



Peter Peitsalo (toim.)

1800-LUKU SAA MENNÄ, BACH SAA TULLA

Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija
Enzio Forsblomin toimintaan



21

Sibelius-Akatemian
julkaisu

**1800-LUKU SAA MENNÄ,
BACH SAA TULLA**

Sibelius-Akatemian julkaisuja 21

Peter Peitsalo (toim.)

1800-LUKU SAA MENNÄ, BACH SAA TULLA

Näkökulmia urkuri ja musiikintutkija
Enzio Forsblomin toimintaan

1800-LUKU SAA MENNÄ, BACH SAA TULLA
NÄKÖKULMIA URKURI JA MUSIIKINTUTKIJA
ENZIO FORSBLOMIN TOIMINTAAN

Sibelius-Akatemian julkaisuja 21

© Kirjoittajat ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansikuva: Sipoon kirkon (Theodor Decker 1885) Marcussen & Søn -urut (1951).
Valokuva: Pekka Suikkanen.

ISBN 978-952-329-251-2 (painettu)
ISBN: 978-952-329-252-9 (PDF)
ISSN: 0359-2308 (painettu)
ISSN: 2489-7973 (PDF)

Kannen suunnittelu ja taitto:
Mikko Puranen

Paino
Hansaprint, 2022



Enzo Forsblom vuonna 1985. Valokuva: Foto-Jatta. Sibelius-Akatemian arkisto, Taideyliopisto.

Gustaf Edvard Enzio Forsblom

14.3.1920 Lohja–10.2.1996 Vantaa

Koulutus: ylioppilas Hangö samlyceum 1938, kanttori-urkuri Helsingin kirkkomusiikkiopisto 1946, urkujensoiton diplomitutkinto Sibelius-Akatemia 1948, filosofian maisteri Helsingin yliopisto 1949, filosofian tohtori Åbo Akademi 1957. Opintomatkoja muun muassa Tanskaan ja Ranskaan.

Työura: Sörnäisten ruotsalaisen seurakunnan ylimääräinen kanttori-urkuri 1946–1956; Hufvudstadsbladetin musiikkiarvostelija 1953–1957; Pohjoisen ruotsalaisen seurakunnan ylimääräinen kanttori-urkuri 1956–1958; Eteläisen ruotsalaisen seurakunnan urkuri 1958–1969; Sibelius-Akatemian urkujensoiton opettaja 1956–1957, lehtori 1957–1969, urkumusiikin professori 1969–1986; Åbo Akademin musiikkitie-teen dosentti 1967–1985.

Konsertit: Ensikonsertti urkurina Helsingissä 1948. Konsertteja kotimaassa ja eri puolilla Eurooppaa. Esiintymisiä myös cembalistina.

Levytykset: *Gli Organi Antichi in Europa: Organo della chiesa di Munsala* 1966; J. S. Bach: *Organ Works* 1–2, 1972, 1973; J. S. Bach: *Die Kunst der Fuge* 1974; *Bach to You* 1–3, 1975, 1976, 1977; *Consolation* 1981; *Organ Music by J. S. Bach* 1985; *Enzio Forsblom Plays Buxtehude* 1996.

Kirjallinen tuotanto: *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner* 1957 (väitöskirja), *Rekisteröinnin käsikirja* 1967, *Kompendium i registrering* 1978, *Mimesis: På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk* 1985, *Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä* 1994, *Jakobs dagbok* 1987, *Panin huilu* 1990, *Omega* 1992. Lukuisia artikkeleita muun muassa Forsblomin päätoimittamassa *Kyrkomusik*-lehdessä.

Nuottieditot: *Vox organi* I–II 1957, 1960.

Jäsenyydet: Kyrkomusikerföreningenin puheenjohtaja 1956–1962; Organum-seuran puheenjohtaja 1964–1969, kunniajäsen 1975; Kirkon urkutoimikunnan puheenjohtaja 1964–1967.

Kunnianosoitukset: Suomen Leijonan K, Pro Finlandia, Vapaudenmitali 2, Tanskan Dannebrogin R, director musices 1959, Harriet Cohen International Music Awardsin Bach-mitali 1959, säveltaiteen valtionpalkinto 1979.

Lähde

Tuppurainen, Erkki. 2020 [2001]. "Forsblom, Enzo". *Kansallisbiografia-verkojulkaisu. Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tark. 5.11.2021. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001470>

Sisällys

- 11 Johdanto: Auktoriteetista tutkimuksen kohteeksi
Peter Peitsalo

Enzio Forsblomin toiminta tutkimuksen kohteena

- 21 Enzio Forsblom musiikin tutkijana
Matti Huttunen
- 39 ”Erilaisia näkemyksiä samasta asiasta”:
Enzio Forsblomin levytykset
Ville Urponen
- 57 Taiteilijaproblematiikka Enzio Forsblomin *Omegassa*
Liisa Steinby
- 69 Enzio Forsbloms insats för kyrkomusiken i Borgå stift
Sixten Enlund

Enzio Forsblom oppilaiden ja työtovereiden muistoissa

- 85 Enzio Forsblom urkujen suunnittelijana:
Paimintoja Suomen urkujenrakennuksen taitekohdasta
Pekka Suikkanen
- 99 Enzio Forsblom – urkutaiteen ideologi ja poliitikko
Markku Heikinheimo
- 109 Enzio Forsblom radiossa
Hannu Taanila
- 123 Fantasia teemasta ”Aja hiljaa, isi”
Timo Kiiskinen
- 131 Kirjoittajat

Johdanto: Auktoriteetista tutkimuksen kohteeksi

PETER PEITSALO

Sibelius-Akatemian urkumusiikin professori, filosofian tohtori Enzo Forsblom (1920–1996) oli Suomen urkutaiteen voimahahmo 1900-luvun jälkipuoliskolla. *Kansallisbiografia* asemoi hänet ”Suomen urkumusiikin suurten auktoriteettien ketjuun Richard Faltinin, Oskar Merikannon ja Elis Mártensonin työn jatkajana” (Tuppurainen 2020 [2001]). Tämän kirjan artikkelit tarkastelevat Enzo Forsblomin toimintaa Johann Sebastian Bachin urkumusiikin esittämiskäytäntöjen tutkijana, levyttävänä urkutaiteilijana, romaanikirjailijana, järjestöaktiivina, urkujen suunnittelijana ja radio-ohjelmien esiintyjänä. Artikkelit asettavat Forsblomin monipuolisen toiminnan historiallisiin yhteyksiinsä ja valottavat, mihin hänen auktoriteettiasemansa perustui, miten aikalaiset hänet kokivat ja mikä hänen perintönsä on aikamme suomalaiselle urkutaiteelle ja urkurien koulutukselle. Kirjan tarkoituksena ei ole pönkittää vanhentunutta suurmiesajattelua. Jotta kuva Suomen urkutaiteen lähimenneisyydestä muodostuu tasapainoiseksi, on toivottavaa, että alan muiden keskeisten toimijoiden työ nostetaan tulevaisuudessa vastaavanlaisen tarkastelun kohteeksi.

Kirjan artikkelit perustuvat Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmän järjestämän Enzo Forsblom 100 vuotta -symposiumin esitelmiin. Symposium oli suunniteltu pidettäväksi Forsblomin satavuotispäivänä 14. maaliskuuta 2020, mutta covid-19-pandemian aiheuttamien kokoontumisrajoitusten vuoksi tapahtuma toteutui vasta saman vuoden marraskuun 21. päivänä. Artikkelien kirjoittajat ovat taiteiden tutkijoita ja urkureita sekä Forsblomin oppilaita ja työtovereita.

Biografinen tutkimus tarkastelee yksilön ja rakenteiden välisiä suhteita, kuten toimintaa erilaisissa sosiaalisissa kentissä (Ambjörnsson, Ringby ja Åkerman 1997, 8–9, 11–12). Sosiologi Pierre Bourdieun (2000, 336, 372–377, 381–382) mukaan yksilön asemaa kentässä määrittelevät kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma, tapa olla ja rakentaa julkista minäkuvaa sekä kamppailut kentän valta-asemista. Enzio Forsblomille yliopisto-opinnot tarjosivat kulttuurista ja sosiaalista pääomaa, joka ei tuolloin ollut saavutettavissa pelkästään musiikin alan taiteellisella koulutuksella Sibelius-Akatemiassa tai kirkkomusiikkiopistossa. Akateemisen koulutuksensa ansiosta hän kykeni perustelemaan urkujensoittoa ja urkujenrakennusta koskevia näkemyksiään kirjallisesti, arvioimaan muiden tutkimuksia kriittisesti ja tarkastelemaan urkutaidetta koskevia ilmiöitä laajemmasta kulttuurisesta viitekehyksestä käsin.

Forsblomin elämäntyössä heijastuvat 1900-luvun urkukulttuurin murrokset. Uransa aikana hän ehti kokea opettajansa Elis Mårtensonin välittämän leipzigiläisen soittotradition ja sähköpneumaattiset kompromissiurut, opettajansa Finn Viderøn uusasiallisen soittotavan ja tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen mekaaniset urut sekä historiallisesti tiedostavan esitystavan (engl. *historically informed performance*) ja yksittäisiin historiallisiin tyyliin suuntautuvan urkujenrakennuksen. Forsblom ei kuitenkaan ollut vain pelkkä kokija vaan aktiivinen toimija: alansa kansainvälisten virtausten analyysoija ja välittäjä. Hänen uraauurtavat ruotsinkieliset Bachin urkumusiikin esittämistä koskevat tutkimuksensa olisivat toisaalta ansainneet enemmän huomiota pohjoismaiden ulkopuolella.

Forsblomin pedagogisena ihanteena oli hänen omien sanojensa mukaan ”humanistinen taiteilijapersoonallisuus”. Vuonna 1983 pitämässään Sibelius-Akatemian jatkotutkintoja koskevassa alustuksessa hän korosti peruskoulutuksen ”tietopuolisen ja taiteellisen kasvatuksen yhteensulautuman” pohjustavan jatko-opintoja, jotka puolestaan ohjaavat ”opiskelijaa kohti vapautta, kohti omia ratkaisuja ja taiteellista itsenäisyyttä”. Tiedollisten aineiden tehtävänä on täydentää ja syventää instrumenttiopintoja. Ilman teorian ja musiikillisen käytännön kytkösten on vaarana, ”että jatko-opinnoista tulee irrallinen eliittiväen asia”,

Forsblom tähdensi. (Forsblom 1990a [1983], 130–132.) Forsblomin esikuva ja edellä kuvattu koulutuksen malli ovat vaikuttaneet siihen, että merkittävä osa maamme nuoremman polven konsertoivista urkureista ja urkapedagoogeista on suorittanut Sibelius-Akatemian taiteellisen tohtorintutkinnon.

Forsblom näyttää tiedostaneen toimintansa ja kirjallisen jäämistönsä nousevan aikanaan tutkimuksen kohteeksi. Taideyliopiston Sibelius-Akatemian hallussa olevaan arkistoonsa hän on liittänyt sisällyluetteloja ja kommentteja lukijoille. Enzio Forsblomin arkisto sisältää biografisen aineiston lisäksi kirjoituksia, luentoja, esitelmää, kirjeenvaihtoa, lausuntoja, urkusuunnitelmia ja konserttiohjelmia hänen koko uransa ajalta. Forsblomin täyttäessä 70 vuotta Organum-seura ry. julkaisi hänen kirjoituksiaan, esitelmää ja puheenvuorojaan kokoomateoksessa *Panin huilu*. Forsblom (1990) liitti kuhunkin tekstiin taustoittavan johdannon – ja poisti sisällöllisesti merkittäviä osia uudelleen julkaistusta aineistosta ilman erillistä mainintaa (Koskinen 2013, 44–45). Hänen viimeinen laajamuotoinen esseensä ”Enzio Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzio Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui” ilmestyi postuumisti *Organum*-lehden erikoisnumerossa *Enzio Forsblom 14.3.1920–10.2.1996* (Forsblom 1996). Tämän lehden lisäksi Forsblomin taiteellista toimintaa on käsitelty Seppo Murron ja Markku Heikinheimon toimittamassa juhlakirjassa *Pro organo pleno* (1980). Muutamissa yliopistollisissa opinnäytetöissä (Enbuske 1981; Koskinen 2013) on tutkittu Forsblomin näkemyksiä urkujenrakennuksesta tanskalaisen urkureformin rantautuessa Suomeen 1950-luvun taitteessa. Ville Urposen (2021a; 2021b) tuore artikkelisarja puolestaan valottaa Forsblomin osuutta Turun tuomiokirkon urkujen hankintaprosesseissa.

Tämän artikkelikokoelman tekstit nostavat tarkasteluun uusia puolia Forsblomin toiminnasta, kuten hänen tieteellistä ja kaunokirjallista tuotantoaan, levytyksiään ja luottamustehtäviään. Kirja jakaantuu kahteen osaan: Ensimmäinen osa koostuu neljästä tutkimusartikkelista edellä mainituista teemoista. Toisen osan neljä esseetä tallentavat oppilaiden ja työtovereiden muistitietoa ja vaikutelmia Forsblomista eri rooleissaan.

Artikkelissaan ”Enzio Forsblom musiikin tutkijana” Matti Huttunen asettaa Forsblomin kaksi pääteosta, väitöskirjan *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner* (1957) ja Bach-juhlavuonna 1985 ilmestyneen kirjan *Mimesis: På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk* (suomennos *Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*, 1994) suomalaisen ja kansainvälisen musiikintutkimuksen kontekstiin. Kohdistaaessaan väitöstutkimuksensa J. S. Bachin musiikin esittämiseen Forsblom irtautui suomalaisen musiikintutkimuksen totunnaisista lähtökohdista, kuten kansallis-idealistisesta perinnöstä ja krohnilaisesta musiikinteoriasta. Romantiikan ajalta juontuva välittömään ymmärrykseen nojaava tulkintaidea korvautui affektiteorialla. *Mimesis*-tutkielmassa huomio kohdistui Bachin teosten retorisiin kuvioihin ja niiden ilmaisusisältöihin. Etsiessään Bachin teosten koherenssia retorisisista kuvioista ja niihin kytkeytyvistä affekteista Forsblom kyseenalaisti romantiikan aikakaudelta periytyvän, orgaanisuutta korostavan teoskategorian. *Mimesis*-kirjan suomennoksen takakannesta tämän kirjan otsikoksi poimittu fraasi ”1800-luku saa mennä, Bach saa tulla” ilmentää tätä ajatusta.

Ville Urponen on ottanut tarkastelun kohteeksi Enzio Forsblomin levytykset, joista suurin osa ilmestyi 1970-luvulla ohjelmiston painotuksessa J. S. Bachin musiikkiin. Levyillään Forsblom suosi tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteiden mukaisia, Bruno Christensenin rakentamia urkuja. Urponen luonnehtii vuonna 1974 julkaistua *Die Kunst der Fuge* -äänitettä suomalaisen äänilevyn historian virstanpylvääksi sekä ohjelmistoltaan että laadultaan. Hän toteaa Forsblomin soveltaneen äänitteillään viiveellä kirjoituksissaan esille tuomiaan musiikillista retoriikkaa koskevia tulkinnallisia ideoitaan. Runolliset levytekstit ja persoonalliset otsikot, kuten *Bach to You*, pyrkivät puhuttelemaan kirkollisesta perinteestä vieraantunutta kuulijakuntaa kuusikymmenluvun yhteiskunnallisen murroksen jälkimainingeissa.

Eläköidyttyään Sibelius-Akatemian urkumusiikin professorin virasta vuonna 1986 Forsblom keskittyi kaunokirjallisuuden ja esseiden kirjoittamiseen. Romaani *Jakobs dagbok* ilmestyi omakustanteena 1987 ja *Omega* viisi vuotta myöhemmin Söderström & Co -kustantamon toimesta. Artikkelissaan ”Taiteilijaproblematiikka Enzio Forsblomin

Omegassa” Liisa Steinby tarkastelee jälkimmäisen, laajemman romaanin suhdetta romantiikasta peräisin olevaan taiteilijaromaanin traditioon. Romaanin fiktiivinen hahmo Omega on Forsblomia urkumusiikin tulkitsijana paljon askarruttanut h-molli-preludi, BWV 544,1. Vaikka *Omega*-romaanin korostaa Bachin urkumusiikin riippumattomuutta uskonnosta ja hylkää barokkimusiikin romantisoivan esitystavan, romaanissa tulee Steinbyn mukaan näkyviin romanttinen taidekäsitelmä, jossa taide rinnastuu uskontoon ja taiteelle osoitetaan absoluuttinen asema.

Sixten Enlund valaisee artikkelissaan Forsblomin toimintaa Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Porvoon hiippakunnan kirkkomuusikoiden ammatillisessa yhdistyksessä nimeltä Finlands svenska kantor-organistförening, jonka puheenjohtaja hän oli vuosina 1956–1962. Forsblom kuului jo vuodesta 1948 lähtien yhdistyksen urkuneuvostoon (*orgelråd*) suosittaen seurakunnille tanskalaistyyppisiä mekaanisia urkuja. Toimiessaan puheenjohtajana Forsblom järjesti yhdistyksen jäsenille opintomatkan Ruotsiin, Tanskaan, Saksaan ja Hollantiin. Hän myös opetti urkujensoittoa Martin Wegelius -instituutin kesäkursseilla ja toimitti *Kyrkomusik*-aikakauslehteä. Enlundin mukaan lehdestä muodostui Forsblomin johdolla kirkkomusiikillisen uudistuksen airut.

Pekka Suikkanen tarkastelee artikkelissaan Enzo Forsblomin toimintaa urkujen suunnittelijana. Forsblom laati uransa aikana lukuisia lausuntoja uusista tai korjattavista uruista. Suunnitelmat noudattivat alkuvuosikymmeninä tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen periaatteita: mekaaninen soittokoneisto, selkäräjä, tasapaino eri äänikertaryhmien kesken, principalkuorot sointikruunuineen, ahdasmensuuristen äänikertojen niukkuus. Historiallisiin urkuihin kohdistuvissa muutosehdotuksissa Forsblom huomioi alkuperäisen materiaalin ainutlaatuisuuden, mutta edeltäjänsä Elis Mårtensonin suosimiin sähköpneumaattisiin Gebrüder Rieger -urkuihin hän suhtautui torjuvasti. Esimerkkinä mainittakoon Helsingin Mikael Agricolan kirkon nelisormioiset Rieger-urut, jotka purettiin vain 30 vuoden käytön jälkeen.

Markku Heikinheimo kuvailee esseessään Forsblomia urkutaiteen ideologina ja poliitikkona opiskeluaikaisiin kokemuksiinsa peilaten. Heikinheimo piirtää kuvaa taitavasta strategista ja pohtii Forsblomin suhdetta valtaan, uskontoon ja kirkkoon. Vaikka Forsblomin kirjoituk-

sista välittyä ajoittain uskontokriittinen asenne – Hannu Taanila kirjoittaa artikkelissaan antiklerikalismista ja suorastaan raivoisasta halusta vapauttaa urkumusiikki uskonnollisuuden kahleista – Heikinheimo ottaa tekstissään esiin myös Forsblomin kiinnostuksen roomalaiskatolisuuteen. Postuumisti julkaistussa omaelämäkerrallisessa esseessään Forsblom (1996, 21) kuvaa tietään seuraavasti: ”Omalla urallani olin ensin perin luterilainen, mutta tunsin sittemmin yhä vähemmän mielenkiintoa uskonnollisia kysymyksiä kohtaan. Jouduin lopulta täysin pakanalliseen ja aistientäyteiseen vaiheeseen *Bach to You* -levyjeni myötä. Myöhemmin on tapahtunut tiettyä tasaantumista.” Samassa kirjoituksessa Forsblom (1996, 14, 20) toteaa olleensa elämänsä aikana monta kertaa kääntymäisillään katolisuuteen ja pohtii syitä pitäytyä luterilaisuudessa. Hän mainitsee myös kuuluneensa korkeakirkolliseen Sanct Henrikskretsen -yhteisöön, joka edisti liturgisen liikkeen tavoitteita Porvoon hiippakunnan johdon kriittisestä asennoitumisesta huolimatta. Forsblom toimi yhteisön Superiorin tehtävässä 1945–1956 ja taloudenhoitajana 1947–1950. (Johansson 1973, 63–65, liitteet 4–5.)

Sekä Markku Heikinheimo että Hannu Taanila luonnehtivat Forsblomin olemusta aristokraattiseksi ja arvovaltaiseksi. Taanila kirjoittaa esseessään Forsblomin esiintymisistä radiossa, aluksi esitelmöitsijänä ja myöhemmin heidän yhteisissä ohjelmissaan. Suorat lähetykset tarjosivat huomattavasti suuremman yleisön kuin urkuri voi yhdellä konsertillaan saada sekä mahdollisuuden esitellä urkuja, urkurin työtä ja urkumusiikkia erilaisine konteksteineen kansantajuisesti, henkevästi ja myös huumoripitoisesti. Timo Kiiskisen teosesittely ja nuotit Taanilan ja Forsblomin tilaamaan fantasiaan teemasta ”Aja hiljaa, isi” havainnollistavat viimeksi mainittua piirrettä.

Toivottavasti tämä kirja innostaa tarkastelemaan urkutaiteemme lähimenneisyyttä edelleen. Enzo Forsblomin perintö velvoittaa ylläpitämään käytännön musiikillisten taitojen ja teoreettisen reflektion välistä tasapainoa urkuriensa koulutuksessa – mahdollistaen humanististen taiteilijapersoonallisuuksien kasvun.

Lähteet

- Ambjörnsson, Ronny, Per Ringby ja Sune Åkerman. 1997. "Inledning". Teoksessa *Att skriva människan: Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre*, toim. Sune Åkerman, Ronny Ambjörnsson ja Pär Ringby, 7–16. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Enbuske, Markku. 1981. *Urkujenuudistusliike Suomessa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Forsblom, Enzo. 1990. *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmää, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1990a [1983]. "Sibelius-Akatemian jatkotutkinnot esittävän taiteen näkökulmasta". Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmää, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 129–132. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1996. "Enzio Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzo Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui". *Organum: Enzo Forsblom 14.3.1920–10.2.1996*: 12–27.
- Johansson, Olav. 1973. *Sanct Henrikskretsen*. Pro gradu-avhandling i praktisk teologi. Institutionen för praktisk teologi vid Åbo Akademi, skrifter nr 5.
- Koskinen, Kati. 2013. *Pala Suomen urkujenuudistusta 1930–1950-luvulla: Elis Märtenonin ja Enzo Forsblomin urkuihanteiden vertailu ajankohdan kirjoitusten valossa*. Kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Murto, Seppo ja Markku Heikinheimo, toim. 1980. *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzo Forsblomille*. Helsinki: Organum-seura, Sibelius-Akatemia.
- Organum: Enzo Forsblom 14.3.1920–10.2.1996*. *Organum*-lehden erikoisnumero.
- Tuppurainen, Erkki. 2020 [2001]. "Forsblom, Enzo". *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tark. 5.11.2021. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kg-001470>
- Urponen, Ville. 2021a. "Turun tuomiokirkon urkujen historiaa, osa 2: Tanskalainen urkujenuudistusliike rantautuu Turkuun". *Organum* 1/2021: 15–27.
- Urponen, Ville. 2021b. "Turun tuomiokirkon urkujen historiaa, osa 3". *Organum* 2/2021: 26–33.

ENZIO FORSBLOMIN TOIMINTA
TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Enzio Forsblom musiikin tutkijana

MATTI HUTTUNEN

Enzio Forsblom oli musiikin tutkijana monen asian edelläkävijä. Hän kirjoitti J. S. Bachia koskevan väitöskirjan aikana, jolloin vain harvat suomalaiset tekivät tutkimusta kansainvälisen musiikin historian hahmoista. Hänen tutkimustensa painopiste oli musiikin esittämisessä (ei niin kutsutussa luovassa säveltaiteessa), ja hän kävi monipuolista välienselvittelyä alansa kansainvälisten auktoriteettien kanssa. Hän toi Suomeen monia Bach-tutkimukseen ja Bachin teosten esittämiseen liittyviä kysymyksiä; samalla hänen tutkimustuloksensa olivat kaikkea muuta kuin ulkomaisten esikuvien kopiointia suomalaiselle lukijakunnalle. Tämän päivän näkökulmasta Forsblomin tutkimukset ovat erittäin ajankohtaisia. Esittävän säveltaiteen tutkimus on ollut viimeisen parinkymmenen vuoden aikana yksi vahvimmin nousussa olleista musiikkitieteen haaroista, ja tapa, jolla Forsblom kytki tutkijan, pedagogin ja esiintyvän taiteilijan roolit toisiinsa, ennakoii jopa nyt pinnalla olevaa taiteellista tutkimusta.

Käsittelen artikkelissani ensin Forsblomin väitöskirjaa *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner* (1957). Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan vuonna 1985 ilmestynyttä kirjaa *Mimesis: På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk* (suomennos *Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*, 1994). Täydennän kummankin kirjan analyysia Forsblomin esseekokoelmaan *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta* (1990) sisältävillä teksteillä. En aio referoida Forsblomin teoksia tarkkaan; sen sijaan pyrin asettamaan Forsblomin tutkimukset sekä suomalaiseen että kansainväliseen kontekstiin. Näkökulmani on musiikkitieteilijän ja historiallis-kriittisen musiikkitieteen; Forsblomin

julkaisut näyttäytyisivät varmuudella toisenlaisilta, jos niiden tulkit-sijana olisi ammattiurkuri tai urkujen rakenteen asiantuntija.

Artikkelini taustalla on ajatus, jonka venäläis-sveitsiläinen musiikkitieteilijä Jacques Handschin esitti kirjassaan *Musikgeschichte im Überblick* (1964). Handschinin (1964, 33) mukaan musiikkia koskevat vakaumukset ovat musiikinhistorian tutkijalle yhtä tärkeitä kuin tutkittavan aikakauden ”reaalinen sointi”: emme voi kunnolla ymmärtää aikakauden musiikkia, ellei meillä ole käsitystä ihmisestä musiikin takana. Hänen lausumansa ei viittaa biografiseen tutkimukseen, vaan pikemminkin kohteena olevan aikakauden yleisiin ideoihin ja – nykytermiä käyttäkseni – mentaliteetteihin. Handschin oli itsekin urkuri, ja Forsblom viittaa väitöskirjassaan *Musikgeschichte im Überblick* -teokseen, jonka ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1948.

Subjektiiivisuus versus tyyliuskollisuus

Forsblomin akateemisen tutkimustyön juuret olivat hänen pro gradu -tutkielmassaan *En brytning i uppfattningen av Bachs orgelmusik: Karl Straubes och Albert Schweitzers tolkningar av J. S. Bachs orgelpreludier och fugor* (1947). Noina aikoina Helsingin yliopiston musiikkitieteen professorina toimi Toivo Haapanen, joka ei oletettavasti nähnyt ongelmaa siinä, että gradun aiheena olivat J. S. Bachin urkuteokset ja niiden esitämiskäytännöt. Haapasen kuoleman 1950 jälkeen musiikkitieteen oppiainetta hallinnoi dosentti, sittemmin professori A. O. Väisänen, jonka mielestä musiikkitieteen väitöskirjojen oli lupa käsitellä vain suomalaisia aiheita. Forsblom kuvailee *Panin huiluun* sisältyvän esseeseen ”Urut, soitinten kuningatar” esipuheessa, miten Väisänen torjui Bachin musiikkia koskevan väitöskirjaidean; tämä tapahtui Forsblomin mukaan vuonna 1952. Väitöskirja oli Forsblomin mukaan ollut luettavana myös Armas Maasalolla, joka oli katsonut, että Suomessa ei saa julkaista mitään niin radikaalia. (Forsblom 1990a, 43.) Tämä siis Forsblomin itsensä kertomana.

Näiden tapahtumien seurauksena Forsblom siirtyi Åbo Akademiin, jossa professorina toimi John Rosas ja jossa Forsblomin väitöskirja julkaistiin vuonna 1957. Samalta vuosikymmeneltä on peräisin Nils-Eric

Ringbomin väitöskirja *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*, joka tarkastettiin Åbo Akademiassa vuonna 1955. Ringbomin tutkimuksella on eräitä yhtymäkohtia Forsblomin väitöskirjaan: molemmissa tarkastellaan musiikin tulkintaa, Forsblomin väitöskirjassa esittämisen näkökulmasta, Ringbomin tutkimuksessa enemmänkin filosofisena ja musiikin sanalliseen kuvailuun kytkeytyvänä ongelmana. Rosasin vaikutusta Forsblomin väitöskirjaan on vaikea arvioida. Yksi mahdollinen – ja samalla pinnallinen – yhtäläisyys löytyy Forsblomin käytännöstä ilmaista musiikkiteoksen rakenteellisia ominaisuuksia tiivistettyjen kirjainyhdistelmien avulla. Åbo Akademin piirissä samankaltainen merkintäidea löytyy muun muassa Fabian Dahlströmin Crusell-aiheisesta väitöskirjasta vuodelta 1976 (Dahlström 1976). Väitöskirjansa esipuheessa Forsblom kiittää muiden ohella tuolloin jo edesmennyttä Haapasta, mutta ei mainitse Väisäsen tai Maasalon nimeä.

Forsblomin väitöskirjan päähenkilöt ovat Albert Schweitzer ja Karl Straube. Bach-traditiot hahmottuvat kirjassa ennen muuta Schweitzerin ja Strauben väliseksi dialogiksi, jonka yksi olennainen seikka oli Strauben Bach-idean muuttuminen vuosikymmenten kuluessa.¹

Elsassilaissyntyinen teologi, filosofi, lääkäri, muusikko ja musiikintutkija Schweitzer oli paitsi yksi 1900-luvun alkupuolen suurista kulttuurihahmoista ylipäänsä myös urkujenuudistusliikkeen keskeinen alkuunpanija ja edistäjä. Hän opiskeli urkujensoittoa mm. Pariisissa Charles-Marie Widorin johdolla, ja käsite ”elsassilainen” tai ”elsassilais-saksalainen” urkujenuudistusliike kytkeytyy vahvasti juuri häneen.

Schweitzerin merkittävin musiikkiaiheinen kirja on laaja Bach-monografia, joka ilmestyi ensin ranskaksi vuonna 1905 ja sen jälkeen laajennettuna versiona saksan kielellä vuonna 1908. Kirja ei ole tavanomainen elämäkerta, vaan pikemminkin perinpohjainen esteettinen tulkinta Bachista ja hänen musiikistaan. Kirjassa tutkitaan Bachin tuotantoa vahvasti sävelmaalailun ja -symboliikan näkökulmasta.

1 Forsblom käsittelee Schweitzeria ja urkujenuudistusliikettä väitöskirjansa ohella mm. esseissään ”Andreas Silbermann ja Marmoutier” (1990b [1954]) ja ”Albert Schweitzer ja urkutaide” (1990c [1966]).

Schweitzer asettui 1800-luvun loppupuolen musiikkiasetelmissa niin kutsutun uussaksalaisen koulukunnan puolelle. Tässä katsannossa hän oli lopulta 1800-luvun perillinen, vaikka hän kävi samanaikaisesti kriittistä välienselvittelyä 1800-luvun urkukulttuurin kanssa. Omaelämäkerrassaan *Piirteitä elämästäni ja ajattelustani* (1965 [1931], 59–62) Schweitzer kytkee sävelmaalailua ja ”runollisuutta” korostavan Bach-näkemyksensä *expressis verbis* Richard Wagneriin, joka oli yhdessä Franz Lisztin kanssa musiikinhistorioitsija Franz Brendelin lanseeraaman uussaksalaisen koulukunnan tärkein airut. Uussaksalaisen koulukunnan vastakohta, vanhoilliseksi mielletty ja absoluuttista musiikkia puolustanut suuntaus ilmeni Schweitzerin mukaan Philipp Spittan Bach-elämäkerrassa (1873–1880), joka Schweitzerin mielestä piti Bachin musiikkia enemmänkin muoto- kuin ilmaisutaiteena.² Schweitzerin kirjoitukset ja toiminta urkurina ja urkuasiantuntijana keskittyivät kaiken kaikkiaan vahvasti Bachiin. Tämä seikka epäilemättä sekä heijasti että juurrutti käsitystä, jonka mukaan barokin urkumusiikin esittämiskäytännössä on kyse ensi sijassa Bachin musiikin esittämisestä – idea toteutuu myös Forsblom väitöskirjassa.

Halu uudistaa urkutaidetta ilmeni Schweitzerin toiminnassa kiinnostuksena sekä Bachin musiikkia että urkujen rakennetta kohtaan. Tätä kahtalaista intressiä heijastaa Schweitzerin kirjanen *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* (1983 [1906]). Urkujenuudistustyöhön liittyi myös Wienissä vuonna 1909 pidetyn Kansainvälisen musiikkiyhdistyksen (Internationale Musikgesellschaft, IMG) kongressin jälkeen laadittu urkujenrakennuksen ohjeistus (*Orgelregulativ*), jonka yhtenä kirjoittajista Schweitzer toimi (Quoika 1954, 37–47).

Straube oli niin ikään yksi 1900-luvun kuuluisimmista ja vaikutusvaltaisimmista urkureista. Hän profiloitui paitsi Bachin myös erityisesti Max Regerin urkuteosten tulkitsijaksi. Straube analysoi kehitystään muusikkona ja Bach-editioiden laatijana omaelämäkerrallisessa

2 Schweitzerin Bach-käsityksen tästä aspektista ks. tarkemmin hänen Bach-monografiansa luku ”Bach und die Ästhetik” (Schweitzer 1960 [1908], 376–381). Wagner ja Liszt mainitaan kyseisessä kirjassa useaan otteeseen.

kirjoitelmassaan ”Rückblick und Bekenntnis” (1952 [1950]). Strauben nuoruudessa ”wagnerilaisen orkesterisoinnin maagisuus” vaikutti myös varhaisemman musiikin esittämistapaan. Straube tunnustaa, että ”romantisoin Bachin”, mutta hän kiistää ”wagnerisoineensa” tämän tuotantoa (1952 [1950], 8). Hänen laatimansa Bach-editio vuodelta 1913 tukeutui hänen varhaisiin ideoihinsa; samalla on muistettava, että sen päämääränä oli musiikin esittäminen, ei historiantutkimus (Tuppurainen 1994, 39).

Monet seikat, erityisesti barokkiurkujen uudelleenlöytäminen, saivat Strauben liittymään urkujenuudistusliikkeeseen 1920-luvulla: kriteeriksi tuli hänen omien sanojensa mukaan ”Bach itse” (Straube 1952 [1950], 12; ks. myös Tuppurainen 1994, 44–45). Saksalaisena aikalais-todisteena Strauben musiikki-idean muuttumisesta voidaan mainita Wilibald Gurlittin artikkeli Strauben laajassa, vuonna 1943 ilmestyneessä 70-vuotisjuhlakirjassa. Gurlitt välittää jo tuolloin selkeän kuvan Strauben kehityksestä urkurina ja Bachin teosten julkaisijana; Gurlitt (1943, 224) toteaa (juhlakirjoille ominaiseen tyyliin), että Strauben kaiken toiminnan pohjana oli ”uskollisuus itseä kohtaan”. Mainittakoon, että Strauben uraa ja elämää käsitellään myös vuonna 1947 julkaistussa, Sulho Rannan toimittamassa teoksessa *Musiikin taitureita*. Strauben oppilaan Venni Kuosman kirjoittama artikkeli perustuu lähinnä kirjoittajan omiin muistoihin eikä pureudu Strauben musiikkinäkemyksen muuttumiseen (Kuosma 1947).

Vastakohta-asetelma subjektiivisuus versus tyyliuskollisuus kumpua vanhasta subjektiivisen ja objektiivisen tulkintatavan vastakkainasettelusta, josta keskusteltiin jo nuoren Strauben elämänpiirissä (ks. Anderson 2003, 18–19). Christopher Andersonin (2000, 149) mukaan varhainen Straube tulkitsi jaottelun siten, että ”objektiivisuuden” lähteenä oli tieteellinen tutkimustieto, ”subjektiivinen” tulkinta taas kumpuasi luovuudesta.³ Objektiivisuus ja Forsblomin ”tyyliuskollisuus” eivät

3 Mielenkiintoista kyllä, Schweitzer tuntuu tukeutuvan samankaltaiseen jaotteluun kirjassaan *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, jossa hän katsoo, että ranskalaiset urkurit soittavat ”objektiivisemmin”, saksalaiset ”persoonallisemmin” (Schweitzer 1983 [1906], 37).

ole synonyymejä, mutta kylläkin läheistä sukua toisilleen. Forsblomin tutkimus on kannanotto yhteen urkumusiikin perusluonteiseen kiistakysymykseen, ja käsitteellinen erottelu subjektiivisuus versus tyyliuskollisuus on informatiivinen kontribuutio äsken kuvattuun keskusteluun. Myös Forsblom mainitsee nuoren Strauben yhteydessä Wagnerin ja jopa Debussyn merkityksen romantiikan urkujen lähtökohtana ja viittaa Strauben silloiseen käsitykseen, jonka mukaan juuri subjektiivisuus takasi Bachin musiikin elinvoimaisuuden 1900-luvun alussa.

Schweitzerin ja Strauben lisäksi Forsblom kirjoittaa väitöskirjassaan ranskalaisen urkutaiteen Bach-suhteesta, Finn Viderøstä sekä sellaisista 1800-luvun saksalaisista urkureista, jotka jatkoivat Bach-traditiota 1800-luvun musiikillisessa ympäristössä. Olisi yksinkertaistavaa väittää, että tarinan sankareita olivat yksipuolisesti ne urkurit, jotka pyrkivät aitoihin Bach-käytäntöihin ja tulkitsemaan Bachin musiikkia ”tyyliuskollisesti”. Tutkimuksensa johtopäätöksissä Forsblom pysähtyy pohtimaan myös tulkinnan subjektiivista näkökohtaa. Tyyliuskollisuus oli Forsblomille primäärinen tulkintatapa, hän ei sorru kirjassaan musiikkitieteelliseen Salomon tuomioon, mutta hän antaa arvoa tulkinnan subjektiiviselle aspektille: se takaa tulkinnalle persoonallisen sävyn ja mahdollistaa teoksen mieltämisen taiteelliseksi kokonaisuudeksi. Hän kirjoittaa myös tulkinnasta luovana tapahtumana ja tulkinnan tiedostamattomasta, intuitiivisesta ja meditatiivisesta puolesta (Forsblom 1957, 151). Tässä havaitaan yleisluonteinen yhteys Ringbomin väitöskirjaan, jonka keskeisenä kysymyksenä on tietoisten ja tiedostamattomien tekijöiden merkitys musiikkiteoksen tulkinnassa.

Forsblomin väitöskirjan uudistuksellisuus käy ilmi, kun se asetetaan yhtäältä aikakautensa suomalaisen musiikkitieteen ja toisaalta eräiden 1800-luvulta periytyvien yleisten vakaumusten kontekstiin. Erityiseksi kysymykseksi nousee Forsblomin suhde musiikintutkimuksen idealistiseen perinteeseen. Hän ei ollut vapaa idealismin perinnöstä, mutta hänen väitöskirjansa ei myöskään kytkeytynyt sellaiseen idealistiseen ajatteluun, joka oli hallinnut suomalaista musiikintutkimusta toisen maailmansodan päättymiseen saakka. Forsblomin suhdetta idealismin yleiseen traditioon arvioidaan seuraavassa myös ”neron”, ”kongeniuksen” ja kauneuden käsitteiden valossa. Käsittelen aluksi

suomalaista kontekstia ja vasta sen jälkeen idealistisen taidefilosofian yleisiä ideoita. Suomalaiseen klassisen musiikin tutkimukseen oli toisen maailmansodan päättymiseen mennessä ehtinyt karttua useita juonteita ja traditioita; otan seuraavassa vapauden yksinkertaistaa kuvaa karrikoinnin uhallakin.

Ei ole harvinaista, että perinteistä musiikkitiedettä – mitä se sitten eri ihmisten silmissä onkin – moititaan tänä päivänä ”positivistiseksi”. Tällä kritiikillä on epäilemättä omat perusteensa, mutta vaarana on, että samalla sivuutetaan idealismin merkitys musiikkitieteen muotoutumisessa 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella. Idealismi on moni-ilmeinen filosofinen ajattelutapa, jolla on ollut erilaisia edustajia vuosisatojen kuluessa; tässä kohden keskeinen lähtökohta oli niin kutsuttu saksalainen idealismi ja erityisesti G. W. F. Hegelin ajattelu (muita keskeisiä saman koulukunnan edustajia olivat J. G. Fichte ja Friedrich Schelling). On vaikeaa rekonstruoida sitä tarkkaa reittiä, jota pitkin Hegelin, 1800-luvun vaikutusvaltaisimman filosofin, ideat tulivat suomalaiseen musiikkitieteeseen ja muuhun musiikkiaiheiseen kirjoitteluun. Puhuisin suomalaisen musiikintutkimuksen yhteydessä ”naiivista idealismista”: monia idealistisia ajattelutapoja omaksuttiin, mutta monet myös jätettiin vaille huomiota; tällainen näkökohta oli esimerkiksi idealismin tieto-oppi (Fichten termin ”minän” ja ”ei-minän” suhde toisiinsa).

Musiikintutkimuksessa ennen toista maailmansotaa vallinnut nationalistinen käsitys Suomen musiikin historiasta sisälsi vahvoja kaikuja Hegelin filosofiasta. Katsantotapa, joka huipentui ja käytännössä päättyi Haapasen kirjaan *Suomen säveltaide* (1940), näki Suomen musiikin historian vähittäiseksi ja autarkkiseksi kansanhengen lisääntymiseksi; lopullisen läpimurtonsa kansanhenki teki suurmiehen (= Sibeliuksen) kansallisessa nuoruudentuotannossa, erityisesti *Kullervossa* (1892). Sibelius toteutti klassisen dialektiikan termin laadullisen muutoksen Suomen musiikin kehityksessä. Ei vain kansanhenki, vaan myös suurmiesidea kumpusi Hegelin filosofiasta, jossa suurmies edusti Aristoteleen termin historian vaikuttavaa syytä.

Suomen musiikin tutkimusta ohjannut 1900-luvun alkupuolen nationalistinen idea katosi suomalaisesta musiikkitieteestä toisen maailman-

sodan päätyttyä. Sama ilmiö on havaittavissa kaikessa suomalaisessa ihmistieteessä: 1900-luvun alkupuolen nationalismi ja siihen liittynyt saksalais-idealistinen aatemaailma korvautuivat uusilla näkemyksillä, joiden merkkejä olivat muun muassa analyttinen filosofia ja eksaktit yhteiskuntatieteet. 1940- ja 1950-luvuilla tärkeäksi musiikkitieteen normiksi tuli Ilmari Krohnin muototeoria; näin esimerkiksi Eino Roihan (1941) ja Erik Tawaststjernan (1960) väitöskirjoissa. Krohn oli toki ollut tärkeä auktoriteetti jo vuosikymmenten ajan ennen toista maailmansotaa, mutta hänen edustamansa tutkimustapa löi läpi klassisen musiikin tutkimuksessa kunnolla vasta sen jälkeen, kun hän oli julkaissut viisiosaisen teoksensa *Musiikin teorian oppijakso* viimeisen osan, *Muoto-opin*, vuonna 1937. Krohnin teorioiden opilliset lähtökohdat olivat moninaiset. Hänen taustaltaan löytyy klassisen saksalaisen muoto-opin traditio, joka alkuperäisessä, A. B. Marxiin palautuvassa muodossaan oli vahvan hegeliläistä. Sävel- ja harmoniaopin osalta Krohn omaksui merkittäviä ideoita Hugo Riemannilta, jonka ajattelu tukeutui pitkälti akustiikkaan ja ajan filosofiasta omaksuttuihin oletuksiin ihmismielen periaatteellisesta luonteesta.

Esittävän säveltaiteen tutkimus oli ollut Suomessa hyvin vähäistä ennen Forsblomia. Alan kirjallisuus koostui lähinnä elämäkertatyypisistä teoksista (mm. Otto Anderssonin kirja Johanna von Schoultzista [1939]). Heikki Klemetin *Äänenkäyttö puheessa ja laulussa* (1937) oli puolestaan käytännöllinen musiikin esittämisen opas. Suomessa oli 1950-luvun loppuun mennessä tutkittu vain vähän kansainvälisen musiikin historian säveltäjiä tai heidän teoksiaan. Jos musiikin historian yleisesitykset (tärkeimpinä Wegelius, Klemetti, Ranta) jätetään pois laskuista, harvoja Forsblomin väitöskirjaan mennessä ilmestyneitä yleiseurooppalaiseen musiikkiin kohdistuneita saavutuksia olivat Krohnin kolmiosainen Bruckner-monografia (1955–1957) sekä Eino Roihan postuumina ilmestynyt *On the Theory and Technique of Contemporary Music* (1956).

Forsblomin väitöskirja oli tätä taustaa vasten mitattuna erittäin uudistuksellinen. Siinä missä esimerkiksi äsken mainittu Haapasen kirja oli nimeltään *Suomen säveltaide*, Forsblom kohdisti tutkimuksensa musiikin esittämiseen – hän otti kohteekseen siis uuden kohdan musiikin ”kommunikaatioketjussa”, jota ruotsalainen musiikkiteeilijä Ingmar

Bengtsson kuvaa kirjassaan *Musikvetenskap: En översikt* (Bengtsson 1973, 16–32).⁴ Forsblomin vankka Bach-tuntemus mahdollisti haastavan kansainvälisen aiheen tutkimisen, eikä hänen ideoillaan ollut oikeastaan mitään merkitseviä yhtymäkohtia edellä kuvattuihin suomalaisen musiikintutkimuksen trendeihin.

Forsblomin ajatuksia voidaan tulkita myös kontrastoimalla ne kah- ta 1800-luvulta juontuvaa yleistä musiikki-ideaa vasten. Ensinnäkin Bachin teosten tulkinta ei voinut Forsblomin ajattelussa enää tukeutua sellaiseen kongeniuksen ideaan, jonka mukaan ihminen tavoittaa neron – geniuksen – teokset välittömän, kongeniaalisen ymmärryksen avulla. Samalla Bachin urkumusiikin tunneaspekti ei voinut tukeutua välittömän ymmärryksen ihanteeseen, vaan lähtökohdaksi piti Forsblomin mukaan ottaa barokin affektioppi. Forsblomin käsitys affektiopista istui perinteiseen affekti-ideaan, jonka mukaan musiikki ikään kuin esittää tai jäljittelee affekteja ja jonka mukaan Bachin jokaisella teoksella on oma, vakaa perusaffektinsa. Väitöskirjan sisällysluettelon otsikko ”Affektlära” viittaa siihen, että Forsblom oli omaksunut näkemyksensä 1900-luvun alkupuolen saksalaisista affektikeskusteluista (muun muassa Hermann Kretzschmar), joissa puhuttiin ”affektiopista” yksikössä ja joissa enemmän tai vähemmän sivuutettiin barokin affekti-ideoiden moninaisuus.

Toiseksi kauneuden filosofia ja kauneuden ihanne olivat alkupe- räisen idealistisen taidefilosofian keskeiset momentit. Asiaa voidaan arvioida pohtimalla, mitkä taiteen ilmenemistavat on eri yhteyksissä mielletty kauneuden vastakohtiksi. Hegelin (ja monien hänen aikalais- tensa, kuten Goethen ja Humboldtin) ajattelussa kauneuden varsinainen vastakohta taiteessa ei ollut rumuus. Sen sijaan kauneus kontrastoitiin ”karakteristisuuteen”, joka Hegelin mukaan oli luvallista vain kauneu- den epäitsenäisenä osana (Dahlhaus 2002 [1982], 153). Kauneuteen si- sältyi Hegelin ajattelussa sekä aistimellisuus että totuus: kauneus oli ”idean” ilmenemistä aistimellisyydessä. Kauneus oli Hegelille ennen muuta klassisen kaunotaiteen kauneutta.

4 Forsblom viittaa useissa kohdin tuotantooan Bengtssoniin – kommunikaatioketjun ja teoskäsitteen osalta kirjassa *Mimesis* (Forsblom 1994, 5).

1900-luvun musiikki on synnyttänyt monia uusia vaihtoehtoja kauneudelle, esimerkiksi rumuus, kiinnostavuus, shokeeraavuus ja totuus. Viimeksi mainittu tunnetaan Theodor W. Adornon musiikkifilosofian keskeisenäiksi prinssiippinä.

Millaisia käytännön sovelluksia Forsblomin väitöskirjan pohjalta siten voidaankaan tehdä, on ilmeistä, että tulos on jotain muuta kuin varhaisen Strauben yhteydessä mainittu Wagner- tai Debussy-vaikutteinen urkusointi. Jos spekulatio sallitaan, Forsblomin ideat ovat saattaneet saada yleisluonteisia vaikutteita 1900-luvun uudesta musiikista, kenties erityisesti sotien välisestä uusklassismista ja sen tavasta ”lukea” Bachin ja hänen aikalaistensa musiikkia. Uusklassismin osalta Forsblom viittaa väitöskirjassaan Igor Stravinskyn teokseen *Poétique musicale* (1942), mutta ei hyväksy Stravinskyn edustamaa esteettistä formalismia sellaisenaan. Wagner- ja Debussy-tyyppisen sointikuvan kieltäminen joka tapauksessa loitontaa Forsblomin perinteisestä kauneuden käsitteestä ja lähentää häntä karakteristisuuden ja jopa kiinnostavuuden ja rumuuden kriteereihin.

Forsblom hylkäsi merkittävällä tavalla monia suomalaisen ja sitä kautta myös kansainvälisen musiikkikirjallisuuden perinnäisiä tarkastelutapoja. Hän ei tukeutunut vanhaan kansallis-idealistiseen perintöön eikä krohnilaiseen musiikinteoriaan. Hän korvasi romantiikan ajalta juontuvan kongeniaalisen tulkintaidean affektiteorialla, ja hän kielsi Wagner- ja Debussy-tyyppisen kauneusideaalin. Jatkossa olisi kiinnostavaa tutkia lisää Forsblomin ja Ringbomin väitöskirjojen yhtäläisyyksiä toisiinsa ja idealismin perimmäisiin vakaumuksiin. Toivon, että edellä todettu kuitenkin riittää osoittamaan Forsblomin väitöskirjan uudistuksellisuuden 1950-luvun suomalaisessa kontekstissa. Voi olla, että hän ei itse ollut edes tietoinen kaikista innovatiivisista näkemyksistään, mutta oletettavasti myöskään Väisänen tai Maasalo ei tiedostanut ajatustensa ideologisuutta ja rajoittuneisuutta.

Retoriikka ja musiikin kielenkaltaisuus

Schützin, Bachin ja Händelin juhluvuonna 1985 ruotsiksi ja 1994 suomenkielisenä käännöksenä ilmestynyt *Mimesis* on väitöskirjan ohella Forsblomin toinen merkittävä musiikkitieteellinen monografia. Alkuperäislaitoksen ja suomennoksen välillä on pieniä sisällöllisiä eroavaisuuksia. Tukeudun seuraavassa suomennokseen, koska sitä voidaan pitää teoksen ”lopullisena” versiona. Gradun ja väitöskirjan ideoista ja asetelmista on nyt siirrytty Bachin teosten retoristen kuvioiden ja niiden taustojen ja ilmaisusisältöjen analysointiin. Forsblom oli tältäkin osin suomalainen edelläkävijä. Tässä yhteydessä ei ole mahdollisuutta selvittää *Mimesis*-tutkielman reseptiota suomalaisessa musiikkikirjoittelussa, musiikintutkimuksessa ja musiikin esittämisessä, mutta meillä on joka tapauksessa tehty 1980-luvun puolivälin jälkeen useita musiikin retoriikkaan liittyviä tutkimuksia ja artikkeleita.

Esseessään ”Tieni Bachin retorisiin sävelkuvioihin” (1990d [1979]) ja sen pienessä esipuheessa, jotka sisältyvät kokoelmaan *Panin huihu*, Forsblom kuvaa, miten hänen kiinnostuksensa retoriikkaan syntyi osittain tyytymättömyydestä affektioppia kohtaan. Hän etsi säveltäjän intentiota, ”sitä ilmaisua, jonka säveltäjä itse oli sävellyksiinsä sisällyttänyt”, ja tähän kysymykseen affektioppi ei antanut vastausta. Yhtä hyvin J. N. Forkelin Bach-elämäkerran antamat virikkeet kuin Kreetan vuoriston profiili antoivat Forsblomille virikkeitä retoristen kuvioiden tutkimiseen, ja tuloksena oli lopulta *Mimesis*.

Mimesis jakautuu kolmeen osaan. Kirjan kuusi ensimmäistä lukua käsittelevät retoristen kuvioiden periaatteellisia näkökohtia, muun muassa musiikkiteoksen olemusta sekä J. G. Waltherin ja J. S. Bachin suhdetta retoriikkaan. Toinen osio, joka kattaa tutkielmasta yli puolet, erittelee ”musiikillis-retorisia kuvioita” ja niiden ilmenemistä Bachin teoksissa. Lopuksi Forsblom pohtii musiikillisen retoriikan suhdetta affekteihin ja musiikin käytännölliseen esittämiseen. *Mimesiksen* ajallisesti kaukaisena vertailukohtana voidaan tältä osin pitää Hans-Heinrich Ungerin kirjaa *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert* (1941), jossa pohditaan teoreettisten kysymysten ohella retoriikan vaikutusta käytännön musisointiin (Unger 1941, 120–144). Sen

sijaan Dietrich Bartelin kirja *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (1985), joka ilmestyi arvostetun Laaber-kustantamon tuotteena samana vuonna kuin *Mimesiksen* ruotsinkielinen versio, tarkastelee barokkiajan kirjoittajien kuvioteorioita ilman suoraa käytännön soveltamispyrkimystä.

Millaiseen kontekstiin *Mimesis* sitten olisi asetettava? Kirjan sisäinen maailma on jotain aivan muuta kuin väitöskirjan, mutta myös ympäröivä musiikintutkimuksen maailma oli muuttunut toiseksi.

Näkisin, että 1970-luvun loppu ja 1980-luku toivat suomalaisen taidemusiikkitutkimukseen kolme vahvaa uutuutta: musiikkisemiotiikka, saksalaisen musiikkitieteen uudet vaikutteet ja angloamerikkalainen taidefilosofia.⁵ En lähde rakentamaan aikakauden kuvaa seikkaperäisesti, mutta poimin esiin muutamia asioita, jotka nähdäkseni liittyvät *Mimesis*-kirjan ideaan ja sisältöön.

Mimesiksen ilmestymisvuonna 1985 Helsingissä pidettiin kansainvälinen musiikkifilosofian kongressi, jossa olivat läsnä muiden muassa Carl Dahlhaus, Nelson Goodman ja Peter Kivy.⁶ Palaan Dahlhausiin kotvan kuluttua, mutta ensin angloamerikkalaisesta musiikkifilosofias-ta. Tämän suuntauksen keskeisiä kysymyksiä 1980-luvulla olivat musiikkiteoksen ontologia ja musiikin ilmaisevuuden ja esittävyuden (ekspressiivisyyden ja representoiavuuden) ongelmat. Englanninkielinen taidefilosofia näkyi eräissä 1980-luvun suomalaisissa tutkimuksissa, mutta sen vaikutus on meillä musiikintutkimuksen piirissä päässyt jossain määrin hiipumaan. Musiikkiteoksen ontologista ongelmaa ei keksitty angloamerikkalaisessa filosofiassa; fenomenologi Roman Ingarden käsitteli sitä jo ennen toista maailmansotaa (ks. Ingarden 1962).

Musiikkiteoksen ongelma toimii heuristisena avaimena tai hypoteesina *Mimesis*-kirjan ohjaaviin oletuksiin – ei vähiten siksi, että Forsblom piti Yleisradiossa esitelmän ”Mikä sävellys on” juuri vuonna 1985; sama teksti sisältyy vuotta myöhemmin valmistuneeseen Finn Viderøn juhla-kirjaan samoin kuin *Panin huilu* -kokoelmaan (Forsblom 1990e [1985]).

5 Viitataan näiden osalta kolmeen väitöskirjaan: Tarasti 1979; Heiniö 1984; Kurkela 1986.

6 Kongressin pohjalta julkaistiin antologia Rantala, Rowell ja Tarasti (toim.) 1988.

Forsblom pohtii teosproblematiikkaa apunaan Karl Popperin kuuluisa jaottelu, jonka mukaan on olemassa maailmat 1, 2 ja 3. Musiikkiteos sijoittuu ymmärrettävästi henkisistä asioista ja olioista koostuvaan maailmaan 3. Forsblomin esseetä tuskin voi pitää erityisen merkittävänä kannanottona teosproblematiikkaan. Hän ei viittaa lainkaan tuolloin pinnalla olleisiin taidefilosofian esityksiin, joissa tutkitaan teosontologian perusteita (mm. Goodman, Joseph Margolis, Nicholas Wolterstorff). Forsblomin ideaa voi tuskin pitää edes ratkaisuehdotuksena musiikkiteoksen probleemiin. Hän lähinnä muotoilee ongelman – tai sen yhden keskeisen ulottuvuuden – osuvasti Popperin jaottelun avulla: musiikkiteos on abstrakti entiteetti, joka on kuitenkin säveltäjänsä luomus (asia voidaan ilmaista myös niin, että musiikkiteos on erikoisella tavalla abstrakti, mutta kuitenkin partikulaarinen olio). Kuten edellä kävi ilmi, myös *Mimesis*-teoksessa sivutaan teosproblematiikkaa, ja juuri tässä kohden Forsblom viittaa Bengtssonin kommunikaatioketjuun.

Modernin saksalaisen musiikkitieteen vaikutteet keskittyivät Suomessa paljolti Carl Dahlhausin tuotantoon, josta vuonna 1980 ilmestyi Ilkka Oramon suomentamana kirja *Musiikin estetiikka* (ilmestynyt alun perin 1967). Se ei ehkä ole Dahlhausin paras alkuperäisteos, mutta se toimii johdatuksena kirjoittajansa laajaan ja monipuoliseen tuotantoon. Myös Dahlhaus pohti teoksen olemusta, mutta hänen tarkastelutapansa oli toinen kuin edellä mainittujen englanninkielisten filosofien. Dahlhaus kuvasi useissa teksteissään sitä, miten teoskategoria on muuttunut historian kuluessa. 1800-luvulla, ollessaan vahvimillaan, teokseen liitettiin orgaanisuuden ihanne; monissa aikakautta koskevilla kommentaarikirjoissa kuvataan, miten orgaanisen teoksen uskottiin pulppuavan säveltäjäneron poikkeuksellisen ehyestä mielestä. Dahlhausin näkemys, jonka mukaan länsimaisen musiikin kehitys eteni keskiajan, renessanssin ja ainakin osittain myös barokin sosiaalisesta ”funktionaalisuudesta” kohti 1800-luvun vahvaa ja autonomista teoskategoriaa ja lopulta teoskategorian hämärtymiseen toisen maailmansodan jälkeisessä nykymusiikissa, on muuttunut vuosikymmenten kuluessa melkein kliseeksi, johon monet korkeatasoiset akateemiset tutkimukset kuitenkin yhä tukeutuvat.

Nyt voimme kenties ymmärtää *Mimesis*-kirjan yhden perusluonteisen idean. Forsblom, joka itsekin pohti musiikkiteoksen ontologiaa, ei enää tukeutunut naiivisti tai kritiikittömästi perinteiseen romantiikan aikakaudelta juontuneeseen teoskategoriaan, vaan koko *Mimesiksen* idea perustuu toisenlaiseen käsityskantaan. Teoskäsitteen historiallinen muuttuminen on *Mimesiksen* implisiittinen, julkilausumaton perusoletus. Musiikkiteoksen eheys ei ole *Mimesiksen* valossa orgaanisuutta 1800-luvun merkityksessä. Sen sijaan Bachin teosten koherenssi syntyy retorisisista kuvioista ja niihin kytkeytyvistä affekteista. Orgaanisuuden ihanne kytkettiin 1800-luvulla usein luontoon, joka ymmärrettiin linjassa aikakauden mentaliteetin kanssa filosofiseksi, ei luonnontieteelliseksi luonnoksi. Tällainen ajattelutapa on vieras *Mimesiksen* maailmalle – tosin samalla havaitsemme, millaiseen ajatukselliseen labyrinttiin joudumme, jos yritämme vapautua romantiikan luomasta teosideasta takaisin Bachin aikakauden oletettuun käsitykseen teoksen retorisesta ja affektiivisesta sisällöstä. *Mimesiksen* myötä tehtäväksemme tulee aikakaudellemme etäisen teosidean soveltaminen tuttuun Bach-ohjelmistoon. Retoristen kuvioiden merkitykseksi tulee meille tavanomaisen teoskategorian rikkominen – kärjistäen tutun asian muuttaminen historiallisen tutkimuksen avulla vähemmän tutuksi.

Lopuksi

Forsblomin Bach-tuntemus oli vakuuttavaa, ja – toisin kuin valtaosa suomalaisesta musiikkitieteestä 1940-luvulta 1990-luvulle – hänen tekstinsä säilyttävät aina kosketuskohdan käytännön musiikkiin. Forsblomin monografiat edustavat kahta erilaista suhtautumista Bachiin. Hänen teostensa kohdalla ei ole liioiteltua puhua jos ei kahdesta maailmankuvasta niin ainakin – August Halmin termein – kahdesta musiikkikulttuurista, ja vaikka Forsblom nähtävästi suhtautui väitöskirjaansa myöhemmin kriittisesti, tämän päivän perspektiivissä voimme antaa sille ansaitsemansa kunnian musiikintutkimuksen uudistajana Suomessa. Forsblomin kaksi monografiaa tunnetaan edelleen urkurien keskuudessa, ja kuten yllä todettiin, meillä on tehty 1980-luvun jälkeen musiikilliseen retoriikkaan liittyvää tutkimusta.

Sen sijaan institutionalisoituneen akateemisen musiikkitieteen piirissä Forsblomin teokset ovat valitettavan unohtuneita – lieneekö yhtenä syynä juuri niiden painottuminen esittämiseen eikä säveltämiseen.

Otan loppuun sitaatin Hannu Taanilan suomentamasta artikkelista, joka sisältyy sekä *Organum 90* -vuosikirjaan (1989) että *Panin huiluun*. Essee on otsikoitu ”Suuri läsnäolo”, ja se käsittelee runollisesti Bachin preludia ja fuugaa c-molli, BWV 546. Musiikin monimerkityksisyyteen liittyen Forsblom kirjoittaa:

Musiikillisen retoriikan lähdemateriaali, itse kuviot sekä sitten myös sävellys ovat monitulkintaisia ja monimielisiä. Tulkitsijan ikuisena haasteena on kysymys: olenko ymmärtänyt oikein? Olenko oikealla tiellä? (Forsblom 1989, 46.)

Lähteet ja kirjallisuus

- Anderson, Christopher. 2000. "The 'Bach Problem' and Karl Straube's Early Years". Teoksessa *Bach und die Orgel: The Organ Yearbook, Volume XXIX*, toim. Peter Williams ja Michael Heinemann, 137–156. Laaber: Laaber Verlag.
- Anderson, Christopher. 2003. *Max Reger and Karl Straube: Perspectives on an Organ Performing Tradition*. Burlington: Ashgate.
- Andersson, Otto. 1939. *Johanna von Schoultz i sol och skugga*. Åbo: Förlaget Bro.
- Bartel, Dietrich. 1985. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber Verlag.
- Bengtsson, Ingmar. 1973. *Musikvetenskap: En översikt*. Stockholm: Esselte.
- Dahlhaus, Carl. 1980 [1967]. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Dahlhaus, Carl. 2002. [1982]. *Musikalischer Realismus*. Gesammelte Schriften 4. Laaber: Laaber Verlag.
- Dahlström, Fabian. 1976. *Bernhard Henrik Crusell: Klarinettisten och hans större instrumentalverk*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Forsblom, Enzo. 1947. *En brytning i uppfattningen av Bachs orgelmusik: Karl Straubes och Albert Schweitzers tolkningar av J. S. Bachs orgelpreludier och fugor*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, musiikkiteen laitos.
- Forsblom, Enzo. 1957. *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner*. Åbo: Åbo Akademi.
- Forsblom, Enzo. 1985. *Mimesis: På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Forsblom, Enzo. 1989. "Suuri läsnäolo – ajatuksia BWV 546:n liepeillä". Suom. Hannu Taanila. Teoksessa *Organum 90: Vuosikirja n:o 1*, toim. Markku Heikinheimo, 38–46. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1990. *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1990a. Esipuhe artikkeliin "Urut – soitinten kuningatar". Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 43–44. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1990b [1954]. "Andreas Silbermann ja Marmoutier". Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 25–30. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1990c [1966]. "Albert Schweitzer ja urkutaide". Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 50–55. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1990d [1979]. "Tieni Bachin retorisiin kuvioihin". Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 102–106. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1990e [1985]. "Mikä sävellys on?". Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 157–162. Helsinki: Organum-seura.
- Forsblom, Enzo. 1994. *Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Gurlitt, Wilibald. 1943. "Karl Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung". Teoksessa *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag: Gaben der Freunde*, 195–225. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Haapanen, Toivo. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Handschin, Jacques. 1964. *Musikgeschichte im Überblick*. Zweite, ergänzte Auflage. Luzern: Räber.
- Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosoofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Ingarden, Roman. 1962. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk – Bild – Architektur – Film*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Klemetti, Heikki. 1939. *Äänenkäyttö puheessa ja laulussa*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari. 1937. *Musiikin teorian oppijakso 5: Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari. 1955–1957. *Anton Bruckners Symphonien: Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt I–III*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Kuosma, Venni. 1947. "Karl Straube". Teoksessa *Sävelten taitureita: Esittäviä taiteilijoita kahden ja puolen vuosisadan ajalta*, toim. Sulho Ranta, 397–400. Porvoo: WSOY.
- Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Quoika, Rudolf. 1954. *Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel*. Berlin: Verlag Carl Merseburger.
- Rantala, Veikko, Lewis Rowell ja Eero Tarasti (toim.). 1988. *Essays on the Philosophy of Music*. Helsinki: Societas philosophica Fennica.
- Ringbom, Nils-Eric. 1955. *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Fazer.
- Roiha, Eino. 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: Eine form-analytische Studie*. Omakustanne.
- Roiha, Eino. 1956. *On the Theory and Technique of Contemporary Music*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Schweitzer, Albert. 1960 [1908]. *J. S. Bach*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Schweitzer, Albert. 1965 [1931]. *Piirteitä elämästäni ja ajattelustani*. Suom. E. Hagfors ja A. J. Palmén. 2. painos. Porvoo: WSOY.
- Schweitzer, Albert. 1983 [1906]. *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Vierter faksimilierter Nachdruck der 1. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Straube, Karl. 1952 [1950]. "Rückblick und Bekenntnis". Teoksessa *Karl Straube: Briefe eines Thomaskantors*, toim. Wilibald Gurlitt ja Hans-Olaf Hudemann, 7–16. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag.
- Tarasti, Eero. 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton.
- Tawaststjerna, Erik. 1960. *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- Tuppurainen, Erkki. 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Unger, Hans-Heinrich. 1941. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Würzburg: Konrad Triltsch.

”Erilaisia näkemyksiä samasta asiasta”: Enzio Forsblomin levytykset

VILLE URPONEN

Tänä päivänä on vaikea kuvitella, miten vähän suomalaiset muusikot levyttivät viitisenkymmentä vuotta sitten – eikä tämä koskenut pelkästään urkureita. Pohjolan perukoilta oli vaikea päästä levyttämään etenkin kansainvälisille markkinoille. Instrumentalisteistamme tunnetuimmat, kuten pianistit Ralf Gothóni ja Eero Heinonen, levyttivät kotimaassa suomalaista musiikkia, ja ainoastaan sellisti Arto Noras pääsi nauhoittamaan kansainvälisille levy-yhtiöille muuta kuin suomalaista musiikkia. Mieslaulajat olivat toki oma lukunsa: Kim Borg, Tom Krause ja Martti Talvela olivat jo 1960-luvulla mukana isojen kansainvälisten yhtiöiden levytyksissä, ja kapellimestareista erityisesti Paavo Berglund pääsi 1970-luvulla esille. Siksi Enzio Forsblomin ura 1970-luvun levytyksintamalla oli hämmästyttävän tuottelias.

Suosikkina tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen urut

Ei ole sattumaa, että Forsblomin levytysten painopiste oli Johann Sebastian Bachin musiikissa, profiloituihan hän jo varhain Bachin musiikin tulkitsijaksi. Ei ole myöskään sattumaa, että Forsblom soitti kaikki Bach-levynsä tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteiden mukaisilla soittimilla. Forsblom opiskeli Tanskassa Finn Viderøn johdolla vuonna 1948 ja tutustui samalla uudenlaisiin, tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen urkuihin. Forsblom (1996, 17) kertoi, ettei voinut koskaan unohtaa vaikutusta, jonka ensimmäiset Marcussen-urut tekivät

häneen. Forsblom olikin yksi niistä, jotka toivat 1950-luvun taitteessa tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteet Suomeen.

Tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen urut olivat 1970-luvulla Bach-levytysten keskiössä. Vaikka Bach-kokonaislevytysten pioneeri Helmut Walcha levytti 1950-luvulta lähtien Bachia historiallisilla soittimilla (1956–1971), edustivat tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen urut 1960-luvulta aina 1980-luvulle asti monille soittimilla, jotka toivat modernilla tavalla esiin barokkimusiikin parhaat puolet. Tunnetuimmista urkureista Karl Richter levytti 1960-luvulla Bachia Marcussen-uruilla (1964–1968),¹ ja myös Marie-Claire Alain soitti ensimmäisellä kokonaislevytyksellään (1959–1967) tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen uruja. Alainin toisellakin kokonaislevytyksellä (1978–1980) suuri osa levyistä oli edelleen äänitetty Marcussenin rakentamilla uruilla. Samaten Wolfgang Rübsum turvautui ensimmäisessä kokonaislevytyksessään (1977) osaksi Marcussen-urkuihin. Michel Chapuis puolestaan äänitti suurimman osan kokonaislevytyksestään (1966–1970) Poul-Gerhard Andersenin rakentamilla tanskalaisen uudistusliikkeen ihanteiden mukaisilla uruilla.

Forsblomin Bach-levyistä yksi on äänitetty Marcussenin vuonna 1951 rakentamilla Sipoon kirkon uruilla, mutta kaikki muut on äänitetty Bruno Christensen & Sønner -rakentamon soittimilla. Forsblom puolusteli tätä sanomalla, että konserttimatkoillaan Pohjoismaissa hän samalla etsi urkuja, jotka sopivat parhaiten juuri niille teoksille, joita hän tulee levyttämään (*Hufvudstadsbladet* 16.10.1975). Hän tunsi oman rakentamon vuonna 1966 perustaneen Bruno Christensenin pitkältä ajalta, sillä tämä rakensi Forsblomille kotiurut (9/II) jo vuonna 1951. Koska Forsblom ei löytänyt Pohjoismaista Bach-levyilleen muita levytyskelpoisia urkuja kuin Christensenin, ei voi välttyä ajatukselta, että kyseinen urkurakentamo olisi sponsoroinut näitä äänitteitä.

1 Sen sijaan kokoelmaan sisältyvät levytykset vuodelta 1978 on äänitetty Freibergin tuomiokirkon Gottfried Silbermann -uruilla (Richter 1964–1968, 1978).

Forsblomin levytykset aikajärjestyksessä

Seuraavassa tarkastelen Forsblomin levytyksiä aikajärjestyksessä. Rajaan tarkasteluni ulkopuolelle Forsblomin 1960-luvulla nauhoittamat kaksi urkukoraalia levyllä *Gli Organi Antichi in Europa* (1966). Luettelen Forsblomin levytysten julkaisutiedot artikkelin liitteessä.

Erik Bergman: *Exsultate*, op. 43

Suomalainen urkulevy (1961/2007) ja *Erik Bergman* (1971)

Forsblom kantaesitti Erik Bergmanin aikanaan vallankumouksellisen *Exsultaten*, op. 43, Helsingin Vanhassa kirkossa vuonna 1954, vaikka Bergman oli säveltänyt teoksen Sipoon kirkon uruille. Forsblomin varhaisempi nauhoitus teoksesta on äänitetty Yleisradiolle Sipoon kirkossa vuonna 1961 ja julkaistu suomalaisten urkurien historiallisia äänitteitä sisältävällä kokoelmalevyllä vuonna 2007. Jälkimmäinen äänite on tehty Helsingin Meilahden kirkon Marcussen & Søn -uruilla kymmenen vuotta myöhemmin. Esitykset ovat hyvin samankaltaisia, kestoltaankin lähes saman pituisia ja rekisteröintitarkoitukseltaan yhteneväisiä.

J. S. Bach: Urkuteoksia 1–2 (1972–1973)

Ensimmäinen Forsblomin Bach-levyistä, Tanskan Frederikshavnissa vuonna 1971 äänitetty *J. S. Bach: Urkuteoksia*, alkaa sähkökäällä tulkinnalla tutusta teoksesta *Toccata und Fuge in d*, BWV 565. Sen jälkeen seuraa kuusi Bachin omiin kokoelmiin kuulumatonta urkukoraalia. Turhan harvoin soitetun urkukoraalin *Jesu, meine Freude*, BWV 713, Forsblom soittaa hyvin legato. Tahdissa 53 tahtilaji C muuttuu 3/8-tahtilajiksi, ja Forsblom hidastaa hiukan uuden tahtilajin alkuun, hidastaa vielä enemmän, ja lopulta temposuhde jää epämääräiseksi. Tällä levyllä kuuluu yksi luonteenomainen piirre Forsblomin soitossa: hitaat teokset, kuten *Jesu, meine Freude* ja erityisesti *Herzlich tut mich verlangen*, BWV 727, hän soittaa suoraviivaisesti ja legato. Levyn päättää *Praeludium et Fuga in h*, BWV 544, jonka tulkinnan kanssa Forsblom taisteli vuosikymmenet.

Jonkinmoisesta aikakauden hifistelystä kertoo se, että jälkikaiku levyllä ei ole kirkon oma vaan ”perästäpäin haettu vanhasta toledolaisesta kirkosta” (Forsblom 1972a, 12). Sen huomaa teosten lopussa hienoisena akustisena laajentumana.

Sipoon kirkossa vuonna 1972 äänitetty *J. S. Bach: Urkuteoksia 2* käynnistyy teoksella *Praeludium et Fuga in c*, BWV 549. Soitto on suoraviivaista ja legatomaista, kuten lähes koko levyllä. Levyn päättävä *Tocatta, Adagio und Fuge in C*, BWV 564, on tosin soitettu irtonaisemmin ja raikkaammin. Silti soitosta jää kuva, että iskutus on tahtilajista ja teoksesta riippumatta melko sama. Se saa aikaan monotonisen vaikutelman yhdistettynä edellä mainittuun legatomaiseen ja suoraviivaiseen esitystapaan. Tätä äänitettä voikin pitää Forsblomin Bach-levyistä vähiten kiinnostavana.

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge (1974)

Forsblomin suhde Johann Sebastian Bachin *Die Kunst der Fugeen*, BWV 1080, oli pitkäaikainen. Forsblomin levytys ei suinkaan ollut teoksen ensimmäisiä, ei edes uruilla: Edward Power Biggs teki ensimmäisen kokonaislevytyksen (1936), jättäen tosin kaanonit pois, ja Fritz Heitmann levytti teoksesta osia (1950). Forsblom tuskin tunsi niitä, mutta epäilemättä hän oli kuullut Helmut Walchan (1956)² ja Lionel Roggin (1969) levytykset.

Levytekstissä Forsblom esittelee teoksen synty- ja esityshistoriaa sekä yksittäiset osat. Lisäyksenä on valikoima Forsblomin päiväkirjamerkintöjä, joiden hän on katsonut liittyvän levytys- tai tulkintaprosessiin.

Die Kunst der Fugea voi lähestyä kahdella eri tavalla: joko ei-urkumaisena, universaalina musiikkina tai urkumusiikkina, jota esitettäessä käytetään urkujen kaikkia keinovaroja. Forsblom valitsi ensimmäisen lähestymistavan. Pienikokoiset urut, yksinkertaiset ja intiimit rekisteröinnit sekä läheltä tehty äänitys alleviivaavat teoksen kamarimusiikil-

2 Helmut Walchan levytys *Die Kunst der Fugesta* oli levy-yhtiö *Archiv Produktionin* ensimmäinen stereojulkaisu.

lisuutta. Walcha ja Rogg puolestaan valitsivat jälkimmäisen lähestymistavan ja soittimikseen monipuolisemmat ja Roggin tapauksessa myös huomattavasti suuremmat urut. He myös rekisteröivät värikkäämmiin kuin Forsblom. Suhtautumistapojen eron kuulee hyvin keskeneräisessä fuugassa. Walcha ja Rogg soittavat sen suurella rekisteröinnillä ja hyvin aktiivisesti, kun taas Forsblom soittaa fuugan seesteisesti käyttäen vain kahdeksan- ja nelijalkaisia äänikertoja ja päättäen sen kahdeksanjalkaisilla äänikerroilla niin sormiossa kuin jalkiossakin. Forsblom luo teoksesta rekisteröintien avulla suuren kaaren, joka "nousee ajattomana tyhjyydestä, saavuttaa vähitellen huipentumansa ja laskeutuu jälleen tyhjyyteen" (Forsblom 1990a [1979], 105). Kaikki kolme urkuria keskeyttävät fuugan siihen, mihin Bachin omakätinen käsikirjoitus loppuu, mutta Walcha ja Rogg soittavat myös toisen, itse täydentämänsä version fuugasta. Tosin Walchan täydennetty fuuga on levytetty vasta 1971 (Walcha 1956–1971).

Jos Forsblomin aikaisemmat Bach-levyt olivat ohjelmistonsa puolesta uraauurtavia, niin *Die Kunst der Fugen* vuonna 1974 ilmestynyt levytys on todellinen merkkipaalu suomalaisen äänilevyn historiassa. Ennen tätä ei yksikään suomalainen instrumentalisti ollut levyttänyt mitään kansainvälistä suurteosta. Kaiken kaikkiaan Forsblomin *Die Kunst der Fuge* on tinkimättömän johdonmukainen ja kestänyt aikaa parhaiten hänen 1970-luvun Bach-levytyksistään.

Bach to You 1–3 (1975–1977)

Kaikki kolme *Bach to You* -sarjan levyä on äänitetty samalla matkalla Ruotsin Karlshamniin. Toinen niistä on jopa LP-levyksi poikkeuksellisen lyhytkestoinen, sillä levyn toisella puolella on pelkästään alle viidentoista minuutin pituinen *Passacaglia in c*, BWV 582. Muutenkin kolmen *Bach to You* -sarjan levyt vaikuttavat koostetun hieman sattumanvaraisesti. Aivan kuin mukaan olisi pakattu nippu nuotteja, sitten katsottu mitä niistä saadaan nauhoitettua ja lopuksi mietitty jonkinlainen järjestys levyille.

Ensimmäisen *Bach to You* -levyn aloittavat *Concerto in d*, BWV 596, ja *Praeludium et Fuga in C*, BWV 547, osoittavat jälleen Forsblomin vah-

vuuden nimenomaan vauhdikkaampien teosten tulkitsijana. Konserton fuugan loppuun hän liittää kaikutehon parilla nuottiin merkitsemättömällä sormiovaihdoksella. Hitaassa *Largo e spiccato* -osassa Forsblom korostaa 1/8-nuotteja, ja tahdissa 15 hän tekee jälleen miellyttävän kaikutehon sulkemalla fraasin toistuessa paisutuskaapin. Nopeahkon viimeisen osan Forsblom soittaa kevyellä artikulaatiolla. *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731, *Ich ruf zu dir*, BWV 639, ja *Vater unser im Himmelreich*, BWV 636, hän soittaa jo tuttuun tapaan legato, mutta nyt etenkin kahden ensimmäisen urkukoraalin tempo on liikkuva, joten vaikutelma ei ole niin pysähtynyt kuin aikaisemman levyn *Herzlich tut mich verlangen* -koraalissa.

Bach to You 2 alkaa teoksella *Sonata in Es*, BWV 525, ja päättyy *Passacagliaan in c*, BWV 582. Niiden välissä on vain kaksi teosta: rauhallisesti soitetut *Canzona in d*, BWV 588, ja *Schmücke dich, o liebe Seele*, BWV 654, josta puuttuu jostain syystä kertaus. Lyhydestään huolimatta tämä levy on kokonaisuudessaan ehkä sarjan tasapainoisin. Sonaatin ensimmäisen osan Forsblom soittaa paikka paikoin hieman kieli keskellä suuta, ja legato hämärtää triotekstuurissa äänten itsenäisyyttä. Hidas osa on melko rauhallinen, mutta viimeisessä osassa Forsblom tavoittaa eri äänten kilpasoitannan tunnelman. *Passacaglian* Forsblom aloittaa perinteisesti hiljaisella rekisteröinnillä ja vaihtaa rekisteröintejä taajaan, suhteellisen paljon myös fuugassa. Fuugan loppupuolella tahdissa 276 Forsblom aloittaa hieman äkkinäisesti ja samalla hyvin aikaisin hidastuksen kohti tahdin 285 fermaatilla varustettua 1/8-sointua, jonka hän soittaa pitkänä. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin hän olisi mahdollisesti tulkinnut fermaattisoinnun retorisesti eri tavalla, jättänyt suuren hidastuksen pois ja sijoittanut fermaatin sointua seuraavalle tauolle.

Kolmas *Bach to You* -levy on ohjelmistosuunnittelultaan omaperäinen. Ylipäätään Forsblom esittelee näillä levyillään Bachin vähemmän tunnettuja teoksia. Kepeästi kulkevan *Aria in F*, BWV 587, jälkeen seuraavat *Fuga in h*, BWV 579, *Trio in d*, BWV 583, ja *Fuga in c*, BWV 575. Toisen levypuolen aloittaa *Fantasia (Concerto) in G*, BWV 571, jonka aitoutta Bachin säveltämänä nykyään epäillään. Toteutus on tyylikäs; ehkä fantasiamaisia piirteitä olisi voinut korostaa enemmän, ja viimei-

nen osa olisi voinut olla pirteämpi, mutta toisaalta Forsblom muuntelee artikulaatiota eri osien affektien mukaan. Levyn päättävä *Praeludium et Fuga in D*, BWV 532, on ohjelman ainoa Bachin urkuteosten kaanoniin kuuluva suuri teos. *Praeludiumin* Forsblom soittaa perinteisin sormiovaihdoksin mutta yllättää vaihtamalla toiselle sormiolle aivan lopussa, tahdissa 104. *Alla breve* -taitteen hän soittaa kevyellä rekisteröinnillä ja legato. Fuuga on vauhdikas perinteisillä sormiovaihdoksilla.

Consolation (1981)

Turun tuomiokirkon tuolloin aivan uusilla uruilla äänitetty *Consolation* on poikkeus Forsblomin levyjen joukossa, koska se sisältää pelkästään suomalaista musiikkia, josta puolet on levytysajankohdan uutta musiikkia. Olisi silti väärin ajatella, että tämä vuonna 1980 äänitetty levy poikkeaisi täysin Forsblomin taiteilijakuvasta. Jos hän ei ollutkaan uusimman musiikin esitaistelijoita Kari Jussilan tapaan, niin soitti hän muutakin kuin vain barokkimusiikkia ja kertoi joutuneensa soittajana liikkumaan eri tyyleissä ja viihtynyt niissä (Forsblom 1990b [1980], 121). Hänen kantaesittämänsä Erik Bergmanin *Exsultate*, op. 43, on teoksenakin jo klassikko, ja esimerkiksi Finlandia-talon urkujen vihkiäiskonsertissa 1971 Forsblom kantaesitti Einar Englundin *Passacaglian* ja soitti Suomen ensiesityksen Ib Nørholmin tuoreesta teoksesta *Inquiries-Persuasions*, op. 49. Mauri Viitalan *Toccat*a (1977) ja *Nostalgia* (1979) saivat uusromanttisuudessaan varmasti Korvat auki -yhdistyksen jäsenet nyrpisteleämään nenäänsä. Uusinta urkumusiikkia levyllä on myös Jouko Linjaman Forsblomille omistama *Consolation*, op. 37 (1978), jolta levy on saanut nimensä. Levy antaa hyvän kuvan Turun tuomiokirkon urkujen tuolloisesta soinnista ja mahdollisuuksista. Mainittakoon vielä, että Forsblom soittaa Jean Sibeliuksen *Intradan*, op. 111a, Janne Raition toimittamasta ongelmallisesta nuottilaitoksesta.

Organ Music by J. S. Bach (1985)

Tutkivana taiteilijana Forsblom muutti käsityksiään kulloinkin omaksumansa tiedon mukaan. Hän kertoi pohtineensa musiikillista reto-

riikkaa jo 1960-luvulla, mutta löytäneensä ratkaisun sen soveltamiseen vasta 1970-luvun puolivälin eli edellä esiteltyjen Bach-levytysten jälkeen. Kun Forsblom soitti Finlandia-talossa *Die Kunst der Fugen* vuonna 1982, oli hän löytänyt jotain uutta. Seuraavassa lainaus käsiohjelmatekstistä:

Aiemmin minusta tuntui, että siellä takana (ankaran polyfonian) oli jotakin unenomaista, surrealistista. Viime vuosina on kuitenkin saatu uutta tietoa barokin ajan musiikkifilosofiasta (*katharsis* ja *mimesis*), sen affektioista ja musiikin retoriikasta, ja tämä tieto auttaa meitä ymmärtämään ja kokemaan Bachin sävelkieltä koko sen syvyydessä. Bachin aikana musiikki käsitettiin sävelkieleksi, jolla on tietty merkityksensä. Tämä merkitys esitetään toteuttamalla musiikin sisältämät retoriset kuviot. Tuloksena eivät sitten enää ole päättymättömät polyfoniset linjat – pikemminkin esitetään ja ilmaistaan pienten ydinkuvioitten avulla. Tämä taas on mahdollista vain, jos lähdetään non legato -soitosta [...]. Näin toivon saavuttavani toisaalta matemaattisen täydellisen kirjoitustavan, toisaalta suvereenin taiteellisen vapauden ja paatosta hipovan tunteentäyteen sävelkielen. (Forsblom 1982a.)

Forsblomin vuonna 1984 levyttämä *Organ Music by J. S. Bach* on ainoa hänen Bach-levyistään, joka on äänitetty sen jälkeen, kun hän kertoi löytäneensä uuden tien barokin ajan musiikin tulkitsemiseen. Levyä voi kokonaisuudessaan pitää Forsblomin parhaimpana. Artikulaatio on edelleen legatolähtöinen, mutta se on muuttunut selvästi ilmavampaan suuntaan erityisesti jalkiossa. *Praeludium et Fuga in c*, BWV 546, on sekä kuviolliselta ajattelultaan että artikuloinniltaan vakuuttava, ja *Pièce d'Orgue*, BWV 572, on virtuoosisesti esitetty – vaikka Forsblom olisi varmaankin kaihtanut tällaista pinnallista luonnehdintaa. Myös hitaammat kappaleet, kuten *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV 641, ovat aktiivisemmin muotoiltuja kuin aikaisempien levyjen vastaavat teokset. Levyn aloittava *Praeludium et Fuga in h*, BWV 544, on ainoa Bachin teos, jonka Forsblom levytti kahteen kertaan. Myöhemmässä levytyksessään hän soittaa preludin hieman rauhallisemmin ja pidättyväisemmin kuin aikaisemmassa. Esitys on aiempaa ilmavampi ho-

risontaali- ja vertikaalitasolla, vaikka artikulaation lähtökohtana on edelleen legato etenkin sormiossa. Myös koristellun koraalin *Wenn wir in höchsten Nöten sein* Forsblom soittaa lähes täysin legato, ja siten hänen *Die Kunst der Fuge* -käsiohjelmatekstissään mainitsemansa ”pienet ydinkuviot” jäävät erottelematta.

Enzio Forsblom Plays Buxtehude (1996)

Vuonna 1995, kymmenisen vuotta *Organ Music by J. S. Bach* -levyn jälkeen ja vain puolisen vuotta ennen kuolemaansa, Forsblom nauhoitti vielä yhden levyn, joka sisältää pelkästään Dieterich Buxtehuden musiikkia. Levy on äänitetty Roskilden katedraalin historiallisilla Raphaëlis-uruilla. Nyt Forsblom on pystynyt selvemmin irtautumaan legatolähtöisestä tulkintatavasta, ja ylipäätään artikulointi on vivah-teikkaampaa kuin aikaisemmilla levyillä. Silti koristelluissa koraa-limelodioissa, kuten urkukoraalissa *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, BuxWV 209, legato on verhotusti läsnä, vaikka se ei ole enää yhtä tiivistä kuin vaikkapa edellisen levyn *Wenn wir in höchsten Nöten sein* -urkukoraalissa. Buxtehude-levyllä on monta onnistunutta esitystä: esimerkiksi Raphaëlis-urkujen kauniilla principal-äänikerralla soitettu *Canzonetta*, BuxWV 169, tai sitä seuraava raikkaalla pleno-rekisteröinnillä esitetty *Praeludium in e*, BuxWV 143. Tosin vapaiden teosten *stylus phantasticus* -elementit olisi voinut muotoilla rohkeammin, ja paikoittel-len aistii, että jo iäkkään Forsblomin terveys ei ollut paras mahdollinen. Joka tapauksessa esitykset ovat tyylikkäitä, rekisteröinnit onnistuneita – esimerkiksi Canzonan, BuxWV 166, Regal 8’ ja Geigen Regal 4’ -yhdistelmä on riemastuttava – ja soitin on erinomainen. Tyypilliseen tapaan Forsblom välttelee säveltäjän kaikkein soitetuimpia teoksia.

Levyn esiteliitteessä Forsblom (1995) kirjoittaa, että ”käytän samaa sointiväriä kappaleen alusta loppuun [...] ei vain siksi, että Buxtehude itse soittaessaan teki niin, vaan etupäässä kokonaisuuden aikaansaamiseksi, josta erilaiset tekstuurit ja tahtilajit erottuvat”. Silti Forsblom vaihtaa heti ensimmäisessä teoksessa *Praeludium in g*, BuxWV 163, rekisteröintiä useaan otteeseen ja pari kertaa myös kahdessa muussa teoksessa.

Forsblom levytekstien kirjoittajana

Tutkija-kirjoittaja Forsblom ja urkuri Forsblom olivat erottamattomat, ja yleensä hän kirjoitti laajahkot levytekstit itse. Perinteisesti äänilevyjen tekstit olivat luonteeltaan opettavaisia: ensin kerrottiin esimerkiksi lyhyesti säveltäjästä, sitten hänen suhteestaan levyllä kuultaviin sävellystyyppeihin ja soittimiin ja lopuksi teosten rakenteesta. Forsblomin lähtökohta oli erilainen. Hän ei analysoinut teoksia vaan johdatteli kuuntelijan niiden tunnelmaan. Esimerkiksi ensimmäisen Bach-levyn tekstissä hän kirjoittaa:

Bachin h-molli-preludia BWV 544 voisi kutsua arvoitukselliseksi. Annan sille tarkoituksellisesti yhtenäisen värin, jotta kaikki sen varjot ja valot paremmin pääsisivät oikeuksiinsa. Onko sen pitkitetyssä koristeellisuudessa raskasmielisyyttä ja koti-ikävää? Onko se nopeasti katoava auringonkimallus myrskyisellä, sateen synkeällä merellä? Hymynhäivä? (Forsblom 1972b.)

Forsblom pyrki levyteksteissään omaperäiseen, yleisestä käytännöstä poikkeavaan tyyliin. Usein hän ei esitellyt historiallisia faktoja säveltäjistä ja teoksista vaan suosi kaunokirjallista ilmaisua antaen lukija-kuulijalle mahdollisuuden luoda oma käsitys teoksista. Forsblomilla oli vahvat näkemykset ja laajat tiedot asioista, joita hän ei julkaistuissa teksteissään suinkaan piilotellut, mutta monissa levyteksteissä hän oli haluton antamaan teoksista edes perustavanlaatuista tietoa. Hän perusteli tätä sillä, että hänen mielestään oli väärin, että esimerkiksi Albert Schweitzer satoi kirjoituksissaan kuulijan määrättyyn käsitykseen teoksesta (Forsblom 1990c, 133). Forsblomin (1978, 7) mielestä jokainen voi ”kuunnella omalla tavallaan ja antaa ajatuksensa liittää täysin omalla tavallaan”. Millä perusteella hän katsoi, etteivät hänen omat kuvailevat tekstinsä sitoneet kuulijaa tiettyyn tunnelmaan jo ennalta? Ehkä tavalliselle levyn ostajalle olisi silti ollut hyödyllisempää, jos kirjailija Forsblom olisi antanut enemmän tilaa tutkija Forsblomille, sillä ulkomaisia kieliä taitamattoman oli tuohon aikaan vaikea saada tietoa Bachin urkumusiikista, puhumattakaan barokkimusiikin esittämiskäytännöistä.

Koontia ja jälkiviisautta

Viitisenkymmentä vuotta on kulunut Forsblomin ensimmäisestä Bach-levystä, ja käsitykset barokkimusiikin esittämiskäytännöistä ovat muuttuneet suuresti. Myös soitinhanteet ovat toiset. Keskeiset Bach-kokonaislevytykset äänitettiin 1960- ja 1970-luvuilla kokonaan tai osittain tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen ihanteiden mukaisilla uruilla, joiden sointi on kapeahko, kirkas ja melko alukkeellinen. Forsblomin 1970-luvun levyjen läheltä tehdyt äänitykset vielä korostavat näitä seikkoja. Kansainvälisten Bach-levytysten painopiste siirtyi 1980-luvulla historiallisten soittimien suuntaan. Yhtenä tärkeänä argumenttina oli, että "autenttinen" soittotapa vaati "autenttisen" soittimen. Forsblom oli kiistatta yksi toisen maailmasodan jälkeisen Suomen urkutaiteen tärkeimmistä vaikuttajista, mutta ehkä hän kuitenkin jäi tanskalaisten reformiurkujen vangiksi. Vaikka Forsblom tutustui historiallisiin soittimiin esimerkiksi hänen ja Hannu Taanilan tekemien radio-ohjelmien myötä, niin Forsblom äänitti vielä 1984 Bach-levynsä Bruno Christensen -uruilla. Esikuvaa uudenlaisesta lähestymistavasta barokin ajan urkumusiikkiin ei olisi tarvinnut hakea kaukaa, sillä ruotsalaisen Hans Fagiuksen vuonna 1983 aloittaman Bachin urkumusiikin kokonaislevytyksen (1983–1989) kaikki levyt äänitettiin joko historiallisilla tai historialliseen tyyliin rakennetuilla uruilla. Vasta Forsblomin viimeiseksi jäänyt levy on äänitetty historiallisilla uruilla. Levyn esiteliitteessä hän tunnusti musiikin ja soittimen kiinteän yhteyden. Forsblom (1995) kirjoitti, että kuuntelijan on ymmärrettävä, että "vanha musiikki vaatii toisenlaiset soittimet kuin ne mitä olemme tottuneet pitämään ainoina oikeina".

Vaikka Bach-levytykset on äänitetty tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen uruilla, seuraa Forsblom osittain barokin ajan rekisteröintikäytäntöjä. Hän ei yleensä kaksinna saman tasoisia äänikertoja eikä yhdistä sormioita harvoja suurimpia *organum plenum* -rekisteröintejä lukuun ottamatta. Tässä hän poikkeaa opettajansa rekisteröintikäytännöistä, sillä Viderø yhdistää Bach-levyillään usein kaksi sormiota jo pienemmissäkin rekisteröinneissä. Jostain syystä Forsblom välttelee sormioiden kuusitoistajalkaisten äänikertojen käyttämistä. Osin

kysymys on valitusta ohjelmistosta, mutta esimerkiksi *Organ Music by J. S. Bach* -levyn Riben Pyhän Katariinan kirkon Christensen-uruissa on kolmella sormiolla kuusitoistajalkainen äänikerta, joista vain yhtä Forsblom käyttää kerran urkukoraalissa *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, BWV 644.

Suomessa Bachin urkumusiikkia soitettiin ennen toista maailmansotaa vielä pitkälti Karl Strauben perinteen mukaisesti. Se tarkoitti muun muassa monia rekisteröinti- ja sormiovaihtoja sekä yleispaisuttimen ja paisutuskaapin avulla toteutettuja crescendoja ja diminuendoja. Opiskellessaan Tanskassa Finn Viderøn johdolla Forsblom tutustui yksinkertaisempaan tapaan tulkita Bachin teoksia, sillä Viderø soitti ”pääjaksot urkujen pääpillistöllä ja sivujaksot toisella pillistöllä” (Forsblom 1996, 18). Viderøn levytyksistä päätellen Forsblom vaihtoi sormioita hieinan harvemmin kuin opettajansa. Poikkeuksena ovat ensimmäisen *J. S. Bach: Urkuteoksia* -levyn *Toccata und Fuge in d*, jossa Forsblom vaihtaa sormioita hyvin perinteiseen tapaan, ja toisen *Bach to You* -levyn *Passacaglia*, jossa hän vaihtaa rekisteröintejä poikkeuksellisen tiuhaan.

Forsblomin nopeiden osien tempot ovat maltillisempia kuin muuttaman saman aikakauden ranskalaisen urkurin tempot. Iskutus on Forsblomilla usein tiheämpää kuin mitä tahtiosoitus antaisi ymmärtää. Tämä johtaa siihen, että hitaat tempot ovat usein rauhallisia ja staatisia. Yleisesti ottaen Forsblomin 1970-luvun esittämistapa ei poikkea tyypillisestä toisen maailmansodan jälkeisestä *Urtext*-sukupolven tavasta tulkita musiikkia: soittaja ei ole pääosan esittäjä, vaan hän vain välittää säveltäjän musiikin kuulijalle.

Forsblomin (1996, 18) mukaan Viderø soitti kaiken ”läpilegatossa”. Tämä johtui osaksi siitä, että tanskalaisen uudistusliikkeen mukaiset urut korostivat varsinkin alkuvaiheessa pillien alukkeita, joita legato pehmensi. Vaikka Forsblom ei kaikilta osin seurannut Viderøn esimerkkiä,³ niin legatosta Forsblom ei levytysten perusteella koskaan irtau-

3 Finn Viderø levytti 1950-luvulla muun muassa J. S. Bachin ja Buxtehuden musiikkia. Näillä äänitteillä Viderø soittaa lähes kaiken absoluuttisessa legatossa esitysten ollessa hyvin suoraviivaisia. Levyt on äänitetty tanskalaisen urkujenuudistusliikkeen uruilla. (Viderø 2018a; 2018 b.)

tunut täysin. Parhaiten hän onnistui viimeisellä levyllään, mutta vertailu muihin 1990-luvulla tehtyihin levytyksiin osoittaa, että seuraava, erityisesti hollantilainen soittajasukupolvi (Jacques van Oortmerssen, Ton Koopman ym.) oli jo askeleen edellä artikuloinnin monivivahteisuudessa. Saman legatosoitosta irtautumisen vaikeuden kuulee toisen Forsblomin ikäpolven urkurin, Marie-Claire Alainin viimeisestä Bach-kokonaislevytyksestä, joka on äänitetty historiallisilla uruilla (1985–1993).

Forsblom oli jo 1970-luvun alussa tiedostanut, että barokkimusiikin soittamiseen liittyy ”puhuva, kuvaileva artikulaatio”, joka on selvitettyinä asiana ”siis käytännön muusikon tavoitettavissa” (Forsblom 1972a, 11). Hän tutki 1970-luvun puolivälin jälkeen musiikillista retoriikkaa yhä enemmän päätyen lopuksi julistamaan, että ”Bachin soittaja ei voi päästä kelpolliseen ja vakuuttavaan tulkintaan, ellei hän ole eläytynyt retoristen kuvioitten maailmaan” (Forsblom 1989, 42). Se, miten Forsblom itse toi nämä asiat soittoonsa, vaatisi oman tutkimuksen, mutta hänen levytystensä perusteella ristiriita tutkija-kirjoittaja Forsblomin ja esittäjä Forsblomin välillä on olemassa. Edes kahden viimeisimmän levyn perusteella ei saa sitä käsitystä, että hän olisi siirtänyt nämä ajatukset täysin johdonmukaisesti käytäntöön. Levyllä *Organ Music by J. S. Bach* Forsblom soittaa edelleen melko legatomaisesti, vaikka hän kirjoitti jo kaksi vuotta aikaisemmin: ”mutta yksi asia on, jota hän [esittäjä] ei voi tehdä: hän ei voi soittaa kaikkia kuvioita legatossa”, ja että soittajalla ”on täysi vapaus tuoda ne [kuviot] esiin lievästi tai voimakkaasti, oman näkemyksensä mukaan” (Forsblom 1982b, 14). Vaikka retoristen kuvioiden esiin tuominen ei ole itseisarvo, voi silti kysyä, miksi Forsblom soittaa esimerkiksi runsailla pienoiskuvioilla koristellun virsisävelmän *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV 641, lähes kokonaan legatossa alusta loppuun?

Kaikki edellä mainittu on tietenkin vain jälkiviisautta. Enzo Forsblom syntyi kaksi soittajasukupolvea ennen minua, ja hänen aikaan niin sanotun vanhan musiikin esittämiskäytännöt kokivat suuria muutoksia. Tuo myllerrys ei ole vielääkään täysin asettunut. Toisaalta minunkin syntymäni jälkeen on syntynyt jo yksi, ellei jopa kaksi sukupolvea, jotka epäilemättä pyyhkivät jonakin päivänä pöytää minun levytyksilläni – elleivät ole jo tehneet sitä.

Mutta voiko ketään esiintyvää taiteilijaa arvioida objektiivisesti vain hänen levytystensä perusteella? Forsblom (1990a [1979], 105) ei itsekään ollut tyytyväinen kaikkiin vanhempiin levytyksiinsä. On taiteilijoita, jotka loistavat konserttilavoilla, mutta joiden levytykset antavat vain kalpean kuvan heidän taiteestaan – ja on myös päinvastaisia esimerkkejä. Kun soittaja on poissa, on enää jäljellä alati haalistuvat muistot hänen konserteistaan ja lopulta vain levytykset. Kaiken kaikkiaan, kun kuuntelin näitä levytyksiä uudelleen – herra ties kuinka monen vuoden jälkeen – ne olivat pääasiassa positiivinen kokemus. Monet Forsblomin tulkinnoista ovat vertailukelpoisia aikakauden muiden, maailmalla tunnetumpien urkureiden levytysten kanssa. Hänen maineensa tulkitsijana oli joissain piireissä hänen myöhempinä vuosinaan akateeminen ja kuivakka, mutta näiden levyjen parhaat numerot ovat nimenomaan niitä, jotka tarvitsevat ulospäin suuntautuvaa ja rohkeata tulkinnallista otetta.

Ehkä saat paljon, ehkä vain vähän, ehkä kaiken, ehkä et mitään. Musiikin ilmaisu, sen sisältö, on luonteeltaan moniselitteistä. Erilaisia näkemyksiä samasta asiasta. (Forsblom 1978, 6.)

Lähteet

Painetut lähteet

Forsblom, Enzo. 1972a. ”Romantiikan nykyvirtauksia”. *Organum* 2/1972: 8–12.

Forsblom, Enzo. 1972b. *J. S. Bach: Urkuteoksia* 2. Levyteksti. Finnlevy SFLP 8535 / Proprius 7719.

Forsblom, Enzo. 1978. ”Bachia sinulle”. *Yleisradion julkaisusarja* 1978 (1): 5–18.

Forsblom, Enzo. 1982a. ”Fuugan taito eli kaksikymmentä runoa surusta, rakkaudesta ja kuolemasta”. Käsiohjelmateksti 8.2.1982.

Forsblom, Enzo. 1982b. ”Klassinen urkujensoitto 1980-luvulla”. *Organum* 2/1982: 4–19.

Forsblom, Enzo. 1989. ”Suuri läsnäolo – ajatuksia BWV 546:n liepeillä”. Suom. Hannu Taanila. Teoksessa *Organum 90: Vuosikirja n:o 1*, toim. Markku Heikinheimo, 38–46. Helsinki: Organumseura.

Forsblom, Enzo. 1990a [1979]. ”Tieni Bachin retoriisiin kuvioihin”. Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmää, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 102–106. Helsinki: Organumseura.

Forsblom, Enzio. 1990b [1980]. ”Väärää ja oikeaa kuluttajanvalistusta”. Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 118–121. Helsinki: Organum-seura.

Forsblom, Enzio. 1990c. Esipuhe artikkeliin ”Ennen kuin alan levyttää”. Teoksessa *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*, 133–137. Helsinki: Organum-seura.

Forsblom, Enzio. 1995. *Enzio Forsblom Plays Buxtehude*. Esiteliite. Finlandia Records 0630-13104-2.

Forsblom, Enzio. 1996. ”Enzio Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzio Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui”. *Organum: Enzio Forsblom 14.3.1920–10.2.1996*: 12–27.

Rautioaho, Asko. 2007. *Suomen urut 2006: Urkumatrikkeli*. [S.l.]: Suomen kanttori-urkuriliitto.

Sanomalehdet

Hufvudstadsbladet 1975.

Äänitteet

Enzio Forsblomin levytykset teostietoineen luetellaan tämän artikkelin liitteessä.

Alain, Marie-Claire. 1959–1967. *Bach: Complete Organ Works*. Erato 01902956 34537.

Alain, Marie-Claire. 1978–1980. *Bach: Complete Organ Works*. Erato 2564 69902-8.

Alain, Marie-Claire. 1985–1993. *Bach: Works for Organ*. Erato 2566 67601-8.

Biggs, Edward Power. 1936. *Die Kunst der Fuge*. RCA Victor Red Seal DM 833.

Chapuis, Michel. 1966–1970. *Bach: The Complete Organ Works*. Auvidis Valois B 00004RJSX.

Fagius, Hans. 1983–1989. *Bach: Complete Organ Works*. BIS-1527.

Forsblom, Enzio. 1961. Yleisradion äänite RVMUS 1961. Fono.fi -äänitetietokanta. Tark. 29.10.2021. <http://www.fono.fi/Dokumentti.aspx?id=87619f09-d661-4c2b-b018-2852d9e079bd&culture=fi>

Heitmann, Fritz. 1950. *J. S. Bach: Die Kunst der Fuge*. Telefunken 6.41905.

Richter, Karl. 1964–1968, 1978. *J. S. Bach: Orgelwerke*. DG 00289 477 5337.

Rogg, Lionel. 1969. *J. S. Bach: The Art of Fugue*. EMI LC 06646.

Rübsam, Wolfgang. 1977. *Bach: Das Orgelwerk*. Philips 438 170-2.

Viderø, Finn. 2018a. *The Legendary Danish Organist Finn Viderø, Volume 2: The 1950s Recordings; His Famous Bach Recordings*. Danacord 793–794.

Viderø, Finn. 2018b. *The Legendary Danish Organist Finn Viderø, Volume 3: The 1950s Recordings; His Epoch-Making Buxtehude Recordings*. Danacord 795–796.

Walcha, Helmut. 1956–1971. *J. S. Bach: Das Orgelwerk*. Archiv Produktion 419 904-2.

Liite Enzo Forsblomin levytykset

Levyn otsikon jälkeen suluisa mainittu vuosiluku on julkaisuvuosi. Jos sulkujen sisällä on kaksi vuosilukua, on niistä ensimmäinen äänitysvuosi ja jälkimmäinen julkaisuvuosi.

A. Soololevyt

J. S. Bach: Urkuteoksia (1971/1972)

Finnlevy SFLP 8516. Abildgård-kirkko, Frederikshavn, Tanska. Bruno Christensen & Sønner 30/III (1970).

J. S. Bach: *Toccatà und Fuge in d*, BWV 565; *In dich hab ich gehoffet, Herr*, BWV 712; *Jesu, meine Freude*, BWV 713; *Wo soll ich fliehen hin*, BWV 694; *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, BWV 711; *Herzlich tut mich verlangen*, BWV 727; *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, BWV 709; *Praeludium et Fuga in h*, BWV 544.

J. S. Bach: Urkuteoksia 2 (1972/1973)

Finnlevy SFLP 8535 / Proprius 7719. Sipoon kirkko. Marcussen & Søn 38/III (1951).

J. S. Bach: *Praeludium et Fuga in c*, BWV 549; *Pastorale in F*, BWV 590; *Fuga in g*, BWV 578; *Fantasia in h*, BWV 578; *Toccatà, Adagio und Fuge in C*, BWV 564.

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge (1973/1974)

Finnlevy SFX 18-19 / Proprius PROP 7734-35. Århusin tuomiokirkko, Tanska. Bruno Christensen & Sønner 23/II (1970).

J. S. Bach: *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080.

Bach to You (1975)

Finnlevy SFX 25 / Proprius PROP 7764. Carl Gustaf -kirkko, Karlshamn, Ruotsi. Bruno Christensen & Sønner 48/III (1974).

J. S. Bach: *Concerto in d*, BWV 596; *Praeludium et Fuga in A*, BWV 536; *Praeludium et Fuga in C*, BWV 547; *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731; *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639; *Vater unser in Himmelreich*, BWV 636.

Bach to You 2 (1976)

Finnlevy SFX 29 / Proprius PROP 7765. Carl Gustaf -kirkko, Karlshamn, Ruotsi. Bruno Christensen & Sønner 48/III (1974).

J. S. Bach: *Sonata in Es*, BWV 525; *Canzona in d*, BWV 588; *Schmücke dich, o liebe Seele*, BWV 654; *Passacaglia in c*, BWV 582.

Bach to You 3 (1977)

Finnlevy SFX 47 / Proprius PROP 7794. Carl Gustaf -kirkko, Karlshamn, Ruotsi. Bruno Christensen & Sønner 48/III (1974).

J. S. Bach: *Aria in F*, BWV 587; *Fuga in h*, BWV 579; *Trio in d*, BWV 583; *Fuga in c*, BWV 575; *Fantasia (Concerto) in G*, BWV 571; *Praeludium et Fuga in D*, BWV 532.

Consolation (1980/1981)

Finn gospel FGLP 1018 / Proprius PROP 7847. Turun tuomiokirkko. Urkurakentamo Virtanen 81/IV (1980).

Mauri Viitala: *Toccatà*; Jouko Linjama: *Consolation*, op. 37; Conrad Greve: *Fuga*, op. 2; Jean Sibelius: *Intrada*, op. 111a; Taneli Kuusisto: *Fantasia hymnistä ”Ramus virens olivarum”*, op. 55 nro 1; Mauri Viitala: *Nostalgia*.

Organ Music by J. S. Bach (1984/1985)

Alving ALP-5 / Proprius PRCD 9962. Pyhän Katariinan kirkko, Ribe, Tanska. Bruno Christensen & Sønner 49/IV (1979).

J. S. Bach: *Praeludium et Fuga in h*, BWV 544; *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, BWV 632; *Mit Fried und Freud ich dahr dahin*, BWV 616; *Alle Menschen müssen sterben*, BWV 643; *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, BWV 644; *In dir ist die Freude*, BWV 615; *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, BWV 617; *Pièce d’Orgue in G*, BWV 572; *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV 641; *Praeludium et Fuga in c*, BWV 546.

Enzio Forsblom Plays Buxtehude (1995/1996)

Finlandia Records 0630-13104-2. Roskilden tuomiokirkko, Tanska. Hermann Raphaëlis 33/III (1554–1555).

Dieterich Buxtehude: *Praeludium in g*, BuxWV 163; *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, BuxWV 209; *Praeambulum in a*, BuxWV 158; *Praeludium in C*, BuxWV 138; *Canzonetta in e*, BuxWV 169; *Praeludium in e*, BuxWV 143; *Canzona in C*, BuxWV 166; *Passacaglia in d*, BuxWV 161; *Wir danken dir, Herr Jesu Christ*, BuxWV 224; *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*, BuxWV 199; *In dulci jubilo*, BuxWV 197; *Praeludium in g*, BuxWV 148.

B. Kokoelmalevyt

Suomalainen urkulevy (1961/2007)

FUGA-9233, 2CD. Sipoon kirkko. Marcussen & Søn 38/III (1951).

Erik Bergman: *Exsultate*, op. 43.

Gli Organi Antichi in Europa (1961?/1966)⁴

RCA Italiana MLD 60003. Munsalan kirkko. Eric German (1738) ja Petter Lybeck 17/II (1877).⁵

Dieterich Buxtehude: *In dulci jubilo*, BuxWV 197; Johann Sebastian Bach: *Vater unser im Himmelreich*, BWV 636.

Erik Bergman (1971)

EMI 5E 063-34484. Meilahden kirkko. Marcussen & Søn 40/III (1959).

Erik Bergman: *Exsultate*, op. 43.

4 Todennäköisesti levytetyt kaksi teosta ovat peräisin Forsblomin Yleisradiolle vuonna 1961 Munsalan kirkossa äänittämästä nauhasta (Forsblom 1961).

5 Rautioaho 2007, 229. Urut rakennettiin uudestaan vuonna 1976, jolloin äänikertamäärä muuttui, mutta Forsblomin äänitykset on tehty jo vuonna 1961.

Taiteilijaproblematiikka Enzo Forsblomin *Omegassa*

LIISA STEINBY

Urkutaiteilija ja musiikin tutkija Enzo Forsblom on julkaissut myös romaaneja: *Jakobs dagbok* ilmestyi 1987 ja *Omega* 1992. On kuitenkin selvää, että Enzo Forsblomin ambitiot eivät koskeneet sanataidetta siten kuin ne koskivat musiikkia. Forsblom ei ollut romaanikirjailija samassa mielessä kuin hän oli urkutaiteilija ja urkumusiikin tutkija, eikä hän käyttänyt musiikillista osaamistaan esimerkiksi siihen, että olisi etsinyt ja löytänyt uudenlaisia, musiikillisia ratkaisuja romaanin rakentamiseen (ks. tästä esim. Steinby 2018). Pikemminkin romaani oli hänelle käsillä oleva väline tarkastella musiikin ja muusikkouden kysymyksiä. Hänen *Omega*-teoksensa, johon tässä artikkelissa keskitytään, onkin mielenkiintoinen juuri muusikkouden – urkutaiteilijan – problematiikan kuvauksena.

Suomalaisesta kirjallisuudesta löytyy kaksi muuta ”urkuromaania”, Robert Åsbackan *Orgelbyggaren* vuodelta 2008 ja Antti Hyryn *Uuni* vuodelta 2009. Åsbackan romaanissa urkujen rakentaminen on leskeksi jääneen päähenkilön surutyötä hänen menetettyään urkuri-vaimonsa. Urkumusiikki tai musiikki ylipäänsä eivät ole romaanissa keskeistä, vaan keskeinen tematiikka koskee vanhenemista, menettämistä ja kuolemaa. Hyryn *Unissa* pohjoispohjalainen päähenkilö rakentaa kotiinsa leivinuunia, ja pitkälinen ja tarkkuutta vaativa rakennusprojekti kuvataan yksityiskohtaisesti. Toisaalta kerrotaan päähenkilön matkoista Pohjois-Ruotsiin tutustumaan sikäläisten kirkkojen urkuihin. Lestadiolaisella Hyryllä urut liittyvät tietysti jumalanpalvelukseen. Uunin rakentaminen rinnastuu urkujen rakentamiseen, millä vihjataan siihen, että uskonto antaa kehyksen myös arkiselle työlle. Forsblomin

Omegassa päähenkilöt sen sijaan protestoivat sitä tavanomaista käsitystä vastaan, että urkumusiikki kuuluu jumalanpalveluksen yhteyteen. Tulemme kuitenkin näkemään, että urkumusiikilla tai ylipäänsä musiikilla ja taiteilla on täälläkin tietynlainen yhteys uskontoon.

Urkutaiteilijaromaanina *Omega* yhdistyy romantiikasta peräisin olevaan taiteilijaromaanin traditioon. Romantiikassa taiteilija on näkijä, joka paljastaa ihmisille maailman syvällisimmän merkityksellisyyden, joka on arkiajattelun ulottumattomissa. Olevan syvimmän merkityksen avaajana taide toimii samankaltaisessa funktiossa kuin uskonto. Romantikkojen käsitystä onkin nimitetty taideuskonnoksi (*Kunstreligion*; ks. tästä esim. Auerochs 2009): uskonnon rinnalle tai sen ohi nousee taiteen kunnioittaminen sinä todellisuuden representaatiossa muotona, jossa olevan kokonaisuus, Absoluutti, näyttäytyy meille mielekkäänä kokonaisuutena. Taide muodostuu näin eräänlaiseksi uudeksi uskonnoksi. Romanttisia taiteilijaromaaneja ovat Wilhelm Wackenroderin *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Taiteita rakastavan luostariveljen sydämenuodatuksia, 1796) ja Novaliksen *Heinrich von Ofterdingen* (1800). Romanttisen taiteilijaromaanin perinnettä jatkaa myös E. T. A. Hoffmannin *Lebensansichten des Katers Murr* (*Kissa Murr ja hänen elämänsä kautensa*, 1819), jossa taiteilijan rooli on problematisoitunut: taide tarjoaa arkielämään kauimman todellisuuden, joka meille on kuitenkin annettu vain mielikuvituksessamme. Taide joutuu ristiriitaan arkisen, reaalisuuden kanssa, ja taiteilija on henkilö, joka ei saa näitä kahta todellisuutta sovitetuksi yhteen vaan menettää mielensä tasapainon. Myöhempiä taiteilijaromaaneja löytyy esimerkiksi Hermann Hesseltä (*Narziss und Goldmund* [*Narkissos ja Kultasuu*], 1930) ja Thomas Mannilta (*Doktor Faustus* [*Tohtori Faustus*], 1947); taiteilijatematiikkaa käsittelevät myös Mannin novellit *Tonio Kröger* ja *Tod in Venedig* [*Kuolema Venetsiassa*]). Suomalaisessa kirjallisuudessa taiteilijaromaanilla ei ole ollut niin keskeistä sijaa kuin Saksan kirjallisuudessa. Silti taiteilijaromaaneina pidettäviä teoksia löytyy useilta kirjailijoilta, mukaan lukien Juhani Aho, L. Onerva, Pentti Haanpää, Mika Waltari ja Christer Kihlman (ks. Hypén 1992). Useat romaanit ovat jo sen kautta jonkinlaisia taiteilijaro-

maaneita, että ne ovat omaelämäkerrallisia.¹ *Omegan* erottaa kaikista edellä luetelluista taiteilijaromaaneista – ja ylipäänsä lajin tyypillisistä teoksista – se, että sen kohteena on esittävä taiteilija, urkuvirtuoosi. Tämä tekeekin teoksesta erityisen mielenkiintoisen.

Lähin mieleen tuleva vertailukohde *Omegan* taiteilijaproblematiikalle voisi olla Torgny Lindgrenin viimeiseksi jäänyt romaani *Klingsohr* (2014). Sen päähenkilö on pohjoisruotsalainen, maalta kotoisin oleva kuvataiteilija, jonka nimi on laina Novaliksen romaanista *Heinrich von Ofterdingen*, missä Klingsohr on romanttisen runoilijan perikuva ja esikuva. Lindgrenin Klingsohr on löytänyt oman maalaustaiteensa alueeksi esineitä – astioita – esittävät maalaukset, jotka pyrkivät paljastamaan esineissä piilevän syvemmän totuuden. Kuten romanttiset taiteilijat Klingsohr etsii taiteessaan absoluuttia. Samasta absoluutin etsinnästä on kysymys Forsblomin *Omegassa*, jonka taiteilijäkäsitys on, kuten seuraavaksi pyrin osoittamaan, romanttinen – ja todennäköisesti romanttisempi kuin mistä barokin aikakauden musiikkiin paneutunut päähenkilö on tietoinen. Väittäisinkin, että Forsblom kytkeytyy romanttisen taiteilijaromaanin perinteeseen nimenomaan taide- ja taiteilijäkäsityksensä kautta, ei niinkään siksi, että hän olisi ottanut vaikutteita taiteilijaromaanin (saksalaisesta tai myöhemmästäkään) traditiosta.

Romaani alkaa sen kahden päähenkilön kohtaamisesta Helsingissä vuonna 1951, kun kielitieteen opiskelija ja musiikin, erityisesti urkumusiikin, harrastaja Magnus (sukunimeä ei kerrota) käy urkutaiteilija Guido Barbettin konsertin jälkeen kiittämässä tätä. Tästä ei synny vielä pysyvää kontaktia, mutta jo tässä konsertissa Magnus saa ymmärryksen Guidon taiteesta, ja samalla lukijalle selviää, miksi Magnuksesta tulee myöhemmin Guidon luottoystävä. Romaanin alkuosa on kuvattu Magnuksen perspektiivistä. Hän kokee Guidon soiton poikkeavan tavanomaisesta: ensinnäkin siksi, että koko konsertti koostui barokin musiikista – Bachista – eikä etene romantiikan ajan säveltäjiin asti, ja toiseksi soittotavan puolesta: ”Ei mitään kameleontintemppuja, ei dynaamisia kohokohtia eikä tulivuorenpurkauksia. Musiikki eteni ta-

1 Verrattain uusi lajityyppi on romaani todellisesta taiteilijasta, kuten Helena Sinervon *Runoilijan talossa* (2005), joka on romaani Eeva-Liisa Mannerista.

saaisesti ilman ulkoisia eleitä, toisinaan hitaasti mietiskellen, toisinaan nopeasti ja osumavarmasti”.² Magnus kokee esitystavan jyrkäksi poikkeamaksi siitä, mihin on totuttu: ajatuksesta, että Bachia pitää ”täydentää” kaikella sillä, minkä nykyajan soittimet ja soittotekniikat tekevät mahdolliseksi mutta mikä ei ollut mahdollista hänen aikanaan, ja näin tuoda hänet lähemmäksi nykykuulijoita. Konsertin jälkeen Magnus keskustelee tästä urkumuusikoksi opiskelevan Aarnen kanssa, joka pitää liian radikaalina Guidon soittoa, jossa pyritään palaamaan alkuperäiseen. Magnus kuitenkin kokee, että Guidon soitossa hän oli ensi kerran ”kuullut itse musiikin, sen, mitä musiikin sisällä tapahtui” (24). Hän vastustaa Aarnen käsitystä, jonka mukaan tulkinnassa ei pidä mennä liian pitkälle: hän ajattelee, että kun on kysymys taiteesta, ei ole mahdollista mennä liian pitkälle (25). Ajatus taiteen ehdottomuudesta tulee tässä ensi kerran esille.

Toisessa tapaamisessa, joka tapahtuu konsertin jälkeen urkujen ääressä Tukholmassa vuonna 1963, Magnuksesta on tullut kielitieteilijä – kirjailija kuvaa semantikon työtä varsin naiivisti sanojen keräämiseksi lappusille ja näiden järjestelemiseksi – ja Guido on vakiinnuttanut asemansa urkutaiteilijana. Magnus ihailee Guidon hahmosta välittyvää itsensä hallitsemisen vaikutelmaa ja kysyy, mikä on tämän takana: ”onko kysymys itsensä voittamisesta, pyrkimyksestä absoluuttiseen, askeettien tiestä?” (32) Pyrkimys absoluuttiseen on, kuten edellä todettiin, romanttisen taiteen tunnusmerkki. Guidon, Magnuksen ja paikallisen urkurin välisessä keskustelussa tulee esille Magnuksen ja myöhemmin Guidon voimakkaasti esille tuoma kanta, että urkumusiikilla ei sinänsä ole mitään sisäistä suhdetta uskontoon. Tällä kumpikin tarkoittaa sitä, että esimerkiksi Bachin musiikkia ei huolimatta säveltäjän omasta uskonnollisuudesta tule nähdä uskonnollisen näkemyksen ilmauksena – vaan nimenomaan musiikkina, taiteena, joka noudattaa omaa, kaikkea yksiselitteistä määrittelyä pakenevaa luonnettaan. Guido mieltyy Magnukseen, jonka hän kokee esittävän mielipiteensä yksinkertaisen rehellisesti; hän vieroksuu mielistelijöitä ja taiteellisia konverseeraajia,

2 Forsblom 1992, 11; tästä lähtien lainaukset pelkästään sivunumerolla. Suomentokset ovat kirjoittajan.

jotka ovat enemmän kiinnostuneita itsensä esille tuomisesta kuin taiteesta, samoin kuin hän inhoaa taiteen käyttämistä karrieristisiin tarkoituksiin. Magnuksesta tulee Guidon kuuntelija, ymmärtäjä ja uskottu ystävä, jolle hän purkaa ajatuksiaan musiikista ja kertoo oman musiikillisen näkemyksensä kehityksestä. Jo nuorena opiskelijana Guido oli ruvennut epäilemään, ”onko todellakin oikein soittaa barokkimestari Bachia samalla tavoin kuin romantikkoja Regeriä ja Franckia”. Hän etsiytyi Saksaan, mistä hän löysi opettajan, joka opasti hänet barokkimusiikin juurille. Guido vakuuttui, että on väärin ajatella musiikkia evolutionistisesti, olettaen että uudempi musiikki edustaa aina kehittyneempää musiikillista ilmaisua kuin varhempi. Vanhat instrumentit eivät ole primitiivisiä vaan toisenlaisia. Vanhan musiikin modernisoivasta soittotavasta luopuminen ei tarkoita rajoittamista tai vähentämistä vaan jonkin vaihtamista johonkin toiseen. Kun palataan alkuperäisiin soittimiin ja soittotapaan, avautuu tästä kokonaan uusi maailma (47).

Tässä kohdin romaania astuu esiin uusi fiktiivinen henkilö, Omega, joka nimi on annettu Bachin h-molli-preludille (numero 544 Bachin teosten luettelossa). Minä-muodossa puhuva Omega puhuttelee suoraan lukijoita. Syy Omegan esiintymiseen käy lukijalle pian hyvin selväksi: kyseessä on sävellys, josta Guido uransa aikana työstää yhä uusia tulkintoja ja jonka hän lopulta toteaa ehtymättömäksi. Omegan puhe on suunnattu lukijoille, mutta myös Guido tuntee keskustelewansa sen kanssa; ja viimeisessä tapaamisessa lukijalle välitetäänkin näiden kahden keskustelu. Omega toteaa nimestään, että se ei ole sen itsensä keksimä vaan erään urkuprofessorin antama – ja merkitykseltään sopiva (51). Lukija tulee pian ymmärtämään nimen sopivuuden: sävellys edustaa Guidolle Bachia, urkumusiikkia ja Guidolle avautuvaa vanhan musiikin maailmaa konkreettisen loputtoman ihailun ja pohdinnan kohteen ja aina uudestaan haastavan tulkintatehtävän muodossa. Guido toteaa Omegan olevan hänelle A ja O (128) – alfa ja omega, alku ja loppu eli se kaikki, mikä on oleellista – mikä on jälleen tapa viitata Absoluuttiin. Omegalle Guido on taas se urkutaiteilija, joka on päässyt lähelle sävellyksen olemusta.

Guido kertoo, että Helsingin konsertin jälkeen vuonna 1951 hän oli yleisön ymmärtämättömyyden takia saanut hermoromahduksen, jota

hän lähti parantamaan Saksaan. Hänelle ehdotettiin siellä psykoanalyysiä, joka saisi hänet palaamaan tasapainoon, mutta hän ei suostunut: hän koki, että hänen sisimpänsä järjestykseen paneminen olisi uhka hänen luovuudelleen (63). Guido ajattelee, että taiteilijan kuuluu jäädä rikkonaiseksi tai, niin kuin hän sanoo, keskenkasvuiseksi, mikä merkitsee erityisen aran kohdan säilyttämistä sisimmässä: ”se tarkoittaa sitä, että melkein kaikki tekee kipeää. [...] Mutta tuo keskenkasvuisuus kätkee kaiken sen, minkä tarvitsen voidakseni käyttää oikein mielikuvitustani, luovuuttani.” (65) Taiteilijan sisäinen rikkinäisyys, joka tulee esille taitelijaromaaneissa Hoffmannista alkaen, kuuluu siis myös Forsblomin taiteilijakuvaan. Taiteilijuus ja sairaus kuuluvat yhteen: ”Terveet ihmiset eivät tuota taidetta, he ovat vain terveitä ja tyytyväisiä.” (57)

Edelleen Guido kuvaa luomisprosessia tavalla, joka vastaa romantikkojen käsitystä taiteellisesta luomisesta: ”Kun esitän tulkinnan urkuteoksesta, prosessi on kaksiosainen. Yhtäällä on tietoinen suunnittelu, rakentelu, esillepano. Valitsen erilaisten yksityiskohtia koskevien vaihtoehtojen välillä; miksi valitsen juuri niin kuin valitsen, en osaa sanoa; se tulee sisältäni. Kun sitten alan soittaa, mukana on valtavasti piirteitä, jotka menevät kontrolloivan järkeni ohi. Ne virtaavat niin sanoakseni alitajuisesta suoraan sormieni liikkeisiin.” (64) Alitajuisen ja tietoisin yhteispeli taiteellisessa luomisessa oli yksi romantikkojen oivalluksista. Sitä oli myös taiteessa aktivoituvan alitajuisen näkeminen yhteydessä uniin ja niissä näyttäytyvään psyyken viettipohjaan, mikä tulee myös esille Guidon kertoessa Magnukselle itsestään. Guido sanoo edelleen, ettei hän suinkaan pidä itseään minään nerona; mutta hän haluaa erottaa kyvykkään (*talang*) nerosta sanoen, että kyvykäs kuuntelee opastajia, kun taas nero valitsee oman tiensä ja tekee, mitä haluaa (64). Tätä jälkimmäistä piirrettä korostetaan voimakkaasti Guidon taiteilijuudessa: uskallusta kulkea oman vakaumuksen pohjalta, vain taiteen absoluuttia kuunnellen.

Guidon musiikillisen ajattelun kehitys tulee esille hänen muuttuvissa tulkinnissaan Omegasta. Kun hänen vuoden 1951 esityksensä oli, kuten Omega kommentoi sitä, ”neliskulmainen arkkitehtoninen luomus”, jossa Omega sanoo tunteneensa olevansa ”hoppressad, insnörd” eli

tiukkaan puristettu tai paketoitu, teoksen tulkinta kehittyä tästä vaapaampaan suuntaan. Omega sanoo tämän johtuvan siitä, että Guido oli tajunnut sävellyksen olevan ”käsittämätön, alati läsnä oleva ja samalla alati poissaoleva” (78). Guido innostuu tulkitsemaan Bachia tämän aikakauden affektikäsitusten ja -teorioiden valossa. Magnuksen mielestä soitto on muuttunut julistavasta meditoivaksi. Italiassa katsellessaan Merialppien aaltoilevaa jatkumoa Guido oivaltaa, että Bachin musiikkikin on suoraviivaisuuden asemasta aaltoillen etenevää. Hän löytää barokin aikakauden retoriikan teorian ja käytännöt, jossa musiikillisille kuvioille annettiin tietty retorinen merkitys. Omegan puheenvuoroissa tulee ilmi, että hän kokee Guidon lähestyvän häntä oikeammin kuin useimmat muut tulkitsijat. Omega toteaa, että Guido on opetellut tuntemaan alkuperäisen instrumentin ja sen edellyttämän soittotavan, ”mutta ei anna tietojen, sääntöjen ja detaljien kahlita itseään vaan on oivaltanut, että musiikki tarjoaa hänelle lopulta vapauden tilan” (147).

Romaanissa pääosassa ovat Guidon ja Magnuksen keskustelut musiikista, Guidon kertomus musiikillisen ajattelunsa kehityksestä sekä Omegan itseään ja Guidoä koskevat kommentit. Musiikkia koskevan aineksen lisäksi Guido ja Magnus ”elävät elämäänsä”, kumpikin poikamiehenä ja vailla yhtään elossa olevaa tai ylipäänsä mainittua lähiomaista. Kerrotaan Guidon italialaisesta isoisästä, jonka asunnossa Guido nyt asuu, sekä naisystävästä, jonka hän tapaa aina Kööpenhaminassa käydessään ja jonka hän lopulta jättää, kun tajuaa olevansa naisen rakkauten hyväksikäyttäjää. Magnuksesta lukija ei saa tietää senkään vertaa: hänen lapsuudenperheestään ei kerrota mitään, ja hänen elämänsä naisesta, joka oli hänet jättänyt, on vain parin lauseen maininta hieman ennen romaanin loppua. Taiteilijan suhde tavanomaiseen, ”porvarilliseen” elämään tulee näkyviin muutaman koomisesti tai ironisesti kuvatun sivuhenkilön kautta: murretta puhuvan, rahvaanomaisen, tangoa parhaana musiikkina pitävän rouva Asplundin kautta, joka pitää huolta Guidon taloudesta, sekä Italiassa kohdattujen turistien kuvauksessa. Taiteilijan ja ”porvarillisen elämän” vastakkaisuuden kuvauksessa Forsblom on Hoffmannin ja Thomas Mannin linjalla, vaikka näkee suhteen ongelmattomampana kuin nämä: Guidolle ”porvarillisessa” elämässä ei ole mitään houkuttelevaa eikä mitään varteenotettavaa,

taiteilija on valinnut paremman osan. Kiukustuessaan Guido haukkuu myös Magnusta rajoittuneisuudesta ja kaavamaisuudesta, konventioista kiinni pitämisestä ja mielikuvituksen puutteesta (121). Guido kuitenkin tajuaa tarvitsevansa musiikkia ymmärtävää, mutta ei-ammattilaista Magnusta kuuntelijakseen ja ymmärtäjäkseen.

Jonkin verran romaanissa tulee esille musiikin yli meneviä taide- ja esteettisiä elämyksiä ja niiden pohdintaa, vaikka kumpikin päähenkilöistä sanoo olevansa välinpitämätön esteettisiä teorioita kohtaan. Magnus on ihastuksissaan Ravennan mosaiikeista, Guido kertoo elinikäisestä Danten *Divina Commediana* ihailustaan, ja kumpaankin Pohjois-Italian luonto tekee henkeä salpaavan vaikutuksen. Pohditaan kauneuden tunteen liittymistä surun ja kaipauksen tunteisiin (104) sekä oman pienuuden tuntemista taiteen kohtaamisessa (107).

Guidon kohdalla tulevat esille myös uskonto sekä unimaailmassa näyttäytyvä piilotajunta. Vaikka kumpikin kiistää musiikin ja uskonnon välisen yhteyden, Guido kertoo olevansa sukuperintönä katolinen – ja sanoo ”perusteluksi” muun muassa sen, että katolinen kirkko on vuosisatojen kuluessa suosinut taidetta (70). Hermoromahduksensa jälkeen Guido etsiytyy eteläsaksalaiseen luostariin; hänen mukaansa ”luostarin atmosfääri ei ollut minulle mitenkään vieras. Oli tervehdyttävää lepoa saada olla itsekseen, saada olla oma itsensä.” (70) Hän keskustelee muusikkoudestaan munkkiveljen kanssa kysyen, mitä tämä arvelee Jumalan ajattelevan siitä: tarkoittiko Jumala ihmisen luovaksi ja jos, niin miksi. Munkki vastaa hänelle, että musiikilla ei sinänsä ole tekemistä uskonnon kanssa, mutta että taiteellinen luomistyö on selvästikin Jumalan luomistyön jatkamista. Uskonnon teema tulee tämän jälkeen toistuvasti esille. Guido myöntää Magnukselle, että epätoivoon vaipuminen on synti ja osoitus Jumalaan kohdistuvasta epäluottamuksesta, ”eikä niin pidä tehdä” (62). Uskonnon teema jäisi kuitenkin irralliseksi, ellei sitä kytkettäisi taiteellisen kutsumuksen toteuttamiseen, joka lopulta rinnastuu uskontoon absoluutille antautumisena.

Lähellä romaanin loppua Guido vajoaa vielä toistamiseen – lukijan kannalta melko motivoimattomasti – epätoivoon, jossa hän näkee ympärillään vain kammotusta herättävää tyhjyyttä. ”Hän yrittää rukoilla, mutta ei pysty siihen. [...] Hän koki Omegan poissaolon, hän koki

Jumalan poissaolon. Tyhjiys oli puhdasta ja silkkaa poissaoloa”, joka vie Guidolta kaiken jaksamisen ja yrittämisen (152). Tässä kohdin Guido näkee unen, jossa hän on pieni poika, joka kadottaa äitiinsä ja löytää hänet jälleen, ja toisen unen omasta pojastaan, jollaista ei todellisuudessa ole olemassa. Tämä pelastaa Guidon epätoivosta – lukijalle epäselväksi jäävällä tavalla – ja palauttaa hänen luomisvoimansa, jota hän tarvitsee Bachin teosten levyttämisessä. Magnus toteaa, että Guidon on pelastanut epätoivolta hänen uskonsa Jumalaan, äitiinsä ja olemattomaan poikaansa (164). Romaanin loppu on sovinnollinen myös sikäli, että Guido pyytää Magnukselta anteeksi loputonta itsekeskeisyyttään, joka on estänyt häntä näkemästä Magnusta muuta kuin hänen itsensä, Guidon, tukena.

Romaanin loppukohtaus tapahtuu Guidon ja Omegan kesken, joka sanoo ilmestyvänsä nyt viimeisen kerran. Kohtauksessa on uskonnollisen näyn piirteitä. Omega on tyytyväinen Guidon kehitykseen: tämä on lähestymistään lähestynyt Omegan olemusta. Omega vakuuttaa, että ”[k]aikki, mitä on tapahtunut sinulle, on tapahtunut parhaaksesi. Tiedän sen, vaikka en olekaan se, joka ohjailee kohtaloasi. Kuten tiedät, en ole Jumala. Näkymätön käsi on kuten tavallista johdattanut sinua oivallisesti.” (183) Guido on pystynyt tuomaan tulokseen Omegan kauneuden esille. Samalla Omegalle on tuottanut vaikeuksia käsittää Guidon todellisuuden rajoittuneisuus, ”se, että et ole voinut käsittää minua kokonaisuudessaani [...] pystyit lähestymään minua kulloinkin vain jostakin kapeasta näkökulmasta.” Mutta Omega lupaa, että ”tulevassa maailmassa [*i en kommande verklighet*] tulet näkemään minut sellaisena kuin olen, kasvoista kasvoihin [*ansikte mot ansikte*]” (186). Ilmaus on tietysti Raamatusta ja viittaa Raamatun lupaukseen, että tuonpuoleisessa voimme nähdä Jumalan kasvoista kasvoihin.

Lopuksi Omega vaatii Guidolta vielä itsensä uhraamista – sitä, että Guido työntää itsensä syrjään, unohtaa itsensä esittäjänä, luottaa enemmän tiedostamattomaansa ja antaa Omegan tulla puhtaana esiin. Omegan lähdettyä Guido jää kuuntelemaan korvissaan soivaa ääntä, joka muistuttaa aluksi katkonaista i-äännettä mutta saa sitten muodon ”sweet prince”. Vihjaus johtaa lukijan ajattelemaan Horation jäähyväissanvoja ystävälleen *Hamlet*-näytelmän lopussa: ”Good-night, sweet

prince, / And flights of angels sing thee to thy rest!” Hamletin, prinssin, on kuoltava, jotta *Hamlet*, taideteos, voisi elää. Guidon mielessä kaikuva, sisäistynyt kehoitus osoittaa, että hän on sitoutunut omaan ”kuolemaansa” – itsensä syrjään panemiseen – Omegan ”elämän” hyväksi.

Omega-teos painottaa taiteen, myös Bachin urkumusiikin, riippumattomuutta uskonnosta, ja se hylkää barokkimusiikin romantisoivan esitystavan. Kun romaanista nostaa esille sen uskonnollisen tematiikan sekä taiteen absoluuttisuuden vaatimuksen, tulee siinä kuitenkin näkyviin siinä esiintyvä romanttinen taidekäsitelmä, jossa taide rinnastuu uskontoa todellisuuden syvällisimpänä merkityksellistäjänä. Taiteelle osoitetaan, kuten romantiikassa, absoluuttin asema. Taideteos näyttää kauneuden, jotta ihailisimme sitä ja pohtisimme sitä (*att beundra och begrunda*).

Romaanissa luodaan myös kuva taiteilijasta, joka ei tingi taiteellisesta näkemystään muodin tai karriäärin takia. Lukija voi uumoilla, että *Omega*-hahmon kuvauksessa Guidon taiteilijanlaadusta tulee esille kirjoittajan oma urkutaiteilijan ihannekuva: ”Guidolle on ominaista intellektuaalinen uteliaisuus, ehtymätön mielikuvitus, hyvä assosiaatio-kyky, hyvä rytmitaju, sekä suurta että pientä koskeva hahmotuskyky, sujuva esitystekniikka ja lopulta kädet, mitkä kädet!” (148) Samalla romaanissa on problematisoitu taiteilijana oleminen, joka näyttäytyy yksinäisenä ja epäsosiaalisenakin. Jos teos olisi omaelämäkerrallinen, ei voisi olla näkemättä sen lopussa anteeksipyyntöä läheisille: anteeksi, että olen ollut niin itsekeskeinen ja itsekäs, että olen nähnyt teidät – kuten itsenikin – vai suhteessa taiteeseeni, että olen ollut siinä määrin taiteen absoluuttin viettävänä, että olen jättänyt muut elämän alueet kovin vähälle huomiolle. Mutta kysymys *Omega*-romaanin päähenkilön ja sen tekijän mahdollisesta yhteydestä tai samankaltaisuudesta jätetään tässä tarkastelun ulkopuolelle.

Lähteet

Auerochs, Bernd. 2009. *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Forsblom, Enzo. 1992. *Omega*. Ekenäs: Söderström & Co.

Hypén, Tarja-Liisa (toim.). 1992. *Pakeneva keskipiste: Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A n:o 26.

Hyry, Antti. 2009. *Uuni*. Helsinki: Otava.

Steinby, Liisa. 2018. ”Romaanin musiikinomaisesta rakentumisesta: Friedrich Schlegel, Thomas Mann, Milan Kundera”. Teoksessa *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*, toim. Siru Kainulainen, Liisa Steinby ja Susanna Välimäki, 37–62. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Åsbacka, Robert. 2008. *Orgelbyggaren*. Jyväskylä: Schildts.

Enzio Forsbloms insats för kyrkomusiken i Borgå stift

SIXTEN ENLUND

Inledning

Att teckna en bild av Enzio Forsblom utan att betrakta hans betydande insatser för kyrkomusiken i det svenskspråkiga Borgå stift blir mycket ofullständig. Hans syn på kyrkomusikernas verksamhetsförutsättningar kom att få betydande konsekvenser även utanför Borgå stifts gränser. Församlingskantorernas bildningsgrad var under 1900-talets första hälft varierande. Ytterst få hade ännu på 1960-talet nått studenten, och en examen från Helsingfors respektive Åbo kyrkomusikinstitut skapade inte förutsättningar för större visioner. När då en akademiskt bildad man och diplomorganist träder fram på arenan börjar det hända saker. I de många brev och utlåtanden som Forsblom skrev till församlingarnas kyrkoherdar och kantor-organister märker vi en slagkraftig och utsökt stilist som väckte uppskattning och respekt. Breven undertecknar Forsblom med titeln magister, senare doktor, inte kantor-organist eller diplomorganist.

I det följande skall jag ta fasta på några faktorer som styrde Forsbloms karriär från fullbordade kyrkomusikstudier (orgeldiplom 1948) till den stora auktoritet på kyrkomusikaliskt håll han kom att bli. Enzio Forsblom verkade som extraordinarie kantor-organist i Sörnäs svenska församling 1948–1956 och i Helsingfors Norra svenska församling med församlingslokalen på Drumsö som huvudsaklig arbetsplats 1956–1958. (*Matrikel* 1957, 279.) Till arbetskamraterna i den senare församlingen hörde de nationellt framstående kyrkomusikerna John Sundberg och Gustav Pettersson. Församlingens orglar var vid tiden genomgående pneumatiska och byggda av Kangasala orgelfabrik, med

utnyttjande av äldre bestånd av Åkerman och Walcker (Valanki 1977, 44–49). De långtgående planerna på en dansk orgel i Gamla kyrkan gick i stöpet. Kyrkofullmäktige beslöt år 1951 att beställa en ny, tremånatlig mekanisk orgel från Marcussen i Danmark. Åkermans fasad skulle bevaras. Beställningen annullerades därför att importlicensen, som på den tiden var obligatorisk, inte blev beviljad. Orgelfrågan löstes därefter så, att Kangasalan Urkutehdas utförde en mindre ombyggnad 1954. (Rautioaho 1973, 18–19.) På denna orgel kom Forsblom att spela en stor del av sin repertoar. Även där uruppförde Forsblom Erik Bergmans *Exsultate* (1954), en mindre skandal på den tiden.

Efter Elis Mårtensons frånfälle 1957 blev organisttjänsten i Södra svenska församlingen ledig att sökas. Som enda sökande valdes Forsblom till tjänsten samma år (HKSC, HSSA, IICabOf, val av kantor). Mikael Agricola kyrka hade, sedan den byggdes, blivit församlingens huvudkyrka och där fanns den omstridda, stora Riegerorgeln från 1935. Johanneskyrkans orgel hade med hård hand byggts om 1956, blivit elektropneumatisk och försetts med ett stort ryggpositiv. (Valanki 1977, 50–52.) På denna orgel spelade Forsblom sina konserter inom serien *Musica Organi*, som han startade 1958 (Forsblom 1990, 43). Han lämnade tjänsten 1969, då han utnämndes till professor i orgelspel vid Sibelius-Akademien.

Vid sidan av församlingsarbetet upptog de fackliga förtroendeuppdragen en stor del av tiden. Forsblom engagerade sig med själ och hjärta i arbetet inom Finlands svenska kantor-organistförening, vars ordförande han var 1956–1962. I föreningens orgelråd var han verksam redan från år 1948. Han undervisade och återupptog utgivningen av tidskriften *Kyrkomusik*, vars första huvudredaktör han var sedan nystarten 1960.

Finlands svenska kantor-organistföreningens orgelråd

Enzio Forsbloms yrkesmässiga karriär tog fart under en tid då de pneumatiska och elektropneumatiska orglarna hade en total dominans på marknaden i Finland. För att helt kunna förstå Forsbloms intåg på

den kyrkomusikaliska arenan, bör vi kort rekapitulera huvuddragen av de föregående decenniernas händelser på orgelmarknaden.

Finlands svenska kantor-organistförening hade grundats 1927. Vid föreningens årsmöte i Hangö i juni 1928 tillsattes en orgelexpertkommitté bestående av Sune Carlsson, Elis Mårtenson och John Sundberg, samtliga med utbildning från Leipzig på meritlistan. Under följande tioårsperiod byggdes sexton nya orglar till kyrkor i Borgå stift. Av dem kom tolv orglar från Gebrüder Rieger i Jägerndorf och endast fyra från Kangasala Orgelfabrik. Anledningen till Riegers dominans gällande nybyggen hade främst med orgelrörelsen i Europa att göra. De av orgelrörelsen så förhatliga ”orkesterorglarna” fanns det en del av i Finland, men när det gällde att skapa en ny orgeltyp i den nya andan fanns ingen hjälp att tillgå på hemmaplan. I orgelfirman Gebrüder Rieger fann man tydligen en bra bundsförvant, medan Kangasala Orgelfabrik inte alls hade någon framgång på svenskt håll på nästan 15 år. (Enlund 2002, 55.)

1937 började tidskriften *Kyrkomusik: Meddelanden från Finlands svenska kyrkosångsutskott* utkomma. I decembernumret 1938 tillkännagavs att utskottet hade tillsatt ett orgelråd med uppgift att bistå församlingarna med råd i orgelfrågor av olika slag. Medlemmar i orgelrådet var Sune Carlsson, Gustav Pettersson och John Sundberg. För sitt arbete beräknade orgelrådet arvode enligt fastställda taxor. (*Kyrkomusik* december 1938, 47–48). Noteras bör att Elis Mårtenson inte ingick i orgelrådet, vilket kan ha legat bakom rådets försäkran om oberoende i förhållande till orgelleverantörer. Linjen med nya Riegerorglar fortsatte dock, firman hade en agentur i Helsingfors, Åke Tollet (Sarelin 2019, 7), men på grund av krig och andra svårigheter avtog takten småningom. Av alla de orglar som byggdes under perioden 1927–1950 i Borgå stift, 22 stycken, återstår endast den lilla Riegerorgeln i Geta, Åland.

Den 18 september 1948 tillsatte kantor-organistföreningens styrelse ett nytt orgelråd bestående av John Sundberg, ordförande, Enzio Forsblom, sekreterare och Harald Andersén, medlem. Rådets uppgifter var att övervaka att värdefulla instrument inte spolierades, bevaka församlingarnas intressen gentemot orgelfirmor och dessas agenter,

övervaka byggnadsarbeten och överhuvudtaget följa med orgelbyggnadskonstens utveckling samt föreslå och introducera de senaste vinningarna på området. (KMFA, FSKO, cirkulär till Finlands svenska kantor-organistförening 14.6.1950.)

Orgelrådet redogjorde för följande verksamhet under tiden september 1948–juni 1950:

1. ingående granskning av orglar samt avgivande av utlåtande om deras material, skick etc.
2. uppgörande av dispositioner samt ny- eller ombyggnadsförslag
3. införskaffande av byggnads- och kostnadsförslag från olika utländska och inhemska firmor
4. avgivande av utlåtande om inkomna byggnads- och kostnadsförslag
5. kontrollering av firmornas arbete samt avsyning av färdigbyggda instrument. (KMFA, FSKO, cirkulär till Finlands svenska kantor-organistförening 14.6.1950.)

I redogörelsen kan vi ytterligare läsa:

Att inom ramen för denna rapport närmare gå in på de olika uppdrag orgelrådet under sin första verksamhetsperiod utfört, skulle föra för långt. Som exempel skall här blott nämnas, att rådets första ärende var att taga ställning till ett flertal anbud angående byggandet av en ny orgel till Sibbo kyrka. Bland dessa förslag ansåg sig orgelrådet enhälligt böra förorda byggnadsprojektet från den danska orgelfirman Marcussen & Søn främst på grund av den absoluta överlägsenheten vad luftlådekonstruktion och material beträffade, men även på grund av den kännedom orgelrådet hade om denna firmas mensurerings- och intonationskonst. (KMFA, FSKO, cirkulär till Finlands svenska kantor-organistförening 14.6.1950.)

I oktober 1949 fick orgelrådet av Suomen Arkkitehtiliitto i uppdrag att avge utlåtande om en skrivelse från OY Kangasalan Urkutehdas AB till kyrkostyrelsen angående placeringen och byggandet av orglar. Då orgelrådet i nämnda skrivelse, vid sidan av synnerligen diskutabla

synpunkter, dessutom fann direkta felaktigheter, kom rådet med ett genmäle i fyra punkter:

1. Att bestämmandet av en orgels storlek ingalunda i högre grad är beroende av det material kyrkan är byggd av, ej heller av den inre ytbehandlingen, utan att dessa tvenne faktorer i stället är av vikt beträffande mensurberäkning och intonation.
2. Att en orgels utbredande på stor yta och utan omgivande orgelhus ur klanglig synpunkt är absolut förkastligt samt att orgeln måste stå fritt och ljuda fritt.
3. Att byggandet av ryggpositiv borde tagas i betraktande även hos oss, då detta inte blott förhöjer instrumentets konstnärliga värde, utan även är ett arkitektoniskt skönhetsmedel av högsta rang. Finland torde i detta nu vara det enda land där inte en enda orgel har ryggpositiv.
4. Att man under inga omständigheter kan utgå ifrån att placera orgelns spelbord c. 50 cm från läktarbarriären, utan att spelbordet bör placeras så nära huvudorgeln som möjligt. (KMFA, FSKO, skrivelse till Suomen Arkkitehtiliitto 12.10.1949.)

På vårvintern 1950 företog orgelrådet en studieresa till Stockholm för att få en uppfattning om tidens svenska orgelbyggeri och även för att se och höra den nya, omdiskuterade orgeln i Oscarskyrkan. Orgelrådet kunde konstatera att "svensk orgelbyggnadskonst av i dag står betydligt högre än motsvarande hos oss samt att de förklenande rykten som hos oss utsprits angående Oscarskyrkans nya orgel ej ägde grund". (KMFA, FSKO, cirkulär till Finlands svenska kantor-organistförening 14.6.1950.)

I en skrivelse till församlingarna och kyrkomusikerna i Borgå stift den 17 mars 1950 understryker orgelrådet med herrar Sundberg, Andersén och Forsblom som undertecknare:

Varje församling blir tid efter annan ställd inför ett orgelproblem. Vare sig det gäller nyanskaffning eller ombyggnad, är frågan lika komplicerad. Orglarna är inte till sin typ så standardiserade, att de alla kunde behandlas efter samma schema, utan varje orgel måste behandlas

skilt för sig, vilket erfordrar ett fackligt kunnande långt utöver det en församling i regeln kan uppbåda i sin egen krets. Den expertis församlingarna kunnat anlita har närmast varit orgelfirmorna själva eller en och annan organist. Av lätt förklarliga skäl har resultatet inte alltid blivit det bästa tänkbara. Många gamla orglar har helt och hållet hamnat i skrothögen på grund av att mekaniken varit utnött, ehuru t.ex. pipmaterialet varit fullt användbart. Vid nyanskaffning har ofta endast prisbilligheten varit avgörande och mången vacker orgelfasad har spolierats och ersatts med ett ovärdigt funkisprospekt. Även har bristen på sakkunnig expertis varit kännbar vid uppgörandet av dispositionen till en ny orgel. Överhuvudtaget kan man säga, att de flesta orgelfirmor, då de få arbeta utan effektiv kontroll, inte prestera sådant arbete man har rätt att kräva av dem i all synnerhet efter de trettio senaste årens betydelsefulla utveckling.

I våra församlingar har under de trettio senaste åren kunnat förmärkas en stegrad livaktighet för nyanskaffningar och ombyggnader. Detta har speciellt stegrats av att vi så småningom blivit i tillfälle att även anlita utländska orgelfirmor. Sålunda kan nämnas, att den tyska orgelfirman Walcker i detta nu planerar en vidlyftig orgelexport till vårt land. Med denna firma har kantor-organistföreningens orgelråd nyligen haft kontakt för att utröna dess byggnadsprinciper. Härvid har vi funnit, att principerna teoretiskt sett äro riktiga, men då vi tillsvidare inte varit i tillfälle att avsyna något färdigt instrument, kan vi inte ännu avge något definitivt omdöme. (KMFA, FSKO, cirkulär till församlingarna och kyrkomusikerna i Borgå stift 17.3.1950.)

Orgelfirman Walcker representerades i Finland av Fazers Musikhandel, liksom också Gebrüder Jehmlich. Från Fazer skötte Walter Ekholm kontakterna till orgelbyggerierna. (KMFA, FSKO, brev från Fazers Musikhandel 5.10.1950; offert till magister Enzio Forsblom 18.5.1951.) Att det i Finland kom att byggas en hel del orglar från dessa firmor hade till stor del med licens- och valutafrågor att göra. Genom en etablerad importfirma undvek beställarna, dvs. församlingarna, dessa problem med import från utlandet (KMFA, FSKO, offert till Pojo församling 15.4.1958; offert 5.8.1959.) Från Walcker kom dock ett med-

delande till orgelrådet att samarbetet med Fazers Musikhandel hade upphört 1958 (KMFA, FSKO, brev från Walcker 28.5.1958).

Tiden efter andra världskriget var utmanande för de församlingar som hade behov av nya orglar eller att få sina gamla orglar reparerade eller ombyggda. Den nya tidens ideal var inte alltid i samklang med de möjligheter som stod till buds. Exempelvis orgeln i Munsala, ursprungligen byggd av bröderna Bejer 1696 men reparerad och ombyggd 1736–1738 av Eric German för Gamlakarleby kyrka och efter ombyggnad såld till Munsala församling 1879, var i stort behov av reparation (Valanki 1977, 187, 268–270). Forsblom beklagade att det sannolikt skulle dröja lång tid innan restaureringsarbetet skulle komma igång ifall de riktlinjer som orgelrådet hade dragit upp skulle följas: ”Under dessa omständigheter kan vi blott föreslå, att församlingen ville se tiden an, det kommer säkert något tillfälle om ett eller två år och hålla vi församlingens uppdrag i åtanke. Såsom tidigare nämnt, lönar det sig bättre att vänta än att nu genast göra ett ytligt arbete med tvivelaktiga resultat.” (KMFA, FSKO, skrivelse till Hemming Carlson 23.6.1951.) Församlingen fick vänta länge. Först 1976 kunde den restaurerade och rekonstruerade orgeln tas i bruk. Arbetet utfördes av Kangasala Orgelfabrik under Pentti Peltos ledning. Det var meningen att invigningskonserten skulle spelas av Forsblom, men p.g.a. sjukdom trädde Pentti Pelto till och spelade konserten (Forsblom 1990, 25).

Här är det skäl att göra en exkurs. En ny möjlighet för Enzio Forsblom att spela i Munsala gavs våren 1978. Själv befann jag mig som stipendiat i Tyskland och fick av honom ett brev, ur vilket jag citerar följande:

Ja, det blev konsert trots en erbarmlig benvärk. Men det gick med massor av aspirin och orgeln gör ju sitt till att man glömmer att man är tvungen att gå och släpa med sig sin kropp. Det instrumentet blir bara bättre. Så fick jag då första gången offentligt presentera det klingande resultatet av mina funderingar kring affekter och musikaliskt retoriska figurer. Sällan har stämningen varit så förtätad som den kvällen och sällan har folk och i synnerhet yrkesfolk varit så gripna av det bachska tonspråket. Så jag menar att jag nått något nytt och att jag är på rätt

väg. Du skulle hört stora c-moll preludiet och fugan! Allt vad jag anat om de inre spänningarna och stegringarna stod plötsligt där tack vare den otempererade stämningen som så tydligt framhävde kontrasterna mellan dissonanser och konsonanser. I synnerhet stegringen i t. 104–105 blev helt olidlig och utlösningen till G-dur ackordet i t. 105/1 otrolig: efter skriande kromatik detta kristallklara durackord. Jag skriver med avsikt utlösning, för det är nu det som ligger närmast till. Efter detta blev det också klart var nästa skiva skall göras. (SEA, brev från Enzoio Forsblom till Sixten Enlund 16.4.1978.)

I Pedersöre församling var man i kontakt med Marcussen & Søn hösten 1949 för att få den gamla orgeln, byggd av J.A. Zachariassen 1888, ombyggd. Tanken omfattades inte av orgelfirman som i det skedet tackade nej, hänvisande till den mängd beställningar som hade kommit in. Församlingen vände sig därefter till orgelrådet som under en lång följd av år hjälpte till att föra orgelfrågan vidare. I juni 1961 inbegärdes anbud från de danska firmorna Marcussen & Søn och Th. Frobenius & Co, Paul Ott, Västtyskland, Gebrüder Jehmlich, Östtyskland samt från Grönlunds orgelfabrik i Sverige. I september meddelar rådet att

från den östtyska orgelfirman Gebr. Jehmlich har vi trots upprepade förfrågningar inte erhållit något svar, vilket torde bero på den spända politiska situationen. Ytterligare bör nämnas att Orgelrådet icke ansett det nödvändigt att anhålla om offerter från firmorna Kangasalan urkutehdas och E.F. Walcker & Co emedan dessa firmor i sina arbeten icke uppnår samma kvalitativa nivå som de tidigare nämnda. (KMFA, FSKO, skrivelse till Pedersöre församling 11.9.1961.)

Den 18 december 1966 hölls invigningen av den 36-stämmiga Marcussenorgeln (*Pedersöre kyrka* 1970, 18–19). Orgeln förstördes i en anlagd brand 1985 och ersattes med en ny Marcussenorgel 1988 utgående från de gamla ritningarna, nu försedd med 39 stämmor (Rautioaho 2007, 272).

Vi skall inte tro att alla inom kyrkomusikerkåren odelat omfattade orgelrådets eller Forsbloms strävanden. Från österbottniskt håll hade

det 1950 höjts kritik mot orgelrådets sammansättning. Otto Sundblad hade yrkat på att Elis Mårtenson skulle inväljas i orgelrådet. Styrelsen hade behandlat förslaget, ”varvid samtliga närvarande ansåg att detta inte kunde göras, emedan professorn arbetar för firman Rieger.” (KMFA, FSKO, brev till Lars Ryde 15.1.1951.)

Till saken hör att majoriteten av kyrkomusikerna i Borgå stift nog lät sig inspireras av orgelrörelsen och nya mekaniska orglar. Men i tysthet grodde hos några äldre kyrkomusiker ett missnöje mot allt det nya, inte för det nys skull, utan för att det mesta som hade med pneumatik eller elektropneumatik att göra inte längre hade någon status. Det gällde även dispositionerna och spelhjälpmedlen. När Pargas kyrkas tremanualiga Riegerorgel utdömdes 1964 efter endast 25 år i användning, skrev församlingens kantor Eskil Söderström i en insändare i *Åbo Underrättelser*: ”Att dr E. Forsblom rekommenderar en ny mekanisk orgel, är en given sak.” Söderström menade att orgeln inte hade haft något fel före kyrkans restaurering i början på 1960-talet. Riegerorgeln såldes som skrot till orgelbyggaren Hans Heinrich och ersattes av en tremanualig Frobenius år 1969. (Sarelin 2019, 9, 13.)

Efter utgången av 1962 ställde Forsblom sig inte längre till förfogande som ordförande för Kyrkomusikerföreningen, som 1959 hade bytt namn. Även uppdraget i orgelrådet övertogs småningom av andra. Forsblom åtog sig förvisso konsultuppdrag, men som privatperson. I festskriften *Pro organo pleno*, som gavs ut i samband med Forsbloms 60-årsdag, finns en förteckning över de orglar vilka Forsblom kom att planera (Heikinheimo 1980, 114). I den förteckningen saknas så gott som alla de orglar han via orgelrådets omfattande verksamhet kom att påverka anskaffningen och utformningen av. Jag skall inte gå in på detaljer gällande detta, men kan blott konstatera att Enzio Forsblom, både som medlem av Finlands svenska kyrkomusikerföreningens orgelråd och som privat aktör, var en sann vän av ryggspositiv.

Orgelresan 1958

Till de mest anmärkningsvärda händelser som inträffade under Enzio Forsbloms period som ordförande var den kombinerade båt- och buss-

resan till Sverige, Danmark, Tyskland och Holland 2–18 juni 1958 för att bese och höra berömda gamla och nybyggda orglar i nämnda länder. I synnerhet möjligheten att få se nya orglar låg i Forsbloms intresse. Gruppen bestod av 31 personer, största delen kyrkomusiker men också en och annan fru samt några elever till Forsblom. Alla förberedelser sköttes brevledes och mängden utväxlade brev var stor. Av tagna fotografier från resan ser man att kyrkomusikerna reser iförda kostym, vit skjorta och slips. Vid Compeniusorgeln i Frederiksborgs slottskyrka ser man Forsblom fungera som bladvändare åt Finn Viderø (bild 1).



Bild 1. Finn Viderø, assisterad av Enzo Forsblom, spelar på Compeniusorgeln (1610) i Frederiksborgs slottskyrka 4.6.1958. Fotograf okänd. KMFA.

Den pedagogiska verksamheten vid Martin Wegelius-institutet

Sedan Martin Wegelius-institutet bildades 1956 – på initiativ av Finlands svenska kantor-organistförening – hade vid institutets årligen återkommande sommarkurser bedrivits en intensiv skolningsverksamhet med program som till betydande del tagit sikte på kyrkomusik och kyrkomusiker. Enzo Forsblom ledde kurser i orgelspel och orgelkännedom för både kortare och längre hunna under några sommarveckor åren 1959–1961. Ett viktigt ändamål med dessa kurser var att ge de stude-

rande insikter i spel på mekaniska orglar. Följaktligen hölls kurser och konserter på nybyggda orglar i kyrkorna i Houtskär (Marcussen & Søn 1954), Lappfjärd (Jehlich 1958) och Ekenäs (Thulé 1844 / Frobenius 1959). (*Kyrkomusik* januari 1960, 9–10; december 1961, 9–10.)

Redaktör för *Kyrkomusik*

Tidskriften *Kyrkomusik*, som hade utkommit åren 1937–1940 men som p.g.a. krig och övriga försvårande omständigheter inte kunde fortsätta att utkomma, fick en nystart 1960 med Enzio Forsblom som huvudredaktör. Denna period var en verklig glanstid för tidskriften som utkom med tre till fyra nummer per år. En sentida läsare fascinerades av det fräscha och inspirerande greppet som Forsblom, tillsammans med en stab av goda medarbetare, tog om denna upplysningsverksamhet på kyrkomusikens område i Borgå stift. För typografin svarade arkitekten Carl-Johan Slotte, vilket gav tidskriften en professionell prägel. I varje nummer ingick en notbilaga som olika förlag ställde till förfogande mot annonsplats. Innehållsmässigt bevakade redaktionen tidens strävanden på orgelmusikens, orgelbyggets, den liturgiska förnyelsens och körsångens områden. Publikationen spridde en optimism och tro på kyrkomusiken som man i dag bara kan avundas. Naturligtvis präglades innehållet i högsta grad av den auktoritet som omgav Forsblom, hans spel och hans forskning, dock utan att glömma det som han i egenskap av ordförande särskilt skulle ägna sig åt: kantorernas situation i Borgå stift och helhetskyrkan, avtals- och löneförhandlingar, äskande om medel för verksamheten, understöd åt kyrkomusikstuderande i ekonomiskt trångmål, koralboksfrågor, täta kontakter till det finska kantor-organistförbundet och kyrkomusikerorganisationerna i Norden och därmed förknippade rapporter med mera. Tidskriften stod för en betydande upplysningsverksamhet, nya kompositioner och publikationer recenserades flitigt, och i varje nummer presenterades nya orglar som hade byggts till kyrkor i stiftet.

Vid läsning av de olika årgångarna under 1960-talets tre första år får man en god inblick i det vida spektrum som genomsyrade Forsbloms bana som ledare för en intresseorganisation, organist, orgelkännare,

pedagog och skribent. Sin första osignerade ledare i januarinumret 1960 av *Kyrkomusik* avslutar Forsblom med ord som i många stycken utgjorde en programförklaring och som skulle visa riktningen under de kommande åren:

Slutligen bör också den kyrkomusikaliska förnyelsen nämnas. Den bör inte fattas som propaganda för allt nytt och modärnt bara därför att det är nytt och modärnt. Snarare bör kyrkomusikalisk förnyelse uppfattas som en ständig, en permanent företeelse. Det ligger ju i musikens väsen att ständigt förändras, utvecklas och förnyas. Därför kan inte kyrkomusiken bli ett museum. I dess eget väsen ligger fröet till förnyelse. Men om den kyrkomusikaliska förnyelsen inte vårdas, då blir resultatet slentrian, trångsynthet och vardagsgråhet. Vår tidskrift vill medvetet verka för kyrkomusikalisk förnyelse också därför att förnyelsen så ofta och på så många områden blivit bortglömd i vårt land. (*Kyrkomusik* januari 1960, 3.)

I oktobernumret 1960 resonerar redaktör Forsblom över de förbättrade kommunikationerna mellan länder och folk:

Detta tidskriftsnummer vill peka på två vägar till levande kontakt mellan kyrkomusiken i de olika länderna. Den ena är resan, den andra grammofonskivan. Resorna hade blivit allt vanligare år för år, men för dem som inte på denna väg kunde få höra kyrkomusik i andra länder kunde grammofonskivan bli en källa till stor glädje och lärdom. [...] Den riktigt brukade grammofonskivan är av största betydelse för den praktiska kyrkomusiken av i dag. [...] Vi lever i stor utsträckning på sidan om kyrkomusikaliska centra och gästas sällan av utländska förmågor. Det borde därför vara än mer angeläget att stifta bekantskap med dem via grammofonskivan. (*Kyrkomusik* oktober 1960, 3.)

Följaktligen kom tidskriften *Kyrkomusik* att innehålla recensioner av grammofonskivor, främst körverk och orgelmusik, inspelad både på barocktidens orglar och på neobarockorglar. De nybyggda orglarna, med bild och disposition, hade sin givna plats i tidskriften. Främst

handlade det om orglar i Finland, men också en och annan orgel i utlandet kunde få plats.

Tidskriften *Kyrkomusik* innehöll även ett betydande antal annonser, varvid musikhandlarna stod för merparten. Fazer marknadsförde bl.a. ”berömda tyska Jehmlich-orglar”. I annonsen framhålls att i ”fråga om Jehmlich-orglarna i Finland är den inhemska andelen i arbetet synnerligen beaktansvärd, ty de detaljerade dispositionerna uppgörs i samarbete med våra främsta specialister på området. En ansevärd mängd av orgeldelarna tillverkas i vår moderna pianofabrik i Sockenbacka.” (*Kyrkomusik* januari 1960, 20.)

Avslutning

Utvecklingen på kyrkomusikens och orgelspelets område skulle ha sett helt annorlunda ut utan Enzio Forsbloms idoga och framgångsrika arbete att ändra linjen från Straubetidens orgeltyper och ideal till något nytt och fräscht. Att Borgå stift utgjorde en plattform för nya tankar och strävanden påverkade med fördröjning även det övriga Finland. På 2000-talet har vi dock betraktat vissa av de lösningar som bär Enzio Forsbloms signatur som tidstypiska exponenter som man i dag kan ställa sig frågande, för att inte säga kritiskt till. Det är förstäeligt när man tänker vilka olika krav på förändringar som 1900-talet förde med sig. Förutsättningarna att lyckas förändra strukturer var inte alltid de bästa. Hela århundradet hade präglats av krig och rörelser i olika riktningar, ekonomiska fluktuationer och motsättningar, men samtidigt en önskan om en ny sång och nya konstnärliga uttryck – en ny rörelse. Som en följd av detta övergavs mycket av traditioner och vedertagna principer inom orgelbyggnadskonsten, vilka vår tid i sin tur delvis har fått återvända till. Också här hann Enzio Forsblom se förändringarnas vindar blåsa. Forsblom röjde tidigt marken för nya tankar och ideal som efterkommande generationer inom orgelspel och orgelbygge har fortsatt att förädla. Att det har funnits en stark förebild och förkämpe som Enzio Forsblom har inspirerat många av oss att föra hans arv vidare, dock med beaktande av nutidens krav och uppfattningar, men försedda med ett stort intellektuellt kapital i bagaget. Detta tackar vi honom för.

Källor och litteratur

Otryckta källor

- Helsingfors kyrkliga samfällighets centralarkiv, Helsingfors (HKSC)
 - Helsingfors södra svenska församlings förvaltnings- och ekonomiarkiv (HSSA)
- Kyrkomusikerföreningen rf:s arkiv, Helsingfors (KMFA)
 - Finlands svenska kantor-organistföreningens orgelråd (FSKO)
- Sixten Enlunds arkiv, Helsingfors (SEA)

Tidningar och tidskrifter

Kyrkomusik 1938, 1960–1962.

Tryckta källor och litteratur

- Enlund, Sixten. 2002. "Orglar i dur och moll: Orgelhändelser i stiftet under 75 år".
 Ingår i *Kyrkomusiken: tidsenlig och tidlös; Kyrkomusikerföreningen 75 år*, 45–71. Vasa:
 Kyrkomusikerföreningen r.f.
- Forsblom, Enzo. 1990. *Panin huilu: Kirjoituksia, esitelmiä, puheenvuoroja neljän vuosikymmenen ajalta*. Helsinki: Organum-seura.
- Heikinheimo, Markku. 1980. "Enzio Forsblomin levytykset ja urkusunnitelmat". *Pro organo pleno: Juhlakirja Enzo Forsblomille*, toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo, 114–115.
 Helsinki: Organum-seura, Sibelius-Akatemia.
- Matrikel*. 1957. *Matrikel över Finlands ev.-luth. kyrkas kantor-organister*. Tampere: Suomen kanttori-urkuriliitto ry., Finlands svenska kantor-organistförening r.f.
- Pedersöre kyrka*. 1970. Jakobstad: Pedersöre församling.
- Rautioaho, Asko. 1973. *Vanhan kirkon urut: Helsingin vanhimpien urkujen vaiheet; Orgeln i Gamla kyrkan: Helsingfors äldsta orgel och dess öden*. Helsingfors: Helsingfors kyrkliga samfällighet.
- Rautioaho, Asko. 2007. *Suomen urut 2006: Urkumatrikkeli*. [S.l.]: Suomen kanttori-urkuriliitto.
- Sarelin, Birgitta. 2019. *Orglarna i Pargas kyrka: En liten orgelhistorik*. Pargas: Pargas kyrkliga samfällighet.
- Valanki, Erkki. 1977. *Suomen urut ja niiden rakentajat 1500-luvulta vuoteen 1970*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.

ENZIO FORSBLOM
OPPILAIKEN JA TYÖTOVEREIDEN
MUISTOISSA

Enzio Forsblom urkujen suunnittelijana: Poimintoja Suomen urkujenrakennuksen taitekohdasta

PEKKA SUIKKANEN

Urkusuunnitelmien tarkastelu perustui varsinkin muutama vuosikymmen sitten eri soittimien dispositioiden vertailuun. Pillistöjen soinnilliset koostumukset ja niiden keskinäiset voimasuhteet suhteessa kokonaisuuteen määriteltiin usein äänikertaluetteloiden kanssa. Tätä dispositiokeskeisyyttä heijastelivat elsassilaisen urkujenuudistusliikkeen ensi toimet, joissa hieman kärjistäen muutettiin vain äänikertanimet kajoamatta soittimen tekniikkaan tai muihin rakenteisiin. Lisänäkymiä eri aikakausien dispositioiden taakse avaavat urkuja koskevat lausunnot, urkujen tarkastukset, keskustelut sekä arkistoitu kirjeenvaihto.

Suppeassa katsauksessa on mahdollon saavuttaa yksityiskohtiin menevää tai aukotonta kokonaiskuvaa Enzio Forsblomin urkusuunnitelmista. Myös syvälliset analyysit ja tarkat päätelmät edellyttäisivät kattavampaa tutkimista. Toisaalta usein on hyödyllisempää kysyä milloin, miksi tai miten on päädytty erilaisiin toteutuksiin sen sijaan, että tuijotetaan äänikertaluetteloita ja etsitään vastauksia niistä.

Forsblomin kirjoitukset ja kannanotot ovat monilta osin päteviä edelleen, vaikka tiedetään, että hänen soitinkäsityksensä muuttui urkujenrakennuksessa kasvaneen historiallisen tietoisuuden myötä. Yleispätevyys perustuukin hänen omaan löytöretkeensä urkusoinnin maailmaan, ei niinkään teknisten ratkaisujen ja yksityiskohtien välttämättömyyteen. Olen poiminut tähän muutaman esimerkin Forsblomin

toiminnasta Suomen urkukentällä sekä siihen syvästi vaikuttaneen käännekohdan tanskalaisesta urkumaailemasta. Lisäksi mukana on soittimia, jotka edustivat maailmaa, josta haluttiin ottaa selkeä pesäero. Nämä sähköpneumaattiset soittimet seurasivat Forsblomin uraa jo nuoruudesta lähtien.

Mukaan liikkuvaan junaan

Tutustuin Forsblomin urkukäsitykseen opiskeluaikana aloittaessani urkujensoiton hänen oppilaanaan ja aivan erityisesti viikoittaisten urkuseminaarien yhteydessä. Seminaariin kokoonnuttiin keskiviikkoi-sin professorin luokkaan Sibelius-Akatemian viidennessä kerroksessa Pohjoisella Rautatiekadulla. Seminaariin ei liittynyt varsinaisia suorituksia, osallistumisesta ei jaettu opintopisteitä eikä annettu numeroa. Työskentelyyn ja teemoihin sisältyi yleistä filosofiaa, urkuteosten analyysiä, Bachin musiikin sisältämää retoriikkaa, levytysten kuunte-lua sekä myös urkudispositioiden laadintaa. Urkujen rakenteeseen tai suunnitteluun ei paneuduttu sen syvemmin, mutta sointia ja sen peri-aatteita käsiteltiin pillistörakenteen ja äänikertojen avulla. Seminaari-istunnot jäivät mieleeni jollakin tapaa erilaisina oppimiskokemuksina ja antoivat uudenlaista ajateltavaa normaalin harjoittelun ja tietojen pänttäämisen ohella. Tunnelmaa sävytti myös luokkahuoneen muis-ta tiloista poikkeava taiteilijaprofessori Anita Snellmanin luoma väri-maailma. Sen keltaisten seinien ja urkukaapin oranssin sävyihin se-koittuivat yleensä seminaarin päätyttyä vapaan keskustelun lomassa leijuvat Forsblomin puhaltelemat jälkisavut. Elimme aikaa, jolloin oli normaalia tupakoida sisätiloissa – ainakin professorin luokassa.

Tämä 1980-luvun taitteen urkumaailema avautui vasta myöhemmin tiedostettuani urkujenuudistusliikkeiden merkityksiä vastareaktiona vallitsevaan soitinrakennuksen tilaan ja siihen kiinteästi liittyvään mu-siikkiestetiikkaan. Forsblomin urkuajattelun ydin kirkastui, kun hän viimeisessä hengentuotteessaan kuvasi tapahtumia Tanskassa vuodelta 1948 (Forsblom 1996).

Lähtökohtana urkujen sointi

Viimeisinä vuosinaan Forsblom välitti ajatuksiaan kirjoittamalla kirjeitä, ja viimeisin niistä minulle on joulukuulta 1995, siis vajaa pari kuukautta ennen hänen kuolemaansa. Kirje sisälsi artikkelin ”Enzio Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzio Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui”. Hän oli nimennyt tämän kirjoituksen viimeiseksi hengentuotteekseen. Tekstin pysäyttävin kohta kuvaa uuden tanskalaisten urkusoinnin vaikutuksia uusia oppeja hakemaan lähteneeseen urkuriin. Juuri tuo urkujen sointi käynnisti oikeastaan sen moottorin, joka vei urkujenrakennusta aluksi hitaasti mutta vääjäämättömästi eteenpäin koko Suomessa.

Sitten tanskalaiset urut. En voi koskaan unohtaa vaikutusta, jonka ensimmäiset Marcussen-urut tekivät minuun eräässä konsertissa Kööpenhaminassa. Kaikki tunkkaisuus ja epäselvyys oli poissa, poissa kaikki vetelehtiminen ja ähkiminen, poissa puuromaisuus. Sointi oli luonnollinen, kaunis, se oli selkeä ja värikäs. Ensimmäistä kertaa pystyin erottamaan alton ja tenorin Bachin fuugan äänikudoksessa. Istuin liikuttuneena kyyneleet silmissäni. Voiko tämä olla totta? On siis olemassa urkusointi, jolle antaa koko elämänsä. Siinä silmänräpäyksessä tiesin mitä elämässäni halusin, minkä puolesta työskentelin. Kööpenhaminan aikani oli autuaallisia aikaa. (Forsblom 1996, 17.)

Artikkelin ”ei saa julkaista” -rubriikista huolimatta silloinen *Organum*-lehden toimitus päätti julkaista tuon kirjoituksen ja muita artikkeleita Forsblom-erikoisnumerossa hänen kuolemansa jälkeen 1996 (*Organum: Enzio Forsblom 14.3.1920–10.2.1996*).

Urkusoinnin ja uudistusten sanoitukset

Urkujenuudistusliikkeen tanskalaisen version ideat konkretisoituivat ensimmäistä kertaa Suomessa, kun Sipoon kirkon Marcussen-urut valmistuivat 1951. Uutta oli urkujen rakenne, koneistotyyppi ja äänen sävyt. Kolme vuotta myöhemmin valmistuivat Houtskarın urut samalta rakentajalta. Kummankin kirkon edelliset urut oli rakentanut

Tanskasta ja Marcussenilta aikanaan Suomeen muuttanut Jens Alexander Zachariassen. Nyt ne joutuivat väistymään tanskalaisen toisen aallon myötä, Sipoossa purettavaksi ja Houtskarissa Korppoon Norrskatan kirkkoon.

Sipoon ja Houtskarin soittimien sekä niitä seuraavien uusien urkujen dispositiot muodostivat pohjan Forsblomin soinnillisten avaintekijöiden sanoitukselle (taulukko 1). Kokemus urkujen selkeästä soinnista täytyi ilmaista muutoin kuin pelkillä sointia kuvaavilla adjektiiveilla. Ilmaisut suunnattiin urkureille, mutta myös urkujenrakentajille ja niille, jotka ryhtyivät suunnittelemaan uusia urkuja. Lähes poikkeuksetta kaikista Forsblomin kirjoittamista urkujen tarkastuslausunnoista voidaan löytää uuden sointiajattelun kriteerit: tasapaino eri äänikertaryhmien kesken ja ylös asti ulottuvat sointipyramidit. Jokaiselta pillistöltä löytyy kolme soinnin perustana olevaa äänikertaryhmää. Tässä ajattelussa urkumaisuuden takasivat ”Principal-kuoro, laaja kuoro ja kieliäänikerat”. Merkille pantavaa on, että missään vaiheessa ahdasmensuuristen äänikertojen ryhmä ei esiintynyt teksteissä tasavertaisena standardina. (SAA, EFA, Urkusuunnitelmat 1951–1994.)

Taulukko 1. Sipoon kirkon Marcussen & Søn -urkujen (1951) dispositio.

I RP C-g ⁸	II HW C-g ⁸	III BW C-g ⁸	P C-f ¹
Gedackt 8'	Quintadena 16'	Gedackt 8'	Principal 16'
Quintadena 8'	Principal 8'	Gedacktflöjt 4'	Subbas 16'
Principal 4'	Rörflöjt 8'	Principal 2'	Oktava 8'
Rörflöjt 4'	Oktava 4'	Blockflöjt 2'	Gedackt 8'
Oktava 2'	Spitzflöjt 4'	Sesquialtera 2x	Oktava 4'
Waldflöjt 2'	Spitzquinta 2 2/3'	Schwegel 1'	Nachthorn 2'
Sesquialtera 2x	Oktava 2'	Cymbel 1x	Mixtur 5x
Sivflöjt 1 1/3'	Mixtur 5x	Regal 8'	Basun 16'
Scharf 4x	Cymbel 3x	Tremulant	Trumpet 8'
Dulcian 16'	Spansk trumpet 8'		
Krumhorn 8'			
Tremulant			

yhdistimet: H+R, H+B, P+R, P+H, P+R 4'

Sen lisäksi, että uusille rakennuseriaatteille luotiin sanoituksia, myös olemassa oleva terminologia oli käytössä uusilla merkityksillä. Kanttorit ja urkurit olivat kouluttautuneet sekä myös tottuneet käyttämään pneumatiikan ja sähköpneumatiikan mahdollistamia teknisiä apulaitteita. Niiden puuttuminen uudessa urkutyypissä vaati erilaisia tapoja ilmaista uutuuksien ominaisuuksia. Tämä käy ilmi esimerkiksi Joutsenon kirkon urkujen kohdalla. Arkkitehti Josef Stenbäckin suunnittelema Joutsenon kirkko vuodelta 1921 on oma lapsuudenkirkkoni. Muistikuvat kirkon ensimmäisten urkujen julkisivusta alttarin yläpuolella ja sivulehterillä sijainneesta soittopöydästä ovat hämärästi mielessä (kuva 1), mutta erityisen tarkasti muistan tirehtööri Savosen toiminnan nyt kirkon takalehterille rakennettujen uusien urkujen (Kangasalan Urkutehdas Oy, 1965) parissa (kuva 2).



Kuva 1. Joutsenon kirkon kuori alkuperäisessä asussaan. Kuva on surujuhlasta vuodelta 1944. SA-kuva.



Kuva 2. Joutsenon kirkon Kangasalan urkutehtaan rakentamat urut vuodelta 1965.
Valokuva: Pekka Suikkanen.

Urkujen kanssa samaan aikaan tehty laaja Joutsenon kirkon remontti kuvastaa osaltaan sitä henkeä, millä urkujakin uudistettiin ajanmukaisiksi. Kattomaalausten, koukeroisten koriste-elementtien ja kaiken vanhan tilalla on valkoista, pelkistettyä ja uutta. Tätä uutta mekaanisten urkujen selkeää linjaa Forsblom perusteli vanhoilla termeillä suositellessaan kanttorille mekaanisen hallintakoneiston rakentamista uusiin urkuihin:

Se johtuu siitä, että dispositio ja äänitys ovat sellaiset että jokainen äänikerta jo sinänsä on ikään kuin vapaaryhmittäjä. Määrättyyn rekisteröintiin lisättäessä jotakin äänikertaa, muuttuu sointiväri siinä määrin että voidaan sanoa näin. (SAA, EFA, Enzo Forsblomin kirje Ilmari Savoselle 23.1.1965.)

Nopeiden sointivaihteluiden mahdollisuutta hän perusteli myös yhdistimien käytöllä sekä äänikertavalitsimien sijoittelulla, minkä ansiosta ”mukavasti voi lisätä ja poistaa kaksi tai kolme äänikertaa yhtäikää” (SAA, EFA, Enzo Forsblomin tarkastuslausunto Joutsenon kirkon uruista 21.12.1965).

Toimenpiteitä vanhoille uruille

Forsblomin vanhoja urkuja koskevat lausunnot ja suunnitelmat sisälvisivät kokonaisten soittimien korvaamisista uusilla sekä palauttavia rekonstruktioita. Kaikki alkoi uusimalla urkukantaa Sipoon malliin, ja rekonstruktioon päädyttiin Tammisaarella Anders Thulé -urkujen (1844) viimeisimmän korjauksen (1990–1992) kohdalla. Väliin mahtuu sitten joukko vanhojen urkujen soinnillisia kohennuksia, joissa alkupe räisiä äänikertoja korvattiin uusilla, ajan henkeen kuuluvilla korkeammilla äänikerroilla.

Raumalla urkujen komea Nils Strömbäckin rakentama julkisivu 1700-luvun lopulta ja urkukaappi säilytettiin, mutta urut, jotka siinä vaiheessa olivat Kangasalan Urkutehtaan rakentamat vuodelta 1936, korvattiin kokonaan uudella soittimella 1966. Forsblom selvitteli lausunnoissaan uusien urkujen pillistösijoittelua tekniseltä kannalta melko

tarkasti ja oli kirjeenvaihdossa seurakunnan edustajien kanssa, kun seurakunta oli saanut lahjoituksena varat kelloäänikertaan. Lupaa kysyttiin kohteliaasti tämän äänikerran lisäämiseksi suunnitelmaan. Suoraa lupaa ei heti tullut, kun Forsblom yritti ensin ehdottaa toisenlaista ratkaisua:

On olemassa eräs kelloäänikerta joka tyyllillisesti sopisi erinomaisesti yläpillistön yhteyteen, nimittäin n.s. Cymbelstern-äänikerta. Tämä muodostuu pienistä, hyvin korkean ja kirkkaan soinnin antavista pikkukelloista. (SAA, EFA, Enzio Forsblomin kirje Rauman seurakunnalle 31.1.1965.)

Lopulta seurakunta sai kellonsa, ja ehdotettu Cymbelstern sai sekin paikkansa urkujen yläpillistön julkisivussa (SAA, EFA, Enzio Forsblomin tarkastuslausunto Rauman kirkon uruista 3.3.1966). Omassa luettelossaan Forsblom on kirjannut Rauman kompromissidispositioiden joukkoon (SAA, EFA, Urkusuunnitelmat 1951–1994).

Someron Zachariassen-urut vuodelta 1880 päädyttiin säilyttämään vuonna 1964, kun urkujen dispositiota uudistettiin. Forsblomin suunnitelmassa ensimmäinen sormio ja jalkio säilyivät muuttumattomina, mutta toisen sormion dispositio uudistettiin ajan näkemyksiä vastaavaksi: normaalikorkuisia äänikertoja vaihdettiin yläsäveläänikertoihin (SAA, EFA, Enzio Forsblomin kirje Someron seurakunnan kirkkohallintokunnalle 5.1.1963). Lopputarkastuslausunnossa todetaan kuitenkin jo alussa vaatimuksena esitetty poistettujen, alkuperäisten äänikertojen suojaaminen ja varastoiminen mahdollista palauttamista ajatellen (SAA, EFA, Enzio Forsblomin tarkastuslausunto Someron kirkon uruista 1.9.1964).

Loviisan kirkon suuret Zachariassen-urut (1898) olivat käsittelyvuorossa 1970-luvun taitteessa. Urkujen restaurointia ja uudistusta suunniteltaessa lopullinen toteutus jätti Zachariassen-urut pillistöjen osalta alkuperäiseksi. Soittopöytä ja koneisto uusittiin, ja urkuihin lisättiin neljäs sormiopillistö. (SAA, EFA, Enzio Forsblomin tarkastuslausunto Loviisan kirkon uruista 5.7.1971.) Uusi selkäpillistö tavallaan säästi Zachariassen-urut niin, että ne on nyttemmin voitu palauttaa alkuperäiseen asuunsa.

Myöhemmin arvokkaiden vanhojen urkujen kohdalla näkemykset muuttuivat yksiselitteisesti palauttamisen kannalle. Alustuksessaan Seurakuntien talousneuvoston neuvottelupäivillä 19.10.1987 (SAA, EFA) Forsblom varoittaa vanhojen urkujen muutoksista ja soinnillisista täydennyksistä: ”Kaikkialla länsimaissa on jo aikoja sitten todettu, että vanhoja taide-esineitä on restauroitava pieteetillä ja rakkaudella. Ei niitä sovi muuttaa lisäämällä niihin vieraita elementtejä.” Samoilla periaatteilla hän pohjusti Tammisaaren kirkon urkujen restaurointia 1990-luvun alussa. Selkeä restaurointi ja alkuperäiseen asuun palauttaminen muodostui 1988 annetun lausunnon sisällöksi. Periaate leimasi ajattelua kaikkien arvokkaiden urkujen kohdalla:

Tämä menettely on kaiken restauroinnin periaatteiden mukainen: maa-laukset palautetaan alkuperäisiin väreihinsä, eikä kellekään juolahtaisi mieleen varustaa rokokootuolia Alvar Aallon suunnittelemissa tuolin jaloilla. Sama koskee kaiken tyyppisiä instrumentteja, myös urkuja. (SAA, EFA, Enzio Forsblomin lausunto Tammisaaren kirkon korjauskomitealle 25.2.1988.)

Rieger-urut

Sattumaa tai ei, mutta jonkinlaisena sivujuonteena Forsblomin uralla seurasivat 1930-luvulla rakennetut Gebrüder Riegerin rakentamat sähköpneumaattiset urut. Hangon Rieger-urut osuivat ensimmäisenä tielle. Forsblom kertoo lausunnossaan vuodelta 1965 pitkästä historiastaan näiden urkujen kanssa. Hän oli toiminut kanttorin sijaisena jo teini-iässä ja parikymppisenä ollut mukana purkamassa ja siirtämässä kirkon urkuja pois, ennen kuin alue luovutettiin Neuvostoliiton hallintaan.

Utlåtandet baserar sig i första hand på den erfarenhet jag har av instrumentet ifråga från en lång tidsperiod: som vikarie för dir.cant. Sune Carlsson tidvis under åren 1932–37, som medhjälpare vid nedmonterandet av orgeln år 1940 och senare vid olika uppträdanden och sommarbesök, senast 1958. (SAA, EFA, Enzio Forsblomin päivämätön lausunto Hangon kirkon uruista.)

Alempia urkututkintojaan Forsblom suoritti Sibelius-Akatemian luokassa 48, jossa soittajaa odottivat Riegerin rakentamat urut (1936). Kuvaus tästä luokasta ja sen urkujen aiheuttamista tuntemuksista yhdistettynä vaadittuun soittotapaan sisältyy edellä mainitun *Organum*-lehden kirjoitukseen: ”istua ja soittaa kaikkein karmeasointisimpia multiplex-urkuja” (Forsblom 1996, 14). Diplomitutkintonsa ja ensikonserttinsa Forsblom soitti Mikael Agricolan kirkon Rieger-uruilla keväällä 1948. Soittimesta ja sen huonosta kunnosta Tauno Äikää ja Enzio Forsblom antoivat aikanaan yhdessä lausuntoja. Yhdessä he ottivat kantaa myös uusien urkujen hankintaan. (SAA, EFA, lausunto Helsingin ev.-lut. seurakuntien urkukomitealle helmikuu 1961; 1.11.1961.) Vuonna 1969 Veikko Virtasen rakentamat 40-äänikertaiset urut lienevät edelleen suurimmat puhdaslinjaiset neobarokkiurut Suomessa, kun urkuihin aikanaan jätetty varaus paisutuspillistöstä jäi toteuttamatta.

Riegerin urkurakentamo valmisti Suomen ensimmäiset konserttisaliurut Sibelius-Akatemian konserttisaliin 1938. Professori Elis Mårtensonin suunnitteleminen urkujen kohtalo vikoineen ja korjausyrityksineen johti lopulta – tai siis aika pian – urkujen käyttökieltoon 1960-luvun alussa. Ajatus uusista uruista konserttisaliin oli kenties kytentynyt pidemmän aikaa, mutta konkreettisia suunnitelmia tehtiin, kun Forsblom seurasi Paavo Raussia urkujensoiton professorina. Hankkeen kanssa oltiin jo niin pitkällä, että vuonna 1970 puhuttiin kustannuksista ja dispositiosta. Rahaa ei liiemmästi ollut, joten keskustelua käytiin äänikertamäärän mahduttamisesta annettuihin kustannusraameihin. (ELKA, KUA, Sibelius-Akatemian urkuopettajakollegion kirje Kangasalan Urkutehtaalalle 19.4.1970.) Urkutyyppi dispositioineen seuraili ajan trendiä, jossa klassiseen pillistöperheeseen liitettiin suppea paisutuspillistö, joka lievällä tavalla viittasi romantiikan ajan sointeihin (kuva 3).

Kangasalan Urkutehdas
KANGASALA

Allaoleva dispositio on laadittu lähtökohdaksi Sibelius-Akatemian konserttitalin uusien urkujen suunnittelulle.

	HW		BW		SW		F	
1	principal	8	8 gedackt	8	17 spitzgamba	8	22 subbass	16
2	rohrflöte	8	9 rohrflöte	4	15 rohrgedackt	3	27 gedackt	8
3	oktava	4	10 principal	2	16 principal	4	24 oktava	8
4	spitzflöte	4	11 kvinta 1 1/3	17	traversflöte	4	25 oktava	4
5	oktava	2	12 cymbel 2x	18	gemshorn	2	26 nachthorn	2
6	mixtur 5x		13 krumhorn	8	19 sesquialtera	2x	21 fagott	16
7	trompete	8	tremolo		20 mixtur 4x		28 trompete	8 (trans)
					21 oboe		8	
					tremolo			
					+ 1'		+ 2 aukp.	

Urut tulevat todennäköisesti sijoitettaviksi salin sivuseinälle. Siksi olisi pillistöt sijoitettava päällekkäin niin että SW on ylinnä sekä HW ja ~~HW~~ F samalla ilmalaatikolla. Koneisto ja hallinto mekaniset.

Varoja tarkoitukseen on mk 150.000,-.

Fyytämättä varsinaista tarjousta pyytäisin 28.4.70 mennessä saada tietää mitä äänikertoja tämän summan puitteissa voisitte lisätä tai olisi pakko poistaa tästä dispositiosta.

Helsingissä huhtikuun 19. p:nä 1970

SIBELIUS-AKATEMIAN URKUOPETTAJAKOLLEGIO

Enzio Forsblom
Enzio Forsblom
puheenjohtaja

Kuva 3. Ehdotus Sibelius-Akatemian konserttitalin urkujen dispositioksi. ELKA, KUA, Sibelius-Akatemian urkuopettajakollegion kirje Kangasalan Urkutehtaalle 19.4.1970.

Konserttisalin urkujen sijoittelu ja julkisivusuunnitelmat olivat myös jo edenneet hahmotelma-asteelle. Hanke ei kuitenkaan edennyt toteutukseen, koska aloittaessani opintojani 1970-luvun lopulla urkuja ei salista löytynyt. Sen sijaan viimeisimpänä näistä Rieger-uruista sinnittelivät luokan 48 multiplex-urut aina Pohjoisen Rautatiekadun toimitalon peruskorjaukseen asti.

Lopuksi

Näiden poimintojen kautta emme päässeet Munsalaan, Finlandia-taloon, Turun tuomiokirkkoon emmekä moniin muihin paikkoihin.¹ Forsblomin pitkään uraan mahtuu monta vaihetta, ja merkittävin mielestäni on, vaikka ”löytyi urkusointi, jolle antaa koko elämänsä”, että hän ei koskaan jäänyt paikalleen. Utta etsittiin ja sitä löydettiin – useimmiten kaikesta vanhasta.

Tämä on osa urkumusiikin ja soittimien uudistumisen historiaa Suomessa. Haluan erityisesti huomauttaa, etten koskaan tietoisesti yrittänyt ajaa kehitystä uusille raiteille. Toimin aina yksin, sanoin sen mikä mielestäni oli oikein ja soitin niin kuin itse halusin. Minulla ei ollut aavistustakaan, että toiminnallani tulisi olemaan niin kokonaisvaltaisia seurauksia. Vielä tänäkin päivänä hämmästelen sitä, että kaikki tapahtui niin nopeasti kaikilla aloilla. (Forsblom 1996, 26.)

1 Munsalan ja Finlandia-talon uruista, ks. Sixten Enlundin ja Markku Heikinheimon artikkelit tässä kirjassa (toim. huom.).

Lähteet

Painamattomat lähteet

Sibelius-Akatemian arkisto, Taideyliopisto, Helsinki (SAA)
- Enzo Forsblomin arkisto (EFA)

Suomen elinkeinoelämän keskusarkisto, Mikkeli (ELKA)
- Kangasalan urkurakentamo Oy:n arkisto (KUA)

Painetut lähteet

Forsblom, Enzo. 1996. "Enzio Forsblom Karl Straubesta, Finn Viderøstä ja Enzo Forsblomista vuonna 1948, ja mitä sitten tapahtui". *Organum: Enzo Forsblom 14.3.1920–10.2.1996*: 12–27.

Organum: Enzo Forsblom 14.3.1920–10.2.1996. *Organum*-lehden erikoisnumero.

Enzio Forsblom – urkutaiteen ideologi ja poliitikko

MARKKU HEIKINHEIMO

Enzio Forsblom oli todellinen oman taiteenalan ideologi, joka kykeni syvällisesti perustelemaan ajamiaan uudistuksia. Tarvittaessa hän oli myöskin taitava urkutaiteen poliitikko. Ettei jäisi epäselväksi se, mitä tarkoitan tässä yhteydessä politiikalla, aloitan Helsingin Mikael Agricolan kirkon Rieger-uruista, joiden kohtalo sinetöitiin jo viisitoista vuotta ennen niiden vuonna 1966 tapahtunutta romuttamista. Vuonna 1950 tällä soittimella piti järjestettävän konsertti, jossa olisi esiintynyt Forsblomin tanskalainen opettaja Finn Viderø. Harjoitusten jälkeen Viderø kuitenkin kieltäytyi esiintymästä vedoten näitten suhteellisen uusien, vuonna 1935 valmistuneiden sähköpneumaattisten urkujen kelvottomuuteen. Tämähän sopi hyvin Forsblomille, joka oli jo tuolloin toiminut aktiivisesti uuden, koneistoltaan mekaanisen tanskalaisen urkutyyppin saamiseksi maahamme. Analogia Suomen poliittisesta historiasta tuttuun noottikriisiin 1960-luvulta on ilmeinen: emme varmaan koskaan saa tietää, oliko silloin kyseessä Neuvostoliiton aito nootti vai Kekkosen tilaus. Vaihdetaanpa vain nimet: itänaapurin paikalle Finn Viderø ja Urho Kekkosen tilalle Enzio Forsblom...

Minulla oli 1960-luvun lopulta 1980-luvulle saakka tilaisuus hyvinkin läheltä seurata Forsblomin toimintaa, ja siksi haluan ottaa tarkasteluun tämän ajanjakson. En kuitenkaan runsaiden kirjallisten dokumenttien valossa, vaan omiin havaintoihini ja muistikuviiini perustuen. Ehkäpä onnistun samalla piirtämään hänestä jonkinlaista henkilökuvaakin.

Tutustuin Enzio Forsblomiin puoli vuosisataa sitten, keväällä 1969, kun Organum-seura ry. tarvitsi uusia toimihenkilöitä. Forsblom oli viisi vuotta aikaisemmin perustanut yhdistyksen ja toiminut siitä pitäen sen puheenjohtajana. Vuonna 1969 hänet oli juuri valittu Sibelius-

Akatemian urkujensoiton professoriksi, eikä hän omien sanojensa mukaan ”halunnut pitää kaikkia lankoja yksissä käsissä”. Seuraajakseen puheenjohtajaksi hän sai suostuteltua diplomiurkuri Pentti Pellon, joka oli tuolloin siirtymässä Kangasalan urkutehtaalle johtotehtäviin. Minua, Sibelius-Akatemian silloisen yleisen eli solistisen osaston 20-vuotiasta sivuaineista urkuria oli ilmeisesti suositellut seuran uudeksi sihteeriksi urkuopettajani Folke Forsman. En ollut aiemmin ollut tekemisissä Forsblomin kanssa.

Olin tietysti onneni kukkuloilla tultuani valituksi Organum-seuran sihteeriksi. Autuaan tietämätön olin siitä, että heti kättelyssä jouduin pieneksi pelinappulaksi Forsblomin urkupoliittiseen manööveriin. Forsblomin kirjoittamissa Organum-seuran säännöissä urkujenrakennukseen liittyvät kysymykset ovat hyvin keskeisessä asemassa, ja seuran oli määrä toimia niissä asiantuntijana. Pohjoismainen urkujen uudistusliike oli vakiintumassa Suomeen, joten siihen perehtyneitä suunnittelijoita tarvittiin. Eturivissä olivat puheenjohtaja Forsblom ja seuran sihteerinä toiminut Asko Rautioaho. Nämä herrat olivat paitsi ilmeisiä kilpailijoita alalla, myös vähän joka suhteessa toistensa vastakohtia. Urkujenrakennukseen syvällisesti perehtynyt oli tietenkin seuran uusi puheenjohtaja Pentti Peltto, jonka nimittäminen Kangasalan urkutehtaan tekniseksi johtajaksi tuskin tapahtui ilman Forsblomin suositusta. Näin oli siis Organum-seuran rintamasuunta mahdollisissa urkutaisteluissa saatu varmistettua, kun uudesta sihteeristäkään ei taatusti ollut mitään vaaraa.

Pohjoismainen urkujenuudistusliike oli mielestäni pohjimmiltaan modernistinen ilmiö, vaikka se julistikin tiettyjen vanhojen ideaalien elvytystä. Modernismeihin liittyy yleensä aina destruktiivinen elementti: vanhasta hapatuksesta on päästävä eroon. Rinnastus arkkitehtuurin funktionalismiin on mielestäni puhutteleva: ornamenttihan määriteltiin siinä rikokseksi, ja käyttötarkoitus sai määrätä myös ulkoasun. Tässä hengessä urut siis uudistuivat ja soittotapa niiden myötä Suomessa 1950-luvulta alkaen.

Minä kasvoin 1960-luvun lopulla Forsblomin meille lanseeraaman uuden doktriinin, täydellisen legaton ja ankaran rytminkäsittelyn maailmaan, ja se tapahtui hänen tähtioppilaansa Folke Forsmanin johdolla.

Jälkeenpäin ajatellen voi hyvin ymmärtää, millainen – paradoksaalista kyllä – vapautus tämä askeettinen soittotyylly oli ollut itseäni vanhemmille urkuripolville. Forsblom on kertonut siitä opiskeluaikojensa ahdistuksesta, minkä sai aikaan silloisen Bach-tulkintatyylin edellyttämä vellova dynamiikka ja agogiikka, kun vaisto sanoi, että sellainen ei voi olla barokkimusiikissa oikein. 1940-luvun Pariisissa oli nuori urkuvirtuoosi Marie-Claire Alain puolestaan tuskastunut Marcel Duprén luokalla viimeistä sorminumeroa myöten opettajan editioihin sidottuun legatosoitotapaan. Ironista kyllä, juuri tämä soittotyyllyhän tuli pelastusrenkaaksi pohjoismaisille nuorille urkureille, mm. Forsblomille, heidän pyristellessään irti omasta, Karl Straubeen henkilöityneestä saksalaisesta traditiostaan. Marie-Claire Alain emansipoitui omasta ranskalaisesta perinteestään hakeutumalla jo 50-luvulla tanskalaisten urkujenuudistusurkujen pariin ja kehitti niiden ääressä omaa Bach-tyyliään askeleen muita edellä.

Kaikkia puhdistusliikkeitä seuraa rekyyli. Itselläni mitta täyttyi harjoitellessani Bachin Doorisen toccatan monumentaalista fuugaa keväällä 1970 silloista II-tutkintoa eli nykyistä B-tutkintoa varten. Doorinen fuuga koostuu teeman ja kontrasubjektin lisäksi vain parista aiheesta, ja silloisella normiesitystavalla siitä saattoi muodostua aika yksipuinen möhkäle. Fuugaan oli kuitenkin helppo laatia musiikillisesti perusteltu systemaattinen artikulaatio eli poikkeamat legatosta keventämään yleisilmettä. Toteutukseni taisi kuitenkin kuulostaa opettajani Folke Forsmanin korvissa aika huteralta, koska hän parahti tutkinnon kenraaliharjoituksen jälkeen: ”Soita vaan niin kuin soitat, mutta se tapahtuu sitten omalla vastuulla!” Näin jälkikäteen voi melkein nähdä Enzio Forsblomin freudilaisen kangastuksen opettajani selän takana.

Tutkintoni Olaus Petrin kirkon kaikuisassa akustiikassa kuitenkin teki ilmeisesti hyvän vaikutuksen, koska lautakunnassa istunut Forsblom pian sen jälkeen pyysi minut soittamaan kanssaan Bachin *Klavierübungin* kolmannen osan kaksien urkujen dialogiversiona. Harjoitteluprosessin kuluessa kävi selväksi, että hänkin oli saanut jatkuvasta legatosoitosta tarpeekseen ja ilmeisesti halusi käyttää minua jonkinlaisena koekaniinina. Kaikenlaisia artikulaatioita kokeiltiin ja toteutettiin kummankin osuudessa, jopa täydellistä non-legatoa. Kaiken

kaikkiaan tämä projekti on vahvimpia elämyksiäni omalla tielläni, ja vaikutuin Forsblomin tavasta tehdä musiikkia.

Tässä yhteydessä on pakko kertoa Forsblomia kuvaava anekdootti. En ole muusikkoperheestä, enkä ollut tuolloin ollenkaan sisäistänyt opettajavalintojen merkitystä muusikon uralla. Forsblomin tarjous esiintyä hänen kanssaan oli tietenkin tavattoman imarteleva, mutta en todellakaan ajatellut sen takia vaihtaa opettajaa! Lopulta Folken oli pakko ennen seuraavan syyslukukauden alkua ilmoittaa minulle, että minut oli siirretty Enzion luokalle. Mahtaisiko moinen oppilaanryöstö tulla tänä päivänä kysymykseen? Myöhemmin minulle selvisi, että Forsblomilla oli haava sielussaan siitä, että hänen asemastaan huolimatta uusien suomenkielisten opiskelijoiden toiveopettaja oli – jos sellaista nyt kysyttiin – lähes säännönmukaisesti Tauno Äikää. Mutta tuli tästä episodista myös vähän palautetta: Enzo tuli jossain vaiheessa lausah-taneeksi – aivan vakavissaan – että hänen oppilaakseen hakeutuminen on todiste opiskelijan valveutuneisuudesta!

1970-luvun ensimmäiset vuodet kuuluivatkin sitten minun osaltani diplomitutkintoa ja ensikonserttia Forsblomin johdolla valmistellessani. Bach-tyylilaji oli se erilaisia artikulaatioita suunnitellusti viljelevä ote, mikä *Klavierübungia* työstettäessä oli vakiintunut. On syytä todeta, että minkäänlaisesta musiikin retoriikasta tai muustakaan vanhan musiikin esityskäytäntöön (niin kuin silloin sanottiin) liittyvästä ei ollut puhuttakaan.

Suomalaisten urkureiden soitto alkoi ylipäänsä vapautua noina vuosina, mutta siitä vastasi lähinnä sveitsiläinen urkurinero Guy Bovet, joka vieraili Suomessa kurssinpitäjänä ja solistina lähes vuosittain opetellen jopa suomen kielen. Hän esitteli erityisesti latinalaisten maiden vanhaa urkumusiikkia, joiden soittamiseen jähmeä täydellinen legato ei todellakaan ollut omiaan. Minäkin yritin varovasti ehdottaa, että osallistuisin Bovet'n kurssille, jonne nuoret urkurit hakeutuivat sankoin joukoin, mutta verhotuin sanakääntein Forsblom sai sanottua, että se ei nyt olisi kovin suotavaa. Hieman outo reaktio kansainvälistymisen airueena esiintyneeltä professorilta. Se jännite, mikä näiden kahden profeetan välille vähitellen vakiintui, tuntuu tänä päivänä täysin turhulta. Syytä oli varmasti molemmissa, mutta hyvä maku jäi kyllä kauas

taakse, kun Bovet ympärilleen kerääntyneitä Forsblom-kriitikoita miellyttääkseen julkisesti nokitteli jotakuta professori Koskikukkaa! – Hän oli kai opetellut vähän ruotsiakin...

Olin Organum-seuran sihteerinä kaikkiaan viisi vuotta, ja Forsblomkin jatkoi hallituksen jäsenenä vielä neljä vuotta. Organum-seura oli hänelle tärkeä sekä aatteellisesti että sosiaalisesti. Siihen aikaan kaikki kokoukset ja konsertit päättyivät useimmiten johonkin ravitsemusliikkeeseen. Enzo oli tavattoman vieraanvarainen, maksoi yleensä aina laskut. Kuitit piti säästää huolellisesti, sillä hän oli urkujensuunnittelutoimintaansa varten perustanut firman, jonka piikkiin ne laitettiin. Olisi ollut hauska nähdä, mitä niissä luki: konsultaatioita, neuvotteluja, edustusta...

Näillä jatkoilla tuli puhuttua lähes kaikesta maan ja taivaan välillä, ja siksi rohkenen ottaa esille muutamia asioita, jotka eivät välttämättä käy ilmi Forsblomin vahvasti estetisoivista esseistä tai tiukasti argumentoivista mielipidekirjoituksista.

Hannu Taanilan Forsblomin kanssa tekemien legendaaristen radio-ohjelmien ajoittain aika räväkkä kielenkäyttö saattoi luoda kuvaa kirkon ja uskonnon vastaisuudesta. Uskontokriittisyyttä voi kuvitella näkevänsä myös Forsblomin laatimissa Organum-seuran säännöissä, joissa julistetaan, että seura on uskontokuntiin nähden riippumaton. Olisihan siellä tietysti voinut lukea, että seura pyrkii vaalimaan urkutaidetta yhteistyössä Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kanssa, joka nyt kuitenkin pääosin maksaa viulut eli siis urut.

Mutta ei uskonnollinen etsintä ollut Forsblomille vierasta. 1970-luvun alussa hän yritti suhteidensa avulla järjestää minulle pientä lisätienestiä roomalaiskatolisessa Pyhän Henrikin katedraalissa Tehtaankadulla. Kävi ilmi, että hän tunsu voimakasta vetoa siihen suuntaan, niin kuin yllättävän monet suomenruotsalaiset intellektuellit silloin ja nyt. Hieman hämmentyneenä seurasin polvistumisia ja ristinmerkkejä, joita hän sujuvasti suoritti tuossa kirkossa arki-aamuna käydessämme.

Käsitykseni mukaan Forsblomin hieman kompleksiselle kirkkosuhteelle löytyy yksinkertainen sosiologinen selitys. Urkumusiikin asema taidemusiikin nokkimisjärjestyksessä ei sodanjälkeisessä Suomessa

ollut kaksinen. Vielä omana opiskeluaikanani urkuri saattoi joutua kuulemaan mitä uskomattomimpia solvauksia sekä soittimestaan että musiikistaan. Meidän nuoren kulttuurimme musiikkielämässä piti urkujensoittamista tavallaan pyydellä anteeksi. Urkutaiteen kohottaminen taiteenlajina tasaveroiseksi muitten instrumenttien kanssa oli Forsblomin toiminnan keskeisiä juonteita, ja pitkälle hän siinä onnistuikin, vaikka ehkä henkilökohtaisesti kokikin urkujen aseman kirkon rituaalisoitTIMENA häiritsevän esittäjän ja kuulijan välistä kommunikaatiota.

Urkutaiteen itsenäistämisyhtymykset saattoivat tuottaa yllättäviäkin älyllisiä piruetteja. Alvar Aallon idea sijoittaa Finlandia-talon urut orkesterilavan sivulle on toki visuaalisesti kaunis, mutta akustisesti riskialtis. Urkujen suunnittelija Forsblom onnistui kuitenkin perustelevaan tämän ratkaisun itselleen sillä, että urkuri pääsee pianistin tapaan sivuttain näkyville eikä jää selin yleisöön.

Itselleni hieman vaikeasti ymmärrettävissä oli Forsblomia kovasti vaivannut kysymys luovan ja esittävän taiteen arvojärjestyksestä. Paljon kului aikaa sen asiantilan murehtimiseen, että – hänen mielestään – esittäjät ovat alemmassa asemassa säveltäjiin nähden. Ehkä tässä on selitys siihen, että hän niin innokkaasti propagoi ja dokumentoi kirjallisesti taiteellisia pyrkimyksiään ja innovaatioitaan, joihin ilman muuta sisältyi hyvinkin luovia elementtejä. Mutta kyllä nämä arvojärjestyskysymykset ylipäänsä olivat hänelle kummallisen tärkeitä. Ehkä ne olivat porvarillisen taustan jättämiä muistijalkia sääty-yhteiskunnasta.

Tästä pääsemmekin kysymykseen vallasta. Yksi Forsblomin sloganeista oli, että hän ”ei tavoittele minkäänlaista valtaa”. Ei tarvitse olla kummoinkaan keittiöpsykologi ymmärtääkseen, että ihminen, jolle valta ei oikeasti merkitse mitään, ei päästä suustaan moisia latteuksia. Kyllä Forsblom virka-aseman tuottamaa valtaa halusi ja tarvitsi. Siitä todistaa suunnitelma B, joka olisi ehkä toteutunut, jos urkumusiikin professuuri olisi mennyt häneltä toisen kerran sivu suun. Vaihtoehto olisi ollut suuntautua musiikkitieteeseen, olihan hänellä dosentuuri Åbo Akademiassa. Mutta ei hän valtaa sinänsä tavoitellut, jos se ei liittynyt urkutaiteeseen. Siitä todistaa kieltäytyminen Sibelius-Akatemian

rehtorin virasta, jota hänelle Taneli Kuusiston jälkeen vuonna 1971 tarjottiin.

Viisikymppinen Enzio Forsblom oli 1970-luvulla monessa mielessä karriäärinsä huipulla, mutta tyytymättömyyden aiheitakin löytyi. Hän ei ollut ollenkaan tyytyväinen tuolloin ilmestyneisiin levytyksiinsä. ”Kuka tuota kirkunaa viitsii kuunnella” oli kerrankin kuulemani tuskastunut kommentti hänen omasta Bach-levyistään. Myöskään silloinen soittotyö ei tyydyttänyt soittajaa itseään. Kaiken kukkuraksi johtava Bach-tutkija Peter Williams teurasti *The Organ Yearbookissa* (1979, 183) hänen *Bach to You* -levynsä hyvin ikävällä tavalla. Ei tosin ollenkaan soiton suhteen, vaan kieltämättä hieman imelän levykansitekstin perusteella. Kaksi urkuprojektia, joiden oli määrä olla lajissaan edustusluokkaa, tuottivat pettymyksen. Tarkoitan Mikael Agricolan kirkon Virtanen-urkuja ja Finlandia-talon Kangasala-urkuja. Molemmat olivat parasta, mihin suomalainen urkujenrakennus tuolloin pystyi, mutta valitettavasti kummallekaan soittimelle ei siunaantunut alusta alkaen arvoistaan akustiikkaa.

Tässä 1970-luvulle tyypillisessä latentissa ankeudessa muistan kuin eilisen päivän hetken, kun joskus vuosikymmenen lopulla, jolloin en enää ollut oppilaan vaan pikemminkin kollegan asemassa, Enzio vetäisi esiin jonkin Bach-edition, avasi sen, tökkäsi sormensa johonkin kohtaan ja loihe lausumaan: ”Kato, tossa se on!” – No mikä se oli? Se oli *suspirans*-kuvio, pieni neljän nuotin kuvio, joka kohotahtisesti viettää asteittain kohti päämääräänsä, pitempää iskullista säveltä. Enzio Forsblom oli löytänyt barokkimusiikin henkäyskuvion! Ja vähitellen kaikki muutkin kuviot, pienet ja suuret, enemmän tai vähemmän retoriset kuviot. Loppu onkin sitten historiaa, joka huipentuu vuonna 1985 ilmestyneeseen suurenmoiseen *Mimesis*-kirjaan. Forsblom kirjoitti tekstiä suuren innostuksen, suorastaan kiihkon vallassa. Nyt oli löytynyt jotain, mitä hän oli ikänsä etsinyt, tässä oli Bachin musiikin ekspressiivisyyden oikea lähde! Muutkin palaset alkoivat vähitellen loksahda kohdalleen: urkujenrakennuksessa siirryttiin tyyliurkuihin, vanhojen esittämiskäytäntöjen tutkiminen ja soveltaminen, joille oli urkupuolella aikaisemmin vähän naureskeltu, tuli osaksi arkipäivää. Legatosoitto, tuo pelastava mantra kolmenkymmenen vuoden takaa,

muuttui vähitellen haukkumasanaksi, jota ei olisi oikeastaan edes saanut lausua ääneen. (Pieni parenteesi tähän: tosiasiasahan legatosta löytyy runsasta historiallista evidenssiä jo barokin ajalta, mutta kun iso luuta heiluu, ikävästi häiritsevät pikkuseikat saavat kyytiä!)

Otan vielä esille sen suuren muutoksen musiikkikoulutuksessa, joka tapahtui Sibelius-Akatemian valtiollistamisen yhteydessä 1980-luvun alussa. Muusikoista piti tehtämän entistä sivistyneempiä mm. teettämällä heillä yliopistojen mallin mukaisia kirjallisia töitä. Tämähän aiheutti suurta vastustusta perinteisten solististen aineiden piirissä. Taloon palkattu suunnittelijoiden armeija sai usein viedä uudistusta läpi suurten taiteilijoiden vain vikistessä vieressä. Toisin oli urkupuolella, jossa Forsblom näki ainutkertaisen tilaisuuden vaikuttaa opetuksen sisältöön. Aivan uusien kurssien muodossa betonoitiin hänen uusimmat ajatuksensa osaksi urkureiden koulutusta. Perinteinen urkuoppi, jota hänen mielestään oli opetettu liiaksi urkujen suunnittelun näkökulmasta, muuttui urkutaiteen historiaksi kattaen sekä urkujen että urkumusiikin historian. Urkumusiikin tulkintatyylejä alettiin opettaa omalla kurssillaan, jolla oli määrä tutustua myös musikologian alkeisiin. Esittämiskäytäntöjä opetettiin ja kuvio-oppiakin jonkin aikaa aivan erillisenä kurssina. Nuo 1980-luvun alkuvuodet olivat uskomattoman ekspansion aikaa, virkoja saatiin lisää eikä opetuksen määriä ja opiskeluvuosia juuri rajoitettu. Ja kaiken tämän kruunasi urkujensoiton ottaminen yhdeksi esittävän taiteen koulutusohjelman pääainevaihtoehdoksi.

Sibelius-Akatemian suuri ongelma tuossa murrosvaiheessa oli se, että ei ollut riittävästi opettajia, jotka olisivat olleet ylipäänsä kiinnostuneita tai edes kykeneviä ohjaamaan kirjallisia töitä tai pitämään luentoja, joita uudet opintojaksot edellyttivät. Forsblom toimi viimeiseen asti sen hyväksi, että myös solististen aineiden ylimpien viranhaltijoiden kelpoisuusvaatimuksissa olisi edes jonkinlainen osio tieteellisyyttä. Sen taistelun hän hävisi, ja ehkä oli hyvä niin. Mutta sodan hän voitti pitkällä tähtäimellä. Tänä päivänähän jo melkein kaikki uudet lehtoritkin alkavat olla musiikkiyliopiston koulimia tohtoreita, jotka selviävät myös kirjallisella saralla.

Hannu Taanila kysyi kerran jossain jutussaan hauskaasti, että oliko Enzo Forsblom urkutaiteen Kekkonen. Enpä muista mitä hän vastasi,

mutta kyllä Kekkonen aikana kaikki kunnan johtajat olivat vähän Kekkosia. Kannattaa muistaa, että vielä pitkälle 1980-luvulle asti, huolimatta kaikista yhteiskunnallisista murroksista, Suomi oli yhtenäiskulttuuri, joka ikään kuin määritelmällisesti sekä tuotti että vaati itselleen vahvoja johtajia.

Minä pistäisin vielä Taanilaakin paremmaksi, ja kysyn ja vastaan seuraavaan kysymykseen: oliko Forsblom myös urkutaiteen Mannerheim? – Kyllä, mitä suurimmassa määrin. Aivan samalla tavoin Forsblomin persoona jakoi ihmiset ihailijoihin tai vihamiehiin kuin Mannerheiminkin. Suomenruotsalainen sivistynyt aristokraatti, elegantista habituksestaan äärimmäisen tarkka ja omat nurkkansa täydellisessä järjestyksessä pitävä, parhaimmillaan aito humanisti, pahimmillaan säälimätön sosiaalinen sadisti, kaikkea kollektiivista päätöksentekoa vierastava potentiaalinen diktaattori, kommunikoinnissaan sillä tavoin pidättyvä, että se oli omiaan luomaan myyttistä auraa. Ja kuitenkin samalla reaalipoliitikko, joka kykeni muuttamaan käsitteitänsä ja toimimaan tai olemaan toimimatta juuri oikealla hetkellä.

Sellainen oli myös Enzio Forsblom.

Enzio Forsblom radiossa

HANNU TAANILA

Enzio Forsblom tuli tai suorastaan tunkeutui minun elämäni radios- ta, Suomen yleisradion radiolähetyksestä. Kerronkin tässä paljon ja häpeämättä itsestäni, tuntuu se miten typerältä tahansa.

Yleisradiohan oli perustettu kahdeksan vuotta Suomen sisällissodan jälkeen, siis 1926. Enzio Forsblom oli silloin kuusivuotias. Yleisradion perustamisvuonna kuusivuotiaita eli Forsblomin ikätovereita olivat esimerkiksi Federico Fellini, Kelpo Gröndal, Helge Haavisto, Oiva Halmetoja, Jarl Helleman, Niilo Ihamäki, Yrjö Jyrinkoski, Kerttu Kauniskangas, Väinö Linna, Georg Ots, Brita Polttila, Charlie Parker, Kari Suomalainen tai vaikkapa Ellen Urho.

On erityisen huomion arvoista, että Yleisradiosta ei tullut barbaarisen valkoisen pimeyden äänitorvea. Sen sijaan siitä ennemminkin tuli valtakunnan sivistysporvariston hallitsema yhteiskunnallinen ja ideologinen instrumentti, valkoinen tietysti, mutta jollakin tavalla myös liberaali. Yleisradion keskeiseksi tehtäväksi määriteltiin kansaksi kut- suttujen ihmisten, meidän rahvaan, valistaminen. Tämän piti tieten- kin tapahtua tiukasti niissä aisoissa, jotka oikeistolais-porvarillisen yhteiskunnan erittäin tiuha hegemonia asetti, eikä niiden aisojen yli ollut potkiminen. Mutta ajatuksena joka tapauksessa oli, että meidät niin sanotut tavalliset ihmiset oli radion – ja nimenomaan yleisradion, siis koko valtakunnan alueella ja kaikkien kansalaisten yhtäläisesti kuultavissa olevan radion – kautta ja avulla saatettava ja opastettava osallisiksi sivistyksen ja kulttuurin aarteista. Yleisradion ensimmäi- sessä toimiluvassa lausutaankin, että ”[y]leisradiolähetysten tulee olla vaihtelevia, sisällöltään ja esitykseltään arvokkaita, asiallisia ja puo- lueettomia sekä sopivaa ajanvietettä tarjoavia. Niiden järjestämisessä on päämääränä pidettävä kansansivistyksen edistämistä ja hyödyllisten tietojen ja uutisten toimittamista. Ohjelmat ovat yleensä valittava niin,

että voidaan edellyttää esityksien kiinnostavan huomattavan suurta osaa kuunteluluvan omistajista, ja niin että hyväksyttävät eri harrastusalat tulevat tasapuolisesti huomioonotetuiksi.”

On ymmärrettävää, että tämä sivistysporvariston yleisradiopolitiikka sysättiin ja sysäytyi sitten sotavuosina sivuun, mutta että se myös tuli uudella tavalla ajankohtaiseksi sen jälkeen, kun J. V. Stalinin johtaman Neuvostoliiton armeija oli kaiken muun ohella saanut aikaan sen, että Suomeen 1944 palautettiin länsimainen porvarillinen demokratia. Kahden johtajan, ensin Hella Wuolijoen ja sitten Eino S. Revon kausilla Yleisradion klassinen porvarillinen sivistyspolitiikka palautui ja nousi uuteen kukoistukseen; uutta oli se, että myös se ”kanssa” pääsi radiossa jotakin omaansa itse, omalla äänellään sanomaan. Hupaisan traaginen ironiansa on sitten siinä, että ennen muuta niin sanotun kansanvaltaisen työväenliikkeen voimalla ja sallimalla ensin Wuolijoki ja sitten Repo erotettiin. Heidän porvarillis-liberaalinen ohjelmapolitiikkaansa tuomittiin kommunismiksi eli siis saastaiseksi. Tilanne ei-saastaitettiin eli desinfiointiin oikealla ideologialla ja ”normalisoitiin”, niin että kahta erottamista seurasi kaksi restauraatiota.

Yksi Yleisradion puheohjelmien keskeisiä muotoja tuli jo alun alkaen olemaan esitelmä; se säilyi vielä 1950-luvun loppuun, kunnes se ohjelmamuotona kaiketi alkoi tuntua jotenkin vanhanaikaiselta. Joka tapauksessa radioesitelmä tarkoitti sitä, että sellaista, joka aiemmin oli ollut olemassa vain yliopistojen ja tieteen etäisessä maailmassa opetuksena ja tutkimuksena ylioppilaiden saatavana, nyt tuotiin kaikelle kansalle. Se voi tietenkin tapahtua vain kansanomaistamalla, yksinkertaistamalla ja niin edelleen, mutta joka tapauksessa me radion kuuntelijat, radioesitelmää ja oppineesta maailmasta näin tulevaa viestiä kuunnellessamme, voimme tuntea, että meillä on ainakin jonkinlainen yhteys ja jopa pääsy korkeaan tieteeseen ja sen maailmaan.

Niinpä sitten yhtäkkiä, joskus 1950-luvun puolivälin kouluvuosieni jonakin iltana, radiosta taas tulee esitelmä. Sen pitää minulle tyyten tuntematon mies nimeltä Enzo Forsblom. Hänellä on aiheena Bach ja urkumusiikki tai jotain sinne päin.

Kuuntelin tarkkaan. Hän kaappasi minut heti, sekä aiheellaan että esittämisisellään. Muistan vieläkin, miltä se radiosta tuleva Forsblom

tuntui, tai maistui. Hänen puheenpartensa, hänen puhumisensa oli pehmeä ja miellyttävä. Hän ei julistanut, ei ähissyt, ei puhissut, ei kaulausunut, ei ähkinyt, ei puhkunut, ei pinnistellyt, ei ponnistellut, ei saarnannut. Hän – niin kuin nyt osaan asian sanoa – hengitti luontevasti ja hallitsi kroppansa (puhuminenhan on aina kokonaiskroppallinen toiminto ja toimitus), ja vielä: hän ymmärsi esitelmätekstinsä, jonka hän oli kirjoittanut radiossa luettavakseen – lauseitten loogiset painot olivat kaikki vaivatta kohdallaan. Hän puhui – niin kuin nyt tahdon painokkaasti sanoa – luonnollisesti. Hänen puhumisessaan ei ollut hivenäkään keinotekoista, esitettyä. Vielä kiintyi huomioni hänen suloisen pehmeästi sorehtivaan r-äänteeseensä. Se oli tyyten toista maata kuin on niiden kulloistenkin jumalanhylkäämien turkulaisten mieshenkilöiden, jotka aina jouluaattona, kun Turun tuomiokirkon kello on lyönyt keskipäivän lyönnit, tavata taaplaavat joulurauhan julistamisen tekstin, jota he eivät vahingossakaan osa ääneen lukea eli eivät ymmärrä, niin että sanapainot olisivat loogisesti kohdallaan: *i morrrgon, vill Gud, infallerr vår Herres och Frrrälsares nåderrika födelsefest; och varrder förrrty härrigenom en allmän julfred kungjorrd och påbjuden*. Omituisella tavalla jäävät tällaiset vähät asiat muistiin. Niinpä esimerkiksi Werner Heisenberg, yksi kvanttifysiikan legendaarisia perustajaisia, kertoo muisteluksissaan, että ensitapaamisista maineikkaan ja arvovaltaisen atomifyysikon Niels Bohrin kanssa hänelle jäi mieleen tämän kevyen soreinen r-äänne, joka ehkä onkin ollut samanlainen kuin Enzio Forsblomin tai Paavo Haavikon.

Enzio Forsblom siis yhtenä iltana piti radiossa esitelmää, ehkä Bachista ja urkumusiikista, ja minä kuuntelin, tarkoin. Olin hänen kannaltaan otollista ja vastaanottavaista maaperää. Olin lapsuuteni Ylivieskassa tottunut käymään kirkossa, mutta en suinkaan vanhempieni pakolla retuuttamana vaan sen vuoksi, että kirkossa kuuli urkujensoittoa. Aikaa voittaen Johann Sebastian Bach tuli minulle olemaan kaiken säveltaiteen kaikkein korkein hahmo, melkein pyhä. En kuitenkaan vajonnut niin barbaarisen alas kuin Upsalan arkkipiispa Nathan Söderblom, joka pahoinpiteli Bachin viidenneksi evankelistaksi, mitä häpeärangaistusta ja -kidutusta Bach joutuu tänäkin päivänä kärsimään.

Radio ja kunnankirjasto olivat koulun ohella minulle tärkeimmät instanssit. Radion kautta minä ja monet muut tulimme tuntemaan myös sitä musiikkia, jota sanotaan klassiseksi musiikiksi. Sen ohella kiintoisaa ja ruokaisaa antia olivat juuri esitelmät. Radio todella toimi sivistyksen ja sivistämisen välineenä ja avasi meikäläiselle kaikella tapaa syrjässä tai kaukana elävälle nuorelle ihmiselle pääsyä sinne jonnekin suureen ja tärkeään. On kunniaksi Yleisradion 1950-luvun ohjelmapäälliköille, että myös Enzo Forsblom oli osattu rekrytoida radion esitelmäjätkuntaan.

On tarpeen muistaa ja ymmärtää, että radion kuunteleminen ei ollut sitä, että radio vain oli auki – niin kuin nykyään radio ja televisio vain ovat auki – vaan radion kuunteleminen oli aktiivista, tietoista. Arvelenkin, että kun silloin kerran Enzo Forsblom radiosta tunkeutui elämäni, se ei tapahtunut niin, että meillä olisi kotona vain ollut radio auki ja sieltä olisi sattunut tulemaan Forsblomia, vaan niin, että olin lehdestä katsonut radion ohjelmatiedot ja sitä tietä päättänyt kuunnella esitelmän, jonka aiheena oli Bach. Luulen myös, että kuulin Forsblomia radiosta useammin kuin yhden esitelmän; muistan muun muassa, että jouduin kerran olemaan pahoillani tai jopa loukkaantunut Bachin puolesta, kun Forsblom jossakin esitelmässä sanoi jotakin sellaista, että toisinaan Buxtehude saa urut soimaan paremmin kuin Bach.

Näin oli siis minulle olemassa Enzo Forsblom. Hän oli olemassa radiossa, radion kautta. Kun sitten koulusta jatkoin Turun yliopistoon, saatoin siellä heti ensi syksynäni lukea *Turun Sanomista* ja *Åbo Underrättelseristä*, että Enzo Forsblom oli Åbo Akademiassa väitellyt tohtoriksi, ja että hänen väitöskirjansa aiheena oli Bachin urkumusiikki. Tämän uutisen myötä Enzo Forsblom nousi minun arvostuksissani huikean korkealle. Lehtien kuvista näin, että Forsblom oli pitkänpuoleinen, solakka, kaitanaamainen ja reilusti etukaljuinen.

Sitten, ehkä 1961, 1962 tai 1963, tulin Turussa jostakin Helsingin sanomalehdestä tietämään, että Forsblom oli soittanut Meilahden kirkossa Bachin *Kunst der Fugen*. Minulle tuli surullinen olo sellainen, että olin jäänyt osattomaksi sellaisesta suurenmoisesta, jota en enää milloinkaan tulisi saamaan. Mutta onneksi kävi sitten ilmi, että Meilahden konsertti oli ollut niin suuri yleisömenestys, että Forsblom soittaa *Kunst*

der Fugen uudestaan. Matkasin Helsinkiin. Meilahden kirkko oli täpötäynnä. Tilaa ei ollut kuin etupenkissä. Menin sinne, vähän häpeillen ja arkana, istumaan. Tunnistin Paavo Raussin. Hänellä oli *Kunst der Fugen* taskupartituuri. Minä kuuntelin, enkä varmaan milloinkaan elämässäni ollut ollut niin otettu ja jollakin tavalla niin järkähtynyt kuin esityksen päätyttyä. Niin sanotun keskeneräisen loppufuugan niin sanottu keskeneräisyys vavahdutti minua, joka olin vallitsevaan tapaan oppinut traagistamaan ja sentimentalisoimaan Bachin. Kun Forsblom sitten valtaviens aplodien kaikuessa tuli urkulehterin etureunalle kiittämään, katsoin häntä: ihan samannäköinen se oli kuin lehtikuvissa, ja valkoinen poolopaita.

Näin olivat Enzio Forsblom ja Johann Sebastian Bach tunkeutuneet tietoisuuteeni ja tajuntaani, jossa kyllä oli tavaraa kosolti muutaakin. Mutta kun sitten 1975 syksyllä tulin Yleisradion radioon kulttuuritoimituksen päälliköksi ja kun näin sain käyttöön en tämän suuren instrumentin mutta kylläkin tätä suurta instrumenttia eli radiota, minua alkoi himottaa: haluaisinpa päästä häääämään sen Forsblomin kanssa radiossa, tekemään hänen kanssaan jotakin. Mutta minulle hän oli arvokas, korkea ja etäinen, pelottavakin. Aristin ja emmin. Miten saisin häneen yhteyden?

Jotenkin olin tullut tutuksi muutamien sellaisten urkumusiikki-ihmisten kanssa, jotka olivat tai olivat olleet Forsblomin oppilaita ja jotka siis tunsivat hänet. Heiltä kyselin, millainen ihminen se oikein on, että uskaltaako sitä meikä mies lähestyä. He kertoivat, että Forsblom on oikein mukava ja kaverillinen ja mitä maanpäällisin ihminen, että ei muuta kuin soita sille.

Niin minä lopulta rohkaistuin ja katsoin puhelinluettelosta että Forsblom, Enzio, joo: professori, Iloäenpolku jotakin ja puhelinnumero 694 ja jotakin. Minä soitin ja sieltä lyhyt vastaus että Forsblom. Sanoin nimeni ja selitin vähän asiaani. Forsblom selvästikin ilahtui ja innostui, heti. Sovittiin, että minä menen Iloäenpolulle käymään.

Forsblomien huusholli oli isossa, väljässä, uudessa rivitalossa. Kaikki oli valoisaa, modernia ja melkein hygieenisen siistiä. Suurimmassa huoneessa eli salissa, niin kuin ennen vanhaan sanottiin, oli sisääntulijan kannalta katsoen poikittain iso, melko jyrkävö pöytä, selvästikin teakia,

siis modernia tekoa. Pöytä oli puhdas ja siinä vähät tavarat – klassisen tuntuiset, tyylikkään kiiltävät kirjoituspöytävehkeet ja -tarpeet – erinomaisessa järjestyksessä. Mutta pöydän pitkällä sivulla ja siis pöydän tärkeimmällä paikalla, katsojan kannalta poikittain ja ensimmäiseksi nähdä ja havaita, loisti tohtorinmiekkä. Minä siinä hiljaa mielessäni, että ohhoh ja vai niin ja että tässä sitä Hannu-riepu nyt ollaan.

Meistä kuitenkin tuli heti kaverit ja olo sellainen kuin olisimme tunteneet toisemme jo pitkään. Ja niinkin sitten kävi, että kun Enzo Forsblomin puoliso Ulla muutaman vuoden päästä kuoli ja minä taas siitä vähän ajan kuluttua Kalevi Laineen ja Heikki Peltosen kanssa muutin Enzion Ilomäenpolulta Lauttasaareen, hän muuttokuormaa lastatessamme sanoi, että tuo pöytä – siis se tohtorinmiekkapöytä – tulee sitten teille, eli Kati Hämäläisen ja minun huusholliin. Sen pöydän ääressä, meidän keittiössämme, Enzo Forsblom myöhäisvuosinaan tulikin moniaan kerran syömään ja juomaan ja meidän kanssamme keskustelemaan. Tohtorinmiekköjä ei pöydällä enää ole. Mutta se pöytä on ja pysyy, meidän keittiössä.

Enzo Forsblom oli siis Enzo Forsblom ja minä olin radiotoimittaja. Esitin hänelle, että voisimmeko tehdä kunnollisen, pitkän, suoran radiolähetysten, niin että siinä olisi esillä urkumusiikki, ja nimenomaan se urkumusiikki, joka hänen kannaltaan oli tärkeätä. Forsblom innostui oitistaan, ja kun sitten kai jo huomenna kysyin radion musiikkiosaston Paavo Helistöltä, kelpaisiko heille ja heidän lähetysajoillensa tällainen lähetys, Helistö sanoi heti, että joo, tietysti. Näin lähti käyntiin Enzo Forsblomin ja radion toinen kausi, jos nimittäin sanomme hänen ensimmäiseksi radiokaudekseen sitä, että hän oli siihen mennessä tullut radiossa pitäneeksi esitelmiä; siitä, kuinka monta tai kuinka paljon niitä oli vuosien mittaan ollut, minulla ei ole tietoa.

Vajaat kymmenen vuotta ennen tätä Enzo Forsblomin ja minun ensimmäistä tapaamista oli käynyt niin, että minut oli jotenkin temmattu tekemään Yleisradion televisioon Jatko aika-nimistä ohjelmaa. Se oli kovin ja vaativin mahdollinen mutta myös antoisin käytännön koulu monimutkaisten suorien lähetysten tekemiseen ja johtamiseen. Jatkoajan pomon Aarre Elon, lähetysten tv-ohjaajan Heikki Seppälän ja myös partnerini Lenita Airiston opista tultuani minä olin suoran lä-

hetyksen huumaavaa evankeliumia täynnä, ja kun sitten myöhemmin tulin radioon, olin selvästikin sitä mieltä, että suora lähetys on kaiken radio- ja tv-journalismin melkein ainoa oikea muoto. Kesti aika kauan, ennen kuin pääsin tästä hupaisasta uskostani ja edes vähin järkiinnyin.

Mutta siihen, mitä havittelin Enzio Forsblomin kanssa pääsevänä tekemään, suora ja pitkä radiolähetys tuntui luontuvan taivaallisesti, ja melkoisen taivaallisesti se kyllä sitten luontuikin. Mehän olimme, Enzio Forsblom ja minä, jokseenkin epäsäätyinen pari. Forsblom oli Sibelius-Akatemian professori ja jo sen nojalla ylhäinen ja arvoisa, sitä paitsi luontoaan ja olemustaan ilmiselvästi jotenkin aristokraattinen, niin kuin hän kyllä ehkä itsekin itsensä sekä ymmärsi että ymmärtää antoi. Minä olin maallikko ja ulkopuolinen, lähinnä roikale. Forsblom oli joka suhteessa täydellisen *anständig*, minä taas erittäin monipuolisesti *oanständig*. Mutta hän hyväksyi minut. Mehän kyllä tiesimmekin toisemme: minä, että hän on se Forsblom, hän, että minä olen se Taanila. Tämän lisäksi tiesimme, että olemme kumpikin omassa lajissamme ammattilaisia, emmekä varmaankaan huonosaattoisimmasta päästä. Luotimme kumpikin itseemme, mutta ennen muuta luotimme toisiimme niin kuin hyvään kaveriin luotetaan. Tämä toinen toiseensa luottaminen on ehdottoman tärkeätä: on sekä pelottavaa että typerää lähteä hääräämään pitkää suoraa lähetystä sellaisen ihmisen kanssa, jonka kanssa ei sitä ennen ole tehnyt mitään ja jota ei itse asiassa lainkaan tunne.

Ensimmäinen operaatiomme onnistui ihan hyvin. Se saavutti myös radion musiikkiosaston, tai ainakin Paavo Helistön, mielisuosion, niin että kun aikaa voittaen ehdotin tekevämme jatkoa, ehdotus ilman mitään hyväksyttiin. Tätä jatkui sitten joka vuosi, kaiketi kahdeksan vuoden ajan.

Melkein heti kävi ilmi, että olimme keksineet radion musiikkiohjelmaksi jotain sellaista, mitä ei aikaisemmin ainakaan Suomessa ollut ollut. Vanhaa, tuttua ja ylevää oli tietenkin se, että radiosta tuli urkumusiikkia, joka perinteisessä niin sanotun vakavan musiikin vulgäärireseptiossa luokiteltui ja vieläkin paljolti luokiteltuu jonkinlaiseksi uskonnollis-kristilliseksi tai muutoin pyhänsekaiseksi sielunylennyspyttipannuksi. Mutta tyyten uutta oli se, että nyt äänessä oli urkujen lisäksi myös urkuri itse. Tuli ilmi, että urkuri voi olla jotain muutakin

kuin arvovaltainen, melkein tuonpuolinen mieshenkilö, joka istuu urkujen ääreen, jotta urut alkaisivat huminoida: kävi ilmi, että urkuri on konkreettinen ihminen niin kuin me kaikki muutkin, että hän on ihminen, jolla on ajatuksia siitä musiikista, jota hän soittaa; että urut eivät huminoidu vaan toimivat sen mukaan mitä urkuri tietoisesti tai tiedostamattaan niillä tekee. Radion kuuntelijain kannalta ällistytävintä olikin varmaan se, että urkuri, siis Enzio Forsblom, ei tässä nyt olekaan mikään soittimen ääressä arvokkaasti ähertävä henkistynyt mykkimys tai meedio, niin kuin esimerkiksi pianistit ja viulistit ja myös kapellimestarit, vaan lihaan tullut ihminen, joka puhuu ja keskustelee ja joka myös meille havainnollisesti näyttää, mitä hän instrumentillaan tekee ja miksi, ja miksi ei tee niin kuin ei tee. Että hän on älyllinen olento, että hän on *in carne nobis similis* niin kuin ikivanhassa loppiaishymnissä *Puer natus in Betlehem* veisaamme, eli ”liha oli hänellä’ niin kuin meillä” kuten Jacobus Finno 1583 suomentaa: että hän, tämä urkuri Forsblom on ihan meikäläisiä.

Näin on nyt siis Enzio Forsblom radiossa, mutta tällä kertaa ei esitelmöijänä vaan ihan uutena Forsblomina. Ja kaksi isoa asiaa hän saa aikaan. Ensimmäinen, välitön asia on se, että tämä radion Forsblom tai tämä Forsblom radiossa saavuttaa yhdellä ainoalla radiolähetyksellä yleisön, joka on määrältä suurempi kuin kukaan urkuri milloinkaan voi konsertillaan yhdellä kertaa saada – kuuntelijain määrä laskettiin kymmenissä tuhansissa. Mutta tämä kuuntelijakunta oli myös laadulta sellainen, että sitä ei kukaan urkuri milloinkaan voi konsertillaan tavoittaa. Radiosta urkumusiikkia tai urkumusiikista kuuntelemaan nimittäin eksyi paljon myös sellaisia ihmisiä, joille urut ja urkumusiikki olivat olleet enempi vain jotain outoa ja kummeksuttavaa, jos edes sitä; tätä ihan outojen ja uudenlaisten ihmisten urkumusiikkia kuuntelemaan eksymistä tietenkin edesauttoi se, että niissä lähetyksissä oli inhokkina ja siis jonkinlaisena houkutuslintuna se Taanila. Sitten vielä toinen erittäin tärkeä seikka: tätä sekä määrältä että laadulta aivan uudenlaista kuuntelijakuntaa ei ollut organisoitu eikä se ollut organisoitunut määrämuotoiseksi eikä määrätapaiseksi tai määräkäytöksiseksi konserttiyleisöksi eli reseptioyhteisöksi. Radion kuuntelijat olivat jokainen yksikseen ja erikseen, omissa privaateissa, välittömis-

sä ja luonnollisissa siviili- ja arkioloissaan. Näin Forsblom ikään kuin ohitti virkatien, nimittäin urkumusiikin reseption vakio muodot, sen pakonomaisiksi kaavamaistuneet ajattelemis- ja tuntemistavat. Hän ohitti perinteisen reseptioinstanssin, ignoroi sen, teki sen tyhjäksi. Hän yhytti ja yllätti urkumusiikkinsa kuuntelijan, joka oli tavallaan alasti, ilkosillaan. Niin sitten tapahtui, että tämän kohtaamisen kautta, tämän ihmisten tykö tulemisen kautta hän teki kuuntelijastaan myös vastuullisen: kuuntelijan oli pakko olla tietoinen itsestään ja ymmärtää, että hänen tuntemuksensa ja kuuntelemiskokemuksensa on hänen omansa, hän yksityisensä, mihin hänellä on sekä oikeus että ennen muuta velvollisuus: hän ei voinut paeta konserttiyleisöksi eikä sen kollektiiviseen anonymiteettiin.

Kaikesta siitä ylenpalttisen paljosta, mitä Enzio Forsblom monen vuosikymmenen ajan työtä teki, hänen radiossa tekemänsä on määrän puolesta tietenkin hyvin vähän. Sillä ei myöskään ollut eikä ole mitään vaikutuksia sellaisia, joita käy verrata siihen vaikutukseen, joka on ollut ja vieläkin on hänen opettajantyöllään. Mutta radiossa hän kuitenkin sai kaikelle kansalle, *urbi et orbi*, selitetyksi ja toimeenpannuksi muutamia isoja asioita eli musiikkifilosofiaansa samoin kuin hyvin monen kuuntelijan liikahtumaan ja järkähtymään yksittäisillä urkusävellyksillä, niiden esittämisellä.

Forsblomin musiikkiestetiikka ja -filosofiahan perustuvat siihen, että ”taiteen tarkoitus [on] kuvata jotain, joka on todellisuuden takana”. ”Taideteosten suuri viehätys onkin siinä tosiasiasa, että emme koskaan saa niitä valmiiksi, että emme saa niitä kiinni”, niin kuin ”nopeajalkainen Akilles ei koskaan saa kiinni metsästämäänsä hidasta kilpikonnan”. ”Samoin on Bachin musiikin laita: kokonaan emme saavuta sitä koskaan.” Näin kirjoittaa Forsblom 1983, ja vielä 1994, että ”musiikki puhuttelee meitä näkymättömänä todellisuutena”.

Tämähän on kuin Platonin ideaopin peruskurssia armeijan alokaille, ja se myös oli Forsblomin kaikkien radiotöiden niin sanoakseni taustasäteilynä. Mutta Forsblomin ja minun yhteisissä radiohillumisissa tämä kaikki jäi ja jätettiin sivuun. Sen sijaan niissä korostui Forsblomin musiikkiestetiikan ja -filosofian toinen, välttämätön puoli. Jos tuo Forsblomin edellinen puoli on platonilainen ja tuonpuolinen,

niin tämä jälkimmäinen puoli on hegeliläinen ja tämänpuolinen ja sitä myöten konkreettinen. Hegelillähän on hänelläkin *die Idee*, mutta se ei ole tuonpuolisen passiivinen niin kuin Platonin idea vaan aktiivisesti tämänpuoliseen tunkeutuva, konkreettisen muodon ja sisällön ottava: siitä tulee Hegelillä *das Besondere* ja lopulta *das Einzelne* ja *das Konkret-singuläre*. Tämä jälkimmäinen puoli, tämä musiikin olemassaolemisen konkreettisuus tai musiikin meille oleminen vain konkreettisesti oli keskeistä näissä meidän savotoissamme samoin kuin hänen toisissa radioesitelmissään, jotka tulivat olemaan sen asian viimeinen vaihe, jonka nimenä meillä tässä nyt on *Forsblom radiossa*.

Radiossa Enzo Forsblom tähdensi ja selitti sitä asiaa, jonka tarkka nimi on subjektisuus. Tämä termi ei kuulunut Forsblomin sanavarastoon. Muistamme, että Forsblomin väitöskirjan otsikko on *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner*, ja että hän siis käyttää termejä *subjektiv* ja *subjektivitet*. Mutta väitöskirjan päätösjaksoista ”Stiltrohet och subjektiv tolkningsfrihet” ja ”Förhållandet mellan stiltrohet och subjektiv tolkningsfrihet” käy selväksi melkein konsultinkin tai jopa taloustieteilijän ymmärtää, että Forsblomilla *subjektiv* ja *subjektivitet* eivät tarkoita sellaista subjektia, joka ei tiedä olevansa subjekt, puhumattakaan siitä, että tietäisi, mitä subjekt ylipäätään on. *Subjektiv* ja *subjektivitet* tarkoittavat Forsblomilla aina sellaista subjektia, joka tietää sekä sen, mitä subjekt tarkoittaa, että sen, että hän itse on subjekt. Mitä taas objektiivisuuteen tulee, tämä omasta subjektisuudestaan tietoinen subjekt tietää ja ymmärtää, että objektiivisuus on omasta subjektisuudestaan tietoisten subjektien dialogia ja dialektiikkaa, siis aina prosessi, ja historiallinen prosessi.

Niinpä tuli näissä meidän radiolähetyksissämme subjektisuus melkein läpikäyväksi teemaksi. Emme tästä asiasta kuitenkaan saarnanneet, emme tätä termiä edes käyttäneet. Mutta rauhalliseen ja kärsivälliseen tapaansa Forsblom antoi meidän kaikkien ymmärtää, että esimerkiksi Johann Sebastian Bach on tyypillisesti juuri subjekt, ja tietoinen itsestään ja subjektisuudestaan. Että myös Bach on ihan tavallinen ihminen, että hänellä oli konkreettinen arkinen, hyvin arjellinen historiansa, että hänellä oli samanlainen ruoansulatus ja aineenvaihdunta kuin meillä ja ihan samanlaisten tuntemusten ja aistimellisuuksien kyky

ja alttius kuin meillä. Että kun hän sävelsi, se oli aina hänen konkreettinen tekonsa ja sanomisensa. Ja että vaikka kuinka musiikki on jotain tuonpuoleista, tavoittamatonta, käsittämätöntä tai muuta hämyä, niin esimerkiksi Bachin jokainen urkusävellys on aina hänen konkreettinen, tämänpuolinen sanomisensa meille; ja oli tärkeitä saada kuuntelijat ymmärtämään, että oli musiikki miten mystisen tuonpuolista tahansa, tuonpuolista voi ottaa vastaan ja että tuonpuolisesta voidaan mitään sanoa vain tämänpuolisessa ja tämänpuolisesti; itse asiassahan tuonpuolisuus voi olla vain tämänpuolisessa, jonka predikaatti se on.

Sitten tulee toinen subjektisuus. Se on sävellyksen esittäjän, tässä tapauksessa Enzio Forsblomin subjektisuus erityisesti, mutta ennen muuta jokaisen soittajan subjektisuus yleensä. Enzio Forsblomin subjektisuus tuli kuulijalle välittömästi selväksi, ihan aistimellisesti koetuksi sen kautta, että hän paitsi soitti, myös puhui: sen kautta, että hän puhui, että hän keskusteli, ja sen kautta, mitä hän sanoi. Selväksi kävi, että Forsblomkaan ei ole mikään ylihistoriallinen, yleinen tai abstrakti esittäjäsubjekti, mikään urkuri sinänsä, vaan konkreettinen, fyysinen ja fysikaalinen, lihaa ja verta, yksittäinen, ja nimenoman tässä reaaliajassa, tässä ja nyt. Tätä reaaliaikaisuutta korostin siten, että olimme missä maassa tai kirkossa tahansa, otin niihin pitkiin iltayölähetyksiimme aina Pasilasta klo 23:n ja 24:n aikamerkin ja uutiset. Näin voimme Forsblom ja minä muutaman minuutin ajan vetää henkeä ja pitää pienen pikakokouksen, mutta ennen muuta tuli suoran lähetyksemme kuuntelijoille näin muistutetuksi ja heidän tajuta, että on heitä hetki sitten liikahduttanut musiikki kotoisin mistä tahansa taivaasta tai muusta tuonpuolisen ajattomasta tavoittamattomuudesta, se voi kuitenkin olla meille vain sen kautta että se esitetään, ja että tämä esittäminen eli sen tuonpuolisen musiikin tämänpuolinen olemassaolo tapahtuu täsmälleen siinä samassa reaali maailmassa, jossa Pasila antaa aikamerkin ja uutistenlukija alkaa kertoa, mitä kaikkea tässä reaali maailmassa juuri nyt on menossa.

Mutta vielä on kolmas subjektisuus, Enzio Forsblomille radiossa ja radion Enzio Forsblomille erityisen tärkeä ja rakas. Se on musiikin kuuntelijan, siis musiikin reseption subjektin subjektisuus. Mutta tässä tapauksessa kuuntelija ei ole julkisen urkukonsertin julkisen yleisökol-

lektiivin jäsen, vaan kaikista julkisen musiikkikulttuurin konventioista vapaana ja irrallaan, vain itsekseen ja yksikseen oleskenteleva radion kuuntelija.

Ajatelkaamme, mikä tilanne perinteisesti on radion kuuntelijan, maallikon kannalta. Ensinnäkin urut, jotka eivät ole niin kuin piano tai viulu tai harmonikka vaan salaperäinen, ylevä, yhteiskunnallisesti melkein tuonpuolinen soitin. Toiseksi Bach, joka on melkein jumala. Kolmanneksi hänen sävellyksensä, joihin pitää suhtautua melkein kuin alistetun koiran isäntäänsä. Ja neljänneksi Enzio Forsblom, urkuri ja korkea-arvoisen Sibelius-Akatemian korkea-arvoinen professori.

Tämä kaikki massiivinen arvovalta, voima ja mahti on siis kuuntelijaraukkaan klassisen musiikin kulttuurin myötä asetettuna. Mutta mitä tekee nyt radiossa Enzio Forsblom? Hän tekee uskomattoman loikan musiikin ja sen esittämisen jumaluudesta meidän tavallisten juttien reaaliarkeen. Hän hylkää niin sanotun klassisen musiikin porvarillis-sentimentaalisen reseptioestetiikan ideologiaelkeet, -hokemat ja -kategoriat ja tulee meidän tykömme. Mutta hän tulee omissa nimissään, omalla riskillään, omana, usein melkein hellyttävän naiivina minänään, jollakin liikuttavalla tavalla ilkosillaan hänkin. Hän ei puhu meille alentuvasti, hän ei makeile, ei lepertele, hän ei tule meidän tykömme niin kuin hyväntekeväisyyden harjoittaja tai lipevä puhelinmyyjä. Hän ei tule lohduttamaan vaan yllyttämään. Hän sekä yllyttää että pakottaa meitä subjekteiksi, joihin musiikki älköön valuko suoraan suoneen vaan kulkekoon myös ymmärryksen, reflektion kautta: sen välityksellä ja kautta, että otamme ainakin jotain tietääksemme kulloisestakin musiikista, sen johdosta, ja sen esittämisestä.

Noihin aikoihin Enzio Forsblomin keskeisiä operatiivisia käsitteitä oli affekti. Affektiopin mukaanhan ihmisolentojen olemismuotoihin kuuluvat väistämättä myös erilaiset tunnetilat eli erilaisten affektien vallassa olemiset. Affektit ovat yleisinhimillisiä, niin että me ihmiset olemme kaikki sisaria ja veljiä affekteissa. Musiikin sekä kykynä että tehtävänä on ilmentää, tuottaa, välittää ja saada aikaan affekteja. Affekti sinänsä on yleinen, mutta se saa konkreettisen sisällön aina kulloisenkin ihmisyksilön kulloisenkin elämäntilanteen mukaan. Ja nyt Forsblom radiossa tuli jokaisen kuuntelijan tykö ja sanoi ja soitti, että esimerkiksi

tässä yksittäisessä sävellyksessä Bach ilmaisee surua, niin että jos nyt olet jostakin syystä surun vallassa, Bach ja Sinä olette samassa tilanteessa, inhimillisesti yhden- ja samanvertaiset, ihan konkreettisesti. Näin Forsblom yleni jokaisen kuuntelijan vaikkapa Bachin veroiseksi ja kaltaiseksi ihmiseksi, kaveriksi, lohduttajaksi tai kanssailoitsijaksi. Tässä operaatiossa Forsblom oli sanansaattajana ja välimiehenä. Se oli uroteko, jossa hän pani myös omaa privaattiansa, omaa ajattelu- ja emootioyksityisyyttään julkisesti ja konstailematta esille ja alttiiksi. Mutta kaikessa tässä on myös oma järeä, melkein traaginen puolensa. Kun Forsblom halusi tulla meidän kujien ja aitovierien tavallisten ihmisten tykö, hän sillä myös haki meistä rahvaasta tukea ja turvaa. Forsblomhan oli Suomen urkumusiikin instanssissa melkein orpouteen saakka yksinäinen, harhaoppisuuteen saakka, aika lailla samalla tavalla kuin oli politiikassa aikanaan Urho Kekkonen, joka hänkin haki – ja sai – turvaa rahvaalta, mikä tietenkään ei ollut isänmaan ideologiaherrasväelle mieluisaa, eikä ole vielä tänäkään päivänä. Sekä Forsblomiin että Kekkoseen pätee se kuusamolainen sananparsa, että jos on oikein iso ja pelottava kaira, niin siellä karhukin turvautuu ihmiseen.

Jos haluamme kuvata sitä työtä, jota Enzio Forsblom näin tuli tehneeksi radiossa, käy mielestäni sanoa, että Enzio Forsblom kaiken muun ohessa selvästikin oli suuri kolportööri. Radiossa hän kykeni, ihan niin kuin kolportööri ainakin, tulemaan tavallisten ihmisten tykö, tavallisena ihmisenä, ja esittää suurta, jokaista ihmistä koskevaa asiaansa. Radiossa Forsblom voi tehdä sitä, mikä oli mahdotonta niissä sadoissa konserteissa, jotka hän soitti: konserteissa hän ei voi puhua siitä, mitä ja miten hän soittaa. Opetustyössä taas ei voinut tavoittaa meitä rahvasta, meitä maallikoiden joukkoa, jotka olemme kaikkialla kujilla ja aitovierillä. Radiossa nämä molemmat loistavasti onnistuivat.

Forsblom selvästikin piti tätä kolportöörin kutsumusta ja työtä korkean tärkeänä, ja siitä myös onnellisena nautti. Eikä hänellä ollut ennakkoluuloja. Eräänkin kerran minulle soittivat Lapin läänin kansandemokraatit ja muut kommunistit ja kysyivät, tulisitko Hannu Sodankylään jotain tekemään kansandemokraattien perinteisiin suuriin jutajaisiin. Kysyin, että kelpaisiko teille urkukonsertti. Kelpasi, ilman muuta. Siltä istumalta soitin Enzio Forsblomille. Lähdetäänkö

Sodankylään hillumaan SKDL:n porukoille? Lähdetään, tietenkin, sanoi Forsblom. Sodankylän kirkko oli sitten täpötäynnä ihmisiä, niitä Lapin kommunisteja. Ihan aluksi kysyin, kuinka moni teistä on nyt ensimmäistä kertaa kirkossa. Melkein jokaisen käsi nousi pystyyn. Sitten me aloimme. Tai kun yhtenä vuonna olimme Forsblom ja minä lähdössä Tanskaan, Vardeen ja Ribeen, minä Radio Suomen Esko Riihelälle, että olen Forsblomin kanssa lähdössä Tanskaan urkuhommiin, että kaiketi Sinä haluat niihin liikennelähetyksiisi myös urkumusiikkia. Riihelä että totta kai haluan. Sitten sanoin Forsblomille, että teemme siellä sitten myös Esko Riihelän liikenneradioon, että nyt kun olisi joku Buxtehude, niin se tekisi meille jotakin ikivanhasta suomalaisesta kansankoraalista ”Aja hiljaa, isi”. Forsblom, että hän kyllä tietää yhden Buxtehuden ja se on Timo Kiiskinen. Niin sitten Timo Kiiskinen meille buxtehudeerasiikin, ja Esko Riihelän liikenneradion sadat tuhannet kuuntelijat tulivat sitten kuulemaan, kun minä Vardesta Riihelän Eskolle liikenneradioin ja Enzo Forsblom soitti tämän Buxtehuden kuuluisan koraalifantasiaan.

Nämä meidän radiolähetyksemme eivät olleet tarkoitettut keillekään niin sanotuille asiantuntijoille. On siis selvää, että puheeksi eivät tulleet urut, ei niiden historia, eivät niiden erityisominaisuudet – me vain oletimme urut abstraktisti ja yleisesti annetuksi, ihan perinteiseen tapaan. Myöskään ei puheeksi tullut Forsblomin oma historia – se, mitä hänelle aikanaan oli opetettu ja miten hän on kaikesta siitä yksittäistaistelijan ponnistuksin irtautunut. Mutta ennen muuta: puheeksi ei kertaakaan tullut uskonto, ei kristinusko, ei kirkko. Kaikki se tuli täydelleen vaietuksi, niin kuin sitä ei olisi olemassakaan. Tämä ei ollut meillä tietoinen päätös – se vain tuntui itsestään selvältä, luonnolliselta. Mutta taustana oli Forsblomin luja antiklerikalismi ja hänen intohimoinen, suorastaan raivoisa halunsa vapauttaa urkumusiikki uskonnollisuuden ja uskovaisuudellisuuden primitiivisestä terrorista ja typeristä kahleista. Mutta Forsblomhan oli äärimmäisen korrekti, eikä hän suin surminkaan halunnut ruveta radiossa räyhäämään julki mitään siitä, mitä hän kirkosta tai urkumusiikin tilasta ajatteli. Tässä katsannossa *Forsblom radiossa* oli suuri vaikeneminen, mutta toisessa katsannossa taas suuri aukeneminen.

Fantasia teemasta ”Aja hiljaa, isi”

TIMO KIISKINEN

Muistan vieläkin hyvin, kuinka Enzo Forsblom vuonna 1982 esitteli minut Sibelius-Akatemian R-talon viidennen kerroksen käytävällä Hannu Taanilalle. Tämä pieni, eloisa ja villapaitaan pukeutunut mies sanoi, että tarvittaisiin Buxtehuden musiikkia johonkin liikenneohjelmaan. Vähitellen ymmärsin, että minulta pyydettiin Buxtehude-tyylistä urkusävellystä teemasta ”Aja hiljaa, isi”. Ohjelma, jossa Hannu Taanila vieraili, oli Esko Riihelän toimittama liikenneradio, ja tarkoitus oli, että Enzo Forsblom soittaisi siinä.

Tuumasta toimeen. Teemaksi annettu kappale oli Hans Blumin säveltämä ja Saukin eli Sauvo Puhtilan sanoittama tuttu lastenlaulu, josta Mari Laurilan levyttämänä tuli suuri hitti 1960-luvun lopulla. Muistan, että kirjoitin urkukappaleen, ja kuulin myös jälkepäin, että Forsblom oli tehnyt siitä Yleisradiolle kantanauhan. En kuitenkaan muista kuulleen tuota liikenneradion lähetystä enkä tallennetta. Luulin, ettei minulle ollut jäänyt nuottiakaan talteen tuosta sävellyksestä, kunnes Peter Peitsalo pyysi minua soittamaan sen Enzo Forsblom 100 vuotta -symposiumissa. Ajattelin, että jos en löydä nuottia, voisin saada Forsblomin äänittämän tallenteen Yleisradion arkistosta. Sitä kuuntelemalla voisin tehdä uuden nuotin. Tallenne minulle sitten lähetettiin. Kantanauha *Fantasia teemasta ”Aja hiljaa, isi”* on äänitetty 12.6.1984. Ennen kirjoittamaan ryhtymistä pengoin kuitenkin vielä kerran kellarissa opiskeluaikaisia kansioitani, ja sieltähän käsikirjoitus löytyi satsiopin ja kontrapunktin tehtävien seasta!

Käsikirjoituksen kansilehdellä lukee ”Diderik Buxtehude: koraa-li teemasta Bitte langsamer fahren, suom. Aja hiljaa, isi nyt vaan”. Sävellysvuodeksi on laitettu 1586? Tuo kysymysmerkki on tarpeen, koska Buxtehude olisi kyllä todennäköisemmin kirjoittanut kappaleen

1685. Ja taitaa olla niin, ettei Buxtehudella ole mitään tekemistä tämän sävellyksen kanssa – aivan kuten toisinaan Bachia soittaessamme soitammekin mahdollisesti Krebsiä.

Diderik Buxtehude : koraali teemasta Bitte langsamer fahren 1586?
suom. Aja hiljaa, isi nyt vaan TK

Handwritten musical notation for the first system. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The middle staff is marked "Organo" and contains dense chordal textures. The bass staff is marked "Pedal" and contains a simple bass line. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of three staves. The treble staff has a melodic line with slurs. The middle staff is marked "Rückpositiv" and contains dense chordal textures. The bass staff contains a simple bass line. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of three staves. The treble staff has a melodic line with slurs. The middle staff contains dense chordal textures. The bass staff contains a simple bass line. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of three staves. The treble staff has a melodic line with slurs. The middle staff is marked "Organo" and contains dense chordal textures. The bass staff contains a simple bass line. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

3

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-3. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with chords and some bass notes, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation for the second system, measures 4-6. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with chords and some bass notes, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation for the third system, measures 7-9. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with chords and some bass notes, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#). The word "Adagio" is written above the treble staff in measure 9.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 10-12. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with chords and some bass notes, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Allegro 4

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and accents. The middle staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and some rests. The bottom staff is also in bass clef and contains a few notes and rests. The tempo marking 'Allegro' and the number '4' are positioned above the first staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff features a more complex melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves provide a steady accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a fermata. A fingering '5' is written above the first note of the fermata. The bass staff has a fermata under a single note. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody continues with eighth notes and a fermata. The bass staff has a fermata under a single note. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody continues with eighth notes and a fermata. The bass staff has a fermata under a single note. The system ends with a double bar line.

Kirjoittajat

Sixten Enlund, director musices, är kantor i Johannes församling i Helsingfors. Han har fått sin utbildning vid Sibelius-Akademien, där han avlade diplomexamen i orgelspel under ledning av Enzo Forsblom. Han fortsatte sina studier vid Musikhochschule Lübeck, vid Internationale Zomeracademie voor Organisten i Haarlem och privat för Sándor Margittay i Budapest. Sixten Enlund gav sin debutkonsert i Finlandiahuset 1980 och har konserterat i Finland och utomlands samt spelat in flera skivor. Som kördirigent har han lett bl.a. Muntra Musikanter och Chorus Sanctae Ceciliae. Sixten Enlund har varit Kyrkomusikerföreningens ordförande 1990–2000 och medlem i Nordiska kyrkomusikrådet 1991–2000, varav de fyra sista åren i egenskap av president, samt ledamot 2002–2020 och ordförande 2018–2020 i Delegationen för orgelärenden vid Kyrkostyrelsen. Han verkar även som konsult i orgelbyggnadsfrågor.

Markku Heikinheimon urkuopinnot käynnistyivät ensin yksityisesti ja sitten Sibelius-Akatemian nuoriso-osastolla Folke Forsmanin johdolla. Urkujensoiton diplomitutkinnon hän suoritti Sibelius-Akatemian yleisellä osastolla vuonna 1974 opettajanaan Enzo Forsblom. Samana vuonna Finlandia-talossa pitämänsä ensikonsertin jälkeen hän jatkoi useaan otteeseen opintojaan Pariisissa Marie-Claire Alainin johdolla. Markku Heikinheimo on esiintynyt omin konsertein ja orkesterisolistina kotimaassa ja ulkomailla. Hän toimi vuosina 1981–2013 Sibelius-Akatemian urkumusiikin lehtorina. Sivutoimenaan hän on vastannut Finlandia-talon uruista vuosina 1972–2021 ja on myös toiminut Finlandia-talon urkukonserttien tuottajana. Vuosina 1969–1974 Markku Heikinheimo oli Organum-seuran sihteeri ja vuosina 1981–1985 puheenjohtaja. Hänelle on myönnetty Organum-seuran kiertopalkinto ja kunniajäsenyys. Heikinheimo on julkaissut urkutaiteeseen, erityisesti sen historiaan liittyviä artikkeleita ja oppimateriaalia sekä kolme CD-levyä.

Emeritusprofessori **Matti Huttunen** opiskeli musiikkitiedettä ja teoreettista filosofiaa Turun yliopistossa, ja hän väitteli tohtoriksi musiikkitieteen alalta vuonna 1993. Hän on suorittanut myös huilunsoiton III kurssitutkinnon Sibelius-Akatemiassa vuonna 1987. Huttunen on toiminut Helsingin Konservatorion musiikin historian lehtorina ja yliopettajana 1989–1999 ja Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina 1997–2005. Hän opettaa nykyään musiikkifilosofiaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen kiinnostuksen kohteitaan ovat musiikkifilosofia, musiikin aate- ja oppihistoria sekä esittävän säveltaiteen historia.

Musiikin tohtori **Timo Kiiskinen** on hoitanut kirkkomusiikin professorin tehtävää Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa vuodesta 2016 alkaen. Hän on aiemmin toiminut urkumusiikin lehtorina ja kanttorina. Kiiskinen on monialainen muusikko, joka on esittävässä taiteessa keskittynyt erityisesti barokkimusiikkiin. Hän on myös säveltänyt; lähinnä uruille tai kuorolle kirjoitettuja teoksia on ilmestynyt mm. Sulasolin julkaisemana.

Musiikin tohtori **Peter Peitsalo** työskentelee urkumusiikin lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Pedagogisen ja taiteellisen toimintansa ohessa hän on tutkinut mm. 1800–1900-lukujen suomalaista kirkko- ja urkumusiikkia sekä toimittanut seitsemän artikkelikokoelmaa. Peitsalo on toiminut Organum-seuran puheenjohtajana 2000–2002, Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osaston johtajana 2001–2008, kirkkomusiikin ma. professorina 2000–2001 ja 2012–2016 sekä Suomen säveltaiteen tukisäätiön hallituksen jäsenenä 2002–2016.

Liisa Steinby (vuoteen 2008 Saariluoma) on Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen professori emerita. Hänen kiinnostuksen kohteisiinsa kuuluvat moderniuden, subjektin, ajan ja myytin kysymykset romaanin historiassa 1700-luvun lopulta nykypäivään sekä kirjallisuuteen ja sen tutkimukseen liittyvät filosofiset ja teoreettiset kysymykset. Hän on jul-

kaissut mm. monografiat *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa: Valistuksesta ”Wilhelm Meisteriin”* (Helsinki: SKS 1999), *Nietzsche als Roman: Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns ”Doktor Faustus”* (Tübingen: Niemeyer 1996) ja *Imagining the Absolute: Myths in the Modern Novel* (Chicago, Amsterdam: John Benjamins, tulossa) sekä toimitetut teokset *Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature* (Amsterdam University Press 2017, yhdessä Aino Mäkikallin kanssa), *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja* (Helsinki: SKS 2018, yhdessä Siru Kainulaisen ja Susanna Välimäen kanssa) sekä *Herder und das 19. Jahrhundert / Herder and the Nineteenth Century: Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Turku 2018* (Heidelberg: Synchron 2020).

Pekka Suikkanen on opiskellut urkujensoittoa Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osastolla professori Enzio Forsblomin johdolla 1977–1984. Urkujensoiton diplomitutkinnon jälkeen hän piti ensikonsertin Finlandia-talossa 1984. Pekka Suikkanen toimi Helsingin Vanhan kirkon urkurina 1984–2014 ja Sibelius-Akatemian tuntiopettajana 1981–2014. Vuoden 2014 elokuusta alkaen hän työskentelee Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin lehtorina opetusaloinaan urkuimprovisaatio, liturginen urkujensoitto ja urkujen rakenne. Organum-seuran puheenjohtaja hän on ollut vuosina 1995–2000 ja Kirkon urkuasiain neuvottelukunnan puheenjohtajana 2002–2017.

Hannu Taanila on koulutukseltaan humanististen tieteiden kandidaatti. Hän työskenteli Suomen ylioppilaskuntien liiton kulttuurisihteerinä 1965–1967, Kustannusosakeyhtiö Tammen osastopäällikkönä 1967–1975 ja sen jälkeen Yleisradion toimituspäällikkönä, projektipäällikkönä ja erikoistoimittajana vuoden 2003 alkuun saakka, jolloin siirtyi eläkkeelle. Urkumusiikki on ollut keskeisesti esillä Paraisten ruotsinkielisen seurakunnan kanttori-urkurina vuonna 1964 toimineen Taanilan radio-ohjelmissa. Hannu Taanila on saanut tunnustuksena työstään mm. Tiedonjulkistamisen valtionpalkinnon ja Kirkon tiedonvälityspalkinnon. Organum-seuran kunniajäsen hän on ollut vuodesta 1995.

Urkuri ja pianisti **Ville Urponen** valmistui musiikin tohtoriksi vuonna 2009. Urponen on esiintynyt kotimaisten musiikkifestivaalien lisäksi useissa Euroopan maissa, Japanissa, Etelä-Koreassa ja Venäjällä. Hän on myös toiminut kansainvälisten urkukilpailujen tuomaristossa. Urposelta on ilmestynyt useita kansainvälisissä lehdissä kiitetyjä levyjä. Taiteellisen uransa ohella Urponen on ahkera tutkija ja kirjoittaja. Hänen kirjansa *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa: Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti* julkaistiin vuonna 2010. Hän on myös kirjoittanut artikkeleita ja toimittanut Yleisradiolle kolmiosaisen ohjelmasarjan Sinivalikoista urkumusiikkia. Ville Urponen toimii urkumusiikin lehtorina Sibelius-Akatemiassa. Hän on Turun Urkujuhlien taiteellinen johtaja, ja hän oli Organumseuran puheenjohtaja vuosina 2003–2009.

Sibelius-Akatemian urkumusiikin professori, filosofian tohtori Enzio Forsblom (1920–1996) oli Suomen urkutaiteen voimahahmo 1900-luvun jälkipuoliskolla. Tämän kirjan artikkelit tarkastelevat hänen toimintaansa Johann Sebastian Bachin urkumusiikin esittämiskäytäntöjen tutkijana, levyttävänä urkutaiteilijana, romaanikirjailijana, järjestöaktiivina, urkujen suunnittelijana ja radio-ohjelmien esiintyjänä. Artikkelit asettavat Forsblomin monipuolisen toiminnan historiallisiin yhteyksiinsä ja valottavat, mihin hänen auktoriteettiasemansa perustui, miten aikalaiset hänet kokivat ja mikä hänen perintönsä on aikamme suomalaiselle urkutaiteelle ja urkurien koulutukselle. Kirjoittajat ovat taiteiden tutkijoita ja urkureita sekä Forsblomin oppilaita ja työtovereita.

**TAIDE-
YLIOPISTO****X SIBELIUS-AKATEMIA**ISBN 978-952-329-251-2
ISSN 0359-2308