

\_\_\_\_\_ KIRKKOMUSIIKIN OSASTON JULKAISUJA 8 \_\_\_\_\_

**Erkki Tuppurainen**

**SUOMALAISTEN URKURIEN BACH-SOITTO**

**JA SEN ESIKUVAT 1920 - 1950**

---

---



**SIBELIUS-AKATEMIA**

**Erkki Tuppurainen**  
**Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920-1950**

**ISBN 978-952-329-209-3 (PDF)**  
**<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-209-3>**

\_\_\_\_\_ KIRKKOMUSIIKIN OSASTON JULKAISUJA 8 \_\_\_\_\_

**Erkki Tuppurainen**

**SUOMALAISTEN URKURIEN BACH-SOITTO**

**JA SEN ESIKUVAT 1920 - 1950**

**SIBELIUS-AKATEMIA**

**Kansi: Leipzigin Tuomaan kirkon Sauer-urkujen soittopöytä**

**© Copyright Erkki Tuppurainen ja Sibelius-Akatemia**

**ISBN 952-9658-24-9  
ISSN 0787-7838**

**Kuopio 1994**

**Kirjapaino ARSMAT Oy**

## **Erkki Tuppurainen: Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920 - 1950**

Taiteellisella linjalla suoritettavaan  
musiikin tohtorin tutkintoon liittyvä tutkielma  
SIBELIUS-AKATEMIA, kirkkomusiikin osasto 1993

### Tiivistelmä

J.S. Bachin urkumusiikki yhdistettiin 1800-luvulla lähinnä konservatiiviseen perinteeseen (der gebundene Stil), jota myös Suomeen asettuneen Richard Faltinin voidaan katsoa edustaneen. Soiton selkeyden ja yksinkertaisuuden vaatimukseen liittyi Ranskassa käsitys legatosoitosta Bach-perinteen osana. Mm. Oskar Merikanto ja Karl Sjöblom omaksuivat Leipzigiin opiskellessaan pyrkimyksen dynaamisiin vaihteluihin.

Orkesteriurkutyyliin tutustumisen kannalta merkittäviä olivat Merikannon ulkomaanmatka ja italialaisen Enrico Bossin konsertti 1907. Monet urkurit, mm. johtavan aseman perinyt Elis Mårtenson, opiskelivat Leipzigiin Karl Strauben johdolla. Mårtensonin Bach-laitos (1944, 1947) seuraa jäsentelyn (fraseerauksen) ja artikuloinnin osalta Strauben vuoden 1913 edition esimerkkiä. Albert Schweitzerin ns. elsassilaiseen reformiin liittyviä ajatuksia esittelivät musiikkilehdissä Heikki Klemetti ja urkujensuunnittelija Arne Wegelius. Ranskalaisen urkutyyppin ja Bach-perinteen esikuvallisuutta taas painotti Pariisissa opiskellut Armas Maasalo. Marcel Duprén oppilaista Jouko Kunnas herätti huomiota sekä soittajana että kirjoittajana.

Saksan urkujenuudistusta seurasivat Klemetin lisäksi mm. John Sundberg sekä Günther Raminin edustamalla kompromissilinjalla Mårtenson ja Venni Kuosma. Merkittävä välittäjän asema oli tanskalaisella Finn Viderøllä, jonka Bach-soitto perustui toisaalta Duprén kaltaisiin näkemyksiin, toisaalta Bachia vanhempien urkujen ja urkumusiikin esikuviiin. Hänen oppilaansa Enzo Forsblomin väitöskirjassaan (1957) esittämällä käsitteillä on yhtymäkohtia mm. Helmut Walchan ajatuksiin urkujensoiton "puhtaudesta", "objektiivisuudesta" ja "teoslähtöisyydestä" (Werktreue). "Tyylinmukaisuus" (stiltrohet) korostuu näissä "subjektiivisuuden" vastakohtana.

Esittämisen osatekijöistä kiinnitettiin rekisteröinnin ohella huomiota jäsentelyyn, jota Strauben varhaisen tyylin suosimat sormionvaihdot nekin pitkälti palvelivat. Konserttiarvosteluissa ja artikkeleissa pohdittiin mm. "fraseerauksen" ja artikuloinnin käsitteiden välistä eroa, vaihtuvaa dynamiikkaa ja siihen liittyvää yleispaisuttimen käyttöä. Duprén tavoittelema selkeys ja yksinkertaisuus saavutettiin niukoin äänikertojen ja sormioiden vaihdoksin. Schweitzerin ja Duprén ajatuksiin pohjautui myös Viderø'n ja Forsblomin kannattama "arkkitehtoninen" rekisteröinti, "terassidynamiikka". Viimeksi mainitut painottivat tieteellisen tutkimuksen merkitystä.

Helsingissä vuoteen 1950 mennessä järjestetyt noin 200 urkukonserttia annettiin yleensä uusimmilla, Nikolainkirkon (nyk. tuomiokirkon), Johanneksen ja Mikael Agricolan kirkon sekä Sibelius-Akatemian konserttisalin uruilla, joiden rakentajat olivat Walcker ja Rieger. Bachin musiikin osuus konserteissa kohosi 1920-luvulla noin 30 prosenttiin. Urkumusiikin soivia dokumentteja on 1950-lukua edeltäviltä ajoilta verraten vähän, suomalaisten urkuriensa soittamia ei nähtävästi ollenkaan. Mm. Strauben ja Duprén reikänauhatekniikalla tallennetut varhaiset Bach-esitykset antavat heidän soitostaan kirjallisten lähteiden kanssa yhdenmukaisen kuvan.

## ALKUSANAT

Käsillä oleva tutkielma on syntynyt Sibelius-Akatemiassa suoritettuna taiteellisen tohtorin tutkinnon osana. Työskentelyn pääosan muodostivat vuosina 1992 - 1993 soittamani viisi urkkokonserttia. Niiden ohjelmissa olivat keskeisenä J.S. Bachin urkuteokset. Kahdessa viimeisessä soitin pelkästään Bachia: Helsingin Meilahden kirkossa Clavier-Übung -kokoelman III osan ja Tampereen tuomiokirkossa preludeja ja fuugia Karl Strauben vuonna 1913 julkaiseman laitoksen esitysohjeita noudattaen. Käyttämäni urut ja kolmen ensimmäisen konsertin ohjelmat liittyivät tutkinnon kokonaisuuteen: Helsingin tuomiokirkko, Vanha kirkko ja Johanneksen kirkko ovat olleet Suomen ensimmäisten merkittävien Bach-esitysten tapahtumapaikkoja, vaikka 1800-luvulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Bachin teosten osuus urkurien ohjelmistossa ei ollut niin keskeinen kuin 1920-luvulta ja erityisesti 1950-luvulta alkaen.

Konserttien ohjelmia suunnitellessani hyödynsin vuonna 1976 Helsingin yliopistossa laatimaani pro gradu -tutkielmaa, joka käsitteli Suomen esittävän urkutaiteen vaiheita. Se muodosti lähtökohdan myös kirjalliselle työskentelylleni.

Vuodesta 1982 alkaen hitaasti käynnistynyt Sibelius-Akatemian jatkotutkintojärjestelmä hakee vielä lopullisia muotojaan. Erityisesti tutkielman osuus taiteellisen tutkinnon kokonaisuudessa sekä sen tarkastusmenettely ovat olleet epäselviä. Joulukuussa 1993 hyväksytty tohtorin tutkintoni oli kuudes taiteellisella linjalla suoritettu; lisäksi on tieteellisiä väitöskirjoja hyväksytty kaksi.

Tutkielmani ohjaajan tehtävän otti hoitaakseen kirkkomusiikin professori Paavo Soinne. Hänen niin musiikillinen kuin kielellinen asiantuntemuksensa on ollut työlleni korvaamaton. Osoitan kiitokseni myös hänen johtamansa jatkotutkintoseminaarin osanottajille saamastani arvokkaasta palautteesta.

Kiitän myös professori Tauno Äikäätä, jonka elävä ja humaani opetus osaltaan johdatti minut jo perusopinnoissani 1960-luvulla tutkielmani yhden keskeisen aiheen pariin, pohtimaan taidon ja tiedon suhdetta musiikkia esitettäessä.

Saksankielisen tiivistelmän käännöstyössä minua avusti tyttäreni Ulla Tuppurainen ja sen kieliasun tarkasti Elisabet Güll. Painatustyön valmisteluissa olen voinut hyödyntää apulaisprofessori Reijo Pajamon laajaa kokemusta.

Työskentelyä varten olen saanut Sibelius-Akatemialta kaksi apurahaa, joista suurempi mahdollisti neljän kuukauden virkavapauden syksyllä 1991, jolloin tutkielmani pääosat syntyivät.

Lopuksi lausun lämpimät kiitokseni perheelleni, jonka ymmärtämys on ollut välttämätön työni edistymiselle.

Kuopiossa 1. maaliskuuta 1994

Erkki Tuppurainen

# SUOMALAISTEN URKURIEN BACH-SOITTO JA SEN ESIKUVAT 1920 - 1950

<b>1. JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1. Tutkimustehtävä	1
1.2. Menetelmät	1
1.3. Kohteen täsmennys ja rajaukset	2
1.4. Tarkastelun taustaa	3
1.5. Lähteet ja kirjallisuus	4
<b>2. URKUMUSIIKIN TULKINTA JA ESITTÄMINEN</b>	<b>7</b>
<b>2.1. Käsitteet</b>	<b>7</b>
2.1.1. Yleistä	7
2.1.2. Interpretointi - tulkinta - esittäminen	10
2.1.3. Käytettävien termien määrittely	15
<b>2.2. Esittämisen osatekijät</b>	<b>16</b>
2.2.1. Osatekijöiden erittely	16
2.2.2. Muutamien termien määrittely	19
2.2.3. Ehdotus suomenkielisiksi termeiksi	21
<b>3. J.S. BACHIN URKUMUSIIKKI EUROOPASSA 1800 - 1900-LUVUILLA</b>	<b>22</b>
<b>3.1. Urkujen ja Bach-soiton kehitys 1800-luvulla</b>	<b>22</b>
3.1.1. Urkumusiikin ja urkujenrakennuksen kehitys	22
3.1.2. "Die gebundene Spielart" ja J.S. Bachin urkuteosten esitystraditio	24
3.1.3. F.C. Griepenkerl	28
3.1.4. Orkesteriurut ja J.S. Bachin musiikki	29
<b>3.2. Urkujenuudistus</b>	<b>32</b>
3.2.1. Elsassilainen urkureformi	32
3.2.2. Saksan Orgelbewegung	33
3.2.3. Urkujenuudistus Ruotsissa	35
<b>3.3. 1900-luvun Bach-soitto</b>	<b>38</b>
3.3.1. Karl Strauben varhainen kausi	38
3.3.2. Albert Schweitzer	39
3.3.3. Marcel Dupré	43
3.3.4. "Jetzt machen wir es richtig, aber früher war es schöner"	44
3.3.5. Näkemysten kehitys 1950-luvulta alkaen	51

<b>4. EUROOPPALAISEN BACH-SOITON KEHITYKSEN TARKASTELU</b>	<b>53</b>
<b>4.1. Tulkintaan ja esittämiseen liittyvä kielenkäyttö</b>	<b>53</b>
4.1.1. Tulkinta ja esittäminen	53
4.1.2. Tietyille ajalle ominaiset sanonnat	54
<b>4.2. Bach-soiton osatekijöistä esitetyt näkemykset</b>	<b>57</b>
4.2.1. Rekisteröinti, sormioiden käyttö ja dynamiikka	57
4.2.1.1. 1800-luvun käytännöt	57
4.2.1.2. 1900-luvun alkupuolen keskustelut	59
4.2.1.3. 1950-luvun jälkeen esiintyneet näkemykset	62
4.2.1.4. Kokoavaa	62
4.2.2. Jäsentely ja manuaalinen työstäminen	63
4.2.2.1. Termien käyttö 1700- ja 1800-luvuilla	63
4.2.2.2. 1900-luvun alun näkemykset	67
4.2.2.3. Artikuloinnin ja fraseerauksen välinen rajanveto	70
4.2.2.4. Kosketuksen ja artikuloinnin suhde	71
4.2.2.5. Näkemysten kehitys 1950-luvun jälkeen	74
4.2.2.6. Jon Laukvikin urkukoulu (1990) esimerkkinä	80
4.2.2.7. Kokoavaa	82
4.2.3. Tempo ja agogiikka	85
<b>4.3. Esimerkkejä J.S. Bachin urkumusiikin editioista ja tallenteista</b>	<b>85</b>
4.3.1. Editiot	85
4.3.2. Tallenteet	87
4.3.2.1. Varhaiset soivat dokumentit	87
4.3.2.2. Reikänauhataallenteet vuosilta 1911 - 1923	88
4.3.2.2.1. Yleistä esimerkkitalienteesta	88
4.3.2.2.2. Karl Straube	89
4.3.2.2.3. Paul Hindermann	92
4.3.2.2.4. Walter Fischer	93
4.3.2.2.5. Marcel Dupré	93
4.3.2.3. Esimerkki Marcel Duprén myöhemmistä levytyksistä	95
4.3.2.4. Esimerkkejä Albert Schweitzerin levytyksistä	96
4.3.2.5. Esimerkki Helmut Walchan levytyksistä	97
4.3.2.6. Tallenteiden suhde kirjallisiin lähteisiin	97

<b>5. J.S. BACHIN URKUMUSIIKKI SUOMESSA</b>	99
<b>5.1. Helsingin kirkkojen urut ja urkurit sekä urkujenrakennuksesta käydyt keskustelut</b>	99
<b>5.2. Urkurien ulkomaiset opinnot ja esikuvat</b>	105
5.2.1. Richard Faltin ja saksalainen perinne	105
5.2.2. Oskar Merikanto yhteyksien monipuolistajana	110
5.2.3. Ranskan nousu Saksan rinnalle	114
<b>5.3. Musiikkilehtien artikkelit ja keskustelut</b>	117
5.3.1. Urkumusiikki musiikkilehdissä	117
5.3.2. Schweitzer, Straube ja Dupré	117
5.3.3. Saksan urkujenuudistus	122
5.3.4. Finn Viderø ja Enzio Forsblom	129
<b>5.4. Helsingin urkukonsertit</b>	137
5.4.1. Konsertit	137
5.4.1.1. Esiintyjät	137
5.4.1.2. Ohjelmat	139
5.4.1.3. J.S. Bachin teosten osuus	141
5.4.2. Arvostelut	143
5.4.2.1. Arvostelujen määrä ja merkitys	143
5.4.2.2. Elis Märtenson ja hänen oppilaansa	143
5.4.2.3. Marcel Duprén vaikutus	147
5.4.2.4. Jouko Kunnas keskustelun virittäjänä	150
5.4.2.5. Urkujenuudistuksen vaikutus	152
5.4.2.6. Finn Viderø ja hänen oppilaansa	156
5.4.2.7. Vuoden 1950 Bach-konsertit	157
<b>5.5. Urkurien pedagoginen toiminta</b>	160
5.5.1. Urkukoulut ja J.S. Bachin musiikin osuus	160
5.5.2. Elis Märtensonin Bach-editio	162

<b>6. SUOMEN 1920 - 1940-LUKUJEN BACH-SOITON JA SITÄ KOSKEVAN KESKUSTELUN TARKASTELU</b>	166
<b>6.1. Tulkintaan ja esittämiseen liittyvä kielenkäyttö</b>	166
6.1.1. Tulkinta ja esittäminen	166
6.1.2. Urkujenuudistukseen liittyvät sanonnat	166
<b>6.2. Urkujensoiton osatekijät</b>	169
6.2.1. Rekisteröinti ja sormioiden käyttö	169
6.2.2. Fraseeraus ja artikulointi	172
6.2.3. Tempo ja agogiikka	178
<b>6.3. Urkukonserttien arvostelijat</b>	181
<b>7. SUOMALAISTEN URKURIEN BACH-SOITON SUHDE EUROOPPALAISIIN ESIKUVIIN</b>	183
<b>7.1. Käsitteet</b>	183
<b>7.2. Perinteet ja auktoriteetit</b>	184
<b>7.3. Suomalaisten urkurien ulkomaiset esikuvat</b>	185
<b>8. TIIVISTELMÄ</b>	188
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	192
<b>LÄHTEET JA KIRJALLISUUS</b>	195
<b>LIIITTEET</b>	207
I Urkurien ulkomaisia opintoja	207
II Helsingin urkukonserteja ja niissä soitettuja teoksia	208
III Helsingin konserttiurkujen dispositioita	217

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Tutkimustehtävä

Käsillä oleva tutkimus pyrkii selvittämään, miten Helsingissä 1920 - 1940-luvuilla esiintyneet suomalaiset urkurit soittivat Johann Sebastian Bachin urkuteoksia, sekä valottamaan heidän omaksumiensa soittotapojen suhdetta Bach-soiton kansainvälisiin virtauksiin.

Yleistyneen reseptiotutkimuksen osana on viime vuosina yhä enemmän paneuduttu reseptiohistorian, tiettyjen sävellysten eri aikoina saaman vastaanoton ja sen painotusten, tutkimiseen. Mielenkiinnon kohteeksi on kyseisessä yhteydessä tullut myös sävellysten esityskäytäntö sekä sen muuntuminen. Erityisasemassa on ollut J.S. Bachin musiikki, jonka reseptiohistoria muodostaa poikkeuksellisen selkeän jatkumon säveltäjän aikalaisista nykypäivään.

Seuraavassa on kysymys esittävän säveltaiteen historian tutkimuksesta. Pääpaino on esittäjien suhtautumisessa soittimensa kannalta keskeisen säveltäjän musiikkiin ja sen esityskäytäntöä koskeviin virtauksiin, jotka kyseisenä aikana tulivat varsin voimakkaasti esiin.

## 1.2. Menetelmät

Tarkasteltavalta aika-alueelta on vain hyvin rajoitetusti urkumusiikin soivia tallenteita. Suomalaisten urkurien soittoa ei kyseisenä aikana liene tallennettu lainkaan. Siksi vastaukset asetettaviin kysymyksiin joudutaan hakemaan lähinnä kirjallisten dokumenttien pohjalla. Suomen osalta kysymykseen tulee lähinnä "musiikkipublistiikka": musiikkilehtien ja sanoma-lehtien urkumusiikkia koskevat artikkelit, keskustelut ja konserttiarvostelut. Näiden perusteella syntyvää kokonaiskuvaa pääkaupungin julkisesta urkumusiikin tarjonnasta täydennetään johtavien urkurien elämäkertatietojen ja muutamien urkurien säilyneiden kirjeiden, nuottivihkojen ym. materiaalin avulla. Tarkastelun taustaksi on tarpeellista selvittää jossakin määrin myös Suomen 1920-lukua edeltänyttä kehitystä. Erityisen merkityksellisiä ovat tiedot johtavien urkurien opinnoista ja opetustyöstä sekä suhteista keskeisiin urkumusiikin vaikuttajajäseniin.

Koska Keski-Euroopan urkurien Bach-soittoa ei ole systemaattisesti tutkittu, myös siitä on vertailun pohjaksi muodostettava kuva. Suomalaisen näkemysten suhteuttaminen ulkomaisiin

esikuviin edellyttää 1800-luvun Bach-soiton sekä Saksan urkujenuudistuksen ja sitä edeltäneen ns. elsassilaisen reformin analysointia. Työskentely tapahtuu tältä osin etupäässä aikaisempien tutkimusten pohjalta, osaksi myös johtavien vaikuttajien omien kirjoitusten perusteella.

Bach-soiton vertaileva analyysi edellyttää urkujensoiton tulkintaan ja esittämiseen (Interpretation - Wiedergabe/performing) liittyvien käsitteiden määrittelyä sekä niiden merkityssisällön tarkkailua niin tutkijoiden kuin urkumusiikista kirjoittavien kielenkäytössä. Edelleen on tarpeen eritellä 'urkujensoitto'-käsitteen osatekijöitä, jotka nimenomaan Bachin musiikin yhteydessä näyttävät eri aikoina saaneen hyvin erilaisia painotuksia. Koska sanankäytön tarkkailu on sitä tärkeämpää mitä enemmän terminologia vaihtelee, kyseinen näkökulma on seuraavassa paikoin korostetusti esillä.

### 1.3. Kohteen täsmennys ja rajaukset

Vaikka urkumusiikin esittämistapojen ja niiden muotoutumisen kysymykset koskevat usein kaikkea urkumusiikkia, niiden analyysi rajataan **J.S. Bachin urkuteoksiin**. Ratkaisu on tehty seuraavin perustein:

- 1) J.S. Bachin teoksilla on 1800-luvun loppupuolelta alkaen ollut keskeinen osuus urkurien ohjelmistossa ja urkujensoiton opetuksessa.
- 2) Urkumusiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa sekä suomalaisissa urkujensoittoon liittyvissä lehtikirjoituksissa samoin kuin konserttiarvosteluissa on useimmin ja monipuolisimmin pohdittu Bachin musiikin esitysongelmia.
- 3) Bachin urkusävellysten muodostama kohdekokonaisuus on tyylillisesti yhtenäinen, mutta sisältää samalla riittävän valikoiman toteutuksellisesti erityyppisiä tekstuureja.

Tarkasteltu urkumusiikin julkinen tarjonta on rajattu **Helsingin konsertteihin**. Muun Suomen urkukonsertit eivät kyseisenä aikana näytä oleellisesti vaikuttaneen maamme urkutaiteen kehitykseen. Merkittävien ulkomaisten urkurien vierailut muualla maassa ovat olleet harvinaisia ja ne ovat yleensä toteutuneet pääkaupungin konserttien oheisilmiöinä.

Tutkimuksen aika-alueeksi on valittu **vuodet 1920 - 1950**. Helsingissä on järjestetty urkukonsertteja 1840-luvulta alkaen yhä säännöllisemmin, 1890-luvulta alkaen tapahtumia on vuo-

sittain jo useita. Järjestyneen konserttitoiminnan voidaan katsoa alkavan 1920-luvulla, jolloin myös urkumusiikista kirjoittaminen yleistyy. Tarkasteltavan aika-alueen päätösrajaksi tarjoutuu J.S. Bachin juhlavuosi 1950, jolloin hänen urkumusiikkinsa esitysongelmat nousevat korostetusti esille. Keskustelut painottuvat tuolloin - Saksan ja Tanskan urkujenuudistuksen ajattelutavan hengessä - ennen kaikkea urkujenrakennuksen kysymyksiin. Seuraavien vuosien sinänsä vilkas keskustelu ei tuo enää esiin olennaisesti uutta. Käsiteltävänä aikana esiintyneitä näkemyksiä vertaillaan kuitenkin soveltuvin kohdin myös mainittujen rajavuosien ulkopuoliseen koti- ja ulkomaiseen kehitykseen.

Urkujensoiton oleellisia tekijöitä ovat käytettävän **soittimen tyyppi ja laatu**. Niihin liittyvät näkökohdat nousevat keskusteluissa usein soittoa koskevien kysymysten edelle. Vaikka urkujenrakennus pyritään rajaamaan tarkastelun ulkopuolelle, sen kehityksen kosketteleminen on tietyissä yhteyksissä tarpeen.

**Urkujensoiton osatekijät** ovat kohdeajan kirjoituksissa hyvin eri tavoin esillä. Suomessa kiinnitetään jo vuodesta 1907 alkaen huomiota esitettävien teosten "manuaaliseen työstämiseen": kosketukseen, artikulointiin ja jäsentelyyn sekä niiden suhteeseen toisiinsa. Toinen keskeinen alue on rekisteröinti (äänikertojen valinta) ja siihen liittyvä sormioiden käyttö, jotka palvelevat teosten soinnillista ja dynaamista toteuttamista.

#### **1.4. Tarkastelun taustaa**

Urkujenrakennuksen alalla on 1900-luvulla esiintynyt selkeästi profiloitunut uudistusliike (saks. Orgelbewegung, engl. Organ revival tai Organ reform movement), joka on liittynyt läheisesti uusklassisiin ja antiromanttisiin virtauksiin. Sen myötä ovat urkujenrakennuksen kysymykset pitkään olleet huomion kohteina. Urkujensoittoa on sen sijaan tutkittu huomattavasti vähemmän. Historiallisten tutkimuskohteiden osalta yhtenä selityksenä tähän on se, että soittoa on pystytty tallentamaan käytännössä vasta 1900-luvulla, järjestelmällisesti sen loppupuolella. Eri maiden ja aikakausien urut ovat poikenneet huomattavasti toisistaan. Vasta tällä vuosisadalla olisi ollut mahdollista päätyä yhtenäisiin periaattein suunniteltuun ja rakennettuun soittimeen, jollaisen on nähty olleen urkujenuudistusliikkeen ihanteena. Viime vuosikymmeninä on kuitenkin yleistynyt näkemys, jonka mukaan "universaalinen" urkutyyppe ei ole käytännössä tavoittelemisen arvoinen.

Urkujenrakennuksen kehityksen mukana ja menneiden aikakausien musiikkia koskevan kiinnostuksen lisääntyessä urkurit ovat 1900-luvulla joutuneet - useimpia muita musiikin esittäjiä perusteellisemmin - perehtymään soittimensa ja sille sävelletyn musiikin taustoihin. Käyty keskustelu on ajoittain ollut vilkasta ja levinnyt myös ammattilehtien ulkopuolelle. Urkuasioihin perehtymistä ovat osaltaan vauhdittaneet soitinhankinnat, joita urkurit ovat joutuneet yksityiskohtaisesti perustelevaan.

Suomalaisten urkurien keskuudessa urkujenuudistuksen näkemykset vakintuivat 1950-luvulla käydyin kiihkeän keskustelun jälkeen vallitseviksi. Urkujensoiton monien osatekijöiden, mm. sormioiden käytön, artikuloinnin ja rytmin käsittelyn, osalta käytännöt alkoivat 1960-luvulla myös yhtenäistyä. Ulkomaisten urkurien vierailut Suomessa ja suomalaisten opinnot ulkomailta herättivät kuitenkin esityskäytäntöä ja sen perusteluja koskevia kysymyksiä, joihin saadut vastaukset jäivät vajavaisiksi. 1960-luvun jälkeen ovat suorat yhteydet ulkomaille lisääntyneet mm. Organum-seuran järjestämien konserttien sekä vuotuisen Lahden kansainvälisen urkuviikon ansiosta. Urkujenrakennusta ja -soittoa koskevat keskustelut ovat keskittyneet Organum-seuran jäsenlehteen. Aikaisempien vuosikymmenten kehitystä näissä kirjoituksissa ei ole juuri kosketeltu.

## 1.5. Lähteet ja kirjallisuus

**Urkutaidetta sivuava tutkimus** Suomessa on ollut suhteellisen vähäistä ja valtaosalta soitinkeskeistä. Martti Helan vanhojen urkujemme vaiheita käsittelevän historiallisen kokonaisuuden (väitöskirja, Helsingin yliopisto 1924) jälkeen valmistuneet osatutkimukset ovat olleet etupäässä pro gradu -tutkielmia ja vastaavia opintojen päättöitä. Käsillä olevan työn esivaiheena on palvellut tekijän vuonna 1975 Helsingin yliopistossa laatima tutkielma.<sup>1</sup> Osmo Vatanen (1979) on tuonut esille Aarne Wegeliuksen osuuden Suomen urkujenrakennuksessa 1920- ja 1930-luvuilla, Markku Enbuske (1981) on selvitetty urkujenuudistusliikkeen vaikutusten leviämistä maahamme ja Folke Forsman (1985) on käsitellyt suomalaisia urkusävelyksiä

---

<sup>1</sup> Tutkielman pääosat on julkaistu, olosuhteiden pakosta ilman lähdeviitteitä, nimellä "Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita" teoksessa Murto-Heikinheimo 1980 (myös ruotsiksi käännettynä). Tarkistettu, täydennetty ja myös 1940-luvun käsitteväksi laajennettu versio odottaa tätä kirjoitettaessa julkaisemistaan. Tutkimustyön ohella on syntynyt myös Helsingin urkukonserteja käsittelevä artikkeli (Tuppurainen 1991).

sekä Suomen urkujenrakennusta. Tätä kirjoitettaessa (1993) etenee Pentti Pellon 1800-luvun lopun urkujenrakennusta koskeva tutkimustyö.

Urkujensoiton ulkomaisten esikuvien tutkimiseen antaa merkittäviä herätteitä Enzo Forsblomin J.S. Bachin urkuteosten esittämisen ongelmia käsittelevä väitöskirja (1957). Ulkomaista kirjoittajista sitä vastoin harvat tarjoavat selkeitä kokonaistuloksia; hyödyllisimpiä ovat olleet Hermann J. Buschin (1984), Ewald Kooimanin (1989) ja Wayne Leupoldin (1989) 1800 - 1900-lukujen Bach-soittoa koskevat artikkelit, Harald Schützeichelin (mm. 1991) Schweitzer-tutkimukset ja Göran Blombergin Ruotsin urkujenuudistusta koskeva väitöskirja (1984). Tiettyjen urkujensoiton osa-alueiden tarkasteluun sen sijaan on tarjolla lähtökohtia, mm. Jacobus Kloppersin (1966 ja 1976) kuvio-opin (Figurenlehre) merkitystä korostavat, Ludger Lohmannin (1984) artikulointia koskevat sekä Peter Williamsin J.S. Bachin urkuja ja urkumusiikkia käsittelevät tutkimukset. Keskeisten ulkomaisten vaikuttajien näkemykset käyvät ilmi heidän ja heidän oppilaidensa kirjoituksista, pedagogisista julkaisuista, pieneltä osin myös tavoitettavissa olevista äänitteistä.

Johtavia **suomalaisia urkureita käsittelevä kirjallisuus** rajoittuu etupäässä suppeisiin elämäkertoihin. Ensiasteisena lähdeaineistona ovat siksi olleet suomalaisten musiikkilehtien kirjoitusten perusteella merkittäviksi arvioitujen **urkukonserttien ohjelmat ja konserttiarvostelut**. 1920 - 1940-lukujen konsertteja koskevat tiedot ovat täydentyneet Helsingin Yliopiston kirjaston Musiikkileikkäitä -kokoelman sekä Helsingin seurakuntien musiikkikirjastossa säilytettävien Karl Sjöblomin ja John Sundbergin leikekokoelmien avulla. Tarkastellun aika-alueen konsertit ovat näin tulleet kartoitetuiksi ilmeisen kattavasti. Noin kolmasosa arvosteluista sisältää tutkimuksen kannalta merkittäviä havaintoja ja pohdiskelua. Niistä valitut otteet on pyritty kontekstuaalisista syistä esittämään riittävän laajoina.

1900-luvun alkupuolen suomalaisessa lehdissä on käsitelty huomattavasti nykyistä enemmän urkumusiikin ja urkujenrakennuksen kysymyksiä **artikkelien ja keskustelujen** muodossa. Monet urkurit ovat toimineet sanomalehtien musiikkikriitikkoina. Heidän mielipiteensä ovat luonnollisesti muita asiantuntevampia, joskin usein myös subjektiivisia. Mielenkiintoisen vertailukohteen on käsillä olevalle tutkielmalle tarjonnut Jukka Sarjalan lisensiaattityö (1990), joka käsittelee Helsingin 1920 - 1930-lukujen sinfoniakonserttien arvosteluja. Sarjala perustelee ansiokkaasti myös lehtikirjoitusten merkitystä musiikinhistorialle.

Suomalaisten urkurien ensimmäiset säilyneet äänitteet ovat valitettavasti vasta 1950-luvulta, mikä on pakottanut rajoittumaan kirjallisiin lähteisiin. Näistä merkittävimpiin kuuluvat urku-

rien **pedagogiset julkaisut**. Lisävalaistusta antavat myös urkureiden nuotteihinsa tekemät **esitysmerkinnät, kirjeenvaihto** ja heidän johdollaan opiskelleiden **haastattelut**. Tarkasteltujen vaikuttajajäsenilöiden koti- ja ulkomaisia **opintoja koskevat tiedot** ovat elämäkertojen lisäksi peräisin mm. Sibelius-Akatemiaa ja Leipzigin konservatoriota koskevasta aineistosta.

**Urkujenuudistusliikkeen kehitystä, J.S. Bachin musiikin esityskäytäntöä sekä tulkinnan ja esittämisen problematiikkaa koskevaa kirjallisuutta** on viime vuosina julkaistu yhä enemmän. Ulkomaisen kehityksen seurannassa ovat suomalaisen Organum-seuran jäsenlehden lisäksi auttaneet mm. seuraavat aikakauslehdet: *Ars Organi*, *Musik und Kirche*, *Der Kirchenmusiker*, *The American Organist*, *Diapason*, *The Organ*, *L'Orgue* ja *Orgelforum*.

## 2. URKUMUSIIKIN TULKINTA JA ESITTÄMINEN

### 2.1. Käsitteet

#### 2.1.1. Yleistä

Musiikkiin liittyvien suomen kielen käsitteiden 'tulkinta' ja 'esittäminen' merkitykset ovat yleisesti epäselviä. Sama koskee myös mm. ruotsin, saksan ja englannin kieliä. **Tulkinnan** l. **interpretoinnin** (interpretaatio, lat. interpretari, kreik. hermeneutike) yleinen merkitys lienee kääntäminen merkkijärjestelmästä toiseen. Musiikissa tällä on ollut kaksi erityismerkitystä: notaation siirto soivaksi tapahtumaksi ja mm. Hermann Kretzschmarin (1848 - 1924) ja Arnold Scheringin (1877 - 1941) edustamaan 'sisältöestetiikkaan' palautuva musiikin sanallinen luonnehdinta. Luonnehdittaessa musiikkia sanallisesti lähennyttään hermeneutiikkaa, oppia tulkinnasta ja ymmärtämisestä, jota Wilhelm Diltheystä (1833 - 1911) lähtien on pidetty humanististen tieteiden metodina erotukseksi luonnontieteistä. Viimeksi mainituille ominaisena, positivistisena tavoitteena on vastaavasti pidetty ilmiöiden 'selittämistä'.<sup>2</sup>

**Esittäminen** lienee suomen kielen musiikkisanana sisällöltään selvempi kuin tulkinta. Sillä tarkoitetaan soivan musiikkitapahtuman aikaansaamista, mihin voi liittyä erilaisia sivumerkityksiä. Yleensä kysymys on nuotintetun musiikin soivasta toteuttamisesta enemmän tai vähemmän konsertin luonteisessa tilanteessa.

Otavan isossa musiikkitietosanakirjassa edellä mainittujen sanojen käyttö on terminologisesti eriytymätöntä: hakusanassa Analyysi puhutaan 'tulkinta- ja esityskäytännetyyleistä', hakusanassa 'Esityskäytäntö' tulkinta ja esittäminen taas ovat synonyymejä (OIMT 1976-1980). Kyseinen eriytymättömyys on musiikista kirjoitettaessa yleistä. Tulkinta-sanaa käytetään yhä vähemmän musiikin esittämisen merkityksessä - se mielletään nykyisin usein hermeneutiikkaan liittyväksi. Suomen ja ruotsin kielissä interpretointi (interpretation) koettaneen tulkintaa (tolkning) neutraalimmaksi ilmaisuksi.

Sana **esityskäytäntö** (performance practice, Aufführungspraxis, uppförandepraxis) on ilmeisen vakiintunut tarkoittamaan nimenomaan musiikin käytännöllistä toteutusta. Sanan

---

<sup>2</sup> OIMT 1976-80, ja SMT 1989-, hakusanat Analyysi ja Hermeneutiikka; Bengtsson 1977, 49-54

yhteyteen ei liity 'tulkinnan' moniselitteisyyttä, sen sijaan usein ajatus esitettävän musiikin historiallisten lähtökohtien huomioon ottamisesta.

Groven musiikkietosanakirjassa **Robert Donington** ei näytä korostavan sanojen 'interpretation' ja 'performance' yhteydessä edellä kuvattua hermeneuttista piirrettä. Hänen mukaansa 'interpretation' tarkoittaa välivaihetta, jossa nuotintamalla (notation) muistiin merkitty luovan tason musiikillinen kokemus saatetaan uudelleen soivaksi (performance).<sup>3</sup> Samassa teoksessa **Howard Mayer Brown** yhdistää 'esityskäytännön' notaation täydentämistä koskevaan ongelmaan, joka on keskeinen erityisesti barokin musiikin esittäjälle: "how to interpret and go beyond the written notes". Brown toteaa kahtiajaon, joka on muodostunut vuoden 1750 jälkeen: musiikin aikaisempaan suorituluonteiseen toteutukseen (execution) liittyy yhä enemmän käsitys ilmaisusta (expression), jolloin esittäjän osuus korostuu (The New Grove 1980, hakusana Performing practice).

**Hugo Riemann** näyttää 1880-luvulla liittäneen - ajan muista kirjoittajista poikkeavasti - 'ilmaisuun' (Ausdruck) motiivien ja teemojen selkeän ja plastisen muotoilun mielikuvan. Teemoja hän nimittää Bachin ajan tapaan "musiikillisiksi ajatuksiksi". Esittävän taiteilijan (Reproduzierender Künstler) tuli pyrkiä toteuttamaan (abdrücken) säveltäjän tarkoittama sävelteoksen "kuva". "Oikean" kuvan antamisessa tuli ottaa huomioon myös "luonnonlait".<sup>4</sup>

Riemannin näkemys liittyy hänen teoreettiseen järjestelmäänsä, joka vaikutti monessa suhteessa huomattavasti niin musiikintutkimukseen ja terminologiaan kuin esittävään taiteeseen. Pitkästi hänen ajatuksiinsa perustunee myös se, että ilmaus 'Interpretation' on saksan kielessä viime vuosikymmeninä yleistynyt yhteyksissä, joissa Riemann itse käytti sanaa 'Vortrag'. Edellämainittu sisältää tällöin sekä tulkinnan että neutraalin toteuttamisen merkitykset. **Werner Neumannin** mukaan 'Interpretation' tuli käyttöön vasta 1900-luvun alkupuolella. Se esiintyy hakuteoksissa ensi kerran Alfred Einsteinin toimittamassa Riemannin Musik-Lexikonin vuoden 1929 painoksessa, jossa sen kohdalla varovaisesti viitataan hakusanaan 'Ausdruck'.<sup>5</sup> Saman teoksen vuoden 1967 painoksessa **Hans Heinrich Eggebrecht** nimenomaan erottaa

---

<sup>3</sup> The New Grove 1980, hakusana Interpretation: that element in music made necessary by the difference between notation (which preserves a record of the music) and performance (which brings the musical experience itself into renewed existence).

<sup>4</sup> Riemann 1882, 43-45: - - die deutliche Ausprägung der musikalischen Gedanken, das plastische Herausstreiten der Motive und Themen, die Übersichtlichkeit des ganzen Aufbaus des Kunstwerks. - - das höchste Ziel eines reproduzierenden Künstlers darin bestehen, das vom Komponisten gegebenen "Bild" möglichst getreu "abzudrücken". Vrt. myös Mäkelä 1989, 337-338.

<sup>5</sup> Als musikalische Interpretation kann man die Summe oder vielmehr das Ganze all der Belegungen im Vortrag eines Musikstückes bezeichnen, die im Artikel "Ausdruck" (s.d.) charakterisiert sind.

interpretoinnin vielä 1700-luvun alkupuolella vallinneesta musiikin toteuttamisesta (Ausführung, executio), johon vaikuttivat itsestään selvinä pidetyt perinteet, tottumukset ja säännöt. (Hakusana Interpretation, Riemann Musiik-Lexikon, Sachteil, 1967). Neumann käsittää 'interpretoinnin' musiikin tietoiseksi, ilmaisua palvelevaksi elävöittämiseksi. Hän arvelee sanan yleistymisen syyksi sen kansainvälisyyden sekä sen käytön joustavuuden: samaa sananrunkoa voidaan käyttää niin henkilön, asian kuin toiminnan yhteydessä. Ongelmalliseksi sen tekevät lähinnä erilaiset sivumerkitykset.<sup>6</sup>

Saksan kielessä esittämistä tarkoittavia sanoja on ollut käytössä useita. Neumannin mukaan 'Vortrag'-sanan synonyymeinä on käytetty sanoja 'Wiedergabe', 'Aufführung' ja 'Darstellung', roomanisella ja anglosaksisella kielialueella vastaavasti sanoja 'exécution' (execution) ja 'performance' (mts. 8-9). Joskus esiintyy myös sanaa 'Wiedergabe' lähenevä 'Reproduktion'.

1700-luvulla pääasiallinen esittämistä tarkoittava sana näyttää olleen 'Vortrag'. **J.G. Waltherin** (1732) mukaan 'Executio' merkitsee sävellyksen esitystä (die Aufführung eines musicalischen Stücks).<sup>7</sup> **F.W. Marpurgen** pitää vuonna 1760 'Ausführungia' ilmeisesti jonkinlaisena 'Vortragin' alakäsitteenä, sen teknistä suoritusta kuvaavana osana.<sup>8</sup> 1800-luvulta alkaen 'Ausführung' liittyy useimmiten musiikkiesityksen tekniseen toteuttamiseen, kun taas 'Aufführung'-sanaa käytetään lähinnä organisoidun julkisen musiikkitahtuman yhteydessä, erityisesti ooppera- tai oratorioesityksestä tarkoitettaessa. **Tomi Mäkelä** kiinnittää huomiota **Gustav Schillingin** vuonna 1843 esittämään jakoon, jonka mukaan musiikin esitystilanteita ovat toisaalta kamariesitykset (Ausführungen), toisaalta suuret, varsinaiset konsertit (Aufführungen). Mäkelä näyttää rinnastavan tämän jaon itse esittämäänsä, jonka mukaan sana 'esiintyminen' painottaa 'esittämistä' enemmän toiminnan julkisuutta musiikin yksityisen harrastamisen vastaakohtana (Mäkelä 1990, 59; vrt. myös Braun 1972, 47-50).

Ruotsin kielessä useat esittämiseen liittyvät termit ovat lähellä saksaa: föredrag - Vortrag, uttryck - Ausdruck, uppförande - Aufführung, utförande - Ausführung. 'Framförande' läheneekin musiikin yhteydessä käytettynä saksan ilmauksia 'Wiedergabe' ja 'Darstellung'. **Nils-**

---

<sup>6</sup> Neumann 1982, 8-9: "Interpretation" schließt ebenso die Erklärung und Deutung biographischer Sachverhalte und kulturhistorischer Zusammenhänge mittels der Wortsprache ein, wie auch die analytisch-durchdringende und kommentierende Werkerläuterung mit dem Ziel einer literarisch oder rhetorisch gebotenen Erlebnishilfe.

<sup>7</sup> Musicalisches Lexikon; mm. Paavo Soine (1993, 2) korostaa sitä, että musiikin "Composition"- ja "Execution"-elementit kuuluivat vielä 1700-luvun alkupuoliskolla verraten kiinteästi yhteen.

<sup>8</sup> Kritische Briefe über die Tonkunst, Bd I, 500 (Neumannin 1982, 11. mukaan): Das Wort Vortrag ist von größerem Umfange als das Wort Ausführung - - ; und ein jeder, der gut vorträgt, hat eine gute Ausführung. Hingegen kann einer ein guter Ausführender seyn, ohne einen guten Vortrag zu haben.

Neumann näyttää tässä yhteydessä käsittävän 'Aufführung'-sanan samaksi kuin 'Ausführung'. [!]

**Göran Sundin**in mielestä sana 'uppförande' liittyy kokonaisen teoksen esittämiseen enemmän kuin 'framförande' ja 'utförande'. Viimeksi mainittu lähenee sanaa 'exekution', joka korostaa musiikin esittämisen suoritusluonnetta, kun taas 'framförande'-sanaan sisältyy enemmän esitystapahtuman ulkonaisia piirteitä. Sundin ottaa esille myös sanan 'föredrag', vaikka toteaa sen yleensä kuuluvan kielellisen esittämisen alueelle. 'Gestaltning' taas kuvaa musiikin muotoilemista tietyiksi kokonaisuuksiksi. (Sundin 1984a, 2-5).

Viime aikoina on korostettu äänentoistotekniikan yhä suurempaa merkitystä musiikillisessa kommunikoinnissa. **Martin Elste** (1987) käyttää termiä 'realisointi' (Realisation), joka on tässä mielessä kattavampi kuin musiikin perinteistä 'esittämistä' tarkoittavat sanat. Edelleen hän tuo 'Wiedergabe'-sanan rinnalle termin 'Weitergabe', joka tarkoittaa musiikin esityspaikasta riippumatonta saattamista kuulijoiden ulottuville (esimerkiksi radion avulla).

### 2.1.2. Interpretointi - tulkinta - esittäminen

**Enzio Forsblomin** väitöskirjassa (1957), joka käsittelee J.S. Bachin urkuteosten esittämistä, esiintyy - jo nimessä<sup>9</sup> - etupäässä sana 'interpretation', joka toisinaan korvautuu ilmauksella 'tolkning'. Sana 'utförande' liittyy Forsblomilla yleensä tulkinnan yksityiskohtiin. Hänen mielestään interpretointi- eli tulkintaprosessi on välttämätön, ennen kuin tulkitsija (interpret) tai säveltäjä itse antaa musiikkiteokselle aikaan sijoittuvan olemassaolon (existens i tiden). Teoksen muotoaminen ajassa (gestaltande i tiden) on tietyn interpretaation ilmaus.<sup>10</sup> Pohdiskellessaan subjektiivisuuden merkitystä musiikin tulkinnalle Forsblom näyttää toisaalta erottavan tulkinnan ja esittämisen toisistaan, toisaalta toteavan niiden välisen rajan vaikeaksi määrittää. Hänen mukaansa on vaikeaa teoriassakaan kuvitella teoksen tulkintaa ja esittämistä (en interpretation och ett utförande), joihin interpretoija (interpret) ei subjektiivisesti mitenkään vaikuttaisi (mts. 160).

---

<sup>9</sup> Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J.S. Bachs orgelkompositioner

<sup>10</sup> Forsblom 1957, 10-11: Den akt, genom vilken interpreten eller tonsättaren själv ger det musikaliska konstverket existens i tiden, förutsätter och föregås av en *interpretations- eller tolkningsprocess*. I detta arbete befattar vi oss inte med konstverkets *gestaltande i tiden*, ej heller med det i och för sig intressanta förhållandet mellan detta gestaltande och den föregående tolkningsprocessen. Själva gestaltandet i tiden är ett uttryck för en bestämd interpretation.

Forsblom viittaa tässä yhteydessä Gisèle Brelet'n teokseen L'interprétation créatrice (1951) ja Igor Stravinskin teokseen Musikalische Poetik (The Poetics of Music).

**Hans Heinrich Eggebrechtin** mukaan 'Interpretation' ei ole vain kääntämistä vaan myös musiikkiesityksen toteuttajan uudelleen luovaa toimintaa (*nachschöpferisches Verwirklichen, Umschaffen*). Nuottikuvan ja sen soivan toteutumisen väliin sijoittuvat käsitteet laatu, subjektiivisuus ja historia. (Hakusana Interpretation, Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, 1967)

**Ingmar Bengtsson** liittää musiikin esittäjän osaksi musiikillista "kommunikaatioketjua" ja suosii tässä yhteydessä sanaa 'exekutor' (1977, 16-24). Menneiden aikojen musiikin tarkastelua (rekonstruktion eller tolkning av det förgångna) pohdiskellessaan hän käyttää sanaa 'interpretation', jonka hän kuitenkin haluaa myös erottaa 'esityskäytännöstä' (uppförandepraxis). Viimeksi mainittu sana on hänen mielestään sopiva kuvaamaan esitettävän musiikin syntyäkäuteen liittyviä yleisiä tai laajityypillisiä ominaisuuksia, kun sitä vastoin 'interpretointi' painottaa yksittäisyyttä, yksilökohtaisuutta.<sup>11</sup> Bengtsson panee niin ikään merkille sanojen 'interpretation' ja 'tolkning' välillä joskus esiintyvän eron: tulkinnan saatetaan katsoa edeltävän interpretointia. Hän haluaa varata tulkinta-sanankoskemaan tutkijoiden ja musiikista kirjoittavien työtä, kun taas interpretointi hänen mielestään tarkoittaa musiikin esittämistä, "exekutörens verksamhet" (mts. 35). **Nils-Göran Sundin** toteaa, että käsitteellä 'interpretation' on hänen mielestään musiikissa kaksoismerkitys: toisaalta sisällön tai merkityksen selittäminen ja toisaalta teoksen välittäminen säveltäjältä kuulijalle. Se esiintyy myös sanojen 'framförande', 'utförande' tai 'exekution' sijasta. Näitä puolestaan lähenevät 'gestaltning' ja 'föredrag'. 'Tolkning' ei liity varsinaiseen musisointiin. Tulkintaa (interpretation) käsittelevässä tutkimuksessa Sundin painottaa 'tulkinta'-käsitteen merkitystä musiikkiteoksen ymmärtämisessä ja hallitsemisessa kokonaisuutena. Samalla hän kuitenkin haluaa välttää esittäjän persoonallisuuden osuuden korostamista. Esittämisen soivasta toteuttamisesta Sundin käyttää sanaa 'exekution', teoksen yksityiskohtien mahdollisesti erilaisista muotoiluista taas sanaa 'gestaltning' (Sundin 1984a, 2-5).

**Carl Dahlhausin** mielestä musiikin historian tutkijat ovat mm. Theodor W. Adornon edustaman lähestymistavan myötä alkaneet korostaa itse sävelteosten lisäksi tai sijasta niiden reseptiota: sävellyksen lisäksi otetaan huomioon kuulija sekä sävellyksen esittämistapahtumaan liittyvät tekijät. Esimerkiksi J.S. Bachin Matteus-passion 1829 tapahtuneessa esityksessä ei siis ollut niinkään kysymys teoksen "jälleen löytämisestä" (Wiederentdeckung) kuin varsinaisesta

---

<sup>11</sup> mts. 371-375: *Uppförandepraxis* är en lämplig och adekvat beteckning för det generella och typiska - vilken avgränsning man än gör i tid och rum -, medan interpretation behövs som beteckning för det *enskilda och individuella*.

löytämisestä (Entdeckung).<sup>12</sup> Käsitukset sävellyksen samoin kuin sen interpretoinnin 'autenttisuudesta' käyvät nekin kyseenalaisiksi (Dahlhaus 1991). Dahlhausin pohdintoissa 'Interpretation' esiintyy yleensä tulkinnan merkityksessä. Hän myös tarkastelee asiaa kuulijan ja erityisesti tutkijan kannalta eikä juuri kiinnitä huomiota esittäjän tai esityskäytännön ongelmiin. Vastaavasti **Hermann Danuser** korostaa, ettei sana 'Interpretation' rajoitu musiikissakaan pelkästään ketjun 'Komponist' - 'Interpret' - 'Hörer' keskimmäiseen osaan. Kuulijan reseptiokin on olennaiselta osaltaan 'interpretointia' silloinkin, kun hän kuuntelee musiikkia "esteettisesti etäännyen" osallistumatta siihen muulla tavoin (Mithören). Danuserin mielestä interpretoinnilla on kaksi merkitystä: teoreettis-hermeneuttinen ja esityskäytännöllinen. "Audiitiivisen reseption" edellytyksenä on teosten soiva toteuttaminen, esittäminen (Klangrealisation von Werken, ihre Aufführung, Wiedergabe oder Reproduktion) - tässä yhteydessä hän viittaa **Georg von Dadelsenin** provosoivaan otsikkoon: "es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten" (Dadelsen 1980). Mainitut interpretoinnin kaksi muotoa voivat tuskin kuitenkaan esiintyä täysin erillisinä.<sup>13</sup> Danuser muistuttaa myös, että 1700-luvun musiikinestetiikka ei tuntenut enempää musiikin esittäjän kuin sen kuulijan interpretoinnin vapautta: esittäjän tuli tehdä säveltäjän määrittelemät "affektit" kuulijalle eläväksi "oikealla" tavalla.<sup>14</sup>

Tunnetuksi tulleen näkemyksensä mukaan **Igor Stravinsky** halusi säveltäjänä olla ilmaisematta mitään musiikin ulkopuolista. Nuotit eivät ole hänen mielestään symboleja vaan merkkejä (Craft 1963, 253). Niinpä hän myös halusi, että hänen musiikkiaan "on 'luettava', 'esitettävä', sitä ei saa 'tulkita' - - siinä ei ole mitään tulkittavaa".<sup>15</sup> **Tomi Mäkelän** mukaan Stravinsky itsekin veti vaatimuksensa osittain takaisin, mikä kertoo sen olleen lähinnä poleemiseksi tarkoitettu. Pohtiessaan "esittävän ja säveltävän toiminnan" suhdetta Mäkelä kuvaa

---

<sup>12</sup> Dahlhaus 1977, 248; Vrt. myös Braunin musiikkikritiikkiä (1972, mm. s. 81-83) ja Heiniön (1992) musiikin vastaanottoa tutkimuskohteina koskevat pohdinnat.

<sup>13</sup> Danuser 1991, 165-166; aikaisemmassa artikkelissaan (1988) tekijä ilmeisesti pyrki käyttämään tulkinnan ja esittämisen termejä (Aufführung, Reproduktion, Vortrag, Interpretation, Darstellung, Realisierung, Ausführung) vaihdellen, ilman erityismerkityksiä.

<sup>14</sup> mts. 167-168: In der Tradition der Wirkungsästhetik postuliert sie um die Jahrhundertmitte vielmehr einen virtuell verlustlos funktionierenden Übertragungsmechanismus, insofern die im Musikstück niedergelegten "Affekte" des Komponisten durch "richtige" Nachahmung seitens des Spielers oder Sängers verlebendigt und dadurch dem Hörer erfahrbar gemacht werden sollen.

<sup>15</sup> Craft 1963, 252. Stravinski jatkaa (s. 253): "Tähän sanotte, etteivät musiikkini tyyliseikat ilmene kyllin vakuuttavasti nuottimerkinnöistä, että tyylini vaatii tulkintaa. Tämä on kyllä totta ja siitä syystä painetut partituurini vaativatkin mielestäni välttämättä levytyksiä avukseen. Mutta arvostelijani eivät tarkoita tämänlaatuista 'tulkintaa'. Hän viittaa esimerkkinä kysymykseen, onko tietty sävelkuvio tulkittava nauruksi vai ei ja kysyy: "Mitä väliä sillä on esittäjälle?"

viimeksi mainittua "kaavojen" eli esitystä koskevien suunnitelmien laatimisena. Ferruccio Busonin mukaan niin tulkinta kuin notaatiokin ovat vain transkriptioita alkuperäisestä ideasta, toisaalta Mäkelän esiin tuoman Thomas C. Markin näkökulmasta teoksen esitys on sen samanaikaista siteeraamista ja "väittämistä", ts. esittäjän omaehtoisen panoksen mukaan tuomista. (Mäkelä 1989, 124-126).

Viime vuosina yleistynyttä "historiatietoista" lähestymistapaa edustava **Nikolaus Harnoncourt** korostaa mm. J.S. Bachin musiikin yhteydessä romanttisen esityksperinteen (Aufführungstradition) unohtamista, säveltäjän ajan notaatio- ja esityskäytäntöihin perehtymistä ja samalla esitystapahtuman ainutkertaista tuoreutta (mm. Hamoncourt 1986, 60-61).

Anglosaksisille musiikintutkijoille hermeneuttinen lähestymistapa ja sen mukana myös 'interpretointi' näyttää olevan yleensä vieras. Esimerkiksi **Leonard B. Meyer** ei teoksessaan *Emotion and Meaning in Music* (1956) puhu tulkinnasta. Hänen mukaansa esittäjä (performer) ei kuitenkaan ole "musiikkiautomaatti tai jonkinlainen musiikillis-mekaaninen meedio, jonka välityksellä partituuri tai traditio toteutuu soivana". Sen sijaan "esittäjä on luoja, joka oman tunneherkkyytensä ja mielikuvituksensa avulla saattaa eläviksi ne suhteet, jotka on esitetty partituurissa tai jotka hän on omaksunut kuulemalla oppimastaan perinteestä."<sup>16</sup>

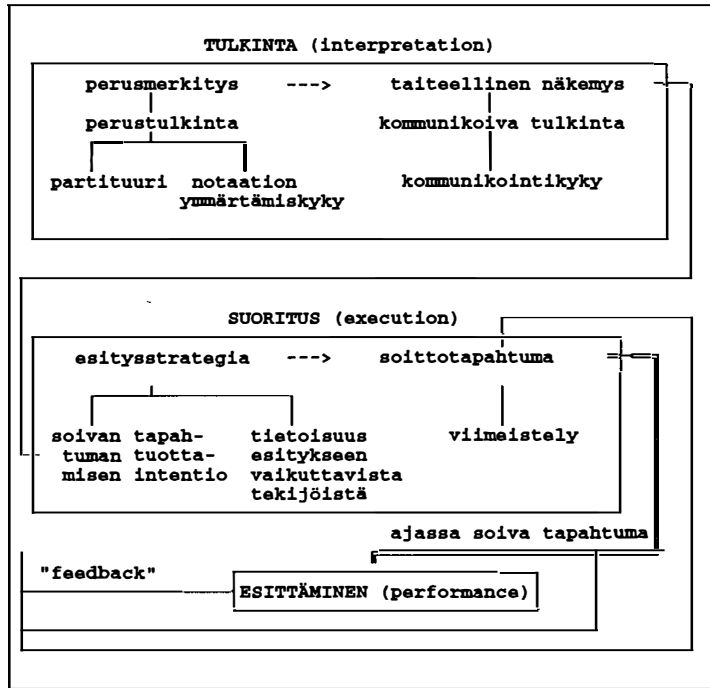
Viime vuosina on herännyt kiinnostus musiikin tulkinnan ja esittämisen empiiris-psykologiseen tutkimiseen. **Kari Kurkela** on kehittänyt esitystapahtuman (an act of performance) englanninkielisen kuvauksen. Hän jakaa tapahtuman tulkintaan (interpretation) ja toteutukseen (execution), joista ajassa soivana ilmiönä muodostuu esittäminen (performance). Tulkinnaassa nuottitekstin ymmärtämisen kykyyn (basic linguistic competence of notation) tulee liittyä kommunikatiivisen ymmärtämisen kyvyn (communicative competence), mm. tietoisuuden ilmaisullisen muuntelun tarpeesta. Näin syntyneeseen soivan tapahtuman tuottamisen intentioon liittyy esittäjän tietoisuus omasta fyysisestä tilastaan sekä soittimen ja esitystilanteen ominaisuuksista esityshetkellä. Kun toteuttamisen strategiaan vielä yhtyvät viimeistely ja vuorovaikutus kuulijan kanssa, esitys lopulta toteutuu. Kukin esitystapahtuma antaa kokemuksia, jotka puolestaan vaikuttavat seuraaviin esitystilanteisiin (Kurkela 1989):

---

<sup>16</sup> Meyer 1956, 199: The performer is not a musical automaton or a kind of musico-mechanical medium through which a score or tradition is realized in sound. The performer is a creator who brings to life, through his own sensitivity of feeling and imagination, the relationships presented in the musical score or handed down in the aural tradition which he has learned.

ESITYSTAPAHTUMA (an act of performance)

Kari Kurkelan (1989, 375) englanninkielisen kaavion mukaan



Käytännöllisesti painottuneissa teksteissä 'esittämisen' korvaavat usein yksinkertaisesti sanat 'soittaminen' tai 'laulaminen' erikielisine vastineineen.

### 2.1.3. Käytettävien termien määrittely

Suomenkielisissä musiikkia koskevissa kirjoituksissa sana 'interpretointi' (tai interpretaatio) ei ole ollut yleinen. 'Tulkintaa' on usein käytetty samaan tapaan kuin 'interpretointia' muissa kielissä: musiikkiteoksen soivaksi saattamista kuvaavana terminä, joka ei pyri erittelemään musiikillisen kommunikaatioketjun eri vaiheita. Tarvetta erottaa kyseiset sanat toisistaan ei näin ollen ole esiintynyt. Suomen kielessä saattaisi sen sijaan olla paikallaan erottaa esittämisen 'Aufführung' / 'uppförande' - ja 'Ausführung' / 'utförande' -merkitykset - viimeksimainitusta on toisinaan käytetty sanaa 'toteutus'.

Seuraavassa sanaa 'tulkinta' pyritään käyttämään vain silloin, kun oletetaan soittajan korostavan yksilöllistä ilmaisua tai sävelteoksen taustalla olevia ei-musiikillisiä ideoita. Nimitystä 'esittäminen' käytetään erityisesti silloin, kun on kysymys neutraalista, ajattelultaan ensisijaisesti teokseen (notaatioon sekä sitä täydentävään esityskäytäntöä koskevaan tietoon) pitäytyvästä sävellyksen saattamisesta soivaksi ajassa ja tilassa.

## 2.2. Esittämisen osatekijät

### 2.2.1. Osatekijöiden erittely

**Eero Tarasti** on esittänyt mm. Boris Asafjevin intonaatioteoriaan pohjautuvan ja **Ingmar Bengtssonin** musiikillisen kommunikaatioketjun kuvausta täydentävän mallin (1982, 212-213):

Intonaatiovarasto		
Säveltäjä	Esittäjä	Kuuliija
Partituuri	Musikki soivana ilmiönä	

Mallin osana esiintyvä intonaatiovarasto tarkoittaa "kollektiivista musiikkimuistia", joka vaikuttaa sekä säveltäjän että esittäjän toimintaan yhtä hyvin kuin teoksen vastaanottajan hetkelliseen kokemukseen. Tarkasteltaessa urkumusiikin saattamista soivaksi ajassa ja tilassa intonaatiovaraston erityisenä osastona voidaan pitää urkujensoittoon liittyviä soivia kokemuksia, "memorandumeja".<sup>17</sup> 'Esityskäytännön' osiksi Bengtsson laskee mm. kokoonpanon, soinnilliset tekijät, improvisoinnin osuuden, tempon käsittelyn, dynamiikan ja artikuloinnin sekä korukuvioiden ja tiettyjen rytmien toteuttamisen (1977, 372-373).

Urkumusiikin yhteydessä tulee esityskokoonpanon sijasta kysymykseen soittimen valinta - käytännössä soitin on yleensä sidottu myös tiettyyn fyysiseen tilaan. Sormioiden ja jalkion sekä äänikertojen käyttö vastaavat yhdessä sekä kokoonpanon valintaa että pääosaa soinnillisista ja dynaamisista ratkaisuisista. Soinnin ja dynamiikan hienosäädön mahdollisuudet ovat pienet; tästä syystä artikuloinnin, rytmien yksityiskohtien ja agogiikan merkitys korostuu. Myös jäsentelyn toteutuksen (fraseerauksen) on usein katsottu vaativan urkurilta erityisiä ponnisteluja. Tempon valintaan kuten artikulointiinkin vaikuttavat esitystilan akustiset ominaisuudet. Soittotekniset ratkaisut, mm. sormi- ja jalkajärjestykset, palvelevat kaikkien em. musiikillisten päämäärien saavuttamista.

---

<sup>17</sup> Asafjevin käyttämä nimitys Tarastin (1982, 212) mukaan

J.S. Bachin urkumusiikin esittämistä käsittelevässä kirjallisuudessa mainitut osatekijät ovat pääosin yhdenmukaisesti esillä. Ne voidaan jakaa seuraavasti:

Teos ja säveltäjän siinä heijastuvat intentiot

musiikillinen ja kulttuurimiljö  
nuottikirjoituksen osuus, sen luotettavuus ja  
tarkkuus (mm. ornamentit)  
improvisoinnin osuus

Teoksen analyysi

sävellyksen muoto ja rakenne  
jäsentely (fraseeraus/interpunktio)  
ulkomusiikillisten tekijöiden (retoriikka,  
ohjelmallisuus) huomioon ottaminen

Sointi ja dynamiikka

soittimen valinta (myös viritysjärjestelmän)  
akustisten olosuhteiden huomioon ottaminen  
rekisteröinti ja sormioiden käyttö  
dynamiikka

Musiikki liikeilmiönä

tempo, pulssi  
aksentointi  
agogiikka

Kosketus ja artikulointi

Soittotekninen toteutus

Muutamien kirjoittajien erottamista osatekijöistä muodostuu seuraavanlainen taulukko:

Taulukko 1

Urkujensoiton osatekijät muutamien kirjoittajien erittelemänä

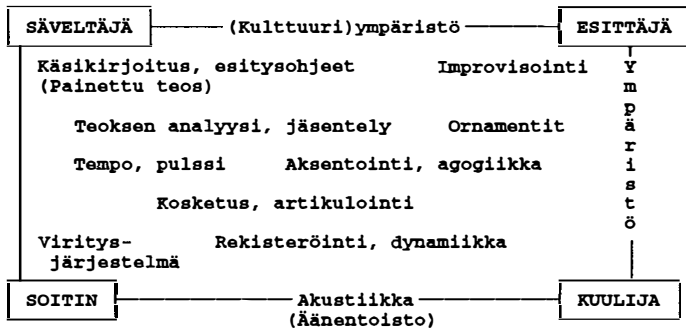
Kirjoittaja	Soitin	Bekis- teräsiinti	Sormiot	Dyna- miikka	Tempo	Agogii- kka	Rytmi	Koske- tus	Artiku- lointi	Jäsen- tely	Sormi- järj.	Jalka- järj.	Orna- mentit	Muut
Griepenkerl 1844	(+)	+	(+)		+	(+)				+			+	
Schweitzer 1908	+	+	+	(+)	+					+			+	
Matthaei 1936	(+)	+		+		+	+		+	+			+	
Keller 1948	+	+	+	+	+				+	+			+	
Forsblom 1957	(+)	+	(+)	+	+	+	+		+	+			+	
Klotz 1962		+	+						+		+			
Kloppers 1966	+	+	+		+	+	+		+				+	figuurit
Williams 1984	+	+	+						+		+		+	improvi- notaati- virityk-
Krummacher 1985	+	+	+		+		(+)	+	+		+	+	+	virityk-
Leupold 1989		+			+		+	+	(+)		+	+		
Laukvik 1990	+	+	+		+	(+)	(+)		+	(+)			+	virityk-

+ = kirjoittaja käyttää vastaavaa termiä

(+) = kirjoittaja käsittelee kyseistä osatekijää käyttämättä vastaavaa termiä

Taulukosta voidaan havaita, että dynamiikka on ollut esillä ainoastaan 1950-luvulle saakka. Kosketusta eritellään Griepenkerlin jälkeen vasta 1980-luvulla, viritysjärjestelmää ensimmäisen kerran 1980-luvulla, jolloin myös notaation, improvisoinnin ja kuvio-opin merkitys havaitaan. Lähes kaikki kirjoittajat ovat käsitelleet ornamentteja - viime aikoina niitä on usein alettu pitää nuottikuvan toteuttamiseen kyseisenä aikana kuuluvana improvisoinnin osana. Agogiikkaan ovat vain harvat kirjoittajat kiinnittäneet huomiota.

Seuraava kaavio pyrkii kuvaamaan urkumusiikin esittämisen osatekijöiden keskinäistä suhdetta musiikillisessa kommunikaatiossa. Lähtökohtana on se, että urkumusiikkia esitettäessä soittimen osuus liittyy tavallista merkittävämpänä säveltäjän, esittäjän ja kuulijan ketjuun:



Käsillä olevassa tutkielmassa korostuvat ne osatekijät, jotka ovat eniten saaneet huomiota suomalaisissa urkumusiikkia koskevissa kirjoituksissa ennen 1950-lukua: rekisteröinti (sormioiden käyttö mukaanluettuna), dynamiikka ja jäsentely sekä siihen läheisesti liittyväksi käsitetty artikulointi. Vähäisemmässä määrin on kosketeltu tempon ja agogiikan kysymyksiä sekä akustiikan huomioonottamista.

## 2.2.2. Muutamien termien määrittely

Edellä esitetyssä jaottelussa käytetyt nimitykset ovat yleensä vakiintuneet riittävän täsmällisiksi. Selviä poikkeuksia ovat kuitenkin 'jäsentely', 'artikulointi' ja 'kosketus'. Koska ne kohoavat seuraavassa tarkastelussa keskeisiksi, yritys niiden määrittelemiseksi on tarpeen.

Otavan Ison musiikkitietosanakirjan (OIMT, 1976-80) mukaan **fraseeraus** eli (säe)jäsentely tarkoittaa säerakenteen selvennystä musiikillisessa esityksessä, **artikulointi** musiikin esitystapana taas musiikin pienrakenteen tasolla tapahtuvaa muotoilua. Jäsentely sisältää OIMT:n mukaan myös laajempien muotoyksiköiden erottelun ja yhdistelyn. Suomen urkuiheissa kirjoituksissa 'jäsentely' ja 'jaksottelu' (jaksoittelu) ovat usein esiintyneet 'fraseerauksen' sijasta. 'Jäsentely' on tällöin saattanut korostaa soittajan analyttistä suhtautumista työstettävään

musiikkiin. 'Fraseeraus' on jäämässä pois käytöstä - uudempi Suuri Musiikkitietosanakirja (1989-) viittaaakin sen kohdalla hakusanaan **jäsentely**.

The New Grove -tietosanakirjan (1980) mukaan musiikin esittäjän artikulointi (articulation) on hänen tapansa liittää perättäiset sävelet toisiinsa (the manner in which successive notes are joined to one another by performer). Fraseerausta vastaavaa hakusanaa teoksessa ei ole - sanan 'phrase' yhteydessä kyseinen käsite kuitenkin esiintyy: " 'phrasing' is usually applied to the subdivision of a melodic line". Groven 5. painoksessa (1954) ilmaus "musical phrasing" näyttää sisältävän myös artikuloinnin.

Tietosanakirjan Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG, 1962) Artikulation-hakusanan kirjoittajan, Hermann Kellerin, mukaan artikulointi merkitsee musiikin yhteydessä sävelten toisiinsa sitomista tai niiden erottamista (die Bindung oder Trennung der Töne). Phrasierung-hakusanan kirjoittaja Hans Gunter Hoke viittaa Riemann Musik-Lexikonin 11. painokseen (1929), jonka mukaan sana tarkoittaa musiikillisten ajatusten toisistaan erottamista.<sup>18</sup> Hän asettaa Hugo Riemannin muotoileman fraseeraus-opin aseman musiikkitieteeseen järjestelmässä kyseenalaiseksi ja toteaa kyseisen käsitesanan lähenevän merkitykseltään toisaalta artikulointia, toisaalta jäsentelyä (Sinngliederung). Artikulation-artikkelissaan Keller katsoo fraseerauksen liittyvän säkeen loogisen yhteyden ylläpitämiseen, artikuloinnin taas säkeen ilmeeseen.<sup>19</sup>

**Kosketus** on mainituissa tietosanakirjoissa määritelty verraten yhdenmukaisesti. OIMT rajaa sen pianonsoiton terminä tarkoittamaan "tapaa, jolla sormet painavat koskettimet alas ja saavat vasarat osumaan kielisiin". Toisaalta "esim. klavikordin, cembalon ja urkujen kosketuksella on selvät periaatteelliset eronsa", ja sana ulotetaan koskemaan soittimen osuutta puhumalla sen - "kevyestä" tai "raskaasta" - kosketuksesta. Kielitieteessä yleensä käytetty sana **interpunktio** eli välimerkkien jäsentävä käyttö esitellään OIMT:ssa lähinnä kuriositeettina mainitsemalla J. Fischerin 1920-luvun "interpunktiolaitokset", joissa tämä julkaisi klassisia sävellyksiä mm. kysymys- ja huutomerkein varustettuina. Suuri Musiikkitietosanakirja puolestaan näyttää pitävän interpunktiota hyväksyttynä, jäsentelyyn liittyvänä terminä.

---

<sup>18</sup> Abgrenzung der Phrasen, d.h. der mehr oder minder in sich geschlossenen natürlichen Glieder der musikalischen Gedanken (Sinngliederung) sowohl beim Vortrag durch den Ausdruck - - als in der Notierung durch besondere Zeichen, - - vor allem aber beim Hören bzw. Lesen eines Tonstücks als richtige Auffassung.

<sup>19</sup> Über den logischen Zusammenhang einer Phrase entscheidet einzig die Phrasierung, über ihren Ausdruck die Artikulation.

### 2.2.3. Ehdotus suomenkielisiksi termeiksi

Edellä esitetyt termit voidaan koota seuraavaksi sarjaksi:

kosketus	Anschlag	touch
painotus	Akzentuierung/ Betonung	accentuation
inegalisointi	Inegalisierung	
agogiikka	Agogik	(rubato)
artikulointi	Artikulation	articulation
interpunktio	Interpunktion	
fraseeraus	Phrasierung	phrasing
jäsentely	Sinngliederung	

Näyttää siltä, että viimeaikaisissa saksalaisissa tutkimuksissa sarjan saksankieliset nimitykset ovat vakiintumassa, kuitenkin siten, että sana 'Phrasierung' on saanut vanhahtavan sävyn. 'Interpunktion' taas on otettu käyttöön vasta viime vuosina. Englanninkielinen kirjallisuus tuntuu kaihtavan luokittelevia nimityksiä, esim. sana 'touch' sisältää usein artikuloinnin.

Suomen kielessä horjuvuutta esiintyy nykyään sanojen 'kosketus' ja 'artikulointi' käytössä. **Kosketuksen** rajoittaminen tarkoittamaan lähinnä yksittäisten sävelten toteuttamista vaikuttaa mielekkäältä. **Artikuloinnin** määritelmät uusissa tietosanakirjoissa ovat niin ikään käyttökelpoisia. 'Frageeraus' sijasta lienee paikallaan puhua musiikin **jäsentelystä**, jonka yhteyteen sopii, varsinkin 1700-luvun musiikista puhuttaessa, **interpunktio**. Yleistermiksi kelvollinen on **soittotapa**, joka sisältää kaikki mainitut osatekijät, mahdollisesti myös ns. inegalisoinnin ja painotuksen. Vastaavaa sanaa 'Spielweise', erityisesti mm. Ruotsissa suosittu yksinkertaistavan termin "die alte Spielweise" osana, on käyttänyt mm. Harald Vogel. Englannin kielessä samaa tarkoittavat mm. 'playing style' ja 'playing manner' (Leupold 1990) tai 'touch' (Williams 1984) - viimeksi mainittu sana ei tosin tunnu tässä yhteydessä onnistuneelta (ks. luku 4.2.2.5.). Usein 'soittotavan' korvaa 'soitto' (Spiel, playing).

### 3. J.S. BACHIN URKUMUSIIKKI EUROOPASSA 1800 - 1900-LUVUILLA

#### 3.1. Urkujen ja Bach-soiton kehitys 1800-luvulla

##### 3.1.1. Urkumusiikin ja urkujenrakennuksen kehitys

1800-luvulle tultaessa urkumusiikki oli menettänyt aikaisemman asemansa läntisen Euroopan musiikkikulttuurissa. Rationalistisen ajattelun vaikutuksesta käsitys musiikin ja myös urkumusiikin funktiosta ja sen osuudesta jumalanpalveluksessa oli muuttunut. Musiikin tehtäväksi katsottiin lähinnä hartaan tunnelman virittäminen, "Förderung religiöser Empfindungen", "Vorbereitung, Weckung und Unterhaltung andächtiger Gefühle" (Klotz 1962, 386). Säveltaiteen yleinen kehitys ei liioin ollut uruille suosiollinen. Polyfonisen kirjoitustavan ja kontrasteihin perustuvan ilmaisen sijasta suunta kulki kohti dynaamista joustavuutta ja ilmeikkyyttä, toisaalta myös virtuoosisuutta. Uutta soittotapaa edustavan vuosisadan vaihteen urkutaiturin **G.J. Voglerin** (1749-1814) pääpyrkimyksenä oli hänen aikalaisensa kapellimestari Winterin mukaan luoda "sielu" urkujen suoraviivaiseen, vain voimallaan tehoavaan ääneen.<sup>20</sup>

Urkumusiikin ominaispiirteinä, luonnehdintaa "wahrhaft orgelmäßig" vastaavana, alettiin pitää hidasta tempoa ja (osaltaan sen myötä) legatoon perustuvaa soittoa. "Urkumaisuuteen" yhdistetyt termit "der gebundene Stil" ja "die gebundene Spielart" eivät kuitenkaan viitanneet pelkästään legatosoittoon, vaan niihin liittyi myös arkaisoivan, polyfonisvoittoisen tyylin mielikuva. **J.H. Knecht** esittää urkukoulussaan näiden vaihtoehtoina moniäänisiä soitinlajeja käyttävän sekä edelleen galantin ja briljantin soitto/kirjoitustavan (galante / feurige / brillante Spielart / Schreibart). (Knecht 1795, I, mm. 56-57, 83-84). Tyyliään galanti tekstuuri sisälsi hänen mukaansa osittain laulavia ja hitaita, osittain hilpeitä ja nopeita osuuksia (mt., I, 75). Briljantti, vauhdikas soittotapa (brillante, feurige Spielart) on hänestä hyvin vaikuttava, mutta uruille

---

<sup>20</sup> Schafhütl'in (1888, 79) mukaan: Als technisch unübertroffener Orgelvirtuose war es Voglers erstes, dringendstes Bemühen, dem starren, seelenlosen, durch seine Kraft allein überwältigenden Instrument, der Orgel, Seele einzuhauchen.

soveltuu parhaiten kuitenkin "sidotun, kontrapunktisen ja fuugamaisen" musiikin soittamiseen liittyvä "sidottu" (gebunden) soittotapa.<sup>21</sup>

Liturgisessa käytössä urkumusiikki latistui tunnelmahakuisuudeksi, sen ulkopuolella taas tuli suosituksi ohjelmallinen esitystyylillä kuvailevine tehoineen (ukkosilmat yms.). G.J. Vogler tuli tunnetuksi nimenomaan kyseisen tyylin edustajana, ja J.H. Knecht antoi ohjeita tämänlaatuisen musiikin sepittämiseen.<sup>22</sup>

Ranskassa herätti Louis-James-Albert Lefébure-Wély suurta huomiota värikkäillä improvisaatioillaan, joiden tyylillisenä esikuvana oli ajan oopperamusiikki (mm. Douglass 1980). Yhä suosittumaksi tuli myös orkesteri-, ooppera- ja pianomusiikin sovittaminen uruille.

Uudet näkemykset urkujen tehtävistä ja mahdollisuuksista vaikuttivat sekä herätteitä antavasti että haasteina myös urkujenrakennukseen. Pyrkimys Mannheimin orkesteriin verrattavaan dynaamiseen joustavuuteen ja hienovaraiseen, subjektiiviseen ilmaisuun johti uusiin sointi-ihanteisiin: perussävelvoittoisuuteen, melodisesti ilmeikkäänä pidettyjen viuluäänikertojen lisääntymiseen ja räikeiksi koettujen kieli- ja kuoroäänikertojen vähenemiseen. Yläsäveläänikerroilla alettiin pyrkiä soinnillisten kontrastien aikaansaamisen sijasta värittämään ja vahvistamaan perusäänikertojen sointia. Klassisen saksalaisen Werk-periaatteen mukaiset pillistöt menettivät soinnillisen itsenäisyytensä ja niiden osoittaminen (HW, RP, BW, OW) korvattiin dynaamisilla esitysviiteillä. Kun urkujen soittopöydän alimmalla, I sormiolla soitetut selkäpillistöt alkoivat kadota, dynaamiseen porrastukseen perustuvat sormiomerkinnot (I, II, III) yleistyivät. Jalkion käyttö alkoi rajoittua epäitsenäisen bassoäänien soittamiseen. Urkujen virityksessä siirryttiin vähitellen käyttämään tasavireistä järjestelmää.

Voglerin vuoden 1800 tienoilla esittelemä "Orchestrion"-urkutyypin pyrki yksinkertaistamaan soittimen äänikertojen jakautumisen eri sormioille ja jalkiolle. Vaikka idea ei sellaisenaan jäänyt käyttöön, Voglerin ajatuksilla oli eri puolilla Eurooppaa huomattava herätteitä antava vaikutus.

Ranskassa, jossa mielenkiinto urkuihin väheni vielä enemmän kuin Saksassa, urkujen kehitys oli samansuuntainen mutta hitaampi. Siellä mm. pillistöt säilyivät pitkälti itsenäisinä.

---

<sup>21</sup> Knecht 1795, I, 57: Doch ist aber unter allen bisher erwähnten Spielarten diejenige dem Geist und Charakter der Orgel die angemessenste, gründliche, aber zugleich auch die schwerste Spielart, welche sich meistens mit gebundenen, kontrapunktischen und fugierten Sätzen beschäftigt.

<sup>22</sup> mm. mt. II, 130-137: Die Auferstehung Jesu, ein Tongemälde für die Orgel

Paisutuskaappi tuli käyttöön myöhemmin kuin pyrkimys dynaamiseen joustavuuteen antaisi aiheen olettaa. Yhdistimien ja äänikertaryhmien sulkuventtiilien käyttö loivat uusia dynaamisen säätelyn mahdollisuuksia. Vasta pneumaattisen koneiston avulla vuosisadan loppupuolella asetetut tavoitteet alettiin saavuttaa.<sup>23</sup>

### 3.1.2. "Die gebundene Spielart" ja J.S. Bachin urkuteosten esitystraditio

J.S. Bachin musiikki jäi 1700-luvun loppupuolella verraten harvalukuisten ammattilaisten tuntemaksi. Erityisesti Leipzigissa ja Berliinissä säilyi kuitenkin kosketus varsinkin hänen klaveeriteoksiinsa (mm. Blume 1947; Finscher 1989). 1800-luvun puolivälistä lähtien Bachin teokset alkoivat saavuttaa nykyisen kaltaisen keskeisen aseman konsertoivien urkurien ohjelmistossa.<sup>24</sup> Siitä saakka on myös jatkuvasti käyty keskustelua niiden esittämiseen liittyvistä kysymyksistä.

Samaan aikaan kun kosketinsoittimet kehittyivät dynaamisesti ilmaisykykyisemmiksi, näyttivät J.S. Bachin oppilaat ja näiden oppilaat pitkälti 1800-luvulle saakka pysyttävänsä konservatiivisilla linjoilla. He korostivat äänikertojen käytön yksinkertaisuutta ja vaativat musiikilta pianistisuuden ja orkesterin jäljittelyn vastakohtana "urkumaisuutta". "Die gebundene Spielart" ja "die gebundene Schreibart" -perinteitä vaalivat urkurit soittivat jatkuvasti Bachin urkusävellyksiä ja suosivat sävellyksissään ja improvisoinnissaan "ankaraa" tyyliä. **Felix Mendelssohn Bartholdyn** (1809-1847) toimeenpanema Matteus-passion esitys vuonna 1829 oli alku J.S. Bachin musiikin romantiselle renessanssille.<sup>25</sup> Mendelssohn esiintyi usein myös urkurina ja herätti Bach-esityksillään huomiota mm. Lontoossa (mm. Butler 1988). Omilla Bach-vaikutteisilla urkuteoksillaan hän antoi esimerkin monille muille 1800-luvun säveltäjille.

1800-luvun loppupuolella alettiin erityisesti Ranskassa tuoda esiin käsitystä katkeamattomasta oppilasketjusta, joka on säilyttänyt tiedon Bachin urkusävellysten alkuperäisestä esittämistavasta. Kyseeseen perinteeseen liittyviksi luettiin mm. J.Chr. Kittelin (1801), A.

---

<sup>23</sup> mm. Frotscher 1936/1966; Busch 1984b; Williams-Owen 1988

<sup>24</sup> Urkukonserttien ohjelmiston kehityksen osalta ks. mm. Weyer 1989

<sup>25</sup> mm. Blume 1947; David-Mendel 1972, 358-386; Haskell 1988, 13-16

Hessen (1831), Chr.H. Rinckin (1839) ja A.G. Ritterin (1844) urkukoulut sekä pedagogit Friedrich Schneider (Dessau), Johann Gottlob Schneider (Dresden) ja A.W. Bach (Berliini).<sup>26</sup>

Vaikka jo A.P.F. Boëly perehtyi vuosisadan alussa J.S. Bachin urkumusiikkiin, vasta Breslaussa toimineen **Adolph Hessen** (1809-1863) konsertti Pariisiin St. Eustachen kirkossa 1844 herätti ammattipiirien mielenkiinnon ja käynnisti varsinaisen Bach-harrastuksen myös Ranskassa.<sup>27</sup> Belgialaisen Francois Joseph Fétis'n kirjoitukset tutustuttivat ranskalaiset J.S. Bachin urkumusiikkiin; myös Félix Danjou esitteli saksalaista musiikkia ja "style lié" -tyyliä sekä vertaili sitä pinnallisempaan ranskalaiseen musisointiin.<sup>28</sup> Fétis'n maanmiehen ja suoja-tin **Jacques (Niklaas Jaak) Lemmensin** toiminnalla urkopedagogina ja hänen Pariisissa vuonna 1852 antamallaan urkukonsertilla<sup>29</sup> ja urkukoululla École d'Orgue (1862) oli ratkai-seva merkitys saksalaisen tradition ja Bachin urkumusiikin harrastuksen leviämiselle Ranskaan.

---

<sup>26</sup> Michael Schneider 1941; Klotz 1988; Little 1991

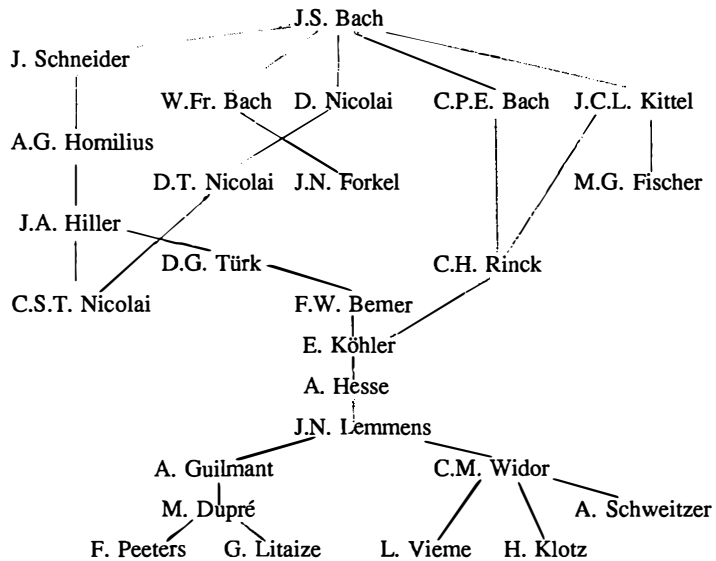
<sup>27</sup> mm. Dufourcq 1949; Guillard 1988, 1990; Burg 1992

<sup>28</sup> mm. Burg 1985, 174-176; Burg 1992; Fétis'n toiminnasta yleensä ks. mm. Haskell 1988, 19-20; Burgin (1992) mukaan Danjou kokosi Revue de la musique religieuse, populaire et classique -lehdessä (1845-1849) vaikutelmansa Saksan matkalta seuraavasti:

- le vrai style de l'orgue n'existe pas. En Allemagne, il est grave jusqu'à la monotonie, sérieux jusqu'à la sécheresse, savant jusqu'au pédantisme; en France et ailleurs il est léger jusqu'à l'inconvenance, animé jusqu'à la passion, facile jusqu'à la niaiserie; on est forcé d'en venir à conseiller ce juste milieu qui est la loi des sages. In medio stat virtus.

<sup>29</sup> mm. Widor 1931, 9; Busch 1984b; Guillard 1990; Burg 1992

Bachin oppilaiden ketjua kuvaa seuraava kaavio, joka on laadittu Hans Klotzin ja Joseph Burgin vastaavien esitysten pohjalta (Klotz 1988, 115-120; Burg 1992):



Laajemman ja hieman edellisestä poikkeavan ryhmittelyn esittää Martin Weyer (1969).

Vaikka myytiksi muodostunutta käsitystä mainitun Bach-perinteen puhtaana säilymisestä<sup>30</sup> on jatkuvasti epäilty<sup>31</sup>, vasta Ewald Kooiman on asettanut sen selkeästi kyseenalaiseksi. Hän kiinnittää huomiota erityisesti siihen, että Lemmens oli Hessen oppilaana verraten lyhyen ajan. Näyttää myös ilmeiseltä, että Bach-perinteen korostaminen liittyi Lemmensin ansioiden tietoiseen painottamiseen.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> ks. mm. Vieme 1972, 14; Widoria siteeraava Louis Viemen muistelmien "Memoirs" katkelma: "Minulle sen jätti perinnöksi opettajani Lemmens, joka oli saanut sen Hesselältä, tämä vuorostaan Forkelilta, vanhan Cantor'n oppilaalta ja elämäkerran kirjoittajalta"; vrt. myös Dupré 1927, 74, jossa Dupré kertoo liittyvänsä J.S. Bachin oppilaiden, Rinckin, Hessen, Lemmensin, Guilmandtin ja Widorin välittämään Bach-perinteeseen.

<sup>31</sup> mm. Lohmann 1984, 371; Burg 1985, 174; jo mm. Richard Wagner (Danuserin 1988, 351, mukaan) ja Adolf Geßner v. 1912 (Schützzeichelin 1991b, 254 mukaan) epäilivät Bachin musiikin esityksperinteen jatkuvuutta.

<sup>32</sup> Kooiman 1989 Christian Ahrensin (1982) artikkelin perusteella; Wm.A. Little (1991, 67) panee vastaavan tendenssin merkeille J.C.H. Rinckin toiminnan esittelössä.

Ranskassa muodostui 1850-luvulta 1890-luvulle edettäessä voimakas urkurikoulukunta. **Aristide Cavallé-Coll'**in edustama ranskalainen urkutyypin ja säveltäjäsikuvana toiminut **César Franck** (1822-1890) muodostivat pohjan, jolle mm. **Alexandre Guilmantin** (1837-1911) ja **Charles-Marie Widorin** (1845-1937) toiminta rakentui.<sup>33</sup> Varsinkin Guilmant toi esiin myös vanhaa ranskalaista urkumusiikkia. Vaikka Pariisissa suosittiin urkujen orkesterinomaista käyttöä - esimerkkeinä mm. Widorin urkusinfoniat - sekä soittimet että soitto säilyivät Saksaan verrattuna huomattavan yksinkertaisina. Tätä korosti myöhemmin erityisesti Albert Schweitzer lukuisissa kirjoituksissaan.

Ranskaan vakiintunutta Bach-soittoa on kuvattu puhtaaksi ja yksinkertaiseksi, mikä ilmenee mm. äänikertojen vähäeleisessä ja selkeyteen pyrkivässä käytössä (mm. Olsson 1929). Nimenomaan Ranskassa yleistyi myös käsitys tiiviin legatosoiton kuulumisesta Bach-perinteeseen. Perinnettä on kuvailtu seuraavilla sanonnoilla: "de donner le pas au raisonnement sur l'instinct pur et simple, au rationalisme sur l'empirisme", "legato absolu", "stabilité", "équilibre", "la rigueur du legato" (Dufourcq 1949, 174). Charles-Marie Widor kuvaili Lemmensin Hesseltä omaksuman soiton kurinalaisuutta, selkeyttä, sulavuutta ja tahdonvoimaa, jotka tekivät hänen soitostaan taidokkaan puheen kaltaista.<sup>34</sup> "Absoluuttisen legaton" käsite lienee kuitenkin vakiintunut Ranskaan vasta vuosisadan lopulla, Widorin ja Guilmantin aikana (Zehnder 1980, 148). Widorin soittotekniset ohjeet korostivat legaton huolellista toteuttamista mutta samalla myös soiton selkeyttä, mm. toistettujen sävelten selvää erottamista.<sup>35</sup> Guilmant jatkoi Widorin pedagogista työtä ja lienee suunnitellut vanhaan musiikkiin erikoistuneen urkurikoulun perustamista (Murray 1993, 60). Duprén urkukoulu (1927) ja Bach-editio (1938-1941) jatkoivat mainittujen urkurien vakiinnuttamaa uraa. Ewald Kooiman on koonnut mm. Widorin

---

<sup>33</sup> mm. Widor 1931; Dufourcq 1949; Tagliavini 1975, 110-111. d'Hooghen (1988) mukaan Lemmensin oppilaita olivat mm. Guilmant ja Widor. Guilmantin oppilaita taas mm. Nadia Boulanger, Joseph Bonnet, Marcel Dupré ja Harold Gleason, Widorin oppilaita Louis Vieme, Charles Toumemire, Albert Schweitzer ja Marcel Dupré, jonka oppilaita edelleen mm. Jeanne Demessieux, Maurice Duruflé, Jean Langlais, Olivier Messiaen, Jehan Alain, Gaston Litaize ja Pierre Cochereau - useat näistä ovat olleet myös suomalaisten urkurien opettajia tai esikuvia.

<sup>34</sup> Widor 1931, 10; Burg (1992) siteeraa Widorin mm. Le Ménestrel-lehteen 1894, 1899 ja 1921 laatimia kirjoituksia.

<sup>35</sup> Ks. mm. Soderlund 1982, 174, jossa siteerataan Louis Viemen muistelmien "Mes souvenirs" englanninkielistä käännöstä (Esther Jones Barrow, The Diapason Sept. 1938 - Sept. 1939; alkuperäinen: Bulletin de la Société des Amis de l'Orgue, Sept. 1934 - Juin 1937), sekä Vieme 1972, 13-15. Vrt. myös Murray 1993, 47-72, ja Jaquet-Langlais 1988, joka esittelee César Franckin Bachin teoksiin merkitsemisiä sornijärjestyksiä.

ja Duprén ohjeiden mukaiset Bach-perinteen "ranskalaiset säännöt", joihin kuuluu legaton toteutuksen vaatimuksen lisäksi mm. tempojen kohtuullisuus.<sup>36</sup>

### 3.1.3. F. C. Griepenkerl

Ensimmäisen Bachin urkumusiikin kokonaisjulkaisun toimitti **Friedrich Conrad Griepenkerl** (1782-1849). Hän oli opiskellut mainittuun J.S. Bachin oppilaiden ketjuun kuuluvan J.N. Forkelin johdolla ja perehtynyt mm. Johann Matthesonin ja C.Ph.E. Bachin soittotekniikkaa ja rekisteröintikäytäntöä koskeviin tai sivuaviin teoksiin.<sup>37</sup> Vuosina 1844 - 1847 ilmestyneiden ensimmäisten niteiden nuottiteksti sisältää vain yksittäisiä sormijärjestysmerkintöjä. Sen sijaan hän esittää niiden esipuheissa näkemyksiään sekä Bachin urkuteosten esittämisestä yleensä että kunkin niteen sisältämien teosten osalta. Griepenkerl ilmoittaa kiiruhtaneensa säilyttämään säveltäjän perintöä julkaisemalla tämän urkuteosten "kriittis-korrektin" laitoksen.<sup>38</sup> Hän korostaa kuitenkin, ettei hän enää pystynyt saamaan varmaa käsitystä siitä, kuinka J.S. Bach itse esitti urkuteoksiaan.<sup>39</sup> Bachin jälkeen tapahtunut urkurien ammattitaidon huomattava taantuminen oli osaltaan vaikeuttanut perinteen säilyttämistä. Tason laskun panivat merkille jo J.J. Quantz 1752 ja D.G. Türk 1787. Forkel, joka 1778 totesi kirkkomusiikin tilan toivottomaksi, valitti 1801 urkujensoiton rappiota, erityisesti itsenäisen jalkionkäytön taidon katoamista.

Bachin urkuteosten esittäminen vaatii Griepenkerlin, samoin kuin jo Forkelin, mukaan ennen muuta mahdollisimman suurta selkeyttä, "im Vortrag die größtmögliche Deutlichkeit" (mt.

---

<sup>36</sup> Kooimanin luento Brysselin Université libre de Bruxelles -yliopistossa järjestetyssä seminaarissa J. Burgin (1992) mukaan; Burg viittaa myös Louis Viemen julkaiseman Bachin urkuteosten laitoksen esipuheeseen 1924 ja korostaa, että 1800-luvun alkupuolen saksalaisten urkukoulujen ohjeet antavat kovin niukasti aineksia mm. Marcel Duprén urkukouluissaan (1927) muotoilemille "ranskalaisille" säännöille.

<sup>37</sup> Griepenkerl 1844-1845 I, ii; Griepenkerl viittaa mm. seuraaviin teoksiin: J. Mattheson: Der vollkommene Cappelmeister, 1739, C.Ph.E. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, 1753, J.N. Forkel: J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802, J.Chr. Kittel: Vierstimmige Choräle mit Vorspielen, 1803.

<sup>38</sup> mt. I, i: Jetzt also scheint der äusserste Zeitpunkt zu sein, wo eine kritisch-korrekte Ausgabe der Kompositionen für die Orgel von J.S. Bach noch gelingen kann, wenn es die noch lebenden Kenner dieser Werke nicht verschmähen, ihre vielleicht abweichenden Ansichten von unserer Arbeit wohlwollend auszusprechen und zu begründen.

<sup>39</sup> mt. I, i: Wie klangen diese Werke unter der Hand des Meisters auf der Orgel? Welcher Hilfsmittel bediente er sich, um sie ertönen zu lassen, wie er sie gedacht hatte? - - Das sind schwer zu beantwortende Fragen, weil niemand mehr lebt, der diese Werke vom Komponisten selbst vortragen hörte - -

I, i). Tähän soittajan tuli pyrkiä jäsentämällä musiikki puheen tavoin, löytämällä sopiva tempo sekä hyödyntämällä kosketuksen ja rekisteröinnin keinoja.<sup>40</sup>

Gripenkerlin aloittamaa J.S. Bachin urkuteosten julkaisutyötä jatkoi F.A. Roitzsch. Tämä kiinnittää huomionsa Bachin uruille sovittaman Vivaldin a-molli-konserton juoksutuksiin ja arpeggioihin ja korostaa sen kaltaisia konsertoivia sävellyksiä pidetyn aikanaan urkumaisina (orgelmäbig) toisin kuin kirjoittajan aikaan yleisesti ajateltiin.<sup>41</sup>

Vaikka jo Forkelin tiedot J.S. Bachin urkujensoitosta ovat toisasteisia, Gripenkerl ja Roitzsch edustavat Saksan tuolloista Bach-perinnettä. Sen mukainen soitto alettiin viimeistään 1860-luvulla kokea vanhanaikaiseksi - mm. Karl Straube käytti siitä nimitystä "Schlendrian" (vanhan tavan velto noudattaminen) (1950, 86). Kyseinen traditio näyttää säilyneen vuosisadan vaihteeseen saakka mm. Leipzigissa sekä Berliinissä, jossa sen säilyttäjinä tunnettiin erityisesti August Wilhelm Bach ja Carl August Haupt (mm. Busch 1980, 214-217; 1984b, 392-393). Myös Hollannissa esiintyi 1800-luvun loppupuolella joukko urkureita, jotka mm. Friedrich ja J.G. Schneiderin oppilaina liittyivät Saksan "konservatiiviseen" perinteeseen (Kooiman 1983d).

### 3.1.4. Orkesteriurut ja J.S. Bachin musiikki

1800-luvun puolivälissä **Franz Liszt** (1811-1886) kohosi ns. "uussaksalaisen koulukunnan" (neudeutsche Schule) johtavaksi keskushahmoksi. Yhdessä urkuriystäviensä Alexander Winterbergerin ja Alexander Wilhelm Gottschalgin kanssa hän pyrki kehittämään myös urkujensoittoa uusien, mm. tunteen ilmaisu korostavien näkemysten mukaiseksi. Tässä tarkoituksessa he ottivat tietoisesti käyttöön ajan piano- ja orkesterimusiikin keinovaroja. Merkittävä kehityksen vaihe oli Lisztin tunnetun sävellyksen "Fantasie und Fuge über den Choral *Ad nos, ad saluta-*

---

<sup>40</sup> mt. I, ii: Höchste Deutlichkeit ist also das Ziel; um es zu erreichen, bieten sich vier Mittel dar: 1. Richtige Sonderung der einzelnen Sätze durch Einschnitte an den rechten Stellen und sorgfältige Verbindung alles dessen, was in engerem Zusammenhang steht; beide in allen Stimmen, besonders aber in den mittleren. 2. Ein elastischer Anschlag, der in den einzelnen Sätzen der Stimmen das Zusammenschmelzen aufeinander folgender Töne verhindert und sie auch nicht auseinander reißt. 3. Grosse Überlegung und Sorgfalt im Registrieren. 4. Ein dem vorzutragenden Stücke und den gewählten Registern angemessenes mässiges Tempo.

<sup>41</sup> Roitzsch 1852, i: - manche Kompositionen ungeachtet ihrer Passagen und Arpeggien damals für o r g e l - m ä ß i g galten, welchen man nach unserm jetzigen Geschmacke dieses Prädikat beizulegen nicht geneigt ist.

*rem undam*" vuoden 1855 versio (Walker 1991). G.J. Voglerista alkanut kehitys kohti ns. orkesteriurkuja<sup>42</sup> johti myös J.S. Bachin sävellysten tämätapaiseen käsittelyyn.

Useat merkittävät urkopedagogit näyttävät sijoittuneen kannanotoissaan äärimmäisyyksien välille. Näihin kuuluivat mm. Dresdenissä toiminut Johann Gottlob Schneider nuorempi (1789-1864) sekä tämän kolme vuotta vanhempi veli Friedrich (mm. Busch 1984b). Ennen siirtymistään Dessauhun viimeksi mainittu perusti Leipzigiin musiikkikoulun. Tästä laitoksesta muodostettiin 1843 Leipzigin konservatorio, jonka ensimmäisenä johtajana toimi Felix Mendelssohn Bartholdy ja jonka merkitys myös pohjoismaiden urkurien koulutuksessa oli myöhemmin suuri.

Vuosisadan lopulla berliiniläiset Otto Dienel (1891, 57, 83-86) ja varsinkin **Heinrich Reimann** lähtivät mukaan uusiin virtauksiin. Viimeksi mainittu kohotti esikuvaksi kapellimestari Hans von Bülowin Beethoven-tulkinnat. Reimannin mukaan musiikillinen aisti oli kehityksen myötä hienostunut, minkä vuoksi menneiden aikojen teokset tuli esittää nykyajan tapaan (in der uns geläufigen Vortragsweise) hävittämättä kuitenkaan sävellyksen historiallista ominaislaatua.<sup>43</sup>

Reimann kuitenkin moitti ulkomaisia urkureita liiallisesta virtuoosisuuden palvonnasta ja efektihakuisuudesta, "à la mode-Orgelklang, Flötengesäusel und Aeolingenwimmer" (Dorfmueller 1981, 130). Reimannin tarkoitamiin urkureihin kuului mahdollisesti myös italialainen **Enrico Bossi**, joka 1900-luvun alussa herätti Suomessa huomiota värikkäällä urkujen käytöllään (Merikanto 1907b). Bossin yhdessä G. Tebaldinin kanssa julkaiseman urkukoulun (1893) esikuvina näyttävät olleen Lemmens ja Guilmant, samalla kun siinä korostetaan sekä italialaista perinnettä että ajanmukaisuutta.

Uusien aatteiden vaikutus näkyy leipzigiäläisen **Paul Homeyerin** 1895 - 1896 julkaisemassa Bachin urkuteosten laitoksessa samoin kuin **Ernst Naumannin** 1899 - 1904 toimittamassa laitoksessa, jonka esipuheessa korostettiin sitä, että Bachin teokset oli nyt ensi kerran varustettu tarkoin esitysviittein.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Gottschalg H.J. Buschin mukaan (Busch 1984b, 392): das Streben, die alte Eintönigkeit der Orgel nach und nach zu verlassen und dieselbe mehr dem großen modernen Orchester zu nähern.

<sup>43</sup> Reimannin v. 1889 julkaisema artikkeli Über den Vortrag der Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs v. 1900 julkaistuna uusintapainoksena Heinrich Reimannin teoksessa Musikalische Rückblicke, s. 135, Buschin (1984b, 397) mukaan

<sup>44</sup> Naumann 1899; Forsblom 1957; Busch 1984b, 398

Vaikka Bachin urkumusiikki julkaisutoiminnan ja lisääntyvän vanhan musiikin harrastuksen myötä tuli entistä tunnetummaksi, urkurien suurin kiinnostus kohdistui kuitenkin uusiin urku-sävellyksiin ja soittimen kehittyvän tekniikan suomiin mahdollisuuksiin. On arvioitu, että urkujenrakennuksen tekninen kehityspyryki myöhäisromanttisena aikana etenemään nopeammin kuin soittajat pystyivät sitä seuraamaan (Busch 1978, 90). Mendelssohnin ja urkusäveltäjänä tunnetun Josef Rheinbergerin sävellykset puolestaan edistivät urkujenrakennuksen pyrkimyksiä vain vähän, A.G. Ritterin ja Gustaf Merkelin teokset eivät ollenkaan (Weyer 1969, 92). Vuosisadan vaihteessa urkujenrakennuksen kehitys saavutti huipennuksensa, joka ilmeni myös mm. Max Regerin urkumusiikissa ja Karl Strauben urkujensoitossa.

**Karl Straube** (1873-1950) opiskeli sekä Otto Dienelin että Heinrich Reimannin johdolla ja toimi Leipzigissa Tuomaan kirkon urkurina (1902-1918) ja kanttorina (1918-1940) sekä vuodesta 1907 alkaen konservatorion urkujensoiton opettajana. Hän piti erityisesti esillä J.S. Bachin ja Max Regerin musiikkia. Opettajana hän saavutti legendaarisen maineen, jota kuvaa hänestä (kuten 300 vuotta aikaisemmin J.P. Sweelinckistä) käytetty nimitys "Organistenmacher" (mm. Wunderlich 1976, 36). Monet Strauben oppilaat ovat katsoneet hänen kohottaneen urkujensoiton arvostuksen tasolle, jota sittemmin ei ole ylitetty.

Urkujenkäsittelynsä Straube rakensi Lisztin, Gottschalgin, Dienelin ja Reimannin oppien pohjalle. Toisaalta hänen on kerrottu pitäneen itseään urkurina tavallaan autodidaktina, koska hänen soittonsa poikkesi huomattavasti hänen edeltäjiensä soitosta (Wolgast 1928, 6-7, 11). Straube kertoi saaneensa vaikutteita Bachin musiikin esittämiseen myös viulutaiteilija Josef Joachimilta (1950, 87). Hänen tarpeitaan vastasi Wilhelm Sauerin rakentama Leipzigin Tuomaan kirkon soitin, jota hänen aloitteestaan laajennettiin (Hartmann 1991, 142-143).

## 3.2. Urkujenuudistus

### 3.2.1. Elsassilainen urkureformi

**Albert Schweitzer** (1875-1965) kiinnittää vuonna 1906 julkaisemassaan teoksessa "Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst" huomiota saksalaisen ja ranskalaisen urkujen rakennuksen ja urkujensoiton eroihin. Hän tuomitsee erityisesti saksalaisen orkesteriurkutyyppin ja asettaa ihanteeksi 1700-luvun Andreas Silbermann-soittimet, joita oli huonokuntoisina jäljellä Strasbourgin ympäristössä.<sup>45</sup> Hän katsoo ranskalaisten Cavaillé-Coll -urkujen säilyttäneen parhaiten klassisten urkujen selkeän mutta samalla hillityn soinnin ja yksinkertaisen teknisen rakenteen. Nämä piirteet vastaavat Schweitzerin näkemystä Bachin musiikin esittämisen periaatteista,<sup>46</sup> ja hän korostaa myös Ranskan urkurien säilyttämän Bach-perinteen yhteyttä käytettyihin soittimiin.<sup>47</sup>

Schweitzeria on pidetty ns. elsassilaisen urkujenuudistusliikkeen näkyvimpänä edustajana. Varsinainen "elsäbisch-neudeutsche Reform" oli kuitenkin ennen kaikkea **Emil Rupp**in suosima termi, eivätkä Schweitzerin näkemykset aina olleet Ruppin kanssa yhteneviä. Wienissä vuonna 1909 järjestetty "Die Internationale Musik-Gesellschaft" -seuran kongressi huipensi kehityksen, joka valmisti tietä Saksan 1920-luvun urkujenuudistusliikkeelle (Schützeichel 1991b, 226-237, 244, 261). Vaikka Schweitzer piti Andreas Silbermannin rakentamia urkuja esikuvallisina, hän ei kuitenkaan varsinaisesti perehtynyt niihin. Asiantuntijana toimiessaan hän käytännössä suosi urkutyyppiä, joka perustui Cavaillé-Collin ja myös Saksan 1860 - 1870-lukujen soitinten esikuviiin. Schweitzer ei myöskään yhtynyt Saksan 1920-luvun uudistuksen

---

<sup>45</sup> Hanheide (1990) ja Schützeichel (1991b) korostavat, että Andreas Silbermannin urut poikkeavat huomattavasti J.S. Bachin tuntemista Gottfried Silbermannin uruista. Schweitzer näyttää perehtyneen A. Silbermanninkin urkuihin varsin pintapuolisesti - lähinnä hän lienee tutustunut Strasbourgin St. Thomas -kirkon urkuihin, joihin oli ajan myötä tehty useita merkittäviä muutostöitä.

<sup>46</sup> Schweitzer 1906; Schützeichel 1991b; vrt. myös Blume 1947, 33-35

<sup>47</sup> Schweitzer 1931, 113-114: Sie empfanden dies nicht als eine Benachteiligung, weil in dem wundervollen Klang ihrer Orgeln die Bachschen Fugen wie auf den Orgeln der bachschen Zeit auch ohne Registriereffekte zur Wirkung kamen. Waren so, durch eine Paradoxie der Geschichte, die Grundsätze der alten deutschen Tradition durch Pariser Orgelmeister in die Gegenwart herübergerettet worden, so wurde diese, als man nach und nach wieder anfing, die uns erhaltenen theoretischen Werke über Musik aus dem 18. Jahrhundert zu Rate zu ziehen, auch in den Einzelheiten bekannt. Wer vollends, wie ich, Gelegenheit suchte, Bach auf Orgeln des 18. Jahrhunderts zu spielen, dem wurden sie durch das, was sich auf ihnen als technisch möglich und klanglich wirkungsvoll und nicht wirkungsvoll erwies, zu Lehrmeistern der authentischen Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke.

"arkaistisiksi" kutsumiinsa painotuksiin, ja hän vierasti uudistuslinjan mukaisten urkujen yläsävelvoittoista soitinta.<sup>48</sup>

### 3.2.2. Saksan Orgelbewegung

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Saksassa syntyi kulttuurin alalla joukkoliikkeitä, joiden nimessä esiintyi sana "Bewegung" (liike). Näistä "Jugendbewegung" (nuorisoliike) korosti musiikin, "Volksmusikbewegung" erityisesti kansanmusiikin merkitystä, "Singbewegung" pyrki elvyttämään laulun, varsinkin vanhan kuoromusiikin harrastusta ja "Orgelbewegung" puolestaan jatkoi urkujenrakennuksessa elsassilaisen reformin aloittamaa työtä. Viimeksi mainittu, josta aluksi usein käytettiin nimitystä "urkurenessansi", liittyi ajan uusklassisiin, antiromanttisiin sekä "käyttömusiikkia" arvostaviin virtauksiin. Luterilaisten kirkkojen piirissä sai alkunsa liturgian historistispainotteisiin uudistuspyrkimyksiin (Kirchenmusikbewegung) liittyvä "uusasiällisuus" (neue Sachlichkeit), jolle oli ominaista mm. vanhojen esikuvien ja erityisesti polyfonisen musiikin suosiminen sekä 1800-luvun funktionaalista soinnunkäytöstä luopuminen.<sup>49</sup> Mainittu virtaus, joka liittyi ajan romantiikan vastaisiin pyrkimyksiin, kohosi tuolloin musiikissa yleisemminkin esille. Uudistukseen liittyi myös J.S. Bachin "yliajalliseksi" mielletyn musiikin, kuten Die Kunst der Fugen, mystissävyinen ihannoiti - tässä mielessä on puhuttu myös "Bachbewegungista" (Blume 1947, 22). Hans Henry Jahnn korosti urkujenrakennukseen liittyvää "sakraalia matematiikkaa". Saksalaisuus tuotiin usein korostetusti esille (mm. mts. 18-19). Henkisiä yhteyksiä "Jugendbewegungin" politisoituneeseen kehitykseen on pantu merkille - monet ovat nähneet urkujenuudistusliikkeen myöhempinä vuosinaan alistuneen myötäilemään tuolloin valtaan päässyttä kansallissosialismia.<sup>50</sup>

Näkyvä saavutus urkujenuudistuksen historiassa olivat Freiburg im Breisgaun yliopistoon vuonna 1921 rakennetut "Praetorius-urut", joiden ideoijana oli tutkija Wilibald Gurlitt ja toteuttajana Walckerin urkurakentamo. Tutkimuksen havaintovälineeksi tarkoitettu soitin pyrit-

---

<sup>48</sup> Noll 1985; Hanheide 1990. 336-341; Schützeichel 1991b, 280-288

<sup>49</sup> Ks. mm. Holschneider 1976; Wolff 1991, 165; Skaadel 1992

<sup>50</sup> mm. Gurlitt 1943, 215-216; Eggebrecht 1967; Blomberg 1984; Williams-Owen 1988; Der Kirchenmusiker 1990-1992; Klingfors 1991, 9-10; Schützeichel 1991b, 268-280; Hartmannin (1991) poleemiset väitteet Strauben liittymisestä varhain mukaan kansallissosialistien toimintaan sekä hänen opetustoimintansa kyseenalaisuudesta ovat saaneet kritiikkiä mm. Strauben oppilaiden taholta (ks. MuK 3/1992, 154-160; Saksan 1930-luvun kirkkomusiikkia koskeva artikkelisarja Der Kirchenmusiker -lehdessä 1990-1992 sekä Schinköth 1993).

tiin rakentamaan äänellisesti historiallisten esikuvien kaltaiseksi. Tavoitellusta linjasta poikkeivat kuitenkin urkujen "moderni" ilmalaatikko ja sähköpneumaattinen koneisto. Vihkiäis-konsertissa Karl Straube esitti "vanhojen mestarien" sävellyksiä.

Praetorius-urkuja merkittävämpi tapaus oli Jahnin ja Gottlieb Harmsin ansiosta tapahtunut Hampurin Jakobinkirkon Schnitger-urkujen uudelleen löytäminen vuonna 1922.<sup>51</sup> Niiden ja vanhojen Silbermann-soittimien parissa Straube päätyi oppilaansa Günther Raminin myötä tarkistamaan käsityksiään vanhan musiikin esittämisestä (mm. Straube 1950).

Ueille vuosittaisille urkupäiville kokoontuneet tutkijat ja urkurit kehittivät joukon urkusuunnittelun periaatteita, joiden yhteisenä piirteenä oli historiallisten esikuvien noudattelu. Periaatteisiin kuuluivat mm. mekaaninen koneisto, listelaatikko, itsenäiset pillistöt, vaihtuvat mensuurit, organo pleno -käsitteen palauttaminen alkuperäiseksi, äänityksen "luonnollisuus" ja hallintalaitteiden yksinkertaisuus. Uudistusliikkeen huomattavana teoreetikkona tunnettiin ennen kaikkea **Christhard Mahrenholz**.

Freibergin urkupäivillä v. 1928 syntyi kaksi ryhmittymää. "Edistyksellinen", professori Biehlen johtama ryhmä vaati kehitettäväksi "universaaliurkua", jolla voitaisiin esittää kaikkien aikakausien urkumusiikkia. Historiallisesti asennoituneet tutkijat ja urkurit vaativat vanhojen esikuvien tarkkaa noudattamista (Kwasnik 1948, 66-74, 96-102).

Tutkijoista mm. Hans Heinrich Eggebrecht (1967), Peter Williams (1980), Frans Brouwer (1981) ja Göran Blomberg (1984) ovat pohtineet urkujenuudistuksen luonnetta henkisenä virtauksena. Eggebrecht erottaa "liike"-ilmiön kehityksessä kolme vaihetta: protesti, arvojen vakiinnuttaminen ja normatiivinen vaihe. Protesti suuntautui 1800-luvun subjektiivista taiteilijakeskeisyyttä vastaan, jonka sijaan uusiksi arvoiksi kohotettiin aitous, kansanomaisuus ja yleispätevyys, jollaiseksi mm. Heinrich Schützin edustama vanha musiikki käsitettiin. Saksassa arvona nousi esiin erityisesti "saksalainen henki" (deutscher Geist). Urkujenrakennuksen alalla 1800-luvun rappion osoituksiksi nähtiin pyrkimykset niin "tunteikkaisiin" ja "laulaviin" urkuihin, "orkesteriurkuihin", "tehdasurkuihin" kuin "edistyksellisiin", uutta tekniikkaa hyödyntäviin soittimiin. "Historistiset", "arkaistiset" pyrkimykset johtivat Gurlittin esittäminä ns. Klangstil-teesiin, vaatimukseen, jonka mukaan kunkin aikakauden musiikkia tuli esittää sen oman ajan soittimilla.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Kyseisten urkujen uudelleen tapahtunut restaurointityö valmistui alkuvuonna 1993. Urkuihin edeltävän 70 vuoden aikana tehtyjä "entisöintejä" pidetään lähtökohdiltaan virheellisinä.

<sup>52</sup> Eggebrecht 1967, 26; Wolff 1991

Pisimmälle uudistuspyrkimyksissä edettiin Hollannissa ja Tanskassa. Tanskassa Emilius Bangertin Albert Schweitzerin kanssa pitämä yhteys valmisti maaperää myöhemmille saksalaisille vaikutteille (Toinen pohjoismainen... 1936, 96). Sybrand Zachariassenin johtama urkukeräily Marcussen & Søn sai vuonna 1922 Günther Raminilta uusia virikkeitä (Friis 1952, 191). Tanskassa hahmottuikin 1950-luvulle tultaessa merkittävä urkutyyppejä, joka ulotti vaikutuksensa pohjoismaiden lisäksi myös laajemmalti (mm. Brouwer 1981; Blomberg 1984). Uudistuksen kukoistuskautta oli siellä 1940 - 1960 -luvuilla (Brouwer 1981). Ranskassa ja anglosaksisella kielialueella uudistusajatukset levisivät huomattavasti hitaammin kuin edellä mainituissa maissa.<sup>53</sup>

### 3.2.3. Urkujenuudistus Ruotsissa

Göran Blomberg on väitöskirjassaan<sup>54</sup> käsitellyt Ruotsin urkujenuudistusta, sen suhdetta Ruotsin vanhoihin urkuihin ja taustaa. Hän yhtyy Eggebrechtin näkemykseen liikkeen yleisluonteesta ja erottaa sen alkuperäisestä ohjelmasta kaksi päätehtävää:

- (1) uudistaa oman ajan urkujenrakennusta
- (2) säilyttää historiallisia urkuja

Mainittujen kahden kohdan lisäksi Ruotsin urkujenuudistus (orgelrörelse) painotti kolmatta:

- (3) Ruotsin uudistusliikkeen ei pitänyt jäljitellä Saksan ja Tanskan vastaavaa virtausta vaan perustua Ruotsin menneiden aikojen urkujenrakennuksen perinteille.

Ruotsissa liikkeen ohjelman ja toiminnan välillä on Blombergin mielestä ollut ristiriita. Myös itse ohjelma on hänestä ristiriitainen. Liike ponnisteli arvokkaiksi todettujen historiallisten urkujen säilyttämisen puolesta ja vastusti voimakkaasti "vandalismia" ja "pieteetin puutetta", jotka ilmenivät vanhojen soittimien rutiininomaisena hävittämisenä ja korvaamisena uusilla. Erilaisin menetelmin onnistuttiin säilyttämään useita historiallisia urkuja, mutta vanhoja soittimia rakennettiin myös varsin suuressa määrin uudelleen tarkoituksena mukauttaa ne liikkeen kunkin vaiheen ihanteisiin. Jatkuvasti tuli esiin voimakas asenteellinen pohjavirta,

---

<sup>53</sup> Vrt. mm. Murray 1993. Murray arvelee (s. 180-181) 1930-luvun talouslaman edistäneen antiromanttista ajattelutapaa.

<sup>54</sup> 1984; Väitöskirjan nimi "Liten och gammal - duger ingenting till" (Pieni ja vanha - ei kelpaa mihinkään) on Albert Runbäckin sitaatti vuodelta 1946. Lause oli Blombergin mukaan alkuperäisessä yhteydessään tarkoitettu ironiseksi. Runbäck itse urkuri ja säveltäjä, suhtautui hyvin ymmärtäväisesti historiallisiin urkuihin.

jonka mukaan vanhat urut, vaikka ne ovat mielenkiintoisia "historiallisista", "antikvaarisista" tai "museaalista" näkökohdista tarkasteltuina, ovat moderneja urkuja vähempiarvoisia. Historiallisuus saatettiin nähdä esteenä urkujen liturgiselle käytölle, jota uudistusliike piti keskeisenä. Kyseinen asenne oli itse asiassa sen perinteen mukainen, jota vastaan uudistusliike protestoi. Se on Blombergin mielestä säilynyt nykypäiviin saakka.

Tanska ja Ruotsi ovat pienemmän väestönsä ja valtionkirkon asemassa olevan luterilaisen kirkkonsa vuoksi Saksaa yhtenäisemmät. Ruotsi on näistä kahdesta kuitenkin kokonaisuudessaan vähemmän yhtenäinen, ja siellä on kehitykseen vaikuttanut myös valtionhallinnon tiukka ote kirkkorakennusten arkkitehtonisiin ja kulttuurihistoriallisiin kysymyksiin. Urkujenuudistuksesta muodostui Blombergin mukaan Ruotsissa ensisijaisesti kirkkomusiikin uudistusliike, joka liittyi mm. Carl-Allan Mobergin (1932) näkemyksiin. Historiallisia urkuja on siellä säilynyt vähemmän kuin Saksassa mutta enemmän kuin Tanskassa.

Blomberg määrittelee 1950-luvun Ruotsin urkujenuudistuksen kukoistuskaudeksi. Liikkeen ensimmäinen vaihe, jota 1920-luvun yhteydet Albert Schweitzeriin ja Saksaan ennakoivat, ajoittui 1930-luvulle. Ulkomaisia esikuvia seurannut kehitys pysähtyi 1940-luvulla, kunnes tanskalaisen Marcussenin vuonna 1949 rakentamat Tukholman Oscarinkirkon urut jälleen käynnistivät keskustelun.<sup>55</sup> 1960 - 1970 -luvut Blomberg nimeää uudistusliikkeen väljenty-misvaiheeksi.

Urkujenuudistuksen teoriaan ja ihanteisiin liittyvinä näkökohtina tulevat esille mm. "korkeakirkollisten" ja "matalakirkollisten" urkujen käsitteet, liikkeen suhde "vallitsevaan perinteeseen" Ruotsissa 1900-luvun alkupuolella, "historismin" ongelma ja käytetty "barokin" käsite. Blombergin mukaan urkujenuudistusliike protestoi kirkkomusiikin "romantismia" ja "subjektivismia" vastaan ja toi esiin uuden "tarkoituksenmukaisuuden" ihanteen. Liikkeen käsitykset, mm. sen esittämät historiallisen ja tyylillisen korrektiuden vaatimukset, ovat saavuttaneet yleisen hyväksymisen ja vallitsevat edelleen, joskin Ruotsin kirkon liturgian kehittämiseen on 1980-luvulta alkaen liittynyt myös muita painotuksia.

Urkujenuudistuksen pyrkimykset ilmenivät Blombergin mielestä myös historiallisen musiikin esittämisen yhteydessä tyylinmukaisuuden korostamisena. Pinnan alla ihanteet olivat kuitenkin universaaleja, ei-historiallisia. Niiden selvä ilmaus on 1950-luvun väite, jonka mukaan uudistusliikkeen soittimet eivät ainoastaan soveltuneet "minkä tahansa aikakauden laadukkaa-

---

<sup>55</sup> Kyseistä vaihetta kuvaava esimerkki on Gotthard Arnérin urkujen ja urkutaiteen renessanssia esittelevä artikkeli (1951).

seen musiikkiin" vaan vastasivat polyfonisine ominaisuuksineen oikeastaan paremmin myös César Franckin musiikin vaatimuksia kuin tämän oman ajan homofoniset urut. Kysymys uudistusliikkeen vaikutuksen alaisina rakennettujen ja barokin soitinten mahdollisesta samankaltaisuudesta on verraten hedelmätön. Uudistusliike ei pyrkinyt kopioimaan barokin soittimia ja päätyi tästä syystä barokista poikkeaviin ratkaisuihin. Blomberg toteaa Christhard Mahrenholzin tehneen kyseisen havainnon jo vuonna 1938 ja laajentaa sen koskemaan myös 1950-luvun ihanteiden mukaisia urkuja. Tosin hän toteaa, että nämä ovat tekniseltä ja äänelliseltä muotoilultaan lähempänä barokin urkuja kuin uudistuksen aikaisempien vaiheiden soittimet.

Varhaisen urkujenuudistuksen piirissä romantismi oli pannaan julistettu, Ruotsissa 1950-luvulla käytännöllisesti katsoen täydellisesti. Seuraavalla vuosikymmenellä liikkeen ihanteet laajenivat, ja 1800-luvun musiikkia alettiin jälleen suvaita. Liike hyväksyi myös muut kuin neoklassiseen kerrostumaan kuuluvat modernistiset tyylit. Suuntautumista kohti romantismia ja modernismia voidaan pitää verraten radikaalina muutoksena. Urkujenuudistuksen universaalien ihanteiden kannalta se on Blombergin mielestä kuitenkin aivan looginen.

Urkujenuudistuksen 50 vuotta Ruotsissa on Blombergin mukaan johtanut kirkkomusiikissa, urkujenrakennuksessa ja urkujensoitossa korkeaan tasoon. Monet liikkeen näkemykset on yleisesti hyväksytty, ja ne pysyvät todennäköisesti arvossa tulevaisuudessakin. Nykyään virikkeitä näyttää kuitenkin tulevan samanaikaisesti kahdelta hyvin erilaiselta suunnalta. Toinen näistä, uusi tehdasmaisen urkujenrakennus (det nya fabriksorgelbyggeriet), edustaa monessa suhteessa yhtä niistä pyrkimyksistä, joita vastaan uudistusliike 1900-luvun alussa protestoi. Tehdasmaisen urkujenrakennuksen teknologiset ja taloudelliset kriteerit näyttävät syrjäyttävän taiteelliset ja historialliset arvot. Toinen, Blombergin hyväksymä suunta perustuu urkujenuudistuksenkin omaksumiin, historiantutkimukseen perustuviin käsityksiin, kuitenkin vailla tämän yhdenmukaisuuteen tähtääviä pyrkimyksiä.

### 3.3. 1900-luvun Bach-soitto

#### 3.3.1. Karl Strauben varhainen kausi

Strauben varhaisen Bach-soiton pyrkimykset ilmenevät hänen muistelmaaan "Rückblick und Bekenntnis" vuodelta 1950. Siinä hän toteaa kehittäneensä Heinrich Reimannilta omaksumansa Bachin urkuteosten esittämistapaa, joka perustui dynaamisiin vaihteluihin, ja soveltaneensa sitä soinnillisen värittämisen alueelle. Bachin musiikki on hänen näkemyksensä mukaan perusluonteeltaan subjektiivista.<sup>56</sup>

Esimerkki Strauben uusista näkemyksistä on kuvaus hänen esiintymisestään Berliinissä, nähtävästi vuonna 1903. Lehtiarvostelun mukaan hän soitti Bachin h-molli-preludin ja fuugan (BWV 544) perinteisen forte-rekisteröinnin (mit schreienden Stimmen [!]) sijasta hiljaisilla äänikerroilla ja päätti teoksen crescendoon. Kyseisen ratkaisun sekä tempon vaihtelun arvostelija oletti johtuneen soittajan nuoruudesta.<sup>57</sup>

Strauben kehittämä soittotapa havainnollistuu hänen vuonna 1913 julkaisemansa Bachin urkuteosten Peters-laitoksen toisessa osassa. Hän ehdottaa A-duuri-preludin (BWV 536) soitettavaksi hiljaisin äänikerroin ja pehmeästi artikuloiden ja kuvailee sen luonnetta runollisesti.<sup>58</sup> Samassa yhteydessä esiintyvistä rekisteröintiohjeesta Straube käyttää ilmausta "instrumentointi". Äänikertavalintojensa esikuvina hän mainitsee mm. Brahmsin (Straube 1913, 44) sekä Wagnerin Meistersinger-oopperan (mts. 4) orkesterit.<sup>59</sup>

Useat kuulijat pitivät Strauben soiton vaikuttavimpana piirteenä normaalisti jähmeän urkuäänen "laulavuutta" tai "puhuvuutta" (Hasse 1943, 161; Doormann 1973, 73). Kyseisen

---

<sup>56</sup> Straube 1950, 87: Die von Reimann an Bachs Werken nur an der Lautstärke geübte Differenzierungskunst auch auf den Klangcharakter anzuwenden und die Farbe des einzelnen Registers und besonderer Registergruppen als Stimmungswert einzusetzen, war der zweite Schritt zur Rehabilitierung der Orgel als Bach-Instrument. Ich habe ihn getan in vollem Bewußtsein, dass ich damit etwas anderes erstrebte, als Reimann beabsichtigte. Reimann suchte wohl in Bach in erster Linie das große klangliche Pathos, das der Orgel die verlorene königliche Würde zurückgab. Ich bemühte mich durch die Ausnutzung aller Klangmöglichkeiten der modernen Orgel in der objektiven Tonsprache Bachscher Polyphonie den subjektiven Ursprung mittönen zu lassen, der bei Bach doch niemals die Form zersprengt, sondern sie in ihrer Klarheit nur von einem starren Schematismus bewahrt.

<sup>57</sup> Th. Krausen arvostelu Wolgastin 1928, 19-21, mukaan

<sup>58</sup> Straube 1913, 23: Das Praeludium flüstert von dem Zauber stiller Frühlingsnächte. Klänge, noch halb im Träumen, eröffnen den sanft dahinschwebenden Reigen; körperlos ziehen schlanke melodische Linien in ahnendem Wiegen und Neigen an uns vorüber, um in einem Hauch von klingender Schönheit zu verlieren.

<sup>59</sup> Myöhemmin (1950, 86) Straube kuitenkin toteaa kyseisen ajan ratkaisuihstaan: Romantisoin Bachin. Mutta en wagnerinout häntä. (Ich romantisierte Bach. Aber ich verwagnerte ihn nicht.)

vaikutelman hän lienee saavuttanut ennen muuta artikuloinnin, osin myös viuluäänikertojen käytön avulla. Vuoden 1913 Bach-laitokseensa Straube merkitsi rekisteröinnin, fraseerauksen ja artikuloinnin pienimpiä yksityiskohtia myöten. Silti hän halusi jättää viimeisen sanan soittajalle ja varoitti liioittelemasta ohjeittensa noudattamisessa.<sup>60</sup>

Straube toi esille myös Bachia vanhempaa urkumusiikkia 1900-luvun alussa, jolloin ns. vanhan musiikin harrastus yleensäkin alkoi levitä. Hans Klotzin mielestä Strauben julkaisemat kokoelmat *Alte Meister* (1904) ja *Choralvorspiele alter Meister* (1907) antavat kuvan Strauben "ajattomasta" fraseerauksen, artikuloinnin ja agogiikan taidosta - Klotz puhuu jopa eksegeesistä.<sup>61</sup> Strauben oppilaat käyttivät usein superlatiivisia sanontoja kuvatessaan hänen innostavaa vaikutustaan.<sup>62</sup>

Bengt Hambraeus korostaa, että Strauben vanhan musiikin laitosten tarkoituksena ei ollut palvella historian tutkimusta vaan käytäntöä. Niiden lähtökohtana oli 1800-luvulta periytynyt subjektiivisen tulkinnan traditio, jota myös esimerkiksi kapellimestarit Artur Nikisch ja Leopold Stokowski edustivat.<sup>63</sup> Strauben noudattamat esityseriaatteet: verraten hitaat ja vaihtuvat tempot, usein tapahtuvat rekisteröinnin vaihdokset ja artikuloinnin monivivahteisuus tulevat Hambraeuksen mukaan esille jo mm. J.H. Knechtin, C.H. Rinckin, J.Chr. Schneiderin ja L.E. Gebhardin ohjeissa (Hambraeus 1987, 42).

Siirryttyään vuonna 1918 Leipzigin Tuomaan kirkon kanttoriksi Straube vähitellen luopui konsertoivan urkurin urastaan (mm. Wolgast 1928, 13, 22). Hänen oppilaansa Günther Ramin toimi monessa suhteessa hänen seuraajanaan.

### 3.3.2. Albert Schweitzer

Albert Schweitzer esitteli J.S. Bachin musiikin soittamista koskevia uusia näkemyksiään vuonna 1905 ranskaksi ja vuonna 1908 laajempaan saksaksi ilmestyneessä Bach-kirjassaan. Yhdessä Widorin kanssa hän julkaisi Bachin urkuteoksia kommentaarein varustettuina viitenä

---

<sup>60</sup> Straube 1950, 87; Voppel 1955, 91; Wunderlich 1992

<sup>61</sup> Klotz 1950, 237: Diese Herausgaben geben einen Begriff von der überzeitlichgültigen Straubeschen Kunst der Phrasierung, der Artikulation, der Agogik und der Exegese.

<sup>62</sup> Esim. Matthaei 1934: Von ihm haben wohl die meisten seiner Schüler jene lebendigmachende Taufe erfahren, welche die Möglichkeit schafft, mit der vollen Verantwortung eine Lösung der verschiedenen Problemen zu versuchen.

<sup>63</sup> Hambraeus 1987, 38-39, 45; vrt. myös Holschneider 1976

niteenä vuosina 1912 - 1914. Amerikkalainen Schirmer kustansi rinnakkaiset englannin-, saksan- ja ranskankieliset laitokset, joihin liittyvät esipuheet tulivat julkisuuteen jo 1910 - 1911. Ranskankieliset tekstit poikkeavat englannin- ja saksankielisistä: niissä tulevat esille erityisesti Widorin näkemykset ja niiden lähtökohtana ovat ranskalaiset urut.<sup>64</sup> Ensimmäisen maailmansodan keskeytettyä Schweitzerin julkaisutyön hän jatkoi sitä vasta 1950-luvulla. Sarjan VI - VIII niteiden julkaisemisessa hänen avustajanaan toimi Edouard Nies-Berger.<sup>65</sup>

Schweitzer aloittaa Bach-laitoksensa esipuheen kysymällä: "Kuinka Bach soitti urku-teoksensa, ja kuinka ne tulee soittaa?" (Schweitzer-Widor 1910a). Hänen vastauksensa perustuvat enemmän omiin kokemuksiin ja filosofisiin pohdintoihin kuin historiallisten esikuvien tutkimiseen.<sup>66</sup>

Schweitzerin Bach-soiton tavoitteita olivat Stefan Hanheiden ja Harald Schützeichelin mukaan plastisuus, arkkitehtonisuus, selkeys ja soinnin läpikuultavuus (Klarheit und Durchsichtigkeit des Spiels).<sup>67</sup> Koska kuulijat eivät olleet tottuneet polyfoniseen musiikkiin, oppimisprosessin osuus tuli ottaa huomioon. Bachin teokset olivat musiikilliselta rakenteeltaan arkkitehtonisesti terassimaisia (terrassenförmig), ts. ne jäsenyivät selkeisiin pää- ja sivutaitteisiin. Schweitzer vertasi usein Bachin teoksia gotiikan arkkitehtuuriin. Sitä vastoin hän vierasti sanaa 'barokki', jonka arkkitehtuuri ei hänen mielestään vastannut Bachin teosten ominaislaatua.<sup>68</sup> Urkuteosten malliksi Schweitzer kehotti ottamaan brandenburgilaiskonsertot, joiden soittimisto koostuu kuoromaisista sointiryhmistä. Urkufuugan toteutukselliseksi ihanteeksi hän saattoi esittää soittamisen jousisoitinten tapaan.<sup>69</sup>

Tempon käsittelyssä tuli välttää äärimmäisyyksiä sekä ottaa huomioon kirkkotilan akustiikka ja kuulijan vastaanotto kyky. Yksityiskohtien tuli kaikuisassakin tilassa erottua selkeinä ja

---

<sup>64</sup> Schweitzer-Widor 1910a, 1910b, 1911; Schweitzer 1931, 104; Forsblom 1957; Burg 1986, 214-217; Schützeichel 1987; 1988b, 145-146; 1991b, 98-100; Hanheide 1990, 293-296

<sup>65</sup> Hanheide 1990, 67-68; Schützeichel 1991b, 99-100

<sup>66</sup> Schweitzer-Widor 1910a; Hanheide (1990, 336-349) vertaa Schweitzerin urkuhannetta koskevia näkemyksiä hänen ideaansa ylöspäin kaartuvasta jousesta (der runde Violinbogen), joka mahdollistaisi Bachin sooloviuluteosten moniäänisten osuukien soittamisen ilman arpeggiota - Hanheide toteaa idean historiallisesti perustelemattomaksi. Holschneider (1976, 13) katsoo Schweitzerin esityskäytännön pyrkieneen ennen kaikkea Bachin sävelkielessään käyttämien kuvien ja symbolien ymmärrettäväksi tekemiseen.

<sup>67</sup> Schützeichel 1988a; 1991a, 165-186; 1991b, 76-79, 145-151; Hanheide 1990, 305-317

<sup>68</sup> Hanheide (1990, 245) korostaa, että Schweitzer ei juuri käyttänyt 'barokki'-sanaa ennen vuotta 1961 A. Ehlersille lähettämäänsä kirjettä, jossa hän kirjoittaa: *Seinem Wesen nach gehört Bach der Gotik an. Seine Musik ist Gotik in Tonlinien.*

<sup>69</sup> Schweitzer-Widor 1910a, 219: *Eine Orgelfuge vollendet spielen, heißt sie so wiedergeben, als würde sie von Bogeninstrumenten ausgeführt, die über den Klang von Orgelpfeifen verfügen.*

plastisina. Monotonisuuden välttämiseksi auttoi agogiikka: tempon painottava, lievä hidastaminen modulaatioissa, teeman sisääntuloissa ja huipennuksissa sekä vastaavasti vapauttava kiihdyttäminen sivutaiteissa. Tietoisuus perustemposta oli kuitenkin säilytettävä. Varsinkin myöhäisinä vuosinaan Schweitzer suosi hyvin hitaita tempoja, joita hän piti oikean soittotavan kysymyksessä ollessa oikeutettuina.<sup>70</sup>

Legatosoiton Schweitzer oli omaksunut Widorilta, jonka tavoin hän aluksi korosti ranskalaisen soitolle leimaa-antavaa yksinkertaisuutta ja luontevuutta<sup>71</sup> sekä Ranskassa säilynyttä Bach-perinnettä<sup>72</sup>. Myöhemmin hän päätyi Widorin näkemyksestä poiketen ottamaan artikuloitinsa esikuvaksi J.S. Bachin jousisoittimille osoittamat kaaritukset (Hanheide 1990, 305-315).

Schweitzer teki 1920- ja 1930-luvuilla useita konserttikiertueita Euroopassa ja soitti erityisesti Bachin urkumusiikkia (Schützeichel 1991a). Bach-kirjansa ansiosta hän tuli tunnetummaksi Saksassa kuin Ranskassa (Schützeichel 1988b, 148). Merkittäviä olivat hänen vierailunsa Tanskassa, jossa hän tutustui urkuri Emilius Bangertiin, ja Ruotsissa, jossa hän kiinnitti huomiota sikäläisiin vanhoihin soittimiin.<sup>73</sup> Hänen ajatuksensa vaikuttivat huomattavasti kyseisten maiden urkureihin.<sup>74</sup> Schweitzerin soittoa tallennettiin äänilevyille vuosina 1928, 1935, 1936 ja 1951-52 (Schützeichel 1988a).

Bach-soiton keskeisinä ominaisuuksina Schweitzer korosti esittäjän mystissävyistä paneutumista J.S. Bachin teosten henkeen (der Geist der Aufführung), yksinkertaisuutta ja rauhaa.<sup>75</sup> Toisin kuin Straube, joka myös puhui soiton "hengestä", hän korosti, että urkujen olemukseen kuului ikuisen, objektivoidun hengen kuvaaminen.<sup>76</sup> Kertoessaan Schweitzerin soiton eettisestä vakavuudesta Rainer Noll lainaa hänen vuonna 1909 lausumiaan sanoja: "Sielun rauha, joka

---

<sup>70</sup> Schweitzer 1908, 271, 333-334; vrt. myös Noll 1985, 131

<sup>71</sup> Schweitzer 1906, 36-37, 39: Das Virtuosenhafte, das bei uns zum bedeutenden Organisten gehört, existiert dort weniger. Erstrebt wird vor allem die ruhige Plastik, die das Tongebilde in seiner ganzen Größe vor dem Hörer erstehen lässt. Es kommt mir vor, als säße der französische Organist sogar ruhiger auf seiner Orgelbank als wir. Bei allen findet man absolute Präzision des Niederdrückens und des Aufsteigenlassens der Taste, konsequente Bindung und eine klare, natürliche Phrasierung. - - Ich kann meine Empfindung nicht besser ausdrücken als wenn ich sage: der französische Organist spielt objektiver, der deutsche persönlicher. - - Man kann sagen, dass in der französischen Orgelkunst das Empfinden für Architektur, das gewissermassen das Grundelement jeder französischen Kunst ist, zutage tritt.

<sup>72</sup> Schützeichelin (1991b, 254) mukaan Adolf Geßner kiinnitti jo 1912 huomiota perinteen säilymisen epätodennäköisyyteen kritikoidessaan "elsassilaisia" näkemyksiä.

<sup>73</sup> Quoika 1954, 65; Schützeichel 1991b, 267, 318-322

<sup>74</sup> Quoika 1954, 72; Brouwer 1981; Blomberg 1984

<sup>75</sup> Schützeichel 1991b, 90-93, 101-102, 138-142, 145-150

<sup>76</sup> Schweitzer 1906, 38-39: - - die Orgel die Objektivierung des Geistes zum ewigen unendlichen Geist darstellt, und ihrem Wesen und ihrem Ort entfremdet wird, sobald sie nur Ausdruck des subjektiven Geistes ist.

saavuttaa meidät Bachin musiikin myötä, on verrattavissa vain siihen, jonka tunnemme katsoessamme jumaluutta".<sup>77</sup>

Schweitzer pyrki 1920-luvulta lähtien rakentamaan urkukonserttinsa jumalanpalveluksen luonteisiksi. Hän valitsi siksi soitettavikseen Bachin suurten teosten ja urkukoraalien lisäksi lähinnä Mendelssohnin ja Franckin sävellyksiä sekä pyrki liittämään urkukoraaleihin kuoron laulammat koraalisäkeistöt. Hän korosti välttäväänsä urkujen käyttöä "profaanina" konserttisoittimena ja halusi myös esitystavan (die Art der Wiedergabe) valinnalla muuttaa konserttialin kirkoksi (Hanheide 1990, 299-304; Schweitzer 1931, 69). Schweitzer vierasti jo vuosisadan vaihteessa berliiniläisten urkurien, mm. Heinrich Reimannin, virtuoosisuutta samoin kuin sikäläisten uusien urkujen ikävyyttävänä pitämäänsä soittoa.<sup>78</sup> Straube puolestaan piti Schweitzeria enemmän tutkijana kuin taiteilijana ja arveli tiedemiehen maineen tuoneen tälle urkurina osittain ansiotonta arvonnousua.<sup>79</sup>

1920-luvulla Schweitzerin soitto, erityisesti hänen "yksinkertainen, urkumainen" rekisteröintinsä, koettiin "epääjanmukaisen" askeettiseksi, ja 1950-luvulla häntä pidettiin perinteeseen sidottuna (Noll 1985, 128-129; Hanheide 1990, 301-304). Muistelllessaan työskentelyään Schweitzerin apulaisena vuonna 1932 Hans Arnold Metzger vertailee tämän soittoa Straubeen ja toteaa Schweitzerin tarkoituksellisesti pyrkineen liioittelemattomuuteen ja tiettyyn raskauteen.<sup>80</sup> Objektiivisuuden tavoittelu johti mm. ranskalaisen urkutyyppin esikuvan mukaiseen

---

<sup>77</sup> Dortmundin Bach-juhlan esitelmä 1909 Noll'in mukaan (1985, 130)

<sup>78</sup> Schweitzer 1931, 17: Die Berliner Organisten, mit Ausnahme Egidis, enttäuschten mich etwas, weil sie mehr auf äußerliche Virtuosität als auf die wahre Plastik des Spiels, auf die Widor so großen Wert legte, ausgingen. Und wie dröhnend und trocken war der Klang der neueren Berliner Orgeln, verglichen mit dem der Instrumente Cavallé-Colls in St. Sulpice und Notre-Dame.

<sup>79</sup> Strauben kirje Arnold Mendelssohnille 3.11.1928 (Schweitzer-keskusarkistossa Günsbachissa säilytettävän kirjeen siteeraus teoksesta Hanheide 1990, 329): Albert Schweitzer - keine künstlerische Natur, sondern Wissenschaftler und deshalb ist sein Einfluß auf geistig beschränkte Orgelspieler gefährlich, denn für die sind seine Worte Evangelium und da er als Rationalist (im guten Sinne gemeint) das eigentlich Irrationale des künstlerischen Wesens nicht erfüllen kann, so kommt, im Künstlerischen etwas sehr Gemeinplätziges heraus. Was nichts daran ändert, daß er ein bedeutender Mensch ist, nur auf künstlerischem Gebiet liegen die Grenzen seiner Begabung und Kraft.

<sup>80</sup> Metzger 1965, 226: Eine gewisse Schwerfälligkeit seines Spiels - oft ausdrücklich beabsichtigt - rührte bei ihm auf der einen Seite von seinem Verständnis der "Phrasierung" her, andererseits aber vor allem von dem Bestreben, ja niemals etwas auf der Orgel zu überhetzen. Hier war er überaus empfindlich, und die zeitweilig starke Divergenz zwischen den "deutschen" Bach-Auffassungen Karl Straubes und der seinigen hat sich vor allem an Fragen der Temponahme und der artikulatorischen Durchgestaltung entzündet.

äänikertojen ryhmittäiseen käyttöön sekä yksinkertaiseen artikulointiin. Tuloksena saatettiin kokea "vapautuminen lähes naurettavuuksiin edenneestä straubelaisesta järjestelmästä".<sup>81</sup>

### 3.3.3. Marcel Dupré

**Marcel Dupré** (1886-1971) herätti huomiota vuonna 1920 soittaessaan ulkoa J.S. Bachin "kaikki" urkuteokset Pariisin konservatorion Berlioz-salissa.<sup>82</sup> Dupré toimi 1926 - 1954 konservatorion urkuopettajana sekä Widorin jälkeen St. Sulpice -kirkon urkurina. Laajan konserttitoimintansa ja sävellystuotantonsa lisäksi hänet tunnettiin arvostettuna pedagogina.

Dupré liittyi Ranskan Bach-traditioon opettajansa Widorin kautta. Hänen mukaansa urkuri joutuu usein soittamaan kaikuisissa tiloissa, jolloin hän riittävään selkeyteen päästäkseen joutuu tinkimään taiteellisista vapauksista. Selkeyttä edistää nuottiarvojen matemaattisen tarkka noudattaminen. Sama tarkkuus koskee myös toistettavien sävelten käsittelyä: toistoa edeltävän sävelen soiva osa tulee lyhentää tiettyjen sääntöjen mukaisesti. Klassisen polyfonian säännöistä määräytyvä jäsentely ja sävellyksen rakenteen havainnollistaminen rekisteröintien avulla ovat olennaisia. Historiallisia teoksia esitettäessä on kuitenkin rajoitettava alkuperäisen tyyppiin rekisteröinteihin. Duprén Bach-soitto perustuu legaton systemaattiseen soveltamiseen kosketuksen lähtökohtana. Legaton ensisijaisuutta hän perustelee Ranskassa säilyneellä perinteellä, jonka ihanteiden mukaiseen soittoon kuuluu myös vaikeasti määriteltävä ja toteutettava elävyys.<sup>83</sup>

Duprén periaatteet käyvät ilmi hänen urkukoulustaan *Méthode d'Orgue* (1927), jonka esimerkit ovat J.S. Bachin teoksista sekä hänen toimittamansa Bachin urkuteosten laitoksen (1938-1941) esipuheesta. Viimeksi mainittu on varustettu runsailla analyysillä, rekisteröintiä

---

<sup>81</sup> Viderø 1955: Medan Straube tog sin utgångspunkt i orgeln sådan den byggdes vid sekelskiftet och tolkade Bachs musik på ett mycket subjektivt sätt med användande av invecklade fraseringar och täta registerskiftet, urgick Schweitzer från sin tids franska orgeltyp och formade sin tolkning mer objektivt, i det han använde orgelns register gruppvis i form av labialstämmor, mixturen och rörstämmor. För orgelspelaren betydde Schweitzers idéer den gången en befrielse från ett system, som hade urartat nästan till det löjlige och man hälsade hans uppfattning med glädje, därför att man menade, att den gav en sannare och mera objektiv bild av Bachs musik.

<sup>82</sup> Murray 1993, 85: Kymmenen konsertin sarjaan eivät sisällyneet konserttosovitukset, kahdeksan pientä preludia ja fuugaa, kaksi koraalipartitua eivätkä muutamat alkuperältään epävarmat urkukoraalit.

<sup>83</sup> mm. Dupré 1927; Gavoty 1955, 25,28; Forsblom 1957, Weinberger 1981, Steinhaus 1984, 242, 248-249; Burg 1985; Burg 1986, 24-27; Steinhaus 1986; Murrayn (1993) mukaan Dupré kirjoittaa Francis Florandin teoksen Jean-Sébastien Bach: L'Oeuvre d'Orgue (Paris 1947) esipuheessa, ettei hänen kurinalaisen soittonsa tarkoituksena ollut "kuivattaa" Bachin ilmaisuvoimaa vaan päinvastoin lisätä sitä kymmenkertaiseksi.

ja sormijärjestyksiä koskevilla merkinnöillä. Dupré pitää ohjeitaan yleispätevinä ja vakuuttaa niiden palautuvan J.S. Bachin oppilaista juontuvaan perinteeseen (1927, 14). Hän laati Bach-laitoksensa nimenomaan urkurin käytännön työskentelyä varten (1938, i; Murray 1993, 196-197). Siinä ehdotetut metronomilukemat ovat yleensä kohtuullisia ja ilmeisesti hitaampia kuin Duprén itsensä aikaisemmin käyttämät.<sup>84</sup> Tempo on hänen mielestään säilytettävä yhtenäisenä; poikkeuksina ovat muutamat, yleensä teoksen loppuun sijoitetut hidastukset (Forsblom 1957, 113; Terry 1991, 8). Harvat artikulointiohjeet sisältyvät yleensä Duprén urkukouluun esittämään säveltoistojen käsittelyyn. (1927, 58-68).

Jouko Kunnaksen kuvaus Dupréstä opettajana vastaa monien tämän pitkäaikaisten oppilaiden esittämää:<sup>85</sup>

Opettajana Dupré on erittäin pidetty. Hänen opetustapansa on vapaata ja suuripiirteistä, yleensä pikku-seikkoja karttavaa. Sävellyksen muoto, soiton sujuvuus ja rytmi sekä väritys ovat opetustunnin tärkeimpiä kysymyksiä. Kaikki oppilaan harjoittamat sävellykset opettaja soittaa malliksi ja tietenkin ulkomuistista. Oppilastaan hän kohtelee aina suurella ystävällisyydellä - - Hän innostuu helposti, ja monesti hänen ollessa parhaalla tuulellaan tunti venyy kellon mukaan ajatellen jopa kolminkertaiseksi.

Marcel Duprétä arvostettiin urkurina ja pedagogina hänen kotimaansa lisäksi erityisesti Amerikassa (mm. Terry 1991, Murray 1993) mutta myös Saksassa. Luonnehtiessaan Duprétä ja Straubea ranskalaisen ja saksalaisen esitystradition edustajina Heinz Wunderlich tuntuu antavan etusijan opettajansa Strauben edustamalle linjalle, joskin hän ymmärtää myös ranskalaisen koulun ansiot. Vertailussa korostuu kaksi erilaista sointi-ihannetta: Strauben "elävä, laulullinen ja plastinen" ja Duprén kankeampilinjainen ja puupiirroksenomainen (start und holzschnittartig) urkusointi (Wunderlich 1976, 52; 1992, 75).

### **3.3.4. "Jetzt machen wir es richtig, aber früher war es schöner"**

Otsikon sitaatti on Karl Strauben ironisen haikea toteamus sen jälkeen, kun hän oli 1920-luvulla liittynyt urkujenuudistuksen kannattajiin (Wunderlich 1976, 46). Straube kuten monet

---

<sup>84</sup> Forsblom 1957, 112; Weinberger 1981, 428-429; vrt. Welte-reikänuhatalenne 1922-1923

<sup>85</sup> Kunnas 1947/1960, 534-535; vrt. mm. Murray 1993, 145.

muutkaan 1920 - 1930-lukujen saksalaiset urkurit, esimerkiksi hänen leipzigilainen oppilaansa Ramin, ei kuitenkaan edennyt uudistuslinjalla loppuun saakka (mm. Busch 1984b, 401-403).

**Günther Ramin** (1898-1956) seurasi vuodesta 1918 lähtien Straubea Leipzigin Tuomaan kirkon urkurina - Straube siirtyi tällöin sen kanttoriksi, jonka tehtäviin kuului ennen kaikkea maineikkaan poikakuoron johtaminen. Ramin opetti Leipzigin konservatoriossa ja toimi Gewandhaus-konserttien urkurina sekä siirtyi 1940 puolestaan kanttorin tehtäviin. Strauben ja Raminin ympärille on katsottu syntyneen Leipzigin koulukunnan (Leipziger Schule) ja Leipzigin Bach-tradition (mm. Hellmann 1990).

Ramin kertoo löytäneensä vuonna 1922 uuden lähestymistavan vanhaan musiikkiin. Valmistaessaan Vincent Lübeckin teoksia sisältävän konserttiohjelman hän totesi, ettei hänen oppimansa tulkintatapa soveltunut tähän musiikkiin. Hän tutustui Hans Henny Jahnnin opastamana Hampurin Jakobinkirkon Schnitger-urkuihin ja tutustutti myös Strauben tähän soittimeen. Ramin soitti Jakobinkirkon uruilla useita konsertteja. Hampurissa järjestettiin vuonna 1925 urkupäivät, joilla kyseinen soitin esiteltiin urkujenrakentajille ja urkureille.<sup>86</sup>

Ramin kirjoitti vuonna 1929 muutamia artikkeleita, joissa hän esittää Strauben aikaisemmas- ta soittotavasta poikkeavia näkemyksiä. Artikuloinnin ja fraseerauksen osalta hän korostaa lineaarisuuden ja teoksen rakenteen selventämisen merkitystä yksityiskohtien kustannuksella (G. Ramin 1929, 23, 25). Myöhemmässä kirjoituksessaan hän hyväksyy periaatteessa dynaamisen nyansoinnin, joka perustuu soittoapulaatteiden käyttöön. Ramin hylkää kuitenkin portaattomuuteen pyrkivän dynamiikan, joka hänen mielestään hämärtää sävellyksen selkeän rakenteen. Soittajan yksilöllisyys, soiton elävyyys ja eettinen vakavuus tulevat hänen kirjoituk- sissaan toistuvasti esiin.<sup>87</sup> Raminin omista esiintymisistä jäikin usein kuulijoiden mieleen hänen soittonsa hehkuvuus ja "henki".<sup>88</sup>

Karl Straube julkaisi vuonna 1929 vanhan musiikin kokoelman (Alte Meister. Neue Folge), jonka esipuheessa hän ilmoittaa luopuneensa aikaisemmista subjektiivisista näkemyksistään: "solche affektgemäße Art gehört der Zeit nach 1750 an". Uudeksi tavoitteeksi hän nimeää

---

<sup>86</sup> G. Ramin 1929; C. Ramin 1958, 45-51; Holschneider 1976, 13-14

<sup>87</sup> G. Ramin 1929, 27; G. Ramin 1937, 214: Der aufrichtige und echt empfindende musikalische Laie hat oft ein untrügliches Gefühl für die Ursprünglichkeit und Echtheit musikalischen Geschehens und er wird sich abwenden, wenn er nicht den heißen Atem und die zwingende Kraft musikalischen Geschehens spürt. Das, was ich hiermit meine, hat nichts mit den schlagwortartigen, abgenutzten Begriffen von "Virtuosentum", "subjektivistischer Willkür" oder künstlerischer "Rührseligkeit" zu tun. Es wendet sich nur dagegen, etwa das Unvermögen und die künstlerische oder technische Not eines Interpreten mit dem Schein einer falschen Tugend zu umgehen.

<sup>88</sup> Mezger 1973, 269: -- glühend aus dem Feuer-öfen des Geistes -- ; Tauno Äikään haastattelu 6.8.1992

sävellyksen kudosrakenteen selkeän elävöittämisen. Sama pyrkimys ilmenee Strauben myöhemmissä Bach-laitoksissa. Hän säilyttää näissä osan vanhoista artikulointia, fraseerausta ja rekisteröintiä koskevista ohjeistaan mutta tekee myös varsinkin rekisteröinteihin runsaasti yksinkertaistavia muutoksia, jotka tapahtuvat uuden urkutyypin ja urkujensoiton tekniikan "neutraaliuden" hengessä. Suurin ero entiseen verrattuna on dynaamisissa suhteissa, jotka määräytyvät Bachin sointimaailman "staattisesta struktuurista" käsin ilman "poetisoivia" selitysyrittäjä.<sup>89</sup>

"Henkiseen muotoiluun"<sup>90</sup> perustuvasta lähtökohdastaan Straube ei kuitenkaan halunnut luopua eikä siis voinut yhtyä ajan käsitykseen teoslähtöisyydestä (Werktreue), jonka ilmausta oli mm. Urtext-laitosten hakeutuminen yhä systemaattisempiin muotoihin.<sup>91</sup> Sen sijaan hän toi esiin muutamien 1800-luvun urkapedagogien näkemyksiä, joiden mukaan artikuloinnin ja fraseerauksen merkitys on urkujensoitossa rekisteröintiä suurempi, ja totesi niiden olevan lähellä hänen omia ajatuksiaan.<sup>92</sup>

**Karl Matthaei** kirjoittaa samaan tapaan mm. Pachelbelin urkumusiikin ilmaisun yksinkertaisuudesta ja selkeydestä, mutta varoittaa myös objektiivisuuden liiallisesta korostamisesta, jonka seurauksena esittäminen saattaa jäykistyä pelkäksi "asiaksi" (eine nüchterne "Sache").<sup>93</sup>

Günther Ramin puolestaan varoittaa vuonna 1937 Musik und Kirche -lehden artikkelissa "Stil und Manier" yksipuolisesta pitäytymisestä yhteen tyyliisuuntaan ja barokkimusiikin lähestymisestä sitä vanhemman musiikkityylin ehdoin - Raminin käsitys "keskiajasta" näyttää tosin

---

<sup>89</sup> Straube 1950, 88: Den größten Unterschied werden die zugrunde gelegten dynamischen Verhältnisse ergeben, die unter Ausschaltung jeglicher poetisierender Deutungsversuche unmittelbar aus der statischen Struktur der Bachschen Klangwelt abgeleitet sind.

<sup>90</sup> Strauben ja hänen oppilaidensa kirjoituksissa toistuvat sanat "Geist" ja "geistig", ilman että niitä määritellään tarkemmin (mm. Hellmann 1990).

<sup>91</sup> Straube 1952, 92-93, kirje Karl Hasselle v. 1930: Ihre Artikulation allein wird dazu hinführen, daß zwar die Noten kommen, aber eine geistige Formung, wie dann der Spieler eigentlich das Stück bekennt, wird nicht fühlbar sein. - Aber vielleicht werden Sie mir entgegen: "Ich pfeife auf die Bekenntnisse des Wiedergebenden und will nur die Noten haben"; so würden sich dann hier die Wege scheiden, denn das ist für mich Wissenschaft und hat mit Kunst nichts zu tun.

<sup>92</sup> Straube 1952, 125: Ritters Bemerkung von 1846, "die Licht- und Schattenpunkte bestehen im Angeben und Festhalten solcher Töne, nicht im Wechsel von Forte und Piano", ist nichts anderes, als was ich meinen Schülern seit Jahrzehnten predige, dass Artikulation und Phrasierung die Farbigkeit der Orgel herbeiführen, der Registerwechsel jedoch eine nebensächliche Angelegenheit minderen Grades ist. Friedrich Wilhelm Schütze ist aber der Mann, der mit der Weise seiner Bildung die Probleme am tiefsten erfährt hat.

<sup>93</sup> Matthaei: Pachelbelin urkuteosten laitoksen II osan 1. painoksen vuonna 1930 kirjoitettu esipuhe, ks. Matthaei 1934.

suurpiirteiseltä. Hän kiinnittää huomiota myös ristiriitaan, joka vallitsee musiikin ja muiden taiteiden barokkiaikakautta koskevien käsitysten välillä.<sup>94</sup>

1930-luvulla Leipzig alkoi Raminin ansiosta kilpailla Pariisin kanssa mm. amerikkalaisten urkurien opiskelupaikkana (C. Ramin 1958, 79). Normaalien lukukausien lisäksi Ramin antoi opetusta myös kesäkursseilla. Opetus tapahtui Tuomaan kirkon urkujen lisäksi Röthassa, restauroidulla Silbermann-soittimella.<sup>95</sup>

Opetustyöstä tosiasiaa jo 1920-luvulla luopunut Straube työskenteli vuodesta 1944 alkaen Bachin urkuteosten käytännöllisen laitoksen parissa. Kirjeessä oppilaalleen Michael Schneiderille hän toteaa, että hän poikkeaa aikaisemmista ohjeistaan ja mm. välttää aikaisemman kaltaisia subjektiivislähtöisiä ehdotuksia sekä yksinkertaistaa rekisteröinti- ja artikulointi-viitteitä.<sup>96</sup> Toisessa kirjeessä hän perustelee artikulointiaan mm. Bachin kantaateissaan noudattamalla käytännöllä, joita noudattamalla tulevat esiin urkuteosten "sielullista ja henkistä sisältöä julistavat" melodiset linjat.<sup>97</sup> Strauben Bach-laitoksen vuonna 1949 julkaistun IV osan esipuheessa esitellään hänen keskeneräiseksi jääneen toimitustyönsä periaatteita ja

---

<sup>94</sup> Ramin 1937, 213: Hat ein reproduzierender Künstler überhaupt das Recht, sich irgend einen historisch bedingten Zeitstil für seine gesamte ausübende musikalische Tätigkeit anzueignen und nach diesem seine Aufgaben zu richten und zu erfüllen? Ich glaube: nein. Denn, wenn man den häufig mißverstandenen und falsch angewandten Begriff der "Werktreue" ernst nimmt, so bedeutet dies nichts anderes, als dass man sich in der reproduktiven Kunstausübung ehrlich bemüht, jedes große musikalische Kunstwerk bei seiner Wiedergabe in die ihm zuhörige Ausdrucks- und Klangwelt zu stellen. Und diese ist *v e r s c h i e d e n* bei Josquin de Près, Palestrina, Buxtehude, Bach, Bruckner und Reger. Wenn man heute oft bei der Wiedergabe von Buxtehudeschen oder Bachschen Orgel- und Chorwerken einer Enthaltsamkeit jeglichen klängsinlichen Ausdrucks und einer Einförmigkeit (wohlgemerkt: nicht "Einheitlichkeit") in Tempo und Dynamik begegnet, so hat dies meines Erachtens mit wahrer Objektivität und sachlicher Haltung dem Kunstwerk gegenüber nichts zu tun. Die Zeit des musikalischen Barocks, wie überhaupt die Barockzeit in Architektur und Plastik ist wohl eine der mannigfaltigsten und phantasie- und ausdrucksreichsten Epochen überhaupt. An Werke dieses künstlerischen Abschnittes mit der Kühle und Zurückhaltung heranzugehen, wie sie für mittelalterliche Kunst, beispielsweise für Musik von Josquin de Près und Arnolt Schlick, geradezu *n o t w e n d i g* ist, wäre nicht im Sinne wirklicher Werktreue den grossen Meistern des Barock gegenüber.

<sup>95</sup> Pontén 1935; Raminin kesäkursseille osallistuiivat myös suomalaiset, ainakin Oiva Saukkonen, Taneli Kuusisto, Olavi Pesonen ja Janne Raitio.

<sup>96</sup> Straube 1952, 190: Es handelt sich um eine ganz schlichte pädagogische Arbeit, ohne geistsprühende Anmerkungen, mit einem Bogen für die Artikulationsangaben, sehr vielen Fingersätzen ohne Gleitungen von Taste zu Taste, sondern nach Möglichkeit mit wechselnden Fingern für die kommenden Schleifladen. Dazu Zeitmaßangaben in üblichen italienischen Vokabeln, die eindeutiger sind als die deutschen, verziert durch Metronom-Ziffern. Sonstige agogische und dynamische Ergänzungen werden sparsam angewendet. Da ich mich bemühe, zurückhaltend mit subjektiv bedingten Vorschlägen zu sein, so wird dieses Mal die ganze Arbeit bei den Kollegen eine Enttäuschung hervorrufen, da Anlaß zum Rasonieren nur wenig sich darbietet.

<sup>97</sup> Kirje Hans-Olaf Hudemannille, mts. 190-191: Die Veröffentlichung bemüht sich darum, auf Grundlage meiner Kenntnisse der instrumentalen Artikulationsbezeichnungen in den Orchesterpartituren des Meisters, auch jenen der Kantaten, Passionen, Messen, des Magnificats, die melodischen Linien der Orgelwerke zu enthüllen, die als Kinder des seelischen und geistigen Inhaltes dieser großen Kunstwerke anzusehen sind.

korostetaan mm. teoksen rakenteen selventämiseen tähtääviä uusia pyrkimyksiä.<sup>98</sup> Hänen kerrotaan kuitenkin olleen epävarma jäsentely- ja artikuloitinkäytäntönsä merkintätavasta (Schinköth 1993, 114).

Uudistusliikkeen ajattelutavan mukaisesti Straubekin pitää nyturkurin velvollisuutena perehtyä alkuperäisiin käsikirjoituksiin ja urkuihin - näin välttyään Bachin tyylille vierailta uudistuksilta ja kunnioitetaan säveltäjän luovaa neroutta.<sup>99</sup> Hampurin Jakobinkirkon Schnitger-urkujen ja Freiburgin Praetorius-urkujen lisäksi hän kiinnittää erityistä huomiota myös Naumburgin Wenzelinkirkon urkujen laulaviin viuluäänikertoihin. Straube kertoo, että kyseiset urut, jotka Gottfried Silbermannin oppilas Zacharias Hildebrandtrakensi 1743-1746, olivat viimeiset, jotka Bach ja Silbermann yhdessä tarkastivat. Se, että Bach hyväksyi mainitut äänikerrat, todistaa päinvastaista kuin äärimmäisen puhdasoppiset pyrkimykset, joiden mukaan melodisuuden korostaminen ei kuulu Bachin urkusointiin.<sup>100</sup>

Monien myöhempien kirjoittajien tavoin **Hermann Keller** suhtautuu vuonna 1948 Strauben vuosisadan alun Bach-soittoon ymmärtävästi ja muistuttaa siitä, että tämän lähtökohtina olivat oman aikansa musiikkikäsitteet ja Saksassa kehittyneet orkesteriurut. Keller yhtyy myös näkemykseen, jonka mukaan Straube kohotti urut arvostetuksi konserttisoittimeksi.<sup>101</sup> Strauben soitto oli **Hans Klotzin** uudistushenkisten sanontojen mukaan "aidossa mielessä asiallista", yhtä vapaata virtuoosisesta efektien tuhlauksesta kuin "metronomisesta mielikuvituksettomuudestaakin" (Klotz 1950, 237) - kysymys lienee tällöin ollut Strauben soitosta 1920 - 1930-luvuilla.

Saksan urkujenuudistukseen liittyvä tutkimus ja keskustelu keskittyivät ennen muuta urkujenrakennuksen ja rekisteröinnin kysymyksiin. Mm. Klotzin (1933), **Gotthold Frotscherin**

---

<sup>98</sup> Straube 1949: Er überläßt es dem Organisten, auf dem ihm gegebenen Instrument den Klang einer Bach-Orgel nach eigenem Ermessen zu realisieren. Für die Neuausgabe bestimmte ihn allein das Bestreben, die Struktur jedes Orgelstückes klarzulegen.

<sup>99</sup> Straube 1950, 88-89: Er muss nur Bachs Handschrift auch wirklich lesen können, mit einer Ehrfurcht, die jede Note wichtig nehmen heißt, und aller Demut vor dem schaffenden Genius. Diese Buchstabentreue zu lehren und zu der demütigen Erkenntnis zu führen, daß Bachs Orgelklang in all seinen Gliedern lebt und Stimme seines Geistes ist, dazu drängt es mich am vorläufigen Ende einer musikgeschichtlichen Entwicklung, die die Bachpflege von allen Einflüssen stilfremder Modernisierung reinigte.

<sup>100</sup> mts. 89: Dass sie von Bach sanktioniert sind, macht sie zum unwiderleglichen Argument gegen alle extremen puristischen Bestrebungen, aus dem Bachschen Orgelklang jedes ausgeprägt melodische Register zu verbannen.

<sup>101</sup> Keller 1948, 215: Indem Straube um 1900 die Orgelwerke Bachs in einer bis dahin unerhörten geistvollen, subjektiven Weise interpretierte, besonders auch die Übergangsdynamik der "modernen" Orgel völlig in den Dienst des Ausdrucks stellte, gewann er der Orgel seit hundert Jahren verlorenen Boden wieder. Es war ein Bach, gesehen durch das Temperament eines mit Beethoven und Wagner aufgewachsenen modernen Menschen, - aber anders hätte die Generation um 1900 ihn nicht verstehen können.

(1936) ja Kellerin (1948) työskentely rakensi kuitenkin pohjaa vanhan urkumusiikin esityskäytännön myöhemmälle tutkimukselle. Kosketus (Anschlag), artikulointi (Artikulation) ja fraaseeraus (Phrasierung) tulivat erityisesti 1930-luvulla pohdinnan kohteiksi (mm. Kelletat 1934). **Bruno Weigl**in asenne on ajalleen tyypillinen hänen luonnehtiessaan vanhoja ja uusia urkukouluja. Rinckin 1839 ilmestynyt urkukoulu sisältää hänen mielestään paljon vanhentunutta ja epäurkumaista (nicht orgelgemäß) (1931, 272). Myös Strauben vuoden 1913 Bach-kokoelmaan Weigl suhtautuu torjuvasti, ainakin pedagogisessa mielessä. Hän panee toisaalta merkille, kuinka Strauben vuoteen 1930 mennessä omaksuman Bach-näkemyksen karuus ja askeettisuus poikkeaa hänen aikaisemmasta väri-iloittelustaan. Vaikka viimeksi mainittu johti sävellyksen kokonaisuuden pirstoutumiseen, se oli silti aidossa taiteellisuudessaan merkittävä (mts. 40).

Frotscherilla on nähtävästi mielessään vuosisadan vaihteen aika, jolloin osa urkureista noudatti vääristynyttä Bach-perinnettä, toiset taas rikkoivat sävellysten muotohahmon liiallisella äänikertojen vaihtelulla.<sup>102</sup> Kyseiset erheet olivat hänen mukaansa seurausta urkujenrakennuksen kehityksestä. 1930-luvun "soinniltaan barokkiset" soittimet tarjosivat paremman mahdollisuuden urkuteosten lineaarisen rakenteen havainnollistamiseen. Vertauskohdaksi sopii Bachin menettely soitinyhtyeille säveltäessään.<sup>103</sup> Frotscher painottaa myös Bachin urkuteosten liturgista "kulttimusiikin" luonnetta sekä monen aikalaisensa tapaan säveltäjän saksalais-kansallista merkitystä (mts. 986-969).

Raminin johdolla opiskellut **Helmut Walcha** (1907-1991) vieroksuu kompromisseja ja pitää lähtökohtana uruille ominaista äänen staattisuutta, jonka asettamat rajoitukset tulisi hyväksyä: "das Gesetz der Orgel ist ihre Begrenzung" (1938). Urkujen soinnin ominaisuudet yhdistettiin yleisesti aitouden ja objektiivisuuden ihanteisiin, polyfoniseen ja arkkitehtonisesti muotoutuvaan musiikkiin. Myös historiallisten esikuvien merkitystä korostettiin entistä enemmän, vaikka samalla varoitettiin hedelmättömästä "historismista". Vanhat soittimet nähtiin esikuvina urkujen yleispätevälle ominaislaadulle (Blomberg 1984). Hermann Keller korostaa alkuperäisen nuottimateriaalin käytön merkitystä. Hän pitää ennen "Orgelbewegungia" julkaistuja

---

<sup>102</sup> Frotscher 1936/1966, 966: Eine Gruppe von Orgelspielern fand ihr Genüge daran, Bachsche Präludien und Fugen in angeblicher Objektivität als mißverstandenen Traditionalismus eines an sich falschen Prinzips mit sämtlichen Stimmen der Orgel herunterzurasseln, ohne ihre Gliederung lebendig werden zu lassen. Andere führten ihre Orgel mit vielfältigen Farben vor, zerrissen den organischen Aufbau der Linien durch Zerstückelung in kleinste unorganische Teilchen und vergassen die Gliederung dieser Vielfarbigkeit in eine einheitliche Linie oder Fläche.

<sup>103</sup> mts. 967: - - so stehen dem Spieler der klanglich barocken Orgel ungetrochene Einzelfarben und durchsichtige obertönige Verbindung zur Verfügung, die ein solches Effektspiel entbehrenlich machen und verbieten.

Bach-laitoksia vanhentuneina, mutta viroksoo myös Duprén editiota (1948, 7-8). Pohjoismaihin, jonkin verran myös Pohjois-Amerikkaan, välitti uusia näkemyksiä tanskalainen **Finn Viderró** (1906-1987).<sup>104</sup>

1930-luvulla ilmestyi useita vanhan urkumusiikin julkaisuja, joiden toimittajat korostivat pyrkimystä alkuperäisyyteen. Myöhemmät esitysohjeet alettiin selvästi erottaa alkuperäiseksi katsotusta aineksesta.<sup>105</sup> Annetut ohjeet keskittyivät ennen kaikkea äänikertojen käyttöön. Mm. Keller (1937) pitää urkumusiikin esittämisen tärkeimpinä osatekijöinä rekisteröintiä, tempoa, fraseerausta ja artikulointia, kun taas Viderø (Ditlevsen-Viderø 1938; 1960) rajoittuu ensiksi mainitun lisäksi sormioiden käyttöön.

Saksan poliittiset muutokset ja toisen maailmansodan syytyminen vaikuttivat kehitykseen omalla tavallaan. Karl Hasse vertailee vuonna 1943 Strauben ja Schweitzerin Bach-soittoa ja pohdiskelee urkujenuudistusliikkeen silloista tilaa. Artikkelia leimaa ajan henki, jonka mielestä vallitsevaan poliittiseen katsomustapaan sulautumaton taide on lajistaan huonontunutta (entartete Kunst) ja elämälle vierasta.<sup>106</sup> Straubea kirjoittaja pitää merkittävänä saksalaisuuden edustajana, vastakohtana Schweitzerin edustamalle ranskalaisuudelle.<sup>107</sup>

Helmut Walcha herätti 1950-luvulla huomiota pysyttäytyessään tiukasti objektiivis-arkkitehtonisella linjalla. Hän arvostelee (1952) Max Regerin urkusävellysten epäurkumaisuutta ja polyfonian puutteita ja ilmoittaa poistaneensa ne Frankfurtin musiikkikorkeakoulun kirkkomusiikkiosaston opetussuunnitelmasta. Musik und Kirche -lehdessä julkaistiin useita mielipiteitä, joissa puolustettiin Regeriä aikansa edustajana, mm. Helmut Bornefeldin kirjoitus (1952), jossa tämä vertaa Walchan ratkaisua kansallissosialistiseen kulttuuripolitiikkaan.

---

<sup>104</sup> mm. Lintuniemi 1949a; 1949d; Forsblom 1957, 117-121, 128-132

<sup>105</sup> Karl Matthaai luopuu 1930-luvulla julkaisemissaan J. Pachelbelin urkuteosten kokoelmien 2. painoksissa osasta muutamaa vuotta aikaisemmin esittämistään artikulointi-, rekisteröinti- ja tempo-ohjeistaan, jotka osaksi olivat peräisin Straubelta, osaksi taas syntyneet Freiburgin "Praetorius-urkujen" innoittamina (durch sorgfältige Studien an der Praetorius-Orgel). Ks. Matthaai 1931.

<sup>106</sup> Hasse 1943, 191: Die neue Zeit verlangt Aktivität statt Demut und eine "Ewigkeitsgesinnung", die nicht ein Zurückziehen von der Welt, sondern ein waches Zurverfügungstehen für ihre Zukunftsaufgaben in sich schließt.

<sup>107</sup> mts. 183: Schweitzers Stellung zu Bach erinnert an die verstandesklare, formal bedingte Denkart der Romänen; hat er doch seine stärksten Anregungen in Paris erfahren. Straube geht im intuitiv-umfassenden, das Rätselhaftes des Großen und Tiefen im Gemüte tragenden Sinne des Germanen an Bachs Kunst heran.

### 3.3.5. Näkemysten kehitys 1950-luvulta alkaen

Saksassa 1920 - 1930 -luvuilla muotoutunut kahtiajako urkujenuudistuksen ja "modernin", urkujen teknistä kehitystä ja soittajan virtuoosisuutta korostavan näkemyksen välillä leimasi muunkin Euroopan urkujensoittoa 1950-luvulta alkaen. Pohjois-Amerikan ja viime aikoina myös Japanin urkutaide näyttävät seuraavan Euroopan esimerkkiä.

Saksan 1950-luvun johtavaksi Bachin tulkitsijaksi (Bachinterpret) kutsutun (Krams 1974, 167) **Helmut Walchan** Archiv-sarjassa julkaistut levytykset tulivat laajalti tunnetuiksi.<sup>108</sup> Ne lienevät olleet erityisen merkityksellisiä urkujenuudistuksen pääperiaatteiden yleiselle hyväksymiselle. Marcel Duprén Bach-laitosten vaikutus on kuitenkin viime aikoihin saakka ollut Saksassakin huomattava.<sup>109</sup> Italialaisen Fernando Germanin edustaman, 1800-luvulta juontuvan virtuoosisen perinteen piirissä ei ole erityisesti pohdittu Bach-soiton kysymyksiä, vaikka Germanin vuodesta 1946 alkaen Roomassa soittamat Bach-konserttien sarjat herättivätkin kansainvälistä huomiota (Krams 1974, 166). Sama koskee Karl Strauben saksalaisten oppilaiden erityisesti Max Regerin musiikkia suosinutta linjaa.

Historiallisen lähdetutkimuksen perusteella alettiin 1960-luvulta lähtien esittää vanhan musiikin "autenttista" esityskäytännöistä urkujenuudistusliikkeestä poikkeavia näkemyksiä. Helmut Walchan Bach-soittoa luonnehdittiin vuonna 1973 sanoilla "strenge Texttreue und rhythmisches Ebenmaß" ja muistutettiin hänen näkemyksestään musiikin epähistoriallisesta, objektiivisesta olemuksesta. Hän itse oli edelleen sitä mieltä, että Bachin musiikin tulee puhua omasta puolestaan, ilman esittäjän subjektiivisia lisä- ja mielivaltaisuksia. (Walcha 1973).

1600 - 1700-lukujen yleiseen taustaan perehtymistä, jota **Jacobus Kloppers** väitöskirjassaan (1966) korostaa, ovat niin tutkijat kuin soittajat pitäneet 1980-luvulta alkaen yhä tärkeämpänä. Saksalaisen barokin traditioiden, Bachin musiikkikäsityksen ja hänen protestanttisen henkisen ympäristönsä tunteminen on havaittu edellytykseksi kyseisen ajan soittokäytäntöihin paneutumiselle (mm. Krummacher 1985, 175). Barokin retoriikkaan tutustuminen mahdollistaa tulkinnallisen vapauden, johon kuitenkin on aina tarpeen liittää "hyvä maku" (bon goût).<sup>110</sup> Kloppers liittyy näkemyksissään tutkijoihin, jotka muistuttavat mm. Johann Matthesonin, J.G. Waltherin,

---

<sup>108</sup> Holschneider 1976, 17; 1977; Michael Schneiderin (1985) mukaan Walchan levytykset toimivat eräänlaisena etäopetuksena kokonaiselle urkurien sukupolvelle.

<sup>109</sup> Mm. Steinhaus 1984, 248-249; Saksalainen urkuri ja pedagogi Michael Schneider, joka oli opiskellut vuonna 1951 Duprén johdolla, korostaa vielä vuonna 1966 tämän ansioita Bach-perinteen välittäjänä.

<sup>110</sup> Krummacher 1985, 178-179; Vastaaviin tuloksiin päättyy pohdintoissaan myös Werner Neumann (1982).

J. Quantzin ja C.Ph.E. Bachin kirjoitusten perusteella "kuvio-opin" (Figurenlehre) ja "affekti-opin" merkityksestä 1700-luvun alkupuolen säveltäjille. Toisaalta on myös varoitettu näiden osuuden liioittelemisesta (Williams 1983, 1985).

"Tyylinmukaisesta tulkinnasta" (stilgerechte Interpretation) on noussut esiin uusi näkemys, joka poikkeaa mm. Walchan edustamasta linjasta. Tyylinmukaisuus ei enää liity käsityksiin musiikkiteoksen "objektiivisuudesta", puhtaan nuottitekstin "absoluuttisuudesta" tai esitystavan riippumattomuudesta yksilöllisistä tulkinnoista. Kyseistä sanontaa käyttänyt Klopplers yhdistää kuitenkin vielä urkujen soinnin ominaisuudet "objektiivisuuteen". **Göran Blomberg** (1981) kritikoii mm. Schweitzerin ja Duprén käsityksiä Bachin urkumusiikin arkkitehtonisuudesta ja toteaa Klopplersin valmistaneen pohjaa 1980-luvun ajattelutavalle. Se tiivistyy **John Buttin** määritelmässä (1990), jonka mukaan historia, tyyli ja analyysi tulee yhdistää Bachin musiikin esittämiseen sekä sanonnassa 'historiatietoinen' (historically informed), jonka kaltaisia on viime vuosina alettu käyttää aikaisemmin usein esiintyneen 'autenttisuuteen' pyrkimisen sijasta.

**Michael Schneider** tuntee vielä vuonna 1975 "luonnollisesti kuuluvansa Leipzigin kouluun", mutta hyväksyy myös Duprén periaatteet. Vuonna 1983 hän ottaa etäisyyttä sekä Straubeen että Duprénen ja panee merkille wieniläisen Anton Heillerin edustaman "kolmannen urkukoulu-kunnan", joka korostaa mm. artikuloinnin yhteyttä sormijärjestysksiin (M. Schneider 1985).

1980-luvulla keskustelun kohteiksi nousevat perinteisten rekisteröinnin ja sormionvaihdojen rinnalle artikulointi, erityisesti **Ludger Lohmannin** julkaisujen (1982, 1983a, 1983b, 1984) pohjalta, "inegalisointi" ja viritysjärjestelmät.<sup>111</sup> Historiallisten esikuvien ja säveltäjien kulttuuritaustan merkitystä ovat urkureista korostaneet erityisesti hollantilaiset, Ewald Kooimanin lisäksi mm. Gustav Leonhardt, Ton Koopman ja Jacques van Oortmerssen, italialainen Luigi Fernando Tagliavini, ranskalainen Marie-Claire Alain ja sveitsiläinen Guy Bovet sekä viime aikoina tunnetuksi tullut saksalainen Harald Vogel. **Jon Laukvikin** urkukoulu "Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis" (1990) pohjautuu mm. Lohmannin tutkimien alku-peräislähteiden ohjeisiin ja sopinee hyvin edustamaan Keski-Euroopassa ja myös Suomessa nykyisin vallitsevia urkurien näkemyksiä.

---

<sup>111</sup> Nämä tuo esille Christoph Albrecht (1988a). Hän esittää mm. Klopplersin ja Ludger Lohmannin tutkimustuloksiin kohdistuvaa kritiikkiä, joka näyttää kuitenkin perustuvan vain satunnaisiin 1700-luvun lähteiden katkelmiin. Ewald Kooiman (1984) korostaa historiallisiin esikuviiin perustuvaa lähestymistapaa ja vierastaa havaitsemaansa Strauben ja Duprén edustamien traditioiden yhdistämistä: "Ein Konglomerat aus deutscher (Straube) und französischer (Dupré) Tradition kann nicht fortdauernd Ewigkeitsansprüche erheben." Maximilian Zweimüller (1988) pohdiskelee paljolti Lohmannin työskentelyn pohjalta aksentoinnin, fraseerauksen, artikuloinnin ja soitto-tekniikan kysymyksiä urkopedagogin kannalta.

## 4. EUROOPPALAISEN BACH-SOITON KEHITYKSEN TARKASTELU

### 4.1. Tulkintaan ja esittämiseen liittyvä kielenkäyttö

#### 4.1.1. Tulkinta ja esittäminen

F.C. Griepenkerl käyttää 1840-luvulla Bachin urkuteosten kokoelmansa esipuheissa (1844-47, I, i-iv) esittämisestä 1700-luvun tapaan pelkästään sanaa 'Vortrag'. Albert Schweitzerilla 1900-luvun alussa keskeinen esittämistä tarkoittava sana puolestaan on 'Wiedergabe'. 'Vortrag' esiintyy hänen käyttämäänään vain poikkeuksellisesti, laulun yhteydessä (1908, 720, 730, 732). Kritikoidessaan romanttistyyppisiä esityserinteitä,<sup>112</sup> jotka hänen mielestään korostivat liikaa esittäjän merkitystä (mts. 265), hän käyttää sanaa 'Interpretation'. Ferruccio Busonin ja Hans von Bülowin toimittamien Bachin pianoteosten laitosten yhteydessä Schweitzer sijoittaa mainitun sanan lainausmerkkeihin (mts. 335). Myös Werner Neumann välttää myöhemmin - osin samanlaisin perustein - interpretointi-sanankäyttöä, nimenomaan J.S. Bachin musiikin yhteydessä (1982, 9-10).

Günther Raminin sananvalinnoissa esiintyy 1920- ja 1930 -luvulla 'Wiedergabe'-sanan ohella ilmaus 'Reproduktion'; 'Interpretation'-sanan käyttö lisääntyy hänen 1920-luvun artikkeleissaan ja on vuonna 1937 edellisten kanssa suunnilleen tasa-arvoinen (G. Ramin 1929, 1937). On mielenkiintoista todeta, ettei 'Interpretation' yleensä esiinny hänen opettajansa Karl Strauben varhaisemmissa teksteissä, sen sijaan niistä tapaa ilmaukset 'Aufführung', 'Vortrag' tai 'Wiedergabe' (Straube 1950). Vuonna 1929 Straube kielsi osan aikaisemmista esittämiseen liittyvistä näkemyksistään omaksuttuaan uuden "asiallisen" linjan. Tälle oli ominaista pyrkimys sävellyskeskeisyyteen esittäjän affektipohjaisen tulkintatahdon korostamisen sijasta.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> mts. 310, 319, 336, 728, 732. Werner Neumannin (1982, 8) väite, ettei Schweitzer olisi käyttänyt sanaa ko. teoksessa, on siis epätarkka.

<sup>113</sup> Straube 1929, Vorwort: Aufgabe der Wiedergabe wird es sein, die sachlichen Gegebenheiten, wie sie im Grundriß und Aufbau des Tonstückes sich darbieten, mit dem geringsten Aufwand an affektgemäßer Wiedergabe - denn solche affektgemäße Art gehört der Zeit nach 1750 an - in objektiv klarer Darstellung lebendig werden zu lassen, hoffend, daß so den bereiten Herzen auch der im Überzeitlichen und Übermenschlichen liegende tiefere Sinn des Kunstwerks sich offenbaren werde. Freilich, die gestaltende Wesensart des Interpreten wird immer fühlbar bleiben.

Helmut Walcha taas näyttää vuosien 1938 ja 1952 kirjoituksissaan tyytyvän sanaan 'Wiedergabe'.

Jacobus Kloppersin väitöskirjan (1966) nimi "Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs" ilmentää musiikin kommunikaatioluonteen monitasoisuutta. Hän pitää barokin ajan affekti- ja figuuri-käsitteitä merkittävänä musiikin rakentamiselle. Sävellyksen retorisen komponoinnin ja käytettyjen, merkitykseltään usein yleissymbolisten keinojen tulee ohjata ilmaisua.<sup>114</sup> Kloppersin teoksen nimi viittaa pikemminkin tulkinnan ja esittämisen yhteenkuuluvuuteen kuin niiden eroihin. Samoihin aikoihin Gotthold Frotscher käyttää esityskäytännöstä kirjoittaessaan (1963) yksinomaan sanaa 'Interpretation'.

#### 4.1.2. Tietyille ajalle ominaiset sanonnat

Pyrkimys "puhtaaseen" nuottitekstiin pohjautuvaan esittämiseen esiintyi jo 1800-luvun puolivälissä Griepenkerlin ja Roitzschin Bach-laitosten (1844-47) nimityksessä "kritisch-korrekte Ausgaben". Albert Schweitzerin ihanne hänen kirjoittaessaan Bachin klaveeriteoksista (1908, 334) kuului vastaavasti: "kritisch korrekte Originalwiedergabe".

Uuden kauden J.S. Bachin musiikin esittämisessä aloitti Werner Neumannin (1982, 11) mukaan Arnold Scheringin vuonna 1904 julkaisema artikkeli "Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters". Nuottikuvan korrektiuden lisäksi alettiin nyt yhä enemmän huolehtia myös musiikin muiden elementtien alkuperäisyydestä.

Ilmaus **teoslähtöinen** (werktreu, werkgetreu) esiintyi Saksassa 1930-luvulta alkaen. Teoslähtöisyyden käsite liittyi läheisesti tyylinmukaisuuteen ja objektiivisuuteen: katsottiin, ettei esittäjän tullut lisätä mitään säveltäjän alkuperäiseen ideaan. 1800-luvulla suosituksi tulleet "käytännölliset", runsain esitysohjein varustetut, jopa muutellut laitokset alkoivat jäädä pois käytöstä. Niiden sijalle tulivat kriittiset, usein "Urtext"-nimitystä käyttävät editiot, joissa pyrittiin "puhtaaseen" nuottikuvaan.

---

<sup>114</sup> Kloppers 1966, 286: Bei der Wiedergabe sollte der Interpret versuchen den Affektgehalt zu erfassen. Da dieser Gehalt mit bestimmten barocken Mitteln realisiert worden ist, ist es möglich, den Affekt zu "erkennen". Der Interpret hat sich mit dem beabsichtigten Affekt zu identifizieren und die Wiedergabe in ihrer Gesamtheit aus ihm heraus zu gestalten.

F.C. Griepenkerl käyttää sanaa **objektiivinen** subjektiivisen vastakohtana pohtiessaan oikean tempon löytämistä ja agogisten vaihteluiden käyttöä Bachin urkuteosten esityksessä. Hän painottaa, että tempo ja sen luonteva käsittely löytyvät teoksesta itsestään<sup>115</sup> - Griepenkerlin ajattelu näyttää siis olleen omana aikanaan poikkeavan teoslähtöistä. Albert Schweitzer taas ilmeisesti liitti objektiivisuus-käsitteen ennen kaikkea urkujen sointiin (ks. luku 3.3.2.).

Werner Neumann panee merkille erityisesti 1930-luvulla voimistuneen pyrkimyksen objektiiviseen tulkintaan (objektive Interpretation). Objektiivisuuteen liittyivät emotionaalisen pidättyvyyden ja henkilökohtaisen etäännyttämisen ihanteet, joita kuvaa Igor Stravinskyn sanonta "exécution sans expression". Näihin kuului mm. tempon ja dynamiikan vivahteettomuus. Neumannin mukaan antiromanttisen protestiliikkeen ensimmäisen vaiheen radikalismi joudutti Bachin musiikin vaalinnan välttämätöntä puhdistusta pystymättä kuitenkaan luomaan uutta tulkintatyylä (Interpretationsstil). Askeettisesti käsitettynä objektiivinen tulkinta on Neumannin mukaan historiallinen erehdys ja myös musiikkipsykologinen harhakuva, koska taiteellinen esittäminen on joka tapauksessa uudelleen muotoavaa (nachgestalterisch) toimintaa, joka saa mielen vain subjektiivisen eläytymisen myötä. Silti hän ei hyväksy "uudelleen luomista" muotoamisen synonyymiksi ainakaan Bachin musiikkia esitettäessä. Objektiivisen tulkinnan hän käsittää pitkälti Griepenkerlin tapaan musiikillisen objektin omista lähtökohdista rakentuvaksi (W. Neumann 1982, 16).

Neumann sivuaa myös pyrkimyksiä **autenttisuuteen** ja teoslähtöisyyteen, joita hän pitää sinänsä hyväksyttävänä mutta myös utopistisina. Niiden yhdistäminen taiteelliseen inspiraatioon vaatii näet suurta määrää intuitiota ja tietoa (mts. 17-18). Alkuperäisiin esityskäytäntöihin liitetty sana 'autenttinen' näyttää yleistyneen kirjallisuudessa vasta 1970-luvulla.

Autenttisuuden, teoslähtöisyyden, subjektiivisuuden, objektiivisuuden ja positivismin käsitteitä pohtivat tutkijat ovat yleisesti päätyneet vastaavanlaisiin arvioihin. Harry Haskellin mukaan mainitut käsitteet kohosivat musiikin tutkimuksessa esiin erityisesti 1950-luvulla. Keskustelu oli tosin alkanut jo 1920-luvulla mm. Stravinskyn ja Paul Hindemithin viritämänä. Tyypillisenä sitaattina Haskell esittää Wanda Landowskan nimiin pannun lausuman: "You play Bach in your way, I'll play Bach in his way." Hän toteaa jyrkkien näkemysten lieventyneen

---

<sup>115</sup> Griepenkerl 1844-1847, II, iii: Auch gehört das Beschleunigen und Verzögern hierher, dessen Veranlassung objektiv und subjektiv zugleich ist; denn sie liegt zum Teil im Kunstwerk, zum Teil wird sie vom Vortragenden erzwungen oder übertrieben.

1980-luvulle tultaessa: 'autenttisen' sijasta käytetään esittämisen yhteydessä esimerkiksi sanontaa 'historiatietoinen' (historically aware, historically informed).<sup>116</sup>

Vaikka Karl Straube ei täysin yhtynytäkään urkujenuudistusliikkeen kaikkiin pyrkimyksiin, hänen teksteissään esiintyy 1920-luvulta lähtien sen sanontoja kuten esim. "puhtaus".<sup>117</sup> 1930-luvulla taas Günther Ramin kritikoï aikalaisensa mainittuja pyrkimyksiä, joiden hän katsoi johtavan "manerismiin", ja korostaa niiden vastapainona yksilöllisyyden merkitystä. Hänen mielestään pyrkimyksessä teoslähtöiseen menettelyyn (werkgetreu handeln) oli barokin sijasta noussut esiin paremminkin keskiaikainen ilmaisutapa (die Ausdrucksmanier des musikalischen Mittelalters). (G. Ramin 1937).

1940-luvulta alkaen saksalaiset urkurit ja urkujenrakentajat ovat keskustelleet **historismista**, joka varsinkin aluksi koettiin käsitteenä negatiiviseksi: esikuvallisina ei niinkään pidetty alkuperäisiä soittimia ja esityskäytäntöjä kuin niiden objektiiviseksi ja yleispäteväksi koettua luonnetta.<sup>118</sup>

Nimitys **barokki** yleistyï urkurien keskuudessa 1930-luvulla ja tarkoitti yleensä 1600 - 1700-lukujen musiikkia. Viime aikoina sana on todettu epätarkaksi. Urkujenuudistuksen piirissä 'barokki' yhdistettiin liikkeen polyfonisuuden ja puhtauden ihanteisiin, jotka eivät vastaa sanan alkuperäistä käyttöä eivätkä liioin sen kirjaimellista merkitystä. Albert Schweitzer piti 1800-luvun tapaan 'barokkia' negatiivisena ja korvasi sen J.S. Bachin yhteydessä nimityksellä 'gotiikka', joka vastasi hänen näkemystään Bachin musiikin arkkitehtonisuudesta.<sup>119</sup> Viimeksi mainittua sanaa eivät muut kirjoittajat ole juuri käyttäneet.

Pohtiessaan käsitettä **urkumainen** (orgelmäßig) Griepenkerl yhdistää urkujen äänen voiman ja staattisuuden arkkitehtonisiin symboleihin, joilla lienee yhteyttä klassisuuden ja objektiivisuuden ihanteisiin: "Sie stellt ihre Akkorden wie Säulen, ihre Melodien wie Reliefs hin." (Griepenkerl 1844-47, IV, i-iii). Käsite esiintyy myöhemmin silloin tällöin, erityisesti verrattaessa toisiinsa urku- ja pianomusiikin tekstuuria ja soitinten kosketustapoja. Urkujenuudistuksen myöhäisessä vaiheessa se liittyy keskeisesti Helmut Walchan näkemukseen urkuäänen staattisesta perusolemuksesta. (Vrt. Pelto 1989).

---

<sup>116</sup> Haskell 1988, 175-188; ks. myös Authenticity in Early Music 1988 ja F. Neumann 1989, 1-34

<sup>117</sup> Straube 1929, esipuhe: zu einer kristallinen Reinheit in sich emporzuführen.

<sup>118</sup> mm. Walter Blankenburg, MuK 6/1951; Kock-Concepción 1952; Reichling 1984

<sup>119</sup> Schweitzer 1931, 20; Schützeichel 1991b, 76-79; vrt. Hanheide 1990, 245 - Hanheiden mukaan 'barokki' tuli käyttöön musiikkisanana vasta vuonna 1920 (Curt Sachs).

## 4.2. Bach-soiton osatekijöistä esitetyt näkemykset

### 4.2.1. Rekisteröinti, sormioiden käyttö ja dynamiikka

#### 4.2.1.1. 1800-luvun käytännöt

Rekisteröinti näyttää 1800-luvulla olleen keskeinen urkumusiikin esityskäytäntöä koskevien keskustelujen aihe. J.S. Bachin tradition säilyttäneet urkurit soittivat Bachin preludit ja fuugat pääsormion perus- ja kuoroäänikerroista muodostuvalla plenorekisteröinnillä ja vahvistivat jalkion plenoa tarvittaessa kieliäänikerroin. 1870-luvulta lähtien kyseistä käytäntöä alettiin pitää jäykkänä ja pedanttisena. Belgialaiset ja ranskalaiset urkurit - Lemmens, Guilmant, Widor, Gigout - pysyttäytyivät silti vanhassa saksalaisessa perinteessä. Heidän käyttämiensä Cavaillé-Coll-urkujen äänitys oli Albert Schweitzerin mukaan heikompi ja kirkkaampi kuin uusien saksalaisten urkujen.<sup>120</sup>

**Felix Mendelssohn** näyttää Bachin sävellyksiä rekisteröidessään jossakin määrin poikenneen vanhasta käytännöstä, jonka mukaan äänikertoja ei saman sävellyksen aikana yleensä vaihdeta. Hän kuitenkin rekisteröi myös omat sävellyksensä verraten yksinkertaisesti (Busch 1984b, 395-396).

Dresdeniläinen urkuri ja pedagogi **Johann Gottlob Schneider** nuorempi lienee jo 1820-luvulla harrastanut rekistericrescendoja, joista on ohjeita myös mm. Rinckin urkukoulussa vuodelta 1839 (M. Schneider 1941). Hollantilainen **W.F.G. Nicolai** opiskeli 1849 - 1852 J.G. Schneiderin johdolla. Tämä ei Nicolain mukaan kuulunut niihin, jotka soittavat J.S. Bachin fuugat alusta loppuun saakka samalla, voimakkaalla rekisteröinnillä, "mit vollem Werk", niin kuin monet maineikkaat urkurit vielä tuohon aikaan tekivät.<sup>121</sup>

**F.C. Griepenkerlin** Bach-laitoksen ohjeet liittyvät traditioon sikäli, että niissä ei viitata dynaamisiin muutoksiin. Annetut rekisteröintiviitteet korostavat selvyyttä voiman kustannuksella ja välttävät korkeiden äänikertojen käyttöä. Organo pleno -merkinnän Griepenkerl

---

<sup>120</sup> 1908, 259; ks. myös Burg 1985, 176-177, 181-182, 249-251

<sup>121</sup> Caecilia-lehti vuonna 1893 Kooimanin (1983a) mukaan

näyttää kuitenkin jo käsittävän urkujen kaikkia äänikertoja tarkoitavaksi, minkä vuoksi hän ei suosittelle sen käyttöä (1844-47, I, ii). Hänen ohjeidensa lähtökohtana olivat Braunschweigin tuomiokirkon urut, joissa olivat säilyneet 1600- ja 1700-luvun urkujen piirteet (Busch 1984b, 289-290).

**Franz Lisztin** edustama suuntaus kohti orkesteriurkutyylä sai ilmeisen merkittävän herätteen, kun Wilhelm Gottschalg oli soittanut Bachin ns. doorisen Toccatan ja fuugan kauttaaltaan fortissimo. Liszt ei uskonut Bachin tehneen näin ja sai mukaansa mm. Gottschalgin entisen opettajan **J.G. Töpferin**. Tästä ovat todisteina Töpferin Bachin c-molli-Passacagliaan liittämät jatkuvan crescendon periaatetta noudattavat esitysohjeet.<sup>122</sup>

Suomeen asettunut saksalaissyntyinen **Richard Faltin** lienee osallistunut talvikautena 1861 - 1862 Leipzigissa avustajana merkittävään konserttiin, jossa urkujen äänikertoja pyrittiin käyttämään entistä vaihtelevammin, aikalaisten väitteen mukaan ensimmäistä kertaa.<sup>123</sup> Faltinin elämäkerran kirjoittajat ovat epäilemättä havainneet urkumusiikin kannalta keskeisen kehitysvaiheen.

Näin muotoutunut Bachin urkuteosten rekisteröintiperiaate vakiintui saksalaisella kieli-alueella vähitellen vallitsevaksi. **Otto Dienel** kirjoittaa vuosisadan lopulla (1891, 57): "Es wäre ein schlechter Orgelspieler, der nur das gebundene Spiel versteht." Hän kertoo J.S. Bachin käyttäneen erilaisia soittotapoja, toteaa jo Mendelssohnin vaihtaneen äänikertoja Bach-fuugien aikana ja Adolph Hessen käyttäneen kahtakin rekisteröintiavustajaa. Itse hän sanoo jo 1880-luvulla soittaneensa vaihtelevin rekisteröinnein, teemoja korostaen,<sup>124</sup> vaikka Bachin musiikkia pitääkin hänen mielestään soittaa yksinkertaisesti, "in schlichter Weise" (mts. 86). **Paul Homeyerin** ja **Ernst Naumannin** julkaisemissa Bachin urkuteosten laitoksissa suuret

---

<sup>122</sup> A.W.Gottschalg: Die moderne Orgel in orchesterlicher Behandlung, Urania 1887 Kooimanin 1983b mukaan; Neue Zeitschrift für Musik 95/1899, 505 (Alan Walkerin mukaan).

<sup>123</sup> Karl Flodin: Richard Faltin (Otto Anderssonin vuonna 1934 julkaiseman) elämäkerran käsikirjoitus, Turun Sibelius-museo, s. 68: Vid en begävad elevs, G.A. Thomas' orgelkonsert, fick Faltin och en annan kollega det intressanta värvet att bestämma och sköta registreringen. Det var för första gången Bachs musik utfördes med fint avvägd dynamiska nyanser. Att uppnå detta på en gammaldags orgel var inte det lättaste, men det lyckades (!) så väl att slentrianens försvarare förstummades. Från denna tidpunkt började orgelbyggarna införa mekaniska förbättringar som möjliggjorde ett liknande resultat på lättare sätt. Faltin hade fått medverka vid skapandet av en ny epok inom orgelmusiken.

<sup>124</sup> mts. 83: Man wird da im Stande sein, Hauptthemen von Nebensächlichem zu unterscheiden und durch stärkere oder anders gefärbte Registrierung hervorzuheben; man wird die nun antretenden Themen hier durch ein Rohrwerk oder einen Vierfuß, dadurch eine entsprechende Mixtur markieren können; man wird ferner der immer mächtiger werdende Klangmaßen unterstützen und so die Riesenschöpfungen Bachs in einer vom Meister, wenn auch nicht bezeichneten, so doch jedenfalls von ihm empfundenen Weise vortragen können.

preludit ja fuugat kehoitetaan soittamaan jatkuvaa crescendoa käyttäen.<sup>125</sup> Tämä käytäntö, johon liittyi tempon kiihdyttäminen, kuului myös **Heinrich Reimannin** Bach-soiton peruspiirteisiin.<sup>126</sup>

Naumannin laitoksen ohje (I, esipuhe) kuvastaa ajan dynaamiseen ajatteluun perustuvaa rekisteröintiä:

ppp	= ein oder zwei ganz schwache Stimmen,
pp	= mehrere sanfte Gedackt und Flöten,
p	= mäßig starke Stimmen 8' und 4' hinzutretend,
mp	= die vorigen mit Principal 8',
mf	= " " " Oktave 4',
f	= " " " Oktave 2' und Quinte,
ff	= " " " Mixtur, Comett etc.,
fff	= volles Werk mit Trompete und Posaune.

Uuden käytännön yleistymisestä huolimatta "organo pleno" -perinne jatkui 1800-luvun loppupuolelle. Konservatiivisena Bach-soittajana tunnettiin mm. berliiniläinen **C.A. Haupt** (Busch 1984b, 392).

#### 4.2.1.2. 1900-luvun alkupuolen keskustelut

**Karl Strauben** vuoden 1913 Bach-laitoksen rekisteröintiohjeet perustuvat Leipzigin Tuomaan kirkon (vuonna 1907 laajennettujen) Sauer-urkujen tarjoamiin mahdollisuuksiin. Äänikertojen ja sormioiden vaihtoja sekä paisutuskaapin käyttöä on runsaasti, ja uuden tekniikan tarjoamia vapaita ryhmittimiä sekä yleispaisutinta hyödynnetään täysin mitoin. Jatkuvasti vaaditaan jopa soittamista yhdellä kädellä kahdella sormiolla yhtä aikaa. (Straube 1913; Busch 1984b, 399-400).

Jo ennen Strauben Bach-laitoksen julkaisemista alkoivat tulla tunnetuiksi **Albert Schweitzerin** ajatukset, joissa urkuja lähestytään kokonaan toisella tavalla. Soitettaessa Bachia

---

<sup>125</sup> Naumann 1899; Forsblom 1957; Busch 1984b, 398

<sup>126</sup> Forsblom 1957; Straube 1950, 86-87: Er erweckte auch den Berliner Bach-Stil durch seine Crescendo-Technik aus der Erstarrung. Reimann pflegte auf der Orgel eine Fuge von Bach in einem Mezzoforte zu beginnen, das er mit gelegentlicher Ausweichung auf das zweite und dritte Manual bis zum vollen Werk am Schluß steigerte. Erhöht wurde die Wirkung dieses weitgespannten Crescendos durch ein stetiges Accelerando. Meistens war das Schlußtempo noch einmal so schnell wie der Anfang. -- solche glänzend aufgemachten Schlüsse wurden in der französischen Orgelschule auch angewandt.

Silbermann-uruilla äänikertojen vaihtaminen kesken sävellyksen tai sen osan ei Schweitzerin mukaan ole tarpeen. Hän vierastaa kuitenkin "arkaistisia" pyrkimyksiä ja päätyy siksi suositteluun vaihtuvan dynamiikan käyttöä. Tällöin ei kuitenkaan ole kysymys saksalaiseen tapaan ilmaisun tehostamisesta vaan sävellyksen muotorakenteen selventämisestä.<sup>127</sup>

Schweitzerin tavoitteena on soinnillinen yksinkertaisuus, "primitives Registrieren" (Schweitzer-Widor 1910b, 77). Äänikertojen käytön runkona on perusrekisteröinti, mixturit tekevät soinnin valoisaksi ja läpikuultavaksi (lichtreich und durchsichtig), kielet kirkastavat ja kultaavat (aufhellen und vergolden) (Schweitzer 1906, 1908). Perusäänikertojen tulee olla soinniltaan selkeitä (klar), mixturit eivät saa olla huutavia (schreiend). Sävellyksen "arkkitehtonista" rakennetta korostavat sormion- ja niukat äänikertojen vaihdokset sekä paisutuskaapin hienovarainen käyttö tuovat soittoon vaihtelua ja selkeyttä. Yleispaisutin on Schweitzerin mielestä kuitenkin verraten epätaiteellinen apukeino (1927, 53-54): hän ei hyväksy fuugissa crescendo-maisesti porrastettua rekisteröintiä, jonka vaikutuksesta "kissasta kasvaa leijona" (1908, 317).

**Marcel Dupré** pyrki hänkin rekisteröinnissään yksinkertaisuuteen ja "arkkitehtonisuuteen". Editioissaan hän ehdottaa yleensä vain kahden sormion käyttöä ilman sormioyhdistimiä. I sormio tarkoittaa joko ranskalaista Grand Orgue -pillistöä tai saksalaista Oberwerkiä, II sormio puolestaan ranskalaista Récit- tai Positif -pillistöä taikka saksalaista Rückpositiv-pillistöä (1938, iii). Sormionvaihdokset ovat niukkoja ja noudattavat sävellyksen rakennetta. Äänikertaehdotukset rajoittuvat yleensä Widorin ja Schweitzerin tapaan muutamaani tyypillisiin ranskalaisten urkujen yhdistelmiin.<sup>128</sup>

Saksan urkujenuudistusliikkeen myötä urkujen rekisteröinti-ihanteet alkoivat lähentyä klassisia esikuvia. **Strauben** vuonna 1929 julkaiseman urkumusiikin kokoelman "Alte Meister des Orgelspiels. Neue Folge" esipuheessa ilmenee liukuvasta dynamiikasta (Übergangsdynamik) luopuminen pillistöjen soinnillisen vastakkainasettelun hyväksi. Hänen vuonna 1934 julkaisemansa ns. Bachin Kahdeksan pienen preludin ja fuugan laitoksen rekisteröintiohjeet on laadittu Röthan Silbermann-urkujen tarjoamien mahdollisuuksien pohjalle. Ne ovat huomattavasti aikaisempia yksinkertaisempia mutta säilyttävät jossakin määrin sormioiden ja ääni-

---

<sup>127</sup> Schweitzer 1908, 258-259, 265; vrt. Hanheide 1990, 315-330

<sup>128</sup> Dupré 1938; Forsblom 1957, 109-112; Murray 1993, 148; J. Kloppersin (1976, 60-61) mukaan Dupré sijoittaa sivusormiolle siirtymiset niihin osuuksiin, joissa jalkio vaikenee, joskaan hän ei pysty toteuttamaan kyseistä periaatetta johdonmukaisesti. Myös L.F. Tagliavini (1976) suhtautuu kriittisesti Duprén ranskalaisesta perinteestä johtamaan arkkitehtoniseen rekisteröintiin.

kertojen vaihtoja. "Terassidynamiikan" avulla rakentuu usein entisen kaltainen dynaaminen nousu (Straube 1934; Busch 1984b, 402-403).

**Günther Ramin** hyväksyi liukuvan dynamiikan. Yleispaisuttimen rajoitettu käyttö oli hänestä niin ikään mahdollinen: äänikertojen uuden hallintatekniikan kehittämistä tuli siis jatkaa.<sup>129</sup> Kysymys ei kuitenkaan ollut normaalista crescendosta ja diminuendosta vaan uusien sointiryhmien asteittaisesta lisäämisestä tai vähentämisestä (Pontén 1935, 136). Raminin kerrotaan käyttäneen Jakobinkirkon konserteissaan kahta rekisteröintiavustajaa ja tehneen runsaasti sormionvaihdoksia.<sup>130</sup>

**Hugo Distlerin, Helmut Walchan ja Finn Viderö**n edustamat "objektiiviset" ja "arkkitehtoniset" näkemykset liittyivät urkujenuudistuksen käsityksiin klassisten saksalaisten urkujen pillistöperiaatteen, rakenteen, äänikertavalikoiman ja äänityksen ideaalisuudesta. Pleno- ja yläsävelrekisteröintejä ja "terassidynamiikkaa"<sup>131</sup> suosittiin "autenttisiksi" miellettyjen esikuvien mukaisesti.<sup>132</sup> Uusien ajatusten kannattajien piirissä esiintyi pilkallinen vertaus "Leipziger Allerlei", jolla tarkoitettiin "modernin" äänikertojen hallinnan suomien mahdollisuuksien väärinkäyttöä.<sup>133</sup>

Välittävää asennetta edusti **Hermann Keller** (1948), jonka sormioiden ja rekisteröintien vaihtoa kohtuullisesti soveltavia ohjeita on myöhemmin pidetty Reger-vaikutteisina (Stauffer 1986, 194).

---

<sup>129</sup> Ramin 1929, 28-33; Pontén (1935) kertoo Raminin kuitenkin korostaneen terassimaisuutta myös apulaitteita käytettäessä.

<sup>130</sup> Hans Henny Jahnn C. Raminin (1958, 49) mukaan: Ich erinnere mich mit großer Deutlichkeit, wie er in verblüffender Virtuosität mit seinen Händen über die vier Manuale hinwegeilte und ungewöhnliche Wirkungen hervorbrachte. Er ist wegen der Kühnheit in den Klangfarben getadelt worden; nicht damals schon, doch später, als er angeblich genauerer, starrer Vortragstil die Oberhand gewann. Weil er so außerordentlich spielen konnte, weil sein Musiziertemperament nicht das historisch Richtige (das ja bekanntermaßen nur die Neunmarkklugen kennen), sondern das erkennbar Gemäß suchte, ist es zu Mißverständnissen gekommen.

<sup>131</sup> Distler Buschin (1984a) mukaan: Die Orgeldynamik hat flächenhaft zu wirken. - - jedes klangliche Espressivo darzustellen, ist auf der Orgel schlechthin unmöglich; demzufolge ist der Grundcharakter der Orgelspielweise unwillkürlich, affektlos.

<sup>132</sup> mm. Walcha 1938; Forsblom 1957, 117-121, 128-131, 161-164; Busch 1984a

<sup>133</sup> Askon Rautioahon muistama, alkuperältään epäselvä sanonta

#### 4.2.1.3. 1950-luvun jälkeen esiintyneet näkemykset

Sävellyksen muotoa korostava rekisteröinnin yleisperiaate, josta on käytetty englanninkielistä nimitystä 'form interpretation', on **Jacobus Kloppersin** mielestä virheellinen. Bachin musiikkia esitettäessä tulisi muotorakenteen sijasta pikemminkin ottaa huomioon esitettävän teoksen retorinen suunnittelu. Schnitger-urkujen pillistöjakaamaa vastaavaa sävellyksen muotohahmotusta esiintyy Kloppersin mielestä kyllä J.S. Bachin pohjois-saksalaisilla edeltäjillä, mutta ei enää hänen keski- ja myöhäiskauden teoksissaan, jotka tulisi yleensä esittää ilman sormionvaihdoksia (Kloppers 1976, 59-60). Samaa näkemystä on perusteltu myös sillä, etteivät Bachin rakenteeltaan concerto grossoa lähenevät sävellykset kaipaakaan muodon korostamista sormion tai rekisteröinnin vaihdosten avulla (Zehnder 1983, 228-229). Bachin muista teoksista otetut esimerkit osoittavat, että hän ei käyttä tutti - soolo -vuorottelua aina edes konsertoissaan (Eppstein 1989, 388-389). Myös Bachin ns. vapaiden urkusävellysten alkuperäisten käsikirjoitusten merkintöjen on päätelty viittaavan yksinkertaisen plenorekisteröinnin ensisijaisuuteen (Stauffer 1986).

**Helmut Perlin** mielestä 'terassidynamiikka'-käsite on paljolti perustunut urkujen pillistö-rakenteen ja concerto grosso -tekniikan samastamiseen. Hänen mukaansa urut eivät 1600- ja 1700-luvulla suinkaan olleet dynamiikan osalta vokaalisten ja soittimellisten esittämistapojen esikuva. Jo Michael Praetorius vaati vuonna 1619 (joskaan ei urkujensoiton yhteydessä) dynaamisten mahdollisuuksien mukauttamista tekstin ja musiikin affektin vaatimuksiin. Kysymys oli tällöin lähinnä yksittäisten sävelten dynaamisesta muotoilusta, mahdollisesti myös crescendosta ja diminuendosta (Perl 1984, 23-25).

**Luigi F. Tagliavini** esittää viime aikoina yleistyneen suosituksen, että urkurit entistä tarkemmin pyrkisivät ohjelmavalinnoissaan ottamaan huomioon käytettävien urkujen tyyppin, mikäli he eivät pyri tietoisesti "uudelleen tulkitsemaan" teoksen sointiasua (bewußt das Musikwerk klanglich "übersetzen" und "uminterpretieren") (1975, 118).

#### 4.2.1.4. Kokoavaa

Rekisteröintitapojen kehitys on luonnollisesti sidoksissa urkujen maantieteelliseen eriytyneisyyteen. 1800-luvun saksalainen ja ranskalainen urkutyyppi, joita edustivat mm. Walckerin

ja Cavallé-Coll'in rakentamot, toisaalta kehittyivät samaan suuntaan, toisaalta säilyttivät perinteisiä ominaisuuksiaan. Plenorekisteröinnin käyttö J.S. Bachin laajoissa teoksissa näyttää jatkuneen Saksassa vuosisadan loppupuolelle asti. Kun niitä alettiin vuosisadan keskivaiheilla soittaa Ranskassa, urkurit hakivat sikäläisistä soittimista vastaavia, voimakkaita ja samalla selkeitä yhdistelmiä, jotka käytännössä sisälsivät siellä usein kieliäänikertoja. Soittoapulaitteiden kehittyessä ja pillistöjen itsenäisyyden vähetessä Saksassa siirryttiin dynaamisesti joustavaan urkujen käyttöön, ja sikäläinen urkutyyppi mahdollisti Strauben pyrkimykset ilmeikkääseen artikulointiin ja dynamiikkaan. Schweitzer ja Dupré taas omaksuivat ranskalaisen perinteen yksinkertaisuuden. Schweitzer ihanoi "arkkitehtonista" rekisteröintiä, joka selvensi teoksen muotorakennetta. Hän pehmensi syntyvää terassimaisuutta muutamin äänikertojen muutoksin.

Urkujenuudistuksen sekä ilmeisesti myös Schweitzerin ja ranskalaisurkurien esikuvan myötä saksalainen rekisteröintikäytäntö yksinkertaistui 1920-luvulta alkaen. Päähuomio kiinnitettiin pillistöjen vastakohtaisuuteen. Helmut Walcha ja tanskalainen Finn Viderø edustivat kyseistä suuntausta selkeimmillään, kun taas monet vanhemman polven urkurit hakivat kompromissiratkaisuja.

## 4.2.2. Jäsentely ja manuaalinen työstäminen

### 4.2.2.1. Termien käyttö 1700- ja 1800-luvuilla

1700-luvulla kirjoitetuissa urkumusiikkia käsittelevissä teoksissa ei näytä käytetyn termejä 'artikulointi' tai 'fraseeraus'. Kattavimpana yleisterminä niissä esiintyy sana 'Vortrag', jossa mainitut osa-alueet painottuvat kirjoittajien mukaan eri tavoin (Schneider 1941; Lohmann 1982). J.J. Quantzin käyttämänä tavataan 1752 satunnaisesti verbinmuoto 'articuliret' kuvauksessa laahaavan ja ilmeettömän soiton vastakohtaa.<sup>134</sup> Vaikka C.P.E. Bach ei käytäkään kyseistä sanaa, hänen esitysohjeensa sisältävät käytännössä myös artikulointia koskevia

---

<sup>134</sup> "nicht articuliret, sondern matt, faul, schleppend, schläfrig, grob und trocken". Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, 1752 Berlin, XII. Hauptstück, pykälä 10 ja XI. Hauptstück, pykälä 21 Paavo Sointeen (1993, 26) mukaan.

viitteitä. Ne ovat yleensä melodiakorosteisia, kysymyksessä on ikäänkuin "yksiäänisyyden tasolle projisoitu ilmaisu". Ohjeet tähtäävät soittajan subjektiivisen eläytymisen lisäksi sekä sävelkohtaiseen äänentuottoon liittyvään että "artikulatoriseen" (muutaman sävelen ryhmän) selkeyteen (Deutlichkeit). (Soinne 1993, 2-6). J.S. Bachin poika Johann Christoph Friedrich näyttää jatkaneen isänsä "konservatiivista" sävellys- ja soittotapaa. J.C.F. Bachin soittoa kuvataan täsmälliseksi ja hänen klaveerinkäsittelyään urkumaiseksi.<sup>135</sup>

1800-luvullakaan ei artikulointi- ja fraseeraus-sanoja juuri esiinny musiikkiteksteissä. Sen sijaan F.W. Bernerin teoksen nimenä on vuonna 1821 "Die Lehre der musikalischen Interpunktion". Selkeys (Deutlichkeit) on keskeinen käsite F.C. Griepenkerlin J.S. Bachin urkuteosten laitoksen esipuheissa, joissa hän pohtii Bachin musiikin esittämisen kysymyksiä. Hänen tekstissään sana "Interpunktion" liittyy teoksen jäsentelyyn ja sen havainnollistamiseen (Sonderung der einzelnen Sätze).<sup>136</sup> J.N. Forkel korostaa vuonna 1802 julkaisemassaan J.S. Bachin elämäkerrassa juuri Bachin soiton selkeyttä. Forkelin sanonnat muistuttavat C.P.E. Bachin teoksessa esiintyviä (Soinne 1993, 5) - toisaalta on myös arveltu Forkelin perustaneen kuvauksensa paremminkin Wilhelm Friedemann Bachin kautta saatuun tietoon.<sup>137</sup>

Griepenkerl korostaa staattisena jatkuvan urkuäänen erityisluonnetta. Urkumaiselle (orgelmäßig) tekstuurille on ominaista kontrapunktisuus, sen sijaan sille ovat vieraita kovin pitkät tai lyhyet sävelet samoin kuin laulajan portamentoa vastaava äänten toisiinsa sitominen.<sup>138</sup> Em. esipuheissa Griepenkerl kuvailee J.S. Bachin soiton selkeyttä ja teknistä help-

---

<sup>135</sup> Sointeen (1993, 18-23) mukaan C.G. Horstig: Johann Christoph Friedrich Bach, Concertdirecteur in Bückeburg, ss. 268-284 teoksessa Fr. Schlichtegroll: Nekrolog auf das Jahr 1795, Gotha 1797. Luonnehdintoja ovat mm.: "eine beispiellose Fertigkeit der Finger, und eine Präcision im Vortrage, der mit jedem Anschlage den Meister verkündigte" ja "aber auch auf dem Clavier war er gewohnt, die Töne so zu halten und die Bindungen so zu beobachten, als wenn er auf der Orgel spielte".

<sup>136</sup> Griepenkerl 1844-47, I, iii

mt. I, ii: Was das erste Mittel der Deutlichkeit im Vortrag betrifft, so legt es dem Spieler die Verpflichtung auf, sich das Orgelstück, welches er vortragen will, vorher sorgfältig zu analysieren und in seine Haupt- und Nebensätze zu zerlegen, so daß er es, wie eine Rede, mit richtiger Beobachtung der Interpunktion, die freilich nicht dasteht, deklamieren kann. -- [man] sehr oft die Töne nicht so lange aushalten darf, wie sie geschrieben stehen, nämlich jedesmal am Schluß einer Periode oder eines Satzes.

mt. IV, ii: Der Periodenbau muss einfache Größe und Klarheit besitzen. -- Doch hüte man sich, die Grenzen zu scharf zu ziehen --

<sup>137</sup> Faulkner 1988, 65; Faulkner perustelee näkemystään mm. Forkelin kuvaamalla J.S. Bachin sormia kämmentä kohti vetävällä kosketustavalla, joka ei tule esiin C.P.E. Bachin kirjoituksissa.

<sup>138</sup> Griepenkerl 1844-47 IV, ii: Der Fortschritt von einem Ton zum anderen, auch zum nächsten, ist ein Sprung. Kein Portamento vermittelt ihn -- Die Dauer des Tons in gleicher Stärke ist eine wesentliche Eigenheit der Orgel; er muß also in einer Weise gebraucht werden, die dieser Eigenheit angemessen ist; nicht wirkungslos ihn aushaltend, nicht in kurzen Akkorden eine einzige Melodie begleitend. (Portamento tarkoittaa tässä yhteydessä laulajien käyttämää glissandomaista uuden sävelen ennakkointia.)

poutta sekä kuvailee "Bachin teorian" mukaista kosketusta (Anschlag) samalla tavoin kuin vuonna 1819 julkaisemassaan Bachin Kromaattisen fantasian ja fuugan esipuheessa.<sup>139</sup>

**W.F.G. Nicolain** vuonna 1893 antamat ohjeet Bachin Preludin ja fuugan c-molli BWV 564 soittamiseksi sisältävät verraten runsaasti lyhyitä artikulointikaarituksia. Sen sijaan termi 'artikulointi' ei esiinny hänen tekstissään (Kooiman 1983a).

Sana 'fraseeraus' yleistyi vasta 1800-luvun lopulla Hugo **Riemannin** kirjoitusten myötä. Hänen mukaansa tunnettiin yhä enemmän tarvetta nähdä sävelteoksissa enemmän kuin pelkät nuotit.<sup>140</sup> Fraseeraus-idean tueksi Riemann vetoaa J.A.P. Schulzin vuonna 1772 esittämiin ajatuksiin (artikkeli "Vortrag" Sulzerin teoksessa *Theorie der schönen Künste*), vaikka toteaa-kin, että vanhemmat kirjoittajat kuten Mattheson eivät ole tällaista pohtineet (Riemann 1912, 7-11).

Riemannin "Phrasierungslehre" muodosti pohjan useiden merkittävien esittävien musiikoiden ja pedagogien seuraavien vuosikymmenien työlle. Hän otti käyttöön myös sanan 'agogiikka', jota ei aikaisemmin ollut käytetty musiikkiterminä.<sup>141</sup> Agogiikkaa, "elävässä musiikkiesityksessä tapahtuvia pieniä poikkeamia nuottikirjoituksen sisältämistä rytmis-metrisistä kaa-voista" (OIMT 1976-80) tuli hänen mielestään käyttää nimenomaan fraseerauksen apukeinona. "Vademecumissaan" (1912, 12-13) Riemann vetoaa jo Joseph de Momignyn 1806 sekä Mathis Lussyn 1873 ja Rudolph Westphalin esittämiin näkemyksiin ja huomauttaa, että jäsennyksen (Singgliederung) ja artikuloinnin vastakohtaisuutta oli klassisten pianoteosten julkaisuissaan ensi kerran korostanut Hans von Bülow.

Sanapari fraseeraus/artikulointi esiintyy ainakin jo A. Carpén teoksen nimessä vuonna 1898: Grouping, Articulating and Phrasing, joka tosin julkaistiin saksaksi vuonna 1900 nimellä "Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage". 1900-luvulla esitetään yhä useammin vaatimus mainittujen kahden termin erottamisesta. Riemann näyttää välttäneen artikulointi-sanan käyttöä, vaikkei hän siitä luopunutkaan (MGG 1962, hakusana Phrasierung, 1220-1221). Ovatpa muutamat tutkijat moittineet häntä säveltäjien alkuperäisten artikulointiohjeiden syrjäyttämistäkin (mm. Riemann Musik-Lexikon 1967, 730).

---

<sup>139</sup> Griepenkerl 1844-1847, I, ii; Kooiman 1983c; Lohmann 1984

<sup>140</sup> Riemann 1912, esipuhe: das kräftige Erstarren des Verlangens weiterer Kreise, über das bloße Buchstabenverständnis der Notierung der Tonwerke hinauszukommen und mehr sehen zu wollen als eben nur Noten.

<sup>141</sup> Riemann 1884; Riemann Musik-Lexikon 1967, hakusana Agogik

Sana 'kosketus' esiintyy 1700-luvun teksteissä verraten usein - yleensä eri kosketinsoitinlajeja ei tällöin erotettu toisistaan. C.P.E. Bachilla kosketukseen (Anschlag) liittyy myös sana 'Druck', joka kuvaa soittotapahtumaan liittyvää lihasvoiman käyttöä, mutta saattaa saada myös ilmaisuun liittyvää painotuksen sävyä (Soinne 1993, 7-9). 1800-luvun loppupuolella sanaa käytettiin yleensä vain verrattaessa urkujensoittoa pianonsoittoon. Vanhan perinteen edustajat pitivät staccatomaisen lyhyttä äänentuottoa lähinnä poikkeuksena,<sup>142</sup> esimerkkinä Oskar Merikannon suomeksi toimittaman Gustav Merkelin urkukoulun esipuhe (1909):

Huomattava eroitus kosketuksen välillä pianon- ja urkujensoitossa on se, että pianonsoitossa korkealle kohotettu sormi notkeasti *hyö* kosketinta, urkusoitossa sensijaan vähemmän korkealle kohotettu sormi joustavasti *painaa* kosketinta. Tämän painamisen tulee kyllä tapahtua joutuun ja varmasti, mutta samalla pehmeästi. Äkkinäiset nykimiset ja lyömiset ovat urkusoitossa vältettävät.

Merikanto katsoo tosin jo aiheelliseksi lisätä edelliseen oman alaviitteensä:

Tästä ei seuraa, että esim. staccatot ja lyhyet akordit olisivat urkusoitolle vieraita. Ne ovat vaan suoritettava tavat keveällä kädellä ja pehmeällä kosketuksella, eikä käsiä nosteta ylemmä, kuin mikä välttämätöntä on.

Myöhemmin kosketinsoitinten artikuloinnissa alettiin erottaa legatoa ja staccaton väliasteita. Yleisesti tunnettu on sarja: legato - tenuto - non legato - portato - marcato - staccato (mm. OIMT 1976-80, MGG 1962). Sarjan esimuoto on rakennettavissa jo C.P.E. Bachin käyttämistä verbeistä Absetzen - Stoßen - Schleifen - Ziehen. On kuitenkin syytä varoa vertaamasta eri aikakausien ja alueiden käyttämiä nimityksiä liian suoraan toisiinsa - lähes jokaisen ajan musiikissa artikulointiin yhdistyy myös muita aspekteja. Ilmaisullisten - 1700-luvulla 'affekti'-sanaan liittyvien - tekijöiden suhde toisaalta "manuaaliseen työstämiseen", toisaalta tempoon ja rytmiin liittyviin ominaisuuksiin, vaihtelee jatkuvasti. (Soinne 1993, 1-5).

Soittotapoja koskevat viitteet ovat horjuvia. Tärkeimmistä artikulointimerkinnöistä on kuitenkin vallinnut joltinenkin yksimielisuus: legatoa on kuvattu kaarella ja staccatoa nuotin ylä- tai alapuolelle sijoitetulla pisteellä, kun taas vastaava poikkiviiva kuvaa usein välimuotoa.

Fraseerausmerkinnäksi on vakiintunut kaari - muutamien teoreetikkojen ehdotukset hakasten tai katkoviivakaarien käytöstä eivät ole toteutuneet. Tästä on ollut seurauksena jäsentely-

---

<sup>142</sup> Richter 1896, 227: Das Staccato kommt in Orgelkompositionen, wenn auch seltener, vor, wird aber in anderer Weise als auf dem Pianoforte ausgeführt.

kaarten sekoittuminen artikuloitikaariin, mikä lienee osittain aiheuttanut kyseisten termien sekoittumisen. Merkintänä on käytetty myös "lukumerkkejä" (Lesezeichen), lyhyitä pystysuoria tai vinoja viivoja (Riemann 1912, 3), jotka muistuttavat muutamien vanhojen lähteiden interpunktiioviitteitä.

#### 4.2.2.2. 1900-luvun alun näkemykset

Hugo Riemannin näkemykset vaikuttivat ilmeisesti **Karl Strauben** urkujensoittoon. Useat kuulijat pitivät sen vaikuttavimpana piirteenä normaalisti jähmeän urkuäänen "laulavuutta" tai "puhuvuutta"<sup>143</sup>, joihin hän kertoi itsekin pyrkineensä: "Ich lemte auf der Orgel singen" (1950, 87). Monivivahteisen artikulointinsa esikuvia hän haki jousisoittimista ja Bachin vokaaliteoksista.<sup>144</sup> Akustisten olosuhteiden huomioonotto oli hänestä myös artikuloinnin kannalta tärkeää (Voppel 1955, 91-93). Hän pani ilahuneena merkille Michael Schneiderin väitöskirjassa (1941) esitetyt tiedot, joiden mukaan jo J.C. Kittel (1807) piti artikulointia ilmeikkyyteen pyrkivän soiton ensisijaisena keinona.<sup>145</sup>

Strauben mukauduttua enemmän tai vähemmän urkujenuudistuksen näkemyksiin hänen artikulointinsa alkoi palvella yhä pidempien linjojen muotoilemista. Hyvä esimerkki tästä on J.S. Bachin teosten Peters IV -vihkon uusi laitos (1949), jonka esipuheessa sen toimittaja kertoo Strauben pyrkineen pitämään artikulaatiokaaret erillään fraseerausmerkinnöistä.<sup>146</sup> Peters

---

<sup>143</sup> mm. Doormann 1973, 73; Voppel (1955, 93) siteeraa sanonnan "puhuvalla kädellä" (mit sprechender Hand) soittamisesta.

<sup>144</sup> Straube 1950, 88; Voppel 1955, 94; Straube 1913, 11: Wie der Pianist mit dem Anschlag, der Geiger durch die Bogenführung die Töne artikuliert, so muß der Organist, mit subtilem Gefühl für die feinsten Möglichkeiten im Wechsel zwischen *legato* und non *legato*, auf seinem Instrument sprechen können.

<sup>145</sup> Straube 1952, 125: - - die Frage der Artikulation, also der Wille zum Ausdruck auf der Orgel, im Vordergrund steht".

<sup>146</sup> Straube 1949, toimittajan (Julius Goetz) esipuhe: Für die Neuausgabe bestimmte ihn [Straube] allein das Bestreben, die Struktur jedes Orgelstückes klarzulegen. Das geschieht vor allem durch Bindebogen, die die zusammengehörigen Töne einer Klanglinie eingrenzen und dadurch die primären Klangformen erkennbar machen, aus denen das Eigenleben der Kontrapunkte erwächst. Es handelt sich also um Artikulationsbogen, die das grundlegende Legatospiel zu einer lebendigen Ordnung gliedern, und nicht um Phrasierungsbogen, die einer vortraglichen Gliederung des musikalischen Ablaufs dienen. Für diese findet der Organist in den Tempoangaben, den Manualvorschriften und den dynamischen Zeichen Hinweise. Auch der Fingersatz will dem Orgelspieler eine klare musikalische Artikulation ermöglichen.

Straube 1951, Julius Goetzin esipuhe: Aus diesem kammermusikalischen Gefüge ergab sich für Straube die Notwendigkeit einer Artikulation, die den Orgelklang zu kammermusikalischem Ebenmass glättet. Das bedeute den Verzicht auf kurzweilig gegliederte Tonlinien, die in die fließende kontrapunktische Bewegung eine aufdringliche melodische Unruhe hereinbringen würden. Die Bindebogen, die die Atemführung des Legatospiels in den Triosonaten

I -vihkon (1951) Strauben merkitsemien trisoonaattien kaaret ovat enää lähinnä fraseerauskaaria.

**Albert Schweitzer**illa sana fraseeraus (Phrasierung) tarkoittaa osittain myös artikulointia. Hänen mukaansa Bachin tyyli on "sidottua" (gebunden) mutta kyseinen sitominen on elävää. Elävyytsä saavutetaan lähes huomaamattoman "fraseerauksen" avulla, jonka kuulija kokee vain soiton selkeytenä.<sup>147</sup> Schweitzer pitää alunperin Widorilta omaksumaansa legatopohjaista soittotapaa myöhemmin monotonisena ja reaktiona 1800-luvun puolivälissä vallinneelle, hänen mukaansa jatkuvaan staccatoon perustuvalla soitolle.<sup>148</sup>

Artikuloinnin kysymykset ovat esillä sekä Schweitzerin Bach-kirjan (1908) että Widorin ja Schweitzerin yhteisen Bach-laitoksen (1910) esipuheissa. Viimeksi mainitun "fraseerausta" koskeviin pohdintoihin ovat saattaneet osaltaan vaikuttaa hänen opettajanaan toimineen Marie Jaëll'in pianonsoiton kosketuksesta esittämät näkemykset (Hanheide 1990, 306).

Schweitzer kehottaa urkureita noudattamaan jousisoittimien kaarituksia ja saamaan "fraseerauksen" avulla aikaan urkujen äänentuotosta muuten puuttuvia painoituksia (aksentteja).<sup>149</sup>

---

festlegen, sind meistens wesentlich länger als die Artikulationsbogen, mit denen Straube die reinen Orgelwerke des Bandes IV versehen hat. Sie überspannen zum Teil auch Pausen, so daß sie in diesen Fällen mehr der Phrasierung, der vorraglichen Gliederung, zu dienen scheinen als der Artikulation, der Zusammenfassung der in einer Tonlinie zusammengehörenden Noten.

<sup>147</sup> Schweitzer 1908, 271-272: Wenn so viele Organisten wännen, Bach "interessant" zu spielen, indem sie hasten, so liegt dies daran, dass sie nicht über die richtige Plastik des Spiels verfügen, die ihnen erlaubt, ihren Vortrag durch die klare Herausarbeitung der Details dem Hörer lebendig zu machen. Es ist ganz falsch, zu meinen, daß in der monotonen Bindung den Anforderungen des Meisters am besten entsprochen wird. Gewiß proklamierte er den gebundenen Stil. Aber diese Bindung ist nicht eine Nivellierung. Sie ist belebt. Es soll sich darin eine feine Phrasierung abzeichnen, die der Hörer gar nicht als solche empfindet, die ihm aber als eine fesselnde Klarheit des Spiels bewußt wird. Innerhalb der Bindung müssen sich die einzelnen Töne zu lebendigen Satzeinheiten gruppieren. Durch diese geheime Phrasierung wird die Starrheit des Orgelklangs gebrochen. Es muß scheinen, als wäre das auf der Orgel unmögliche möglich geworden: daß nämlich einzelne Noten schwer, andere leichter betont werden. Das ist die Vollkommenheit, der es nachzustreben gilt.

In der alten Zeit, da man die ganz gleichmäßige Bindung durch den Daumenuntersatz nicht kannte und immer nur einige Noten streng band, die andere Gruppe aber durch Verschieben der Hand von der vorhergehenden leicht abhob, besaß man ein Gefühl für eine lebendige Zusammenraffung der Noten innerhalb eines durchgehenden Legato, das uns abhanden gekommen ist und von dem man sich eine ungefähre Vorstellung machen kann, wenn man studiert, wie damals Läufe auf die beiden Hände verteilt wurden.

<sup>148</sup> Schweitzer 1931: Während man zur Mitte des 19. Jahrhunderts Bach merkwürdigerweise durchgängig staccato spielte, verfiel man nachher in das andere Extrem, ihn in monotonem Legato wiederzugeben. Also lernte ich es 1893 bei Widor. Mit der Zeit aber ging mir auf, dass Bach lebendige Phrasierung verlangt.

<sup>149</sup> Schweitzer-Widor 1911, 246: Auf der Orgel muß überall dort gebunden bzw. abgesetzt gespielt werden, wo dies auch ein Violinspieler tun würde. Die Phrasierung der Streicher ist das ideal auch des Organisten, das er allerdings auf seinem Instrument niemals erreichen kann.

mts. 219: Nun ist aber die Orgel in ihrer Tonbildung grundsätzlich von den Streicherinstrumenten verschieden, ja ihnen gegenüber aufgrund der Starrheit des Tones sogar benachteiligt: so ist auf der Orgel beispielsweise keine individuelle Betonung der einzelnen Noten möglich. Was bei anderen Instrumenten durch Akzent und Phrasierung bewirkt wird, bleibt daher bei der Orgel allein der Phrasierung überlassen. Der Organist muß durch eine vollendete Phrasierung dem Hörer die Illusion von Akzenten geben.

Ihanteellisinta, hienovaraista "fraseerausta" ei hänen mukaansa kuitenkaan voi toteuttaa uruilla, joten urkuri joutuu aina tyytymään yksinkertaisempaan, legatomaisempaan soittoon.<sup>150</sup> Schweitzer olettaa (mahdollisesti Riemannilta saamiensa vaikutteiden perusteella) Bachin suosineen neljän sävelen ryhmässä toisen sävelen jälkeen tapahtuvaa huomaamatonta katkaisua (ein unmerkliches Absetzen).<sup>151</sup> Kahdeksas- tai kuudestoistaosäsävelkulkujen soittamista staccaton tapaan vain vaihtelun vuoksi hän pitää epäilyttävänä (Schweitzer 1908, 273). Toistettujen sävelten soivan osuuden keston tuli hänen mukaansa olla vain puolet nuotin aika-arvosta, ei kuitenkaan silloin kun sävel joudutaan toistamaan äänten risteilyn takia (mts. 274-275).

Klaveeriteoksia (Klavierwerke) käsitellessään Schweitzer korostaa, että "fraseeraus" ja painotus olivat Bachille tärkeämpiä kuin dynaamiset keinovarot. Hän kehottaa myös tässä yhteydessä tutkimaan Bachin jousisoitinkaarituksia<sup>152</sup> ja esittää neljän sävelen ryhmille tällä kertaa useita kaaritusvaihtoehtoja. Teemat ja kuviot ovat hänen mukaansa usein kohotahtisia. Schweitzer kiinnittää huomiota myös vanhoihin sormijärjestyksiin.<sup>153</sup> Staccatoa tai paremminkin irrottaen toteuttamista (abgestoßene Noten) tuli suosia erityisesti pisteellisten rytmien ja hyppyjä sisältävien melodioiden yhteydessä (mts. 325).

Schweitzer pohdiskelee erikseen Bachin teemojen muotoilua. Hän nimeää kaksi perusideaa (Ur Ideen), joista nämä ovat kasvaneet. Toisen linjan muodostavat eriytyviin sitomisiin (differenzierte Bindungen), toisen legaton rytmisiin staccato-keskeytyksiin perustuvat teemat. Teemojen "fraseeraus" ei saa olla mielivaltaista (mts. 326-327).

---

<sup>150</sup> mts. 246: Der Unterschied zwischen Absetzen und Binden ist auf der Orgel viel weniger fließend als auf der Geige. Darum wird vieles, was mit dem Bogen noch nicht in strengem Legato auszuführen ist, auf der Orgel nicht anders als gebunden herauszubringen sein. Das Gebiet des Legato erweitert sich. Der Spieler vermag die Schattierung zwischen Tenuto und Legato, die ihm bei der Vorstellung des Themas oder der Figur vorschweben, nicht auszuführen und muß sich entschließen, manches zu binden, was er nicht in strengstem Legato denkt. - - Man muß also unterscheiden zwischen der idealen, vorgestellten Phrasierung und derjenigen, die sich realisieren läßt. Die letztere ist immer ein Vereinfachtes der ersteren. - - Über dem Spielen muß der Organist die ideale Phrasierung denken, obwohl er die Inkongruenz von Idee und Wirklichkeit nicht aufheben kann.

<sup>151</sup> Schweitzer 1908, 272: Aber niemals darf diese Phrasierung innerhalb der allgemeinen Bindung als solche bemerkt werden. Sie darf nur von innen heraus, gewißermassen als eine Auflockerung des Ganzen wirken. Die Veranschaulichung der Phrasierung durch Bindebogen und Atmungszeichen ist also hier viel zu grob und muß erst ins Feine und Unausdrückbare übersetzt werden.

<sup>152</sup> mts. 320: Das gebundene Spiel, das als Charakteristische der Bachschen Schule angesehen wird, ist - - nicht etwas Gleichförmiges, sondern begreift eine unendliche Mannigfaltigkeit der Verknüpfung und Gruppierung der einzelnen gleichwertigen Noten in sich.

<sup>153</sup> mts. 323: Darum ist des Meisters legato, mit dem gewöhnlichen pianistischen verglichen, um so viel reicher und variiert, als sein Fingersatz reicher und mannigfaltiger war als der unsrige.

mts. 324: [Staccato] wirkt als Akzentuierung und nicht als Erleichterung der betreffenden Note.

### 4.2.2.3. Artikuloinnin ja fraseerauksen välinen rajanveto

Saksan urkujenuudistuksen piirissä ei artikuloitiin ja fraseeraukseen aluksi kiinnitetty huomiota.<sup>154</sup> Vuonna 1925 **Hermann Keller** kuitenkin laati suppeahkon tutkimuksen "Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J.S. Bach", jonka hän myöhemmin muokkasi uudelleen ja julkaisi sen vuonna 1955 nimellä "Phrasierung und Artikulation". Kyseinen teos näyttää vakiinnuttaneen mainitut termit saksalaisen **liel**ialueen piirissä.

Kellerin muotoilemia määritelmiä on sittemmin paljon lainattu. Fraseeraus on hänen mukaansa sävelkudoksen mielekästä jäsentämistä; sen tehtävänä on koota yhteen musiikilliset ajatukset (säkeet) ja erottaa ne toisistaan samalla tavoin kuin välimerkit jaksottavat puhetta. Artikulointi puolestaan käsittelee yksittäisten sävelten suhdetta toisiinsa; se ei vaikuta melodisen linjan ajatussisältöön, mutta määrää sen ilmaisullisen luonteen. Yleensä voi siis olla vain yksi mahdollinen, mielekäs fraseeraus, mutta erilaisia artikuloinnin mahdollisuuksia.<sup>155</sup> Artikuloinnin ja fraseerauksen rajatapauksia Keller kuvailee sanonnalla "ryhmänmuodostus artikuloinnin avulla" (Gruppenbildung durch Artikulation). (Mts. 47-50).

**Karl Matthaei** yhtyy aikanaan suosituissa teoksessaan "Vom Orgelspiel" (1936) Kellerin näkemyksiin. Fraseeraus on hänen mukaansa "sävelkudoksen sisäisen musiikillisen jäsentymisen selventämistä" (das Klarlegen der musikalischen Gliederung innerhalb des Satzgefüges), artikulointi taas ilmaisumuoto, joka perustuu yksittäisten sävelten käsitteelyyn tiettyjen sääntöjen mukaan.<sup>156</sup>

Kellerin mielestä urkukoraalien jäsentely on useimmiten pääteltävissä koraalien säerakenteesta; niiden artikuloinnin tulee olla niukempaa kuin vapaiden sävellysten.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Wolffin (1991, 165) mukaan Wilibald Gurlittin kehittelemä Klangstil (sointityyli) -käsite ei ottanut huomioon artikuloinnin vaikutusta urkujen sointiin.

<sup>155</sup> Keller 1955, 12: Phrasierung ist soviel wie Sinngliederung; ihre Aufgabe ist es musikalische Sinngehalte (Phrasen) zusammenzufassen und gegeneinander abzugrenzen, sie hat also dieselbe Aufgabe wie in der Sprache die Interpunktionen. - - Die Aufgabe der musikalischen Artikulation dagegen ist die Bindung oder Trennung der Töne; sie läßt den gedanklichen Sinn einer melodischen Linie unangetastet, bestimmt aber ihren Ausdruck. Es gibt also in der Regel nur eine einzige mögliche, sinngemäße Phrasierung, aber verschiedene Möglichkeiten der Artikulation.

<sup>156</sup> eine Ausdrucksform, bei welcher die einzelnen Bestandteile einer Phrase, also die Töne selbst, nach bestimmten Gesetzen miteinander verbunden oder voneinander getrennt werden.

<sup>157</sup> Keller 1937: Zur richtigen Phrasierung sollen dem angehenden Organisten einige kleine Trennungsstriche verhelfen, meist aber ist die Sinngliederung durch den Zeilenbau des Chorals klar gegeben. In der Artikulation sei man sparsamer als in den Präludien und Fugen, wenn irgendwo, so ist hier ein makelloses, singendes legato die Seele der Musik.

#### 4.2.2.4. Kosketuksen ja artikuloinnin suhde

Hermann Keller edustaa vielä 1960-luvulla Saksan urkujenuudistuksen piirissä yleistä käsitystä, jonka mukaan legato voidaan nähdä uskonnollisen yhteyden vertauskuvana. Siksi se liittyy myös vanhaan polyfoniseen musiikkiin ja erityisesti urkujensoittoon.<sup>158</sup> Kellerin mielestä artikulointi on vanhalle musiikille (die ältere Musik) tärkeämpi kuin sointiväri, dynamiikka ja tempo.

**Herbert Kelletat** pohdiskelee vuonna 1934 Musik und Kirche -lehdessä urkumaisen (orgelgemäß) kosketuksen (Anschlag), artikuloinnin ja fraseerauksen ongelmia. Hän ottaa vertauskohtina esille cembalolle ja klavikordille ominaisetkosketustavat. Kosketukseen liittyy myös käsite "Betonung" (painotus). Kelletat kiinnittää huomiota myös vanhojen lähteiden mukaisiin sormijärjestyksiin, vaikka arveleekin oman aikansa sormijärjestysten vain epäolennaisesti poikkeavan J.S. Bachin käyttämistä (Kelletat 1934). Hänen esittämiään ajatuksia pidettiin nähtävästi uusina, koska **Günther Ramin** kommentoi kyseistä artikkelia samassa lehdessä (Ramin 1934) ja muistuttaa koneistotyyppien vaikutuksesta kosketukseen. Hän toteaa mm. Regerin musiikin vaativan soittotekniikkaa, joka ei merkittävästi eroa pianonsoitosta. Ramin mielestä kosketustapoja on pääasiassa kaksi: "Gebundenes und ungebundenes Spiel (legato und non legato)". Näistä non legato (reines Fingerspiel) on sopiva soiton tekniseksi perustaksi. Erilaisista painotuksista syntyvien välimuotojen nimityksinä kirjoittaja erottaa termit leggiero, staccato, marcato ja portato. Hän pitää tärkeänä sormijärjestysten yksilöllisyyttä ja vaatii artikuloinnin ja fraseerauksen selkeää erottamista toisistaan. Fraseeraus tarkoittaa musiikillisten kokonaisuuksien jakautumista osiin ("fraaseihin", säkeisiin), joita artikulointi pyrkii elävöittämään ja tuomaan esiin niiden musiikillisia korostuksia.<sup>159</sup> Julkaisemassaan kokoelmassa Das Organistenamt (1931) Ramin painottaa fraseerauksen merkitystä straubemaisin sanankäantein.

---

<sup>158</sup> MGG 1962, hakusana Artikulation: Im Zuge der immer größeren Vergeistigung der Musik wird das äußere legato bald Sinnbild für die innere Bindung besonders auch im religiösen Sinn (Religion von religare = binden). So ist das Legato dem größeren Teil der älteren polyphonen Musik angemessen, insbesondere gilt ein makelloses legato als die Seele des Org.-Spiels.

<sup>159</sup> Ramin 1934, 130: Phrasierung bedeutet die Einteilung musikalischer Zusammenhänge in Perioden, innerhalb deren dann die Artikulation durch Hervorheben der wesentlichen Schwerpunkte die Lebendigkeit der künstlerischen Darstellung einer Phrase ergibt.

Kelletatin tavoin **Max F. Schneider** (1934) painottaa klavikordin merkitystä 1700-luvun urkureiden soittotavalle. Heidän esittämänsä ajatukset eivät kuitenkaan näytä vielä 1930-luvulla saavuttaneen vastakaikua.

**Gotthold Frotscher** arvelee E.F. Gerberin kuvauksen perusteella Bachin soittaneen yleensä legato, mutta huomauttaa, että kysymys on mekaanisten listelaatikkourkujen kosketustavasta ja että soitettaessa tällaisella soittimella staccato on nopeassa tempossa yhtä vähän mahdollinen kuin vanhalla cembalolla. Yksinomainen legato pneumaattis- tai sähkökoneistoilla uruilla olisi hänen mielestään sekin mieletöntä (natürlich widersinnig).<sup>160</sup>

**Marcel Duprén** Bach-soitto perustui hänen Bach-perinteen osaksi katsomansa legaton käyttöön.<sup>161</sup> Sitomisesta Dupré poikkeaa vain oman, ranskalaiseen perinteeseen pohjautuvaan ja soiton selkeyttä sekä rytmin täsmällisyyttä korostavan sääntöjärjestelmänsä puitteissa.<sup>162</sup> Poikkeuksiin kuuluvat toistetut sävelet, oktaavihiipytt ja sointusarjojen osana esiintyvät forte-soinnut. Kyseinen järjestelmä näyttää muotoutuneen mm. Lemmensin urkukoulun ja Louis Viernen vähän tunnetun Bachin urkuteosten laitoksen myötä.<sup>163</sup> Se näyttää tuntevan vain legaton ja staccaton,<sup>164</sup> jolloin artikuloinnin ja kosketuksen pohdinta käy lähes tarpeettomaksi. Toisaalta Dupré vaatii legatolta vaikeasti selitettävää elävyyttä pyrkiessään toisaalta selkeyteen, toisaalta melodian emotionaalisuuteen (Murray 1993, 146, 148).

**Finn Viderö** ilmoittaa vuonna 1963 julkaisemansa urkukoulun esipuheessa liittyvänsä legaton suosimisessa ja "keinotekoisien" artikuloinnin välttämässä Ranskan 1900-luvun suurten urkurien periaatteisiin.<sup>165</sup> Varsinainen staccato ei hänen mielestään kuulu klassiseen urkumusiikkiin: legatosta poikkeamisen tulee olla hienovaraista, "the more or less detached

---

<sup>160</sup> Frotscher (1936, 955) viittaa E.L. Gerberin teokseen *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler II*, Leipzig 1792, 455.

<sup>161</sup> Dupré 1938, i: L' 'exécution des oeuvres d'orgue de Bach exige l'observance exacte des valeurs de notes qui seule assure la clarté indispensable pour faire tout percevoir dans une musique aussi polyphonique.

L'intervalle de temps compris entre deux notes détachées ou répétées doit être aussi rigoureusement mesuré qu'un silence imprimé. Ces notes seront, selon les cas, diminuées de la moitié, du tiers ou du quart de leur valeur.

<sup>162</sup> Dupré 1927; Dupré 1938; Gavoty 1955, 25

<sup>163</sup> ks. Burg 1985; Viemen vuonna 1924 julkaisema laitos sisältää kolme Petersin II-IV vihkoa vastaavaa nidettä.

<sup>164</sup> Tätä tukee mm. M.T. Terry'n siteeraama amerikkalaisen Clarence Wattersin, tosin Duprén teoksen soittamista koskeva, muistelmia (Watters oli opiskellut Duprén johdolla Pariisissa 1926-1927): "I remember starting the B Major prelude & Fugue at a lesson, playing, not staccato, not even détaché and being stopped after the first measure with 'There are no dots over those notes'". Duprén staccato ei Wattersin mukaan poikennut pianistisesta staccatosta: "The staccato, in Dupré's performance style, was not to be executed more in the manner of a "sec" or "pizzicato" manner as one might use, for example, at the piano." Ks. Terry 1991.

<sup>165</sup> Viderö 1963, Preface: Above all he [the student] should concentrate on acquiring a perfect legato and an impeccable rhythm - - through a natural fingering and pedalling rather than subjecting the music to any system of artificial articulation.

playing".<sup>166</sup> Säveltoistojen toteuttamista koskevat ohjeet (Viderø 1963, 15) ovat samankaltaisia kuin Duprén, jonka laitoksen legatosoittoon sopivat sormijärjestykset Viderø hyväksyi (Enzio Forsblomin haastattelu 20.10.1992). Kyseisen näkemyksen on katsottu perustuneen urkujenuudistusliikkeen käsitykseen universaalista, "urkumaisesta" soittotavasta sekä Ranskan Bach-tradition merkityksen yliarviointiin (Blomberg 1984, 251-253).

**Helmut Walcha** vieroksuu vuonna 1938 mm. Raminin käyttämää ja "modernin" soitto-koneiston mahdollistamaa leggiero-soittoa forte-rekisteröinnillä soitettaessa (im vollen Werk). Tällainen on hänen mielestään yksi osoitus urkujensoiton ajautumisesta luonnottomuuksiin (Entgleisungen aller Art). (Walcha 1938, 198) Vuonna 1952 Walcha vaatii kurinalaista legatosoittoa perusteluinaan uruille kirjoitetun musiikin polyfonisuus sekä urkujen perimmältään polyfoninen luonne.<sup>167</sup> Max Regerin pianistinen kirjoitustapa ei hänen mukaansa sovellu uruille.<sup>168</sup> Vaikka Walcha piti legatota urkujensoiton perustana, hän piti kuitenkin tarpeellisena vokaalimusiikin esikuvien mukaista artikulointia. Ainakin 1950-luvulla hän vaati oppilaitaan kopioimaan omat artikulointiohjeensa, jotka näyttävät syntyneen lähinnä intuitiivisesti (mm. Bondeman 1991, Lewinski 1991). Juuri Walcha ja hänen ohellaan ranskalainen André Marchal lienevät herättäneet urkureita luopumaan Dupré-vaikutteisesta jatkuvan legaton käytöstä.<sup>169</sup> **Helmut Bornefeld** piti hänkin absoluuttisen legatosoiton periaatetta luonnottomana ja totesi eri aikoina kirjoitetun musiikin todistavan, ettei "urkumaisuus" sitä vaadi.<sup>170</sup>

**Hugo Distler** oli jo vuonna 1940 esittänyt, laajempia perusteluja esittämättä, Duprén verrattuna päinvastaisen näkemyksen urkujen peruskosketustavasta. Vanhaan musiikkiin sopii hänen mielestään nimenomaan rytmiä korostava martellato, kun taas "urkulegato" on hänen

---

<sup>166</sup> mt., Preface: In playing the classic organ music the staccato proper should never be used. The more or less detached playing which is sometimes met with should be approached through the legato and should be obtained by shortening the values of the single notes but only as much as the musical expression requires.

<sup>167</sup> Walcha 1952, 4: Der Orgelsatz ist grundsätzlich immer ein stimmiger Satz, und zwar einfach deshalb, weil die Orgel ihrem Wesen nach ein polyphones Instrument ist. Das stimmige Spiel verlangt nun äußerste Disziplin im Legatospiel, und daraus folgt, daß im Orgelspiel eine große Verantwortlichkeit dem Fingersatz gegenüber erforderlich ist, wodurch allein ein gepflegtes und singendes Legatospiel möglich wird.

<sup>168</sup> mts. 5: Von verantwortungsvollen Fingersätzen im Sinne eines guten Legatospiels kann hier überhaupt nicht mehr die Rede sein. Hier liegt eine akkordliche Schreibweise vor, die nicht nur dem Instrument ungemäß ist, sondern auf der Orgel geradezu eine Klaviertechnik erfordert.

<sup>169</sup> Russell Saundersin haastattelu, Anderson-Disselhorst-Saunders 1991

<sup>170</sup> Bornefeld 1952, 49: - - es ist - - ganz unmöglich, für einen angeblichen "klassischen Orgelsatz" die Ausführbarkeit in absolutem Legatospiel zum Kriterium zu erheben. Es gibt in der Orgelmusik aller Zeiten Bewegungsabläufe, die aus musikalischen, satztechnischen, physiologischen und orgelbaulichen Gründen mit Bestimmtheit eine andere Technik als das vollkommene Legato erfordern, o h n e deshalb aber in geringerem Grad organal zu sein!

mukaansa 1800-luvun keksintö.<sup>171</sup> Toisaalta hän kuitenkin myös varoitti rikkomasta musiikin virtaa pedanttisilla säkeenrajojen korostamisilla (Phraseneinschnitte). Distlerin martellato-ajatus ei näytä kuitenkaan omana aikanaan juuri herättäneen huomiota. Se lienee pohjautunut urkujenuudistusliikkeelle tyypilliseen teoreettiseen pohdiskeluun, joka ei tukeutunut riittävään historiallisten tosiseikkojen selvittelyyn.

#### 4.2.2.5. Näkemysten kehitys 1950-luvun jälkeen

1950-luvulla muutamat urkumusiikkia käsitelleet tutkijat alkoivat asettaa legaton urkujen-soiton peruskosketustapana kyseenalaiseksi. Kirjoittaessaan 1954 J.S. Bachin urkuteosten artikuloinnista **Klaus Speer** vetoaa 1700-luvun lähteisiin: ranskalaiseen Dom Bedosiin ja saksalaiseen J.J. Quantziin ja C.P.E. Bachiin.<sup>172</sup> **Herbert Haag** puolestaan erottaa 1960 Saksan urkujensoitossa kaksi fraseerausta ja artikulointia koskevaa linjaa, vokalistisen legato-soittotavan ja instrumentaalisen kosketustavan. Kirjoittaja toteaa jälkimmäisen esiintyneen vuoden 1800 tienoilla julkaistuissa urkukouluissa ja todennäköisesti jo aikaisemmin.<sup>173</sup> Hän näyttää vielä olettaen legatosoittoa soittotavaksi, josta J.S. Bachin aikana edettiin "artikuloivaan" soittoon.

Samana vuonna **Erwin Bodky** kirjoittaa Bachin cembalo- ja klavikorditeoksista. Artikulointiin liittyvien musiikillisten painotusten merkitys on hänen mielestään suuri, ja hän toteaa artikuloinnin tutkimisen jääneen soitinkysymysten pohdinnan varjoon.<sup>174</sup> Hän toteaa Schweitzerin ja Kellerin päätyneen pohdinnoissaan täysin erilaisiin johtopäätöksiin.<sup>175</sup> Bodky panee

---

<sup>171</sup> Distler 1940, 53: Der Anschlag sei kein Legato, sondern das für die alte Musik gemeinhin gültige, vor allem auf der Orgel einzig rhythmusbestimmende Martellato. (Genau wie in der alten A-cappella-Musik!) Das "Orgellegato" ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts mit seiner Orgel.

<sup>172</sup> Krummacherin (1982, 37) mukaan

<sup>173</sup> Haag 1960: Hinsichtlich Phrasierung und Artikulation gehen die Auffassungen freilich noch sehr auseinander: aber der Gegensatz zwischen einer mehr vokalistischen Legato-Spielweise und einer mehr instrumentalistischen Anschlagart, die das Portato, Non legato und Staccato in das Orgelspiel einbezieht, hat seit Orgelschulen von Knecht (3 Teile 1795-1798) und Rinck (nach 1800) und vermutlich schon früher bestanden.

<sup>174</sup> Bodky 1970 (Bodkyn alkuperäinen teos julkaistiin vuonna 1960, vrt. myös Bodky 1930), 209: - - entsprechend der vielzitierten Maxime "Laßt die musikalische Linie für sich selbst sprechen" häufig die Frage nach den historischen Instrumenten heruntergespielt wurde: Im Grunde sei eine gute Deklamation und Betonung der musikalischen Stimmführung für den Vortrag Bachscher Kompositionen wichtiger als der historisch verbürgte Klang von Cembalo und Clavichord.

<sup>175</sup> mts. 209-210; Bodky viittaa vain Kellerin vuoden 1926 julkaisuun.

merkille, etteivät Bachin vokaali- ja jousisoitinmusiikin artikuloitimerkinnät aina ole samantaisia kuin kosketinsoitinmusiikissa käytetyt. Hän tuo esiin artikuloinnin ja teoksessa vallitsevan affektin ja siitä johtuvien painotusten yhteyden (Bodky 1970, 210-231). Pohdiskellessaan artikulointia cembalon- ja klavikordinsoitossa **Walter Thoene** erottaa Wanda Landowskan perustaman ranskalaisen koulukunnan saksalaisesta (1962, 535). Ranskalaiset tuntevat artikuloinnissaan laajat vaihtelun mahdollisuudet, kun taas saksalaisille on tyypillistä jatkuva, tiivis legatosoitto. Thoene jatkaa Max F. Schneiderin vanhoihin lähteisiin perustuvaa työskentelyä ja olettaa non legaton olleen 1600 - 1700 -luvulla sidotun soittotavan (gebundene Spielweise) kanssa samanarvoinen, mahdollisesti ensisijainenkin (mts. 546).

**Jacobus Kloppers** yhtyy vielä vuonna 1966 käsitykseen legatosta urkujensoiton ensisijaisena kosketustapana. Kuitenkaan hän ei tyydy Bachin urkuteosten tapauksessa pelkkään legatoon, vaan kannattaa tutkimustensa perusteella eriytyneempää artikulointia (1966, 295). Hänen mielestään kosketuksen ja artikuloinnin kysymykset liittyvät urkuteosten retoriseen rakenteluun, jota kosketuksellisten keinojen tulee tuoda esiin, sekä jousisoittimien ja laulun antamiin esikuviin. Kloppers vetoaa Bachin omiin esimerkkeihin. Vaikka artikulointi on tärkeä musiikin jäsentelyn (gedankliche Zusammenhänge) kannalta, sen liioittelu saattaa myös häiritä teoksen lineaarista hahmottumista.

Duprén johdolla vuonna 1951 opiskellut **Michael Schneider** perustelee vuonna 1966 Duprén "legato absolun" kehittymistä ja arvelee Cavaillé-Coll-urkujen klassisine rakenneratkaisuineen vaikuttaneen asiaan. Vaikka Duprén legatosoitto on "epäilemättä paras urkujensoiton käsityön perusta" ja täydentää merkittävästi saksalaisten urkurien Straubelta omaksumaa artikuloivaa soittotapaa,<sup>176</sup> Schneider väittää Duprén hyväksyneen "minkä tahansa artikuloinnin, kunhan se on musikaalinen".<sup>177</sup> Hän kertoo (1975) Duprén "harkittuun sormijärjestykseen perustuvan legaton" auttaneen häntä "saavuttamaan mekaanisella koneistolla soinnillisesti tyydyttävän soittotavan" ja pitää legatosoittoa urkujensoiton opetuksen lähtökohtana. Schneider toteaa kuitenkin myös, "ettei legato voi olla ainoa soittotapa uruilla", ja viittaa muutamiin Bachin omiin urkuteoksiinsa liittämiin artikulointiviitteisiin.

Sekä tutkijoiden että muusikoiden keskuudessa on viime aikoina yleistynyt käsitys, jonka mukaan alkuperäislähteiden tutkiminen sekä artikuloinnin yhteydet kosketukseen, sormi-

---

<sup>176</sup> Steinhaus 1984, 248. Vuonna 1983 Schneider näyttää luopuneen puolustamasta Duprén käytäntöä, ks. Schneider 1985.

<sup>177</sup> Schneider 1985, 249; sama sitaatti esiintyy myös haastattelussa Schneider 1975.

järjestyksiin ja ornamentteihin ovat alan kysymysten pohdinnassa olennaisia. Ilmeikkyyteen pyrkivä rytmin agoginen käsittely liittyy soittoon yhä useammin: "Gehört doch die Artikulation mit dem Anschlag und der Agogik zu den drei großen 'A', ohne die ein ausdrucksvolles Spiel auf der Orgel unmöglich ist." (Klotz 1984, 374).

Fraseeraus-sanaa ei enää juuri ole käytetty. Sen sijaan on alettu panna merkille musiikin säerakennetta havainnollistavat merkinnät ja sanonnat paitsi Johann Matthesonin kirjoituksissa myös varhaisemmissa lähteissä, missä yhteydessä on palattu nimitykseen 'interpunktio'.<sup>178</sup>

Artikulointi näyttää vanhoissa lähteissä liittyvän oleellisesti painotusta (Akzentuierung) ja sormijärjestyksiä koskeviin ohjeisiin. **Ludger Lohmann** varoittaa artikulointia käsittelevässä väitöskirjassaan kuitenkin liioittelemasta sormijärjestysten merkitystä ja korostaa niiden yhteyttä käden- ja vartalonasentoon sekä kosketukseen (Anschlag), jota on vaikea erottaa artikuloinnista (1982, 44). Viimeksimainittuun vaikuttavat myös tempo ja agogiset nyanssit, mm. rytmisen "inegalisointi" (mts. 17-18). Kirjoittaja viittaa tässä mm. C.P.E. Bachin ja D.G. Türkin kosketuksesta esittämiin ohjeisiin (mts. 88-104).

Ars Organi -lehdessä ja siihen liittyvässä vuosikirjassa Acta Organologica käytiin vuosina 1983 - 1984 vuoropuhelu vanhan urkumusiikin artikuloinnista. Kyseisessä keskustelussa Lohmann toteaa saksalaisten urkurien siirtyneen Karl Strauben vuosisadan alussa edustamasta linjasta urkujenuudistusliikkeen myötä syntyneeseen legatosoittoon, jota tukee Marcel Duprén kautta välittynyt käsitys legatosta Bach-perinteen osana. Paul Hindemithin ja Hugo Distlerin näkemykset non legatosta urkujensoiton perusartikulointina ovat jääneet lähes vaille huomiota. C.P.E. Bachin ajatusten hengessä Lohmann esittää vanhan urkumusiikin toteutukselliseksi lähtökohdaksi non legaton, mutta korostaa samalla myös artikuloinnin monivaihteisuutta. Siirtyminen kohti legatota alkoi hänen mukaansa 1700-luvun loppupuolella, ja 1800-luvun urkukoulut käsittivät yleensä legaton jo perussoittotavaksi (Lohmann 1983a-b). **Hans Klotzin** mielestä Lohmann esittää väitteensä liian kategorisesti. Hänen mukaansa vanhaa musiikkia soitettiin monin tavoin, joihin saattoi sisältyä myös mm. tiiviin legaton käyttö (Klotz 1983a-b, 1984). Molempien keskustelijoiden mielestä säveltäjien merkitsemät kaaret tarkoittavat usein muuta kuin legatota. Klotzin näkemyksiin yhtyy myöhemmin mm. **Christoph Albrecht** (1988b).

---

<sup>178</sup> Grove 1980, hakusana Articulation; Lohmann 1982; Laukvik 1990

Kielellinen ja musiikillinen artikulointi kuuluvat **Harald Vogel**in mukaan yhteen. Hän käyttää sanontaa "das strukturierte Legato" kuvaamaan non legatoon pohjautuvaa mutta kuitenkin laulavaa soittotapaa, joka hänen mukaansa on 1800-lukua vanhemman musiikin perusartikulointi (Grundartikulation) (1982, 8). Vanhat sormijärjestykset edistivät hänen mielestään nimenomaan kosketuksen hienosäätöä, "Differenzierung der Notenlängen und Tastenbewegungen" (mts. 10). **Christoph Krummacher** päättelee J.G. Waltherin ja J. Matthesonin kirjoitusten perusteella, että musiikin retorinen selkeys edellyttää tahtiosien rytmisen hierarkian huomioonottoa. Tämä voi tapahtua artikuloinnin, mahdollisesti myös inegalisoinnin avulla. 1700-luvun alkupuolen musiikin peruskosketustapana (Grundanschlagsart) ei legato voi hänen mielestään tulla kysymykseen (1982a-b). **Nikolaus Harnoncourt**in mukaan on olemassa "vanha sääntö, joka sanoo, että jokaisen sävelen pitää soida kuulumattomiin asti" - näin syntyy käsitys ns. "kelloäänestä", joka poikkeaa jatkuvasta, tasaisena soivasta urkuäänestä. Urkurin tulee tästä syystä ottaa huomioon esitystilän akustiset ominaisuudet ja pyrkiä saamaan aikaan "kelloäänien" illuusio (Harnoncourt 1986, 39, 57-59).

**Helmut Perl** muotoilee käsitteen 'rytmisen fraseeraus' (rhythmische Phrasierung), joka hänen mielestään oli syrjäytynyt Hugo Riemannin 1800-luvun musiikkiin ja melodialinjan ylivaltaan perustuvan 'fraseerauksen' tieltä (1984, 150-155). 'Rytmisen fraseeraus' sisältää mm. ajatuksen 1700-luvun soittotekniikan, artikuloinnin ja dynamiikan lähinnä painotukseen liittyvästä ykseydestä. Yksityiskohtien muotoilulla on merkitystä myös säekokonaisuuksien rakentamisessa, mitä kuvaa C.P.E. Bachin käyttämä ilmaus "ajatusten yhdistämisestä" (die Verbindung der Gedanken). Bachin aikana soitinmusiikin esittämisen (Vortrag, musikalische Aussprache) esikuvana oli Perlin mukaan paljolti vokaalimusiikki ja sen myötä erityisesti kielten rytmikka. Sana 'cantabel' saattoikin näin ollen tarkoittaa legaton sijasta päinvastaista, vaihtelevaa yksityiskohtien muodontaa (mts. 30-32).

Pohtiessaan J.S. Bachin käyttämien legatokaarien alkuperäisyyttä ja merkitystä **Georg von Dadelsen** toteaa niiden esiintyvän lähdemateriaalissa näennäisen epäjohdonmukaisesti. Hän hahmottaa kuitenkin artikulointia koskevia yleisiä piirteitä. Bachin ajan säveltäjät käsittivät artikuloinnin lähinnä esittäjän ammattitaitoon kuuluvaksi, eivätkä siksi useinkaan antaneet siitä tarkkoja ohjeita (Dadelsen 1986).

**Gunno Klingfors** erottelee 1700-luvun musiikin muotoiluperiaatteita (gestaltungsprinciper), joita tavataan kyseisenä aikana musiikin esittämistä (Vortrag) koskevissa kirjoituksissa. Hänen mukaansa muotoiluun liittyy mielikuva affekteista ja se tapahtuu kahdella tasolla: säännöllisellä

(grammaattiset ja loogiset painotukset) ja epäsäännöllisellä (ornatus - esityksen viimeistely). Painotuksiin liittyy interpunktio: musiikin osayksiköiden (Periode, Abschnitt) erottaminen "väli-merkein" (Einschnitt, Komma, Cäsus). Barokin tempo rubato tarkoitti rytmisiä poikkeamia nuottikuvasta siten, että perusulssi säilyy. Klingforsin mukaan Hugo Riemannin käsitys "fraseerauksesta" perustuu melodisten ja dynaamisten lähtökohtien painottamiseen ja säkeiden ym. kokonaisuuksien huippukohdan määrittämiseen, kun taas "barokkimusiikin" päämääränä on puheenomainen selkeys (Klingfors 1991, 344-350). **Lewis E. Peterman** kiinnittää huomiota hengityksimerkkeihin, jotka ranskalainen huilisti ja säveltäjä Michel Blavet (1700 - 1768) on systemaattisesti sijoittanut teoksiinsa. Peterman pitää niitä 1700-luvun fraseerauksen (phrasing) harvinaisena esimerkkinä. Kuten le Huray (1991, 53-58) hän muistuttaa myös Francois Couperinin käyttämästä "phrases harmoniques" -käsitteestä (Peterman 1991).

Anglosaksiset tutkijat näyttävät mielellään ohittavan systemaattiset ongelmat. **Peter Williams** esittää joukon kysymyksiä, jotka liittyvät nuottimerkintöjen monimielisyyteen ja kirjallisten lähteiden epätarkkuuteen (1984, 196-225). Hän pitää termejä "phrase" ja "phrasing" käyttökelpoisina jo J.S. Bachin musiikkia analysoitaessa. Jo vuoden 1710 tienoilla alkava sormijärjestysten muutostendensi on luonnollinen seuraus musiikkityylin kehitymisestä kohti vuosisadan loppupuolen vähemmän kontrapunktisia tyyliä (mts. 207). Artikuloinnin pääpaino ei 1700-luvulla kuitenkaan ollut elävän "pitkän linjan" eli legato toteuttamisessa vaan rikkaassa kuvioinnissa (figuration).<sup>179</sup>

Englannin kielessä nimitykset kosketus (touch) ja artikulointi näyttävät edelleen olevan eriytymättömiä. Williamsin otsikointi "Articulation and Legato" osoittaa hänen pitävän artikulointia ja legatoa tavallaan vastakkaisina käsitteinä (Williams 1984, 196). Hän huomauttaa, että soittimien "kosketus" vaihtelee myös saman soittimen pillistöjen välillä, mistä syystä soittajan kosketus on yhteydessä rekisteröintiin ja pillistöjen käyttöön. Ilmaukset "different touches and playing-styles for each manual" (mts. 24) sekä "fine details of articulation, and thus of touch and fingering" osoittavat, nimikkeiden horjuvuutta. Kuten monet muut kirjoittajat hän käyttää jousisoittimien yhteydessä yleensä esiintyvää termiä "détaché" kuvaamaan

---

<sup>179</sup> Williams 1989, 23: - - chief interest was not in the living "long line" or legato touch but in the figuration and what an imaginative composer could do with it.

olettamaansa J.S. Bachin ajan soittotapaa: "in general touch was more détaché than in later periods" (mts. 198).<sup>180</sup>

**Wayne Leupold** käyttää 1700-luvun lopun ja 1800-luvun urkujensoitosta kirjoittaessaan pääasiassa termejä kosketus (touch) ja kaaret (slurs). Hänen mukaansa 1800-luvun alussa esiintyi neljä 1700-luvulta periytyvää kosketustapaa: "ordinary" (an articulated or loose type of legato), staccato, legato ja legatissimo (an overlapping of notes, particularly in broken or arpeggiated chords). Sanat fraseeraus ja artikulointi esiintyvät silti myös hänen tekstissään. Mendelssohn soitti ilmeisen vaihtelevasti artikuloitujen, "in a wiry, crispy style, phrasing with all manner of subtleties of touch", romantisen kauden lopussa taas soittotavat olivat moninaisia: "a great variety of slightly articulated touches, usually not indicated, were used for the sake of clarity" (Leupold 1989, 374-377).

Leupoldin mukaan 1800-luvun kuluessa legaton ja legatissimon osuudet lisääntyivät. Konservatiiviset urkurit jatkoivat edellisen vuosisadan perinteen mukaista musiikin metrisen rakenteen korostamista kosketuksen, artikuloinnin ja myös "vapaan rubaton" keinoin.<sup>181</sup> Kirjallisena esimerkkinä tästä tavasta Leupold esittää A. Hauptin vuonna 1892 julkaiseman artikkelin "Accentuation in Organ Playing". Hän arvelee tiiviin legaton (true legato) käytön kohonneen esille 1700-luvun puolivälistä alkaen (mts. 375). Kaaria käytettiin ilmaisemaan normaalista (ordinary) poikkeavia legatokulkuja, jotka olivat yleensä lyhyitä, myöhemmin yhä pitempiä. 1700-luvun loppupuolelta alkaen saatettiin lisäksi käyttää pitempiä fraaseja osoittavia kaaria (phrase markings), joskus lyhyempien kaarten ohella (double slurs). Leupold erottaa kaikkiaan kuusi kaarten käyttötappaa:

1. (short) articulation slur
2. phrase-member slur
3. phrase mark(ing)
4. legato slur (legato touch throughout)
5. legatissimo slur
6. harmonic slur

Näistä viimeksi mainittu ei liittynyt artikulointiin vaan harmonian liikkeiden esiintuomiseen.

---

<sup>180</sup> Terminologian horjuvuutta osoittaa myös Peter le Huray kirjoittaessaan J.S. Bachin musiikin esittämisestä: the touch he would have used (how much legato and how much staccato, i.e. the articulation) (1990, 8).

<sup>181</sup> Leupold 1989, 380: These organists used touch and articulation, at times in conjunction with free rubato, to phrase in this manner, particularly in polyphonic music.

J.S. Bachin aikana säveltäminen ja esittäminen (interpretation) liittyivät muusikoiden koulutuksessa kiinteästi yhteen. On usein vaikea erottaa säveltäjän tärkeinä pitämät, musiikin rakenteeseen ja muotoon liittyvät merkinnät esittäjälle tarkoitetuista, yleensä yksityiskohtia koskevista merkinnöistä **John Butt** (1990) muistuttaa artikuloinnin kiinteästä yhteydestä sävellyksen pohjana olevaan affektiin ja instrumentaaliseen kuviokieleen. (Ks. myös le Huray - Butt 1985).

#### 4.2.2.6. Jon Laukvikin urkukoulu (1990) esimerkkinä

1980-luvulla "historiatietoinen" (historically informed) soittotapa yleistyi urkopedagogien keskuudessa.<sup>182</sup> Sandra Soderlundin tunnetun, vuonna 1980 ilmestyneen teoksen (Soderlund 1982) jälkeen on huomiota herättänyt erityisesti **Jon Laukvikin** urkukoulu Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (1990). Se lähtee vanhalle urkumusiikille yhteisistä soittotekniikan perusteista, joihin kuuluvat soittajan vartalon, käsien ja jalkojen hallinta, kosketus, artikulointi sekä sormi- ja jalkajärjestykset. Näihin Laukvik lisää puhutun kielen esikuvaan perustuvan "kieliopillisen painotuksen" (der grammatikalische Akzent), johon sormijärjestykset ja artikulointi liittyvät. Yleisiin musiikillisiin näkökohtiin puolestaan sisältyvät tahti ja tempo, agogiikka, interpunktio, osa omamenteista (viimeksi mainittuihin kuuluviksi julkaisija laskee myös legatokaaren ja staccatopisteen) sekä soittimen viritysjärjestelmä. Alueellisesti ja ajallisesti erottuvia piirteitä ovat soitin, rekisteröinti, ornamentit, ranskalaisen musiikin inegalisointi ja J.S. Bachin sekä saksalaisen "myöhäisbarokin"<sup>183</sup> artikulointi ja interpunktio.

Laukvik yhtyy Ludger Lohmannin käsitykseen, jonka mukaan vallitsevana urkujensoittotapana (Orgelspielweise) on ennen 1800-lukua ollut "eriytetty non legato" (das differenzierte Non legato) (Laukvik 1990, 9), F.W. Marpurgin (1755/1765) nimeämä "das ordentliche Fortgehen" (mts. 26-27). Tämä soittotapa, joka lisäsi urkuäänen dynaamisia mahdollisuuksia, oli 1800-luvun urkujensoitossa väistynyt legatosoiton tieltä, ja vähentynyt ilmeikkyyks oli pyritty korvaa-

---

<sup>182</sup> Ks. mm. Jacques van Oortmerssen: A Guide to Duo and Trio Playing, Sneek 1984; Mats Åberg: Orgelspel på gammalt vis, Falun 1984; myös Maximilian Zweimüller (1988) rakentaa pedagogiset ohjeensa Lohmannin tavoin painotuksen ympärille rakentuvaan artikulointiin ja soittotekniikkaan.

<sup>183</sup> Laukvik näyttää tarkoittavan J.S. Bachin aikalaisia.

maan korostetulla agogiikalla.<sup>184</sup> Urkujenuudistusliike, joka 1900-luvulla syrjäytti Strauben edustaman yliöromanttisen ja -subjektiivisen vaiheen, pitäytyi artikuloitavassaan (Artikulationsweise) yleensä "legatokosketuksen romanttisessa perinteessä" (mts. 10).

Painotus (Akzentuierung) liittyy Laukvikin kuten Lohmanninkin mielestä kiinteästi artikulointiin. Musiikillisen painotuksen ensisijainen ja objektiivinen(!) taso on artikulointi, toinen on agogiikka. Nämä ovat urkujensoiton perustavanlaatuiset dynaamiset ilmaisukeinot (die fundamentalen dynamischen Ausdrucksträger des Orgelspiels überhaupt) (mts. 80). Keskeinen on 1700-luvun lopulla muotoiltu "kieliopillisen painotuksen" (der grammatikalische Akzent) käsite, joka tarkoittaa tahtiosien hierarkian huomioonottamista.<sup>185</sup> Artikuloinnilla on myös akustiset ulottuvuudet: suhteellisen pitkä uruilla tuotettu ääni on voimakkaampi kuin lyhyempi ääni, koska pidempi pääsee soimaan huonetilassa akustisesti edullisemmin. Pidempi tauko ennen painotettua ääntä edistää vastaavasti alukkeen parempaa kuuluvuutta.<sup>186</sup> Musiikin esittämissäpaikan akustiset olosuhteet vaikuttavat rekisteröintiin, artikulointiin ja tempon valintaan, esimerkiksi vähäinen jälkikaiku sallii nopeamman ja rytmisesti vapaamman soiton ja vaatii tiiviimpää (dichter) artikulointia kuin pitkä kaiku (mts. 61).

Sana kosketus (Anschlag) tarkoittaa Laukvikin mukaan koskettimen painamistapaa (esim. kova, pehmeä, nopea, hidas) tai laajemmin käsitettynä yksittäisen äänen tuottamista alukkeineen ja lopukkeineen (Ansprache - Ton - Absprache). Sitä käytetään usein myös artikuloinnin synonyyminä (mts. 22). "Fraseruksen" (Phrasierung) Laukvik ymmärtää interpunktion synonyymiksi. Sekä artikuloinnin että interpunktion hän yhdistää puhetaitoon, retoriikkaan.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Laukvik 1990, 10: Die durch das Legatospiel auf der Orgel verlorengegangene Möglichkeit der dynamischen Gestaltung im Bereich der Artikulation wurde von vielen (spät-)romantischen Interpreten durch eine stark gesteigerte Agogik kompensiert- was unbewußt geschah? -, die sich dann Rubato nannte.

<sup>185</sup> mts. 54; Lohmann 1982, 31-74, käsittelee aihetta laajasti ja tuo esiin mm. Christmannin v. 1782 esittämän kolmijaon kieliopillisiin, oratorisiin ja pateettisiin painoituksiin (grammatische, oratorische und pathetische Accente).

<sup>186</sup> mts. 30: Hörbar ist diese Akzentuierung, weil ein relativ langer Orgelton lauter ist als ein relativ kurzer, da der längere sich im Raum akustisch besser entfalten kann als der kürzere. Hinzu kommt, daß die längere Pause vor dem akzentuierten Ton die Durchhörbarkeit der Ansprache dieses Tones fördert.

<sup>187</sup> mts. 86: Ebenso bedeutsam wie die Artikulation ist derjenige Aspekt der Redekunst, der den Textinhalt durch Punkte, Kommas, Ausrufezeichen usw. verständlichkeitshalber in kleinere und größere, mehr oder weniger in sich abgeschlossene Teile gliedert. Wir nennen heute dieses Gliedern in der musikalischen Sprache Phrasieren, der barocke Begriff hierfür war bezeichnenderweise Interpunktion.; Laukvik viittaa mm. seuraaviin lähteisiin: J.G. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1792-99; J. Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739; F. Couperin: Pièces de Clavecin, Troisième Livre, Paris 1722.

Laukvik ei hyväksy Strauben myöhäisen kauden myötä syntynyttä legatopainotteista soittoa, ei myöskään monissa julkaisuissa esiintyvää, Riemannin teorioihin pohjautuvaa kohotahtista jäsentelyä.<sup>188</sup>

#### 4.2.2.7. Kokoavaa

Saksalaisen Bach-perinteen piirissä säilyi 1800-luvulla pyrkimys puheenomaiseen selkeyteen. 1700-luvulla alkanut ilmaisun painottaminen johti laajojen kaarien rakentamiseen, toisaalta myös melodisten yksityiskohtien hienovaraisuutta korostaviin pyrkimyksiin. Urkujen soinnin vähenevä selkeys edellytti sekin artikuloinnin ja fraseerauksen keinoja polyfonisen kudoksen esiin työstämiseksi. Ranskassa Bach-perinteeseen liittyi konservatiivisten urkurien ilmeisen niukka artikulointi, ja Bach-soiton alettiin vähitellen käsittää vaativan lähes yksinomaisesti legaton käyttöä.

Sekä Straube että Schweitzer pitivät Bachin kantaattien soitinosien kaarituksia esikuvina myös urkujensoitolle. Ranskassa Dupré kuitenkin säilytti legato-tradition. Saksassa pohdittiin fraseeraus- ja artikulaatio-käsitteiden eroa, toisaalta taas urkujenuudistukseen liittyvä teoslähtöisyyden käsitys johti muutamat urkurit noudattamaan "puhdasta" nuottikuvaa. Äärimmäisen johtopäätöksen teki Finn Viderø, joka päätyi lähes yksinomaiseen legatosoittoon, kun taas mm. Günther Ramin kannatti erilaisten "kosketustapojen" säilyttämistä. Vähitellen alettiin panna merkille historiallisten soittimien, mm. cembalon ja klavikordin kosketuksen ja artikuloinnin suhde urkujensoiton vastaaviin osatekijöihin. Alkuperäisten lähteiden tutkimuksen tulokset alkoivat vaikuttaa esityskäytäntöön 1950-luvulta alkaen, mutta urkurien yleisen hyväksymisen näihin perustuva lähestymistapa saavutti kuitenkin vasta 1980-luvulla.

---

<sup>188</sup> K. Straube hat in späteren Lebensjahren seine Bach- (und Alte Meister-) Interpretation von den verzweifelt gegen die Schlammmigkeit der spätromantischen Orchesterorgel kämpfenden Überbezeichnung mit Bögen, Punkten usw. befreit. Er flüchtete in die resignierte Auswegslosigkeit des (beinahe) ewigen Legatos (was paradoxerweise vom Barockstil noch entfernter war). Bei der Nachfolgeneration blieb eine gewisse Schüchternheit diesem Thema gegenüber haften, die es zu vertreiben gilt. Als spätes Erbe der ewigen Auftaktigkeit geistern heute noch unzählige sogenannte "Riemannsche Lesezeichen" (Kleine senkrechte Striche zwischen den Noten) in heutigen Ausgaben alter Musik herum, die den Einschnitt meist an der richtigen Stelle angeben, die aber bei einer Legato-Spielweise bei auftaktigem Duktus der Musik stets zu falschen Betonungen verleiten.

### 4.2.3. Tempo ja agogiikka

Bach-perinteen niin saksalaiset kuin ranskalaiset vaalijat kannattivat yleensä kohtuullisia tempoja ja hillittyä agogiikkaa perusteluinaan Bachin polyfonisen sävelkielen syvällisyys ja pyrkimys selkeyteen (mm. Burg 1985, 176, 181). Selkeys (Deutlichkeit) on **F.C. Griepengerlillä** tässäkin mielessä keskeinen käsite; lisäksi hän muistuttaa tempomerkinnöiksi muuttuneiden italiantielisten temposanojen alkuperäisistä merkityksistä, jotka viittasivat enemmän esityksen yleisilmeeseen kuin itse aikamittaan ja joihin eivät liittyneet kovin nopeat eivätkä kovin hitaat tempot.<sup>189</sup>

Paul Homeyerin Bach-laitoksessaan metronomilukuina osoittamat tempot ovat varsin nopeita. Hän huomauttaa kuitenkin, että ne on tarkoitettu konserttisalissa tapahtuviin esityksiin ja että kaikuisissa kirkoissa tulee soittaa hitaammin (Homeyer I, 3).

**Albert Schweitzerin** käsitys aikamitoista liittyi edellä kuvattuun ranskalaiseen perinteeseen. Hän suosi verkkaisia tempoja jo vuosisadan alussa - myöhempien vuosikymmenien lausumat ja hänen dokumentoidun soittonsa hitaus eivät siis ole pelkästään lisääntyneen iän ja soiton teknisen perustan heikentymisen seurauksia. Tempon valinnan Schweitzer liittää "fraseeraukseen" ja painotuksiin, jotka asettavat sille tietyt rajat.<sup>190</sup> Teoksen muotoa ja nousukohtia korostavat agogiset muutokset on tehtävä varovaisesti.<sup>191</sup>

**Karl Strauben** varhaisia Bach-tulkintoja kuvataan agogisesti rikkaiksi, mistä on todisteena myös hänen vuonna 1922 tallennettu soittonsa.<sup>192</sup> Vuoden 1913 Bach-laitos sisältää verraten paljon kadensseihin ja tärkeisiin teemaesiintymiin liittyviä hidastuksia sekä paikoin crescendoon ja diminuendoon yhtyviä aikamitan muutoksia.<sup>193</sup> Useat *espressivo*-merkinnät tarkoittanevat agogisesti viipyilevää otetta,<sup>194</sup> h-molli-preludissa BWV 544 sama yhdistyy tietyn

---

<sup>189</sup> Griepengerl 1844-47, III: Allegro heisst nur m u n t e r und Vivace l e b h a f t, ohne alle Übertreibung. Das alte Adagio ist meistens nicht so langsam wie das unsrige. Die Viertel im Andante werden ungefähr so rasch genommen wie in der alten Menuet; nur das Largo ist sehr langsam.

<sup>190</sup> Schweitzer 1908, 333: Je besser jemand Bach spielt, desto langsamer darf er, je schlechter, desto schneller muß er es nehmen. Gut spielen heisst in allen Stimmen bis ins Detail phrasieren und akzentuieren.

<sup>191</sup> mm. Widor-Schweitzer III (englanninkielinen painos) Forsblomin (1957, 106) mukaan.

<sup>192</sup> mm. Doormann 1973; tallenteen osalta ks. luku 4.3.2.

<sup>193</sup> Crescendoon liittyvän kiihdytyksen ohje liittyy mm. g-molli-fuugaan BWV 542, s. 40: Die drängende Wucht der folgenden Takte verlangt nicht nur eine dynamische, sondern auch eine langsame aber stetig wachsende agogische Steigerung.

<sup>194</sup> s. 44: F-molli-preludi BWV 534 vaatii Strauben mukaan *tempo rubato*n varovaista käyttöä. Teos muistuttaa - hänen mielestään Johannes Brahmsin tyyliä, ja hän palauttaa mieleen Brahmsin vapaan tavan soittaa Bachin teosta Das Wohltemperierte Klavier.

dissonanssin painottamiseen.<sup>195</sup> G-molli-fantasian BWV 542 yhteydessä Straube kuitenkin varoittaa liiallisesta rytmisestä vapaudesta, e-molli-preludissa BWV 548 ja em. h-molli-preludissa vastaavasti subjektiivisesta affektoinnista ja tunteikkaasta, modernista tempo rubatoista.<sup>196</sup>

Saksan urkujenuudistuksen myötä yleistyi myös "Werktreue"-käsitteeseen liittyvä pyrkimys "alkuperäisen" notaation noudattamiseen, jolloin myös rytmisessä suhteessa saatettiin lähestyä nuottikuvan matemaattista toteutusta. Pyrkimystä "objektiivisuuteen" ilmensi myös mm. **Finn Viderón** agogisesti yksinkertainen soittotapa. Hänen esikuvanaan näyttää osittain olleen **Marcel Duprén** edustama ranskalainen perinne niukkoine agogisine korostuksineen, jota mm. Duprén vuosina 1922 - 1923 tallennettu soitto dokumentoi (ks. luku 4.3.2.).

1950-luvun jälkeen käydyissä keskusteluissa tempon ja agogiikan kysymykset eivät ole olleet erityisen paljon esillä. Niiden on todettu olevan sidoksissa soiton selkeyttä ja ilmaisu palveleviin osatekijöihin, ennen muuta kosketukseen ja artikulointiin. (Lohmann 1982, 17-18; Soinne 1993).

---

s. 80: A-molli-preludin BWV 543 ohjeessa hän muistuttaa ryunitajun herkkyydestä (mit höchster Sensibilität im rhythmischen Empfinden).

<sup>195</sup> s. 113: - - mit einem ausdrucksvollen Akzent auf dem Quartenvorhalt - -

<sup>196</sup> s. 31: Freiheiten des *ad libitum* - Vortrages sind bei der Größe dieser Musik unstatthaft.  
s. 94: Jede Affektation subjektivistischen Spieles ist zu vermeiden.

s. 114: - - keinesfalls aber darf die Wirkung des empfindsamen modernen *tempo rubato* eintreten.

### 4.3. Esimerkkejä J.S. Bachin urkumusiikin editioista ja tallenteista

#### 4.3.1. Editiot

Suomessa käytettiin 1940-luvun lopulle saakka, jolloin Elis Mårtenson julkaisi kaksiosaisen J.S. Bachin urkuteosten kokoelman (1944, 1947), lähinnä seuraavia Bach-laitoksia:<sup>197</sup>

Griepenkerl 1844-1847 sekä sen täydennyksinä ilmestyneet  
Peters-kustantamon niteet (I - IX)  
Homeyer 1895-1896 (I-III)  
Naumann 1899-1904 (I-IX)  
Widor-Schweitzer 1912-1914 (I-V)  
Straube 1913 (Peters II)  
Straube 1934 (Acht kleine Präludien und Fugen)  
Dupré 1938-1941 (I-XII)

Mainitut editiot ovat myös kansainvälisesti tunnetuimpia. Peters-kustantamon julkaisema, F.C. Griepenkerlin "kriittis-korrektiin" laitokseen perustuva sarja on säilyttänyt asemansa nykypäiviin saakka - uusimpiin tutkimustuloksiin pohjautuvat kriittiset laitokset<sup>198</sup> eivät yleensä poikkea siitä kovin merkittävästi. Griepenkerl julkaisi editionsa seitsemän vihkoa vuosina 1844 - 1847 sekä kahdeksannen (konsertot, kahdeksan pientä preludia ja fuugaa) 1852. Hänen työtään jatkanut F. Roitzsch toimitti vuonna 1881 yhdeksännen, lähinnä pienimuotoisia teoksia sisältävän vihkon. Viimeksi mainittu ilmestyi Max Seiffertin ja Hermann Kellerin toimesta uusina versioina 1904 ja 1940. Keller vastasi koko sarjan uudesta painoksesta 1951 - 1954. Viime vuosina on kiinnitetty erityistä huomiota Griepenkerlin kirjoittamiin esipuheisiin, joiden on katsottu kuvastavan esityskäytännön J.S. Bachilta periytyneitä piirteitä.<sup>199</sup>

Paul Homeyerin (1895-1896) ja Ernst Naumannin (1899-1904) Bach-laitokset liittyvät aikansa käytännöllis-pedagogisiin tendensseihin: urkujen muuttuneen soinnin sekä pneumaattisen koneiston avaamien mahdollisuuksien katsottiin edellyttävän nuottikuvaan lisättäviä

---

<sup>197</sup> Tarkemmat tiedot ko. laitoksista ovat lähdeluettelossa.

<sup>198</sup> mm. Neue Bach-Ausgabe (Bärenreiter, 1955-), H. Lohmann (Breitkopf & Härtel), T. Zászkaliczky (Editio Musica)

<sup>199</sup> I, i; ks. luku 3.1.3. sekä mm. Busch 1984b, Faulkner 1988

esitysohjeita.<sup>200</sup> Kyseisen linjan äärimmäinen esimerkki on Karl Strauben 1913 julkaisema Peters-sarjan II vihko. Samaan aikaan kuitenkin Albert Schweitzer toimitti yhdessä opettajansa Charles-Marie Widorin kanssa kokoelman, jossa "puhtaan" nuottikuvan lisäksi annetaan esipuheisiin sijoitettuja ohjeita. Englannin- ja saksankielisten laitosten (1912-1914) lisäksi oli tarkoitus julkaista myös ranskankielinen, josta kuitenkin ilmestyi vain kolme nidettä (1914-1924). Ranskalaisessa laitoksessa pyrittiin ottamaan huomioon sikäläisten urkujen erityispiirteet - lisäksi siinä ilmenevät Widorin edustaman linjan mukaiset painotukset.<sup>201</sup>

Strauben mukauduttua urkujenuudistuksen näkemyksiin hän julkaisi niitä soveltavia laitoksia: kahdeksan pientä preludia ja fuugaa (1934) sekä Peters-sarjan IV (1949) ja I osan (1951). Varsinkin viimeksimainituissa esitysmerkintöjen määrä on huomattavasti niukempi kuin vuonna 1913.

Ranskassa ensimmäisen maailmansodan aikana aloitettu Fauré-Bonnet'n Bach-laitos,<sup>202</sup> jota ei Suomessa juuri ole käytetty,<sup>203</sup> jäi sittemmin Marcel Duprén laitoksen (1938-1941) varjoon. Dupré palaa nuottikuvaan sijoitettuihin merkintöihin, jotka koskevat sormi- ja jalkajärjestyksiä, rekisteröintiä, sormionvaihdoksia ja tempoja. Erikoisuutena ovat rakenneanalyysiin liittyvät merkinnät, kun taas artikulointiviitteet puuttuvat kokonaan. Monet pedagogit kokivat Duprén käytännön ilmeisen onnistuneeksi - toisaalta varsinkin sormijärjestykset tekevät nuottikuvan vaikealukuiseksi ja niiden muuttaminen vaihtuvien näkemysten mukaisiksi on niin ikään vaivalloista.<sup>204</sup>

Enzio Forsblomin väitöskirja (1957) perustuu paljolti mainittujen laitosten tempo, agogiikka, rekisteröintiä, dynamiikkaa, jäsentelyä ja artikulointia sekä ornamenttiikkaa koskevien ohjeiden vertailuun. Kyseistä tutkimusta ei ruotsinkielisen alueen ulkopuolella yleisemmin tunneta.

---

<sup>200</sup> Naumannin laitos on otsikoitu "für den praktischen Gebrauch". Se perustuu Breitkopf & Härtelin kustantamaan Bach-Gesellschaftinsarjaan, jossa uruille sävellettyinä pidetyt teokset on sijoitettu etupäässä vihkoihin XV ja XXXVIII.

<sup>201</sup> mm. Burg 1986, 214-216; Schützzeichel 1987

<sup>202</sup> Ks. Burg 1986, 216-217

<sup>203</sup> Aarne Wegelius tarkastelee sitä artikkelissaan (1933c) Griepenkerlin, Homeyerin, Widor-Schweitzerin ja Strauben ohella, ks. luku 5.5.2.

<sup>204</sup> Weinberger 1981; Burg 1986, 24-27

## 4.3.2. Tallenteet

### 4.3.2.1. Varhaiset soivat dokumentit

Urkujensoittoa sisältäviä äänitteitä on ennen vuotta 1950 tehty verraten vähän. Suomalaisen urkuriensoittoa ei tältä ajalta liene säilynyt ollenkaan.<sup>205</sup>

Ennen nykyisen levytys- ja nauhoitustekniikan kehittymistä on rakennettu automaattisoitimiä. Urkujensoiton tutkimuksen kannalta ovat erityisen merkittäviä piikkitelakojet, joiden rakentamista käsittelivät 1700-luvun loppupuolella mm. M.D.J. Engramelle ja Dom F. Bedos de Celles ja jollaisille W.A. Mozart sävelsi tunnetut teoksensa (KV 594, 608, 616). Samaan aikaan rakensi "orkestrionin" mm. turkulainen urkuri Carl Torenberg. 1850-luvulta lähtien monet soittimenrakentajat alkoivat harrastaa reikänauhakojeita. Ranskalaisen Gaviolin tekniikkaa kehitti edelleen saksalainen M. Welte & Söhne. Welten vuonna 1904 rakentamasta Mignon-laitteesta tuli erityisen suosittu (OIMT 1976-80, hakusana Soittokoneet). Vuodesta 1911 lähtien viimeksi mainitulla tallennettiin myös urkujensoittoa. Säilyneet 1600 paperirullaa sisältävät mm. Max Regerin ja Enrico Bossin teoksia säveltäjien soittamina.<sup>206</sup>

Viime vuosina on alettu pohtia tallenteiden merkitystä ja mahdollisuuksia hyödyntää niitä niin sävellysten kuin esityskäytännön tutkimuksessa. Karlheinz Stockhausenin säveltäjän toiminnan myötä ovat äänilevy ja vastaavat tallennemuodot kohonneet partituurin rinnalle myös sävellyksen alkuperäisinä dokumentteina. Tallenteen teknisestä toteutuksesta vastaavien henkilöiden osuus on sekin osoittautunut tärkeäksi (Elste 1987).

Lähdekritiikin merkitys tulee näkyviin myös tallenteita tarkasteltaessa. Esityksiin ovat eri aikoina vaikuttaneet monet tekijät: tallenteen keston rajoitukset ovat saattaneet houkutella normaalista poikkeavan tempon käyttöön, tallennuspaikan akustiset ominaisuudet ja äänitystekniikan rajoitukset puolestaan tavallista suppeampaan dynaamiseen ja väritykselliseen asteikkoon. Toisaalta uusin tekniikka mahdollistaa jopa tavanomaista esitystilannetta paremman soinnin aikaansaamisen. Jo perinteisen äänilevyn kokoamisessa on ollut mahdollista uusia teoksen tai sen osan tallennus, ja reikänauhatekniikka sekä uusi magneettinauha- ja varsinkin digitaalinen tekniikka mahdollistavat tallenteen suoranaisten manipuloinnin. Muunnettaessa

---

<sup>205</sup> Paavo Helistö, Suomen Yleisradio, huhtik. 1991

<sup>206</sup> Soitinten osalta ks. Binninger 1987

vanhoja tallenteita uudemman tekniikan keinoin haluttu lopputulos saattaa poiketa huomattavasti paitsi originaalista myös kyseisen esittäjän tarkoituksista (Brock-Nannestad 1989).

#### **4.3.2.2. Reikänauhatalenteet vuosilta 1911 - 1923**

##### **4.3.2.2.1. Yleistä esimerkkitalenteesta**

Karl Strauben, Marcel Duprén, Paul Hindermannin ja Walter Fischerin Freiburgissa vuosina 1911 - 1923 reikänauhalle tallentamat esitykset on levytetty vuonna 1986 vuonna 1925 rakennetulla ja 1985 restauroidulla "Welte-Philharmonie-Organ"-soittimella.<sup>207</sup> Lopputulosta on siis edeltänyt neljä vaihetta, joissa alkuperäisiä tallenteita on voitu käsitellä: reikänauhojen mahdollinen parantelu, nauhojen mahdollinen käsittely kyseisellä soittimella tapahtuvaa toteutusta varten<sup>208</sup>, nauhojen avulla tapahtuneen digitaalisen äänityksen tekninen toteutus ja aikaansaadun äänitteen mahdollinen muokkaus. CD-levy sisältää seuraavat J.S. Bachin teokset:

---

<sup>207</sup> Hanns Buschmann & Hans-W. Schmitz: Welte-Philharmonie-Organ -tallenteeseen 1911-1923 liittyvät tekstit

<sup>208</sup> Levytykseen liittyvistä selosteista ei käy ilmi, miten alkuperäisessä reikänauhoituksessa käytetyt urut poikkeavat soittovaiheesta käytetyistä. Rekisteröinnin osalta tallenteet lienevät vain suuntaa-antavia. Äänikertojen käytöstä on vaikea tehdä johtopäätöksiä siksikin, että käytetty soitin on verraten pieni ja sen sijoituspaikan akustiset olosuhteet ilmeisesti poikkeavat tavanomaisesta.

Karl Straube 1922  
 Fantasia ja fuuga g-molli BWV 542  
 (vain Fantasia)  
 Marcel Dupré 1922/1923  
 Preludi ja fuuga e-molli BWV 548  
 Paul Hindermann 1911  
 Toccata ja fuuga d-molli BWV 565  
 Karl Straube 1922  
 Nun komm, der Heiden Heiland BWV 599  
 Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659  
 Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 606  
 Walter Fischer 1921/1922  
 Preludi ja fuuga g-molli BWV 535  
 Marcel Dupré 1922/1923  
 Sonaatti nro 2 c-molli BWV 526

Luetelluista esittäjistä Paul Hindermann (1868-1925) oli urkuri ja musiikki-instituutin johtaja Zürichissä. Walter Fischer (1872-1931) opiskeli Heinrich Reimannin johdolla ja toimi Berliinin tuomiokirkon urkurina (Jörg Günther, mt.).

Soitin, jolla levytys on toteutettu, on vain 21-äänikertainen ja suunniteltu erityisesti orkesteriteosten urkusovitusten esittämistä varten. Jälkikaikua on ilmeisesti lisätty äänitystekniikan avulla. Kaiku ei tunnu täysin luonnolliselta, paikoin (esim. Fantasia g-molli, tahdin 24 loppu) se suorastaan häiritsee.

Soittajat ja heidän aikalaisensa lienevät pitäneet reikänauhatoteutusten laatua varsin hyvänä.<sup>209</sup> Näin voidaan tulosta arvioida myös nykyään - muutamit rytmin horjahtelut ja äänikertekanismin häiriöt ovat mahdollisesti teknisen toteutuksen aiheuttamia.

#### 4.3.2.2.2. Karl Straube

Fantasia g-molli BWV 542 on levytetty vuonna 1922 ilman siihen liittyvää fuugaa.<sup>210</sup> Teos päättyy G-duuri-sointuun, kuten usein on tapana, milloin fantasia soitetaan erillisenä.

<sup>209</sup> ks. ed. viitteet; Marcel Duprén muistelmissa (1981) ja elämäkertoissa (mm. Murray 1993) ei mainita Welte-laitetta. Hän kertoo (1981, 92) tallentaneensa improvisointiaan vuonna 1922 USA:ssa urkujenrakentaja Skinnerin työpajassa ja hämmästyneensä pystyessään tunnistamaan oman soittonsa. Murrayn (1993, 113) mukaan Duprén soittoa tallennettiin 30.9.1922 ja 17.3.1923 Duo-Art-järjestelmällä Aeolian-automaattirullille.

<sup>210</sup> Oletettavasti samoin alkuperäisessä tallenteessa; CD-levyn tekstiosuudessa tästä ei ole mainintaa. Vuoden 1913 Bach-laitoksessaan (s. 35) Straube toteaa, ettei käsikirjoitusaineisto vahvista fantasian ja fuugan kuulumista yhteen.

Vuoden 1913 esitysohjeissaan Straube korostaa fantasian erityisluonnetta, joka edellyttää soittajalta tavallista yksinkertaisempaa mutta voimakasta tulkinnallista otetta.<sup>211</sup> Tallennettu esitys noudattelee pääpiirteissään näitä ohjeita; käytettyjen urkujen vähäiset mahdollisuudet ja kirkkoakustiikan puute sopivat selittämään ilmenevät erot.

Tempon käsittely on verraten joustavaa, mainittuihin ohjeisiin verrattuna kuitenkin vähemmän vapaata kuin voisi odottaa ja myös ankarampaa kuin Walter Fischerin esityksessä, joka on samalla levyllä. Tempot ovat vuonna 1913 ehdotettuja nopeammat: päätaiteissa kahdeksanasanuotteja vastaava metronomiluku on noin 80-90 (1913: 63), sivutaiteissa noin 60 (1913: kuudestoistaosat 84 ja 80). Huomattavat hidastukset ovat vuoden 1913 ohjeiden mukaisesti tahteissa 30-31 ja teoksen lopussa. Ylimääräinen hidastus on tahtissa 13. Fermaatetta ei esiinny, ei myöskään melodian huippukohdissa ja karakteristisissa kuluissa usein suosittuja dramaattisia agogisia korostuksia.

Rekisteröinti on voimakas ja äänikertojen muutoksia verraten vähän. Kielirekisteröinnistä soittaja vähentää ABABA-muotoisen teoksen polyfonisissa B-taiteissa joitakin äänikertoja; kielisävy kuitenkin säilyy. Rekisteröinnin muutosta oleellisempi on tehokkaan paisutuskaapin käytöllä aikaansaatu dynaaminen ero: äänenvoima hiljenee huomattavasti tahtissa 9 alkavaan ensimmäiseen B-taiteeseen siirryttäessä ja kasvaa jälleen voimakkaasti toisen A-taitteen ensimmäisiin akordeihin tultaessa (t. 14), hiljenee toisessa B-taiteessa (t. 30-31) ja kasvaa A-taitteen toisen kertauksen alussa (t. 35). Tahtiin 25 merkitty tilapäinen crescendo tallenteesta sen sijaan puuttuu.

Ensimmäisessä B-taiteessa (9. tahdin 2. tahtiosasta 14. tahdin 1. tahtiosan loppuun) jalkiossa soivat vain yllättävän hiljaiset huuliiänikerrat. Koska rakenteeltaan ja melodiselta materiaaliltaan yhtäläisessä toisessa sivutaiteessa (25. tahdin alusta 31. tahdin 1. tahtiosan loppuun) II sormion kieliäänikerrat (tai kieliäänikerta) on yhdistetty jalkioon, kysymyksessä saattaa olla tallenteen tai sen toteutuksen tekninen vika taikka se, että Straube on halunnut välttää voimakkaasti soivaa kieliäänikertojen äänialuetta  $g^{\circ} - d^{\flat}$ . Vastaava ilmiö esiintyy myös tahtin 25 alussa.

---

<sup>211</sup> mts. 31: Die übermenschliche Gewalt der Phantasie verlangt fast durchweg Anwendung der äußersten dynamischen Kraft, bei größter Dezenz und Schlichtheit im Gebrauch der koloristischen Mittel - - alle erklügelten Überfeinerungen der Klanggrade und des Vortrages dem dämonischen Zug des Stückes und dem *al fresco*-Stil seiner musikalischen Sprache zuwiderlaufen würden.

In den ersten drei Takten ist die rhythmische Gliederung auf das genaueste zu beachten; Freiheiten des *ad libitum*-Vortrages sind bei der Größe dieser Musik unstatthaft.

Artikulointi on yksinkertaista, valtaosalta legatopohjaista. Muutamat vuoden 1913 laitokseen merkityt lyhyet kaaret ja aksentit (esim. t. 9) eivät erotu. Poikkiviivoin merkityt korostukset ovat hyvin hienovaraisia tai eivät kuulu lainkaan, sen sijaan tahtien 15 ja 16 32-osanuotteihin liittyvät kaaritukset erottuvat selkeästi, samoin teoksen lopun jalkiosoolon aksentointi, joka toteutuu oktaavikaksinnuksien avulla.<sup>212</sup>

Levyiltä ei pysty varmasti erottamaan, käyttääkö Straube vuoden 1913 laitokseen lisäämiään vastaavia kaksinnuksia (t. 22 - 23, 35 - 38 ja 47 - 48). Kuulovaikutelman mukaan ne saattavat olla käytössä.

Poikkeava ilmiö - mahdollisesti tekninen häiriö mutta myös musiikillisesti mielekäs - on tahdin 17 alussa esiintyvä arpeggio. Sen sijaan kieliäänikerran tilapäinen poisjääminen tahdissa 13, rytmin rike tahdin 42 sopraanoäänessä ja puuttuva sopraanon sävel tahdissa 46, ehkä myös useat tempon yllättävät tilapäismuutokset ovat ilmeisiä teknisiä häiriöitä .

*Nun komm, der Heiden Heiland* -koraaleissa tempo on hidas (BWV 599: kahdeksasosot n. 60, BWV 659 kahdeksasosot n. 48) ja vaihtelee tiheään. Soittotapa poikkeaa legatosta lähes huomaamattomasti, rekisteröinnit suosivat viuluäänikertoja. Ensimmäisen koraalin 1. ja 3. säe päättyvät paisutuskaapilla toteutettuun diminuendoon, 2. ja 4. säe crescendoon, jota neljännessä seuraa vielä diminuendo. Toisen koraalin loppumelisma nousee esille niin ikään crescendon ja diminuendon avulla.

*Vom Himmel hoch* -koraalissa ovat ilmeisesti käytössä urkujen kaikki äänikerrat. Tempo on hitaahko (neljäsosot 84) ja toteutuksen yleisvaikutelma on korostetun legatomainen.

Strauben esitykset poikkeavat nykyisin vallitsevista soittotavoista selvimmin yllättävissä agogisissa vapauksissaan sekä voimakkaissa dynaamisissa paisutuksissa ja vaimennuksissa. Toinen merkille pantava piirre on se, että tahtiosien hierarkiaa korostava aksentointi ja lyhyiden melodisten kuvioiden painottaminen puuttuvat.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> mts. 35: Die gewaltige Sprache dieses Baßmonologes verlangt Oktaven mit scharfer Betonung eines jeden Tones.

<sup>213</sup> Strauben tai hänen oppilaansa Günther Raminin soittoa on ehkä Carl-Gunnar Åhlénin mukaan kuultavissa myös vuonna 1928 syntyneellä Leipzigin Tuomaan kirkon kuoron äänilevyllä (Polydor; pääosa levyn teoksista on siirretty myöhemmille LP-levyille Eterna 8 20 325 ja 5 20 472). Nimeämätön soittaja käyttää erittäin voimakkaita tempon ja äänenvoiman vaihteluja esittäessään Bachin koraalin BWV 299 "Dir, dir, Jehova, will ich singen" (Eterna 8 20 325). Vastaava vaihtelevuus antaa Åhlenin mukaan leimansa myös levyn kuoroesityksille. (Åhlén 1972)

#### 4.3.2.2.3. Paul Hindermann

Paul Hindermannin temponkäsittely on vuonna 1911 tallennetussa Toccata ja fuugassa d-molli BWV 565 vapaampaa kuin Strauben. Toccatan neljäsosanuottien metronomilukema vaihtelee suunnilleen välillä 48 - 72, fuugan välillä 72 - 108. Fuugassa soittajan ilmeisenä pyrkimyksenä on hidastaa tempo polyfonisen struktuurin tihtyessä sekä soinnullisten ja melodisten käänneiden värikkyuden lisääntyessä (esim. t. 49 ja 98).

Paisutuskaapin käyttö liittyy useimmiten rekisteröinnin ja sormioiden vaihdoksiin ja pyrkii ilmeisesti pehmentämään dynamiikan "porrasmaisuuksi" (esim. t. 52, 65, 70, 85). Toccata soitetaan forte, äänikertoja lisätään tahdissa 27. Fuuga rakentuu crescendoksi: se alkaa huiluaänikerroilla, joiden rinnalla sopraanoääni soi viulumaisempana (t. 39 alkaen). Tahdissa 49 altoääni siirtyy sopraanon sormiolle, tahdissa 52 myös tenoriääni jalkion bassoäänien mukaantulon sekä crescendon myötä. Kaikutehot toteutetaan kahta sormiota käyttäen, tahdeissa 62 - 65 koko tahdin, tahdeissa 66 - 70, 73 - 82 sekä 115 - 120 puolen tahdin mittaisina. Tahdissa 85 lisätään äänikertoja, nähtävästi täyteen tuttiin saakka.

Artikuloinnin lähtökohtana tuntuu olevan legato, erityisesti polyfonisissa osuuksissa. Nopeat kuviot ovat yleensä kuitenkin irtonaisia; myös fuugan teema vaikuttaa hieman leggieron tapaan toteutetulta. Arpeggiokulut (esim. t. 73 - 82) soitetaan silti huomattavan legatomaisesti. Homofonisesti säestävät neljäsosa- ja kahdeksasosäsävelet soitetaan usein portamentona - esim. tahdista 45 alkaen teeman ja säestyksen välillä on havaittavissa selvä vastakohtaisuus. Poikkeuksellinen legatolinjan katkaiseminen korostaa sopraanon melodiaa tahdeissa 48 ja 49. Tahtien 54 - 57, 88 - 92 ja 111 - 115 jalkion bassoääni soi säestyslunteeestaan huolimatta legatomaisena. Tahdin 56 "notes communes"<sup>214</sup> erotetaan selvästi toisistaan. Tahdeissa 92 - 93 esiintyvä kuudestoistaosäsävelten "inegalisointi" ei liittyne historiallisiin esikuviin mutta ei lie myöskään tekninen häiriö. Tahdeissa 98, 126 ja 136 esiintyy stentaton tapaista melodian tai sointukulun korostamista. Toccatan alun mordentissa käytetään säveliä a-g-a mm. Elis Mártenonin ehdottaman a-gis-a:n sijasta. Tahtien 87 - 90 trilleissä soitetaan melodisen c-molliasteikon mukainen a-sävel harmonisen asteikon as-sävelen sijasta.

Kokonaisuutena Hindermannin esitys tuntuu hyvin soveltuvan edustamaan aikansa "modernia" soittotapaa: niin rekisteröinti ja dynamiikka kuin artikulointi ovat varsin vaihtelevia.

---

<sup>214</sup> ranskalaisten urkurien käyttämä nimitys saman sävelen esiintymiselle peräkkäin sopraanossa ja altossa; mm. Duprén 1927 mukaan tällaiset sävelet tuli sitoa toisiinsa.

#### 4.3.2.2.4. Walter Fischer

Walter Fischer käsittelee vuonna 1921 tai 1922 tallennetun Preludin ja fuugan g-molli BWV 535 tempoa teoksen polyfonisissa osuuksissa vielä vapaammin kuin Straube ja Hindermann. Neljäsosanuottien metronomilukemat vaihtelevat yleensä välillä 72 - 84; lisäksi Fischer käyttää suuria hidastuksia (esim. preludin tahdeissa 35 ja 39 - 40 sekä fuugan tahdeissa 24, 38 - 39, 46, 51 ja 69) ja tenutoja (preludin tahdissa 32 sekä fuugan tahdeissa 27, 39, 55 ja 64). Fuugan loppupäätteessä hän siirtyy alkuperäistä suunnilleen puolta hitaampaan tempoon.

Myös paisutuskaapin käyttö on runsasta, erityisesti preludin tahdeissa 2 - 12 ja tahdistä 25 eteenpäin sekä fuugan tahdeissa 59 - 65. Äänikertojen vaihdoksia ei sen sijaan juuri esiinny. Preludin laulavaa huilu - viulu-rekisteröintiä seuraa tahdin 14 puolivälissä huuliiäänikertojen forte. Fuugan kielipitoinen rekisteröinti ei ilmeisesti muutu ollenkaan - tehokas paisutuskaappi antaa silti soitolle huomattavaa dynaamista ja myös äänenväriin vaihtelua, koska se vaikuttaa erityisesti kieliäänikertojen sointiin. Kielien poisjääminen sormion sävelen g<sup>o</sup> alapuolella fuugan tahdeissa 28 - 32 aiheutunee jälleen teknisestä viasta.

Kokonaisuutena esitys vastaa kirjallisten lähteiden antamaa kuvaa 1900-luvun alun saksalaisten urkurien agogisesti vapaasta ja dynaamisesti vaihtelevasta soitosta.

#### 4.3.2.2.5. Marcel Dupré

Vuosina 1922 - 1923 tallennetuista esityksistään Marcel Dupré soittaa Bachin Preludin ja fuugan e-molli BWV 548 verraten nopeasti: preludin neljäsosien metronomiluku on 72 ja fuugan 120. Preludin tempo säilyy vakaana lukuunottamatta kadenssien lievää ritardandoa (t. 18 ja 80) sekä lopun suurempaa hidastusta tahdistä 135 alkaen. Fuugan tempo nopeutuu tahdissa 200; ritardandot ovat tahdissa 58 ja lopussa tahdistä 228 alkaen.

Sormionvaihdoksia ei ilmeisesti tapahdu. Sen sijaan paisutuskaapin käyttö pyrkii selvään dynaamiseen porrastukseen. Preludin tahdit 51 - 68, 91 - 102 ja 116 - 120 soivat näin huomattavasti hiljemmin kuin muut osuudet. Kaikki kolme välitaitetta sijoittuvat jalkiottomien osuuksien ympärille, jotka perustuvat päätaiteista poikkeavaan motiiviin. Jalkiottomat osuudet

ovat vain 4 - 6 tahdin mittaisia (t. 51 - 54, 61 - 64, 90 - 94 ja 115 - 120). Ilmeisesti tästä syystä Dupré on pidentänyt sivusormiolla soitettavat osuudet saavuttaakseen näkemyksensä mukaisen "arkkitehtonisuuden" vaikutelman. Paisutuskaapin käyttö ei täysin tarkkaan vastaa motiivista rakennetta: tahdin 90 sijasta diminuendo on vasta tahdissa 91 ja vastaavasti tahdin 115 sijasta tahdissa 116. Neljän tahdin perusmalliin lisättyihin tahteihin 119 ja 120 siirtymistä korostaa tahdin 118 lievä crescendo.

Fuugan dynaaminen käsittely on samankaltainen. Paisutuskaapilla vaimennetut osuudet ovat tahdeissa 60 (tahdin puolivälistä) - 68, 72 (tahdin puolivälistä) - 79 ja 120 - 135. Tahdin 173 alussa lisätään äänikertoja. Rekisteröintinä on kyseisille uruille tyypillinen kielipitoinen forte. Preludilla ja fuugalla ei ole ainakaan merkittävää soinnin tai äänenvoiman eroa.

Duprén soiton yleisvaikutelmana on legato. Toistettujen sävelten käsittely ei ole johdonmukaista (ehkä urkutilan akustisten ominaisuuksien vuoksi): soittaja lyhentää edellisen sävelen paikoin selvästi, paikoin hyvin niukasti. Preludin päämotiivin kohotahdit hän soittaa yleensä pehmeänä staccatona, toisinaan kuitenkin enemmän tai vähemmän sitoen (esim. t. 36, 65 - 67, 88 ja 114). Poikkeava on fuugan tahdin 57 sopraanoäänien neljäsosien staccato, joka on merkitty myös vuoden 1938 Bach-laitokseen.

Korukuviot Dupré soittaa mainitun laitoksen mukaisesti, mutta jättää pois tahtiin 49 merkityn trillin. Fuugan teeman neljännen tahdin trillin hän aloittaa yläpuolisesta sivusävelestä. Hämmästyttävä ilmiö on tahtien 31 - 33 sopraanoäänien "inegalisointi", joka päätaitteen kertauksen vastaavassa osuudessa esiintyy vain lähes huomaamattomana tahdeissa 204 - 205.

Trionsonaatissa c-molli BWV 526 Dupré soittaa ääriosat verraten nopeasti. I osan (Vivace) neljäsosien metronomiluku on 90, III osan (Allegro) puolinuottien 78. Tempo on ilmeisesti tarkoitus pysyä loppuritardandoja lukuunottamatta muuttumattomina; kolmannen osan tempo tosin jonkin verran hidastuu tahdissa 57 tapahtuvan harvennuksen jälkeen ja on muuallakin hieman epävakaata. Toinen hidastus on tahdissa 119. II osan (Largo) neljäsosien metronomilukema on 48. Rytmin käsittely on "viileän" joustamatonta.

Ensimmäisen osan sointiasu on pehmeän laulava; ylä- ja väliääni ovat lähes samanlaisia, jalkion basso rakentuu 16'-rekisteröinnille. Toisen osan ylä-ääni toteutuu huiluvärillä (ehkä vain yhtä äänikertaa käyttäen), väliääni kielivärillä. Basson huilurekisteröinnin pohjana on 16'. Kolmas osa toteutuu verraten voimakkain kielipitoisin yhdistelmin.

Legatovoittoisesta soittotavasta poikkeavat ensimmäisen osan päämotiivin neljäsosat, jotka Dupré teknisistä syistä joutuu toteuttamaan pehmeinä portamentoina. Myös Peters-laitoksessa

esiintyvien kaarien välisestä legatosta luovutaan. Toinen osa jättää vaikutelman, jonka mukaan soittaja pyrkii välttämään kahdeksasosien tarkkaa sitomista.

Duprén esityksille on yleisesti ominaista viileä vauhdikkuus. Tallenteet antavat ilmeisesti jossakin määrin käsityksen myös siitä soittotavasta, jota hän käytti vuoden 1920 kuuluisassa kymmenen Bach-konsertin sarjassaan. Kyseiset konsertit Dupré soitti verraten pienellä, 22-äänikertaisella ja kaksisommoisella Pariisin Conservatoire Nationalin Berlioz-salin soittimella. Kirjallisuudessa esitetyt näkemykset Duprén soitosta (mm. Steinhaus 1986, Murray 1983) pitävät hyvin yhtä edellä esitettyjen havaintojen kanssa.

#### 4.3.2.3. Esimerkki Marcel Duprén myöhemmistä levytyksistä

Duprén myöhempien vuosien Bach-soittoa on tallennettu useille äänilevyille.<sup>215</sup> Vuonna 1954 tehdyllä LP-levyllä (LD3-106) hän soittaa Pariisin Saint-Sulpice -kirkon uruilla J.S. Bachin Passacaglian ja fuugan c-molli BWV 582, "doorisen" Toccatan ja fuugan d-molli BWV 538, Toccatan ja fuugan F-duuri BWV 540 sekä urkukoraalin *Nun komm, der Heiden Heiland*.

Duprén tempot ovat yleensä kohtuullisia ja niiden tilapäiset muutokset harvinaisia. Fuugat sekä passacaglian hän soittaa soveltaen verraten tiivistä legatota, toccatoissa osittain myös staccatoa, esim. F-duuri-toccatan 1/8-nuoteissa ja d-molli-toccatan pääteosan toisen neljäsosan sisäisissä 1/16-nuoteissa. Passacaglian liittyvän kaksoisfuugan kontrastisessa korostuu Duprén suosima toistettujen sävelten erottaminen: Peters-laitoksen mukaisen kaaren ilmaisema motiivin 2. ja 3. sävelen yhdistäminen saa näin parikseen 4. ja 5. sävelen sitomisen.

Duprén äänikertavalinta noudattaa yleensä "arkkitehtonista" periaatetta. F-duuri-toccatassa hän käyttää kirkkaita kuoroäänikertoja ja asettaa d-molli-toccatassa plenen kielirekisteröinnin vastakohtaksi. D-molli-fuugan hän soittaa kieliyhdistelmällä ja vähentää äänenvoimaa tahtien 130 - 167 ajaksi. F-duuri-fuuga alkaa verraten hiljaisiin, nähtävästi "huojuvin" äänikerroin, toiseen teemaan perustuva välitaite saa kirkkaamman rekisteröinnin, jota soittaja myöhemmin

---

<sup>215</sup> Murrayn (1993, 298-299) mukaan: Lontoon Queen's Hall 1927, His Masters Voice E-471, n. 1928, HMV D-1356, HMV DB-4000/4001, DB-4002, EMI 2C-153-16411/5, n. 1929, HMV D-1588, D-1765/1766; Alexandra Palace 1930, HMV D 1873, HMV D 2003, EMI HQM-1199, EMI 2C-153-16411/5; Lontoon St-Mark, Audley Street n. 1933, Decca LM-4513, London LPS 137, (Decca GAG-1949?), Decca AR-14278-83; Pariisin Saint-Sulpice 1934, Lumen 32032, 32024, EMI 2C-153-16411/5; 1954, Overtone 13, Lumen LD3-106, 1955, Overtone 14, Lmen LD3-113; 1959, Mercury SR-90227, SR-90230, Mercury Golden Import SRI-75103, SRI-75046; Collégiale de Neuchâtel, A.A.A:M.D.; Rouenin St.-Ouen 1965, World Series PHC 9017, Philips 835764;

hiljentää palatakseen teemojen yhdistyessä kolmannessa taitteessa alun sointiasuun. Passacagliassa pyrkimys arkkitehtonisuuteen ei tule esille: Dupré soittaa kunkin variaation yleensä eri värillä ja rakentaa passacaglian loppuvariaatiosta suuren crescendon - vastaavanlainen nousu on fuugan lopussa.

Urkukoraalin koloroidun ylä-äänien Dupré toteuttaa kornettirekisteröinnillä. Muut äänet hän soittaa sitoen, mutta erottaa säveltoistot kuitenkin jälleen selvästi.

Yleisvaikutelma lähenee Duprén vuosien 1922 - 1923 tallennetta. Soitto vaikuttaa kuitenkin rytmisesti jonkin verran joustavammalta ja agogisesti ilmeikkäämmältä. Pieniä harhalyöntejä esiintyy verraten usein. Tempot ovat selvästi hitaampia - vuonna 1964 Duprén kerrotaan kutsuneen varhaisten sävellystensä nopeita metronomilukemia "nuoruudensynneiksi" (Krams 1974, 154); sama koskee ilmeisesti hänen Bach-soittoaan.

#### 4.3.2.4. Esimerkkejä Albert Schweitzerin levytyksistä

Albert Schweitzer lienee tallentanut soittoaan äänilevyille neljään otteeseen (Schützeichel 1988): vuonna 1928 Lontoon Queen's Hall'issa,<sup>216</sup> 1935 Lontoon Barking-by-the-Towerin All Hallows -kirkossa, 1936 Strasbourgin Ste. Aurélie -kirkossa<sup>217</sup> ja 1951 - 52 Elsassin Günsbachin kyläkirkossa<sup>218</sup>. Levyt sisältävät etupäässä J.S. Bachin musiikkia.

Günsbachin kirkon uruissa on 20 itsenäistä ja 2 siirtoäänikertaa, jotka jakautuvat pää-, paisutus- ja jalkiopillistöiksi. Soitin on rakennettu vuonna 1932 Schweitzerin ohjeiden mukaisesti. Nuottivihkoissa<sup>219</sup> säilyneiden merkintöjen perusteella on pystytty tunnistamaan Schweitzerin muutamissa Bachin teoksissa 1935, 1936 ja 1951 - 52 käyttämät rekisteröinnit (Schützeichel 1988). G-molli-fantasian BWV 542 äänikertojen vaihdokset noudattava normaalin käytännön mukaisesti teoksen ABABA-rakennetta. B-taitteessa Schweitzer ei vaihda sormiota vaan tyytyy yhdistettyjen sormioiden äänikertojen vähentämiseen. Toiseen ja kolmanteen A-

---

<sup>216</sup> julkaistu 1929, His Masters Voice V-9741

<sup>217</sup> Lontoon levytys: Columbia London CAX 7704-7708 ja CAX 7711-7719, julkaistu 1936, Columbia Masterworks 270; LP-levyinä 1961 XAX 10572-10573 ja 1963 EMI COL 89; Strasbourgin levytys: Columbia Masterworks 310/320, julkaistu 1937; Molemmista yhdistellyt uusintalevytykset: Electrola C 047-01265 ja EMI Records C 047-01554

<sup>218</sup> julkaistu 1953, Columbia USA, SL 223 ja ML 5040-5043; ilmeisesti saman tallenteen kopio on Columbia-yhtiön (Gt. Britain) LP-levy (XLP 9333)

<sup>219</sup> Schweitzer käytti Peters-laitosta!

taitteeseen siirtyessään hän pehmentää terassimaisuutta jakamalla äänikertojen lisäykset useaan rajakohtaan. Muutamat äänikertojen muutoksista tapahtuvat pitkien äänien soidessa. Ensimmäisen B-taitteen lopussa soittaja vähentää äänenvoimaa paisutuskaappia käyttäen ja korostaa sen sekä äänikertojen muutosten avulla fuugan rakennetta.

Schweitzerin rekisteröinnit ja paisutuskaapin käyttö noudattavat kyseisissä levytyksissä hänen kirjoituksissaan kuvaamaansa käytäntöä. Esitystavalle on tyypillistä rauhallinen monumentaalisuus - viimeksimainitussa levytyksessä tempot ovat selvästi hitaampia ja harhalyöntien määrä suurempi kuin aikaisemmissa.<sup>220</sup> Aikamitan agogista muuntelua ei juuri esiinny. Artikulointi samoin kuin rytmin käsittely vaikuttaa elävältä ja luontevalta. Legatosta soittaja poikkeaa varsinkin intervallihyppyjä sisältävissä bassokuluissa.

#### 4.3.2.5. Esimerkki Helmut Walchan levytyksistä

Helmut Walcha on levyttänyt Archiv-sarjaan pääosan Bachin urkuteoksista. (Ks. Holschneider 1977) Yhdelle sarjan levyille (Archiv Produktion, 14047 APM) Walcha on vuonna 1947 äänittänyt Lübeckin St. Jakobi-kirkon pienillä Stellwagen-uruilla osan Clavierübung III -kokoelman teoksista: Preludin Es-duuri BWV 552 sekä urkukoraalit BWV 669 - 671, 676, 678, 680 ja 682.

Rekisteröinnit pyrkivät noudattamaan historiallisia pohjoissaksalaisia esikuvia. Kokoelman avauspreludin arkkitehtonista rakennetta Walcha korostaa pillistönvaihdosten lisäksi myös voimakkain hidastuksin. Hän on päätenyt myös soittamaan sen eri taitteet toisistaan poikkeavissa tempoissa (neljäsosien metronomiluku vaihtelee välillä 108 - 84). Artikulointi vaikuttaa verraten epäjohdonmukaiselta: yleinen legatovoittoisuus saa vastakohtakseen paikoin yllättävän korostettuja staccatokulkuja. Tempot ovat usein nopeita. Esitysten yleissävynä on ilmeinen pyrkimys kirkkaaseen sointiin ja äärimmäiseen selkeyteen, mitä käytetty äänitystekniikka tukee.

---

<sup>220</sup> G-molli-fantasia ja fuuga BWV 542 sekä a-molli-fuuga BWV 543 ovat mukana sekä Lontoon että Günsbachin levyllä; jälkimmäisellä C-duuri-fuugan BWV 564 neljäsosien metronomilukema on vain 54.

#### 4.3.2.6. Tallenteiden suhde kirjallisiin lähteisiin

Edellä tarkastellut tallenteet vahvistavat kirjallisten lähteiden antamaa kuvaa kyseisten soittajien esittämistavoista. Merkittävin dokumenttiarvo on Strauben ja Duprén vuosien 1922 - 23 soiton tallenteilla, vaikka tekniset välivaiheet ovat niiden osalta saattaneet vääristää nykyisin kuultavaksi tarjottua lopputulosta.

Strauben ja Duprén huomattavan erilaisiksi luonnehditut soittotavat havainnollistuvat tallenteissa kirjallisten kuvausten suuntaisesti. On kuitenkin myös mahdollista, että Fischerin ja Hindermannin esityksissä on Straubellekin vuosisadan vaihteessa ominaisia piirteitä, joista tämä vuonna 1922 ehkä jo oli luopumassa. Schweitzerin soitto taas vastaa hänen kirjallisesti muotoilemiaan tavoitteita ja myös aikalaisten kuvauksia. Sitä vastoin Duprén ja Schweitzerin myöhäisinä ikävuosinaan tekemät äänitteet poikkeavat varmaan heidän aikaisemmista esityksistään. Walchan tunnetun Archiv-sarjan näyte ilmentää sekin hänen sanallistamiaan pyrkimyksiä.

## 5. J.S. BACHIN URKUMUSIIKKI SUOMESSA

### 5.1. Helsingin kirkkojen urut<sup>221</sup> ja urkurit<sup>222</sup> sekä urkujenrakennuksesta käydyt keskustelut

Helsingin 1800-luvun alun ainoa, Ulrika Eleonoran kirkko purettiin vuonna 1841. Sen 11-äänikertaiset, yksisormioiset urut oli valmistanut ruotsalainen Carl Wählström 1772. Soitin siirrettiin 1826 edellisenä vuonna valmistuneeseen uuteen, nykyiseen Vanhaan kirkkoon. Kyseisillä uruilla mahdollisesti annetuista konserteista on tietoa ainoastaan Georg Güntherin osalta vuosilta 1841 ja 1844 (Tuppurainen 1993).

Helsingin uuden pääkirkon, Nikolainkirkon (sittemmin Suurkirkon, nykyisen tuomiokirkon) 1846 valmistuneet 54-äänikertaiset urut rakensi saksalainen E.F. Walcker. Rakentamo oli näihin aikoihin suosiossa Venäjän keisarikunnassa.<sup>223</sup> Kirkon urkureina toimivat Rudolf Lagi 1850 - 1868, Richard Faltin 1871 - 1913 ja John Sundberg 1922 - 1962 sekä Venni Kuosma 1941 - 1953. Soittimen mekaaninen koneisto korvattiin 1892 pneumaattisella, samalla kolme äänikertaa vaihdettiin uusiin. Urkujen heikentynyt kunto sekä kirkon liian kaikuisana pidetty akustiikka lienevät kuitenkin aiheuttaneet sen, että Johanneksen kirkon (silloisen Uuden kirkon) uruista tuli vuosisadan lopulla ensisijainen konserttisoitin - Nikolainkirkossa/Suurkirkossa esiintyivät lähinnä kirkon omat urkurit. Tilannetta eivät muuttaneet myöskään Kangasalan Urkutehtaan vuonna 1922 rakentamat uudet urut, joihin käytettiin entisen soittimen äänikertoja. Soitinta muutettiin ja laajennettiin 1923, 1933, 1949 ja 1952, kunnes se romutettiin 1961. Nykyisissä, 1967 valmistuneissa uruissa on vielä tallella vuoden 1846 julkisivu.

Myös Johanneksen kirkon vuonna 1891 valmistuneet 61-äänikertaiset urut rakensi Walcker. Soittimen täyspneumaattinen koneisto oli tällöin vielä poikkeuksellinen ja suureksi edistys-asteleksi koettu uutuus.<sup>224</sup> Kirkon urkurina toimi 1892 - 1924 Oskar Merikanto (1868-1924), joka alkuaikaan konsertoi säännöllisesti.

---

<sup>221</sup> Helsingin urkuja koskevat tiedot ovat pääasiassa teoksesta Valanki 1977. Tietoja on täsmentänyt mm. Asko Rautioaho.

<sup>222</sup> tiedot ovat peräisin mm. urkurien elämäkertoista ja matrikkeleista

<sup>223</sup> Walcker-Mayer 1991; Lepnurm 1938. Walcker rakensi urut mm. Pietarin Pyhän Pietarin kirkkoon 1839 ja Pyhän Annan kirkkoon 1847 sekä Tallinnan Olevisten kirkkoon 1842 ja Riian tuomiokirkkoon 1883.

<sup>224</sup> Koneisto esiteltiin uudentyypisenä. Pneumaattisen koneiston erilaisia ratkaisuja olivat kuitenkin käyttäneet myöskin kotimaiset rakentajat B.A. Thulé ja J.A. Zachariassen (Pelto 1989b, Rautioaho 1993).

Vanhaan kirkkoon pystytti ruotsalainen rakentamo Åkerman & Lund vuonna 1869 uudet urut. Ainoat dokumentoiduista konserteista soitti niillä Karl Sjöblom (1861-1939) vuosina 1891 ja 1892. Soitin jäi Nikolainkirkon ja Johanneksen kirkon urkujen varjoon, ja kirkon urkurina 1891 - 1939 toiminut Sjöblomkin piti parempana Nikolainkirkon kunnostettua soitinta. Vuoden 1904 jälkeen, jolloin hän päätti arvosteltuja konserttiansa sarjan, niitä käytettiin vaativiin esiintymisiin vain harvoin.<sup>225</sup>

Urkujenrakennuksesta alettiin keskustella julkisesti vasta 1900-luvun puolella, jolloin Oskar Merikanto ja Martti Tulenheimo tutustuivat mm. ranskalaisiin soittimiin (Merikanto 1907a; Tulenheimo 1910). Heikki Klemetin esittelemät elsassilaisen uudistusliikkeen ajatukset lienevät vaikuttaneet siihen, että uuden Kallion kirkon urkujen rakentamistarjous nähtävästi pyydettiin myös Schweitzerin suosimalta Dalstein & Haerperferin rakentamolta.<sup>226</sup> Kirkon 52-äänikertaiset urkujen rakentajaksi valittiin kuitenkin saksalainen Schlag & Söhne. Alttariparvelle sijoitetuissa uruissa oli pneumaattinen koneisto ja erikoisuuksina kirkon toiseen päähän sijoitettu, III sormiolta soitettava pillistö sekä sähköpneumaattisella koneistolla varustettu, tornihuoneeseen sijoitettu "kaukourku". Urkujen laatu ei liene ollut täysin tyydyttävä. Konsertteja niillä ei italialaisen Enrico Bossin 1912 soittaman vihkiäiskonsertin jälkeen juuri annettu. Soittajan tyytymättömyydestä urkuihin saattoi aiheutua myös se, että hänen kaksi päivää myöhemmin antamansa toinen konsertti siirrettiin Johanneksen kirkkoon - syyksi ilmoitettiin "katuvalaistus- ja sääolosuhteet" (HS 21.11.1912). Vuonna 1932 Kangasalan Urkutehdas rakensi kirkkoon uudet urut, joihin käytettiin suurin osa entisten urkujen pilli-materiaalista. Kirkon urkurina toimi 1911 - 1944 ■mari Krohn (1867-1960), joka ei liene esiintynyt konsertoivana urkurina mutta jonka kuvataan pyrkineen käyttämään urkuja värikäästi jumalanpalveluksessa (Kunnas 1945). Hänen seuraajansa oli vuosina 1946 - 1970 Jouko Kunnas.

1920-luvulla keskustelu urkujenrakennuksesta pääsi jälleen liikkeelle. Martti Tulenheimo (1926), Aarne Wegelius (mm. 1927a) ja Armas Maasalo (mm. 1928a-b) tutustuivat Schweitzerin sekä Saksan alkavan uudistusliikkeen ajatuksiin ja kertoivat kokemuksiaan Keski-Euroopasta. Käytännössä ainoaksi kotimaiseksi rakentajaksi tänä aikana jäänyt Kangasalan Urku-

---

<sup>225</sup> Laadukkaana pidetyn Åkermanin soitin ei ehkä päässyt esille, koska urkuri Lauri Hämäläinen ei niiden valmistuttua enää konsertoinut. Jumalanpalvelusten soittamiseen keskittyneen Sjöblomin kerrotaan yrittäneen huolehtia soittimesta, jota ei kuitenkaan korjattu perusteellisesti (Klemetti 1949, 220-222).

<sup>226</sup> Schützeichel 1991b, 224. Lienee mahdollista, että Schweitzerilta oli tätä ennen pyydetty lausunto.

tehdas seurasi uudistuksia kuitenkin varsin varovaisesti. Tulenheimo kertoo Suomen Musiikki-lehdessä Saksaan ja Ranskaan tekemänsä matkan kokemuksista ja viittaa myös Freiburgin urkupäiviin. Kangasalan Urkutehtaan myöhempi asenne näkyy kirjoituksesta siten, että Tulenheimo välttää omakohtaista kannanottoa kyseiseen kehitykseen. Kysymykseen "tuleeko tämä renessanssinen pyrkimys vaikuttamaan Suomen urkuteollisuuteen?" hän vastaa (Tulenheimo 1926, 165):

Samme nähdä. Olisin utelias kuulemaan mitä meidän urkutuntijamme ja musiikkitieteilijämme asiasta arvelevat. Meilläkin viime aikoina on päässyt vallalle omituinen sekavuus ja hajanaisuus uusien urkujen rakennusehdotuksissa. Toiset haluavat amerikkalaisia uutuusia tremoloineen, monine paisutuskaappeineen ja säteettäisine jalkioineen, toiset tahtovat säilyttää entisen urkutyyppin. Johonkin varmempaan ja vakavampaan olisi tässä suhteessa vähitellen päästävä.

Tampereen Vanhan kirkon urkurina 1916 - 1957 toiminut Aarne Wegelius kehitti näinä vuosina omaperäisen, universalistiseksi luonnehditun urkujensuunnittelua koskevan näkemyksen (ks. Vatanen 1979). Wegelius hankki jo kouluvuosinaan urkuja käsittelevää kirjallisuutta ja näki erityiseksi tehtäväkseen toimia suomalaisen urkujenrakennuksen uudistajana. Suomen Kirkon Kanttori-urkuriyhdistys käytti häntä luennoijana useissa tilanteissa ja valitsi hänet Venni Kuosman, Viljo Mikkolan, Simo Tuomen ja Armas Maasalon ohella vuonna 1929 perustamaansa Suomalaiseen urkuneuvostoon (mts. 5-6). Wegelius kirjoitti runsaasti artikkeleita Suomen Musiikkilehteen (1923-1933), Kirkkomusiikkilehteen (1926-1938) ja Työväen Musiikkilehteen (1952-1956). Näissä hän esitteli vähitellen muotoutuvaa käsitystensä urkutyyppistä, jonka esikuvina olivat ennen kaikkea Albert Schweitzerin ja Emil Ruppinn näkemykset sekä hänen keskieurooppalaisista ja anglosaksisista uruista saamansa kokemukset. Tehtyään vuonna 1926 matkan Saksaan, Ranskaan ja Englantiin hän kuvailee urkujenrakennuksen teknisiä uutuuksia, korostaa paisutuskaappien merkitystä ja ihailee ranskalaisia ja englantilaisia kieliäänikertoja (Wegelius 1927a-b). Muutamaa vuotta myöhemmin Wegelius kertoo tutustuneensa Ruotsissa, Saksassa, Tšhekkoslovakiassa, Ranskassa ja Hollannissa sekä uusiin että historiallisiin urkuihin. Tavattuaan Leipzigin Karl Strauben ja Günther Raminin hän panee merkille heidän liittymisensä urkujenuudistusrintamaan. Strasbourgissa hän kertoo viettäneensä kaksi päivää keskustellen Emile Ruppinn kanssa. Tällä kertaa Wegelius kiinnittää huomionsa erityisesti Lüneburgin Johanneksen kirkon, Lübeckin Jakobin kirkon ja Haarlemin St. Bavo -kirkon vanhojen urkujen sointiväriihin (Wegelius 1930).

Kotimaista urkujenrakennusta, käytännössä Kangasalan Urkutehdasta, vertailtiin mainittuina vuosina ulkomaisiin rakentajiin (mm. Enbuske 1981, 43-47). Vuonna 1933 Aarne Wegelius vastaa Kirkkomusiikkilehdessä Elis Mårtensonin kirjoitukseen "Aikamme urkukysymys", jossa tämä oli arvostellut Wegeliuksen "n.s. 'elsassilaisen reformin' periaatteiden" mukaista urkujensuunnittelua (Mårtenson 1933a). Hän valittaa, että Mårtenson oli yhdessä muiden ruotsinkielisten kirkkomuusikoiden kanssa vastustanut "ajan vaatimia uudistuksia", joita oli ajanut suomenkielisistä kirkkomuusikoista muodostettu urkuneuvosto (Wegelius 1933a, 11):

Hra Mårtensonin kirjoituksesta saa sen käsityksen, kuin pitäisi hän suomalaisia urkureita kovin arvostelukyvyttöminä ja käytännön kannalta kehittymättöminä. Onhan meidän keskuudessamme kuitenkin sellainen mestarisoittaja kuin *Venni Kuosma*, ainoa urkurimme, joka on opiskellut sekä prof. Strauben että prof. Duprén johdolla. Hän on yksityiskohtaisesti samaa mieltä allekirjoittaneen kanssa viime aikoina meillä toteutetuista suunnitelmista. Eikö tämänkään miehen kannanotto jo anna hieman ajattelemissa ruotsalaisellakin taholla? Pitääkö meidän nyt välttämättä ottaa käytäntöön vain se, mikä hyväksytään Saksassa, jossa nykyään on urkujen suunnittelussa kaaostila, sata vuotta kestäneen harhasuunnan jälkeen? Eikö muissa maissa mitään ymmäretä ja eikö niistäkin saisi ottaa oppia? Ja vielä, eikö Suomessakin saisi kehittää tätä alaa edes vähäiseltä osalta edelleen? Jos vain saksalaisia ryhdymme kopioimaan, on itsenäisen edistyksen tie ehdottomasti meiltä suljettu. Mielestäni olisi *kaikista maista puolueettomasti valittava parhaimpia menettelytapoja ja tällä pohjalla kehitettävä urkujen suunnittelua*. Näin olen koettanut menettääkin alusta saakka.

Mitä hra Mårtensonin esittämiin yksityiskohtiin tulee, huomautan ensinnäkin, että en ole asettunut yksipuolisesti kannattamaan elsassilaista suuntaa, vaan koettanut valita siitäkin parhaimman. Paljon on ollut oppimista myös suurien vanhojen mestarien uruista ja samoin nykyisestä, tosin vielä kehitystilassa olevasta saksalaisesta urkurenessanssistakin, sen monenlaisesta haparoinnista huolimatta. Samoin Ranskan vakiintuneesta, varsin johdonmukaisesta urkutyyppistä y.m.

Wegelius puolustaa edelleen teknisiä uudistuksiaan sekä italiantielisten äänikertojen nimien käyttöä (mts. 12).<sup>227</sup> Hänen suunnitelmansa toteutuivat useissa, lähinnä Kangasalan Urkutehtaan rakentamissa, uruissa sekä mm. kyseisen rakentamon uudistaessa 1932 Helsingin Kallion kirkon urut. Ilmari Krohn lausui tästä soittimesta (Kunnas 1945, 24):

---

<sup>227</sup> Muutamien urkujen disposition suunnittelijana esiintyneen Venni Kuosman ratkaisut liikkuvat Wegeliuksen ja saksalaisten näkemysten välimaastossa.

Tulenheimon urkutehtaan suorittamaan korjaukseen olen ollut erikoisen tyytyväinen. Uudessa korjatussa asussaan muodostuivat Kallion urut sellaiseksi ystäväkseni, jota en olisi halunnut vaihtaa mihinkään toiseen pääkaupungin suureen ja loisteliaaseen kirkkosoittimeen. Juuri näistä uruista saan esille ne monenmoiset värit ja sointivaihteet, joita mielestäni juuri kirkkosoitossa tarvitaan.

Urkukonsertteja ei Kallion kirkossa kuitenkaan edelleenkään juuri pidetty. Kangasalan Urkutehdas rakensi soittimet myös Töölön kirkkoon 1930 ja Paavalin kirkkoon 1931. Jo 1938 Töölön kirkon urkujen itsenäisten äänikertojen lukumäärä lisättiin 17:stä 20:een ja Wegeliusvaikutteinen dispositio koki uudistusajatusten mukaisia muutoksia. Tässäkään kirkossa ei liene järjestetty merkittäviä urkumusiikkitapahtumia muulloin kuin vuonna 1950, jolloin siellä soitettiin neljä J.S. Bachin juhluvuoden kymmenestä konsertista. Kirkon urkurina 1930 - 1963 oli Taneli Kuusisto. Paavalin kirkon soittimessa itsenäisiä äänikertoja oli 48. Se mainitaan vuonna 1950 käydyssä lehtikeskustelussa esimerkkinä huonolaatuisista kotimaisista uruista - tosin arvellaan myös urkujen ahtaan sijoituspaikan vaikuttaneen asiaan.<sup>228</sup> Soittimella ei juuri konserttoinut edes kirkon urkurina 1931 - 1971 toiminut Paavo Raussi.

Helsingin urkukonsertit järjestettiin 1930-luvulla edelleen pääasiassa Johanneksen kirkossa. Kirkon urkuja oli kohennettu ja laajennettu 1921 Elis Mårtensonin aloitettua työnsä kirkkoa käyttävässä ruotsalaisessa seurakunnassa. Soittimen kuntoa ja laatua alettiin kuitenkin yhä useammin moittia. Elis Mårtenson (ruotsalaisen seurakunnan urkuri 1920-1957) ja Armas Maasalo (suomalaisen seurakunnan urkuri 1926-1958) ehdottivat sittemmin urkujen laajentamista 88-äänikertaisiksi. Vuonna 1937 Walckerin rakentamo laajensi ne kuitenkin vain 75-äänikertaisiksi. Asiantuntijoina toimivat omien urkuriensa sijasta Heikki Klemetti, John Sundberg ja Arne Wegelius (Nuutinen 1991).

Uuden Agricolan kirkon urut tilattiin tšekkoslovakialaiselta Gebr. Riegerin urkutehtaalta. Vuonna 1935 valmistuneessa soittimessa oli 72 itsenäistä ja 3 siirtoäänikertaa sekä ajanmukainen sähköpneumaattinen koneisto. Agricolan kirkko peri tämän jälkeen Johanneksen kirkon aseman keskeisenä urkukonserttitilana.

Uusien urkujen sointi ja harvinainen harppua jäljittelevä äänikerta lienevät innoittaneet Arvo Laitista konserttiarvostelussaan soittimen omalaatuisen nimittämiseen (Kotimaa 10.5.1935):

---

<sup>228</sup> Geo Böckerman: Våra kyrkorglar, Hbl 14.2.1950; Urkujen suurimpana vikana on pidetty soittokoneiston hidasta toimintaa, mutta myöskään äänen laatuun ei ole oltu tyytyväisiä.

Elis Mårtenson soitti uudella harpullaan kaksi sooloa, Bachin Passacaglian ja fuugan sekä Guillemant'n Surumarssin ja serafien hymnin - - Uuden kuuleman jälkeen tunnustan Mikael Agricolan pyhätön urut maamme parhaiksi. Niitten barokinhopeinen, kaikkea orkestraalisuutta karttava sointi vaikuttaa juuri ainutlaatuisen kirkollisesti ja alkuihmeisesti.

Agricolan kirkon kaikuisa akustiikka koettiin kuitenkin jatkuvasti ongelmalliseksi, ja useissa arvosteluissa toistui toivomus konserttisaliin sijoitettujen urkujen saamiseksi pääkaupunkiin.

Vuonna 1938 Elis Mårtenson soitti Luther-kirkon uusien 26-äänikertaisten urkujen vihkiäis-konsertin. Nämäkin urut oli rakentanut Rieger, jolta tilattiin vielä Sibelius-Akatemian 1939 valmistuneen konserttisalin soitin. Viimeksi mainitussa oli 54 itsenäistä ja kaksi siirtoääniker-tää sekä sähköpneumaattinen koneisto. Muutamat urkurit saattoivat nyt esiintyä samassa konsertissa sekä piano- että urkuohjelmin. Konserttisali koettiin tilana aluksi innostavaksi (mm. Musiikkitieto, loka-marraskuu 1939, 119). Urkukonserttien yleisömäärä ei alkuinnostuk-sen hävittyä kuitenkaan lisääntynyt. 1940-luvun loppupuolella alettiin myös kaivata urkujen soinnin elävöittämiseen lisää kaikuisuutta. Osa konserteista pidettiin edelleen Agricolan kirkossa.

1950-luvulla Suomen tavoittaneen urkujenuudistuksen myötä historiallisten esikuvien mukainen mekaaninen koneisto ja listelaatikko alkoivat syrjäyttää edellisinä vuosikymmeninä suositut urkujenrakennuksen ratkaisut. Konsertit pyrittiin soittamaan uusilla uruilla, joiden merkittävänä esikuvana toimi tanskalaisen Marcussenin Sipoon kirkkoon vuonna 1951 rakentama soitin. Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen koneisto jouduttiin korjaamaan perusteellisesti vuonna 1950. Niiden käyttö väheni 1950-luvulla ja päättyi lopulta kokonaan - urut purettiin 1989. Käytön lopettamisen syyksi ilmoitettiin paloturvallisuus. Agricolan kirkon soitin taas poistettiin uusien urkujen tieltä jo 1969. Johanneksen kirkkoon rakensi Walcker vuonna 1956 uuden soittimen, johon käytettiin entisten urkujen julkisivu ja suurin osa äänikerroista.<sup>229</sup>

Urkujenrakennuksen kysymyksistä käydyissä, ajoittain hyvinkin vilkkaissa keskusteluissa ei juuri kosketeltu urkujen sointia, vaan huomio kiinnitettiin etupäässä koneisto- ja dispositiorat-kaisuihin. John Sundberg kuitenkin totesi, että urkujenuudistus oli Suomessa pysähtynyt vain dispositioihin kiinnittämättä huomiota mensurointiin ja äänitykseen (Sundberg 1936, 121).

---

<sup>229</sup> Yhtään niistä merkittävistä uruista, joita käytettiin Helsingissä ennen 1950-lukua, ei siis ole säilynyt siinä määrin, että voitaisiin saada käsitys niiden tuolloin kuullusta sointikuvasta. Viime aikoina onkin esitetty Johanneksen kirkon soittimen palauttamista alkuperäiseen asuunsa.

Myös Heikki Klemetti, joka oli vertailut radiosta kuuluttuina Agricolan kirkon ja Oslon Vor Frelser -kirkon urkujen ääntä (Klemetti-Sundberg 1939), kirjoitti:

Mikä lienee syynä, vaivoin urkuääni, todennäköisemmin väärä mikrofonijohto, meikäläisten urkujen ääni, vaikka niiden pitäisi olla mestariurkuja niittenkin, soi radiossa paljon laihemmalta ja kapeammalta kuin tir. Sandvoldin käsittelemät Oslon Vor Frelser-kirkon urut. Niissä oli jotain leveää, syvää majestee-tillisuutta ja sinään oikein vanha, oikean prinsipaalin sonoorinen hely, miettimisen aihetta tässäkin suhteessa.

Yleensä siis käytettiin uusinta suurta soitinta lukuunottamatta Kallion kirkon ja Paavalin kir-  
kon urkuja, joiden laatu ei tyydyttänyt soittajia. Kysymys esitettävän ohjelmiston ja soittimen  
yhteensopivuudesta ei näytä soittajia juuri askarruttaneen, sitä vastoin konserttisaliin sijoitetut  
urut koettiin aluksi virkistäväksi poikkeukseksi. Vasta vuonna 1950 konserttiurkujen valinta  
nousi yleisen urkujenuudistusta koskevan keskustelun osaksi.

Konserttitilojen akustiset ominaisuudet olivat nekin toisinaan keskustelun kohteina. Niko-  
lainkirkon (Suurkirkon), Johanneksen ja varsinkin Mikael Agricolan kirkon liikaa kaikuisuutta  
valitettiin useissa konserttiarvosteluissa. Jouko Kunnaksen vuoden 1938 konsertista (Kotimaa  
15.11.1938) todettiin soittajan artikuloinnin selvyys - Kunnaksen esikuva Marcel Dupré  
perustelikin tähän pyrkiviä artikulointiohjeitaan erityisesti akustisilla syillä.

## **5.2. Urkurien ulkomaiset opinnot ja esikuvat<sup>230</sup>**

### **5.2.1. Richard Faltin ja saksalainen perinne**

Itämeren alueen urkukulttuuri perustui 1800-luvulle asti suuressa määrin saksalaisiin  
esikuviiin, paljolti myös saksalaisten muusikoiden toimintaan. Ensimmäinen maininta Suomes-  
sa järjestetystä urkukonsertin luonteisesta tilanteesta on Turusta, jossa saksalaista sukua oleva  
Emanuel Wenster esiintyi vuonna 1811. 1700-luvun lopun tunnettuja urkureita olivat mm.  
Tukholmassa toiminut G.J. Vogler sekä Pietariin asettuneet, Bachin oppilaiden vaikutuspiiriin

---

<sup>230</sup> Luku perustuu käsikirjoitukseen Tuppurainen 1993, joka on 1977 julkaistun artikkelin täydennetty ja laajennettu versio.

kuuluneet Johann Gottfried Wilhelm Palschau ja Johann Wilhelm Häbler (Fedorovskaja 1990, 27-28, 31).

Vuosina 1841 ja 1844 Helsingissä vieraili saksalaissyntyinen **Georg Günther** joka toimi 1815 - 1846 Göteborgissa ja oli yksi Ruotsin tämän ajan tunnetuimpia urkureita. Hän keskittyi 1840-luvulla erityisesti urkukonserttien antamiseen. Güntheriä pidettiin Tukholmassa vanhan-aikaisen Bach-ohjelmiston ja polyfonisen tyylin harrastajana.<sup>231</sup> Helsingissä pidettyjen konserttien lähinnä improvisaatioita sisältäneet ohjelmat näyttävät kuitenkin noudattaneen Voglerin esikuvia.

Ensimmäisenä suomalaisena antoi Helsingin Nikolainkirkossa urkukonserteja ilmeisesti **Rudolf Lagi** (1823-1868) vuosina 1852 ja 1854, jolloin hän esitti mm. Bachin ja Händelin teoksia. Lagi oli opiskellut jonkin verran Tukholmassa maineikkaan saksalaissyntyisen urkopedagogin Gustaf Mankellin johdolla.<sup>232</sup> Tämä oli 1860-luvulla myös **Lauri Hämäläisen** (1832-1888) opettajana. Hämäläinen soitti vuosien 1865 ja 1866 konserteissaan mm. Bachin, Mendelssohnin ja Lemmensin sävellyksiä. **Oscar Pahlmanin** (1839-1935) konsertin ennakko-uutisessa vuonna 1875 häntä pidettiin ainoana suomalaisena urkurina, joka osaa käsitellä tätä jaloa ja suurenmoista soitinta todella taiteellisesti.<sup>233</sup> Pahlman oli opiskellut 1862 - 64 Dresdenissä Gustav Merkelin johdolla. Hän soitti konserteissaan mm. Bachin ja Mendelssohnin teoksia. Yllämainitun konsertin arvostelu kuvaa hänen soittoaan hienovaraiseksi.<sup>234</sup>

Suomen urkutaiteen ensimmäinen voimahahmo oli Saksasta siirtynyt **Richard Faltin** (1835-1918). Hänen opettajanaan oli Dessaussa 1852 - 1853 Friedrich Schneider, jonka viimeinen urkuoppilas Faltinin kerrottiin olleen.<sup>235</sup> Tätä ennen hän oli kotikaupungissaan Danzigissa opiskellut Schneiderin oppilaan Friedrich Wilhelm Markullin johdolla. Monet tutkijat ovat pitäneet Schneider-veljeksiä J.S. Bachin oppilasketjun merkittävinä edustajina

---

<sup>231</sup> Norlind, 1916; 1919, 261-262; Moberg 1932, 481

<sup>232</sup> Hennerberg-Norlind 1912, 171; Lagiin nimikirjoituksella varustettu C.H. Rinckin Theoretisch-Practische Anleitung zum Orgelspielen (1839) on kirjoittajan hallussa.

<sup>233</sup> HDbl 14.9.1875: Herr Pahlman är nära nog den enda finska orgelspelaren, som förstår att behandla detta ädla och grandiosa instrument på ett verkligt artistiskt sätt.

Sanan "finska" harventaminen viitanee siihen ilmeisen tosiasiaan, että ainoa vertailtavissa oleva - ehkä taitavampi - urkuri oli Suomessa saksalaissyntyinen Richard Faltin.

<sup>234</sup> Hbl 15.9.1875: Konsertgifvaren hr Oscar Pahlman är icke en af dessa himmelstormande orgelspelare, hvilka låta ett haf af toner brusa genom kyrkans hvalf; han spelar helst sådana stycken, ur hvilka tonerna i sakta vågor nedströmma. I den sista stora orgelfantasia visade han dock prof på både styrka och ljufhet.

Viimeksi mainittu, ilmeeltään vaihtelevaksi todettu teos oli Kiihmstedtin Grande phantaisie héroïque.

<sup>235</sup> Flodin-Ehrström 1934, 22. F. Schneiderin perustama urkurikoulu päätti toimintansa 1846 (Little 1991).

(mm. Weyer 1969, Klotz 1988), joten Faltinin oppilaineen voidaan katsoa muodostavan J.S. Bachin tradition suomalaisen haaran.

Faltinin opettajana Leipzigissa 1853 - 1855 oli sävellyksen opettajana tunnettu Ernst Friedrich Richter (Lehrer-Zeugniß, "Johannis" 1862). Pedagogina Schneidereiden varjoon jäänyt Richter edusti urkusäveltäjänä keskisaksalaista perinnettä (Frotscher 1936, 1175). Leipzigin konservatoriossa Faltin opiskeli Richterin johdolla vielä 1861 - 1862. Felix Mendelssohnin toiminnan tuloksena perustettu konservatorio oli ulkomaisten, mm. hollantilaisten ja myös anglosaksisten musiikin opiskelijain suosiossa.<sup>236</sup> Sen merkitys oli huomattava myös urkumusiikin alalla, ja siitä tuli varmaan osaksi Faltinin ansiosta aina 1930-luvulle saakka Suomen urkureiden pääasiallinen opintomatkojen kohde. Martin Wegeliuksen vuonna 1882 perustaman Helsingin musiikkiopiston, nykyisen Sibelius-Akatemian, esikuvana oli paljolti Leipzigin konservatorio. Musiikkiopistosta tuli myös Suomen urkujensoiton opetuksen keskus. Samaan tapaan kuin vastaavana aikana mm. Amerikassa (Little 1991, 67) alkoivat alan kotimaiset edustajat Suomessa 1800-luvun loppupuolella nousta ulkomaisten urkuriennalle. Nämä hakivat aluksi oppinsa vanhoista kulttuurimaista, erityisesti Saksasta.

Harvalukuiset dokumentit kertovat Faltinin soitosta kovin vähän. Vuoden 1868 konsertissa, jossa tämä oli soittanut J.S. Bachin Toccatan ja fuugan d-molli sekä G. Merkelin Konsertti-Adagion ja E.F. Richterin Fantasian ja fuugan a-molli, kiinnitettiin huomiota esitysten musiikilliseen ja tekniseen varmuuteen sekä erityisesti legatosoittoon.<sup>237</sup> Faltin näyttää myös pianonsoittoa opettaessaan suosineen legatoa ja sormien suoraa asentoa. Toisaalta hänen opetustaan pidettiin luonnollisena ja vapaana (Flodin-Ehrström 1934, 153, 279). Uuden kirkon (Johanneksen kirkon) urkujen vihkiäiskonsertin arvosteluissa ihailtiin Faltinin taitoa mahtavaäänisen soittimensa käyttäjänä<sup>238</sup> ja muistutettiin Faltinin sekä Suomessa että Saksassa saamasta arvostuksesta (HDbI 12.12.1891).

Pedagogina hänelle näyttää olleen ominaista perinteinen saksalainen ankaruus, johon kuului niin virheettömyyden ja rytmisen täsmällisyyden kuin ehdottoman työkurin vaatimus. Faltinin isällisen jyrkkä asenne käy ilmi hänen oppilaansa Karl Sjöblomin Leipzigitä talvikautena 1906

---

<sup>236</sup> Festschrift Leipzig 1918, 14, 20, 26; Zandt 1989

<sup>237</sup> FAT 26.9.1868, dr. Berndtsson: - - den stora och beundransvärda säkerhet och precision - - Hans piano, hans forte, hans crescendo voro liksom gjutna i de renaste former, och registreringen röjde genom sin sanna och smakfulla uppfattning af styckets karaktär den verkliga musikern. Ett mjukt och sammansmältande legato, som på orgel är så svårt åstadkomma - -

<sup>238</sup> Finland-lehti konsertin 11.12.1891 jälkeen: På väldiga tonvägor burens brusade den storslagna kompositionen fram och till det öfverväldigande intryck densamma gjorde bidrog icke minst hr Faltins beundransvärdt skickliga tolkning.

- 1907 opettajalleen lähettämistä kirjeistä (Faltin-kokoelma, Helsingin yliopiston kirjasto). Faltinin omaa opiskelua kuvaavat hänen opettajiensa maininnat "musterhaft fleißig", "außerordentlich fleißig".<sup>239</sup>

Vuosien 1861 - 1862 opintomatallaan hän tutustui ajan uusiin virtauksiin, mm. vaihtelevien rekisteröintien käyttöön Bach-soitossa, ja oli rekisteröintiaavustajana G.A. Thomasin merkittävässä konsertissa Leipzigissa (ks. luku 4.2.1.1.). Myös Franz Lisztin musiikki teki häneen suuren vaikutuksen. (Flodin-Ehrström 1934, 91-92).

Vuonna 1895 Faltin tapasi Berliinissä Charles-Marie Widorin (mts. 272) - tapaamisen seurausta lienee ollut se, että hän kehotti 1899 Viljo Mikkolaa hakeutumaan opiskelemaan Pariisiin (Viljo Mikkola-kansio, Turun Sibelius-museo). Toinen hänen oppilaansa Karl Sjöblom lienee myös suunnitellut jatkavansa opintojaan Pariisissa,<sup>240</sup> mutta päätyi kuitenkin 1906 opiskelemaan Leipzigiin, missä hänen opettajansa oli Paul Homeyer. Siellä käsiteltyihin teoksiin kuuluivat J.S. Bachin Fantasia ja fuuga g-molli, Passacaglia c-molli ja Toccata F-duuri. Nämä Sjöblom soitti Griepenkerlin Bach-laitoksesta, jota myös Faltin lienee etupäässä käyttänyt.<sup>241</sup> Lisäksi olivat Leipzigissa esillä Franz Lisztin, Julius Reubken ja Max Regerin laajat urkuteokset. Sjöblomin lähettämien kirjeiden perusteella ei juuri voida tehdä soittotapaa koskevia päätelmiä - kokonaisuutena Homeyerilla ei ilmeisesti ollut hänelle oleellisesti uutta annettavaa. Karl Strauben soitto sen sijaan näyttää selvästi innostaneen häntä. (Faltin-kokoelma, Helsingin yliopiston kirjasto).

Faltinin suhde uuteen urkujensoittotapaan ei käy selvästi ilmi hänen toimintansa kuvauksista. Jotakin voidaan kuitenkin päätellä hänen oppilaidensa esiintymisten perusteella. Oskar Merikannon johdolla opiskelleen Kaarle Saarilahden vuonna 1896 antaman konsertin arvostelija oli ilmeisesti Faltinin oppilas,<sup>242</sup> koska hän kehotti konsertoijaa viiptymättä kirjoittautumaan Musiikkiopistoon saamaan opetusta "meidän etevimmältä urkujen soittajalta, tirehtööri R. Faltinilta, jota kyllä voi kutsua kaikkien opettajien opettajaksi". J.S. Bachin Toccatan ja fuugan osalta arvostelijalla oli selkeä ja verraten "moderni" toteutusehdotus:

---

<sup>239</sup> Leipzigin konservatorion antama Lehrer-Zeugniß, "Johannis" 1862

<sup>240</sup> Porissa annetun konsertin päiväämätön ja nimetön arvostelu, Sjöblomin leikekokoelma, Helsingin srk:ien musiikkikirjasto

<sup>241</sup> Faltinin jäämistöstä peräisin olevat urkunuotit Sibelius-Akatemian kirjastossa.

<sup>242</sup> nimim. S, USR 24.3.1896; mahdollisesti arvostelija oli Karl Sjöblom.

Rekisteröinti oli liian yksitoikkoinen. Fuuga täytyy alottaa ainoastaan 8 jalan perusäänillä. Joka kerta kun Dux ja Comes esiintyy, on uusi rekisteröiminen varteen otettava. Siten saavutetaan tarpeellinen kor- keneminen ja loppu esiintyy paljon valtavampana ja komeampana.

**Oskar Merikannon** (1868-1924) samoin kuin muiden 1800-luvun lopulla Leipzigissa opiskelleiden suomalaisten urkureiden urkujensoiton opettajana oli Robert Papperitz. Vuosina 1848 - 1851 opiskellut Papperitz kiinnitettiin heti valmistuttuaan konservatorion opettajaksi, ja hän toimi myös St. Nicolai -kirkon urkurina (Kneschke 1893, 61). Erityisen merkittäväksi pedagogiksi häntä ei liene koettu.<sup>243</sup> Merikannon mahdollisesta urkujensoiton opiskelusta Berliinissä 1890 - 1891 ei ole säilynyt tietoja. Edellämainitun Kaarle Saarilahden konsertin arvostelun perusteella saattaisi olettaa Merikannon kasvaneen vanhan Bach-perinteen piirissä. Se, että hän ohjasi Saarilahden täydentämään opintojaan Dresdeniin (Suomalainen 1950, 73), voi johtua tyytymättömyydestä Leipzigin kokemuksiin. Kyseessä voi olla myös Faltinin kohdistunut mielenosoitus - väheksyihän Merikanto julkisestikin tämän opetustuloksia (USr 25.3.1896).

**Heikki Klemetin** (1876-1953) niukat urkuopinnot Berliinissä vuosisadan alussa lienevät nekin edenneet vanhan koulun mukaisesti - tätä osoittavat hänen myöhemmät konserttiarvoste- lunsja, joissa hän viittaa mm. opettajaansa Bernhard Irrgangiin.<sup>244</sup> Viimeksi mainitun johdolla opiskeli Berliinissä, ilmeisesti vuonna 1909, myös Frans Linnavuori, joka oli aloittanut opin- tonsa Faltinin ja Merikannon johdolla.<sup>245</sup>

Uusi orkesteriurkutyyli ei siis nähtävästi tullut pitkiin aikoihin suomalaisille tutuksi. Meri- kannon valtava innostuminen Enrico Bossin vaihtelevasta artikuloinnista ja rekisteröinnistä vuonna 1907 antaa myös aiheen olettaa, että uuden suuntauksen tulo Suomeen oli viivästynyt - Venäjän vallan loppuajan sortovuodet vaikeuttivat yleensäkin yhteydenpitoa Keski-Euroop- paan. Bossin Suomen vierailua oli edeltänyt Merikannon opintomatka Saksaan, Ranskaan, Italiaan ja Englantiin, joiden urkumusiikin värikkyyks oli saanut hänet uusiin ajatuksiin. Tämä käy ilmi Merikannon vaimolleen lähettämistä kirjeistä (Merikanto-kokoelma, Helsingin yli- opiston kirjasto) sekä Säveletär-lehteen laatimasta matkaraportista (1907a). Hän oli kuunnellut Leipzigissa Karl Strauben soittoa jumalanpalveluksessa sekä tavannut siellä Paul Homeyerin,

---

<sup>243</sup> Tähän viittaavat Ilmari Krohnin sanonnat (1951, 23-24). Papperitz sivuutetaan myös hyvin lyhyin maininnoin Leipzigin musiikkikorkeakoulun 150-vuotisjulkaisussa (Hochschule für Musik und Theater ... 1993).

<sup>244</sup> US 4.3.1928; SML 2/1937,40; Irrgang ks. Norlind 1916

<sup>245</sup> Nimim. V.M., F. Linnavuoren konsertin arvostelu, Säveletär 22/1910, 254

Dresdenissä Alfred Sittardin ja Hans Fährmannin, Roomassa Enrico Bossin ja Pariisissa Alexandre Guilmantin, Charles-Marie Widorin ja Louis Viernen. Strauben soitto ei kuitenkaan tehnyt häneen erityisempää vaikutusta ja hän luonnehtii Leipzigin kokemuksia pettymykseksi:<sup>246</sup>

Yleensä tämä matka on siinäkin suhteessa ollut huvittava, että olen tullut huomaamaan, kuinka mahdolloman korkealla kannalla meillä musiikki on. Mitä esim. kirkkomusiikkiin tulee, niin vaikei meillä ole köörejä, on itse urkusoitto meillä ainakin Helsingissä paljon maukkaampaa kuin täällä. -- Leipzigin paras urkuri, Straube, Tuomas-kirkossa, soittaa koraalit aivan samassa vilkkaassa tahdissa, kuin minäkin, mutta pöryyttää kaiken aikaa niin vahvoilla uruilla, eikä koskaan niin, että melodia kuuluisi vahvemmin kuin muut äänet. -- Mitä kirkolliseen urkusoittoon tulee, ei täällä siis meikäläiselle ole mitään opittavaa. Ja konservatorion urkuluokalla on hyvin keskinkertaisia oppilaita, ainakin tänä vuonna. Meillä on urkurikouluissa parempia soittajia, ainakin useimpina vuosina. Olen parina kolmena päivänä ollut Homeyerin tunneilla, mutta mitään kunnollista en ole saanut kuulla. Olen kuitenkin yhä enemmän innostunut urkusoittoon ja alan ehkä ensi syksynä pitämään maksuttomia esityksiä (ainoastaan ohjelma 10 p.) Johanneksen kirkossa kerran viikossa.

Vuonna 1920 Merikanto tapasi Leipzigin Strauben<sup>247</sup> ja vuonna 1922 Günther Raminin. Straube lienee ollut tyytyväinen Merikannon lähettämiin oppilaihin ja jossakin määrin myös tutustunut häneen; ainakin hänen kerrotaan myöhemmin korostaneen "sitä korkeaa tasoa ja merkitystä, jolle Merikanto oli tämän [urkujensoiton] taiteen maassaan nostanut".<sup>248</sup>

### 5.2.2. Oskar Merikanto yhteyksien monipuolistajana

**Marco Enrico Bossi** (1861-1925) oli vuosisadan vaihteen tunnetuin italialainen urkuri. Englannista ja varsinkin Ranskasta saamiensa kokemusten innostamana hän pyrki kehittämään italialaista urkutaidetta kansallisen perinteen pohjalta.<sup>249</sup> Hänen yhdessä G. Tebaldinin kanssa julkaisemansa urkukoulu (1893) kertoo tästä pyrkimyksestä - soitotapojen osalta se perustuu paljolti Ranskan 1800-luvun loppupuolen käytäntöihin.

---

<sup>246</sup> kirjeet Liisa Merikannolle 6.2. ja 15.2.1907, Merikanto-kokoelma, Helsingin yliopiston kirjasto

<sup>247</sup> kirje Liisa Merikannolle 26.11.1920, em. kokoelma

<sup>248</sup> Suomalainen 1950, 136; Arvo Laitisen kirjoittama Elis Märtenonin konsertin arvostelu, Kotimaa 23.10.1925

<sup>249</sup> Bossin toiminnan osalta ks. mm. Ranta 1947/1960

Bossin urkujenkäsitteily oli Suomessa ennenkuulematonta. Myös hänen soittamansa vanha urkumusiikki herätti kiinnostusta. Konsertin arvosteluissa kerrottiin Merikannon ja Sjöblomin avustaneen konsertissa "registrantteina" ja ihailtiin soittajan taitavaa orkesteritehojen jäljittelyä sekä dynaamisia nyansseja (nimim. Bis, Hbl 21.11.1907). Huomiota kiinnitettiin myös elävään artikulointiin, haluttiinpa jopa puhua erityisestä "urkukosketuksesta".<sup>250</sup> Bachin Toccata toteutui "säveltäjän varmaan tarkoittamalla tavalla", värikkäästi ja virtuoosisesti.<sup>251</sup> Padre Martinin teoksen yhteydessä tuli esille myös loistelas staccatosoitto. Konsertin huipentuma oli "uskonnollisen mystinen" Frescobaldin Toccata per l'Elevazione, "ekstaattinen meditaatio".

Arvostelu, jonka Oskar Merikanto kirjoitti Enrico Bossin konsertista sisältää poikkeuksellisen paljon tietoa tämän soitosta (Säveletär 1907, 304-305):

#### Enrico Bossi urkujen äärellä

Kun viime maaliskuussa kuulin ensi kerran Bossia Roomassa, ajattelin, kunpa kerran tulisi tällaisia urkumestareita sinne Suomeenkin. Kaikkein vähimmän osain silloin arvata, että juuri tämä sama mestari esiintyisi kerran Helsingissäkin. Roomassa kyllä ihailin Bossin verratonta tekniikkaa, hänen selväpiirteistä ja joustavaa soittotapaansa, mutta Santa Ceciliaan urut eivät tarjonneet tilaisuutta niin rikkaaseen esityksen värittämiseen kuin Johanneksen kirkon urut Helsingissä, ja sitäpaitsi olin siellä ainoastaan kuulijana, mutta täällä myös näkijänä. Täytyy todellakin nähdä Bossin soittavan urkuja, silloin hän kasvaa vielä suuremmaksi, kuin kuulemalla. Oli sanomaton nautinto olla tämän mestarin kanssa kaikissa harjoituksissa, seurata yksityisseikkoja myöten hänen tarkkaa esitystään ja olla hänelle avullisena registreerauksessa. Mikä ihme siinä Bossin soitossa sitten piilee?

Tähän vastataksemme on meidän otettava huomioon, että italialainen, ranskalainen, englantilainen ja belgialainen urkusoitto ja soittotapa eroo kokonaan saksalaisesta, josta me ja muut pohjoismaat olemme oppimme saaneet. Saksassa on urkumusiikki kuten urut itsekin etupäässä kirkkoa varten aiotut. Urkuääni jo perustuu pää-asiaassa täyteläisiin, tummiin huuli-äänikertoihin, kun noissa muissa maissa urkuäänessä kirkkaus, helakkaisuus ja kieli-äänikerrat ovat etusijassa huomattavat. Kun nyt Saksassa konserttimusiikkia uruille on kirjoitettu, on soittokoneen laatu ja sen yleinen käyttämistapa tietysti täytynyt ottaa huomioon. Senpövuoksi saksalaisessa urkumusiikissa tapaa niin paljon raskasta, painostavaa. Jos jokuakaan uskaltaa pitemmästi kevyitä juoksuksia uruille kirjoittaa, puhumattakaan staccatoista, sanotaan heti: se ei ole "orgelmäßig" (uruille sopivata). "Staccato" on soitettava puoleksi nuotin arvosta, eikä lyhyeksi, kuten pianolla. Ja mistä tämä kaikki on johtunut? Yksinkertaisesti siitä, että lyhyellä soitolla ääni ei ole tullut esille. Vaikka saksalainen urkurakennustaito meidän päivinämme on tässäkin suhteessa jättiläisaskelin

---

<sup>250</sup> nimim. K, NP 21.11.1907: Man kunde nästan tala om Bossis "orgeltouché", så uttrycksfullt och fast var hans förmåga att låta en ton, en fras mjukt svälla ut och åter förtona.

<sup>251</sup> snabbt, eldigt, fantasirikt, såsom den stora Leipzigmästaren väl hade tänkt sig denna musik.

mennyt eteenpäin, on muutamien äänikertoihin nähden tuota vikaa vielä jällellä, ja varsinkin kieli-äänikerroissa. Muissa maissa näkyy tämä jo olevan voitettu kanta, koska siellä koko urkujensoittotapa on erilainen ja koska italialaiset ja ranskalaiset urkusäveltäjät voivat kirjoittaa sonateissaan ja sinfoniaissaan nopeita osia, jotka ovat yksinomaan staccatoja täynnä. Kirkkomusiikkia tämä tällainen ei tarvitse olla - joka konserttisalissa siellä on urut - mutta urkumusiikkia se voi olla ja epäilemättä onkin.

Jos siis otamme huomioon, että urkujensoitto voi olla muutakin kuin raskasta painamista ja äärettömän tarkkaa sitomista ("legatoa"), tulemme jo lähelle Bossin soittoa. Kun siihen sitten lisäämme pehmeän, keveän kosketuksen, elastisen, notkean soittotavan, täydellisen sekä sormi- että jalkatekniikan (täydellisempää on mahdoton ajatella!) ollaan jo Bossin soitossa. Ja sittenkin siinä on vielä muitakin! Bossi ei ole nimittäin yksinomaan taidollaan häikäisevä virtuoosi, vaan hän on syvästi tunteva persoonallisuus. Hänen soittonsa ei meitä ainoastaan hämmästyttä, se vaikuttaa vakuuttavasti, kuin jonkun suuren mestarin opetus, ja se tarjoo nautinnon, joka uutuuden voimalla meidät kietoo. Hänen soitossaan on niin paljon tavallisuudesta poikkeavaa. En ole kuullut kenenkään niin mestarillisesti urkusoittoa "fraseeraavan". Pieninkin temaattinen työ, lyhinkin "imitatiooni" pistää esille, saa arvon ja huomion. Hänen fugansoittonsa on verratonta. Äärettömän monipuolisesti käyttää hän kolmea manuaalia. Alinomaa hän niissä liukuilee edestakaisin ja aina uusia vivahduksia esittävään kappaleeseen luo. Eivätkä nuo manuaalivaihdokset nuotissa seiso. Hänen nuoteissaan ei ole minkäänlaisia merkkejä. Hän voi konsertissa tehdä aivan toisella lailla kuin harjoituksessa, mutta aina tietäen, mitä hän tekee ja mitä hän tahtoo. Hän voi saman asian sanoa monella tavalla, mutta yhtäkään sellaista olisi toisen vaikea keksiä! Suurta kekseliäisyyttä ja hienoa makua todistaa juuri hänen registreerauksensa. Se on väri- ja vivahdusrikasta. Siinä on lukemattoman paljon nyansseja. Yhdistämällä manuaalikooppeilla kaikki manuaalit toisiinsa, voi hän pieniä "crescendoja" ja "decrescendoja" saada crescendo-polkimen avulla aikaan millä manuaalilla tahansa.

Siis ihmeteltävä selvyys, joka Bossin soitossa myöskin täysillä uruilla soittaissa tulee esille, johtuu juuri hänen elastisesta, äärettömän herkstä soittotavastaan. Hän ei sido sointuja toisiinsa niin tyystin, että ne kaikuisivat yhteen. Hän sitoo vaan esim. yhteisen äänen - ja kaikki muukin kuuluu sidotulta. Nopeissa juoksuksissa kiittävät hänen lyhyet, paksut sormensa niin keveästi koskettimia myöten, etteivät ne niitä edes pohjaan asti paina (kun kerran ääni jo aikasemmin syntyy!) ja "staccatot" ovat niin lyhyitä ja terväpäisiä(!), ettei luulisi uruilla sellaisia voitavan soittaa (ja kuitenkin jokainen ääni tulee helmenä esille!).

Bossi on aivan ihmeteltävä Bach-soittaja. Erinomaisella jäsentelyllään ja värityskyvyllään saa hän näihin Bach-numeroihin niin paljon tuoreutta, viehkeyttä, eloisuutta ja selvyttä, että ne esiintyvät kuin uutuuksina. Suurimmat Bach-numerot taitaa hän melkein ulkoa (suuren g-moll-fuugan soitti hän kerran harjoituksessa ulkoa aivan mestarillisesti). Mutta aivan kuin toisiin maailmoihin siirtyy hän, kun tulee kysymys vanhoista italialaisista mestareista. Frescobaldia soittaissa hän monesti ummisti silmänsä ja huudahti: ihanata, ihanata! Ja täytyy myöntää: sillätapaa se olikin ihanata.

Ei ole Suomessa sellaista urkumestaria ennen kuultu, ei nähty. Oli kai kohtalon määräys, että hänen piti tulla meillekin uusia teitä viittomaan, uutta innostusta urkumusiikin harjoittajille tuomaan ja uutta rakkautta urkumusiikin ystäville lietsomaan. Olisin toivonut, että kaikki Suomen urkurit ja urkuoppi-

laat olisivat saaneet kerrankin oikeata mestaria kuulla. Ylläoleva kuvaukseni on liian vaillinainen pientäkään korvausta antamaan niille, jotka tästä onnesta osattomiksi jäivät.

Albert Rythménin soitosta kirjoitetussa arvostelussa Merikanto kiinnittää huomionsa, nähtävästi pian Bossin käynnin jälkeen, Faltinilta omaksuttuihin vanhan saksalaisen koulun piirteisiin.<sup>252</sup>

Hra Rythménillä tuntuu olevan varma, luistava tekniikka, nähtävästi sangen tunnollisten opintojen tulos; puhtaasti rytmillisessä samoinkuin yleensäkin musikaalisessa suhteessa on siinä sentään ainakin tästä konserstista päätellen vielä toivomisen varaa.

Äänikertojen käsittelemisessä ei hra Rythmén näe paljon vaivaa. Kaikki kappaleet soitettiin nukuttavan yksitoikkoisella värityksellä. Niinpä ensimmäisen numeron (Bachin Präl. & Fuga C-dur) muuten ansiokas esitys teki kovin pitkäväteisen vaikutuksen kun se alusta loppuun soitettiin samalla voimalla. Eikö olisi varaa valita, kun uruissa löytyy lähemmä 60 äänikertaa?

"Samalla voimalla" soittaminen tuntuu viittaavan Saksan "konservatiivien" tapaan soittaa teos ilman sormion tai äänikertojen vaihtamista. Mahdollisesti sanonnasta ilmenee myös voimakkaan, ehkäpä plenorekisteröinnin käyttö.

Vuonna 1916 Merikanto kirjoitti rekisteröinnin oppaan (Tulenheim-Merikanto 1916, 147-194). Siinä hän toteaa vanhojen mestarien teoksista julkaistun "uusia, registreerauksella varustettuja painoksia" ja viittaa Homeyerin ja Strauben laitoksiin (mts. 175-178). Merikanto korostaa sameuden välttämistä ja "musikaalisen käsityksen ja aistin" osuutta mutta varoittaa toisaalta liiasta kirjavuudesta (mts. 174):

Yleensä vaativat ranskalaiset urkusävellykset hienompaa ja vaihtelevampaa registratsionia - riippuen tietysti musiikin laadusta - kuin saksalaiset. Ranskalaiset urkusäveltäjät ja urkutaiteilijat ovatkin voittamattomia mestareita registreeraus-aidossa. Tässä on kuitenkin huomattava, että "liika on aina liikaa" ja senvuoksi on varottava, ettei registratsiooni saa liian tuntuvasti muuttua aivan lyhyillä välimatkoilla. Ainoastaan missä sävellyksen rakenne sen sallii tai joku crescendo tai diminuendo sen vaatii, voi muutos tapahtua, mutta silloinkin vähitellen, pienissä erissä; ei liian jyrkästi. Kappaleen kokonaisuus ei saa joutua kärsimään liiallisista paloitteiluista eikä äkkiväsymättömistä muutoksista. Registreerauksen tulee luoda esitykseen henkeä, eloa ja väritystä, mutta sävellyksen pitää vaikuttaa kuin ehjä, taiteellinen kokonaisuus, aivan kuin monista eri värityksistä ja voimasuhteista kokoonpantu, hyvin instrumenteerattu orkesteriteos.

---

<sup>252</sup> nimim. M.: Helsingin konserttikatsaus, Säveletär 21/1907, 287

Tähän ei tietysti yksityiskohtaisempia ohjeita voi antaa, jokaisen urkutaiteilijan on siihen pitkän harjoituksen, kehityksen ja kokemusten kautta päästävä.

Äänikertojen käytön lisäksi Merikanto kehottaa soittajia paneutumaan myös tempoa ja "fraseerausta" koskeviin kysymyksiin (mts. 174):

On varottava liian nopeata tempoa, sillä silloin kaikki todellakin voi mennä sekaisin. Ensimmäinen ehto urkujensoitossa on selvyys. Mutta selvään esittämiseen kuuluu myöskin musikaalinen "fraseeraus". Kappaleen arkitektoonista rakennetta on jäsennettävä, vississä kohdissa on käsi nostettava ylös, vaikkei paussia olekaan, toisia kohtia ei ole lainkaan soitettava legato j.n.e. Soitto ei saa kuulua kuin katkeamattomalta langalta, se ei saa olla koneen työtä, siinä pitää olla elävä henki ja sielu mukana.

Hän ottaa myös kantaa urkujensoiton yleisiin tyylikysymyksiin. Voglerin ja Knechtin edustamaa tyyliä ja 1800-luvulla suosittuja sovituksia hän pitää mauttomina (mts. 179-180).

### **5.2.3. Ranskan nousu Saksan rinnalle**

Valppaasti uusia musiikkivirtauksia seurannut Heikki Klemetti opiskeli Berliinissä mm. urkujensoittoa ja urkujensuunnittelua ja toimi urkurina Porissa 1906 - 1907. Toimittamassaan Säveletär-lehdessä hän esittelee vuonna 1908 laajasti Albert Schweitzerin ajatuksia artikkelissa "Saksalainen ja ranskalainen urkujenrakennus- ja soitotaito" (Klemetti 1908a). Urkujenrakennuksen lisäksi kirjoituksessa eritellään ranskalaista urkujensoittoa, jolle antaa leimansa toisaalta "aitoranskalainen", Cavaillé-Coll-urkujen mahdollisuuksia hyödyntävä koulukunta edustajanaan mm. César Franck, toisaalta Widorin ja Guilmantin ankara Bach-perinne. Klemetin oma kanta ei käy kirjoituksesta ilmi. Seuraavana vuonna hän kiinnittää huomiota saksalaisen ja ranskalaisen musiikin eroihin arvostellessaan Merikannon pääsiäiskonserttia, jossa kuultiin ensimmäisen kerran Max Regerin musiikkia. Klemetin sympatia tuntuu nyt olevan saksalaisen musiikin puolella. Vuonna 1910 Schweitzerin ajatukset innoittavat myös urkujenrakentaja Martti Tulenheimoa esittelemään Silbermann-urkuja (Tulenheimo 1910).

Vuonna 1911 Säveletär-lehden toimittaja (ilmeisesti Heikki Klemetti) esittelee saksalaisessa "Die Musik" -lehdessä julkaistun Rudolf Cahn-Speyerin artikkelin "vanhemman musiikin historiallisesti oikeasta esittämisestä". Artikkelissa vaaditaan vanhan musiikin alkuperäisiin

käytäntöihin perehtymistä mutta muistutetaan myös esityksen vaikutuksesta nykyaikaiseen yleisöön. Toimittaja huomauttaa pohdinnassaan (Klemetti 1911, 194):

Joka tapauksessa voi syytä siihen, että vanhempaa musiikkia ei usein nykyaikana ymmärretä etsiä muualtakin kuin tämän musiikin oudosta ulkoasusta. Usein tuntuu siltä kuin syy olisi juuri esittäjien liiankin "tietoisessa" poikkeamisessa vanhojen sävellysten luonteenomaisesta esitystavasta, joka lienee parhaiten opittavissa niistä itsestään.

Vanhojen esikuvien pohdiskelu ei vielä tähän aikaan saanut Suomessa vastakaikua enempää urkujenrakentajien kuin soittajienkaan piirissä. Bossin ja Strauben edustama soittotapa edellytti päinvastoin "ajanmukaisten" urkujen mahdollisuuksien asettamista romanttisen virtuoosisuuden palvelukseen. Oskar Merikanto ei Bossi-kautensa jälkeen näytä enää paneutuneen urkumusiikin kysymyksiin, ja keskustelu näistä pääsi alkamaan vasta maailmansodan jälkeen, 1920-luvulla. Helsingin kirkkojen urkujen rakentamisesta ei myöskään esiintynyt keskustelua ennen 1920-lukua. Suomessa seurattiin yleistä saksalaista kehitystä: orkesteriurkutyyppiin johtanutta kehitystä pidettiin luonnollisena.

Urkujensoitonkin pääasialliset vaikutteet tulivat edelleen Saksasta. Leipzigin Karl Strauben johdolla opiskelleet urkurit,<sup>253</sup> Onni Pakarinen 1913 - 1914, John Granlund 1919 - 1920, Elis Mårtenson 1919 - 1920, Venni Kuosma 1920 - 1922 ja 1929, Paavo Raussi 1925 - 1926 sekä Siegfried Karg-Elertin johdolla opiskellut Sune Carlsson, vakiinnuttivat saksalaisen suuntauksen niin, että se oli Suomessa aina 1950-luvulle saakka vallitsevana. Vaikka opinnot eivät aina perustuneet kovin kiinteään oppilas-opettaja -suhteeseen,<sup>254</sup> urkurien opiskelupaikkoihin ja opettajiin kiinnitettiin seuraavina vuosikymmeninä paljon huomiota. Strauben oppilaita olivat myös muiden pohjoismaiden muutamat johtavat urkurit kuten tanskalainen Niels Otto Raasted, islantilainen Pall Isólfsson ja norjalainen Arild Sandvold - sen sijaan ruotsalaiset urkurit eivät juuri näytä hakeutuneen Leipzigiin (Wolgast 1928, 46, 51).

Saksalaisen suuntauksen rinnalle pyrki kuitenkin nousemaan toinen, ranskalainen linja. Ensimmäisenä oli pariisilaisia vaikutteita tuonut Suomeen vuosisadan vaihteessa Alexandre Guilmant'in johdolla opiskellut Viljo Mikkola (1871-1960), joka ei nähtävästi kuitenkaan esiintynyt Helsingissä opiskeluaikojensa jälkeen. Ranskan 1800-luvun urkumusiikki ei Suo-

---

<sup>253</sup> Wolgast 1928, 46, 49, 53; Leipzigin konservatorion todistukset

<sup>254</sup> mm. Pakarinen lienee saanut Straubelta opetusta vain muutamia tunteja, ks. Aarre Merikannon kirjeet Liisa ja Oskar Merikannolle.

messä pitkään aikaan tullut tunnetuksi, toisin kuin Ruotsissa, jossa sitä vuosisadan lopulla suosivat jo useat urkurit.<sup>255</sup> Oskar Merikanto sai 1907 Pariisissa seurata mm. Alexandre Guilmantin opetusta. (Merikanto 1907a). Tämän musiikkia Karl Sjöblom oli soittanut jo vuonna 1891. Kuitenkin vasta Armas Maasalo, joka 1919 - 1920 opiskeli Eugene Gigout'n johdolla, näyttää todella perehtyneen ranskalaiseen urkumusiikkiin.

Enrico Bossin Bach-soitossa pantiin merkille germaanisesta poikkeava käsitys, joka ilmeni c-molli-preludin (nähtävästi BWV 546) "hitaana mutta samalla jotenkin liikkuvana tempolla".<sup>256</sup>

Pariisin merkitys Suomen musiikkielämässä lisääntyi I maailmansodan jälkeen. Leipzigin vastapainoksi alettiin hakea vaikutteita erityisesti Marcel Dupréltä, joka näihin aikoihin vakiinnutti urkuvirtuosoin ja -pedagogin maineensa. Ensimmäisenä suomalaisena näyttää hänen johdolla opiskelleen, vuoden 1926 tienoilla, Mauno Suomi. Aikaisemmin Strauben opissa käynyt Venni Kuosma seurasi Suomen esimerkkiä, ja vuonna 1934 joukkoon liittyi Yrjö Marjokorpi. Samoihin aikoihin lienee Duprén Meudonissa järjestämille kesäkurseille osallistunut Jouko Kunnas, joka varsinaisesti opiskeli Pariisissa Nadia Boulangerin johdolla 1934 - 1935 (Kunnas 1947/1960, 535). Taneli Kuusiston opettajana oli vuonna 1934 Léonce de Saint-Martin, jonka johdolla myös Tapani Valsta työskenteli 1949.

Leipzig säilytti kuitenkin osittain asemansa myös jatkossa. Siellä opiskelivat Günther Raminin johdolla Heikki Miettinen 1925 - 1926 ja Oiva Saukkonen 1935 - 1936 sekä 1938-1939, Raminin kesäkurseilla Taneli Kuusisto 1937 ja Olavi Pesonen 1939 sekä vielä sotavuonna 1943 Janne Raitio. Ramin myös konsertoit Suomessa 1939.

---

<sup>255</sup> Mm. urkurit Georg Wilhelm Heintze ja Gustaf Hägg. (Norlind 1912, 172-175). Vastaava kehitys tapahtui myös mm. Hollannissa (ks. Zandt 1989).

<sup>256</sup> Nimim. A.S:s, NP 20.11.1912: I preludiet ytrade sig det romaniska draget i det visserligen långsamma, men på samma gång något rörliga tempot.

## 5.3. MUSIIKKILEHTIEN ARTIKKELIT JA KESKUSTELUT

### 5.3.1. Urkumusiikki musiikkilehdissä

Urkujenrakennusta ja urkumusiikkia käsittelevien kirjoitusten osuus suomalaisissa musiikkilehdissä on 1900-luvun alkupuolella ollut huomattavan suuri. Paljolti lienee kysymys urkuihin ja kirkkomusiikkiin liittyviin kysymyksiin paneutuneen **Heikki Klemetin** persoonasta: hän oli mukana perustamassa sekä 1906 aloittanutta Säveletär-lehteä että 1923 käynnistynyttä Suomen Musiikkilehteä. Jonkin verran uruista ja urkumusiikista kirjoitettiin myös vuonna 1933 aloittaneessa Musiikkitieto-lehdessä.

Urkuasioista keskusteltiin yleisissä musiikkilehdissä, koska alaan erikoistunutta julkaisua ei ollut. Kun 1925 perustettu Kirkkomusiikkilehti vakiinnutti toimintansa, kirjoitukset siirtyivät yhä enemmän sen palstoille. Varsinainen urkuihin erikoistunut julkaisu, Organum-lehti, alkoi ilmestyä vasta vuonna 1970.

Ajoittain urkuja koskevia kirjoituksia esiintyi myös päivälehdissä. Vuonna 1950 Helsingin ruotsinkielisissä sanomalehdissä käyty urkujenrakennusta koskeva laaja keskustelu oli kuitenkin poikkeuksellinen ilmiö.

Kirjoituksissa käytetty kieli oli - ja on osittain edelleen - vakiintumatonta. Lainaukset esitetään seuraavassa myös kontekstuaalisista syistä yleensä laajahkoina: sitaateista käyvät näin paremmin ilmi myös näkemyksiin liittyneet yleiset henkiset asenteet.

### 5.3.2. Schweitzer, Straube ja Dupré

Klemetti oli esitellyt Albert Schweitzerin ajatuksia tuoreeltaan 1900-luvun alussa. Maailmansodan jälkeen Schweitzerin nimi tulee esille myös Armas Maasalon ja Aarne Wegeliuksen puheenvuoroissa.

**Armas Maasalon** kirjoituksia samoin kuin urkusävellyksiä sävyttää ranskalaisen urkumusiikin harrastus. Sen perustana oli hänen opiskelunsa Pariisissa 1919 - 1920. Maasalo osallistui Eugène Gigout'n urkuluokan työskentelyyn ilmeisesti vain kuunnellen, "en qualité d'auditeur" (Maasalo 1920; Maasalo-Raussi 1966, 18). Omaelämäkerrassaan hän valittaa, ettei ollut saanut

suomalaisia innostumaan improvisoinnista, joka oli Pariisissa ollut erityisesti esillä (1920, 18-20).

Vuonna 1928 Maasalo vertailee Suomen Musiikkilehdessä ranskalaista urkutyyppejä saksalaiseen. Palauttaen mieleen Albert Schweitzerin näkemykset hän toteaa, että "nykyinen mielipide tekee Schweitzerille oikeutta" (Maasalo 1928b, 181). Widorin ja Duprén rekisteröintipolkimien käyttöä Maasalo kertoo seuranneensa Pariisissa hämmästellessään. Kuultuaan Widoria hän on päättänyt hyväksymään Schweitzerin ajattelun ja mm. suhtautumaan kriittisesti yleispaisuttimen käyttöön (mts. 182):

Ranskalainen urkusäveltäjä ajattelee reistoinnin avulla kehitettäviä sointivärejä eikä pidä urkuja soittimena, jolla välttämättä on aikaansaataava äärimmäiset vastakohdat pianisimosta fortissimoon. - - Uudella, luonnollisuuteen ja aatteelliseen yksinkertaisuuteen pyrkivällä urkuliikkeellä, joka kiihottomasti tahtoo yhdistää eri tyyppien parhaat ominaisuudet, on edessään suuret ja rikkaat kehitysmahdollisuudet.

Keskustelu saksalaisen ja ranskalaisen urkujenrakennuksen ja -soiton eroista sai 1920- ja 1930-luvuilla ajoittain hyvinkin kiihkeitä sävyjä. Suomen Musiikkilehti esittelee vuonna 1925 kyseisten kansallisten koulukuntien pääedustajiksi katsotut Karl Strauben ja Marcel Duprén.

**Elis Mårtenson** oli saanut tehtäväkseen opettajaansa koskevan artikkelin laatimisen. Hän keskittyy kuvailemaan Strauben Bach-soittoa, vertailee sitä Widorin ja Schweitzerin Bach-laitoksen ohjeisiin ja päätyy Strauben soittotavan ja tempojen määrittelyyn (Mårtenson 1925, 112-113):

Strauben urkusoiton perusponnet ovat siis, että sävellysten esitys on syvennettävä ja viimeisteltävä pienintäkin yksityiskohtaa myöten, käyttäen hyväksi nykyaikaisten urkujen runsaita keinovaroja, sekä että jaksoittelulla ja nyansoinnilla on korvattava, mitä uruilta eräissä dynamisissa suhteissa puuttuu.

- - ne, etenkin mitä Bachin fuugiin tulee, oleellisesti poikkeavat vanhoista konemaisista Bach-tempoista. Niin erilaisia kuin kaikki Bachin fuugat luonteeltaan ja sisällöltään ovatkin, hahmottelee Straube siinäkin suhteessa jokaisen niistä niiden yksilöllisen sävyn mukaan. Mutta hän lähtee siitä periaatteesta, että tempoja ei saa valita niin nopeiksi, että soiton selvyys ja plastiikka joutuvat kärsimään.

Mårtenson tuo esiin Strauben esittämistavan perimmäistä yksinkertaisuutta ja pyrkii osoittamaan sen ja Widor - Schweitzer -linjan fraseeraus- ja artikuloitiohjeiden pitkälle menevän yhdenmukaisuuden. Hän pyrkii myös kumoamaan "harhaluulon, että muka Straube yksin olisi niin rohkeasti käynyt taisteluun vanhoja tapoja ja totunnaisuuksia vastaan" (mts. 113). Strau-

ben kuolema osui vuoteen 1950, jolloin Suomessa jälleen keskusteltiin Bach-tulkintoista. Mårtenson lainaa Kirkkomusiikkilehteen kirjoittamassaan nekrologissa Strauben vuoden 1913 Bach-laitoksen ohjeita ja katsoo samaan tapaan kuin monet tämän saksalaiset oppilaat, että niillä on pysyvää arvoa (Mårtenson 1950b, 25):

-- vaikka nämä lausunnot syntyivätkin romanttisen ajan vaikutuksesta, on niillä jatkuvasti pysyvä arvonsa. Oleellinen ero vallitsee Bach-tulkintojen välillä nyt ja muutamia vuosikymmeniä sitten. Ei näet ole mahdotonta, että Bachia tulevaisuudessa tulkitaan toisin kuin nyt. Strauben Bachin preludeja ja fuugia koskevat huomautukset tulevat ajasta ja eri tulkintatavoista huolimatta säilyttämään aina musiikkiesteettisen arvonsa.

Vuonna 1925 Arnas Maasalo esittelee Suomen Musiikkilehdessä Marcel Duprén. Helppotajuiseksi tarkoitettusta tekstistä erottuu poleeminen luonnehdinta, joka kuvaa Duprén soittamaa Bachin Fantasiaa ja fuugaa g-molli. Sen mukaan "esitys oli yksinkertainen, viivaselvä, Strauben nyanssointia ja jäsentelyä tuntematon, kaikesta turmeluksesta vapaa" (Maasalo 1925). Maasalon muistuttaa usein myöhemminkin ranskalaisten urkujen ja urkujensoiton yksinkertaisuudesta (mm. Lintuniemi 1949c).

**Aarne Wegelius** opiskeli 1911 - 1915 Helsingin Musiikkiopistossa ja Helsingin Lukkari-urkurikoulussa mm. Oskar Merikannon johdolla ja erikoistui sittemmin urkujenrakennuksen kysymyksiin. Hän kertoo Charles-Marie Widorin ja Marcel Duprén soitosta ulkomaisesta kirjallisuudesta tutuiksi tullein luonnehdinnoin, mm. Dupréstä (Wegelius 1927b):

Hän taitaa melkein koko urkukirjallisuuden ulkoa! Värittää suurenmoisesti ja jäsentelee selvästi menemättä kuitenkaan liiallisuusiin missään suhteessa. Hänen urkuesityksiään kuullessa herättää ilmiömäisen taituruuden ohella huomiota ennenkaikkea l u o n n o l l i s u u s j a s e l v y y s . Hänen Bach-tulkintansa on suuripiirteistä, mutta yksinkertaista. Uudempaa urkumusiikkia esittää hän taas aivan toisin, loistavin värityksin ja niillä monilla keinoilla, jotka uusiaikaisilla uruilla ovat mahdolliset. (Sitäpaitsi on hän improvisoimistaidossaan kerrassaan harvinainen ilmiö.) -- Kotimaisista urkutaiteilijoista on Mauno S u o m i ensimmäinen, joka on opiskellut hänen johdollaan. On mahdollista, että prof. Dupré piakkoin tekee konserttimatkan Skandinavian maihin. Pyysin häntä silloin samalla pistäytymään Suomessa. Mitään varmaa lupautta hän ei tässä suhteessa kuitenkaan vielä voinut antaa.

Muutkin kirjoittajat esittivät toivomuksia Duprén samoin kuin Strauben saamisesta Suomeen esiintymään. Ne eivät kuitenkaan toteutuneet.

Vaikka Duprén soittotavan puolesta puhuttiin jatkuvasti lehdistössä, sen analysointi jäi asiatasolla vähäiseksi. Jouko Kunnaksen lyhyt luonnehdinta sivuaa tempoja, jäsentelyä ja artikulointia (Kunnas 1947/1960, 535):

Dupré soittaa Bachia vauhdikkaammin aikamitoin kuin meillä on Suomessa tapana. Hän kaarittelee keveällä kädellä, ja hänen jaksoittelunsa on usein staccatomaisen terävää ja lyhyttä.

Ranskalaisten urkurien taloudellinen soinnillisten keinovarojen käyttö ja urkutekstuurin "läpikuultavuuden" vaatimus tunnettiin näinä vuosina myös Ruotsissa, ennen kaikkea Albert Schweitzerin konserttimatkojen yhteydestä (mm. Schützeichel 1991a). Sielläkin pantiin merkille Strauben omaksumat uudet näkemykset (mm. Olsson 1929). Ruotsissa käyty keskustelu näyttää kuitenkin jääneen Suomen ruotsinkielisillekin urkureille tuntemattomaksi.

Vuonna 1935 Aarne Wegelius vertailee Kirkkomusiikkilehdessä julkaisemassaan artikkelissa "Bachin urkusävellysten esittämisestä" käytössä olevia laitoksia (1935, 48):

Eräät urkureistamme ovat ulkomailla opiskellessaan perehtyneet erilaisiin Bachin urkuteosten esitystapoihin ja tutustuneet monenlaisiin käsityskantoihin ulkomaisen kirjallisuuden ja ammattilehtien perusteella. Kun kuitenkin joukossamme on lukuisia, joilla ei ole ollut tähän tilaisuutta, pyydän saada omalta osaltani esittää asiasta muutamia ajatuksia.

Vertaillut laitokset ovat

Griepenkerl 1844-1845  
Homeyer 1895-1896  
Widor-Schweitzer 1910-1911  
Straube 1913  
Bonnet 1918

Kirjoittaja kiinnittää huomiota erityisesti editioiden tempoviitteisiin sekä rekisteröinteihin ja sormioiden käyttöön. Bonnet'n ohjeet jäävät vähälle huomiolle - Suomessa kyseistä laitosta ei juuri tunnettu silloin enempää kuin nykyäänkään.

Widorin ja Schweitzerin mukaan tulee välttää äärimmäisiä tempoja ja ottaa huomioon kuulija sekä akustiikka. Muiden laitosten osoittamista tempoista Wegelius laatii vertailutaulukon. Hänen mielestään Griepenkerlin käsitykset ovat hyvät, Homeyerin ehdotukset sen sijaan luonnottoman nopeita. Kirjoittaja panee kuitenkin hyväksyvästi merkille viimeksi mainitun

huomautuksen akustiikan osuudesta. Strauben ohjeisiin Wegelius suhtautuu osin kriittisesti. Kuitenkaan hän ei vastusta esimerkiksi Strauben suosittelemia kesken teoksen tapahtuvia temponvaihdoksia (mts. 50).

Rekisteröinnin ja sormioiden käytöstä Wegelius esittää laajahkon historiallisen katsauksen, joka näyttää pohjautuvan Schweitzerin kirjoituksiin. Urkujen äänikertavalinta ja äänitys olivat hänen mukaansa joutuneet Saksassa 1800-luvulla harhateille. Jo Grienpenkerl oli varoittanut liian suuren voiman käytöstä ja suositellut sormionvaihdoksia. "Yleiseen karkeaan makuun" Wegelius ei kuitenkaan katso kyseisten ohjeiden ennen 1870-lukua sanottavasti vaikuttaneen (mts. 51-52).

Wegelius panee merkille Homeyerin suosittelman runsaan 16'-äänikertojen ja fortin käytön fuugien soitossa sekä osittain käsittämättöminä pitämänsä sormionvaihdokset. Tämän ehdottamat crescendo ja oktaavikaksinnukset ovat kuitenkin tarpeettomia ja Naumannin julkaisu tässä suhteessa parempi. Strauben rekisteröintikäsitys on Wegeliuksen mielestä Homeyeria "romanttisempi". Strauben soittotavan, varsinkin yleispaisuttimen käytön Wegelius katsoo "vähemmän edulliseksi Bachin urkumusiikin selvyydelle". Nuottikuvan "parantamista" mm. lisä-äänillä hän vastustaa jyrkästi (mts. 52-54):

Ne, jotka luulevat olevansa päteviä mestaroimaan itse Bachin urkuteoksia, menettelevät oudosti tätä suurta mestaria kohtaan. Se, että vähemmän tunnantarkat julkaisijat ovat näin tehneet, ei muuta asiaa. Jolleivät Bachin urkuteokset kyllin selväpiirteinä soi sellaisina kuin hän kirjoitti, on vika soittajassa eikä säveltäjässä.

Widorin ja Schweitzerin ohjeissa Wegeliusta miellyttää niiden yksinkertaisuus. Hän esittää niistä kuitenkin myös muutamia kriittisiä havaintoja (mts. 53). Hänen mielestään "sormiovaihdoksia tarvitaan useimmissa fuugissa, mutta ei ole eduksi tehdä niitä kovin paljon". Viitaten Hans Klotzin juuri (1934) julkaistuun teokseen "Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock" hän suosittaa alkuperäisjulkaisujen käyttöä, Bachin osalta Griepenkerlin laitosta (mts. 53-54). Viimeksi mainittuun hän palaa vuonna 1944, jolloin oli kulunut 100 vuotta laitoksen julkaisemisen aloittamisesta. Griepenkerlin edustamien periaatteiden pohjalta ja ranskalaisiin malleihin tukeutuen Wegelius kritisoi nimenomaan Strauben editioissaan ottamia vapauksia:

Eniten poikkeamia tästä klassillisesta nuottitekstistä tapaa, ihmeellistä kyllä, eräissä saksalaisissa myöhemmissä julkaisuissa. Varsinkin Leipzigin Tuomaskirkon entinen kanttori *Karl Straube* on mennyt arveluttavan pitkälle näiden klassillisten nuottitekstien "parantelemisessa" ja muuttelemisessa, kuten näkyy mm. hänen v. 1934 toimittamastaan uusintajulkaisusta "8 pientä preluudia ja fuugaa", jos tätä vertaa alkuperäiseen nuottitekstiin Petersin oivallisessa Bach-julkaisussa [VIII, 5]. Sitä vastoin ovat yleensä Ranskassa, Englannissa ja Amerikassa ilmestyneet Bach-julkaisut toimitetut erittäin tarkasti vanhimman nuottitekstin mukaan. Mainittakoon tässä uusimmista ranskalaisen prof. *Marcel Duprén* mainio Bach-urkujulkaisu (12 nidosta, v:sta 1938 alkaen), jossa klassillista nuottitekstiä ei ole muuteltu, ja johon uuden-aikaisia jäsentelykaariakaan ei ole merkitty lainkaan, niitä kun erilaiset pienet merkit korvaavat erinomaisella selvytydellä.

Wegelius ennakoii tulevaa kehitystä, joka johti Suomessa 1950-luvulla juuri Duprén laitoksen suosimiseen. Vielä vuonna 1956 Wegelius sivuaa tämän urkujensoittoa esitellessään ajatuksiaan urkujensuunnittelusta. Hän vaatii jalkiokoskettimia suorapintaisiksi vedoten "moderniin" soittotapaa:

Uusin jalkiotekniikka, jonka luomisessa Marcel Duprén on ollut huomattavin uranuurtaja, eroaa nimitäin täydellisesti vanhasta jalkiotekniikasta, joka useimmissa maissa jo alkaa olla sivuutettu asia. Ennen soitettiin jalkiota pääasiallisesti jalkaterillä vuorotellen hypellen n.s. "varvassoittona", mutta nykyään käytetään kantapäätä monin verroin runsaammin ja taidokkaammin kuin ennen, ja lisäksi erilaisia glissandoja y.m.

Esitetty mielipide ei tällä kertaa pohjaudu alkuperäisten esikuvien noudattamiseen, vaan Duprén välittämään, jo Lemmensin urkukoulussa vakiintuneeseen jalkiosoiton käytäntöön. Wegelius näyttää pitävän "varvassoittoa" vain puutteellisen tekniikan ilmauksena.

### 5.3.3. Saksan urkujenuudistus

Saksan urkujenuudistus (*Orgelbewegung*) ei saanut Suomesta täysiveristä kannattajaa. Monet kirjoittajat mainitsivat uusista virtauksista, mutta kannanotot jäivät varauksellisiksi. Ensimmäisten joukossa oli jälleen Heikki Klemetti, joka vuonna 1926 esittelee Freiburgin urkupäivien keskustelua (US v. 1926 alkupuolella).

Vuonna 1937 Klemetti panee merkille Dietrich Buxtehuden 300-vuotisjuhlavuoden sekä kertoo tanskalaisen Finn Viderø'n ajatuksista, joilla tuli kymmenisen vuotta myöhemmin olemaan Suomen urkujensoitolle huomattava merkitys (Klemetti 1937). Klemetti vertaili usein urkurien soittoa omaan Berliinissä Bernhard Irrgangin johdolla tapahtuneeseen opiskeluunsa (mm. US 14.3.1928). Vielä vuonna 1950 hän palaa Berliinin ilmeisen konservatiiviseen käytäntöön.<sup>257</sup>

Kun pääsin niille lähteille, joissa sopi odottaa Bachia parhaiten ymmärrettävän ja hallittavan, Saksaan, huomasin yhden yhteiseksi: kaikessa koetettiin noudattaa *e s i p o l v i e n* perintöä. Kuinka oli isiltä kuultu, niin pyrittiin soittamaan, laulamaan. Mitään "omaa" ei tahdottu tuoda esille.

Vaikka hän ei hyväksy Strauben harrastamaa "kautta maailman vakiintuneen Bach-tyylin" uuteen asuun mestaroimista, tempoviitteiden, dynaamisten merkkien ja artikuloitiohjeiden lisäämistä jne., urkujen rekisteröintiohjeet ovat kuitenkin hänen mielestään ilmeisesti poikkeus (1950/1957, 5):

Voi tulla kysymykseen vain urkutyylin yksinkertaistaminen sen vuoksi, että kun aikain kuluessa urut ovat kehittyneet yhä konstikkaammiksi "stellwerk-koneiksi", samoin kuinsitteneillä soitto yhä kirjavammaksi, soitto äänitetään, soinnitetaan nuotteihin määrättyllä tavalla, sitoen siis haihattelemaan pyrkivien kokeilijain kädet. Mutta tämä on aivan eri asia kuin hurjastelu tempoja mielivaltaisesti käsittelemällä ja nyanssihullutelu. Ken tämmöiseen ryhtyy, häntä vastaan on päättävästi noustava.

Kaksi vuotta myöhemmin Armas Maasalo kirjoittaa Suomen Musiikkilehdessä Saksan "urkurenessanssin" esillä pitämästä urkusoinnin objektiivisuudesta ja yleveydestä. Hän panee merkille sen, että Straube yhtyy uusiin ajatuksiin (Maasalo 1928a):

Urkurenessanssiaatteen pyrkimyksenä on saada urut uudestaan alkuperäiseen soittimen mukaiseen asuun. Urkuäänen luonne on *objektiivinen*, siihen kuuluu jotain elementtaarista ja jäykkää. Niin kuin se voikin vaikuttaa tunteeseen, on siinä kumminkin jotain etäistä viileyttä ja luoksepääsemättömyyttä. Siitä sen ihmeellinen *majesteettisuus*, jollaista ei millään muulla soittimella ole. Herkkätunteisuus ja sentimentaalisuus on sille vierasta. On väärin käyttää urkuja sen laatuksen musiikin esittämiseen. - - Nyt on tähän liikkeeseen yhtynyt myöskin prof. *Straube* - niin uskomattomalta kuin se kuulostaakin.

---

<sup>257</sup> Klemetti 1950, vuonna 1957 julkaistu alkuperäinen "klemetilänen" versio, s. 4 - vuonna 1950 Kirkkomusiikkilehden toimitus näyttää pehmentäneen Klemetin sanontoja ja muuttaneen kieliasua yleiskielen suuntaan.

**Venni Kuosma** kertoo vuonna 1929 vierailustaan Leipzigin Bach-juhlilla. Hän ei näytä täysin ymmärtävän uudistusliikkeen ajatuksia, joita Straube oli myötäillyt:

Palaaminen seitsemän vuoden jälkeen vanhaan "kotikaupunkiin" Leipzigiin, tuohon eritoten kirkkomusiikin suureen keskukseen, oli allekirjoittaneelle monessa suhteessa yllättävää. "Aika muuttuu ja me ajan kanssa", senhän saa niin usein kokea, mutta että esim. iäkäs, vaikkakin nuorekas prof. Karl S t r a u b e vielä vanhoilla päivillään muuttaa niin suuresti katsantokantaansa m.m. Bach-soittoon nähden, panee jo vakavasti ajattelemaan. Onko tuo muutos plus tai minus tälle, yhdelle aikansa suurimmalle ja kunnioituimmalle mestarille, jääköön itse kunkin arvostelukykyisen ratkaistavaksi.

Kuosma näkee myös Strauben oppilaiden Günther Raminin, Karl Hoyerin ja Karl Matthaein "täydellisesti omaksuneen mestarinsa suunnanmuutoksen". "Barokkityylisiä uusia urkuja" hän pitää mielenkiintoisina, mutta toteaa:

Tietysti tällainen urkutyyppi on tarkoitettu vaan puhtaasti kirkolliseen ja vanhojen mestarien esittämisen tarpeeseen. Nykyajan ihminen kaipaa muutakin. Franck, Reger, Dupré jne. jäisivät elottomiksi, jos tämä urkutyyppi tulisi yksinvaltiaksi.

Vuonna 1931 Kuosma osallistui Suomen ainoana edustajana Lübeckin pohjoismais-saksalaiseen urkuviikkoon. Sen saksalaiset urkurit samoin kuin esitelmöijät keskittyivät vanhaan musiikkiin. Kuosma vieroksuu havaitsemaansa "ainoa autuaaksi tekevää suuntaa", jonka äärimmäinen esimerkki oli hänen mukaansa hampurilaisen professori Knakin soittama J.S. Bachin suuri Preludi ja fuuga e-molli (Kuosma 1931):

Hän kammoksui käyttää Marian kirkon suurien urkujen 8-jalkaisia ja karttoi mahdollisimman paljon 4-jalkaisiakin äänikertoja, mutta antoi kuulijan tuta miltä kuuluu Bach kun käyttää vaan 4-jalkaisista korkeampia äänikertoja. Ja kuuluihan se! Ensimmäisen sivun soitettuaan ei kukaan vielä tiennyt mitä sävellystä hän soitti.

Suomen Kanttori-urkuriyhdistyksen luentopäivillä marraskuussa 1929 Armas Maasalo, Aarne Wegelius, Elis Mårtenson ja John Sundberg ottivat uudistusliikkeeseen kantaa, tosin varovasti (Kml 10 ja 11/1929).

Heikki Klemetti muistelee 1940-luvun lopulla Wilhelm Kempffin vuonna 1932 antamaa konserttia. Hän vertailee soittoa Strauben oppilaiden urkujenkäyttöön erityisesti rekisteröinnin

mutta myös jäsentelyn osalta - Strauben myöhemmin muuttuneita näkemyksiä hän sitä vastoin ei näytä ottaneen kirjoittaessaan huomioon (Klemetti 1949, 352; 1947/1960, 578-579):

Hän vältti nykyajan kameleonttiväritystä esim. sellaisissa kuin Bachin sävellyksissä. Hän soitteli niitä Johann Sebastianin ajan esitystyylillä, värin ja voiman puolesta pidemmissä yhtenäisissä jaksoissa, jolloin ne vaikuttivat sitä selkeämmin.

Koko ote soittimeen on toinen kuin tavallisilla urkureilla. Nykyisiä mutkikkaasti koneistettuja urkuja vallitakseensa konserttisoittaja tarvitsee vähintään yhden, useimmiten jopa pari auttajaa, Kempff ei ketään, hän suoriutuu yksin kaikesta. Hän istahtaa sanomme 60-äänisten urkujen soittopenkille, tarkastelee muutaman minuutin ajan niiden äänikerrastoa ja muuta koneistusta, ja aloittaa soittonsa, joka sujuu kiinteälinjaisesti, pidemmin yhtenäisin kaarin kuin jokin Straube-tyyli paloittelee. Kempffin soitto on taidetta, riittävän värikästä itse musiikkia myöten, mutta se on samalla **h i s t o r i a**: juuri näin on täytynyt itse Bachin soittaa, sillä hän ei **v o i n u t** silloisilla vetosälö-(abstrakti-) ja muuhun koneistamiseen nähden alkeellisilla uruillaan sen kirjavammin soittaa. Eikä nähtävästi ollut tarpeellistakaan. Kuka musiikin äänikertanappuloilla paransi!

Esitellessään vuonna 1932 Bruno Weiglin uutta urkukirjallisuuden opasta (Weigl 1931) Armas Maasalo lainaa Strauben mielenmuutokseen viittaavaa tekstiä:

Joka nykyään tuntee Strauben Bach-kannan, ei uskoisi, että sovittaja ja virtuosoi ovat sama henkilö. Kaikesta kovasta ja askeettisesta mikä kuuluu hänen nykyiseen Bach-makuunsa, ei näy mitään tässä 17 v. sitten julkaistussa kokoelmassa, osoittaen käsitystä, missä ilmenee tosin väri-iloa, mutta samalla kokonais-tunnelman paloittelua.

Vuonna 1935 sama kirjoittaja raportoi "Valtakunnan suurilta Bach-juhlista" Saksasta ja kuvaa Günther Raminin, Karl Hoyerin ja Friedrich Högnerin soittoa. Hänen mukaansa soitotapa on "nykyään Saksassa yksinkertaisuuteen ja selvyyteen pyrkivää, Strauben aikaisempi virtuosimaisen liioitteleva tyyli kuuluu jo voitettuun kantaan".

Urkujenuudistusateen etenemistä seurasi Keski-Eurooppaan tekemillään matkoilla myös Elis Mårtenson. Hänen vuonna 1933 laatimansa kirjoituksen mukaan uudistusliike oli pyrkinyt vuosikymmenen ajan ennen kaikkea irti "tehdasuruista". Alkuvaiheessaan se oli saanut osittain liioiteltuja muotoja. Siksi kirjoittaja yhtyy Saksassa muotoutuvaan kompromissilinjaan (Mårtenson 1933a, 8-9):

Pitäen lähtökohtana nykyaikaisia "tehdasurkuja" sekä samalla ottaen huomioon ne vaatimukset, joita vanhojen mestarien esittäminen uruille asettaa, näyttää minusta meidän ajallemme sopivammalta, kuin että rajoituksitta omaksuisimme vanhat, useassa tapauksessa äärimmäisyyksiin menevät periaatteet.

Ylimalkaan Mårtenson sitoutuu tiukasti Saksaan. Kysymyksessä saattaa olla taktiikka, jolla hän puolustelee kirjoituksen lopussa esiintyvää ehdotusta. Sen mukaan Mikael Agricolan kirkon uudet urut tulisi tilata ulkomailta (mts. 10):

Jo siihen katsoen, että suuri osa urkureistamme opiskeltuaan kotimaassa jatkavat opintojaan Saksassa, täytyy heidän täällä saada käyttää samanlaisia urkuja kuin sielläkin, muussa tapauksessa ovat he pakotettu- ja muuttamaan jo oppimansa soittotavan, tehdäkseen sen kerran vielä kotimaahan jälleen palattuaan.

Esitellessään myöhemmin Mikael Agricolan kirkon urkuja hän näyttää omaksuneen urkujen-  
uudistuksen objektiivisuus-idean, ainakin urkujen soinnin osalta:<sup>258</sup>

Vi återfinner här den friska och något kyliga klangen, som är kännetecknande för äldre tiders orglar; något som påminner om iskristaller och tindrande stjärnor en kall vinternatt - - Det är en objektiv, överpersonlig orgelklang, som höjer sig över subjektiva mänskliga känslorörelser och stämningar, och som har någonting av oförgänglig klarhet och oåtkomlig värdighet över sig.

Aarne Wegelius suhtautuu samoihin aikoihin Saksan uudistusliikkeeseen verraten myönteisesti (Wegelius 1935, 53):

V:n 1925 jälkeen Saksassa alkanut klassillisiin urkuihin palaaminen on siellä vähitellen siirtänyt Bachin urkuteosten esityksen uudelle uralle. Monet entiset erehdykset on huomattu ja useimmat Saksan johtavista urkureista ovat alkaneet soittaa Bachia paljon yksinkertaisemmin. Tämän uuden suunnan loistavimpia edustajia on Leipzigin Tuomaskirkon urkuri *Günther Ramin* ja hänen rinnallaan ovat monet muutkin (m.m. Straube) muuttaneet kantaa. Määrätietoisesti on yleispaisutimen käyttöä Bachia soitettaessa alettu laajois-  
sa piireissä vastustaa, mitä seikkaa on ilolla tervehdittävä. Monet eivät hyväksy enää mitään uusimman-  
aikaisilla jäsentely merkinnöillä varustettuja Bach-julkaisuja. Varmaan on tämä kaikki ennemmin tai myöhemmin vaikuttava herättävästi myös niissä maissa, jotka kauan ovat saaneet tuntuvimmat vaikutteensa Saksasta.

---

<sup>258</sup> Mårtensonin päivämätön "Föredrag om den nya orgeln i Mikael Agricola -kyrkan"; tämän pohjalta näyttää syntyneen Pehkonen 1946. Samat sanonnat esiintyvät Mårtensonin kuvatessa vuonna 1933 Hampurin Jakobin kirkon urkujen sointia (Mårtenson 1933c).

Pohdinnassaan Wegelius kiinnittää huomiota Bachin käyttämien urkujen korkeaan viritykseen<sup>259</sup> ja vertaa sitä poikkeuksellisesti pyrkimykseen kohti "sitä kirkkautta, joka Bachin sie- lussa loisti hänen säveltäessään jaloimpia urkuteoksiaan". Kirjoittajan mukaan

hänen urkuteoksensa ovat soineet paljon korkeampina ja senkin kautta valoisampina kuin nykyään. En tällä viittauksella tietysti tarkoita sitä, että näitä urkuteoksia olisi ryhdyttävä transponoimaan, vaan tarkoitan sitä, että tämäkin seikka olisi otettava huomioon registeröidessä edes jossain määrin, valitsemalla riittävästi valoisia pieniä äänikertoja. Tietysti on toista äärimmäisyyttä myös kartettava, sillä jos näitä valtavia urkuteoksia alettaisiin esittää liian "piipittäväällä" väreilyksellä, olisi vahinko yhtä suuri, kuin jos ne soitetaan liian paksu- ja kovaäänisinä. Saksassa on jo valitettavasti joskus menty tähänkin äärimmäisyyteen, käyttämällä paikoittain miltei vain 2- ja 1-jalkaisia y.m.s.

Jo 1920-luvun alkupuolella Wegelius kirjoittaa Dietrich Buxtehudesta urkusäveltäjänä (1923) ja viittaa myöhemmin Karl Strauben ja Günther Raminin uusiutuneisiin näkemyksiin (1930). Mårtensonin kanssa Kirkkomusiikkilehdessä vuonna 1933 käydyin keskustelun yhteydessä hän ennustaa tulevaa kehitystä ja puuttuu mm. yleispaisuttimen käyttöön (1933a, 12):

On valitettavaa, jos joku urkuri ei voi hyväksyä muuta kuin sen, mihin on nuoruudessaan tottunut, ja jos hän ei voi puoltaa esim. muunlaista soittopöytää kuin sitä, jonka ääressä hän vakituisesti toimii. Nykyisenä aikana tarvitaan paljon mukautumiskykyä. Ei mikään voi pysyä paikallaan, joko edistytään tai taannutaan. Paljon tulee vielä muuttumaan tälläkin alalla niin rakenteeseen kuin esitystapoihinkin nähden, kun vielä vähän aikaa vierähtää. Tulee aika, jolloin ei esim. valssia alituisesti pyöritetä Bachin fuugissa, kuten allekirjoittaneelle on ennustettu Saksassa ja muuallakin.

**Kirjoituksen loppupontta värittävät ajan kielipoliittiset keskustelut:**

Jos niin ikävästi on, että emme voi yhteisymmärrystä saavuttaa, toimikaamme erillään. Tässä ei muu auta, sillä me suomalaiset emme voi tyytyä yksinomaan saksalaisten jäljittelyyn. *"Eteenpäin elävän mieli!"*

Vaikka Elis Mårtensonin "Vastalause Aarne Wegeliukselle" on sävyltään sovitteleva, se saa Wegeliukselta kiihkeäsävyyisen vastineen otsikkonaan "Elis Mårtensonin harkitsematon hyök- käys". Tämä kiinnittää jälleen huomiota yleispaisuttimeen (1933b, 12):

---

<sup>259</sup> Pohjois-Saksan 1600-luvun urkujen viritystasona oli ns. kuoroviritys (Chorton), joka on nykyistä viritystasoa noin kokosävelaskelen verran korkeampi (ks. Williams 1984, 117-138).

Kun urkuri, joka myös toimii urkusoiton opettajana, vielä vuonna 1933 voi sanoa, että valssi vain *poikkeustapauksissa* täytyi sulkea pois, eivät asiat taida olla aivan oikealla tolalla. Prof. *Straube*, joka aikaisemmin käytti valssia kovin paljon m.m. Bachin fuugissa, sanoi syksyllä 1929 selvästi allekirjoittaneelle tästä tavasta luopuneensa vanhoja mestareja soittaessaan, kuten hän on viisaana miehenä joksenekin luopunut myös kahden sormion käytöstä yhtäaikaaisesti samalla kädellä. Jos valssi on miltei aina mukana, kärsii siitä urkusoitto suuresti. Hra M. on siis nähtävästi vielä *Strauben aikaisemmalla* kannalla ja siksi on hän tämänkin tarpeettoman hällinän aikaansaanut. - Muuten suosittelisin hra *Mårtensonille* pitempikaikaista opintomatkaa *Ranskaan*, missä valssia ei uruissa yleensä käytetä, mutta missä urkuja siitä huolimatta suuremmoisella tavalla soitetaan. Siellä voisi hänen näköpiirinsä avartua, mikäli hän puolueettomasti kykenisi parhaimman siitähän maasta hyväkseen käyttämään. (Tällä en tarkoita sitä, että valssi olisi uruista poistettava, sillä säästeliäästi ja oikein käytettynä on silläkin etunsa.)

Wegeliuksen mielestä kehitystä tuli seurata monipuolisesti, etenkin kun Saksan uudistusliike, jota hän sikäläisten esikuvien mukaan kutsuu "urkurenessanssiksi", oli vielä kokonaisuutena hajanainen (Wegelius 1933a, 13):

Me seuraamme kyllä tahollamme alan kehitystä, mutta emme tule suostumaan hra *Mårtensonin* holhouksen alaisiksi, sillä emme voi alistua tarkastelemaan asioita liian ahtaasta näkökulmasta ja yksinomaan saksalaisen, toistaiseksi keskeneräisen ja sinne tänne harhailevan urkurenessanssin merkeissä.

Vuonna 1936 järjestettiin Helsingissä Toinen pohjoismainen kirkkomuusikkojen kokous, jossa neljän pohjoismaan edustajat esittivät katsauksen "urku-uudistusliikkeeseen" omassa maassaan. Ruotsin Henry Weman luonnehtii urkujenrakennuksen vallitsevia tunnuksia voimakkain ilmauksin: suuri mielivalta, vanhakantaisuus (*gammal slentrian*) ja aivan liian subjektiiviset näkemykset (Toinen pohjoismainen... 1936, 93). Tanskan *Emilius Bangert* kertoo yhteystistään *Albert Schweitzeriin* sekä uusista saksalaisista urkujenrakennuksen aatteista (mts. 96-105). *Arild Sandvold* panee merkille Norjassakin esiintyvän pyrkimyksen kohti läpikuultavaa, kirkasta, yläsävelikästä urkusointia.<sup>260</sup> *John Sundberg* toteaa uudistusliikkeen periaatteiden näkyneen Suomessa lähinnä uusien urkujen dispositioissa. Hän huomauttaa kuitenkin, että urkujen sointi riippuu ennen kaikkea mensuroinnista ja äänityksestä (mts. 121).

Selostaessaan *Günther Raminin* vierailua Helsingissä vuonna 1939 *Taneli Kuusisto* luo katsauksen urkujenuudistuksen kehitykseen. Hän palauttaa jälleen kerran mieleen *Strauben* aikaisemman soittotavan ja myöhemmän suunnanmuutoksen:

---

<sup>260</sup> mts. 111: - - bort fra den tykke, 8'-betoede orgelklang i retning av den gjennemsiktige, klare, overtonerikere.

Tämä romanttiseen musiikkikäsitukseen ja romantiikan kehittämään urkutyyppiin perustuva suunta Bach-soitossa alkoi viime vuosikymmenellä horjua sen liikkeen yhteydessä, josta meilläkin on paljon nähty ja kuultu ja joka on heijastusta yleisestä musiikin tyylillisestä uudelleen arvioinnista. Ihanteeksi kohosi vanhan musiikin esittäminen mahdollisimman paljon sen syntyajkojen esitystapaa vastaavassa asussa. Palattiin periaatteessa vanhanaikaisiin urkuihin ja päädyttiin mitä yksinkertaisimpaan soittotapaan Bachia ja muita vanhoja mestareita esitettäessä. Tämä pohjois-Saksassa syntynyt lienee puolestaan mennyt paljossa liiallisuusiinkin. Etelä-Saksassa ja siis myös Leipzigissä ei sitä ole täydellisesti omaksuttu. Mutta huvittavaa on tietää, että Leipzigissä on tällä hetkellä uudistusliikkeen innokkaana kannattajana itse Karl Straube. Günther Ramin sensijaan on omaksunut kultaisen keskittien ja soittaa nyt Bachia ääniker-tavalinnassa ja esityksessä muutenkin vanhaan barokkityyliin liittyen, mutta samalla esim. käyttäen myös yleispaisutinta asteittaisesti voiman lisäämiseksi lähinnä vain suurissa loppunousuissa.

Ettei siihen nähden, mitä edellä mainitsimme kotoisista oloistamme, jäisi sijaa väärinkäsitykselle, lisättäköön, että prof. Mårtenson kävi toissa kesänä Leipzigissä ottamassa tarkan selon sekä Strauben että Raminin nykyisestä soittotavasta - - Saimme Pachelbelin ja Böhmin sävellyksissä kuulla aitoa vanhaa, naivin yksinkertaista ja puhdasta urkuvärittelyä, jommoiseen Mikael Agricolan uruista kyllä löytyy oikeat pillit.

Sota-aika pysäytti keskustelun urkujenuudistuksesta käytännöllisesti katsoen vuosikymmenen ajaksi. Saksaan pystyttiin kuitenkin pitämään jonkin verran yhteyttä. Nuoret ruotsinkieliset urkurit Harald Andersén, Geo Böckerman ja Enzio Forsblom pyrkivät seuraamaan kehitystä mm. Musik und Kirche -lehden avulla (Andersén 1980, 78-81). Saksalainen Georg Kempff konsertoi vuonna 1943 Mikael Agricolan kirkossa ja puolusti Bachin urkumusiikin esittämistä koskevassa esitelmässään "konevälitys(abstrakti)urkuja" (Musiikkitieto 2/1943). Janne Raitio pääsi samana vuonna poikkeuksellisesti opiskelemaan Leipzigiin Günther Raminin johdolla.

#### **5.3.4. Finn Videró ja Enzio Forsblom**

Tanskalainen urkuri, säveltäjä ja musiikintutkija **Finn Videró** julkaisi vuodesta 1929 alkaen aikakauslehdessä Dansk Musiktidsskrift joukon artikkeleita, joissa hän käsitteli mm. J.S. Bachin urkumusiikin esittämistä. Alkuaan Schweitzerin ajatuksista innoittunut Videró lähestyi Bachia tätä vanhemmista uruista ja urkusäveltäjistä käsin. Hänen työskentelyään tuki tanska-lainen urkujenrakennus, joka 1940-luvulta alkaen kehitti Saksan urkujenuudistuksen näkemyk-sille rakentuvan urkutyyppiin. Tällä oli seuraavina vuosikymmeninä merkittävä kansainvälinen vaikutus (Blomberg 1984).

Viderø'n olivat panneet merkille jo Heikki Klemetti ja John Sundberg vuonna 1937. Harald Andersén, Geo Böckerman ja Enzo Forsblom toimivat uuden "objektiivisen" esittämistavan välittäjinä (Andersén 1980, 78-81). Vuonna 1947 Kirkkomusiikkilehti julkaisi Viderø'n kirjoittaman Bachin urkumusiikin esittämistä käsittelevän artikkelisarjan, jonka Geo Böckerman oli suomentanut.

Viderø'n Bach-soitolle oli tunnusomaista yksinkertaiseen terassidynamiikkaan perustuva, musiikin arkkitehtonista rakennetta korostava rekisteröinti. Sen yhtenä esikuvana oli Bachin suosima konserttomuoto tutti - soolo -vuorotteluineen. Viderø suosi verraten nopeita tempoja; niiden vaihtelu sekä "rubatosoitto" olivat hänen mielestään vastoin urkujen soittimellista luonnetta.

Strauben sen enempiä kuin Schweitzerinkaan fraseerausohjeita Viderø ei hyväksynyt. Hänen käsityksensä mukaan Bachin muille soittimille osoittamia kaarituksia ym. artikulointi-ohjeita ei voinut ilman muuta siirtää uruille, koska "Bach esiintyy yksinäisenä hahmona, joka oli sidottu vanhoihin traditioihin aikana, jolla jo oli kokonaan toisenlaiset ihanteet". Samaa todisti Viderø'n mielestä myös Bachin urkusävellysten alkuperäisten artikulointimerkintöjen niukkuus. Hän oletti siis legaton olleen Bachin urkujensoiton yleisenä lähtökohtana. Poikkeuksia olivat säveltäjän merkitsemät erikoistapaukset sekä arkkitehtonisen muotoilun edellyttämät rajakohdat.<sup>261</sup>

**Enzo Forsblom** oli tutustunut Albert Schweitzerin ajatuksiin vuonna 1939 ja joutui näiden takia erimielisyyksiin opettajansa Elis Mårtensonin kanssa (Forsblom 1990, 15). Opiskeltuaan vuonna 1948 Viderø'n johdolla Kööpenhaminassa Forsblom käsitteli Bachin urkuteosten tulkintaa vuosina 1948 - 1950 Kirkkomusiikkilehdessä ja Musiikki-lehdessä julkaisemissaan artikkeleissa, jotka edelsivät hänen vuonna 1957 ilmestynyttä väitöskirjaansa. Vuosina 1948 ja 1949 hän vertailee Strauben ja Schweitzerin tulkintoja alkuperäisinä pitämiinsä käytäntöihin. Erityisesti hän arvostelee "romanttisen koulun" mukaisia periaatteita ja kiittää Schweitzerin pyrkimystä "tyylipuhtauteen" (stiltrohet) (Forsblom 1948, 11/1948, 4-5; 1949):

Strauben tulkinnalle on ominaista hänen eläytymisensä vähenemän ko. sävellyksen muotoon kuin sen sisältöön, sen olemukseen. Tämä onkin romantiikalle tyypillinen piirre. - - Schweitzer taas pyrkii tyyli-

---

<sup>261</sup> Viderø 1929; 1931; 1935; 1938; 1941; 1947a-b; 1955; Forsblom 1957, 128-132. Viderø'n ajatukset lienevät herättäneet Tanskassa 1942 mielipiteenvaihdon, jossa Mogens Heimannin puolustettua "modernia Bach-tulkintaa" "historiallisesti korrektin" ja "objektiivisen" vastakohtana Ejvind Andersen vetosi mm. Ranskassa säilyneeseen Bach-perinteeseen.

puhtaaseen tulkintaan ja liikkuu pyrkimyksissään varnalla pohjalla ja sen Bach-tradition avulla, jonka piirissä hän on kehittynyt. Ja juuri tämän ansiosta hän on oppinut tulkinnassaan lähemään sävellyksen muodosta eikä suinkaan sen sisällöstä, jonka jokainen ihminen käsittää eri tavalla.

Nykyaikaisen esittävän taiteen iskusana on siis *tyylipuhtaus*. Tällä tarkoitetaan, että pyritään esittämään jokainen sävellys niin, kuin se on esitetty sinä aikana, jolloin se on syntynyt. Ettei tätä vaatimusta kaikissa tapauksissa varsinkaan urkumusiikin alalla voida toteuttaa, on ilman muuta selvää. Tämähän edellyttäisi jo tarkalleen sellaisia urkujakin, joita kyseessä oleva säveltäjä itse on käyttänyt, mikä taasen on mahdotonta toteuttaa, kun urkutyyppit ovat olleet erilaisia ei vain eri aikakausina, vaan myös eri maissa. Esimerkin mainitakseni tämä merkitsisi sitä, että esim. Bachin, Franckin ja Regerin teoksien esittämistä varten tarvittaisiin kolmet erilaiset urut. Se on luonnollisesti mahdotonta, eikä olekaan sellaista urkuria, joka veisi tyylipuhtauden vaatimuksen näin pitkälle. Senvuoksi ei myöskään pitäisi puhua täydellisestä tyylipuhtaudesta.

Tyylinmukaisuuden ja subjektiivisuuden suhdetta Bachin urkuteosten tulkinnassa<sup>262</sup> käsittelevän väitöskirjansa (1957) aiheeseen Forsblom näyttää päätyneen vähittäin. Hän pitää vuonna 1948 Marcel Duprén Bach-julkaisua "parhaana käsillä olevana esimerkkinä nykyaikaisesta Bach-laitoksesta" ja arvostaa erityisesti Duprén artikuloitikäytäntöä (Forsblom 1948, 12/1948, 6):

Hänelle on legatosoitto luonnollisin ilmaisukeino ja tämän ansiosta hän voi myös säilyttää melodisen linjan eheänä. Täten hän välttää kaiken vanhalle Straube-koululle niin tyyppillisen liioittelun, joka ei säästänyt pienintäkään fuugateemaa paloittelemiselta. Tässä erittäin ansiokkaassa Bach-julkaisussa on ymmärtääkseni vain yksi asia, jota voisi arvostella, nimittäin se, ettei Dupré koristeitten esittämisessä seuraa Bachin omaa koristetaulukkoa.

Vuonna 1950 Forsblom pohdiskelee "romantisoivan" ja "puhdistyyllisen" Bach-soiton suhdetta ja toteaa alkuperäisen esityskäytännön tutkimisen olevan vielä alkuvaiheessaan:

Aikamme ei ole murroskautta siinä mielessä, että romantisoiva ja puhdistyyllinen Bach-soitto esiintyisivät rinta rinnan. Edellisestä on jo kaikkialla luovuttu, mutta useimmiten on pysähdytty molempien suuntien sovitteeluasteelle. Tänä johtuu osittain siitä, ettei urkujenrakennustaide vielä kaikkialla ole voinut kehittää täysin urkumaista soitinta ja osittain siitä, että Bachin oma esittämistapa ei ole tarpeeksi tunnettu. Sen vuoksi on monen Bach-esittäjän luotettava tulkinta-auktoriteetteihin sen sijaan, että ammentaisi esittämisperusteensa suoraan Bachilta. Täydellinen yhteisymmärrys säveltäjän, esittäjän ja kuuliijan välillä voidaan saavuttaa vasta silloin, kun nykyinen kompromissivaihe on voitettu ja uusin tyyliisuuntaus päässyt vapaasti

---

<sup>262</sup> Stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J.S. Bachs orgelkompositioner (1957)

omin keinoin tehoamaan. Romanttisen suunnan arvokkaimmat puolet tulivat näkyviin vasta sen kehittyttyä huippuunsa. Siellä se on onnistunut toteuttamaan Bachin aidon esittämisen pyrkimykset. Siellä on itse musiikki voinut tehota kuulijoihin puhtaana siinä yksinkertaisessa, mutta vaikuttavassa hahmossa, johon mestarin nerokkuus on sen valanut.

Parikymmentä vuotta myöhemmin hän analysoi Viderø'n em. näkemyksiä urkujensoiton myöhemmän kehityksen valossa.<sup>263</sup>

Syntyi sekatyylejä saksalaisen ja ranskalaisen välillä, esim. Schneider, ja syntyi ns. täysin historiallisille totuuksille perustuva tyylilä, josta esimerkkinä olisi joitakin saksalaisia ja täällä tunnettu tanskalainen Viderö. Tämä asenne, jos saan sanoa sitä Viderø'n asenteeksi, oli hyvin tärkeä siksi, että se otti lähtökohdakseen sen seikan, jossa moni on tehnyt erehdyksen, nimittäin että lähestyttiin Bachin musiikkia niin sanoakseni takaapäin. Silloin kun Straube lähtee muuttamaan tyyliään, hän lähtee omasta ajastaan taaksepäin, mutta Viderö taas lähtee renessanssista ja lähestyy sitä tietä barokkia. Tuloksena tästä on ensin sataprosenttisen pelkistetty tyylilä; absoluuttinen legato, absoluuttinen rytmi ja absoluuttinen mekaaninen kosketus, että tulisi esille perusta, jolle voidaan rakentaa eteenpäin. Mainitsin jo musiikkitieteen avun tässä asiassa. Se on nyt selvitetty. [Forsblom viittaa esimerkkeinä retoriikan osuuteen ja "puhuvaan artikulointiin"] - - olemme tulleet universaaliseen Bach-tyyliin, jossa on renessanssia, barokkia ja romantiikkaa, jos niin saa asian kuvata.

Forsblomin käyttämä sana "absoluuttinen" viittaa Viderø'n ehdottomiin kannanottoihin. Vielä myöhemmin hän kertoo Mártensonin opetuksen tapahtuneen "Straube-koulun hengessä", hän itse sitä vastoin lähti pian seuraamaan Schweitzerin artikulointia ja "muotoon perustuvaa terassimaista dynamiikkaa" koskevia ajatuksia, kunnes löytyi "uusi ja vielä enemmän radikaali esikuva", Finn Viderø.<sup>264</sup>

1940 - 1950-lukujen vaihteessa käytiin erityisesti ruotsinkielisissä päivälehdissä laaja keskustelu urkujenuudistuksesta. Viderø oli vuonna 1949 herättänyt suomalaisten urkurien huomiota konsertoidessaan ja opettaessaan Lapualla järjestetyillä koulutuspäivillä.<sup>265</sup> Sen jälkeen

---

<sup>263</sup> Forsblom: Romantiikan nykyvirtauksia (1972); vrt. Heikinheimo 1980 sekä Forsblom 1982, 1990, 1991, 1992: näissä Forsblom puolestaan kertoo luopuneensa 1970-luvun universalistista näkemyksistään - vrt. myös Antti Takalan ja Forsblomin Bachin musiikin autenttista esittämistä käsittelevät puheenvuorot Organum-lehdessä (Takala 1976, 1977, Forsblom 1976).

<sup>264</sup> mts. 73-74; Kyseisessä Harald Andersénin juhlikirjaan sijoitetussa kirjoituksessaan Forsblom mainitsee myös tämän yhtyneen samoihin ajatuksiin. Forsblom toteaa luopuneensa Bachin urkuteosten "arkkitehtuurin alleviivaamisesta" sormionvaihdoin ja korostaa retoristen sävelkuvioiden merkitystä.

<sup>265</sup> Ks. mm. Lintuniemi 1949a-d; Tauno Äikää kertoo haastattelussaan 1992 kiinnittäneensä huomiota erityisesti Viderø'n "raikkaisiin" rekisteröinteihin.

kun hän vuonna 1950 kieltäytyi soittamasta suunniteltua konserttiaan Mikael Agricolan kirkon uruilla, mielipiteiden vaihto sai vauhtia. Urkujenrakennuksen lisäksi kosketeltiin myös soittoon liittyviä kysymyksiä.<sup>266</sup>

J.S. Bachin urkusävellysten äärimmäiseen yksinkertaiset esitysratkaisut koettiin joskus liian askeettisiksi. Heikki Klemetti kirjoittaa 1950 luontaisen musikaalisuuden merkityksestä ilmeisesti Videröta ja Forsblomia ajatellen:

On selvää, että myös J.S. Bach on elävöittänyt musiikkinsa myös dynamisella vaihtelulla, niinkuin kokonaan - kuka tiesi mistä lähtien, tämä voidaan todistaa säilyneistä nuoteistakin, mutta siinä on tietenkin ollut luontaisen musikaalisuuden sanelema järkipitämässä kohtuuden tiellä. Nyansointi on aina enemmän tahi vähemmän improvisaatio. Ken on kirjoitettuihin merkintöihin sidottu, siinä uhkaa koneellisuus ja kuivuus, epämusikaalinen tölhiminen. - - Lopuksi antaisin sen varoituksen, ettei pääsisi kehittymään jonkinlainen Bachin "tyylitiede", se taas sotkee kaiken vapaan taiteen. Eiköhän Albert Schweitzer ole edelleenkin taiteilija mitä nimenomaan Bachiin tulee.

Elis Mårtensson kirjoitti usean vuoden ajan sanomalehtiin, osaksi myös suomenkielisiin musiikkilehtiin. Hän kertoo mm. kokemuksiaan Leipzigin vuoden 1950 Bach-juhlista (Mårtensson 1950d):

Vaikutelma, jonka eri uruista sai, oli sama kuin yli 20 vuotta sitten, jolloin urkujen uudistusliike sai alkunsa Saksassa. Vanhojen urkujen selvä ja kristallinkirkas sointi antoi Bachin sävelluomuksille ylevyyttä ja suorastaan lumoavan yliaistillista puhtautta ja selvyyttä. Tietynlaisella soittotaidollisella muotoilulla, joka ei suinkaan ollut mitään "romantisointia" tai "modernisointia", voitiin myös nykyaikaisin uruin esittää täysin selvästi ja kirkkaasti Bachin urkusävellyksiä, joskin jäi hieman kaipaamaan barokkiuruille luonteenomaista aitoa urkusointia. Soittoteknisessä mielessä sokea historian jäljittely "epähistoriallisiin" uruin olisi yleisen mielipiteen mukaan johtanut täydelliseen fiaskoon uusien urkujen vanhoihin nähden eroavan soinnin johdosta.

Puhuessaan Bach-esitysten "yksinkertaisista, selkeistä ja puhtaista linjoista" kirjoittaja käyttää uudistajien sanontoja. "Tyylinmukaisuuden" rinnalle hän kuitenkin nostaa esiin myös termin "todellisuudenmukaisuus" (verklighetstrohet), joka tarkoittanee soittajan kontekstin huomioon ottamista.<sup>267</sup> Hän arvostaa myös Karl Strauben "avointa näkemystä musiikin kehityksen ja

---

<sup>266</sup> Turun Sibelius-museon leikekokoelmat; ks. mm. Heikinheimo - Sillanpää 1975 ja Enbuske 1981

<sup>267</sup> Mårtensson 1950c: I enkla, klara och rena linjer framfördes Bach så stiltrent och verklighetstroget som möjligt.

siihen liittyvien virtausten ääressä", joka oli johtanut tämän tarkistamaan käsityksiään Bach-soitosta.<sup>268</sup>

Urkujen uudistusliike ja barokkiurkujen jälleenerääminen antoi uutta elämää ja sisältöä vanhoille mestareille. Straube oivalsi oitis, ettei yksinomaan uusi musiikki omannut korkeinta täydellisyyttä. Ymmärtääkseen selvästi jokaisen tyylikauden lainalaisen esitysmuodon ja -tavan ja antaakseen jokaisen tyylikauden lähteä omasta olemuksestaan, itse antamastaan lainalaisuudesta, sekä tätä taiteenhaaraa edellyttävistä keinoista, muodostui Straubelle johtotähdeksi ja kaikkea hedelmöittäväksi välttämättömyydeksi.

J.S. Bachin juhluvuoteen 1950 liittyvässä artikkelissaan Mårtenson pitää Viderø'n ja Forsblomin näkemyksiä liian jyrkinä. Mm. Karl Matthaenin ja Gotthold Frotscherin teoksiin vedoten hän puolustaa "romanttista" Bach-soittoa, vaikka hyväksyykin periaatteessa pyrkimyksen tyylinmukaisuuteen (Mårtenson 1950a):

Ei myöskään voida kieltää, että tuon yksityiskohtaisestikin muotoillun tulkinnan puitteissa voitiin säilyttää Bachin säveluomusten suuruus ja monumentaalisuus yhtä hyvin kuin linjojen puhtaus ja kirkkaus sekä ennen kaikkea plastillinen muotoilu, vaikkakin sen varaukseton hyväksyminen edellyttää tiettyä ennakkoluulottomuutta. - Mutta ei myöskään ole lupa unohtaa tai jättää huomiotta sitä seikkaa, että pääasiassa oli tarkoitus juuri korjata "romanttisten" urkujen soinnin selvyuden ja luonteenomaisuuden puutteellisuuksia.

Kuitenkin on 1920-luvun alussa syntyneellä urkureformiliikkeellä, joka pyrkii antamaan uruille niitten alkuperäisen yksilöllisen soitinluonteen, ollut ratkaiseva merkitys yleensäkin vanhojen mestareiden, mutta erikoisesti Bachin esittämisessä. Vain Bachin aikaisten periaatteiden mukaan rakennetuilla ja disponoiduilla uruilla voidaan hänen urkusävellyksiään esittää samaan tapaan kuin voidaan kuvitella niitä esitetyn hänen omana aikanaan. Se merkitsee sitä, että Bach jälleen sijoitetaan barokin aikakauteen, johon hän kuuluu ja jossa hänen musiikkinsa saa sen ylevän puhtauden ja väärentämättömän kirkkauden luonteen, joka sille on ominaista. Esittäjän subjektiivisuudella tai yksilöllisellä makusuuntauksella ei ole siinä mitään osaa. Lankeamatta yksinomaan hengettömään historialliseen jäljittelyyn tai elottomaan hedelmättömyyteen täytyy oikein käsitetyin ja sovelletun objektiivisuuden muodostua ilmaisutavassa vallitsevaksi. On katsottu, että siten voidaan päästä lähemmäksi Bachin henkistä sävelmaailmaa ja löytää tulkinnassa mahdollisimman oikea ja tyylinmukainen ilmaisutapa.

Hermann Kellerin kirja "Die Orgelwerke Bachs" esitellessään Mårtenson näkee tekijän välittäjänä Straube-perinteen ja alkuperäiseen esityskäytäntöön pyrkivän linjan välillä (Mårtenson

---

<sup>268</sup> Mårtenson 1950b; samat ajatukset esiintyvät vielä kirjoituksessa Mårtenson 1954.

1951a). Edelleen hän kirjoittaa myönteisesti Walter Kwasnikin teoksesta "Die Orgel der Neuzeit", jossa hahmotellaan "universaaliurkuja", joilla pystyttäisiin esittämään kaikkea urkumusiikkia (Kwasnik 1948; Mårtenson 1951b, 1952). Teos antaa hänen mukaansa äärimmäisyyksien kannattajillekin ajattelemisen aihetta.<sup>269</sup> Kyseisen kirjan oli 1950 hankkinut myös Venni Kuosma, jonka nimikirjoituksella varustetussa kappaleessa on lyijykynämerkinnöin voimakkaasti alleviivattu tekijän urkujenuudistusliikkeestä poikkeavia näkemyksiä.<sup>270</sup>

Mårtenson referoi tuoreeltaan kiertokirjettä "Zur Situation der Orgel in Deutschland 1953", jonka saksalainen Orgelwissenschaftliche Arbeits- und Musikgemeinschaft oli julkaissut. Hän yhtyy siinä esitettyyn kritiikkiin (Mårtenson 1953b, 184):

25 vuoden kuluttua urkujen uudistus on joutunut taitekohtaan, joka voidaan selittää vain kahdella tavalla: joko urkujen uudistus ei ole täyttänyt sille asetettuja toiveita, tai sitten ovat musiikin käsityksessämme tapahtuneet muutokset antaneet aiheen korjata urkujen uudistusliikkeen alkuperäisiä käsityksiä. Asiaa kriittisesti tarkatessa näyttää ensinmainittu mahdollisuus vastustamattomalta tosiasialta.

Kirjelmässä väitetään Mårtensonin mukaan uudistusliikkeen olevan "mitä suurimman taiteellisen köyhyyden ja epäjohtonmukaisuuden ilmennys". Sen toiminnan perustaksi nimetään kolme epäilyttävää suuntausta: historismi, kulttipohjaisuus ja suunnitelmattomuus. Urkuäänen dynaamisia mahdollisuuksia koskevista mielipiteistä löydetään ristiriitaisuuksia:

Konevälitysurkuja suosivia lausuntoja ja todisteluja tarkasteltaessa ja arvosteltaessa todetaan, että nämä askeettiset "urkujen parantajat" pyrkivät useimmiten tekemään siitä kaikin puolin täydellisen soittokoneen musiikittomin keinoin. Korostetaan pilliäänen taipumattomuutta ja katsotaan, että näillä akustisilla perusteilla on todistettu urkumusiikin rajoittuneisuus. Periaatteessa tunnustetaan kuitenkin pysyvät dynaamiset vaihtelut, mutta joustavasta dynamiikasta ei haluta tietää mitään. Tämän älyttömän tilanteen valaisemiseksi väitetään, että esim. selkärangasta kiinteästi sulkeutuvien luukujen ei suinkaan kaihdeta, koska on todistettavissa, että samankaltaisia paisutusovia oli olemassa jo vuosisatoja sitten. On ilmeisesti vaikeata täysin kieltää tunnustettuja ja kokeiltuja musiikillisia ilmaisumahdollisuuksia.

Referaatissaan Mårtenson palauttaa mieliin Saksan 1920-luvun urkupäivien lausumia, joiden mukaan mm. "tyyliurut kuuluvat musiikkioppilaitoksiin, eivät musiikkielämään". Uudistusliike

---

<sup>269</sup> Mårtenson 1951b: även för de mest förbenade och fanatiska extremister i ena eller andra riktningen.

<sup>270</sup> Sibelius-Akatemian kirjasto, mm. s. 28, 30, 77, 78

edustaa hänen mielestään "harhautunutta historiallista käsitystapaa", jonka sijasta hän korostaa taiteellisuutta.

Kun käsityksemme mukaisesti urkumusiikilla on keskeinen asema musiikkilämässämme, tulisi urkujen uudistusliikkeen ensisijassa pyrkiä kehittämään uruista sellainen monipuolinen soitin, joka palvelisi käytännöllistä musiikin tarvetta. Vain näin menetellen voidaan toteuttaa urkujen uudistuksen alkuperäinen tarkoitus ja ratkaista puolueettomasti urkujensoittoon liittyvät moninaiset ongelmat.

Forsblomin edustamia "barokisteja" yhtyivät Mårtensonin ohella vastustamaan mm. Aarne Wegelius, Jouko Kunnas ja - erityisen intohimoisesti - Kirkkomusiikkilehden, myöhemmin Kirkko ja musiikki -lehden toimittaja Antero Lintuniemi. Armas Maasalo vetosi jälleen Ranskaan, jossa Bachin teoksia hänen kokemuksensa mukaan soitetaan "ei suinkaan Strauben sovituksina, vaan perinteellisesti yksinkertaisella tavalla. Strauben soittotyylillä siellä tuskin tunnetaan" (Lintuniemi 1949c).

Lehtikirjoituksissaan alussa straubelaisuutta vastustanut **Jouko Kunnas** oli jo 1940-luvulta alkaen alkanut yhä enemmän myötäillä Mårtensonin mielipiteitä. Tämä tulee esille jo 1942, jolloin hän vielä toteaa olevansa "ehkä toista mieltä joissakin pienemmissä kysymyksissä" (Kunnas 1942). Vuonna 1951 Kunnas myötäilee kompromissinäkemymiä, joita Günther Ramin oli esitellyt Elis Mårtensonin suomalaisille urkureille järjestämällä kurssilla.<sup>271</sup> Näihin Kunnas yhtyy myös 1959 referoidessaan Julius Raben Bach-teosta:

[J.S. Bachin] opetuksen tähdellisimpiä asioita oli ilmeikäs fraseeraus ja elävä voimavarjostuksen käyttö. Nämä mielenkiintoiset sivut kumoavat puolestaan sen täysin harhaanjohtavan käsityksen, jonka mukaan Bachinmusiikkia, nimenomaan urkumusiikkia, ei saisi fraseerata enempää kuin varustaa voimavaihteluillaan. Kaikki oli muka tehtävä tasaisesti ja yksitoikkoisesti kuin "robotin" käsissä.

Vastakohta-asettelun huipennus näyttävät olleen vuoden 1956 "Toukolan urkupäivät", jotka järjesti 1951 perustettu Diplomiurkurien kerho. Niiden jälkeen keskustelu, johon ei juuri ollut tullut uusia piirteitä, vähitellen tyrehtyi (Heikinheimo - Sillanpää 1975; Enbuske 1981).

---

<sup>271</sup> Kunnas 1951; Tauno Äikää kertoo haastattelussaan 6.8.1992 ihailleensa Raminin "romanttisen" soiton palavaa henkeä. Viderøyn kannattajat eivät hänen mukaansa osallistuneet Raminin kurssille. Enzo Forsblom taas kertoo haastattelussaan 20.10.1992 vierastaneensa Günther Raminin soiton ulkonaista näyttävyyttä.

## 5.4. Helsingin urkukonsertit

### 5.4.1. Konsertit

#### 5.4.1.1. Esiintyjät

1800-luvun Helsingissä urkukonsertit olivat olleet harvinaisia (ks. luku 5.2.1). Nikolainkirkon urkujen valmistuttua konsertoivat siellä omien urkurien Rudolf Lagin ja Richard Faltinin lisäksi ainakin Vanhan kirkon urkuri Lauri Hämäläinen ja Turun tuomiokirkossa myöhemmin toiminut Oscar Pahlman - näistä Faltin lienee esiintynyt konsertinluonteisesti useimmin, neljä kertaa. Konserttien määrä lisääntyi 1890-luvulla, kun Oskar Merikanto ja Karl Sjöblom aloittivat toimintansa Helsingissä. Tällöin tulivat käyttöön myös Johanneksen kirkon uudet urut. Merikanto esiintyi vähintään kahdeksassatoista konsertissa, Sjöblom kahdeksassa. 1910-luvulla, varsinkin sen loppupuolen sota-aikana, konsertit vähenivät (Tuppurainen 1993).

Vuodesta 1920 alkaen sellaisten Helsingissä annettujen konserttien määrä, jotka sisälsivät pelkästään tai lähes pelkästään urkumusiikkia, vakiintui keskimäärin kolmeen vuodessa. 1930-luvun loppupuolella niiden määrä lisääntyi uusien soittimien ja soittajien myötä. Vuosina 1941 - 1942 konsertteja ei ollut, mutta sota-ajan päätyttyä niiden vuotuinen määrä taas kasvoi. J.S. Bachin juhluvuoden 1950 kunniaksi järjestettiin kymmenen Bach-konserttia.<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Helsingissä vuosina 1841-1950 järjestetyiksi todettujen urkukonserteiksi luonnehdittavien musiikkilaisuuksien määrä ei liene ollut merkittävästi suurempi kuin käsillä olevassa tutkielmassa tarkasteltujen tilaisuuksien määrä, joka on 241. Näistä noin 180 ajoittuu 1920 - 1940-luvuille. Varsinaisiksi urkukonserteiksi on koko määrästä luonnehdittavissa noin 200 (1920 - 1940-luvuilta vastaavasti noin 145). Konserteissa yms. esiintyneiden urkurien luettelo, jossa on tietoja myös useimpien konserttien ohjelmista, on liitteenä 2.

## Helsingin urkukonsertit 1920 - 1950

vuosi	lkm	vuosi	lkm	vuosi	lkm
1920	3	1930	4	1940	3
1921	4	1931	3	1941	-
1922	3	1932	3	1942	-
1923	4	1933	2	1943	3
1924	3	1934	2	1944	3
1925	5	1935	6	1945	6
1926	3	1936	5	1946	6
1927	4	1937	3	1947	6
1928	2	1938	5	1948	4
1929	2	1939	5	1949	7
				1950	14

Elis Mårtensonin esiintymiset muodostivat konserttien rungon. Vuonna 1915 ensikonserttinsa antanut Mårtenson jatkoi Oskar Merikannon vuotuisten esiintymisten perinnettä. Hän soitti vuodesta 1920 alkaen joka keväältävi aluksi Johanneksen kirkossa, sittemmin uudessa Mikael Agricolan kirkossa sen urkujen valmistuttua 1935. Vuoden 1939 konsertti siirtyi lokakuuhun odotettaessa Sibelius-Akatemian konserttisalin soittimen saamista käyttöön. Mårtensonin esiintymiset harvenivat hänen 25-vuotisjuhlakonserttinsa jälkeen, jonka hän piti 1940 Agricolan kirkossa. Bach-sarjassa 1950 hän soitti 26. konserttinsa.

Lähes yhtä usein (17 kertaa) kuultiin Venni Kuosmaa, joka oli antanut ensikonserttinsa vuonna 1918. Kuosman toimiessa 1922 - 1939 Viipurissa hänen esiintymistensä väliä oli usein 3 - 4 vuotta. Toisaalta hän konsertoi vuosina 1920, 1922 ja 1930 Helsingissä kaksi kertaa.

Oskar Merikannon viimeinen esiintyminen urkurina lienee ollut vuonna 1921. Paavo Rausin kymmenestä konsertista viisi oli vuosina 1921 - 1927 ja neljä 1945 - 1950. Armas Maasalo, joka seurasi Merikantoa Johanneksen kirkon suomalaisen seurakunnan urkurina, ei näytä antaneen varsinaista omaa urkukonserttia. Hän soitti kyllä Merikannon sijasta vuoden 1913 pääsiäiskonsertissa ja Mårtensonin ohella Merikannon muistolle omistetussa konsertissa 1927 sekä usein muissa konserteissa ja juhlissa.

Neljästi esiintyivät Jouko Kunnas vuodesta 1933 ja sodassa kaatunut urkurilupaus Oiva Saukkonen vuodesta 1935 alkaen. Mauno Suomi herätti arvostelijoiden myönteistä huomiota vuosien 1925 ja 1926 kolmella konsertillaan. Siirtymyään urkuriksi Tampereelle Suomi ei näytä enää esiintyneen Helsingissä. 1930-luvulla esille tulleista soittajista oli useimmin (kuusi

kertaa) esillä vuonna 1939 ensikonserttinsa antanut Erkki Kalijärvi. Kahdesti konsertoivat John Sundberg (1921 ja 1931), Yrjö Marjokorpi (1930 ja 1932), Taneli Kuusisto (1935 ja 1946) ja Niilo Heimola (1936 ja 1945). 1940-luvulla aloittivat merkittävät taiteilijan ja -pedagogin uransa Janne Raitio (1943), Tapani Valsta (1946), Tauno Äikää (1947) ja Enzo Forsblom (1948).

Ulkomaisten urkurien konsertteja kuultiin niukasti: saksalainen Wilhelm Kempff, paremmin pianistina tunnettu, esiintyi vuosina 1921 ja 1932, stettiniläinen Ulrich Hildebrandt 1926, ruotsalainen Patrik Vretblad 1931, unkarilainen Isabella von Dedinszky 1935 ja saksalainen Günther Ramin 1939. Pohjoismaisten musiikkipäivien myös muuta musiikkia sisältäneissä konserteissa esiintyivät 1936 ruotsalainen Albert Runbäck, norjalainen Arild Sandvold ja tanskalaiset Valdemar Hansen ja Emilius Bangert, joista viimeksi mainittua kuultiin myös 1947, sekä 1950 tanskalainen Leif Thybo.

#### **5.4.1.2. Ohjelmat**

Ennen 1890-lukua järjestetyissä konserteissa kuultiin useimmiten jokin J.S. Bachin teos ja sen lisäksi 1800-luvun, lähes yksinomaan saksalaisia sävellyksiä. Suosituimmat säveltäjät olivat Felix Mendelssohn ja Jacques Lemmens. Vuosisadan vaihteessa Merikanto ja Sjöblom soittivat usein mm. J. Rheinbergerin, A. Guilmantin, C. Franckin ja E. Bossin teoksia, kun taas Bachin sävellykset usein puuttuivat ohjelmista.

Allaolevassa taulukossa on eritelty vuosina 1918 - 1949 pidettyjen urkukonserttien tai konserttiin verrattavien tilaisuuksien ohjelmien koostumusta. Vuoden 1950 konsertit on jätetty pois, koska tällöin järjestetty J.S. Bachin juhlavuoden konserttisarja poikkeaa siihenastisesta käytännöstä. Soittajakohortaisen vertailun helpottamiseksi mukaan on lisäksi otettu Venni Kuosman vuoden 1918 ensikonsertti, vaikka seuraavat konsertit järjestettiin vasta 1920. Näin valittuja konsertteja on yhteensä 124, ja niissä on soitettu 537 teosta tai usean pienen teoksen (esimerkiksi urkukoraalin) muodostamaa kokonaisuutta. Taulukkoon on otettu vertailuluvuiksi mukaan Helsingin tuomiokirkon iltamusiikkitalaisuuksissa vuosina 1967 - 1988 soitetun musiikin vastaavat jakaumat Kimmo Virtasen (1989) esittämien tietojen perusteella. Muutamia usein konsertoineet soittajat on otettu erilleen muista: Elis Mårtenson (EM), Venni Kuosma (VK), Paavo Raussi (PR) ja Jouko Kunnas (JK).

Ohjelmisto on jaettu sävellysten syntyajan ja -paikan mukaisesti seuraaviin urkurien yleisesti tuntemiin ryhmiin:

Vanha musiikki (ennen vuotta 1720 syntyneiden säveltäjien,  
ei kuitenkaan J.S. Bachin eikä pohjoismainen musiikki)

J.S. Bachin musiikki

1700-luvun loppupuolen ei-pohjoismainen musiikki

Saksalainen 1800-luvun musiikki

Ranskalainen 1800-luvun musiikki

Muu 1800-luvun ei-pohjoismainen musiikki

Suomalainen musiikki

Muiden pohjoismaiden musiikki

1900-luvun ei-pohjoismainen musiikki

Säveltäjien osuudet on laskettu sävellyksien tai usean pienen sävellyksen kokonaisuuksien lukumäärien perusteella.<sup>273</sup>

#### OHJELMISTON KOOSTUMUS 1918-1949 ja 1967-1988 (prosentteina)

	1918-1949				1967-88	
	EM	VK	PR	JK	kaikki	
Vanha musiikki	14	0	5	9	10	24
Bach	23	23	43	36	31	35
1700-luvun loppu	0	0	0	0	0	1
Saksan 1800-luku	10	13	19	14	15	8
Ranskan 1800-luku	13	26	22	32	17	8
Muu 1800-luku	1	4	3	9	2	1
Suomi	28	17	8	0	14	8
Muut pohjoismaat	0	6	0	0	5	2
1900-luku	10	10	0	0	7	12
yhteensä	99	99	100	101	101	99

Mainittujen soittajien profiilit eroavat toisistaan huomattavasti. Elis Mårtenson suosi muita enemmän vanhaa musiikkia sekä suomalaista ja uutta musiikkia. Venni Kuosma ei soittanut

<sup>273</sup> Virtasen tutkielmassa on käytössä vastaava jako säveltäjäryhmiin. Koska siinä on laskentaperusteena ilmeisesti yksittäisten sävellysten lukumäärä, luvut eivät ole täysin vertailukelpoisia: todennäköisesti vuosien 1967 - 1988 osalta vanhan musiikin ja J.S.Bachin musiikin osuus jäisi hieman pienemmäksi, mikäli peruste olisi sama kuin vuosien 1918 - 1949 osalta.

lainkaan vanhaa musiikkia.<sup>274</sup> Hänen ohellaan Jouko Kunnas harrasti erityisesti 1800-luvun ranskalaista musiikkia - oman aikansa sävellyksiä Kunnas ei soittanut lainkaan. Paavo Raussi keskittyi erityisesti J.S. Bachin sävellyksiin. Muissa pohjoismaissa sävellettyjä teoksia esittivät etupäässä kyseisten maiden omat urkurit.

Vanhan musiikin ja 1900-luvun musiikin osuus on ollut 1967 - 1988 huomattavasti ja J.S. Bachin osuus hieman suurempi kuin 1918 - 1949, 1800-luvun musiikin ja pohjoismaisen musiikin osuus taas huomattavasti pienempi. Kokonaan uutena piirienä on tullut mukaan 1700-luvun lopun galantti ja wieniläisklassinen musiikki. Viime vuosia koskevia vastaavia tutkimuksia ei liene tehty; on kuitenkin todennäköistä, että 1800-luvun musiikin osuus on jälleen kasvanut.

#### 5.4.1.3. J.S. Bachin teosten osuus

Helsingin urkukonserteissa on soitettu J.S. Bachin teoksia ainakin vuodesta 1852 lähtien, jolloin Rudolf Lagi esitti Bachin Fantasian (mahdollisesti g-molli-fantasia BWV 542). Tämän jälkeen lähes kaikki esiintyneet urkurit soittivat Bachia, jonka teosten osuus konserttien ohjelmista oli keskimäärin noin 15 prosenttia. Pienimmillään osuus oli 1900-luvun ensimmäisinä vuosina, jolloin ahkerasti esiintyneet Oskar Merikanto ja Karl Sjöblom keskittyivät erityisesti uusiin saksalaisiin ja ranskalaisiin teoksiin.

Kuten taulukosta 3 ilmenee, vuosina 1918 - 1949 J.S. Bachin musiikin osuus oli keskimäärin 31 prosenttia. Syksyllä 1950 järjestettiin lähinnä Enzo Forsblomin aktiivisuuden ansiosta kymmenen Bach-konserttien sarja (Forsblom 1990, 15-16). 1950 - 1960-luvuilla Bachin teoksia soitettiin huomattavan paljon, todennäköisesti enemmän kuin 1967 - 1988, jolloin Bachin osuus oli 35 prosenttia.<sup>275</sup> Bachin sävellyksiä suosi erityisesti Paavo Raussi, jonka ohjelmistosta niiden osuus oli 43 prosenttia. Ahkerimmin konsertoineilla Elis Mårtensonilla ja Venni Kuosmalla vastaava osuus jäi 23 %:iin.

Ylivoimaisesti suosituimmat teokset olivat Passacaglia c-molli (BWV 582, 20 kertaa) ja Fantasia ja fuuga g-molli (BWV 542, 16 kertaa). Muita paljon soitettuja sävellyksiä olivat

---

<sup>274</sup> Kuosman oppilas Tauno Äikää pitää haastattelussaan 6.8.1992 Kuosman soittamien Bachin teosten määrää verraten pienänä.

<sup>275</sup> Virtanen 1989; 1950 - 1960-lukujen osalta on kysymys arviosta.

Toccata, adagio ja fuuga C-duuri (BWV 564, 11 kertaa) sekä Preludit ja fuugat e-molli (10 kertaa), h-molli BWV 544, G-duuri, a-molli, Es-duuri BWV 552, ja D-duuri BWV 532 sekä Toccata ja fuuga F-duuri BWV 540. Useat näistä olivat esillä jo ennen vuotta 1918; niiden lisäksi kuultiin tällöin monta kertaa Toccata ja fuuga d-molli.<sup>276</sup> Suosituimpia teoksia soitettiin myös Helsingin konservatorion, myöhemmän Sibelius-Akatemian korkeimmissa kurssitutkiannoissa.<sup>277</sup>

Ensimmäisen pelkästään Bachin urkuteoksia sisältäneen ohjelman lienee soittanut Wilhelm Kempff vuonna 1921. Seuraavana vuonna Bach-illan piti myös Venni Kuosma.<sup>278</sup> Vastaavia tilaisuuksia järjestivät ennen syksyn 1950 Bach-sarjaa Elis Mårtenson 1925 ja 1929, Wilhelm Kempff 1932 ja Erkki Kalijärvi 1950. John Sundberg soitti 1931 kymmenen Bachin urkukoraalia, ja Geo Böckerman esitti 1949 seitsemän "katkismuskoraalia" sekä niiden kehyksenä Preludin ja fuugan Es-duuri kokoelmasta Clavierübung III - kyseessä oli ilmeisesti ensimmäinen Bachin omiin kokoelmiin perustuva ohjelma.

Bachin urkukoraaleja soitettiin kaikkiaan 27 konsertissa. Hänen urkusonaattejaan, ns. triosonaatteja, oli 1800-luvulla ja vielä pitkään myöhemminkin pidetty lähes mahdottomina soittaa.<sup>279</sup> Ensimmäisenä näistä lienee Suomessa kuultu sonaatti e-molli BWV 528 vuonna 1930 Venni Kuosman soittamana (Kotimaa 11.4.1930). Seuraavan kerran uskaltautui vasta Oiva Saukkonen vuonna 1940 esittämään sonaatin G-duuri BWV 530, minkä jälkeen kyseiset teokset alkoivat vakiintua ohjelmiston osiksi.

J.S. Bachin konserttosovituksista ensimmäisenä kuultiin d-molli-konsertto BWV 596 vuonna 1931 Elis Mårtensonin esittämänä. Koraalipartitoista suurimman, Sei gegrübet, Jesu gütig BWV 768, soitti vuonna 1939 Günther Ramin. Bachin juhlavuonna 1950 esitti Janne Raitio kokonaisuutena kahdeksan pienen preludin ja fuugan kokoelman BWV 553-560<sup>280</sup> sekä Anna-Liisa Antila "Kanoniset muunnelmat" BWV 769.

---

<sup>276</sup> Lähteiden perusteella ei voi useinkaan päätellä, mitkä Bachin samannimisistä teoksista olivat kysymyksessä; on kuitenkin oletettavaa, että Preludi ja fuuga e-molli yleensä oli BWV 548, G-duuri BWV 541 ja a-molli BWV 543 sekä Toccata ja fuuga d-molli BWV 565. Kymmenessä konsertissa kuultujen Bach-numeroiden nimet ovat jääneet puuttumaan tai puutteellisiksi - teosten suosituimmuusasteet tullevat silti riittävän luotettavasti esille.

<sup>277</sup> Kurs-examina Våren 1921-hösten 1932/Kurssitutkinnot Kevät 1933-kevät 1939, Sibelius-Akatemian kirjasto

<sup>278</sup> Oskar Merikanto ei muutamaa vuotta aikaisemmin pitänyt tällaista ohjelmaa suositeltavana: "voi myös ajatella koko ohjelman vaan Bachin ja hänen edeltäjiensä teoksista kokoonkähätyksi - tämä olisi kuitenkin suurimmalle osalle kuulijakuntaa vaikeastisulavaa ravintoa - - " (Tulenheimo - Merikanto 1916, 173).

<sup>279</sup> Kysymys oli epäilemättä lähinnä ao. aikakauden soittimien koneiston ja soinnin huonosta soveltuvuudesta kyseisiin teoksiin.

<sup>280</sup> Jo tällöin lienee arveltu, ettei kokoelma ole J.S. Bachin säveltämä.

## 5.4.2. Arvostelut

### 5.4.2.1. Arvostelujen määrä ja merkitys

Helsingin sanomalehtien musiikkikritiikki oli jo 1910-luvulla vakiintunut instituutioksi, joka säilyi useiden vuosikymmenien ajan. Ennen 1950-lukua musiikkiarvostelijoilla ei yleensä ollut pysyvää työsuhdetta lehtiin. Kuten Saksassa 1800-luvulla kirjoittajat olivat musiikin harrastajia, 1900-luvulla taas useimmiten ammattilaisia.<sup>281</sup>

Helsingissä 1920-luvulta lähtien säännöllisiksi käyneet urkukonsertit arvosteltiin yleensä kaikissa kaupungin päivälehdissä. Muutamat kritikoista olivat itse urkureita, joten he saattoivat esittää asiantuntevia arvioita mm. urkujen käytöstä, koulukuntaeroista ja ulkomaisten esikuvien vaikutuksesta.

Urkukonserttien niin kuin muidenkin konserttien arvostelut ovat usein kaavamaisia, mutta sisältävät toisinaan myös pohdiskelevaa ainesta.<sup>282</sup> Niiden kieli on erityisesti urkuihin ja urkujensoittoon liittyvien termien osalta vakiintumatonta, ja kielenkäytön kehitys on vaikea erottaa näkemysten kehityksestä. Suorien lainausten verraten laajamittainen käyttö tuntuu siksi seuraavassa tarkoituksenmukaiselta. Lukijalla on tällä tavoin myös tilaisuus saada käsitys kirjoituksista, joiden tavoittaminen alkuperäisistä lähteistä on työlästä.

Arvostelujen tarkastelu etenee osin kronologisesti, osin merkille pantujen koulukuntien ja ulkomaisten vaikutekokonaisuuksien mukaan ryhmiteltynä.

---

<sup>281</sup> Sarjalan (1990) mielestä tärkeimpiä kyseisen ajan Helsingin lehdistä ovat Helsingin Sanomat, Hufvudstadsbladet, Suomen Sosialidemokraatti ja Uusi Suomi (vuoteen 1918 saakka Uusi Suometar). Merkittävänä arvostelijoina hän tuo esiin seuraavat: Karl Ekman (K.E-n.), Lauri Ikonen (L.I. tai L.I.nen.), Evert Katila (E.K.), Uno Klami (U.K.-i.), Heikki Klemetti (H.K.), Leevi Madetoja (L.M.), Selim Palmgren (S.P-n.), Nicolaus van der Pals (N.P.), Väinö Pesola (-la.), Yrjö Suomalainen (Y.S.) ja Karl Fredrik Wasenius (Bis.).

<sup>282</sup> vrt. Sarjala 1990

### 5.4.2.2. Elis Mårtenson ja hänen oppilaansa

Vuonna 1925 Arvo Laitinen palauttaa Elis Mårtensonin kouluttaman Mauno Suomen konserttia arvostellessaan mieliin Oskar Merikannon toiminnan sekä nostaa esiin Mårtensonin Leipzigissa tapahtuneen opiskelun (Kotimaa 30.1.1925):

Tämä erinomainen taiteilija ja opettaja on aukaissut Mauno Suomelle näköaloja ennen kaikkea Karl Strauben, nykyisen tuomaskanttorin kiintoisaan aatemaailmaan. Tästä tuttavuudesta on ollut seurauksena mm., että Mauno Suomikin nyt kuuluu niihin, jotka - elävästi tajuten, mitenkä joustavasti eri aikakausien mukaan vaihtelevaa, kullekin ajalle aktuaalista esitystapaa Bachin ikaikoja syleilevät sävelelämykset edellyttävät - tahtovat pelastaa Johann Sebastianin eräiden kangistuneitten n.k. Bach-auktoriteettien ja Bach-spesialistien käsistä, mitkä auktoriteetit keinoilla millä tahansa koettavat saada raahatuksi hänet, elävistä elävimmän, British Museumin muumio-osastolle luullen käytännöllisessä suhteessa jokseenkin arvottomilla kiittelyillään ja historiallisilla todisteluyrityksillään siitä, mikä on suuren tuomaskanttorin sävelteosten oikea esitystyylä, parhaiten vaalivansa hänen myöhään puhjenneita laakereitaan kuihumasta - - Konsertinantajan vaikuttavasti kohoava Straube-tulkinta teki täyttä oikeutta Bachin lopullisen ihanalle Passacaglialle.

Hän havaitsee myös seuraaviksi vuosikymmeniksi vakiintuvan asetelman:

Elis Mårtenson ennen muita on se, "joka", Karl Strauben, hra Mårtensonin leipzigiläisen mestarin sanojen mukaan "on kutsuttu kannattamaan urkutaidetta Suomessa sillä huomattavan korkealla tasolla, jolle sen hänen opettajansa, prof. Merikanto on koroittanut." Mårtenson, straubelaisen uudistuksen suomalaisen apostolin rinnalle ja ympärille ryhmittyvät itsenäisesti Venni Kuosma - - hänen opintoverinaan, Mauno Suomi osaksi hänen toverinaan, viimeksi, sairausvuosien jälkeen, hänen oppilaanaan, sekä Paavo Rausi [Raussi] yksinomaan hänen kasvattinaan.

Sama ajatus toistuu myöhemminkin (Paavo Raussin arvostelu, Kotimaa 15.2.1927):

Mårtenson - Kuosma - Suomi - Raussi - siinä luottamusta herättävä ryhmä! Kunniaa Oskar Merikannon suurelle muistolle!

Leipzigin merkitys tuotiin usein esille esimerkiksi seuraavaan tapaan (nimim. M.P., IS 9.3.1925): "Hra Mårtensonin Bach-käsitys nojautuu Leipzigin traditsiooniin - - " Otto Kotilainen muistelee ihannoivasti Enrico Bossin vierailua arvostellessaan Helsingin konservatorion oppilasnäytettä (nimim. O.K., HS 31.5.1929):

- - urkusoiton päämestarin Elis Mårtensonin oma Bach-käsittely on edukseen vuosien kuluessa vapautunut saksalaisesta raskaudesta keveämmäksi, ilmavammaksi. Ja tämän sävyn ilokseen huomasi oppilaitten esityksistä. On ikäänkin nyt olisi ruvennut kantamaan meillä hedelmää se kylvö, minkä italialainen urkumestari Bossi Johanneksenkirkossa kauan sitten verrattomilla Bach-esityksillään herätti.

1920-luvun lehtiartosteluissa on runsaasti muitakin Mårtensonin ja hänen oppilaittensa Bach-soittoa koskevia havaintoja. Merkille pantiin mm. "legaton kiinteys, varma rytmi ja sekau-maton sormioiden sekä pedaalin käyttö".<sup>283</sup> Niin ikään mainittiin usein, että Mårtenson oli opiskellut Strauben johdolla. Monet huomiot vastaavat Karl Strauben soitosta esitettyjä kuvauksia:

Nuoren taiteilijan Bach-tulkinta nojaa muuten Strauben nerokkaaseen, paikoin niin yllätyksekkääseen metoo-diin, jos tuollaista termiä voi käyttää uudesti luovan esityksellisen analyysin suuntaviivoista.<sup>284</sup>

Nu som förr fäste man sig vid den plastiska dynamiska utformningen och registrerinskonsten.<sup>285</sup>

- - yksilöllisen, kaikesta kaavamaisuudesta vapaan sävellyksien käsittelytavan - seikka, mikä etenkin vanhojen mestariteosten esityksille oli omiaan lisäämään mielenkiintoa. Tässä suhteessa haluaisimme erikoisesti mainita Bachin a-molli preludin ja fuugan, jonka hra Suomi soitti kauttaaltaan runollisen kauniisti, melkeinpä romanttisin ottein, sävellyksen olennaisen hengen siitä kuitenkaan kärsimättä.<sup>286</sup>

Erytystä tyydytystä herätti hra Suomen väritystapa, joka karttoi kaikkea liikaa kirjavuutta, suhdittaen urkusoittain yksinkertaisesti ja selväviivaisesti musiikin todellista tyyliä myöten.<sup>287</sup>

Hän ei pyri ulkonaiseen häikäisyyn, ei ohjelman valinnassa eikä sen käsittelyssä; mieluummin hän osoittaa, mitä urkukappaleissa merkitsevät oikea aikamitta, selkeät voimasuhteet polyfoonisessa tyyliässä, ilmeikkäs registointi ja esitettävien teosten ymmärtäväinen jaksoittelu.<sup>288</sup>

- - toccata-osan ripeämmin soitettuna kuin Irgangin koulussa on tavallista. Hra Mårtenson soitti tämän Bachin valtavimpiin ja syvimpiin urkuluomiin kuuluvan mestarisävellyksen erittäin ehjäksi, luontehkain kohoamisin ja luonnollisesti luotettavalla teknillisellä varmuudella niinkuin tavallisesti.<sup>289</sup>

Taiteilijan urkusoitto on tyystin vapaa kaikesta haennaisuudesta ja liioittelusta, mikä ei tietenkään estä häntä hyväksikäyttämästä mahtavan soittimensa moninaisia välikeinoja. Jos ohjelman numeroista tahtoisi erityisesti jotakin korostaa, voisi mainita h-molli-fuugan mestarillisen kasvattamisen.<sup>290</sup>

---

<sup>283</sup> nimim. M.V.: Helsingin konservatorion oppilasnäytteen arvostelu, US 31.5.1927

<sup>284</sup> tuntematon arvostelija: P.Raussi, SSd 8.4.1924

<sup>285</sup> nimim. N.P.: E.Mårtenson, Hbl 8.3.1925

<sup>286</sup> tuntematon arvostelija: M. Suomi, IL 19.10.1925

<sup>287</sup> nimim. H.K.: M. Suomi, US 13.11.1926

<sup>288</sup> nimim. M.V.: Mårtenson, US 6.3.1927

<sup>289</sup> nimim. H.K.: Mårtenson (J.S.Bachin ns. Doorinen toccata ja fuuga), US 4.3.1928

<sup>290</sup> nimim. E.K.: Mårtenson, HS 17.2.1929

- - kaikista onnistumattomista kokeiluista vapaan, selväpiirteisen, puhtaain musikaalisiin tarkoituksiin perustuvan esittämistapaansa.<sup>291</sup>

Tekniken är väl utvecklad och det bundna spelet även i polyfona uppgifter mycket omsorgsfullt.<sup>292</sup>

Hra Mårtensonin soitossa ovat selväsuuntainen ja samalla joustava rytmi, teknillinen kvaliteet, normaali ja selväsuuntainen muotoilu sopusuhtaisesti kehittyneet suorastaan ihailtavalle tasolle.<sup>293</sup>

Hänellä on jo oppilasajoista asti ollut hallussaan tuo harvinainen, jopa vain kuviteluksikin väitetty salaisuus: urkurinrytmi. Urut, rytmillisistä mahdollisuuksista pinnallisesti katsoen sangen vapaalta tuntuva soitin, nyansoi hänen käsissään erinomaisen ilmehikkäästi myös rytmin. - - Mutta Mårtensonin fraseeraus ei olekaan enemmän tai vähemmän mekaanista teoretisointia, vaan se on rytmillisen synteessin vaistottua, ehdotonta tajuamista joka itsestään muotoaa hänen esityksensä. Hänen rytminsä ei ole dynamista vaan aikamittallista, siis aidointa urkurytmiä.<sup>294</sup>

De skickligt avvägda dynamiska stegringarna i fantasins mellersta del samt den plastiskt överskådliga klarheten i fugan väckte speciell uppmärksamhet.<sup>295</sup>

Mårtensonin oppilaan Jouko Kunnaksen ensikonsertin arvosteluissa pantiin 1933 merkille kohtuullinen temponkäsittely, selkeät polyfoniset linjat ja rytmisen täsmällisyys (mm. nimim. S.P-n, Hbl 29.10.1933). Kunnas itse, joka seuraavina vuosina esitti Mårtensonin Bach-soitosta poikkeavia näkemyksiä, näyttää 1950-luvulla palaavan 1920-luvun sävyihin (1958, 541):

Kirjoittaja muistaa opiskeluvuosiltaan elävästi ne loistavat Bachin ja Regerin tulkinnat, joita Mårtensonin Johanneksenkirkossa pitämässä konserteissa saatiin kuulla. Temperamentikas, alkuvoimaisen verevä näkemys yhtyi soittajan loistavaan ja luistavaanteknilliseen valmiuteen. Bachin sävellysten yhteydessä olisi ehkä väärin puhua värityksestä. Tyylillisissä kysymyksissä ei Mårtenson "haksahantanut". Hän valitsi äänikerrat musiikin sisäisiä arvoja vastaavasti. Mutta milloin kysymyksessä oli todella väritteellinen tehtävä, soittaja loihi uruistaan hämmästyttävän hienoja ja rikasvivahteisia soitinsävyjä. Näin nimenomaan ranskalaisen musiikin parissa, jolla silläkin oli paikkansa konserttiohjelmissa.

Heikki Klemetti alkoi jo 1920-luvulla esittää myös Straubesta poikkeavia, opintoaikoinaan Saksassa sekä Schweitzerilta omaksumiaan näkemyksiä:

---

<sup>291</sup> nimim. E.K.: Mårtenson, HS 23.2.1930

<sup>292</sup> nimim. N.P.: Y. Marjokorpi, Hbl 5.10.1930

<sup>293</sup> nimim. M.P.: Mårtenson, Ajan Sana 23.2.1931

<sup>294</sup> nimim. O.T.: Mårtenson, US 22.2.1931

<sup>295</sup> nimim. S.P-n: Mårtenson, Hbl 5.3.1933; kysymys on Fantasiasta ja fuugasta g-molli

-- passacaglia soitetaan Strauben tyyliä nyansoiden, mikä kyllä ei ole historiallisesti oikea ja modernilta katsantokannaltakin arvioiden usein liioitteluun johtava periaate.<sup>296</sup>

Tyylillä hra Mårtensson soittaa Bachia, olen toisinaan eri mieltä. -- Mutta ei johdu silti mieleeni ruveta jollakin tavoin kumoamaan tihentöä Mårtenssonin periaatteita, eikä edes polemisimaan häntä vastaan. Annan täyden arvon ja kunnioituksen hänen mielipiteilleen, jotka ovat jokapäiväisessä johtaneet täysin johdonmukaisesti ehjään tyyliin lajissaan ja varsinkin kun näitä mielipiteitä kannattaa niin harvinainen taito käytännössä.<sup>297</sup>

Klemetti pohdiskeli erityisesti tempon ja rytmien kysymyksiä ja vertaili ratkaisuja Strauben kuoronjohtajana Bachin teosten yhteydessä käyttämiin.

Paavo Raussin straubemäinen tapa päättää Bachin fuugaa diminuendoon herätti sekin jo 1920-luvulla arvostelua (nimim. L.M., HS 6.4.1924). Venni Kuosman soitossa taas huomattiin Strauben koulukunnasta ilmeisesti poikkeavia piirteitä, vauhdikkuutta, ehkäpä suurpiirteisyyttäkin (nimim. T.H., IL 10.10.1927):

Wenni Kuosman urkusoitossa on mielestäni aina ollut erikoista ryhtiä, rytmillistä selkärunkaa ja varmaa taiteellista muotoiluaitia, kykyä nähdä sävellysten suuret linjat.

### 5.4.2.3. Marcel Duprén vaikutus

Marcel Duprén maine Ranskan "puhtaan" urkujensoiton edustajana oli levinnyt Suomeen jo ennen Armas Maasaloon vuonna 1925 kirjoittamaa esittelyä. Arvo Laitinen tuo hänen nimensä esille kyseisen vuoden alussa (Kotimaa 30.1.1925):

Tosin Mauno Suomen luontainen musikaalinen vaisto on herkempi ranskalaiselle näkemis- ja tuntemistavalle, kuin saksalaiselle, vaikka hänen koulutuksensa rakentuukin pääasiassa jälkimmäisen luomille traditioille. Franckin koraali-fantasian henkevä runollinen ja rikasilmeinen esitys viittasi selvästi, missä nuoren urkutaiteilijan pitäisi saada täydennellä opintojaan. Pariisissa jonkun Duprén'n seesteisessä ilmapiiressä puhdistuisi hänen suurialupaava äänenvärittelytyylinsä eräistä epäorgaanisista aineksista, jotka siellä täällä pyrkivät himmentämään maalauksen kaunista kokonaisvaikutusta.

---

<sup>296</sup> M. Suomi, US 25.1.1925

<sup>297</sup> E. Mårtensson, US 17.2.1929

Mauno Suomen vuoden 1926 konsertin arvostelijat totesivat hänen soittotapansa muuttuneen, olihan Suomi "palannut hiljakkoin Duprén kuuluisasta koulusta" (nimim. M.P., IL 13.11.1926):

- - hillitty ja samalla aistikas, räikeitä vastakohtia vierova väritys, huomattavan pitkälle kehittynyt tekniikka ja ennenkaikkea runollinen jaksottelu - mikäli suurempaa persoonallista ilmeikkyyttä urkusoitossa yleensä voi havaita. Bach-numeroista jäi erikoisesti mieleen yksinkertaisen kauniisti soitetut koraalialkusoitot sekä suuri g-molli-fantasia ja fuuga, jonka esitys jollain tavoin poikkesi totunnaisesta saksalaisesta käsityskannasta, mutta joka sen vuoksi vaikutti sitä mielenkiintoisemmalla.

Heikki Klemetti kirjoittaa pitävänsä Suomen rekisteröinneistä, jotka ilmeisesti olivat yksinkertaisempia kuin Mårtensonin suosimat ja karttoivat "kaikkea liikaa kirjavuutta, suhdittaan urkusoinnin yksinkertaisesti ja selväviivaisesti musiikin todellista tyyliä myöten" (US 13.11.1926). Armas Maasalo puolestaan mainitsee Mauno Suomen "yksinkertaisen, runollisen jaksottelun" (SML 9/1926) - kirjoittajien usein käyttämä sana "jaksottelu" tarkoittanee jäsentelyä (fraseerausta), Maasalon havaitsema runollisuus on mahdollisesti agogiikan tuottamaa. Arvo Laitinen havaitsee nopeiden tempojen käytössä "viisaasti sulatettua suurmestarin - ranskalaisen Duprén - vaikutusta" (Kotimaa 16.11.1926):

Bachin sävelteosten aikamittakäsittely oli straubelaiselle käsitykselle jokseenkin vastakohtainen. Vaan kumpikin katsantokanta on yhtä johdonmukaisesti perusteltu - - Suuren g-moolli-fuugan [!] vauhdikas tempo tuntui miltei uskalletulta, mutta erinomaisen piristävältä. - - Mutta epäilemättä hra Suomen urkuilta on antanut runsaasti aihetta ajatuksenvaihtoon asiantuntijoiden keskuudessa!

Venni Kuosman konserttia vuotta myöhemmin arvioidessaan Laitinen jatkaa saksalaisten ja ranskalaisten esikuvien vertailua (Kotimaa 14.10.1927):

Venni Kuosma teki viime suvena, kuten tunnettua, matkan kuulun Duprén luo. Kuosma on ensimmäinen suomalainen urkuri, joka on käynyt sekä Strauben että Duprén koulua - - Tosin Kuosma väittää, ettei Strauben ja Duprén välillä vallitsekaan niin oleellista erotusta - ainakaan Bachiin nähden - kuin ollaan taipuvaisia päättelemään.

Kuosman vuonna 1930 pitämien kahden konsertin arvioinnissa korostuvat soiton uudet "pariisilaiset", selkeyteen ja yksinkertaisuuteen liittyvät piirteet:

Erinomaisen urkutaiteilijan monipuolinen lahjakkuus on kaikesta päättään viime aikoina kehittänyt yhä tuntu-  
vampaan selväsuuntaisuuteen ja teknilliseen loistelaisuuteen. Hra Kuosman soitossa ihasuttaa kuulijaa  
monipuolisen taituruuden ohella rytmillinen ytimekkyys ja hänen normaali, raikasotteinen muotoilunsa.<sup>298</sup>

Kuosma ei ranskalaista musiikkiakaan soittaessaan koketeeraa äänikertojen runsaudella, puhu-  
mattakaan harkitsemattomasta värityksen katkonaisuudesta. Vaan ehyt kokonaisuus ja selväpiirteiset linjat  
ovat hänen tulkintansa runkona, piirustuksena, johonväritystäysin sopusuhtaisesti liittyy - tulkintatapa, mikä  
elävästi tuo mieleen Pariisin monet mestarilliset urkurit.<sup>299</sup>

Selim Palmgren puolestaan pitää mm. Bachin teosten rekisteröintejä värättöminä, varsinkin  
verratessaan niitä Ferruccio Busonin maineikkaisiin pianosovituksiin.<sup>300</sup>

Vuonna 1936 Kuosma tuntuu soittaneen entistäkin ranskalaisemmin, vaikka kuva soiton  
uusista piirteistä ei hahmotukaan selvästi (nimim. Särrä, IS 26.10.1936):

Kuosma ei ole enää niin henkeen ja vereen straubelainen, kuin hän oli vielä kymmenkunta vuotta sitten.  
Ranskassa-käynti ja monsieur Dupré'n koulu näkyvät muuallakin kuin ohjelmaavalinnassa (Saint-Saëns ja  
Widor): hänen väritysasteikkonsa on irtautunut eräänlaisesta kaavamaisuudesta tai sanoisiko paremminkin  
jonkinlaisesta painopisteille rakentamisesta, siihen on tullut ilmavuutta, jonka yhteydessä tekisi mieli melkein  
puhua impressionistisesta koloriitista.

Ranskalainen hienostuneisuus (avslipning och förfining) (nimim. N.P., Hbl 24.4.1932)  
pannaan merkille Duprén johdolla opiskelleen Yrjö Marjokorven tulkinnan yleisotteessa,  
jäsentelyssä ja rekisteröinneissä (nimim. O.I-n, Suomenmaa 24.4.1932).

Paavo Raussin vuoden 1935 konserttia arvostellessaan Armas Maasalo puolestaan käyttää  
Duprén koulukunnan sanontoja (Kotimaa 19.3.1935):

Tosin soittimen käsittely ja reistrointi urkurakenteen kehityssä on Saksassa Strauben vaikutuksesta tullut  
monin verroin enemmän taituruutta kysyväksi, jota koulua Raussinkin urkuilta tunnusti, mutta ajan merkit  
viittaavat jo takaisin Bachin oman ajan selvyteen ja yksinkertaisuuteen niin esitykseen kuin soittimenkin  
kehitykseen nähden.

- - Eiköhän [J.S. Bachin Toccatan, adagion ja fuugan]reistrointiin nähden jyrkät dynamiset vaihtelut,  
jolla leipzigiläinen koulu värittää alkuosan jalkiosoolon, vaikuttaisi taiteellisesti ehyemmältä vähemmän  
jyrkinä, ainakin Johanneksenkirjon akustiikassa ja sen uruilla!

---

<sup>298</sup> Nimim. M.P., IL 7.4.1930

<sup>299</sup> Nimim. M.P., Ajan Sana 10.11.1930

<sup>300</sup> Nimim. S.P-n, Hbl 6.4.1930 (kysymys on Bachin Preludista ja fuugasta D-duuri): - - eller har man mähända  
redan blivit bortskämd med Busonis överdådigt glansfulla pianobearbetning av detta stycke?

#### 5.4.2.4. Jouko Kunnas keskustelun virittäjänä

Pariisi oli jo 1920-luvulta lähtien alkanut vakiintua urkurien uudeksi opintomatkojen kohteeksi Leipzigin rinnalle. Seuraavalla vuosikymmenellä Jouko Kunnas aloitti voimakkaan kampanjan Duprén edustaman soittotavan puolesta ja samalla Elis Mártenonin linjaa vastaan. Arvioidessaan Pariisissa opiskelleen Taneli Kuusiston konserttia hän toteaa tämän soittaneen Bachin Preludin ja fuugan h-molli totuttua nopeammin ja "poiketen rohkeasti Strauben romantisoivasta ja jo omassa maassaankin vanhentuneesta esitystavasta" (nimim. J.K., US 1.12.1935). Erityisesti Strauben liittyväksi mielletty levoton sormioiden ja äänikertojen vaihto alkaa Kunnaksen mielestä tuolloin olla jo "kappale menneisyyttä" (SML 1/1936). Hän moittii myös Mártenonin urkuoppilaan Bach-esityksen hitautta ja ylikorostettua staccato-artikulointia :<sup>301</sup>

■ mmettelemään jäi kuitenkin fuugan hidasta tempoa ja sen outoja staccato-kulkuja. Lienee kai tunnettua, että nykyajan urkurimaailman edustavimmat nimet niin Ranskassa kuin Saksassakin pyrkivät Bach-soitossaan suoraviivaiseen, mahdollisimman yksinkertaiseen, mutta sulavaan esitykseen, eikä vain dynamisesti, vaan fraseerauksessakin.

Heikki Klemetti taas vertaa Kunnaksen omaa Bach-soittoa vuosisadan alussa oppimaansa saksalaiseen perinteeseen, jonka artikulointi näyttää olleen kuultua staccatopitoisempaa - hänen käyttämänsä sana "äärittää" tarkoittanee jäsentelyä (US 31.1.1937):

Jouko Kunnas esitti sen yksinkertaisin värein, selvästi äärittäen. Käsitys poikkesi hieman vanhan saksalaisen traditioson säilyttämstä. Toccatan lopukkeiden tenut ovat viimeksimainitussa jonkinverran rauhallisemmat, samoin nopeakuvioidet resitatiivit. Joka tapauksessa se oli vakuuttavampi kuin monet uudenaikaisen levottomat harhatulkinnat. Edelleen hra Kunnas oli myönteisesti rytmivarma suurta C-molli passacagliaa hallitessaan. Se oli myös ammattimuusikolle selvä ääriykseltään. Mutta ehkä suurta yleisöä varten ei olisi haitaksi jaksoittaa vieläkin terävämmin silloin tällöin; nimenomaan kun on siksi hidasliikkeiset urut kuin Johanneksenkirjon. "Suuressa" g-molli fuugassa se on miltei välttämättömyys. Pääaihe on näet, paitsi vanhemman ajan urkuesityksistä, myös aikoinaan paljon soitetun Abertin orkesterisovitusten nojalla syöpyntä mieliin vähän staccatomaisesti reippaampana. - - Pääasiassa aina normalisoitteinen ja väriltä kohtuullinen tulkinta.

---

<sup>301</sup> nimim. K-s, konservatorion oppilasnäyte, ASu 25.5.1936

Kunnaksen vuoden 1937 konsertti herätti arvostelijat tavallista laajempiin pohdintoihin. Hänen osittaista luopumistaan "puhtaasti urkumaisesta legatosta" (det rent orgelmässiga legatot) muotoilun plastisuuden ja karakteristisuuden hyväksi pidettiin mielenkiintoisena (nimim. N.P., Hbl 31.1.1937). Heikki Aaltoila arvioi "ranskalaisittain, kepeissä aikamitoissa, kimmoavin rytmien ja tulkinnalta silti tavattoman selkeästi ja kuulaasti" etenevää soittoa Albert Schweitzerin Bach-kirjasta tutuin luonnehdinnoin (nimim. A-la, ASu 1.2.1937):

- - Taidokkain dynaamisin ja agoogisin keinoin loihti taiteilija Kunnas rytmillisesti tehokkaissa kohdissa korviimme aksentin, jota urkujen äänenannossa ei todellisuudessa esiinny ja kirkon mahdottoman akustiikan hän useimmiten voitti määrätietoisa hienovaraisuudella.

Soitosta saattoi kuitenkin puuttua "ylhäistä ja kohottavaa rauhallisuutta" verraten nopeiden tempojen ja "hieman pakotetun ja hermostuneen" rytminkäsittelyn vuoksi (nimim. A.V., HS 31.1.1937).

Monet arvostelijat havaitsivat Duprélta omaksutun pyrkimyksen selkeyteen, "att låta kompositionerna tala för sig själva, eftersträvande största möjliga klarhet" (B.B-t, Sv. Pr. 1.2.1937). Sulho Ranta, joka osoitti omassa sävellystuotannossaankin kiinnostusta historiallisiin esikuviin, alkoi näinä vuosina pohtia arvosteluissaan urkumusiikin ajankohtaisia kysymyksiä (nimim. Särrä, IS 1.2.1937):

Hän [Kunnas] lähtee Bachiin nähden ylimalkaan paljon askeettisemmasta, pelkkää musiikkia alleviivaavasta tulkinta-asenteesta, kuin mihin meillä yleensä on totuttu. Niinpä ei varsinaisesta registeröinnistä sanan värittävässä mielessä voi juuri puhua. Käsitystapa oli toisin sanoen historiallinen, stilisoiva, mikseipä arkaisoivakin.

Kunnaksen syksyn 1938 konsertti samoin kuin iltamusiikki 1941<sup>302</sup> innoittivat arvostelijoita duprémäisen soittotavan kiittävään analyysiin:

Jouko Kunnas antoi eilen Johanneksenkirkossa urkukonsertin, joka on parhaita siellä milloinkaan kuulemistani, eräässä suhteessa suorastaan ainutlaatuinen. Tarkoitin tapaa, jolla hän ylivoimaisesti kumosi väitteen, ettei mainitun kirkon akustiikassa voi soittaa selkeästi. Jouko Kunnas saa kuvioonsa ensinnäkin alkukimmon, joka muistuttaa klaverin äänenantoa, klaverimaisella loistolla ja helmeilevän kirkkaasti hän myös

---

<sup>302</sup> nimim. Ehr., Vanhan kirkon iltamusiikki, Hbl 26.1.1941: - - den översködliga frasindelningen, det mångskiftande anslaget - -

vyöryttää nopeimmankin kuvion vaikkapa täydessä fortissimossa niin, että jokainen sävel saa täsmällisen oman aikansa, jona korva ennättää tajuta ainoastaan sen eikä yhdenkään naapurin samanaikaisesti soivan kirkon holveissa. Ryhdikäs, luistava, turhia fernaattiefektejä ja muita tehoja karttava esitys, jolla on kerrankin tilaisuus pohjata täydelliseen teknilliseen taitamiseen, tarjoaa todella parasta, mitä meillä tällä alalla saa kuulla.

Rohkenen otaksua, ettei meillä kukaan kykene ylittämään esimerkiksi Bachin riemullisella virtuoositeilla soitettua F-duuri Toccataa. Tavattomista teknillisistä vaikeuksistaan huolimatta se oli kevyt kuin raikkaana kohiseva puro. Tätä kuunnellessa oli mahtava alkunumero, Bachin c-molli preludi ja fuga, miltei unohtua.<sup>303</sup>

Tämän jälkeen kukaan urkuri ei enää voi syyttää kirkon kaikuisuutta kuvion puuroutumisesta ja sointi-laavojen kaoottisuudesta. - - On viehättävää, että Kunnas ei "registreeraa" Bachia, vaan antaa sen ikäänkuin soinnittautua omin hopioin.<sup>304</sup>

#### 5.4.2.5. Urkujenuudistuksen vaikutus

Ensimmäinen, joskin vähättelevä viittaus Saksan 1920-luvun uusiin ajatuksiin sisältynee Arvo Laitisen toteamukseen Elis Mártonsonista (Kotimaa 15.2.1924):

Paljon tärkeämpänä kuin saivartelevia kiistoja Bach-tyylistä pitää hän suuren Tuomaskanttorin hengen kosmillisen olemuksen kirkastamista. Johtopäätökset niistä periaatteista, joista esitystavan valinta riippuu, ovat silloin selvät: Varokaa tekemästä kosmillisesta Bachista historiallista muumiota!

Vasta 1930-luvulla arvosteluissa alettiin puhua "historiallisesta tyylinmukaisuudesta". Wilhelm Kempffin "väriyksen ja muotoilun" todettiin vuonna 1932 poikenneen joskus huomattavasti totunnaisuudesta, "mikä monesta urkurista saattoi tuntua hyvinkin yllättävältä" (Ajan Sana 25.2.1932). Heikki Klemetin arvostelusta ilmenee, että kysymyksessä oli äänikertojen osalta mm. "korkeiden jalkamäärien" käyttö sekä avustajien puuttuminen (US 25.2.1932).

Leipzigin kirkkomusiikkiopiston kuoron vieraillessa Suomessa vuonna 1933 toi urkusolistina toimineen Horst Schneiderin "värittäminen" Sulho Rannan mielestä esiin "uusimmat leipzigiläiset urkupyrimykset", "kuulun Strauben viimeaikaisimman vanhain mestarien tulkinnan", joka rekisteröintien osalta perustui "eräisiin 1600 - 1700-luvun renovoituihin urkuihin". Ranta pitää

---

<sup>303</sup> nimim. A-la, ASu 12.11.1938

<sup>304</sup> Arvo Laitinen, Kotimaa 15.11.1938

rekisteröintejä mielenkiintoisina, mutta arvelee, ettei niiden toteutus onnistu Johanneksen kirkon uruilla (ASu 6.9.1933). Selim Palmgren taas olisi jälleen toivonut rikkaampaa väritystä (nimim. S.P-n Hbl 6.9.1933).

Vuonna 1935 oli Paavo Raussin soitto Rannan mielestä "selkeätä ja tervettä" eksymättä äärimmäisyyksiin, joita Ranta vieroksuu seuraavaan tapaan (nimim. Särrä, IS 29.3.1935):

Montako tyyliä ja suuntaa Bach-registeröinnissä lienee ollut sadan vuoden aikana, on vaikea tietää (monesti kai yhtä monta mieltä kuin miestäkin), liioittelua ainakin on ollut ja tulee kai aina olemaan: joko mennään äärimmäisen yksinkertaiseen, kaavaillaan 200 vuotta vanhoja urkuja tai annetaan koko nykyisen äänikertapaljouden sanoa kaiken sanottavansa jo pienessä koraali-alkusoitossa.

Toinen arvostelija taas pitää Raussin soiton straubemaisia piirteitä ilmeisesti jo "vanhan- aikaisen" moderneina (nimim. L.F., Sv. Pr. 18.3.1935).

Arvostellessaan Jouko Kunnaksen "barokkimestareita lähelle pyrkivää soittoa" Heikki Klemetti rohkenee vuonna 1938 jo ennustaa urkujenuudistuksen pikaista läpimurtoa Suomeksi (US 12.11.1938). Kunnas ei kuitenkaan yhtynyt uudistusliikkeen ankariin näkemyksiin. Näin saattaa päätellä hänen vuoden 1939 konserttinsa arvostelusta, jossa todetaan, ettei hän kaihtanut modernien urkujen "hienostuneisuutta" (raffinemang).<sup>305</sup>

Kun Günther Ramin vuonna 1939 vihdoinkin saapui Suomeen, Kunnas tunnusti hänen ansionsa, mutta pysyi entisellä kannallaan.<sup>306</sup>

Ramin on urkujen ääressä vaatimaton ja hillitty, tuntuu toisinaan turhankin asialliselta. Hän karttaa kaikkea, mikä vähänkin vaikuttaa tehokeinoiselta [yksinomaan virtuoosiselta] tahi muuten asiaan kuulumattomalta. Tempot Ramin ottaa säännöllisesti verkkaiselta puolelta valiten toisinaan niinkin raskaita aikamittoja, että ne tuntuvat Ranskassa [tunnettujen ranskalaisten taiteilijoiden luona] oppia saaneesta peräti oudoilta (Bachin c-molli Passacaglia).

[ - - Soiton ihastuttava puhtaus, kuvion ihmeellinen kuulakkuus ja fraseerauksen luonteva elävyys - - ] Koloristina on nuori urkumestari erittäin mielenkiintoinen. Hän käyttää rohkeasti hyväkseen soittimensa kieliaänikertojen suurta värikkäyttä, lisääpä niihin vielä yläävelistöjenkin kirjavakajahteisuutta (Bachin Muunnelmasarja), tuoden siten elävästi mieleemme barokkiajan omalaatuiset urut ja soittotavan.

---

<sup>305</sup> nimim. L.F., Sv. Pr. 17.4.1939; Tauno Äikää puolestaan luonnehtii haastattelussaan 6.8.1992 1940-luvulla kuulemaansa Kunnaksen Bach-soittoa "jykeväksi".

<sup>306</sup> Nimim. K-s, ASu 17.4.1939; sama arvostelu muokattuna, nimim. J.K., SML 5/1939, 107 (hakasuluilla varustetut sanonnat ovat alkuperäisestä arvostelusta)

Konsertin ohjelma sisälsi etupäässä vanhaa ja luonnollisesti yksinomaan arvokasta [tyyliltään etupäässä raskassävyyistä].

Muut arvioinnit olivat varsin positiivisia ja kiinnittivät huomiota mm. "harvinaisen elävään, pienimpiä yksityiskohtia myöten tutkittuun tulkintaan" ja esityksen "selvyyteen ja yksinkertaisuuteen, herkkään runollisuuteen ja hehkuvaan voimaan" (HS 17.4.1939). Taneli Kuusisto luonnehti Raminia "keskitien edustajaksi" (1939).

Kun urkujenuudistusliikkeeseen liittyvät huomiot olivat 1920 - 1930-luvuilla rajoittuneet lähinnä ulkomaisiin soittajiin, Sulho Ranta pääsi vuonna 1940 jo toteamaan Erkki Kalijärven konsertista tämän rekisteröineen Krebs- ja Bach-osastossa "tahallisen 'avoimesti', niinkuin nykyisin on tapana" (IS 28.10.1940).

Vastaavat, lähinnä rekisteröintiä koskevat havainnot toistuvat pitkin 1940-lukua:

Bach oli eilen tahallisen karu koloriitiltaan, mutta tukeva ja polyfonisesti selkeä. Konservatorion salissa urkusoitto vaatiikin aivan erikoista sormeiluselvyyttä. Toisin kuin kirkkojen usein humisevassa akustiikassa täällä jokainen kuvio erottuu ja kuuluu.<sup>307</sup>

Ei ole näet kysymys urkujensoitosta meikäläisessä vanhassa mielessä, siis sekahälyisestä, paksusta, tahmeasta. - - Ei jälkeäkään paksusormisesta, rotevajalkaisesta barokista, kaikki on autereista, kevyttä, henkevää.<sup>308</sup>

Äänikertojen valinnasta on taiteilijalle vaikea antaa ehdotonta tunnustusta, vissi kirpeys eli kovuus haittasi välistä sointia - -<sup>309</sup>

Ehkäpä kirkon kaikusuhteilla oli osansa siihen, että jalkion ja manuaalien sävelalueen distanssi kuulosti nyt näissä Bachin sävellyksissä kovin pitkältä, kun pedaalin - niinkuin tuntui - pelkkien 16-jalkaisen äänikertojen vastakohtana sormioissa käytettiin hyvin kirkkaita sävyjä.<sup>310</sup>

Ett sympatiskt drag i hans val av stämmer är dess genomgående orgelmässighet och undvikande av ovidkommande orkesterimitation.<sup>311</sup>

Registroidinnissaan taiteilija tuntui pyrkivän yhä ankarampaan barokkisävyytykseen, joskus suorastaan tuhlailleen alikvot-äänikertoja.<sup>312</sup>

---

<sup>307</sup> nimim. Särrä: V. Kuosma, IS 5.2.1943

<sup>308</sup> nimim. H.A.: J. Raitio, ASu 26.4.1944

<sup>309</sup> nimim. P.: E. Kalijärvi, Karjala 20.2.1949

<sup>310</sup> nimim. V.H-o: E. Kalijärvi, HS 20.2.1949

<sup>311</sup> nimim. N.-E.R.: E. Kalijärvi, NP 23.2.1948

<sup>312</sup> nimim. J.R-io: E. Kalijärvi, IS 20.2.1949

Äänikertojen käyttelyn suhteen taiteilija kumminkin liikkui kovin askeettisella linjalla - - "romanttinen" piirre siellä täällä lisänä ei suinkaan olisi ollut tyylin vastaista, vaan pikemminkin sitä täydentävää.<sup>313</sup>

Kirjoittajat saattoivat myös antaa "tyylinmukaisen" rekisteröinnin ohjeita:

- - jäi kaipaamaan aitoja barokkiaikojen värisävyjä. Nehän ovat nykyaikaisillakin uruilla toteutettavissa. Kun dynaamisen voiman lisääjänä turvaututaan pääasiassa yleispaisuttajaan, kuten eilisen konsertin alkunumeron, Bachin F-duuri-toccatan esityksessä, syntyy häiritsevää urkuhuminaa, josta soiton ja nimenomaan Bachille tyypillisen polyfonian kuulakas selkeys ja kuulaus kärsii.<sup>314</sup>

Bachin ihastuttava Preluudi ja fuuga (A-duuri) välkkyy Venni Kuosman esittämänä aidoin Silbermann-urkujen väreihin.<sup>315</sup>

Edelleen on Bachin urkuteoksia esitettäessä tärkeämpää soitimen plastillinen käsittely ja eritoten fuugan pääaiheiden selvä jäsentely, kuin liiallisen huomion kiinnittäminen tilapäisiin voimavaihteluihin ja nyansseihin.<sup>316</sup>

Nuori urkuri Janne Raitio rohkenee jo todeta kollegansa tulkinneen Bachia "tavalla, jota nykyään jo yleisesti omaksuttuun barokkisuuntaukseen verrattuna tuskin enää voidaan puolustaa".<sup>317</sup>

Sulho Ranta puolestaan panee jälleen merkille liiallisena pitämänsä intoilun (nimim. Särrä, IS 24.10.1950):

Kuusisto edustaa Bachin soitossaan nykyistä käsitystä "asiallisesta" Bach-tyylistä. En voi mitään sille, että tällainen käsitys rupeaa pian tuntumaan kaavamaiselta. On hypätty äärimmäisyydestä toiseen. Pitääkö pianistienkin soittaa Wohlttemperierteä kuin cembalolla, vain forte ja piano. Tai viuluniekän ottaa käteensä kaarijousi, jotta Chaconnen soinnut soisivat kuin kaksisataa vuotta sitten! Kun uruissa on mahdollisuuksia, miksei niitä käytetä? Oikein teki hyvää, kun koraalialkusoittoa ihan väritettiin, jotta "kaikkivoipa" kuului.

Tietoisen viileä tulkintatapa kiinnitti arvostelijoiden huomiota Enzo Forsblomin ensikonsertissa, jossa jopa Max Regerin sonaatti oli vailla tavanomaista romanttista pursuavuutta (nimim. N.-E.R.; NP 18.4.1948). Toisaalta muutamat arvostelijat kaipasivat jatkuvasti

---

<sup>313</sup> Nimim. T.K-la: E. Kalijärvi HS 20.2.1950

<sup>314</sup> nimim. O.P.: Jouko Kunnas, US 25.2.1945

<sup>315</sup> nimim. O.P.: Venni Kuosma, US 14.2.1947

<sup>316</sup> nimim. V.I-nen: Vilho Viikari, SSd 27.10.1947

<sup>317</sup> nimim. J.R-io: Vilho Viikari, IS 27.10.1947

vapaampaa otetta urkurien soittoon Bachin, "temperamentikkaan improvisoijan", musiikkia esitettäessä.<sup>318</sup>

#### 5.4.2.6. Finn Viderø ja hänen oppilaansa

##### Finn Viderø'n esiintyessä Lapualla

konserтин tunnusomaisimpia piirteitä olivat metronomisen tarkka, agogisia ja dyna-misia vaihteluja (viimeksi-mainitulla emme tarkoita säästeliäästi käytettyjä sormio- ja ns. porrasvaihteluja) visusti karttava, paikotellen yllättävän nopea esitystapa, kuten esimerkiksi Bachin fuugassa (h).

Hänen merkityksestään "julistajana, uutena profeettana ja uusien, miltei-pä vallankumouk-sellisten aatteiden ajajana? jollaisena kirkkomuusikkomme saapuivat häntä ensisijaisesti Lapu-alle kuuntelemaan" ei Viderøtä laajasti Kirkkomusiikkilehdessä esitellyt Antero Lintuniemi (1949b) ollut vielä varma.

Enzio Forsblom soitti opiskeltuaan Viderø'n johdolla D. Buxtehuden ja J.S. Bachin sävel-lyksiä selkeästi ja "täydellisen puhdastyylisesti" (stilent) (nimim. N.P., NP 19.9.1949). "Tyy-lillisen vaiston" ansiosta "barokkimestarien urkumusiikki soi nyt aitona, ilman turhia ääniker-rallisia kaunisteluja, miltei karusti" (nimim. T.P., US 18.9.1949), ja soitto oli "väriyksellisiä keinoja ja tehoja karttavaa antaen lineaariselle ilmeelle selvän etuoikeuden" (nimim. U.K.-i., HS 18.9.1949). Janne Raitio oli urkurina selvillä uuden soittotavan ominaisuuksista (nimim. J.R.-io, IS 19.9.1949):

Urkurin tulkinallisesta näkemyksestä heijastui voimakkaita vaikutelmia erään viimeaikaisen suuntauksen yhä arkaistisempaan äänikertayhdistelyyn pyrkivästä tyylistä. Mainittuun soittotapaan liittyy myös maksimaalisen pitkiä kaaria suosiva muotoilu, jolla sävellyksen arkkitehtoniset linjat kieltämättä piirtyvät yhtenäisiksi, joskin hieman yksitoikkoisiksi.

Kirjoittaja toivoi kuitenkin, että onnistunut suoritus kannustaisi "syventymiseen myös alan muiden säveltäjien tuotantoon".

---

<sup>318</sup> nimim. Ehr.: Sibelius-Akatemian oppilasnäyte, Hbl 23.5.1950

Geo Böckermanın konserteissa esiin tullut Viderøltä omaksuttu soittotapa herätti taas keskustelua. Merkille pantiin "miehekäs koruttomuus" sekä "vanhanaikainen" registreeraus" (nimim. K.M., IS 31.10.1949), joka suosi "ylen runsaita yläsäveliä sisältäviä yhdistelmiä" (nimim. V.H-o., HS 30.10.1949). "Korkeiden yläsävelistöjen" käyttöön "kuulija ei ehtinyt väsyä, kiitos Agricolan urkujen aistikkaan ja suhteellisesti miedon äänityksen." (nimim. K.m.a, Karjala 30.10.1949).

Sekä Forsblomin että Böckermanın soiton niukka artikulointi - myös "interpunktioksi" kutsuttu<sup>319</sup>, "utan 'skiljetecken" mellan fraserna"<sup>320</sup> - herätti arvostelijoiden huomiota.

#### 5.4.2.7. Vuoden 1950 Bach-konsertit

J.S.Bachin juhlavuonna järjestetty urkukonserttien sarja tarjosi tilaisuuden vertailla uudet näkemykset omaksuneiden esiintyjien soittotapoja vakiintuneisiin.

Elis Mårtensonin konsertin arvioinnissa toistui vakiintuneet toteamukset varmoista, ehjistä ja värikkäistä esityksistä, soiton "tunnusmerkillisestä, hienostuneesta ilmeestä" ja "mitallisten ja dynaamisten arvojen persoonallisesta, kultivoidusta käsittelytavasta" (nimim. H.A., US 2.10.1949).

Mårtenson oli kutsuttu Bach-juhlavuonna konsertoimaan myös Saksaan. Konserttiarvosteluja julkaistiin käännettyinä Hufvudstadsbladet-lehdessä. Niiden sävy on hyvin samanlainen kuin Mårtensonin suomalaisten arvostelujen: hänen soittonsa todettiin rikkaasti nyansoiduksi, selkeäksi ja hillitysti syvää tunnetta osoittavaksi.<sup>321</sup>

Paavo Raussin Bach-konsertin arvosteluissa kiinnitettiin huomiota erityisesti rekisteröintei-hin:

Äänikertojen valinnassaan Paavo Raussi edustaa nykyisten usein ristiriitaisinkin toisiaan vasten tönnäilevien Bach-soiton tyyliyrkimysten keskellä kypsän harkinnan ja kiihottomien ratkaisujen linjan.<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> nimim. Ehr.: G. Böckernan, Hbl 30.10.1949

<sup>320</sup> nimim. Ehr.: E. Forsblom, Hbl 4.1.1950

<sup>321</sup> Hbl 25.9.1950: Elis Mårtenson får tyskt beröm (Heimatzeitung Laubach-, Gießener Anzeiger- ja Gießener Freie Presse -lehtien arvostelujen käännökset)

<sup>322</sup> nimim. V.H-o, HS 28.9.1950

Hänelle on ominaista sangen romanttinen urkutyylä orkestraalisine äänikertayhdistelmineen. Varsinkin kovin ahkera huiluäänien ja nasaalien kieliäänikertojen käyttö vaikutti häiritsevästi urkukoraaleissa, joiden hiljainen yleissävy kyllä muutenkin olisi tehonnut. Niinkuin Bach yleensäkin tehoa parhaiten sellaisenaan, ilman liikoja "tulkintoja".<sup>323</sup>

Paavo R a u s s i har sin speciella totalfärg över registreringen naturligtvis delvis också beroende på den rätt enhetliga stämningen i de valda, mycket vackra verken. Han ger gärna de stråkbetonade registren försteget och motställer dem höga mixturfärgade klanger. Någon gång kan man finna melodistämman rentav alltför övertonsrik.<sup>324</sup>

Venni Kuosman soitto todettiin yleisesti, kuten ennenkin<sup>325</sup>, selkeäksi, värikkääksi ja vereväksi. Urkurina itse esiintynyt Olavi Pesonen vieroksui kuitenkin D-duuri-preludin ja fuugaan "tavanomaista loppunousua" (nimim. O.P., US 12.10.1950). Rekisteröinnit eivät liene olleet Viderø'n tapaan yksinkertaisia; niitä pidettiin osittain kirjavana ja originelleina.<sup>326</sup>

Uusi, "viileä" soittotapa, joka karttoi nyansseja ja temponmuutoksia, pantiin merkille Geo Böckermanin konsertissa.<sup>327</sup> Muihin verrattuna hieman hämmästyttävän moitteen liiasta yleispaisuttimen käytöstä konsertin loppunumerossa esitti Olavi Pesonen (nimim. O.P., US 5.10.1950).

Enzio Forsblomin Töölön kirkon pienillä uruilla toteuttamat rekisteröinnit eivät tyydyttäneet Venni Kuosmaa (nimim. K:ma, Karjala 20.10.1950):

Lisäksi meistä tuntui kuin maisteri Forsblom ei syystä tai toisesta olisi tahtonut näitäkään mahdollisuuksia käyttää hyväkseen tämän ylevän teoksen elävöittämisessä, mikä oli esitykselle vahingoksi. Niin niukka äänikertojen käyttö on soittajalle kyllä vaivatonta, mutta se ei jaksa pitää kuulijaa virkeänä.

Viileys ja niukat artikuloinnin ja agogiikan keinot sitä vastoin herättivät mm. Erik Bergmanin huomiota (nimim. E.B., Hbl 19.10.1950):

Den Bachinterpretation man i går fick bevittna i Enzo F o r s b l o m s orgelafton skiljer sig märkbart från de Bach-tolkningar man hört vid tidigare orgelkonserter i denna höst. Oförväget "lägger han ut texten",

---

<sup>323</sup> nimim. E.Rtw, IS 28.9.1950

<sup>324</sup> nimim. Ehr, Hbl 28.9.1950

<sup>325</sup> mm. nimim. T.K., Suomenmaa 6.4.1930; Tauno Äikää yhtyi arvioihin haastattelussaan 6.8.1992 - hän luonnehtii Kuosman soittoa myös verraten "suurpiirteiseksi".

<sup>326</sup> nimim. A.P., NP 12.10.1950; nimim. E.B., Hbl 12.10.1950

<sup>327</sup> nimim. E.B., Hbl 5.10.1950; nimim. A.P., NP 5.10.1950

ger uttryck för den uppfattning han har av Bachinterpretation. Den förefalles kanske mången rent av radikal, för mycket fömuftsmässig, torr o.s.v. med sina fartfyllda tempi, som inte tillåter hjärtesträngarna dallra och pillra i alla vinklar och vrår. Han förbereder inte heller preludiernas och fugornas eller korallernas slut med bombastiska ritardandin och han tycks inte heller tro på Fermatens salighet. Är denna organist en hjärtlös hand- och fotmekanik? Säkerligen inte. Enzo Forsblom tyckte oss för allvarlig och ärlig i sitt sökande efter sanningen hos Bach för att vara hjärtlös.

Jarmo Parviaisen soittoon kaipasi Otto Ehrström, joka yleensäkin oli korostanut agogiikan merkitystä, kaipasi suurempaa vapautta: "Känslan för agogik var föga framträdande." (nimim. Ehr., Hbl 26.10.1950).

Aikaisemmin tunnollisena oppilaana esiintynyt Irja Rautiainen oli nyt liittynyt uudistajiin, mitä muutamat arvostelijat pahoittelivat:

Koristeeton yksinkertaisuus kuuluu tiettävästi nykyaikaisiin tyyliyrkimyksiin myös urkujensoiton alalla, vielä erikoisemmin kun on kysymyksessä Bach tai yleensä vanhempi urkumusiikki. Tuskinpa nykyaikaisten urkujen moninaisten äänitehojen harkittu hyväksikäyttö sentään pahoinkaan suistaisi edellä mainitulta tieltä. Yksinkertaisuus ja selvyyt ei tietenkään sulje pois vivahteikasta, hienotunteista sävelvälöörিতajua, mutta niin musiikissa kuin muissakin asioissa hypitään nykyään mielellään äärimmäisyydestä toiseen.<sup>328</sup>

Ne uudet tuulet, jotka ovat puhaltaneet suuren g-mollifantasiaan ja fuugan yllä, ovat vaikuttaneet kiel-tämättä madaltavasti (nti Rautiainen on aikaisemmin esittänyt tämän teoksen erinomaisesti) ja syösseet iloisen urkukoraalin "Nun freut..." sumeaa suruun.<sup>329</sup>

Esim. legato-soitto oli lioiteltua ja äänikertojen valinta sävellyksen henkeen nähden yllättävää, ei vakuuttavaa.<sup>330</sup>

Otto Ehrström esittää tunnetun oletuksen, joka ei juuri ollut esiintynyt aikaisemmin urkukonserttien arvosteluissa: barokin hengen tuntien Bachin sopi olettaa unelmoineen 1900-luvun urkuresursseista (nimim. Ehr., Hbl 2.11.1950). Yrjö Niemen konsertin jälkeen Ehrström toivoo vapautta "myöhemmän ajan tyyli-paaveista" (Hbl 10.11.1950).

Olavi Pesonen viittaa Ralph Vaughan Williamsin esittämiin vapaisiin näkemyksiin vanhasta musiikista ja löytää Niemen esityksistä vastaavaa vapautta (nimim. O.P., US 9.11.1950):

---

<sup>328</sup> nimim. U.K-i., HS 3.11.1950

<sup>329</sup> nimim. K:ma, Karjala 2.11.1950

<sup>330</sup> nimim. Kun., SSd 3.11.1950

- - niissä oli yhtenäinen tyyli. Se ei suinkaan ollut nykyisin monella taholla hanakasti tavoiteltua ankaraa Bach-tyyliä, sillä väritys oli usein kaukana Silbermann-urkujen värisävyistä - joita toki voitaisiin jäljitellä nykyaikaisillakin uruilla - eikä säännöllistä terassidynamiikkaa noudatettu.

Nuoren Anna-Liisa Antilan konsertin jälkeen muutamat kriitikot puhuvat jälleen "kylmän koneellisesta osaamisesta" (nimim. K:ma, Karjala 16.11.1950), "hengittämättömyydestä lauseiden välillä" ja "yksipuolisesta ja väärinymmärretystä (?) muotisuuntauksesta, joka vaatii kaiken lisäksi erityisenlaisia urkuja" (nimim. A.P., NP 16.11.1950) sekä toivovat "rohkeampaa, terävämmän toteutettua kaarittelua" antamaan hänen soitolleen jälleen selkeyttä ja ryhtiä (nimim. Kun., SSd 16.11.1950).

Tapani Valstan konsertissa Venni Kuosma kuulee kaipaamaansa musikantista vauhdikkuutta, joka todisti pianonsoiton olevan eduksi urkurille - "Bossi, Dupré ja Ramin olivat hyviä esikuvia tässä mielessä" (nimim. K:ma, Karjala 23.11.1950). Arvostelijat olivat aikaisemmin Kuosman itsensä lisäksi panneet tällaisen soittotavan merkille hänen oppilaansa Tauno Äikään esiintymisissä.

Tarkastellessaan järjestämäänsä vuoden 1950 Bach-konserttien sarjaa 40 vuotta myöhemmin Forsblom pitää sitä kirjavana (1990, 16):

Tyylillisesti sarja oli melkoista sekamelskaa. Vanhempi soittajapolvi viipyi nostalgisesti romantiikan tulkintaperinteessä. Nuoret soittajat esittivät käsityksiään uudesta soittotyylisestä ja uusista tulkintatavoista. Keskipolvi liikkui äärimmäisyyksiä välttävien kompromissien rauhallisilla vesillä.

## **5.5. Urkurien pedagoginen toiminta**

### **5.5.1. Urkukoulut ja J.S. Bachin musiikin osuus**

Oskar Merikannon kansainvälistäkin huomiota herättänyt (Säveletär 6/1918; Weigl 1931) Pedaalikoulu (1908), vuonna 1909 suomeksi toimittama Gustav Merkelin urkukoulu sekä hänen vuonna 1916 julkaisemansa rekisteröinnin ohjeet (Tulenheimo-Merikanto 1916) olivat pitkään ainoat kotimaiset urkupedagogiset julkaisut. Opetuksessa käytettiin lisäksi saksalaisia urku-

kouluja<sup>331</sup> ja mm. Julius Schneiderin kaksiosaista "Pedalstudien für Orgel" -kokoelmaa (Eho 1987).

Leipzigin esikuvan mukaisesti rakentuneessa urkurien koulutuksessa J.S. Bachin teosten osuus oli suuri.<sup>332</sup> Niitä soitettiin mm. Naumannin, Homeyerin ja Widor-Schweitzerin laitoksista.<sup>333</sup> Petersin kustantama Griepenkerlin ja Roitzschin toimittama Bach-editio näyttää tulleen Suomessa yleiseen käyttöön vasta 1920-luvulta alkaen. Strauben oppilaat näyttävät suosineen Peters-sarjan II vihkoa Strauben vuoden 1913 laitoksena. Sen lisäksi he käyttivät, kuten Straube itsekin (mm. Schneider 1975), sarjan muita niteitä, joihin opiskelijoiden edellytettiin itse merkitsevän jäsentelyn, artikuloinnin, sormion vaihdokset ja rekisteröinnit.

Mårtenson julkaisi kaksiosaisen kokoelman J.S. Bachin urkusävellyksiä. Ensimmäinen vihko sisältää vuonna 1944 Sibelius-Akatemian I kurssitutkintoon liittyviä sävellyksiä: kuusitoista urkukoraalia, joista useimmat ovat kokoelmasta Orgelbüchlein, ja seitsemän muuta pienehköä sävellystä. Toisessa niteessä oli tarkoitus julkaista II kurssitutkintoon liittyviä sävellyksiä. Sen esipuheessa Mårtenson ilmoittaa kuitenkin, että suunnitelmaa oli "käytännöllisistä syistä" muutettu. Kyseisessä 1947 ilmestyneessä niteessä on kolmetoista vaativaa urkukoraalia sekä kaksi muuta keskeistä sävellystä: Toccata ja fuuga d-molli BWV 565 sekä Passacaglia ja fuuga c-molli BWV 582, jotka eivät sisälly Strauben vuoden 1913 Peters II -laitokseen eivätkä Petersin laitoksen IV niteeseen. Viimeksi mainittu sisältää erityisesti pienimuotoisia teoksia ja on siitä syystä ollut kaikkialla opetuskäytössä suosittu.

Ensimmäisen niteen suomen- ja ruotsinkielisessä esipuheessa Mårtenson perustelee esittämäänsä fraseeraus- ja artikulointimerkintöjä, sormi- ja jalkajärjestyksiä sekä sormioiden käytön ohjeita pedagogisilla tarpeilla. Kustakin sävellyksestä on lyhyt esittely, joka sisältää rakennanalyysiä, esteettisiä luonnehdintoja ja esitysohjeita sekä ehdotukset rekisteröinniksi Sibelius-Akatemian konserttisalin uruilla. Mårtenson korostaa, että rekisteröinnit ovat vain esimerkkejä erilaisista mahdollisuuksista.

Mårtensonin 1949 - 1951 julkaisema kaksiosainen urkukoulu näyttää paljolti noudattelevan Oskar Merikannon esikuvaa. Sen niukat ohjeet ja nuottiesimerkkien merkinnät ovat saman kal-

---

<sup>331</sup> Merikanto suositteli "kankeampioppisille ja vähälahjaisille" oman julkaisunsa sijasta "hitaammasti kehittävää Ritterin urkukoulua" (ks. Merikanto-Merkel 1909, esipuhe).

<sup>332</sup> ks. mm. Kurs-examina Våren 1921 - hösten 1932, Sibelius-Akatemia

<sup>333</sup> mm. Onni Pakarisen jäämistöön sisältyvät nuottivihkot, Sibelius-Akatemian Kuopion koulutusyksikön kirjasto

taisia kuin em. Bach-laitoksessa. Hän pitää tiedollista perehtymistä ja joustavuutta tärkeinä (I osa, s. VI-VII):

Eri aikakausien urkumusiikin tyyllisesti tarkka esitys edellyttää kunkin tyyliuunnan perusteellista tutkimista ja ymmärtämistä. Vanhojen mestareiden teokset esim. esitetään sekä soittoteknillisesti että väritykseensä nähden aikansa soittotapojen ja sointi-ihanteiden mukaisesti. Saksan urkujenuudistusliike on tässä mainio apu. Mutta esitys ei saa kangistua vain historialliseksi jäljentämiseksi, vaan siitä täytyy samalla tulla elävää musiikkia. Kullakin sävellyksellä on oma tyyliuunauksensa ja tunnelmansa sekä välitön tunnesisältönsä, esteettinen aatteensa, jotka esittäjän täytyy tajuta. Joustava mukautuvaisuus, tarkka erittely, syvällinen eläytyminen ja harras antautuminen jokaiseen tehtävään ovat läten minkä tahansa säveluomuksen tyyllisesti tarkan ja samalla musikaalisesti nautittavan esityksen perusedellytykset, sävellyksen syntyajasta riippumatta.

Uudistushenkiset urkurit suosivat 1950-luvulta alkaen Duprén laitosta, jonka sormijärjestyksiä pidettiin myös pedagogisesti käytännöllisinä. Sen rinnalla käytettiin edelleen nyt "Urtext"-tyyppiseksi käsitettyä Peters-sarjaa.<sup>334</sup>

### 5.5.2. Elis Mårtensonin Bach-editio

Paavo Raussi toteaa esitellessään Mårtensonin Bach-edition I osaa, että sen fraseerausohjeet ovat suomalaisille tuttuja (Raussi 1945):

Sormioiden käytelyssä sen sijaan on tapahtunut melkoinen muutos siitä, kun keski-ikään pääsemässä oleva urkuripolvi päätti opintonsa. Urkujen suunnittelun vähitellen palaututtua klassillisen ajan henkeen, ja urkuäänen sen kautta muututtua selkeämmäksi, "läpikuultavammaksi", ei teemojen selvän kuuluvaisuuden takia enää tarvitse yhtenään turvautua useaan sormioon, joten tuo tekniikkaa raskauttava sekä aikamittoja hidastava ja vaikeasti opittava kahden sormion soitto samalla kädellä on käynyt miltei tarpeettomaksi.

- - Tämän teoksen avulla voi kukin urkujensa äärellä saada selvänkäsitetyksen Bach-soiton nykyaikaisesta, klassilliseen henkeen käyvästä suuntauksesta.

Elis Mårtensonin rekisteröintikäytäntö näyttää niin hänen omiin nuottivihkoihin tekemiensä merkintöjen kuin lehtikirjoitusten ja konserttiarvostelujen mukaan seuranneen Saksan yleistä

---

<sup>334</sup> Tauno Äikään haastattelu 6.8.1992; Enzo Forsblomin haastattelu 20.10.1992

kehitystä. Lähtökohdiksi tulivat Helsingin Rieger-soittimien kaltaiset kompromissiurut, ja niiden kuoro- ja yläsäveläänikerrat tulivat yhä useammin käyttöön. Äänikertojen hallintalaitteiston monipuolistuminen lisäsi jonkin verran rekisteröinnin portaittaisia vaihdoksia, kun taas Straubelta aluksi omaksutut runsaat sormionvaihdokset sekä yleispaisuttimen ja paisutuskappien käyttö vähenivät.

Mielenkiintoisen vertailukohteen vuosien 1944 ja 1947 Bach-editiolla sekä toisaalta Strauben vuoden 1913 Bach-laitokselle tarjoavat Mårtensonin Leipzigiä vuonna 1919 hankkimat Petersin I, III ja IV niteet.<sup>335</sup> Valitettavasti ne ovat olleet ahkerassa käytössä: niin Mårtenson itse kuin niteitä myöhemmin käyttäneet urkurit ovat lisänneet uusia merkintöjä ja usein myös pyyhkineet pois entisiä. Varhaisia artikulointimerkintöjä on ilmeisesti ollut niukasti. Ilmeisen varmasti tunnistettavia, Mårtensonin todennäköisesti talvikautena 1919 - 1920 Leipzigiä kirjoittamia, ovat teosten alkuun sijoitetut rekisteröintiohjeet, joista useimmat ovat säilyneet.<sup>336</sup> Sitä vastoin äänikertojen muutoksia koskevia alkuperäisiä merkintöjä on vaikea erottaa myöhemmistä - muutamissa paikoissa tämä lienee kuitenkin mahdollista. Rekisteröinneistä on tunnistettavissa Leipzigin Tuomaan kirkon Sauer-soitin tai ainakin sitä läheisesti muistuttava soitin.<sup>337</sup>

Mårtensonin merkitsemät rekisteröinnin ja sormioiden käytön ohjeet, esim. Preludin d-molli BWV 539 alussa, muistuttavat selvästi Strauben vuonna 1913 antamia:

---

<sup>335</sup> Nimikirjoituksella ja päivämäärällä varustettuja niteitä säilytetään Sibelius-Akatemian kirjastossa.

<sup>336</sup> III: Toccata ja fuuga F (BWV 540), d (BWV 538), Preludit ja fuuga d (BWV 539), g (BWV 535), IV: Preludit ja fuuga C (BWV 531), D (BWV 532), c (BWV 549), Toccata ja fuuga d (BWV ), Fuuga h (BWV 579), Fuuga c (BWV 574), sekä muutamia merkintöjä I: Passacaglia c (BWV 582), III: Fantasia ja fuuga c (BWV 537) sekä IV: Fantasia G (BWV 572)

<sup>337</sup> Vuonna 1889 rakennettujen urkujen dispositio ja sen muutokset 1908 ja 1988 on esitetty teoksessa Böhme 1991, 8-10. Hambræus (1987, 40-41) ja Hartmann (1991, 169) ovat kummastelleet, että Straube edellyttää jalkiossa käytettävän äänikertoja Gemshorn 16' ja Gemshorn 8', joita ei esiinny mm. viimeksimainitun esittämässä vuoden 1908 dispositiossa. Hartmann olettaa jopa Strauben viittanneen kuvitteellisiin äänikertoihin samoin kuin Strauben Liszt-laitoksessa (1917) ilmeisesti tapahtuu (mts. 171-173). Kyseiset äänikerrat mainitaan kuitenkin (Forsblomin 1957, 167 mukaan) W.L. Sumnerin teoksen *The Organ* vuoden 1936 painoksessa.

Böhmien esittämään vuoden 1908 dispositioon verrattuna Mårtensonin merkinnöissä esiintyy kuitenkin muutamia eroja. Mahdollisesti soitinta on muutettu vuoden 1908 jälkeen, esim. 1917, jolloin urkuihin rakennettiin uudet tinaiset julkisivupillit sotavuosina sinkkisiksi vaihdettujen tilalle (Böhme 1991, 3). Poikkeavina äänikertoina esiintyvät I sormion Hohlflöte 8' ja Dulciana 4' sekä III sormion Soloflöte 8' ja Fernflöte 4'; lisäksi mainitaan mm. Geigenprincipal 8' ja Violiini 4' I sormion sijasta III sormiolla. Muutamat eroavuudet saattavat johtua myös Mårtensonin virheellisistä merkinnöistä.

I Gamba 8 Gemshorn 8 Fl dolce 8 Dulc. 8  
II Salicional 8 Ged 8 Dolce 8  
III Aeolin 8 Ged 8 Gemshorn 8 Fl.d.am. 8 Quintatön 8 Sp.fl. 8 Fugara 4  
Alla man kopp.  
PK III  
W.O.

Äänikerrat käyvät lyhenteistä selvästi ilmi: Fl dolce tarkoittaa Flauto dolcea, Ged Gedacktia, Dulc. Dulcianaa, Fl.d.am. Flauto da amorea ja Sp.fl. Spitzflöteä. Lisäksi on tarkoitus käyttää kaikkia sormioidistimiä ja III sormion jalkioidistintä sekä yleispaisutinta, joka aluksi asetetaan nolla-asentoon. Edelleen teoksen alussa esiintyy diminuendo-merkki, joka yleisen käytännön mukaan tarkoittaa paisutuskaapin sulkemista. Preludin vasemman käden osuudet soitetaan II sormiolla ja oikean käden osuudet III sormiolla. Lyhyen preludin aikana on merkitty tapahtuviksi peräti seitsemän 1 - 8 tahdin mittaista paisutuskaapin avulla toteutettua dynaamista nousua ja laskua. Ohjeiden mukainen toteutus, johon liittyvät vielä hidastukset preludin puolessavälissä ja lopussa, muistuttaa hyvin paljon Strauben vuonna 1922 tallentamaa urkukoraalin BWV 599 esitystä (vrt. Welte-reikänuhatalenne 1922).

Preludin C-duuri BWV 531 alussa esitetään forte-rekisteröinti:

I Alle 8'.4'.2' Cornett Trompete 8. Jedoch ohne Principal 8.16. [epäselvä] Oktave 4  
II Alle 8.4.2 ohne Principal 8  
III pleno (ohne 16. Voix cel)  
Ped Alle 16.8.4 Fagott 16 (Posaune)  
Tutti Ped an  
Alle PK  
Schw auf  
W. mf

Jalkion soolo-osuuksien välillä kytketään Tutti Ped pois käytöstä. Preludin kolmannella sivulla on merkintä p.a.p. [poco a poco] crescendo sekä edelleen crescendoja fff:een saakka. Loppunousua tehostavat Strauben tapaan vasemmalla kädellä soitettavat lisä-äänit - vastaavia Mårtensonin on merkinnyt muutamien muidenkin teosten päätöksiin.

Lukuisista myöhemmistä rekisteröintiohjeista muutamat viittaavat Helsingin Nikolainkirkon, Porvoon ja Vaasan **kir**kkujen urkuihin - muut on ilmeisesti tarkoitettu Mårtensonin omille, Johanneksen ja Agricolan **kir**kkujen, ehkä myös Sibelius-Akatemian soittimille. Kyseiset, vain äänikertanumeroin merkityt ohjeet näyttävät lähenevän Mårtensonin 1940-luvun käytäntöä.<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> Ohjeiden selvittäminen on vaikeaa, joskaan ei ehkä mahdotonta, koska urkujen 1920 - 1950-luvuilla käytettyjen soittopytöiden kuvauksien löytäminen olisi huomattavan työlästä.

Straubelta peräisin olevat artikuloitiohjeita ei nuottivihkoista pysty tunnistamaan. Ns. Legrenzi-fuugan BWV 574 merkinnät saattavat käsialasta päätellen olla Mårtensonin myöhemmin lisäämiä. Ne ovat samat kuin Mårtensonin vuoden 1944 Bach-niteessä ja muistuttavat huomattavasti Strauben vuoden 1913 laitoksessa esiintyviä: pitkien "fraseerauskaarten" sisällä käytetään lyhyitä kaaria ja näiden sisällä yksittäisien sävelien kohdalla pisteitä ja poikkiviivoja sekä aksenttimerkkejä. Monien teosten alkuun Mårtenson on sijoittanut mahdollisesti Strauben antamia, joka tapauksessa tälle luonteenomaisia italiankielisiä tempomerkintöjä.<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> Mm. Preludi g BWV 535: Andante tranquillo - fuugan Allegro on pyyhitty yli; Fantasia c BWV 537: Un poco sostenuto - fuuga: Energico ma non troppo Allegro; Fuuga BWV 564: Allegretto grazioso; Preludi c BWV 549: Allegro maestoso ma con moto; - jotkut vuoden 1944 niteen merkinnät ovat käsinkirjoitetuista hieman poikkeavia.

## 6. SUOMEN 1920 - 1940-LUKUJEN BACH-SOITON JA SITÄ KOSKEVAN KESKUSTELUN TARKASTELU

### 6.1. Tulkintaan ja esittämiseen liittyvä kielenkäyttö

#### 6.1.1. Tulkinta ja esittäminen

Suomen lehdistössä sana 'tulkinta' esiintyy urkujensoittoon liittyvänä ainakin vuodesta 1924 lähtien, aluksi sanonnoissa "Bach-tulkinta"<sup>340</sup> ja "Straube-tulkinta"<sup>341</sup>. Ruotsin kielen 'interpretation' ja 'tolkning' näyttävät 1940-luvulle saakka olleen harvinaisia; suomeksi ei 'interpretoinnista' liene kirjoitettu lainkaan.<sup>342</sup>

Enzio Forsblomin tulkinnan ja esittämisen käsitteitä vuonna 1957 koskevat pohdinnat ovat tulleet esille luvussa 2.1.

#### 6.1.2. Urkujenuudistukseen liittyvät sanonnat

Kysymyksen vanhan musiikin **tyylinmukaisuudesta** (saks. Stiltreue, ruots. stiltrohet) tai tyylinmukaisesta (saks. stilgetreu, stilgerecht, ruots. stilriktig) esittämisestä otti Suomessa ensimmäisten joukossa pohdittavaksi Heikki Klemetti vuosien 1908 - 1911 kirjoituksissaan. Klemetin lähtökohtana oli urkujensoiton osalta ainakin aluksi 1800-luvulla muotoutunut saksalainen Bach-perinne, jonka vaikutuksen piirissä hänen oma opiskelunsa Berliinissä tapahtui. Urkujenrakennuksen osalta hän liittyi Albert Schweitzerin ja myöhemmin jossakin määrin Saksan urkujenuudistuksen ajatuksiin. Wilhelm Kempffin soittoa hän kuvasi sanonnalla "historiallisesti tyylinmukainen".

Arvo Laitinen vastusti tyylinmukaisuuden korostamista arvostellessaan Elis Mårtensonin vuosien 1924 ja 1925 konsertteja. Hänen poleemiset kirjoituksensa liittyivät ajan saksalaisiin

---

<sup>340</sup> nimim. A.H.: E. Mårtenson, US 10.2.1924; tuntematon arvostelija: P. Raussi, SSd 8.4.1924; Wegelius 1927

<sup>341</sup> Arvo Laitinen: M. Suomi, Kotimaa 30.1.1925

<sup>342</sup> ruotsinkielisenä ainakin nimim. E.B.: E. Forsblom, Hbl 19.10.1950

esikuviiin, jotka muistuttivat J.S. Bachin musiikin yleispätevyydestä ja "kosmillisesta olemuksesta". Viimeksi mainitussa arvostelussa tulivat kuitenkin esiin myös käsitykset "seesteisyydestä" ja "puhdistumisesta", jotka hän ehkä oli ainakin osaksi omaksunut Schweitzerilta. Ranskalaisiin esikuviiin liittyvät käsitteet **yksinkertaisuus**, "(viiva)selvyyys" ja "luonnollisuus", jotka esiintyivät mm. Jouko Kunnaksen konsertteja koskevissa arvosteluissa ja joita Armas Maasalo (1925) kuvasi määritteellä "kaikesta turmeluksesta vapaa", saivat 1930-luvulta alkaen rinnalleen myös saksalaisperäiset **asiallisuuden**, **objektiivisuuden**, jopa **askeettisuuden**<sup>343</sup>. Myös Elis Mårtensonin kielenkäytössä esiintyivät jo 1930-luvulta alkaen "objektiivisuus" (mm. Mårtenson 1933c) ja "yksinkertaiset, selkeät linjat". Venni Kuosman kuten monien muidenkin mielestä uuden tyylin soittajille oli ominaista "kylmän koneellinen osaaminen" (A.-L. Antilan arvostelu, Karjala 16.11.1950). Yksinkertaisuuden vaatimus näyttää koskeneen niin rekisteröintejä, artikulointia kuin agogiikkaakin. Kehitys on Suomessa edennyt äärimmäisyydestä toiseen: 1920-luvun alussa omaksutusta Strauben värikkäästä varhaistyylistä Finn Viderø'n vähäeleiseen soittotapaan, joka vuoden 1950 tienoilla tuotiin protestinomaisesti esille.

Arvosteluissa esiintyvät myös sanat **historiallinen** ja **arkaisoiva/arkaistinen**.<sup>344</sup> Sulho Ranta näyttää vieroksuneen 1930 - 1940-lukujen historistisia pyrkimyksiä; erityisesti tämä ilmeni vuonna 1946.

1940-luvun lopulla tyylinmukaisuus-käsite vakiintui ja siihen alkoi liittyä myös Schweizeriin palautuva käsitys Bachin musiikin **arkkitehtonisuudesta**, jota varsinkin Viderø'n oppilaat painottivat. Myös sana **lineaarinen** esiintyi.<sup>345</sup> Enzo Forsblom (1949) käytti 'tyylinmukaisen' sijasta sanaa 'puhdastyylinen', jollaiseksi (fullkomligt stilrent) luonnehdittiin myös hänen omaa soittoaan (nimim. N.-E.R., NP 18.4.1948). Aihepiiriin liittyvä sana **teoslähtöinen** (werk-treu) ei näytä olleen käytössä suomalaisissa lehtikirjoituksissa. Sen sijaan Elis Mårtenson käyttää 'puhdastyylisen' rinnalla ilmeisen päinvastaista nimitystä 'todellisuudenmukainen' (verklighetstrogen) kertoessaan Saksassa kuulemistaan Bach-esityksistä (1951c).

Saksasta omaksuttu sana **barokki** esiintyi urkuaiheisissa artikkeleissa 1920-luvulla, jolloin Armas Maasalo kertoo Freiburgin yliopistoon "Praetoriuksen aikuisen kaavan [disposition] mukaan rakennetuista barokki-uruista" (1928a). Venni Kuosma mainitsee (1929) Saksassa rakennetut "barokkityyliset uudet urut". 1930-luvun lopulta lähtien sana vakiintui arvosteli-

---

<sup>343</sup> Maasalo 1932; nimim. Särrä: Jouko Kunnas, IS 1.2.1937; Mårtenson 1953, 184

<sup>344</sup> nimim. Särrä: Jouko Kunnas, IS 1.2.1937; nimim. J.R-o: E. Forsblom, IS 19.9.1949

<sup>345</sup> nimim. U.K-i: E. Forsblom, HS 18.9.1949

joiden käyttöön. Janne Raitio panee vuonna 1947 merkille "nykyään jo yleisesti omaksutun barokkisuuntauksen" (V. Viikari, IS 27.10.1947).

'Barokin' osa-aspekteihin kuului yleisesti **aitous**: Klemetin toteama pyrkimys "normaaliin urkusointiin" ja "lähelle barokkimestareita"<sup>346</sup> lähenee kyseistä käsitettä. Kaivattiin "aitoja barokkiaikojen värisävyjä"<sup>347</sup> ja todettiin, että "barokkimestarien urkumusiikki soi nyt aitona, ilman turhia äänikerrallisia kaunisteluja, miltei karusti"<sup>348</sup>. Taneli Kuusisto havaitsi Günther Raminin soitossa "aitoa vanhan, naiivin yksinkertaista ja puhdasta urkuvärittelyä, jommoiseen Mikael Agricolan uruista kyllä löytyvät oikeat pillit" (1939). Vuonna 1949 kuulijat saivat Finn Viderø'n konsertissa "tutustua aitoon barokkimaiseen ohjelmaan, jossa gotiikan monumenttaalisuus yhtyi renesanssin rehevään tunnevoimaan" (Lintuniemi 1949a). Seuraavana vuonna jo Elis Märtenonkin, joka kuuli Bachin urkusävellyksiä Saksassa sekä vanhoilla että "nykyaikaisilla" uruilla, "jäi hieman kaipaamaan barokkityylille luonteenomaista aitoa urkusointia" (1950b). 1950-luvulta alkaen lyhyttä luonnehdintaa 'barokkiurut' on Suomessa usein käytetty tarkoittamaan urkujenuudistuksen periaatteiden mukaan suunniteltuja urkuja.<sup>349</sup>

'Barokki'-sanan kulttuurihistoriallista epäjohdonmukaisuutta, josta jo Schweitzer oli huomauttanut, ei Suomessa yleensä tiedostettu. Janne Raition soiton arvostelussa esiintyvä kielikuva viittaa kuitenkin kuvataiteesta tuttuihin mielteisiin: "- ei jälkeäkään paksusormisesta, rotevajalkaisesta barokista, kaikki oli autereista, kevyttä, henkevää" (H. Aaltoila, ASu 26.4.1944).

Sana **urkumainen** (saks. orgelgemäß, ruots. orgelmässig) on käytössä jo Oskar Merikannon tekstissä: Saksan ankanan perinteen edustajat eivät pitäneet staccaton käyttöä urkumaisena (Merikanto-Merkel 1909, esipuhe). 1930-luvulta lähtien urkumaisuuden käsite nousi silloin tällöin uudestaan esiin: esim. Jouko Kunnaksen todettiin osittain luopuvan "puhtaasti urkumaisesta legatosta" (nimim. N.P., Hbl 31.1.1937). Johdonmukaisesti sovellettu urkumaisuus (genomgående orgelmässighet) muodosti vastakohtan erityisesti orkesterisoitinten jäljittelylle.<sup>350</sup>

---

<sup>346</sup> nimim. H.K.: J. Kunnas, US 12.11.1938

<sup>347</sup> Olavi Pesonen: J. Kunnas, US 25.2.1945

<sup>348</sup> nimim. T.P.: E. Forsblom, US 18.9.1949

<sup>349</sup> Uudistusta vieroksuvat ovat mm. käyttäneet sen puoltajista pilkallista ilmausta "barokkipojat".

<sup>350</sup> nimim. N.-E.R.: E.Kalijärvi, NP 23.2.1948

## 6.2. Urkujensoiton osatekijät

### 6.2.1. Rekisteröinti ja sormioiden käyttö

Helsingissä esiintyneet urkurit tyytyivät 1920 - 1940-luvuilla soittamaan ajanmukaisimmiksi koetuilla uruilla. Urkujenrakennukseen ja urkujen äänikertavalikoimaan liittyvät kysymykset tulivat hämmästyttävän vähän esiin konserttien arvosteluissa. Poikkeavasti sentään Sulho Ranta toteaa, ettei pyrkimys historiallisten esikuvien noudattamiseen onnistu Mikael Agricolan kirkon uruilla (ASu 6.9.1933). Syynä äänikertakeskustelun vähyyteen lienee ollut yksinkertaisesti se, etteivät arvostelijat olleet juuri kuulleet muita kuin Helsingissä arvostettuja Walkerin ja Riegerin rakentamoiden soittimia. Vasta Finn Viderø'n kieltäytyminen soittamasta helsinkiläisillä uruilla vuonna 1950 herätti yleisen urkujensuunnittelua koskevan keskustelun. 1930-luvulla oli kysymys lähinnä kotimaisten tai ulkomaisten rakentajien suosimisesta. Kangasalan Urkutehtaan Helsinkiin rakentamat soittimet, mm. Paavalin kirkkoon rakennettu, eivät houkutelleet urkureita konsertoimaan.

Konserteissa käytetyt urut tuntuivat mukautuvan riittävästi soittajien toiveisiin. Agricolan kirkon saksalaista "kompromissilinjaa" edustava soitin näyttää ainakin kohtuullisesti tyydyttäneen myös Ranskassa opiskelleita urkureita.

Elis Mårtensonin varsinkin 1920-luvulla käyttämien rekisteröintien kuvauksista voi tunnistaa Karl Strauben kaltaisen urkujen käsittelyn. Arvostelijat kiinnittivät huomiota värityksen luontevuuteen ja hienovaraisuuteen. Hänen oppilaittensa rekisteröinneistä esitettiin joskus kriittisiä huomioita. Heikki Klemetti totesi Mårtensonin äänikertojen käytössä aluksi eron varhaisempaan saksalaiseen perinteeseen, myöhemmin hän vertasi uusia näkemyksiä sekä vanhempaan että uudempaan saksalaiseen tapaan.

Ranskalaisperäinen äänikertojen käytön yksinkertaisuus herätti 1930-luvulla arvostelijoiden huomiota - jo 1925 Arvo Laitinen kertoo Mauno Suomen hakeutuvan Pariisiin: "epäilemättä hän ranskalaisen tekniikan ja tyylin ihannoijana tulee siltä taholta löytämään lopullisen ratkaisun m.m. häntä askarruttaneeseen registreerausprobleemiin" (Kotimaa 23.10.1925). Sulho Ranta ja Heikki Klemetti yhdistivät Jouko Kunnaksen käyttämät rekisteröinnit "historiallisiin

pyrkimyksiin". Yleisesti todettiin niiden tyylikkyys ja liioittelemattomuus.<sup>351</sup> Muutamat arvostelijat kaipasivat uuden tyylin suosijoilta kuitenkin myös "rikkaampaa väritystä".<sup>352</sup>

Saksalaisten esikuvien myötä myös Mårtensson oppilaineen alkoi vähitellen omaksua urkujenuudistuksen sointinäkemymiä. Rekisteröintikäytännöt olivat luonnollisesti sidoksissa urkuihin, ja Agricolan kirkon ja Sibelius-Akatemian salin Rieger-soittimet oli jo suunniteltu saksalaisten "universaaliurkujen" tapaan.

Vaikka Günther Ramin oli Taneli Kuusiston mielestä Agricolan kirkon "urkujen ääressä vaatimaton ja hillitty, tuntuupa toisinaan turhankin asialliselta", "koloristina oli nuori urkumestari erittäin mielenkiintoinen" (1939).

1940-luvulla "asialliset" rekisteröinnit Sulho Rannan havainnon mukaan yleistyivät. Mm. Olavi Pesonen ja Janne Raitio tuomitsivat vanhan "tilkkumattomaisen"<sup>353</sup> rekisteröintitavan ja iloitsivat mm. Venni Kuosman käyttämistä "aidoista Silbermann-urkujen väreistä"<sup>354</sup>. Kuitenkin ainakin Kuosma ja Kunnas näyttävät pysyttäneen paljolti aikaisemmissa käytännöissään. Kuosma valitti usein, kuten myös mm. Sulho Ranta, Uno Klami ja Otto Ehrström, uudentyypisen äänikertojen käytön värittömyyttä. Kuosman vuonna 1940 pitämän konsertin arvosteluissa arvostelijat kertoivat, kylläkin hieman epäröiden, juuri hänen vaihtelevista rekisteröinneistään:

I synnerhet fugan, spelad i ganska rörligt tempo men tadelfritt klart, gjordes med ovanligt omväxlingsrik, rentav underhållande färgläggningkonst. C-mollfugan åter - en avgjord kontrast mot den föregående - fick en i sitt slag lika karaktäristisk tolkning.<sup>355</sup>

Herr Kuosmas orgelspel är mycket plastiskt; han tycks också vara fördomsfri, i det han inte tvekade att ställvis registrera även Bach på ett ganska raffinerat sätt utan att det, efter en första förvåning, störde åminstone undertecknad.<sup>356</sup>

Poikkeuksellisen yksityiskohtainen oli Veikko Helasvuon tekemä sormioiden ja jalkion suhdetta koskeva havainto:<sup>357</sup>

---

<sup>351</sup> esim. nimim. L.F., SvPr 14.11.1938: - - registrerade på ett stil- och smakfullt sätt utan alla extravaganser.

<sup>352</sup> nimim. F-dt, Kunnas, Hbl 15.11.1938: I mitt tycke voro Bach-numren för enfärgat registrerade, men det är ju smaksak.

<sup>353</sup> nimim. Mr: G. Böckerman, Vapaa Sana 14.3.50

<sup>354</sup> nimim. O.P.: V. Kuosma, US 14.2.1947

<sup>355</sup> nimim. S.P., Hbl 9.10.1940

<sup>356</sup> nimim. L.F., SvPr 9.10.1940

<sup>357</sup> nimim. V.H-o: E.Kalijärvi, HS 20.2.1949

Ehkäpä kirkon kaikusuhteilla oli osansa siihen, että jalkion ja manuaalien sävelalueen distanssi kuulosti nyt näissä Bachin sävellyksissä kovin pitkältä, kun pedaalin - niinkuin tuntui - pelkkien 16-jalkaisten äänikertojen vastakohtana sormioissa käytettiin hyvin kirkkaita sävyjä.

Agricolan kirkon soittimen äänitystä Venni Kuosma piti "aistikkaana ja suhteellisen mietona".<sup>358</sup> Nähtävästi hän vertasi soitinta puhdaslinjaisempiin uudistusliikkeen urkuihin, joilla saatettiin soittaa "mitä lie Mixtur- ja Zimbel-musiikkia"<sup>359</sup> ja joita hän oli vieroksunut jo käydessään vuonna 1931 Lyypekissä (Kuosma 1931).

Mårtensonin vuonna 1944 julkaiseman Bach-kokoelman rekisteröintiohjeet ja niiden sanonnat liittyvät uudistusajatuksiin: "läpinäkyvä (genomskinlig) väritys", "väritetään luonteenomaisin, vanhanaikaisin (karakteristiska, ålderdomliga) äänikerroin", "luonnollisesti itsenäisesti rekisteröity jalkio", "säteilevin, valoisin äänikerroin" (esipuhe, IV-VI). Yleispaisuttimen käyttöä hän puolustaa seuraavaan tapaan: "Helpottaakseen rekisteröintiä ilman nuotteja soitettaessa, voi loppunousun tehdä yleispaisuttajalla, edellyttäen, että äänikertajärjestys paisuttajassa on hyvin punnittu ja että paisutukset tehdään nykäyksittäin (porrastaen) vahvoilla tahtiosilla." Ruotsinkielisessä tekstissä yhteys terassidynamiikka-käsitteeseen on selvempi: "stegvis 'terassformigt'" (mts. IX). Strauben perinteeseen liittyy joskus akrobatiankaltainen ohje: "5. ja 8. vapaayhdistäjän painonappulat painetaan polvella" (mts. X). Vuoden 1947 kokoelmassa rekisteröintiohjeet ovat niukkoja ja neutraaleja. Urkukoulunsa (1949) esipuheessa hän toteaa, että urkujen suunnittelussa kohosi 1920-luvulla vallitsevaksi Saksasta alkanut uudistusliike (s. V). Hänen kuvauksessaan urkujen sointisävyistä (s. VI) tuntuvat yhtyvän sekä vanhat että uudet näkemykset. Sulho Ranta löytääkin siitä tuoreeltaan ajanmukaisia uudistusliikkeen sanontoja (nimim. Särä: Uusi urkukoulu, IS 20.10.1949):

Eivät edes nykyhetken innokkaat "uudistuspöytä" - jotka oikeastaan ovat vanhastelevuuden ajajia - pääse kiinni entisen straubelaisen neuvoista. Sillä "ylevä intohimottomuus, hartautta herättävä arvokkuus ja majesteettillinen komeus" kuulunevat heidänkin tavoitteihinsa.

---

<sup>358</sup> nimim. K.ma: G.Böckerman, Karjala 30.10.1949

<sup>359</sup> nimim. K.ma: Pohjoismaisten musiikkipäivien kirkkokonsertti, Karjala 17.9.1950

Vaikka Mårtenson hyväksyikin "universaaliurut" "karakteristisine" äänikertoineen ja kirkkaat, "läpikuultavat" soinnit, hänen käytännössään säilyi vanhempia piirteitä. Hän mm. muutti vuonna 1950 rekisteröintejä kesken Bachin G-duuri-sonaatin osien.<sup>360</sup>

Geo Böckerman ja Enzo Forsblom yhtyivät 1940-luvun lopun konserteissaan ja kirjoituksissaan Viderø'n ja Walchan rekisteröintiä ja sormioiden käyttöä koskeviin näkemyksiin. Näin he pohjustivat vuoteen 1950 viivästynyttä suurta keskustelua urkujensuunnittelun ja rekisteröinnin kysymyksistä.<sup>361</sup> Viderø'n "raikkaat" rekisteröinnit ja terassidynamiikka herättivät suomalaisten urkurien huomiota myös Lapualla järjestetyillä koulutuspäivillä 1949.<sup>362</sup>

## 6.2.2. Fraseeraus ja artikulointi

1920 - 1940-lukujen Suomessa on urkumusiikista kirjoitettaessa käytetty yleisesti termejä artikulointi (artikulaatio) ja fraseeraus, sen sijaan ei sanoja kosketus ja interpunktio.

Keskusteltaessa saksalaisen ja ranskalaisen Bach-soiton eroista vuonna 1925 Armas Maasalo kuvaa Marcel Duprén soittotapaa, joka hänen mielestään on "yksinkertainen, viivaselvä, Strauben nyansointia ja jäsentelyä tuntematon". Jouko Kunnaksen käyttämä luonnehdinta on yhtä epätasmallinen: "Hän kaarittelee keveällä kädellä, ja hänen jaksoittelunsa on usein staccatomaisen terävää ja lyhyttä" (1947/1960, 535).

Mainitut piirteet tuodaan esiin Strauben esitystavan vastakohtina. Elis Mårtenson taas korostaa Strauben soiton perimmäistä yksinkertaisuutta, vaikka "harrastelijaan saattaa hänen näennäisesti raskas jaksoittelunsa ja nyansointinsa vaikuttaa suorastaan pelottavasti" (1925, 112). Hän pyrkii myös osoittamaan nuottiesimerkkien avulla Strauben ja Widor-Schweitzerin fraseeraus- ja artikulointiohjeet lähes yhtäpitävästi selvytyteen ja elävyyteen ohjaaviksi. Edellisen "jaksoittelu" tuntuu Mårtensonin mukaan sisältävän sekä teemojen ja aiheiden että yksittäisten sävelten "muovailun", jota voimavaihtelujen käyttö tukee:

Jos esim. on kysymyksessä joku Bachin fuuga, vetää Straube ensin pitkän legatokaaren ensimmäisestä nuotista viimeiseen. Mutta tämä legato on ainoastaan ulkonainen kuori, jonka alla sykkivä jaksoitus liikkuu.

---

<sup>360</sup> Enzo Forsblomin haastattelu 20.10.1992

<sup>361</sup> ks. mm. Heikinheimo-Sillanpää 1975; Enbuske 1981; Rönnholm 1990; Wikman 1991

<sup>362</sup> Tauno Äikään haastattelu 6.8.1992

(On varottava millään tavalla liioittelemasta tai pahoinpitelemästä tätä jaksoittelua ja nyansointia.) Siinä täytyy teeman samoin kuin jokaisen aiheen ja pienen kuvion saada plastillinen muovailunsa. Ei vähäisinkään yksityiskohta saa mennä hukkaan. Jokainen sävel on muovattava kuin marmorin veistäen. Vain siten voidaan itsessään kuollut ja jäykkä urkuääni saada eläväksi ja ilmeikkääksi. Taideteoksen muoto ja linjat esiintyvät siten - myöskin tottumattomalle kuulijalle - ymmärrettävinä ja helposti tajuttavina, ja sävellyksen esteettinen vaikutus muodostuu arvaamattoman selväksi. Oleellisesti edistää tätä myöskin Strauben osoittama nyansointi ja sormiovaihtelu.

Mårtensonin konserttien arvosteluissa todettiin usein "esitettävien teosten ymmärtäväinen jaksoittelu" (nimim. M.V., US 6.3.1927) tai "selkeä polyfonisten linjojen esiin tuominen sikäli kuin se on uruilla mahdollista [!]"<sup>363</sup>. Jaksottelu- tai fraseeraus-käsitteet tuntuvat arvosteluisa usein sisältävän myös rytmien käsittelyyn ja rekisteröinteihin liittyviä aspekteja, kuten seuraava lainaus osoittaa (nimim. O.T., US 22.2.1931):

Mutta Mårtensonin fraseeraus ei olekaan enemmän tai vähemmän mekaanista teoretisointia, vaan se on rytmillisen synteessin vaistottua, ehdotonta tajuamista joka itsestään muotoaa hänen esityksensä. Hänen rytminsä ei ole dynamista vaan aikamittallista, siis aidointa urkurytmiä.

Myös Mårtensonin oppilaat muistavat erityisesti hänen artikuloitinsa hienostuneisuuden.<sup>364</sup>

Mauno Suomen palattua opiskelemasta Marcel Duprén johdolla hänen soitossaan kiinnitti huomiota "ennenkaikkeaa runollinen jaksoittelu - mikäli suurempaa persoonallista ilmeikkyyttä urkusoitossa yleensä voi havaita [!]" (nimim. M.P., IL 13.11.1926). Armas Maasalo pani merkille soittajan "yksinkertaisen, runollisen jaksoittelun" (SML 9/1926). Mitä viimeksi mainitulla tarkoitetaan, jää epäselväksi. Joka tapauksessa toteutustapa koettiin Elis Mårtensonin tyylistä poikkeavaksi. Yhtä epäselväksi jää, kuinka Wilhelm Kempff sai aikaan Selim Palmgrenin vuonna 1932 kokeman elävän kosketuksen (det personligt levande anslaget) (nimim. S.P-n, Hbl 25.2.1932). Kempffin soitto sujuu Heikki Klemetin mielestä toisaalta "kiinteälinjauksisesti, pidemmin yhtenäisin kaarin kuin jokin Straube-tyyli paloittelee" (1947/1960, 578).

Jouko Kunnas ihmettelee vuonna 1936 Mårtensonin oppilaan soittaman Bachin fuugan "outoja staccato-kulkuja" ja huomauttaa niin Ranskassa kuin Saksassakin pyrittävän Bach-

---

<sup>363</sup> nimim. S.P-n, Hbl 29.10.1933: klar polyfon linjeföring så vitt en sådan är möjlig för orgeln [!]

<sup>364</sup> Tauno Äikään haastattelu 6.8.1992; Enzio Forsblomin haastattelu 20.10.1992

soitossa "suoraviivaiseen, mahdollisimman yksinkertaiseen, mutta sulavaan esitykseen, eikä vain dynamisesti, vaan fraseerauksessakin".<sup>365</sup> Klemetti puolestaan toteaa Kunnaksen itsensä soittaman Bachin Passacaglian "ammattimuusikolle selväksi ääriykseltään".<sup>366</sup> Hän toivoo kuitenkin "yleisöä varten" "vieläkin terävämpää", "staccatomaisesti reippaampaa jaksoitusta" (US 31.1.1937). Jotkut arvostelijat panevat merkille osittaisen luopumisen "puhtaasti urkumaisesta legatosta" (det rent orgelmässiga legatot) muotoilun plastisuuden ja karakteristisuuden hyväksi (mm. nimim. N.P., Hbl 31.1.1937). Kunnas tuntui saavuttaneen Duprén tavoitteleman soiton selkeyden kaikuisassakin tilassa (nimim. A-la, ASu 12.11.1938):

Jouko Kunnas saa kuvioonsa ensinnäkin alkukimmon, joka muistuttaa klaverin äänenantoa, klaverimaisella loistolla ja helmeilevän kirkkaasti hän myös vyöryttää nopeimmankin kuvion vaikkapa täydessä fortissimossa niin, että jokainen sävel saa täsmällisen oman aikansa, jona korva ennättää tajuta ainoastaan sen eikä yhdenkään naapurin samanaikaisesti soivan kirkon holveissa. - - [F-duuri toccata] oli "kevyt kuin raikkaana kohiseva puro".

Kunnaksen soitto osoitti Arvo Laitisen mielestä pätemättömäksi väitteen, ettei kosketustapa vaikuta millään tavoin urkujen sointiin (Kotimaa 15.11.1938).

Strauben koulukunnan käyttämät sanonnat aloittavat Paavo Raussin 1941 Kirkkomusiikki-lehteen kirjoittaman artikkelin "Fraseerauksesta" (s. 7):

Nykyaikaisen urkusoiton tärkeimpiä kysymyksiä on n.s. fraseeraus. Sen tarkoituksena on itsessään vähäilmeisen urkuäänän elävöittäminen. Jokapäiväisestä puheesta tuttuun käsitteeseen "fraseeraus" kuuluu ensinnäkin varsinainen *f r a s e e r a u s* eli jaksoittelu ja *a r t i k u l a t i o* eli tapa, miten kukin yksityinen sävel soitetaan, onpa siihen sisällytetty sormiovaihdoksetkin. Käsittelemme niitä kutakin erikseen.

*J a k s o i t t e l l a* tarkoitamme esitettävänä olevan teoksen muotorakenteen ilmentämistä. Sen edellytyksenä on muoto-opin perinpohjainen osaaminen ja kunkin teoksen tarkka jäsentely. Jäsentelyn avulla todettujen musiikillisten ajatusten ääritäminen nuoteissa on näihin asti suoritettu melkein yksinomaan kaarista käyttäen.

Artikkeli sisältää pääasiassa Karl Matthaenin "Vom Orgelspiel" -kirjan ajatuksia; nuottiesimerkitkin ovat mainitusta teoksesta. Raussi mainitsee Matthaenin suosituksen fraseerauksen merkitsemisestä pystysuorilla tai vinoilla lyhyillä poikkiviivoilla kaarien sijasta - kaaret tulee

---

<sup>365</sup> nimim. K-s: Helsingin konservatorion oppilasnäyte, ASu 25.5.1936

<sup>366</sup> "Ääriyksellä" kirjoittajat tarkoitanevat jäsentelyä.

varata artikuloitimerkinnöiksi. Kosketustapojen päämuodoiksi esitetään legato, non legato, portato, leggiero ja staccato. Raussi korostaa ehkä Matthaeita enemmän mekaanisen koneiston etua "hienovivahteisen" artikuloinnin toteutuksessa. Vertailukohta löytyy Ranskasta, "Ch.M. Widorin Bachin teosten esitystä koskevasta kirjoitelmasta"<sup>367</sup>, johon kirjoittaja vetoaa (Raussi 1941, 9):

Varmaa on joka tapauksessa, että hänen teoksensa vaativat sidottua soittotapaa. Kun Bach ei sitä koskaan erikoisin merkinnöin määrää, tarkoittaa se, että hän edellyttää niin tapahtuvan ilman muuta. Mutta tämä legato ei ole mitään kuollutta nuottien peräkkäin latelemista, se muodostaa vain ulkonaisen verhon, jonka sisään kätketty elävä fraseeraus. Bachin soittaminen uruilla vaatii musikaalista artikulointia ja lausuntaa.

Straubemaiset sormionvaihdot ovat käyneet tarpeettomiksi:

Nyttemmin, kun urkujen suunnittelu on ohjautunut uusille urille, ottaen esikuvikseen klassillisen ajan urkutyypit runsaine yläsävelistöineen, ei tuollainen sormioiden alituinen vaihtaminen ole enää tarpeellista. Sormiovaihdokset ovat suurelta osalta saaneet jäsentelyä tehostavan luonteen.

Mårtensonin Bach-edition esipuheessa sana "frasering" on käännetty vuoroin "jaksoitteluksi" tai "jäsentelyksi" ("föredragstecknen" on vastaavasti käännetty "jaksoittelumerkinnöiksi"). Mårtenson kehottaa niitä, jotka haluavat teoreettisesti paneutua fraseerauksen ja artikuloinnin kysymyksiin, tutustumaan Hermann Kellerin teokseen "Die musikalische Artikulation, besonders bei Bach" (ks. luku 4.2.2) ja Karl Matthaenin edellä mainittuun "erinomaiseen" teokseen. Hän perustelee ohjeitaan pedagogisilla syillä ja viittaa Bachin alkuperäisiin, tosin niukoiksi toteamiinsa esitysmarkintoihin.<sup>368</sup>

Paavo Raussin mukaan Mårtensonin edition I vihkon fraseerausmerkinnät ovat ainakin kaikille Mårtensonin koulun käyneille ennestään tuttuja. Ne seuraavat suurin piirtein Strauben

---

<sup>367</sup> Mahdollisesti on kysymys Widorin ja Schweitzerin Bach-laitoksen (1912-1914) esipuheista.

<sup>368</sup> Mårtenson 1944, esipuhe: Av de sällan hos Bach förekommande originala föredragstecken framgår med önskvärd tydlighet mästarens "maner" att fraserat och artikulerat. Oaktat fraseringstecknen till synes kunna komplicera och betunga notbilderna, äro de dock nödvändiga för elever på utvecklingsstadiet. På grund därav har utgivaren försett samtliga här upptagna orgelverk med dessa tecken. En notbild utan fraseringstecken kan även verka kall och livlös, då däremot dessa tecken förläna noterna liv och uttryck. Tecknens praktiska tillämpning förutsätter givetvis högt uppdriven fingerkultur och noggrann kännedom om form- och satsläran, men även detta oaktat medges villigt, att tecknen kunna bli problematiska, enär det är omöjligt att genom de mest noggranna fraserings-tecknen i alla avseenden fullständigt och under alla omständigheter matematiskt tillförlitligt åskådliggöra fraseringen i alla dess detaljer. På samma sätt angiven frasering utföres ofta med olika nyanser och schatteringar, beroende på styckets karaktär, registrering, tempo, rum-akustiska förhållanden o.s.v.

suuntaviivoja. Sitä vastoin Raussi panee merkille sormioiden käytössä tapahtuneen muutoksen (1945):

Fraseerauksen yksityiskohdista jossakin sävellyksessä voivat eri soittajat olla eri mieltä, mutta itse fraseerauksen merkityksestä teemojen ja muiden musiikillisten ajatusten sisimmän luonteen selventäjänä lienemme kaikki yksimielisiä: nykyaikaista urkujensoittoa ei voi ajatella ilman tarkoin punnittua ja hyvin harjoitettua fraseerausta. - - Sormioiden käytelyssä sen sijaan on tapahtunut melkoinen muutos siitä, kun keski-ikään pääsemässä oleva urkuripolvi päätti opintonsa. Urkujen suunnittelun vähitellen palaututtua klassillisen ajan henkeen, ja urkuäänen sen kautta muututtua selkeämmäksi, "läpikuultavammaksi", ei teemojen selvän kuuluvaisuuden takia enää tarvitse yhtenäen turvautua useaan sormioon, joten tuo tekniikkaa raskauttava sekä aikamittoja hidastava ja vaikeasti opittava kahden sormion soitto samalla kädellä on käynyt miltei tarpeettomaksi. - - Tämän teoksen avulla voi kukin urkujensa äärellä saada selvän käsityksen Bach-soiton nykyaikaisesta, klassilliseen henkeen käyvästä suuntauksesta.

Mårtensonin urkukoulun (1949) ohjeet jatkavat Bach-laitoksen linjaa. Esipuheen ruotsinkielisissä ohjeissa käsitteet "frasing och artikulation" kohotetaan asioiksi, jotka on huomioitava jo teknisen harjoittelun aikana - viimeksimainittu on suomennettu sanaksi "jäsentely" (s. VI). Mitään niistä koskevia sääntöjä Mårtenson ei kuitenkaan anna - hän ei näinä vuosina liioin juuri keskustellut kyseisistä asioista oppilaidensa kanssa.<sup>369</sup>

Kirkkomusiikkilehdessä julkaistiin vuonna 1947 Finn Viderø'n artikkeli, joka ilmestyi alkuaan Tanskassa (Dansk musiktidsskrift) vuonna 1941. Viderø'n mielestä J.S. Bachin omat harvat urkuteosten artikuloitinkaaret ovat säveltäjän erikseen esittämiä poikkeuksia (1947a, II, 7). Legatopainotteista artikulointiaan hän perustelee seuraavasti:

Uruilla legato antaa parhaimman äänensyntymisen, koska se antaa äänelle pisimmän ajan kehittyäkseen. Samasta syystä on varsinainen staccato oikeastaan mahdoton listelaatikkouruilla, koska se riistää ääneltä kaikki mahdollisuudet päästä soimaan. Se soi siksi tyypistyneesti, väkivaltaisesti ja rumasti. Paitsi legatoa, käytetään uruissa non-legatoa, joka kevyesti erottaa äänet toisistaan. Sitä käytetään fraseerausajoilla tai kohdissa, joissa säveltäjät sitä nimenomaan vaativat. Portato, joka erottaa äänet toisistaan vielä enemmän, antaa niille samalla erikoisen painostuksen, alleviivauksen, korostuksen. Tämä soittotapa on vanhojen soittimien staccato.

---

<sup>369</sup> Tauno Äikään haastattelu 6.8.1992; Enzo Forsblomin haastattelu 20.10.1992

Enzio Forsblom määrittelee fraseerauksen ja artikuloinnin väitöskirjassaan (1957) Hermann Kellerin tavoin.<sup>370</sup> Hän toteaa Duprén antaneen vain artikulointia koskevia ohjeita. Viderø'n ajattelussa painottuu Forsblomin mukaan vastaavasti fraseeraus siten, että musikaalisten kokonaisuuksien käsittelyssä niiden yhdistäminen on erottamista oleellisempi. Viderø varoittaa myös fraseerauksen liioittelusta.<sup>371</sup> Tutkimuksensa J.S. Bachin ja barokkiajan soittotapoja esittelevässä luvussa Forsblom yhtyy Viderø'n artikulointia koskeviin ajatuksiin. Fraseerausta hän pitää tarpeettomana, koska sitä ei esiintynyt Bachin aikana, eikä sen toteuttamisesta voida antaa yksiselitteisiä ohjeita.<sup>372</sup> Artikuloinnin tulee olla hienovaraista ja sen osuus on sidoksissa tulkinnan muihin osatekijöihin, ennen muuta rytmisen rakenteen (rytmschema) havainnollistamiseen sekä agogiikkaan (mts. 167). Vastaavat näkemykset esiintyvät myös Forsblomin samaan aikaan julkaiseman vanhan musiikin kokoelman *Vox Organi* (1957) johdannossa: "Lähtökohtana ja tärkeimpänä tekijänä on luonnollisesti legatosoitto. Artikulaatiota käytetään näennäisen iskutuksen aikaansaamiseksi nostamalla ennen iskullista tahtiosaa, kuvion selventämiseksi (riippuen akustiikasta) ja yleensä soiton elävöittämiseksi."<sup>373</sup>

Artikulointi tai paremminkin sen puuttuminen nousi esiin vuosien 1949 ja 1950 konserttien arvosteluissa. Enzio Forsblomin ja Geo Böckermanin soittotapaan liittyi "maksimaalisen pitkiä kaaria suosiva muotoilu, jolla sävellyksen arkkitehtoniset linjat kieltämättä piirtyvät yhtenäisiksi, joskin hieman yksitoikkoisiksi" (nimim. J.R-io, IS 19.9.1949). Poikkeuksellisenä nimikkeenä esiintyi myös interpunktio: "tydlig men kanske lite knappt tilltagen 'interpunktion'" (nimim. Ehr., Hbl 30.10.1949), "utan 'skiljetecken' mellan fraserna" (nimim. Ehr., Hbl 4.1.1950).

Anna-Liisa Antilan soittoa verrattiin jäsentelemättömään puheeseen: " - - en människa försöker tala utan avbrott, utan att andas mellan satserna - - " (nimim. A.P., NP 16.11.1950). Jouko Kunnas kaipasi hänen soittoonsa "rohkeamman, terävämmin toteutetun kaarittelun"

---

<sup>370</sup> Forsblom 1957, 54: Med artikulation avses här sammanbindandet eller åtskiljandet av tonerna, varigenom den melodiska linjens uttryck kan påverkas. I motsats härtill förenar fraseringsbågarna de toner som hör samman i en fras och avgränsar fraserna från varandra.

<sup>371</sup> mts. 132; haastattelussa 20.10.1992 Forsblom on kertonut Viderø'n käsitelleen toistettuja säveliä Duprén tavoin.

<sup>372</sup> mts. 60-61: Någon frasering kan knappast tänkas. Den användes inte på Bachs tid och kan dessutom inteentydigt fixeras i hans kompositioner. Orgelklängen och barocktidens litet utvecklade artikulationspraxis ger vid handen, att Bachs artikulation antagligen varit mycket diskret, jämförd med senare tiders starkt utpenslade artikulationsätt. Dessutom är att märka, att artikulationen under Bachs tid främst utvecklades i orkestermusikens, men inte i motsvarande grad i orgelmusiken.

<sup>373</sup> Forsblomin käyttämä nimitys "nostaminen" tarkoittaa suomalaisurkurien kielenkäytössä legatolinjan katkaisemista - joskus sen synonyyminä käytetään jopa sanaa "artikuloiminen".

antamaa "selkeyttä ja ryhtiä" (nimim. Kun., SSd 16.11.1950) ja totesi myös Irja Rautiaisen legato-soiton liioitelluksi (nimim. Kun., SSd 3.11.1950).

Vanhan polven urkureista Armas Maasalo ei näytä pohtineen jäsentelyn ja artikuloinnin kysymyksiä.<sup>374</sup> Heikki Klemetti taas palauttaa vuonna 1949 mieleen Oskar Merikannon arvostelun Enrico Bossin vuoden 1907 konsertista. On epäselvää, keiden urkurien soittoa hän kriittisessä kommentissaan (1949, 348) ajattelee:

Tässä Merikanto koskettelee tuota urkusoiton painajaismaraa [!], iänikuista koskettimilla makaamista, joka muka legaton nimessä vaatii sitä rytmillisesti ilmeettöntä ja tylsää uimista, joka yhä tätä kirjoitettaessa vallitsee meidän urkutaiteessamme. Epäselvää, sotkuista, kun ei uskalleta nostaa tuskin ollenkaan kättä koskettimilta!

### 6.2.3. Tempo ja agogiikka

Sävellysten esitystempot tulivat suomalaisten lehtien arvosteluissa esille lähinnä silloin, kun ne poikkesivat totutuista. Heikki Klemetti totesi Mårtensonin soittaneen vuonna 1928 "ripeämmin kuin Irrgangan koulussa on tavallista".<sup>375</sup> Hänen tempoja ja agogiikkaa koskevat huomautuksensa ovat kuitenkin usein vaikeaselkoisia:

Mitä tulee Bachin suureen G-molli fantasiaan ja fuugaan, oli se antava näinkin, järkähtämättömällä selvyydellä kyllä, mutta hieman pidättyvissä tempoissa soitettuna. Parempi olisi se ollut vielä hieman joudutetumpana, johon soittaja tuntui joskus pyrkivänkin. Aikamitta oli siis jotakin "koulua". Allekirjoittaneesta siinä vain näin ei ole oikeaa Bachin rytmiä.<sup>376</sup>

C-duuri toccatan käsittely jossain määrin poikkesi siitä tavasta, joka minun muistissani on vielä opintoaikain traditsiona ja myöhemmin kypsyneenä omana vakaumuksena. Dynaminen tulkinta on toinen,

---

<sup>374</sup> Maasalo, joka ei muuten esiintynyt näinä aikoina urkurina, näyttää soittaneen tammikuussa 1950 suorassa pohjoismaisessa radiolähetyksessä. Urkujen puhaltimen vian takia J. S. Bachin G-duuri-fantasian esitys häiriintyi ja lopulta keskeytyi. Ruotsalainen Gunnar Carlsson kertoo kysyneensä kirjeitse Maasalolta, käyttikö tämä Mårtensonin Bach-laitosta. Maasalon hämmästyttävästä vastauksesta voi päätellä hänelle olleen käsittämätöntä, että Mårtensonin artikuloinnille voisi olla vaihtoehtoja. Hän ihmetteli, kuinka Carlsson voi tietää käytetyn laitoksen - rekisteröinnistähän ei voinut saada käsitystä. (Carlsson 1991, 222)

<sup>375</sup> US 4.3.1928; vastaava havainto: US 17.2.1929

<sup>376</sup> P. Raussi, US 27.9.1925

monisävyisempi, ja aikamitta huomattavasti nopeampi. Fuugan rytmi taas joustamattomampi. Pari esimerkkiä mainitakseni.<sup>377</sup>

Viittaus rytmin joustamattomuuteen tuntuu hieman yllättävältä - muissakin yhteyksissä vaikuttaa siltä kuin Mårtenson ei olisi liiemmin viljellyt Strauben suosimia rytmin agogisia vapauksia, jotka toisaalta ovat saattaneet liittyä myös Klemetin oppimaan, muuten ankaraan Bach-soittoon. Kirjoittaessaan Strauben kuoronjohtajana esittämistä Bachin teoksista Klemetti taas nimenomaan valittaa hänen levotonta temponkäsittelyään. Pianisti Lubka Kolessan Bach-esityksistä hänen arvionsa on samansuuntainen (US 26.10.1923):

- - hänen järkähtämättömän vakaa temponkäsittelynsä todistaa kaikille agogisille keikailijoille, että ei ole vain "yksi Bach", mutta myös vain yksi Bach'in tyyli.

Elis Mårtenson kuvaa 1925 Strauben ohjetta kullekin teokselle ominaisen tempon valinnasta (1925, 112-113). Sama ajatus esiintyy 1939 Klemetillä (SML 9/1939):

Sellaisilla tuhansin kerroin kuulluilla ja yli kaiken maailman soitetuilla teoksilla kuin esim. Bachin Doorinen toccata tulisi tietenkin oikeastaan olla jo kiteytyneet vain y k s i aikamitta. Kuinka usein kuulee kumminkin tässäkin suhteessa pienempää taikka suurempaa, joka tapauksessa levotonta poikkeamaa oletetusta ehdottomasta aikamittasta. Ken laahaa, ken rientää, kahden puolen sitä kohtuutta, minkä aina joissakin tapauksissa muskanttinen vaisto sanelee. Herra Kunnaksen Toccata oli tismalleen oikeamittainen. Samoin vaikuttivat hänen aikamittansa oikeilta sellaisissakin teoksissa, joita ei tuntenut.

Vastaava näkemys oli jo Oskar Merikannolla hänen ottaessaan vuonna 1916 kantaa Bachin urkuteosten tempoihin (Tulenheimo - Merikanto 1916, 177).

Mauno Suomen ja Jouko Kunnaksen Pariisissa omaksumiin nopeisiin tempoihin (Kunnas 1947/1960, 535) kiinnitettiin usein huomiota. Kunnas itse puolestaan kaipasi monesti mehevämpää otetta myös muiden soittoon. Venni Kuosman esityksille oli niin ikään ominaista lennokkuus, ja hän odotti samaa muilta: Enzo Forsblomin tempot tuntuivat hänestä "kovin modereeratuilta" (Karjala 30.10.1949), kun taas Tapani Valstan soitossa oli "kaivattua vauhdikkuutta" (Karjala 23.11.1950). Klemetti puolestaan varoitti tempoaspektin liioittelusta, "hurjastelusta" (1950/1957, 5).

---

<sup>377</sup> E. Mårtenson, US 17.2.1929

Agogiikka-sana esiintyy arvosteluissa vasta 1940-luvulla, vaikka tempon tai rytmin vapaudet olivat kyllä esillä aikaisemminkin. Klemetin muistaman saksalaisen perinteen mukaan "toccatan lopukkeiden tenotot" olivat "jonkinverran rauhallisemmat" kuin Kunnaksen esityksessä vuonna 1937.<sup>378</sup> Monen arvostelijan mukaan taas Kunnakselle oli ominaista "ryhdikäs, luis-tava, turhia fermaattiefektejä ja muita tehoja karttava esitys", joka saattoi olla "kevyt kuin raikkaana kohiseva puro" (nimim. A-la, ASu 12.11.1938).

Termiä 'agogiikka' käytettiin romanttisen esityksperinteen mukaisesta, monesti suurehkosta "poikkeamisesta nuottikirjoituksen rytmis-metrisistä kaavoista" (OIMT 1976-80) ja ilmeisesti myös rytmiä korostavasta artikuloinnista; tähän viittaa kuvaus Mårtensonin "urkurinrytmistä", "rytmin ilmeikkäästä nyansoinnista", joka näyttää liittyvän jäsentelyyn.<sup>379</sup> Juuri tässä mielessä Kunnas kuvailee 1936 - Duprèstä poiketen - agogiikan merkitystä urkurille (Niilo Heimola, US 26.3.1936):

Jos urkurilla on herkempää taiteellista vaistoa, tulee hän pian huomaamaan agogiikan korvaamattoman merkityksen urkusoitossa. Kuulee sanottavan, ettei uruissa ole aksenttia, mutta pyörivä crescendorulla kyllä. Juuri tuo pieni agoginen vapaus antaa urkujensoitolle suurempaa ilmettä, enemmän eloa, voipa kuulija hyvinkin kuulla tuon puuttuvan "aksenttiin" ja ilman crescendorullaa. Kaikki tapahtuu tietysti vain musiikin ankarien lakien mukaan. -- Kuuli nim. selvästi, että hän vaistosi tuon muodon loputtoman ja ihanan plastiikan.

Kunnaksen oman konsertin arvostelu kiinnittää huomiota samaan asiaan (nimim. A-la, ASu 1.2.1937):

Taidokkain dynaamisin ja agogisin keinoin loihti taiteilija Kunnas rytmillisesti tehokkaissa kohdissa kor-viimme aksentin, jota urkujen äänenannossa ei todellisuudessa esiinny --

Finn Viderø'n "sataprozenttisen pelkistettyyn tyyliin" kuului Enzo Forsblomin mukaan mm. "absoluuttinen rytmi".<sup>380</sup> Tämän tavoitteleminen, toisin sanoen nähtävästi agogisen elävöittä-

---

<sup>378</sup> US 31.1.1937; kysymyksessä oli Bachin Toccata ja fuuga d-molli - on epäselvää, kumpi Bachin kahdesta urkuteoksesta (BWV 538 ja 565).

<sup>379</sup> nimim. O.T.: E. Mårtenson, US 22.2.1931

<sup>380</sup> Forsblom 1972, 11; haastattelussa 20.10.1992 Forsblom kertoo Viderø'n käyttäneen painollisella tahtiosalla esiintyvän sävelen lievää pidentämistä rytmisen korostuksen aikaansaamiseksi sekä jonkin verran agogisia muutok-sia hitaiden tempojen yhteydessä.

misen välttäminen, epäilemättä lisäsi kuulijoiden kokemusta Viderø'n oppilaiden soiton askeettisuudesta.<sup>381</sup>

### 6.3. Urkukonserttien arvostelijat

Helsingin urkukonserteista 1920 - 1940-luvuilla arvosteluja kirjoittaneista erottautuvat urkurit selvänä omana ryhmänään. Heidän arvostelunsa ovat asiantuntevia, mutta usein sidoksissa heidän omaan koulutukseensa. Muut kirjoittajat tyytyvät yleensä varsin ylimalkaisiin arvosteluihin. Kuitenkin heistäkin muutamat osallistuvat mm. Bach-soittoa koskevaan ajatustenvaihtoon.

Urkurien ryhmään voidaan laskea Uudessa Suomessa kirjoittanut **Heikki Klemetti** (nimim. H.K.), joka oli perehtynyt urkujen soittoon mm. Berliinissä Bernhard Irrgangin johdolla. Hän ei kuitenkaan edennyt konsertoivan urkurin tasolle, ja hänen toimintansa seurakuntien palveluksessa jäi lyhyeksi. **Armas Maasalo** (nimim. A.M.), joka kirjoitti arvosteluja tilapäisesti mm. Suomen Musiikkilehteen ja Kotimaa-lehteen, toimi Johanneksen kirkon urkurina ja esiintyi usein urkusolistina, vaikkei näytä antaneen täysimittaista omaa konserttia. Klemetin ja Maasalon arvosteluissa esiintyvät näkemykset olivat yhtenevät heidän musiikkilehtiin kirjoittamiensa artikkelien kanssa. **Venni Kuosma** (nimim. K-ma; Karjala), **Jouko Kunnas** (nimimerkit J.K, K-s, Kun.; Uusi Suomi, Ajan Suunta, Suomen Sosialidemokraatti), **Taneli Kuusisto** (Musiikkitieto), **Olavi Pesonen** (nimim. O.P.; Uusi Suomi) ja **Janne Raitio** (nimi. J.R-o; Ilta-Sanomien) olivat konsertoivia urkureita, jotka toivat ajatuksensa esiin usein hyvinkin poleemisesti - poikkeuksena Taneli Kuusisto, joka näyttää alunperin pyrkieneen asettumaan objektiiviseksi tarkkailijaksi.

Muista arvostelijoista erottuivat Kotimaa-lehden **Arvo Laitinen** ja Ilta-Sanomien nimimerkki **Särrä, Sulho Ranta**. Molemmat olivat siinä määrin kiinnostuneita uruista, että sävelsivät muutamia urkuteoksia. He ottivat usein kantaa urkujensoitosta käytyihin keskusteluihin. Sen sijaan esimerkiksi **Selim Palmgren** (S.P-n; Hufvudstadsbladet) esitti toistuvasti urkujen taiteellisia mahdollisuuksia väheksyviä mielipiteitä.

---

<sup>381</sup> mm. nimim. A.P.: G. Böckerman, NP 5.10.1950; nimim. E.B.: E. Forsblom, Hbl 19.10.1950; nimim. Ehr.: J. Parviainen, Hbl 26.10.1950

1940-luvun lopulla **Nils-Erik Ringbom** (nimim. N.-E.R.) käynnisti ruotsinkielisissä lehdissä urkuja ja urkujensoittoa koskevan kiihkeän keskustelun, johon hän ja **Erik Bergman** (E.B.) osallistuivat jatkossa jossakin määrin. Bergman myös sävelsi uruille muutamia teoksia. **Otto Ehrström** (Ehr.) kirjoitti runsaasti urkukonserttien arvosteluja Hufvudstadsbladet-lehteen. Hän kaipasi urkurien soittoon agogista vapautta, mutta ei näytä paneutuneen tyylillisiin tai soittimen erityisiin ongelmiin.

## 7. SUOMALAISTEN URKURIEN BACH-SOITON SUHDE EUROOPPALAISIIIN ESIKUVIIN

### 7.1. Käsitteet

J.S. Bachin urkumusiikin esittämistä koskevia kirjallisia lähteitä selviteltäessä törmätään siihen, ettei monien keskeisten käsitesanojen merkitys ole vakiintunut. Ongelma on yhteinen niin suomen kuin esimerkiksi saksan, englannin, ranskan ja ruotsin kielille. Bachin urkuteosten "hahmottamisesta ajassa" (gestaltande i tiden) tai "toteuttamisesta" (esim. Reproduktion, execution) on **soittamisen** lisäksi käytetty yleensä ilmauksia **tulkinta** tai **esittäminen**. Sana tulkinta (interpretointi) näyttää tulleen musiikista puhuttaessa käyttöön vasta 1920-luvulla. Useiden kirjoittajien käyttämänä siihen liittyy sivumerkityksiä, jotka viittaavat "subjektiivisuuden" ja "sisältöesteettisten" mielikuvien suuntaan. Sama koskee saksan kielen sanoja 'Vortrag', 'Aufführung' ja 'Ausführung' ja vastaavia ruotsinkielisiä termejä. Sitä vastoin saksan 'Wiedergabe' ja englannin 'performance' mielletään 'esittämisen' tavoin edellä mainittuja neutraalimmiksi.

Saksan urkujenuudistusliike suosi käsitteitä 'objektiivinen', 'teoslähtöinen' (werkgetreu), 'tyylinmukainen' (stiltreu, stilgerecht) vanhempien 'puhtaan' ja 'urkumaisen' (orgelmäßig) rinnalla. Mainitut termit näyttävät liittyneen uudistusliikkeen yleiseen normatiiviseen ajatteluun, jonka mukaan sen edustajat katsoivat löytäneensä urkujen ja urkumusiikin yleispätevän ihanteen.

Urkumusiikin esittämisen osatekijöiksi erotettiin tarkasteltuina vuosikymmeninä mm. soittimen ominaisuudet sekä niille alisteiset äänikertojen käyttö (rekisteröinti) ja sormionvaihdot, dynamiikka, tempon ja rytmin käsittely sekä agogiikka, kosketus ja artikulointi, jäsentely (fraseeraus), sormi- ja jalkajärjestykset sekä ornamenttiikka. 1950-luvun jälkeen on uusina tekijöinä tuotu esiin mm. improvisoinnin osuus ja käytetty viritysjärjestelmä. Käsitteet **kosketus**, **artikulointi** ja **fraseeraus** ovat olleet sisällöltään vakiintumattomia - vaikka ne kohosivat mm. Albert Schweitzerin ja Hermann Kellerin teosten myötä keskeisiksi, niitä käytetään usein edelleenkin eriasteisesti toistensa synonyymeinä. Ennen 1950-lukua käydyt keskustelut painottuivat rekisteröinnin lisäksi erityisesti "fraseerauksen" ja artikuloinnin kysymyksiin.

Käsitesanojen vakiintumattomuuden syy saattaa verbalisointivaikkeuksien lisäksi olla myös siinä, että musiikin esittämisen tutkimus on edelleen verraten vähäistä ja painottunut etupäässä "alkuperäisiin" esityskäytäntöihin. Urkumusiikin esittämistä ja sen historiaa koskevat tutkimustulokset ja -menetelmät ovat ilmeisesti hyödynnettävissä yleisestikin tutkimus- ja opetus-työssä.

## 7.2. Perinteet ja auktoriteetit

Kysymys tietyn säveltäjän teosten alkuperäisestä esityskäytännöstä ja sen säilymisestä on viime aikoina ollut usein pohdinnan kohteena. Esimerkiksi Beethovenin teosten esitysten katkeamattomana jatkuneen sarjan myötä on Nikolaus Harnoncourtin mukaan syntynyt tulkintaperinne (traditionelle Interpretation), joka varmistaa mahdollisimman suuren autenttisuuden (1984, 60).

Väitöskirjassaan (1957) Enzo Forsblom näyttää vielä osittain hyväksyvän ranskalaisten urkurien, 1900-luvulla ennen kaikkea Marcel Duprén, vaaliman näkemyksen Bachin urkuteosten esityksperinteen säilymisestä. 1950-luvun jälkeen tämä on toistuvasti asetettu kyseenalaiseksi. Voidaankin epäilemättä kysyä: eikö Richard Faltinin välityksellä Suomeen edennyt J.S. Bachin oppilaiden ketju, johon mm. Helsingin Musiikkiopiston opettajina toimineet Olga Tavaststjerna ja Oskar Merikanto liittyivät, edusta yhtä puhdasta - ellei puhtaampaa - Bach-perinnettä kuin Ranskan traditio? Ranskalaiset urkurit ovat ehkä saattaneet päätyä korostamaan liiallisesti perinteen joitakin piirteitä, erityisesti legatosoittoa ja rytmin käsittelyn yksinkertaisuutta. "Suomalainen Bach-traditio", mikäli sellaisesta halutaan puhua, katosi epäilemättä sekin, kun Merikanto ja hänen oppilaansa, mm. Elis Mårtenson, omaksuivat Enrico Bossin ja Karl Strauben uudet esittämistavat. Sen väistyttyä Suomen Bach-soitossa alkoi syntyä koulukuntia. Strauben - Mårtensonin orkesteriurkuihin liittyvä romanttis-subjekttiivinen suuntaus näyttää tarkasteltavan ajanjakson jälkeen sulaneen yhteen Duprén edustamien näkemysten kanssa - vastaavanlaista kehitystä on havaittu tapahtuneen myös Saksassa. Viderø - Forsblomin linja, joka alkoi muotoutua vasta ajanjakson lopussa, yhdisti mainittuun ranskalaisuuteen Saksan urkujenuudistajien ajatukset.

Pienelle maalle tyypilliseen tapaan yksittäiset auktoriteetit saattoivat välistä saada suhteettoman suuren merkityksen. Kehityksen johdossa ovat luonnollisesti olleet Helsingin musiikkiopiston/konservatorion/Sibelius-Akatemian pääopettajina toimineet henkilöt:

Richard Faltin (1835-1918)	Saksan konservatiivinen perinne
Oskar Merikanto (1868-1924)	Orkesteriurkutyyliin johtava kehitys, Bossi, Ranska
Elis Mårtenson (1890-1957)	Straube - Ramin
Enzio Forsblom (1920-)	Urkujenuudistus - Viderø

Faltin ja Merikanto olivat omana aikanaan kiistattomia auktoriteetteja. Viimeksi mainitun kilpailijana tunnettiin ainoastaan Karl Sjöblom, jonka konsertoivana urkurina omaksuma linja ei nähtävästi poikennut merkittävästi Merikannon edustamasta. Hän ei esiintynyt kirjoittajana ja toimi pedagogina vain tilapäisesti. Sen sijaan Mårtensonin saksalaisten esikuvien vaihtoehdoina vedottiin 1920 - 1940-luvuilla Schweitseriin ja erityisesti Dupréhen. Heikki Klemetti, Armas Maasalo, Aarne Wegelius ja Jouko Kunnas esiintyivät voimakassanaisina kirjoittajina, ja myös John Sundbergin kirjoitukset ja toiminta poikkesivat Mårtensonin näkemyksistä. He eivät kuitenkaan pystyneet horjuttamaan leipzigilaista peruslinjaa. Urkurina arvostettu Venni Kuosma taas ei saanut ympärilleen koulukuntaa, osaksi varmaan siksi, että hän siirtyi Viipurista Helsinkiin vasta juuri ennen 1939 alkanutta sota-aikaa.

### 7.3. Suomalaisien urkurien ulkomaiset esikuvat

Suomen 1500-luvulta alkaen muotoutunut urkukulttuuri keskittyi aluksi lähes yksinomaan Saksasta tai saksalaisvaikutteisilta Itämeren alueilta saapuneiden urkurenrakentajien ja urkureiden ympärille - kotimaisia muusikoita alkoi niin Suomessa kuin Ruotsissakin esiintyä vasta 1800-luvulla. Heistä merkittävimmät hakeutuivat opiskelemaan Leipzigiin, Berliiniin tai Dresdeniin. Fredrik Paciuksen, Richard Faltinin ja Martin Wegeliuksen työ Helsingin musiikki- ja urkukielämän hyväksi pohjautui sekin saksalaisiin esikuviin. Felix Mendelssohnin hengessä toimineen Leipzigin konservatorion osuus oli kyseisessä yhteydessä ilmeisen suuri. Myös J.S. Bachin urkumusiikki tuli Suomessa esille tätä kautta, erityisesti Faltinin soittamana ja opetuksessaan välittämänä.

Ruotsin samoin kuin Pietarin, jossa 1700-luvun lopulta alkaen toimi ilmeisen merkittäviä urkureita, osuus urkukulttuurin kehityksessä näyttää jääneen pieneksi. Nähtävästi niitä ei

koettu itsenäiseksi vaihtoehdoiksi, vaan etsittiin yhteyksiä suoraan alkulähteille. Sen sijaan Ranska kohosi 1800-luvun lopulla, erityisesti kuvataiteiden osalta, uudeksi vaihtoehdoksi kulttuuristen esikuvien hakijoille. Urkutaiteessa vastaava suuntaus näkyi Ruotsissa jo 1890-luvulla. Suomessa Faltinin ilmeinen kiinnostus ei johtanut konkreettisiin tuloksiin: ainoan vuosisadan vaihteessa Pariisissa opiskelleen urkurin, Viljo Mikkolan, toiminta keskittyi Turkuun, eikä sillä näytä olleen juuri vaikutusta suomalaiseen urkujensoittoon.

Leipzigissa opiskelleen Merikannon vuonna 1907 tekemä ulkomaanmatka oli sen vuoksi Suomen urkutaiteen kannalta käänteentekevä. Tutustuminen Ranskan, Italian ja Englannin urkukulttuuriin ja erityisesti urkuvirtuoosi **Enrico Bossi**in avasi hänelle uusia näkymiä. Bachin musiikin osuus oli kuitenkin kehityksen tässä vaiheessa vielä vähäinen.

Saksan vaikutus säilyi kuitenkin vahvana, osittain 1910-luvun poliittisen tilanteen vuoksi suomalaisten hakiessa sieltä tukea itsenäistymispyrkimyksilleen. Lisäksi **Karl Strauben** kasva-va pedagogin maine lienee ollut syynä siihen, että useimmat urkurit valitsivat edelleen jatkokoulutuspaikakseen Leipzigin. Pariisissa opiskellut Armas Maasalo jäi urkurina ja urkopedagogina Strauben oppilaan Elis Mårtensonin varjoon.

**Albert Schweitzerin** näkemys, joka ihanoi ranskalaista urkutyyppejä Bach-soittimena, vaikutti Suomeen ennen muuta kahden henkilön kautta, joista kumpikaan ei ollut aktiivinen urkutaiteilija. Heikki Klemetti referoi hänen merkittäviä teoksiaan (Schweitzer 1906, 1908) ja palasi niiden ajatuksiin toistuvasti lehtiartosteluissaan. Aarne Wegelius kehitteli Kangasalan Urkutehtaan kanssa "elsassilaisiin" ideoihin ja ranskalaisiin sekä anglosaksisiin esikuviin perustuvaa urkutyyppejä, joka ei kuitenkaan tullut käyttöön Helsingin urkukonserteissa. Vertaillessaan Bachin urkuteosten editioita Wegelius esitteli erityisesti Widorin ja Schweitzerin laitoksen ansioita, mutta sekin jäi suomalaisille urkureille vieraaksi.

Ranskalainen Bach-perinne tuli Suomessa esille lähinnä **Marcel Duprén** johdolla opiskelleiden urkurien soitossa ja Maasalon sekä Jouko Kunnaksen kirjoituksissa. Urkurien koulutukseen Duprén linja pääsi vaikuttamaan vasta 1950-luvulla yhdistyneenä tanskalaisen **Finn Viderón** uudempiin ajatuksiin.

Mårtenson ja hänen vanavedessään Paavo Raussi seurasivat Strauben sekä **Günther Raminin** esimerkkiä ja mukautuivat kompromissilinjaan, jonka mukaisesti suunniteltiin Agricolan kirkon ja Sibelius-Akatemian salin konserttisoittimena käytetyt urut. Ramin peri Strauben aseman Leipzigissa toimivana tähtiopettajana. Hänen Suomen vierailunsa tapahtui kuitenkin vasta 1939 ja jäi alkavan sota-ajan vuoksi vaille pysyvää merkitystä. Edellä

mainittujen lisäksi Mårtenson ja Raussi vetosivat myös saksalaisten Karl Matthaenin, Hermann Kellerin ja Walter Kwasnikin kirjoittamiin teoksiin.

Urkuasioista käytyä keskustelua hämmensi 1930-luvulla kielikysymys: Mårtensonia kuvattiin ruotsinkielisen, Saksaan suuntautuneen falangin johtajaksi. Osittain samasta syystä toisen ruotsinkielisen helsinkiläisurkurin, John Sundbergin, työ Saksan urkujenuudistuksen esitaistelijana jäi suomenkielisille tuntemattomaksi. Muutamat ruotsinkieliset muusikot perehtyivät saksalaisen Musik und Kirche -lehdessä esitettyihin näkemyksiin sekä Finn Viderø'n ideoihin, mutta vasta Geo Böckermanin ja Enzo Forsblomin 1940-luvun lopulla suomeksi kirjoittamat artikkelit tekivät uudistusajatukset yleisesti tunnetuiksi. Heikki Klemetin esittelemänä ne eivät aikaisemmin olleet juuri herättäneet vastakaikua, kuten mm. Venni Kuosman kommentit osoittavat. Lopulta urkujenuudistus vyöryi Suomeen täydellä voimalla Viderø'n vuosien 1949 ja 1950 käyntien myötä, joita voidaan pitää yhtä merkittävänä kuin Enrico Bossin vierailu 1907.

Muiden pohjoismaisten yhteyksien vaikutus jäi vähäiseksi. Urkujenuudistus tuli Suomeen pääpiirteissään samalla tavoin kuin Ruotsiin, joskin huomattavasti myöhemmin. Viiveen syynä lienee ollut - maan syrjäisen sijainnin lisäksi - pedagogina lähes monopoliaseman saaneen Mårtensonin viileys uudistusajatuksia kohtaan.

Ne ulkomaiset Bach-soiton edustajat, joilla on ollut merkitystä suomalaisten urkurien kannalta voidaan sijoittaa seuraavaan kaavioon:

J. S. BACH		
BACH-PERINNE		
<u>SAKSA</u>		<u>RANSKA</u>
J. G. Schneider	A. Hesse	J. Lemmens
	<u>ROMANTIikka</u>	
P. Homeyer		C-M. Widor
<u>ORKESTERIURUT</u>		
K. STRAUBE -1920	M.E. Bossi	A. SCHWEITZER
		M. DUPRÉ
<u>ORGELBEWEGUNG</u>		
K. STRAUBE 1920-		
G. RAMIN	H. Walcha	
		F. VIDERØ

## 8. TIIVISTELMÄ

Suomalaisten urkurien Bach-soiton kehitys on noudattanut Euroopassa ilmenevää säveltaiteen yleistä kehitystä, joskin ajoittain viivästyneenä. J.S. Bachin urkumusiikki liitettiin 1800-luvun alkupuolella lähinnä konservatiiviseen urkumusiikin ja urkujensoiton perinteeseen (der gebundene Stil, die gebundene Spielart). Bachin oppilaiden kautta siirtyneen tradition mukaisesti katsottiin, että polyfonista musiikkia tuli soittaa etupäässä ilman soinnillisia ja dynaamisia vaihteluja. Toteutuksen selkeyden ja yksinkertaisuuden vaatimukseen yhdistyi Ranskassa käsitys legatosoiton kuulumisesta **Bach-perinteeseen**. Saksalaissyntyisen **Richard Faltinin** voidaan katsoa edustaneen mm. Leipzigiin juurtunutta Bach-perinnettä siinä muodossa kuin se 1800-luvun puolivälissä vielä tunnettiin. Helsingin Nikolainkirkon urkurina ja Helsingin musiikkiopiston ensimmäisenä urkujensoiton opettajana hän saavutti 1800-luvun loppupuolella Suomessa auktoriteetin aseman.

Faltinin myötä Felix Mendelssohnin luoma klassis-romanttinen musiikkityyli tuli Suomessa vallitsevaksi. Mm. **Oskar Merikannon** urkujensoiton opettajana toiminut Robert Papperitz näyttää edustaneen leipzigilaisen Bach-soiton sitä vaihetta, jossa vähitellen omakuttiin pyrkimys dynaamisiin vaihteluihin. Faltinin oppilas Karl Sjöblom, joka oli Merikannon rinnalla urkurina esillä vuosisadan vaihteessa, opiskeli myöhemmin Leipzigin Paul Homeyerin johdolla. Merikannon ja Sjöblomin ohjelmistossa J.S. Bachin musiikilla on kuitenkin verraten vähäinen osuus, eikä Merikannon merkittävässä pedagogisissa teoksissa juuri ole Bach-soittoa koskevia ohjeita.

Helsingin urkukonserteissa käytettiin 1930-luvun alkupuolelle saakka etupäässä saksalaisen E.F. Walckerin Nikolainkirkkoon (1846) ja Johanneksenkirkkoon (1891) rakentamia urkuja. Viimeksimainittujen urkujen koneisto oli ajanmukaisesti täyspneumaattinen ja soinniltaan saksalaisromanttinen.

Suomalaisen urkujensoiton kannalta merkittävä käännekohta oli vuosi 1907. Oskar Merikanto, josta oli edellisenä vuonna tullut Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton pääopettaja, teki tällöin laajan ulkomaanmatkan. Se ja italialaisen Enrico Bossin konsertti Helsingissä tutustuttivat suomalaiset vuosisadan vaihteen virtuoosiseen, orkesteriurkujen mahdollisuuksia hyödyntävään urkujensoittoon. Pysyvä merkitys oli **Karl Straubella**, jonka johdolla monet suomalaiset urkurit, mm. Merikannon seuraaja **Elis Mårtenson** opiskelivat **Leipzigin** 1910- ja

1920-luvuilla. Strauben varhaisen kauden soittotapa, jota edustaa mm. hänen 1913 julkaisemansa Bachin urkuteosten laitos, muodosti Mårtensonin välityksellä suomalaisen Bach-soiton perustan 1920-luvulta 1950-luvulle saakka. Mårtensonin kaksiosainen Bach-laitos (1944, 1947) noudattaa jäsentelyn (fraseerauksen) ja artikuloinnin osalta varsin tarkoin Strauben 30 vuotta aikaisemmin antamia ohjeita. Leipzigin esikuvien rinnalla esiintyi kuitenkin myös vaihtoehtoja. Albert Schweitzerin ns. elsassilaiseen reformiin liittyviä ajatuksia urkujenrakennuksesta ja Bach-soitosta esitteli jo vuonna 1908 **Heikki Klemetti**. **Aarne Wegeliuksen** urkujensuunnitteluun liittyvät näkemykset perustuivat etupäässä Schweitzerin ajatuksiin ja johtivat Kangasalan Urkutehtaan toteuttamiin soittimiin, joilla ei kuitenkaan ollut juuri merkitystä Suomen urkujensoiton kehittymiselle. Syynä oli paljolti se, ettei Helsinkiin rakennettuja soittimia pidetty onnistuneina. Wegelius esitteli myös asiantuntevasti Bachin urkumusiikkiin laitoksia Schweitzerin kaltaisin, saksalaisen orkesteriurkutyylin vastaisin korostuksin. Hän arvosti erityisesti C.F. Griepenkerlin vuodesta 1844 alkaen julkaistua laitosta sekä Schweitzerin ja C.-M. Widorin yhteistyönä 1912 - 1914 syntynyttä editiota.

Ranskalaisen Cavaillé-Coll-urkutyypin ja Ranskan Bach-perinteen esikuvallisuutta painotti erityisesti Pariisissa opiskellut Armas Maasalo. Hän toi Strauben vastapainona esiin **Marcel Duprén**, jonka oppilaista **Jouko Kunnas** herätti huomiota jäsentelynsä ja rekisteröintiensä yksinkertaisuudella ja soittonsa vauhdikkuudella. Kunnas edusti Duprén näkemyksiä myös kärkevissä konserttiarvosteluissaan. Sekä Strauben että Duprén johdolla opiskellut Venni Kuosma osallistui keskusteluihin lähinnä oudoksumalla Saksan urkujenuudistajien suosimaa urkusointia. Keskusteluissa ja arvosteluissa olivat useimmin esillä Bachin urkumusiikkiin liittyvät kysymykset. Saksalainen monimutkaisen värikäs urkujenkäyttö ja ranskalainen viileä yksinkertaisuus esitettiin toistuvasti vastakohtina.

Saksassa 1920-luvulla muotoutuneen urkujenuudistusliikkeen (Orgelbewegung) vaiheita seurasi Suomessa mm. Heikki Klemetti. Uudistus ei kuitenkaan saanut Suomessa konkreettisia ilmenemisiä ennen 1950-lukua. Strauben yhtyminen urkujenuudistajiin pantiin, usein hämmästellyn, merkille. Mårtensonin myötävaikutuksella Helsinkiin hankitut uudet konserttiurut, Mikael Agricolan kirkon (1935) ja Sibelius-Akatemian (1939), rakensi tšehkoslovakialainen Gebr. Rieger. Kyseiset soittimet edustivat saksalaista ns. kompromissilinjaa sähköpneumaattisine koneistoinen ja urkujenuudistuksen periaatteita mukailevine dispositioineen. Mårtensonin urkusointia ja rekisteröintiä koskevat näkemykset noudattivat samaa linjaa, johon myös Straube ja tämän oppilas **Günther Ramin** olivat pääosin yhtyneet. Viimeksi mainittu peri 1930-luvulla

Strauben aseman suomalaisten urkurien leipzigilaisena esikuvana. Hänen "palavahenkistä" soittoaan saatiin kuulla Helsingissä vuonna 1939. Raminin johdolla opiskelivat mm. Taneli Kuusisto ja Janne Raitio.

Urkujen uudistusajatukset olivat ilmeisesti läheisimpiä **John Sundbergille**, joka valitti vuoden 1936 pohjoismaisilla kirkkomusiikkipäivillä Suomen kehityksen hitautta tässä suhteessa. Lopullisesti uudistusliike saavutti Suomen vasta 1940-luvun sota-ajan jälkeen. Merkittävä välittäjän asema oli tällöin tanskalaisella **Finn Viderøllä** ja tämän oppilailla **Enzo Forsblomilla** ja Geo Böckermanilla. Viderø'n Bach-soitto perustui toisaalta Duprén edustamien kaltaisiin näkemyksiin, toisaalta Bachia edeltäneiden aikakausien urkujen ja urkumusiikin esikuviiin. Hänen kirjoituksissaan on yhtymäkohtia muutamien saksalaisten, mm. **Helmut Walchan**, ajatuksiin urkujensoiton "puhtaudesta", "objektiivisuudesta" ja "teoslähtöisyydestä" (Werktreue). Forsblomin esittämässä käsityksissä, jotka tulevat esille mm. hänen vuonna 1957 julkaisemassaan väitöskirjassa, korostuu "tyylinmukaisuus" (stilthet) mm. Strauben edustaman "subjektiivisuuden" vastakohtana.

Helsingissä vuoteen 1950 mennessä järjestettyjä urkukonsertteja tai urkumusiikkia merkittävästi sisältäneitä konsertinluonteisia tilaisuuksia ei liene ollut juuri enempää kuin edellä esitettyä laadittaessa tarkastellut 241 konserttia, joista noin 200 ajoittuu 1920 - 1940-luvuille. J.S. Bachin musiikki, jonka osuus vuosisadan vaihteessa oli vähentynyt edeltäneistä vuosikymmenistä, lisääntyi vuoden 1920 jälkeen 31 prosenttiin.

Urkumusiikin soivia dokumentteja on 1950-lukua edeltäviltä ajoilta verraten vähän, suomalaisten urkuriensa osalta ei nähtävästi ollenkaan. Mm. Strauben ja Duprén Bach-esitykset, jotka tallennettiin 1910 - 1920-luvuilla reikänauhatekniikalla, antavat heidän soitostaan kirjallisten lähteiden kanssa yhdenmukaisen kuvan.

Bachin urkumusiikin esittämisen osatekijöistä kiinnitettiin Suomessa käydyissä keskusteluissa eniten huomiota jäsentelyyn. "Fraseruksen" ja artikuloinnin ero, jota mm. saksalainen Hermann Keller oli pyrkinyt selventämään, on esillä Paavo Raussin kirjoittamassa, Kellerin lisäksi Karl Matthaenin ajatuksille perustuvassa artikkelissa. Jäsentelyn havainnollistamisessa usein tapahtuvien sormionvaihdoksin, mitä tapaa Strauben varhainen tyyli suosi, ei ollut niinkään kysymys sointiväriä koskevasta kuin dynaamisista muutoksista. Straube pyrki myös romanttishenkiseen teemojen karakterisointiin, ja hänen vaihteleva dynamiikkansa pyrki palvelemaan sävellyksen kokonaisuuttoa. Yleispaisuttimen käyttö oli tyyppillinen ja paljon keskustelua herättänyt keino. Duprén soitossa tavoiteltu selkeys ja yksinkertaisuus saavu-

tettiin niukoin äänikertojen ja sormioiden vaihdoksiin. Schweitzerin ja Duprén ajatuksiin pohjautui myös Viderøn ja Forsblomin suosima "arkkitehtoninen" rekisteröinti, johon kuului konserttomainen "terassidynamiikka". Kirjallisissa lähteissä ei juuri tule esille kysymys tempon agogisista muutoksista - tallenteiden mukaan Strauben "subjektiivinen" esitystapa eroaa tässä suhteessa huomattavasti Duprén sekä myöhemmin Viderøn ja Forsblomin "objektiivisesta" soitosta. Nuoren Duprén harrastamat nopeat tempot pantiin merkille myös Kunnaksen konserteissa. Rekisteröinnin ja agogiikan lisäksi Viderøn ja Forsblomin soiton "yksinkertaisuus" ilmeni artikuloinnissa tai paremminkin sen lähes täydellisessä puuttumisessa. Mainitut soittajat pyrkivät perustamaan kantansa tieteelliseen tutkimukseen.

Suomalaisten urkurien Bach-soitosta on näin hahmottunut kokonaiskuva. Romantiikan ajan pioneerivuosien leipzigilaista Bach-perinnettä seurasi - vuosisadan vaihteen vähäisen Bachiin kohdistuneen kiinnostuksen jälkeen - nopeasti Strauben tulkintapainotteinen varhaistyyli, joka huipentui hänen vuoden 1913 Bach-editiossaan. 1920 - 1930-luvuilla syntyi mm. Schweitzerin ajatusten innoittamana vastakohta-asetelma, jossa Saksa ja Ranska kilpailivat suunnannäyttäjän asemasta. Sodan aiheuttamaa katkoa seurasi verraten nopea murros, joka sittemmin johti mm. maan urkukannan uudistumiseen. Urkumusiikin esittämisessä sai alkunsa objektiivisuutta ja historiallisia esikuvia korostava suuntaus, jossa Saksan urkujenuudistuksen ja Ranskan Bach-tradition periaatteet yhdistyivät. Tämä vei kehityksen 1950-luvun jälkeen uusille urille.

## Das Bach-Spiel der finnischen Organisten und dessen Vorbilder 1920 - 1950

### Zusammenfassung

Die Entwicklung des Bach-Spiels der finnischen Organisten setzt zeitlich mehr oder weniger später als die Entwicklung in Mitteleuropa ein. Die Orgelmusik J.S. Bachs wurde im 19. Jahrhundert in erster Linie mit der konservativen Tradition sowohl der Orgelmusik als auch des Orgelspiels (dem gebundenen Stil, der gebundenen Spielart) verknüpft. Die Forderung nach Klarheit und Schlichtheit des Spieles schloß sich in Frankreich an das Legatospiel als ein Teil der Bach-Überlieferung an. Diese Tradition, die sich durch die Schüler Bachs und deren Schüler wiederum vererbte, vertritt wohl auch **Richard Faltin**, ein nach Finnland übersiedelter Deutscher, und zwar in der Form, die am Leipziger Konservatorium gegen 1850 üblich war. Als Organist der Nikolaikirche und erster Orgellehrer des Musikinstituts in Helsinki erreichte er gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine führende Stellung in Finnland.

Mit Faltin wurde der klassisch-romantische Musikstil Felix Mendelssohns in Finnland vorherrschend. In Robert Papperitz, der von u.a. von **Oskar Merikanto**, haben wir einen Vertreter des Entwicklungsstadiums des Bach-Spiels in Leipzig, in dem man allmählich nach dynamischen Differenzierungen strebte. Karl Sjöblom, der Schüler Faltins und neben Merikanto der wichtigste Organist Finnlands in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, studierte später bei Paul Homeyer in Leipzig. Die Musik J.S. Bachs hatte doch nur einen ziemlich geringen Anteil im Repertoire Merikantos und Sjöbloms, und die bemerkenswerten pädagogischen Werke Merikantos enthalten fast keine Anweisungen für das Bach-Spiel.

Für die Orgelkonzerten wurden bis die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts meistens die Orgeln der Nikolaikirche und Johanneskirche genutzt. Beide Instrumente waren von dem deutschen Orgelbauer E.F. Walcker hergestellt.

Der Orchesterorgelstil wurde besonders durch die Auslandsreise Merikantos und ein Orgelkonzert des Italieners Enrico Bossi 1907 den Finnen bekannt. Viele Organisten, u.a. **Elis Mårtenson**, der eine leitende Stellung als Nachfolger Merikantos erreichte, studierten in Leipzig unter **Karl Straube**. Mårtensons Bach-Edition (1944, 1947) folgt in Phrasierung und Artikulation dem Beispiel der Straubeschen Edition (1913). Albert Schweitzers Gedanken wurden

im Zusammenhang der sog. elsässischen Reform von **Heikki Klemetti** und vom Orgelsachverständigen **Aarne Wegelius** in den Musikzeitschriften vorgestellt. Die Vorbildlichkeit der französischen Orgel und der Bach-Tradition wurde wiederum von **Armas Maasalo** betont, der in Paris studiert hatte. Unter den Schülern Marcel Duprés fiel Jouko **Kunnas** sowohl als Spieler als auch als **Schreiber** auf. Die deutsche Orgelbewegung verfolgten u.a. Klemetti und **John Sundberg**, und, auf der Kompromißlinie von Günther Ramin, Mårtenson und **Venni Kuosma**. Eine beachtenswerte Vermittlerstellung hatte der Däne **Finn Viderø**, dessen Bach-Spiel einerseits auf den Dupréschen Anschauungen, andererseits auf den Vorbildern der vorbachschen Orgeln und Orgelmusik basierte. Die Ansichten, die in der Dissertation (1957) seines Schülers **Enzio Forsblom** vorgestellt wurden, schließen sich einigermaßen an die Gedanken von u.a. **Helmut Walcha** über die "Reinheit", die "Objektivität" und die "Werktreue" des Bach-Spiels an. "Stiltreue" wird von ihm als Gegensatz zur "Subjektivität" hervorgehoben.

Was die Wiedergabe betrifft, wurde neben der Registrierung die Sinngliederung (Phrasierung) beachtet, der auch die von dem früheren Stil Straubes bevorzugten Manualwechsel weitgehend dienen. In den Konzertkritiken und Artikeln wurden u.a. der Unterschied zwischen den Begriffen 'Phrasierung' und 'Artikulation' nach Mustern von **Hermann Keller** und **Karl Matthaei** sowie die Übergangsdynamik mit dem Gebrauch des Generalcrescendos behandelt. Die von Dupré angestrebte Klarheit und Schlichtheit wurden mit knappen Register- und Manualwechseln erreicht. Auf die Gedanken Schweitzers und Duprés stützte sich auch die "architektonische" Registrierung von Viderø und Forsblom, die "Terrassendynamik". Die letztgenannten haben auf die wissenschaftliche Arbeit Wert gelegt.

Die etwa 250 Orgelkonzerte in Helsinki bis 1950 wurden meistens auf der jeweils neuesten Orgel, in der Nikolaikirche (dem heutigen Dom), in der Johannes- und Mikael Agricola - Kirche sowie im Konzertsaal der Sibelius-Akademie veranstaltet. Die zwei letztgenannten Orgeln wurden in den 30er Jahren von den tschechischen Gebr. Rieger gebaut. Der Anteil der Orgelwerke Bachs an den Konzerten stieg in den 20er Jahren auf etwa 30 Prozent. Klingende Dokumente der Orgelmusik gibt es vor dem Jahr 1950 ziemlich wenig, von finnischen Organisten eingespielte offenbar gar keine. Die frühen Bach-Aufnahmen u.a. von Straube und Dupré, die mit Lochbandtechnik aufgenommen sind, stimmen mit den schriftlichen Quellen, die Auskunft über ihre Spielweise geben, überein.

Nach dem Jahr 1950 haben die finnischen Organisten sich anfangs unter Führung von Enzio Forsblom die strikten Prinzipien der Orgelbewegung angeeignet. Seit den 70er Jahren folgte man den neuen europäischen Tendenzen immer schneller auch in Finnland. Die Organum-Gesellschaft und die jährliche internationale Orgelwoche in Lahti sind in dieser Hinsicht von beachtlicher Bedeutung.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Lyhenteet

Dmt	Dansk Musiktidsskrift
Kml	Kirkkomusikkilehti
Kmr	Der Kirchenmusiker
MuK	Musik und Kirche
SMI	Suomen musiikkilehti

### Painetut lähteet

- Aber, Adolf 1928, Günther Ramin, *Die Musik 1/XX*.
- Albrecht, Christoph 1981, "Jeu inégal bei Bach?". Zu einem aktuellen Interpretationsproblem, *Kmr 4/1981*, 117-120.  
1985, Interpretationsfragen, Berlin.  
1988a, Aktuelle Probleme bei der Interpretation Bachscher Orgelmusik, *MuK 4/1988*, 196-202.  
1988b, Zur Artikulation Bachscher Orgelwerke, *Kmr 3/1988*, 81-88.
- Andersen, Ejvind 1942, Hvad er moderne Bachfortolning?, *Dmt XVII*, 111-114.
- Andersén, Harald 1980, Andersénin-Forsblomin linja. Harald Andersén kertoo, Hannu Taanila haastattelee, *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*, toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo, Organum-seura, Helsinki, ISBN-951-99256-0-0, S. 72-83.
- Anderson, Robert - Disselhorst, Delbert - Saunders, Russell 1991, In memoriam Helmut Walcha 1907 - 1991, *The Diapason, November 1991*, 12-14.
- Arnér, Gotthard 1951, Om orgeln och orgelspelets renässans, *Musikrevy 3/1951*, 76-80.
- Authenticity and Early Music. A Symposium. 1988*, ed. by Nicholas Kenyon, Oxford University Press, Oxford-New York, ISBN 0-19-816152-2.
- Bengtsson, Ingmar 1977, Musikvetenskap. En översikt, Andra upplagan, Stockholm.
- Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2. bis 7. Oktober 1927 1928*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel.
- Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926*, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Freiburg.
- Binninger, Kurt 1987, Die Welte-Philharmonie-Orgel, *Acta Organologica 1987*, herausgegeben von Alfred Reichling, Merseburger 1499, Kassel. S. 179-208.
- Blomberg, Göran 1984, "Liten och gammal - duger ingenting till". Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930-1980/83, Diss. Uppsala universitet, Uppsala.
- Blomberg, Göran - Eppstein, Hans 1981, Jacobus Kloppers' Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs - Två ståndpunkter, *Svensk Tidskrift för Musikforskning 1981*, 59-67.
- Blume, Friedrich 1947, J.S. Bach im Wandel der Geschichte, Kassel.
- Bodky, Erwin 1930, Der Vortrag alter Klaviermusik, Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.  
1970, Der Vortrag der Klavierwerke von J.S. Bach. Deutsche Ausgabe, Tutzing.
- Bondeman, Anders 1991, Helmut Walcha in memoriam, *Orgelforum 4/1991*, 35-36.
- Bornefeld, Helmut 1952, Walchas Reger-Verdikt kritisch betrachtet, *MuK 2/1952*, 49-52.
- Bozeman, Jr., George 1988, The Illusion of Legato, *The Diapason, February 1988*, 14-16; *March 1988*, 14-16.
- Braun, Werner 1972, Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung, Musikverlag Hans Gerig, Köln.
- Brock-Nannestad, George 1989, The critical approach to sound recordings as musicological sources, *Musikki 1-4/1989*, 423-435.
- Brouwer, Frans 1981, Orgelbewegung und Orgelgegenbewegung. Eine Arbeit über die Ursprünge und die Entwicklung der dänischen Orgelreform bis heute, Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit de Groningen, Utrecht.
- Burg, Josef 1985, Aumerkungen zum Bach-Verständnis von Louis Vieme, *Ars Organi 3-4/1985*, 171-182, 248-252.  
1986, Notizen zu den französischen Ausgaben der Orgelwerke von J.S. Bach und ihrer Geschichte, *Ars Organi 4/1986*, 211-217; *1/1987*, 22-27.  
1988, Charles-Marie Widor und Louis Vierne in ihrer Begegnung mit dem Orgelbau, *Acta Organologica 1988*, herausgegeben von Alfred Reichling, Merseburger, Kassel. S. 319-361.  
1992, Les Organistes français du XIX<sup>e</sup> siècle et la tradition de J. S. Bach, *L'Orgue 5/1992*.
- Busch, Hermann J. 1978, Zwischen Tradition und Fortschritt - Zu Orgelbau, Orgelspiel und Orgelkomposition in Deutschland im 19. Jahrhundert, *Mundus Organorum. Festschrift Walter Supper zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von Alfred Reichling, Merseburger, Berlin, ISBN 3-87537-159-3. S. 63-92.
- 1980, Berliner Orgeln und Organisten des 18. u. 19. Jahrhunderts in englischer Sicht, *Ars Organi 4/1980*, 195-217.
- 1984a, Historismus und historisches Bewußtsein in der deutschen Orgelmusik zwischen den Weltkriegen, *Acta Organologica 1984*, herausgegeben von Alfred Reichling, Merseburger, Kassel. S. 169-183.
- 1984b, Entwicklungslinien des Bach-Spiels im 19. und 20. Jahrhundert, *Kuten 1984a*, 387-405.

- Butler, Douglas Lamar 1988, *The Organ Works of Felix Mendelssohn Bartholdy*, UMI Dissertation Information Service, Ann Arbor, Michigan, (Alunperin väitöskirja 1973).
- Butt, John 1990, *Bach Interpretation. Articulation marks in primary sources of J.S. Bach*, Cambridge.
- Böhme, Ulrich (hrsg.) 1991, *Die Sauer-Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig*, Leipzig.
- Caldwell, John 1980, *Keyboard Music, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London etc.
- Carlsson, Gunnar 1991, *Organistens lilla ABC i orgel-el, Kyrkomusikernas tidning 10/1991*, 221-222.
- Carlsson, Sune 1966, *Sune Carlsson, Suomen säveltäjiä II*, toim. Einar Marvia, toinen, uusittu ja täydennetty painos, Porvoo. S. 138-144.
- Christensen, Otto M. 1989, *Interpretasjon og musikalsk mening, Musiikki 1-4/1989*, 400-411.
- Craft, Robert 1963, *Igor Stravinskii. Keskusteluja Robert Craftin kanssa*, Helsinki, (Perustuu englanninkielisiin alkuteoksiiin *Conversations with Igor Stravinsky, 1958, ja Memories and Commentaries, 1959.*)
- Dadelsen, Georg von 1980, "Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten", *Musik - Edition - Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, München, 125-132.
- Dahlhaus, Carl 1977, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln.
- 1991, *Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte, Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Danuser, Hermann und Krummacker, Friedhelm, Laaber-Verlag, Laaber. S. 105-114.
- Dahlström, Fabian 1982, *Sibelius-Akatemia 1882-1982, Sibelius-Akatemia*, Helsinki, ISBN 951-859-162-8.
- Danuser, Hermann 1988, *Auktoriale Aufführungstradition, Musica 4/1988*, 348-355.
- 1991, *Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik, Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Danuser, Hermann und Krummacker, Friedhelm, Laaber-Verlag, Laaber. S. 165-177.
- David, Hans T. - Mendel, Arthur (eds.) 1972, *The Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Revised Edition, New York.
- Dienel, Otto 1891, *Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Sebastian Bachs Orgelmusik*, Berlin.
- Distler, Hugo 1940, *Johann Sebastian Bachs Dorische Toccata und Fuge - Gedanken zu eine Registrieranalyse, MuK 3/1940*.
- Doormann, Ludwig 1973, *Das Vermächtnis Karl Straubes als Bachspieler. Spiel unter dem Phrasierungsbogen, MuK 2/1973*, 73-77.
- Dorfmueller, Joachim 1981, *Heinrich Reimann - Zeitgenosse und Vorbild Max Regers, MuK 3/1981*, 128-132.
- Douglass, Fenner 1980, *Cavaillé-Coll and the Musicians*, Raleigh Sunbury Press.
- Dufourcq, Norbert 1949, *La Musique d'Orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*, 2. ed., Paris.
- Dupré, Marcel 1981, *Erinnerungen. Übersetzt und kommentiert von Hans Steinhaus, (Ranskankielinen alkuteos: Marcel Dupré raconte...)*, Edition Merseburger, Kassel, ISBN 3-87537-180-1
- EGgebrecht, Hans Heinrich 1967, *Die Orgelbewegung*, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH, Stuttgart.
- 1968, *Studien zur musikalischen Terminologie*, 2. Auflage mit einem Nachwort, Wiesbaden.
- Elste, Martin 1987, *Von der Partiturerwissenschaft zu einer Klangwissenschaft. Überlegungen zur Schallplattenforschung, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1984/84*, Merseburger, ISBN 3-87537-209-3. S. 115-144.
- Eppstein, Hans 1989, *Notbild und interpretation, Musiikki 1-4/1989*, 387-392.
- Faulkner, Quentin 1988, *Gripenkerl on J.S. Bach's Keyboard Technique. A Translation and Commentary, The American Organist 1/1988*, 63-65.
- Fedorovskaja, Ludmilla A. 1990, *Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen, Bach-Jahrbuch 1990*, hrsg. von Hans-Joachim Schulz und Christoph Wolff, Berlin, ISBN 0084-7682. S. 27-35.
- Fellerer, Karl Gustav 1929, *Orgel und Orgelmusik*, Augsburg.
- Festschrift für Michael Schneider zum 65. Geburtstag*, Berlin.
- Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig (1918)*, C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig.
- Finscher, Ludwig 1989, *Bach in the eighteenth century, Bach Studies*, edited by Don O. Franklin, Cambridge.
- Fleischer, Heinrich 1985, *Weimar und Leipzig, Michael Schneider und Karl Straube. Persönliche Erinnerungen, Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel - Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag 1985*, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel.
- Flodin, Karl - Ehrström, Otto 1934, *Richard Faltin och hans samtid*, Helsingfors.
- Forsblom, Enzo 1948, *J.S. Bachin urkupreludien ja fuugien tulkinnaista eri aikakausina, Kml 3-4/1948, 3-4; 5-6/1948, 3-4; 10/1948, 5-6; 11/1948, 4-6; 12/1948, 5-6.*
- 1949, *Urkuutaide ja nykyaika, Kml 1/1949, 6-7; 2-3/1949, 6-8.*
- 1950, *J.S. Bachin urkumusiikki vuonna 1950, Musiikki 3-4/1950*, 35-36.
- 1957, *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J.S. Bachs orgelverk*, Diss. Åbo akademi, Åbo.
- 1972, *Romantiikan nykyvirtauksia, Organum 2/1972*, 8-12.
- 1976, *Autenttisuuden monet kasvat, Organum 3/1976*.
- 1979, *Tieni Bachin retoriisiin sävelkuviioihin, Chorus et Psalmus. Juhlakirja Harald Andersénille 4.4.1979*, toim. Reijo Pajamo, Sibelius-Akatemia, Helsinki, ISBN 951-95539-0-8. S. 73-81.
- 1982, *Klassinen urkujensoitto 1980-luvulla, Organum 2/1982*, 4-19.
- 1985, *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*, Helsingfors.

- 1989, Suuri läsnäolo - ajatuksia BWV 546:n liepeillä, *Organum 90. Organum-seuran vuosikirja n:o 1*, toim. Markku Heikinheimo, Organum-seura, Helsinki, ISSN 0787-7293. S. 36-48.
- 1990, Panin huilu, Organum-seura, Helsinki, ISBN 951-95712-0-5.
- 1991, Suomen urkutaide eilen, tänään, huomenna, *Organum 3-4/1990*, 18-27.
- 1992, Omega, Söderström & Co Förlags Ab, Ekenäs, ISBN 951-52-1406-8.
- Forsman, Folke 1985, Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujen rakennus, Organum-seura, Helsinki.
- Friis, Niels 1952, Orgelbau in Dänemark, *MuK 5/1962*, 190-194.
- Frotscher, Gotthold 1936/1966, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition I-II, 3. unveränderte Auflage, Edition Merseburger 1124, Berlin.
- Fruth, Karl Michael 1964, Die deutsche Orgelbewegung und ihre Einflüsse auf die heutige Klangwelt, Ludwigsburg.
- Gavoty, Bernard 1955, Marcel Dupré, deutsch von A.H. Eichmann, Genf 1955.
- Goens, Jan 1981, Orgelbewegung - wohin? *Ars Organi 4/1981*, 227-234.
- Guillard, Georges 1988, Adolphe Hesse à Paris en 1844, *L'Orgue 206/1988*, 8-10.
- 1990, J.-S. Bach - A.P.F. Boëly. Le maître recopié par le disciple. Un document inédit, *L'Orgue 216*, 1990, 1-10.
- Gurlitt, Wilibald 1929, Zur Orgelrenewierungsbewegung, *MuK 1/1929*, 1527.
- 1943, Karl Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung, *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag (1943)*, *Gaben der Freunde*, Leipzig.
- Haag, Herbert 1960, Orgelspiel und Orgelstil. Einige Bemerkungen zur deutschen Orgelinterpretation der Gegenwart, *MuK 4/1960*, 209-213.
- Hambraeus, Bengt 1987, Karl Straube, Old Masters and Max Reger. A Study in 20th Century Performance Practice, *Svensk Tidskrift för Musikforskning 1987*, 37-73.
- Hanheide, Stefan 1990, Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers, Musikverlag Emil Katzbichler, München-Salzburg, ISBN 3 87397 124 0.
- Hanke, Wolfgang 1969, Günther Ramin, Union Verlag (VOB), Berlin.
- Harmoncourt, Nikolaus 1986, Puhuva musiikki, (alkuper. Musik als Klangrede, Salzburg 1982), suomentanut Hannu Taanila, Keuruu.
- Hartmann, Günter 1991, Karl Straube und seine Schule: "Das ganze ist ein Mythos", Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn.
- Haskell, Harry 1988, The Early Music revival. A History, London.
- Hasse, Karl 1943, Karl Straube als Orgelkünstler, *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag (1943)*, *Gaben der Freunde*, Leipzig.
- Hauert, Roger (und Gavoty, Bernard) 1956, Marcel Dupré, Genf - Frankfurt.
- Haupt, Rudolph 1954, Die Orgel im evangelischen Kultraum in Geschichte und Gegenwart. 2. Rundbrief, Orgelwissenschaftliche Arbeits- und Musikgemeinschaft, Hillerse.
- Heikinheimo, Markku 1980, Kolme vuosikymmentä Bachin urkuteosten tulkintaa, *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*, toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo, Organum-seura, Helsinki, ISBN-951-99256-0-0. S. 84-98.
- Heikinheimo, Markku - Sillanpää, Seppo 1975, Diplomiurkureiden kerhosta Organum-seuraan, Organum-seura, Helsinki.
- Heimann, Mogens 1942, Moderne Bachfortolking, *Dni XVII*, 76-80.
- Heiniö, Mikko 1988, Näkökulmia suomalaisen musiikkikritiikin tutkimukseen, *Etnomusikologian vuosikirja 1987-88*, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela, Suomen etnomusikologinen seura, Jyväskylä. S. 38-53.
- 1992, Säveltäjäkuva, *Musiikki 4/1992*, 1-24.
- Heino, Riitta 1985, Suomen musiikkilehtien artikkelieita. Hakemisto vuosilta 1887-1977, Helsinki.
- Heintze, Hans 1958, Der Organist Günther Ramin. Zu seiner 60. Geburtstag am 15. Oktober 1958, *MuK 5/1958*, 193-197.
- Hela, Martti 1924, Vanhojen urkujemme vaihteita, Porvoo.
- Hellmann, Diethard 1990, Die Leipziger Bach-Tradition in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Die Ära Straube/Ramin), *Musikalische Aufführungspraxis und Edition. J.S. Bach - W.A. Mozart - L.v. Beethoven*, toim. Günther Weiß (?), 9-32, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, ISBN 3 7649 2280 X.
- Hennerberg, C.F. - Norlind, N.P. 1912, Handbok om orgeln, Stockholm.
- Hochschule für Musik Leipzig 1843-1968 1967, Leipzig.
- Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843 - 1993. Festschrift 1993*, herausgegeben von Johannes Forner, Verlag Kunst und Touristik Leipzig GmbH, Leipzig.
- Holschneider, Andreas 1976, Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert, *Musica 1/1976*, 9-19.
- 1977, Helmut Walchas Schallplattenaufnahmen der Orgelwerke Bachs. *MuK 6/1977*, 278-282.
- d'Hooghe, Kamiel 1988, Flor Peeters (4 juillet 1903 - 4 juillet 1986), *L'Orgue 207*, 1988, 11-19.
- le Huray, Peter 1990, Authenticity in performance, Cambridge.
- Högner, Friedrich 1956, Günther Ramin, *MuK 2/1956*, 49-51.
- 1974, Karl Straube und die mißbrauchte Musikphilologie, *MuK 6/1974*, 280-285.
- 1976, Karl Straube, der Orgelvirtuose, *Karl Straube. Wirken und Wirkung*, hrsg. von Christian und Ingrid Held, Berlin.
- Jacobson, Lena 1981. Att spela gammal musik - och att läsa gamla källor, *Svensk kyrkomusik 8/1981*, 143-148.
- 1983, Gammal musik på talande sätt, *Organum 1/1983*, 16-32.
- Jalkanen, Kaarlo 1976, Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1809-1870, Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki.
- 1978, Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1870-1918, Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki.

- Jaquet-Langlais, Marie-Louise 1988, Une curiosité: l'oeuvre d'orgue du Jean-Sébastien Bach doigtée par César Franck, *L'Orgue* 207, 1988, 1-6.
- Karte, Onni 1937, Ilmari Krohn urkujen ääressä, *Musiikkitieto* 8/37, 135.
- Karvonen, Arvi 1957, Sibelius-Akatemia 75 vuotta, Helsinki.
- Keller, Hermann 1948, Die Orgelwerke Bachs, Vierte Auflage, Edition Peters, Leipzig.
- 1955, Phrasierung und Artikulation, Bärenreiter-Verlag, Kassel, ISBN 3-7618-0312-5
- Kelletat, Herbert 1934, Grundlagen der Orgeltechnik, *MuK* 3/1934, 121-127.
- Klemetti, Heikki 1908a, Saksalainen ja ranskalainen urkurakennus- ja soittotaito, *Säveletär* 2/1908, 17-19; 9/1908, 93-95; 11-12/1908, 117-119.
- 1908b, Urkusoitto ja seurakuntalaulu protestantisuuden alkuaikoina I-II, *Säveletär* 18/1908, 189-191; 19/1908, 202-204.
- 1911, Mielpiteitä vanhemman musiikin oikeasta esittämisestä, *Säveletär* 23-24/1911, 191-194.
- 1926, Helsingin Vanhankirkon muusikoita, *US* 17.12.1926.
- 1937, D. Buxtehuden 300-vuotismuisto, *SMI* 5/1937, 92-93.
- 1938, Urku-uudistus, *SMI* 11/1938, 149.
- 1943, Karl Straube 70 vuotta, *SMI* 2/1943, 30.
- 1947/1960, Wilhelm Kempff. Pianotaiteilija, urkuri, säveltäjä, *Sävelten taitureita*, toim. Sulho Ranta, toinen, lisätty ja uudistettu painos, Porvoo. S. 575-580.
- 1949, Maailman mylläkässä, Porvoo.
- 1950, Miten Bachia on esitettävä, *Kml* 2-3/1950, 4-5; *Kirkko ja Musiikki* 11/1957, 4-5 "tarkalleen alkuperäisessä 'klemettiläisessä' asussa".
- 1958, Lauri Hämäläinen, *Suomalaisia musiikin taitajia*, toim. Maire Pulkkinen, Helsinki.
- 1966, Sata arvostelua ja muita musiikkikirjoituksia, toim. Armi Klemetti ja Jouko Linjama, Porvoo.
- Klemetti, Heikki - Sundberg, John 1939, Pohjoismaiset urkukonsertit, *SMI* 4/1939, 77.
- Klinda, Ferdinand 1980, Bach-Registrierung im Wandel der Geschichte, *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*, toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo, Organum-seura, Helsinki, ISBN-951-99256-0-0. S. 150-156.
- 1984, Gedanken zur Bach-Registrierung, *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. - Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag* 1985, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel.
- 1987, Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig.
- Klingfors, Gunno 1985: Instrumental praxis, *Heijne, Ingemar von - Jacobs, René - Klingfors, Gunno - Ötrwall, Anders: Barockboken*, Carl Gehrman Musikförlag, Stockholm. ISBN 91-7748-008-2.
- 1991: Bach går igen. Källkritiska studier i JS Bachs uppförandep Praxis. Göteborg.
- Kloppers, Jacobus 1966, Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien, Diss., Frankfurt.
- 1976, A Criterion for Manual Changes in the Organ Works by Bach, *The Organ Yearbook VII*, 1976, 59-67.
- Klotz, Hans 1933, Imperativ der Orgelbewegung, *MuK* 4/1933, 166-174.
- 1933/1986, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Dritte, durchgesehene Auflage, Kassel.
- 1950, Karl Straube †, *Die Musikforschung* 1950, 236-239.
- 1962, Orgelspiel, *Musik in der Geschichte und Gegenwart*.
- 1983a, Zur Artikulation in alter Orgelmusik. Zum gleichnamigen Artikel von Ludger Lohmann in *Ars Organi* 1/1983, S. 13 ff., *Ars Organi* 2/1983, 94-97.
- 1983b, Zur Artikulation in alter Orgelmusik. Antwort auf die Replik von Ludger Lohmann auf meine Kritik seines Artikels, *Ars Organi* 4/1983, 251-254.
- 1984, Gesichtspunkte und Fragen zum Thema "Artikulation alter Tastenmusik", *Acta Organologica, Band 17*, hrsg. von Alfred Reichling, Merseburger 1497, Kassel, ISBN 3-87537-202-6. S. 374-379.
- 1988, Zur Überlieferung der Bachischen Orgelschule, *Musica Sacra* 2/1988, 115-120.
- Kneschke, Emil 1893, Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig 1843-1893, Leipzig.
- Kock-Concepción, Hermann 1952, Wider den "Historismus"? *MuK* 4/1952, 158-161.
- Kooiman, Ewald 1983a, Bach-interpretatie omstreeks het midden van de 19e eeuw, *Het Orgel* 6/1983, 185-192.
- 1983b, Das ist ja etwas ganz Anderes! *Het Orgel* 10/1983, 306-316.
- 1983c, Eine Quelle zu Bachs Klaviertechnik, *Ars Organi* 1/1983, 21-25.
- 1983d, Orgelkonsten i Holland under 1800-talet, Övers. B. Andreas, *Orgelforum* 2/1983.
- 1984, Die Orgel - ein expressives Instrument, *Acta Organologica, Band 17*, hrsg. von Alfred Reichling, Merseburger 1497, Kassel, ISBN 3-87537-202-6. S. 162-168.
- 1989, Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor und die französische "Bach-Tradition", *Ars Organi* 4/1989, 198-206; 1/1990, 3-14.
- 1990, Hugo Distler, die Orgelbewegung en Bach, *Het Orgel* 11/1990, 445-450.
- Krams, Peter 1974, Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik auf den Pedalklavaturen verschiedener Bauart, untersucht an exemplarischen Orgelkompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1973), Wiesbaden.
- Krieg, Gustav A. 1991, Die Orientierung der Kirchenmusik in Gedankenwelt und Politik des 20. Jahrhunderts. Beobachtungen zur "Kirchenmusikalischen Erneuerung". (Arnoldshain, 5. Mai 1991), *Kmr* 5/1991, 165-180.
- Krohn, Ilmari 1951, Sävelmuistojta elämäni varrelta, Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo-Helsinki.

- Krummacher, Christoph 1982a, " 'Jeu inégal' bei Bach?", *Kmr 1/1982*, 11-12.  
 1982b, Artikulation und rhetorische Deutlichkeit, *Kmr 2/1982*, 39-51.  
 1985, Die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs, *Albrecht 1985*, 144-181
- Kunnas, Jouko 1942, Professori Elis Mårtenson 50-vuotias, *SMI 2/1942*.  
 1945, Kallion kirkon eroavaa urkuriä, prof. Ilmari Krohnia tapaamassa, *SMI 2/1945*, 23-24.  
 1947/1960, Marcel Dupré. Urkutaiteilija ja säveltäjä, *Sävelten taitureita*, toim. Sulho Ranta, toinen, lisätty ja uudistettu painos, Porvoo. S. 530-536.  
 1951, Leipzigin Tuomas-kirkon kanttori Helsingissä, *Kotimaa 10.8.1951*.  
 1958, Elis Mårtenson, *Suomalaisia musiikin taitajia*, toim. Maire Pulkkinen, Helsinki. S. 539-543.  
 1959, Kaunis kirja Bachista, *Kirkko ja Musiikki 6/1959*.
- Kuosma, Venni 1929, Havaintoja ulkomaanmatkalta, *Kml 8/1929*.  
 1931, Vaikutelmia pohjoismais-saksalaiselta urkuviihkolta Lyypekkissä, *Kml 1/1931*, 6-7.  
 1947/1960, Karl Straube, *Sävelten taitureita*, toim. Sulho Ranta, toinen, lisätty ja uudistettu painos, Porvoo. S. 374-377.
- Kurkela, Kari 1982, Tulkinnan kohteena tulkinta, *Musiikin soivat muodot*, toim. Eero Tarasti. Jyväskylä. S. 67-75.  
 1989, System, mind, and brain in the understanding and performing of a note text, *Musiikki 1-4/1989*, 368-386.
- Kuusisto, Taneli 1939, Günther Raminin vierailun johdosta, *Kml 4/1939*, 116-117.  
 1966, Taneli Kuusisto, *Suomen säveltäjiä II*, toim. Einari Marvia, toinen, uusittu ja täydennetty painos, Porvoo. S. 258-268.
- Kwasnik, Walter 1948, Die Orgel der Neuzeit, Köln und Krefeld.  
 Känkänen, Aimo 1977, Viipurin ajoista nykyyhetkeen, *Tauno Äikää. Juhlakirja 1977*, toim. Seppo Murto, Organum-seura, Helsinki. S. 4-6.
- Laitinen, Arvo - Aaltoila, Heikki 1966, Arvo Laitinen, *Suomen säveltäjiä II*, toim. Einari Marvia, toinen, uusittu ja täydennetty painos, Porvoo. S. 157-162.
- Lepnurm, Hugo 1938: Eestiläisistä uruista, *Kml 5/1938*, 133-136.
- Leupold, Wayne 1989, Organ, *Performance Practice. Music after 1600, Part Three: The 19th Century*, eds. Howard Mayer Brown - Stanley Sadie, The Macmillan Press Ltd, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, ISBN 0-333-47404-X. S. 374-393.
- Lewinski, Wolf-Eberhard 1991, Ein stilprägender Musiker. Zum Tode Helmut Walchas, *MuK 6/1991*, 301-302.
- Lindley, Mark 1989, Keyboard Fingerings and Articulation, *Performance Practice. Music after 1600, Part One: The Baroque Era*, eds. Howard Mayer Brown - Stanley Sadie, The Macmillan Press Ltd, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, ISBN 0-333-47404-X. S. 186-203.
- Lintuniemi, Antero (nimim. Pasuuna) 1949a, Tanskalainen kirkkomusiikko luennoitsijaksi liiton vuosikokouksen yhteydessä Lapualla ensi elokoussa pidettävälle kirkkomusiikkipäiville, *Kml 5-6/1949*, 15-16.  
 1949b, Suomen Kanttori-urkuriiliiton kokous- ja luentopäivät Lapualla, *Kml 9/1949*, 8-9.  
 1949c, Bachin ja ranskalaisten mestarien urkusävellyksillä keskeinen asema Pariisin kirkkokonserteissa. - Prof. Armas Maasalo haastattelemassa, *Kml 9/1949*, 15-17.  
 1949d, Mestaria haastattelemassa (Finn Viderøn haastattelu), *Kml 9/1949*, 18-20.  
 1950a, Barokkiuruista, *Kml 2-3/1950*, 13-15.  
 1950b, Viime numerossa, *Kml 4/1950*, 13-16.  
 1951 (nimim. ALI), Professori Günther Raminin luontopäivät, *Kml 10/1951*, 16-17.  
 1955 (nimim. ALI), Suomalaisia säveltäjiä ja säveltaiteilijoita XII. Jouko Kunnas, *Kirkko ja musiikki 9-10/1955*.  
 1956 (nimetön toimittajan raportti), Urkuasiain neuvottelupäiviltä, *Kirkko ja musiikki 32-4/1956*, 28-31, 44.
- Little, Wm. A. 1991, Organ Pedagogy and the Romantic Spirit of the Nineteenth Century, *The American Organist*, March 1991, 64-69.
- Lohmann, Ludger 1982, Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, ISBN 3 7649 2412-8
- 1983a, Zur Artikulation in alter Orgelmusik, *Ars Organi 1/1983*, 13-20  
 1983b, Zur Artikulation in alter Orgelmusik. Antworten auf die Einwände von Hans Klotz zu meinem Artikel, *Ars Organi 3/1983*, 159-163
- 1984, Artikulation in alter Orgelmusik - spieltechnische Voraussetzungen und Konsequenzen, *Acta Organologica, Band 17*, hrsg. von Alfred Reichling, Merseburger 1497, Kassel, ISBN 3-87537-202-6. S. 363-373.
- Maasalo, Armas 1920, En finländsk komponist i Paris, *Hufvudstadsbladet 15.2.1920*.  
 1925, Marcel Dupré. Nykyaajan Ranskan suurin urkuvirtuosi, *SMI 6/1925*, 95  
 1928a (nimim. A.M.), Urkurenessansi Saksassa, *SMI 7/1928*, 99.  
 1928b, Uruista ja urkureista. Havaintoja ulkomaanmatkalta I-II. Havaintoja saksalaisesta ja ranskalaisesta urkutyylistä, *SMI 1/1928*, 165; *12/1928*, 181-182.  
 1930, Urkukonsertit ja yleisö, *Kml 1/1930*, 8.  
 1932, Urkukirjallisuuden käsikirja, *Kml 2/1932*, 12.  
 1935, Valtakunnan suuret Bach-juhlat Saksassa, *Musiikkitieto 6/1935*, 112.  
 1943, Onko aikamme kirkkomusiikki julistusta? *Kml 8/1943*, 220-221.
- Maasalo, Armas - Raussi, Paavo 1966, Armas Maasalo, *Suomen säveltäjiä II*, toim. Einari Marvia, toinen, uusittu ja täydennetty painos, Porvoo. S. 15-25.

- Marx, Bernhard 1977, Orgelschulen des 20. Jahrhunderts, *Musica Sacra 1/1977*, 22-35.
- Matthaei, Karl 1936/1946, Vom Orgelspiel, 2. Ed, Leipzig.
- Merikanto, Oskar 1907a, Ulkomaamatkalta, *Säveletär 13-14/1907*, 186-190, *15-16/1907*, 203-206.
- 1907b, Enrico Bossi urkujen äärellä, *Säveletär 22/1907*, 304-305.
- Metzger, Hans-Arnold 1965, Erinnerungen an Albert Schweitzer, *MuK 5/1965*, 225-227.
- 1973, Straube-Schüler-Treffen in Wesel, *MuK 4/1973*, 196-197.
- Mezger, Manfred 1973, Günther Ramin. Zum 75. Geburtstag am 15. Oktober 1973, *MuK 1973*, 269-275.
- Meyer, Leonard B. 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London.
- Moser, Hans Joachim 1961, Orgelromantik. Ein Gang durch Orgelfragen von gestern und übermorgen, Ludwigsburg.
- Murray, Michael 1977, *The Pure Tradition of Bach, Diapason, Oct 1977*.
- 1993, Marcel Dupré. Leben und Werk eines Meisterorganisten. Deutsche Übersetzung: Hans Uwe Hielscher, (alkuperä).
- Marcel Dupré. *The Work of a Master Organist*, Boston 1985), Günter Lade, Langen bei Bregenz.
- Murtomäki, Veijo 1991, Musiikkianalyysi, *Suuri musiikkitietosanakirja*.
- Musiikin tietokirja* 1956, Helsinki.
- Mårtensson, Elis 1925, Karl Straube. Nykyajan Saksan suurin urkuvirtuosi, *SMI 7/1925*, 112-114.
- 1933a, Aikamme urkukysymys, *Kml 2/1933*, 8-10.
- 1933b, Vastalause Aarne Wegeliukselle, *Kml 3/1933*, 11-12.
- 1933c, Ett kontinentalt orgelverk till den nya Sonckskakyrkan. Elis Mårtensson berättar om orgelrenässansen i våra dagars Tyskland. *Hufvudstadsbladet 3.5.1933*.
- 1933d, Liturgisestit itsenänenä ja konsertoiva urkusoitto jumalanpalveluksissa, *Kml 1/1933*, 3-5; *2/1933*, 3-5; *3/1933*, 3-5; *4/1933*, 3-4.
- 1950a, Bachin urkumusiikki, *Uusi Suomi 22.1.1950*.
- 1950b, Karl Straube. In memoriam, *Kml 6-7/1950*, 24-26.
- 1950c, Bach-festen i Leipzig, *Hufvudstadsbladet 6.8.1950*.
- 1950d, Vaikutelmia Leipzigin Bach-juhliilta, [nimitä. Pasuunan (Antero Lintuniemi) laatima haastattelu], *Kml 10/1950*, 9-11.
- 1951a, Bachin urkuteokset. Hermann Keller: "Die Orgelwerke Bachs", *Kml 4-5/1951*, 3-5.
- 1951b, Om nutida orglar, *Hufvudstadsbladet 18.11.1951*.
- 1952, "Walter Kwasnik: Die Orgel der Neuzeit", *Kml 1/1952*, 6-7, 20.
- 1953a, Orgelreformen, *Hufvudstadsbladet 25.10.1953*.
- 1953b, Ajatuksia urkujen uudistusliikkeestä, *Kirkko ja musiikki 10-11/1953*, 184-185.
- 1954, En Thomaskantors brev, *Hufvudstadsbladet 9.5.1954*.
- Mäkelä, Tomi 1988, Esittävä ja säveltävän toiminnan suhde ja jazzmusiikki, *Etnomusikologian vuosikirja 1987-88*, toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela, Suomen etnomusikologinen seura, Jyväskylä. S. 123-138.
- 1989, Die romantische Virtuosität - ein ästhetisches und analytisches Problem, *Musiikki 1-4/1989*, 334-350.
- 1990, Esittävät taiteet, nyt! *Musiikki 2/1990*, 44-66.
- Neumann, Frederick 1989, *New essays on Performance Practice*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, ISBN 0-8537-1951-0.
- Neumann, Werner 1982, Grenzen und Möglichkeiten der Bachinterpretation aus historischer Sicht, *Beiträge zur Bachforschung 1*, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR, Leipzig.
- Noll, Rainer 1985, Albert Schweitzer als Orgelfachmann und Bach-Interpret, *MuK 3/1985*, 122-132.
- Norlind, N.P. 1912, Orgelns allmänna historia, *Hennerberg-Norlind*, Senare avdelningen.
- Norlind, Tobias 1916, Allmänt musiklexikon, Stockholm.
- 1919, Svensk musikhistoria, Stockholm.
- Nuutinen, Heikki 1991, Johanneksen kirkko 100 vuotta 1891-1991, 2. laajennettu painos, Rakentajain Kustannus, Helsinki, ISBN 951-676-521-1.
- Näkökulmia musiikkiin. Sic 3* 1990, toim. Kurkela, Kari, Sibelius-Akatemia, Helsinki, ISBN 951-37-0040-2.
- Olsson, Otto 1929, Orgelspelets mästare. Karl Straube: Alte Meister der Orgelspiels, ny följd, *Tidskrift för kyrkomusik och Svenskt Gudstjänstliv 1929*, 152-154.
- Orgel im Gottesdienst heute 1975*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart.
- Otavan iso musiikkitietosanakirja (1976-1980)*, Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu, ISBN 951-1-02380-2
- Pehkonen, Erkki 1946, Urkuprofessori ja hänen urkunsä, *Kuva*, (ei tietoa toimittajasta ja kustantajasta)
- Pelto, Pentti 1989a, Urkumainen vai epäurkumainen? *Organum 90. Organum-seuran vuosikirja n:o 1*, toim. Markku Heikinheimo, Organum-seura, Helsinki, ISSN 0787-7293. S. 6-14.
- 1989b, Urkujen käyttäjän käsikirja, Helsinki.
- Perl, Helmut 1984, Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis, Heinrichshofen.
- Peterman, Jr., Lewis E. 1991, Michel Blavet's Breathing Marks: a Rare Source for Musical Phrasing in Eighteenth-Century France, *Performance Practice Review, Volume 4, Number 2*.
- Pierre, Odile 1991, Quelques souvenirs de la pédagogie de Marcel Dupré au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, *L'Orgue 217*, 3-5.
- Pontén, Jan 1935, Intryck och rön från en orgelkurs i Leipzig, *Tidskrift för kyrkomusik och Svenskt gudstjänstliv 8-9/1935*, 134-137.
- Quoika, Rudolf 1954, Albert Schweitzers Begegnung mit Orgel, Berlin-Darmstadt.

- Ramin, Charlotte 1958, Günther Ramin. Ein Lebensbericht, Freiburg i. Br.
- 1981, Weggefährten im Geiste Johann Sebastian Bachs. Karl Straube und Günther Ramin. Zwei Thomaskantoren 1918-1956, Darmstadt.
- Ramin, Günther 1929, Gedanken zur Klärung des Orgelproblems, Kassel.
- 1934, Zum Aufsatz "Grundlagen der Orgeltechnik", *MuK 3/1934*, 127-130.
- 1937, Stil und Manier. Betrachtungen zur Wiedergabe der Orgelmusik verschiedener Zeiten, *MuK 5/1937*, 212-216.
- 1943, Karl Straube, der Pädagoge, *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag (1943). Gaben der Freunde*, Leipzig.
- Ranta, Sulho 1947/1960, Enrico Bossi, *Sävelten taitureita*, toim. Sulho Ranta, toinen. Iisäty ja uudistettu painos, Porvoo. S. 297-301.
- Ranta, Sulho - Karila, Tauno 1965, Viljo Mikkola, *Suomen säveltäjiä I*, toim. Einari Marvia, toinen, uusittu ja täydennetty painos. Porvoo. S. 368-374.
- Raussi, Paavo 1940, Prof. Elis Mårtensson 50-vuotias, *Musiikkitieto 2/1940*, 33.
- 1941, Fraseeruksesta, *Kml 1/1941*, 7-9.
- 1944, Suomalainen urkumusiikki, *Musiikkitieto 9-10/1944*, 146-147.
- 1945, Kotimainen Bach-julkaisu, *Kml 1/1945*, 8.
- Rautioaho, Asko 1966, Romanttikan urut. Piirteitä 1800-luvun urkujenrakennuksesta Suomessa, *Suomen musiikin vuosikirja 1965-66*.
- 1977, Johanneksen kirkon urkujen vaiheita, *Tauno Äikää. Juhlakirja*, toim. Seppo Murto, Organum-seura, Helsinki. S. 45-48.
- 1993, Die Orgelgeschichte Finnlands, *Kirchenmusik in Finnland*, Sibelius-Akademie, Helsinki, ISBN 952-9658-18-4.
- Reich, Christa 1991, Musik in der Kirche. Perspektiven der Erneuerung zwischen 1920 und 1960, *Knr 6/1991*, 211-223; *1/1992*, 1-10.
- Reichling, Albert 1984, Das Phänomen des Historismus. Historistisches Denken - historistisches Tun, *Acta Organologica 1984*, herausgegeben von Alfred Reichling, Merseburger, Kassel. S. 19-36.
- Reininghaus, Frieder 1991, Eine "Erneuerungsbewegung"? Überlegungen eines Außenstehenden zur Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik zwischen 1920 und 1960. (Arnoldshain, 3. Mai 1991), *Knr 4/1991*, 125-133.
- Reuter, Rudolf 1973, Bibliografie der Orgel, Kassel.
- Richter, Ernst Friedrich 1896, Katechismus der Orgel. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Hans Menzel, Leipzig.
- Riedel, Friedrich Wilhelm - Langner, Thomas-M. 1962, Orgelmusik, *Musik in Geschichte und Gegenwart*.
- Riemann, Hugo 1882, Der Ausdruck in der Musik, Sammlung musikalischer Vorträge, Leipzig 1884.
- 1884, Musikalische Dynamik und Agogik, Verlag von D. Rahter, Hamburg, Verlag von A. Büttner, St. Petersburg.
- 1912, Handbuch der Phrasierung (Vademecum der Phrasierung), 4. Auflage (esipuhe: 3. Auflage 1912), Max Hesses Verlag, Berlin.
- Riemann Musik-Lexikon 1922*, 10. Auflage, hrsg. von Albert Einstein.
- 1929, 11. Auflage, hrsg. von Albert Einstein.
- 1967, 12. Auflage, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz.
- Ringbom, Nils-Eric 1932, Helsingin Orkesteri 1882-1932, Helsinki.
- Ritakorpi, Jukka 1974, Puoli vuosisataa ensikonsertista. Haastatelmia Paavo Raussia, *Kml 4/1974*, 52-55.
- Schaffhäutl, K.E. von 1888, Vogler, sein Leben, Charakter und musikalisches System, Augsburg.
- Schinköth, Thomas 1993, War das alles nur ein Mythos? Karl Straube, die junge Komponistengeneration und das Leipziger Musikleben der zwanziger Jahre, *Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843 - 1993. Festschrift* 1993, herausgegeben von Johannes Forner, Verlag Kunst und Touristik Leipzig GmbH, Leipzig.
- Schneider, Max F. 1934, Beiträge zu einer Anleitung Clavichord und Cembalo zu spielen, *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 16*, ed. Karl Nef, Leipzig-Straßburg-Zürich.
- Schneider, Michael 1941, Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland dargestellt an den Orgelschulen der Zeit, Regensburg.
- 1975, Michael Schneiderin ajatuksia traditiosta ja tulinnasta, [Osmo Vatasen kirjoittama haastattelu], *Organum 3/1975*.
- 1985, Om orgelspel och undervisningsmetoder, (Neue Bach-Gesellschaft -seuran symposiumissa Grazissa 1983 pidetyn esitelmän lyhennelmä, kääntänyt Bengt Andreas), *Orgelforum 2/1985*.
- Schützeichel, Harald 1987, Zur Geschichte der von Widor und Schweitzer herausgegebenen Gesamtausgabe Bachscher Orgelwerke, *Ars Organi 3/1987*, 159-167.
- 1988a, Zu Albert Schweitzers Schallplatteneinspielungen von Orgelwerken Johann Sebastian Bachs, *Ars Organi 1/1988*, 17-26.
- 1988b, Albert Schweitzer und die Bachrezeption in Frankreich, *Musica 42*, 141-148.
- 1991a, Die Konzerttätigkeit Albert Schweitzers, Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart, ISBN 3-258-04336-1
- 1991b, Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, Kleinblittersdorf, ISBN 3 920670 27 2.
- Schweitzer, Albert 1906, Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst, Vierter faksimilierter Nachdruck der 1. Auflage von 1906 (Leipzig), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1983.
- 1908, J.S. Bach, Wiesbaden 1963.
- 1927, Nachwort von 1927. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. (Leipzig), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1987.
- 1931, Aus meinem Leben und Denken, Frankfurt/Main 1983.
- 1989, Briefe und Erinnerungen an Musiker. Zusammengestellt und kommentiert von Harald Schützeichel, Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart, ISBN 3-258-04009-5

- Schweitzer, Albert - Widor, Charles-Marie 1910, Über die Wiedergabe der Präludien und Fugen für Orgel von Johann Sebastian Bach. Nachdruck Leipzig 1911, alunperin *Die Orgel 10, 1910, 217-220, 245-249*; myös *Johann Sebastian Bach: Complete Organ Works, New York 1912-1913/Sämtliche Orgelwerke*, Bd I, New York 1912-1914.
- 1910/1911, Wie sind J.S. Bachs Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren? *Die Musik 10, 1910/11, 67-80, 143-157*, myös kuten ed., Bd I.
- 1911, Vorschläge zur Wiedergabe der Orgelpräludien und Orgelfugen Johann Sebastian Bachs, Bremen, Nachdruck, alunperin *Die Orgel 11, 1911, 114-121, 133-146, 220-226, 236-249*; myös kuten Schweitzer - Widor 1910, Bd II, Bd IV.
- Skaadel, Håvard 1992, Autentisk oppførelsespraksis - et flerdygig musikkfilosofisk begrep i brytning mellom positivisme, ny saklighet, anvendt hermeneutikk og postmodernisme, *Studia Musicologica Norvegica 18*, toim. Harald Herresthal, Scandinavian University Press, Oslo, ISSN 0332-5024. S. 115-132.
- Soderlund, Sandra 1982, *Organ Technique. An Historical Approach*, Third Printing with new expanded Preface, Hinshaw Music Inc. Chapell Hill, NC, ISBN 0-937276-00-6
- Soinne, Paavo 1986, Kenraalibasso ja temporalinen ajattelu, *Musiikki 3/1986*, 105-130.
- 1989, Tempus, Affectus und Artikulation in Carl Philipp Emanuel Bachs "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", *Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs - ein Beitrag zum 200. Todestag. - Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, Heft 37*, Michaelstein/Blankenburg.
- 1993, Tempus, affectus ja artikulaatio Carl Philipp Emanuel Bachin teoksessa Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, *Sibelius-Akatemian Aikakauskirja Sic 1993*, toimittanut Veijo Murtomäki, Sibelius-Akatemia, Helsinki, ISBN 952-9658-16-8, alkumuoto ks. Soinne 1989.
- Stauffer, George 1986, Bach's Organ Registration Revisited, *J.S. Bach as Organist. His Instruments, Music and Performance Practices*, edited by George Stauffer and Ernest May, Bloomington. S. 93-211.
- Steinhaus, Hans 1984, Verstreutes von und über Marcel Dupré. (Gesammelt von H.S.), *Ars Organi 4/1984, 242-252*.
- 1986 Die Aufführung der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs durch Marcel Dupré 1920 im Conservatoire Nationale de Paris. Eine Dokumentation, *Ars Organi 2/1986, 75-78*.
- 1988, Marcel Dupré (1886-1971) - Zeugnisse seiner Ästhetik der Orgel, *Acta Organologica 1988*, herausgegeben von Alfred Reichling, Merseburger, Kassel. S. 362-368.
- Straube, Karl 1950, Rückblick und Bekenntnis, *Bach-Gedenkschrift 1950*, hrsg. von Karl Matthaei. S. 9-17. (Myös *MuK 28/1950* ja *Straube 1952*)
- 1952, Briefe eines Thomaskantors, herausgegeben von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart.
- Stravinski, Igor, Musiikin poeikka. (Alkuper. Poétique Musicale 1942), 1968.
- Sumner, William Leslie 1971, Paris Organs and Organists in the "Twenties" - some Reminiscences, *The Organ Yearbook 1971*.
- Sundberg, John 1929, Urkujenoiosta jumalanpalveluksessa, *Kml 11 ja 12/1929*.
- 1933, Bachin urkukoraalit, *Kml 4/1933, 4-5; 5/1933, 5-6; 6/1933, 3-4*.
- 1937, Klassillisen kirkkomusiikin harrastus luontenomaista ajalleme. Buxtehude-juhlat Köpenhaminassa, *Kotimaa 27.4.1937*.
- 1939, Kirkkomusiikki elää renessanssiaikaansa. Uruista kirkkoveisuun säestyssoitintena, *Kotimaa 21.2.1939*.
- 1942 [nimim. J.S.], Karl Sjöblom. Ansioitunut kirkkomusiikkimies, *SMI 1/1942, 24-25*.
- Sundin, Nils-Göran 1984a, Introdution till musikalisk interpretation och interpretationforskning, 2. painos, Stockholm.
- 1984b, Musikalisk interpretationsanalys, 2. painos, Stockholm.
- Suomalainen, Yrjö 1950, Oskar Merikanto, Suomen kotien säveltäjä, Helsinki.
- Suomen sanomalehkehakemisto 1771-1890, Helsingin yliopiston kirjasto.
- Suomi, Mauno 1926, Mietteitä urkujen suunnittelusta, *SMI 9/1926, 187*.
- Suuri Musiikkitietosanakirja 1989-*, Keuruu.
- Tagliavini, Luigi Fernando 1975, Heutige Orgel und überlieferte Orgelmusik, *Orgel im Gottesdienst heute*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart.
- Takala, Antti 1976, Puhdastylysyystestä, *Organum 2/1976*.
- 1977, (Vastaus Enzo Forsblomille, ks. Forsblom 1976), *Organum 1/1977, 8-10*.
- Terry, Mickey Thomas 1991, Clarence Watters Recollects: Marcel Dupré. The Master and his Music, *The Diapason, June 1991, 8-9*.
- Thoene, Walter 1962, Zur Frage der Artikulation im Cembalo- und Clavichordspiel, *Festschrift Karl Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, hrsg. von Heinrich Hübschen, Regensburg.
- Tietze, Ekkehard 1973, Erinnerungen an Karl Straube, *MuK 1/1973, 1-7*.
- Toinen pohjoismainen kirkkomusiikkojen kokous Helsingissä 7.-10.V.1936*, toim. John Sundberg, Helsinki.
- Tulenheimo, Martti 1910, Silbermann-urkuja, *Sävelätär 7/1910, 85-87*.
- 1926, Uusia virtauksia urkurakenteen kehityksessä, *SMI 8/1926, 165*.
- Tulenheimo, Martti - Merikanto, Oskar 1916, Urut, niiden rakenne ja hoito ja registreeraustaito, Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.
- Tuppurainen, Erkki 1977, Suomalaisia urkusäveltäjiä Merikannosta nykyaikaan, *Tauno Äikää. Juhlakirja 1977*, toim. Seppo Murto, Organum-seura, Helsinki. S. 31-36.
- 1980, Suomen urkutaitteen kehitysvaiheita, *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*, toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo, Organum-seura, Helsinki, ISBN-951-99256-0-0. S. 10-42.
- 1991, Helsingin urkukonsertit vuoteen 1950 saakka, *Organum 3-4/1991, 14-19*.

- 1993, Oskar Merikanto als Bahnbrecher des konzertanten Orgelspiels in Finnland, *Kirchenmusik in Finnland*, Sibelius-Akademie, Helsinki, ISBN 952-9658-18-4.
- Valanki, Erkki 1977, Suomen urut ja niiden rakentajat 1500-luvulta vuoteen 1970, Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki, ISBN 951-9021-19-1.
- Vasarainen, Torsten K. 1950, Vieläkin barokkiurusta ja vähän muustakin, *Kml 6-7/1950*, 13-17.
- Vatanen, Osmo 1979, Aarne Wegeliuksen (1891-1957) kehittämä urkutyypin suomalaisen urkujenrakenne-uudistajana, Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian laitos, Helsinki.
- Viderø, Finn 1929a, Bach's concertform, *Dmt IV*, 26-31.
- 1931, Om fugaen hos Bach, *Dmt VI*, 162-166.
- 1935, Omkring Bach, *Dmt XI*, 9/1935, 215-219; 10/1935, 242-249; 1/1936, 1-8; 2/1936, 38-44.
- 1938, Lidt om rytme, *Dmt XIII*, 81-87.
- 1941, Om udførelsen af Bachs orgel- og klavermusik, *Dmt XVI*, 117-124.
- 1947a, J.S. Bachin musiikin tulkinnasta, *Kml 1-2/1947*, 13-14; 3-4/1947, 5-7.
- 1947b, Barokkimusiikin tulkinnasta, *Kml 7/1947*, 2-3; 8/1947, 3-4; 9/1947, 2-4.
- 1949, Mestaria haastattelemassa, haastattelu, *Kml 9/1949*, 18-20.
- 1955, Nyorientering inom orgelspelet, Andersen, Poul-Gerhard - Viderø, Finn - Zachariassen, Sybrand 1955, *Orgelbygge och orgelspel*, Malmö.
- Vierne, Louis 1972, Otteita Louis Viernen muistelmista, (nimeämätön suomentaja, alunperin *Le Bulletin de la Société des Amis de l'Orgue, Sept. 1934-Juin 1937*), *Organum 1-2/1972*.
- Vogel, Harald 1982, Zur Interpretation des barocken Orgelrepertoires. Anmerkungen zum Verhältnis von Artikulation und Fingersatz, *Kmr 1/1982*, 4-11.
- Voppel, Konrad 1955, Karl Straube und das Wesen des deutschen Orgelspiels, *MuK 2/1955*, 90-96.
- Walcha, Helmut 1938, Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung, *MuK 5/1938*, 193-203.
- 1952, Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet, *MuK 1/1952*, 2-14.
- 1973, Die Musik muß fließen... Helmut Walcha über das Bach-Spiel, haastattelu, *fono forum 6/1973*, 529-530.
- Walcker, Oscar 1948, Erinnerungen eines Orgelbauers, Kassel.
- Walcker-Mayer, Werner 1991, Orgelbau und Orgelbaugeschichte in Russland, *Orgelbau und Orgelmusik in Russland*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH, Kleinblittersdorf, ISBN-3-920670-26-4
- Walker, Alan 1991, Franz Liszt: Sämtliche Orgelwerke, ed. by Martin Haselböck. Music Review, *Notes, Quarterly Journal of the Music Library Association, Vol. 48 no. 2, December 1991*.
- Wegelius, Aarne 1923, Dietrich Buxtehude urkusäveltäjänä, *SMI 3/1923*, 38-40.
- 1927a, Ulkomaitten urkurakennusta tutkimassa, *SMI 1/1927*, 13-14.
- 1927b, Ch.M. Widor ja Marcel Dupré, *Kml 15/1927*.
- 1930, Havaintoja urkurakennusalalta ulkomailta I-II, *SMI 5/1930*, 69-71; *6/1930*, 84-85.
- 1933a, Muutama sana edellisen johdosta, [kommentti E. Mårtensonin kirjoitukseen], *Kml 2/1933*, 11-12.
- 1933b, Elis Mårtensonin harkitsematon hyökkäys, *Kml 3/1933*, 12-13.
- 1933c, Bachin urkusävelysten julkaisuja, *Kml 3/1933*, 55-56.
- 1935, Bachin urkusävelysten esittämisestä, *Kml 3/1935*, 48-54.
- 1944, 100-vuotias Bach-julkaisu. Gripenkerlin julkaisemat J.S. Bachin urkusävellykset alkoivat ilmestyä syyskuussa 1844, *SMI 7/1944*, 100-101.
- 1945, Helsingin Suurkirkon urut 100-vuotiaat, *SMI 1-2/1945*, 5-7.
- 1956, Ajatuksia urkujen suunnittelusta, *Kirkko ja musiikki 3-4/1956*, 32-34.
- Wehnert, Martin 1975, Das Leipziger Konservatorium und die nordischen "nationalen Schulen", *Beiträge zur Musikwissenschaft 1/1975*, Berlin.
- Weigl, Bruno 1931, Handbuch der Orgelliteratur, Leipzig.
- Weinberger, Gerhard 1981, Anmerkungen sur Dupré-Ausgabe der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach, *Musica Sacra 6/1981*, 412-432.
- W[estrin], L.H. 1892, Käsikirja soitannosta ja soitokoneista Ynnä Historiallis-Systemaattillinen luettelo Urkulaitoksista Suomessa, Viipuri.
- Weyer, Martin 1969, Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger, Regensburg.
- 1989, 1800-luvun saksalaisesta urkumusiikista, *Organum 1-2/1989*.
- Widor, Charles-Marie 1931, Die moderne Orgel. Der Verfall im zeitgenössischen Orgelbau. Zwei Aufsätze von Ch.-M. Widor 1928. Übersetzt von Dr. C. Elis, Göttingen.
- Wikshåland, Ståle 1989, Opprinnelighet som fantasme - fakta og fiksjon i barokk oppførelsespraksis, *Musiikki 1-4/1989*, 412-422.
- Williams, Peter 1980, A New History of Organ, Faber and Faber Limited, London, ISBN 0-571-11459-8
- 1983, The Snares and Delusions of Musical Rhetoric: Some Examples from Recent Writings on J.S. Bach, *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, herausgegeben von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur.
- 1984, The Organ Music of J.S. Bach, III. A Background, Cambridge University Press, Cambridge, ISBN 0 521 24412 9.

- 1985, *Figurae in the Keyboard Works of Scarlatti, Handel and Bach: An Introduction*, *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, edited by Peter Williams, Cambridge.
- 1989, *Keyboards, Performance Practice. Music after 1600, Part One: The Baroque Era*, eds. Howard Mayer Brown - Stanley Sadie, The Macmillan Press Ltd, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, ISBN 0-333-47404-X. S. 20-43.
- Williams, Peter - Owen, Barbara 1988, *Organ*, The New Grove Musical Instruments Series, Macmillan Press Ltd. London, ISBN 0-333-44445-0.
- Wolff, Christoph 1991, *Über die Wandlungen des Klangideals der Orgel in der Musikgeschichte*, *Acta Organologica 1991*, herausgegeben von Alfröd Reichling, Merseburger, Kassel. S. 155-168.
- Wolgast, Johannes 1928, *Karl Straube. Eine Würdigung seiner Musikerpersönlichkeit anlässlich seiner 25jährigen Tätigkeit in Leipzig*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Wunderlich, Heinz 1976, *Karl Straube, der Orgelpädagoge*, *Karl Straube. Wirken und Wirkung*, hrsg. von Christian und Ingrid Held, Berlin.
- 1992, *Orgelunterricht bei Karl Straube*, *Gottesdienst und Kirchenmusik 3/1992*, 72-75.
- Zandt, Herman S.J. 1989, *De invloed van het Dessauer muziekinstituut en het Leipzig conservatorium op de Nederlandse (protestantse) orgelkunst*, *Organist & Eredienst 9/1989*, 207-214; *7/1992*, 155-158.
- Zehnder, Jean-Claude 1980, *Alte Fingersätze*, *Ars Organi 3/1980*, 139-150.
- 1983, *Zur Konzertform in einigen späten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs, Alte Musik. Praxis und Reflexion*, herausgegeben von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur.
- Zweimüller, Maximilian 1988, *Zur Problematik des Unterrichts im konzertanten Orgelspiel. Historische und didaktische Aspekte*, Ludwig Doblinger, Wien-München, ISBN 3-900 035-99-7.
- Åberg, Jan-Håkan 1959, *Urkukirja. Suomeksi toimittanut Asko Rautioaho*, Helsinki.
- Åhlén, Carl-Gunnar 1972, *Grammofonens veteraner V. Karl Straube (1873-1950)*, *Musikrevy 2/1972*, 101-103.
- Pedagogiset julkaisut**
- Bossi, E. - Tebaldini, G. 1893, *Metodo di Studio per l'Organo moderno*, Ed. Carisch & Jänichen, Milano.
- Ditlevsen, Fin - Viderø, Finn 1938, *Orgelmusik*, Bd. I, Engstrøm & Sødning, København.
- 1960, *Orgelmusik*, Bd. II, Engstrøm & Sødning, København.
- Dupré, Marcel 1927, *Méthode d'Orgue I-II*, Ed. Leduc, Paris.
- 1938-1941, *Oeuvres Complètes pour Orgue de J.S. Bach annotées et doigtées par Marcel Dupré*, Ed. Bornemann, Paris.
- Forsblom, Enzo 1957b, *Vox Organi*, Westerlund, Helsinki.
- 1960, *Vox Organi II*, Westerlund, Helsinki.
- Griepenkerl, Friedrich Conrad (und Ferdinand Roitzsch) 1844-, *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel I-VII*. Kritisch-korrekte Ausgabe, Bd I-VII 1844-1847, Bd VIII 1852, Bd IX (Ferdinand Roitzsch) 1881, Bd IX (Max Seiffert) 1904; Bd IX (Hermann Keller) 1940, Bd I-IX, neu durchgesehen von Hermann Keller 1951-1954, Ed. Peters, Leipzig.
- Homeyer, Paul 1895-1896, *J.S. Bach: Orgelwerke*. 1.-3. Band, Ed. Steingraber, Leipzig.
- Keller, Hermann 1937, *80 Chorale Preludes (Achtzig Choralvorspiele Deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts)*. Stuttgart
- Kittel, Johann Christian 1986, (Reprint der Ausgaben 1803/1808), *Der angehende praktische Organist*, Leipzig.
- Knecht, Justin Heinrich 1989, (Faksimile der Ausgabe Leipzig 1795-1798), *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere I-III*, herausgegeben von Michael Ladenburger.
- Laukvik, Jon 1990, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, Stuttgart
- Lemmens, Jacques 1862, *Ecole d'Orgue Basée sur le Plain-Chant Romain*. En 2 Parties, B. Schott's Söhne, Mayence-Leipzig.
- Matthaei, Karl 1931, *Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke*, 2. Auflage, Bärenreiter, Kassel.
- 1934, *Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke, Band II*. Zweite, nach der Handschriften durchgesehene und verbesserte Auflage, Bärenreiter, Kassel.
- Merikanto, Oskar 1908, *Pedaalikoulu*, Helsinki.
- Merikanto, Oskar - Merkel, Gustav 1909, *Urkoulu*, A. Apostol, Helsinki.
- Mårtenson, Elis (toim.) 1944, *Joh. Seb. Bach: Urkusävellyksiä I*, R.E. Westerlund, Helsinki.
- 1947 (toim.), *Joh. Seb. Bach: Urkusävellyksiä II*, R.E. Westerlund, Helsinki.
- 1949-1951, *Urkoulu I-II*, R.E. Westerlund, Helsinki.
- Naumann, Ernst 1899-1904, *Joh. Seb. Bachs Werke für Orgel. Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch*, Band I-IX, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Ramin, Günther 1931, *Das Organistenamt. Zweiter Teil*, Leipzig.
- Schneider, Julius - Straube, Karl, *Pedalstudien für Orgel I-II*, Ed. Peters, Leipzig.
- Straube, Karl 1904, *Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen*, Leipzig.
- 1913, *J.S. Bach: Orgelwerke II*. (Vorschläge, wie Bach lebensvoll zu spielen sei), Ed. Peters, Leipzig, (myös Fotomechanischer Nachdruck mit einem Nachwort von Hartmut Haupt), Leipzig/Dresden 1983.
- 1929, *Alte Meister des Orgelspiels. Neue Folge*, Ed. Peters, Leipzig.
- 1934, *Acht kleine Präludien und Fugen*. Neue Ausgabe von Karl Straube, Ed. Peters, Leipzig.
- 1949, *Joh. Seb. Bach: Orgelwerke, Band IV*. Neue Ausgabe von Karl Straube, Ed. Peters, Leipzig.

- 1951, J.S. Bach: Orgelwerke, Band I, Teil I: Sechs Trio-Sonaten, Teil II: Passacaglia und Pastorale, Neue Ausgabe von Karl Straube, Ed. Peters, Leipzig.
- Viderø, Finn 1963, Organ School. Orgelschule, Wilhelm Hansen, Copenhagen.
- Widor, Charles-Marie - Schweitzer, Albert 1912-1914, Johann Sebastian Bach: Sämtliche Orgelwerke. Eine kritisch-praktische Ausgabe, I-V. (Complete Organ Works), Ed. G. Schirmer, New York.

#### Painamattomat lähteet

- Eho, Ulla 1987, Suomessa ilmestyneet urkukoulut, tutkielma, Sibelius-Akatemia.
- Enbuske, Markku 1981, Urkujenuudistusliike Suomessa, pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.
- Fortelius, Marianne 1958, Musikkritikens första framträdande i Finland i några Åbo- och Helsingförstidningar fram till år 1860, pro gradu -tutkielma, Åbo Akademi.
- Geber, Erik 1966, Orgelrörelsen i Finland, seminariearbete 31.10.1966, Åbo Akademi.
- Heikinheimo, Markku 1991, Urkutaiteen historia II, käsikirjoitus, Helsinki.
- Leponiemi, Pirkko 1985, Urkuromantikko Oskar Merikanto, tutkielma, Sibelius-Akatemia.
- Mäkinen, Kirsi-Marja 1978, Viipurin konserttielämä 1920- ja 1930-luvulla, pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.
- Rantamäki-Moilanen, Hannele 1979, Suomalaisen sävelteosten arvostelu päivälehdistä vuosina 1972 - 1976, pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Rönholm, Sari 1990, Bach-soitto Suomen esittävässä urkutaiteessa 1940-luvun lopulla ja seuraavalla vuosikymmenellä, kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia.
- Sarjala, Jukka 1990, Kriittikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikriittikissä vuosina 1918-1939, kulttuurihistorian lisensiaatintutkielma, Turun yliopisto.
- Tuppurainen, Erkki 1993, Suomen esittävä urkutaide vuoteen 1950 saakka, käsikirjoitus, Kuopio.
- Virtanen, Kimmo 1989, Helsingin Tuomiokirkon kesäajan iltamusiikit 1967-1988, tutkielma, Sibelius-Akatemia.
- Wikman, Håkan 1991, Universalistiska drag i orgeldispositionerna i Finland 1951-1990, avhandling för musikkandidatexamen, Sibelius-Akademin.

#### Systemaattisesti tarkastellut musiikkilehdet

Säveleitä	1887 - 1890
Finsk musikrevy	1905 - 1907
Säveletär	1906 - 1911, 1918
Tidning för musik	1910 - 1916
Uusi Säveletär	1914 - 1916
Suomen Musiikkilehti	1923 - 1946
Kirkkomusiikkilehti	1925 -
Kyrkomusik	1937 - 1939
Musik und Kirche	1929 -
Musiikkitieto	1933 - 1945
Kyrkomusik	1937 - 1939, 1960 - 1982
Musiikki	1947 - 1951
Kirkko ja Musiikki	1953 - 1966
Organum	1970 -

Tarkastellut sanomalehdet niistä käytettyine lyhenteineen  
(lehtiä on tarkasteltu vain muista lähteistä saatujen viitteiden perusteella)

	Ajan Sana
ASu	Ajan Suunta
FAT	Finlands Allmänna Tidning
Hbl	Hufvudstadsbladet
HDbl	Helsingfors Dagbladet
HT	Helsingfors Tidning
HS	Helsingin Sanomat
IL	Iltalehti
IS	Ilt-Sanomat
	Karjala
	Kotimaa

Mbl	Morgonbladet
NP	Nya Pressen Suomenmaa
SSd	Suomen Sosialidemokraatti
SvPr	Svenska Pressen
US	Uusi Suomi
USr	Uusi Suometar
	Vapaa Sana
ÅT	Åbo Tidningar

#### Leikekokoelmat

Musiikkileikeitä 1918-1950, Helsingin yliopiston kirjasto.  
Karl Sjöblomin ja John Sundbergin leikekokoelmat, Helsingin ev.lut. seurakuntien musiikkikirjasto.  
Turun Sibelius-museon urkumusiikkia ja urkureita koskevat leikekokoelmat.

#### Arkistotiedot

Leipzigin musiikkikorkeakoulun arkiston entisiä opiskelijoita koskevat tiedot.  
Viljo Mikkola -kansio, Turun Sibelius-museo.  
Richard Faltinin ja Aarne Wegeliuksen jäämistöistä peräisin olevat nuottivihkot, Sibelius-Akatemian kirjasto.  
Kurs-examina Våren 1921 - hösten 1932 / Kursstitukinnot Kevät 1933 - kevät 1939, Sibelius-Akatemian kirjasto.  
Onni Pakarisen jäämistöstä peräisin olevat nuottivihkot, Sibelius-Akatemian Kuopion koulutusyksikön kirjasto.

#### Kirjeet

Karl Sjöblomin kirjeet Richard Faltinille 1906 - 1907, Coll. 52, Helsingin yliopiston kirjasto.  
Aarne Merikannon kirjeet Liisa ja Oskar Merikannolle 1913 - 1914, Coll. 148, Helsingin yliopiston kirjasto.

#### Haastattelut

Tauno Äikää 6.8.1992  
Enzio Forsblom 20.10.1992

#### Äänitteet

Albert Schweitzer spielt Bach. Lontoon Barking-by-the-Towerin All Hallows -kirkossa (1935) ja Strasbourgin Ste. Aurélie -kirkossa (1936), Electrola C 047-91265  
Albert Schweitzer spielt Bach 2, (kuten edellä), EMI Records C 047-01554.  
Dritter Theil der Clavier-Uebung, I, Archiv Produktion des musikhistorischen Studios der deutschen Grammophon-Gesellschaft, IX. Forschungsbereich, Das Schaffen Johann Sebastian Bachs, Serie F: Werke für Orgel, Helmut Walcha an der kleinen Orgel von St. Jakobi, (1947), Lübeck, 14047 APM.  
Marcel Dupré aux Grandes Orgues de Saint-Sulpice. Lumen LD 3-106, [ennen vuotta 1955]. Organ Solo by Albert Schweitzer (Recorded at the Parish Church, Gunsbach, Alsace), Columbia USA XLP 9333, tallennettu 1951/1952, julkaistu 1953.  
Welte-Philharmonie-Orgel. Karl Strauben, Marcel Dupré, Walter Fischerin ja Paul Hindermannin esityksiä tallennettuina automaattilaitteelle vuosina 1911-1923, levytys vuodelta 1986, Intercord CD INT 860.857.

URKURIEN ULKOMAISIA OPINTOJA  
(tiedot urkurien elämäkerroista yms.)

Nimi	Paikka	Aika	Opettaja
Lagi R	Tukholma	1850-51?	G.Mankell
Faltin R	Dresden		Fr.W.Markull
	Dessau	1852-53	Fr.Schneider
	Leipzig	1853-55,61-62	E.F.Richter
Linsén G	Leipzig	1856-60	E.F.Richter
Pahlman O	Dresden	1862-64	G.Merkel
	Leipzig, Berliini		
Hämäläinen L	Tukholma	(1860-66)	G.Mankell
Krohn I	Leipzig	1886-90	R.Papperitz
Merikanto O	Leipzig	1887-89	R.Papperitz
	Leipzig, Berliini	1890-91	
	opintomatkat: Saksa, Ranska, Italia, Englanti		
Sivori E	Leipzig	1890-93	R.Papperitz
Saarilahti K	Dresden	n. 1896-1901	
Mikkola V	Pariisi	1900-01	A.Guilmant
Klemetti H	Berliini	1902?	B.Irrgang
Sjöblom K	Leipzig	1906-07	P.Homeyer
Alho K	Leipzig	1907-08	P.Homeyer
Roesky K	?	?	E.Bossi?
Linnavuori F	Berliini	1909?	B.Irrgang
Pakarinen O	Leipzig	1913	K.Straube
Maasalo A	Pariisi	1919-20	E.Gigout
Mårtensson E	Leipzig	1919-20	K.Straube
	opintomatkat: Pariisi, Strasbourg, Saksa		
Kuosma V	Leipzig	1920-22, 1929	K.Straube
	Pariisi	1927	M.Dupré
Granlund J	Leipzig	1919-20	K.Straube
	Leipzig	1923	G.Ramin
Pohjanmies J	Leipzig	1922	K.Straube?
Carlsson S	Leipzig	1923-24	S.Karg-Elert
Raussi P	Leipzig	1925-26	K.Straube
Miettinen H	Leipzig	1925-26(27?)	G.Ramin
Sundberg J	Leipzig	1930	?
Suomi M	Pariisi	n. 1926	M.Dupré
Marjokorpi Y	Pariisi	1931	M.Dupré
Kuusisto T	Pariisi	1934	L.de Saint-Martin
	Leipzig	1937	G.Ramin
Kunnas J	Pariisi	1934-35	N.Boulanger
	?	?	M.Dupré
Saukkonen O	Leipzig	1935-36, 38-39	G.Ramin
Pesonen O	Leipzig	1939	G.Ramin
Raitio J	Leipzig	1943	G.Ramin
Böckerman G	Kööpenhamina	1948, 50-51	F.Viderø
Forsblom E	Kööpenhamina	1948	F.Viderø
	Pariisi	1949	
Valsta T	Pariisi	1949	L.de Saint-Martin
Panula J	Kööpenhamina	1950	F.Viderø

## HELSINGIN URKUKONSERTTEJA JA NIISSÄ SOITETTUJA TEOKSIA

Aika	Soittaja	Paikka	Säveltäjä	Teos
1841-09-29	Günther Georg	Vanha kirkko	Günther, G.	improvisaatioita
1844-09-09	Günther Georg	Vanha kirkko	Günther, G. Cherubini, L.	improvisaatioita Adagio religiooso
1846-12-02	Zundel Johann	Nikolainkirkko	Bach, J.S.	Fantasia
1852-04-09	Lagi Rudolf	Nikolainkirkko	Händel, G.F. Haydn, J. Mendelssohn, F.	Pastorale Adagio Fantasia Konsertto
1854-12-10	Lagi Rudolf	Nikolainkirkko	Händel, G.F. Höpner, J.G.	Adagio Toccata ja fuuga d
1865-05-25	Pahlman Oscar	Nikolainkirkko	Bach, J.S.	Fuuga g
1865-09-17	Hämäläinen Lauri	Nikolainkirkko	Mendelssohn, F. Lemmens, J. Hämäläinen, L.	Sonatti Symphonie concertate Preludi J.S.Bachin fuugaan Cantabile
1866-03-24	Pahlman Oscar	Nikolainkirkko	Lemmens, J. Kühnstedt, Fr. Töpfer, J.G.	Grande phantaisie héroique Allargo serioso Concert-Fantasi
1866-05-27	Hämäläinen Lauri	Nikolainkirkko	Hesse, A. Lemmens, J. Mendelssohn, F.	Marche triomphale Finale Adagio
1868-09-24	Faltin Richard	Nikolainkirkko	Bach, J.S. Merkel, G.	Toccata ja fuuga d Konsertti-Adagio
1869-06-10	Lewerth C.J.	Vanha kirkko	Richter, E.F. Lewerth, C.J.	Fantasia ja fuuga a Fantasia
1872-09-21	Faltin Richard	Nikolainkirkko	Lewerth, C.J. Bach, J.S. Merkel, G. Bach, J.S.	Fri fantasia öfver motiv af Pacius (impr.?) Preludi ja fuuga B Konsertti-Adagio B Schmücke dich, o liebe Seele
1875-09-14	Pahlman Oscar	Nikolainkirkko	Berens Hesse, A. Lux, Fr. Mendelssohn, F.	Konsertti-Fantasia c Wer nur den lieben Gott Urkufantasia Adagio (I sonaattista)
1883-02-01	Faltin Richard	Nikolainkirkko	Bach, J.S. Mozart, W.A. Bach, J.S.	Fantasia ja fuuga g Sonaatti (kirkkosonaatti) Wachet auf, ruft uns die Stimme
1884-01-31	Faltin Richard	Nikolainkirkko	Richter, E.F. Bach, J.S. Mendelssohn, F.	Koraalimunnelmia Toccata ja fuuga d Sonaatti d
1887-04-01	Merikanto Oskar	Nikolainkirkko	Bach, J.S. Töpfer, J.G. Merikanto, O.	Toccata ja fuuga d Concert-Fantasia d Sonaatti
1887-10-28	Sjöblom Karl	Nikolainkirkko	Bach, J.S. Liszt, F. Rheinberger, J.	Fantasia ja fuuga g Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam" Konsertto g
1891-12-10	Sjöblom Karl	Vanha kirkko	Fischer, G.A. Guilmant, A.	Konserttikappale Sinfonia
1891-12-11	Faltin Richard	Johannes	Palms, R. Bach, J.S. Merkel, G. Mendelssohn, F.	Orgelweihe Toccata ja fuuga d Adagio Sonaatti f
1892-10-28	Sjöblom Karl	Vanha kirkko	Dayas, W.H. Rheinberger, J.	Sonaatti f Prelidium, Teema ja munnelmia
1895-04-14	Merikanto Oskar	Johannes	Fischer, C.A. Fischer, G.A. Rheinberger, J.	Sinfonia d Konsertto Sonaatti B
1896-01-13	Sjöblom Karl	Nikolainkirkko	Liszt, F. Fischer, G.A. Lux, Fr.	Preludi ja fuuga B-A-C-H Sinfonia (I osa)
1896-03-22	Saarilahti Kaarle	Johannes	Bach, J.S. Liszt, F. Mendelssohn, F.	Koraalisinfonia Toccata ja fuuga d Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti f
1896-04-08	Saarilahti Kaarle	Johannes	Merikanto, O.	Koraalivariatsiooneja
1896-04-08	Merikanto Oskar	Johannes	Bach, J.S.	Kromaattinen fantasia ja fuuga
1897-07-??	Merikanto Oskar	Johannes	Liszt, F.	Preludi ja fuuga B-A-C-H
1898-04-10	Roes Sigrid	Johannes	Merikanto, O.	Koraalivariatsiooneja
1899-02-04	Merikanto Oskar	Johannes	Rheinberger, J. Merikanto, O.	Passacaglia Suramarsi
1899-03-08	Tavaststjerna Olga	Nikolainkirkko	Bach, J.S. Retter, G. Calaertz, L.	Fantasia ja fuuga g Sonaatti a Priere
1899-04-02	Merikanto Oskar	Johannes	Liszt, F. Widor, Ch.-M.	Weinen, Klagen Cantiléne
1900-04-15	Merikanto Oskar	Johannes	Merikanto, O. Bach, J.S. Merikanto, O.	Fantasia "O! Herra, siunaa" Preludi ja fuuga c Fantasia "O! Herra, siunaa"
1900-04-15	Roes Sigrid	Johannes		
1900-04-15	Sjöblom Karl	Nikolainkirkko	Liszt, F. Volbach, Fr. Guilmant, A.	Fantasia "Ad nos, ad salutarem undem" Kristukseen ylönousemis Sinfonia d
1901-04-07	Merikanto Oskar	Johannes	Händel, G.F. Guilmant, A.	Konsertto d Sonaatti

1902-03-30	Merikanto Oskar	Johannes	Guilmant, A. Bossi, E. Bossi, E.	Sonaatti Pastoraali Teema ja muunnelmia
1902-03-30	Sjöblom Karl	Nikolainkirkko	Liszt, F. Rheinberger, J. Widor, Ch.-M. Volbach, Fr.	Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam" Konsertto g Sinfonia e Kristuksen ylösnousemus Symphonie funebre
1903-04-10	Sjöblom Karl	Nikolainkirkko	Fischer, C.A. Rheinberger, J. Schumann, G.	Sonaatti d Konsertto a Sinfonia D
1903-04-12	Merikanto Oskar	Johannes	Bach, J.S. Händel, G.F. Bossi, E.	Konsertto B Konsertto a Sinfoninen konsertto
1904-04-01	Sjöblom Karl	Nikolainkirkko	Pährmann, H. Reubke, J. Saint-Saëns, C.	Sonaatti "Psalmi 94" Sinfonia c Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam"
1904-04-03	Merikanto Oskar	Johannes	Guilmant, A. Hägg, G. Reger, M.	Sonaatti Aftonfrid, Sorg, Festhymus Kolme koraalimuodostelmaa
1905-04-23	Merikanto Oskar	Johannes	Piutti, C. Guilmant, A. Malling, O.	Sonaatti g Sonaatti Kristi död och uppståndelse
1906-04-15	Merikanto Oskar	Johannes	Mendelssohn, F.	Sonaatti f
1907-03-31	Ikonen A Wegelius Aarne Mäkinen Väinö	Johannes Johannes Johannes	Merkel, G. Frescobaldi, G. Martini, Padre	Sonaatti e Toccatto per l'elevazione Fuga
1907-11-10	Rythmén Albert	Nikolainkirkko	Porpora, N. - Bossi, E.	Toccatto, adagio ja fuuga C
1907-11-20	Bossi Enrico	Johannes	Mendelssohn, F. Bossi, E.	Sonaatti II Konsertto a
1908-04-19	Merikanto Oskar	Johannes	Schumann, R. Bossi, E. Elgar, E.	Fuuga B-A-C-H Canzoncina Wesperklänge
1909-04-09	Merikanto Oskar	Johannes	Reger, M. Widor, Ch.-M. Franck, C.	Passacaglia f Cantilène Koraali
1910-03-25	Merikanto Oskar	Johannes	Hesse, A. Fischer, C.A.	Johdanto Graunin oratorioon Kristus ristillä
1910-??-??	Merikanto Oskar Linnavuori Frans	Johannes Johannes	Boss, J.S. Guilmant, A. Mendelssohn, F.	Konsertto a Passacaglia c Sinfonia d Sonaatti d
1911-04-14	Merikanto Oskar	Johannes	Franck, C. Widor, Ch.-M. Elgar, E.	Sonaatti E Sinfonia D Sonaatti G
1912-04-08	Merikanto Oskar	Johannes	Merikanto, O. Guilmant, A.	Fantasia "Oi Herra, siunaa" Sonaatti
1912-11-19	Bossi Enrico	Kallion kirkko	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preلودi c O Mensch beweine' Fuuga C
1912-11-21	Bossi Enrico	Johannes	Bossi, E. Bossi, E. Debussy, C. Gevaert, F.-A.	Legende Intermezzo lirico Improvisation La jeune fille au cheveux Aria antica Fiat lux
1912-11-21	Bossi Enrico	Johannes	Dubois, Th. Liszt, F. Galluppi, B. Zipoli, D.	Fuuga "Ad nos, ad salutarem undam" Adagio ja Allegro (Sonaatista c) Elevazione
1913-02-16	Merikanto Oskar	Johannes	Franck, C. Haydn, J. - Bossi, E. Bossi, R. Guilmant, A.	Koraali a Kevät (orat. Vuodenajat) Intermezzo tragico Marche funebre et chant seraphique
1913-02-16	Merikanto Oskar	Johannes	Bach, J.S. Merikanto, O. Bossi, E.	Fantasia ja fuuga g Passacaglia Konsertto a (II, III)
1913-02-16	Merikanto Oskar	Johannes	Rheinberger, J. Bach, J.S. Kellner, J.P. Hanff, J.N.	Konsertto (osa) Koraali Koraali Koraali
1913-03-22	Maasalo Armas	Johannes	Liszt, F. Dubois, Th.	Preلودi ja fuuga B-A-C-H Chant, Pastorale
1914-02-14	Rythmén Albert	Johannes	Merkel, G.	Sonaatti g
1915-10-02	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Bossi, E. Merikanto, O. Guilmant, A.	Toccatto F Konsertto a Passacaglia Sarja
1915-10-23	Roesky Kurt	Johannes	Bach, J.S. Mendelssohn, F. Rheinberger, J.	Preلودi ja fuuga Es Sonaatti d Sarja e
1918-01-20	Kuosma Venni	Johannes	Guilmant, A. Reger, M. Widor, Ch.-M. Bossi, E.	Sonaatti Passacaglia f Sinfonia sacra Konsertto a
1920-02-15	Kuosma Venni	Johannes	Laitinen, A.	Tunnelmaa
1920-03-20	Kuosma Venni	Johannes	Reger, M. Bach, J.S. Reger, M.	Fantasia ja fuuga B-A-C-H Fantasia ja fuuga g Fantasia ja fuuga B-A-C-H

1920-09-26	Mårtenson Elis	Johannes	Bach, J.S. Liszt, F. Reger, M. Saint-Saëns, C.	Toccata, adagio ja fuuga C Preludi ja fuuga B-A-C-H Fantasia ja fuuga B-A-C-H Cantiques Bretons Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam"
1921-01-06	Mårtenson Elis	Johannes	Liszt, F. Bach, J.S.	Passacaglia c
1921-02-22	Kempff Wilhelm	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	In dulci Jubilo Min freut euch Passacaglia c
1921-04-11	Sundberg John	Johannes	Bach, J.S. Guilmant, A. Sundberg, J.	Passacaglia c Sonaatti 5 Passacaglia
1921-04-26	Merikanto Oskar	Johannes	Wagner, R.	Parafial, adestys
1921-05-21	Raussi Paavo	Johannes	Bach, J.S.	Preludi ja fuuga g
1922-01-06	Mårtenson Elis	Johannes	Liszt, F. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga B-A-C-H Preludi ja fuuga e
1922-10-22	Kuosa Venni	Johannes	Widor, Ch.-M. Bach, J.S. Bach, J.S.	Sinfonia 8 Koraaleja Toccata ja fuuga F
1922-10-29	Kuosa Venni	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Reger, M. Reger, M. Reger, M.	Preludi ja fuuga A Preludi ja fuuga G Preludi ja fuuga D Toccata ja fuuga d
1923-02-09	Mårtenson Elis	Johannes	Frescobaldi, G. Buxtehude, D. Masenet, J.	Toccata per l'elevazione
1923-02-18	Mårtenson Elis	Johannes	Bach, J.S.	Preludi ja fuuga
1923-03-04	Mårtenson Elis	Johannes	Franck, C.	Fantasia A
1923-04-05	Raussi Paavo	Johannes	Reger, M. Bach, J.S.	Sonaatti 2 Toccata, adagio ja fuuga C
1923-09-10	Hildebrandt Ulrich	Saksal. kirkko	Liszt, F. Bach, J.S. Berneker	Preludi ja fuuga B-A-C-H
1923-11-04	Kuosa Venni	Johannes	Liszt, F. Merikanto, O. Laitinen, A. Laitinen, A. Isacson, Fr.	Passacaglia Tunnelma Elegia I katedralen Fantasia ja fuuga g
1924-02-09	Mårtenson Elis	Johannes	Bach, J.S. Shuman, H. Franck, C.	Sonaatti fis Priere
1924-04-05	Raussi Paavo	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Liszt, F. Franck, C.	Toccata, adagio ja fuuga C Preludi ja fuuga a Preludi ja fuuga B-A-C-H Koraali h
1924-09-16	Alho Kyösti	Suurkirkko	Bach, J.S. Bach, J.S. Mendelssohn, F. Liszt, F. Saint-Saëns, C.	Fantasia ja fuuga g Toccata F Sonaatti d Preludi ja fuuga B-A-C-H Prélude du Deluge
1924-09-30	Hildebrandt Ulrich	Johannes	Franck, C.	Koraali E
1924-10-21	Mäkinen Rikhard	Johannes	Bach, J.S.	Sonaatti
1925-01-24	Suomi Mauno	Johannes	Bach, J.S. Liszt, F. Franck, C.	Preludi ja fuuga e Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam"
1925-03-07	Mårtenson Elis	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Passacaglia c Preludi ja fuuga Es Canzona Fantasia ja fuuga c 5 koraalia
1925-03-17	Mårtenson Elis	Johannes	Bach, J.S. Saint-Saëns, C. Franck, C.	Preludi ja fuuga G Preludi ja fuuga
1925-09-26	Raussi Paavo	Johannes	Widor, Ch.-M. Reger, M. Bach, J.S.	Cantabile Sinfonia 5 Sonaatti fis Fantasia ja fuuga g
1925-10-17	Suomi Mauno	Johannes	Widor, Ch.-M. Bach, J.S. Reger, M. Franck, C.	Sinfonia 4 Preludi ja fuuga a Passacaglia f Koraali E
1926-03-06	Mårtenson Elis	Johannes	Widor, Ch.-M. Buxtehude, D. Löbeck, V. Kellner Banff, J.N.	Allegro vivace (Sinfoniaista nro 5) Preludi ja fuuga E urukoraali urukoraali
1926-03-29	Hildebrandt Ulrich	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C.	Fantasia G Fantasia ja fuuga B-A-C-H Fantasia C
1926-11-12	Suomi Mauno	Johannes	Raitio, V. Widor, Ch.-M. Bach, J.S. Mendelssohn, F. Clérambault, N. Bach, J.S. Bach, J.S. Franck, C. Bach, J.S. Dubois, Th. Dupré, M.	Legenda Scherzo Preludi ja fuuga e Preludi ja fuuga Es Sonaatti f Suite de Trompette Fantasia ja fuuga g Preludi ja fuuga e Grande Pièce Symphonique kaksi koraalia

1927-02-12	Raussi Paavo	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Bach, J.S. Reger, M. Merikanto, O.	Toccata ja fuuga d Johdanto ja passacaglia f Pièce héroïque Toccata ja fuuga F Toccata ja fuuga d-D Passacaglia f fis In memoriam Oskar Merikanto
1927-02-17	Mårtensson Elis Maasalo Armas	Johannes Johannes	Maasalo, A. Bach, J.S. Brahms, J. Bach, J.S. Franck, C. Brahms, J. Reger, M. Franck, C.	Kolme koraalia Preludi ja fuuga h Priere Fuuga as Dankpsalm Koraali a Variations sur un Noël Preludi ja fuuga g koraaleja 2 koraalia Preludi Fantasia Lamento Passamezzo Was Gott tut
1927-03-05	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Brahms, J. Franck, C. Dupré, M. Bach, J.S. Bach, J.S. Raasted, N.O. d'Indy, V. Saint-Saëns, C. Widor, Ch.-M. Scheidt, S. Gronau, D.M.	Preludi ja fuuga h koraaleja 2 koraalia Preludi Fantasia Lamento Passamezzo Was Gott tut
1928-03-03	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Liszt, F. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Toccata ja fuuga d (doorinen) Koraalifantasia Wacht auf Preludi ja fuuga e Sonaatti d Koraali a Preludi ja fuuga B-A-C-H Preludi ja fuuga h Toccata ja fuuga d Toccata, Adagio ja fuuga C koraaleja
1928-11-14	Ingman Olavi	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Liszt, F. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Reger, M. Widor, Ch.-M. Liszt, F. Böhm, G. Pachelbel, J. Walther, J.G. Bach, J.S. Händel, G.F. Bassi, E. Karg-Elert, S. Hoyer, K.	Toccata ja fuuga d (doorinen) Koraalifantasia Wacht auf Preludi ja fuuga e Sonaatti d Koraali a Preludi ja fuuga B-A-C-H Preludi ja fuuga h Toccata ja fuuga d Toccata, Adagio ja fuuga C koraaleja
1929-02-16	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Widor, Ch.-M. Liszt, F. Böhm, G. Pachelbel, J. Walther, J.G. Bach, J.S. Händel, G.F. Bassi, E. Karg-Elert, S. Hoyer, K.	Toccata ja fuuga d Toccata, Adagio ja fuuga C koraaleja
1929-04-07	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Widor, Ch.-M. Liszt, F. Böhm, G. Pachelbel, J. Walther, J.G. Bach, J.S. Händel, G.F. Bassi, E. Karg-Elert, S. Hoyer, K.	Cantabile Scherzo Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam" koraaleja koraaleja koraaleja Passacaglia c Konsertto a
1930-02-22	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Liszt, F. Böhm, G. Pachelbel, J. Walther, J.G. Bach, J.S. Händel, G.F. Bassi, E. Karg-Elert, S. Hoyer, K.	Preludi ja fuuga D Fantasia A koraaleja koraaleja Variations sur un Noël Uni, Solitude
1930-03-01	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Liszt, F. Böhm, G. Pachelbel, J. Walther, J.G. Bach, J.S. Händel, G.F. Bassi, E. Karg-Elert, S. Hoyer, K.	Preludi ja fuuga D Fantasia A koraaleja koraaleja Variations sur un Noël Uni, Solitude
1930-04-05	Kuusma Venni	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Liszt, F. Böhm, G. Pachelbel, J. Walther, J.G. Bach, J.S. Händel, G.F. Bassi, E. Karg-Elert, S. Hoyer, K.	Preludi ja fuuga D Fantasia A koraaleja koraaleja Variations sur un Noël Uni, Solitude
1930-10-04	Marjokorpi Yrjö	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Franck, C. Reger, M. Bach, J.S. Saint-Saëns, C. Vierne, L. d'Indy, V. Raphael, G. Bach, J.S. Bach, J.S. Karg-Elert, S. Karg-Elert, S. Hoyer, K. Melartin, E. (sov. RM)	Sonaatti e Toccata ja fuuga d Fantasia ja fuuga g Grande Pièce Symphonique Johdanto ja passacaglia f Fantasia ja fuuga c Fantasia C Sinfonia 2 e Preludi es koraali Wacht auf Konsertto d Aus tiefer Not Unter ... Introduction ja Chaconne Sursum corda Konsertto f Offertorium (sov.) 3 legenda
1930-11-08	Kuusma Venni	Johannes	Bach, J.S. Saint-Saëns, C. Vierne, L. d'Indy, V. Raphael, G. Bach, J.S. Bach, J.S. Karg-Elert, S. Karg-Elert, S. Hoyer, K. Melartin, E. (sov. RM)	Preludi ja fuuga D Fantasia A koraaleja koraaleja Variations sur un Noël Uni, Solitude
1931-02-21	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Liszt, F. Böhm, G. Pachelbel, J. Walther, J.G. Bach, J.S. Händel, G.F. Bassi, E. Karg-Elert, S. Hoyer, K. Melartin, E. (sov. RM)	Sonaatti e Toccata ja fuuga d Fantasia ja fuuga g Grande Pièce Symphonique Johdanto ja passacaglia f Fantasia ja fuuga c Fantasia C Sinfonia 2 e Preludi es koraali Wacht auf Konsertto d Aus tiefer Not Unter ... Introduction ja Chaconne Sursum corda Konsertto f Offertorium (sov.) 3 legenda
1931-09-12	Vretblad Patrik	Johannes	Händel, G.F. Söderman, A. Sjögren, E. Andrée, Elfrida Hägg, G. Olsson, O. Lindberg, O. Bach, J.S. Simsen, J.H. Vretblad, P.	3 legenda Pastorale Urkusonaatti, 2 osaa Preludi Es Sinfonia di Chiesa (sov. PV) Koraalifantasia 10 koraalia Preludi ja fuuga h Nun komm, der Heiden Heiland Sonaatti d op. 19 Toccata ja fuuga C O Lamm Gottes unschuldig 4 urkoraalia Fantasia G Preludi ja fuuga Es Toccata ja fuuga d Passacaglia c Sicilienne (2. huilusonaatista)
1931-12-10	Sundberg John	Suurkirkko	Bach, J.S.	10 koraalia
1932-02-20	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Hoyer, K. Pachelbel, J. Pachelbel, J. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga h Nun komm, der Heiden Heiland Sonaatti d op. 19 Toccata ja fuuga C O Lamm Gottes unschuldig 4 urkoraalia Fantasia G Preludi ja fuuga Es Toccata ja fuuga d Passacaglia c Sicilienne (2. huilusonaatista)
1932-02-24	Kempff Wilhelm	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga h Nun komm, der Heiden Heiland Sonaatti d op. 19 Toccata ja fuuga C O Lamm Gottes unschuldig 4 urkoraalia Fantasia G Preludi ja fuuga Es Toccata ja fuuga d Passacaglia c Sicilienne (2. huilusonaatista)

1932-04-23	Marjokorpi Yrjö	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Dupré, M. Liszt, F. Buxtehude, D. Pachelbel, J. Böhm, G. Walther, J.G. Bach, J.S. Raphael, G. Bonnet, J. Franck, C.	Preludi ja fuuga e (iso) Passacaglia c Preludi ja fuuga g Fantasia "Ad nos, ad salutarem undam" Koraaleja Koraaleja koraaleja koraaleja Fantasia ja fuuga g Partita Chant triste-Ariel-Clair de lune Finale
1933-03-04	Mårtensson Elis	Johannes	Buxtehude, D. Pachelbel, J. Böhm, G. Walther, J.G. Bach, J.S. Raphael, G. Bonnet, J. Franck, C.	
1933-04-07	Mårtensson Elis	Johannes	Buxtehude, D.	
1933-09-05	Schneider Horst	Johannes	Bach, J.S. David, J.N. Bach, J.S.	Ricercare Toccata ja fuuga d
1933-10-28	Kunna Jouko	Johannes	Bach, J.S. Reger, M. Bonnet, J. Bonnet, J. Liszt, J. Bach, J.S. Bach, J.S. Merikanto, O. Pohjanmies, J. Klemetti, H. Bach, J.S. Franck, C.	Introduktio ja Passacaglia Lied des Chrysanthèmes Variations de Concert Preludi ja fuuga B-A-C-H Preludi ja fuuga e Passacaglia c Passacaglia Sonaatti fis Canzona f kolme koraalia
1934-01-27	Mårtensson Elis	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Merikanto, O. Pohjanmies, J. Klemetti, H. Bach, J.S. Franck, C.	Preludi ja fuuga e Passacaglia c Passacaglia Sonaatti fis Canzona f kolme koraalia
1934-03-24	Miettinen Heikki	Johannes	Bach, J.S. Franck, C. Reger, M. Hoyer, K. Hoyer, K. Bach, J.S.	Toccata ja fuuga Sonaatti d Passacaglia c
1935-02-02	Viikari Vilho	Johannes	Reger, M. (unkaril.) Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Romanza ym. (unkaril.) Toccata ja fuuga d Passacaglia c Toccata, adagio ja fuuga C Preludi ja fuuga a Passacaglia
1935-03-10	Dedinsky Isabella	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Marche funebre et chant seraphique Festliches Präludium Preludi Koraalifantasia Koraali h
1935-03-16	Raussi Paavo	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Fantasia ja fuuga g Sinfonia VI g Fantasia ja fuuga B-A-C-H Toccata, adagio ja fuuga C Preludi ja fuuga h Koraali a Sonaatti fis Toccata ja fuuga F Pastorale Scherzo
1935-04-15	Mårtensson Elis	Agricola	Guilmant, A. Mélartin, E. Kuula, T. Reger, M. Franck, C.	Festliches Präludium Preludi Koraalifantasia Koraali h
1935-05-08	Mårtensson Elis	Agricola	Bach, J.S. Widor, Ch.-M. Reger, M.	Fantasia ja fuuga g Sinfonia VI g Fantasia ja fuuga B-A-C-H Toccata, adagio ja fuuga C Preludi ja fuuga h Koraali a Sonaatti fis Toccata ja fuuga F Pastorale Scherzo
1935-10-05	Saukkonen Oiva	Agricola	Bach, J.S. Widor, Ch.-M. Reger, M.	Fantasia ja fuuga g Sinfonia VI g Fantasia ja fuuga B-A-C-H Toccata, adagio ja fuuga C Preludi ja fuuga h Koraali a Sonaatti fis Toccata ja fuuga F Pastorale Scherzo
1935-11-30	Kuusisto Taneli	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Franck, C. Reger, M. Bach, J.S.	Festliches Präludium Preludi Koraalifantasia Koraali h
1936-01-18	Mårtensson Elis	Agricola	Bach, J.S. Widor, Ch.-M. Reger, M. Ducassé, R. Durufle, M. Mélartin, E. Raitio, V. Raitio, V. Raphael, G. Bossi, E. Franck, C.	Fantasia ja fuuga g Sinfonia VI g Fantasia ja fuuga B-A-C-H Toccata, adagio ja fuuga C Preludi ja fuuga h Koraali a Sonaatti fis Toccata ja fuuga F Pastorale Scherzo
1936-03-24	Heimola Niilo	Agricola	Ducassé, R. Durufle, M. Mélartin, E. Raitio, V. Raitio, V. Raphael, G. Bossi, E. Franck, C.	Marche funebre et chant seraphique Festliches Präludium Preludi Koraalifantasia Koraali h
1936-05-08	Kuosma Venni	Johannes	Reger, M. Bach, J.S. Klemetti, H. Klemetti, H. Haapalainen, V.	Intermezzo Preludi ja fuuga D Canzona f Preludi G Passacaglia Koraalipartita Koraaleja Koraaleja Koraaleja Comotio
1936-05-09	Runbäck Albert	Johannes	Ählén, W. Lindberg, O. Runbäck, A. Rosenquist, C.E. Nielsen, C.	Intermezzo Preludi ja fuuga D Canzona f Preludi G Passacaglia Koraalipartita Koraaleja Koraaleja Koraaleja Comotio
1936-05-10	Bangert Emilius Hansen Valdemar	Agricola Agricola	Emborg Sandberg Nielsen, O. Raasted, N.O. Senstius Möller	Toccata ja fuuga Toccata, Ricercare ja Passacaglia koraaleja koraaleja koraaleja koraaleja
1936-05-11	Sandvold Arild	Agricola	Möller Sandvold, A. Anderssen, Fr. Steenberg, P. Solberg, I. Kjellsby, E.	Introduksjon og Passacaglia Intermezzo Koraalipartitasta Fuuga Koraalimunnelmia Koraaleja Konsertto a-molli Fantasia Des Cantilène Lauda Sion Preludi ja fuuga G Canzona d 2 koraalia
1936-10-24	Kuosma Venni	Johannes	Boss, E. Saint-Saëns, C. Widor, Ch.-M. Widor, Ch.-M. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Koraalimunnelmia Koraaleja Konsertto a-molli Fantasia Des Cantilène Lauda Sion Preludi ja fuuga G Canzona d 2 koraalia
1936-11-14	Jussila Eino	Agricola	Reger, M. Haas, J. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Koraalifantasia Wie schön Passacaglia Preludi ja fuuga e Preludi ja fuuga C Fantasia ja fuuga g Clacona
1936-12-05	Vahervuo Salli	Agricola	Bach, J.S. Pachelbel, J. Franck, C.	Grande Piece Symphonique

1937-01-16	Mårtensson Elis	Agricola	Buxtehude, D. Bach, J.S. Raminski, H. Saint-Saëns, C.	Pastorale Koraalisonaatti Kolme rapodiaa
1937-01-30	Kunnaas Jouko	Johannes	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Boëllman, L.	Toccata ja fuuga d Passacaglia c Fantasia ja fuuga g Suite gothique
1937-02-01	Saukkonen Oiva	Johannes	Lübeck, V. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Franck, C.	Preludi ja fuuga E Toccata ja fuuga d Passacaglia c 3 koraalia
1937-06-26	Sundberg John	?	Bach, J.S. Sundberg, J. Klemetti, H.	Koraali a Preludi ja fuuga Ee Variationer över en finsk andlig melodi Koralparafraas
1938-02-12	Mårtensson Elis	Agricola	Raphael, G. Hoyer, K. David, J.N. Bach, J.S.	Konserto Introduction ja Chaconne Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga G
1938-03-19	Saukkonen Oiva	Agricola	Buxtehude, D. Pachelbel, J. Reger, M. Franck, C. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga g Ciacona f Fantasia ja fuuga d Canntabile Toccata ja fuuga F Fantasia ja fuuga g Canzona
1938-10-04	Mårtensson Elis	Luther-kirkko	Bach, J.S. Bach, J.S. Franck, C. Pohjanmies, J. Laitinen, A. Karvonen, A.	koraaleja Toccata, adagio ja fuuga C Koraali a
1938-11-11	Kunnaas Jouko	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Händel, G.F. Bossi, E. Bach, J.S.	Toccata ja fuuga F Preludi ja fuuga c Konserto d Konserto a Passacaglia c
1938-12-10	Riihivaara Pauli	Agricola	Franck, C. Bach, J.S. Reger, M.	Koraali E kaksi koraalia Koraalifantasia Wacht auf
1939-02-04	Bryggman Lorentz	Agricola	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Pachelbel, J.	Fantasia ja fuuga g Johdanto ja passacaglia f Grande Pièce Symphonique Koraalimunnelmia
1939-03-04	Pesonen Olavi	Agricola	Reger, M. Bach, M. Lübeck, V. Pachelbel, J. Bach, J.S. Pesonen, O.	Benedictus Danppaali Preludi ja fuuga E Ciacona f Passacaglia c Fuuga
1939-04-16	Ramin Günther	Agricola	Buxtehude, D. Brühns, N. Reger, M. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga F Preludi ja fuuga e Fantasia ja fuuga B-A-C-H Passacaglia c Partita Sei gegrüßet
1939-04-22	Dahl Martha	Agricola	Buxtehude, D. Bach, J.S. Bach, J.S. Raphael, G. Franck, C. Raitio, V.	Passacaglia Preludi ja fuuga h An Wasserflüssen Babylon Partita Ach Gott, vom Himmel sieh darein Fantasia A Umbræ beata
1939-10-07	Mårtensson Elis	Sibelius-Akate	Saint-Saëns, C. Merikanto, O. Krohn, I. Merikanto, O. Maasalo, A. Maasalo, A. Maasalo, A. Sundberg, J. Klemetti, H. Kuusisto, T. Merikanto, A. Palmgren, S. Raitio, V. Ranta, S. Kuula, T.	Kolme rapodiaa Passacaglia Nyt ylös, sieluni Postludium Prelude Tema con variazioni Pastoraali Passacaglia es Invocation Pastorale Interludium Prélude funèbre Canzone Koraalipartita Intermezzo
1939-10-21	Kalijärvi Erkki	Sibelius-Akate	Reger, M. Bach, J.S. Bach, J.S.	Koraalifantasia Ein feste Burg Toccata, adagio ja fuuga C koraaleja
1939-77-77	Mårtensson Elis	Agricola	Krebs, J.L. Krohn, I. Kuula, T. Maasalo, A. Maasalo, A. Maasalo, A. Pohjanmies, J. Merikanto, O. Sundberg, J. Klemetti, H. Händel, G.F. Raphael, G. Raphael, G. Raphael, G.	Nyt ylös sieluni Preludio ja Intermezzo op. 16b Prelude op. 28 nro 11 Tema con variazioni op. 35 Pastoraali urkusonaatista Andante grazioso op. 2 Postludium op. 88 nro 1 Passacaglia Preludi op. 23 nro 1 Konserto F Koraalifantasia Nyt ylös, sieluni Partita Jumala omni turvamme Passacaglia Taas siunattu päivä

1940-10-08	Kuosma Venni	Sibelius-Akate	Bach, J.S. Bach, J.S. Franck, C. Reger, M. Dupré, M. Honegger, A.	Preludi ja fuuga D Preludi ja fuuga c Fantasia A Johdanto ja passacaglia Variations sur un Noël Fuuga ja koraali Koraalifantasia Wie schön Preludi ja fuuga g Preludi ja fuuga a koraaleja Tocatta ja fuuga Koraali Sonaatti G Sonaatti d Sonaatti c Canzona con fugato
1940-10-26	Kalijärvi Erkki	Sibelius-Akate	Reger, M. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Krebs, J.L. Franck, C.	Johdanto ja fuuga Eijaa jo toivoin sielu In memoriam Preludi ja fuuga G Passacaglia Solitude Passacaglia c Preludi ja fuuga B-A-C-H Kaksi partitaa Fantasia ja fuuga suomal. hengell. kansan. koraaleja Preludi ja fuuga D Koraalifantasia Ein feste Burg Umra beata Fantasia ja fuuga "Ad nos, ad salutarem" Tocatta "Urbs beata Jerusalem"
1941-09-21	Mårtenson Elis	Sibelius-Akate	Rheinberger, J.	Konserto
1942-12-19	Mårtenson Elis	Agricola	Kuusisto, T. Kuusisto, T.	Taas siunattu päivä
1943-02-04	Kuosma Venni	Sibelius-Akate	Bach, J.S. Haapalainen, V. Haapalainen, V.	Preludi ja fuuga G Passacaglia Solitude Passacaglia c Preludi ja fuuga B-A-C-H Kaksi partitaa Fantasia ja fuuga suomal. hengell. kansan. koraaleja Preludi ja fuuga D Koraalifantasia Ein feste Burg Umra beata Fantasia ja fuuga "Ad nos, ad salutarem" Tocatta "Urbs beata Jerusalem"
1943-03-28	Kunnas Jouko	Kallion kirkko	Bach, J.S. Liszt, Franz	Konserto a Sinfonia I d Konserto d Sinfonia
1943-04-18	Mårtenson Elis	Agricola	Salonen, S. Salonen, S.	Konserto a Sinfonia I d Konserto d Sinfonia
1943-05-08	Raitio Janne	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Reger, M. Raitio, V. Liszt, F.	Konserto a Tocatta ja fuuga d-D Variations sur un Noël Johdanto ja Passacaglia Legenda Sanaton laulu Koraali E Konserto uruille, pianolle ja jousille Johdanto ja Passacaglia Tocatta ja fuuga 3 preludia ja fuugaa Konsertti etydi Krysaanteemi Johdanto, teema ja muunnelmia Preludi ja fuuga c Konserto d Fantasia ja fuuga g Sonaatti d Ach Gott, vom Himmel Clair de lune Preludi ja fuuga H Sarja Intermezzo Preludi Fantasia ja fuuga B-A-C-H
1943-05-16	Mårtenson Elis	Sibelius-Akate	Stenius, T.	Konserto a Sinfonia I d Konserto d Sinfonia
1944-04-25	Raitio Janne	Sibelius-Akate	Guilmant, A. Händel, G.F. Guilmant, A. Bossi, E.	Konserto a Tocatta ja fuuga d-D Variations sur un Noël Johdanto ja Passacaglia Legenda Sanaton laulu Koraali E Konserto uruille, pianolle ja jousille Johdanto ja Passacaglia Tocatta ja fuuga 3 preludia ja fuugaa Konsertti etydi Krysaanteemi Johdanto, teema ja muunnelmia Preludi ja fuuga c Konserto d Fantasia ja fuuga g Sonaatti d Ach Gott, vom Himmel Clair de lune Preludi ja fuuga H Sarja Intermezzo Preludi Fantasia ja fuuga B-A-C-H
1944-10-14	Kunnas Jouko	Sibelius-Akate	Händel, G.F. Guilmant, A. Bossi, E.	Konserto a Tocatta ja fuuga d-D Variations sur un Noël Johdanto ja Passacaglia Legenda Sanaton laulu Koraali E Konserto uruille, pianolle ja jousille Johdanto ja Passacaglia Tocatta ja fuuga 3 preludia ja fuugaa Konsertti etydi Krysaanteemi Johdanto, teema ja muunnelmia Preludi ja fuuga c Konserto d Fantasia ja fuuga g Sonaatti d Ach Gott, vom Himmel Clair de lune Preludi ja fuuga H Sarja Intermezzo Preludi Fantasia ja fuuga B-A-C-H
1944-11-07	Kuosma Venni	Sibelius-Akate	Reger, M. Dupré, M. Sandvold, A. Raitio, V. Bonnnet, J. Franck, C.	Koraalifantasia Koraali
1945-02-06	Kuosma Venni	Sibelius-Akate	Emborg, J.L.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1945-02-24	Kunnas Jouko	Agricola	Reger, M. Bach, J.S. Bach, J.S. Bonnnet, J. Bonnnet, J. Bonnnet, J.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1945-04-17	Raitio Janne	Sibelius-Akate	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Reger, M. Hanff, J.N. Bonnnet, J. Dupré, M.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1945-05-12	Sipilä Bero	Agricola	Bach, J.S. Reger, M. Hanff, J.N. Bonnnet, J. Dupré, M.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1945-10-06	Raitio Janne	Agricola	Maleingreau, Raitio, V. Raitio, V. Reger, M.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1945-10-27	Raussi Paavo	Agricola	Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Walther, J.G.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1945-11-12	Heimola Niilo	Agricola	Fachelbel, J. Bach-Gotteschalg Reger, M. Pierné, G. Hoyer, K.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1945-12-16	Maasalo Armas	Sibelius-Akate	Maasalo, A. Maasalo, A.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1946-01-17	Kuosma Venni	Sibelius-Akate	Bonnnet, J. Guilmant, A. Bossi, E.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1946-05-04	Valsta Tapani	Agricola	Bach, J.S. Reger, M. Saint-Saëns, C.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1946-05-07	Raitio Janne	Sibelius-Akate	Händel, G.F. Hoyer, K.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1946-05-??	Sipilä Bero	Agricola	Bustehude, D. Bach, J.S. Reger, M. Franck, C. Sipilä, E.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni
1946-09-19	Raussi Paavo	Sibelius-Akate	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bossi, E. Franck, C. Guilmant, A. Merikanto, O.	Ciacona Preludi ja fuuga B-A-C-H Sonaatti fis Preludi, Cantilene, Scherzando Tocatta ja fuuga Tema con variazioni Sarja uruille ja orkesterille Matin provencale Marche sur un theme de Handel Kansan laulu Passacaglia Koraalifantasia Hallelujah! Kolme rapsoodiaa Konserto F Johdanto ja Chaconne (+ork.) Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga a Koraalifantasia Wacht auf Koraali h Chaconne Preludi ja fuuga h Tocatta F Wacht auf. Nun komm Tema con variazioni

1946-10-19	Kuusisto Taneli	Sibelius-Akate	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Kuusisto, T. Franck, C.	Preludi ja fuuga G Fantasia ja fuuga g Masset auf Pastorale Pièce héroïque
1947-01-18	Kalijärvi Erkki	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Reger, M. Reger, M.	Passacaglia Sei gegrüßet, Jesu gütig Canzona Sinfoninen fantasia ja fuuga
1947-02-13	Kuusisto Venni	Sibelius-Akate	Preludi ja fuuga A Franck, C. Franck, C.	Preludi ja fuuga A Toccata F Preludi, fuuga ja muunnelma
1947-03-25	Niemi Yrjö	Agricola	Reger, M. Reger, M. Bach, J.S.	Fantasia ja fuuga B-A-C-H Sinfoninen fantasia ja fuuga Fantasia ja fuuga g
1947-05-06	Äikää Tauno	Agricola	Franck, C. Franck, C. Bach, J.S. Widor, Ch.-M. Bossi, E.	Prélude, fugue et variation Fantasia A Toccata F Preludi ja fuuga G Allegretto Variazioni op. 115
1947-09-22	Raussi Paavo	Sibelius-Akate	Reger, M. Bach, J.S. Krebs, J.L. Franck, C. Franck, C.	Johdanto ja passacaglia f Toccata, Adagio ja Fuuga C Preludi ja fuuga f Priäre Finale
1947-10-07	Bangert Emilius	Suurkirkko	Johansson, B. Buxtehude, D. Nielsen, C. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga Ciaccona e 7 pientä preludia Preludi ja fuuga G
1947-10-25	Viikari Vilho	Agricola	Bach, J.S. Franck, C. Franck, C.	Preludi ja fuuga f Pièce héroïque Koraali a Sonatti d
1948-02-21	Kalijärvi Erkki	Agricola	Guilmant, A. Frescobaldi, G. Lübeck, V. Bach, J.S.	Pastorale Preludi ja fuuga Es Pastorali F Johdanto ja passacaglia d Koraalifantasia Alle Menschen Ciaccona d
1948-04-17	Forsblom Enzo	Agricola	Bach, J.S. Reger, M. Reger, M. Pachelbel, J. Bach, J.S. Reger, M.	Preludi ja fuuga e (iso) Sonatti fis 3 Improvisazioni Passacaglia
1948-10-16	Antila Anna-Liisa	Agricola	Bach, J.S. Reger, M. Raphael, G.	Johdanto, Passacaglia ja F e Fantasia ja fuuga Nyt ylös sieluni Fantasia ja fuuga g
1948-11-09	Äikää Tauno	Sibelius-Akate	Bach, J.S. Franck, C. Widor, Ch.-M.	Fantasia ja fuuga g Finaali (VII sinf.) Fantasia "Ol Herra, siunaa"
1949-02-17	Mårtensson Elis	Agricola	Merikanto, O.	Passacaglia
1949-02-17	Raussi Paavo	Agricola	Merikanto, O.	Passacaglia
1949-02-19	Kalijärvi Erkki	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Reger, M. Salonen, S. Kuusisto, T.	Toccata ja fuuga (doorinen) 3 koraalia Sonatti VI G Koraalifantasia Ein feste Burg Muunnelmia ja fuuga suomal. koraalista
1949-03-26	Raitio Janne	Agricola	Johdanto ja fuuga "Eijaa jo toivoiin" Bach, J.S. Franck, C. Liszt, Fr. Sibelius, J. Sibelius, J.	Preludi ja fuuga Es Pastorale Preludi ja fuuga B-A-C-H Surusoitto Intrada
1949-09-17	Forsblom Enzo	Agricola	Buxtehude, D. Buxtehude, D. Buxtehude, D. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga E Preludi ja fuuga g Passacaglia d Partita "O Gott, du frommer Gott"
1949-10-01	Mårtensson Elis	Agricola	Bach, J.S. Reger, M. Carlson, B.	Preludi ja fuuga c Preludi ja fuuga h Preludi ja fuuga Preludi ja fuuga e Fantasia Ramus virens olivarium
1949-10-15	Rautiainen Irja	Agricola	Elgar, E. Buxtehude, D. Bach, J.S.	Sonatti G Preludi, fuuga ja ciaccona C Fantasia ja fuuga g
1949-10-29	Böckerman Geo	Agricola	Reubke, J. Bach, J.S. Bach, J.S.	Sonatti c Preludi ja fuuga Es 7 katkismuskoraalia
1950-02-18	Kalijärvi Erkki	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga a 10 koraalia Sonatti G
1950-03-11	Böckerman Geo	Agricola	Bach, J.S. Bach, C.Ph.E. Franck, C. Reger, M. Mendelssohn, F.	Preludi ja fuuga D Fantasia ja fuuga c Koraali h Sonatti fis Sonatti A
1950-03-28	Raitio Janne	Sibelius-Akate	Bach, J.S. (?)	8 pientä preludia ja fuugaa
1950-09-16	Thybo Leif	Agricola	Thybo, L.	Sarja
1950-09-16	Raitio Janne	Agricola	Valen, F.	Pastorale
1950-09-20	Raussi Paavo	Agricola	Isolfsson, P.	Chaconne
1950-09-20	Mårtensson Elis	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga G Partita "Sei gegrüßet, Jesu gütig" Sonatti G Passacaglia c

1950-09-27	Raussi Paavo	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga g Preludi ja fuuga a 2 koraalia
1950-10-04	Böckerman Geo	Suurkirkko	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Toccata, Adagio ja Fuuga C Preludi ja fuuga g Sonaatti Es Sonaatti c 3 koraalia
1950-10-11	Kuosma Venni	Suurkirkko	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Toccata ja fuuga F 3 koraalia Preludi ja fuuga D Preludi ja fuuga A Preludi ja fuuga G
1950-10-14	Äikää Tauno	Sibelius-Akate	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Canzona d Passacaglia c Toccata, Adagio ja Fuuga C koraaleja
1950-10-18	Forsblom Enzio	Töölö	Reger, M. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Koraalifantasia Hallelujah! Preludi ja fuuga e Preludi ja fuuga e (iso) Preludi ja fuuga C
1950-10-25	Parviainen Jarmo	Töölö	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	3 koraalia 5 koraalia Preludi ja fuuga C
1950-11-01	Rautainen Irja	Töölö	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Toccata ja fuuga d Fantasia ja fuuga c Fantasia ja fuuga g Preludi ja fuuga E Fantasia G 2 koraalia
1950-11-08	Niemi Yrjö	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga E Fantasia G Fantasia C
1950-11-15	Antila Anna-Liisa	Töölö	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	2 koraalia Partita "Christ, der du bist" Fantasia C Konsertto C
1950-11-22	Valsta Tapani	Agricola	Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S. Bach, J.S.	Preludi ja fuuga c Preludi ja fuuga Es Kanoniset muunnelmat Aun komm, der Heiden Heiland Toccata ja fuuga (doorinen) Partita "O Gott, du frommer Gott" Preludi ja fuuga c Preludi, Largo ja fuuga C Preludi, Largo ja fuuga C

## KONSERTTIURKUIJEN DISPOSITIOITA

Tiedot ovat peräisin teoksesta Erkki Valanki: Suomen urut ja niiden rakentajat 1500-luvulta vuoteen 1970. Johanneksen kirkon urkujen tietoja on täydennetty Asko Rautioahon (1977) ja Vanhan kirkon Pekka Suikkasen (1992) avulla.

## HELSINGIN VANHA KIRKKO

Ulrika Eleonoran kirkon urut siirsi vuonna 1826 valmistuneeseen Vanhaan kirkkoon Johan Råman vuonna 1827. Täällä ne olivat käytössä vuoteen 1869, ja siirrettiin Särkisalon (Finby) kirkkoon 1871.

P.L. Åkerman 1869

HW	Borduna	16'	SW	Principal	8'
	Principal	8'		Salicional	8'
	Gamba	8'		Flûte traversière	8'
	Flûte harmonique	8'		Rörfleut	8'
	Borduna	8'		Flûte octavante	4'
	Octava	4'		Flûte d'echo	4'
	Flûte octavante	4'		Flageolette	2'
	Quinta	3'		Euphone	8'
	Octava	2'		Corno	8'
	Cornett 3x (c <sup>o</sup> - )				
	Trumpet	16'			
	Trumpet	8'			
P	Violon	16'	Yhdistimet:	II/I I/P II/P	
	Subbass	16'		II/I 16'	
	Quinta	12'		II/P 4'	
	Violoncell	8'		I 4'	
	Gedackt	8'			
	Octava	4'			
	Basun	16'	Mekaaninen koneisto,		
	Trumpet	8'	I sormiolla Barker-kone		
	Clairon	4'	Jalkiolla sulkuventtiili		

Vuonna 1892 E.F.Walckerin rakentamo vaihtoi SW:n äänikertojen Euphone 8' ja Flûte d'echo 4' tilalle äänikerrat Aeoline 8' ja Voix celeste 8'.

Vuonna 1973 Hans Heinrich rakensi uuden soittimen, johon käytettiin entisten urkujen äänikertojen lisäksi Åkermanin vuonna 1876 Nurmijärvellä rakentaman soittimen pillejä.

HELSINGIN NIKOLAINKIRKKO - SUURKIRKKO - TUOMIOKIRKKO

E.F.Walcker 1846

I	Bordun	32' (c <sup>1</sup> -f <sup>3</sup> )	II	Bordun	16'
	Principal	16'		Principal	8'
	Salicional	16' (C-H akustinen)		Quintatön	8'
	Oktave	8'		Gedackt	8'
	Gedackt	8'		Salicional	8'
	Gemshorn	8'		Dolce	8'
	Gamba	8'		Quinte	5 1/3'
	Flöte	8'		Oktave	4'
	Quinte	5 1/3'		Rohrflöte	4'
	Oktave	4'		Flauto traverso	4'
	Fugara	4'		Oktave	2'
	Gedackt	4'		Cornett 3x	
	Waldflöte	2'		Bassun	16'
	Mixtur 5x			Fagott	8'
	Scharf 3x				
	Fagott	16'			
	Trompete	8'			
P	Kontrabass	32'	III	Gedackt	16'
	Subbass	16'		Principal	8'
	Gedackt	16'		Gedackt	8'
	Quintbass	10 2/3'		Harmonica	8'
	Principal	8'		Spitzflöte	4'
	Octavbass	8'		Dolce	4'
	Violoncello	8'		Nasard	2 2/3'
	Flötenbass	8'		Flautino	2'
	Gedackt	8'			
	Oktave	4'			
	Flöte	4'			
	Cornett 3x				
	Bassun	16'			
	Trompete	8'			
	Clairon	4'			

Yhdistimistä ei tietoa.

Mekaaninen koneisto

Vuonna 1892 E.F.Walckerin rakentamo muutti II sormion äänikerran Cornett 3x 4-5-kuoroiseksi, III sormion äänikerran Flautino 2' tilalle äänikerran Voix celeste 8' ja jalkion äänikerran Cornett 3 tilalle äänikerran Violonbass 16'.

Urkuihin rakennettiin pneumaattinen koneisto, uusi soittopöytä ja seuraavat yhdistimet, ryhmittimet ja apulaitteet:

III/I III/I I/P II/P III/P

Sormiot: Piano Mezzoforte Forte Tutti Jalkio: Piano Forte

Vapaa ryhmittin, yleispaisutin, III sormion paisutuskaappi (mahd. entinen)

Vuosina 1922 ja 1923 Kangasalan Urkutehdas teki nähtävästi seuraavat muutokset (ja näiden lisäksi muutamia äänikertanimien muutoksia):

	Poistot:		Lisäykset:	
I	Bordun 32'		Quintatön 8' (II sormiolta)	
	Salicional 16'		Principal 4' (uusi?)	
	Quinte 5 1/3'		Oktave 2' (II sormiolta)	
	Fagott 16'		Clairon 4' (uusi?)	
	Trompete 8'		Trompete 8' (uusi)	
II	Principal 8'		Principal 8' (uusi)	
	Quintatön 8'		Konsertflöte 8' (uusi)	
	Oktave 2'		Waldflöte 2' (I sormiolta)	
	Bassun 8'		Klarinett 8' (nimenmuutos?)	
	Fagott 8'		Oboe 8' (uusi)	
III	Principal 8'		Principal 8' (uusi)	
	Gedackt 8'		Lieblich Gedeckt 8' (uusi)	
			Viola d'amour 8' (uusi)	
	Harmonica 8'		Aeoline 8' (nimenmuutos?)	
			Flautino 2' (uusi)	
	Nasard 2 2/3'		Harmonia aetherea 2x (uusi 1 3/5')	
			Basson 16' (uusi)	
			Cor anglais 8' (uusi)	
P			Echobass 16' (siirtoäänik.)	
	Bassunbass 16'		Posaune 16' (uusi)	

Uudet yhdistimet ym.:

III/II III/I 4' III/I 16'  
 III/II 4' III/II 16' I 4'  
 III 4' P 4'  
 Yleisyhdistin  
 4 vapaata yhdistintä  
 Tutti

Vuonna 1933 Kangasalan urkutehdas teki vielä seuraavat vaihdot  
(uusiksi äänikerroiksi, ellei muuta ole mainittu):

	Entinen		Uusi
I	Oktave	4'	Flauto octaviante 4'
	Fugara	4'	Nasat 2 2/3'
	Oktave	2'	Oktave 2'
	Mixtur 5x		Mixtur 3x
	Scharf 3x		Cornett 3x
II	Salicional	8'	Salicional 8'
	Gedeckt	8'	Unda maris 8'
	Quinta	5 1/3'	Nachthorn 4'
	Traversflöte	4'	Quinta 2 2/3'
	Rohrflöte	4'	Waldflöte 2'
	Waldflöte	2'	Terz 1 3/5'
	Cornett 3x		Zymbel 4x
	Klarinett	8'	Cor anglais 8' (III sormiolta)
III	Aeoline	8'	Prestant 4'
	Wienerflöte	8'	Wienerflöte 4' (ent. 8')
	Spitzflöte	4'	Sifflöte 1'
	Dolce	4'	Vox humana 8'
	Cor anglais	8'	Clairon 4'
P	Gedeckt	8'	Nachthorn 2'
	Clairon	4'	Clairon 4'

III sormion Vox humana 8' sai oman tremolon.

Vuosina 1949 ja 1952 urkutehdas teki jälleen muutoksia. Näiden jälkeen dispositio oli seuraava:

I	Principal	16'	(C-h 1847, muut 1933)		
	Principal	8'	(1922)		
	Flöte	4'	(1847)		
	Bordun	8'	(C-g <sup>2</sup> 1847, muut 1933)		
	Quintaden	8'	(1847)		
	Gemshorn	8'	(C-H 1933, muut 1847)		
	Principal	4'	(1923)		
	Traversflöte	4'	(1933)		
	Gedackt	4'	(C-e <sup>2</sup> 1847, muut 1933)		
	Quinte	2 2/3'	(1933)		
	Oktave	2'	(C-h 1847, muut 1933)		
	Blockflöte	2'	(1949)		
	Mixtur 4-6x		(1933,1949)		
	Kornett 3-5x		(1933)		
	Trompete	8'	(1922)		
	Klarine	4'	(1923)		
II	Bordun	16'	(1847)		
	Principal	8'	(1922)		
	Konsertflöte	8'	(1922)		
	Salicional	8'	(1933)		
	Principal	4'	(C-h 1847, muut 1933)		
	Nachthorn	4'	(1933)		
	Gemshorn	4'	(ent. Unda maris 8' 1933)		
	Nasat	2 2/3'	(1933)		
	Oktave	2'	(1952)		
	Waldflöte	2'	(1933)	P	Untersatz 32' (1847)
	Terz	1 3/5'	(1933)		Violonbass 16' (1892)
	Zimbel 4x		(1933)		Subbass 16' (1847)
	Englisch Horn	8'	(1922)		Gedacktbass 16' (1847)
	Oboe	8'	(1922)		Quintbass 10 2/3' (1847)
III	Principal	8'	(1922)		Principal 8' (1847)
	Rohrflöte	8'	(1949)		Violoncello 8' (1847)
	Gedacktlöte	8'	(1922)		Flötenbass 8' (1847)
	Violine	8'	(1922)		Gedackt 8' (siirto)
	Voix celeste	8'	(1892)		Oktave 4' (1922)
	Principal	4'	(1933)		Flöte 4' (1847)
	Spitzgedackt	4'	(1949)		Nachthorn 2' (1933)
	Flautino	2'	(1922)		Mixtur 4x (1949)
	Quinte	1 1/3'	(1949)		Posaune 16' (1922)
	Sifflöte	1'	(1933)		Trompete 8' (1847)
	Scharf 3-4x		(1949)		Klarine 4' (1933)
	Fagott	16'	(1922)		
	Vox humana	8'	(1933)		
	Klarine	4'	(1933)		
	Tremolo		(1949)		

Urut romutettiin vuonna 1961, ainoastaan julkisivu on säilytetty nykyisissä, Marcussenin kyseisenä vuonna rakentamissa uruissa.

HELSINGIN JOHANNEKSEN KIRKKO

E.F.Walcker 1891

I	Prinzipal	16'	III	Liebl. Gedeckt	16'
	Floete major	16'		Prinzipal	8'
	Prinzipal	8'		Spitzfloete	8'
	Octav	8'		Fugara	8'
	Viola di Gamba	8'		Liebl. Gedeckt	8'
	Hohlfloete	8'		Aeoline	8'
	Quintatoen	8'		Voix céleste	8'
	Gemshorn	8'		Prinzipal	4'
	Bourdon	8'		Gemshorn	4'
	Quint	5 1/3'		Flauto dolce	4'
	Prinzipal	4'		Harm. aetherea 3x	
	Octav	4'		Trompete hamm.	8'
	Rohrfloete	4'		Oboe	8'
	Terz	3 1/5'			
	Quint	2 2/3'	P	Grand Bourdon	32'
	Octav	2'		Prinzipalbass	16'
	Mixtur 6x			Violonbass	16'
	Scharf 3x			Subbass	16'
	Fagott	16'		Gedeckt bass	16'
	Ophycleide	8'		Quintbass	10 2/3'
	Clairon	4'		Octavbass	8'
				Floetenbass	8'
II	Geigenprinzipal	16'		Violoncello	8'
	Bourdon	16'		Octav	4'
	Geigenprinzipal	8'		Posaune	16'
	Konzertfloete	8'		Trompete	8'
	Gedeckt	8'		Clairon	4'
	Dolce	8'			
	Salicional	8'		II/I III/I III/II	
	Prinzipal	4'		I/P II/P III/P I 4'	
	Floete travers	4'		Piano Mezzoforte Forte Tutti	
	Viola d'amour	4'		Piano-Pedal Forte-Pedal	
	Piccolo	2'		Yleisyhdistin	
	Cornett 4-5x	8'		Vapaa ryhmitin	
	Trompete	8'		Yleispaisutin	
	Clarinet	8'		III sormio paisutuskaapissa	
				Pneumaattinen koneisto	

Vuonna 1921 E.F.Walcker rakensi uuden soittopöydän hallintalaitteineen ja lisäsi III sormion pillistööön seuraavat äänikerrat:

III	Flautino	2'	II/I	III/I	III/II	
	Cornettino 3x		I/P	II/P	III/P	
	Basson	16'	III/I	4'	III/L 16'	III/II 4'
	Vox humana	8'	I	4'		
	Clarino	4'	Piano Forte Tutti			
	Tremolo		4 vapaata ryhmitintä, yleisyhdistin, yleispaisutin, autom. Piano-Pedal, käsirekisterien poistin, kieliäänikertojen poistin			

Vuonna 1937 Maasalo ja Mårtensson olivat ehdottaneet urkujen laajentamista 73:n sijasta 88 ääniker-  
taan. Koska näin ei tehty, he vetäytyivät hankkeesta ja asiantuntijoina olivat Heikki Klemetti, John  
Sundberg ja Aarne Wegelius (Nuutinen 1990). E.F.Walcker lisäsi urkuihin seuraavat äänikerrat:

II	Nasat	1 1/3'	III	Schwegel	2'
	Sifflöte	1'		Terzian 2x	
	Cymbel 3-5x			Sesquialter 2x	
			P	Mixtur 5x	
				Singend Regal	2'

III sormion Fugaran tilalle vaihdettuun Sesquialteriin käytettiin osittain Fugaran pillejä.

Vuonna 1956 E.F.Walcker rakensi uudet urut, joihin käytettiin mahdollisimman paljon entisten  
urkujen osia. Julkisivu ja suurin osa entisistä äänikerroista säilytettiin. Lehterin reunaan rakennettiin  
selkäpillistö. Koneisto muutettiin sähköpneumaattiseksi.

## Selkäpillistö (RP) (I)

Holzgedackt	8'
Quintatoen	8'
Prestant	4'
Blockflöte	4'
Flachflöte	2'
Oktave	1'
Tertian 2x	
Zimbel 3-4x	
Dulzian	16'
Krummhorn	8'
Tremolo	

## Yläpillistö (OW) (III)

Bourdon	16'
Violprinzipal	8'
Gedeckt	8'
Dolce	8'
Prinzipal	4'
Koppelflöte	4'
Kleinprinzipal	2'
Nachthorn	2'
Terz	1 3/5'
Nasard	1 1/3'
Sifflöte	1'
Cymbel 5x	
Sordun	16'
Oboe	8'
Regal	4'

## Pääpillistö (HW) (II)

Prinzipal	16'
Oktave	8'
Bordon	8'
Gemshorn	8'
Quintatoen	8'
Oktave	4'
Rohrflöte	4'
Gemshorn	4'
Quinte	2 2/3'
Oktave	2'
Cornettino 4x	
Mixtur 6x	
Scharff 4x	
Trompete	16'
Trompete	8'
Clairon	4'

## Jalkiopillistö (P)

Grand Bourdon	32'
Prinzipalbass	16'
Violon	16'
Subbass	16'
Quintbass	10 2/3'
Oktavbass	8'
Flötenbass	8'
Oktave	4'
Spitzgedeckt	4'
Nachthorn	2'
Mixtur 5x	
Posaune	16'
Trompete	8'
Clairon	4'
Singend Regal	2'

## Soolopillistö (SW) (IV)

Lieblig Gedeckt	16'
Prinzipal	8'
Spitzgambe	8'
Gedeckt	8'
Aeoline	8'
Vox coeleste	8'
Prinzipal	4'
Flauto dolce	4'
Quintatoen	4'
Rohrquinte	2 2/3'
Schwiegel	2'
Oktave	2'
Tertian 2x	
Mixtur 4-6x	
Basson	16'
Trompete harmonique	8'
Vox humana	8'
Clairon	4'
Tremolo	

I/II III/II IV/II IV/III  
 I/P II/P III/P IV/P  
 Tutti Organo pleno  
 4 vapaata ryhmitintä  
 Yleisyhdistin  
 Yleispaisutin  
 Kielten poistimet ym.  
 IV sormion pillistö  
 paisutuskaappissa

HELSINGIN MIKAEL AGRICOLAN KIRKKO Gebr. Rieger 1935

I	Prinzipal	16'	III	Ital. Prinzipal	8'
	Quintaden	16'		Rohrflöte	8'
	Prinzipal	8'		Spitzflöte	8'
	Gemshorn	8'		Salizional	8'
	Holzflöte	8'		Unda maris	8'
	Bordun	8'		Russisch Horn	4'
	Oktave	4'		Koppelflöte	4'
	Rohrflöte	4'		Gedacktpommer	4'
	Quinte	2 2/3'		Nasat	2 2/3'
	Flachflöte	2'		Oktave	2'
	Rauschquinte 2x			Rohrflöte	2'
	Mixtur 5-8x			Mixtur 5x	
	Trompete	8'		Terzzimbel 3x	
II	Bordun	16'		Rankett	16'
	Prinzipal	8'		Schalmei	8'
	Quintaden	8'		Klarine	4'
	Singend Gedackt	8'		Tremolo	
	Kleinprinzipal	4'		Harfe	
	Gemshorn	4'	IV	Liebl. Gedackt	16'
	Rohrquinte	2 2/3'		Holzprinzipal	8'
	Oktave	2'		Liebl. Gedackt	8'
	Terz	1 3/5'		Schwebung 2x	
	Glöckleinton 2x			Geigenprinzipal	4'
	Scharf 4-6x			Nachthorn	4'
	Dolzian	16'		Querflöte	2'
	Krummhorn	8'		Quinte	1 1/3'
	Regal	4'		Sifflöte	1'
				Sesquialtera 2x	
				Quintzimbel 2x	
				Vox humana	8'
				Tremolo	
P	Untersatz	32'	III/ I/ I/ IV/ I/		
	Prinzipal	16'	III/ II/ IV/ II/ IV/ III/		
	Subbass	16'	I/ P/ II/ P/ III/ P/ IV/ P/		
	Quintadenbass	16' (siirto)	II/ I/ 4' III/ I/ 4' IV/ I/ 4'		
	Zartbass	16' (siirto)	II 4' III/ II 4' III/ II 16'		
	Rohrmasat	10 2/3'	III 4' III 16'		
	Violin	8'	IV 4' IV 16'		
	Bordun	8'	Suppression III		
	Prinzipalflöte	4'	Suppression IV		
	Spitzgedackt	4'	III/ P/ 4'		
	Choralflöte	2'+1'	Tutti		
	Mixtur 6-10x		Yleisyhdistin		
	Fagott	32'	Yleispaisutin		
	Posaune	16'	10 vapaata ryhmitintä		
	Dolzian	16' (siirto)	Kielten poisimia ym.		
	Trompete	8'	III ja IV sormion pillistöt		
	Klarine	4'	paikutuskaapissa		
	Singend Kornett	2'	Sähköpneumaattinen koneisto		

Urut purettiin Veikko Virtasen 1969 rakentaman soittimen tieltä.

# SIBELIUS-AKATEMIAN KONSERTTISALI

## Gebr. Rieger 1938

I	Bourdon	16'	II	Nachthorngedackt	8'
	Prinzipal	8'		Spitzflöte	8'
	Hohlflöte	8'		Salizional	8'
	Gemshorn	8'		Prinzipal	4'
	Oktave	4'		Quintadena	4'
	Kleingedackt	4'		Nasat	2 2/3'
	Quinte	2 2/3'		Querflöte	2'
	Flachflöte	2'		Terzflöte	1 3/5'
	Grossmixtur 3x			Schwiegel	1'
	Mixtur 6x			Scharf 5-7x	
	Zimbel 4x			Dulcian	16'
	Bombarde	16'		Englisch Horn	8'
	Trompete	8'		Rohrschalmey	4'
				Tremolo	
				Celesta (C-a <sup>3</sup> )	
III	Quintadena	16'	P	Untersatz	32' (c-f <sup>1</sup> siirto)
	Itäl. Prinzipal	8'		Prinzipal	16'
	Rohrflöte	8'		Subbass	16'
	Unda maris 1-2x			Quintadena	16' (siirto)
	Geigenprinzipal	4'		Oktave	8'
	Blockflöte	4'		Gedackt	8'
	Prinzipal	2'		Choralbass	4'
	Gedacktpommer	2'		Spitzgedackt	4'
	Spitzquinte	1 1/3'		Koppelflöte	2'
	Siffflöte	1'		Hintersatz 7x	
	Sesquialtera 2x			Posaune	16'
	Mixtur 4-6x			Dulcian	16' (siirto)
	Quintzimbel 3x			Trompete	8'
	Krummhorn	8'		Klarine	4'
	Klarine	4'		Regal	2'
	Tremolo			Celesta (siirto)	

II/I 4' III/I 16' II 4' III/II 4' III/II 16' III 4' III 16'

II/P 4' III/P 4'

Yleisyhdistin

Yleispaisutin

8 vapaata ryhmitintä ym.

Sähköpneumaattinen koneisto

Urkujen koneisto korjattiin perusteellisesti 1950. Soitin jäi kuitenkin pian käyttämättömäksi j purettiin salia uudistettaessa 1989.

---

SIBELIUS-AKATEMIA  
Kirkkomusiikin osasto

---



ISBN 952-9658-24-9



9 789529 658244

ISBN 952-9658-24-9

ISSN 0787-7838

Kuopio 1994

Kirjapaino ARSMAT Oy