipaaleja asiaankuuluvine mikstuuroineen, laaja valikoima erilaisia huiluja sekä kohtuullinen määrä kieliäänikertoja.

Prinsipaalit alkoivat 16'-tasolta: montre 16', montre 8', prestant (4'), doublette (2'), fournitue ja cymbale. Fourniture ja cymbale oli suunniteltu 16'-pohjalle. Jos fournitue oli kooltaan vain kohtuullinen eikä siinä ollut suurta kvinttiä, voitiin sitä tietysti käyttää myös 8'-rekisteröinnissä (yhdessä cymbalen kanssa). Ajanjakson myöhäisimmissä uruissa saattoi olla myös bourdon 32', jota käytettiin grand plein jeun pohjana. Pienemmissä uruissa täyspitkän 16'-prinsipaalin tehtävää toimitti vastaavasti bourdon 16'. Joskus plenon äänikerrat oli koottu samalle rekisteritapille. Tässä tapauksessa yhdessä pidetyt äänikerrat olivat pelkästään prinsipaaleja. 1700-luvun jälkipuoliskolla suurimmissa uruissa fournitue oli jaettu kahteen osaan: grosse (suuri) fournitue ja petite (pieni) fournitue.

Bourdonit olivat 16' ja 8'. Niillä vahvistettiin ja levennettiin plein jeuta, niitä käytettiin soolorekisteröintien pohjana ja niillä säestettiin sooloja.

Muita huiluja olivat flüte 4', cornet (3-5x) ja *cornet décomposée* (2 2/3', 2', 1 3/5'). Cornet käsitti yleensä vain diskantin - se alkoi tavallisimmin f:stä - ja sillä soitettiin siis sopraanosooloja. Tämän lisäksi sillä voitiin vahvistaa trumpettirekisteröintiä. Useiden rekisteröintiohjeiden mukaan se kuului myös grand jeu -rekisteröintiin huolimatta bassopillien puuttumisesta.

Pikkuhuilut nasard (2 2/3'), quarte de nasard (2') ja tierce (1 3/5') muistuttivat mensuureiltaan cornetia. Kaikkia näitä kolmea äänikertaa käytettiin erikseen tai

erilaisina yhdistelminä muutaman perusäänikerran kanssa. Pääpillistössä oli siis kaksi 2-jalkaista, prinsipaalimensuurinen doublette ja huilu quarte de nasard (nasardin kvartti); edellistä käytettiin plein jeuissa, jälkimmäistä terssirekisteröinnissä.

1700-luvun jälkipuoliskolla huilujen määrää lisättiin, ja ensimmäinen lisäys oli flûte 8'. Joissakin tapauksissa se korvasi flûte 4':n, mutta molemmat pidettiin, jos se oli mahdollista.

Kielipatteri oli normaalisti trompette (8'), clairon (4') ja voix humaine (8').

Trompette oli tärkeä, koska sillä soitettiin cantus firmuksia, fuugia ja bassosooloja. Se oli myös olennainen osa grand jeu -rekisteröintiä. Claironia käytettiin vain trompetten kanssa; tosin pienistä uruista clairon puuttui. Joissakin harvoissa suurissa uruissa oli lisäksi 16'-trompette, bombarde, tosin ei juuri ennen 1700-luvun puoliväliä. Silloinkaan se ei ollut kovin yleinen.

Kun oli mahdollisuus rakentaa hyvin suuret urut, lisättiin mielellään toinen trompette, joka oli ahtaampi.

Voix humainella (8') soitettiin sooloja ja dialogeja (soolo vuorotellen sopraanossa ja bassossa) ja silloin käytettiin myös tremoloa, *tremblant clos* ("suljettu tremolo") eli *tremblant doux* ("pehmeä tremolo") (ks. jälj.).

Pääpillistön suunnittelemisessa oli tärkeintä tehdä oikeankokoinen ja -laatuinen plein jeu. Mikstuuroiden kokoon sekä kertauksien määrään ja sijaintiin kiinnitettiin suurta huomiota. Siksi eri rakentajien ratkaisut poikkeavat hieman toisistaan. Tärkeintä oli saada aikaan tasapainoinen ja graviteettia sisältävä mutta loistokas sointi, joka ei saanut kuitenkaan olla kirkuva tai terävä.

Trumpettien tuli olla *eclatantes*, kaikuvia, häikäiseviä ja loisteliaita, siis melko voimakkaita, vailla kireyttä tai haurautta. Bourdonit olivat huilumaisia, mutta väriltään kuitenkin jossain määrin kiinteitä; niissä on usein laulavan prinsipaalin sävyä. Muiden huilujen tasapaino oli tärkeää: erilaisten kvintti- ja terssirekisteröintien osien tuli sulautua hyvin yhteen ja olla keskenään tasapainossa. Ranskalainen cornet on aivan omanlaatuisensa: eri elementtiensä yhteensulautuvuuden takia se on yllättävän kiinteä väriltään, mutta perusluonteeltaan tietysti jossain määrin huilumainen. Se on siten kaukana pohjoiseurooppalaisesta sesquialterasta.

Pääpillistön ja positiivin koskettimiston ulottuvuus oli aina sama: tavallisimmin C-c<sup>3</sup> ilman alinta Cis-säveltä.

## Positiivi

Positiivi (*positif*) oli kuin pääpillistön pienempi versio, vaikka sillä olikin oma värinsä ja omat tehtävänsä. Positiivi rakennettiin selkäpositiiviksi urkulehterin reunaan aina kun se oli mahdollista. On olemassa myös muutamia urkuja, joissa positiivi on pantu pääpillistön alapuolelle Brustwerkin tapaan.

Tavallisesti positiivi oli tehty 8'-pohjalle. Ideaalitapauksessa pohja oli oktaavia korkeampi kuin pääpillistön pohja. Tavallisin positiivin prinsipaalisarja oli seuraava: montre 8', prestant (4'), doublette (2'), furniture ja cymbale. Positiivin mikstuura oli korkeampi ja pienempi kuin pääpillistön.

Koska bourdonit olivat aina mukana plein-jeussa, voi pienekköjen urkujen positiivissakin bourdon korvata alimman prinsipaalin. Jos oli mahdollista rakentaa tai lisätä pääpillistöön 32'-äänikerta, ei positiiville voitu kuitenkaan tehdä täysimittaista 16'-äänikertaa sen pillien suuren koon takia, vaan se korvattiin bourdon 16':lla. Positiivi suhteutettiin aina pääpillistön kokoon ja rakenteeseen. Seuraavat esimerkit valottavat tätä piirrettä ja erilaisia ratkaisuja, joissa olosuhteet (lähinnä rahoitusmahdollisuudet ja käytettävissä oleva tila) olivat aina määräävinä:

**g.-o.:** bourdon 16', montre 8', bourdon 8', prestant (4')  
**pos.:** bourdon 8', montre 4'

**g.-o.:** montre 16', montre 8', bourdon 8', prestant (4')  
**pos.:** montre 8', bourdon 8', prestant (4')

**g.-o.:** montre 16', bourdon 16', montre 8', bourdon 8', prestant (4')  
**pos.:** bourdon 8', montre 4'

**g.-o.:** montre 16', bourdon 16', montre 8', bourdon 8', prestant (4')  
**pos.:** montre 8', bourdon 8', prestant (4')

**g.-o.:** bourdon 32', montre 16', bourdon 16', montre 8', bourdon 8', prestant (4')  
**pos.:** montre 8', bourdon 8', prestant (4')

**g.-o.:** montre 32', bourdon 32', montre 16', bourdon 16', montre 8', bourdon 8', prestant (4')

**pos.:** bourdon 16', montre 8', bourdon 8', prestant (4')

Huilujen valikoima muistutti pääpillistöä: bourdon 8', flûte 4', nasard (2 2/3'), quarte de nasard (2'), tierce (1 3/5'). Suurissa uruissa positiivillakin oli oma cornet.

Kieliäänikertojen koostumus erosi pääpillöstä: trumpetit puuttuivat positiivilta usein, mutta siellä oli soolotarkoituksiin cromorne. Cromornea tosin käytettiin myös grand jeu -rekisteröinnissä. Siellä missä ei rahasta ja tilasta ollut puutetta, lisättiin trompette ja jopa claironkin positiiville; tämä oli kuitenkin käsiteltävän periodin keskivaiheilla hyvin harvinaista.

Positiivi oli omiaan soolojen soittamiseen, mutta yhtä hyvin sillä saatettiin hoitaa säestys. Versaillesin linnankirkon uruissa oli positiivilla - ja myös pääpillistössä - kaksi muuta urkua korkeammalle viritettyä huilua (bourdon 8', flûte 4'), joita käytettiin motettien säestämisessä. Tämä ratkaisu näkyy kuitenkin olleen harvinaisen.

Positiivin plein jeu (petit plein jeu) oli pääpillistön plein-jeuta pienempi, korkeampi ja "kevyempi", ja sillä soitettiin versetikokonaisuuksien viimeisiä osia, esim. "Deo gratias" tai "Amen". Mutta useimmiten se yhdistettiin kasvattamaan pääpillistön plenoa; samoin positiivin grand jeu yhdistettiin pääpillistön grand jehun.

## Récit

Récit-pillistö oli olemassa sopraanosooloja varten, joten sen klaviatuuri oli ulottuvuudeltaan vain puolet pääsormiosta tai positiivista (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>). Soolotehtävänsä mukaisesti récit sijoitettiin yleensä pääpillistön vaatiman tilan yläosaan, hyvän kuuluvuuden varmistavaan paikkaan.

Récitin tärkein äänikerta oli cornet. Alunperin tämä cornet oli pääpillistön cornet, jota soitettiin omalta sormioltaan, mutta hyvin aikaisin kokeiltiin itsenäistä cornetia. Itsenäisen cornetin ilmalaatikossa oli matalampi ilmanpaine kuin pääpillistössä.

Récitiin lisättiin joskus myös cromorne tai trompette. Récitin trompette soikenties hiukan pehmeämmin kuin pääsormion trompette, lähinnä matalamman il-



manpaineen takia. Käsittääkseni tässä ei aluksi pyritty kuitenkaan huomattavasti päätrompettosta poikkeavaan sointiin kuten silloin kun toinen trompette tuotiin pääpillistöön.

## Echo

Koska ranskalaisissa uruissa pääpillistön urkukaappi rakennettiin aina hyvin väljäksi, riitti siellä tilaa récitin lisäksi myös écholle. Nimensä mukaisesti écho oli tarkoitettu kaikuefektejä ja terassidynamiikkaa varten. Echo sijaitsi pääpillistön kaapin takaosassa pääpillistön ilmalaatikon takana, joten sen ääni kuului vaimennettuna. Echon klaviatuuri oli myös diskantissa, mutta oli laajempi kuin récit. (Récitillä soitettiin sopraanoääntä, écholla myös sointuja.) Echon klaviatuuri alkoi tavallisesti f:stä.

Echolla oli myös cornet, mutta sinne pantiin pian useita muitakin äänikertoja, kieliä ja jopa kokonainen plein-jeu. Echo oli suosittu 1600-luvun jälkipuoliskolla, ja sen äänikertavalikoima laajeni vähitellen. Mutta sittemmin écho-pillistö ei näytä kiinnostaneen rakentajia (eikä säveltäjiä). Vanhat écho-pillistöt saivat kyllä jäädä paikalleen, mutta uusia rakennettiin vuoden 1702 jälkeen vain Pohjois- ja Itä-Ranskassa.

## Bombarde

Kun trumpettityyppisten äänikertojen valikoimaa laajennettiin alaspäin, 16':een, saatiin bombarde, joka sijoitettiin omalle koskettimistolleen. Bombarde sai aluksi ilmansa pääsormion ilmalaatikolta, mutta koska se söi ilmaa runsaasti ja häiritsti tasaista ilmanantoa ja muiden äänikertojen sointia, sille rakennettiin myöhemmin oma ilmalaatikko. Pääsormio oli yhdistetty bombardeen, joten bombarden sormiolta voitiin soittaa pääpillistöä, positiivia ja bombardea yhdessä. Bombarden sormio sijoitettiin pääsormion yläpuolelle, kolmanneksi alhaalta lukien.

## Jalkio

Jalkio (*pédale*) oli ranskalaisissa uruissa kuten *récit* ja *échokin* eräänlainen apupillistö. Sen tärkein tehtävä oli tenoriäännessä olevan *cantus firmuksen* soittaminen. 1700-luvun puolivälissä saatettiin isoissa uruissa jalkioon lisätä 16'-äänikerta, mutta usein samalla pääpillistöä laajennettiin 32':een. Ei toisaalta ollut tavatontakaan, että sekä pääpillistö että jalkio olivat 16'-pohjaisia.

1600-luvun puolivälin jälkeen jalkiossa oli kolme äänikertaa: *trompette* (8'), *clairon* (4') ja flûte 8'. Tämän jälkeen sinne lisättiin flûte 4'.

Jalkion huilut olivat oikeastaan prinsipaaleja, tosin mensuuriltaan hieman sormioprinsipaaleja laajempia.

Jalkio oli melkein aina yhdistettävissä pääpillistöön (*tirasse mobile*). Tämä oli kenties muistuma niiltä ajoilta, kun urut olivat pienemmät ja *cantus firmus* soitettiin jaloilla pääpillistön trumpettella.

1700-luvulla jalkion äänikertavalikoimaa laajennettiin suurissa uruissa. *Nasard* esiintyy jalkiossa ensimmäisen kerran 1725, mutta tavallinen siitä tuli vasta 1740-luvulta lähtien. 1700-luvun jälkipuoliskolla saatettiin lisätä myös *quarte de nasard*, *bombarde* 16' ja flûte 16'. (Flûte 16' oli yleensä tukittu.) *Nasard* ja *quarte* oli tarkoitettu voimistamaan kielten diskanttia.

## SOITTOAPULAITTEET

Ranskalaisten urkujen soivan osan olennainen lisäys oli tremolo. Tremoloja oli kaksi tyyppiä: hidas ja nopea. Hidasta käytettiin soolojen, erityisesti *voix humaine*, värittämiseen. Nopea tremolo kuului *grand jeu* -tyyppisiin rekisteröinteihin. Täydellisiin urkuihin kuuluivat molemmat tremolot.

Hidas tremolo, *tremblant doux* tai *tremblant clos*, oli ns. kanavatremolo, jossa suljetussa ilmakanavassa oli ilmanpaineen ansiosta liikkuva läppä. Koska ilman kulutus sooloja soittaessa pysyy koko ajan kohtuullisena, ei tiheydessä tapahdu kovinkaan suuria muutoksia.

Nopea tremolo, *tremblant fort* tai *tremblant à vent perdu*, hukkasi ilmaa kanaavaan tehdyn reiän ansiosta. Tämän tremolon huojahtelun tiheys vaihteli paljonkin kulutetun ilmamäärän eli tekstuurin "paksuuden" mukaan.

Vuonna 1636 antaa Mersenne tremolon tiheydeksi MM 240.

Yhdistimiä oli kaksi: pos./g.-o. ja g.-o./péd. Sormioyhdistin oli työntökoppeli, *accouplement à tiroir*. Jalkioyhdistin oli nimeltään *tirasse mobile*. *Tirasse fixe* tarkoitti pysyvää yhdistämistä eli liitejalkiota. Se oli tavallinen pienissä ja varhaisissa uruissa.

## KOSKETTIMISTOJEN ULOTTUVUUS

Koskettimistojen ulottuvuus vaihteli jonkin verran. Periodin loppupuolella pyrittiin laajentamaan kaikkia koskettimistoja sekä ylös- että alaspäin.

Pääsormion ja positiivin ulottuvuudet olivat aina samat, normaalisti C-c<sup>3</sup> ilman alinta Cis:ää. Récit ja écho loppuivat diskantissa samaan kuin muut sormiot, mutta alkukohta vaihteli. Récit alkoi tavallisimmin c<sup>1</sup>:stä, joskus f:stä. Echo taas alkoi hiukan alemmaa f:stä (tai g:stä) tai c:stä.

Jo Lebègue pyysi laajentamaan St-Merryn pääsormion ja échon diskanttia d<sup>3</sup>:hen. Laajennus d<sup>3</sup>:hen tai jopa e<sup>3</sup>:hen pysyi kuitenkin poikkeuksena vielä 1700-luvulla. Vaikka Dom Bédos antaa tekstissään esimerkkejä hyvinkin laajoista ulottuvuuksista, on kuitenkin merkille pantavaa, että kaikissa hänen kirjansa kuvissa on koskettimistojen ulottuvuus normaali (sorm. C-d<sup>3</sup>, jalk. C-d<sup>1</sup>).

Normaalin ulottuvuuden käsittävällä koskettimistolla matalimman Cis:in paikka jäi käyttämättä. Niinpä tähän pantiin joskus kosketin soimaan AA:ta, aluksi kuitenkin vain kielipilleillä. Myöhemmin tämä laajennus (*ravalement*) koski kaikkia pillejä.

Jalkion ulottuvuutta pyrittiin myös vähitellen lisäämään. Normaali ulottuvuus oli C,D-c<sup>1</sup>. Myös jalkiossa matalimmalle Cis:lle tehtiin usein kielipillit, jotka soivat AA:ta. Suurempikin alaspäin tehty laajennus koski usein vain kieliä. Diskantissa jalkion korkein sävel oli tavallisimmin c<sup>1</sup>, usein d<sup>1</sup>. Dom Bédosin suositus (1770) on laajin: FF-e<sup>1</sup> (36 kosketinta).

Laajimmat koskettimistot olivat tietysti poikkeuksellisen suurissa uruissa, jotka eivät edustaneet yleisintä tyyppiä. Esimerkiksi Provencessa oli vielä 1700-luvulla tavallista liitejalkio, jossa oli vain diatoninen oktaavi. Itsenäiset ja tätä laajemmat jalkiot olivat tyyppillisiä Ile-de-Francen, Champagnen ja Normandian alueilla.

## RAKENTEEN MUITA PIIRTEITÄ

Ranskalaiset klassiset urut käsittivät oikeastaan vain kaksi urkukaappia (jalkion ohella), pääkaapin ja positiivin kaapin. Varsinkin pääkaappi oli hyvin tilava. Récit ja écho olivat pääpillistön sisässä, siellä missä oli tilaa: pääsormion ilmalaatikon takana tai yläpuolella. Toisin kuin Alankomaissa ja Pohjois-Saksassa niitä ei siis suljettu omaan erilliseen kaappiinsa. Tämä ranskalainen sijoittelu ja sen tuoma väljyys vaikuttivat luonnollisesti sointiin edistäen eri äänikertojen yhteensulautuvuutta. Ranskalaisille uruille on tyypillistä laulavuus ja "avoimuus": kaikenlainen räikeys ja kireys on niistä kaukana.

Ilmalaatikoiden rakenne ja ilmansyöttöjärjestelmä pysyivät olennaisilta osiltaan samana. Ilmanpaine oli kauttaaltaan kohtuullinen, suunnilleen 70-90 mm. Palkeet olivat yleensä kiilamaisia, joskus laatikkomaisia, ja takasivat oikealla tavalla poljetuna tasaisen ilmansyötön. Ilmamäärän riittävyden taas takasi oikea rekisteröinti, jossa suurimmillaankin oli vain kohtuullinen määrä äänikertoja.

Samalla tapaa kuin oli standardoitunut ranskalaisten urkujen soiva korpus olivat myös rakennustapa ja mitoitus vakiintuneet. Soitto- ja hallintakoneisto oli huolellisesti tehty ja teknisesti hienostunut, mutta melkoisen jämäkkä ja kestävä. Siitä huolimatta soittajan kokemukselle oli tyypillistä kosketuksen herkkyyks ja riippuvan koneiston takaama venttiilien kontrolli. Yhdistäjää käytettäessä oli kosketinten vastus luonnollisesti huomattavasti suurempi.

Ranskalaisia urkuja soitettaessa saa hyvän ja helpon hallinnan tunteen suurenkin soittimen ääressä. Koskettimistot ovat lähellä toisiaan ja alhaalta lukien tässä järjestyksessä: (I) positif, (II) grand-orgue, (III) récit ja (IV) écho; mahdollinen bombarde-koskettimisto on pääsormion ja récitin välissä. Jalkio on aivan positiivin koskettimiston alapuolella. (Usein jalkion koskettimistona on lattian läpi työntyvät laudanpätkät tai tapit. Tätä kutsutaan joskus *pédalier à la française*.) Rekisteritapit sijaitsevat molemmin puolin koskettimistoja käsien ulottuvilla ja ihanteellisessa tapauksessa funktiona mukaisessa järjestyksessä. Rekisteritapit toimivat vetämällä ja työntämällä muutaman senttimetrin, joten soittaja pystyy niitä helposti käyttämään istuimeltaan käsin.

Ranskalaisten urkujen julkisivulle ovat tyypillisiä yksikerroksiset pillikentät; pillikenttiä ei siis sijoiteta päällekkäin. Tämä johtuu siitä, että récit- ja écho-pillistöt sijaitsevat julkisivun takana. Litteiden pillikenttien väleissä ovat suurimmat pillit

puolipyöreissä torneissa. Reunimmaisiksi sijoitettujen monte 16':n suurimpien pillien muodostamat tornit ulottuvat varsinaisen kaapin ulkopuolelle. Kaappi on runsaasti koristeltu puuleikkauksin ja puun värinen. Positiivipillistö lehterin reunassa noudattelee suuren kaapin muotoa.

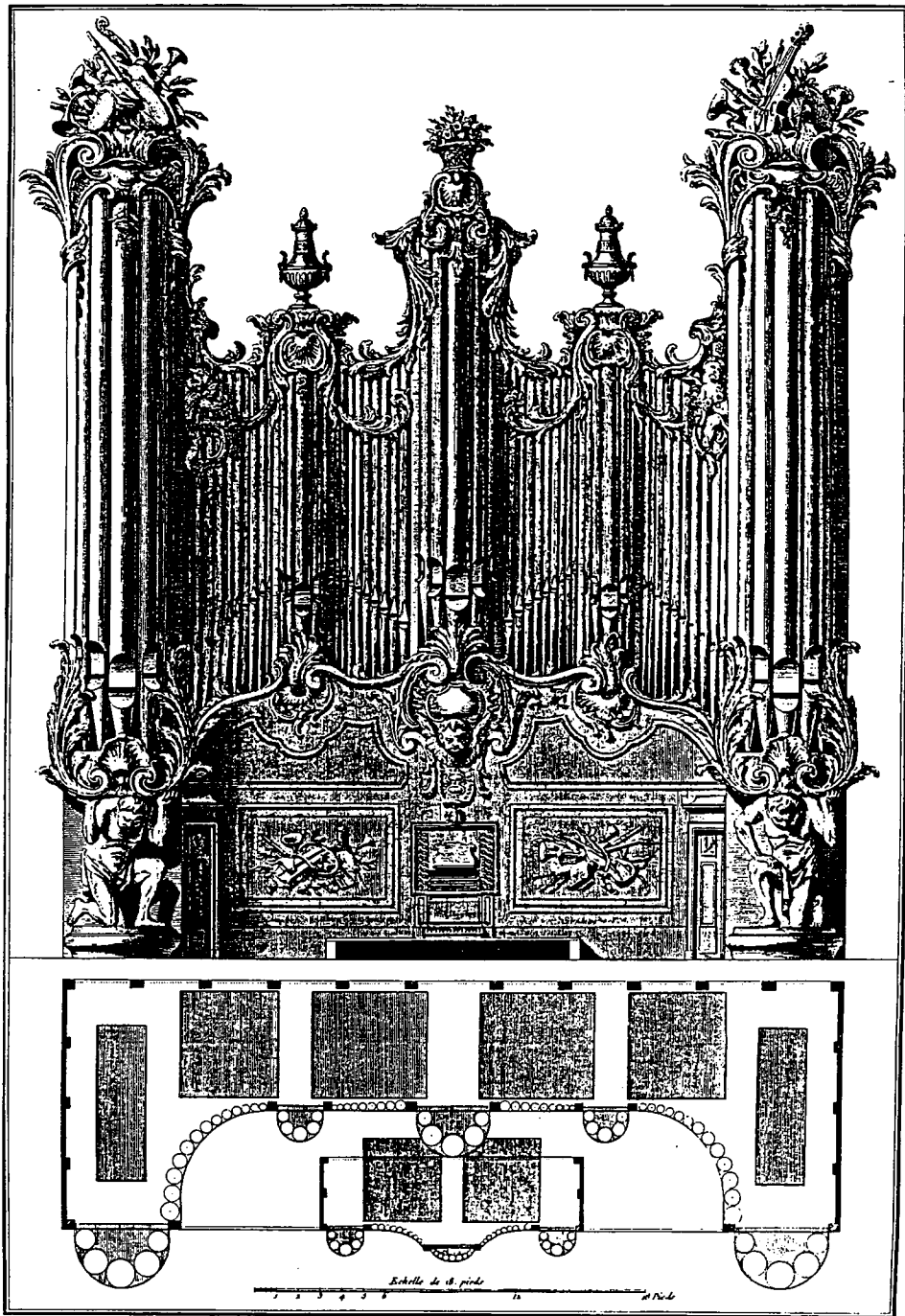
## VAROITUS

Aina kun pohditaan urkujen historiaa ja tarkastellaan vanhoja urkutyyppejä, tahtoo huomio kiinnittyä kaikkein suurimpiin soittimiin. Edellä olen kertonut, missä ensimmäisen kerran Ranskassa toteutettiin jokin urkujen uusi piirre ja minkälaisia olivat suurimmat urut. Ei kuitenkaan tule erehtyä pitämään näitä soittimia erityisen merkittävinä. Koska urkurakennuksesta tuohon aikaan kirjoitettiin varsin vähän, on Dom Bédosin *L'Art du facteur d'orgues* -teos (kirjoitettu 1761-1770, julkaistu 1766-1778) erityisen tärkeä, varsinkin kun aloite sen tekemiseen tuli itseltään Ranskan Akatemialta. Mutta vaikuttaa siltä, että vaikka Dom Bédos kuvaa monen kokoisia urkutyyppejä, hän suosii kaikkein suurimpia. Käytännössä näitä suurimpia urkuja ei ollut kuin aivan poikkeustapauksissa. Dufourcqin mukaan on 1700-luvun lopulta (1764-1789) jäänyt 36 urkujen restaurointia tai rakentamista koskevaa sopimusta. Näistä uruista puolet oli varustettu neljällä sormiolla ja vain kuusi viidellä. Suuri terssi oli noin puolessa uruista ja matala kvintti vain kuudessa soittimessa.

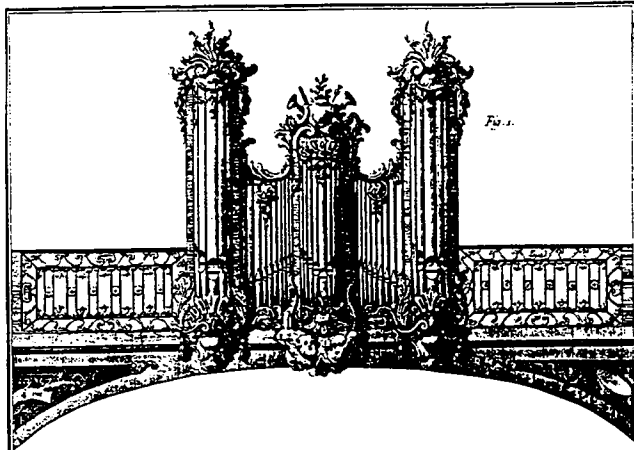
Vaikka 1700-luvun jälkipuoliskon urkujen rakenteesta ja ominaisuuksista on runsaasti tietoja, on tänä aikana soitettu musiikki hävinnyt melkein kokonaan. Todennäköisesti sitä ei paljoa nuotinnettukaan, vaan lähes kaikki improvisoitiin.

Aikakauden loppupuolella urkurakentajien toimeliaisuus suuntautui lähinnä perinteisten äänikertojen lisäämiseen ja äänialan kohtuulliseen laajentamiseen mutta ei mihinkään varsinaisiin innovaatioihin. Juuri vallankumouksen kynnyksellä olivat huilut alkaneet runsastua, kieliäänikerrat tulla pehmeämmiksi, jalkion äänikertavali-koima kasvaa, ja kapeamensuurinen viole de gambe ilmaantunut. Nyt jälkeinpäin tarkastellen voi näissä piirteissä nähdä romanttisen urkutyypin ominaisuuksia, mutta on varsin kyseenalaista, oliko urkurakentajilla tai urkureilla minkäänlaisia ajatuksia tästä tulevasta soittimesta. Vallankumouksen vaikutus urkuihin oli samantapainen kuin uskonnollisten sotien 1500-luvun jälkipuoliskolla. Kun hävityksen jälkiä korjattiin 1800-luvulla, alkoi urkurakennuksessa uusi aikakausi.

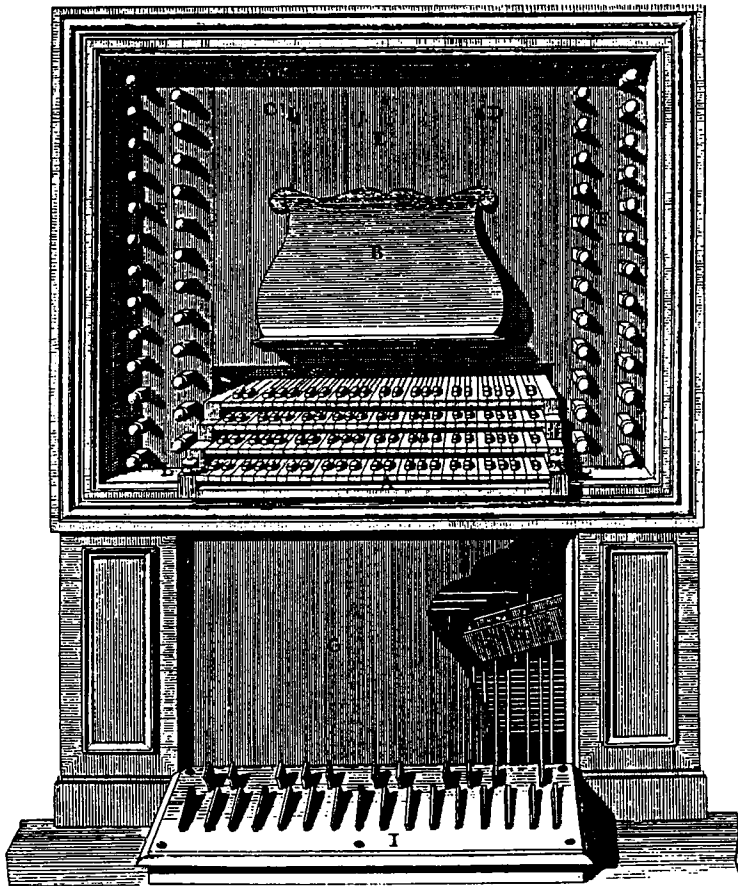
Kuva 4. Pääpillistö



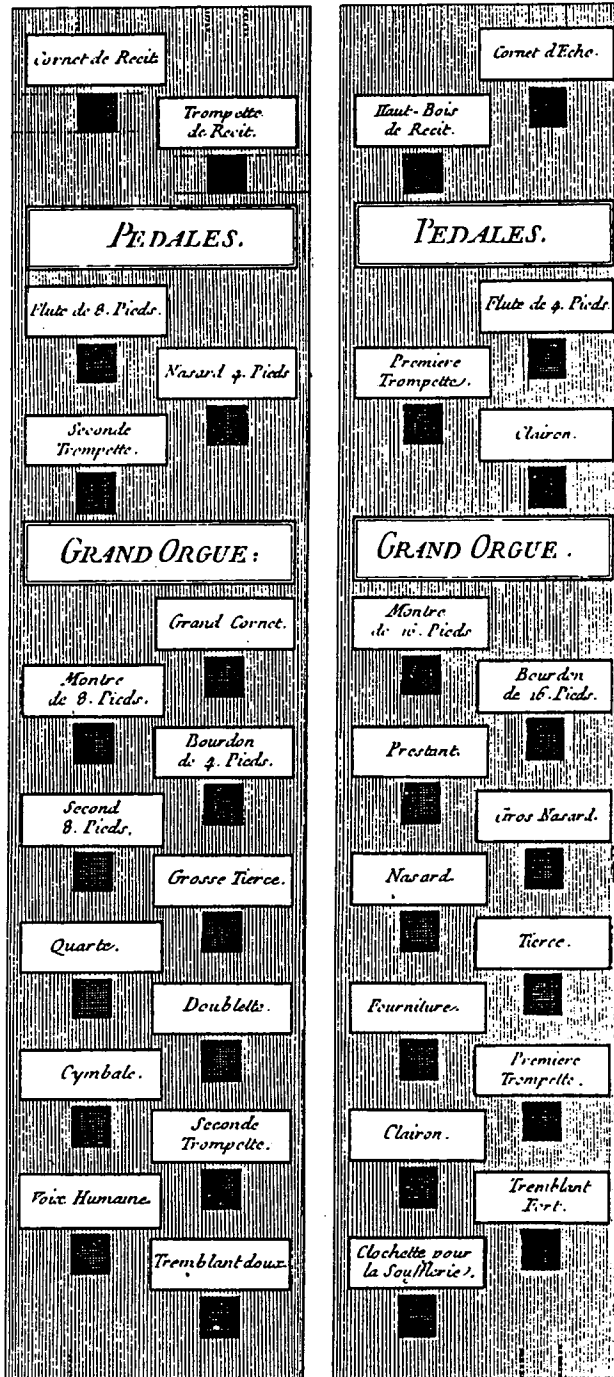
Kuva 5. Positiivi



Kuva 6. Soittopöytä

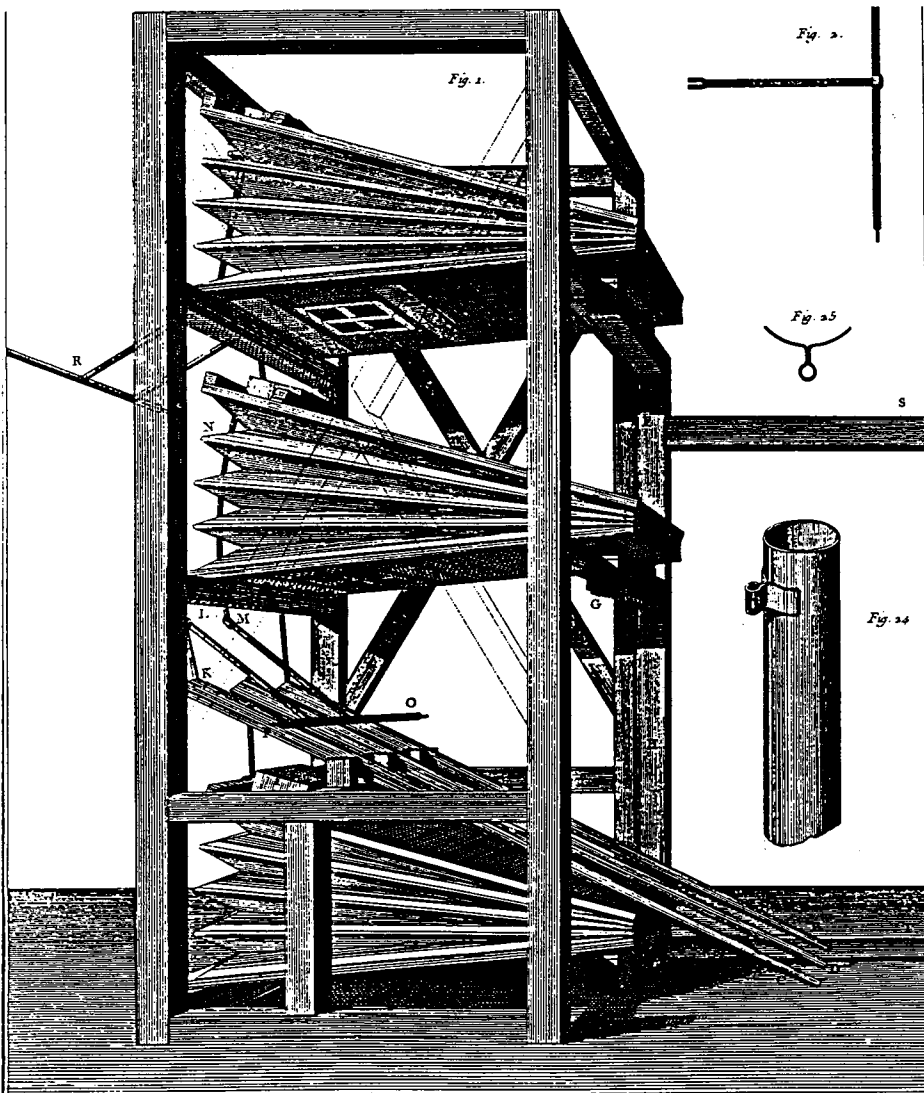


Kuva 7. Äänikertatapit





Kuva 8. Palkeet



Sivujen 76-79 kuvat ovat teoksesta Dom Bédos 1766-1778: *L'Art du facteur d'orgues*, Paris.

## VIRITYS

### Viritystaso

Barokin aikana viritystaso (ransk. *diapason*) ei ollut millään tavalla standardoitu. Se vaihteli maasta ja paikkakunnasta toiseen. Tietoja Euroopan eri puolilla käytetyistä viritystasoista sentään on, kylläkin vain hajanaisia ja satunnaisia. Luultavasti ei minikäänlaista tarkkaa kuvaa viritystasokäytännöistä tulla saavuttamaan, tutkittiin asiaa miten uutterasti tahansa.

Kaikkialla Euroopassa urut oli usein viritetty korkeammalle kuin muut instrumentit. Tämä oli tulosta siitä, että kun urkuja korjattiin tai viritettiin, oli helpompi lyhentää urkupillejä kuin pidentää niitä. Pillien lyhentäminen tuottaa ensinnäkin materiaalin ja siten kustannusten säästöä, mutta myös korkeamman viritystason. Urkujen viritystaso pyrki siis nousemaan jokaisen korjauksen yhteydessä. Mutta jos viritystaso oli noussut kovin korkealle, se saatettiin suuren remontin yhteydessä laskea takaisin alas.

Viritystasoa tiedetään muutetun Ranskassa 1600-luvun jälkipuoliskolla eräiden urkujen korjauksen ja uudistuksen yhteydessä: mm. Pariisin Notre-Damen kirkossa 1691 nostettiin viritystasoa puolisävelaskel. 1700-luvun jälkipuoliskolta on myös dokumentteja urkujen viritystason laskemisesta puoli- tai kokosävelaskelen. Saint-Gervaisissa viritystasoa laskettiin puolisävelaskel 1758, jolloin yksiviivaisen oktaavin A oli suunnilleen 390 Hz. Sama korkeus laitettiin viritystasoa laskemalla 1770- ja 1780-luvuilla Fontainebleaussa, Saint-Maximinissa, Souvignyssa ja Auxonnessa. (Saint-Arroman 1988, 121.)

Vaikuttaa siltä, että Ranskassa soittimien viritystaso oli keskimäärin matalampi kuin Keski- ja Pohjois-Euroopassa. Kuitenkin on myös Ranskan ulkopuolelta tietoja hyvinkin matalista viritystasoista sekä yksittäisten instrumenttien kohdalta että kirjallisissa lähteissä. Ranskalaisethan kyllä suosivat kamarimusiikissaan matalia tekstuureita ja välttivät soittimien äänialan korkeimpia alueita.

Ranskalaiset itse tunsivat kaksi eri viritystasoa: *ton de chapelle* ja *ton de chambre*. Nämä viritystasot eivät olleet ehdottomia standardeja, vaan pikemminkin yritys saada jossain määrin sekavaan tilanteeseen järjestystä. Olennaista joka tapauksessa on kahden eri viritystason erottaminen toisistaan.

*Ton de chapelle* oli kuninkaan kappelin ja useimpien pariisilaisten ja muiden huomattavien urkujen viritystaso. Kuninkaan kamarin ja useimpien luostariurkujen viritystaso oli taas *ton de chambre*.

Vuonna 1702 kehotti Sauveur virittämään *ton de chapellen* korkeuteen A-405 (Fellot 1991, 90). Juuri tähän korkeuteen on viritetty useat niistä harvoista ranskalaisista barokkiuruista, jotka ovat säilyneet viritystasoltaan autenttisina.

*Ton de l'opéra* vuosina 1700-1736 oli kokosävelaskelen alempana kuin kuninkaan kappelissa (Montéclair 1736, ks. Saint-Arroman 1988, 120), luultavasti A-390. 1700-luvun loppupuolella taas oli Pariisin oopperassa A-409 kuten myös kuninkaan kappelissa. (*Dictionnaire*, 234.) Sama korkeus oli kuuluisan pariisilaisen cembalorakentajan Pascal Taskinin (1723-1793) viritysraudassa. Cembalon kielien jännityskokeissa tehdyt tutkimukset tukevat näitä lukuja. *Ton de l'opéra* lienee ollut, ainakin yleensä, sama kuin *ton de chambre*. Dom Bédos pitää *ton de l'opéran* viritystasoa vaihtelevana, mutta (kirikko)kuoron kiinteänä.

Versaillesin Chapelle Royalen urkuihin (1679-1681) Robert Clicquot suunnitteli sekä pää- että rintapillistöön kaksi äänikertaa puolisävelaskelen päähän muista äänikerroista. Urkuja ei voitu kuitenkaan sijoittaa kirkkoon rakentamisen viivästymisen vuoksi. Kun uusi kappeli valmistui ja urut oli sitä varten rakennettava uuteen muotoon (1711), poisti Clicquot nämä neljä äänikertaa. Tällainen continuo-soittoon tarkoitettu äänikerta oli Ranskassa hyvin harvinainen. Kuninkaallisen kappelin urkujen viritystaso oli *ton de chapelle* ja säestysäänikertojen *ton de chambre*.

Mikä oli sitten *ton de chapellen* ja *ton de chambren* ero? Nivers kertoo yksiselitteisesti 1683 (*Dissertation*), että *ton de chambre* oli puolisävelaskelen korkeampi kuin *ton de chapelle*. Tuntuukin uskottavalta, että oopperan ja muiden koulutettujen laulajien äänet olivat jonkin verran korkeampia kuin kirkon kuorolaulajien.

Näyttää siis siltä, että urkuri ei transponoinut continuostemmaa, niin kuin taas tiedämme esimerkiksi Bachin kantaateissa tehdyn. Tosin olivat ranskalaiset urkurit hyvin tottuneet transponoimiseen, mutta ranskalaisissa uruissa käytetty viritysjärjestelmä (ks. jälj.) ei sallinut transpositiota puolisävelaskelen päähän.

Monet 1600-luvun lopulta ja 1700-luvulta säilyneet ranskalaiset poikkihuilut oli varustettu usealla eri pituisella vaihdettavalla keskikappaleella (*corps de rechange*), mikä kertoo omasta puolestaan siitä, että viritystaso vaihteli.

Pariisin Konservatorion kokoelmissa on usea ns. *diapason de pompe* (virityskorkeuden määräämiseen tarkoitettu instrumentti, pieni pilli nimeltä flageolet). Nämä "ääniraudat" ovat puhallinsoitinten rakentajien työpajoista. Niiden korkeus on A 392-415 Hz. (Asselin 1992.)

On siis niin, että eri virityskorkeuksista ja niiden vaihtelusta on tällä hetkellä mahdotonta saada tarkkaa kuvaa. Selvää kumminkin lienee, että urkujen viritystaso oli keskimäärin matalampi kuin nykyään. Yhdenkin sävelaskelen ero urkujen soinnissa ja kokonaisvaikutelmassa on huomattava.

### Viritysjärjestelmä

Ranskassa näkyy kosketinsoitinten virityksessä kaksi tendenssiä. Ensimmäinen oli konservatiivinen, nimenomaan uruille tyypillinen. Sen viritysjärjestelmä oli keskisävelviritys. Keskisävelviritystä suositteli vielä Dom Bédos (1766-1778). Toinen oli selvästi progressiivinen, lähinnä cembaloa koskeva, joka irtautui puhtaasta keskisäveljärjestelmästä - ainakin paikoitellen ja osittain - mahdollisesti jo 1600-luvun puolivälissä.

Urkujen hankintaa koskevissa sopimuksissa ei ole lainkaan dokumentteja urkujen viritysjärjestelmistä. Eivät urkujen tilaajat eivätkä urkujen rakentajat kirjanneet sopimuksiin mitään tietoja käytettävästä viritysjärjestelmästä.<sup>6</sup>

Erittäin todennäköistä on, että urkujen ehdottomasti yleisin viritysjärjestelmä oli keskisävelviritysjärjestelmä (*tempérament mésotonique*).

Keskisävelviritys on selostettuna kirjallisuudessa jo 1400-luvun lopulla. Se yleistyi uruissa ja kosketinsoittimissa jo kauan ennen Ranskan klassisen urkumusiikin kauden alkua. Modernissa kirjallisuudessa keskisävelviritystä on käsitelty hyvinkin perusteellisesti; tässä riittää sen ylimalkainen esittely.

Keskisävelvirityksen idean ymmärtämiseksi on ajateltava sellaista aikaa, jolloin terssi käsitettiin dissonanssiksi. Siihen aikaan kvintti oli intervalleista se, jonka puhtaus oli kaikkein tärkeintä. (Oktaavipuhtaus lienee kautta aikojen ollut välttämättöntä.) Kun vähitellen totuttiin terssin sointiin (kvinttiinhan oli jo totuttu), alettiin

---

<sup>6</sup>Norbert Dufourcq on julkaissut teoksessaan *Le livre de l'orgue français, tome I: Les Sources* (Picard, Paris 1971) satoja urkurakentajien ja rakennuttajien välisiä sopimuksia.

terssejä suosia painollisilla sävelillä yhä enemmän. Terssistä oli tullut konsonanssi. Kvintin puhtaus ei enää ollutkaan yhtä tärkeää kuin terssin, sillä kuulija oli ikään kuin tottunut korjaamaan kvintin huojahdelun ja hyväksyi siis puhtaan kvintin asemesta temperoidun version. Terssi sen sijaan oli konsonanssien joukossa uusi intervalli, joten sen puhtaudelle asetettiin erityisen suuret vaatimukset.

Juuri tämä toteutuu keskisävelvirityksessä. Siinä on duuritersseistä maksimimäärä, kahdeksan, viritetty puhtaiksi. Jotta tämä olisi mahdollista, on syntoninen komma (kvintin ja terssin yhteensopimattomuudesta kertova pieni intervalli) jaettava terssin muodostavien neljän kvintin kesken. Koska tämä tehtiin kahdeksalla asteella, oli 11 kvinttiä temperoitava eli viritettävä  $1/4$  syntonisen komman verran kapeiksi. Näin kvinttiympyrässä tultiin kaventaneeksi kvinttejä yhteensä niin paljon, että 12. "kvintti" jäi aivan liian leveäksi, niin leveäksi, ettei sitä edes koettu kvintiksi, vaan "sudeksi" (loup); se ei siis ollut käyttökelpoinen. (Kvinttiympyrän tulee tietysti sulkeutua, jotta oktaavit saadaan puhtaiksi.) Tämä voimakkaasti dissonoiva intervalli jätettiin 1600-luvulla gis- ja es-sävelen väliin. Yläkoskettimet olivat siten cis, es, fis, gis ja b; (puhtaat) duuriterssit c-e, d-fis, es-g, e-gis, f-a, g-h, a-cis ja b-d. Mollitersseistä yhdeksän - c-es, cis-e, d-f, e-g, fis-a, g-b, gis-h, a-c ja h-d - oli varsin hyviä, paljon parempia kuin tasavireisessä viritysjärjestelmässä.

Näin syntyi kahdenkokoisia puolisävelaskeleita: suuria (cis-d, d-es, e-f, fis-g, gis-a, a-b ja h-c) sekä näitä huomattavasti pienempiä (c-cis, es-e, f-fis, g-gis ja b-h). Vierekkäiset suuri ja pieni puolisävelaskel muodostivat kokosävelaskelen, joita oli siten vain yhtä kokoa. Näin duuriterssi tuli jaetuksi täsmälleen keskeltä puoliksi, mistä viritysjärjestelmä on saanut nimensä.

Keskisävelviritysjärjestelmän duurisoinnut soivat erittäin "puhtaasti" ja levollisesti. Terssin puhtaus peittää alleen kvintin huojunnan; kuulijan "korva" sietää tällaisen kvintin hyvin ja ikään kuin suopeasti hyväksyy sen puhtaan asemesta. Sama koskee mollisoituja. Dissonanssit ovat puhtaisiin (tai lähes puhtaisiin) intervaleihin verrattuina huomattavan dissonanttisia. Erityisen karkeilta ja riipaisevilta kuulostavat esimerkiksi ylinousevat ja vähennetyt intervallit ja soinnut. Melodisilta ominaisuuksiltaan keskisävelviritys poikkeaa tasavireisestä järjestelmästä voimakkaasti. Erikoiset puolisävelaskelet saavat aikaan kromaattisissa astekuluissa erikoisen efektin: kromaattinen asteikko ei olekaan kuin tasavireisen järjestelmän (karkea) glissando, vaan muistuttaa esimerkiksi sitä kokemusta, joka syntyy, kun kuljetaan maastossa tai portaikossa, jonka askelmat ovat erikokoisia. Johtosävelet ovat varsin matalia.

Keskisävelvirityksen rajoituksista voitaisiin mainita seuraavia: (1) yläkoskettimia ei voi käyttää enharmonisesti (cis-säveltä ei voi käyttää des-sävelenä jne.), (2) vain tietyt sävellajit ovat mahdollisia ja modulaatiot rajoittuvat vain keskisävelvirityksessä käytössä oleviin sointuihin ja sävellajeihin, (3) kaikki (käytettävissä olevat) sävellajit soivat samalla tavoin, ts. mitään ns. barokkivirityksille luonteenomaista sävellajikarakteristiikkaa ei ole, ja (4) transponointi rajoittuu tiettyihin sävellajeihin.

Transponointi oli urkurin työssä varsin tavallista ja välttämätöntä. Urkurin tuli valita sellainen transpositio, että siinä kuoro pystyi parhaalla mahdollisella tavalla laulamaan. (Kuoron ja urkumusiikin finaliksen tai toonikan tuli olla sama.) Kuoron liikkumavara korkeuden suhteen oli varsin pieni, sillä gregoriaanisessa laulussa vältettiin äänenmuodostuksessa ns. ylimenoja ja koko sävelmän ambituksen alueella oli voitava laulaa samalla tavalla. Juuri tästä syystä urkukirjallisuudessa ovat niin monet kirkkosävellajit transponoituja.

Eräät transpositiot olivat kuitenkin hankalia siksi, että joitakin niissä tarvittavia säveliä ei ollut uruissa lainkaan. Jos tällainen puuttuva sävel oli soinnun terssi, suosittelee Nivers (1689, 169) näiden sointujen soittamista terssittöminä. (Continuo-soitossa tätä on suositeltu muuallakin.) Niversiltä on säilynyt muutamia versettejä useammassa korkeudessa; niistä näkee selvästi, että säveltäjä välttelee transpositioiden tuottamia keskisävelviritykseen kuulumattomia säveliä jättämällä soinnusta niitä pois tai muuttamalla sävellystä niitä sisältävissä kohdissa. Eräät transpositiot olivat niin tavallisia, että niitä alettiin pitää normaaleina, toisin sanoen sävellykset kirjoitettiin alun pitäen tavallisimpiin transpositioihin.

Eräissä lähteissä selitetään tavallisimmat transpositiot. Niin tekee myös Nivers gregoriaanista laulua käsittelevässä teoksessaan *Dissertation sur le Chant Gregorien* vuodelta 1683. Niversin kanssa aivan yhdenmukaisia ohjeita antaa André Raison ensimmäisessä urkukirjassaan vuodelta 1688.

Säilynyt urkukirjallisuus osoittaa, että lähes koko 1600-luvun ohjelmisto sekä enin osa 1700-luvun ohjelmistoa voidaan hyvin (ja kenties parhaiten) soittaa keskisävelvirityksellä. Tosin ilmaantuivat keskisävelviritykseen kuulumattomat sävelet urkunuotteihin jo 1660-luvulla (Roberday 1660). Ensimmäisenä tuli dis; sitä käyttää Roberdayn lisäksi myös Nivers, tosin harvakseltaan, 1. ja 3. urkukirjassaan (1665, 1675). François Couperinin G-duurissa olevassa luostarimessussa (1690) dis on varsin yleinen. Niversin sävellyksissä vilahtaa myös ais. 1600-luvun lopulla alkaa näkyä siellä täällä myös as. (Bates & Marshall 1989, 165-166.)

Puhtaaseen keskisävelviritykseen kuulumattomia (yläkoskettimilta soitettavia) mutta transpositioissa tarvittavia säveliä varten rakennettiin yleensä Italiassa, joskus myös Keski- ja Pohjois-Euroopassa oma kosketin ja sitä vastaavat pillit (ns. jaetut koskettimet), mutta Ranskasta tiedetään vain yksi tällainen tapaus: Saint-Nicolas-des-Champs vuodelta 1632 (rakentaja Carlier), jossa oli dis-koskettimet erikseen (Fellot 1991, 90). (Korotettu sävel, esim. dis, oli aina matalampi kuin "vastaava" alennettu sävel, esim. es.) Urkujen rakennussopimuksissa luetellaan usein pillien määrät ja koskettimiston ulottuvuus (tai se tiedetään muusta materiaalista); tästä on päätelty, että jaettuja koskettimia ei Ranskassa käytetty.

On kuitenkin tarpeen huomauttaa, että kaikki keskisävelviritykseen kuulumattomat sävelet eivät välttämättä vaadi omia koskettimia ja pillejä. Vieraiden sävelien esiintymisyhteydestä ja esittäjän tulkinnasta riippuu, missä määrin niiden asemesta käytetyt vastineet loukkaavat korvaa. Jos nämä sävelet ovat painottomia ja/tai dissonantisissa soinnuissa, ei ole paljoa väliä sillä, miten ne soivat. Taitava soittaja voi artikulaatiolla, agogiikalla ja ornamenteilla häivyttää häiritseviä "väärinä" säveliä. Toisaalta nämä "väärät" sävelet voivat lisätä dissonanssien kirpaisevuutta ja siten sävellyksen dramatiikkaa.

Onko Ranskan klassisen kauden uruissa kuitenkin käytetty edes joskus muuta kuin keskisävelviritystä? Tähän kysymykseen ei ole vastausta. Cembalon virityksessä on todistettavasti jo 1600-luvun puolivälistä lähtien käytetty myös muita järjestelmiä; miten yleisesti, on tietysti vaikea sanoa. Cembalokirjallisuuden perusteella näyttää siltä, että keskisävelviritys oli varsin tavallinen tai ainakin useimmiten mahdollinen, mutta siinä on myös runsaasti esimerkkejä harvinaisista sävellajeista ja rohkeista harmonioista, jotka ehdottomasti vaativat jotakin muuta viritysjärjestelmää. Mutta uruissa Dom Bédos - vielä 1700-luvun lopulla - pitää keskisävelviritystä parhaana vaihtoehtona. Varmasti on niin, että melko vanhoillisessa urkukulttuurissa keskisävelviritysjärjestelmä oli yleisin aina 1700-luvun loppuun saakka, varsinkin Pariisin ulkopuolella ja luostareissa.

Mitä vaihtoehtoisia viritysjärjestelmiä uruissa sitten on mahdollisesti käytetty? Vastauksen yrittäminenkin perustuisi varsin villeille oletamuksille. Tällaisia viritysjärjestelmiä tulisi kenties hakea pikemminkin Ranskassa cembalonvirityksessä yleisesti käytetyistä viritystyypeistä kuin muualla Euroopassa suosituista tyypeistä. Ranskalaisille viritysjärjestelmille oli luonteenomaista, että kapeiden kvinttien asemesta käytettiin myös leveitä kvinttejä, jolloin susikvinttiä saatiin parannetuksi, jopa

käyttökelpoiseksi, ja yläkoskettimien käyttömahdollisuuksia sitä myöten laajennetuksi. Näille viritysjärjestelmille on tyypillistä myös, että kuljettaessa kvinttiympyrää c:stä b-merkkisten sävellajien puolelle tulevat terssit nopeammin epäpuhtaiksi kuin siirryttäessä #-merkkisten sävellajien suuntaan. Ehkä tämä piirre on saanut jotkut säveltäjät dramaattisissa tai synkissä sävellyksissä moduloimaan nopeasti subdominantin suuntaan. Korostettakoon kuitenkin, että mitään merkkejä näiden cembalomusiikissa suosittujen viritysjärjestelmien käytöstä urkujen viritämisessä ei ole.

Toinen, cembalolle dokumentoitu ratkaisu keskisäveljärjestelmän ongelmiin on sellainen keskisäveljärjestelmän variantti, jossa luovutaan puhtaista tersseistä ja parannetaan kvinttejä - esim. temperoimalla niitä 1/5- tai 1/6-komman verran - jotta susikvintti lieventyisi tai häipyisi ja enharmoniikka tulisi edes jossain määrin mahdolliseksi. Tämänkään ratkaisun käytöstä ranskalaisissa uruissa ei ole minkäänlaista todistusaineistoa.

Mielenkiintoista ja hämmentävää on se, että kirkkomusiikin basso continuo -stemmoissa esiintyy keskisävelviritykseen kuulumattomia säveliä huomattavasti enemmän kuin urkusooloverseteissä. Jos stemmassa on kenraalibassonumeroita, on selvää, että ainakin yleensä se soitettiin jollakin sointusoittimella. Vain harvoissa tapauksissa tuli kysymykseen cembalo tai teorbi, joilla viritys on muutettavissa nopeasti; ehdottomasti yleisempi oli urkupositiivi tai pääurut. Viritettiinkö urkupositiivi "modernimpaan" tapaan kuin pääurut? Kenties urkuri sai keinotella miten milloinkin, kenties sävellaji vaikutti continuosoittimen valintaan.

## URKUJEN DISPOSITIOITA

Seuraavassa on valikoima erilaisten urkujen dispositioita äänialoineen: esimerkkejä on monenkokoisista ja -tyyppisistä uruista. Olen myös pyrkinyt ottamaan mukaan tärkeimpiä niistä soittimista, joita säilyneiden urkukokoelmien säveltäjät ovat soittaneet; aina ei niistä ole kuitenkaan säilynyt riittävästi tietoja.

Uruista olen antanut kaikki ne tiedot, jotka olen kohtuudella löytänyt. Tietojen puuttuminen jostakin urkujen ominaisuudesta - tämä ei koske äänikertoja - ei siis välttämättä tarkoita, että se puuttuisi uruista vaan että tietoja siitä ei ole ollut saatavilla.



Dispositiot ovat aikajärjestyksessä. Vuosiluku on uusien urkujen valmistumisvuosi tai vanhojen urkujen korjauksen valmistumisvuosi.

"2 tremblants" tarkoittaa, että uruissa on kaksi erilaista tremoloa, hidas ja nopea.

Ranskassa ei ole ollut tapana antaa äänikertojen jalkamääriä muutoin kuin epäselvissä tapauksissa; olen noudattanut tätä tapaa. Äänikertojen korkeudet käyvät ilmi seuraavasta:

bombarde - 16'

clairon - 4'

cromorne - 8'

doublette - 2'

larigot - 1 1/3'

nasard - 2 2/3'

prestant - 4'

quarte de nasard - 2'

tierce - 1 3/5'

trompette - 8'

voix humaine - 8'

1659, Jean Racquetin urkupositiivi

I (48 kosketinta)

bourdon 8'

prestant

dessus de bourdon à cheminée (flûte) 4'

nasard

doublette

quarte de nasard

tierce

cymbale 3x

cromorne

voix humaine

dessus clairon (diskantti)

II **écho** (31 kosketinta)

cornet

yhdistäjä II/I

Kommentteja: rakentaja Etienne Enocq. Jean Racquet (n. 1633 -1689) oli tunnetun urkurisuvun jäsen, Charles Racquetin poika, Madeleine-en-la-Cité ja St-Symphorienin urkuri.

(Lähteet: Diederich 1975, 190; Dufourcq 1978, 41.)

1659, Paris, St-Gervais

**II grand-orgue (C,AA,D-c<sup>3</sup>)**

montre 16'	bourdon 8'	trompette
montre 8'	flûte 4'	clairon
prestant	nasard	voix humaine
doublette	tierce	
tiercette (1 3/5', kapea mens.)	cornet 5x	
fourniture 4x		
cymbale 3x		

**I positif (c,AA,D-c<sup>3</sup>)**

montre 4'	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte 4'	
fourniture 3x	nasard	
cymbale 3x	tierce	
	flageolet (1')	

**III écho (c-c<sup>3</sup>)**

cymbale 3x	(cornet 5x hajoitettuna:)	cromorne
	bourdon 8'	
	prestant	
	nasard	
	doublette	
	tierce	

**IV récit (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x (pääpillistöltä)

**pédale (C,AA,D-c<sup>1</sup>)**

flûte 8'	trompette (?)
flûte 4'	

yhdistäjät pos./g.-o., g.-o./péd.

2 tremblants

Kommentteja: Jalkion trompetten lisäämisen ja äänialan laajentamisen ajankohta on epäselvä. Todennäköisesti ne tehtiin yhtä aikaa, sillä jalkion laajennus AA:han tehtiin usein vain kielipilleille. Vuoden 1759 korjauksen teki Pierre Thierry Louis Couperinin ohjeiden mukaan. Tässä korjauksessa ainakin lisättiin positiiviin nasat ja tierce ja bourdonin mensuuria laajennettiin.

Urkuri: Louis Couperin 1653-1661.

(Lähde: Hardouin 1996.)

1660, Paris, Couvent des Jacobins, rue St-Honoré

## II grand-orgue

montre 8'	bourdon 16'	trompette
prestant	bourdon 8'	clairon
doublette	flûte 4'	cromorne
fourniture 4x	grosse tierce (3 1/5)	voix humaine
cymbale 3x	nasard	
	quarte de nasard	
	tierce	
	larigot	
	flageolet (1'?)	

## I positif

montre 4'	flûte 4'
fourniture 2x	nasard
	tierce

## récit

cornet

## écho (37 kosketinta)

(cornet 5x kahdessa osassa:)	voix humaine
1. bourdon 8'	
prestant	
2. nasard	
quarte de nasard	
tierce	

Urkuri: Jean-Henry d'Anglebert 1660-luvulla (dokumentoitu 1661).  
(Lähde: Dufourcq 1978, 41.)

1664-1669-1720, Paris, St-Merry

**II grand-orgue** (C,D-c<sup>3</sup>; 1669 C,D,-d<sup>3</sup>)

montre 16'	bourdon 16'	trompette
montre 8'	bourdon 8'	clairon
prestant	flûte 4'	voix humaine
doublette	nasard	
fourniture 5x	quarte de nasard	
cymbale 4x	tierce	
	larigot	
	cornet 5x (c <sup>1</sup> -)	

**I positif** (C,D-c<sup>3</sup>; 1669 C,D-d<sup>3</sup>)

montre 8' (1720)	bourdon 8'	cromorne
montre 4'	flûte 4'	voix humaine
doublette	nasard	
fourniture 4x	tierce	
cymbale 3x	larigot	

**III récit** (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>; 1669 c<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)

cornet 5x

**IV écho** (f-c<sup>3</sup>; 1669 f<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)

(cornet 5x kahdessa osassa:)

1) bourdon 8'  
flûte ouverte 4'  
flûte 2'  
2) nasard  
tierce

**pédale** (C,AA,D-e<sup>1</sup>)

flûte 8'	trompette
flûte 4' (1664)	clairon (1720)

yhdistäjä pos./g.-o.  
tremblant lent (1669), 2 rossignol

Kommentteja: Äänialan laajennus oli Lebèguen erityinen pyyntö.

Urkuri: Nicolas Lebègue 1664-1702, Jean-François Dandrieu 1704-1738.

(Lähde: Diederich 1975, 196-197.)

1675, Paris, St-Sulpice

**II grand-orgue**

montre 8'	bourdon 8'	trompette
prestant	nasard*	clairon
doublette*	tierce*	voix humaine
fourniture	flageolet (1')	
cymbale	cornet 5x	

**I positif**

montre 8'	bourdon 8'	cromorne
prestant	flûte 4'	
doublette	nasard	
fourniture	tierce	
cymbale		

**III écho**

cornet 5x

**pédale**

flûte 8'                      trompette

\* jaettu rekisteri e<sup>1</sup>/f<sup>1</sup>  
 yhdistäjät pos./g.-o., g.-o./péd.  
 2 tremblants

Kommentteja: Vanhan soittimen kunnosti François Ducastel Niversin ohjeiden mukaan 1675. Vuosina 1661 ja 1663 soittimen oli korjannut ja laajentanut Pierre Desenclos, joka lisäsi siihen positiivin ja échon.

Urkuri: Guillaume-Gabriel Nivers n. 1651 -1702, Louis-Nicolas Clérambault 1714-1749.

(Lähteet: Lescat 1994, 16; Lescat 1987, 10.)

1679-1681, Versailles, Chapelle Royale

**II grand-orgue (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 16'	trompette
prestant	bourdon 8'	clairon
doublette	flûte 4'	voix humaine
fourniture 3x	nasard	
cymbale 3x	quarte de nasard	
	tierce	
	cornet 5x	

sekä kaksi äänikertaa viritettynä puolisävelaskelen muuta soitinta ylemmäksi: bourdon 8' ja flûte 4'

**I positif (C,D-c<sup>3</sup>)**

prestant	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte 4'	
fourniture 3x	nasard	
cymbale 2x	tierce	
	larigot	

sekä kaksi äänikertaa viritettynä puolisävelaskelen muuta soitinta ylemmäksi: bourdon 8' ja flûte 4'

**III récit (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x	trompette
-----------	-----------

**IV écho (f-c<sup>3</sup>)**

(cornet 5x kahdessa osassa:)	voix humaine
1. bourdon 8'	
flûte 4'	
2. nasard	
quarte de nasard	
tierce	

**pédale (C,AA,D-f<sup>1</sup>)**

flûte 8'	trompette
----------	-----------

yhdistäjä pos./g.-o.

2 tremblants

Kommentteja: Tämä dispositio on Etienne Enocqin suunnitelma Versaillesin kappelia varten vuodelta 1679. Nämä urut saatiin valmiiksi rakentamalla 1681, minne ne kuitenkin jäivät useaksi vuodeksi. Kappelin korjaustyöt nimittäin viivästyivät, eivätkä nämä urut olisi mahtuneet tilapäisesti niille varattuun paikkaan. Vasta 1710 saatiin kappeli viimeistellyksi ja uruille parempi paikka. Robert Clicquotin oli

rakennettava urut melkein kokonaan uudestaan, mutta hän ei muuttanut dispositiota. Tosin jätettiin motettien säästämiseen tarkoitettut korkeat äänikerrat pois. Ei ole tietoa, minkälaisella soittimella soitettiin remontin aikana.

Urkurit: (Nicolas Lebègue 1678-1702, Guillaume-Gabriel Nivers 1678-1708), François Couperin 1693-1730, Louis Marchand 1708-1713, François Dagincourt 1714-1758, Jean-François Dandrieu 1721-1738, Louis-Claude Daquin 1739-1770, Armand-Louis Couperin 1770-1789, Nicolas Séjan 1790-?. Kukin urkuri hoiti virkaa neljä kuukautta vuodesta.

(Lähteet: Saint-Arroman 1995, 12-13; Diederich 1975, 210-211; Dufourcq 1982, 269.)



1685, Paris, St-Gervais

**II grand-orgue (C,AA,D-c<sup>3</sup>)**

montre 16'	bourdon 16'	trompette
montre 8'	bourdon 8' (poistettiin 1714)	clairon
prestant	flûte 4'	voix humaine
doublette	nasard	
fourniture 4x	quarte de nasard	
cymbale 3x	tierce	
	cornet 5x (c <sup>1</sup> -c <sup>3</sup> )	

**I positif (C,AA,D-c<sup>3</sup>)**

montre 4'	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte 4'	
fourniture 3x	nasard	
cymbale 3x	tierce	
	larigot	

**II récit (g-c<sup>3</sup>)**

cornet séparé 5x	trompette (1714)
------------------	------------------

**IV écho (c-c<sup>3</sup>)**

cymbale 3x	(cornet 5x kolmessa osassa:)	cromorne
	1. bourdon 8'	
	flûte 4'	
	2. doublette	
	3. nasard	
	tierce	

**pédale (C,AA,D-e<sup>1</sup>)**

flûte 8'	trompette
flûte 4'	

pos./g.-o., g.-o./péd.

2 tremblants

Kommentteja: Tämä dispositio on joiltakin yksityiskohdiltaan dokumentoimatta. Mutta näiden urkujen historian tutkijat ovat melko varmoja siitä, että kaikki ne äänikerrat, jotka mainitaan François Couperinin urkukirjassa, olivat näissä uruissa jo hänen saadessaan urkurin paikan virallisesti haltuunsa. Couperin ei pitänyt pääpil-listön flûte 4':ää tarpeellisena ja pyysi Alexandre Thierryä vaihtamaan sen récitin trompetteen (1714).

Urkuri: François Couperin 1685-1733.

(Lähde: Hardouin 1996.)

1685-1689-1692, Rouen, cathédrale Notre-Dame

**II grand-orgue (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 16'	bourdon 16'	trompette
montre 8'	bourdon 8'	clairon
prestant	flûte 4'	cromorne
doublette	grosse tierce (3 1/5')	voix humaine
fourniture 5x	nasard	
cymbale 4x	quarte de nasard	
	flûte 2'	
	tierce	
	flageolet (1')	
	cornet 5x	

**I positif (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 8'	cromorne
prestant	flûte 4'	voix humaine
doublette	nasard	
fourniture 4x	tierce	
cymbale 3x	larigot	

**III récit (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x	trompette
-----------	-----------

**IV écho (c-c<sup>3</sup>)**

cymbale 3x	(cornet 5x hajoitettuna:)	voix humaine
	8'	
	4'	
	nasat	
	2'	
	tierce	

**pédale (C,AA,D-f<sup>1</sup>)**

flûte 8'	trompette
flûte 4'	clairon

yhdistäjät pos./g.-o., g.-o./péd.

2 tremblants positiivilla

**Kommentteja:** Vanhat urut korjasi ja laajensi (mm. uusi positiivi) Robert Clicquot. Työ aloitettiin todennäköisesti 1680-luvun puolivälissä, Clicquotin inventaarion mukaan se valmistui 1689, mutta luovutus tapahtui jostain syystä kuitenkin vasta 1692. **Urkuri:** Jacques Boyvin 1674-1706, François Dagincour 1706-1758. (Lähteet: Diederich 1975, 213-214; Gorenstein [1992], 7.)

1685-1688 Rouen, St-Herbland

**II grand-orgue** (48 kosketinta)

montre 8'	bourdon 16'	trompette
prestant	bourdon 8'	clairon
doublette	nasard	voix humaine
fourniture 4x	quarte de nasard	
cymbale 3x	tierce	
	cornet	

**I positif** (48 kosketinta)

montre 4'	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte 4'	
fourniture 3x	nasard	
cymbale 2x	tierce	
	larigot	

**III récit** (25 kosketinta)

cornet	trompette
--------	-----------

**IV écho** (32 kosketinta)

fourniture 3x	(cornet hajoitettuna:)	voix humaine
	bourdon 8'	
	prestant 4'	
	nasard	
	doublette	
	tierce	

**pédale** (29 kosketinta)

flûte 8'	trompette
flûte 4'	

Kommentteja: Dufourcq antaa écholle nasardin ja doubletten lisäksi cornetin, mutta tämä tuntuu todella erikoiselta; luontevampaa olisi olettaa, että tämä äänikerta olisi tierce, jolloin échon (hajoitettu) cornet saadaan täydelliseksi.

Urkurit: Jacques Boyvin 1697-1702, Gaspard Corrette viimeistään vuodesta 1703. (Lähde: Dufourcq 1978, 190.)

## 1688 Paris, St-Nicolas-des-Champs

**II grand-orgue** (51 kosketinta)

montre 16'	bourdon 16'	trompette
montre 8'	bourdon 8'	clairon
prestant	flûte 4'	cromorne
doublette	double tierce (3 1/5)	voix humaine
1 <sup>re</sup> fourniture 3x	nasard	
2 <sup>me</sup> fourniture 3x	quarte de nasard	
cymbale 4x	tierce	
	flageolet (1')	
	cornet 5x	

**I positif** (51 kosketinta)

montre 4'	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte 4'	voix humaine
fourniture 4x	nasard + quarte	
cymbale 3x	tierce	
	larigot	

**III écho**

cornet 6x (5x + dessus de régale tai cromorne)

**IV cornet séparé**

cornet 5x

**V récit**

flûte 8'                      trompette

**pédale** (C-f')

flûte 8'                      sacqueboute 8' (= trompette)  
flûte 4'                      clairon

yhdistäjä pos./g.-o.

2 tremblants

Urkuuri: Nicolas Gigault 1652-1707.

(Lähde: Diederich 1975, 216.)

1688, Rouen, St-Denis

**II grand-orgue (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 16'	trompette
prestant	bourdon 8'	clairon
doublette	flûte 4'	voix humaine
fourniture 4x	nasard	
cymbale 3x	tierce	
	cornet 5x	

**I positif (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 4'	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte 4'	
fourniture 3x	nasard	
cymbale 2x	quarte de nasard	
	tierce	
	larigot	

**II récit (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x	trompette
-----------	-----------

**IV écho (f-c<sup>3</sup>)**

fourniture 2x	(cornet 5x hajoitettuna:)	voix humaine
	bourdon 8'	trompette
	prestant 4'	
	nasard	
	doublette	
	tierce	

**pédale (C,D-f<sup>1</sup>)**

bourdon 8'	trompette
flûte 4'	

yhdistäjä pos./g.-o.  
2 tremblants

Urkuri: Gaspard Corrette 1700-?.

(Lähteet: Dufourcq 1978, 191; Diederich 1975, 215; Lescat 1991, 7.)

100

1703 Saint-Quentin

**II grand-orgue (C-e<sup>3</sup>)**

montre 16'	bourdon 16'	trompette
jeu ouvert (montre) 8'	bourdon 8'	clairon
prestant	flûte 4'	cromorne
doublette	grosse tierce (3 1/5')	voix humaine
grosse fourniture 3x	nasard	
petite fourniture 2x	quarte de nasard	
cymbale 4x	petite tierce (1 3/5)	
	grand cornet 5x	

**I positif (C-e<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 8'	trompette
prestant	flûte 4'	clairon
doublette	nasard	cromorne
fourniture 4x	quarte de nasard	
cymbale 3x	tierce	
	larigot (1 1/3')	

**III récit (g-e<sup>3</sup>)**

cornet	trompette
--------	-----------

**IV écho (g-e<sup>3</sup>)**

fourniture 3x	(cornet 5x kahdella rekisterillä:)	cromorne
cymbale 2x	1. bourdon 8'	voix humaine
	prestant 4'	
	2. nasard	
	quarte de nasard	
	tierce	

**pédale (huilut c-f<sup>1</sup>, kielet FF,GG,AA-f<sup>1</sup>)**

flûte 8'	trompette
flûte 4'	clairon

Kommentteja: Näiden urkujen uudistussuunnitelman olivat laatineet muutamia vuosia aikaisemmin kuninkaan urkurit Buterne, Lebègue, Nivers ja Fr. Couperin. Rakentaja oli Robert Clicquot. Saint-Quentinin urkuri vuosina 1703-1710 oli Pierre Du Mage.

(Lähteet: Diederich 1975, 222-223; Dufourcq 1978, 192; Lescat 1989b, 9.)

1709-1710 / 1746, Marmoutier

**II grand-orgue (C-c<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 16'	trompette B/D
prestant	bourdon 8'	clairon B/D
doublette	nasard	voix humaine
fourniture 3x	tierce	
cymbale 3x	cornet 5x	

**I positif (C-c<sup>3</sup>)**

prestant	bourdon 8'	cromorne (1746)
doublette	nasard	
fourniture 3x	tierce	

**III écho (c-c<sup>3</sup>; 1746)**

(cornet 5x kolmessa osassa:)  
 1. bourdon 8 (soi pysyvästi)  
 2. prestant  
 3. cornet 3x  
 (nasard, doublette, tierce)

**pédale (C-c<sup>1</sup>)**

flûte 16'	bombarde (1746)
flûte 8' (1746)	trompette (1746)
flûte 4' (1746)	

yhdistäjä pos./g.-o.

2 tremblants

Kommentteja: Rakentaja André (Andreas) Silbermann 1709-1710, lisäykset Jean-André (Johann Andreas) Silbermann 1746. Urut on restauroitu 1955 lähes alkuperäiseen kuntoon.

(Lähde: Marmoutierin kirkon näyttely ja moniste.)

## 1714, St-Michel-en-Thiérache

**II grand-orgue (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 16'	trompette
prestant	bourdon 8'	clairon
doublette	flûte 4'	voix humaine
fourniture 4x	quinte (= nasard)	
cymbale 3x	quarte de nasard	
	tierce	
	grand cornet 5x	

**I positif (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 4'	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte allemande (e <sup>1</sup> -c <sup>3</sup> )	
fourniture 3x	nasard	
cymbale 2x	tierce	
	larigot	

**III récit (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x

**IV écho (g-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x

**pédale (C,D-c<sup>1</sup>)**

flûte 8'	trompette
flûte 4'	clairon

yhdistäjä pos./g.-o.

2 tremblants

Kommentteja: Urut on restauroitu ja osittain rekonstruoitu 1980- ja 1990-luvulla. (Lähde: oheisvihko levyyn Louis Couperin, L'oeuvre d'orgue, esitt. Davitt Moroney, urut. Harmonia mundi, Tempéraments CD TEM 316001-2-3.)



1730/1732, Ebersmunster

**II grand-orgue (C-c<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 16'	trompette, basse (C-c <sup>1</sup> )
prestant	bourdon 8'	trompette, dessus (c <sup>1</sup> -c <sup>3</sup> )
fourniture 3x	nasard	clairon, basse (C-c <sup>1</sup> )
cymbale 3x	quarte de nasard	clairon, dessus (c <sup>1</sup> -c <sup>3</sup> )
	tierce	voix humaine
	cornet 5x	

**I positif (C-c<sup>3</sup>)**

prestant	bourdon 8'	cromorne
doublette	nasard	
fourniture 3x	tierce	

**III écho (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x kolmessa osassa:	trompette
1. bourdon (soi pysyvästi)	
2. prestant	
3. cornet 3x	

**pédale (C-c<sup>1</sup>)**

octavebasse 8'	soubasse ouverte 16' (avoin)	trompette clairon
----------------	------------------------------	----------------------

yhdistäjä pos./g.-o.  
2 tremblants

Kommentteja: Rakentaja André (Andreas) Silbermann. Echon trompetten ja jalkion claironin Silbermann lisäsi 1732. Urut on restauroitu 1998 (Gaston Kern) ja ovat erinomaisessa, lähes alkuperäisessä kunnossa. Jalkiossa säilytettiin lisäksi bombarde 16', joka on peräisin luultavasti vuodelta 1857/1858. Urkujen virityskorkeus oli alunperin "ton français".

(Lähde: *Ebersmunster, La restauration de l'Orgue Silbermann*, Direction régionale des Affaires culturelles, Strasbourg.) Molemmat furnituret ja cymbale kertaavat oktaaveissa (c:stä).

104

1729, Carpentras, cathédrale

**grand-orgue (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 16'	bourdon 8'	trompette
montre 8'	nasard	clairon
prestant	quarte de nasard	voix humaine
doublette	tierce	
fourniture 4x	cornet	
cymbale 3x		

**pédale (17 kosk.)**

liitejalkio

(Lähde: Dufourcq 1978, 196.)

1732, Houdan

**II grand-orgue (C,D-c<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 8'	trompette
prestant	nasard	clairon
doublette	quarte de nasard	voix humaine
plein-jeu 4x	tierce	
	grand cornet 5x (c <sup>1</sup> -c <sup>3</sup> )	

**I positif (C,D-c<sup>3</sup>)**

plein-jeu 5x	bourdon 8'	cromorne
doublette	flûte 4'	
	nasard	
	tierce	

**III récit (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)**

cornet 5x	trompette
-----------	-----------

**pédale (C,D-c<sup>1</sup>)**

liitejalkio

yhdistäjä pos./g.-o.

2 tremblants

Kommentteja: Rakentaja Louis-Alexandre Clicquot. Urut on restauroitu 1972 ja ne ovat käytännöllisesti katsoen alkuperäisessä muodossa.

(Lähde: Hämäläinen 1991.)

1748 urkuposiivi

**grand-orgue**

bourdon 8'

prestant

dessus de flûte allemande (diskantti c<sup>1</sup>:stä)

nasard

doublette

tierce

plien-jeu 4x

**positif** jaetut äänikerrat:

BASSO	DISKANTTI
-------	-----------

bourdon 8'	bourdon 8'
------------	------------

flûte 4'	flûte 4'
----------	----------

nasard

doublette	doublette
-----------	-----------

tierce

cromorne

trompette	trompette
-----------	-----------

**pédale** yhdistetty pysyvästi positiiviin

2 tremblants

Kommenteja: Tämä urkuposiivi oli myynnissä Pariisissa 1748. Sen rakennusvuodesta ei ole tietoa.

(Lähde: Lescat 1989a, 7.)

1768, Paris, St-Gervais

**II grand-orgue (C-d<sup>3</sup>)**

montre 16'	bourdon 16'	1 <sup>me</sup> trompette
montre 8'	bourdon 8'	2 <sup>me</sup> trompette
prestant	dessus de flûte 8' (vain disk.)	clairon
doublette	nasard	voix humaine
plein-jeu 6x	quarte de nasard	
	tierce	
	grand cornet 5x	

**III bombarde (C-d<sup>3</sup>) (yhdistetty pysyvästi pääsormioon)**

bombarde

**I positif (C-d<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon-flûte 8'	trompette
prestant	nasard	clairon
doublette	tierce	cromorne
plein-jeu 5x		

**IV récit (g-d<sup>3</sup>)**

cornet 5x hautbois (8')

**V écho (c<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)**

flûte d'écho 8' trompette

**pédale (kielet AA-d<sup>1</sup>, muut C-d<sup>1</sup>)**

bourdon 16'	bombarde
flûte 8'	trompette
flûte 4'	clairon

yhdistäjät bombarde/g.-o. kiinteä, pos./g.-o.  
tremblant doux

Kommentteja: Vanhan soittimen restauroinnin aloitti Louis Bessard 1758-1764 ja työn saattoi päätökseen François-Henry Clicquot 1768-1769. Tämän jälkeen tehdyt muutokset on poistettu ja soitin palautettu yllä olevaan asuun 1995.

Urkuri: Armand-Louis Couperin 1748-1789.

(Lähde: Hardouin 1978.)

1780, Paris, St-Sulpice

**II grand-orgue (AA,C-e<sup>3</sup>)**

montre 32' F:stä	bourdon 16'	1 <sup>re</sup> trompette
montre 16'	bourdon 8'	2 <sup>e</sup> trompette
montre 8'	flûte 8'	1 <sup>er</sup> clairon
prestant	double tierce (3 1/5)	2 <sup>e</sup> clairon
doublette	nasard	voix humaine
grande fourniture 4x	quarte de nasard	
fourniture 4x	tierce	
cymbale 4x	larigot	
	cornet 5x	

**III bombarde (AA,C-e<sup>3</sup>)**

cornet 5x	bombarde
	trompette
	clairon

**I positif (AA,C-e<sup>3</sup>)**

montre 8'	bourdon 16'	trompette
prestant	bourdon 8'	clairon
doublette	nasard	cromorne
fourniture 4x	quarte de nasard	basson-clarinette (8')
cymbale 5x	tierce	
	larigot	
	cornet 5x	

**IV récit (g-e<sup>3</sup>)**

flûte 8'	trompette
cornet 5x	hautbois (8')

**V écho (c<sup>1</sup>-e<sup>3</sup>)**

bourdon 8'	trompette
flûte 4'	clairon
cornet 3x	

**pédale (FF-e<sup>1</sup>)**

bourdon 16'	bombarde 32'
flûte 16'	bombarde 16'
flûte 8'	1 <sup>re</sup> trompette
flûte 4'	2 <sup>e</sup> trompette
nasard	clairon

yhdistäjät: pos./g.-o.; bomb./g.-o.; 2 tremblants

Kommentteja: Diederich antaa jalkioon lisäksi vielä bourdon 8'.  
(Lähteet: Diederich 1975, 49; Dufourcq 1978, 239.)

**DISPOSITIOIDEN JA URKUREIDEN HAKEMISTO****Urut paikkakunnittain**

Carpentras, cathédrale 1729 . . . . .	104
Ebersmunster 1730 . . . . .	103
Houdan 1732 . . . . .	104
Marmoutier 1709-1710 / 1746 . . . . .	101
<b>Pariisi</b>	
Jacobins, couvent des, rue St-Honoré 1660 . . . . .	90
St-Gervais 1659 . . . . .	89
St-Gervais 1685 . . . . .	95
St-Gervais 1768 . . . . .	106
St-Merry 1664-1669-1720 . . . . .	91
St-Nicolas-des-Champs 1688 . . . . .	98
St-Sulpice 1675 . . . . .	92
St-Sulpice 1780 . . . . .	107
<b>Rouen</b>	
Notre-Dame 1685-1689-1692 . . . . .	96
St-Denis 1688 . . . . .	99
St-Herbland 1685-1688 . . . . .	97
St-Michel-en-Thiérache 1714 . . . . .	102
St-Quentin 1703 . . . . .	100
<b>Urkuposiitiivi</b>	
Jean Racquetin 1659 . . . . .	88
1748 . . . . .	105
<b>Versailles</b>	
Chapelle Royale 1679-1681 . . . . .	93
<b>Urkurit</b>	
Boyvin, Jacques . . . . .	96, 97
Clérambault, Louis-Nicolas . . . . .	92
Corrette, Gaspard . . . . .	97, 99
Couperin, Armand-Louis . . . . .	94, 105
Couperin, François . . . . .	94, 95
Couperin, Louis . . . . .	89
Dagincourt, François . . . . .	94, 96
Dandrieu, Jean-François . . . . .	91, 94
d'Anglebert, Jean-Henry . . . . .	90
Daquin, Louis-Claude . . . . .	94
Du Mage, Pierre . . . . .	100
Gigault, Nicolas . . . . .	98
Lebègue, Nicolas . . . . .	91, 94
Marchand, Louis . . . . .	94
Nivers, Guillaume-Gabriel . . . . .	92, 94
Racquet, Jean . . . . .	88
Séjan, Nicolas . . . . .	94

## KIRJALLISUUS JA LÄHTEET

Asselin, Pierre-Yves 1985. *Musique et tempérament*. Paris: Costallat.

- 1992. "Diapason". *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. [S.l.]: Fayard. S. 234.

Bates, Robert & Kimberley Marshall 1989. "A Response from the Custodians: More Thoughts on the Standford Temperaments", *Performance Practise Review* vol. 2 (fall), 147-169.

Bédos de Celles, Dom 1766-1778. *L'Art du facteur d'orgues*. Paris. Näköispainos 1963-1966, Kassel: Bärenreiter.

*Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* 1992. Sous la direction de Marcelle Benoit. [s.l.]: Fayard.

Diederich, Susanne 1975. *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Kassel, etc.: Bärenreiter.

Dufourcq, Norbert 1971. *Le Livre de l'Orgue Français, 1589-1789, Tome I: Les Sources, Documents inédits sur l'Orgue français*. Paris: Picard.

- 1978. *Le Livre de l'Orgue Français, 1589-1789. Tome III<sup>e</sup>: La Facture du Préclassicisme au Prérromantisme*. Paris: Picard.

- 1982. *Le Livre de l'Orgue Français, 1589-1789. Tome V: Miscellanea*. Paris: Picard.

Fellot, Jean 1993. *L'Orgue classique français*. Barcelone: Edisud.

Gorenstein, Nicolas [1992]. "Pièces d'orgue de Monsieur D'Agincour". Teoksessa François D'Agincour. *Pièces d'Orgue*. Fleurier: Triton.

Hardouin, Pierre 1996. *L'orgue de Saint-Gervais à Paris*. Courlay: Fuzeau.

Hämäläinen, Kati 1991. "Louis-Alexandre Clicquot -urut Ranskan Houdanissa". *Organum* 1, 3-8.

Lescat, Philippe 1987. "Biographie de Nivers". Teoksessa Guillaume-Gabriel Nivers. *Livre d'Orgue [I]*. Courlay: Fuzeau.

- 1989a. "Les orgues de Clérambault". Teoksessa Louis-Nicolas Clérambault. *Premier Livre d'Orgue*. Courlay: Fuzeau.

- 1989b. "Biographie de Pierre Du Mage". Teoksessa Pierre Du Mage. *Premier Livre d'Orgue*. Courlay: Fuzeau.

- 1991. "Vie et oeuvre de Gaspard Corrette". Teoksessa Gaspard Corrette. *Messe du 8<sup>e</sup> Ton pour l'Orgue*. Courlay: Fuzeau.

- 1994. "Les orgues jouées par Nivers". Teoksessa Guillaume-Gabriel Nivers. *3. Livre d'Orgue*. Courlay: Fuzeau.

Nivers, Guillaume-Gabriel 1683. *Dissertation sur le chant grégorien*. Paris.

- 1689. *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue*, Paris. Näköispainos 1994. Courlay: Fuzeau.

Ochse, Orpha 1994. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Saint-Arroman, Jean 1988. *L'Interpretation de la musique pour orgue*. Paris: Champion.



## URKUMUSIIKIN FUNKTIO

### URKUMUSIIKKI JA LITURGIA

Ranskan klassinen urkumusiikki on liturgista musiikkia. Joillakin urkureilla ja varakkailla musiikin ystävillä oli kotonaan urkupositiiveja, niin että näillä soittimilla on saatettu soittaa muutakin kuin alun perin kirkkoon tarkoitettua musiikkia. Mutta käytännöllisesti katsoen kaikki meidän päiviimme säilynyt Ranskan klassinen urkumusiikki oli tarkoitettu katolisen kirkon seurakuntien ja luostareiden erilaisiin jumalanpalveluksiin<sup>1</sup>. Virallisissa kuninkaan, valtion, kaupungin jne. tilaisuuksissa oli aina edustettuna myös kirkko, joten urkumusiikkia ei ainakaan niissä jaettu maalliseen ja kirkolliseen nykyisessä merkityksessä.

### URKUMUSIIKKI JA MAALLINEN MUSIIKKI

Liturgisesta funktiosta vapaata urkumusiikkia esitettiinkin vain Pariisin Tuileriesin *Concerts spirituels* -sarjassa. Nämä julkiset ja maksulliset konsertit alkoivat 1725 ja jatkuivat aina vallankumoukseen saakka. Aluksi oli siellä sallittua esittää vain kirkkomusiikkia latinankielisiin teksteihin, mutta pian esitettiin myös maallista musiikkia, alkusoittoja, sarjoja, sinfonioita, konserttoja, kamarimusiikkia ym. Urkuja tarvittiin basso continuo -soittimena moteteissa (*grands motets*) ja muissa kirkollisissa sävellyksissä, mutta vuosisadan puolivälissä alettiin toisinaan kuulla myös urkukonserttoja ja -sooloja.

1770-luvulla saatiin Tuileriesiin suuret urut. Kun konsertit muutettiin toiseen saliin 1784 eikä urkuja voitu siirtää, urut myytiin pois. Nämä konsertit olivat omiaan vähitellen irrottamaan kirkkomusiikin liturgian vaatimuksista. Myös kirkkomusiikin kirkollinen luonne haalistui ajan mittaan. Sama tapahtui urkumusiikille; näin tultiin luoneeksi pohja 1800-luvun itsenäisen urkuvirtuoosin ilmiölle. Valitettavasti on enin osa näissä *Concerts spirituels* -konserteissa esitetyistä urkukonsertoista hävinnyt. (Muutamia on kirjastoissa vailla moderneja editioita.)

---

<sup>1</sup>Käytän seuraavassa sanaa "jumalanpalvelus" kaikista katolisen kirkon erilaisista tilaisuuksista, olivatpa ne sitten messuja, hetkipalveluksia (*offices*) tai toimituksia.

Vaikka urkumusiikin liturgiset funktiot pysyivät kirkossa muuttumattomina, vaikutti maallinen musiikki urkumusiikin tyyliin varsin voimakkaasti. Jo 1600-luvun puolella tiedostettiin, että useimpien urkuversettien karakterin mallina oli tanssi. Urkuri-säveltäjien parhaimmisto omaksui varsin mieluusti uusia vaikutteita, varsinkin italialaisia, 1600-luvun lopussa ja 1700-luvun alkupuolella. He painattivat näiden uusien vaikutteiden mukaista musiikkia ja suuntasivat sen erityisesti maaseudun vähemmän oppineille ja viimeisistä muodeista tietämättömille urkureille. 1700-luvun loppupuolen urkumusiikissa ovat maalliset vaikutteet varsin silmiinpistäviä, ainakin silloin kun niiden mallit ovat oopperasta, pastoraalista tai vaikkapa metsästysmusiikista.

## URKURIN TEHTÄVÄT

Urkumusiikin funktio ja urkurin tehtävät määriteltiin seremoniaaleissa (kirkon jumalanpalveluselämää ja liturgiaa säätelevissä kirkon virallisissa ohjekirjoissa) vaihtelevalla tarkkuudella. Eniten annettiin määräyksiä siitä, milloin urkurin piti olla töissä.

Urkurin tuli soittaa kaikkina tärkeimpinä pyhinä messuissa ja monissa hetkipalveluksissa. Tehtävien yksityiskohtainen määrittely ja luettelointi oli tärkeää, sillä työt ja tehtävät vaihtelivat seurakunnasta ja erityisesti luostarista toiseen. Ne kirjattiin urkurin työsopimukseen. Näitä työsopimuksia on säilynyt runsaastikin. Tässä ohessa on esimerkki yhden huippu-urkurin vastaanottaman viran työtehtävistä (Les-cat 1997, 7-8):

Vuonna 1664 Nicolas Lebègue vastaanotti Pariisin St-Merryn kirkon urkurin tehtävät. Tämä kirkko oli tärkeä, sillä siellä pidettiin sekä seurakunnan että luostarin jumalanpalvelukset. Urkurilla oli siten töitä tavallista enemmän. Työsopimuksessa määriteltiin urkurin työtehtävät. Yhden vuoden aikana hänen tuli soittaa:

- jokaisen kuukauden ensimmäisenä sunnuntaina kaksi päämessua sekä vesperit ja *saluts du Saint Sacrement*<sup>2</sup>, yhteensä 48 kertaa
- jokaisena maanantaina ja lauantaina kello seitsemän messu lukuunottamatta adventin ja paaston aikaa, yhteensä 80 kertaa
- jokaisena torstaina messu ja *salut*, yhteensä 100 kertaa
- apostolien päivinä kello kahdeksan seurakuntamessu, yhteensä 8 kertaa
- uudenvuodenpäivänä ensimmäinen vesper, matutina, kaksi messua ja toinen vesper, yhteensä 5 kertaa.
- samoin loppiaisena, 5 kertaa
- samoin kynttilänpäivänä, 5 kertaa
- samoin P. Medericin [Merry] kääntymisen päivänä, 5 kertaa
- samoin Marian ilmestyspäivänä, 5 kertaa
- pääsiäispäivänä, 6 kertaa
- 2. pääsiäispäivänä ja pääsiäisen jälkeisenä tiistaina, kolme kertaa kumpanakin päivänä, molemmissa messuissa ja vesperissä, yhteensä 6 kertaa
- helatorstaina, 5 kertaa
- helluntaipäivänä, 5 kertaa
- Pyhän Kolminaisuuden päivänä, 5 kertaa
- Kristuksen ruumiin ja veren päivänä (Corpus Christi) ja sen aattona, yhteensä 5 kertaa
- Kristuksen ruumiin ja veren päivän oktaavina ja [sitä seuraavana] sunnuntaina, yhteensä 10 kertaa
- Neitsyt Marian taivaaseen ottamisen päivänä, 5 kertaa
- P. Medericin päivänä, 5 kertaa
- Neitsyt Marian syntymäpäivänä, 5 kertaa
- kirkon vihkimisen päivänä, 5 kertaa
- pyhäinpäivänä, 5 kertaa
- Neitsyt Marian perisynnittömän sikiämisen päivänä, 5 kertaa
- joulupäivänä, 5 kertaa
- Tapaninpäivänä [2. joulupäivä], 3 kertaa
- Apostoli ja evankelista Johanneksen kuolinpäivänä [3. joulupäivä], 3 kertaa
- P. Denisin päivänä, 4 kertaa

---

<sup>2</sup>*Salut du Saint Sacrement* oli 1600-luvun jälkipuoliskolla Ranskassa yleistynyt jumalanpalvelus tai sen osa, jossa siunattiin ehtoollisaineet ilman että niitä kuitenkaan nautittiin. Sitä voitiin kutsua myös *bénédictioniksi* (siunaus).

- kolmena "lihapäivänä" ennen paastoa [laskiaissunnuntai, -maanantai ja -tiistai], yhteensä 6 kertaa
- Johannes Kastajan syntymäpäivänä [juhannuspäivä]
- 40:n tunnin päivinä<sup>3</sup> julkisissa messuissa ja *saluteissa*, yhteensä noin 40 kertaa
- Ylläolevaan saattaa tulla joitakin lisäyksiä, mutta maksimi on 400 kertaa.

Lebèguen tehtävät olivat täysin *Caeremoniale Parisiensen* mukaiset. Runsaista tehtävistä ja paljosta työstä tärkeässä kirkossa maksettiin kuitenkin huono palkka: 460 *livres*, josta 60 meni urkujen polkijoille. Kuninkaan kappelin urkurina Lebègue sai kolmen kuukauden työstä 600 *livres*.

Suurissa ja tärkeissä kirkoissa oli urkurin yksittäisiä työtehtäviä siis erittäin runsaasti. Koska palkat olivat huonot, useat urkurit hankkivatkin lisävirkoja. Kun työtehtävät menivät päällekkäin tai niitä oli liikaa, palkattiin halvalla sijainen.

## URKUMUSIIKIN JA LAULUN VUOROTTELU

Liturgiassa oli vanhastaan tapana harjoittaa alternatim-esitystapaa. Silloin kun urkuja käytettiin, vuorottelivat urkumusiikki ja laulu.

Instrumentaalimusiikin oli kuitenkin aikaisemmin ajateltu olevan maallista ja siten epäilyttävää. (Ihmisen ääni oli Luojan luoma, soittimet ihmisen tekemiä. Soitinten yhteys tanssimusiikkiin ja ruumiiseen teki niistä potentiaalisesti synnillisiä.) Siksi roomalaisessa liturgiassa kiellettiin urkujen käyttö messun tärkeimmissä osissa. Ranskan melko itsenäisessä katolisessa (gallikaanisessa) kirkossa urkujen käyttäminen näissä osissa oli kyllä sallittua, mutta niissä urkumusiikki olikin tarkimmin säännöteltä. Ja Ranskassakin oli messun Credo aina laulettava. Sitä ei saanut korvata soitinmusiikilla.

Alternatim-käytäntöä varten liturgian teksti jaettiin säkeisiin eli versetteihin (*verset*). Säkeistyksen olivat vakiintuneet jo keskiajalla. Kun jumalanpalveluksissa käytettiin urkuja, jokaisen tekstikokonaisuuden ensimmäinen säe ja kaikki sitä seu-

---

<sup>3</sup>Neljäkymmentä tuntia (*Les quarante heures*) tarkoittaa ehtoollisaineiden esilläoloa neljäkymmenen tunnin ajan kiirastorstai-illasta pääsiäisen yöpalvelukseen asti.

raavat parittomat säkeet korvattiin urkumusiikilla. Parilliset säkeet laulettiin. Laulu oli yleensä yksiäänistä gregoriaanista laulua. Jos kuitenkin laulettiin polyfoniaa, korvasi se urkumusiikin, joka myös oli moniäänistä. (Tällöin ei itsenäistä urkumusiikkia tarvittu.) Poikkeuksena tähän olivat tietyt säkeet tai niiden alut, jotka pappi tai kuoron jäsen intonoi. Urut jatkoivat siitä.

Messussa urkuja käytettiin ordinarium-osassa, siinä osassa jonka teksti pysyi samana jumalanpalveluksesta toiseen. Ks. taulukko 1.

Taulukosta 2 (s. 116) käy ilmi messun ordinarium-osan musiikin kohdalle tulevan tekstin (taulukko 1:n toinen sarake) jako säkeisiin ja alternatim-periaatteen toteutustapa. Papin ja kuoron lauluosuudet tarkoittavat yksiäänistä ns. gregoriaanista laulua.

Taulukko 1. Katolisen messun rakenne.

<i>musiikki / muusikot</i>		<i>lausutaan tai resitoidaan (pappi avustajineen)</i>	
PROPRIUM	ORDINARIUM	PROPRIUM	ORDINARIUM
1 introitus	2 kyrie		
	3 gloria	4 collecta	
		5 epistola	
6 graduale			
7 alleluia		8 evankeliumi	
	9 credo		
10 offertorium			11 offertoriumin rukoukset
		12 secreta	
		13 prefatio	
	14 sanctus		15 canon missae
			16 pater noster
	17 agnus dei		
18 communio		19 postcommunio	

## Taulukko 2. Messun tekstin jakaminen urkujen ja laulun kesken.

<i>messun osa</i>	<i>messun teksti</i>	<i>esittäjä</i>
KYRIE	Kyrie eleison.	urut 1
	Kyrie eleison.	kuoro
	Kyrie eleison.	urut 2
	Christe eleison.	kuoro
	Christe eleison.	urut 3
	Christe eleison.	kuoro
	Kyrie eleison.	urut 4
	Kyrie eleison.	kuoro
	Kyrie eleison.	urut 5
	GLORIA	Gloria in excelsis deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.		urut 1
Laudamus te.		kuoro
Benedicimus te.		urut 2
Adoramus te.		kuoro
Glorificamus te.		urut 3
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.		kuoro
Domine deus, rex caelestis, deus pater omnipotens.		urut 4
Domine fili unigenite Jesu Christe.		kuoro
Domine deus, agnus dei, filius patris.		urut 5
Qui tollis, peccata mundi, miserere nobis.		kuoro
Qui tollis -- suscipe deprecationem nostram.		urut 6
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.		kuoro
Quoniam tu solus sanctus.		urut 7
Tu solus dominus.		kuoro
Tu solus altissimus, Jesu Christe.	urut 8	
Cum sancto spiritu, in gloria dei patris. Amen.	kuoro urut 9	
CREDO	Credo in unum deum, (etc.)	kuoro
OFFERTOIRE		urut
SANCTUS	Sanctus,	urut 1
	sanctus,	kuoro
	sanctus domine deus sabaoth.	urut 2
	Pleni sunt caeli -- Hosanna in excelsis. Benedictus -- Hosanna in excelsis.	kuoro urut 3
AGNUS DEI	Agnus dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	urut 1
	Agnus dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	kuoro
	Agnus dei, -- dona nobis pacem.	urut 2
(LOPETUS)	Ite missa est. / Benedicamus domino. Deo gratias.	pappi urut

Koko messun urkumusiikin aina samoina pysyviin osiin tarvittiin siis 21 versettiä. Samaan tapaan jaettiin urkujen ja laulun kesken myös muiden jumalanpalvelusten ja niiden osien teksti ja sen esittäminen. Hymnit esitettiin aina säkeistö kerrallaan: urut soittivat kaikki parittomat säkeistöt, parilliset laulettiin. (Yleisimmät niistä teksteistä, joiden esittämisessä urut voivat olla mukana, on annettu liitteessä.)

Laulettavat osuudet olivat joissakin tapauksissa ns. *faux-bourdonia*. *Faux-bourdon* oli sellainen laulettavan musiikin laji, jossa plainchant esitetään tavallisimmin kolmiäänisenä, harvemmin kaksi- tai neliäänisenä monofonisena satsina. Se saattoi olla valmiiksi sävellettyä, mutta mahdollista oli myös ns. *chant sur la livre*, eli tenorissa olevaan gregoriaaniseen sävelmään improvisoitu satsi, jossa myös voi olla vähässä määrin diminuutiota tai ornamenteja. *Faux-bourdonia* käytettiin ainoastaan erityisen juhlallisina pyhinä. Näyttää kuitenkin siltä, että sen yleisyys vaihteli runsaastikin seurakunnasta ja paikkakunnasta toiseen, eikä se ollut likimainkaan yhtä yleistä kuin yksiaäninen laulu.

Toinen tapa gregoriaanisten melodioitten esittämisessä oli melodian säestäminen urkujen yksinkertaisella basso continuo-satsilla. Tätä kutsuttiin joskus myös nimellä *messe musical* tai *plainchant musical*. Tämä esittämisen tapa yleistyi kuitenkin vasta käsiteltävän aikakauden loppupuolella ja 1800-luvulla. Yksittäisiä esimerkkejä on kuitenkin jo 1600-luvun puolelta, esimerkiksi Charpentierilla (1687) ja ns. Geofroy'n urkukirjassa (n. 1690).

Siitä, miten yleistä oli *faux-bourdonin* ja säestyksen käyttäminen lauluosuuksissa, sekä missä ja milloin niitä käytettiin, on toistaiseksi varsin epäselvää. Selvää kuitenkin on, että laulussa yksiaäninen esittämistapa oli ehdottomasti kaikkein tavallisinta.<sup>4</sup>

## URKUMUSIIKIN SÄÄNTELY

Kirkonmiehet tietenkin kantoivat huolta urkumusiikin luonteesta ja sopivuudesta. Minkäänlaista yltiöpäisyyttä tai hartauden rikkomista ei suvaittu. Tässä ohjasi ohjei-

---

<sup>4</sup>Kun ns. gregoriaaninen laulu vuorotteli instrumentaalimusiikin kanssa, urkujen osan saattoi korvata myös orkesterille sävelletty musiikki, kuten esim. Charpentierilla, mutta tämä vaikuttaa olleen erittäin harvinaista. Charpentierilta on säilynyt myös yksi esimerkki sellaisesta poikkeuksellisesta alternatim-käytännöstä, jossa orkesterimusiikki kattaa kaikki parittomat ja urkumusiikki kaikki parilliset säkeet.

den antajia ja urkureitakin paljolti traditio. Ohjeet ja määräykset urkumusiikin tyylistä olivat väistämättä hyvin yleisluonteisia: papeilla ei riittänyt asiantuntemusta improvisoinnin, säveltämisen ja esittämisen yksityiskohtiin ja tekniikkaan. Niinpä joskus näkyikin papiston asenteessa tiettyä vierastavaa epäluuloa urkumusiikkia kohtaan.

Urkuversetit siis korvasivat tietyt tekstin osat. Eräät tekstin osat oli kuitenkin niiden tärkeyden takia lausuttava ääneen tai äänettömästi urkumusiikin soidessa. Urkumusiikin voidaan arvella jossain määrin tulkinneen esillä olevaa tekstiä. Tosin urkumusiikki irtaantui tästä tarkoituksesta vähitellen 1700-luvulla, jopa siinä määrin, että kun vuosisadan jälkipuoliskolla urkuri soitti teatteri-, tanssi- ja metsästyskappaleita, ei niitten kevytmielisyys herättänyt pahennusta juuri kenessäkään lukuunottamatta ulkomaalaisia kuulijoita. Englantilainen Charles Burney ihmettelee 1770, että St-Rochissa Balbastren Magnificatissa soittamat kaikenlaiset tyyliltään varsin kevyet kappaleet eivät selvästikään herättäneet kummastusta tai loukanneet seurakuntaa (Burney 1771, 31). Vakava ja kevyt musiikki eivät siis olleet vielä eriytyneet kokonaan eri *genreiksi*. Tämänkin perusteella käy päättelemisen, että urkurit seurasivat musiikin tyylissä tapahtuvia muutoksia.

Joitakin määräyksiä urkumusiikin laadusta kuitenkin annettiin. Ne koskivat messun niitä osia, joissa roomalaisen liturgian mukaan urkujen käyttö ei ollut sopivaa sen vuoksi, että niillä oli erityinen pyhyys ja tärkeys. Messun jokaisen osan ensimmäisen versetin tuli sisältää esillä olevan gregoriaanisen sävelmän ensimmäinen säe selvästi kuultavana. Samalla tavoin täytyi hymnin ensimmäisessä säkeistössä soittaa sävelmä kokonaisuudessaan. Tämä tarkoitti käytännössä sävelmän esittämistä cantus firmuksena.

Vuonna 1662 julkaistiin Pariisissa *Caeremoniale Parisiense*<sup>5</sup>, jonka määräykset olivat yksityiskohtaisempia kuin minkään muun ohjeiston. Tämän kirjan (ja Pariisin) tärkeydestä kertoo, että siitä otettiin useita painoksia ja se oli käytössä vielä 1700-luvun alkupuolella.

*Caeremoniale Parisiensen* mukaan cantus firmus piti soittaa Kyrien ensimmäisessä ja viimeisessä versetissä, Glorian ensimmäisessä uruille tulevassa versetissä ("Et in terra pax ..."), Glorian kuudennessa urkuversetissä ("Qui tollis ... suscipe deprecationem nostram"), Glorian viimeisessä versetissä ("in gloria Dei patris.

---

<sup>5</sup>Martino Sonnet (toim.): *Caeremoniale Parisiense ad usum omnium Ecclesiarum Collegiarum, Parochialium & Aliarum Urbis & Dioecesis Parisiensis* (Paris 1662).



Amen") sekä Sanctuksen ja Agnus Dein ensimmäisessä versetissä. Muista verseteistä ei tässä suhteessa annettu määräyksiä.

Vielä määräsi tämä seremoniaale, että melodiaa ei saanut muunnella millään tavalla eikä siihen saanut lisätä mitään.

Säilyneestä urkuohjelmistosta näkyy, että näitä ohjeita kunnioitettiin vain osittain. Cantus firmus -messujen osien ensimmäisissä (urku)verseteissä on aina gregoriaaninen sävelmä. Joissakin näistä messuista on Kyrien ja Glorian viimeinen versetti varustettu cantus firmuksella, mutta useimmiten Glorian "suscipe"-versetin käsittely on vapaata.

*Caeremoniale Parisiense* ilmoitti lisäksi, että jokaisessa tekstissä oli yksi erityisen juhlallinen säe tai säkeistö, joka edellytti urkurilta pidättyväistä ja arvokasta musiikkia tai tulkintaa. Taulukossa 3 on annettu tärkeimmät niistä säkeistä ja säkeistöistä, jotka vaativat erityisen "harrasta" musiikkia.

Taulukko 3. Harrasta musiikkia vaativia urkuversettejä *Caeremoniale Parisiensen* mukaan.

*versettikokoelman nimi, urkuversetin numero ja sen tekstin alku*

**messu** - Gloria, 6: "Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram"

**hymni** - Ad coenam, 4: "Quaesumus, auctor omnium"

- Ave maris stella, 3: "Virgo singularis"

- Pange lingua, 3: "Tantum ergo sacramentum"

- Verbum supernum, 3: "O salutaris hostia"

**proses** - Veni sancte spiritus, 5: "Da tuis fidelibus"

- Victimae paschali laudes, 4: "Surrexit Christus"

**Magnificat** - 5: "Suscepit Israel" ja 6: "Gloria patri"

Siitä, minkälainen musiikki ymmärrettiin erityisen "hartaaksi", ei ole säilynyt mitään kuvauksia. Oletan sellaisen musiikin välttäneen riehakkaimpia affekteja ja tavoitelleen mietiskeleviä tai ekspressiivisiä sävyjä. Jos tämä pitää paikkansa, voi säilyneen ohjelmiston perusteella päätellä, että säveltäjien enemmistö noudatti näitä ohjeita, mutta eivät suinkaan kaikki. Esimerkiksi Couperinilla kyllä Glorian urkuversetti "Qui tollis" on Tierce-en-taille tai Voix humaine seremoniaalen "hartautta"

koskevien ohjeiden mukaan, kun sen sijaan Raisonin erään messun ja Grignyn messun vastaava osa on Dialogue grand jeulle.<sup>6</sup>

Näyttääkin siltä, että kyseessä olevan ajanjakson kuluessa seremoniaalen määräyksiä kunnioitettiin aina vähemmän ja vähemmän. Tosin aina ei voi kuitenkaan olla ehdottoman varma siitä, että urkuversetit ovat nuoteissa esitysjärjestyksessä. Ei ollut harvinaista, että sävellyksen osien järjestyksen saneli säästäväisyys paperin kulutuksessa. Eräät urkukirjat ovat myös sekalaisia kokoelmia kaikenlaista musiikkia, josta urkuri valitsi aina kuhunkin tarkoitukseen sopivia osia.

Urkumusiikin tuli myös mukautua kirkkovuoden kulloinkin kyseessä olevan pyhän laatuun tai luokkaan: suurina juhlina oli soitettava hitaammin, arvokkaammin ja pitempään kuin pienempinä, jolloin musiikin tuli olla vähemmän juhlallista ja kestoltaan lyhyempää. Urkukirjoissa painetuista musiikeista on kumminkin toisinaan vaikea sanoa, ovatko ne suurempien vai pienempien pyhien versioita. Tosin ovat monet niistä cantus-firmus-messuja, joissa useimmiten käytetty messusävelmä Missa Cunctipotens oli tarkoitettu ensimmäisen luokan juhlapyhiin.

## GREGORIAANISET SÄVELMÄT

Eri graduaaleissa, antifonariumeissa ja prosessionaaleissa dokumentoidussa gregoriaanisessa ohjelmistossa esiintyy samasta sävelmästä erilaisia muotoja. Oletettavasti myös esittämiskäytännöt vaihtelivat ainakin jonkin verran seurakunnasta ja luostarista toiseen. Nämä käytännöt tunnetaan varsin huonosti. Sen sijaan Ludvig XIV:n ajan Pariisista tunnetaan kirkkolaulun sävelmiä ja esittämiskäytäntöä hiukan paremmin. Tätäkään aluetta ei ole vielä tutkittu kovin laajasti, osittain siitä syystä, että 1800-luvun lopulla Solesmesin luostarissa aloitettu gregoriaanisen laulun tutkimus on keskittynyt keskiaikaisiin sävelmiin ja ainakin alkuaikoinaan pyrki palauttamaan perinteiset sävelmät alkuperäisiksi oletettuihin keskiaikaisiin versioihin.

Sittemmin on todettu, että liturgisten sävelmien rekonstruoiminen keskiaikaisiin versioihin jättää huomiotta rikkaan ja tärkeän myöhemmän perinteen. Se väistää myös monta liturgisesti tai musiikillisesti mielenkiintoista osakulttuuria. Näihin osakulttuureihin kuuluu myös Ranskan barokin kirkkolaulu ja sen sävelmämuotojen ja

---

<sup>6</sup>Seremoniaaleissa annettujen ohjeiden noudattamista on tutkinut erityisesti Edward Higginbottom (1981).

esittämiskäytännön todellisuus. Joka tapauksessa Ranskan barokin kirkkolaulun gregoriaanisten sävelmien muodot poikkeavat, usein suurestikin, niistä joita samaan aikaan harjoitettiin muualla katolisessa kirkossa, ja varsinkin Vatikaanin nykyisistä virallisista muodoista.

Ludvig XIV:n ajan absolutistinen hallintotapa pyrki kaiken toiminnan keskittämiseen ja siten myös kulttuurin yhdenmukaistamiseen. Tämä näkyy myös kirkkolaulun alalla, ainakin Pariisissa. Guillaume-Gabriel Nivers, kuninkaan kappelin ja St-Sulpicen kirkon urkuri sekä St-Cyrin koulun<sup>7</sup> musiikinjohtaja, otti tehtäväkseen uudistaa ja yhdenmukaistaa Ranskan koko kirkon ja osittain myös luostareiden musiikin. Nivers julkaisi suuren määrän sävelmäkirjoja seurakuntien ja eri luostarikuntien käyttöön. Osan sävelmistä hän sävelsi itse. Tämän lisäksi hän laati kaksi oppikirjaa kirkkolaulun tyylistä ja tekniikasta<sup>8</sup>. Tässä kokonaisuudessa on ymmärrettävä myös hänen urkukirjansa.

Niversin tuotanto on hämmästyttävän laaja, ja vasta viime aikoina on alettu tutkia sen sisältöä ja merkitystä. (On mahdollista, että osa Niversin tuotannosta on edelleen anonyymina eri luostarikuntien nimien alla.) Niversin sävelmäkirjoista löytyy osa niistä sävelmistä, joihin urkumusiikki ainakin Pariisissa ja Ile-de-Francen alueella perustui (silloin kun se ei ollut niistä kokonaan vapaa). Myös Henry Du Montin *Messes Royales*<sup>9</sup> olivat joskus pohjana cantus firmus -urkumessuissa. Siitä, mitä muita sävelmäkirjoja ja missä oli käytössä minäkin aikana, vallitsee edelleen melkoinen epätietoisuus.

Tässä yhteydessä on syytä huomauttaa, että kun urkuverseteissä esiintyy gregoriaaninen sävelmä cantus firmuksena, on sen rytmi yksinkertaistettu niin että sävelmä liikkuu tasaisin nuottiarvoin. Sen sijaan laulun sävelmäkirjoissa käytetään eri-

<sup>7</sup>Maison Royale de Saint-Cyr oli lähellä Versaillesia sijaitseva varattomien aatelistyttöjen koulutukseen määrätty kuninkaallinen laitos, joka toimi St-Louisin luostarin alaisuudessa. Aloite sen perustamiseen tuli Mme de Maintenonilta, joka johti laitosta kuolemaansa saakka.

<sup>8</sup>Niversin bibliografia, ks. William Pruitt: "Bibliographie des oeuvres de Guillaume Gabriel Nivers", *Recherches sur la musique française classique* XIII (1973), 133-156.

<sup>9</sup>*Cinq messes en Plainchant* (Paris 1669). Du Montin sävelmät ("Messes Royales") esiintyvät erittäin monissa sävelmäkirjoissa. Niiden muoto vaihtelee gregoriaanisessa ohjelmistossa ja esittämistavassa tapahtuneitten muutosten myötä. Ks. esim. Jean Saint-Arroman: "Alternance entre les pièces d'orgue et le plainchant", esipuhe teokseen *Messe royale de Dumont*, Fuzeau, Courlay 1991, 23-25.

pituisia nuottiarvoja tekstin mukaan; tavujen pituudelle (ja tekstin jakamiselle eri nuoteille) omistavat paljon tilaa gregoriaanisen laulun esittämisen ohjeet.

On olemassa myös sellaisia urkumessuja, joissa ei ole cantus firmusta lainkaan. Niissä ei ole mitään tiettyä melodiaa, ei cantus firmuksena sen enempää kuin teemaattisena tai melodisena materiaalinakaan. Nämä messut olivat tarkoitettut luostareihin, joissa kussakin oli omat sisäiset määräyksensä ja tapansa ja myös omat messusävelmänsä. Luostareilla oli suhteellisen itsenäinen asema, niin että ne saattoivat - toisin kuin seurakunnat - melko vapaasti harjoittaa omia tapojaan ja omaa musiikkiaan.

Luostareissa käytettiin usein ns. *misses musicales*, gregoriaaniseen tyyliin sävellettyjä uusia messusävelmiä. Niitä on säilynyt mm. Du Montilta ja Niversiltä.

## GREGORIAANISTEN SÄVELMIEN JA URKUMUSIIKIN YHDISTÄMINEN

Gregoriaaniset sävelmät olivat eri kirkkosävellajeissa (*ton*), ja niiden kanssa soitettava urkumusiikki samassa *tonissa*. Urkurin tuli lopettaa aina *tonin* finalikseen, jotta kuoro sai oikean aloitusäänen. Niinpä oli tärkeää, että urkukirjat sisälsivät versettejä kaikissa kahdeksassa *tonissa*. Ks. taulukko 4.

Taulukko 4. Kirkkosävellajit<sup>10</sup>

<i>ton</i>	<i>finalis</i>
I	d
II	d
III	e / a
IV	e
V	f
VI	f
VII	g
VIII	g

---

<sup>10</sup>Ranskassa käytössä olleista kirkkosävellajeista ja niiden ominaisuuksista urkukirjallisuudessa ks. Howell 1958.

1600-luvun lopulla alkavat urkuversetit kuitenkin olla yhä useammin jossakin duurissa tai mollissa. Miten niitä yhdisteltiin sitten *tonien* kanssa?

Useat urkurit omistivat tälle asialle huomiota. Laajimmin asiaa käsitteli Nivers, jonka ohjeiden<sup>11</sup> mukaan on laadittu taulukko (no 5) kirkkosävellajien ja toisaalta duurien ja mollien yhdistämisestä. Niversin kanssa yhdenmukaisia tietoja antaa André Raison ensimmäisessä urkukirjassaan (1688).

Taulukko 5. Laulun kirkkosävellajin ja urkumusiikin sävellajin vastaavuus Niversin ja Raisonin mukaan.

*ton*                      *sävellaji*

tavallisia, tavallisille äänille:

I	d
II	g
III	g
IV	e
V	C, D
VI	F
VII	C, D
VIII	F

harvinaisia, matalille äänille:

I	c
I, II	e
III	a
V	D
VI	G, A
VIII	G

tavallisia, korkeille äänille:

I	g
II, III	a
IV	c "à la dominante" (a:lle)
V	F
VI	G
VII	F
VIII	G

---

<sup>11</sup>*Dissertation sur le Chant Gregorien*. Paris 1683, chap. XII "Des Antiennes" (s. 104-).

harvinaisia, korkeille äänille:

I	d, e
II	g
IV	e
V	C, D
VI	A

Yllä annetut tiedot ovat välttämättömät, jos urkumusiikkiin yhdistetään laulua.

Koska urkumusiikki tuli aina mukauttaa lauluun, joutui urkuri varsin usein transponoimaan musiikkinsa kuorolle soveltuvalle korkeudelle. Kaikki transpositiot eivät luonnollisestikaan tulleet kysymykseen, koska urut olivat keskisävelvirityksessä, niin että tässä suhteessa tuli tehdä kompromissi kuoron toiveiden ja urkujen mahdollisuuksien välillä. On kiinnostavaa, että yllä olevassa listassa esiintyy muutama kerran e-molli, jossa johtosävel on dis, sävel, jota keskisävelvirityksessä ei lainkaan ole! Samoin tarvitaan dis-säveltä usein esimerkiksi Couperinin luostarimesussa (G-duuri). Niversin eräistä hymniverseteistään tekemistä transpositioista näkyy, että hän välttää niissä tavallisimpiin keskisävelvirityksiin kuulumattomia yläkoskettimia.

Minkälainen oli viritys sitten uruissa silloin, kun dis esiintyy useasti nuoteissa? Tähän kysymykseen ei valitettavasti voida antaa tarkkaa vastausta. (Ks. "Viritysjärjestelmä" s. 78.)

Tavallisimmat urkumusiikissa välttämättömät transpositiot käyvät ilmi edellä olevasta taulukosta. Esimerkiksi I *tonissa* olevan sävelmän kanssa soitettava urkumusiikki saattoi olla d-, c-, e- tai g-mollissa.

## URKUKIRJOJEN SISÄLTÖ

### MESSUT

Urkurin tärkein tehtävä oli soittaa messussa. Urkuja ei käytetty jokaisessa messussa, mutta silloin kun ne olivat mukana, ne vuorottelivat kuoron kanssa. Tätä varten teksti jaettiin osiin; tämä jako oli kiteytynyt jo kauan ennen käsiteltävänä olevan ajanjakson alkua. Messusävelmä, perinteinen gregoriaaninen melodia, tuli soittaa

kuuluvasti ja ilman mitään muunnoksia tai koristeluja jokaisen messun ordinarium-osan (Kyrie, Gloria, Sanctus ja Agnus dei) alussa. Lisäksi tuli soittaa cantus firmus Glorian 6. ja 9. versetissä sekä Kyrien lopussa. Muissa osissa urkuri sai soittaa miten halusi, kunhan musiikin tyyli sopi jumalanpalveluksen juhlallisuusasteeseen ja liturgian kulloiseenkin tekstinkohtaan.

Urkusäveltäjät toteuttivat näitä ohjeita siten, että melodian ensimmäinen säe soitettiin cantus firmuksena trumpettirekisteröinnillä. Tavallisimmin cantus firmus soitettiin jalkiolla, mutta oli tietenkin mahdollista myös soittaa se sormiolta. Muissa verseteissä voitiin käyttää kyseisen säkeen melodiaa esimerkiksi cantus firmuksena, temaattisena aineksena tai melodiassa koristeltuna. Tämä ei kuitenkaan ollut välttämätöntä. Kyrien viimeisessä osassa tai Glorian 6. ja 9. urkuversetissä ei cantus firmusta enää 1700-luvun puolella näy esiintyvänkään.

Cantus-firmus-messuja on urkumessuista enemmistö; niistä taas enin osa pohjautuu "Cunctipotens genitor Deus"-sävelmään, jota käytettiin ensimmäisen luokan juhlapyhinä. Katolisessa kirkossa pyhät oli jaettu juhlallisuutensa mukaan luokkiin; juhlallisimmat pyhät kuuluivat ensimmäiseen luokkaan. Näin ollen näiden messujen musiikki edustaa juhlallisinta urkumusiikkia.

"Cunctipotens"-messuja on säilynyt seuraavilta säveltäjiltä: Nivers (1667), Lebègue (n. 1678), Gigault (1685), Fr. Couperin (1690), Grigny (1690), Michel Corrette (1756). Myös Montréalin ja Vitren käsikirjoituksissa on tähän messusävelmään pohjautuvia osia. Näiden urkumessujen musiikki vaihtelee suuresti pituutensa, sävellystekniikkansa kunnianhimoisuuden ja tyyliensä puolesta.

Vain muutama cantus-firmus-messu perustuu johonkin muuhun messusävelmään. Michel Corretten messunosissa (1756) on cantus firmuksena myös "De angelis", "Kyrie fons bonitatis" ja "Jesu redemptor".<sup>12</sup> Niversin erästä *messe musicalia*<sup>13</sup> (*Graduale Romanum* 1687, 71) käyttää Geoffroy'n nimiin pantu messu (n. 1690) samoin kuin Thiéry'n urkukirja (1600-luvun loppu). Beauvarlet-Charpentierin eräs messu (1780-luku) pohjautuu Du Montin *Messe Royaleen*.

---

<sup>12</sup>Corrette toimi mm. (jesuiittojen) Temppeleiherrain ritarikunnan palveluksessa, joka otti ohjeensa suoraan Roomasta.

<sup>13</sup>*Messe musical* tarkoittaa (1) sävellettyä (ei-perinteistä) messusävelmää tai (2) gregoriaanisen laulun säestämistä uruilla basso continuo -tavan mukaisesti. Niversin *messes musicales* ovat siis hänen messuun säveltämiään uusia sävelmiä, jotka tosin tyyllillisesti muistuttavat perinteisiä sävelmiä. Nivers myös kehitti ja opetti basso continuo -käytännön mukaista esitystapaa (myös *plainchant musical*). On epäselvää, mikä yhteys näillä kahdella merkityksellä on, sillä *messe musical* -ilmiötä on tutkittu toistaiseksi vain vähän.

On myös sellaisia urkumessuja, joissa ei ole cantus firmusta. Ne oli tarkoitettu eri luostareiden käyttöön. Niitä on Raisonilla (1688), François Couperinilla (1690) ja Gaspard Correttella (1703). Luostareilla oli usein käytössä niitten omia sävelmiä, joten kaupan olevia nuotteja ei kannattanut kiinnittää johonkin tiettyyn sävelmään.

François Couperinin kaksi messua ovat edellä kuvattuja tyyppisiä. *Messe à l'usage ordinaire des Paroisses* on tarkoitettu seurakunnille ja pohjautuu siten "Cunctipotens"-sävelmään. Jokainen messun osa on siinä sävelmänsä mukaan eri kirkkosävellajissa. Kyrien ensimmäisessä ja viimeisessä sekä Glorian, Sanctuksen ja Agnus Dein ensimmäisessä versetissä kyseisen osan sävelmä on cantus firmuksena. Muissa osissa melodia on dimинуoituna ja koristeltuna tai temaattisena materiaalina. Couperinin *Messe propre pour les Couvents de Religieux, et Religieuses* taas on nimensä mukaan munkki- ja nunnaluostareiden tarpeisiin, eikä siitä ole tunnistettu mitään gregoriaanista sävelmää. Se on kauttaaltaan G-duurissa.

Milloin urkumessu perustuu jollekin *messe musical* -sävelmälle tai siinä ei ole lainkaan cantus firmusta, on se siis alusta loppuun samassa kirkkosävellajissa tai sävellajissa. Nämä messut ovat siten luostareita varten.

Jos urkurilla ei ollut käytössä olevaan messusävelmään perustuvaa musiikkia, hän saattoi käyttää mitä tahansa sopivassa tonissa olevia versettejä. Tällöin hänen tuli improvisoida ainoastaan kunkin messunosan ensimmäinen versetti soittaen mukaan siihen kuuluva cantus firmus. Raison (1688) ilmoittaakin ensimmäisen urkukirjansa esipuheessa, että hänen urkumessunsa olivat tarkoitettut luostareille, joilla on käytössä kullakin omat messusävelmänsä, ja että hän pyynnöstä säveltää ne messun osat, joissa tarvitaan cantus firmus.

Urkumessuissa kiinnittää huomiota se, että Sanctuksen loppuun tuleva versetti on milloin Elévation, milloin Benedictus. Perinteisestihän urkujen soitto oli kielletty elevaation aikana. (Elevaatioon ei kuulu mitään tekstiä.) Urut soittivat kokonaan tekstin "Benedictus qui venit in nomine domini. Hosanna in excelsis." (Tätä tekstiä ei koskaan jaettu.) Siksi seurakuntia varten tarkoitettut urkumessut sisältävät Benedictus-osan. Luostareissa sen sijaan voitiin soittaa hiljaista musiikkia elevaation aikana, ja tällöin Benedictus laulettiin. Elevaation musiikki voitiin soittaa (ja näin suositte- likin *Caeremoniale Parisiense*) varsinaisen elevaation jälkeen. Mutta koska kummas- sakin tapauksessa urut soittivat vain yhden sävellyksen, benedictuksen ja elevaation funktiot yhdistyivät.



## HYMNIT

Hymni-sanaa käyttävät ranskalaiset urkusäveltäjät laajassa merkityksessä, sillä paitsi todellisia hymnejä (säkeistolauluja, joissa melodia on sama joka säkeistölle) he sijoittavat tämän otsikon alle myös sekvenssejä.

Hymnin esityksessä urkurin osalle tulivat kaikki parittomat säkeistöt ja kuorolle kaikki parilliset säkeistöt. Kuten messussa myös hymnien esityksessä ensimmäisessä urkuosuudessa (ensimmäisessä säkeistössä) oli melodia cantus firmuksena. Yleensä urut päättivät hymnin esityksen. Hymnejä on klassisessa ranskalaisessa urkukirjallisuudessa suuri määrä.

Hymnien tekstit löytyvät erilaisista kirjallisista lähteistä. (Yleisimmät hymnit, ks. liite.) Niistä voidaan laskea tarvittava urkuversettien määrä. Säilyneistä hymnien versettisarjoista kuitenkin joskus puuttuu koko hymnin esittämisessä uruille tarvittavaa materiaalia. Improvisoiitinko joku säkeistöistä? Kuinka monta säkeistöä oli kullakin paikkakunnalla ja uskonnollisessa yhteisössä käytössä? Tiedot paikallisista traditioista ja käytännöistä ovat hyvin puutteelliset. Jos urkuversettejä vaikuttaa olevan yksi liikaa, on mahdollista, että sen tekstinä on "Gloria patri" tai "Gloria patrin" parafrasi. *Caeremoniale Parisiense* ja useat 1700-luvun seremoniaalet kehottavat lopettamaan urkujen soitolla. Tämän viimeisen versetin teksti on "Amen"; sen musiikin tulee olla lyhyt. Nivers antaa toisessa urkukirjassaan (1667) valikoiman lyhyitä "Amen"-versettejä.

## MAGNIFICAT

Magnificat esitettiin vesperissä. Urkukirjoissa on runsaasti Magnificat-musiikkia.

Magnificatin ensimmäinen sana intonoitiin laulamalla. Sävelmän jatko kuuluu joskus cantus firmuksena ensimmäisessä urkuversetissä. Tässä paikassa on kuitenkin usein "anonyymi" versetti. Myös muut versetit ovat useimmiten vapaasti sävellettyjä ilman minkäänlaista temaattista yhteyttä Magnificatin sävelmään.

Magnificatin esittämiseen tarvittiin kuusi urkuversettiä. Osia voi urkukirjoissa olla kuitenkin myös useampia. Jos urkuri soittaa lopuksi tekstin "Amen", tarvitaan seitsemän versettiä. Joissakin Magnificateissa on myös kahdeksas versetti. Jos Magnificatin versettisarjasta jätetään osia pois, on se järkevintä tehdä kokonaisuuden keskellä, jotta kokonaisuuden alku ja loppu voidaan soittaa perinteiseen tapaan.

## "SUITES"

Sama määrä versettejä kuin Magnificatissa (6-8) on monissa *suite*-otsikolla varustetuissa versettikokonaisuuksissa, joissa kaikki versetit ovat samassa sävellajissa. Vaikka kokonaisuudella ei olekaan sen funktioon viittaavaa nimeä, ovat nämä "sarjat" helposti ymmärrettävissä Magnificat-musiikiksi. Tätä materiaalia voitiin kuitenkin käyttää missä jumalanpalveluksissa tahansa. *Suites de pièces* eivät olekaan "sarjoja" siinä mielessä kuin ne muun instrumentaalimusiikin puolella tunnetaan, vaan yksinkertaisesti joukko kappaleita, joiden käyttäminen on urkurin harkinnan varassa. Urkurien työkirjoissa onkin joskus niin, että peräkkäin on pantu eri säveltäjien tekemiä versettejä.

## URKUVERSETTIEN VALITSEMINEN

Taitavimmat urkurit improvisoivat kaiken musiikin tai ainakin osan siitä. "Provinsseissa" ja pienissä luostareissa saattoivat urkurin taidot olla vaatimattomat myös improvisoisissa. Näille urkureille olivat painetut urkukirjat pelastus. Eräät urkusäveltäjät tekivätkin musiikistaan useampia versioita, yhdet taitaville urkureille ja suurille uruille, toiset vähemmän taitaville urkureille ja pienemmille uruille; hyvä esimerkki on Gigaultin toinen urkukirja vuodelta 1685. Urkukirjat antoivat myös improvisoimisen ja säveltämisen malleja sekä esimerkkejä uusista tyyleistä ja muodoista.

Jos painettuja kirjoja ei ollut saatavilla, kopioivat tai sävelsivät urkurit versettejä omiin nuottikirjoihinsa. Tällaisia antologioita ovat mm. Montréalin Notre-Dame-kirkon urkukirja, Vittrén augustiinolaistuostarin käsikirjoitukset ja Limogesin kirjaston joutunut urkukirja. Ne antavat mahdollisuuden kurkistaa tavallisen urkurin työhön.

Painetut urkukirjat ja kopioidut urkuversettikokoelmat on enimmiltä osiltaan järjestetty kirkkosävellajin mukaan, sillä *ton* oli tärkein tekijä urkumusiikkia valittaessa. Jos versetissä ei ollut cantus firmusta, voitiin sitä käyttää melkein mihin tahansa tarkoitukseen - kuten huomauttavat Nivers (1665), Lebègue (1676) ja Raison (1688) - kunhan *ton* oli oikea. Raison suosittelee messuversettien käyttämistä Magnificatissa. Sävelletyt urkuversetit voitiin myös transponoida tarvittavaan tasoon (Gigault 1685).

Seuraavaksi tärkein kriteeri musiikin valitsemisessa oli sen karakteri. Vaikka versetin tekstiä ei tulkittu suoraan, oli kuitenkin otettava huomioon sen yleinen affekti. Niinpä se musiikki, jolle oli ilmoitettu tietty liturginen tarkoitus, noudatteli karakteriltaan perinteitä. Otan esimerkiksi Kyrien. Ensimmäinen osa oli Plein jeu ja toinen fuuga. Kolmas osa oli usein Récit tai Duo. Tätä seurasi Trio tai bassosoolo. Kyrien päätti aikaisemmin Petit plein jeu (mahdollisesti cantus firmuksen kanssa), myöhemmin grand jeulla soitettu Dialogue. Tietty karakteri, tekstuuri ja rekisteröinti kulkivat yhdessä.

Vertailemalla eri säveltäjien versettikokoelmia voidaan havaita, että karakteria ja rekisteröintiä koskevaa traditiota noudatettiin usein, joskaan ei aina.

## KIRJALLISUUS JA LÄHTEET

Burney, Charles 1771. *The present State of Music in France and Italy*. London. Lainattu osittain teoksessa Charles E. Vogan 1948. *French Organ School of the 17th and 18th Centuries*. Diss./University of Michigan. Ann Arbor: UMI.

Dufourcq, Norbert 1982. *Le livre de l'orgue français 1589-1789. Tome V. Miscellanea: La condition sociale, artistique et financière des organistes d'Ancien Régime*. Paris: Picard.

Duron, Jean (toim.) 1997. *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Centre de musique baroque de Versailles. [S.l.]: Klingsieck.

Higginbottom, Edward 1981. "Ecclesiastical Prescription and Musical Style in French Classical Organ Music". *The Organ Yearbook*, 31-54.

Howell, Almonte C. Jr. 1958. "French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones". *Journal of the American Musicological Society* vol. XI/2-3, 106-118.

Hämäläinen, Kati 1993. "François Couperinin Luostarimessun esittäminen laulun kanssa alternatim". *Organum* 1, 10-29.

Launay, Denise 1993. *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*. Société française de Musicologie. Paris: Klingsieck.

Lescat, Philippe 1997. "Les obligations de Nicolas Lebègue". Teoksessa Nicolas-Antoine Lebègue. *Troisième Livre d'Orgue*. Courlay: Fuzeau. S. 7-8.

Saint-Arroman, Jean 1988. *L'interprétation de la musique française 1661-1789. Tome II, L'interprétation de la musique pour orgue*. Paris: Champion.

Sonnet, Martino (toim.) 1662. *Caeremoniale Parisiense ad usum omnium Ecclesiarum Collegiatarum, Parochialium & Aliarum Urbis & Dioecesis Parisiensis*. Paris. Lainattu osittain teoksessa Suzanne Diederich 1975. *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Kassel etc: Bärenreiter.

Wye, Benjamin van 1980. "Ritual use of the organ in France". *Journal of the American Musicological Society* vol. XXXIII/2, 287-325.

## SÄVELLYSTYYPIT, REKISTERÖINNIT JA ESITYSTAPA

Edellä on selvitetty liturgian vaikutuksia urkumusiikin muovautumiseen. Säveltäjät saivat joka tapauksessa melko vapaasti toteuttaa musiikillisia aivoituksiaan, kunhan liturgian, kirkkopyhän juhlallisuusasteen ja paikallisten traditioiden asettamat vaatimukset tulivat täytetyiksi. Siinä he tietenkin noudattivat aikansa musiikin tyyliä ja *bon goût*a eli hyvää makua.

Vähemmän oli vapauksia sen sijaan rekisteröimisessä. Tietty musiikin karakteri yhdistettiin aina tiettyyn rekisteröintiin. Täten rekisteröinnit jakautuivat tarkkaan säännötelyihin tyypeihin.

Tietyn musiikin karakterin ja rekisteröinnin yhdistelmä edellytti tiettyä tempoa ja tietynlaista esitystapaa. Siten sävellyksen affekti, tekstuuri, sointiväri ja esitystapa muodostivat kiinteän yhdistelmän, jossa yhtä parametria voitiin tuskin muuttaa ilman että muutkin muuttuivat.

Tämän teki mahdolliseksi - mutta myös välttämättömäksi - urkujen yhdenmu-kaistuminen. Voidaankin puhua ei ainoastaan urkurakennuksen yhtenäisestä tyylistä vaan myös urkujen standardoinnista. Tietysti oli olemassa ja rakennettiin suuria ja pieniä urkuja, ja kirkon koko ja akustiikka otettiin ratkaisuihin aina huomioon. Myös rakentajien kesken oli yksilöllisiä eroja. Mutta juuri rekisteröintien vakiintuminen oli omiaan suuntaamaan urkujenrakennusta tiettyyn suuntaan ja kääntäen: urkujen standardoituminen tuotti ja melkein pakotti tietyt vakiorekisteröinnit.

Niinpä urkuversetin nimenä oli tavallisesti rekisteröinnin nimi (esim. Plein-jeu). Mutta tämä nimitys merkitsi samalla versetin karakteria. Joskus tähän otsik-koon liitettiin liturgisen funtion määre tai urkuversetin teksti (esim. Premier Gloria tai "Et in terra pax"). Toisinaan sävellyksen alkuun liitettiin vielä sen affektia ja/tai tempoa kuvaava määre.

Siksi käsittelenkin kaikkia näitä seikkoja yhdessä. Tämä oli myös Ranskan klassisten urkusäveltäjien tapa. Heidän esimerkkinsä mukaisesti kuvailen kunkin musiikkityypin kohdalla sen rekisteröimistä, luonnetta ja esitystapaa.

Sävellystyyppien ja esitystavan luonnehdinnoissa käytettiin sellaisia sanoja, jotka kuvaavat musiikin affektia tai karakteria. Ranskalaisen käytännön mukaan nämä sanat ilmaisevat sekä tyyliä että tempoa. Kun ne suomennetaan, on varsin hankalaa löytää täsmällistä vastinetta, koska musiikin nykyisessä terminologiassa ne merkitse-

vät pelkästään tai ainakin ensisijaisesti tempoa. Aikaisemmin ne merkitsivät ensisijaisesti karakteria tai affektia ja vasta toissijaisesti tempoa. Olen sen vuoksi usein antanut alkuperäisen ilmauksen, joka pitää yrittää ymmärtää sen alkuperäisessä kontekstissa. Suomennokset saattavat sen tähden olla toisinaan hieman yllättäviä.

Joskus versetin alussa annetaan ohje rekisteröinnistä. Ylimalkaisten ohjeiden (tyyppiä "voix humaine") kohdalla on muistettava itse äänikerran ja tämän äänikerran mukaan nimetyn rekisteröinnin ero. Esimerkiksi siihen kieliäänikertaan, joka on antanut nimensä kielirekisteröinnille, on yleensä lisättävä muutama perusäänikerta, joskus kenties alikvoottikin. Harvinaiset rekisteröinnit ilmoitetaan usein täsmällisesti äänikerroittain. Niitä en ole yleensä ottanut mukaan rekisteröintien kuvauksiin, koska ne ovat poikkeuksia ja käyvät yksiselitteisesti ilmi säveltäjän ohjeesta.

Annetut rekisteröintiohjeet ovat tietenkin ohjeellisia. Kun niitä sovelletaan käytäntöön, täytyy aina ottaa huomioon urkujen, akustiikan, musiikin ja esittäjän yksilöllisyys ja siten mukautettava ne kyseessä oleviin olosuhteisiin. Tämä on varsin haasteellinen tehtävä silloin kun soitettavana eivät ole ranskalaistyyppiset urut. Onneksi nykyään on mahdollisuus kuunnella lukuisia alkuperäisillä klassisilla tai uusilla klassistyyppisillä ranskalaisilla uruilla tehtyjä äänityksiä, joista voi saada auditiivisen esikuvan kuhunkin sovellukseen. Hyvä olisi voida ainakin aluksi turvautua tässä soveltamisessa kokeneen urkurin apuun.

Sävellystyyppien kuvaamiseksi olen perehtynyt kaikkeen kohtuudella saatavilla olevaan klassiseen urkukirjallisuuteen; se on lueteltu luvussa "Nuottilähteet". Tiedot rekisteröinneistä ja esitystavoista perustuvat tähän kirjallisuuteen mutta ennen kaikkea urkukirjojen esipuheisiin sekä eräisiin urkumusiikin esittämistä ja urkujen käyttöä koskeviin kirjoituksiin. Ne on lueteltu tämän luvun lopussa. Muut lähteet selviävät lähdeluettelosta.

Rekisteröintien kuvauksessa kaikki toisistaan pilkulla erotetut äänikerrat kuuluvat samaan yhdistelmään. Vaihtoehtoiset äänikerrat on erotettu vinoviivalla, vaihtoehtoiset rekisteröinnit kaksoisvinoviivalla. Sävellyksen äänet on lueteltu ylhäältä päin numerojärjestyksessä. (Esim. "1. ääni" tarkoittaa korkeinta ääntä, "2. ääni" toiseksi ylintä ääntä jne.) - Rekisteröinnin nimen kirjoitan pienellä alkukirjaimella. Jos sama sana on kirjoitettu isolla kirjaimella, tarkoitan sillä sävellystä.

## PLEIN-JEU

### MUSIIKKI

Plein-jeu on messun osan, Magnificatin, hymnin tai muun liturgisen kokonaisuuden ensimmäinen versetti tai alkusoitto. Plein-jeu voi olla myös viimeinen versetti, usein "Deo gratias" tai "Amen". Sen nimenä voi myös olla Prélude.

Plein-jeun musiikki on homofonista, mutta siinä on usein myös melodisia motiiveja, jotka käyvät eri äänissä. Tavallisin satsi on neliäänistä, mutta äänien määrä voi vaihdella sävellyksen aikana. Italialaisesta vaikutuksesta ruvettiin 1700-luvun alussa tekemään myös liikkuvampaa satsia, jossa käytettiin italialaisessa musiikissa yleisiä keinoja ja kuvioita, mm. imitaatiota ja tiratoja. Tällaisessa musiikissa voi olla myös polyfonisia aineksia.

Plein-jeu-satsia ei koskaan ornamentoida ylenmääräisesti.

Plein-jeun kanssa soitetaan usein *plainchant*, gregoriaaninen melodia cantus firmuksena. Tämä musiikki käsitellään erikseen kohdassa "Plainchant".

Plein-jeun musiikille on tyypillistä arvokkuus, juhlallisuus, leveys ja raskaus ("graviteetti").

### REKISTERÖINTI

Kaikissa uruissa oli pääpillistössä ja positiivissa täydellinen pleno (plein-jeu). Myöhemmin lisättiin pieni plein-jeu myös récitille, jopa écholle.

Plein-jeu on plenorekisteröinti, joka muodostetaan kaikista prinsipaalipilleistä ja bourdoneista. *Grand plein-jeu* tarkoittaa suurinta mahdollista plenoa, pääsormiolta soitettavaa pääpillistön ja positiivin plenon yhdistelmää. (Nuotteihin on usein kirjoitettu lyhyesti "grand jeu", joka siis tässä yhteydessä tarkoittaa plenoa, ei grand jeu -rekisteröintiä.) *Petit plein-jeu* tarkoittaa positiivin plenoa yksin. Jos positiivin plenoa käytetään erikseen, on sen musiikki kevyempää ja nopeampaa. Pääsormion (yhdistettyä) plenoa ja positiivin plenoa soitetaan usein vuorotellen.

*Grand plein-jeu* -rekisteröintiä käytetään messun osien, hymnien ja muiden kokonaisuuksien alussa. *Petit plein-jeu* tarvitaan messun päätteeksi soitettavassa "Deo gratias"-osassa, joka on urkurin vastaus papin laulamiin sanoihin "Ite missa

est". Jos muu kokonaisuus kuin messun osa päättyy plenoon, on sekin usein pieni, positiivin pleno. Tällainen osa tarvitaan esimerkiksi joittenkin hymnien päätteeksi sanalla "Amen".

Plein-jeu siis muodostetaan kaikista prinsipaalipilleistä ja niitä vahvistavista bourdoneista. Siinä on paljon kaksinnuksia, jotka runsastuvat ylöspäin mennessä (sekä yhdellä sävelellä että sävelkorkeuden muuttuessa). Ranskalainen pleno ei koskaan sisällä aukkoja tai kieli-, kvintti- tai terssiäänikertoja (kvinttejä on mikstuuroissa), ja sen sointikruunu on mittava, mutta ei kovin korkea.

Mikstuura on jaettu kahteen osaan: *fourniture* ja *cymbale*. Käsiteltävän periodin alkupuolella *fourniture* sisälsi vain oktaavikertauksia, *cymbale* kvintti- ja kvarttikertauksia. Varsin pian kehitettiin kuitenkin ns. *fourniture cymbalisée*, *fourniture*, jossa oktaavikertauksien lisäksi on myös kvintti- ja kvarttikertauksia. Jos sointikruunun muodosti poikkeuksellisesti pelkkä *fourniture*, tämä oli tietenkin *cymbalisée* (joskus nimeltään "plein-jeu"). *Fourniture cymbalisée*stä tulikin ranskalaisiin urkuihin normi.

Kuorot soivat siis oktaaveja ja kvinttejä. 1600-luvun alkupuolella tehtiin myös terssejä sisältäviä mikstuuroita tai terssi saatettiin lisätä plenoon (esim. Mersenne 1636). Tämä edellytti kuitenkin melko ahdasmensuurisia terssejä. Kun terssiääniker-ta tuli laajamensuuriseksi, sen käyttö plenossa loppui - vai oliko niin, että kun terssin käyttö plenossa loppui, terssi "vapautui" muihin tehtäviin ja voitiin tehdä laajaksi.<sup>1</sup>

*Fourniture* oli matalampi kuin *cymbale* ja siinä oli kuoroja enemmän kuin *cymbale*ssa. *Cymbale*ssa oli usein enemmän kertauksia. *Cymbalen* tärkein tehtävä oli peittää *fourniture*ssa olevat "aukot".

Sointikruunun katto oli olennaisesti matalammalla kuin esimerkiksi eräissä pohjois-eurooppalaisissa uruissa: pienimmät pillit (c<sup>5</sup>:ssä) olivat normaalisti 1/4'-tasoa. Positiivissa *fourniture* ja *cymbale* olivat aina hiukan pienempiä ja alkoivat korkeammalta kuin pääpillistössä.

---

<sup>1</sup>Viimeinen maininta tästä varhaisesta plenotyypistä on erään Niversin urkukirjan uusintapainoksessa: "Les Préludes et les Pleins-Jeux se touchent sur le Plein jeu de tierce." Toistaiseksi ei ole selvitetty, miksi tämä lause on lisätty ja kuka sen oli esipuheeseen lisännyt. Niversin urkukirjojen ensipainoksista ei tätä lausetta löydy, joten vaikuttaa siltä, että Niverskin suositteli terssitöntä plein-jeuta.



Furniture ja cymbale kaksinsivat osittain toisiaan. Kaksinnuksia oli paljon ja ne enenivät ylöspäin mennessä. (Tyypillinen furniture ja cymbale, ks. luku "Urut".)

Pääsormiolta soitettavan plein-jeun alin taso edusti urkujen matalinta tasoa: pienissä uruissa 8', tavallisesti 16', myöhemmin myös 32'. Jos 16'-principalia ei ollut, otettiin silti bourdon 16', mitä vaati musiikin graviteetti. Positiivin ja myöhäisemmin mahdollisen récitin pleno rakennettiin 8'-pohjalle.

Jos pääsormio oli 8'-pohjainen, oli positiivin matalin principal tavallisesti 4', mutta positiivin plenossa käytettiin silloin pohjana 8'-bourdonia, joten siis pienissä uruissa *grand plein-jeu* ja *petit plein-jeu* olivat pohjaltaan samankorkuiset, mutta rakenteeltaan erilaisia.

Prinsipaalipillit koottiin joskus omalle rekisteritapilleen ("plein-jeu"), joka siten sisälsi kuusi erillistä äänikertaa: montre 16', montre 8', prestant 4', doublette 2', furniture ja cymbale. Tämä tapa oli mahdollinen siksi, että matalinta ja korkeimpia principal-äänikertoja ei käytetty yleensä muualla kuin plein-jeussa. Silloin oli kuitenkin tarpeellista, että uruissa oli erillinen 4'-prinsipaalii (mahdollisesti myös 8'), jota tarvittiin muissa rekisteröinneissä.

Tyypillinen plein-jeu olisi siten seuraava:

*grand plein-jeu*

**II grand-orgue**

montre 16'  
bourdon 16'  
montre 8'  
bourdon 8'  
prestant  
doublette  
furniture  
cymbale

**I positif (*petit plein-jeu*)**

montre 8'  
bourdon 8'  
prestant  
doublette  
furniture  
cymbale  
sormioyhdistäjä

Nivers 1665: "Jos ei ole prestantia, otetaan flutte [4']."

## ESITYSTAPA

*Grand plein-jeu* soitetaan aina hitaassa tai erittäin hitaassa tempossa. Kosketuksessa käytetään paljon *liaisonia*: soitetaan normaalia kiinteämmällä artikulaatiolla.

Positiivin plein-jeun musiikki on kevyempää ja liikkuvampaa ja soitetaan nopeammassa tempossa. Kun *petit plein-jeu* vuorottelee *grand plein-jeun* kanssa italialaisvaikutteiseen tyyliin, soitetaan positiivin musiikki "irtonaisemmalla" kosketuksella kuin pääsormiolta soitettava musiikki. Mutta Raison (1688) kehottaa soittamaan myös positiivin Plein-jeun kiinteällä kosketuksella. Oletettavasti tällöin on kysymys itsenäisestä positiivin plein-jeu-versetistä, sellaisesta joka on lyhyehkö ja ikään kuin *Grand plein-jeun* vähäisempi versio.

Osa plein-jeu-verseteistä on sellaisia, että ne voidaan mielestäni tarpeen vaatiessa soittaa joko suurella tai pienellä plenolla, vaikka tästä ei kirjallisuudessa olekaan mainintaa. Tällainen versetti ei saa olla liian pitkä, se ei saa sisältää suuren ja pienen plenon vuorottelua eikä sen luonne saa olla kovin arvokas ja juhlallinen. Tällaista versettiä voidaan tarvita "Deo gratias"- tai "Amen"-versettiin.<sup>2</sup> Silloin sen esitystapa noudattelee *Petit plein-jeusta* annettuja ohjeita.

Seuraavassa luonnehdintoja urkukirjojen esitysohjeista:

Lebègue 1676

"Preludi ja plein jeu on soitettava raskaasti [gravement] ja positiivin plein jeu kevyesti [legerement]."

---

<sup>2</sup>Tällainen tarve voi syntyä silloin kun urkukirjassa ei ole sävellettyä tarvittavaa Petit plein-jeuta ja se täytyy hakea jostain muualta tai kun useamman säveltäjän versettejä yhdistetään samaan esitykseen. Ks. luku "Urkumusiikin funktio".

*Maniere de toucher lorgue* 1600-luvun loppu<sup>3</sup>

"Jotta preludi voitaisiin soittaa viimeisellä täydellisyydellä, on soitettava hitaasti [gravement] ja hyvin rauhallisesti [fort doucement], sillä juuri siinä kuulaa sointujen ihanuus ja nautitaan siitä. Kosketuksen on kuitenkin oltava voimakas [il ce doit toucher hardiment]. Sitä ei voi soittaa liian rauhallisesti edellyttäen, että tempo on vakaa."

"-- positiivin plain jeu soitetaan erittäin kevyesti [fort legerement], hyvin tarkasti [pointillieusement] ja hyvin nopeasti [tres vivement]--"

## Raison 1688

"Grand plein jeu soitetaan erittäin hitaasti [fort lentement]. Soinnut on sidottava toisiinsa, eikä sormea saa nostaa, ennen kuin toinen samaan aikaan painetaan alas. Viimeisen iskun [mesure] on oltava aina hyvin pitkä. Petit plein jeu soitetaan kevyesti [legerement] ja hyvin yhteen [le bien couler]."

## Chaumont 1695

"Prelude ja plein jeu: pääpillistöllä raskaasti [gravement], rintapillistöllä kevyemmin [legerement]."

## Gaspard Corrette 1703

"Positiivin plein jeu on soitettava eloisasti [vivement], trillit selvästi muotoillen ja korostaen [marquer]. Nopeissa [kuvioissa] on nostettava sormia ja soitettava melkein yhtä kevyesti kuin cembalolla, paitsi että toisen käden on oltava aina koskettimistolla että ei synny liikaa taukoja. Mutta grand plein jeussa on soitettava hyvin hitaasti/maltillisesti [modestement] ja täyttä satsia, jonka on kuitenkin oltava sääntöjen mukaista. Kättä ei saa nostaa juuri lainkaan. Ei saa soittaa nopeasti, eikä juuri lainkaan trillejä, varsinkaan kaksi 16'-äänikertaa käsittävillä uruilla."

---

<sup>3</sup>Tämä käsikirjoitus *Maniere de toucher lorgue dans toute la propre et la delicastesse qui est en usage aujourdhy a Paris* (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3042, ff 100-119) on 1600-luvun jälkipuolelta. Vaikuttaa siltä, että kysymyksessä ovat eräänlaiset luentomuistiinpanot: oikeinkirjoitus on varsin horjatelevaa, tekstiä ei ole juuri lainkaan jaettu virkkeisiin ja asiat etenevät epäjärjestyksessä. Käsikirjoitus on säilynyt yhdessä eräiden Niversin painettujen kokoelmien kanssa. Huolimatta sen tuntemattomasta alkuperästä ja vaikeaselkoisuudesta olen kuitenkin lainannut sitä jossain määrin, koska 1600-luvun lopulta ei ole säilynyt paljoakaan muita urkujensoittoa koskevia sanallisia ohjeita ja koska sen sisältävät ohjeet ovat joskus varsin valaisevia.

Dom Bédos 1766-1778

"*Grand plein-jeun* on oltava hidas ja majesteettinen, siinä on soitettava suuria sointuja [frapper les grands traits d'harmonie], synkkooppien ketjuja [entrelacés de syncope], riitasointuja, pidätyksiä [suspensions\*] ja yllättäviä harmonioita.

Positiivin plein-jeu on soitettava kevyemmin: esityksessä on oltava säihkettä [du brillant], juoksutuksia [des roulades] jne.; ja kaiken on pysyttävä harmonian puitteissa [le tout aboutissant à une harmonie suivie]."

(\**Suspensions* tarkoittaa sävelen viivyttämistä eli myöhästymistä basson harmoniaa määrittävästä sävelestä, ja tästä syntyviä uusia harmonioita. Ne voivat olla normaaleja pidätyksiä, mutta ranskalaisessa kosketinsoitinsatsissa ne saatettiin tehdä myös varsinaisia pidätyksiä vapaammin säännöin.)

Dom Bédos kuvaa tässä plein-jeu-musiikin luonnetta ja antaa siten improvisaatio- ja sävellysohjeita. Mielestäni tästä voidaan kuitenkin päätellä jotakin esittämistavasta: kaikkia mainittuja piirteitä on korostettava esityksessä.

## PLAINCHANT

Plainchant (lat. cantus planus) tarkoittaa ns. gregoriaanista<sup>4</sup>, yksiaäänistä laulua ja tässä lajissa käytettyjä melodioita. Se tarkoittaa myös sellaisia urkumusiikin versettejä, joissa gregoriaaninen melodia on cantus firmuksena. (Vaikka cantus firmuksilla oli sama melodinen rakenne kuin laulussa, niiden rytmisen muoto oli urkumusiikissa yksinkertaistettu käsittämään lähes vain yksiä ja samoja pitkiä nuottiarvoja.) Plainchant tarkoittaa myös sellaista rekisteröintiä, jolla tämä musiikki esitetään. (Sana esiintyy usein harhauttavasti kirjoitusasussa "pleinchant".)

---

<sup>4</sup>"Gregoriaanisella" laululla tarkoitan ns. franko-roomalaista kirkkolaulua riippumatta siitä, onko se gregoriaanisen uudistuksen ajalta tai sen jälkeen (tässä Ranskasta 1600-1700-luvuilta), toisin sanoen perinteinen sävelmä tai samaan tarkoitukseen myöhemmin sävelletty sävelmä. Tämä laulu oli yleensä aina yksiaäänistä, mutta saattoi erityistapauksissa olla myös moniaäänistä (ns. *faux-bourdon*, *chant sur le livre*).

## MUSIIKKI

Plainchant-versetit ovat messun osien ja muiden liturgisten kokonaisuuksien ensimmäisiä osia ja hymnien ensimmäisiä säkeistöjä. Niissä gregoriaaninen melodia on cantus firmuksena tenorissa tai bassossa. (Louis Couperinin verseteissä on muutama, joissa cantus firmus on toisenlaisessa tehtävässä, mutta näiden versettien funktio, luonne ja rekisteröinti poikkeavat tässä tarkoitetuista plainchant-verseteistä.) Cantus firmusta säestävä satsi on samantyyppistä kuin plein-jeu-verseteissä.

## REKISTERÖINTI

Urkukirjoista puuttuvat yleensä plainchantin rekisteröintiohjeet. (Tosin monissa kokoelmissa ei plainchant-osia ollutkaan, jotta kokoelmat olisivat olleet käyttökelpoisia mahdollisimman monissa tilanteissa.) Oliko tämä musiikki niin tuttua ja sen soitotapa niin itsestään selvä, että ohjeita ei tarvittu tai niitä ei muistettu antaa? Plainchantin musiikki oli yksi kaikkein vanhimmista, perinteisimmistä ja tärkeimmistä. Urkujensoiton opinnot varmaan aloitettiinkin plainchantista.

Vaikka tenori-plainchantin rekisteröimistä ei rekisteröintiohjeissa suoranaisesti käsitelläkään, se voidaan päätellä mm. eräistä nuotteihin merkityistä rekisteröinneistä ja Dom Bédosin ohjeista. Basso-plainchantin soittamisen tapaa ei käsitellä senkään vertaa, vaan lähes kaikki sitä koskeva tieto on implisiittistä.

Plainchant soitetaan voimakkaimmalla trumpettirekisteröinnillä plein-jeu-satsin säestämänä. Plein-jeu-rekisteröinti on kuvattu yllä. Cantus firmus soitetaan tavallisimmin jalkiolla, mutta se voidaan soittaa myös pääpillistöllä sormiolta tai jalkioyhdistäjän avulla. Raison (1688) ilmoittaa, että voidaan myös käyttää ystävää, joka tuo mukaan "kolmannen käden" (*troisième main*). "Kolmas käsi" soittaa tällöin cantus firmuksen pääsormiolta trumpettirekisteröinnillä, ja varsinainen urkuri säestää sitä positiivin plenolla.

Jalkion trumpettirekisteröintiin tarvitaan trompette 8' ja clairon 4' (jos se on olemassa). Vahvistettiinkö tämä muilla äänikerroilla kuten esimerkiksi trumpettisoolossa? Ei, vastaa Dom Bédos (s. 523):

loinkaan ei sekoiteta yhtään jalkion huilua trompettejen ja claironien kanssa."

Plainchant on usein tenoriäänessä. Jos sormiosatsi soitetaan normaaliin tapaan 16'-pohjaisella plein-jeu-rekisteröinnillä, jalkio soi satsissa hyvin korkealla. Kuulija kokee kuitenkin cantus firmuksen soivan suunnilleen tenorirekisterissä, sillä säestävän plenon väri, korkeus ja runsaat kaksinnukset erottavat sen trumpettirekisteröinnistä. Jos säestävä plein-jeu on positiivilla, on se tietenkin samantasoinen kuin trumpetti-plainchant.

Usein cantus firmus on kuitenkin bassossa. Tällaisia basso- cantus firmus -versettejä on esitystavan mukaan kahta lajia.

Ensimmäiseen lajiin kuuluvat sellaiset versetit, joissa koko satsi on tarkoitettu soitettavaksi manualiter. Ne ovat syntyneet tarpeesta kirjoittaa jalkiottomia urkuja varten tai sellaisille soittajille, jotka eivät olleet harjaantuneet jalkiosoitossa. Näissä cantus firmuksissa on plainchant varustettu (vähin) ornamentein ja diminuutioin. Trumpettirekisteröinti on siten pääsormiolla ja säestys positiivilla. Joskus äänien etäisyydet ovat sellaiset, että koko satsi on soitettava samalta sormiolta. Silloin myös cantus firmus tulee soitetuksi plein-jeulla.

Toiseen lajiin kuuluvat sellaiset basso- cantus firmus -versetit, joissa cantus firmus on kuvioimaton ja voidaan siten soittaa jalkiolla.

Jalkiolla cantus firmus soitetaan trumpettirekisteröinnillä. Mutta koska siten basso soitetaan pelkästään 8'-jalkiolla ja sormio-osuus 16'-pohjaisena, vääristyy satsi ja soinnut saattavat muuttua käännöksikseen. Silloin kun jalkiossa on bombarde (16'), on se siten otettava mukaan. Jos kuitenkin bombarde puuttuu (mikä oli tavallista vielä 1700-luvun lopulla), on huolehdittava siitä, että cantus firmus soi samalta tasolta kuin sormiosatsi. Keinoja siihen on useita.

Gregoriaaniset sävelmät ovat ulottuvuudeltaan varsin suppeita. Niinpä joskus on mahdollista soittaa ne oktaavia matalammalta kuin ne on kirjoitettu. Gregoriaaniset sävelmät eivät olleet sidottuja tiettyyn korkeuteen, mistä kertoo niiden transpoimisen yleisyys ja se, että miesten ja toisaalta naisten kuorojen tasoero oli usein oktaavi. Myös esimerkiksi Thièryn urkukirjan *Te Deumin* ensimmäisen osan cantus firmus on kirjoitettu oktaavia alempaan äänialaan kuin kirjoittaa Nivers 1665 ja Marchand. *Maniere de toucher lorgue* (1600-luvun loppu) jopa kehottaa toimimaan seuraavasti (improvisoidessa):

"Huomaa, että kun plainchant nousee melko korkealle, on soitettava oktaavia alemmaa ja sitten palattava ylös ja taas takaisin alas aina kun huomaa melodian nousevan liian ylös. Tällä tavalla tekeminen on vain kaunistukseksi, jopa silloin kun se ei tästä syystä ole välttämätöntä, ja tuo vaihtelua."

Juuri tällä tavalla menettelee Nivers eräissä cantus firmus -verseteissä.

Oktaavitranspositio on dokumentoitu Couperinin seurakuntamessussa (1689), jonka osa *Plein chant du premier Sanctus en Canon* on varustettu esittämishojeella "pedalle une octave plus bas" (jalkio oktaavia alemmaa). Samoin sanoo Gigault (1685) ensimmäisen messunsa osassa *Qui tollis a 5 parties*.

Basso- cantus firmuksen soittaminen oktaavia alemmaa on myös merkitty nuotein muutamassa paikassa. Montréalin urkukirjassa (1600-luvun loppu) sekä Beauvarlet-Charpentierin messussa (1780-luvulta) on basso- cantus firmus kirjoitettu oktaaveissa ja alempi bassostemma annettu jalkiolle. Toisin sanoen basso soitetaan plein-jeulla sormiolta (16') ja se kaksinnetaan jalkiolla (8') oktaavia alemmaa, jolloin soiva pohja on sama kuin sormiosatsissa (16'). (Tämä tekee ymmärrettäväksi sen, että jalkion trumpettia ei tarvitse vahvistaa *avec son fond*.)

Tämä kaksintamisen periaate on dokumentoitu vielä muissakin lähteissä.

Jean Titelouzen urkukirjoissa (1623, 1626) ei ole annettu mitään eksplisiittisiä ohjeita jalkion käytöstä. Titelouzen satsi on neliäänistä ja kirjoitettu ns. ranskalaiseen tabulatuuriin, siten että oikean käden osuus (kaksi ylintä ääntä) on ylemmällä, vasemman käden osuus (kaksi alinta ääntä) alemmalla viivastolla. Silloin kun tästä jaosta poiketaan, merkitsee Titelouze sen erityisellä symbolilla. Sellaisissa osissa joissa cantus firmus on bassossa, on kohtia joissa tämä symboli osoittaa, että vasenta kättä tarvitaan myös basson soittamiseen. Basso siis kaksinnettiin eli soitettiin sekä sormiolta että jalkiolla. (Titelouzen uruissa oli jalkiotrumpetti.<sup>5</sup>)

Couperinin seurakuntamessun versetissä *Plein chant de l'Agnus dei en basse et en Taille alternativement* on esitysohje "Pedalles les 2 mains et les 2 pieds ensemble" (Jalkio kahdella kädellä ja kahdella jalalla yhtä aikaa.)

Käsikirjoituksessa *Maniere de toucher l'orgue* sanotaan bassossa sijaitsevan plainchantin soittamisesta, että "jalkio seuraa vasemman käden pikkusormea".

---

<sup>5</sup>Rouenin katedraalin uruissa oli jalkiotrumpetti jo vuodesta 1606 (Norbert Dufourcq 1975, *Le livre de l'orgue français*, tome III, 135).

Samanlaisesta esittämistavasta kertoo Charles Burney raportissaan Balbastren soitosta Pariisiin St-Rochissa 1770: "Hymnin aikana huomasin, että hän soitti jalkiolla melodian, jonka hän kaksinsi vasemman käden matalimmalla äänellä --."

Ylläolevat lähteet eivät ilmoita, soitettiinkö kaksinnus oktaaveissa vai kirjoitetulta tasolta. Joka tapauksessa kaksinnuksen tuoma väri (plein jeu ja trumpetti yhdessä) oli tuttu. Kirjoitetulta tasolta tapahtuvaa kaksinnusta suosittelivat myös Dom Bédos (1766-1778) ja Lasceux (1809): jos plainchant-versetti soitetaan kokonaan manualiter, cantus firmuksen soittamiseen käytetään pääsormion trumpettirekisteröintiä yhdistettynä positiivin plenoon.

Kun siis basso- cantus firmus kaksinnettiin usein plein jeulla, oli tämä trumpetin ja plein-jeun yhdistelmän sointiväri tuttu. Kaksinnettiinkö joskus myös tenoricantus firmus? Kaksintaminen saattaisi tulla kysymykseen lähinnä neliäänisissä Plainchanteissa.

## ESITYSTAPA

Plainchantin esittämistapaa koskee kaikki se mikä plein-jeutakin.

Cantus firmuksien esittämisessä on vielä eräitä muita seikkoja, joita on syytä pohtia.

Cantus firmukset on aina kirjoitettu pitkin tasaisin nuottiarvoin ilman taukoja tai fraseerausmerkkejä. Laulukirjoissa sen sijaan fraasien rajat on aina notatoitu lyhyttä tai pitkää taukoa merkitsevillä symboleilla. Ottivatko urkurit esityksissä huomioon gregoriaanisten sävelmien hengityspaikat ja säerajat? Urkukirjoissa esiintyvät gregoriaaniset sävelmät olivat urkurille erittäin tuttuja; he osasivat varmasti ne ulkoa. Voisi kuvitella, että hyvä urkuri aivan vaistomaisesti soittaisi säerajoille jonkinlaisen hengitystauon. Toisaalta cantus firmukset poikkeavat rytmisesti sävelmien lauletuista muodoista: lauletuissa sävelmissä nuottiarvojen pituudet vaihtelevat. Pidetäänkö soitettua melodiaa ikään kuin pelkkänä materiaalina ja pohjana muulle satsille, ilman että sen esityksessä yritettiinäkään jäljitellä laulua? Jos säerajat kuitenkin otettiin esityksessä huomioon, ei ole syytä odottaa, että ne olisi merkitty näkyviin. Säerajaa osoittavaa merkkiä ei ollut edes olemassa, ennen kuin Couperin



otti sellaisen käyttöön kolmannessa cembalokirjassaan 1722. Couperinin käytäntö ei saanut jalansijaa tämän jälkeenkään.<sup>6</sup>

Vielä eräitten bassossa olevien plainchant-versettien loppuhdeista. Useissa tapauksissa näkyy basso laskevan finaliksella tai toonikalla oktaavin, mikä oli kosketinsoitinsatsissa varsin tavallista muuallakin. Jos kuitenkin *Caeremoniale Parisiensen* ohjeet otetaan kirjaimellisesti, ei tällaista oktaavihyppyä pidä tehdä gregoriaanisessa sävelmässä.

Loppusoinnun oktaavihyppyn soittamisessa tarvitaan vasemmassa kädessä usein sormituksen ns. mykkä vaihto. Se oli melko yleinen ürku- ja cembalokirjallisuudessa jo 1600-luvun lopussa. Ks nuottiesimerkki 1.

Nuottiesimerkki 1. Mykkä vaihto. (Grigny 1699, 19.)

The image shows a musical score for a cembalo. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a single system with two measures. The first measure contains a treble clef staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff has a half note G3. The second measure contains a treble clef staff with a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff has a half note G3. There are two fermatas above the first measure and two above the second measure. Below the staves, the word 'Pedalle' is written.

Nuottiesimerkissä 1 on mykkä vaihto notatoitu yksiselitteisesti ja nykyisten standardien mukaisesti.

Vastaavanlaisia mutta vähemmän selvästi notatoituja kohtia on basso- cantus firmus -versettien viimeisissä tahdeissa usein mm. Niversillä, Lebèguella, Gigaultilla, Montréalin urkukirjassa ja Grignyllä. Ks. nuottiesimerkki 2. (Olen ympäröinyt plainchantin sävelet ja varustanut sen tekstillä.<sup>7</sup> Katkoviivat olen lisännyt osoittamaan sitomista ja äänenkuljetusta. Lisätyt tauot ovat suluissa.)

<sup>6</sup>Couperin luopui säerajaa osoittavan pilkun käyttämisestä neljännessä ja viimeisessä cembalokirjassaan.

<sup>7</sup>Plainchantin vertauskohteena olen käyttänyt Niversin vuoden 1697 *Graduale Romanumin* "Cunctipotens genitor Deus"-messua, s. cxix.

Nuottiesimerkki 2. Oktaavihyppy loppusoinnussa. (Gigault 1685, Nivers 1667, Lebègue [1678], *Livre d'orgue Montréal.*)

Pedale de trompette

- son

- ctus

no - - - bis

- tis

Näissä esimerkeissä on notatoituna (eräissä tapauksissa nykyisten tottumusten mukaan tosin huolimattomasti) vasemmalla kädellä tapahtuva mykkä vaihto, jonka avulla laskeva oktaavi voidaan soittaa plenolla. Niiden kanssa samanlaisia tai niitä muistuttavia kohtia on kirjallisuudessa runsaasti. Niissä kaksi alinta ääntä menevät ristiin tai loppusointuun ilmestyy bassossa yksi ylimääräinen ääni. Näitä oktaaveja ei ole tarkoitettu soitettaviksi trumpettirekisteröinnillä. Mykkä vaihto tapahtuu alas painetulla koskettimella; se on tukipiste käden asemaa vaihdettaessa. Tämä seikka tukee sitä, että basso- cantus firmus soitetaan kaksintaen se sormiolta. Muutenhan vasen käsi jäisi useassa tapauksessa ilman mitään soitettavaa puoli- tai kokonuotin verran. Vaikka tällainen tekstuuri olisi sinänsä mahdollista ja helppo soittaa, ei se missään tapauksessa olisi luonteva tai barokin kosketinsoitintekniikalle tyypillinen.

Se, että näistä tahdeista näyttää puuttuvan kaaria ja taukoja, ei ole mitenkään epänormaalia. Vastaavanlaisia satsin ja notaation vapauksia on runsaasti muussakin urku- ja cembalokirjallisuudessa, eivätkä nämä kohdat suinkaan aina ole sävellyksen loppusoinnussa. Kaarien puuttuminen (nykyisten standardien mukaan) on tavallista tässä musiikissa.<sup>8</sup>

Lopputahtien laskevia oktaaveja on kuitenkin sellaisissa cantus firmuksissa, jotka on tarkoitettu soitettavaksi sormiolta pääpillistön trumpetilla. Näissä verseteissä on cantus firmus muutenkin kuvioitu. Ne eivät ole milloinkaan kaikkein tärkeimpien ja juhlallisimpien jumalanpalveluksien osien avauksia. Niissä käytetty vapaa tyyli ja käsittelytapa on tehnyt mahdolliseksi muuttaa gregoriaanista sävelmää melkoisesti, ja tähän muunteluun voi kuulua myös oktaavihyppy.

## PLAINCHANT-REKISTERÖINTI *CONTREPARTIEN* SISÄLTÄVISSÄ SÄVELLYKSISSÄ

Edellä kuvattua rekisteröintiä, jossa sormiolta soitetaan plein-jeulla ja jalkiolla trumpettirekisteröinnillä, käytetään - tosin harvoin - myös muussa kuin plainchant-tekstuurissa.

Gigaultilla, Raisonilla, Jullienilla ja Boyvinilla on muutama sellainen Plein-jeu, jossa jalkio soittaa trumpettirekisteröinnillä ylimääräisen liikkuvan stemman

---

<sup>8</sup>Ks. esimerkiksi Kenneth Gilbert & Davitt Moroney, esipuhe nuottiin *François Couperin: Pièces d'orgue* (Oiseau-Lyre, Monaco [1982]), 10.

(contrepattie). Tämä jalkiolla soitettava stemma kulkee tenorissa tai kuvioi matalimpien äänien pohjalta.

Samantapaisia *contrepattie*-stemmoja lisättiin usein myös kaksiaäniseen kamarimusiikkiin ennen kuin italialaistyyppinen triotekstuuri tuli muotiin<sup>9</sup>. *Contrepattie* (vastaääni) on kokonaisuuden kannalta usein vähemmän tärkeä kuin sopraano ja basso continuo -stemma, vaikka se voi olla hyvinkin liikkuva ja sinänsä mielenkiintoinen. Se sijoittuu satsissa melko matalalle ja tihentää tekstuuria.

Urkujen *contrepattien* lisä-äänien luonne käy ilmi siitä, että säveltäjän mukaan se voidaan joskus jättää pois (Raison 1688, 1 ja 91).

## FUUGA

### MUSIIKKI

Ranskalaiset säveltäjät hallitsivat kontrapunktin yleisesti ottaen varsin hyvin, mutta he eivät harrastaneet sitä äärimmäisyyksiin. Niinpä fuugat ovat usein lyhyitä. Lyhyiden vaatimus tuli myös liturgiasta. Monet fuugat eivät itse asiassa ole oikeita fuugia, sillä sanan "fugue" ymmärrettiin usein tarkoittavan imitaatiota.

Fuuga tulee useimmiten versetikokoelmien toisena sävellyksenä Plein-jeun jälkeen.

Fuugia on kahta tyyppiä: *fugue grave* (hidas fuuga) ja *fugue gay* eli *fugue de mouvement* (nopea fuuga). Hidas fuuga on arvokas, vakava ja oppinut. Nopea fuuga on luonteeltaan jonkin verran kevytmielisempi.

### REKISTERÖIMINEN

Fuugat rekisteröidään kieli- tai terssirekisteröinnillä.

Kielirekisteröinneistä tulevat kysymykseen trompette- tai cromorne-rekisteröinti. Trompette (pääpillistössä) on varattu hitaisiin fuugiin, cromorne (positiivissa)

---

<sup>9</sup>Ks. esim. François Couperin: *Concerts Royaux*.

hiukan nopeampiin. Kummassakin rekisteröinnissä kieliäänikertaa soitetaan *avec son fond*, yhden tai muutaman perusäänikerran kanssa.

Boyvin kehottaa välttämään trumpetin kanssa bourdon 8':aa, koska se voi hidastaa syttymistä nopeissa kuluissa. Niinpä tavallisin trumpetin vahvistus onkin prestant (4'). Haluttaessa voimakkaampaa ja kirkkaampaa rekisteröintiä voidaan lisätä clairon, jos se on olemassa, tai cromorne. Jos trumpetti vaikuttaa diskantissa liian heikolta, voidaan sitä vahvistaa kvintillä, terssillä tai kornetilla.

Vaikuttava rekisteröinti on terssirekisteröinti, jota suosivat varsinkin varhaiset säveltäjät. Tällöin on käytettävä nopeaa tremoloa (*tremblant fort*). Kielirekisteröinneissä ei luultavasti käytetty tremoloa.

Fuugat rekisteröidään seuraavilla tavoilla, joista ensimmäinen on yleisin:

#### kieli- tai terssirekisteröinti

- 1) trompette *avec son fond* (prestant // bourdon 8', prestant). Joskus lisätään myös cornet (siis vain diskantti) // nasard, tierce // tierce.
- 2) cromorne yksin // cromorne *avec son fond* (bourdon 8' // bourdon 8', prestant)
- 3) trompette, *son fond*, cromorne
- 4) trompette, clairon, bourdon 8', prestant, nasard
- 5) terssirekisteröinti (ks. jälj.) (8' // 16' - Nivers 1665), nopea tremolo
- 6) **g.-o.**: trumpettirekisteröinti; **pos.**: cromorne yksin // cromorne *avec son fond*; sormioyhdistäjä
- 7) grand jeu ilman tremoloa (Dom Bédos 1766-1778)

#### FUUGA USEALLA VÄRILLÄ

Joskus fuugat kehoitettiin rekisteröimään usealla eri värillä. Jullien (1690) antaa vaihtoehtoisen rekisteröinnin trumpetti- tai cromorne-rekisteröinnille. (Tämä sopii hänen versettiinsä *Fugue renversée a Cinq [2<sup>e</sup> ton]*.) Siinä jalkio soittaa tenoriäänien, joka risteilee vasemman käden ylemmän äänen kanssa. Sormiosatsi soitetaan kuten Quatuor.

Grigny (1699) antaa samanlaiset ohjeet. Viisiäänisissä fuugissa kaksi ylintä ääntä soitetaan kornetilla, kaksi keskimmäistä cromorne-rekisteröinnillä ja basso jalkion huilulla (8'). Kun ääniä on neljä, cromornella soitetaan vain tenori.

## Jullien 1690

*à quatre parties* (neliääninen)

1) 1. ja 4. ääni: **g.-o.**, **g.-o./péd.**: [montre] 8', bourdon 8', prestant, nasard, quarte de nasard

2. ja 3. ääni: **pos.**: cromorne, bourdon 8', prestant, mahd. nasard  
hidas tremolo tai nopea tremolo ellei edellinen ole tasainen

2) 1. ja 2. ääni: **réc.**: cornet

3. ja 4. ääni: cromorne, bourdon 8', prestant  
tremolo?

3) yksisormioiset urut, joissa jaetut rekisterit  
diskantti: bourdon 8', prestant, nasard, tierce  
basso: cromorne/voix humaine (*avec son fond?*)

Huom. Jullien ei tee eroa Fuugan ja Quatuorin välillä. Muita Quatuorin rekisteröimistöjä on kohdassa "Quatuor".

*à cinque* (viisiääninen)

1. ja 2. ääni o.k. **réc.**: cornet séparé

3. ja 5. ääni v.k. [**pos.**]: 3. ja 5. ääni: cromorne, bourdon 8', prestant, mahd. nasard

**péd.** 4. ääni: flûte 8', flûte 4'

hidas tremolo (tai nopea tremolo, ellei edellinen ole tasainen)

## Grigny 1699

*à quatre*

1. ja 2. ääni: cornet (ks. jälj.)

3. ääni: cromorne-rekisteröinti

4. ääni: **péd.**: [flûte] 8'

*à cinque*

1. ja 2. ääni: cornet

3. ja 4. ääni: cromorne-rekisteröinti

5. ääni: **péd.**: [flûte] 8'

## ESITYSTAPA

Fuugat esitetään aina laulavasti ja keskimäärin kiinteällä kosketuksella. Luonnollisesti on artikulaation kuitenkin tehtävä teemalle piirteille oikeutta. Esittämistapaa määrää myös fuugan tyyppi: hidas fuuga vaatii arvokkaan esittämistavan, nopea taas jossain määrin kevyemmän.

Fuugiin on kirjoitettu ornamentteja yleensä vähän. On säilynyt kuitenkin muutamia fuugia, jotka on varustettu erittäin runsain ornamentein. Fuugien ornamentoimista selvitän erikseen luvussa "Ornamentoiminen".

Gaspard Corrette 1703

"Fuuga on soitettava hitaasti [grave] ja hyvin huolellisesti [avec beaucoup de propreté]."

## DUO

### MUSIIKKI

Duot ovat aina kaksiaänisiä sävellyksiä, joissa äänet soitetaan eri rekisteröinnillä. Niiden karakteri vaihtelee: usein duo on hyvinkin vilkas, joskus eläväinen (ranskalainen) gigue tai menuetti, joskus taas tempoltaan jossain määrin maltillinen. Duot voivat olla tasajakoisia tai kolmijakoisia. Duojen paikka versetikokoelmassa vaihtelee jonkin verran; aina ne ovat kuitenkin jossakin keskellä.

### REKISTERÖINTI

Duoissa käytetään terssirekisteröintejä ja kielirekisteröintejä.

Terssirekisteröinti käsittää alhaalta lukien perusäänikertojen (8' ja 4') lisäksi kvintin, sen kvartin (2') ja teressin. Terssirekisteröinnissä on siis aina mukana myös

terssiä matalampi kvintti. Varhaisessa kirjallisuudessa 2'-äänikertaa ei aina kehoiteta käyttämään, mutta myöhemmässä se on aina mukana.<sup>10</sup>

Pääpillistöllä on yleensä kaksi 2'-tasoista äänikertaa: doublette ja quarte de nasard. Doublette on oikea prinsipaali ja quarte sitä laajempi. Tämä laajamensuurinen quarte ("kvintin kvartti") on paikallaan samoin laajamensuuristen nasardin ja terssin kanssa. Jos kuitenkin quarte puuttuu, neuvotaan käyttämään sen asemesta doublettea. Sama prinsipaalin ja huilun vaihtoehtoisuus on myös 4'-tasolla.

Terssirekisteröinti voi olla pieni, 8'-pohjainen, tai suuri, 16'-pohjainen.

Suuri terssirekisteröinti eroaa pienestä vain siten, että siihen on lisätty bourdon 16'. Tällöin kuitenkin tarvitaan aina 2'-äänikerta. (Pienessä terssirekisteröinnissä 2'-äänikerta ei aina ole ehdottoman välttämätön, vaikka suositeltava.) Jos suurta terssirekisteröintiä käytetään, se on luonnollisesti aina bassoäänessä. Suurissa uruissa on joskus myös suuri terssi (double/grosse tierce, 3 1/5'), joka voidaan lisätä. Tällöin voidaan, jos balanssi sitä vaatii, lisätä yksi tai useampi matala prinsipaali.

Terssirekisteröinnin asemesta voidaan käyttää cornetia, joka käy vain ylempään ääneen, sillä tämä äänikerta käsittää yleensä vain diskantin. Tosin ei cornetin sointia ja voimakkuutta voida säädellä samalla tavoin kuin terssirekisteröintiä, koska kaikki äänikerrat ovat siinä samalla rekisteritapilla.

Kielirekisteröinneistä tulevat kysymykseen trompette ja cromorne. Kumpaakin käytetään yleensä yhden tai useamman perusäänikerran kanssa (*avec son fond*). Kysymykseen tulevat äänikerrat ovat bourdon 8', prestant ja flüte 4'. Kieliäänikerran vahvistaminen riippuu tietysti tämän äänikerran laadusta ja toisen äänen rekisteröinnistä. Jos kielirekisteröinti soi liian voimakkaasti, voidaan jättää vahvennuksia pois, tosin harvemmin trompetten ohesta. Yleisin trompetten kanssa käytettävä äänikerta on prestant. Jos kieliäänikerran diskantti on heikko, sitä voidaan vahvistaa jollain alikvootilla (nasard, tierce, cornet) tai trompetten ollessa kyseessä claironilla, mutta tavallista tämä oli vasta 1700-luvun jälkipuoliskolla, kun kieliäänikertoja alettiin tehdä soinniltaan pehmeämmiksi kuin ennen.

Seuraavassa on lueteltu aluksi kaikki tavallisimmat rekisteröintiohjeet. Listan loppupäässä on harvinaisempia, sellaisia joista voi olla hyötyä vaihteluksi ja silloin kun urut eivät ole täysin ranskalaistyyppiset. Vaihtoehtoja on paljonlaisesti, mistä voidaan päätellä, että duon rekisteröinti on melko vapaata, kunhan se on valittu

---

<sup>10</sup>Tähän on yksi poikkeus, ks. "Sopraanosoolot".



terssi- tai kielirekisteröinneistä ja kun balanssi sekä molemmissa äänissä erikseen että yhdessä on hyvä. Tietystikin eri äänten värin on erotuttava toisistaan.

#### terssirekisteröinti

1) pieni terssirekisteröinti (*petit jeu de tierce*)

bourdon 8', flûte/prestant 4', nasard (2 2/3'), quarte de nasard (2'), tierce (1 3/5')

2) suuri terssirekisteröinti (*gros jeu de tierce*)

bourdon 16', bourdon 8', flûte/prestant 4', nasard (2 2/3'), quarte de nasard (2'), tierce (1 3/5')

3) suuri terssirekisteröinti suurissa uruissa

bourdon 16', bourdon 8', mahd. montre 8', flûte/prestant 4', double tierce (3 1/5'), nasard (2 2/3'), quarte de nasard/doublette (2'), tierce (1 3/5')

#### kielirekisteröinti

1) trumpettirekisteröinti (*trompette avec son fond*)

2) cromorne-rekisteröinti (cromorne yksin tai *avec son fond*)

#### duon rekisteröinti

1) 1. ääni: pieni terssirekisteröinti

2. ääni: suuri terssirekisteröinti

2) 1. ääni: pieni terssirekisteröinti

2. ääni: kielirekisteröinti

3) 1. ääni: cornet

2. ääni: kielirekisteröinti

1. ääni **réc.:** cornet séparé

2. ääni **pos.:** cromorne, prestant, nasard

4) 1. ääni **pos.:** cromorne yksin tai *avec son fond*

2. ääni **g.-o.:** trompette yksin tai *avec son fond*

5) Dandrieu 1749: molemmat äänet trumpettirekisteröinnillä

6) Dom Bédos 1766-1778:

1. ääni **pos.**: pieni terssirekisteröinti (montre 8', bourdon 8', prestant, nasard, quarte de nasard, tierce)
2. ääni **g.-o.**: suuri terssirekisteröinti (kaikki perusäänikerrat, myös mahdollinen 32', suuri ja pieni nasard, suuri ja pieni terssi, quarte de nasard)

## ESITYSTAPA

Duon tempoon vaikuttavat tietysti sen kulloinenkin tyyppi ja karakteri, mutta myös rekisteröinti. Suurilla rekisteröinneillä on syytä soittaa hitaammin kuin pienemmillä.

Lebègue 1676

"hyvin tarmokkaasti [hardiment] ja kevyesti [legerement]"

*Maniere de toucher lorgue* 1600-luvun loppu

"Duo soitetaan iloisesti [gayement], päättäväisesti [hardiment] ja eläväiseen [vivement], täynnä tulta olevaan tapaan [dune manierre vive plaine de feu]. Tämän takia on pidettävä huoli, että sormet soittavat tarpeeksi non-legato [a bien detacher ces doist], eikä saa nostaa niitä [liikaa] eikä laahata niitä vaan kuljettaa niitä yhdessä koko käden kanssa."

Tässä kiinnitetään huomiota duon oikeaan kosketukseen ja artikulaatioon, jonka tulee olla jonkin verran *détaché*. Lainauksen loppu taas viittaa selvästi soittotekniikkaan, jossa sormet pysyvät lähellä toisiaan eikä niillä "kurkoteta", vaan koko käsi tekee asemanvaihdon. (Ks. luku "Soittotekniikka".)

"On huolehdittava siitä, että kaikki sävelet soivat selvinä ja että ei synny min-käänlaista äänten sekasotkua [brouillement] [joten] on parempi ottaa hitaampi tempo; siitä ei koskaan moitita."

Raison 1688

"Duo soitetaan nopeasti, jossain määrin vapaasti ja selvästi [net] ja pisteellisin rytmien [pointer], kun siinä on kahdeksasosia."

Chaumont 1695

"tarmokkaasti [hardiment] ja kevyesti [legerement]"

Boyvin 1700

"nopeasti ja iloisesti [veulant de mouvement, et de la gayeté]"

"Mouvement" voi tarkoittaa (1) sävellyksen osaa, (2) tempoa ja (3) musiikin karakteria tai affektia.<sup>11</sup> Ks. myös seur. lainaus.

Gaspard Corrette 1703

"eloisasti [vivement] ja hyvin iloisesti [avec beaucoup de gayeté]; esitystapa karakterin mukaan [selon le mouvement]"

## TRIO

### MUSIIKKI

Trio on kolmiääninen sävellys, jossa kaikki äänet ovat itsenäisiä. Useimmiten kaksi ylempää ääntä on kirjoitettu samalle viivastolle, alin omalle viivastolleen, mutta trioja on myös sellaisia, joissa kukin ääni on kirjoitettu omalle viivastolleen. Suurin osa trioista on kolmijakoisessa tahtilajissa. Varsinkin italialaisten vaikutteiden voimistuttua triot alkavat usein imitaatiolla. Trio sijaitsee versettikokoelmissa jossakin keskivaiheilla, usein duon jälkeen. *Trio de flûtes* käsitellään kohdassa "Huilurekisteröinnit".

### REKISTERÖINTI

Trio rekisteröidään tavallisimmin siten, että kaksi ylä-ääntä soitetaan samalla värillä, basso eri värillä. Rekisteröinti on sama kuin duossa. Kun uruissa on jalkio, triot voidaan soittaa myös siten, että jokaisella äänellä on oma värinsä. Nämä kaksi esittä-

---

<sup>11</sup>Ks. Hämäläinen 1994, 223.

mistapaa ovat vaihtoehtoisia riippumatta siitä, onko notaatiossa käytetty kahta vai kolmea viivastoa (Raison 1688).

Triossa käytetään duon tapaan terssirekisteröintiä ja kielirekisteröintiä. Terssi- ja kielirekisteröinnin eri versioista ks. "Duo". Eräs - tosin harvinainen - variantti on kvinttirekisteröinti ylä-äänessä. Harvemmin kuin duossa käytetään trion bassossa suurta terssirekisteröintiä, jolla on taipumus erottua liikaa erilliseksi osaksi kahdesta samanvärisestä ylä-äänestä. Trion rekisteröinnissä on tärkeintä saada aikaan tasapainoinen sointikuva, jossa jokaisen äänen kulkua on helppo seurata.

Trion soittamisessa käytetään usein hidasta tremoloa (*tremblant doux*).

Raison antaa vielä yhden vaihtoehdon niille, jotka eivät voi tai osaa soittaa jalkiota. Varsinainen urkuri soittaa kaksi ylintä ääntä ja "ystävä", *la troisième main* (kolmas käsi), soittaa oikealla kädellään basson pääsormiolta.

Kun tarvitaan jalkiota, pannaan sinne yleensä flûte 8'. Jos jalkiossa on myös flûte 4', voidaan se lisätä, jos balanssi sitä vaatii.

Trionkin rekisteröinnissä on paljon vaihtoehtoja. Kuten duon on myös trion rekisteröiminen varsin vapaata, kunhan rekisteröinnit on valittu terssi- ja kielirekisteröinneistä ja kokonaisuus on tasapainoinen.

*trio à deux dessus* (kaksi ylintä ääntä samalla värillä)

#### terssi - kieli

1) 1. ja 2. ääni: pieni terssirekisteröinti tai cornet

3. ääni: cromorne-rekisteröinti

hidas tremolo

2) 1. ja 2. ääni: pieni terssirekisteröinti ilman 2'-äänikertaa (bourdon 8',

kieli - terssi

- 4) 1. ja 2. ääni: cromorne-rekisteröinti  
 3. ääni: pieni terssirekisteröinti ilman 2'-äänikertaa tai 2'-äänikerran kanssa  
 hidas tremolo

terssi - terssi

- 5) 1. ja 2. ääni: pieni terssirekisteröinti  
 3. ääni: suuri terssirekisteröinti  
 hidas tremolo?

Tämän rekisteröinnin antaa Lebègue 1676 pienille uruille. Vaikuttaa siltä, että hän pitää parempana terssirekisteröinnin ja kielirekisteröinnin yhdistelmää. Suurille uruille hän ehdottaa vaihtoehtoja 2 tai 4.

kieli - kieli

- 6) 1. ja 2. ääni: cromorne-rekisteröinti  
 3. ääni: trumpettirekisteröinti  
 hidas tremolo?

muuta

- 7) Raison 1688  
 1. ja 2. ääni **pos.**: nasard-rekisteröinti  
 3. ääni [g.-o.]: voix humaine, bourdon 8', flûte 4'  
 hidas tremolo

- 8) Balbastre 1749

1. ja 2. ääni: flûtes (muutama huilu, ks. "Huilurekisteröinnit")  
 3. ääni: voix humaine (*avec son fond*)

## 9) Gigault 1685

o.k. 1. ääni **g.-o.** (soitetaan 2.-5. sormilla): pieni terssirekisteröinti

o.k. 2. ääni **pos.** (soitetaan peukalolla): cromorne-rekisteröinti

v.k. 3. ääni **g.-o.:** pieni terssirekisteröinti

Tässä rekisteröinnissä oikea käsi soittaa ylimmän äänen pääpillistöltä (II sormio) 2.-5. sormilla ja keskimmäisen äänen positiivilta (I sormio) peukalolla. Tällainen soittotapa, joka tunnetaan myös Quatuorista (ks. jälj.), vaatii tietysti aivan tietynlaisen tekstuurin.

10) 1. ja 2. ääni **pos.:** nasard-rekisteröinti (bourdon 8', prestant, nasard)

3. ääni **g.-o.:** clairon-rekisteröinti (bourdon 16', bourdon 8', prestant, clairon)

Tämän poikkeuksellisen rekisteröinnin antaa Michel Corrette 1737. Se mainitaan hänen lisäksi vain yhden ainoan kerran: Raison (1688) antaa bassosooloon trumpettirekisteröinnin vaihtoehdoksi clairon-rekisteröinnin (**g.-o.:** bourdon 16', clairon 4'; **pos.:** bourdon 8', flûte 4').

11) 1700-luvun viimeinen kolmannes

1. ja 2. ääni **réc.:** hautbois

3. ääni **pos.:** basson (Benaut) // **g.-o.:** terssirekisteröinti (Beauvarlet-Charpentier)

*trio à trois claviers* (kolme eri koskettimistoa)

kieli - terssi - huilu

1) 1. ääni **pos.:** cromorne-rekisteröinti (cromorne, bourdon 8', prestant/flûte 4')

2. ääni **g.-o.:** pieni terssirekisteröinti ilman 2'-äänikertaa tai 2'-äänikerran kanssa

3. ääni **péd.:** flûte 8'

hidas tremolo

2) 1. ääni **pos.:** cromorne (yksin)

2. ääni **g.-o.:** pieni terssirekisteröinti (Raison 1688: bourdon 8', prestant, flûte 4', nasard, tierce)

3. ääni **péd.:** flûte 8'

Tässä tapauksessa Gigault 1685, Raison 1688 ja Boyvin [1689-1690] kehottavat käyttämään positiivin cromornea ilman vahvistusta. - Myöhäiset säveltäjät suosittavat tähän ratkaisuun myös suurta terssirekisteröintiä. Tällöin on varmistuttava siitä, että basso- ja tenoriääni eivät mene toistensa kanssa ristiin. Tätä huolta ei kuitenkaan ole, jos jalkio on 16'-tasoa.

- 3) 1. ääni **g.-o.**: trompette
  2. ääni **pos.**: terssirekisteröinti (8')
  3. ääni **péd.**: flûte 8'
- hidas tremolo?

Tämän rekisteröinnin antavat Lebègue 1676 ja Chaumont 1695. Seuraavan kerran sitä suosittelee vasta Dom Bédos 1766-1778.

#### terssi - kieli - huilu

- 4) 1. ääni **réc.**: cornet séparé
2. ääni **pos.**: cromorne *avec son fond*
3. ääni **péd.**: flûtes // **g.-o./péd.**: bourdon 8', prestant, nasard (hidas tremolo)

Boyvin 1689 suosittelee huilujalkiolle vaihtoehdoksi kvinttirekisteröintiä.

- 5) 1. ääni **g.-o.**: cornet
  2. ääni **pos.**: cromorne, bourdon 8', prestant
  3. ääni **péd.**: flûte 8'
- hidas tremolo?

- 6) 1. ääni **pos.**: terssirekisteröinti (8')
  2. ääni **g.-o.**: voix humaine, bourdon 8', prestant
  3. ääni **péd.**: flûte 8'
- hidas tremolo

- 7) Gigault 1685 (esittäminen, ks. yllä "Trio à deux dessus", 9)
1. ääni, o.k., **g.-o.**: terssirekisteröinti [8']
2. ääni, o.k. (peukalo), **pos.**: cromorne
3. ääni, v.k., **g.-o.**: terssirekisteröinti [8']

muita

## 8) Raison 1688

1. ääni **pos.**: nasard-rekisteröinti (bourdon 8', flûte 4', nasard)
2. ääni **g.-o.**: voix humaine -rekisteröinti (voix humaine, bourdon 8', flûte 4')
3. ääni **péd.**: flûte 8'

hidas tremolo

## ESITYSTAPA

Silloin kun esittämisoheissa verrataan trioja ja duoja toisiinsa, kehoitetaan trio aina soittamaan hitaammin kuin duo. Tämä onkin järkevää, sillä trion tekstuuri on tietenkin monimutkaisempi kuin duon.

## Gaspard Corrette 1703

"Trio vaatii hyvin tasaista poljentoa [beaucoup d'exactitude de mesure] ja keveyttä [legerete] [aina kulloisenkin] karakterin mukaan."

Tasaisen poljennon vaatimus viittaa tanssillisuuteen. Triot muistuttavatkin usein jotain kolmijakoista tanssia (ks. luku "Tempo, tahtiosoitukset ja rytminkäsittely").

## QUATUOR

## MUSIIKKI

Urkukirjallisuudessa on muutama Quatuor, neliääninen sävellys. Quatuor sisältää imitaatiota, vaikka ei olekaan oikea fuuga. Nämä sävellykset olivat varsinaisia virtuositeetin näyttöpaikkoja silloin kun ne soitettiin neljällä eri värillä: tällöinhän täytyy yhdellä kädellä soittaa kahdelta sormiolta. Tässä tapauksessa kehoitetaankin soittamaan ylin ääni oikean käden 2.-5. sormella ja keskimäinen ääni alemmalta sormiolta oikean käden peukalolla. Miksei jokin muukin tapa olisi mahdollinen, jos



siihen vain pystyy! Helpompiakin vaihtoehtoisia rekisteröimistöpoja on tietysti olemassa.

Siitä, käytettiinkö näissä satseissa aina tremoloa, ei ole tarkkaa tietoa. Noin puolessa ohjeista kehoitetaan käyttämään hidasta tremoloa, noin puolessa ei tremolosta sanota mitään (mikä ei välttämättä merkitse tremolon kieltämistä). Jos tämän harvinaisen neljän värin satsin ajateltiin olevan samassa kategoriassa kuin trio, on tremolon käyttäminen luontevaa. On myös mahdollista, että se ymmärrettiin neliäänisen fuugan yhdeksi versioksi (vapaammalla kontrapunktilla), jolloin tremolo ei ole tarpeen, vaikka toisaalta fuugassakin joskus käytettiin tremoloa. Ehkäpä tremolo fuugassa häiritsisi neliäänisen satsin selkeyttä.

## REKISTERÖINTI

Boyvin [1689-1690]

1) 1. ja 2. ääni **pos.**: cromorne, 8', 4'

3. ja 4. ääni **g.-o.**: terssirekisteröinti (bourdon 8', prestant, nasard, quarte de nasard, tierce)

hidas tremolo

2) 1. ääni **g.-o.**: terssirekisteröinti [8']

2. ja 3. ääni **pos.**: cromorne, bourdon 8', 4'

4. ääni **péd.**: **g.o.**

hidas tremolo?

3) 1. ja 2. ääni **réc.**: trompette

3. ääni **pos.**: terssirekisteröinti (bourdon 8', prestant, nasard, doublette, tierce, lorigot)

4. ääni **péd.**: **g.-o.**: montre 8', bourdon 8', prestant, nasard

hidas tremolo

## Jullien [1690]

- 4) 1. ja 2. ääni **réc.**: cornet séparé
  - 3. ja 4. ääni: cromorne, bourdon 8', prestant
- "Quatuor voidaan soittaa myös muilla tavoilla."

## Dom Bédos 1770

- 5) 1. ääni o.k. **réc.**: trompette / montre 8', bourdon 8'
- 2. ääni o.k. **g.-o.**: pieni terssirekisteröinti
- 3. ääni v.k. **pos.**: cromorne (prestant)
- 4. ääni **péd.**: flûtes / **g.-o.**

- 6) 1. ääni o.k. **réc.**: cornet
- 2. ääni v.k. **g.-o.**: trompette, prestant
- 3. ääni v.k. **pos.**: terssirekisteröinti (8')
- 4. ääni **péd.**: flûtes

- 7) 1. ja 2. ääni o.k. **réc.**: cornet
- 3. ääni v.k. **pos.**: cromorne, prestant
- 4. ääni **péd.**: flûtes / **g.-o.**: terssirekisteröinti

- 8) 1. ääni o.k. **réc.**: cornet
- 2. ja 3. ääni v.k. **pos.**: cromorne, prestant
- 4. ääni **péd.**: flûtes / **g.-o.**: terssirekisteröinti

**SOOLOREKISTERÖINNIIT**

Ranskalaisen urkumusiikin omaleimaisimpia sävellystyyppjä ovat erilaiset soolot. Niissä jäljitellään ranskalaista *air de cour* -peräistä laulua tai sellaista instrumentisooloa, jonka esikuvana on ollut tällainen laulaminen. Soolo voi olla sopraanossa, tenorissa tai bassossa. Tähän ryhmään kuuluvissa sävellyksissä soolo tai soolon kaikki osat soitetaan samalla rekisteröinnillä (vrt. kahden sopraanon soolot). Nämä

versetit ovat aina versettikokoelmien keskivaiheilla, eivät milloinkaan alussa tai lopussa.

## Sopraanosoolo

### MUSIIKKI

Sopraanosoolo on tavallisesti nimeltään *Récit de --* tai *Dessus de --*. *Récit* on samaa kantaa kuin "resitoiminen", mikä taas viittaa puhumiseen ja laulamiseen. Melodia on dimинуoitu ja varustettu usein runsaillakin ornamenteilla. Sen ulottuvuus on kohtuullinen, jopa varsin suppea. *Récit* voi olla versetin sävelmän vapaasti dimинуoitu ja ornamentoitu versio. Usein on gregoriaaninen sävelmän alku sellaisenaan tai koristeltuna tunnistettavissa kuitenkin vain *récit*in alussa. Suurin osa *récite*istä on vapaa kaikesta gregoriaanisesta materiaalista.

### REKISTERÖIMINEN

Soolo soitetaan jollakin soolorekisteröinnillä ja sitä säestetään hiljaisella rekisteröinnillä (*jeu doux, jeu de fond*). Soolorekisteröinti voi olla kielirekisteröinti, terssirekisteröinti, cornet tai nasard-rekisteröinti.

säestys sopeutetaan soolon voimakkuuteen ja väriin, esim.:

- 1) bourdon 8'
- 2) bourdon 8', flûte 4'/prestant
- 3) montre 8', bourdon 8'
- 4) bourdon 8', prestant, doublette

soolo:

- 1) pieni terssirekisteröinti

Varhaisessa kirjallisuudessa on terssirekisteröinti joskus ilman 2'-äänikertaa, myöhäisemmässä on 2' aina mukana. Ainoa poikkeus on *Anonyme de Caen*

vuodelta 1746<sup>12</sup>, jonka *Récit de tierce* rekisteröidään seuraavasti: **pos.:** montre 8', bourdon 4', nasard, tierce (säestys **g.-o.:** montre 8', bourdon 4').

- 2) cornet tai cornet séparé (récitillä)
- 3) cromorne yksin tai *avec son fond*
- 4) trompette yksin tai *avec son fond*
- 5) voix humaine *avec son fond* (tav. bourdon 8', flûte 4'/prestant), mahdollisesti nasard (harvinainen), hidas tremolo
- 6) nasard-rekisteröinti: bourdon 8', prestant, nasard
- 7) hautbois-rekisteröinti (1700-luvun jälkipuoliskolla), esim. Lasceux 1809:  
**pos.:** hautbois, bourdon 8'; **g.-o.:** montre 8', bourdon 8', flûte 8', flûte 4'.

Vaikka tämä rekisteröinti on peräisin 1800-luvun puolelta, sen voi tehdä joillakin 1700-luvun lopun uruilla. Toinen mahdollinen rekisteröinti voisi olla seuraava:

- pos.:** hautbois, montre 8'; **g.-o.:** montre 8', bourdon 8', (**péd.:** flûte 8')
- 8) 1700-luvun lopussa pääsormiolla oli usein *dessus de flûte* (8'), jolla voitiin soittaa sopraanosooloja (esim. Beauvarlet-Charpentier)

Vaikka versetin rekisteröinti yleensä annetaan sen nimessä, on ohjelmistossa kuitenkin sellaisia sopraanosooloja, joista rekisteröintiohje puuttuu. Rekisteröintiä valittaessa tulee todennäköisesti ensimmäisenä mieleen voix humaine - ja cromorne-rekisteröinnit. Ne eivät kuitenkaan ole vaihtoehtoisia. On syytä ottaa selville kyseisen versetin teksti ja liturginen tai jopa "teologinen" funktio. Voix humaine -äänikerta nimittäin jäljittelee ihmisen ääntä; sitä käytävissä sooloissa ihminen puhuu, valittaa tai rukoilee ja kääntyy Jumalan puoleen. Cromornea sen sijaan käytetään usein esimerkiksi elevaatioissa, jossa ihmisen puheella ei ole merkitystä, vaan kysymys on Jumalan armosta tai teosta ihmistä kohtaan. Voix humaine edustaa siis ihmistä subjektina, cromorne taas objektina.

---

<sup>12</sup>*Anonyme de Caen* on tuntemattoman tekijän 1746 kirjoittama urkurakennuksen oppikirja *La Manière très facile pour apprendre la Facture d'Orgue*, jossa on myös rekisteröintiohjeita.

## ESITYSTAPA

Sopraanosoolojen luonne vaihtelee hyvinkin herkästä varsin energiseen. Rekisteröinti seuraa tietysti affektia. Kaikille on kuitenkin yhteistä laulun tai puheen jäljittely. Raisonin ohje loppusävelten pitkinä soittamisesta tarkoittanee kunnollista "hengittämistä" fraasien välillä kuten laulussa.

## Lebègue 1676

"Cromorne-soolo suloisesti [douceMENT] ja miellyttävästi [agreableMENT] jäljitellen laulamista."

"Cornet[-soolo] hyvin päättäväisesti [hardiment] ja iloisesti [gayement]."

*Maniere de toucher lorgue* 1600-luvun loppu

"Voidaan sanoa ilman liioittelua, että on hyvin harvassa sellaisia urkureita, jotka osaavat soittaa *recitin* hyvin [niin että siinä on] kaikki ornamentit, hellyys [tendresse], tulisuus [feu], ja tarvittava taito, ja saavat sen laulamaan, ja herkkyyys, äänen selvyys ja kirkkaus, [ja joka soittaa] hitaasti laulavuudesta nautiskellen."

## Raison 1688

"Recit de cromorne tai recit de tierce soitetaan erittäin hellästi [tendrement]. Kaikki loppusoinnut soitetaan pitkinä."

"[Récit de] cornet soitetaan nopeasti, hyvin eloisasti [de bien animer] ja kiinteällä kosketuksella [de bien couler]. Kaikki loppusoinnut, erityisesti toonika, soitetaan pitkinä."

## Chaumont 1695

"Cornet -- iloisesti [gayement]."

"Cromorne-soolo miellyttävästi [agréablement] jäljitellen laulamista."

## Boyvin 1700

"Récitit hyvin hellästi [beaucoup de tendre] jäljitellen lauluääntä."

Gaspard Corrette 1703

"Récit hellästi [tendrement] ja siististi [proprement] sekä jäljitellen laulamista niin paljon kuin mahdollista."

Dom Bédos 1766-1778

"Kukin Réciteistä on soitettava niiden omaan tapaan. Yksi on soitettava nopeasti kuten positiivin terssirekisteröinti, cornet jne., toinen maltillisemmassa tempossa kuten trumpettirekisteröinti joka jäljittelee fanfaareja jne.: ne on [kukin] esitettävä oman luonteensa mukaisesti."

### Tenorisoolo

Tenorisoololla ei tarkoiteta gregoriaanista sävelmää, joka luetaan kuuluvaksi plainchant-tyyppiin (ks. edellä).

### MUSIIKKI

Tenorisooloissa (*-en-taille*) soolo soitetaan vasemmalla kädellä, säestys oikealla ja basso jalkiolla. Sooloa edeltää yleensä pitkähkö "alkusoitto", joka korostaa soolon sisääntuloa. Nämä versetit oli useimmiten tarkoitettu elevaatioon, joka oli messun pyhin ja mystisin kohta. Niinpä niille kaikille on yhteistä suuri ekspressiivisyys. Niiden ääniala on erittäin laaja ja ne muistuttavat sekä äänialaltaan että sävelkieleltään usein hämmästyttävästi ranskalaisia basso- viola da gamballe kirjoitettuja "meditaatioita", "lamentaatioita" ja muita hitaita ja ekspressiivisiä sävellyksiä. Pitkien nuottiarvojen seassa on pieniä nuottiarvoja (diminuutioita, tiratoja ja kaikenlaisia ornamentteja).

## REKISTERÖINTI

Tenorisoolot soitetaan terssi- tai cromorne-rekisteröinnillä (Tierce-en-taille, Cromorne-en-taille). Säestys sekä sormiolla että jalkiolla on hiljaisia perusäänikertoja (*jeu doux*).

Tenorisoolo on mahdollista soittaa joissakin tapauksissa suurella terssirekisteröinnillä, mutta koska basso on jalkiossa 8'-tasoa, on tarkistettava, että soivat äänet eivät mene ristiin eikä synny vääriä sointuja. Myöhäisissä suurissa uruissa voi tosin jalkiokin olla 16'-tasoa, jolloin tietysti suuren terssirekisteröinnin käyttäminen on mahdollista. Mutta klassinen rekisteröinti on jokaisella pillistöllä 8'-tasoa.

Säestyksen väri ja voimakkuus on sopeutettava sooloon. Niinpä siinä voi olla 1-3 erilaista 8'-äänikertaa; joskus tarvitaan myös flûte 4' (harvoin prestant). Säestys soitetaan useimmiten pääpillistöltä. Jos tehdään näin eikä uruissa ole itsenäistä jalkiota, voidaan jalkioon yhdistää pääsormio.

### säestys

**sormio:** *jeu doux* (8'-pohja), **jalkio:** flûte 8', mahd. myös flûte 4'

### soolo

1) terssirekisteröinti (8'; 16' voi tulla kysymykseen vain silloin kun jalkiokin on 16'-tasoa)

2) cromorne-rekisteröinti

3) Dom Bédos (1766-1778): trumpettirekisteröinti

soolo **pos.:** trompette ("Jos se ei ole kaunis, lisätään prestant.")

säestys **g.-o.:** 2 x 8' // 3 x 8' (jos on kolmas 8'); **péd.:** *jeu de fond* // *jeu de tierce* (parempi)

## ESITYSTAPA

Tenorisoolot soitetaan aina laulavasti. Tempo on hyvin hidas, mutta hidas pulssi rikotaan nopeilla kuvioilla ja ornamenteilla. On korostettava pysähtyneisyyden ja liikkeen vaikutelmien vaihtelua. Esitystapa on rytmisesti joustava, ts. notatoituja nuottiarvoja ei pidä ottaa kirjaimellisesti. Vaikka pulssia voidaan manipuloida ekspressiivisyyden lisäämiseksi, on kuitenkin pystyttävä säilyttämään pulssin tasai-

suuden vaikutelma. Tulkinnessa on oltava keskittyneisyyttä ja mystistä tunnelmaa mutta myös ekspressiivistä dramatiikkaa. Joskus dramatiikka antaa tilaa hellemmälle, kaipauksen täyttämälle affektille (esim. *tendrement*), joka sisältää usein suorastaan eroottisia vivahteita.

#### Lebègue 1676

"Tierce tai Cromorne en taille hitaasti [gravement]."

#### *Maniere de toucher lorgue* 1600-luvun lopulta

"Tierce tai cromorne en taille on oikeastaan oikea récit tenorissa [--. Niissä] ei kuitenkaan pidetä yhtä tasaista tempoa kuin récitissä, jotta ne näin hivelisivät korvaa, eikä siis niin sanoakseni kiinnitetä huomiota tempoon."

#### Raison 1688

"Cromorne en taille soitetaan erittäin hellästi [tendrement]. Tierce en taille soitetaan kokonuuotteissa [rondement]\* ja kiinteällä kosketuksella [bien couler]."

(\* Rondement tarkoittaa "laskien kokonuuotteja (*rond*)", mutta *rond* tarkoittaa myös ympyrää, piiriä tai kierrosta sekä tanssissa ympyränmuotoista käden tai jalan liikettä. Siten *rondement* voi tässä tarkoittaa myös "pyöreästi", "ei-kulmikkaasti".)

#### Boyvin 1700

"Tierce ja Cromorne en taille hyvin hellästi [beaucoup de tendre] ja jäljitellen lauluääntä."

#### Gaspard Corrette 1703

"Cromorne en taille hyvin hellästi jäljitellen lauluääntä. Tierce en taille [-osassa] tarvitaan kaipausta [des langueurs], trillejä, nopeutta ja liikettä [sitä vaativiss]



## Bassosoolo

Bassosooloilla ei tarkoiteta gregoriaanista sävelmää bassossa, joka kuuluu plain-chant-tyyppiin.

## MUSIIKKI

Bassosoolot soitetaan vasemmalla kädellä ja niitä säestetään oikean käden soinnuilla. Bassosoolon sisääntuloa edeltää "alkusoitto" säestysrekisteröinnillä. Bassosoolojen musiikki sisältää usein murtosointujen toistokuvioita (*batteries*), ulottuvuudeltaan pitkiä juoksutuksia ja laajan äänialan. On myös, varsinkin varhemmassa kirjallisuudessa, ulottuvuudeltaan suppeampia bassosooloja, jotka muistuttavat enemmän ylääänen sooloja. Bassosoolotkin tuovat mieleen ranskalaiset basso- viola da gamba -soolot, nimenomaan sellaiset, joissa affekti on voimakas ja eloisa ja tempo nopea. Kuten näissä gambasooloissa soitetaan urkubassosooloissakin vuorotellen sointuja ja melodioita, ja ääniala on molemmissa hyvin suuri. Joskus bassosooloissa on fanfaarin elementtejä.

## REKISTERÖINTI

Bassosoolo voidaan soittaa terssi- tai kielirekisteröinnillä. Kielirekisteröinneistä tulevat kysymykseen cromorne- ja trumpettirekisteröinti. Varhaisemmassa musiikissa suosittiin bassosooloissa terssirekisteröintiä (kuten myös fuugissa). Niversillä sellaisen osan nimi on "Diminution de la basse".

### säestys o.k.: *jeu doux*

Jos soolo on jollakin kirkkaalla ja voimakkaalla rekisteröinnillä (ks. seur. 3.d), täytyy lisätä äänikertoja, ainakin prestant, kenties myös doublette ja larigot.

### soolo v.k.:

1) "Diminution de la basse": terssirekisteröinti (suuri tai pieni) (ks. "Duo")

- 2) basse de cromorne: cromorne, mahd. *avec son fond*
- a) cromorne
  - b) cromorne, bourdon 8'
  - c) cromorne, prestant
  - d) cromorne, bourdon 8', prestant
- 3) basse de trompette: trompette *avec son fond*
- a) trompette, prestant
  - b) trompette, bourdon 8'
  - c) trompette, bourdon 8', prestant
  - d) trompette, clairon, prestant
  - e) Myöhäisissä suurissa uruissa otetaan kaikki trumpettet ja claironit ja vahvistetaan ne prestantilla. Silloin on säästystäkin voimistettava esim. doublettella ja/tai larigotilla.
- 4) clairon-rekisteröinti
- Harvinainen rekisteröinti on Raisonin (1688) antama trumpettirekisteröinnin vaihtoehto: g.-o.: bourdon 16', clairon; säästys pos.: bourdon 8', flûte 4'

## ESITYSTAPA

Tämä sävellystyyppi antaa virtuoosisen vaikutelman. Sen luonne on ekstrovertti, maskuliininen ja itsevarma. Tällaisen musiikin tempo on tietysti reipas. Varsinkin trumpettirekisteröinnillä on kuitenkin varottava soittamasta liian nopeasti, jotta tekstuuri ei puuroutuisi tai affekti vaikuttaisi hätäiseltä. On myös varottava, että suuret, usein oktaavia pitemmät, retorisesti tärkeät hyppyt eivät mene "ohi korvien" ja menetä tehoaan; tästäkin syystä on kohtuullinen tempo tärkeä. Corretten huomautus näiden soolojen fanfaariluonteesta rohkaisee urkuriä käyttämään hyväkseen tilan akustiikkaa.

### Lebègue 1676

"Basse de trompette päättäväisesti [hardiment]."

### Raison 1688

"Trumpetti-, cromorne- ja terribassosoolot soitetaan päättäväisesti [hardiment] ja selvästi [nettement] ja hyvässä tempossa [il les faut beaucoup animer]."

Chaumont 1695

"Basse de trompette ja cromorne: hyvin päättäväisesti [fort hardiment]."

Boyvin 1700

"Basses de trompette ja cromorne: selvä [nette] ja päättäväinen [hardie] esitystapa."

Gaspard Corrette 1703

"Basse de trompette soitetaan päättäväisesti [hardiment] jäljitellen fanfaaria. Basse de cromorne jäljittelee bassogamban piirteitä, trillejä, murtosointuja ja nopeita kohtia."

### Kahden äänen soolot

## MUSIIKKI

Joskus käytetään hyväksi sitä ranskalaisille uruille (ja muillekin barokin uruille ja soittimille) tyypillistä ominaisuutta, että äänenväri muuttuu, usein voimakkaastikin, silloin kun siirrytään äänirekisteristä (tessitura) toiseen. Tätä ominaisuutta on käytetty hyväksi yhden sormion sopraano- ja bassosooloissa. Soolo kuullaan ensin sopraanossa (oikealla kädellä), sitten bassossa (vasemmalla kädellä) ja lopussa soolot yhdistyvät ja koko satsi soitetaan soolorekisteröinnillä. Tämä sävellystyyppi on nimeltään *Dessus et basse de* --. Siinä siis kädet vaihtavat keskenään sormiota vähän väliä.

Toinen vaihtelun mahdollisuus syntyy kahden erivärisen sopraanosoolon vuorottelemisesta. Tässäkin tapauksessa soolot yhdistyvät sävellyksen lopussa. Koska säestys on soitettava kolmannella värillä, käytetään lopussa jalkiota. Tällaisen sävellyksen nimi on *Récits de* -- tai *Dialogue de* --. Nämä sävellykset eivät ole niin yleisiä kuin edelliset.

SOPRAANO- JA BASSOSOULO

## REKISTERÖIMINEN

Tavallisin sopraano-bassosoolo on *voix humaine* -rekisteröinnillä. *Voix humaine* -äänikerta vahvistetaan ja sitä käytetään hitaan tremolon kanssa.

Soolot voivat olla myös trumpettirekisteröinnillä. Joskus annetaan trumpetin vaihtoehdoksi sopraanossa terssirekisteröinti tai cornet.

Säestys on luonnollisesti perusäänikerroilla.

säestys: *jeu doux*

soolot: a) *voix humaine avec son fond*, hidas tremolo

b) *trompette avec son fond*

## ESITYSTAPA

*Dessus et basse de voix humaine* on affektiltaan varsin tunnelmallinen: lempeä, rakastettava, tempoltaan hitaahko. Affekti voi olla myös kaipaava. Laulullisuus on tärkeää; sitä korostaa hidas tremolo.

Trumpettisoolot muistuttavat usein jossain määrin trumpettibassosooloa, vaikka tässä yhteydessä affekti on kyllä maltillisempi.

Sopraanossa trumpettirekisteröinti on kirkas, *éclatant* (loistava, häikäisevä) ja esitystapa sen mukainen.

*Maniere de toucher lorgue* 1600-luvun loppu

"*Voix humaine* soitetaan maltillisemmin kuin Trio, sillä sen tulee olla hyvin hidas, kuin laulettaisiin samalla tavalla kuin *récit* soitetaan [--.]"

Gaspard Corrette 1703

"[*Dessus et basse de*] *voix humaine* soitetaan hitaasti. Vähän iloisemmissakaan karaktereissa [*dans les mouvement les plus gays*] ne eivät saa olla nopeita. On syytä käyttää tremoloa."

## KAHDEN SOPRAANON SOOLO

### REKISTERÖIMINEN

Joskus asetetaan vastakkain kaksi eriväristä sopraanoääntä. Kappaleen lopussa ne soittavat yhdessä, jolloin tarvitaan jalkiota. Yleensä jalkio tulee mukana vasta lopussa. Jalkiossa on tällöin flûte 8' tai siihen voidaan tietyissä tapauksissa yhdistää pääsormio. Soolojen rekisteröinti löytyy seuraavista ryhmistä: kielirekisteröinti (trompette, cromorne, voix humaine), cornet ja terssirekisteröinti. Jos récitillä on trompette (trompette séparé), pääpillistön trompettea jonkin verran vaimeampi trumpetti, on se tähän tehtävään omiaan.

Seuraavat nimitykset tarkoittavat rekisteröintejä. Lyhenne s) tarkoittaa sopraanoa, b) bassoa.

#### soolot

- 1) s) voix humaine, b) cromorne
- 2) s) trompette, b) cromorne
- 3) s) voix humaine, b) cornet
- 4) s) cromorne, b) cornet
- 5) s) trompette, b) cornet
- 6) s) trompette séparé, b) pieni terssirekisteröinti
- 7) s) pieni terssirekisteröinti, b) trompette
- 8) s) cornet séparé, b) trompette

### ESITYSTAPA

Näiden soolujen luonne ja esitystapa vaihtelevat rekisteröinnin ja kunkin sävellyksen karakterin myötä. (Ks. "Sopraanosoolot".)

**FOND D'ORGUE****MUSIIKKI**

Fond d'orgue -verseteissä on tavallisesti Dialoguen piirteitä. Dialogue tarkoittaa vuoropuhelua; se saadaan aikaan soittamalla käytössä olevasta rekisteröinnistä vuorotellen voimakkaammalla ja heikommalla versiolla (yhdistetty pääsormio ja positiivi). Tämä sävellystyyppi ja rekisteröinti syntyi 1600-luvun lopulla ja oli käytössä koko 1700-luvun. Fond d'orguen musiikki vaihtelee luonteeltaan jonkin verran; aina se on kuitenkin rauhallista, usein jokseenkin raskasta.

**REKISTERÖINTI**

Fond d'orgue käsittää positiivin ja pääpillistön kaikki prinsipaalit, bourdonit ja huilut 4'-tasoon asti. Positiivi yhdistetään pääpillistöön; soitetaan vuorotellen pääsormiolta ja positiivin sormiolta. Rekisteröinnille on siis tyypillistä 16'-pohjataso ja runsaat kaksinnukset. Tätä rekisteröintiä voidaan tietysti varioida jättämällä pois joitakin äänikertoja. Tyypillinen rekisteröinti keskisuurissa uruissa voisi olla esimerkiksi:

**g.-o.:** montre 16', bourdon 16', montre 8', bourdon 8', prestant, flûte 4'

**pos.:** bourdon 8', montre 4', flûte 4'

sormioyhdistäjä

Boyvin 1700

**g.-o.:** bourdon 16', bourdon 8', prestant

**pos.:** bourdon 8', flûte 4'

sormioyhdistäjä

Dom Bédos 1766-1778

"Otetaan montret, bourdonit, avoimet 8'-äänikerrat, 4'-huilut, ja prestantit sekä pääpillistöllä että positiivilla, sormiot yhdistettyinä, ja kaikki jalkion

*fonds* [perusäänikerrat]. Milloinkaan ei saa käyttää tremoloa, kuten tietyt vailla tyyllitajua olevat urkurit tekevät."

Dom Bédos on tremolon käytössä selvästikin pidättyväisempi kuin aikaisemmat urkurit. Hänen kommenttinsa tremolon välttämisestä voi hyvin tarkoittaa, että tremolon käyttäminen oli aikaisemmin tapana *fond d'orgue* -verseteissä.

François-Henry Clicquot 1788, Notre-Dame, Pariisi

**g.-o.:** montre 16', bourdon 16', flûte 16', montre 8', bourdon 8', dessus de flûte 8', prestant

**pos.:** bourdon 16', montre 8', avoin 8' (huilu), bourdon 8', dessus de flûte 8', prestant

**péd.:** bourdon 16', flûte 8', flûte 4', toinen 4'  
(sormioyhdistäjä)

## ESITYSTAPA

*Fond d'orgue* -rekisteröinti on yhdistettynä raskas sekä kosketukseltaan että soinniltaan, joten tempo ei voi olla nopea.

Gaspard Corrette 1703

"*Fond d'orgue* soitetaan hellästi [tendrement] suurella herkkyydellä [avec beaucoup de tendresse] jäljitellen lauluääntä."

## HUILUREKISTERÖINNIIT

### MUSIIKKI JA REKISTERÖINTI

Vaikka 1600-luvulla huiluja käytettiin muiden äänikertojen vahvistuksena ja säästykseenä, yksinään käytetty ns. huilurekisteröinti tuli suosioon vasta 1700-luvun puolella. 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun uruissa oli huilujen valikoima suppea,

usein vain 4'-tasoa. 4'-huiluja käytettiin aina bourdonien kanssa. Huilujen määrä kasvoi kuitenkin 1700-luvulla.

Huilurekisteröinnillä soitettavat sävellykset ovat nimeltään Flûtes, Concert de flûtes, Dialogue de flûtes, Récit de flûtes, Trio de flûtes yms. Nämä sävellykset muistuttavat jossain määrin Fond d'orgue-versettejä kaksinnuksineen ja Dialoguen piirteineen. Ne ovat kuitenkin affektiltaan lempeämpiä.

Tämän rekisteröinnin voimakkaampaa versiota - jota soitetaan yhdistetyltä pääsormiolta - ja heikompa positiivin versiota soitetaan vuorotellen terrassidynamiikan tapaan. Positiivilla voidaan myös säästää pääsormion sooloa. Tämä Récit de flûtes oli muodissa 1700-luvun jälkipuoliskolla.

Pohja on 8'-tasoa. Prinsipaaleja ei käytetä, mutta kyllä bourdoneja ja huiluja. (Jos 4'-huilu puuttuu, voidaan ottaa sen asemesta prestant, kuten usein muissakin rekisteröinneissä.) Sormioyhdistäjä ja tremolo ovat aina käytössä. Tyypillinen rekisteröinti on esimerkiksi:

**g.-o.:** bourdon 8', flûte 4'

**pos.:** bourdon 8', flûte 4'

sormioyhdistäjä, hidas tremolo

Tässä on kysymys 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alkupuoliskon uruista, joissa ei ollut 8'-huiluja.

Lasceux 1809

**pos.:** bourdon 8', flûte 8'

**g.-o.:** bourdon 8', flûte 8'

**réc.:** bourdon 8', flûte traversière 8'

**écho:** bourdon 8', flûte 8'

**péd.:** flûte 16', flûte 8', flûte 4' (jos on)

sormioyhdistäjä, (tremolo?)

1700-luvun lopussa 8'-huilut tulivat yhä yleisemmiksi. Usein uruissa jopa 4'-huilu vaihdettiin 8'-huiluun.

Récit de flûtes -verseteissä voidaan käyttää edellistä rekisteröintiä, mutta 1700-luvun loppua kohti mennessä annettiin yhä useammin sitä ohuempia rekisteröintejä, joissa bourdonilla säästettiin huilua tai huilun ja bourdonin yhdistelmää. Tällöin huilu on yleensä dessus de flûte (8', diskantissa).



## ESITYSTAPA

Gaspard Corrette 1703

"Concert de flûte soitetaan hitaasti. Iloisemmissakaan karaktereissa [dans les mouvements les plus gays] ne eivät saa olla nopeita. On syytä käyttää tremoloa."

## GRAND JEU, OFFERTOIRE, DIALOGUE, ECHO

### MUSIIKKI

Grand jeu on tyypillinen ranskalainen suuri rekisteröinti, jossa yhdistetään kieliäänikerrat ja terssirekisteröinti.

Grand jeu -rekisteröinnillä soitettu versetti päättää useimmat urkuversetikokelmat. Grand jeuilla soitetaan tekstin viimeisen urkujen osalle tulevan säkeen musiikki kussakin jumalanpalveluksen osassa.

Toinen tärkeä grand jeu -versetin paikka on messun offertoriumissa (*offertoire*). Offertoriumissa urkuri ikään kuin tuo oman uhrilahjansa yhteiseen pöytään. Siinä hän voi esitellä taitojaan ja urkujen värikkyyttä melko vapaasti vailla erityisiä ulkopuolelta asetettuja vaatimuksia. Siksi offertoriumit ovat usein pitkiä ja sisältävät monenlaisia osia. Rekisteröinti pysyy koko ajan samana yhden suuren sointiperheen sisällä: tähän kuuluvat grand jeu-, kieli- ja terssirekisteröinnit. Vaihtelua tuovat tekstuurin, tempon ja kenties sävellajin muutokset.

Grand jeu -versetti alkaa usein dramaattisella "tutti"-jaksolla, mutta sisältää myös imitaatioon perustuvia osia, lähinnä trioja. Moniosainen Grand jeu päättyy usein vauhdikkaaseen gigueen.

Yksi Grand jeuun tyyppi on Echo, joka perustuu kaikuefektiin. Echossa sama lyhyt musiikin pätkä toistetaan sellaisenaan samantyyppisellä mutta vaimeammalla rekisteröinnillä.

Dialogue-nimisessä grand jeu -versetissä käytetään vuorotellen positiivin ja pääpillistön (yhdistettyä) grand jeuta.

## REKISTERÖINTI

Grand jeu -rekisteröinti rakennettiin aina 8'-pohjalle. Se tehtiin sekä positiiviin että pääpillistöön, jotka yhdistettiin. Väliosissa voitiin käyttää récitin cornetia tai jotakin kielirekisteröintiä.

Käsiteltävän periodin alkupuolella grand jeu oli kielirekisteröinnin ja terssirekisteröinnin yhdistelmä. Periodin loppupuolella kielet dominoivat rekisteröinneissä, ja rekisteröintisuosituksista puuttuu usein terssirekisteröinti. Samoin jäivät bourdonit vähitellen pois käytöstä. Grand jeu -rekisteröinti muuttui siis kieliväriin voimistumisen myötä kirkaammaksi ja terävämmäksi, mutta menetti samalla jotain suuruudesta ja dramaattisuudesta.

Grand jehun kuuluivat kaikki kielet paitsi voix humaine (joka oli varattu soolotehtäviin). Ne kaksinnettiin bourdoneilla ja huiluilla. Tosin kehoitettiin usein 4'-tasolla turvautumaan prestantiin, myös silloin, kun uruissa oli flûte 4'. Tähän lisättiin vielä kvintit, terssit ja cornetit. Tätä perusohjetta varioitiin jonkin verran. Äänikertojen määrä ei saanut olla niin suuri, että ilmansyöttö kävi riittämättömäksi; tämä riippui tietenkin uruista. Milloinkaan ei ranskalainen grand jeu ollut niin valtava kuin pohjois-eurooppalainen kielipleno suurimmillaan.

Petit grand jeu -nimitystä näkee joskus käytettävän. Sillä tarkoitetaan positiivin grand jeuta. (Joskus se lyhennettiin "petit jeu".)

Vaihtelua Grand jeu -osiin saatiin rintapillistön ja pääpillistön vuorottelulla, trio-osilla, joissa rekisteröinti noudattaa itsenäisten triojen rekisteröintitapaa, récitin soolokornetilla sekä trompette- tai cromorne-rekisteröinnillä.

Grand jeu -rekisteröinti varustettiin useimpien ohjeiden mukaan nopealla tremololla (*tremblant fort, tremblant à vent perdu*). Tämä efekti on usein suorastaan sokeeraava. Mutta sen luoma energisyyden vaikutelma sopii erittäin hyvin kyseisen musiikin luonteeseen. Toisaalta se peittää suurimmista grand jeu -rekisteröinneistä aiheutuvan tilapäisen ilmapulan ja urkujen polkijoiden uinahduksista aiheutuvan epätasaisuuden haittoja. (On muistettava, että urkujen polkijat eivät useinkaan pystyneet ennakoimaan urkurin soittamisia, koska musiikki oli improvisoitua.) Dom Bédos (1766-1778) piti tremolon käyttöä vanhanaikaisena, mutta 1600-luvulla ja 1700-luvun alkupuolella tremolo kuului asiaan. Kielirekisteröinneissä ei aikaisemminkaan yleensä suosittu tremoloa, joten kenties Dom Bédosin ajan grand jeun tremolottomuus johtui juuri kieliväriin voimakkuudesta. (Dom Bédosilla olivat kuitenkin cornetit mukana diskantin voimistamiseksi ja kirkastamiseksi.)

Echon kaikuefeki tehtiin joko *récitin* cornetilla tai *écho*-pillistön cornetilla. Echon cornet on huomattavasti hiljaisempi kuin muut cornetit, koska se sijaitsee pääpillistön takana tai sisällä.

Varhaisemmassa ohjelmistossa kaikuefeki tehdään vain yhden kerran, *réciti*llä, mutta sitä mukaa kuin *écho*-pillistöjä alettiin rakentaa, yleistyi kaksinkertaisen kaiun käyttö. Kolminkertainen kaiku oli mahdollinen, kun tähän lisätään vielä positiivi. Tässä tapauksessa pääpillistön fraasi toistetaan ensin positiivilla, sitten *récitin* cornetilla ja sen jälkeen *écho*-cornetilla. Jos *écho*-pillistöä ei ollut, voitiin se korvata positiivin *bourdon* 8':lla. (Tässä tarvittiin avustajaa.) Joskus kaikuefektia ei kirjoitettu nuotein näkyviin, vaan toistettavaan kohtaan lisättiin *bis*.

**g.-o.:** pieni terssirekisteröinti, kaikki kielet paitsi *voix humaine*, grand cornet, yleensä *prestant flûte* 4':n asemesta

**pos.:** samoin

**réc.:** cornet

**écho:** cornet

sormioyhdistäjä, nopea tremolo

Jos versetissä oli vaihtelua grand jeun ja cromornen välillä, selvittiin rekisteröimisestä ilman avustajaa seuraavalla tavalla:

Boyvin [1689-1690]

1) pienet Dialoguet

**pos.:** cromorne *avec son fond*

**g.-o.:** trompette, clairon, cornet *avec son fond*

sormioyhdistäjä

ei tremoloa (turmelee cromornen soinnin)

2) suuret Dialoguet

**pos.:** cromorne *avec son fond*, nasard, mahd. tierce

**g.-o.:** trompette, clairon, cornet, *le fond*, nasard, quarte, tierce, cromorne

**réc.:** cornet

**écho:** cornet

sormioyhdistäjä, nopea tremolo

Nivers 1665, grand jeu pääpillistöllä

**g.-o.:** pieni terssirekisteröinti (bourdon 8', prestant, nasard, tierce; mahd. myös montre 8' ja doublette), trompette, clairon, cromorne, cornet  
nopea tremolo

Michel Corrette 1737

**g.-o.:** bourdon 8', prestant, nasard, quarte de nasard, tierce, grand cornet, trompette, clairon

**pos.:** bourdon 8', prestant, nasard, tierce, cromorne  
(HUOM: bourdonit voidaan jättää pois)  
sormioyhdistäjä, nopea tremolo

tyypillinen rekisteröinti 1700-luvun loppupuolelta

**g.-o.:** trompette 1, trompette 2, clairon 1, clairon 2, cornet, prestant

**pos.:** trompette, clairon, cromorne, prestant, cornet

**réc.:** cornet

**écho:** cornet

Vuosisadan lopulla ei enää aina grand jeussa käytetty terssirekisteröintiä eikä bourdoneja, joten kieliväri siis voimistui verrattuna aikaisempaan.

## ESITYSTAPA

Raison 1688

"Dialogue 2:lle, 3:lle ja 4:lle sormiolle soitetaan sen karakterin [esitysohjeen (mouvement)] mukaan, joka on merkitty [nuotteihin]."

Boyvin 1700

"Dialogue -- esitys tarmokas [de la hardiesse]."

Gaspard Corrette 1703

"Dialogue soitetaan hyvin päättäväisesti [fort hardiment]. Siinä on kaikenlaisia karaktereja [toutes sortes de mouvements], iloisia [de la gayeté] ja kaipaavia [des langueurs]."

## CARILLON

Carillon tarkoittaa kelloja. Carillon tai Carillon des morts (kuolleitten kellot) soitettiin pyhäinpäivän jumalanpalveluksessa, Magnificatissa tai offertoriumina. Carillon jäljittelee kirkon kelloja: sävellyksen pohjana on muutamasta sävelestä koostuva ostinatotiivi. Muuten käsittely on vapaa. Carillon rekisteröitiin grand jeu -rekisteröinnillä, mahdollisesti vaihdellen positiivin ja pääsormion välillä.

Voisi olettaa, että ostinato-aihe vaatii esityksessä tasaisen poljennon. Mutta 1780-luvulla Beauvarlet-Charpentier kirjoittaa Carilloniin eräänlaisen accelerandoefektin (largo - andante - allegro) ja eräässä toisessa nuotintaa loppuun ritardandon. Voisiko näitä efektejä käyttää varhaisemmissakin carilloneissa?

## NOEL

Noelit ovat perinteisiä ranskalaisia joululauluja, joista vanhimmat ovat jo keskiajalta. Ne ovat säkeistolauluja, joissa voi olla lyhyitä säkeistöjä kymmeniä. Niiden tekstit kertovat ensimmäisen joulun tapahtumista löyhästi evankeliumien mukaan. Tekstit ovat varsin yksinkertaisia, naiiveja suorastaan, ja kuvaukset joulun tapahtumista varsin konkreettisia.

Noélien sävelmät ovat myös yksinkertaisia ja kansanomaisia. Osa noélien melodioista yhdistetään Ranskan "provinsseihin", Bourgogneen, Poiteuhun, Lorraineen, Gasgogneen, jopa Sveitsiin. Useiden pariisilaisten juuret olivat maaseudulla, joten kotoseudun noeleilla oli heille nostalginen merkitys. Useimmat noël-kokoelmat teksteineen painettiin Pariisissa.

Noeleita laulettiin ja soitettiin joulun aikaan samaan tapaan kuten nykyäänkin. Kirkossa noeleja soitettiin ennen ja jälkeen joulun jumalanpalvelusten, joskus myös itse messussa sekä konserteissa. Urkurit improvisoivat niistä muunnelmia, jotka saivat suuren suosion. Kun muu jumalanpalvelusten musiikki sisälsi varsin taidokkaita ja näyttäviä sävellyksiä, joissa noudatettiin kirkkomusiikista annettuja ohjeita ja perinteitä, tarjosivat noelit tuttuudessaan ja helppotajuisuudessaan vaihtelua.

Urkunoelit ovat muodoltaan aina muunnelmasarjoja. Useimmissa noeleissa rekisteröintiä muutettiin, kun siirryttiin uuteen muunnelmaan. Muunnelmat vastaavat siten versettejä, ja versettien tapaan niitä myös joskus käytettiin. Rekisteröinnit

olivat varsin vaihtelevia: käytettiin samoja rekisteröintejä kuin kaikessa muussakin urkumusiikissa, mutta myös harvinaisia värejä.

Urkunoélien suosio ei perustunut vain melodioiden tuttuuteen ja joulun tunnelmaan, vaan myös niiden käsittelytavan yksinkertaisuuteen. Musiikissa jäljitellään kansanmusiikin tyyliä ja kansansoittimia, säkkipillejä (musette, cornemuse), kampiliiraa (vielle), erilaisia pillejä (fifre, flageolet) ja jopa lyömäsoittimia (tambourin). Joskus musiikki riehaantuu kiihkeäksi tanssiksi.

Kun tuotetaan vasemmalla kädellä tai jalkiolla borduna-ääniä, matkitaan säkkipilliä tai kampiliiraa. Vaikuttaa siltä, että nämä borduna-äänit voitiin soittaa monella tavalla. Näin ollen niiden toteutuksessa ei aina liene syytä takertua notaatioon. Borduna-äänit ovat yleensä toonikalla ja dominantilla yhtäikaa. Ne voidaan pitää soimassa yhtäjaksoisesti tai niitä voidaan painaa aina välillä uudestaan yhtäikaa tai vuorotellen. Niillä voidaan myös haluttaessa korostaa tanssillista rytmiä jäljitellen rumpua tai muuta lyömäsoitinta.

Pillien jäljitteleminen vaatii mukaan jonkin korkean äänikerran. Tällainen rekisteröinti poikkeaa tavallisista sillä tavalla, että siinä voi olla aukko.

Noélien esitystapa riippuu tietysti kyseessä olevan muunnelman tyylistä, mutta yleisesti ottaen noelit vaativat yksinkertaisen ja kansanomaisen melodisen esitystavan. Pilli- ja tanssimuunnelmat on esitettävä rytmikkäästi ja vauhdikkaasti.

Kohdassa "Eräitä harvinaisia rekisteröintejä" on useita, jotka sopivat myös noélien esittämiseen.

## ERÄITÄ HARVINAISIA REKISTERÖINTEJÄ

Yleensä urkuversetin rekisteröinti annetaan kappaleen alussa. Tavallisimpien rekisteröintien koostumusta ei tietenkään tarvinnut selittää sävellyksen yhteydessä; se tehdään esipuheessa, jos sielläkään. Silloin kun tarvitaan jotain harvinaista rekisteröintiä, se ilmoitetaan sävellyksen alussa. Jos rekisteröinnin täsmennys puuttuu, on selitystä usein vaikea löytää.

Seuraavassa on eräitä harvinaisia rekisteröintejä, joista useimmat sopivat myös noeleihin. Noeleissa yleisimmät rekisteröinnit ovat kuitenkin joitakin jo edellä luetelluista.

Mersenne 1636

Musette

cromorne, nasard

Nivers 1665, *Anonyme de Tours* [1710-1720?]<sup>13</sup>

Flageollet

bourdon 8', flageolet (1')

*Anonyme de Tours* [1710-1720?]

Violon

prestant, flûte (4'?), clairon

Bombarde

montre, bourdon, flûte 4', nasard, trompette

Le marcou

bourdon, flûte 4', nasard, quarte de nasard, doublette

Musette

montre, nasard, doublette, tierce, larigot

Dom Bédos 1766-1778

Poikkihuilun jäljitteleminen

"Otetaan pääpillistöltä ja positiivilta kaikki 8-jalkaiset ja yhdistetään sormiot. Milloinkaan ei panna mukaan prestantia, 4'-huilua eikä 16-jalkaista. Jos positiivilla ei ole avointa 8-jalkaista, vaan ainoastaan bourdon, kelpaa se yksin.

Tällä rekisteröinnillä on soitettava aina mahdollisimman korkealta jäljitellen huilulle sävellettyjen kappaleiden luonnetta."

Pienten huilujen tai nokkahuilujen jäljitteleminen

"Otetaan pääpillistön ja positiivin prestantit, ja jos on olemassa flûte 4', otetaan se mukaan. Sormiot yhdistetään."

Musette

soolo: bourdon 8', musette / cromorne

säestys: kaksi 8'

---

<sup>13</sup>*Anonyme de Tours* on tourainelaista ja anjoulaista alkuperää oleva käsikirjoitus urku- ja cembalosävellyksiä 1700-luvun alkupuolelta. Se sisältää mm. Lebèguen, Couperinin, Clérambaultin ja tuntemattomien säveltäjien urkuversettejä sekä muutaman cembalokappaleen.

"Tavallisesti asetetaan bassossa toonikan ja kvintin [koskettimelle] paino, -- toonikan voi soittaa myös jalkion huilulla."

### Fifre

**g.-o.:** bourdon 8', quarte, doublette

**pos.:** montre 8', bourdon 8', prestant, larigot

"Pilli- ja rumpukappaleita [airs de Fifre & de Tabourin] soitetaan pääsormiolla ja positiivia lyödään jäljitellen rumpua."

(Positiivin lyöminen viitanee useissa noeleissa tavattavaan vasemman käden *batterie*-tyyppiseen borduna-ääneen.)

### Flageolet

**soolo g.-o.:** quarte, doublette

**säestys:** montre 8', bourdon 8'

### Pikkulintujen jäljittely

"Otetaan pääpillistöltä pieni nasard, samoin positiivilta, ja yhdistetään sormiot. Soitetaan kvarttia ylempää tai alemmaa [kuin kirjoitettu tai ajateltu?]. Basso soitetaan hyvin ylhäältä. Pikkulintujen liverrystä jäljitellään toistetuilla murtosoinnuilla [batteries], kiertävillä kuvioilla [roulements] ja erilaisilla trilleillä. Basso tehdään suunnilleen samaan tapaan."

Tällaisia sävellyksiä ei ole säilynyt. Tässä onkin kyse improvisaatio-ohjeista.

### Larigot

bourdon 8', larigot [1 1/3']

### Cromorne avec les fonds

Tämä rekisteröinti tuli käyttöön suunnilleen vuoden 1770 jälkeen. Se poikkeaa kaikista muista klassisen ajan rekisteröinneistä, sillä siinä yhdistettiin fonds d'orgue -rekisteröintiin cromorne. Cromorne siis värittää massiivista perusäänikertojen soittoa.



François-Henry Clicquot 1788, Notre-Dame, Paris

**pos.:** bourdon 8', avoin 8' (huilu), dessus de flûte 8', prestant, cromorne

**g.-o.:** bourdon 16', flûte 16', bourdon 8', dessus de flûte 8', prestant

**péd.:** bourdon 16', flûte 8', flûte 4'

sormioyhdistäjä

Lasceux 1809

**pos.:** bourdon 8', kaikki huilut [8', 4'], prestant, cromorne

**g.-o.:** bourdon 16', kaikki huilut [16'- 4'], bourdon 4', prestant

**péd.:** kaikki huulipillit 16'- 4'

**echo:** bourdon 8', trompette 8' (jos kaikua tarvitaan)

sormioyhdistäjä

### Harmonie militaire

Tämä rekisteröinti on vaikea sijoittaa mihinkään edellä käsitellyistä tyypeistä. Se kertoo jotakin ei-kirkollisen musiikin yhä kasvavasta vaikutuksesta ja tässä musiikissa tapahtuneista muutoksista. Tarkoituksena on jäljitellä vaskiyhtyettä.

Lasceux 1809 (*Concert d'harmonie militaire*)

**g.-o.:** bourdon 16', bourdon 8', prestant, kaikki huilut, clairon

**pos.:** bourdon 8', prestant, kaikki huilut, cromorne, hautbois

**écho:** trompette, bourdon 8'

**péd.:** trompette ("pour imiter le Trombone")

sormioyhdistäjä

### Bombarden käyttäminen

Ennen Ranskan vallankumousta oli bombarde (16'-trumpetti) vain noin tusinassa urkuja: se oli siis hyvin harvinainen. Dom Bédos selittää, milloin ja miten sitä käytettiin.

Bombardea ei käytetty koskaan yksin, vaan aina muiden äänikertojen, lähinnä trompetten ja claironin kanssa. Bombardea (muiden trumpettiäänikertojen kanssa)

voitiin käyttää plainchantin soittamiseen joko jalkiossa tai pääsormiolla. Sitä voidaan käyttää myös grand jeu -rekisteröinnissä, jos musiikin luonne sen sallii. Hitaissa fuugissa se on joskus mahdollinen. Omiaan se on urkupisteiden soittamisessa. Sitä voidaan käyttää myös "eräissä sellaisissa suurissa soinnuissa, jotka halutaan esittää hyvin voimakkaasti."

## **REKISTERÖIMISEN PERIAATTEISTA**

Rekisteröimisen peruseriaatteena oli, että yksi versetti soitettiin yhdellä rekisteröinnillä. Dialogue-tyyppisissä verseteissä kaksi samantyyppistä tai samaan sointimaailmaan kuuluvaa rekisteröintiä saattoi vaihdella versetin aikana. Kaikissa tapauksissa urkuri rekisteröi tarvittaville pillistöille haluamansa rekisteröinnin ja soitti koko versetin alusta loppuun muuttamatta rekisteröintiä. Ranskassa ei ollut erityistä avustajien ammattikuntaa, vaikka yksittäisiä - mutta harvinaisia - esimerkkejä avustajaa vaativista rekisteröinneistä onkin. Alternatim-esitystavan vuoksi oli urkurilla hyvin aikaa vaihtaa rekisteröinti urkuversettien välillä laulun aikana. Tätä vaihtamista helpotti rekisteritappien sijaitseminen käsien ulottuvilla ja loogisessa järjestyksessä molemmin puolin soittopöytää.

## REKISTERÖINTIÄ KÄSITTELEVÄT ALKUPERÄISLÄHTEET

Anonyme. Käsini kirjoitetut rekisteröintiohjeet liitteenä teokseen Nicolas Lebègue [n. 1678]. *Second livre d'orgue*. Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. 636.

*Anonyme de Caen: La Manière très facile pour apprendre la Facture d'Orgue* 1746. Lainattu artikkelissa Nicole Gravet 1961. "L'Orgue et l'Art de la Registration en France du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle". *L'Orgue* n° 100 (octobre-décembre), 202-257.

*Anonyme de Tours*. Käsikirjoitus. Lainattu artikkelissa Nicole Gravet 1961. "L'Orgue et l'Art de la Registration en France du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle". *L'Orgue* n° 100 (octobre-décembre), 202-257.

Bédos de Celles, Dom 1766-1778. *L'Art du facteur d'orgues*. Näköispainos 1963-1966. Kassel etc.: Bärenreiter.

Boyvin, Jacques [1689-1690]. *Livre d'Orgue Contenant les huit Tons à l'Usage Ordinaire de l'Eglise*. Paris.

- 1700. *Second livre d'orgue, contenant les huit tons, à l'usage ordinaire de l'Eglise*. Paris.

Chaumont, Lambert 1695. *Pieces D'orgue sur les 8 tons*. Toim. Ferrard [1970]. Paris: Heugel.

Corrette, Gaspard 1703. *Messe du 8<sup>e</sup> ton pour l'orgue à l'usage des Dames Religieuses*. Paris. Näköispainos 1991. Courlay: Fuzeau.

Corrette, Michel 1737. *Premier livre d'orgue*. Paris. (Tämän kirjan hävinnyt ensimmäinen painos ilmestyi ennen vuotta 1734.) Esipuhe lainattu artikkelissa Nicole Gravet 1961. "L'Orgue et l'Art de la Registration en France du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle". *L'Orgue* n° 100, 202-257.

Gigault, Nicolas 1685. *Livre de musique pour l'orgue*. Paris.

Jullien, Gilles [1690]. *Premier Livre d'Orgue*. Paris.

Lasceux, Guillaume 1809. *Essai de Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue*. Lainattu artikkelissa Nicole Gravet 1961. L'Orgue et l'Art de la Registration en France du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle. *L'Orgue* n° 100, 202-257.

Lebègue, Nicolas-Antoine 1676. *Les pièces d'orgues*. Paris.

- [1678]. *Second livre d'orgue*. Ks. "Anonyme".

*Maniere de toucher l'orgue dans toute la proprete et la delicastesse qui est en usage aujourdhy a Paris*. Käsikirjoitus (MS.3042, ff. 100-119, Bibliothèque de l'Arsenal).  
Lainattu artikkelissa William Pruitt 1986. "A 17th-century French manuscript on organ performance". *Early Music* May, 237-251.

Nivers, Guillaume-Gabriel 1665. *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église*. Paris. Näköispainos 1987. Courlay: Fuzeau.

Raison, André 1688. *Livre d'orgue contenant cinq messes*. Paris.

## MUUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Burney, Charles 1771. *The Present State of Music in France and Italy*. London. Katkelma lainattu teoksessa Charles E. Vogan 1948. *French organ school of the 17th and 18th centuries*. Diss. Ann Arbor: University of Michigan.

Douglass, Fenner 1995. *The Language of the Classical French Organ. A Musical Tradition Before 1800*. New and expanded edition. New Haven, and London: Yale University Press.

Gravet, Nicole 1961. "L'Orgue et l'Art de la Registration en France du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle". *L'Orgue* no 100 (octobre-décembre), 202-257.

Hämäläinen, Kati 1994. *François Couperin: L'Art de toucher le Clavecin - Cembalon soittamisen taito*. Couperinin teoksen suomennos Markku Heikinheimo. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- 2000. "Ranskan klassisen urkumusiikin bassossa olevien cantus firmuksien rekisteröiminen". *Musiikki* 1-2, 47-78.

Mersenne, Marin 1636. *Harmonie Universelle*. Näköispainos 1975. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Musch, Hans. "Registrierungen, Satztypen und Vortragsweisen in der klassischen französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts". Hermann J. Busch (toim.) 1986. *Zur Interpretation der französischen Orgelmusik*. Merseburger, 7-50.

Saint-Arroman, Jean 1988. *L'interprétation de la musique française 1661-1789. Tome II: L'interprétation de la musique pour orgue*. Paris: Champion.

## TEMPO, TAHTIOSOITUKSET JA RYTMINKÄSITTELY

### TEMPO

Osa Ranskan klassisessa urkukirjallisuudessa käytetyistä tahtiosoituksista tai niiden merkeistä on perua proportionaalista järjestelmästä. Vanha järjestelmä perustui yhteen, aina samana pysyvään nuottiarvoon (integer valor). Täten myös tempo tai peruspulssi oli aina sama, varsin hidas. Nuottiarvojen perustana ollut integer valor jaettiin erilaisiin osiin (ensin kolmeen tai kahteen ja sen jälkeen uudestaan kolmeen tai kahteen), mistä syntyivät erilaiset iskutukset tactuksen sisällä. Musiikkia oli tietysti nopeaa ja hidasta ja vaihtelevissa rytmeissä, mutta tämä oli tapahtumisen tiheyden ja iskutuksen ominaisuus, ei perustempon. Koko sävellyksen ajan säilytettiin sama tempo ja tactus. Kaikissa sävellyksissä oli sama tactus.<sup>1</sup>

Barokin musiikinteorian pohjana oli renessanssin teoria, mutta käytännöt muo-  
vautuivat vähitellen toisenlaisiksi. (Vielä 1700-luvun alussa selostetaan usein oppi-  
kirjoissa vanha renessanssin järjestelmä - ainakin osin - vaikka mahdollisesti samassa  
oppikirjassa olevat sävellykset ja oletettavasti niiden esitykset eivät enää noudatta-  
neet renessanssin teoriaa ja käytäntöä.) Tahtiosoituksella oli vaikutus tempoon  
samoin kuin sävellyksessä käytetyillä nuottiarvoilla. (1600-luvun lopulta ovat ensim-  
mäiset lähteet, joissa selitetään - nykyiseen tapaan - tahtiosoituksen ylempään nume-  
ron merkitsevän nuottiarvoa ja alemman niiden lukumäärää tahdissa.) Proportionaa-  
lisesta nuottijärjestelmästä oli luovuttu ja siirrytty nuottiarvojen kiinteisiin suhteisiin:  
lähimpien nuottiarvojen suhde oli aina 1:2 tai 2:1. Tempokäsitys oli muuttunut:  
tactus voitiin toteuttaa useassa eri tempossa. Toisin sanoen tempo ja tactus (tässä yh-  
teydessä oikeammin peruspulssi) erosivat toisistaan kahdeksi eri parametriksi - ken-  
ties tulisi sanoa, että tempon parametri syntyi vanhastaan olleen peruspulssin para-  
metrin oheen. Miten, milloin ja missä tämä muutos tapahtui, on yksi suurimmista  
ongelmista musiikin historiassa. Vaikka joidenkin musiikin osa-alueiden käytäntöjä  
tunnetaan tässä suhteessa, ei tästä siirtymäkaudesta edelleenkään ole kokonaiskä-  
sitystä.

---

<sup>1</sup>Proportionaalisen järjestelmän kuvaus on tässä voimakkaasti yksinkertaistettu ja teoreettinen; sen vivahteikkuuden ja käytännön kuvaaminen ei kuulu tähän yhteyteen.

Ranskan barokin ajan käytännöistä (1600-luvun jälkipuoliskolta ja 1700-luvulta) on kuitenkin jossain määrin selvempi kuva. Tämä johtuu siitä, että viime kädessä tempon määräsi sävellyksen karakteri.

Tempon valitsemiseksi on siis määriteltävä urkusävellyksen karakteri. Se ei siis tapahdu tahtiosoituksen avulla vaan sävellyksen liturgisen funktion, tekstuurin, rekisteröimisen ja esitystavan avulla. Tätä olen selvittänyt edellä mm. luvussa "Sävellystyytit, rekisteröinnit ja esitystapa". Erittäin hyvä apu on sen selvittäminen, mitä tanssia sävellys mahdollisesti muistuttaa. Tähän olen paneutunut jäljempänä. Voidaan olla myös melko varmoja siitä, että lähtökohtana oli saman tempon säilyttäminen sävellyksen alusta sen loppuun saakka.

Ranskan klassisessa urkukirjallisuudessa on myös uudempia tahtiosoituksia (esim. 3/4, 6/8) kuin renessanssin musiikissa käytetyt. Uudempien tahtiosoitusten voidaan ajatella muodostuneen ikään kuin yhdistämällä erilaisia integer valoria paljon pienempiä nuottiarvoja. (Tässäkin tapauksessa on musiikissa tietty peruspulssi, tosin nopeampi kuin aikaisemmin.) Toisin sanoen tahtilajien keskinäiset suhteet eivät olleet enää määrättyt. Käyttöön oli tullut erilaisia tempoja, jotka riippuivat vain jossain määrin tahtiosoituksesta ja nuottien kirjoitetuista pituuksista, mutta ennen kaikkea sävellyksen luonteesta ja affektista. Tempoja ei siten voida määritellä tarkasti.

Suuntaa-antavia ohjeita tempoista itsestään voidaan tietysti antaa ja on dokumenteissa runsaasti annettuainakin. Tempon valintaan vaikuttavat luonnollisesti myös esitysolosuhteet, nimittäin urkujen luonne, kulloinkin rekisteröinti ja tilan akustiikka. Mutta tärkein tempo määräävä tekijä on sävellyksen affekti. Iloiset affektit vaativat nopeampia tempoja, surulliset hitaampia. Kevytmielinen musiikki on tietysti nopeampaa kuin juhlallinen ja arvokas musiikki. Tempo on seurausta musiikin karakterista tai paremminkin siitä affektista, jota musiikki ilmentää. Monimutkainen tekstuuri vaatii hitaamman tempon kuin yksinkertainen, kaikuisassa akustiikassa ei voida soittaa hyvin nopeasti, raskas rekisteröinti vaatii leveän tempon, jne. Tempo ei siten ole esittäjän vapaasti valittavissa vaan se on tietyn sävellyksen ja sen esityksen ominaisuus.

Ranskassa ei esittämistä koskevissa ohjeissa yleensä määritelläkään tempoa erikseen, vaan luonnehdinta koskee sävellyksen affektia ja rytmistä yleisilmettä (*mouvement, cadence*). Esimerkiksi "gay" tarkoittaa ensi sijassa iloista; iloinen musiikki on yleensä nopeaa, ei ainakaan kovin hidasta. "Grave" on jotakin juhlallista ja arvokasta; tähän sopii tietysti hidas tempo. Jean-Jacques Rousseau sanoo, että

*mouvement* tarkoittaa sitä tempoa, joka antaa esitettävälle sävellykselle sen karakterin (*caractère*). Tämän jälkeen hän selittää, mitä tempoja erilaiset italiantieliset termit (ns. tempomerkinnt) tarkoittavat. Sitten hän lisää:

"On kuitenkin huomattava, että *mouvement*[-sanalla] on ranskalaisessa musiikissa aina vähemmän täsmällinen merkitys [kuin italialaisessa]. Sanat, jotka merkitsevät tempoa, ovat huomattavasti epämääräisempiä kuin italialaisessa musiikissa. [--] Vaikka yleensä hitaat tempot sopivat surullisiin tunteisiin ja nopeat tempot iloisein tunteisiin, on kuitenkin usein olemassa muunnoksia, joissa yksi tunne puhuu toisen äänellä: vaikka on totta, että iloisuutta ei yleensä ilmaista hitaudella, ilmaistaan kuitenkin voimakas tuska kiihkeästi." (Rousseau 1768, 303-304.)

François Couperin asettaa vastakkain käsitteet *mesure*, toisaalta *cadence* ja *mouvement*. *Mesure* yhtäältä (tahti, tahtilaji, metri) määrää tahtien pituuden ja iskujen määrän tahdissa. *Cadence*<sup>2</sup> ja *mouvement* määräävät esityksen tempon, mutta myös hengen ja sielun. Tässä on kysymys musiikin affekteista, jotka ranskalaisessa musiikissa olivat tietyt ja omansa ja erilaiset kuin italialaisessa musiikissa, kuten Couperin huomauttaa (1717, 40-41). Couperin ja muut ranskalaiset säveltäjät eivät käyttäneet sävellystensä alussa italiantielisiä sanoja silloin, kun sävellyks oli ranskalaista tyyliä. Italialaisten tempomerkinntöjen avulla ei voitu ilmaista ranskalaisen tyylin vaatimia erityisiä karaktereja, jotka ranskalaiset heti tunnistivat musiikista ja urkusävellyksissä myös rekisteröintiöheista.

Tempojen selvittäminen onkin siis mahdollista vain sävellysten karakterien käsittelyn yhteydessä. Juuri näin ranskalaiset urkurit sanallisissa esittämisohjeissaan tekivätkin. Tästä syystä käsittelen tempoa myös sävellystyyppien ja rekisteröintiöien yhteydessä (ks. luku "Sävellystyyppit, rekisteröinnit ja esitystapa").

Esimerkiksi kaksiaäninen duo antaa mahdollisuuden säveltää liikkuvaa satsia ilman että kokonaisuudesta tulee suttuinen tai epäselvä. Affekti on silloin yleensä iloinen ja "terve". Tällaiseen musiikkiin ovat nopeahkot tempot omiaan. Sen sijaan

---

<sup>2</sup>*Cadence* tarkoittaa myös lopuketta tai erästä ornamenttia (jätkilyönnillä varustettu trilli), mutta myös korostusten rytmii ja tästä syntyvää vaikutelmaa. Tanssissa *cadence* tarkoittaa tahdissa pysymistä ja sitä, miten tanssija tai koreografi sovittaa askelet musiikkiin.



trio, jonka rekisteröinti on samantapainen kuin duossa mutta jossa ääniä on kolme, soitetaan jonkin verran hitaammin, jotta satsi olisi selkeää.

Toinen esimerkki: Fugue grave (hidas fuuga) on oppinutta musiikkia, luonteeltaan arvokasta, ja se rekisteröidään tavallisimmin trumpettirekisteröinnillä. Tempo ei voi olla nopea, jotta satsin polyfonia ei hämärtyisi, mutta ei myöskään siitä syystä, että kielipillin syttymistä on nopeassa tempossa vaikea hallita: sitä ei silloin ehdi saada soimaan kunnolla. Sen sijaan kevyempi cromorne-rekisteröinti antaa mahdollisuuden käyttää nopeampaa tempoa, ja cromorne-fuugat onkin kirjoitettu liikkuvammiksi ja vähemmän juhlallisiksi.

Urkumusiikissa käytetään sävellyksen alussa esiintyviä affektin ja tempon määreitä hyvin harvoin. 1700-luvun puolella niitä kuitenkin alkaa esiintyä harvakseltaan, lähinnä italialaisen musiikin vaikutuksesta. Mutta kuten Rousseau yllä toteaa, ne kuvasivat sävellyksen yleistä luonnetta, eivät yksinomaan tempoa. Useissa urkukirjojen esipuheissa kuvataan eri sävellystyyppien ja rekisteröintien luonnetta näillä sanoilla. Seuraavassa luettelen niistä yleisimmät. (Sanojen oikeinkirjoitus vaihtelee lähteissä; seuraavassa on noudatettu nykykielen kirjoitustapaa.)

agréablement - miellyttävästi, mukavasti

doucement - suloisesti, pehmeästi, lempeästi; kohtuullinen tempo

gaie, gaiement - iloisesti; melko nopeasti tai nopeasti

gracieusement - viehättävästi, sulokkaasti; kohtuullinen tempo

gravement - hitaasti, painokkaasti, leveästi, arvokkaasti; hidas tempo

hardiment - "kovasti", rohkeasti, epäröimättä, voimakkaasti, tarmokkaasti, päättäväisesti; reipas tempo

légèrement - kevyesti; melko nopeasti tai nopeasti

lentement - hitaasti

louré - yhdistäen sävelet (pareittain); ei kiirehtien

majestueusement - majesteettillisesti; hidas tai hitaahko tempo

marqué - korostaen, selvästi; kohtuullinen tai nopea tempo

modérément - kohtuullisesti, maltillisesti, liioittelematta; kohtuullinen tempo

modestement - kohtuudella, yksinkertaisesti; kohtuullinen tempo

naïvement - lapsellisesti

nettement - selvästi, sievästi, puhtaasti

noblement - jalosti; ei ainakaan nopeasti

proprement - kunnollisesti, puhtaasti, siististi, huolellisesti, niin kuin kuuluu tehdä;  
ei nopeasti  
rondement - "kokonuoteittain" (sanasta *rond*, kokonuotti), myös "pyöreästi" (*rond*,  
pyöreä), ei-kulmikkaasti  
soutenu - ilman taukoja, "legato"; hitaahkosti  
sans lenteur - hidastelematta  
tendrement - hellästi, rakastuneesti; kohtuullinen tempo  
vivement - eloisasti, voimakkaasti; tempo kohtuullinen tai nopea  
vîte, vîtement - nopeasti

Nivers (1665, 5) jakaa sävellysten tempot kolmeen luokkaan: (1) preludit, hitaat fuugat, voix humaine -dialogit ja Plein jeut soitetaan hyvin hitaasti, (2) muut fuugat, [bassojen] diminuutiot, basse de trompette -osat, cromorne-soolot, duot, cornet-osat ja Grand jeut nopeammin ja (3) kolmijakoiset duot hyvin nopeasti.

## TAHTIOSOITUKSET

Kaikkein yleisin tahtiosoitus on C, neljä neljäsosanuottia tahdissa. Tämä on "tempo ordinario", rauhallinen ja kohtuullinen tempo. Varhemmassa kirjallisuudessa on tässä tahtilajissa myös neljä puolinuottia tahdissa.

Jos tahtiosoitus on C, "alla breve", *C barré*, on tahdissa varhemmassa kirjallisuudessa tavallisesti neljä puolinuottia, myöhäisessä neljä neljäsosanuottia. Tällöin tahdissa on kaksi hidasta iskua tai neljä nopeaa.

Proportionaalisen teorian mukaan C-tahtilajissa olevan musiikin esityksessä täytyy nuottiarvot puolittaa. Mutta käytäntö muovautui erilaiseksi, kun alettiin käyttää yhä pienempiä nuottiarvoja. C-tahtilaji tarkoittaa aina hitaampaa pulssia kuin C. C-tahtilajin puolinuotit ovat kestoltaan jotakin C-tahtilajin neljäsosanuottien ja puolinuottien väliltä (suhde keskimäärin 1,5). Se, missä kohtaa ne täsmälleen ovat, on paras ratkaista kussakin tapauksessa erikseen ottaen huomioon sävellyksen karakterin ja sen harmonian pulssin.

C- ja C-tahtilajien merkitys vaihteli eri säveltäjien ja muusikoitten kesken. Siten saattoi C merkitä joillakin samaa kuin 4/4, toisilla 2/2. C saattoi merkitä jossakin 2/2 ja toisaalla jopa 4/4. Yleensä yhden säveltäjän nuoteissa tahtiosoituksia on käytetty johdonmukaisesti, mutta ei se ole aina varmaa!

Kolmijakoisten tahtilajien suhteista on jäänyt yksi kommentti Jullienilta ([1690], 2-3). Hän antaa kaksi esimerkkiä 8/6-tahtilajin ja 3-tahtilajin suhteista. (Jullien käyttää mensuraalijärjestelmästä muistuttavaa vanhanaikaista tahtiosoitusta 8/6, jonka muut merkitsivät ja joka nykyään merkittäisiin 6/8.) Jullienin tekstin mukaan 8/6-tahtilajin 1/8-nuoteista tulee 3-tahtilajin 1/4-nuotteja. (Ks. nuottiesimerkki 1.) Miten yleisesti tätä ohjetta on noudatettava, on epäselvää.

Nuottiesimerkki 1. Eräs proportio. Jullien [1690].

Tasajakaisista tahtilajeista on mainittava vielä 2. Silloin tahdissa on kaksi puolinuottia tai neljä neljäsosanuottia. (Tällöin sävellyksessä ei tavallisesti ole neljäsosia pienempiä nuottiarvoja.) Yleensä 2 tarkoittaa nopeaa tempoa, mutta se on joskus myös juhlallisissa Plein jeu -sävellyksissä, jotka ovat hitaita. Silloin sitä käytetään synonyymina sellaiselle tahtilajille, jossa tahtiosoitus on  $\text{C}$  ja tahdissa on kaksi puolinuottia ja joka on hidas ja jossa on kaksi iskua.

Tempojen määrittämisessä ei tahtiosoituksella ole loppujen lopuksi kovin suurta merkitystä. Koska tietyt sävellyksen affektit yhdistettiin tiettyihin satsityyppihin ja rekisteröinteihin, hyvä tempo löytyy tutkimalla sävellyksen tekstuuria ja rekisteröintiohjetta sekä säveltäjien antamia luonnehdintoja.

## TANSSIEN VAIKUTUS

Vuonna 1688 kirjoittaa André Raison ensimmäisen urkukirjansa esipuheessa seuraavasti ("Au Lecteur", 1. numeroimaton s.):

"On pantava merkille soitettavan kappaleen tahtiosoitus ja mietittävä, muistuttaako se Sarabandea, Gigueta, Gavottea, Bourréea, Canariesta, Passacaillea, Chaconea tai takomista [mouvement de Forgeron], ja esitettävä se [kappale] samalla tavalla kuin se tehtäisiin cembalolla, paitsi että se on esitettävä hiukan hitaammin paikan pyhyiden vuoksi."

Raisonin ajan urkureille oli ilman muuta selvää, että urkumusiikin tyyli oli usein lainattu kamarista ja teatterista. Että oli syytä huomauttaa liturgisen yhteyden vaativan arvokkaampia tempoja, oli ehkä reaktio siihen, että tätä ohjetta ei aina noudatettu. Urkukirjallisuuden pintapuolinenkin tarkastelu osoittaa tanssirytmien ja -karakterien yleisyyden. Ainoat sävellystyypit, jotka eivät muistuttaneet joitakin tansseja, olivat Plainchant, Plein-jeu ja Fugue.

On siis selvää, että tanssien karaktereiden ja tempojen tunteminen on hyödyllistä. Tanssien askelten tunteminen on vaikea tie, sillä tanssit olivat aina yksittäisiä koreografioita tiettyyn musiikkiin. Tosin nykyisin järjestetään yhä useammin barokin tanssin alkeiskursseja, joiden tarjoama tieto-taito on muusikolle erittäin hyödyllistä ja tarjoaa mahdollisuuden tutustua kunkin tanssin karakteriin, tempoon ja rytmisiin yleispiirteisiin.

Raisonin neuvon mukaan täytyy siis selvittää, mitä tanssia esillä oleva urkusävellyys muistuttaa. Tanssien tunnistamiseksi on tarpeen perehtyä ranskalaiseen ooppera-, baletti- ja instrumentaalimusiikkiin, jossa tanssien nimet on yleensä annettu. Seuraavassa ovat yleisimpien tanssien luonnehdinnat Sebastien de Brossardin musiikkisanakirjasta (1705) ja Charles Companin tanssin sanakirjasta (1787) jonkin verran lyhennettyinä. Niitä olen täydentänyt Antoine Furetièren (1690) ja omilla kommentteillani.

### **Bourrée**

[Compan] Bourréeessa on kaksi puolinuottia nopeassa tempossa, ja se alkaa neljänsosanuotin kohotahdilla. Siinä on oltava kuten useimmissa muissakin tansseissa kaksi osaa ja kussakin neljä tai neljän kertaluku tahteja. Tämän

musiikin luonteelle on tyypillistä, että ensimmäisen tahdin jälkipuolisko hyvin usein sidotaan toisen [tahdin] ensimmäiseen [puoliskoon], [jolloin saadaan] synkopoitu puolinuotti.

[Furetière] Bourrée on myös eräs tanssi, joka [--] alkaa neljäsosan kohotahdilla.

Ensimmäisessä osassa on neljä tahtia kerrattuna, toisessa kahdeksan tahtia kerrattuna.

Bourrée oli suosittu erityisesti 1600-luvun lopulla hovissa ja teatterissa. 1700-luvulla siitä tuli osa tanssisarjaa. Sen tahtilaji oli 2 tai C ja tempo nopea. Se alkaa puolen tahdin kohotahdilla. Bourrée'n koreografiat eivät olleet erityisen vaikeita, joten sekä musiikkia että tanssia leimaa eräänlainen helppous.

### Canarie

[Compan] Eräs vanha tanssi, jonka uskotaan tulleen Kanarian saarilta ja joka taas toisten mukaan tulee naamiotanssista, jossa tanssijat ovat pukeutuneet Mauretanian eli villien kuninkaiksi. Tässä tanssissa [tanssijat] lähestyvät ja loittonevat toisistaan tehden useita gaillardien askelyhdistelmiä, outoja ja erikoisia, jotka kuvaavat villejä. Tämä tanssi on vielä nopeampi kuin tavallinen gigue, ja siksi sitä merkitään joskus [tahtiosoituksella] 6/16. Tämä tanssi ei ole nykyisin enää käytössä.

Canarie tuli muotiin Ranskassa 1600-luvun lopulla teatterissa. Sen tahtiosoitus on 6/4 tai harvemmin 6/16, tahti jakautuu kahteen (3 + 3) ja tempo on nopea. Hyvin tavallinen on pisteellinen rytmi ja kohotahti ( ♪♪ | ♪. ♪♪ ♪. ♪♪ | ♪ ♪. ).

### Chaconne

[Brossard] Se on sävellys, joka on tehty neljän tahdin mittaiselle basso-ostinatolle. Se on tavallisesti 3/4-tahtilajissa.

[Compan] Sellainen tanssittavaksi tehty sävellys, jossa on selvä rytmi ja kohutuullinen tempo.

[Furetière] Sävellys, [--] jossa basso käsittää neljä astekulussa liikkuvaa säveltä, joiden päälle soitetaan sointuja. [Lisäksi siinä on] useita *couplets*, joilla on sama kertosaie [refrain].\*

(\* Furetièren jälkimmäinen lause tarkoittaa rondomuotoa.)

Chaconne on cembalomusiikissa yleensä rondomuotoa, mutta oopperassa se perustuu usein basso-ostinatoon ja muunnelmatekniikkaan. Sen tahtilaji on 3

(3/2) ja tempo kohtuullinen. Jos chaconnen karakteri esiintyy urkumusiikissa, ei siinä kuitenkaan käytetä rondomuotoa.

### Courante

[Brossard] Tanssi, jonka tahtiosoitus on tavallisesti kolme puolinuottia ja jossa on kaksi osaa, jotka kerrataan.

[Compan] Musiikin tahtilaji on tavallisesti kolme hidasta iskua tahdissa, ja se merkitään kolmella puolinuotilla [3/2], ja siinä on kaksi kertausta. - Tämä tanssi on hyvin hidas ja saa aikaan ylhäisyyden vaikutelman. Ludvig XIV piti siitä enemmän kuin mistään muusta tanssista ja tanssi sitä paremmin kuin kukaan muu hovissa.

[Furetière] Kolmijakoinen sävellys. Se alkaa ja loppuu silloin kun käsi viedään alas [iskulla], toisin kuin sarabande, joka loppuu tavallisesti ylösviittaukseen [heikolle tahtiosalle, s.o. tässä kolmannelle iskulle].<sup>3</sup>

Courante on hyvin vanha tanssi, jota tanssittiin sekä hovissa että teatterissa, varsinkin Ludvig XIV:n aikana. Se oli myös olennainen osa soitinmusiikin tanssisarjaa. 1600-luvun lopulla se on hidas tahtilajissa 3/2 tai 6/4. Erityisen tyypillistä courantelle on kolmi- ja tasajakaisen iskutuksen vaihtelu (2 + 2 + 2 / 3 + 3). Tässä yhteydessä iskutuksen vaihtumista "viivytetään" siten, että tahdin puolivälissä kuulija ei sitä vielä aavista. Tämä häviävän hetken kestävä epävarmuus tai epäselvyys on ranskalaiselle musiikille tyypillistä ja erityisen yleistä couranteissa. Courante alkaa lyhyellä kohotahdilla.

### Gaillarde

[Brossard] Eräs tanssi, joka on melkein aina kolmijakoinen.

[Compan] Sellainen vanha tanssi, jota tanssitaan välillä lähellä lattiaa, välillä hypäten, edeten välillä salin pituussuuntaan, välillä poikkisuuntaan. Tämä tanssi on kolmijakoinen ja nopea. Tämä tanssi ei ole pitkiin aikoihin ollut käytössä.

Gaillarde (myös *cinque pas*, "viisi askelta") oli suosittu jo renessanssin aikana. Barokin aikana se esiintyy harvakseltaan teatterissa, mutta ei enää tanssiaisissa. Gaillardien perustempo tahtilajissa 3 tai 3/2 on hidas, mutta siinä tehtävät askelet

---

<sup>3</sup>Barokin musiikissa tahtia viitattiin tavallisimmin ylös- ja alaslyönneillä. Tahdin ensimmäinen puolisko sai alaslyönnin ja toinen ylöslyönnin. Jos tahti oli kolmen yksikön pituinen, ylöslyönti kohdistui viimeiselle.

ovat vauhdikkaita ja voimakkaita ja sisältävät myös hyppyjä. Iskusku vaihtelee (3 + 3):n ja (2 + 2 + 2):n välillä. Perusaskelyhdistelmässä askeleita on tahtia kohden viisi; jakson lopulla tanssija ponnahtaa ilmaan. Pecourin koreografioissa (1709) on myös 2-tahtilajiin merkitty Gaillarde, joka muodostuu kolmen tahdin fraaseista (Hilton 181, 236). Gaillarde alkaa lyhyellä kohotahdilla.

### Gavotte

[Brossard] Se on tanssi, jossa on kaksi osaa [ja jossa] ensimmäinen on neljä, toinen tavallisesti kahdeksan tahtia pitkä, ja jossa lasketaan kahteen, joskus nopeasti, joskus hitaasti. Kumpikin osa kerrataan. Ensimmäinen alkaa puolinuotin tai kahden neljäsosanuotin tai vastaavanarvoisella kohotahdilla ja loppuu iskulle ja sävellajin dominantille tai mediantille, ei koskaan toonikalle, ainakin jos kysymyksessä on *rondeau*. Toinen osa alkaa myös kohotahdilla ja päättyy iskulle ja toonikalle. - **Tempo di gavotta** seuraa gavotin tahtilajia [ja karakteria] [mouvement], ilman että siinä pitäydyttäisiin gavotin tavalliseen tahtimäärään tai kaksiosaiseen muotoon.

[Compan] Eräs nopea tanssi. Sen tahtilaji on kaksijakoinen ja se jakautuu kahteen osaan, joista molemmat alkavat toiselta tahtiosalta ja loppuvat ensimmäiselle. Gavotin karakteri on tavallisesti suloinen [gracieux], usein nopea [gai], ja joskus myös hellä [tendre] ja hidas. Sen fraasit ovat aina kahden tahdin pituisia.

Vanha tanssi, joka oli suosittu myös hovissa, teatterissa ja instrumentaalitanssisarjan osana. Gavotten tavallisin tahtilaji on 2 (2/2) tai *C barré*. Sen tempo on joko nopea tai hitaahko. Se alkaa puolikkaalla kohotahdilla. Gavotin fraasit loppuvat siten tahdin puoliväliin, usein kahteen neljäsosanuottiin. Gavotti on luonteeltaan aina yksinkertainen ja selvärytminen.

### Gigue

[Brossard] Gigue on tavallisesti soitinsävellys, melkein aina kolmijakoinen. Siinä on runsaasti pisteellisiä ja synkopoituja nuotteja, jotka tekevät sävellyksestä iloisen ja myös hyppelevän. Ks. "Saltarello". **Saltarello** on eräs sävellys, joka liikkuu aina hyppien ja melkein aina on kolmijakoinen siten että jokaisen iskualan ensimmäinen nuotti on pisteellinen. Tätä kutsutaan myös "in saltarello", silloin kun kolme neljäsosaa vastaa puolinuottia kuten 6/4-tahtilajissa, tai kolme kahdeksasosanuottia vastaa neljäsosanuottia kuten

6/8-tahtilajissa. Tällaisia ovat myös *forlanes de Venise, siciliennes, les giges angloises* [--].

[Compan] Tällä nimellä kutsutaan tanssia, jossa tahtilaji on 6/8 ja tempo varsin nopea. Ranskalaisissa oopperoissa on monia gigueita, ja Corellin gigueta ovat kauan olleet kuuluisia. Tämä tanssi ei ole enää käytössä, ei Ranskassa eikä Italiassa.

Soitinmusiikissa gigueta on Ranskassa kahta tyyppiä. Varhempi muoto muistuttaa canariesia (ks. ed.) pisteellisine rytmeineen. Corellin ja italialaisen viulumusiikin vaikutuksesta yleistyi 1700-luvulla myös tyyppi, jossa kolmijakoisuus on trioleita nopeassa tempossa (tahtilaji 12/8 [3 + 3 + 3 + 3] tai 4/4 kahdeksasatriolein). Myös gigue alkaa kohotahdilla.

### Loure

[Brossard] -- Se on myös usein erään sävellyksen ja tanssin nimi, joka kirjoitetaan tavallisesti 6/4-tahtilajiin ja joka soitetaan hitaasti ja juhlallisesti [lentelement et gravement] ja jossa korostetaan jokaisen iskualan ensimmäistä tahtiosaa selvästi enemmän kuin toista jne.

[Compan] Sellainen tanssi, jossa tempo on varsin hidas ja jonka tahtiosoitus on tavallisesti 6/4. Kun jokaisessa iskussa on kolme nuottia, tehdään ensimmäinen pisteelliseksi ja lyhennetään keskimmäistä.

Loure kutsutaan myös "hitaaksi gigueksi", ja siinä onkin gigueen tapaan kaksi kolmen nuotin ryhmää, joissa ensimmäinen sävel on pisteellinen. Pisteellisyys on usein terävää (Walther 1732, s.v. "Loure").

### Menuet

[Brossard] Siinä käytetään italialaisten tapaan tahtiosoitusta 3/8 tai 6/8 osoittamaan sellaista sävellystä, joka on aina hyvin iloinen [gay] ja hyvin nopea [vîte]; mutta parempi tapa on merkitä sitä pelkällä 3:lla eli kolmella neljäsosanuotilla. Tällä tanssilla on tavallisesti kaksi osaa, jotka molemmat kerrataan. Ensimmäisessä on neljä tai jopa 8 tahtia, joista viimeisen [tahdin] on päädyttävä sävellajin dominantille tai ainakin mediantille, ei koskaan toonikalle, ainakin jos kysymyksessä on rondo. Toinen osa on tavallisesti 8 tahtia, joista viimeisen on päädyttävä sävellajin toonikalle ja pisteelliselle puolinuotille tai kokonaiselle tahdille.



[Compan] Tämän tanssin karakteri on elegantti ja hienostunut yksinkertaisuus. On sanottava Jean-Jacques Rousseau'n mukaan, että tanssiaisissamme käyetyistä tansseista menuetti on vähiten iloinen. Se sopii myös teatteriin. Menuet oli suosittu 1600-luvun puolivälistä asti aina 1700-luvun loppuun sekä hovissa että teatterissa. Se otti couranten paikan kaikkein suosituimpana tanssina 1700-luvun alussa. Se oli nopea ja näppärä, eikä erityisen vaikea askeliltaan. Niinpä menuettien musiikki on sivistyneen (ei siis "maalaisen") yksinkertaista ja ongelmatonta kuten esitystapakin.

### Passacaille

[Brossard] Se on oikeastaan [sama kuin] chaconne. [--] Ainoa ero on tempo, joka on tavallisesti hitaampi kuin chaconnen; melodia [on] herkempi ja ilmaisu vähemmän voimakas. Tästä johtuu se, että passacaillet ovat melkein aina mollissa.

[Compan] Tämä sävellys alkaa iskulla ja [käsittää] kolme hidasta iskua [tahdisa] ja kaksi neljän tahdin [fraasia]. Se on oikeastaan [sama kuin] Chaconne; ainoa ero on, että sen tempo [mouvement] on tavallisesti hitaampi kuin chaconnen, melodia herkempi ja ilmaisu vähemmän voimakas.

[Furetière] Sävellys, joka alkaa iskulla ja jossa on kolme hidasta iskua ja neljä tahtia, [jotka soitetaan] kahteen kertaan.

Säilyneen ohjelmiston perusteella on vaikea tehdä eroa chaconnen ja passacailten välille. Selostusten mukaan passacaille on siis hitaampi kuin chaconne ja useimmin mollissa. Sen muoto on sama kuin chaconnen.

### Passepied

[Brossard] Passepied on menuetti, jonka luonne [mouvement] on sekä hyvin iloinen että nopea.

[Compan] Sen tahtilaji on kolmijakoinen ja merkitään 3/8, ja se menee yhteen. Passepiedissä voi olla synkooppeja, mutta menuetissa ei. Kummankin puoliskon tahtien määrän pitää olla parillinen. Sen sijaan että sävellys alkaisi tahdin ykkösellä, sen pitää molemmissa kertauksissa alkaa sitä edeltävällä kahdeksasosanuotilla [= kohotahdilla].

### Pavane

[Brossard] Hidas ja vakava sävellys, jossa lasketaan tavallisesti kahteen.

[Compan] Hidas tanssi, peräisin Espanjasta, jossa tanssijat muodostavat toinen toisensa perässä piirin kuten riikinkukot [paon] sulistaan; siitä sen nimi on tullut. Herrasmiehet tanssivat siinä viitan ja miekan kanssa, tuomarit pitkissä kaavuisaan, prinssit hienoissa takeissaan ja naiset laahuksineen. Sitä kutsutaan *Grand Bal* [suuret tanssiaiset], koska se on majesteettinen ja hillitty tanssi. - Thoinet Arbeau kertoo [1589], että espanjalainen pavanne on tasajakoinen eikä siinä nousta paljonkaan ilmaan [médiocre sous l'air]. - Tämä tanssi on helppo, sillä siinä on vain kaksi *simples* ja yksi *double* eteenpäin<sup>4</sup>, kaksi *simples* ja yksi *double* taaksepäin ja paikallaan.

Pavane on siis luonteeltaan erittäin juhlallinen ja arvokas. Siinä otetaan yksinkertaisia tavallisia askeleita. Pavane hävisi melkein kokonaan 1600-luvun lopulla. Jotakin pavanen karakterista on varmaan kuitenkin jäänyt tiettyihin Plein-jeu-versetteihin ja preludeihin.

### Rigaudon

[Compan] Eräs Provencessa hyvin suosittu tanssi, jossa lasketaan kahteen nopeasti kuten bourréeessa ja jonka luonne on iloinen [d'un mouvement gai]. Rigaudon tuli muotiin 1600-luvun lopulla. Se oli varsin suosittu myös 1700-luvun alkupuoliskolla sekä tanssittuna että soitinmusiikin tanssisarjoissa. Se alkaa neljäsosatahdin kohotahdilla, on tahtilajissa 2 tai C ja on rytmikäs ja vauhdikas.

### Sarabande

[Brossard] Sarabande ei ole mitään sen ihmeellisempää kuin menuetti, jossa karakteri on juhlallinen, hidas, vakava jne. Ks. "Menuet".

[Compan] Eräs hidas tanssi, jonka uskomme tulleen Espanjasta. Aikoinaan sitä tanssittiin kastanjettien kera. Sarabande ei itse asiassa ole sen kummempi kuin menuetti, jonka karakteri [mouvement] on arvokas, hidas ja vakava.

[Furetière] Tanssittava sävellys, joka on kolmijakoinen ja joka loppuu tavallisesti ylösviittaukseen [heikolle tahtiosalle, s.o. tässä kolmannelle iskulle: ns. feminiininen lopuke].

---

<sup>4</sup>*Simple* on nopea, *double* kaksi kertaa hitaampi tavallinen askel eteenpäin, taaksepäin tai paikallaan.

Sarabande oli suosittu hovissa ja teatterissa; tanssisarjassa se oli yksi tärkeimpiä osia. Vaikka alunperin sarabande oli hyvin vaukka ja kiihkeä, se muuttui 1600-luvulla paljon hitaammaksi. Jotakin sen karakterin voimasta jäi elämään tiettyinä intohimoisuutena tai affektin voimakkuutena. Teatterissa sen koreografiat olivat usein nopeiden askelyhdistelmien ja melkein pysähtyneitten kohtien erittäin virtuoosisia vuorotteluja. Sarabandeen kuuluu pisteellinen rytmi. Pisteellisellä rytmillä tai muulla tavalla korostettu tahtiosa voi olla ensimmäinen, toinen tai kolmas; tavallisimmin korostetaan toista tahtiosaa. Myös hemiolia käytetään usein. Tempo voi olla kohtuullinen, hidas tai erittäin hidas.

### Tambourin

[Compan] Tanssi, joka on Ranskan teattereissa nykyään suuresti muodissa. Se on hyvin iloinen, ja siinä lasketaan kahteen nopeasti. Siinä pitää olla hyyryä ja hyvä rytmi Provençen huilujen tapaan, ja basson on lyötävä aina sama sävel uudestaan, niin että se jäljittelee tamburiinia tai *galoubéta*<sup>5</sup>, jolla huilunsoittaja tavallisesti säestää [itseään]. - Pieni rumpu, jota lapset soittavat kyljen ja rahvaan tanssiessa.

Tambourin liitettiin mielikuvissa aina rahvaan musiikkiin. Niinpä se olikin yleinen noeleissa. Rytmii on voimakas ja tempo nopea tai erittäin nopea.

Silloin kun kaikkia näitä tansseja tanssittiin, tarvittiin yleensä aina kohotahti, jotta tanssija tietää valmistautua aloitukseen (eräänlainen "valmistava lyönti"). Tämä kohotahti on myös instrumentaalimusiikissa, mutta ei useinkaan urkumusiikissa. Vaikka tansseista ensin osa koostui kahdesta kerrattavasta osasta, ei tämä muoto esiinny kuitenkaan urkumusiikissa ennen kuin aivan tarkasteltavan ajanjakson lopussa. Urkumusiikissa ei myöskään käytetty rondomuotoa.

Tanssien tempoista on säilynyt tietoja. Metronomina käytettiin heiluria, jonka varren pituutta säätämällä demonstroitiin erilaisia tempoja. Tästä saatujen lukujen tulkitseminen on kuitenkin hankalaa: erimielisyyttä vallitsee siitä, ilmoittavatko luvut heilurin varren yhdensuuntaisen vai edestakaisen liikkeen. Toinen tulkitsemisen vai-

---

<sup>5</sup>*Galoubet* oli Etelä-Ranskassa käytössä oleva pieni huilu. Kysymyksessä on tavallinen huilun ja rumpun yhdistelmä (engl. "pipe and tabor"), jota soitti yksi ja sama henkilö. Sanan käyttö tässä yhteydessä antaa aihetta uskoa, että sillä tarkoitettiin koko tätä yhdistelmää, tai sitten oli pikkuhuilun nimitys siirtynyt tarkoittamaan rumpua.

keus syntyy siitä, mihin nuottiarvoihin annetut luvut viittaavat ja mitä nuottiarvoja on käytetty tarkastelun kohteena olleissa sävellyksissä. Seuraavassakin esitettävään lukuihin (Harris-Warrick 1992) kannattaa siten suhtautua varauksin. (Ks. taulukko 1, s. 203.)

Soolokosketinsoitinmusiikille oli yleisesti ottaen tyypillistä, että se oli hitaampaa kuin varsinainen tanssimusiikki. Myös Ranskassa oli tanssittavaksi tarkoitettu musiikki yksinkertaisempaa kuin cembalo- tai muu soolomusiikki, jossa oli runsaasti diminuutioita ja ornamentteja. Kamarimusiikkia soitettiin aina pienissä salongeissa ja kamareissa, joissa yksityiskohdat kuuluivat hyvin ja yleisö oli lähellä esittäjiä. Kirkoissa taas pitkät jälkikaiku edellytti tietysti hitaampia tempoja. Raison huomauttaakin, että liturgisen musiikin arvokkuus ja hartaus vaatii hitaampia tempoja kuin muu musiikki. Vaikuttaa siis siltä, että tanssikarakterin omaavissa urkusävellyksissä tempot olivat ainakin jossain määrin yllä esitettyjä hitaammat.

### **NOTES INEGALES**

François Couperin kirjoittaa cembalonsoiton oppikirjassaan *L'Art de toucher le Clavecin* (1716, 38-40) seuraavasti:

"Käsitykseni mukaan meidän tavassamme käyttää nuottikirjoitusta on puutteita, jotka ovat yhteydessä siihen, miten kirjoitamme kieltämme. Nimenomaan siitä, että kirjoitamme toisin kuin esitämme, johtuu se, että ulkomaalaiset soittavat meidän musiikkiamme huonommin kuin me heidän musiikkiaan. Italialaiset taas kirjoittavat musiikkinsa juuri sellaisin nuottiarvoin kuin minä he ovat sen ajatelleetkin. Me esimerkiksi esitämme peräkkäisistä kahdeksasosanuoteista muodostuvat astekulut pisteellisinä. Ja kuitenkin me kirjoitamme ne tasaisiksi; tämä käytäntö on orjuuttanut meidät, emmekä pääse siitä eroon."

Tässä katkelmassa on kysymys ilmiöstä, jota kutsutaan termillä *notes inégales*, epätasaiset sävelet. Se tarkoittaa esitystapaa, jossa rytmiltään tasaisiksi kirjoitetut sävelet soitetaan epätasaisesti. (Tässä on kysymys rytmin, ei artikulaation epätasaisuudesta.) Tavallisesti joka toinen sävel - kahdesta ensimmäinen - oli pitkä, joka toinen - kahdesta jälkimmäinen - lyhyt. Joskus oli järjestys päinvastainen: ensimmäinen

Taulukko 1. Ranskan barokin tanssien metronomimerkintöjä 1700-luvulta (Harris-Warrick 1992)

	L'Affilard 1705	D'Onzembray 1732	La Chapelle 1737 Eugène Borrellin mukaan
Bourrée	2: $\text{♩} = 120$	2: $\text{♩} = 120$ 2: $\text{♩} = 112$	2: $\text{♩} = 120$
Canarie	6/8: $\text{♩} = 106$		6/4: $\text{♩} = 126$
Chaconne	3: $\text{♩} = 157$	3: $\text{♩} = 159$	3: $\text{♩} = 120$
Courante	3/2: $\text{♩} = 90$	3: $\text{♩} = 82$	
Gaillard			2: $\text{♩} = 72$
Gavotte	2: $\text{♩} = 120$	2: $\text{♩} = 97$	2: $\text{♩} = 152$
Gigue	6/8: $\text{♩} = 100$ 3/8: $\text{♩} = 116$	6/4: $\text{♩} = 113$	6/4: $\text{♩} = 120$
Loure		6/4: $\text{♩} = 113$	6/4: $\text{♩} = 40$
Menuet	3: $\text{♩} = 71$	3: $\text{♩} = 71$	3: $\text{♩} = 42$
Passacaille	3: $\text{♩} = 106$	3: $\text{♩} = 95$	3: $\text{♩} = 63$
Passepied	3/8: $\text{♩} = 86$	3/8: $\text{♩} = 100$	3/8: $\text{♩} = 51$
Pavane	2: $\text{♩} = 90$		2: $\text{♩} = 72$
Rigaudon	2: $\text{♩} = 120$	2: $\text{♩} = 116$	2: $\text{♩} = 152$ 2: $\text{♩} = 176$
Sarabande	3/2: $\text{♩} = 72$ 3: $\text{♩} = 86$ 6/4: $\text{♩} = 133$	3/2: $\text{♩} = 73$	3: $\text{♩} = 63$

sävel oli lyhyt ja toinen pitkä (ns. lombardialainen rytmi). Kun käytettiin *notes inégales* -tulkintatapaa, tultiin korostaneeksi pulssia (niitä nuottiarvoja, joita "laskettiin").

*Notes inégales* -ilmiö on olemassa nykyäänkin: se on oleellinen piirre ja selvästi havaittavana suuressa osassa jazzmusiikkia, viihdemusiikkia ja kansanmusiikkia. Juuri se saa aikaan ns. svengin ja ylläpitää sitä samana koko kappaleen ajan.

Barokissa tämä ilmiö oli erityisen yleinen Ranskan musiikissa. Sen syynä on ilman muuta ollut tanssin vaikutus. Kaikessa tanssimusiikissahan on kautta aikojen ollut tärkeää ylläpitää selkeä ja "svengaava" rytmi. Itse asiassa voidaan tanssimusiikki erottaa muusta musiikista juuri tämän sävellyksen aikana samana pysyvän ja selvän peruspoljennon nojalla.

Toisaalta on *notes inégales* notaation ilmiö. Erityisesti se kertoo triolin nuotintamisen ongelmasta. Koko barokin ajan vallitsi tietty vastahakoisuus käyttää nuottikuvassa trioleja. (Käytössä olevassa nuottikirjoituksessa nuottiarvot jaettiin aina vain kahtia, ei vaihtoehtoisesti kahtia ja kolmia, kuten tehtiin vanhentuneessa proportionaalisisessa järjestelmässä.) Jos musiikki oli esimerkiksi sellaista, että se nykyään kirjoitettaisiin 12/8-tahtilajissa (3 + 3 + 3 + 3), nuotinnettiin se usein 4/4-tahtilajiin. Tällöin jokainen neljäsosa muodostui triolistista, mutta nuottikuva ei sitä suoraan näyttänyt, koska triolien notaatioon ei ollut välinettä tai jos oli, sitä ei haluttu käyttää. Jos neljäsosa jaettiin pitkään ja lyhyeen säveleen suhteessa 2:1, kirjoitettiin tällainen musiikki Ranskassa tasaisin kahdeksasosanuotein ja soitettiin inegalisoituna triolirytmisissä, niin että aina ensimmäistä kahdeksasosaa pidennettiin ja toista kahdeksasosaa vastaavasti lyhennettiin. Triolirytmiset *notes inégales* näyttävätkin olleen yleisin epätasaisuuden lajeista.

Triolirythmi ei kuitenkaan ollut epätasaisuuden lajeista ainoa: inegalisoitua oli monta lajia. Yhdessäkään lähteessä ei tosin luetella niitä kaikkia; tiedot on kerättävä useasta eri lähteestä. *Loureaux* oli epätasaisuuden lajeista lievin; siinä kahdesta sävelestä ensimmäistä pidennettiin vain aavistuksen verran, toista vastaavasti lyhennettiin. Tässä lajissa nämä kaksi säveltä sidotaan toisiinsa. (On vaikea sanoa, onko kysymyksessä nuottien pituuden todellinen ero vai sitomisen aiheuttama illuusio.) Terävämpi pisteellisyys ilmaistiin sanoilla *piquer* tai *pointer*.

Sävellysten yhteydessä ei kuitenkaan yleensä anneta ohjeita epätasaisuuden lajista. Sanallisissa esittämishojeissa korostetaan sen sijaan, että inegalisaation laji on valittava sävellyksen luonteen ja affektin mukaan ja että siinä pitää noudattaa hyvää makua ja tapaa. Inegalisoinnin lajeja on siis oikeastaan rajaton määrä. On selvää,

että kaikkien niiden notatoiminen tuottaa suuria vaikeuksia. Myös tästä syystä niiden notatoimisesta luovuttiin.

Inegalisoinnin keino kuuluu esittäjän vastuualueeseen, eikä sitä siksi tarvinnutkaan kirjoittaa näkyviin. Joitakin poikkeuksia kuitenkin on. Jos yleinen periaate ja käytäntö kehottaa välttämään inegalisointia (ks. jälj.), mutta jostakin syystä se kuitenkin tehdään, ainakin tilapäisesti, kirjoitetaan epätasaiset rytmit näkyviin.

Nicolas Gigault kirjoittaa, toisin kuin muut säveltäjät, kaikki *notes inégales* näkyviin kaavamaisesti pisteellisin rytmien. Mutta myös näiden notatoitujen pisteellisten rytmien tulkittamisessa täytyy muistaa, että inegalisoinnin laji pitää aina valita sävellyksen karakterin mukaan: nuottien pisteellisiä rytmejä ei saa tulkita liian kaavamaisesti. Silloin kun inegalisointi on kirjoitettu näkyviin pisteellisin rytmien, ilmaistaan että pitää inegalisoida, mutta ei miten. Rytmien pisteellisyys onkin useissa näistä tapauksista tulkittava lievemmäksi kuin moderni lukutapa edellyttäisi, toisinaan kuitenkin taas terävämpänä.

Joskus inegalisoinnin tarve osoitetaan kirjoittamalla pisteellisiä rytmejä ainoastaan sävellyksen tai jakson alkuun. Tällöin oletetaan esittäjän ymmärtävän, että rytmien ilme jatkuu alun kaltaisena kappaleen loppuun saakka.

Kaikkeen barokin musiikkiin pätee, että pisteelliset rytmit pitää tulkita sen mukaan, missä yhteydessä ne ovat. Silloin, kun ei ole kysymys varsinaisista pulssia ja tansillisuutta korostavista *inéga*le-rytmeistä, joudutaan pisteellisiä rytmejä usein terävöittämään. Erityisesti kadensseissa terävöityvät pisteelliset rytmit; syynä on tihentynyt harmonian pulssi. Taukoa ei milloinkaan varustettu pisteellä, ja selvästikin on vain äärimmäisen vastahakoisesti kirjoitettu piste korvaamaan toinen tauko. Inegalisoiminen koskee siis nuottien lisäksi myös taukoja.

Inegalisoinnin laji on valittava tukemaan sävellyksen affektia. Hyvin terävästi pisteelliset rytmit ovat omiaan ranskalaisen alkusoiton tyyppisissä sävellyksissä (eräät myöhäiset Plein-jeut, useat Offertoriumit). Näillä sävellyksillä on usein myös juhlallisen marssin karakteri. Tempon pitää olla jokseenkin hidas tai hyvin hidas. Rekisteröinti on usein grand plein-jeu tai grand jeu. Vähemmän terävästi pisteelliset rytmit ja triolirytmät sopivat affektiltaan maltillisempiin sävellyksiin.

Vaikka inegalisaation laji periaatteessa aina valitaan tietyksi, yksittäiseen sävellykseen sopivaksi, on kuitenkin mahdollista ja usein välttämätöntäkin varioida sitä hienovaraisesti sävellyksen kuluessa. Tämä muuntelu ei kuitenkaan saa olla itsetarkoituksellinen. Sen täytyy perustua sävellyksen ilmaisussa tapahtuviin affektin sävyn vähäisiin muutoksiin. Tämän ryhmän sävellyksissä tempo ei ole erityisen hidas tai nopea.

Inegalisointi ei sinänsä kuulu muuntelun keinovaroihin siten, että sama musiikki voisi yhtäällä olla ei-inegalisoitua ja toisaalla inegalisoitua. Inegalisoinnin laji vaikuttaa affektiin, jonka kuuluu olla koko sävellyksen ajan sama.

*Louder*-esitystapa sopii parhaiten astekulkuihin ja pieniin intervaleihin. On hyvä muistaa, että *louder*-esitystapa vaikuttaa ennen muuta artikulaatioon - sen rytmisen vaikutus on aavistuksenomainen. Tyypillinen esimerkki on laskeva tetrakordi.

Laskeva tetrakordi soitetaan usein myös lombardialaiseen rytmiin (lyhyt-pitkä, lyhyt-pitkä). Myös lombardialainen rytmi voi olla lievemmin tai voimakkaammin epätasainen. Laskeva tetrakordi ja lombardialainen rytmi syntyy myös silloin, kun laskevan terssin molemmat sävelet varustetaan appoggiaturalla. Usein lombardialainen rytmi merkitäänkin kahden vierekkäisen nuotin yhdistävällä kaarella. Varsin tavallinen on laskeva tetrakordi kahden rytmien yhdistelmänä: lyhyt-pitkä, pitkä-lyhyt. Tällöin jälkimmäinen pitkä sävel varustetaan trillillä.

Inegalisoinnista voidaan myös kokonaan pidättyä - harvinaista se kyllä on. Tämä esitystapa on *détacher les notes*: "erottaa sävelet toisistaan". Siinä sävelet soitetaan tasaisesti ja artikulaatio on normaali (hiukan non legato) tai selvästi *détaché* ("irralaan", non legato). Nämä sävellykset tai sävellyksen osat ovat usein italialaistyyllisiä. Ne sisältävät usein hyppyjä, synkooppeja, taukoja ja monimutkaisia rytmejä. Tanssin karakteri ei niissä ole korostetusti esillä. Tähän ryhmään kuuluvat useat bassosoolot trompette- ja cromorne-rekisteröinnillä. Näissä osissa on suuria hyppyjä ja murtosointuja, jotka siis useimmiten soitetaan tasaisina.

Inegalisointi oli normi, joten siihen ei erityisesti erikseen kehoteta. Jos sen sijaan inegalisoinnista luovutaan, ilmoitetaan siitä joskus sanoilla *notes égales*, *notes détachées*, *vivement et marqué* jne. Urkukirjallisuudessa oltiin tässä suhteessa kuitenkin pidättyväisiä. Näitä esitysohjeita käytettiinkin tuon ajan kamari- ja cembalomusiikissa, josta saakin oivallisia esimerkkejä siitä, minkätyyppisessä musiikissa *notes inégales* eivät ole paikallaan.

Kun inegalisoinnin laji on valittu, pitää tietää, minkäsuuruisiin nuottiarvoihin sitä soveltaa.

Inegalisoinnin tehtävä on korostaa peruspulssia, joten perussääntö on seuraava. Tahtiosoituksen alempi numero (kirjoitettu tai kuviteltavissa oleva) ilmoittaa, mitkä nuottiarvot muodostavat peruspulssin eli mitä nuottiarvoja "lasketaan". Näiden nuottiarvojen puolikkaat tehdään epätasaisiksi, jolloin tullaan korostaneeksi peruspulssia. Jos esimerkiksi tahtiosoitus on C eli 4/4, tehdään kahdeksasosista epätasai-



set. Tällöin tullaan painottaneeksi joka toista kahdeksasosanuottia eli korostaneeksi neljäsosapulsseja.

Tästä perussäännöstä poiketaan kuitenkin usein. Se johtuu siitä, että diminuutio ja ornamentointi on kohdennettu yhä pienemmille nuottiarvoille. Tästä taas seuraa, että tempo hidastuu. Aina kun tempo tai pulssi on hitaahko tai hidas, tehdään epätasaisiksi yhtä astetta pienemmät nuottiarvot kuin normaalisti. Jos esimerkiksi tahtiosoitus on  $\mathbb{C}$  ja lasketaan puolinuotteja (tahtia kohden kaksi) ja tempo on hidas, tehdään epätasaisiksi kahdeksasosanuotit. Samalla tapaa: vaikka tahtiosoitus olisikin  $\mathbb{C}$  eli 4/4 niin kuin edellä olevassa tapauksessa, mutta tempo on hidas, tehdään epätasaisiksi kuudestoistaosanuotit (edellyttäen, että niitä sävellyksessä ylipäätään on).

Muita perussäännön poikkeuksia on kuvattu edellä.

## KIRJALLISUUS JA LÄHTEET

Alain, Marie-Claire 1980. "Notes sur la Manière Francaise - Näkökohtia ranskalaisesta tyylistä". *Pro organo pleno* - Juhlakirja Enzo Forsblomille. Toim. Murto & Heikinheimo. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 175-184.

Brossard, Sebastien de 1705. *Dictionnaire de Musique*. 2. p. Paris. Näköispainos 1965. Hilversum: Fritz Knuf.

Compan, Charles 1787. *Dictionnaire de danse*. Paris. Näköispainos 1979. Genève: Minkoff.

Couperin, François 1717. *L'Art de toucher le Clavecin*. Paris.

Furetière, Antoine 1690. *Dictionnaire Universel*. Musiikkia koskevien osien näköispainos [s.d.] *Dictionnaire de musique*. Béziers: Société de Musicologie de Languedoc.

Harris-Warrick, Rebecca 1992. "Interpretation of Pendulum Markings for 18th-Century French Dances". *The Marriage of Music and Dance*. Conference papers from London 1991. Cambridge: National Early Music Association.

Hilton, Wendy 1981. *Dance of the Court & Theater. The French Noble Style 1690-1725*. London: Princeton Book Company.

Hämäläinen, Kati 1999. "Barokin tanssin yhteiskunnallisista funktioista". *Finaali*, esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen lehti 4. Helsinki: Sibelius-Akatemian DocMus-osasto, 137-145.

Kooiman, Ewald 1988. "Inequality in classical French organ music.". *Loosemore occasional papers*. Cambridge: The Tavistock Press.

Prudhommeau, Germaine 1989. *Histoire de la Danse. Tome 2: De la Renaissance à la Revolution*. Paris: Amphora.

Rousseau, Jean-Jacques 1768. *Dictionnaire de Musique*. Paris. Näköispainos New York & Hildesheim: Georg Olms. R 1969 Johnson Reprint Corp.

Walther, Johann 1732. *Musikalisches Lexikon*. Leipzig. Näköispainos 1953. Kassel & Basel: Bärenreiter.

## ORNAMENTOINTI

1600-luvun jälkipuoliskon Ranskassa ei enää ollut ajankohtaista esittäjän erikseen lisätä diminuutioita sävellykseen: siitä oli tullut säveltäjän tehtävä. Sävellettyä satsia koristeltiin ja muokattiin lisäämällä erilaisia ornamentteja; sitä teki sekä säveltäjä että esittäjä. Ornamentit olivat muodoltaan melko vakiintuneita, ja ne ilmaistiin käyttämällä tiettyjä erilaisia merkkejä.

Ornamenttien tärkein tehtävä oli koristaa melodiaa ja tehdä siitä sulava ja laulunomainen. Melodia oli oikeastaan valmis vasta kun se oli varustettu ornamenteilla. Ornamenteilla häivyttiin tai korostettiin melodian eri piirteitä. Ornamentit olivat myös omiaan terävöittämään sävellyksen affektia. Runsaat *appoggiaturat* lisäsivät dissonanttisuutta ja siten tarvittaessa ekspressiivisyyttä.

Tämä ornamentoinnin tyyli oli ominaista erityisesti ranskalaiselle musiikille; se olikin kehittynyt juuri Ranskan soololaulumusiikissa, aluksi 1500-luvun lopun ja 1600-luvun *air de cour*issa. Se levisi Ranskasta ympäri Eurooppaa ja muutti kaikkea ei-italialaista musiikkia. Italialaisia piirteitä tosin sekoittui siihen varsinkin 1600-luvun lopulta lähtien. Ornamentoinnissa ne näkyvät erityisesti 1700-luvun puolella diminuutiokuvioina: niitä olivat tiratat, yleensäkin astekulut yms. Nämä kuviot oli kuitenkin yleensä kirjoitettu nuotteihin. (Tärkeimmät italialaisesta musiikista omaksumat piirteet olivat kuitenkin imitaatio ja triotekstuuri; niille ei yhden äänen laululisuuden korostaminen ollut tyypillistä.)

Koska urkumusiikista suurin osa oli improvisoitua eikä tätä improvisoinnin lajia ole erikseen dokumentoitu, on lähes mahdotonta tietää, millaista se on ollut ja miten se koristeltiin; sävellettyynkin musiikkiin ornamentit usein improvisoitiin.

Ranskalaisessa tyyliässä ornamenteja on yleensä runsaasti. Tämä runsaus noudattaa sitä estetiikkaa, jota noudatti myös esimerkiksi tapakulttuuri sekä vaatteiden, esineiden, huoneiden, rakennusten ja puutarhojen koristelu.

Ornamentoinnin tapoja ja tyyliä voidaan tarkastella moneltakin eri kannalta. Yksi tapa olisi lähteä liikkeelle laulumusiikista ja etsiä laulun ornamenteille vastineet urkumusiikista. Laulun ornamentoimisen periaatteita ja käytäntöä onkin säilynyt do-

kumenteissa, sekä kirjoitetuissa että nuotintetuissa lähteissä.<sup>1</sup> Seuraavassa lähestyn kuitenkin asiaa perinteiseen tapaan nimenomaan urkumusiikista käsin. Koska ornamentoinnin yleinen tyyli oli kaikille instrumenteille yhteinen, otan avuksi erityisesti cembalomusiikin, varsinkin kun kaikki urkurit soittivat myös cembaloa.

Tarkastelenkin Ranskan klassisen urkumusiikin ornamentoinnin tyyliä lähinnä kolmelta kannalta: Miten paljon ornamentteja käytettiin? Mihin kohtiin ornamentteja pantiin? Minkälaisia ornamentit olivat? Ornamenttien esitystapa tulee esille kunkin ornamentin kuvauksen yhteydessä sekä vielä tämän luvun lopussa.

## ORNAMENTTIEN MÄÄRÄ

Kun vertaa Ranskan klassisen kauden urkumusiikin ja saman ajan cembalomusiikin nuotteja, huomaa, että urkunuoteissa on ornamentteja selvästi vähemmän kuin cembalonuoteissa. Mutta antaako urkunuotteihin kirjoitettujen ornamenttien määrä oikean kuvan esittämisen tavasta? Soitettiinko uruilla ornamentteja todellakin vähemmän kuin cembalolla?

Urkukirjoja julkaisseet säveltäjät olivat ammattimusiikoita. Kaikki heistä soittivat ja useimmat myös julkaisivat cembalomusiikkia. Cembalomusiikin julkaisut oli tarkoitettu yleensä amatööreille - tosin usein varsin taitaville amatööreille. Sen vuoksi oli tarpeen kirjoittaa kaikki tarvittavat ornamentit cembalonuotteihin ja varustaa ne vielä ornamenttisyömbölien selityksillä. Esimerkiksi François Couperin sanoo ensimmäisen cembalokirjansa esipuheessa (1713): "Olen antanut kaikki tarpeelliset ornamentit." Kolmannen kirjansa (1722, 211) esipuheessa hän, selvästikin hiukan harmistuneena, sanoo seuraavasti:

"Kaiken sen vaivan jälkeen, jonka olen nähnyt merkitäkseni sävellyksiini sopivat ornamentit (joista olen antanut riittävät selvitykset cembalonsoiton oppikirjassa, nimeltä *L'Art de toucher le clavecin*), hämmästyn aina, kun kuuntelen henkilöitä, jotka ovat niitä opetelleet ilman että ovat noudattaneet ohjeitani. Tällainen laiminlyönti ei ole puolustettavissa, sitäkin suu-

---

<sup>1</sup>Ks. esim. Bénigne de Bacilly: *L'Art de bien Chanter* (Paris 1688. Näköispainos vuoden 1679 painoksesta: Minkoff, Genève 1974. Englanninnos Austin B. Caswell: *A Commentary upon the Art of Proper Singing*, The Institute of Mediaeval Music, New York 1968).

remmalla syyllä kun ornamenttien käyttäminen ei ole mitenkään sattumanvaraista. Sen tähden ilmoitankin, että minun sävellykseni on esitettävä sillä tavoin kuin olen ne merkinnyt, ja että ne eivät milloinkaan voi tehdä vaikutusta hyvän maun omaaviin henkilöihin niin kauan kuin kaikkea sitä, mitä olen merkinnyt, ei seurata kirjaimellisesti siihen mitään lisäämättä ja siitä mitään poistamatta."

Urkunuotteja ostivat tietysti myös vähemmän etevät urkurit; pääasiassa heille olivat nuotit tarkoitettutkin. Mutta vaikuttaa siltä, että todella oli olemassa perinne, joka suosi urkumusiikissa ornamenttien säästeliästä muistiin merkitsemistä ja toisaalta cembalomusiikin ornamenttien tarkkaa muistiin merkitsemistä.

Urkumusiikissa lienee ollut toinenkin tähän suuntaan vaikuttanut perinne. Ranskan klassisessa urkumusiikissa on kahdentyyppistä musiikkia: vanhempaa perua ja tyyliä olevat plain chantit, plein-jeut ja fuugat sekä toisaalta "modernia" tyyliä edustavat duot, triot ja varsinkin soolot. Jälkimmäisen ryhmän sävellykset, erityisesti sopraano- ja tenorisoolot ornamentoitiin runsaasti, tyypilliseen ranskalaiseen tapaan. Ornamenteja kirjoitettiin sooloihin ja melodisiin sävellyksiin selvästi enemmän kuin vanhempaa kerrostumaa edustaviin ja polyfonisiin sävellyksiin.

Kuinka tiheään vanhempaa perinnettä edustavat sävellykset ornamentoitiin ja minkälaisia ornamentit olivat, on mahdotonta tietää; dokumentteja tästä aiheesta on melkein olemattoman vähän. Ornamentoinnin tapa tietysti myös muuttui ajan myötä ja melodian runsaan koristelemisen tapa ulotettiin myös niihin sävellystyyppeihin, joihin se ei alun perin kuulunut. Esimerkiksi fuugissa esitykset saattoivat ornamentoinnin suhteen radikaalistikin poiketa kirjoitetusta (ks. jälj.). Toisin sanoen raja yhtäältä vanhempaa ja toisaalta uudempaa perinnettä edustavien musiikkien välillä hämärtäytyi.

Pelkästä painetuissa nuoteissa olevien ornamenttien määrästä ei siis voi päätellä mitään ehdottoman varmaa. Jos ornamenteja on nuoteissa vähän, soitettiinko niitä kuitenkin enemmän? Oliko tapana muuttaa kirjoitettuja ornamenteja tai jättää niitä pois? Kaikkiin näihin kysymyksiin ovat vastaukset melko lailla epävarmoja. Turvallisinta on yrittää selvittää ornamentointikäytäntöjen henki ja ornamentoinnin tyyli, jotta näin toteutuisi aikanaan usein kuulutettu *bon goût* (hyvä maku tai tyyli).

Edellä lainattua Couperinin kommentti pitää lukea ja ymmärtää hänen julkaisujensa kokonaisuudessa. Couperinin cembalokirjat on puhtaaksikirjoitettu, kaiverrettu ja painettu erittäin huolellisesti. Ornamenteja on runsaasti, ja niiden pai-

kat ja muodot ovat tarkkaan harkittuja, kuten Couperin itsekin sanoo. Kaikki cembalosäveltäjät eivät suinkaan olleet näin tarkkoja. Usein on selvää, että esittäjän on liisättävä ornamentteja, runsaastikin, ja korjattava säveltäjän, kopioijan tai kaivertajan huolimattomuudesta tai välinpitämättömyydestä aiheutuneet virheet. Couperin edustanee ornamenttien merkitsemisen tarkkuudessa yhtä ääripäätä: äärimmäistä huolellisuutta. Kaikesta huolimatta ornamentointi oli kuitenkin viime kädessä tietysti esittäjän vastuulla.

Urkukirjallisuudessa näkyy samanlaisia piirteitä kuin cembalomusiikissa. Yhdet säveltäjät ovat ornamentimerkkien kirjaamisessa huomattavasti huolellisempia kuin toiset. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että urkumusiikissa nuotteihin kirjoitettiin ornamentteja vähemmän ja että siinä myös soitettiin niitä jossain määrin vähemmän kuin cembalomusiikissa. Cembalon - varsinkin ranskalaisen cembalon - herkällä ja kevyellä kosketuksella on tietysti helpompi ja luonnollisempi soittaa ornamentteja enemmän kuin uruilla.<sup>2</sup> Ranskalaisten urkujen klaviatuureissa oli kuitenkin samat pienet mitat kuin cembaloiden koskettimistoissa (yleensä pienemmät kuin muualla Euroopassa), ja kosketuskin oli lähes yhtä herkkä, ainakin soolorekisteröinneillä. Sen sijaan silloin, kun käytettiin suuria rekisteröintejä, joissa sormioyhdistäjä on tavalinen, kosketus oli huomattavasti raskaampi ja jähmeämpi, mikä on omiaan vähemmän ornamentoidulle satsille.

Vielä fuugien esittämisestä. Fuugat edustavat vanhaa ankaran kontrapunktin tyyliä, ja on selvää, että niihin ei ollut tapana kirjoittaa ornamentteja juuri lainkaan. Huomiota herättävänä ja varhaisena poikkeuksena tästä ovat kuitenkin Jean-Henry d'Anglebertin viisi tiuhaan ornamendoitua fuugaa (1689). Vaikka urkukirjojen esipuheissa ja muissa urkumusiikin esittämiskäytäntöä esittelevissä lähteissä ei fuugien ornamentointiin kiinnitetä huomiota lainkaan, on täysin mahdollista, että varsinkin hitaat fuugat ornamendoitiin esityksissä d'Anglebertin fuugien tapaan.

D'Anglebertin urkurintyö oli intensiivisimmillään 1660-luvun alussa; tältä ajalta saattavat olla peräisin myös nämä fuugat. Kun ne melkein kaksikymmentä vuotta myöhemmin julkaistiin, oli muoti ehkä muuttunut, niin että fuugat "modernisoitiin" varustamalla ne laulullisilla ornamenteilla. (Yksi Clérambaultin 1710-luvulta oleva fuuga on varustettu runsailla ornamenteilla d'Anglebertin tapaan.) D'Anglebertin

---

<sup>2</sup>Usein mainittu syy, cembalon äänen "lyhytkestoisuus", on cembalomusiikin ornamendoimisessa periferinen. Couperinin ajan cembalon resonanssi on varsin pitkä; sitä osoittaa mm. cembalotekniikasta tuona aikana kirjoittaneiden huoli artikulaation selkeydestä ja varoitukset sotkuisesta soitosta.

fuugat ovat ornamentteja niin täynnä, että yhdenkin enää lisääminen tuottaa päänvaivaa; ne edustanevatkin äärimmäisyyttä. Ks. nuottiesimerkki nro 1. Pitäisikö Couperinin fuuga ja muiden säveltäjien fuugat ornamentoida d'Anglebertin tapaan?

Nuottiesimerkki 1. Fuugan ornamendoiminen. d'Anglebert (1689). Couperin (1690).

*Fugue graue pour l'Orgue*

*fort lentement*

*Fugue Sur les jeux D'anches, 2<sup>e</sup> Couplet*

## ORNAMENTTIEN PAIKKA

Ornamenttien paikkaa koskevien kaikkien sääntöjen selvittäminen on lähes mahdoton tehtävä: tuskinpa olivat säveltäjät tai esittäjät itsekään niistä kaikista tietoisia. Paras tapa perehtyä ornamenttien sijoittamiseen on luonnollisesti tutustua sellaiseen musiikkiin, joka on nuoteissa tiheään ornamendoitu. Kannattaa aloittaa erilaisista soloista, erityisesti sopraanosoloista. Myös cembalokirjallisuus on tässä suhteessa hyödyllistä, sillä urku- ja cembalokirjallisuuden ornamendointi noudattavat samaa tyyliä.

Urkukirjallisuuden puolella ovat erinomainen ornamendoinnin "koulu" mainitut d'Anglebertin viisi fuugaa uruille (*Pieces de Clavecin*, 1689). Näissä sävellyksissä

käytetyt ornamenttisympolit ovat samat, joita d'Anglebert käytti cembaloteoksissaan. Niiden selitykset ovat hänen ornamenttitaulukossaan, joka on yksi barokin rikkaimpia. (Tämä ornamenttitaulukko oli mallina J.S. Bachin laatimalle ornamenttitaulukolle.) Myös Nicolas de Grignyn urkuteoksista saa sen vaikutelman, että niissä kaikki ornamentit olisivat nuotteihin merkityt. Grignyllä ornamenteista osa on merkitty ornamenttisympolein, osa pienillä nuoteilla ja osa isoilla nuoteilla.

Eräät ornamentit toistuvat aina samantapaisissa yhteyksissä; niistä tärkeimpiä esittelen jäljempänä.

Melodian koristelemisessa on tyypillistä, että nimenomaan tärkeät sävelet koristellaan, ei kuitenkaan aina, ettei sorruta monotonisuuteen.

Terssit ja jotkut muutkin hyypyt, joilla ei ole erityisen ekspressiivistä merkitystä, täytetään usein lomasävelillä, mutta ei tietenkään aina. Laskevien tetrakordien koristelemista käsittelen jäljempänä.

Iskulliset konsonanssit koristetaan usein appoggiaturalla ja/tai hitaasti alkavalla trillillä, jolloin konsonanssin sijaan tulee dissonanssi.

Kadenssit tietenkin koristellaan: dominantilla on melkein aina trilli (kenraalibasossa 4-3 ja/tai 6-5). Hyvin tavallista on koristaa myös loppusointu sen terssillä tehtävällä trillillä, ainakin jos terssi on sopraanossa tai melodisesti jossain määrin itsenäisessä äänessä.

Imitaatioissa, polyfoniassa ja tärkeissä väliäänissä voidaan ornamenteilla lisätä satsin kiinnostavuutta ja "läpinäkyvyyttä". Mutta teeman tai motiivin koristelemisen mekaanisesti aina samalla tavalla on vastaan barokin estetiikan miellyttävän vaihtelun periaatetta. Jos teeman vaatimaa ornamenttia ei voi teknisistä syistä toteuttaa, se voidaan korvata vastaavanlaisella ornamentilla jossain toisessa äänessä.

Ornamentointi on harvoin musiikin "pintarakenteen" välinpitämätöntä koristella; ornamentin lisäämiseen on usein olemassa retorinen syy. Ornamenttien retorisen merkityksen kannalta onkin tärkeää kiinnittää huomiota affektiin, harmoniaan, rytmiin ja kyseisen kohdan sijaintiin säkeessä ja kokonaisuudessa.

Aivan 1600-luvun lopussa alkoivat urkumusiikissa tulla muotiin kaikuefektit. Tietty lyhyt jakso (muutama sävel tai sointu) toistettiin niissä kaiun tavoin hiljaisemalla rekisteröinnillä kerran tai kaksi. Toistoihin ei yleensä ole kirjoitettu ornamentteja. Kaikuefektin idea on alun perin otettu luonnosta: soitettu toistetaan sellaisenaan ikään kuin matkien. Koska tämä keino tietenkin on vuosisatojen kuluessa menettänyt jotakin tehostaan, voi olla syytä ainakin joskus lisätä toistoihin muutama yksin-



kertainen ornamentti, jotta kiinnostavuus säilyisi. Voidaan tietysti myös pitäytyä alkuperäisessä esitystavassa ja yrittää löytää sen naiiviudesta tuoreutta.

## ORNAMENTTIEN MUODOT JA SYMBOLIT

Silloin kun ornamentit on merkitty nuotteihin, siihen käytetään symboleja, ornamenttimerkkejä, tai ne kirjoitetaan pienin nuotein. Joskus on ornamentiksi luokiteltavat sävelet kirjoitettu isoin nuotein.

Urku- ja cembalomusiikissa - kuten myös muussa soittimusiikissa - käytettiin samoja ornamentteja. Ornamentit olivat siis kaikilla säveltäjillä ja kaikissa instrumenteissa suunnilleen samat. Sen sijaan ornamentit tietenkin toteutettiin kullekin soittimelle tyypillisellä tekniikalla.

Ornamenttien symbolit sitä vastoin saattoivat vaihdella säveltäjästä toiseen. Urkukirjoihin liitetyt ornamenttitaulukot ja sanalliset ohjeet ovat yleensä varsin niukat, mutta rikkaampaan ornamenttien valikoimaan voi tutustua cembalokirjallisuuden avulla. Siellähän taulukot ovat usein varsin seikkaperäiset, sillä ne oli tarkoitettu amatöörejä varten.

François Couperin edustaa Ranskan täysbarokin kypsää tyyliä; hän nautti erittäin suurta arvontoa kollegoidensa keskuudessa. Niinpä voidaan hänen ensimmäisen cembalokirjansa (1713) ornamenttitaulukkoa pitää eräänlaisena luettelona lähes kaikista tuolloin käytössä olleista ornamenteista. Toinen, vieläkin runsaampi, on Jean-Henry d'Anglebertin ornamenttitaulukko hänen cembalokirjassaan (1689). Tästä kirjasta ovat hänen urkusävellyksensäkin, ja taulukko selittää siten myös urkusävellyksissä olevat ornamentit. Tosin arvellaan, että nämä fuugat d'Anglebert kirjoitti jo 1660-luvulla, jolloin ornamentoinnin tyyli on ollut hiukan toisenlainen kuin niiden julkaisuaikana. Mahdollista tietenkin on, että d'Anglebert lisäsi ornamenttisympoleja aikaisemmin säveltämiinsä urkufuugiin vasta julkaisua varten. d'Anglebertin ornamenttitaulukko edustaisi siten 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun tyyliä. Ks. ornamenttitaulukot nuottiesimerkeissä 2 (s. 216-217) ja 3 (s. 218).

Ornamenttitaulukoiden tulkitsemisessä kannattaa olla varovainen. Symbolien nuotein kirjoitetuista selityksistä on usein vaikea sanoa, onko etulyönti tarkoitettu iskulle vai ennen iskua. Tämä koskee myös Couperinin ornamenttitaulukkoa. Tekstissään (*L'Art de toucher le Clavecin*, 1716, ks. Hämäläinen 1994, 47) Couperin

## Explication des Agréments, et des Signes



Signe +

Linéa Simple

effet

C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pincés, des ports de Voix; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens ou Vibrations.



Signe +

Linéa Double

effet



Signes pour les Renvois des Reprises



Port de voix Simple

effet



Port de voix Coulé



Port de voix Double

effet



Signes pour les renvois des Notes finales



Tremblement appuyé et lié



Tremblement ouvert



Tremblement fermé

Liaisons.



Signes pour marquer les Notes qui doivent être liées, et Coulés.



Tremblement lié sans être appuyé

effet



Accent



Tremblement détaché

effet

Arpègement, en montant

Effet.

Incisions, et Bémolisés.

Effet. Effet. Effet.

Arpègement, en descendant

Effet.

Pincés continu.

Effet.

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque terné doit être plus appuyée.

Les Notes quarrées ne servent que lorsque les Clavecins sont au ravalement par en bas.

Tremblement continu.

Effet.

Tierce-coulée, en montant.

Effet.

Signes pour la fin des Rondeaux, et de leurs Couplets.

Tierce-coulée en descendant.

Effet.

Double. Double.

Effet. Effet.

Aspiration.

Effet. Effet.

Unisson.

Effet.

Suspension.

Effet.

Cette barre | marque que lorsqu'il se rencontre que la même note est écrite dans la main droite, et dans la main gauche (ce qui suppose un unisson) il faut que l'une, et l'autre main touchent la note. Comme cy dessus

*Marques des Agréments et leur signification*

*Tremblement Simple* *Cadence* *autre* *Double cadence* *autre* *sous trem: sur une*  
*appuyé.* *blément tierce*

*Pincé* *autre* *Tremblement* *Chute ou port* *en descendant* *Chute sur* *autre* *sur notes* *autre* *autre*  
*et pincé* *de voix en montant* *pincé* *mezière* *de suite*

*Chute sur* *Chute* *sur* *double* *le* *chant* *Idem* *a* *une* *Arpégé* *autre* *autre* *autre* *autre* *autre* *autre* *autre*  
*une* *note* *a* *une* *seule* *note* *seule* *Detache* *avant* *Detache* *avant*  
*une* *note* *seule* *note* *seule* *un* *pincé*

kuitenkin huomauttaa selvästi kaikkien etulyöntien alkavan iskulla, "yhtä aikaa basson kanssa".

Ornamenttien symbolien selityksien aika-arvot ovat likimääräisiä ja yksinkertaistettuja. Esitys vaatii usein näennäisesti tasaisten rytmien asemesta rytmisesti vaihtelevampaa tulkintaa. Myöskään trillien ja pitkien mordenttien säveltoistojen notatoitua määrää ei voida pitää esityksen ohjeena.

Seuraavassa on luettelo urkukirjoissa olevista ornamenttitaulukoista julkaisemisjärjestyksessä. Roomalainen numero viittaa kyseessä olevan urkukirjan järjestysnumeroon.

Nivers I 1665

Lebègue I 1676

Raison I 1688

d'Anglebert 1689

Boyvin I [1689-1690], II 1700

Jullien [1690]

Chaumont 1695

Corrette, Gaspard 1703

Dandrieu 1739

Urkukirjojen ornamenttiluettelot ovat yleensä karun lyhyitä - poikkeuksena d'Anglebert - ja ne sisältävät vain muutaman ornamentin. Ornamenttisympolien selitykset annetaan nuotein, joiden tulkitsemisessa tietenkin täytyy yrittää eläytyä tämän ajan nuotintamisen tapaan.

## ERÄITÄ TÄRKEITÄ ORNAMENTTEJA

En tässä luettele kaikkia ornamentteja - viittaa vain ylläoleviin ja urkukirjoissa annettuihin ornamenttitaulukoihin<sup>3</sup>. Couperinin ornamentteja ja tärkeimpiä ranskalai-

---

<sup>3</sup>Urkukirjojen esipuheiden ornamenttitaulukoita on koontanut mm. Fenner Douglass (*The Language of the Classical French Organ*, 2. p., Yale University Press, New Haven and London 1969) ja cembalon ornamenttitaulukoita Howard Ferguson (*Early French Keyboard Music. Style and Interpretation. Anthology of 16th-19th Century Keyboard Music*. Oxford University Press, London 1966).

sia ornamentteja yleensä olen selvittänyt muualla (Hämäläinen 1994). Ornamenttien symbolit vaihtelevat säveltäjältä toiseen, joten pitää huolella tutustua aina kulloisenkin säveltäjän antamaan ornamenttitaulukkoon ja sanallisiin selityksiin. Koska urkunuotteihin perinteiden mukaan lisättiin ornamentteja yleensä vain vähän ja koska urkunuottien ornamenttitaulukot ovat varsin niukkoja, on tarpeen tutustua myös saman ajan muihin urku- ja cembalomusiikin ornamenttitaulukoihin.

Seuraavassa käsitelen sellaisia ornamentteja, joita ei ole selitetty, joitten selitys on jotenkin puutteellinen, joitten suoritustavassa vallitsee sekaannusta tai joitten suoritustapa on ajan mukana muuttunut.

### Trillit

Pitkien jälkilyönnillä varustettujen trillien esittämisessä oli käytössä kaksi tapaa. Ensimmäinen ja tavallisempi oli se, että trilli alkaa (yläpuoliselta sivusäveleltä) hitaasti, *appuyé* eli appoggiaturalla, kiihtyy vähitellen ja päättyy jälkilyöntiin. Tässä trillissä eivät sen eri osat erotu toisistaan rytmisesti tai millään muullakaan tavalla.

Toinen trillin tyyppi alkaa samalla tavalla, mutta pysähtyy pääsävelelle (*point d'arrêt*, pysähdyskohta). Pysähdystä seuraa tauko (sormi nostetaan koskettimelta), ja jälkilyönti soitetaan nopeasti aivan viime hetkellä ennen seuraavaa säveltä. Tämä trillin muoto on harvinaisempi. Se sopii erityisesti pisteellisiä rytmejä käsittäviin tai muuten rytmisesti voimakkaisiin kohtiin. Urkukirjallisuudessa sen on selittänyt vain Raison (1688).

Kaikki trillit voidaan sitoa edelliseen samankorkuiseen säveleen. Usein tämä merkitään kaarella. Jos tempo on hidas, trillin alussa olevaa appoggiaturaa ei tällöin lyödä uudestaan, mutta se kuuluu kuitenkin trillin alussa melko pitkänä, kuten tavallista. Trillin sävelvuorottelu alkaa siis ikään kuin myöhässä. Jos kuitenkin trilli on lyhyt tai melko lyhyt ja siis ilman jälkilyöntiä ja tempo on nopea, ei appoggiaturan soittamiseen ole aikaa, vaan trilli alkaa suoraan pääsäveleltä. Tämän trillin soittamisen tavan selittää Dandrieu (1724). Kun tarkastelee koko kosketinsoitinohjelmistoa, näyttää siltä, että tämä pääsävelestä alkava trilli tuli yleiseksi vähitellen 1700-luvulla (Rameau 1724, Dandrieu ?1704–1720 ja 1724, Dornel 1731, Foucquet 1751). Se näkyy myös Couperinilla (1713–1730), vaikka hän ei sitä erikseen mainitsekaan. (Hämäläinen 1994, 203–206.)

## Mordentti

Vuonna 1650 cembalon ja urkujen soittotekniikasta lyhyesti kirjoittanut Jean Denis (*Traité de l'accord de l'espinette*) kuvaa mielenkiintoisen tavan esittää mordentti (*pincé*): (alapuolinen) sivusävel lyödään yhtäaikaan pääsävelen kanssa (eräänlainen *acciaccatura*) ja päästetään sitten irti. Mutta pääsävelestä ei saa missään tapauksessa olla epäselvyyttä, joten sille on pysähdyttävä tarpeeksi pitkäksi aikaa, sanoo Denis. (Denis 1650, 98.)

Tämänlaatuista mordenttia ei selitetä missään muussa ranskalaisessa lähteessä, joten on vaikea sanoa, miten yleinen se on ollut ja kuinka kauan se mahdollisesti oli muodissa. Ennen 1600-luvun puoliväliä etsittiin luultavasti vielä eri instrumenteille sopivimpia tapoja toteuttaa laulussa yleiset ja jäljittelyn kohteena olleet ornamentit. Denisin esittämä mordentin esitystapa saattaa edustaa välivaihetta ennen kuin vakiintui se myöhemmin dokumentoitu mordentin esitystapa, jossa mordenttiin sävelet soitetaan erikseen ja pääsävel painetaan uudestaan.

Tavallinen mordentti voidaan soittaa lyhyenä (alapuolisella sivusävelellä käydään kerran) tai pitkänä (alapuolisella sivusävelellä käydään useita kertoja).

Mordentti esiintyy usein aloitussävelellä tai nousevassa melodiassa. Tavallista oli, että ennen astekulussa esiintyvää mordenttia soitettiin alapuolinen *appoggiatura* tai painoton etulyönti (ks. jälj.). Näin voi tehdä, vaikka *appoggiatura* tai painotonta etulyöntiä ei olisikaan merkitty näkyviin.

## *Coulé de tierce*

Varsin tavallinen ilmiö on terssin täyttäminen lomasävelellä (*coulé de tierce*). Terssi voi olla melodinen tai harmoninen (kahden yhtä aikaa soivan äänen muodostama).

Nousevassa liikkeessä terssi täytetään usein painottomalla lomasävelellä. Joskus tämä ornamentti on myös laskevassa terssiliikkeessä. Terssin ensimmäinen sävel on painollinen ja tulee siis iskulle. Sekä nousevassa että laskevassa liikkeessä terssin molemmat sävelet voivat jäädä soimaan. Tällöin on kysymys eräänlaisesta koristelusta arpeggiosta.

Silloin kun terssi lomasävelineen on melodiassa laskevana eikä kysymys ole arpeggiosta, on lomasävel hyvin usein *appoggiatura*, siis painollinen etulyönti, vaikka tempo olisi nopeakin. Usein terssejä *appoggiaturineen* on kaksi laskevassa

tetrakordissa, jolloin rytmistä tulee ns. lombardialainen eli nopea-hidas, nopea-hidas. Varsin suosittu on myös laskevan tetrakordin muoto nopea-hidas, hidas-nopea. Tällöin jälkimmäinen sävelyhdistelmä varustetaan trillillä, jonka valmistamiseen sitä edeltävä lombardialainen rytmi antaa aikaa. Urkumusiikissa tämä rytmi on notatoitu harvoin (kuten *notes inégales* yleensäkin, ks. luku "Tempo, tahtiosoitukset ja rytminkäsittely"), mutta esiintyy eksplisiittisesti usein cembalomusiikissa.

### *Coulé de tierce mélodique*

On kuitenkin yksi melodisen laskevan terssin lomasävelen erityistapaus, jossa terssin lomasävel on painoton. Tälle ornamentille on Kenneth Gilbert antanut nimen *coulé de tierce mélodique*.

Ranskalainen melodinen tyyli syntyi ja kehitettiin laulumusiikissa, siis tekstin ehdoilla. Ranskankieliselle runoudelle on tyypillistä painollisten ja painottomien säeloppujen vaihtelu erilaisin yhdistelmin.

Cédons à la tendresse.  
 Suivons le Dieu des Amours,  
 Le temps de la jeunesse  
 Ne doit pas durer toujours.  
 (*Vénus, feste galante*, 1698)

Runon ensimmäinen ja kolmas säe päättyvät painottomaan tavuun. On huomattava, että - toisin kuin nykyranskan puhekielessä - runoudessa runon lopputavu "-se" ääntyy. Toinen ja neljäs säe päättyvät painolliseen tavuun.

Sama ilmiö näkyy tyyliiltään laulullisessa, ei kovin nopeatempoisessa kosketinsoitinmusiikissa. Osa fraaseista loppuu painolliselle, osa painottomalle tahtiosalle. Jean-Philippe Rameau on tätä ilmiötä kuvannut lyhyellä esimerkillä teoksessaan *Traité de l'Harmonie* (1722, xi):

Nuottiesimerkki 4. Painollinen ja painoton säeloppu. Rameau.

Chantez.	Je chante.
Rime masculine.	Rime feminine.



Rameaun esimerkissä melodian laskeva terssi fraasin lopussa esiintyy kahdessa muodossa. Ensimmäisessä tapauksessa on *rime masculine* eli ns. maskuliininen lopuke, jossa paino on viimeisellä tavulla. Tässä kohdassa on sana "chantez", jossa paino onkin jälkimmäisellä tavulla. Musiikissa tämä ilmennetään "-tez"-tavulla olevalla trillillä, joka on painollinen ja alkaa appoggiaturalla, kuten yllä selitettiin; se voitaisiin korvata pelkällä appoggiaturalla.

Toisessa tapauksessa on *rime feminine* eli ns. feminiininen lopuke, jossa säe loppuu sanaan "chante". Tässä tapauksessa sanan loppu on painoton ja varsin heikko, ns. *syllabe muette*, joka on heikentynyt aikojen kuluessa niin, ettei se nykyranskan puhekielessä enää edes äänny. Tämän sanan musiikissa on "-te"-tavulla etulyönnin merkki. Vaikka Rameau ei sano tämän etulyönnin esitystavasta mitään, lienee täysin selvää, että sitä ei voi laulaa appoggiaturana (painollisena), jotta painoton tavu ei saisi epäluonnollista korostusta. Etulyönnin pitää olla ennen iskua tuleva kevyt korusävel, jonka ainoa tehtävä on koristaa alaspäistä terssiä ja lieventää alaspäisestä hypystä helposti syntyvää töksähdyttä. Tätä painotonta etulyöntiä voidaan kutsua nimellä *coulé de tierce mélodique*. Etulyönnin keveyden vaikutelmaa tehostaa vielä se, että viimeinen tavu lauletaan jo lomasävelelle, mikä entisestään heikentää viimeistä säveltä (ns. *anticipatione della syllaba*). Suoritustapa olisi Rameaun esimerkissä siis suunnilleen seuraava:

Nuottiesimerkki 5. Painollisen ja painottoman säelopun ornamentoiminen.



*Coulé de tierce mélodique* on kysymyksessä siis aina silloin, kun (1) musiikissa on säkeen tai muun lyhyemmän melodisen kokonaisuuden loppu, (2) tämä kokonaisuus loppuu heikolle tahtiosalle ja (3) sen lopussa on laskeva terssi. Lomasävel soitetaan painottomana, ennen iskua, sitä edeltää artikulaatiotauko ja se sidotaan lomasäveleen. Yleensä tämä ornamentti kirjoitetaan pienellä nuotilla ja yhdistetään kaarella pääsäveleen. Seuraavassa tyypilliset esimerkit Couperinilta ja DuMagelta. Olen lisännyt niihin Couperinin tällaiseen kohtaan suosittelman sormituksen.

Nuottiesimerkki 6. *Coulé de tierce mélodique*. Du Mage (1708). Couperin (1690).

Lienee selvää, että myös niissä tapauksissa, joissa *coulé de tierce mélodique* on kirjoitettu normaalikokoisin nuotein, kuuluu noudattaa tätä artikulaatiota. Tämä ornamentti voidaan tietysti lisätä myös edellä olevat ehdot täyttävään lopetukseen, vaikka sitä ei olisi nuotteihin merkittykään. *Coulé de tierce mélodique* myös ikään kuin ilmoittaa kuulijalle, mihin fraasi loppuu, vaikka melodia jatkuisikin ilman taukoa. Seuraavassa esimerkissä on *coulé de tierce mélodique* kirjoitettu isoilla nuoteilla. Olen lisännyt säerajamerkit.

Nuottiesimerkki 7. *Coulé de tierce mélodique*. Grigny (1699).

*Coulé de tierce mélodique* -ornamenttia ei mainita klaverikirjallisuudessa lainkaan. Ehkäpä sen käyttäminen on ollut ranskaa äidinkielenään puhuvalle selviö.

### Etulyönnit

Etulyöntejä on kahdenlaisia, painottomia ja painollisia. Niiden kaikkien yhteinen nimi on useimmiten *port-de-voix*. (Italiassa painollista etulyöntiä kutsutaan *appoggiaturaksi*.) Tämä ornamentti merkitään tavallisesti pienellä nuotilla, joka on yhdistetty kaarella pääsäveleen. Toisinaan symbolina on vain pelkkä kaari.

Etulyönnin esitystapa voi siis olla kahdenlainen, painoton tai painollinen. Valittavasti ei ornamenttien selityksistä tai muusta aina käy ilmi, kumpaa esitystapaa säveltäjä tarkoittaa. Vaikuttaa siltä, että painottomat etulyönnit olivat suosiossa enemmän 1600-luvun lopulla, kun taas *appoggiatura* löi itsensä läpi 1700-luvun alussa niin, että painottomia etulyöntejä tapaa silloin huomattavasti harvemmin. Toki voivat molemmat esiintyä myös samassa sävellyksessä. Vuonna 1702 Saint-Lambert (*Principes du Clavecin*, 49) huomauttaa, että *port-de-voixin* suoritustavasta ei olla yksimielisiä. d'Anglebert antaa ornamentitaulukossaan *appoggiaturan*, mutta hänen

cembalomusiikissaan on eksplisiittisesti notatoituna myös painoton *port-de-voix*. Painottomia etulyöntejä on notatoituina runsaasti myös Niversillä (1665, 1667, 1675) ja Raisonilla (1688).

Painottomista etulyönneistä *coulé de tierce mélodique* on vain yksi erikoistapaus. Tavallista on, että painoton etulyönti esiintyy nousevassa astekulussa toisin kuin *coulé de tierce mélodique*. Seuraavassa esimerkkejä.

Nuottiesimerkki 8. Painoton etulyönti. Chaumont (1695). Nivers (1665).

The image shows musical notation for Example 8. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with a 'Port voix' section marked with an 'A' above it. The bottom system has a bass clef staff with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

*Port-de-voix* voi esiintyä myös hypyssä tai olla itse hyppy. Ks. nuottiesimerkki 9. Näissä esimerkeissä ensimmäinen on painoton, jälkimmäinen todennäköisesti painollinen etulyönti.

Nuottiesimerkki 9. Etulyönti hypyssä. Raison (1688). Grigny (1699).

The image shows musical notation for Example 9. On the left, there are two keyboard diagrams illustrating fingerings for a 'Port de voix' and a 'Grand Jeu'. The first diagram is labeled 'Port de voix' and shows a sequence of notes on a keyboard. The second diagram is labeled 'Grand Jeu' and shows a sequence of notes with the French text 'Il ne faut lever le doigt qu'après avoir posé l'autre' written below it. To the right of these diagrams is a musical score in common time (C) with a treble clef, showing a melodic line with various note values and rests.

Raisonin antama *port-de-voixin* selitys on varsin valaiseva. Ensinnäkin se näyttää etulyönнин painottoman version. Toiseksi siitä näkyy, että etulyönti on kestoltaan melko lyhyt. Selityksestä voi myös lukea sen suoritus-tavan: etulyönti

sidotaan pääsäveleen. (Ornamentin alapuolinen teksti kuuluu: "d:tä ei saa nostaa, ennen kuin [sormi] on asetettu cis:lle".)

### *Accent*

*Accent* on "sävel, joka on liitetty tiettyjen sävelten perään korostamaan niitä" (Hotteterre: *Principes de la Flûte*, 1707, 33). *Accent* on yleensä kahden samankorkuisen sävelen välissä oleva näiden yläpuolinen korusävel. Se sidotaan näistä sävelistä ensimmäiseen. Tätä pientä mutta ekspressiivistä ornamenttia ei selitetä urkukirjallisuudessa; se on Couperinin cembalokirjan ornamenttitaulukossa. Nuoteissa sitä on kyllä usein, yleensä isolla nuotilla kirjoitettuna. Ks. nuottiesimerkki 10.

Nuottiesimerkki 10. *Accent*. Hotteterre (1707). Nivers (1667).

### *Double*

*Double* n symboli on  $\sim$ . Sen erilaisille muodoille on yhteistä, että ornamentissa tehdään ornamenttisympolin muotoinen liike, ts. soitetaan astekulussa ensin alas ja sitten ylös. *Double* voi sisältää neljä tai viisi säveltä. Se on joskus ilmaistu myös pientä kokoa olevin nuotein.

Tavallisin *double* esiintyy kahden samantasaisen tai sekunnin päässä toisistaan olevan sävelen välissä ikään kuin jälkimmäisen kohotahtina. (Ornamentin merkki on kirjoitettu ensimmäisen sävelen päälle tai sen ja toisen sävelen väliin.) Nuottiesimerkissä 11 on sekä neljän että viiden sävelen *double*.

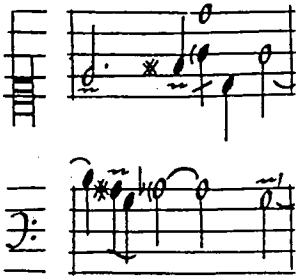
Nuottiesimerkki 11. *Double*. Boyvin (1700).

*Suspension*

Cembalotekniikassa esitetään ornamenttien joukossa eräitä esitystapoja, joita arvelen käytetyn myös urkujensoitossa, tosin vähäisemmässä määrin kuin cembalonsoitossa.

*Aspiration* tarkoitti sävelen lyhentämistä sen lopusta, mikä luettiin usein - nykyään aina - kuuluvaksi artikulaatioon. Tämä esitystapa tietenkin kuuluu olennaisena osana urkurin ilmaisuvälineistöön.

*Aspirationin* vastakohtaksi esitettiin *suspension*, joka merkitsi sävelen lyhentämistä sen alusta. Tämä esitystapa on tyypillinen cembalomusiikille, erityisesti ns. *style brisé* -tekstuurissa. *Suspensionn* merkki ja selitys ovat Couperinin ornamentitaulukossa. Mutta koska kaikki urkurit olivat myös cembalisteja ja viettivät paljon aikaa cembalon ääressä, on luultavaa, että sitä käytettiin myös urkumusiikissa. d'Anglebert käyttää sitä ensimmäisessä fuugassaan useasti. Hän merkitsee sen arpeggio-symbolilla. Ks. nuottiesimerkki 12.

Nuottiesimerkki 12. *Suspension*. d'Anglebert (1689).

*Suspension* oli suosittu tehokeino melodiassa, tavallisesti sopraanossa. Siinä korostettiin tärkeää säveltä myöhäistämällä sen alkua. Näin saatiin kuulijan huomio kohdennetuksi siihen sitä edeltävän pienen odotuksen avulla. Tämä esitystapa on tietysti aina sensitiivisen urkurin käytössä. Ranskalaisessa klassisessa cembalomusiikissa sitä kuitenkin käytettiin tietoisesti ja varsin usein. Melodiassa oleva *coulé de tierce* ylöspäin ja alhaalta ylös soitettava arpeggio synnyttävät myös *suspensionin* efektin. (Ks. d'Anglebertin ornamenttitaulukossa *coulé sur une tierce, cheute sur une note, cheute sur 2 notes, double cheute à une tierce, idem à une note seule, arpégé.*)

*Suspension* saattoi tarkoittaa myös, että kun sävel myöhästyi merkitystä alustaan, edellinen sävel jätettiin soimaan kunnes siirryttiin seuraavaan: näin syntyi oikeita pidätyksiä, vaikka niitä ei aina purettukaan sääntöjen mukaisesti. Tämä on tietysti mahdollinen toteuttaa myös uruilla, mutta näin syntyvä efekti on varsin voimakas. Tämä esitystavan tuottama - todellinen, soiva - pidätys lienee siten kuitenkin ollut urkumusiikissa harvinaisempi kuin cembalomusiikissa.

## Arpeggio

Arpeggio on cembalonsoitossa erittäin tavallinen. Se voi olla rytmiltään tarkka tai epämääräinen. Se voi kulkea ylöspäin, alaspäin tai vuorotellen kumpaankin suuntaan. Siihen voidaan yhdistää erilaisia loma- ja sivusäveliä, jopa acciaccaturia. (Acciaccaturat olivat tosin tyypillisiä erityisesti italialaiselle musiikille.) Arpeggio voi olla hidas tai nopea. Nopeat arpeggiot ovat usein niin nopeita, että kuulija ei tule ajatelleeksi soinnun sävelten tulleen soitetuksi eri aikaan, vaan hän kuulee vain

erityisen hyvän soinnin. On selvää, että urkurit olivat oppineet arpeggion tekemisen monipuoliset taidot cembalon ääressä - harvoinhan urkurit pääsivät urkujen ääreen harjoittelemaan.

Urkusävellyksissä arpeggion merkki on harvinainen. Se näkyy tulleen käyttöön vasta 1700-luvun puolella ja silloinkin vain muutamilla säveltäjillä. On kuitenkin luultavaa, että tätä soittotapaa käytettiin huomattavasti useammin kuin nuotteihin merkittyjen symbolien määrästä voisi päätellä. Varmasti urkurit ainakin hallitsivat arpeggio-tekniikan.

Urkumusiikissa arpeggioita käytetään lähinnä kahdessa eri tarkoituksessa. Ensimmäinen tarkoitus on lisätä ekspressiivisyyttä; tämä tulee kysymykseen hitaissa ja laulavissa sävellyksissä. Tällöin arpeggio korostaa kyseistä sointua ja/tai "täyttää" pitkän aika-arvon. Arpeggion viimeisenä soitettavaan säveleen tulee näin kiinnitettyksi enemmän huomiota. Jos se sävel on sopraanossa, toimii tämä soittotapa kuten *suspension*. (Tyypillinen esimerkki voisi olla esim. Dialogue de voix humaine.)

Arpeggion toinen tarkoitus on tasata ilmanpaineen vaihtelusta mahdollisesti aiheutuvaa huojuntaa. Huojuntaa voi esiintyä suurissa soinnuissa silloin, kun rekisteröinti on suuri ja varsinkin kun sormiot ovat yhdistetyt. (Grand plein-jeu ja Grand jeu ovat tyypillisiä esimerkkejä.)

Yksi arpeggion sovellus on ylä-äänien rinnakkaisissa tersseissä. Nämä terssit voidaan soittaa murrettuina. Nousevassa liikkeessä on luontevaa murtaa terssit alhaalta ylöspäin, laskevassa liikkeessä taas ylhäältä alaspäin.

Arpeggioita kannattaa siis käyttää muulloinkin kuin silloin, kun ne on merkitty nuotteihin.

## ORNAMENTTIEN SUORITUSTAVASTA JA TYYLISTÄ

Edellä olevasta Couperinin lainauksesta voi lukea sen ranskalaiselle ornamentoinnille tyypillisen piirteen, että ornamentteja ei saa soittaa miten sattuu. Vaikka on usein vaikea selvittää menneen ornamentointikäytännön yksityiskohtia, käy kuitenkin lukuisista dokumenteista ilmi, että tärkeää oli ennen kaikkea selkeys ja järjestys. Jokaisella ornamentilla oli oma oikea suoritustapansa, josta täytyy aina pitää kiinni. Musiikin tietyt kulut ja kuviot vaativat tietyt ornamentit.

Välinpitämätöntä suhtautumista ranskalaisen musiikin ornamentteihin ja niiden sattumanvaraista suorittamista ei voi puolustella sillä, että viimeinen kriteeri niiden



valitsemisessa ja esittämisessä on "hyvä maku", kuten ajan kirjallisuudessa aina uudelleen huomautetaan. Ranskan barokin *bon goût* nimittäin tarkoitti äärimmäisistä tehokeinoista pidättäytymistä, eri elementtien tasapainoa, muodon säännöllisyyttä ja yksinkertaisuuden ja luonnollisuuden vaikutelmaa. Tämä "luonnollisuus" ei tarkoita mitään villiä tai naiivia vaan itse asiassa näiden vastakohtaa: sivistynyttä ja oppinut-ta. (Verrattakoon ranskalaista barokkipuutarhaa esimerkiksi villiin metsään tai moderniin puutarhaan.) Luonnollisuuden vaikutelma saavutettiin vain tiedon ja harjaan-tuneisuuden kautta.

Ornamenttien suoritustavassakin on tärkeää selkeys. Ornamentit eivät saa kuulostaa epämääräisiltä tai sotkuisilta. Ainakin ornamentteihin perehtyneen kuulijan on voitava kuulokuvan perusteella sanoa, mistä ornamentista kulloinkin on kysymys.

Ornamenttien toinen tärkeä ominaisuus on laulavuus. Tämä saadaan aikaan sillä, että kaikki ornamentit soitetaan legato (lukuunottamatta edellä kuvattuja erityistapauksia) tai annetaan vaikutelma legatosta. Kosketuksessa on tärkeää, että ornamenttien kaikki lyhimmätkin sävelet soitetaan perusteellisesti, aivan yhtä huolellisesti kuin muut (suurin nuotein merkityt) sävelet.

Ranskalaisen täysbarokin ornamentointityylin leimallisimpia ominaisuuksia on appoggiaturien yleisyys. Melkein kaikki trillit alkavat appoggiaturilla. Itse asiassa trillin asemesta riittääkin usein pelkkä appoggiatura. Painolliset *port-de-voix*-ornamentit (appoggiaturat) ovat täysbarokin tyylissä hyvin yleisiä. Mordentti ei sinänsä ole erityisen merkittävä, mutta sen alkuun lisätäänkin usein (yleensä nouseva) appoggiatura. Appoggiatura on aina painollinen, melko pitkä (ei kuitenkaan pitempi kuin pääsävel) ja laulava. Appoggiatura on lähes aina dissonanttinen ja tuo siten kirpeyttä ja ekspressiivisyyttä: painollisen sävelen konsonanssi muuttuu kiinnostavammaksi dissonanssiksi. Juuri siksi on tärkeää esittää se laulavasti ja painollisena. Appoggiaturahan muuttaa paitsi harmoniaa myös melodiaa: se muokkaa melodiaa vaihtelevaksi ja mielenkiintoiseksi.

Painottomista ornamenttisävelistä tärkeä on painoton etulyönti. Sen tarkoitus on vähentää painolliselle tahtiosalle sijoittuvan sävelen painoa. Se saa aikaan eräänlaisen liukumisen tälle sävelelle (usein tahtiviivan yli).

Ornamenttien selityksissä ei kiinnitetä huomiota ornamenttien sävelten agogiikkaan. Ainoana yrittää asiasta jotakin sanoa François Couperin, hänkin ainoastaan tavallisesta trillistä. (Ks. edellä "Trillit".) Laullisen vaikutelman aikaansaamiseksi on kuitenkin välttämätöntä, että ornamenttisävelet eivät ole aina keskenään yhtä pitkiä. Parhaat mallit löytynevät hyvien laulajien esityksistä.

Sen sijaan on joitakin ohjeita, joissa kehoitetaan sopeuttamaan ornamentit esitetävän sävellyksen affektiin. Tällä tarkoitetaan sekä ornamenttien nopeutta että kenties juuri edellä kuvattua ominaisuutta, niiden sisäistä agogiikkaa. Hitaat tempot ja laulava satsi vaativat hitaita tai hitaahkoja ja erittäin laulavia ornamentteja, nopeat tempot ja suoraviivaiset affektit nopeampia ja reippaampia ornamentteja.

Dom Bédosin urkujenrakennusta käsittelevässä kirjassa on liitteenä eräänlainen ornamenttien esittämisen oppijakso. Kirjassa on Balbastren tätä kirjaa varten säveltämä urkukappale *Romance*. Se on varustettu lukuisin ornamentein. Erityisen havainnollista on, että ornamenttien esittämistapa on ilmaistu kahdella eri tavalla: ensinnäkin tavallisin nuotein (muoto) ja toiseksi graafisena esityksenä (artikulaatio). Jälkimmäistä tarvittiin Pére Engramellen urkuautomaattia varten. Vaakasuurat viivat ilmaisevat, kuinka kauan kukin sävel soi (urkuautomaatin sylinterin kohoumia varten). Balbastren sävellys ja ornamentit nuotein selitettynä ovat Dom Bédosin teoksen neljännessä osassa kuvalaatalla CXIX. Urkuautomaatin sylinteriä varten tehty graafinen esitys sävelten soivista pituuksista on kuvalaatoilla CXX-CXXXVIII.

Seuraavassa on vielä yksi tyypillinen esimerkki edellistä varhemmasta urkumusiikista (nuottiesimerkki 13, s. 233). Sopraanon ensimmäinen versio on riisuttu kaikista ornamenteista ja diminuutioista, toinen versio on koristeltu (Niversin). Kontrapunktiin kuulumattomat dissonanssit on merkitty tähdellä. (Olen jättänyt huomiotta trillien ja mordenttien sävelvuorottelun aikaansaamat dissonanssit.) Nuotien kohdalla on esitetty sanoin ornamentin nimi ja dissonanssin syy.

Ornamentointi oli ranskalaisen urkurin luontoa niin suuressa määrin, ettei hän välttämättä tullut ajatelleeksi, mitkä melodian elegantiin kaarrokseen kuuluvista kuvioista ja sävelistä olivat ornamentteja, mitkä runkosävelmään kuuluvia säveliä. Siksi onkin vaikka kuinka paljon esimerkkejä siitä, että ornamentit on kirjoitettu isoin nuotein. Esittäjän on syytä analysoida esillä oleva sävellys sillä tavalla, että hän erottaa ornamentinomaiset kulut muista ja osaa antaa niille oikean esitystavan ja artikulaation.

## Esimerkki 13. Ornamentoimaton ja ornamentoitu melodia. Nivers (1665).

The musical score is presented in three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, showing a simple melody. The middle and bottom staves form a grand staff for piano accompaniment. The piano part includes various ornaments marked with 'x' and 'z'. The first staff of the piano part has two 'x' marks. The second staff has two 'x' marks. The third staff has two 'z' marks. The fourth staff has one 'x' mark. The fifth staff has two 'x' marks. The sixth staff has one 'x' mark. The seventh staff has one 'x' mark. The eighth staff has one 'x' mark. The ninth staff has one 'x' mark. The tenth staff has one 'x' mark. The eleventh staff has one 'x' mark. The twelfth staff has one 'x' mark. The thirteenth staff has one 'x' mark. The fourteenth staff has one 'x' mark. The fifteenth staff has one 'x' mark. The sixteenth staff has one 'x' mark. The seventeenth staff has one 'x' mark. The eighteenth staff has one 'x' mark. The nineteenth staff has one 'x' mark. The twentieth staff has one 'x' mark. The twenty-first staff has one 'x' mark. The twenty-second staff has one 'x' mark. The twenty-third staff has one 'x' mark. The twenty-fourth staff has one 'x' mark. The twenty-fifth staff has one 'x' mark. The twenty-sixth staff has one 'x' mark. The twenty-seventh staff has one 'x' mark. The twenty-eighth staff has one 'x' mark. The twenty-ninth staff has one 'x' mark. The thirtieth staff has one 'x' mark. The thirty-first staff has one 'x' mark. The thirty-second staff has one 'x' mark. The thirty-third staff has one 'x' mark. The thirty-fourth staff has one 'x' mark. The thirty-fifth staff has one 'x' mark. The thirty-sixth staff has one 'x' mark. The thirty-seventh staff has one 'x' mark. The thirty-eighth staff has one 'x' mark. The thirty-ninth staff has one 'x' mark. The fortieth staff has one 'x' mark. The forty-first staff has one 'x' mark. The forty-second staff has one 'x' mark. The forty-third staff has one 'x' mark. The forty-fourth staff has one 'x' mark. The forty-fifth staff has one 'x' mark. The forty-sixth staff has one 'x' mark. The forty-seventh staff has one 'x' mark. The forty-eighth staff has one 'x' mark. The forty-ninth staff has one 'x' mark. The fiftieth staff has one 'x' mark. The fifty-first staff has one 'x' mark. The fifty-second staff has one 'x' mark. The fifty-third staff has one 'x' mark. The fifty-fourth staff has one 'x' mark. The fifty-fifth staff has one 'x' mark. The fifty-sixth staff has one 'x' mark. The fifty-seventh staff has one 'x' mark. The fifty-eighth staff has one 'x' mark. The fifty-ninth staff has one 'x' mark. The sixtieth staff has one 'x' mark. The sixty-first staff has one 'x' mark. The sixty-second staff has one 'x' mark. The sixty-third staff has one 'x' mark. The sixty-fourth staff has one 'x' mark. The sixty-fifth staff has one 'x' mark. The sixty-sixth staff has one 'x' mark. The sixty-seventh staff has one 'x' mark. The sixty-eighth staff has one 'x' mark. The sixty-ninth staff has one 'x' mark. The seventieth staff has one 'x' mark. The seventy-first staff has one 'x' mark. The seventy-second staff has one 'x' mark. The seventy-third staff has one 'x' mark. The seventy-fourth staff has one 'x' mark. The seventy-fifth staff has one 'x' mark. The seventy-sixth staff has one 'x' mark. The seventy-seventh staff has one 'x' mark. The seventy-eighth staff has one 'x' mark. The seventy-ninth staff has one 'x' mark. The eightieth staff has one 'x' mark. The eighty-first staff has one 'x' mark. The eighty-second staff has one 'x' mark. The eighty-third staff has one 'x' mark. The eighty-fourth staff has one 'x' mark. The eighty-fifth staff has one 'x' mark. The eighty-sixth staff has one 'x' mark. The eighty-seventh staff has one 'x' mark. The eighty-eighth staff has one 'x' mark. The eighty-ninth staff has one 'x' mark. The ninetieth staff has one 'x' mark. The hundredth staff has one 'x' mark.

appoggiatura ja trilli  
ennakkosävel

yläpuolinen sivusävel pidätykselle  
appoggiatura ja trilli  
alapuolinen sivusävel

appoggiatura ja trilli  
yläpuolinen sivusävel pidätykselle

appoggiatura ja trilli  
*port-de-voix* (painoton etulyönti)  
sivusävel  
mordentti

*accent*, jolle alap. sivusävelestä *coulé de tierce*  
appoggiatura ja trilli  
ennakkosävel

## LÄHTEET

d'Anglebert, Jean-Henry 1689. *Pieces de Clavecin*. Näköispainos 1965. New York: Broude Brothers.

Denis, Jean 1650. *Traité de l'accord de l'espionette*. Translated and edited by Vincent J. Panetta 1987. Cambridge: Cambridge University Press.

Couperin, François 1713. *Pieces de Clavecin*. Näköispainos 1988. Courlay: Fuzeau.

- 1716. *L'Art de toucher le clavecin*. Ks. Hämäläinen 1994.

Hotteterre, le Romain, Jacques 1707. *Principes de la flûte traversière*. Näköispainos 1973. Genève: Minkoff.

Hämäläinen, Kati 1994. *François Couperin: L'Art de toucher le Clavecin - Cembalon soittamisen taito*. Couperinin teoksen suomennos Markku Heikinheimo. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Rameau, Jean-Philippe 1722. *Traité de l'Harmonie*. Translated with introduction and notes by Philip Gossett 1971. *Treatise on Harmony*. New York: Dover.

Saint-Lambert, Mr de 1702. *Les Principes du Clavecin*. Näköispainos 1974. Genève: Minkoff.

## SOITTOTEKNIikka

Ranskalaisten klassisten urkujen soittamisesta voi urkuri oikeastaan vain unelmoida. Klassisen kauden soittimia on alkuperäisiä säilynyt ani harva, ja vähässä ovat tätä tyyppiä edustavat uudetkin urut. Onko siis mitään mieltä ylipäänsä käsitellä klassisten urkujen soittotekniikkaa?

On. Omat kokemukseni ja eräiden kollegoiden kokemukset viittaavat siihen, että ainakin joillekin siitä voi olla hyötyä ja iloa, jos nimittäin esittäjä haluaa paneutua huolella Ranskan barokin urkumusiikin artikulaatioon tai kun soitettavana olevien urkujen klaviatuurit ovat ranskalaismalliset. Alkuperäisen soittotekniikan ja varsinkin sen sormituskäytännön tunteminen on myös välttämätöntä, jos aikoo hallita ranskalaisen ornamenttiikan. Silloin - kylläkin ylen harvoin - kun urkuri pääsee tätä repertuaaria soittamaan ranskalaisilla alkuperäisillä tai niitten periaatteiden mukaan rakennetuilla uruilla, on tietysti asianmukainen, soittimeen sopeutettu tekniikka kullanarvoinen, ellei peräti välttämätön.

Koska urkujen ja cembalon soittotekniikan periaatteet olivat klassisena aikana samat, on nykyurkurille - aivan samoin kuin hänen kollegoilleen usea vuosisata sitten - hyödyksi, jos hän voi harjoitella ranskalaista urkuohjelmistoaan ja tekniikkaansa cembalolla, joita on paljon tiheämmässä kuin klassistyyppisiä ranskalaisia urkuja. Yleisimpien cembalotyyppien (flaamilais-ranskalaiset, ranskalaiset) kosketinten mitat ovat usein samat kuin olivat ranskalaisissa uruissa, ja cembalon kosketuksessaakin on näitä urkuja muistuttavia piirteitä. Niinpä cembalon ääressä voi hyvin valmistautua ranskalaistyyppisten urkujen ääreen pääsyä odotellessa, semminkin kun ranskalaisen urkumusiikin jalkio-osuudet ovat vähät ja useimmiten teknisesti varsin helpot.

Tarjoankin siis seuraavan katsauksen Ranskan klassisen ajan urkujensoittotekniikkaan. Se käsittää vain tämän soittotekniikan perusteet ja periaatteet; tänä päivänä, kuten tämän tekniikan valta-aikanakin, soittotekniikan hienosäätö tapahtuu yksilöllisten ominaisuuksien ja konkreettisten olosuhteiden mukaisesti. Nykyään on urkurin ohjelmisto tavallisesti erittäin laaja; niinpä urkurilta edellytetään muussakin kuin ranskalaisessa ohjelmistossa, että hän pystyy säätämään soittotekniikkansa sekä urkujen että musiikin mukaan.

## HISTORIALLISTA TAUSTAA

1600-luvun loppupuolella ja 1700-luvulla eivät cembalon- ja urkujensoittotekniikka paljoakaan eronneet toisistaan. Näiden kahden kosketinsoittimen musiikki oli tosin melko suuressa määrin idiomaattista, soittimelleen tyypillistä tekstuuria, mutta soittotekniikan ohjeissa ei yleensä näitä soittimia käsitelty erikseen. Olivathan niiden *mâitret* yhdet ja samat henkilöt.

Useimmat kosketinsoittotekniikan oppikirjat ja ohjeet kirjoitettiin cembaloa varten. Kun cembalon suosio kasvoi amatöörien parissa, oli tarpeellista ja myös kaupallisesti järkevää kirjoittaa ja julkaista oppikirjoja. Urut taas sijaitsivat vain kirkkoissa ja luostareissa, eikä niillä päässyt harjoittelemaan usein edes *organiste titulaire*, ja vain hyvin harvalla urkurilla oli kotiurut. Urkurit siis harjoittelivat yleisesti cembalon ääressä.

Ranskalaisen kosketinsoitintekniikan lähteet koskevat siis pääasiassa cembaloa. Toisinaan antavat varsinaiset urkukirjat hajanaisia sormituksia. Urkumusiikin artikulaatiosta ja urkujen kosketuksesta kirjoitetaan vain harvoin.

Tänä aikana ranskalainen kosketinsoitintekniikka oli Euroopan edistyneintä; tämä tunnustettiin kaikkialla. 1700-luvun puolivälissä alkoivat sitten kosketinsoitintekniikan ja osittain myös -musiikinkin innovaatiot tulla lähinnä saksankieliseltä alueelta. Siihen asti oli valta kuitenkin Ranskassa, erityisesti Pariisissa. Ranskan "provinssien" (maaseudun ja pikkukaupunkien) kosketinsoitinkulttuuri oli usein vanhanai-kaista ja ainakin pariisilaisten mielestä auttamattomasti jälkeenyttä. Näitä vähäosaisia ja syrjäytyneitä ajatellen tehtiinkin kosketinsoitinkouluista ja kosketinsoitinmusiikin sävellyskokoelmista pääosa. (Kokoelmat olivat myös tärkeä väline uusien muotien välittämiseksi.) Vaikka italialaisia vaikutteita oli ranskalaiseen musiikkiin omaksuttu jo 1600-luvun puolella, ei italialaisten soittotapa saanut jalansijaa Ranskassa.

Kosketinsoittimille sävellettyä musiikkia ja kosketinsoittimien soittotekniikkaa ei erotettu toisistaan sillä tavalla kuin nykyään. Niinpä siis sekä musiikkia että sen soittamisen tapaa luonnehdittiin herkäksi, vivahteikkaaksi, hienostuneeksi, luonnolliseksi jne. Tärkein ominaisuus oli ranskalaisten itsensä mielestä *la bonne grâce*, hienostuneisuuden, herkkyyden, mukavuuden ja luonnollisuuden yhdistelmä. Tämän ajan ranskalaisten käsitys luonnollisuudesta oli toinen kuin nykyään: luonnollisuus tarkoitti lähinnä luonnollisuuden ja helppouden vaikutelmaa, siis jotakin opittua ja kultivoitunutta, ei mitään primitiivistä tai kontrolloimatonta.

## KOSKETTIMISTOT

Kaikkein tärkein urkujen soittamisen tekniikkaa määräävä ominaisuus on se tapa, jolla soittajan sormen liike koskettimella välittyy pilliventtiiliin. Koskettimiston mitat vaikuttavat sormitusten periaatteisiin ja yksittäisten sormien valintaan. Tärkein tähän vaikuttava mitta on kosketinten leveys, mutta merkittäviä ovat myös niiden syväys ja pituus. Soittopöydän osien sijoittelu ja mittasuhteet vaikuttavat olennaisesti istuma-asentoon ja siten itse soittamisen tapaan.

Ranskan klassisissa uruissa koneisto oli aina mekaaninen, joten pilliventtiilin avautumis- ja sulkeutumisnopeuteen oli soittajan mahdollista vaikuttaa. Näin olivat siis alukkeen laatu ja artikulaatio säädeltävissä. Ranskalaisessa klaveritekniikassa tavoitteena oli tämän säätelyn mahdollisimman suuri kontrolli. Tässä suhteessa eivät urkujen ja cembalon soittotekniikat eroa toisistaan, vaikka äänen synty tapa ja vaikutelma olennaisesti eroavatkin toisistaan.

Kun metrijärjestelmä tuli käyttöön - Ranskassa virallisena 1793 ja viimein ainoana laillisena 1840 - syntyi koskettimen leveyden nykyinen standardi. Tätä ennen olivat ranskalaiset koskettimet kapeammat kuin muualla Euroopassa; miten vanha tämä ero alkuaan on, ei voi arvioida, dokumentteja kun ei ole. Mutta jo 1600-luvun lopussa vaihdettiin arvokkaiden flaamilaisten cembaloitten klaviatuurit ranskalaisten siroiksi malleiksi. Kosketinten leveys vaihteli jonkin verran<sup>1</sup>, mutta aina ne olivat kapeammat kuin ulkomailla ja vanhoissa instrumenteissa. Kolmen oktaavin leveys oli 476-493 mm, yksi oktaavi keskimäärin 158,7-164,2 mm ja alakoskettimen vaatima tila (väleinen) 22,7-23,5 mm.<sup>2</sup> (Nykyisen pianon vastaavat mitat ovat suunnilleen 496 mm, 165 mm ja 23,6 mm.)

Koskettimien painumaväli oli kohtuullinen. Koskettimien vastusta luonnehdittiin uruissa melkein yhtä kevyeksi kuin cembalossa. Tämä riippui tietysti rekisteröinnin koosta. Yhdellä tai parilla äänikerralla kosketus oli varsin kevyt ja herkkä, omiaan runsaille ornamenteille ja artikulaation hienouksille. Kun äänikertoja oli paljon tai

---

<sup>1</sup>Esimerkiksi Dom Bédos suosittaa klaviatuurin leveydeksi 30 *lignes*. Dom Bédoksen *ligne* on "Pariisin linja". On mahdollista, että Pariisin ja Ile-de-Francen alueen ulkopuolella käytettiin omia paikallisia *lignen* pituuksia, mikä vaikutti klaviatuurien mittoihin.

<sup>2</sup>Kolmen oktaavin leveys (saks. "Stichmass", engl. "three-octave span") on otettu organologiassa käyttöön, jotta voitaisiin eliminoida klaviatuurin päissä ja mahdollisesti muualla olevat epäsäännöllisyydet. - Pienimmät luvut ovat cembaloista, suurimmat luvut Dom Bédosin suosituksia.

sormioyhdistäjä oli päällä, oli kosketus huomattavasti raskaampi. Raskaus oli so-  
pusoinnussa suuria rekisteröintejä ja yhdistettyjä koskettimistoja vaativien osien  
musiikin karakterin ja soinnin leveyden kanssa.

Soittopöydässä kaikki koskettimistot sijaitsivat lähellä toisiaan sekä syvyys- että  
korkeussuunnassa, joten ylimmille sormioille ei tarvinnut juurikaan kurkotella. Jal-  
kiokin sijaitsi "lähellä", aivan positiivin koskettimiston alapuolella urkukaapin etu-  
seinämän edessä. Jalkiokoskettimet olivat usein erittäin lyhyet: yksinkertaiset nappu-  
lat tai laudanpäät, jotka nousivat lattiaan tehdyistä rei'istä (*pédalier à la française*,  
"ranskalainen jalkio").

Suurissakin uruissa soittopöytä oli varsin kompakti ja jalkiokoskettimisto pieni.  
Rekisteritapit sijaitsivat johdonmukaisessa järjestyksessä urkurin ulottuvilla molem-  
min puolin soittopöytää. Urkuri sai näin ollen helposti hallinnan tunteen soittimes-  
taan - eihän hän tarvinnut edes avustajaa.

## SOITTOTEKNIIKAN OHJEET

### DENIS

Ensimmäinen kosketinsoitinten soittamisen käytäntöä käsittelevä ja soittajille tarkoi-  
tettu kirja oli Jean Denisin *Traité de l'Accord de l'espionette* (Cemalon virittämisen  
oppikirja). Se ilmestyi ensimmäisen kerran 1643. Vuonna 1650 Denis lisäsi siihen  
kaksi lukua, jotka koskevat soittamisen tekniikkaa. Kirja käsitteli pääasiassa koske-  
tinsoitinten viritystä, mutta se sisälsi myös selostukset *toneista* ja niiden transpositi-  
oista sekä improvisoimisen ja fuugan teon alkeista. Lyhyessä soittamista käsitte-  
levässä osassa Denis selostaa ensin cemalon ja urkujen soittamisen tekniikkaa ja  
varoittaa eräistä siinä esiintyvistä huonoista tavoista. Denis oli vanhan soitinrakenta-  
jasuvun jäsen, itsekin cembalorakentaja, ja urkuri. Hän ei selvästikään ollut mikään  
suuri *maitre* ja tunnustaa olevansa taidoiltaan melko vaatimatonta tasoa. Denisin  
tärkeimmät soittamisen tekniikkaa koskevat huomautukset ovat seuraavat.

Urkujen- ja cembalonsoitossa kosketus ei saa olla kova eikä jännittynyt. Ranne  
ja rystyt on pidettävä samalla korkeudella. Soittamista eivät saa häiritä ulkoiset  
maneerit (tahdin lyöminen, ääntelehtiminen jne.). Peukalon käyttämistä ei tule  
kokonaan välttää. Mordentin soittotapa on mielenkiintoinen: sivusävel lyödään  
yhtaikaa pääsäveln kanssa (eräänlainen *acciaccatura*) ja päästetään sitten irti. Mutta



pääsävelestä ei saa missään tapauksessa olla epäselvyyttä, joten sillä on tarpeen viipyä.

Denisin soittotekniikkaa koskevat ohjeet ovat vähät ja hajanaiset. Ne eivät vaikuta erityisen vanhanaikaisilta, sillä samantapaisia ohjeita annettiin aina 1700-luvun puoliväliin asti. Peukalon käytön suositteleminen voi olla hänen ajalleen uutta. Mordentin soittotapa poikkeaa myöhäisemmästä.

Denis ei selvästi pyrikään antamaan täydellistä kuvausta soittotekniikasta ja ornamenteista. Ehkä Denisin ohjeet koskevat vain sitä, minkä hän on huomannut erityisen vaikeaksi tai kiistanalaiseksi. Kenties Denisillä ei ollutkaan enempää tietoa.

## NIVERS

Seuraava soittamisen tekniikasta kirjoittanut on Guillaume-Gabriel Nivers (n. 1632 - 1714). Nivers oli Chapelle Royalen urkuri ja huomattava urku- ja kirkkomusiikin asiantuntija, kaikin puolin oppinut ja arvostettu muusikko. Ensimmäisen urkukirjansa esipuheessa 1665 hän antaa ohjeita mm. soittotekniikasta, sormituksista, ornamenteista ja artikulaatiosta. Soittamisen on oltava vapautunutta ja luonnollista, sanoo Nivers. Sormet on asetettava koskettimistolle mukavasti ja luontevasti; niistä pisimpiä on pyöristettävä hiukan.

Asteikot sormitetaan parittaisin sormituksin: o.k. ylös (1-2-)3-4-3-4, o.k. alas (4-)3-2-3-2; v.k. ylös (4-3-)2-1-2-1, v.k. alas (1-2-)3-4-3-4. Sointujen sormituksissa on useita vaihtoehtoja. Trillisormituksissa on yleisin oikeassa kädessä 4-3, vasemmassa 1-2. Hyvä, mutta harvinaisempi on oikeassa kädessä 3-2 ja vasemmassa 2-3. Mordentin sormitukset ovat tavallisesti o.k. 3-2 ja v.k. 1-2. Harvemmin soitetaan o.k. 2-1 ja v.k. 2-3.

Normaali kosketus on hiukan non legato, mutta legatoa käytetään *port-de-voix*-ornamentissa, joka Niversillä on painoton etulyönti painolliseen pääsäveleen. (Tämä käy ilmi myös *port-de-voixin* notaatiosta kaikissa Niversin urkukirjoissa.)

Niversin kehoitus pyöristää sormia hiukan, hänen sormituksensa ja artikulaatio-ohjeensa sopivat keskenään yhteen. Samantapaisia ohjeita antavat muutkin, mm. Couperin. Sen sijaan etulyönnin soittaminen painottomana, ennen iskua, edustaa 1600-luvun tapaa.

## GASPARD CORRETTE

Vuonna 1703 ilmestyi Gaspard Corretten (1671- ennen 1733) urkukirja. Siinä hän antaa esitysohjeita tietyntyyppisiä urkuversettejä varten. Ne osoittavat, että soittotapa, kosketus ja artikulaatio vaihtelivat paljon ja että niiden valinta riippui sävellyksen karakterista.

Kaari tarkoittaa "liaison [--] pour ne point lever des doigts", siis sitomista, jossa ei saa nostaa sormia.

Sävellyksissä on jokunen sorminnumero siellä täällä, useimmiten oikean käden pikkusormen numero laskevan asteikon ensimmäisellä, korkeimmalla sävelellä. Voisiko tämä mahdollisesti merkitä, että näissä kohdissa käytettäisiin muuten vanhanaikaiseen tapaan kolmatta sormea? Edustiko Corretten perintö vanhanaikaista tekniikkaa ja siksi pikkusormi korkeimmalla sävelellä uudistusta? Corrette oli kotoisin Rouenista ja toimi siellä pitkään; Pariisiin hän muutti vasta urkukirjansa ilmestymisen jälkeen. Vaikka Rouen oli Ranskan katolisen kirkon tärkeitä paikkoja ja kuuluisien urkujen ja urkureiden kaupunki, on mahdollista, että 1700-luvun alussa se ei ollut edistyksellisimpien tekniikoiden koti. Tosin ei Corretten musiikki vaikuta erityisen vanhanaikaiselta.

## RAISON

Samantapaisia sormituksia kuin Correttella on André Raisonin (ennen 1650 -1719) ensimmäisessä urkukirjassa vuodelta 1688: 5. sormi esiintyy 1. sormen ohella sorminumeroinneissa yleisimmin. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Raison on kehittänyt sormitusten merkitsemiseen oman systeemin: siinä ei tarvitse merkitä kaikkia sormia, koska soittajat niitä kuitenkin osasivat käyttää. 5. ja 1. sormi osoittavat vain käden suunnan muutosta. Syynä 5. sormen yleisyyteen ei silloin olisi vanhanaikaisen 3. sormen välttäminen korkeimmilla sävelillä. Raison olikin urkurina Pariisissa ja kuului korkeimman veroluokan (arvostetuimpiin) opettajiin.

## SAINT-LAMBERT

Ensimmäinen varsinainen kosketinsoitintekniikan oppikirja käsittelee cembalon soittamista. Tekijä on Monsieur de Saint-Lambert ja teos *Les Principes du Clavecin* vuodelta 1702.

Tiedot Saint-Lambertista perustuvat yksinomaan hänen itsensä kirjassaan antamiin tietoihin: vaikuttaa siltä, että hän toimi cembalo-opettajana Pariisissa vain ajoittain tai ei lainkaan. (Harris-Warrick 1984, ix.) (Häntä ei pidä sekoittaa - niin kuin jo 1700-luvulla tehtiin - Michel Lambertiin, kuninkaan kamarin säveltäjään ja Lullyn appeen.) Vaikka Saint-Lambert ei ollut mikään kuuluisa *maître*, hänen cembalonsoiton oppikirjansa ja varsinkin kenraalibassonsoiton oppikirjansa (*Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*) olivat erittäin suosittuja. Niistä otettiin useita painoksia ja niitä mainostettiin vielä 1750-luvulla. Niitä on säilynyt useita kappaleita. Kirja tunnettiin myös Ranskan ulkopuolella: eräässä italialaisessa käsikirjoituksessa on käänös molemmista kirjoista. Teokset tunnettiin myös saksakielisellä alueella: mm. Heinichen ja Mattheson lainaavat *Nouveau traité* ja Adlung mainitsee molemmat kirjat. Myös Brossardin ja Waltherin musiikkisanakirjat tuntevat Saint-Lambertin. Loulién papereissa on kuusi sivua lainauksia *Principesista*. (Harris-Warrick 1984, x.) Jopa Rameaun *Traité de l'Harmonie* sisältää lainauksia (ilman lähdemainintaa) Saint-Lambertin kenraalibassonsoiton oppikirjasta. (Gosset 1971, xiii-xv.)

Saint-Lambertin oppikirja on suunnattu soittajalle tai soittamista opettelevalle. Se käsittelee tarkasti musiikin teorian ja notaation perusteet sekä kosketinsoitinten sormitukset ja ornamentit.

Saint-Lambert sanoo, että mikään ei ole niin vapaata kuin sormittaminen, sillä tärkeintä on soittajan mukavuus ja *la bonne grâce*. Mutta koska on paljon sellaisia tilanteita, joissa suurin osa soittajista on havainnut tietyt sormitukset parhaimmiksi, on niistä muodostunut sääntöjä. Nämä sormitukset ovat niitä, joissa kättä tarvitsee liikuttaa mahdollisimman vähän. Sormiakaan ei saa nostaa liikaa eikä koskettimia saa "hakata". Kädet on pidettävä "suorina", ts. niitä ei saa taivuttaa mihinkään suuntaan. Ranteet ja kyynärvarsi ovat samassa tasossa. Sormia on sen sijaan taivutettava niin, että peukalo on samassa linjassa muiden sormien (sormenpäiden?) kanssa.

Sormitukset ovat asteikoissa parilliset tavalliseen tapaan: o.k. ylös (1-2-)3-4-3-4, o.k. alas (5-4-)3-2-3-2; v.k. ylös (4-3-)2-1-2-1, v.k. alas (1-2-)3-4-3-4. Oikean käden laskevalle asteikolle Saint-Lambert antaa nopeita tempoja tai pieniä nuottiar-

voja varten vaihtoehtoisen sormituksen, joka on peilikuva vasemman käden nousevasta sormituksesta: (5-)4-3-2-1-2-1(-2)<sup>3</sup>.

Saint-Lambertin kirja on suunnitelmallinen ja johdonmukainen. Sen tiedot ovat täsmällisiä ja yleensä yksiselitteisiä. Saint-Lambertin siteeraamat säveltäjät (Chambonnières, Nivers, d'Anglebert, Lully, Lebègue) edustavat edeltävää sukupolvea, mutta eräissä notaatiota ja tahtiosoituksia koskevissa mielipiteissään Saint-Lambert edustaa yleensä jo modernia linjaa. Sen sijaan on vaikea muodostaa tarkkaa kuvaa siitä, miten modernia koulua hänen soittotekniikkansa edustaa, koska vertailukohteita on niin vähän.

Saint-Lambertin soittotekniikan yleiset piirteet eivät eroa olennaisesti muiden kirjoittajien käsityksistä. Ainoa, mitä Saint-Lambertin kirjasta jää kaipaamaan, on selvitys artikulaatiosta.

## COUPERIN

François Couperinin (1668-1733) *L'Art de toucher le clavecin* ilmestyi 1716, mutta jo seuraavana vuonna siitä julkaistiin säveltäjän itsensä laajentama versio. "Cembalon soittamisen taito" on cembalonsoiton opetuksessa klassikko, jota voi edelleenkin käyttää. Se tunnettiin laajalti paitsi Ranskassa myös muualla Euroopassa.

Couperinin kirja eroaa kaikista ajan muista soittamisen oppikirjoista useassakin suhteessa. Se ei käsittele lainkaan musiikin teorian ja notaation perusteita. Se on ensimmäinen soittamisen opas, jossa on kokoelma etydejä. Se ei käsittele ainoastaan cembalon soittamisen tekniikkaa, vaan myös tyyliä ja musiikin tulkitsemista. Couperin itse sanoo: "Sen sijaan käsittelen kaikkia hyvään cembalonsoittoon liittyviä seikkoja [--]. Niin kuin kielioopin ja puhutun puheen välillä on suuri ero, niin on myös suunnaton ero nuottitekstin ja hyvän soittotavan välillä." Koska viimeksimainitut seikat ovat Couperinin teoksessa läheisessä yhteydessä nimenomaan idiomaattiseen cembalomusiikkiin, käsittelen seuraavassa lähinnä niitä enimmäkseen soittotekniikkaan liittyviä seikkoja, joista on hyötyä urkurille.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>Sormitus on kirjoittajan laatima Saint-Lambertin ohjeiden ("Remarques", s. 65) mukaisesti.

<sup>4</sup>Couperinin kirjan sisältöä ja merkitystä olen analysoinut teoksessa Hämäläinen 1994.

*L'Art de toucher le Clavecin* (toinen laitos, 1717) sisältää pääasiassa ohjeita hyvästä cembalon soittotavasta, kahdeksan preludia sekä runsaasti sormitusohjeita Couperinin ensimmäisen ja toisen cembalokirjan vaikeasti sormitettaviin kohtiin. Couperin kuvaa normaaleja sormituksia melko lyhyesti ja poikkeavia sormituksia hyvin laajasti, joten normaaleja sormitustapoja koskeva tieto on kirjassa pääasiassa implisiittistä. Mutta kun kirjan tiedon analysoi huolellisesti, voi muodostaa hyvinkin tarkan käsityksen Couperinin tekniikasta.

Hyvän soittoasennon Couperin kuvaa yksityiskohtaisesti. Nämä ohjeet koskevat tietysti cembaloa, joten niitä joudutaan soveltamaan urkuihin. Couperin oli erinomainen urkuri ja toimi St-Gervaisin ja Chapelle Royalen urkurina kuolemaansa saakka. Kokemukseni mukaan nämä hänen ohjeensa sopivat myös ranskalaisten urkujen ääressä istuvalle soittajalle.

Istumakorkeus määräytyy käsivarren ja käden asennosta, jonka Couperin määrittelee seuraavasti: kyynärpäiden, ranteiden ja sormien (oletettavasti sormenpäiden) tulee olla alapäin samassa tasossa. Soittajan etäisyyden koskettimistosta tulee olla suunnilleen 25 cm. Tämä merkitsee, että keskikokoisella soittajalla olkavarren ja kyynärvarren muodostama kulma on noin 90°, jolloin olkavarsi riippuu jännittämättä alaspäin ja kyynärvarsi vain nostetaan oikeaan korkeuteen. Näin on jännitys koko käsivarressa ja yläselässä mahdollisimman pieni.

Couperin ei kerro soittajan istumaetäisyyden ja -korkeuden suhteuttamisesta kaksisormioiseen cembaloon. Kaksisormioisessa cembalossa alempi sormio on pääsormio, joten ylemmän sormion olemassaolo ei vaikuttane tähän ohjeeseen.<sup>5</sup> Ranskalaisten urkujen pääsormio on toinen alhaalta, mutta yleensä uruissa oli vielä pääsormion yläpuolella yksi tai kaksi sormiota. Koska urkurin täytyy orientoitua pääsormion ohella sekä pääsormion ala- että yläpuolella oleviin sormioihin, pitääne Couperinin ohje istumakorkeudesta paikkansa ainakin osapuilleen myös urkujen ääressä.<sup>6</sup> Silloin soittaja on varsin lähellä positiivin koskettimistoa. Soittajan ei tarvitse kurkottaa pääsormiolla soittaessaan ja käsien asento voidaan säilyttää hyvänä. Tällöin myös ylempänä olevat sormiot ovat hyvin urkurin ulottuvilla, kunhan hän nojautuu lievästi lantiosta eteenpäin. (Tässä asennossa soittaja on huomattavasti lähempänä koskettimistoa kuin myöhäisemmässä urkutekniikassa.)

---

<sup>5</sup>Ks. Hämäläinen 1994, 166.

<sup>6</sup>Jalkiosoitto saattaa aiheuttaa tähän asetelmaan muutoksia, ks. jälj. kohta "Jalkio".

Sormet on pidettävä koko ajan lähellä koskettimia eikä koskettimia saa missään tapauksessa lyödä. Herkkyys ja käden pehmeys on tärkeää. Jos kättä uhkaa jäykkyys, täytyy sormia verryttellä vetämällä niitä eri suuntiin tai antaa jonkun toisen tehdä se.

Ensimmäiseksi Couperin muistuttaa, kuinka tärkeitä oikeat sormitukset ovat kauniille soitolle. Hän tuomitsee vanhan sormijärjestyskäytännön ja kehottaa noudattamaan uusinta. Valitettavasti Couperin ei kuitenkaan kerro suoraan, mikä on vanha käytäntö (kolmea erityistapausta lukuunottamatta), eikä myöskään, mikä on uusi!

Couperinin asteikkosormitukset ovat samat kuin jo Niversillä ja Saint-Lambertilla.

Oikeassa kädessä vuorottelevat ylöspäin mentäessä 3 ja 4, alaspäin tultaessa 3 ja 2. Asteikon ylin sävel voidaan sormittaa 5 ja asteikon alin 1.

Oikean käden asteikoissa ei koskaan käytetä peukaloa keskellä, ainoastaan skaalan alimmalla sävelellä. Peukaloa ei tarvita silloinkaan, kun asteikossa neljän vierekäisen sormen jälkeen seuraa asemanvaihto. Tällaisen pitkän asteikon eräs sormitus (A-duuriasteikossa) on oikeassa kädessä ylös 1-2-3-4, 2-3-4-5 ja alas 5-4-3-2, 4-3-2-1. Oikean käden kaikkien viiden sormen käyttäminen peräkkäin samassa asemassa ei tule kysymykseen.

Oikeassa kädessä voidaan havaita hyvän sormen periaate; hyvät sormet ovat 1, 3 ja 5. Hyvän sormen periaatteesta luovutaan kuitenkin helposti, jos on soitettava useita yläkoskettimia tai muuten mukavuus sitä vaatii.

Vasemmassa kädessä ylöspäisen asteikon normaali sormitus edellyttää etusormen ja peukalon vuorottelua: (5-4-)3-2-1-2-1. Mukavuuden sitä vaatiessa voidaan peukalon jälkeen käyttää etusormen sijasta myös kolmatta. Alas mentäessä vuorottelevat keskisormi ja nimetön: (1-2-)3-4-3-4-5. Vasemmassa kädessä sormitukset vaihtelevat siinä määrin, että hyvän sormen periaatteesta ei voida puhua.

Oikeassa kädessä on aivan tavallista siirtää kolmas sormi yläkoskettimelta alakoskettimelle. Tämä soittotapa on käytössä joskus myös silloin, kun kyseessä oleva kulku on kirjoitettu kaaren alle. Se tarkoittaa varmastikin sitä, että sormi liu'utetaan pehmeästi koskettimelta toiselle. Couperinilla on myös sellainen sormitus, jossa oikean käden keskisormi viedään alakoskettimelta toiselle alakoskettimelle. Tämä sormitus on käytössä silloin, kun normaali sormitus olisi jostakin syystä hankala. Mutta se on varmasti harkittu, sillä Couperin suosii sitä eräiden muiden kuuluttamiensa soittotapojen kustannuksella.

Kaiken kaikkiaan Couperinin asteikkosormitusten joustavuus osoittaa järkevää ja käytännöllistä suhtautumista. Seuraavassa vielä yksi tärkeä esimerkki Couperinin asteikkosormituksista. Siinä sormitus tukee artikulaatiota ihanteellisella tavalla.

Nuottiesimerkki 1. Laskeva tetrakordi. Couperin (1717).



"Koska näistä pareittain toisiinsa yhdistetyistä nuoteista toinen ja neljäs muodostavat bassoa vastaan konsonanssin, on välttämätöntä, että ne soite-taan samoilla sormilla kuin silloin, jos melodia olisi kuvioimaton ja ilman hajasäveliä."

Trillit soitetaan tavallisimmin oikeassa kädessä 3-2 tai 4-3, vasemmassa 1-2 tai 2-3. Couperinin nuottiesimerkeissä oikean käden trillisormituksista ehdottomasti yleisempi on 4-3. Erittäin usein trilli esiintyy ylä-äänessä kadenssissa dominant-tisoinnalla, jossa oikea käsi soittaa bassolle terssin ja sen yläpuolella kvintin trillin kera (kenraalibassossa 6-5). Terssi soitetaan useimmiten etusormella, jolloin trilli on pakko soittaa 4-3. (Ks. nuottiesimerkki 2.) Silloin kun terssi on yläkoskettimella, on tämä sormitus aivan välttämätön, koska ranskalaisen klaviatuurin koskettimet ovat lyhyet.

Nuottiesimerkki 2. Couperin (1717, 183).



Etulyönti on Couperinilla painollinen appoggiatura, joka soitetaan joko pääsävelen alapuolelta (*port-de-voix*) tai yläpuolelta (*coulé*). Tavallisin appoggiatura on se, jossa koristeltavaa säveltä lähestytään alapuolelta sekunnin päästä ja appoggiaturana soitetaan tämä sama sävel. Couperin pohtii näin syntyvän repetition sormittamista. Hän vaatii hylättäväksi vanhan sormituksen, jossa repetitio soitetaan samalla sormella. Uusi hyvä tapa vaatii vaihtamaan sormea.

Terssit on Couperinin mukaan soitettu aikaisemmin samoilla sormilla (4/2), mutta Pariisissa ne soitetaan aina vaihtamalla sormia (4/2, 5/3, harvoin 4/2, 3/1). Uusi tapa tekee mahdolliseksi käyttää enemmän *liaisonia*, siis soittaa terssit enemmän yhteen.

Couperin käyttää runsaasti mykkää vaihtoa ja kehuu olevansa siinä ensimmäinen. Se ei kylläkään pidä paikkaansa. Cembalo- ja urkunuotit sisältävät mykkiä vaihtoja jo ennen Couperinia, vaikka mykkää vaihtoa ei sanoin missään kuvatakaan. Erityisen usein on mykkä vaihto vasemmassa kädessä kadenssissa. Olen merkinnyt mykkät vaihdot ristillä.

Nuottiesimerkki 3. Mykkä vaihto. *Jacquet de la Guerre (Les pièces de clavessin, 1687), Grigny (1699), Raison (1688).*



Oikean käden sormituksissa näkyy selvästi haluttomuus käyttää peukaloa ja pikkusormea samassa asemassa. Vasemmassa pikkusormea ja peukaloa käytetään suunnilleen yhtä usein; niitä käytetään joskus myös samassa asemassa.

## RAMEAU

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) kirjoitti useaan otteeseen cembalonsoitosta. Vaikka hänen maineensa perustui aluksi cembalonsoiton opettajana ja myöhemmin säveltäjänä saavutettuihin tuloksiin, hän toimi myös urkurina Avignonissa, Pariisissa, Dijonissa, Lyonsissa ja Clermontissa vuoteen 1722 tai 1723 sekä myöhemmin Pariisissa 1730-luvulla.

Rameaun toinen cembalokirja vuodelta 1724 sisältää "Une methode pour la mecanique de doigts". Nämä cembalonsoiton ohjeet sisältävät laajan ornamentitaulukon, yksityiskohtaisia ohjeita soittamisen tekniikasta ja kosketuksesta sekä muutamia esimerkkejä ja lyhyen harjoituskappaleen.

Rameaun soittotapa on seuraava. Tekniikan perusta on sormien vaivaton ja itsenäinen liikkuminen, joka tapahtuu rystyistä. Käsi kannattaa sormia ja ohjaa ne uusiin asemiin: sormia ei saa painaa alas käden avulla. Tämän ohjeen Rameau antaa toisaalla myös kenraalibasson soitosta; se koskee siis myös sointujen soittamista. Liikkeiden tulee olla mahdollisimman pieniä, kosketuksen kevyt ja pehmeä. Sormien herkkyyks ja liikkuvuus on omaksuttava ensin, sitten vasta voima.

Sormituksissa peukalo on tärkeämpi kuin Couperinilla. On harjoiteltava kaikkien viiden sormen käyttämistä peräkkäin sekä oikeassa että vasemmassa kädessä. Tätä varten Rameau antaa kaksi pientä asteikkoharjoitusta ja lyhyen valmiiksi sormitetun menuetin. Sormitukset tekevät välttämättömäksi pyöristää sormia niin paljon, että kaikki sormenpäät (myös peukalon ja pikkusormen) ulottuvat koskettimille, kuten Rameau sanoo. Sormet eivät saa kuitenkaan olla liiaksi koukussa, paitsi joissakin erityistapauksissa, eivätkä sormenpäät saa ulottua kosketinten etureunaa kauemmaksi. Peukaloa Rameau suosittelee käytettäväksi ns. *batterie*-kuvioissa (murtosointujen toistokuvioissa), jotka ovat hänelle tyypillisiä. (Couperin varoittaa näistä kuvioista, että ne eivät sovi cembalolle lainkaan ja että niitä tulisi elegantissa cembalosatsissa välttää.) Urkumusiikissa tällaisia kuvioita esiintyy joskus bassosooloissa. Seuraavassa Rameaun esimerkki.

Nuottiesimerkki 3. *Batteries*. Rameau (1724).

*Le pouce & doit se trouver dans le milieu de cette batterie .*

"Peukalo [joka on merkitty numerolla] 1 on *batterien* keskellä."



Toisin kuin myöhemmässä kirjallisuudessa joskus väitetään, Rameau ei käytä peukaloa asteikkojen keskellä (ei ainakaan kehota siihen tai anna siitä esimerkkiä). Poikkeus on tietysti vasemman käden normaali nouseva asteikkosormitus 2-1-2-1. Sorminumeroin varustettu Menuettikin, jolla Rameau demonstroi oikean käden peukalon käytön tarpeellisuutta, on sävelletty siten, että peukaloa ei tarvitse käyttää asteikon keskellä.

Rameaun tärkein kommentti artikulaatiosta on seuraava: samalla kun kosketin päästetään ylös painetaan seuraava alas. Artikulaation kannalta mielenkiintoinen on myös appoggiaturan selitys. Se merkitsee, että etulyönti ja pääsävel soivat hetken yhdessä. Ks. nuottiesimerkki 4.

Nuottiesimerkki 4. *Appoggiatura*. Rameau (1724).

Rameau on kirjoittanut esityksensä järjestelmällisesti ja selkeästi. Se etenee loogisesti ja siinä on otettu huomioon useita pedagogisesti tärkeitä seikkoja. Jo Rameaun maineen perusteella voikin olettaa hänen tunteneen asiansa varsin tarkkaan.

Rameau suosittelee oikean käden peukalon käyttämistä selvästi enemmän kuin kukaan muu tässä esillä olevista kirjoittajista. Peukalon käyttö murtoosoinnissa liittyy tosin Rameaun erityiseen sävellystapaan, jota muut eivät käytä. Tärkeämpi on

hänen suosituksensa käyttää kaikkia viittä sormea perättäin samassa asemassa. Muut sormituksia antaneet kirjoittajat käyttävät perättäin enintään neljää sormea.

Rameau näyttää suosineen legatoa useammin kuin muut kirjoittajat; siitä kertovat appoggiaturan esitysohje ja kosketustavan selitys.

## DANDRIEU

Jean-François Dandrieu (n. 1682 -1738) oli kuninkaan kappelin ja Pariisin tärkeän St-Merryn kirkon urkuri, urkurakennuksen asiantuntija ja urkurin virkojen näytteiden tuomari sekä tunnettu cembalisti ja opettaja.

Dandrieu antoi sormituksia kokoelmassaan *Pieces de Clavecin courtes et faciles*. Tämän teoksen syntyä ei ole pystytty määrittämään. Dandrieun kolme ensimmäistä cembalokirjaa, joista tämä kokoelma on yksi, on ilmeisesti painettu vuosien 1704 ja 1720 välillä. Osan näissä kokoelmissa painetuista sävellyksistä Dandrieu julkaisi myöhemmissä kokoelmissaan vuosina 1728, 1734 ja 1739. Niissä hän on aloittanut kirjojen numeroinnin uudestaan ja modernisoinut tyyliään.<sup>7</sup> Dandrieun sormitukset ovat siis hänen varhaisemmalta kaudeltaan. On mahdoton sanoa, muuttuiko hänen soittotekniikkansakin; arvelen, että se pysyi olennaisilta osiltaan samana.

Dandrieu ei selitä soittotekniikkaansa sanallisesti. Sormituksia hänellä sen sijaan on runsaasti. Oikean käden sormituksissa näkyy selvästi hyvän sormen periaate. Se on mahdollista ja luonnollista, sillä kokoelmassa käytetyt sävellajit ovat C-duuri, c-molli, d-molli ja D-duuri. Dandrieu ei siis tässä kokoelmassa käytä runsaasti yläkoskettimia sisältäviä sävellajeja, jotka taas vaatisivat usein tai kokonaan hyvän sormen periaatteesta luopumista.

Laskeviin tetrakordeihin Dandrieu kirjoittaa samanlaisen sormituksen kuin Couperin: o.k. 4-3-3-2. Tällä sormituksella on luontevaa toteuttaa parittainen artikulaatio. Nopeat tiratat tai pitkät asteikkokulut ovat Dandrieun kappaleissa harvinaisia, mutta eräässä kohdassa hän sormittaa oikean käden laskevan asteikon, jossa on kuusi säveltä kaaritetuna yhteen, samalla tavalla kuin St-Lambert: 5-4-3-2-1-2 ja 4-3-2-1-2-1.

---

<sup>7</sup>François-Sappey esipuheessaan mainitun teoksen moderniin laitokseen.

Dandrieun rinnakkaiset terssit soitetaan joko samoilla sormituksilla (4/2-4/2, Couperinin "vanha tapa") tai vaihtaen sormia (4/2 vuorotellen sormituksen 5/3 tai joskus 3/2 kanssa, Couperinin "uusi tapa"). Trillisormitukset ovat samat kuin Niver-sillä ja Couperinilla. Dandrieu välttää oikean käden peukaloa. Kaiken kaikkiaan Dandrieun sormitustekniikassa käytetään hyväksi sormien pituuseroja, klassisen tekniikan tapaan.

## MICHEL CORRETTE

Vuonna 1749 ilmestyi urkurin ja cembalistin Michel Corretten (1707-1795) *Les Amusemens du Parnasse*. Tämä cembalomusiikin kokoelma sisältää täydellisesti sormitettujen kappaleiden lisäksi ohjeita cembalon soittamisesta.

Corretten kuvaama tekniikka poikkeaa jossain määrin edellä kuvatuista. Asteikot sormitetaan käyttämällä peukaloa niiden keskellä; muutama asteikkosormitus tosin on parittainen. Esitellessään asteikkosormituksia, joissa käytetään peukaloa, hän sanoo, että "tätä tapaa noudattavat enemmän ulkomaalaiset". Corretten cembalo on ajalleen varsin moderni siinä, että se on *à grand ravalement* (ääniala FF-f<sup>3</sup>). Kaikki tämä viittaa siihen, että Corrette edustaa uutta, perinteisestä klassisesta ranskalaisesta tekniikasta poikkeavaa tekniikkaa.

## YHTEENVETO

Otan esille tässä Ranskan klassisen kauden urkujensoittotekniikan tärkeimmät piirteet. Olen käyttänyt hyväksi edellä mainittuja tietoja soittotekniikasta, tietoja ranskalaisten urkujen rakenteesta ja soittopöydän mensuureista sekä omia kokemuksiani ranskalaisten urkujen ja cembaloitten soittamisesta.

Seuraava kuvaus edustaa eräänlaista soittamistekniikan teoreettista mallia, johon konkreettiset olosuhteet (soittajan koko ja yksilöllinen fysiologia, kulloisetkin urut, tilan akustiikka ja soitettava musiikki) tuovat käytännössä omat sovelluksensa.

Hiukan ennen 1700-luvun puoliväliä tuli uusia soittotekniikan vaikutteita varsinkin saksankieliseltä kulttuurialueelta, mutta on vaikea sanoa, miten laajalle ne

levisivät. Käsitykseni mukaan Ranskan urkureitten perustekniikka säilyi kuitenkin periaatteiltaan jokseenkin muuttumattomana 1700-luvun lopulle saakka.

## ISTUMA-ASENTO

Istuma-asennossa tärkeintä on hyvä ja vakaa tasapaino. Se turvaa soittamisen varmuuden, maksimaalisen kontrollin ja sopivan rentouden.

Selkärangan luonnollinen, seisoma-asennon S-kirjaimen muoto täytyy säilyttää myös istuessa. Tämä merkitsee, että soittajan on istuttava penkin reunalla, ei kuitenkaan niin edessä, että tasapainon säilyttäminen vaarantuu. Tämä kaikki varmistaa käsisivarsien ja käsien vapaat liikkeet. (On hyvä muistaa, että barokin aikana sivistyneen ihmisen ominaisuuksiin kuului hyvä ryhti, jota vaatetus tuki keskivartalosta huomattavasti voimakkaammin kuin nykyään. Jos tuoleja edes käytettiin, ei niissä milloinkaan istuttu syvällä eikä nojattu mahdolliseen selkänojaan.)

Selkärangan luonnollisen kaaroksen ylläpitäminen istuessa edellyttää alaselän ja lantion lihaksien lievää jännittämistä. Näiden lihaksien avulla on tästä asennosta helppo taittaa vartaloa linkkuveitsen tapaan lievästi eteenpäin tai taaksepäin aina sen mukaan, miltä sormiolta soitetaan.

Soittajan pitää istua lähellä koskettimistoa. Tätä edellyttää käsien ihanteellinen asento, jossa olkavarret riippuvat jännityksettä alaspäin. Istuimen korkeus on siis säädettävä oikeaksi. Jos joudutaan soittamaan kolmannelta tai neljänneltä sormiolta, kallistetaan vartaloa eteenpäin. Soitettaessa ensimmäiseltä sormiolta on syytä kallistaa vartaloa aavistuksen verran taaksepäin.

Soittajan tulee istua koskettimiston keskikohdalla. Keskikohta on tavallisimmin suunnilleen c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>:n kohdalla.

## KÄDET JA SORMET

Kun olkavarret riippuvat rennosti alaspäin, nostetaan käsivarret 90 asteen kulmaan. Luonnollinen seuraus tästä on, että rystyjen muodostama linja ei ole tällöin aivan klaviatuurin suuntainen vaan lievässä kulmassa siihen nähden. Tarvitaan siis pieni käsisivarsien kierto klaviatuurien suuntaan sisäänpäin siten, että rystyjen muodostama

linja tulee klaviatuurin suuntaiseksi. Jos istumakorkeus on ihanteellinen, käsivarsien alapuoli on pääsormion korkeudella.

Sormitustekniikka käyttää hyväkseen sormien pituuseroja; se ei siis yritä tehdä kaikista sormista samanarvoisia ja yhtä käyttökelpoisia. Tämä näkyy tyypillisinä asteikkojen sormituksissa. Peukaloa ei viety muiden sormien ali tai muita sormia peukalon yli, vaan asteikot sormitettiin pareittain seuraavasti: o.k. ylös 3-4-3-4, o.k. alas 3-2-3-2; v.k. ylös 2-1-2-1, v.k. alas 3-4-3-4. Asteikoissa, jotka sisälsivät yläkoskettimia, modifioitiin sormituksia klaviatuurin "topografian" mukaan.

Nämä asteikkosormitukset ovat mahdollisia ja järkeviä vain silloin, kun rystyt ovat melko alhaalla (tai kenties erittäin alhaalla, kuten eräät vanhat kirjoittajat muualla Euroopassa suosittelivat). Tällöin tulevat sormien pituuserot hyödynnetyiksi ja esimerkiksi kolmannen sormen käyttäminen lyhyemmän (4. tai 2.) jälkeen on järkevää. Jos taas käsi on kovin pyöreänä ja rystyt siis kovin ylhäällä, kuvatut sormitukset ovat hankalia. Ne tekevät myös väistämättä kaikista neljää säveltä pitemmistä asteikoista varsin non legato -sävyisiä, eikä Couperinin ja monien muiden kirjoittajien kuuluttama *liaison* tai laulava esitystapa ole silloin kovinkaan mahdollista. Edellä kuvatut käden asento ja sormitukset eivät salli sormen viemistä toisen yli tai ali.

Sormenpäät, kämmen ja käsivarret ovat samassa tasossa. Soittotekniikan kuvauksissa on lievää vaihtelua siinä, miten rystyt ovat, matalina vai hiukan pyöreinä (jos tästä asiasta yleensä jotain sanottiin). Otaksun, että tavallisin soittoasento oli sellainen, jossa rystyt olivat myös samassa tasossa, jolloin lähteiden kuuluttama sormien lievä pyöristäminen on mahdollista. Käsi ei siis ole "kuppimainen", kuten silloin kun se on rentona. Tämä merkitsee, että kämmenen puolella venytetään lihaksia lievästi, mikä ei ole yleistä tavallisissa askareissa. Tähän viittaa myös Couperin sillä, että hän vaatii rystyjen suurta liikkuvuutta, kehottaa edistämään sitä sormien venyttelyllä ja harmittelee, että miekkailu ja ruumiillinen työ eivät tätä ominaisuutta juuri edistä.

Sormien liikkuvuus, vapaus ja kontrolli ovat ensiarvoisen tärkeitä. Kuitenkin kehoitetaan aina rajoittamaan sormien liikkeitä minimiin. Jos käden asento on edellä kuvattu, tarkoittaa se sitä, että sormien liikuttamisessa on käytettävä myös käden päällä olevia lihaksia. Kämmen ohjaa sormia vain asemanvaihdoksissa. Toisin sanoen sormien liikkeitä ovat aina samanlaiset riippumatta paikasta tai liikkeestä klaviatuurilla. Tämä soittotapa on aivan omiaan artikulaation hienosäätöön ja kontrolliin. Artikulaatiohan riippuu siitä, milloin sävel päättyy ja kosketin päästetään

ylös. Jos kosketin päästetään ylös kämmenen päällä olevaa lihasta jännittämällä (tosin vähäisessä määrin), saadaan parempi kontrolli kuin jos kosketin päästetään irti lihasta rentouttamalla. Tällä tavalla voi myös kontrolloida sitä, miten nopeasti pilliventtiili sulkeutuu, mikä taas on oleellinen osa artikulaatiota.

Yksittäisen sormen liike on aina olemukseltaan sama. Käsi ohjaa sormen oikeaan paikkaan, kun tulee asemanvaihdos. Tiheät asemanvaihdot ovat tyypillisiä, ei vähiten asteikkojen parittaisissa sormituksissa. Tosin matka uuteen asemaan on usein hyvin lyhyt. Tälle tekniikalle ovat siis tyypillisiä tiheät ja lyhyet asemanvaihdokset. Soittajalta vaaditaan jatkuvaa herkkyyttä, jotta asemanvaihdokset voisi tehdä nopeasti ja sulavasti. Myös tämä seikka on omiaan korostamaan hyvän tasapainon säilyttämisen merkitystä.

Kummassakin kädessä pidetään klaviatuurilla valmiina neljää sormea (o.k. 2-3-4-5, v.k. 4-3-2-1, ks. jälj. kohta "Sormitukset"), mutta kädet eivät ole symmetrisessä asennossa. Tämä edellyttää molempien käsien kääntämistä ranteesta vaakatasossa hiukan vasemmalle, jotta (eniten) käytetyt sormet ylettyisivät mukavasti koskettimille. Tämä kääntäminen on saattanut olla syynä vartalon lievään kiertoon oikealle. Kääntäen: jos Couperinin kirjassaan kuuluttama vartalon lievä kierto oikeaan (Couperin 1717, 4) implikoi vastaliikkeen ja vastaliike on käsissä (miten muutenkaan se voisi toteutua?)<sup>8</sup>, seuraa kaikesta tästä luontevasti se, että rystyt ovat melko alhaalla.

## SORMITUKSET

Oikean ja vasemman käden roolit ovat sormituksissa erilaiset. Oikea käsi soittaa usein melodiaa, laulullista tai resitoivaa sooloa. Vasen käsi taas on usein säestävässä roolissa, jossa nuottiarvot voivat olla pitkiä ja käytetään sointuja. Niinpä ei ole yllättävää, että sormituksetkin ovat eri käsissä erilaiset.

Oikean käden asteikoissa noudatetaan hyvän ja huonon sormen periaatetta. Kolmas sormi on hyvä sormi, toinen ja neljäs huonoja sormia.

---

<sup>8</sup>Kysymys on vartalon vastaliikkeestä, joka seuraa käsien kääntämisestä vasemmalle. Vastaliikkeen, ns. *contrapposton*, idea ja toteutus kuuluivat tämän ajan ihmisen sivistyneeseen käytökseen ja ryhtiin, ei vähiten tanssissa, jota aateliston ja varakkaimman porvariston parissa harjoiteltiin melkein joka päivä. *Contrapposto* ks. Hämäläinen 1994, 167, ja Hämäläinen: "Barokin tanssin yhteiskunnallisista funktioista" (*Finaali* 4/1999, 137-145).

Asteikot sormitetaan pareittain ylös 3-4-3-4-3-4, alas 3-2-3-2-3-2. Kolmas sormi voidaan korvata viidennellä sormella asteikon korkeimmalla sävelellä ja peukalolla asteikon alimmalla sävelellä, jos ne sävelet ovat hyviä. Peukalon käyttöä muualla vältetään. Tästä kertovat myös sointujen sormitukset. Jopa kolmisoinnuissa suositellaan oikeassa kädessä alin sävel useimmin otettavaksi etusormella. Tämä varmaan siksi, että klaviatuurin ulkopuolella olevaa peukaloa ei tarvitsisi työntää klaviatuurille, jolloin käden hyvä asento häiriintyisi.

Asteikkoja soittaessa on syytä kääntää kättä ranteesta hiukan menosuuntaan, jotta pitkä keskisormi olisi lähellä soitettavaa kosketinta eikä artikulaatio olisi liian katkonaista. Jos kuitenkin selvästi *détaché*-artikulaatio on toivottavaa, ei kääntäminen ole välttämätöntä. On huomattava, että kääntäminen tapahtuu klaviatuurin tasossa eivätkä kämmenen, rystyjen ja sormenpäiden korkeudet ja korkeussuhteet saa muuttua.

Silloin kun soitettavassa sävellajissa on yläkoskettimia, voidaan joutua luopumaan hyvän sormen periaatteesta. Näistä tapauksista Couperin antaa runsaasti sormitettuja esimerkkejä. Aina pyritään käyttämään sellaisia sormituksia, joissa sormien pituuserot ja kosketinten paikat ovat sopusoinnussa.

Tavallista on, että sormi joudutaan siirtämään koskettimelta toiselle, yleensä kuitenkin yläkoskettimelta alakoskettimelta, vaikka myös erityisen hankalissa kohdissa on mahdollista siirtää sormi alakoskettimelta toiselle alakoskettimelle.

Hyvin harvoin joudutaan käyttämään peukaloa. Peukalon viemistä yläkoskettimelle vältetään viimeiseen asti. Jos asteikkoa ei voida soittaa parillisilla sormituksilla, voidaan siinä hyvin käyttää muitakin sormituksia, mutta ei milloinkaan peukaloa tai pikkusormea asteikon sisällä.

Vasemmassa kädessä eri sormien tehtävät vaihtelevat. Paikoittain sormituksissa voi nähdä hyvän sormen periaatteen jälkiä, mutta usein tästä periaatteesta myös luovutaan. Tästä kertoo myös se, että peukaloa ja pikkusormea käytetään runsaasti. Asteikkoja ylös mentäessä käytetään peräkkäin kaikkia sormia tai aloitetaan neljänestä; kun sormet loppuvat, vuorotellaan peukaloa ja etusormea. Se, alkavatko asteikot pikkusormella vai nimettömällä, riippuu usein siitä, missä kohtaa asteikkoa on yläkoskettimia. Tässä on valittava alkava sormi jatkon mukaan, mikä hyvän sormen periaatteella soittaessa ja vähien etumerkkien sävellajeissa ei ole tarpeellista. Asteikkoja ei tosin esiinny vasemmassa kädessä niin usein kuin oikeassa.

Alaspäinen asteikko soitetaan symmetrisesti oikean käden kanssa: 3-4-3-4-3-4. Asteikon alussa käytetään mielellään peukaloa ja etusormea. Tällaisissa kohdissa



toteuu usein hyvän sormen periaate. Kun vasen käsi joutuu soittamaan kvintti- ja oktaavihyppyjä, on selvää, että pikkusormi on paras alhaalla ja peukalo ylhäällä. Peukaloa ja pikkusormea ei siis karteta niin paljon kuin oikeassa kädessä, sillä vasemman käden ääniala on laajempi kuin oikean käden, jonka melodiat noudattavat usein ranskalaiselle musiikille tyypillistä laulullista, suppeaa äänialaa ja "puhuvan" musiikin muotoilua.

Vasemman käden soinnuissa suositellaan alin sävel usein soitettavaksi neljännellä sormella. Ylin sävel soitetaan silloin peukalolla. Tämä on luonnollista, sillä silloin ei tarvitse viedä klaviatuurin päälle koko kättä, vaan pikkusormi voi olla klaviatuurin ulkopuolella. Tämä edellyttää käden kääntämistä klaviatuurin tasossa vasemmalle. Jos soinnun äärisävelillä käytettäisiin reunimmaisista sormia, jouduttaisiin viemään käsi klaviatuurin päälle niin pitkälle, että pitkät keskimmäiset sormet joutuisivat liian kauas koskettimen etureunasta. Yläkosketinten kapeaan väliin on vaikea mahduttaa sormeja, ja kontrolli näin kaukaa soittaessa on huono. Toinen mahdollisuus on tietysti koukistaa keskimmäisiä sormia voimakkaasti. Kummassakaan tapauksessa ei rystyjen matalasta asennosta ole kuitenkaan syytä luopua. Vasemmassa kädessä onkin välttämätöntä koukistaa keskimmäisiä sormia hiukan enemmän kuin oikeassa.

Kun käsi soittaa yksiaänistä satsia, sormet pidetään lähellä toisiaan eikä niitä haroteta millään tavalla. Tästä joudutaan kuitenkin luopumaan sointujen soittamisessa, jotta vältettäisiin reunimmaisten sormien käyttämistä samassa asemassa. Niin voimakas on vaatimus säilyttää käden optimaalinen asento.

Sävelrepetitioilla kehoitetaan käyttämään vaihtosormituksia, samoin rinnakkaisilla tersseillä. Couperin sanoo samojen sormien toistamisen näissä paikoissa olevan vanhanaikaista; harjaantumaton ja hidas soittaja saakin säveltoistoissa vanhanaikaisilla sormituksilla aikaan liian lyhyen artikulaation. Minusta tuntuu, että nykyajan urkuri kyllä pystyy soittamaan melko nopeitakin repetitioita samoilla sormilla, mutta on varmempaa ja artikulaation kontrolloimisen kannalta suotavampaa käyttää vaihtosormia.

Sormeja voidaan kuitenkin siirtää koskettimelta toiselle sillä tapaa kuin edellä kuvasin. Joskus tämä siirto voi olla hyvinkin pitkä, esimerkiksi säerajalla. Tämä soittotapa auttaa erottamaan säkeet toisistaan tarpeeksi selvästi.

Trillien sormitus on oikeassa kädessä useimmiten 4-3, harvemmin 3-2. Muita trillisormituksia ei esiinny, ellei sitten oteta huomioon Couperinin kehoitusta harjoittaa pienestä pitäen saman käden kaksoistrilliä. Tietääkseni missään ei ole kuitenkaan notatoituna tällaista ornamenttia. Vasemman käden yleisin trillisormitus on 1-2;

myös 2-3 on käyttökelpoinen tietyissä yhteyksissä. Joskus voidaan trilli joutua soittamaan oikealla kädellä 2-1 ja vasemmalla 3-4, vaikka näitä sormituksia ei ole missään lähteessä annettukaan.

Sormitusten on hyvä edistää haluttua artikulaatiota. Mutta on itsestään selvää, että sormitukset eivät määrää musiikillisia tekijöitä; suhde on ehdottomasti päinvastainen.

## JALKIO

Kun soittaja istuu lähellä koskettimistoa, jalkion soittaminen on helppoa. (Kaikissa uruissa ei jalkiota edes ollut. Sitä paitsi jalkiota käytetään melko harvoin.) Jalkion klaviatuuri sijaitsee suoraan alimman sormion alla ja sen koskettimet ovat yleensä hyvin lyhyet. Lisäksi soittaja istuu lähellä klaviatuureja. Tämä merkitsee, että vain karkisoitto on mahdollista. Kokemus ranskalaisista uruista osoittaa, että vuorokärkiä ei useinkaan tarvitse käyttää, vaan usein luontevin tapa on soittaa jalkion alemmat äänet vasemmalla ja ylemmät oikealla. Ainakin cantus firmuksien soittamisessa tämä on varmin ja kontrolloiduin tapa. Tämä soittotekniikka ei myöskään häiritse vapautunutta ja luonnollista istuma-asentoa eikä käsien toimintaa.

Silloin kun jalkio-osuus on vaativa, on pohdittava, mikä on oikea istumakorkeus. Sormiosoiton kannalta ihanteellinen istumakorkeus ei kenties ole tyydyttävä jalkiosoiton kannalta. Vanhat ja vanhojen mittojen mukaan tehdyt urut tekevät usein välttämättömäksi istua korkeammalla kuin edellä on esitetty, jolloin varsinkin positiivin koskettimisto on epä mukavan alhaalla. Ihmiset olivat ennen lyhyempiä! Tässä on jokaisen urkurin haettava itselleen sopiva kompromissi.

## KIRJALLISUUS

- Corrette, Gaspard 1703. *Messe du 8<sup>e</sup> ton pour l'orgue*. Näköispainos 1991. Courlay: Fuzeau.
- Corrette, Michel 1749. *Les Amusemens de Parnasse Courte et facile pour apprendre à toucher le Clavecin*. Teksti näköispainoksena, sävellykset modernina laitoksena toim. Olivier Beaumont 1984. Paris: Henry Lemoine.
- Couperin, François 1717. *L'Art de toucher le Clavecin*. Ks. Hämäläinen 1994.
- Dandrieu, Jean-François. *Trois Livres de Clavecin de Jeunesse*. Ed. Brigitte François-Sappey 1975. Paris: Heugel.
- Dandrieu, Jean-François. *Trois livres de clavecin*. Ed. Pauline Aubert et Brigitte François-Sappey 1973. Paris: Schola Cantorum.
- Denis, Jean 1650. *Treatise on harpsichord Tuning. (Traité de l'accord de l'espinnette.)* Translated and edited by Vincent J.Jr Panetta 1987. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gosset, Philip 1971. Esipuhe teokseen *Jean-Philippe Rameau: Treatise on Harmony*. New York: Dover.
- Harris-Warrick, Rebecca 1984. Esipuhe teokseen *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint-Lambert*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Hämäläinen, Kati 1994. *François Couperin: L'Art de toucher le Clavecin - Cembalon soittamisen taito (1717)*. Couperinin teoksen suomennos Markku Heikinheimo. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Jacquet de la Guerre, Elisabeth [1689]. *Les Pièces de Clavessin*. Näköispainos 1997. Courlay: Fuzeau.
- Nivers, Guillaume-Gabriel 1665. *Livre d'Orgue [I] Contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise*. Näköispainos 1987. Courlay: Fuzeau.
- Raison, André 1714. *Second livre d'orgue*. Paris.
- Rameau, Jean-Philippe 1724. *Pieces de clavessin avec une methode pour la mecanique des doigts*. Teoksessa: Rameau, Jean-Philippe: *Pièces de clavecin*. Ed. Kenneth Gilbert 1979. Paris: Heugel.

258

Saint-Lambert, Mr de 1702. *Les Principes du Clavecin*. Näköispainos 1974.  
Genève: Minkoff.

## LIITE 1

## RANSKANKIELISTEN URKUTERMIEN SANASTO

Tämä sanasto selittää äänikertojen nimet ja ranskankielisistä urkurakennuksen tavallisimmista termeistä ne, joita ei ole suppeissa sanakirjoissa. Termien selitykset koskevat vuosia 1650-1800. Rekisteröintien nimet ja selitykset ovat luvussa "Sävellystyytit, rekisteröinnit ja esitystapa". Muu urkurakennuksen ranskankielinen sanasto on teoksessa Wilfried Praet & al. (toim.): *Orgelwoordenboek / Dictionnaire de l'orgue / Urkusanakirja*, CEOS, 2000, ISBN 90/73443-03-2.

**Accouplement.** Yhdistäminen, yhdistäjä. Pillistön yhdistäminen toiseen yhdistäjän avulla; tämä yhdistäjä. Tarkoittaa tavallisimmin positiivin yhdistämistä pääsormioon. Tämä yhdistäjä on *accouplement à tiroir*, työntökoppeli, jossa koskettimisto liikkuu sisään- ja ulospäin. Koskettimistoa liikutellaan molemmin käsin sen vasemman ja oikean reunan yläpuolelle kiinnitetyistä kohoumista tai sen ulkoreunoissa olevista metallisista haoista, jotka kiinnitetään niitä vastaaviin tappeihin. Toisessa ääriasennossa on yhdistäjä käytössä, toisessa pois päältä.

**Alimentation.** Ilmanantolaitteisto, ilmansyöttö.

**Anches.** (1) Kieliäänikerrat. (2) Kielipillien kielet.

**Basson.** "Fagotti". Kieliäänikerta 1700-luvun lopulta. Sen kaikutorvi on yleensä lyhyt ja laajenee ylöspäin, mutta sen huippu taas kapenee sisäänpäin.

**Batterie d'anches.** Kielipillit.

**Bombarde.** Trumpetti 16'. Se on sijoitettu yleensä omalle ilmalaatikolleen ja sillä on oma sormionsa.

**Bouche.** Suuaukko.

**Bourdon.** Tukittu äänikerta, jonka mensuuri on laajahko. Korkeus on 16' ja 8', suurissa uruissa myös 32'. Bourdonit ovat pääpillistöllä ja positiivilla, joskus myös écholla, jopa récitillä, mutta harvoin jalkiossa.

**Buffet.** Urkukaappi.

**Cabinet d'orgue.** Urkupositiivi.

**Chalumeau.** 8'-tasoinen kieliäänikerta 1700-luvun loppupuolelta. "Klarinetti" (viittaa klarinetin varhaisempaan, barokin ajan muotoon).

**Cheminée.** Putki, rööri. *A cheminée*, varustettu putkella tai röörillä, Rohrflöte-tyyppinen pilli tai äänikerta.

**Clairon.** Trumpetti 4'. Clairon ei milloinkaan esiinny uruissa ilman trompette 8':aa. Clairon on tavallisimmin pääpillistössä ja jalkiossa, mutta se voi suurissa uruissa olla lisäksi myös positiivilla, jopa récitillä tai écholla. Myös rekisteröinti.

**Clarinette.** Klarinetti. 8'-tasoinen kieliäänikerta 1700-luvun loppupuolelta. Sen kaikutorvi on lyhyehkö ja laajenee ylöspäin suppeutuen huipustaan.

**Console.** Soittopöytä. *Console en fenêtre* tarkoittaa kiinteää soittopöytää, joka on upotettu urkukaapin seinämään.

**Cornet.** Kuoroäänikerta, jonka pillit ovat laajamensuurisia. Koostumus on 8' + 4' + 2 2/3' + 2' + 1 3/5'. Cornet on sooloäänikerta ja sen vuoksi se käsittää vain diskantin: tavallisimmin se alkaa c':stä. *Grand cornet* sijaitsee pääpillistössä ja käsittää mainitut viisi pilliriviä. Suurissa uruissa on kaikissa sormiopillistöissä oma cornet. *Cornet séparé* tarkoittaa récit-pillistön cornetia omalla ilmalaatikollaan. *Cornet décomposé* tarkoittaa osiinsa hajoitettua cornetia, jossa jokaisella pillirivistöllä on oma äänikertatappinsa. Joskus, varsinkin écho-pillistössä, *cornet décomposé* on ryhmitelty muutamalle äänikertatapille vaihtelevin tavoin. Yleisin on seuraava: 8', 4', 2 2/3' + 2' + 1 3/5'.

**Corps.** (1) Pillistö. (2) Samantyyppisten pillien muodostama ryhmä. (3) Pillin runko. (4) Kaikutorvi.

**Cromorne.** 8'-kieliäänikerta, jonka kaikutorvet ovat puolipitkät ja suorat. Cromorne sijaitsee tavallisimmin positiivilla, mutta suurissa uruissa se voi olla lisäksi myös pääpillistössä ja récitillä. Myös rekisteröinti.

**Cymbale.** Prinsipaalipillien muodostama kuoroäänikerta, jossa on oktaavi- ja kvinttikuoroja. Cymbale esiintyy ja sitä käytetään aina furnituuren kanssa. *Cymbalisée* kuvaa furniturea, jossa on oktaavikuorojen lisäksi kvinttikuoroja.

**Diapason.** Sävelkorkeus, viritystaso. Mensuuri.

**Doublette.** 2'-prinsipaaliäänikerta.

**Echo.** Kaikupillistö, koskettimistoista ylin. Echolla on aina cornet, mutta suurissa uruissa siihen saatettiin lisätä myös muita äänikertoja, kieliä ja huiluja. Echo-pillistö sijaitsee pääpillistön takana, joten sen äänenvoima on heikko. Echon koskettimisto käsittää vain diskantin, mutta se ulottuu tavallisesti alemmaksi kuin récitin koskettimisto, esimerkiksi f:ään.

**Embouchure.** Suuaukko. Pillinjalan aukko.

**Etoffe.** Urkumetalli.

**Etroite.** Ahdas(mensuurinen).

**Feinte.** Yläkosketin. *Doubles feintes* tarkoittaa jaettuja koskettimia.

**Flageolet.** Avoin 1'- tai 1 1/3'-äänikerta.

**Flûte.** Huiluaäänikerta. Pääpillistössä ja positiivissa 4', pääpillistössä myös 8' (harvinaisempi), jalkiossa 8', mahdollisesti myös 4', myöhemmin myös 16'. Flûte on avoin, puolitukittu tai tukittu. Jalkion flûte on mensuuriltaan lähempänä prinsipaalia kuin sormiohuilut.

**Fond, (mon.) fonds.** Myös **jeu de fond.** Perusäänikerta, perusäänikerrat. Tällä tarkoitetaan matalia oktaaviäänikertoja, yleensä 16'-, 8'- ja 4'-äänikertoja (tai osaa niistä), jotka ovat tavallisimmin bourdoneja tai huiluja. Myös näistä äänikerroista koostuva rekisteröinti.

**Fourniture.** Prinsipaalipillien muodostama kuoroäänikerta, joka soi oktaaveja tai oktaaveja ja kvinttejä (*fourniture cymbalisée*).

**Grand choeur.** Myös **grand corps.** Pääpillistö. *Grand choeur* tarkoittaa myös suurta rekisteröintiä vastakohtana vastaaventyypiselle pienemmälle rekisteröinnille. *Grand corps* tarkoittaa myös urkukaapin pääosaa.

**Grand-orgue.** Pääpillistö.

**Gravure.** Sana tarkoittaa kaiverrusta ja sillä kuvataan pillinreikiä ja kanavia. Esim. puhuttaessa ilmalaatikosta "à 48 gravures" tarkoitetaan pillien lukumäärää (48). *Pièce gravée* tarkoittaa siirtotukkia, kuljetustukkia tai erillistä pillitukkia.

**Hautbois.** Oboe. 8'-tasoinen kieliäänikerta, jonka kaikutorvet ovat lyhyet ja suppilomaiset. Se ilmestyi 1700-luvun loppupuolella ensimmäiseksi récitiin.

**Jeu.** Äänikerta. *Jeu coupé/brisé/divisé* tarkoittaa jaettua äänikertaa.

**Jubé.** Urkulehteri.

**Laiton.** Messinki. Synon. *cuivre jaune*.

**Larigot.** 1 1/3'-äänikerta, "pikkukvintti", tavallisesti mensuuriltaan laaja.

**Loup.** *Quinte de loup* on susikvintti.

**Marche.** Kosketin.

**Mésotonique.** *Tempérament mésotonique* on keskisävelviritys, keskisävelviritysjärjestelmä.

**Montre.** Prinsipaali. Montreksi nimitetään kaikkia 4'-tasoa alempia prinsipaaliäänikertoja (8', 16' ja 32'). Montreja on pääpillistöllä ja positiivilla. Useimmat montre-äänikertojen pillit sijaitsevat julkisivussa, mistä nimitys on saanut alkunsa (montre = näyttää, tuoda esille).

**Mutation, jeu de mutation.** Yläsäveläänikerta. Kysymykseen tulevat  $5 \frac{1}{3}'$ ,  $3 \frac{1}{5}'$ ,  $2 \frac{2}{3}'$ , joskus  $2'$ ,  $1 \frac{3}{5}'$ ,  $1 \frac{1}{3}'$  ja joskus  $1'$ .

**Nasard.** Kvinttiäänikerta  $2 \frac{2}{3}'$ . Tavallisesti tukittu huilu Rohrflöte-tyyppiä. Pillien rakenne saattoi tosin vaihdella bassosta diskanttiin ja myös eri pillistöjen välillä. Nasard kuului myös osana cornet-kuoroäänikertaan. *Gros nasard* on  $5 \frac{1}{3}'$ . Myös rekisteröinti.

**Partition.** Jako (virityksessä). Viritysjärjestelmä.

**Pédale, pédalier.** Jalkio, jalkiokoskettimisto.

**Pied.** (1) Jalka (mittayksikkö). (2) Pillinjalka.

**Plein-jeu.** Ranskalainen kuoroäänikerta. Kuoroäänikertana se käsitti kaikki prinsipaalipillit, tavallisimmin 16', 8', 4', 2', *fourniture*, *cymbale*. Myös rekisteröinti sekä sävellys, jossa käytetään plein-jeu-rekisteröintiä.

**Positif.** Positiivi. Positiivi oli melkein aina selkäpillistö (*positif de dos*), mutta joskus se sijoitettiin myös pääpillistön alapuolelle.

**Porte-vent.** Pillitukki. Putki, kondukti.

**Prestant.** Prinsipaaliäänikerta 4'. Tavallisimmin pääpillistössä ja positiivilla.

**Quarte de nasard.** "Nasardin kvintti", 2'. Avoin huilu, joskus bassossa Rohrflöte-tyyppiä.

**Quinte-flûte.** "Kvinttihuilu", ks. Larigot.

**Ravalement.** Laajennus, erityisesti äänialan laajennus. Kontraoktaavi.

**Récit.** Sopraanosoolojen ja sopraanoäänänen soittamiseen tarkoitettu pillistö, jonka koskettimisto on pääsormion yläpuolella. Récitin koskettimisto käsitti vain diskantin ja alkoi tavallisesti c':stä. Récitille sijoitettiin ainakin cornet, myöhemmin myös trompette tai cromorne sekä ehkä joitakin perusäänikertoja.



**Sacqueboute.** Trompetten vanha nimi.

**Sommier.** Ilmalaatikko.

**Soufflerie.** Palkeet. **Soufflet.** Palje. *Soufflet cunéiforme* on kiilapalje.

**Soupape.** Venttiili.

**Suspendu.** *Mécanique suspendu* tarkoittaa riippuvaa koneistoa.

**Taille.** (1) Mensuuri, koko. -- *de petite/menue taille*. Ahdasmensuurinen. -- *de moyenne* --. Normaalimensuurinen. -- *de grande* --. Laajamensuurinen. (2) Tenoriääni.

**Tierce.** Terssi: huilu 1 3/5'. *Double* tai *grosse tierce* tarkoittaa vastaavaa äänikertaa oktaavia matalammalla (3 1/5').

**Tirasse.** Jalkioyhdistäjä. Yhdistää pääsormion jalkioon. *Tirasse fixe* ("kiinteä yhdistäjä") tarkoittaa liitejalkiota, *tirasse mobile* jalkioyhdistäjää.

**Touche.** Kosketin.

**Tourelle.** Pillitorni, puoliympyrän muotoinen.

**Tremblant.** Tremolo. Tremoloa on kahta tyyppiä: hidas *tremblant doux* ja nopea *tremblant fort*. Edellinen on kanavatremolo (*tremblant dans le vent*), jossa este on suljetun ilmakehän sisällä. Jälkimmäinen, venttiilitremolo, päästi ilmaa karkaamaan kanavasta, minkä vuoksi sitä kutsutaan myös nimellä *tremblant à vent perdu*.

**Tribune.** Urkulehteri.

**Trompette.** Trumpetti. Kieliäänikerta, jonka pilleissä on pitkä kaikutorvi. Trompette on aina 8'-tasoinen. Se sijaitsi ainakin pääpillistössä ja jalkiossa, mutta suurissa uruissa myös positiivilla ja écholla. 1700-luvulla suurissa uruissa saattoi pääpillistössä olla kaksi äänenväriiltään toisistaan jossain määrin poikkeavaa trompettea. Myös rekisteröinti.

**Tuyau.** Pilli. **Tuyauterie.** Pillit.

**Voix humaine.** Regaalityyppinen äänikerta, tavallisimmin pääpillistöllä. Myös rekisteröinti.

## LIITE 2

## TÄRKEIMPIÄ LITURGISIA TEKSTEJÄ

Tässä liitteessä on eräitä tärkeimpiä liturgisia tekstejä: messu, Magnificat ja Te Deum. Urkukirjallisuudessa esiintyvistä runsaasti yli kahdestakymmenestä hymnistä olen valinnut yleisimmät, ne jotka ovat kolmella tai useammalla säveltäjällä.

Tämän valikoiman teksteistä tärkeimmät olen varustanut suomennoksin, sillä tekstin sisältö on vaikuttanut sen kohdalle tulevan urkuversetin karakteriin ja vaikuttaa myös jossain määrin sen esittämisen tapaan. Hymnien tekstejä en ole varustanut suomennoksin, sillä hymnien verseteissä tekstin sisältö ei näy vaikuttaneen versetin karakteriin. (Ks. kuitenkin erityisen hartaiden säkeistöjen säveltämisestä annetut ohjeet luvussa "Urkumusiikin funktio".) Hymnien esityksessä oli tavallista, että lopetettiin urkujen soittoon. Tämän versetin teksti on "Amen". Sen tulee olla lyhyt. Kun säkeistöjä on parillinen määrä, olen lisännyt "Amenen" omaksi "säkeistökseen" hymnin loppuun.

Suluissa olevat numerot osoittavat tekstin jaon säkeisiin ja yhdistävät latinankielisen tekstin ja suomennoksen. Hakasuluin merkitty säe intonoidaan soolona (pappi tai kuoron jäsen).

## MESSE

**Kyrie**

- (1) Kyrie eleison.
- (2) Kyrie eleison.
- (3) Kyrie eleison.
- (4) Christe eleison.
- (5) Christe eleison.
- (6) Christe eleison.
- (7) Kyrie eleison.
- (8) Kyrie eleison.
- (9) Kyrie eleison.

**Gloria**

- (1) [Gloria in excelsis deo.]
- (2) Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- (3) Laudamus te.
- (4) Benedicimus te.
- (5) Adoramus te.
- (6) Glorificamus te.
- (7) Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
- (8) Domine deus, rex caelestis, deus pater omnipotens.
- (9) Domine fili unigenite Jesu Christe.
- (10) Domine deus, agnus dei, filius patris.

**MESSU****Kyrie**

- (1) Herra, armahda.
- (2) Herra, armahda.
- (3) Herra, armahda.
- (4) Kristus, armahda.
- (5) Kristus, armahda.
- (6) Kristus, armahda.
- (7) Herra, armahda.
- (8) Herra, armahda.
- (9) Herra, armahda.

**Gloria**

- (1) [Kunnia Jumalalle korkeuksissa]
- (2) ja maassa rauha ihmisille, joita hän rakastaa.
- (3) Me ylistämme sinua,
- (4) me siunaamme sinua,
- (5) me palvomme sinua,
- (6) me kunnioitamme sinua,
- (7) me kiitämme sinua sinun suuren kunniasi tähden.
- (8) Herra Jumala, taivaallinen kuningas, Jumala, Isä kaikkivaltias;
- (9) Herra, ainokainen Poika, Jeesus Kristus.
- (10) Herra Jumala, Jumalan Karitsa, Isän Poika,

- (11) Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
- (12) Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
- (13) Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.
- (14) Quoniam tu solus sanctus.
- (15) Tu solus dominus.
- (16) Tu solus altissimus, Jesu Christe.
- (17) Cum sancto spiritu,
- (18) in gloria dei patris. Amen.

### **Sanctus**

- (1) Sanctus,
- (2) sanctus,
- (3) sanctus dominus deus sabaoth.
- (4) Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.
- (5) Benedictus qui venit in nomine domini. Hosanna in excelsis.

### **Agnus dei**

- (1) Agnus dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
- (2) Agnus dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
- (3) Agnus dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

### **Ite missa est**

- (1) [Ite missa est. / Benedicamus Domino.]
- (2) Deo gratias.

### **MAGNIFICAT**

- (1) [Magnificat] anima mea dominum.
- (2) Et exsultavit spiritus meus in deo salutari meo.
- (3) Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
- (4) Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius.
- (5) Et misericordia eius a progenie in progenies: timentibus eum.
- (6) Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
- (7) Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.
- (8) Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
- (9) Suscepit Israele puerum suum: recordatus misericordiae suae.
- (10) Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.
- (11) Gloria patri et filio et spiritui sancto.

- (11) joka pois otat maailman synnin, armahda meitä.
- (12) Joka pois otat maailman synnit, ota vastaan meidän anomisemme.
- (13) Joka istut Isän oikealla puolella, armahda meitä.
- (14) Sillä sinä yksin olet pyhä,
- (15) sinä yksin olet Herra,
- (16) sinä yksin olet korkein, Jeesus Kristus,
- (17) Pyhän Hengen kanssa
- (18) Isän Jumalan kunniaassa. Aamen.

### **Sanctus**

- (1) Pyhä,
- (2) pyhä,
- (3) pyhä Herra Jumala kaikkivaltias.
- (4) Täydet ovat taivaat ja maa sinun kunniaasi. Hoosianna korkeuksissa.
- (5) Siunattu olkoon hän, joka tulee Herran nimeen. Hoosianna korkeuksissa.

### **Agnus dei**

- (1) Jumalan Karitsa, joka pois otat maailman synnin: armahda meitä.
- (2) Jumalan Karitsa, joka pois otat maailman synnin: armahda meitä.
- (3) Jumalan Karitsa, joka pois otat maailman synnin: anna meille rauha.

### **Ite missa est**

- (1) [Messu on päättynyt / Menkää Herran rauhassa.]
- (2) Kiitos Jumalalle.

(suom. Katolisen kirkon tiedotuskeskus)

### **MAGNIFICAT**

- (1) Minun sieluni ylistää Herran suuruutta,
- (2) minun henkeni riemuitsee Jumalasta, Vapahtajastani,
- (3) sillä hän on luonut katseensa vähäiseen palvelijaansa. Tästedes kaikki sukupolvet ylistävät minua autuaaksi,
- (4) sillä Voimallinen on tehnyt minulle suuria tekoja. Hänen nimensä on pyhä,
- (5) polvesta polveen hän osoittaa laupeutensa niille, jotka häntä pelkäävät.
- (6) Hänen kätensä on tehnyt mahtavia tekoja, hän on lyönyt hajalle ne, joilla on ylpeät ajatukset sydämessään.
- (7) Hän syössyt vallanpitäjät istuimiltaan ja korottanut alhaiset.
- (8) Nälkäiset hän on ruokkinut runsain määrin, mutta rikkaat hän on lähettänyt tyhjin käsin pois.
- (9) Hän pitänyt huolen palvelijastaan Israelista, hän on muistanut kansaansa
- (10) ja osoittanut laupeutensa Abrahamille ja hänen jälkeläisilleen, ajasta aikaan, niin kuin hän on isillemme luvannut.
- (11) Kunnia olkoon Isän ja Pojan ja Pyhän Hengen,

- (12) Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.  
 (13) Amen.

## TE DEUM

- (1) [Te deum laudamus:] te dominum confitemur.  
 (2) Te aeternum patrem omnis terra veneratur.  
 (3) Tibi omnis angeli, tibi caeli et universae potestates:  
 (4) tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant:  
 (5) sanctus,  
 (6) sanctus,  
 (7) sanctus dominus deus sabaoth.  
 (8) Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.  
 (9) Te gloriosus apostolorum chorus:  
 (10) te prophetarum laudabilis numerus:  
 (11) te martyrum candidatus laudat exercitus.  
 (12) Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia:  
 (13) patrem immensae maiestatis:  
 (14) venerandum tuum verum, et unicum filium:  
 (15) sanctum quoque paraclitum spiritum.  
 (16) Tu rex gloriae, Christe.  
 (17) Tu patris sempiternus es filius.  
 (18) Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti virginis uterum.
- (19) Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.  
 (20) Tu ad dexteram dei sedes, in gloria patris.  
 (21) Judex crederis esse venturus.  
 (22) Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
- (23) Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.  
 (24) Salvum fac populum tuum domine, et benedic hereditati tuae.  
 (25) Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.  
 (26) Per singulos dies, benedicimus te.  
 (27) Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.  
 (28) Dignare domine die isto, sine peccato nos custodire.  
 (29) Miserere nostri domine, miserere nostri.  
 (30) Fiat misericordia tua domine super nos, quemadmodum speravimus in te.
- (31) In te domine speravi: non confundar in aeternum.

- (12) niin kuin alussa ollut on, nyt on ja aina iankaikkisesta iankaikkiseen.  
 (13) Amen.

(Luuk. 1:46-55)

## TE DEUM

- (1) [Kiittäkäämme Jumalaa.] Me tunnustamme hänet Herraksi.  
 (2) Sinua, iankaikkista Isää, kunnioittaa koko maailma.  
 (3) Sinua kunnioittavat kaikki enkelit, taivaat ja kaikkinaiset vallat.  
 (4) Sinua kiittävät kerubit ja serafit sanoen lakkaamatta:  
 (5) Pyhä,  
 (6) pyhä,  
 (7) pyhä Herra Jumala Sebaot.  
 (8) Täydet ovat taivaat ja maat sinun kunniasi herraudesta.  
 (9) Sinua kiittää pyhä apostolien joukko.  
 (10) Sinua kiittävät myös kaikki pyhät profeetat.  
 (11) Niin myös autuaat marttyyrit kiittävät sinua, voimakkaasti todistaen.  
 (12) Pyhä seurakunta kaikkialla maailmassa tunnustaa  
 (13) sinut kaikkivaltiaaksi Isäksi  
 (14) ja sinun totisen ja ainoan Poikasi,  
 (15) niin myös lohduttajan, Pyhän Hengen.  
 (16) Sinä, Kristus, kunnian Kuningas,  
 (17) sinä olet Isän iankaikkinen Poika.  
 (18) Sinä et vieronut neitsyden kohtua, vaan otit ihmismuodon vapahtaaksesi ihmisten  
 suvun.  
 (19) Sinä kukistit kuoleman ja avasit taivaan uskovaisille.  
 (20) Sinä istut Jumalan oikealla puolella Isäsi kunniaassa  
 (21) ja sinun uskotaan tulevan tuomariksi.  
 (22) Niin me siis sinua rukoilemme auttamaan palvelijoitasi, jotka sinä olet  
 lunastanut kalliilla verelläsi.  
 (23) Anna heille iankaikkinen ilo pyhiesi kanssa.  
 (24) Oi Herra, vapahda kansasi ja siunaa perikuntaasi  
 (25) ja aina hallitse ja kaitse sitä iankaikkisesti.  
 (26) Me sinua kiitämme päivästä päivään  
 (27) ja kunnioitamme sinun nimeäsi iankaikkisesta iankaikkiseen.  
 (28) Varjele meitä, Herra, tänä päivänä kaikista synneistä.  
 (29) Armahda meitä, Herra, ja ole meille laupias.  
 (30) Sinun laupeutesi, Herra, olkoon meidän päällämme, niinkuin me panemme  
 toivomme sinuun.  
 (31) Sinuun, Herra, me turvaamme. Älä salli meidän ikinä häpeään tulla.

(suom. Agricolan Rukouskirjan mukaan Virsikirja 1938)

## HYMNEJÄ

## A SOLIS ORTUS CARDINE

(1) A solis ortus cardine  
ad usque terrae limitem,  
Christum canamus principem,  
natum Maria virgine.

(2) Beatus auctor saeculi  
servile corpus induit:  
ut carne carnem liberans,  
ne perderet quos condidit.

(3) Castae parentis viscera  
coelestis intrat gratia:  
venter puellae bajulat  
secreta quae non noverat.

(4) Domus pudici pectoris  
templum repente fit dei:  
intacta, nesciens virum,  
concepit alvo filium.

(5) Enititur puerpera  
quem Gabriel praedixerat;  
quem ventre matris gestiens,  
baptista clausum senserat.

(6) Feno jacere pertulit:  
praesepe non abhorruit,  
et lacte modico pastus est,  
per quem nec ales esurit.

(7) Gaudet chorus coelestium,  
et angeli canunt deo;  
palamque fit pastoribus  
pastor, creator omnium. Amen.



## AVE MARIS STELLA

(1) Ave, maris stella,  
dei mater alma,  
atque semper virgo,  
felix caeli porta.

(2) Sumens illud ave,  
Gabrielis ore,  
funda nos in pace,  
mutans nomen Evae.

(3) Solve vincla reis,  
profer lumen caecis,  
mala nostra pelle,  
bona cuncta posce.

(4) Monstra te esse matrem,  
sumat per te precem,  
qui pro nobis natus,  
tulit esse tuus.

(5) Virgo singularis,  
inter omnes mitis,  
nos culpis solutos,  
mites fac et castos.

(6) Vitam praesta puram,  
iter para tutum,  
ut videntes Jesum,  
semper collaetemur.

(7) Sit laus deo patri,  
summo Christo deus,  
spiritui sancto,  
tribus honor unus. Amen.

## CONDITOR ALME SIDERUM

(1) Conditor alme siderum,  
aeterna lux credentium,  
Christe redemptor omnium,  
exaudi preces supplicum.

(2) Qui condolens interitu  
mortis perire saeculum,  
salvasti mundum languidum,  
donans reis remedium.

(3) Vergente mundi vespere  
uti sponsus de thalamo,  
egressus honestissima  
virginis matris clausula.

(4) Cujus forti potentiae  
genu curvantur omnia,  
caelestia, terrestria,  
nutu fatentur subdita.

(5) Te deprecamur agie,  
venture iudex saeculi,  
conserva nos in tempore,  
hostis a telo perfidi.

(6) Laus, honor, virtus, gloria,  
deo patri et filio,  
sancto simul paraclito  
in saeculorum secula.

(7) Amen.

#### EXULTET CAELUM LAUDIBUS

(1) Exultet caelum laudibus,  
resultet terra gaudiis,  
apostolorum gloriam  
sacra canunt solemniam.

(2) Vos saeculi iusti iudices,  
et vera mundi lumina;  
votis precamur cordium,  
audite preces supplicum.

(3) Qui caelum verbo clauditis,  
scrasque ejus solvitis,  
nos a peccatis omnibus  
solvite jussu, quaesumus.

(4) Quorum praecepto subditur  
salus et languor omnium;  
sanate aegros moribus  
nos reddentes virtutibus.

(5) Ut cum iudex advenerit,  
Christus in fine saeculi,  
nos sempiterni gaudii  
faciat esse compotes.

(6) Deo patri sit gloria,  
ejusque soli filio,  
cum spiritu paraclito,  
nunc et in perpetuum.

(7) Amen.

#### PANGE LINGUA

(1) Pange, lingua, gloriosi  
corporis mysterium,  
sanguinisque pretiosi,  
quem in mundi pretium,  
fructus ventris generosi,  
rex effudit gentium.

(2) Nobis datus, nobis natus  
ex intacta virgine,  
et in mundo conversatus,  
sparso verbi semine,  
sui moras incolatus,  
miro clausit ordine.

(3) In supremæ nocte coenæ,  
recumbens cum fratribus,  
observata lege plene  
cibus in legalibus,  
cibum turbae duodenæ  
se dat suis manibus.

(4) Verbum caro, panem verum,  
verbo carnem efficit  
fitque sanguis Christi merum,  
et si sensus deficit,  
ad firmandum cor sincerum  
sola fides sufficit.

(5) Tantum ergo sacramentum  
veneremur cernui,  
et antiquum documentum  
novo cedat ritui:  
praestet fides supplementum  
sensuum defectui.

(6) Genitori, genitoque,  
laus et jubilatio,  
salus, honor, virtus quoque,  
sit et benedictio:  
procedenti ab utroque  
compar sit laudatio.

(7) Amen.

#### VENI CREATOR SPIRITUS

(1) Veni creator spiritus,  
mentes tuorum visita,  
imple superna gratia,  
quae tu creasti pectora.

(2) Qui paracletus diceris,  
donum dei altissimi,  
fons vivus, ignis, caritas,  
et spiritalis unctio.

(3) Tu septiformis munere,  
dextrae dei tu digitus,  
tu rite promissum patris,  
sermone ditans guttura.

(4) Accende lumen sensibus,  
infunde amorem cordibus,  
infirma nostri corporis,  
virtute firmans perpeti.

(5) Hostem repellas longius,  
pacemque dones protinus;  
ductore sic te praeviso,  
vitemus omne noxium.

(6) Per te sciamus da patrem,  
noscamus atque filium;  
te utriusque spiritum  
credamus omni tempore.

(7) Gloria patri domino,  
natoque, qui a mortuis  
surrexit, ac paraclito,  
in saeculorum saecula. Amen.

#### VERBUM SUPERNUM

(1) Verbum supernum prodiens,  
nec patris linquens dexteram,  
ad opus suum exiens,  
venit ad vitae vesperam.

(2) In mortem a discipulo  
suis tradendus aemulis,  
prius in vitae ferculo  
se tradidit discipulis.

(3) Quibus sub bina specie  
carnem dedit et sanguinem,  
ut duplicis substantiae  
totum cibaret hominem.

(4) Se nascens dedit socium  
convescens in edulium,  
se moriens in pretium,  
se regnans dat in praemium.

(5) O salutaris hostia,  
quae caeli pandis ostium.  
Bella premunt hostilia,  
da robur, fer auxilium.

(6) Uni trinoque domino  
sit sempiterna gloria,  
qui vitam sine termino  
nobis donet in patria.

[viimeinen säkeistö myös:]  
(6) Qui carne nos pascis tua,  
sit laus tibi, pastor bone,  
cum patre, cumque spiritu,  
in sempiterna secula.

(7) Amen.

## LIITE 3

## CHAPELLE ROYALEN URKURIT

Chapelle Royale (kuninkaan kappeli) eli virallisesti *Musique de la Chapelle du Roi* oli Ranskan kuninkaan kirkkomusiikin esittäjäkunta. Siihen kuuluivat kaikki ne laulajat, soittajat ja heidän johtajansa, jotka huolehtivat kuninkaan ja hovin kirkkomusiikista. Henkilökunta seurasi kuningasta aina sinne, missä kirkkomusiikkia tarvittiin. Koko kappelia johti *maître de la musique de la Chapelle*; musiikinjohtajat olivat *sous-maîtres*. Urkurin virkoja oli aina neljä. Kukin urkuri oli töissä yhden vuosineljänneksen, kolme kuukautta kerrallaan. Vuosineljännekset alkoivat tammikuusta, huhtikuusta, heinäkuusta ja lokakuusta. Seuraavassa listassa on lueteltu kaikki ne kuninkaan kappelin urkurit, joilta on säilynyt urkumusiikkia.

1678-1702	lokakuu	Lebègue	kuoli
1678-1708	heinäkuu	Nivers	erosi
1693-1730	tammikuu	Fr. Couperin	erosi
1708-1713	heinäkuu	Marchand	erosi
1714-1735	heinäkuu	Dagincourt	
1736-1758	lokakuu	Dagincourt	kuoli
1721-1738	huhtikuu	Dandrieu	kuoli
1739-1770	huhtikuu	Daquin	erosi
1770-1789	huhtikuu	A.-L. Couperin	kuoli
1790-?	huhtikuu	Séjan	

Ranskan *ancien régime* ajalta on säilynyt urkumusiikkia melkein 90 kokoelmaa, jokaisessa urkusävellyksiä muutamasta sataan.

Mihin tarkoitukseen nämä urkusävellykset tehtiin? Minkälaisilla uruilla niitä soitettiin? Mitä sellaista tiedetään niiden esittämiskäytännöstä, joka ei ilmene nuoteista?

Näihin kysymyksiin vastaa tämä kirja. Se kertoo, mikä oli Ranskan urkumusiikissa “le bon goût”, hyvä maku ja oikea tyyli.

Tämä Ranskan klassisen urkumusiikin esittämiskäytännön käsikirja on tarkoitettu urkureille, urkujensoiton opiskelijoille ja urkumusiikin ystäville.

ISBN 952-9658-74-5

ISSN 1237-4229